



Heike Klippel (Hg.)

»THE ART OF PROGRAMMING« FILM, PROGRAMM UND KONTEXT

MEDIEN' WELTEN

LIT

Heike Klippel

»THE ART OF PROGRAMMING«

Medien ' Welten

Braunschweiger Schriften zur Medienkultur,

herausgegeben von Rolf F. Nohr

Band 7

Lit Verlag Münster / Hamburg / Berlin / London

LIT

Heike Klippel (Hg.)

**»THE ART OF PROGRAMMING«
FILM, PROGRAMM UND KONTEXT**

LIT

Bucheinbandgestaltung: Tonia Wiatrowski / Rolf F. Nohr unter Verwendung eines Fotos aus der Sammlung Birgit Hein

Buchgestaltung: © Roberta Bergmann, Anne-Luise Janßen, Tonia Wiatrowski

<http://www.tatendrang-design.de>

Lektorat: Eyke Isensee

Satz: Rolf F. Nohr

© Lit Verlag Münster 2008

Grevenener Straße / Fresnostraße 2, 48159 Münster

Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72

e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Die Onlineausgabe dieses Buches ist deckungsgleich mit der 2. Auflage von 2010.

Die Onlineausgabe ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Unported Lizenz. (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.de>)



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen

Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über

<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8258-1323-9

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Heike Klippel	7
»The Art of Programming«	

GESCHICHTE UND PRAXIS DES PROGRAMMS IM FILM

Andrea Haller	18
Das Kinoprogramm	
Zur Genese und frühen Praxis einer Aufführungsform	
Christian Hüls	52
Das Programm – zwischen Planung, Vorschrift und ›Erfahrung‹	
Film und Programmarbeit in der BRD	
Stefanie Schulte Strathaus	89
Andere Filme anders zeigen	
Kino als Resultat filmischen Denkens	
Christin Wähner	104
Experimentalfilmprogramme in den 60er- und 70er-Jahren	
– ein Interview mit Birgit Hein	
Karola Gramann	127
»Man nehme...« – ein Gespräch mit Heide Schlüppmann	
Kirstin Bergmann	141
Filmprogramme im Kontext historischer Artefakte und	
zeitgenössischer Kunst – ein Interview mit Florian Wüst	

- 152 **Kristina Rottig, Christin Wähler**
Cineastische Genüsse im Kunstmuseum:
Film im Kunst- und Ausstellungskontext – ein Interview mit Bernhard
Schreiner und Günter Zehetner

- 167 **Florian Krautkrämer**
Die Grösse eines Kunstwerks entsteht erst in der Kombination – ein
Interview mit Karl Kels

MEDIENWECHSEL

- 174 **Kirstin Bergmann**
»Der Film ist nur ein Teil davon«
Neue alternative Kinoerlebnisse in Guerilla Drive-Ins und MobMovs

- 182 **Rolf F. Nohr**
Vom timetable zur Langeweile
Ordnungsstrukturen des Fernsehens

- 199 **Björn Bischof, Philipp Preuß**
The Changing Same
Programmieren von filmischem und musikalischem Material im Vergleich

ZURÜCK IM KINO: PROGRAMM ALS KONTEXT

- 230 **Florian Krautkrämer**
Zu Risiken und Nebenwirkungen lesen Sie die Packungsbeilage
Der Waschzettel beim Filmprogramm

- 261 **Anke Zechner**
Filmwahrnehmung mit allen Sinnen – von der Programmierung der
Nahsinne im Kino
Gedanken zum Verhältnis von visuellen Programmen und Gerüchen

- 286 Autorenangaben

- 291 Abbildungsverzeichnis

»THE ART OF PROGRAMMING«

»The Art of Programming« ist der Titel eines Interviews mit einem der bekanntesten deutschen Experimentalfilm-Kuratoren, Alf Bold (Noll Brinckmann 1990). Dieses Zitat in der Überschrift setzt die Perspektive darauf, wie im Folgenden die Programm-Thematik verhandelt wird: es geht schwerpunktmäßig um Film- bzw. Kino-Programme als ästhetische Praxis. Damit ist ein spezifischer Ausschnitt aus der Programm-Thematik gesetzt, denn Programme gibt es in einer Vielzahl gesellschaftlicher Kontexte, vom Parteiprogramm bis zum Fernsehprogramm, bei denen Ästhetik nicht unbedingt eine Rolle spielt. Dass der Ausdruck »The Art of Programming« bisweilen auch in der Informatik benutzt wird, zeigt allerdings, dass die funktionsorientierte sequenzielle Zusammenstellung von Einzelementen als Kunst gilt, auch wenn sie mit unsinnlichem Material arbeitet.◀1

»Die funktionsorientierte sequenzielle Zusammenstellung von Einzelementen« – kann dieser hässliche Ausdruck umschreiben, was man unter Programm versteht? Auf den Begriff »Programm« im Sinne einer Ankündigung (von Ereignissen/Vorführungen) oder Absichtserklärungen trifft dies sicher nicht zu, auch nicht auf Programme im Sinne von Warensortimenten (Fertigungsprogramme, Verlagsprogramme etc.), sondern nur auf Programme als organisiertes Geschehen. Computerprogramme können in diesem Sinne verstanden werden; sie adressieren zunächst einmal Maschinen,◀2 aber ein weiterer Bereich der Verwendung des Programmbegriffs bezieht sich auf menschliche Aktivitäten: Sportprogramme, Diätprogramme, Lernprogramme – die Spannweite reicht vom Pferdetraining◀3 bis zur erfolgreichen Lebensführung.◀4 All diese »20-Punkte-Programme zur Leistungsverbesserung ...« haben aus dem Computerprogramm vielleicht eine Ideologie entwickelt, nicht aber eine Ästhetik. Programm ist hier nicht mehr als eine Abfolge von Aktivitäten, die ein bestimmtes Ziel erreichen sollen, die aber selbst keinen eigenständigen Status haben. Solche Pläne sind einem »Danach« unterstellt und wollen ihre Gegenwart überwinden.

Bei Kultur-/Medien-/Unterhaltungsprogrammen kommen zur Funktionsorientierung und Sequenzialität noch zwei Charakteristika hinzu: ihre Bedeu-

tung liegt in der Gegenwärtigkeit ihrer Dauer, und sie sind in kommunikative Zusammenhänge eingebunden. Theater-, Film- und Rundfunkprogramme sprechen direkt ein Publikum an und dienen nicht allein einem Ergebnis in der Zukunft, sondern sind in sich selbst bereits Ereignisse.

Zentral für solche Programme sind folgende Charakteristika: sie wollen bestimmte Ziele bei den Rezipienten erreichen, sie streben eine die heterogenen Elemente übergreifende Identität an, und sie haben einen zeitlichen Ablauf. Auch Museums- oder Ausstellungsobjekte sind rezipienten- und sinnorientiert angeordnet, aber sie sind räumlich bestimmt; selbst wenn ein eindeutiger Parcours vorgegeben ist, kann man zurückgehen und einzelne Objekte erneut anschauen – in Film-, Fernseh- oder Radioprogrammen ist dies nicht möglich. Wiederholungen können zwar in das Programm aufgenommen werden, aber vom Rezipienten selbst initiierte Wiederholungen gehören nicht dazu. Er kann Sendungen aufzeichnen oder sich DVDs und CDs kaufen und sich einzelne Teile noch einmal anschauen/anhören, aber dies liegt außerhalb des Programms. Wie bedeutsam die Heterogenität oder zumindest Selbständigkeit der Einzelbestandteile ist, zeigt sich darin, dass man auch die Musik in Diskotheken nicht unbedingt als Programm bezeichnen würde, da den Musikstücken offensichtlich nicht der Charakter von Einzel-Ereignissen oder Werken zugesprochen wird.

Da »Programm« im Kultur- und Medienbereich eine Bezeichnung für unterschiedliche Praxen und kein Begriff im strengen Sinne ist, können keine klaren Ein- und Ausgrenzungen für all diese Präsentationsformen definiert, sondern nur zentrale gemeinsame Aspekte herausgestellt werden. Dazu gehört die Funktion im Hinblick auf ein Publikum, und fragt man sich nach den »bestimmten Zielen«, die bei den Rezipienten erreicht werden sollen, ist das Grundsätzlichste zunächst einmal das, dass sie das Programm akzeptieren und dabei bleiben sollen. Sie sollen nicht abschalten, nicht nach Hause gehen, sondern weiter zuhören, zuschauen, tanzen ... und sobald wie möglich wieder kommen, wieder einschalten. Die aktuelle Attraktion des Publikums ist eine Anforderung, die je nach Dauer des Programms unterschiedlich umgesetzt wird. Ein Fernsehsender, der im Prinzip jederzeit abgeschaltet werden, aber auch sehr lange eingeschaltet bleiben kann, muss mit dieser Problematik anders umgehen als eine zeitlich begrenzte Präsentation, die sich einigermaßen darauf verlassen kann, dass die Zuschauer/innen bis zum Ende sitzen bleiben. Ebenso muss eine Diskothek ein »Programm« machen, das die Besucher über längere Zeit am Ort hält, nicht nur um des Konsums willen, sondern weil das Anknüpfen von Bekanntschaften mit zu den Angeboten gehört und entsprechend Zeit

benötigt. Über ihre direkte Präsenz hinaus aber haben die meisten Programme einen längerfristigen Zukunftsaspekt: Sei es die Kanalbindung im Radio, sei es das Interesse an der Arbeit einer bestimmten Kuratorin – Programme möchten nicht nur vor-schreiben, sondern sich fortschreiben und arbeiten darauf hin, dass ihr Publikum wiederkehrt. Auf welche Weise ein längerfristiges Publikumsinteresse erzielt wird, lässt sich nur mehr oder weniger vage umschreiben. Programme sind erfolgreich, wenn sie ihr Publikum nicht langweilen, aber daraus ergibt sich nicht unbedingt, worin ihr Unterhaltungsmoment besteht, oder ob sie überhaupt ›unterhalten‹ müssen. Ein Aspekt der Publikumsansprache ist die emotionale Dramaturgie oder Affektmodulation eines Programms (vgl. Jost 2002, Eder 2005), die historisch, situativ und je nach Medium oder Aufführungsform unterschiedlich gehandhabt wird. Abwechslung und Überraschung können gewünscht, aber auch abgelehnt werden, die Frustration von Erwartungshaltungen kann eine negative Resonanz finden, genauso aber kann die Erfüllung von Erwartungen langweilen. Sinnliche Intensität, Konfrontation ebenso wie Information oder transparente Strukturen – all dies kann negativ wie auch positiv aufgenommen werden. Zuschauer »vereinfachend als Hedonisten [zu] betrachten, die versuchen, ihren Gefühlszustand mit Hilfe der Medien positiv zu beeinflussen (*Mood Management*) und dabei über begrenzte Ressourcen an Aufmerksamkeit und geistiger Energie verfügen« (Eder 2005, 372), ist nicht unberechtigt, aber sicher eine zu starke Vereinfachung. Ohne solche Bedürfnisse nach positiver affektiver Stimulierung abzuwerten, muss festgehalten werden, dass gerade Programmgestaltungen die kreative Vorstellungskraft und Phantasie der Zuschauer in besonderem Maße aktivieren können, und dass das Publikum oft mehr verlangt als moderate Emotionsbäder. Über dieses »Mehr« kann nur spekuliert werden, es bezieht sich auf ein Unbekanntes, eine neue Erfahrung vielleicht, neue Ideen, ein nicht alltägliches Erleben; es ist aus der Publikumperspektive nur schwer beschreibbar und aus der Veranstalterperspektive sehr schwer kalkulierbar. Ob und in welchem Maße dieses »Mehr« zur Erzielung längerfristiger Wirkungen benötigt wird, ist eine Aufgabe, der sich die Programmproduzenten stellen müssen und die je nach Medium und Anspruch unterschiedlich gelöst wird. Für Filmfestivals z.B., deren Filme nach vorgegebenen Prinzipien ausgewählt und erst danach zu Programmen zusammengestellt werden, kann eine zufrieden stellende Affektmodulation weder zu den Zielsetzungen gehören noch wird sie erwartet. Dennoch wäre es falsch anzunehmen, dass der Anspruch der Zuschauer/innen an Filmfestivals vorwiegend in Informations- und Erkenntnisinteressen besteht; Anregung und Abwechslung von Emotionen und Phantasie gehören ebenso dazu

wie Konfrontationen und Skandale, die den Ereigniswert und die Attraktion des Festivals steigern.

Damit ist ein zweiter zentraler Aspekt von Programmen in Kultur und Medien deutlich geworden, nämlich die Spannung zwischen Identität und Heterogenität. Reihen sie zu viele ähnliche Elemente, fällt die Spannung ab, versammeln sie zu stark unterschiedliches Material, ist keine Kohärenz mehr erkennbar, und es handelt sich mithin nicht mehr um ein Programm – so könnte man es oberflächlich zusammenfassen. Ein genauerer Blick zeigt allerdings, dass Kohärenz auf verschiedenen Wegen erzeugt werden kann und nicht von Ähnlichkeiten abhängt. Idealerweise entsteht aus abwechslungsreichen, heterogenen Elementen eine übergeordnete Identität, wobei diese vom ›Autor‹ bzw. der veranstaltenden Instanz ebenso wie vom Publikum ausgehen kann. Als Beispiele für zwei sehr weit voneinander entfernte Punkte der Skala können Fernsehsender und Experimentalfilmprogramme herangezogen werden.

Bei Fernsehsendern zeigt das Phänomen der ›Kanaltruede‹, dass die Programme Erwartungshaltungen aufbauen, die zum bevorzugten Einschalten bestimmter Sender führen. »Da offenbar nach wie vor das Programm und sein Image ein ausschlaggebender Faktor für diese Programmauswahl ist, sind alle Veranstalter bestrebt, eben diese Programmmarke zu pflegen« (Hasebrink 2005, 390). Der Sender versucht sich als Instanz zu etablieren, die die Zuschauer mit der Erfüllung bestimmter Bedürfnisse identifizieren und auf die sie sich verlassen. In einem solchen durch Wiederholungen und Ähnlichkeiten gekennzeichneten Kontext können neue Angebote, Änderungen und Modifikationen auf Akzeptanz rechnen, da das Publikum davon ausgeht, dass sie weiterhin die bereits zuvor bedienten Bedürfnisse erfüllen.

Eine ganz andere Programmform bilden Experimentalfilmprogramme. Hier stehen ein/e Kurator/in oder ein Kino nicht für Berechenbares, sondern für Unvorhersehbares ein, so dass die identitätsstiftende Wirkung beim Publikum liegt. Ihre Erwartung an die Programmgestalter ist, dass sie Verbindungslinien und Assoziationen ermöglichen, aber diese werden dann von den Zuschauern geleistet. Ähnliches gilt für Filmfestivals: sie geben feste Rahmen vor, die die Erwartungshaltungen der Zuschauer lenken, und versuchen mit ihrer Programmzusammenstellung, die Eigenaktivität des Publikums zu unterstützen. Ihr Profil besteht in Auswahl- und Kombinationsprinzipien, filmpolitischen Zielsetzungen, bestimmten Programm-Sparten und Schwerpunktsetzungen. Aufgrund der episodischen Ereignisstruktur und der Heterogenität des Gezeigten muss das jeweilige Programm immer wieder neu mit Argumenten und Begründungen im Rahmen justiert werden. Für die Programme von Kulturfestivals, die mit anderen Medien oder Kunstformen arbeiten, gelten vergleich-

bare Kriterien; aber es erscheint als eine Spezifität von Filmprogrammen, dass das Identitätsmoment in besonderem Maße auf die Seite des Publikums rückt. Filmprogramme profitieren vom Prinzip der Montage, die sich in einer assoziationsstiftenden Rezeption realisiert und filmisches Material, sei es noch so disparat, in strukturellen Zusammenhängen erfasst. Die Bildung von Synthesen zwischen Filmen unterschiedlicher Herkunft, Geschichte und Länge, zwischen verschiedenen Genres und Stilen fordert Gedächtnis und Phantasie der Zuschauer heraus. Entstehen eigene »Filme im Kopf der Zuschauer« (Kluge 1965), so besteht darin ein wichtiges Moment der Selbstbestätigung des Publikums und damit auch für den Erfolg des Programms.

Aus all dem ergibt sich ein drittes wesentliches Moment von Programmen: die Rezeptionslenkung durch den Kontext. Es ist ein Gemeinplatz, dass jede Bedeutungskonstitution kontextabhängig ist, aber Programme machen sich dies in besonderer Weise zunutze. Sie steuern die Wahrnehmung und damit auch die Auswahl von Bedeutungszuschreibungen, wodurch die Wirkungen der Einzelwerke verbessert oder geschmälert, in ihrem Charakter stark modifiziert oder sogar zerstört, oder auch nivelliert und entdifferenziert werden können. Zum Programm gehört dabei mehr als nur die Reihenfolge der einzelnen Elemente, sondern die gesamte Anordnung, vom Profil der Veranstalter über die zeitliche und örtliche Platzierung bis zur Reaktion der übrigen Zuschauer. So wurde z.B. für die Ausstrahlung von Fernsehsendungen festgestellt, dass die gleiche Sendung, in einem anderen Sender ausgestrahlt, andere Publikumsgruppen und -größen erreicht (vgl. Hasebrink 2005, 390). Aus der Tatsache einer solchen einfachen Kontextveränderung kann bereits geschlossen werden, dass auch das Rezeptionserlebnis und die Bedeutungszuweisungen zu diesen Sendungen anders ausfielen.

Für Fernsehsendungen gilt es als gegeben, dass sie prinzipiell kontextabhängig sind und sich entweder gegen andere Angebote behaupten müssen oder von ihnen profitieren und mitschwimmen können. Dennoch werden sie in der Fernsehanalyse oft als Einzelwerke behandelt und ohne Berücksichtigung übergreifender Zusammenhänge interpretiert. Viel stärker noch ist dies bei Filmen der Fall, insbesondere, wenn sie als Werke von künstlerischem Wert gelten. Spielfilme scheinen von Programmbindungen relativ frei zu sein, und Kurzfilme müssen sich nur aus praktischen Gründen Programmierungen unterordnen. Gleichzeitig wissen wir, dass Spielfilme sorgfältig im internationalen Produktionsprogramm platziert werden und dass Zeitpunkt und sequenzielle Verortung der Erst- oder Wieder-Aufführungen die Aufnahme eines Films entscheidend beeinflussen können. Die Programm-Abhängigkeit von Kurzfilmen ist oft noch viel fragiler; jeder kennt das Erlebnis, dass z.B. ein Experimentalfilm, der

einen starken Eindruck machte, diesen in anders gestalteten Programm-Anordnungen nicht mehr erzeugen konnte, oder dass ein Film, dessen Signifikanz man gering eingeschätzt hätte, ein Lehrfilm z.B., in einem inspirierten Programm eine unerwartete Brisanz entfalten konnte. Damit soll nicht bestritten werden, dass Filme zu Recht einen von äußeren Gegebenheiten unabhängigen Status beanspruchen – diesen zu realisieren, ist aber eine Anforderung an das Programm. Ein ungeneigtes Publikum, durch das zuvor Gezeigte in einer Weise gestimmt, die zum aktuellen Film nicht passt, kann die Aufnahme eines Films selbst bei positiv eingestellten, interessierten Zuschauern in der Gruppe blockieren, und die Qualitäten dieses Films können verloren gehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Grundproblem von Programmen als mediale oder kulturelle Präsentationsform im Spannungsverhältnis der Einzelbestandteile zur Gesamtkomposition liegt. Die Gesamtkomposition darf allerdings nicht als geschlossene Einheit gesehen werden, denn genau dies bildet nicht die Zielsetzung von Programmen. Weder sollen sie in zusammenhanglose Einzelteile zerfallen noch sollen diese in Vereinheitlichung aufgehen. Davon, wie diese Problematik während des zeitlichen Ablaufs des Programms moderiert wird, sind alle anderen Aspekte des Programms abhängig: die Akzeptanz und Zufriedenheit des Publikums, die Realisierung des Potenzials der einzelnen Beiträge und damit auch die Professionalität der Veranstalter.

Programmgestaltung ist unter anderem deshalb eine Kunst, weil sie beide Schwerpunktsetzungen gleich beachten muss. Bringt sie die einzelnen Beiträge in eine Reihenfolge, die sich an deren Form und Inhalt orientiert, so ist es durchaus möglich, dass das Programm am Publikum vorbeigeht; konzentriert sie sich zu sehr auf kalkulierbare Publikumsinteressen, besteht die Gefahr, dass das Programm verflacht, da »anstrengende« Beiträge nicht aufgenommen und konfrontative Kombinationen vermieden werden – was wiederum zur Folge haben kann, dass das Publikum sich langweilt. Programmarbeit stellt immer ein Risiko dar, denn sie erfordert den Vor-Vollzug dessen, was nicht berechenbar ist, aber im Rahmen des Möglichen liegt.

Die Einschätzung der Publikumsreaktionen arbeitet mit jeweils unterschiedlichen Voraussetzungen. Im Kino hat sie eine lange Tradition, die von den kontinuierlich gespielten Filmprogrammen mit kürzeren Filmen über die Einzelvorstellungen von Spielfilmen mit nur kleinem Bei-Programm bis hin zur Präsentation von Experimentalfilmen im Museumskontext reichen. Während kommerzielle Filmprogramme in die größeren Bögen von Produktionszyklen eingeordnet sind, orientieren sich nicht-kommerzielle Filmprogramme an den Planungsstrukturen, z.B. von Kommunalen Kinos, aber auch an Ereignissen, Ausstellungen und Themenstellungen in anderen kulturellen Bereichen. An-

ders als im Fernsehen, bei dem die zukünftige Programmeinbindung oft bereits bei der Produktion eine Rolle spielt, werden Filme in Abhängigkeit von anderen Kontextvorgaben produziert und erst danach platziert. Die geschickte Zusammenstellung von Filmprogrammen ist eine Profession, die mit einer Vielzahl unterschiedlichster Restriktionen und zum Teil widerspenstigem Material ihr Publikum bedient. Die Möglichkeiten für Kinos, ihre Zuschauer spezifisch zu adressieren, sind im kommerziellen Bereich immer weiter zurückgegangen, und die Programm-Instanz liegt gegenwärtig fast ganz bei der Filmproduktion. Der Gestaltungsspielraum in der kulturellen Filmarbeit ist durch Unterfinanzierung reduziert sowie durch den eingeschränkten Zugang zu historischen Filmkopien, die häufig in schlechtem Zustand sind und nicht mehr verliehen werden können. Mit diesen Problemen haben auch Kuratoren, die nicht fest an eine Institution gebunden sind, zu kämpfen, aber hier sind die Chancen für einen konkreten Publikumsbezug und kreative Synthesen zwischen einzelnen Filmen vielleicht noch am ehesten gegeben. Solche Programme werden meist für einen bestimmten Aufführungskontext entwickelt und können auf diesen abgestimmt werden. Auch wenn es nicht bei einer Präsentation bleibt und die Programme reisen, so werden nicht nur angemessene Aufführungsorte dafür gesucht, sondern sie werden in der Regel von der/dem Kurator/in vorgestellt, womit die Publikumsansprache noch zusätzlich gelenkt werden kann. Festivals bieten diese Art von kuratierten Programmen an, leisten aber immer auch einen Überblick über aktuelle Produktionen (bei historischen Festivals: Restaurierungen oder Neu-Entdeckungen) in einem bestimmten Bereich und sind deshalb häufig gezwungen, sehr heterogenes Material zu Programmen zusammenzufassen. Diese Aufgabe ist oft kaum lösbar, so dass das Murren des Publikums in der Regel zum Festival-Programm dazugehört und den Standardhintergrund für die ›Erfolgsfilme‹ bildet, die von diesem spezifischen Kontext profitieren.

Programmgestaltung im Kino kann strikt kommerzielle, aber auch idealistische Interessen verfolgen. Im kommerziellen Bereich ist das Hauptanliegen, das Publikum möglichst oft ins Kino zu bewegen; dies bezog sich in der Frühzeit auf bestimmte Kinos, die einander Konkurrenz machten, und richtet sich in der Multiplex-Gegenwart auf den Kinobesuch allgemein. Daneben gab es immer Initiativen, die Programme unter Zielsetzungen präsentierten, die politische und ästhetische Interessen verfolgen und aus der Konfrontation mit dem Neuen den Wahrnehmungs- und Erfahrungshorizont des Publikums erweitern wollen. Beide Programmziele sind aber miteinander verbunden, denn – wie eingangs gesagt wurde – Publikumsbedürfnisse sind nie klar definiert,

wechseln, und Unterhaltungs- und Erkenntnisinteressen sind meist in unterschiedlichen Gewichtungen miteinander verbunden.

Wenn das Programmieren von Filmen eine ›Kunst‹ genannt werden kann, dann ist es sicher keine elitäre, sondern eine, die auf Genuss abzielt. Die Filmkuratorin Karola Gramann vergleicht ein gelungenes Filmprogramm mit einer Speise oder einer Currymischung, bei der eine kleine Menge eines Gewürzes die Sache charakteristisch färben, sie aber auch verderben kann (Gramann / Schlüpmann 2002, 162). Alf Bold erzählt, dass es für seine Programmarbeit absolut kein Umweg gewesen sei, dass er zunächst als Kellner gearbeitet habe – im Gegenteil. Es habe ihm eine Vorstellung von Stil und Eleganz und Kontakt zum »beau monde« verschafft (Noll Brinkmann 1990, 86/87). Laura Marks wählt die Metapher der *Dinner Party*:

»Prepare your series of courses with subtle attention to sequencing (including appetizers, hearty dishes, palate cleansers, bitter greens, and dessert); this is the curating. Invite your guests with some care to provide conversation partners for the works; this is the audience. Then let the party happen, don't try to control it, and trust that something interesting and satisfying will happen in the course of the evening. The dinner-party model is performative in that it depends on the unfolding of unforeseen events« (Marks 2004, 38/39).

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wurde versucht, für den vorliegenden Band ein hoffentlich abwechslungsreiches Programm zusammenzustellen. Filmprogramme als Unterhaltung, Kunst und Politik werden aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick genommen, ergänzt durch Seitenblicke auf andere Medien und Programmformen. Die ersten drei Aufsätze thematisieren Geschichte und Gegenwart der Programm-Gestaltung, wobei Schwerpunkte auf historische Phasen gesetzt wurden, für die der Programm-Begriff von besonderer Bedeutung ist. Andrea Haller beschreibt das frühe Kino als ein Programm-Kino, dessen Praxis durch eine intensive Nähe zum Publikum gekennzeichnet war. Christian Hüls bietet einen Überblick über die Programm-Arbeit in der BRD nach dem Zweiten Weltkrieg, von den Filmclubs über die Kommunalen Kinos bis zur selbständigen Kuratoren-Tätigkeit. Stefanie Schulte Strathaus diskutiert Praxen und Probleme der gegenwärtigen kulturell ausgerichteten Programmarbeit zwischen Kino und Ausstellungsraum.

In den sich daran anschließenden Interviews werden Künstler/innen und Kurator/inn/en vorgestellt, deren Praxis jeweils repräsentativ für einen bestimmten Ansatz in der Programmgestaltung ist. Die Filmemacherin Birgit Hein ist Mitbegründerin von XSCREEN, der Ende der 60er Jahre gegründeten ersten Kino-Initiative für den unabhängigen Film, die sich für den Experimental- und

Underground-Film einsetzte, damit immer wieder Provokationen und Turbulenzen erzeugte und die Rezeption des experimentellen Films in der BRD nachhaltig beeinflusste. Karola Gramann verbindet in ihren Programmen experimentelle und Unterhaltungs-Filme quer durch die Filmgeschichte. Sie arbeitet vor dem Hintergrund der feministischen Filmarbeit und der neueren Filmgeschichte und hat ein dezidiertes Interesse an der Freisetzung von Phantasie und Kreativität in der Filmwahrnehmung des Publikums. Einen anders gewichteten Ansatz vertritt Florian Wüst, für den zeitgeschichtliche und politische Anliegen den Schwerpunkt der Programmarbeit bilden. Während für Wüst die kuratorische Tätigkeit fast gleichberechtigt neben seiner künstlerischen Arbeit steht, kommen mit Bernhard Schreiner, Günther Zehetner und Karl Kels drei von Peter Kubelka beeinflusste Filmemacher zu Wort, die sich der Programmarbeit mit wechselnder Intensität widmen. Beim Gespräch mit Schreiner und Zehetner werden vor allem die Erfahrungen mit der Filmpräsentation im Kunst- und Ausstellungsbereich thematisiert, während im Interview mit Karl Kels die Frage nach Strategien im Umgang mit der Beeinflussung der eigenen Werke durch Programmkontexte im Vordergrund steht.

Nachdem in den Interviews Kunst und Politik in der zeitgenössischen Film-Programm-Arbeit thematisiert wurden, bewegen wir uns im nächsten Teil aus dem Kino heraus in andere mediale Umgebungen und Programmformen. Kirstin Bergmann thematisiert in einem kurzen Beitrag einen Randbereich der Aufführungspraxis von Filmen, das MobMov. In diesen spontanen mobilen Vorführungen wird zwar mit DVD gearbeitet, aber gleichzeitig etwas von einer verlorenen Lebendigkeit der Kinokultur in die Gegenwart geholt. Nicht nur die gezielte Adressierung ihres Publikums ist charakteristisch für diese Drive-ins, sondern zum Programm gehört immer auch die Eroberung urbaner Räume. Rolf F. Nohr beschreibt in seinem Beitrag die Auflösung der traditionellen Programmvorstellungen im Fernsehen, das nicht mehr von der Produzentenseite her als Komposition von Einzelelementen gesehen werden kann, sondern aus der Perspektive der Rezeption einen Fluss bildet, der nicht durch einzelne Sendeformate, sondern durch ereignishaft Inseln im Strom strukturiert wird. Am Rande des Programmbegriffs liegt auch die Praxis der DJs in Diskotheken; hier dominieren der Flow und die ganz direkte körperliche Ansprache des Publikums, während die Distinktion und Sinnhaftigkeit der Einzelelemente kaum eine Rolle spielt. Am Beispiel des DJings lässt sich insbesondere die Thematik der Affektmodulation diskutieren, die wiederum für alle Programmformen relevant ist. Philipp Preuß und Björn Bischof vergleichen die DJ-Praxis mit der Programmierung von Kurzfilmen und Musikvideos und ergänzen dies durch

ein Interview mit Jessica Manstetten, die die Musikvideoprogramme der Kurzfilmtage Oberhausen kuratiert.

Die beiden letzten Beiträge des Bandes führen wieder zurück ins Kino, nicht aber ins Filmprogramm. Sie arbeiten mit einem erweiterten Programmbegriff im Sinne einer Lenkung der Filmrezeption durch Kontextualisierung. Anhand der Analyse von Begleitmaterialien zu Filmaufführungen liefert Florian Krautkrämer einen Beitrag zur Kritik des Begriffs des filmischen Texts. Anke Zechners Artikel führt über die direkte Programmatik hinaus in das Ungreifbare, Flüchtige des Geruchs und zeigt, wie dieser in der Filmwahrnehmung Gestalt gewinnen und als programmierendes Element wirksam werden kann.

Anmerkungen

- 01►** Hier und auch im Folgenden wird davon ausgegangen, dass Programme sich aus distinkten Einzelementen zusammensetzen. Dies ist angesichts der Geschichte des Programms und des Mediums Kino, das in diesem Band im Zentrum steht, angemessen, gilt aber inzwischen nicht mehr als selbstverständlich. Das Fernsehen wird immer wieder beispielhaft für die Auflösung von Programmstrukturen ins Feld geführt – so etwa im Beitrag Rolf F. Nohrs im vorliegenden Band. Joachim Paech sieht in der Auflösung des Programmbegriffs im Fernsehen und in den neuen Medien eine programmatische Entwicklung für die Überwindung der Moderne mit ihren strukturierten Sinnvorgaben. Vgl. Paech / Schreitmüller / Ziemer (1999), darin insbesondere der Beitrag von Joachim Paech, *Das ›Programm der Moderne‹ und dessen postmoderne Auflösungen: Vom Werk zum Text zu Multimedia*, S. 13–39.
- 02►** Zu dem Problem, inwieweit die so programmierten Maschinen als Programme für menschliches Handeln gesehen werden können, vgl. Winkler 2005.
- 03►** Z.B. Krämer, Monika (2007) *Pferde erfolgreich motivieren*. Mit dem 8-Punkte-Programm zur optimalen Leistung. Stuttgart: Kosmos.
- 04►** Z.B. Marquardt, Matthias (2007) *Warum Laufen erfolgreich macht und Grünkernbratlinge nicht*. Gesund, glücklich und erfolgreich mit dem 16-Wochen-Programm von Natural Running. Hamburg: Spomedis.

Literatur

Eder, Jens (2005) Vom Wechselbad der Gefühle zum Strom der Stimmungen. Affektive Aspekte audiovisueller Programme. In: Fischer 2005, S. 371-385.

Fischer, Ludwig (Hg.) (2005) Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Gramann, Karola / Schlüpmann, Heide (2002) Die Kunst des Filmezeigens – Kurzfilm und frühes Kino in der universitären Lehre. In: Kinematographen-Programme, KINtop 11, S. 159-164.

Hasebrink, Uwe (2005) Die Beziehung zwischen Programm und Publikum als Emanzipationsprozess. In: Fischer 2005, S. 386-399.

Jost, François (2002) Die Programmierung des Zuschauers. In: Kintop Nr. 11, S. 35-47.

Kluge, Alexander (1965) Die Utopie Film. In: Film Nr. 2, S. 11-13.

Marks, Laura U. (2004) The Ethical Presenter, or How to Have Good Arguments over Dinner. In: The Moving Image 4,1, S. 34-47.

Noll Brinkmann, Christine (1990) The Art of Programming. An Interview With Alf Bold, July 1989. In: Millennium Film Journal Nr. 23/24, S. 86-100.

Paech, Joachim / Schreitmüller, Andreas / Ziemer, Albrecht (Hg.) (1999) Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Winkler, Hartmut (2005) Programm. Eine Überlegung zu Macht und Ohnmacht im Unversum der Schrift. In: Fischer 2005, S. 63-73.

DAS KINOPROGRAMM ZUR GENESE UND FRÜHEN PRAXIS EINER AUFFÜHRUNGSFORM

»Wo findest du ihresgleichen! Die Welt ist reichhaltig und das Leben vielseitig. Aber ein einziges Kinetographen-Theater-Programm stellt Welt und Leben, was die Reichhaltigkeit anbetrifft, weit in den Schatten.«

MELCHER 1909

Besucht man heute eine Kinovorstellung in einem der zahlreichen Multiplexkino, so weiß man schon im Vorhinein recht genau, was einen im Kinosaal erwarten wird. Zuerst wird man sich zwanzig Minuten oder sogar noch länger Werbefilme für Eis, Zigaretten u.ä. anschauen müssen, dann wird das Licht gedimmt und es folgen 3-4 Kinotrailer. Nun beginnt das eigentliche Ereignis, »der Film«.

Aus diesem Grunde ist man ins Kino gegangen, um einen Film zu sehen. Was heute selbstverständlich erscheint, war jedoch nicht immer so. Zwar wussten die Kinobesucher vor rund 100 Jahren auch, was sie erwartete, wenn sie ins Kino gingen, nur gingen sie nicht dorthin, um sich »einen Film« anzuschauen, sondern ein Programm.

Im Folgenden soll der Gemeinplatz kritisch diskutiert werden, dass »Kino« und »Film« gleichzusetzen sind. Es soll herausgestellt werden, dass eine Kinovorstellung mehr war (und ist) als eine Filmvorführung, dass sie von Anfang an ein Kino-»Programm« bot. Ein Programm, das mehr war als das bloße Anschauen eines Filmes, sondern ein zuweilen multimediales und multisensuelles Gesamterlebnis. Lange Zeit – und in gewisser Weise noch immer – war das Programm als Aufführungsmodus bestimmend für die Institution Kino und seine medialen Qualitäten und nicht das singuläre Medienereignis »Film«. Indem der Beitrag die historische Entwicklung der Kinovorstellung als Programmvorstellung nachzeichnet, soll hervorgehoben werden, dass das Wissen über den Aufführungs- und Präsentationszusammenhang essentiell ist, um die Wirkungsqualitäten von historischen Filmen zu verstehen. So wie die »semantischen und ästhetischen Potentiale« der Filme erst vollständig durch ihre Einbindung und Positionierung innerhalb des Programmmzusammenhangs aktualisiert werden (vgl. Braun 2005, 213), so lässt sich ihre Wirkungsästhetik retrospektiv erst durch das Wissen um ihren Aufführungskontext nachvollziehen.

Im Gegensatz zu den Medienprodukten, d.h. den Filmen selbst, ist dem Programm als Aufführungsform dieser Produkte ungeachtet dessen bislang wenig Beachtung geschenkt worden. Niko de Klerk bezeichnet es gar als einen »blinden Fleck« in der Filmgeschichtsschreibung (de Klerk 2002, S. 15), und das, obwohl sowohl Veränderungen auf der Produktionsseite, des Verleihs und der Rezeption im Bereich des Programms konvergieren und dort zum Tragen kommen.

Im dargestellten Zeitraum von den ersten Filmvorführungen bis zur Einführung des Tonfilms durchlief das Kinoprogramm einige bedeutende Veränderungen, die mit den Stichwörtern Standardisierung und Entindividualisierung tendenziell zutreffend, aber dennoch unzureichend beschrieben werden können, da sich das Programm dieser Tendenz immer wieder erfolgreich widersetzen konnte. Und ebenso wenig wie die Einführung des Tonfilms das Ende der Entwicklung markierte, markierte die Erfindung des Laufbildes den Anfang des Programmformats.

Das Programm als medienübergreifendes Konzept

Der deutsche Soziologe Georg Simmel schrieb 1896, ein Jahr nach den ersten öffentlichen Filmvorführungen, über das Bedürfnis des modernen Menschen nach Zerstreuung:

»Keine Erscheinung des modernen Lebens kommt diesem Bedürfnis so entgegen, [...], nirgends sonst ist eine große Fülle heterogenster Eindrücke in eine äußere Einheit so zusammengebracht, dass sie der durchschnittlichen Oberflächlichkeit doch als zusammengehörig erscheinen und gerade dadurch jene lebhaftige Wechselwirkung unter ihnen erzeugt wird, jene gegenseitige Contrastierung und Steigerung, die dem ganz beziehungslos Nebeneinanderliegenden versagt ist« (Simmel, 2004 [1896], 34).

Liest man diese kurze Passage aus Simmels Werk ohne Wissen um seinen genauen Sinnzusammenhang, scheint es, als beschreibe Simmel ein Kinoprogramm um die vorletzte Jahrhundertwende: das Nebeneinander von verschiedenen Eindrücken, die Fülle an Reizen, die Freude am Heterogenen. Doch Simmel spielt hier nicht auf das Kino an. Dieser kurze Absatz stammt aus einem kleinen Essays, der sich mit der Berliner Gewerbeausstellung von 1896 kritisch auseinandersetzt. Der fehlende Bezug zum Kino verdeutlicht aber dennoch und gerade, dass die Prinzipien, die dem Kinoprogramm zugrunde liegen und mit ihnen das Programmformat als solches, nichts Kino-Immanentes sind, son-

dern auf eine Vielzahl von – im weitesten Sinne – ›medialen Ereignissen‹ anzuwenden sind.

Hickethier bietet im Hinblick auf das Fernsehprogramm folgende Definition von ›Programm‹ an: »Mit Programm wird der Zusammenhang vieler, fast immer unterschiedlicher Produkte verstanden, die in einer zeitlichen Abfolge und an einem einheitlichen Ort (Kanal) als Angebot präsentiert werden.« Ergänzend heißt es weiter: »Das Programm stellt einen auch vom Betrachter direkt wahrnehmbaren Kontext für das einzelne ästhetische Produkt dar, der an das einzelne Produkt anschließt« (Hickethier 2001, 216).

Retrospektiv betrachtet und medienübergreifend verstanden, lässt sich diese Definition auch für das Kino nutzbar machen. Geht man noch weiter in der Mediengeschichte zurück, zeigt sich, dass das Programm bereits beim Aufkommen des Films ein Format mit Geschichte war. Das Konzept des Programms als mediales Aufführungsformat ist ein weit über das Kino hinausreichendes Kulturphänomen. Die Kombination von verschiedenen Anreizen, visueller oder akustischer Natur, medial vermittelt oder auch live, ließ sich sowohl im Varieté als auch in Laterna magica-Aufführungen finden. Auch in vielen anderen Aufführungskontexten, die sich den kleinen Formen widmeten, wie dem Tingeltangel, dem Brett und Überbrett, den Singspielhallen, aber auch im Zirkus, auf Kleinkunsthöfen und bei sog. bunten Abenden, fanden diese Grundsätze Anwendung. Die Darbietungen all dieser Vergnügungen boten »eine Reihe eigenständiger Attraktionen, die von einer organisierenden Instanz sequentiell angeordnet werden, um die Anteilnahme des Publikums zu moderieren« (de Klerk 2000, 16). Sie alle führten die heterogenen Elemente ihrer Aufführung unter einer bestimmten Idee zusammen, auch wenn es oft nur die verbindende Idee der Diversität oder die Idee einer »psychologischen Wirksamkeit« (vgl. Simmel, 35) war.

Das Programm war demnach nicht eine genuin filmische Erfindung, sondern ein Format, das frühere Unterhaltungsformen mit einbezog und absorbierte. Es wurde als ein Ritual begriffen, als ein Schema, das vielseitig anwendbar war und sich immer neu füllen ließ. In diesem Sinne bezeichnet de Klerk das Programm auch als ein »container format« (de Klerk 2005, 533).

Wagt man also eine medienhistorische Verortung des Kinos aus dem Blickpunkt des Programms, dann ist der Fokus auf die Filmgeschichte und ihre Einteilung in Epochen, Umbrüche und Entwicklungslinien ein anderer. So weist beispielsweise Loiperdinger darauf hin, dass unter dieser Prämisse der eigentliche mediale Umbruch, der den Beginn des ›Kinos‹ markiert, nicht zum Zeitpunkt der Erfindung des Films, d.h. der Erfindung der technischen Apparatur zur Vorführung ›lebender Bilder‹ und der öffentlichen Aufführung des projizierten

zierten Laufbildes zu suchen ist, sondern dass dieser mediale Umbruch im Bereich der Programmgeschichte liegt:

»Der eigentliche mediengeschichtliche Umbruch vollzieht sich nicht im Bereich der Technikgeschichte, auch wenn die Jahreswende 1895/96 in der öffentlichen Wahrnehmung bis heute als Epochenschwelle gehandelt wird. Er vollzieht sich im Bereich der Programmgeschichte, und zwar geraume Zeit später, nämlich während des Ersten Weltkrieges. Erst die Durchsetzung des Programmstandards ‚langer Spielfilm‘ brachte jene Umwälzung, welche die Medienlandschaft für die nachfolgenden Jahrzehnte geprägt hat« (Loiperdinger 1998, 72).

Mag man nun den Aspekt der Kontinuität oder den der Umwälzung betonen: fokussiert man rückblickend das Kino und den Film als Programmmedium, werden teleologische Erklärungsmuster, die darauf abzielen, die Filmgeschichte als eine Art Reifungsprozess darzustellen, bei dem sich das Kino und der Film in Vorstufen zu dem entwickelten, was sie heute sind, einmal mehr obsolet.

Programmgestaltung in der kinematographischen Anfangsphase

Das Programmschema des Kinos war demnach bereits etabliert, bevor es das Kino überhaupt gab. So konnte man denn auch in der Anfangsphase der öffentlichen Filmvorführung Filmprogramme in den unterschiedlichsten Kontexten finden, abhängig von den Örtlichkeiten der Aufführung, dem Zweck und dem anvisierten Publikum.

Die meisten dieser Filmprogramme, die oft in einen größeren Kontext eingebettet waren, waren relativ kurz. Die Gebrüder Lumière waren die Ersten, die Filme als separates Programm vorführten. Dabei waren sie gleichzeitig sowohl Produzenten als auch »Programmierer«. Sie zeigten Kürzestfilme von rund einer Minute Länge, sog. »vues«, auf Deutsch »Bilder«. Ihr Programm dauerte rund eine halbe Stunde inklusive Ein- und Auslass. Die Sujets ihrer Programme bewegten sich zwischen Alltagsbildern, wie dem Feierabend in einer Fabrik, oder der Einfahrt eines Zuges in den Bahnhof, Reisebildern in weitesten Sinne, Sehenswürdigkeiten und Aktualitäten (Loiperdinger 1999, 132ff und 159) und boten so einen abwechslungsreichen Mix von

Abb. 1: Programm des Cinématographe Lumière, Stadt-Anzeiger zur Kölnischen Zeitung, Nr. 234, 23.5.1896, Abendausgabe



Einblicken in die ›große‹ und ›kleine‹ Welt (Loiperdinger 1999, 162) in rund 15 Minuten Film. Bereits in diesen ersten noch recht kurzen Programmen war das Grundmuster angelegt: Amüsement durch Abwechslung.

Immer wieder ist darauf hingewiesen worden, dass das Variété dem Kino als Vorbild für die Programmgestaltung gedient habe. Besonders die US-amerikanische Forschung betont, dass das Variété bzw. das ›Vaudeville‹ den Film popularisiert und seiner Aufführungsform als Vorbild gedient habe. »First, vaudeville provided the film industry with a marketing model«, heißt es bei Allen. Und weiter: »Vaudeville provided the film industry with a model of industrial organization«. Doch was am wichtigsten war: »Vaudeville provided film with a presentational model« (Allen 1985, 81).

Auch Corinna Müller überschreibt das erste Kapitel ihrer Studie zur frühen deutschen Kinematographie mit der Analogie des Kinos als »zweidimensionales Variété« (Hardekopf 1910). Sie weist damit auf die Verwurzelung der deutschen Kinematographie im Variété hin und schildert detail- und quellenreich, vor allem am Beispiel Messters, die Verbindung von Film und Variété (Müller 1994, 16-23). Wie später das Nummernprogramm wollte auch das Variété durch kurze Minutenabschnitte mit diversen Vorführungen – von Tierdressuren über Jongliernummern und artistische Darbietungen bis zu Gesangsnummern und kleinen szenischen Darstellungen, deren Abfolge nicht beliebig, sondern nach wirkungspsychologischen Gesichtspunkten organisiert war – Zerstreuung und Abwechslung bieten. Der Filmteil innerhalb des Variétéprogramms folgte, gleichsam als Programm im Programm, einer ähnlichen Dramaturgie. Jedoch bestand er hauptsächlich aus Aktualitäten, und es entwickelte sich um 1900 die Form der »Optischen Berichterstattung« als Standardfilmprogramm in den großen Variététheatern (Garncarz 2005, 80ff). Diese bewegte sich zwischen aktuellen Ereignissen, »nationaler Nabelschau« mit Bildern der Kaisers, des Militärs und der Flotte und Bildern aus aller Welt. Programmatisch dienten die Wochenillustrierten mit ihren aktuellen reich illustrierten Berichten dem Kinoprogramm im Variété als Vorbild (Garncarz 2005, 97). Der Zuschauer dieses immer noch recht kurzen Filmprogramms von rund 10-20 Minuten unternahm mit diesen Bildern aus aller Welt eine virtuelle Reise im Sessel.

Schaut man sich die Sujets der vorgeführten Filme an, wird schnell deutlich, dass der Filmteil im Variétéprogramm mit seiner Orientierung an der Aktualität, d.h. den dokumentarischen Genres, nicht das allein prägende Modell für das frühe Kinoprogramm gewesen sein kann. Neben den großen Variétés, die vor allem von einem begüterteren großstädtischen Publikum besucht wurden, waren es die Wanderkinematographen, die entscheidend zur Populari-

sierung des Kinos beigetragen haben. Sie waren in die kulturelle Infrastruktur von Jahrmärkten und Volksfesten eingebunden und erreichten auch so das eher kleinbürgerliche, zuweilen dörfliche (Familien-)Publikum dieser Veranstaltungen. Bei der Aufführungsgestaltung war die Programmerrfahrung seiner Macher, die aus dem Schaustellermilieu mit ihren Spezialitätentheater und Panoptika kamen, von großem Nutzen. Anders als im Variété, das seine Programmvarianz außerhalb des Filmteils fand, wurden in Wanderkinos, die ausschließlich Filme zeigten, alle Filmformen und Genres gemischt und nicht nur Aktualitäten gezeigt. Die Wanderkinos übernahmen bei Filmshows demnach »bewährte kulturelle Praktiken« (Garncarz 2002, 156), die in der Unterhaltung, nicht in der Information des Publikums zu suchen waren. So entwickelte sich eine etwas andere Dramaturgie als in den großen Varietés. Das Wanderkino diente damit als Vorbild für die inhaltliche Ausrichtung der Programme des sich schnell etablierenden stationären Kinogewerbes.

Sowohl beim Kinoprogramm des Variétés als auch des Wanderkinos waren nun die Bereiche der Filmproduktion und der Aufführungsgestaltung getrennt. Die Betreiber beider Spielstätten kauften zwar die fertigen Medienprodukte, stellten sie aber vor dem Hintergrund ihrer Erfahrung und im Hinblick auf das anvisierte Publikum eigenverantwortlich zusammen. Folglich bedienten die großen Varietés eher das Interesse des großstädtischen, bürgerlichen Publikums nach Information, während die Wanderkinos den Aspekt der Unterhaltung der Massen in den Vordergrund stellten.

Etablierung des Kinos als stationäres Vergnügungsangebot: das Nummernprogramm

Um 1906/07 schien das Geschäft mit den bewegten Bildern ein lukratives Gewerbe geworden zu sein, und es kam zu einem wahren Gründungsboom von ortsfesten Kinos. Diese siedelten sich zunächst in belebten Geschäftsstraßen und Ausfallstraßen an, um ein städtisches Laufpublikum zu erreichen. In diesen ersten »Ladenkinos«, aber auch in den sich schnell entwickelnden komfortableren Kinos wurde ein abwechslungsreiches Nummernprogramm gespielt. Es soll nun ein Blick auf das Nummernprogramm oder Kurzfilmprogramm des sog. »Kinos der Attraktionen« (Gunning 1990) und seine Wirkungsmechanismen geworfen werden. Wie sah das Programm aus, welchen Gesetzen folgte es und welchen Stellenwert hatten die einzelnen Filme im Gesamtprogrammzusammenhang? In Zahlen ausgedrückt sah das durchschnittliche Programm um 1910 folgendermaßen aus: »Ein durchschnittliches Kinoprogramm im The-



Abb.2 und 3 (gegenüberliegende Seite):
Nummernprogramm,
Programmkonkurrenz zweier Trierer Kinos,
Trierischer Volksfreund, 20.8.1910

ater ist 1800 m lang und dauert 2 Stunden. Es enthält 10 Sujets. Ein Meter Film ist der Bildträger für 52 Einzelbildchen. Ein Programm besteht also aus etwas 93.000 Einzelbildchen« (Mellini 1913, 280).

Bei der inhaltlichen Gestaltung ihrer Programme orientierten sich die Kinobesitzer, die zumeist keine Erfahrung im Kinogewerbe hatten, sondern oftmals aus dem Einzelhandel kamen, hauptsächlich an den Wanderkinos: »Die Besitzer der ortsfesten Kinos bedienten sich des erfolgreichen Modells der Filmprogrammierung, das die oft seit Generationen in der Unterhaltungsbranche tätigen Schausteller mit ihren Wanderkinos entwickelt hatten« (Garncarz 2002, 156). Sie adaptierten das abwechslungsreiche, in den ambulanten Kinos erprobte Kurzfilmprogramm und boten eine bunte Mischung von Genres und Themen.

Und das sah meist so ähnlich aus wie jene der beiden konkurrierenden Kinos aus Trier vom August 1910 (s. Abb. 2 und 3). Schon bei einem flüchtigen Blick auf die Gestaltung des Programmzettels wird deutlich, dass im Programmmzusammenhang nicht der einzelne Film als wichtig erachtet wurde, sondern dass der Gesamteindruck und die Komposition der Auffüh-

rung als Ganzes ausschlaggebend waren. Nicht die eigentliche Handlung der Filme war bestimmend, sondern ihre Funktion im Gesamtzusammenhang. Die Form des Programms war bestimmend, nicht der Inhalt. Weil alle fünf bis zehn Minuten etwas Neues zu erwarten war, konnte der Zuschauer das Kino auch mitten in einer Vorstellung betreten und verlassen, ohne fürchten zu müssen, etwas verpasst zu haben. Diese Sorglosigkeit in der »Benutzung« des Programms macht den Ritualcharakter des Programmformats deutlich. Der damalige Besucher konnte sich im Programm zurechtfinden, ohne zu wissen, was genau darin aufgeführt wurde, denn das Programm folgte gewissen Regeln und Mustern.

Wie diese aussehen sollten und was genau ein »gutes«, d.h. wirkungs- und effektvolles und dabei geschmacklich einwandfreies Programm ausmachte, da-

rin waren sich auch die Kinopraktiker jener Zeit nicht immer einig.

1910 stellt die Filmfachzeitschrift *Lichtbild-Bühne* etwa folgende »Normal-Formel« auf, an der sich ein Kinobesitzer orientieren sollte: »1. Musikpièce, 2. Aktualität [sic!], 3. Humoristisch, 4. Drama, 5. Komisch, – Pause –, 6. Naturaufnahme, 7. Komisch, 8. Die große Attraktion, 9. Wissenschaftlich, 10. Derbkomisch« (Grundregeln für die Programmmzusammensetzung, 1910).

Auch Ratgeber wie das »Handbuch der praktischen Kinetographie« des Kinopraktikers F. Paul Liesegang gaben Tipps, wie der Kinobesitzer seine Vorführung und sein Programm zu gestalten habe, um den größtmöglichen Effekt zu erzielen. Liesegang hebt besonders die Wichtigkeit einer wohlgedachten Dramaturgie des Programms hervor. Das Programm sei der Garant für den Erfolg der Vorstellung, nicht die einzelnen Filme. »Die Bilder mögen an sich noch so schön sein, werden sie wahllos durcheinander gezeigt, so kann ihre Wirkung zerstört werden; der Gesamteindruck der Vorführung wird dann keinesfalls befriedigend ausfallen« (Liesegang 1908, 231). Die Filme werden von ihm nicht als autonome Einheiten betrachtet, sondern als Teile eines harmonischen Ganzen. Daher soll zwar mit Kontrasten gearbeitet, allzu harte Gegensätze sollen jedoch vermieden werden. »[...]es wäre verfehlt auf einen »Film zum Todlachen« eine grausige Tragödie zu bringen« (ibid.). Der mentale und emotionale Gegensatz der Filme soll zwar Spannungsgeladen sein, darf aber nicht zu hart und übergangslos ausfallen. Auch das Prinzip der Steigerung soll, laut Liesegang, berücksichtigt werden. Das Beste solle nicht gleich zuerst geboten werden, vielmehr solle auf eine gewisse Steigerung geachtet werden, um »dadurch das Publikum in Spannung« (ibid.) zu halten. Auch wäre es unpassend, ein Programm nur aus Highlights zusammenzusetzen, dies würde schlussendlich zu Ermüdung und zur Langeweile des Publikums führen.

Ein Zuviel an Attraktion schwächt den Unterhaltungswert demnach ebenso wie Wiederholung und Gleichartigkeit. Stattdessen sollen mit den Prinzipien der Kontrastbildung,

Parade-Theater

Neustrasse 3

Großartiger wunderbarer Riesenspielflan

Samstag, den 20. d. einsch. Montag, den 22. August

Was haben die besten? Alles kommt! Von besten des Welt! **Achtung!**

12 Nummern 12

Der erste Programm kann nicht so leichtfertig übersehen werden, es ist das wichtigste, was der Kinobesitzer zu wissen hat, wenn er die besten Filme zu sehen will.

Geschichte der besten Filme

1. **Die grossartigen Feiertage in Elberfeld-Barmen.**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
2. **Fischerleben im Norden.**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
3. **Die Duellantin.**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
4. **Der Traum des Professors Flügel.**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
5. **Nach der Bühne.**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
6. **Gregorio lernt ein Handwerk.**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
7. **Das Beweisstück!**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
8. **Piefke spielt Hausherr!**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
9. **Der treue Hund.**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
10. **Welch' das wir sterben müssen!**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
11. **Musette!**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.
12. **Lothar ist unverwundbar!**
einmalig bei uns erschienen, einmalig in der Geschichte der deutschen Filmkunst.

oder: Unverwundbar!

Ab Dienstag Der Brand d. Brüsseler Weltausstellung.

Freien der Plätze wie bekannt.

Die Direktion des Parade-Theaters Trier-Coblenz.

Steigerung, Retardierung und einer wellenartigen, rhythmischen Dramaturgie verschiedene sinnliche Anreize geboten und auf eine Vielfalt hinsichtlich Genres und Filmtypen geachtet werden.

Dabei geht es jedoch nicht vorrangig um eine Mischung der Gattungen, d.h. Fiktion oder Dokumentation, Trickfilm und Tonbild oder farbige Filme, Aktualitäten oder Spielhandlungen, sondern um eine möglichst diverse Mischung hinsichtlich wirkungsästhetischer Gesichtspunkte. Der Programmierer hatte danach zu fragen, was den spezifischen Reiz der Filme ausmachte, welchen besonderen Schauwert sie aufwiesen und was sie beim Zuschauer bewirkten: optisches Vergnügen, zu finden sowohl in farbigen Filmen als auch in exotischen Sujets, die Erweckung von verschiedenen Emotionen, sei es Mitgefühl (z.B. im Melodrama), Spannung (im Sensationsfilm, aber auch in sog. ›Phantom Rides‹) oder Befriedigung der Neugier (Aufnahmen aus fernen Ländern, aber auch Sitendramen). Daher konnten auch durchaus zwei Filme derselben Gattung aufeinander folgen, solange sie nur verschiedene Sehreize boten. Auch extra-filmische, performative Faktoren der Programmgestaltung trugen zur Diversität der Kinovorstellung bei: die Filme wurden von Musik begleitet, zuweilen führte ein Conferencier durch das Programm oder ein Erklärer kommentierte die Filme live, das Publikum wurde durch projizierte Dias direkt angesprochen, zum Essen und Trinken animiert oder gebeten, die übergroßen Hüte abzunehmen. Diese nicht-filmischen Anteile machten das Programm zu einem – zumindest partiellen – Live-Event mit einem hohen Maß an Partizipation und Aktion von Seiten des Publikums. Ein wenig überspitzt formuliert ließe sich hier von einem Publikumsmedium im eigentlichen Wortsinne sprechen, denn das definitive Programm wurde letztendlich erst durch das im Kinosaal anwesende Publikum und seine Art der medialen ›Benutzung‹ realisiert.

Es wurde jedoch auch nicht mit Kritik an dieser Aufführungsgestaltung gespart. Vor allem Vertreter des intellektuellen, bürgerlich geprägten Kulturbetriebs und des wilhelminischen Bürgertums standen dieser Art der Unterhaltung oft kritisch gegenüber. So bezeichnete beispielsweise der Schriftsteller Hanns Heinz Ewers, obwohl ein treuer Freund und Verteidiger des Kinos, das Programm als »echtes Leipziger Allerlei, sehr gutes wild durcheinander gewürfelt mit äusserst mäßigem Zeug« (Ewers 1910). Der grimmige Kinoreformer Viktor Noack nannte das Kinoprogramm mit Goethe gar ein Ragout, »leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht«, und ein »stark Getränk«, dieser »Kientopp-Fusel« (Noack 1992 [1912]). Kritisiert wurde vor allem, dass diese Art der Unterhaltung nicht auf Kontemplation und Versenkung in ein Kunstwerk beruhte, sondern die niederen Instinkte quasi im Reiz-Reaktions-Schema anspreche:

»Einfach wie die reflexartige Lust ist der auslösende Reiz: Kriminalaffären mit einem dutzend Leichen, grauenvolle Verbrecherjagden drängen aneinander; dann faustdicke Sentimentalitäten: der blinde sterbende Bettler und der Hund, der auf seinem Grabe verreckt; ein Stück mit dem Titel: ACHTET DIE ARMEN oder KRABBEFÄNGERIN; Kriegsschiffe; beim Anblick des Kaisers und der Armee kein Patriotismus; ein gehässiges Staunen« (Döblin 1992 [1909], 155).

Doch die Art der Programmgestaltung wurde nicht nur als unerfreulich, sondern auch als schädlich angesehen, im physischen wie auch im psychischen Sinne. Die Schnelligkeit und Diversität des Programms überfordere den Zuschauer, überreize seine Nerven, führe zu einer Überlastung des Gehirns und einer Steigerung der Phantasie und letztlich gar zu körperlichen Beeinträchtigungen. Der Arzt und Kinoreformer Albert Hellwig beschreibt in einem Essay, überschrieben mit »Über die schädliche Suggestionskraft kinematographischer Vorführungen«, die bedenklichen Reaktion von Frauen und Kindern auf den Besuch einer Kinovorstellung, die von Ohnmachtsanfällen über Halluzinationen bis hin zu Hysterie reichen. Die Sorge um das physische Wohl der Kinogänger ist jedoch immer gepaart mit einer Sorge um die sittlich-moralische Verfasstheit des Publikums:

»Man gewöhnt sich rasch und unvermittelt von Vorstellung zu Vorstellung hinüberzuzucken, man verliert die langsame Stetigkeit der Vorstellungsfolge, das Festhaltenkönnen, welches die Vorbedingung alles gründlichen Urteilens ist«,

heißt es noch 1926 bei Moreck (60/70). Man befürchtete, dass die unverbundene Abwechslung der verschiedenen Reize im Programm negative Auswirkungen auf das geistige Potential der Menschen habe, indem es unkritisch und oberflächlich mache.

»Man gewöhnt sich, dem zufälligen Aneinander der Bilder nachzugehen und willenlos zu folgen; man vermisst nicht mehr die logische Folge eines durchgehenden Gedankens, der die einzelnen Vorstellungen erst zu dem zusammenbindet, was man eben einen Gedanken nennt« (ibid, 70).

Grundlage dieser Ablehnung war nicht zuletzt eine diffuse Angst, die Deutungshoheit des (Kunst-)Werkes an das Publikum verlieren zu können, indem man ihm erlaubte, die Rezeptionsbedingungen zu einem großen Teil mitzugestalten. So wurde denn auch gelegentlich die Forderung nach thematisch gebundenen Programmen laut (z.B. bei Hermann Häfker, Kino und Kunst, 1913; Der Kino und die Gebildeten, 1915; vgl. auch Diederichs 1990), die dem Prinzip der Diversität ein gewisses Maß an Konsistenz gegenüberstellen sollten und bei dem der Programmplaner und Vorführer als eine Art Tutor eine rezeptionsleitende Funktion einnehmen sollte. Sie fanden jedoch außer in Mustervor-

führungen und im Kontext von Volksbildungsveranstaltungen keine weit reichende Anwendung.

Die Ablehnung des Kinoprogramms und seiner diversifizierten und fragmentierten Struktur kann zudem auch im Kontext einer allgemeinen Abwehrreaktion gegen die Moderne und ihre Auswirkungen gesehen werden. Diese Reaktionen sind Teil einer generellen Modernitätsdebatte, die sich nicht nur kritisch mit den neuen Medien, sondern auch mit der Großstadterfahrung, der Beschleunigung des Lebens und der psychischen Verfasstheit des modernen Menschen auseinandersetzt. In diesem Sinne kann das Programmformat als ›modernes‹ Präsentationskonzept aufgefasst werden. Darauf weist schon Emile Altenloh in ihrer Studie zum Kinopublikum von 1913 hin:

»Wesentlicher erscheint mir jedoch, dass beide, der Kino und seine Besucher, typische Produkte unserer Zeit sind, die sich durch ein fortwährendes Beschäftigtsein und eine nervöse Unruhe auszeichnen. Der tagsüber im Beruf angespannte Mensch befreit sich von dieser Hast selbst dann nicht, wenn er sich erholen will. Im Vorbeigehen sucht er im Kino für kurze Zeit Ablenkung und Zerstreuung [...] Diese Konzentration [wie bei einem Musikstück] verlangt das Kino nicht. Es wirkt mit so starken Mitteln, dass selbst erschlafte Nerven aufgepeitscht werden, und die schnelle Folge der Ereignisse, das Durcheinander von verschiedenen Dingen lassen keine Längeweile aufkommen« (Altenloh, 56).

Vor allem in seiner Aufführungs- und Programmgestaltung kommt das Kino, dieses Surrogat an Erlebnissen und Erfahrungen, dem modernen (Großstadt-) Menschen und seinem Lebensrhythmus entgegen. Es reproduziert mit seinen eigenen Mitteln die moderne Umwelterfahrung und transformiert das soziale Erleben seines Publikums in ein ästhetisches (vgl. Hake 1993, 90). Das Programmformat des Kinos ist somit Ausdruck eines allgemeinen Trends der Akzeleration, wobei der moderne Mensch in seiner Hingabe an die Gegenwart und den Augenblick eine innere Verwandtschaft zum Kino und vor allem zu seinem Programmformat aufweist. Der moderne Mensch wird so zum »Homo cinematicus«, zum Kinomenschen (Moreck, 69).

Auf der anderen Seite liegt in eben dieser Hinwendung zum Publikum eine der Stärken des Nummernprogramms. Fachpresse und diverse Handbücher versorgten die Kinobesitzer mit Tipps, wie man seine Vorführung und sein Programm in Hinblick auf die Publikumszusammensetzung gestalten sollte, um den größtmöglichen Effekt zu erzielen. Der Kampf um die Besucher lief, wenn auch nicht ausschließlich, so doch zu einem großen Teil über die Programmgestaltung.

»Unter den Ursachen, die zum Ausbleiben des Erfolges beitragen, sind folgende: [...]

5. Darbietungen, die für die Zuschauer nicht passend sind, verderben fast jede Schaustellung. Die Geschichte der Kreuzigung würde kaum eine grosse jüdische Zuschauerschaft anziehen»,

heißt es 1912 im *Kinematograph* (Ein tot geborener Kino, 1912). Genauso wie man bei einem Geschenk überlege, welches Alter und welche Vorlieben der Beschenkte habe, so müsse man auch im Kino an die demographische Zusammensetzung seines Publikums denken (Hood 1907). Auch F. Paul Liesegang weist in seinen bereits mehrfach zitierten *Handbuch der praktischen Kinematographie* auf den Zusammenhang zwischen Publikum und Programmgestaltung und auf die Bedeutung des sozio-demographischen Umfeldes des Kinos hin. Er schreibt:

»Für die Zusammenstellung des Programms lässt sich natürlich kein allgemein gültiges Schema geben. Bei der Auswahl der Bilder muß man sich zunächst nach dem Publikum richten«. Und weiter heißt es: »In einer Industriestadt z.B., wo man hauptsächlich mit Fabrikarbeitern zu rechnen hat, wird man andere Zusammenstellungen wählen wie in einem Landstädtchen oder einem Militärplatz; und für Kinder hinwieder wird man ein anderes Programm machen als für Erwachsene« (231).

Die Orientierung am Publikum war beim Nummernprogramm des frühen Kinos in gewissem Rahmen möglich. Eine komplette Konzeption der Programme im Hinblick auf die lokalen Gegebenheiten wurde jedoch durch die gängige Verleihpraxis teilweise eingeschränkt. Oftmals liehen die Kinobesitzer ihre kompletten Programme, hatten also wenig Einfluss auf die Auswahl der einzelnen Filme. Es war aber möglich, sich die Programme zumindest in Teilen selbst zusammenstellen. Auch wurden einige Kinobesitzer selber zu Verleihern, die Filme, die sie für passend hielten, kauften und dann an andere Kinos weiterverliehen. (vgl. Müller 1994, 47-73). Festzuhalten bleibt, dass die Abläufe des Filmverleihs noch nicht standardisiert waren; es gab viele Methoden, sich sein Programm zu beschaffen und zusammenzustellen oder zu ergänzen. Dies ließ dem Kinobesitzer einige Freiheiten, sein Programm zumindest teilweise an den Wünschen seines Publikums auszurichten.

Auch bedingt durch die extra-filmischen Komponenten der Programmgestaltung war das Programm in höherem Maß als in späteren Phasen der Filmgeschichte ein Alleinstellungsmerkmal, d.h. ein probates Mittel, um sich von der Konkurrenz abzuheben. Wie die oft großformatigen Anzeigen in der Tagespresse anschaulich bezeugen, wurde der Konkurrenzkampf lokaler Kontrahenten auch über das Programm ausgetragen. Dabei spielte die Masse der Filme genauso eine Rolle wie die Musikbegleitung. Spielte das eine Kino zehn Filme, so bot das andere Kino in der nächsten Woche ein »erstklassiges Riesenpro-

gramm« von zwölf Filmen an. Infolgedessen machte sich um 1910 eine Tendenz zu sog. Riesenprogrammen von bis zu zwei Stunden bemerkbar. Doch auch die Art der Livepräsentation diente zur Attraktivitätssteigerung und Publikumsbindung. Der Trierer Kinobesitzer Peter Marzen beispielsweise fungierte zugleich als Filmkommentator und begleitete als besonderes Highlight seine Filme mit einem Kommentar in der lokalen Mundart (Herzig/Loiperdingen 1999, 39-50). Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal mit Bezug zum Lokalen konnten auch die sog. Lokalaufnahmen bieten. Diese im Unterschied zu gewöhnlichen Städtebildern meist vom Kinoinhaber selbst aufgenommenen oder eigens für sein Kino in Auftrag gegebenen kurzen Filme waren ausschließlich für das lokale Publikum bestimmt und kamen meist nicht in den Verleih. Sie zeigen vorwiegend lokale Großereignisse wie Paraden, Umzüge und Prozessionen oder Szenen aus dem Stadtleben, d.h. Gelegenheiten, bei denen möglichst viele Bürger versammelt waren und später auch auf dem Film zu sehen sein würden (vgl. Jung 2002).⁴¹ Die Tendenz, dass das Publikum selbst zum Produzenten ›seines‹ Programms werden konnte, zeigt sich in den Lokalaufnahmen besonders deutlich, denn der Kinobesucher konnte hier zugleich auch ›Star‹ des Programms sein.

Rolle und Positionierung des Publikums. Das Programm als emotionale Programmierung des Zuschauers

»Der Film macht aktiv, der Zuschauer muß mitarbeiten, sonst geht alles für ihn verloren.«

BAEUMLER 1992 [1912]

In seinem wegweisenden Essay *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avantgarde* (1990 [1986]) weist Tom Gunning darauf hin, dass im sog. »cinema of attractions« der Zuschauer auf eine sehr direkte Art und Weise angesprochen wird.

Durch die Zurschaustellung von »views« werden seine visuelle Neugier und Sensationslust angesprochen und befriedigt. Im Gegensatz dazu kommt es im »cinema of narrative integration«, das sich um 1910 entwickelte, zur Identifikation mit der Kameraposition und zu einer Vereinnahmung von der im Film erzählten Geschichte. Während das Kino der Attraktionen eher auf Erstaunen und Verwunderung seitens seines Publikums abzielt, wird der Zuschauer des narrativen Kinos illusioniert und absorbiert. Infolgedessen nimmt ersterer eine aktive und kritische Haltung ein, wohingegen letzterer ein eher ›statischer‹, passiver Beobachter ist. Sucht Gunning diese Annahmen in der Ästhetik der einzelnen Filme zu begründen, so weist auch die Art der Präsentation, d.h. das Programm auf diesen Unterschied in der Rezeptionshaltung hin.

Durch die schnelle Abfolge von kurzen, heterogenen Reizen nahm der Zuschauer des Nummernprogramms automatisch eine distanziertere Haltung ein, er suchte Zerstreuung, nicht Versenkung und Kontemplation. Miriam Hansen setzt in ihrer Studie *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (1991) ähnliche Akzente wie Gunning. Sie fasst jedoch die Phase, in der der Zuschauer direkt und als Teil eines real existierenden Publikums, einer sozialen Öffentlichkeit, angesprochen wird, etwas weiter. Erst mit Einführung des Tonfilms würde der Zuschauer allmählich zu dem »unsichtbaren«, privaten Konsumenten des klassischen Hollywood-Kinos. ◀2

Die direkte Ansprache des Publikums und dessen Bewusstsein für die mediale Vermittlungsinstanz, die sowohl Gunning als auch Hansen als charakteristisch für das »frühe« Kino betrachten, werden durch das spezielle Programmformat verstärkt. Das Programm mit seinen Unterbrechungen, Konfrontationen und Live-Elementen ließ dem Publikum mehr Spielraum, sich selbst in den Prozess des Filme-Sehens einzubringen. »But the display of diversity also means that the viewer is solicited in a more direct manner – as a member of an anticipated social audience and a public, rather than an invisible private consumer« (Hansen 1991, 29). Das Nummernprogramm wendet sich demnach direkt an das physisch anwesende Publikum, es imaginiert das Publikum als im Saal anwesendes Kollektiv, das interaktiv am Filmgeschehen teilnimmt und sich selbst als getrennt vom Geschehen auf der Leinwand wahrnimmt (vgl. Elsaesser 2002, 78ff). Die Heterogenität des Programms geht von der Annahme der Heterogenität der Wünsche des Publikums aus. Die Diversität der Programme und die unterschiedlichen visuellen sinnlichen und emotionalen Reize, die ausgestellt werden, sorgen dafür, dass für jeden etwas geboten wird. Für den Kinobesitzer bedeutete dies, dass er mit einem einzigen Programm ein möglichst breites Publikum ansprechen konnte. Darauf gründete Hansen auch letztendlich den Status des frühen Kinos als »alternative public sphere«. Vor allem der Live-Aspekt biete auch bei Mainstream-Produktionen genügend Raum für Interpretation seitens eines Nicht-Mainstream-Publikums (vgl. ibid, 42; Hansen 1993, 208f).

Die Annahme einer aktiven, eher distanzierten Haltung des Publikums bedeutet jedoch nicht, dass das Programm den Zuschauer nicht auch emotional und sinnlich ansprechen konnte. Man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, dass in gewisser Weise nicht nur der Film, son-

Abb. 4: Publikum in Knopf's Kinematographentheater am Spielbudenplatz in Hamburg, um 1910



dern auch der Zuschauer programmiert wurde (vgl. Jost, 2002). Das Programm nimmt in diesem Sinne nicht nur eine Organisation verschiedener Film-Genres und Darstellungsarten vor, sondern zugleich auch eine »Organisation der Gefühle« (Kessler/Lenk/Loiperdinger 2002, 7, vgl. auch Eder 2005). Es versteht sich somit als quasi-mechanische Versuchsanordnung, die durch ein simples, aber äußerst wirksames Reiz-Reaktions-Schema wechselnde emotionale Bewegungen beim Publikum hervorrufen will. So wird bei der Zusammenstellung der Programme nicht nur auf die Gegenüberstellung verschiedener Film-Genres und -gattungen, wie fiktional, dokumentarisch, komödiantisch oder fantastisch etc. geachtet, sondern auch auf den emotionalen Gehalt der Bilder. Die einzelnen Filme werden gemäß ihrer Bedeutung für die Stimmungslage des Publikums und die bei ihm ausgelösten Gefühle und mentalen Auswirkungen und daran anschließenden Aktivitäten klassifiziert und kombiniert. Wie Eder vorschlägt, kann man dabei zwischen Inhalts- und Artefakt-Emotionen unterscheiden (Eder, 375). Erstere beziehen sich auf die Narration des Dargestellten (z.B. Rührung über die aufopfernde Mutter des kranken Kindes), letztere auf die Art und Weise der Darstellung (z.B. Staunen über visuelle Effekte wie strömendes Wasser oder schnelle Kamerafahrten bei ›Phantom Rides‹). Durch die relative Regelmäßigkeit und Vorhersehbarkeit des Programmablaufes, in dem jedes Filmelement und die dazugehörige emotionale Regung einen bestimmten Platz einnahm, oder durch die Lektüre der Programmzettel, die zumeist nicht nur auf die Gattungszugehörigkeit, sondern auf die damit verbundenen emotionalen Reaktionen hinwies (»dramatisch«, »zum Totlachen«), wusste der Zuschauer was ihn erwartete. Er konnte mit großer Gewissheit davon ausgehen, dass nach einem emotional bewegenden Filmstück (das »traurig« oder »betroffen« macht) ein andersartiger Film programmiert wurde, der die emotionale Anspannung wieder löste (d.h. ein »heiteres« Stück, wie eine Komödie, oder ein »ruhiges«, wie z.B. eine Naturaufnahme). Dabei war es einerlei, ob dies durch einen Film der gleichen oder einer differenten Gattung geschah. Das Publikum des ›Programmkinos‹ erwartete und genoss diese emotionale Stimulierung, vor allem genoss es, dass ihm so unterschiedliche emotionale Reize in so kurzer Zeit und so dicht gedrängt offeriert wurden.

»Ich versah mich mit Zigaretten, erstand an der Kasse des Theaters ein Billett und liess mir ein Programm schenken, aus dem u.a. hervorging, dass mein Billett als Fahrkarte durch Ostindien und für eine Fahrt durch Chikago mit der Elektrischen Gültigkeit hatte. Dabei sollte ich programmäßig tief ergriffen werden und mich verschiedene Male totlachen« (Melcher 1909).

Den zeitgenössischen Beschreibungen gemäß begab sich also der Kinobesucher auf eine regelrechte Achterbahnfahrt der Gefühle, auf der das stete Auf und Ab der Emotionen den Reiz der Fahrt bzw. des Programms ausmachte.

Der Wandel des Programms um 1911/1912

Um 1911 kam es zu einem durchgreifenden Wandel des Kinos, der nicht nur auf der ökonomischen Ebene, d.h. auf Seiten der Produzenten und der Verleiher Auswirkungen zeitigte, sondern auch Konsequenzen für die Programmgestaltung und die Rezeptionshaltung des Zuschauers hatte. Corinna Müller hat sich aus filmwirtschaftlicher und formaler Sicht mit diesen Veränderungen beschäftigt und eine Zeiteinteilung der Filmgeschichte nach ihrem Filmlängenmodell vorgeschlagen (vgl. Müller 1994 und Müller 1998). Die Zeit des Kurzfilms und des Kurzfilmprogramms, des sog. Nummernprogramms dauerte laut Müller von 1906/07 bis ungefähr zur Jahreswende 1910/1911. Um 1911 begannen die Filme länger zu werden, und ›Länge‹, d.h. die Spieldauer eines Filmes wurde zum Qualitätskriterium. Diese längeren Filme, die zugleich fast ausschließlich dem fiktionalen, narrativen Bereich entstammten, wurden außerhalb des Programmszusammenhangs als sog. Monopol- oder auch Terminfilme verliehen. Sie wurden als Zugpferde im Programm eingesetzt und begannen alsbald die Programme zu dominieren. Neben diesen langen, narrativen Filmen, die meist etwa eine Stunde dauerten, bestand das Programm weiterhin aus 5-7 kürzeren Filmen aller Genres. Das Gewicht des Programms verschob sich auf einen längeren Film, den sog. ›Ein-Stunden-Film‹. Diese prägten zwar die Gestaltung des Programms und wurden als Hauptattraktion in den Programminseraten herausgestellt, sie wurden aber weiterhin begleitet und flankiert von kürzeren Filmen. Die Zeit des ›Lang-

Abb. 5: Aufkommen des Langfilms.

Der Monopolfilm als Hauptattraktion des Programms,
Mannheimer Generalanzeiger, 20.5.1911



films im Kurz-Langfilm-Programm« – und ab 1915 auch das ›Zwei-Schlager-Programm« – dehnte sich von Anfang 1911 bis nach dem Ersten Weltkrieg aus. Müller führt diese Veränderungen der Programme auf Veränderungen der Produktion und der Verleihkonditionen zurück: Die Kurzfilmkultur war um 1909 niedergewirtschaftet, der Kurzfilm zur ›Schleuderware‹ verkommen. Es kam zu einem Preisverfall. Das Ventil, um diesem Missstand abzuhelpfen und die Preise zu konsolidieren, war der längere Spielfilm (Langfilm) mit seiner neuen Vertriebspraxis des Monopolfilms. Das System der Programmzusammenstellung wandelte sich nun vom Verkauf und Verleih ganzer Programme hin zum Verleih einzelner Titel.

Für den damaligen Kinobesitzer schienen diese längeren Filme zunächst einmal ein Paradoxon zu sein. Sie waren aufgrund ihrer Unzeitgemäßheit prädestiniert zum Scheitern. Sie brachen mit all dem, was Kino zu jener Zeit auszumachen schien. Abwechslung, Zerstreuung, Wechsel, Attraktion. Ein Programm aus wenigen, vielleicht sogar nur einem einzigen Film erschien unmodern und in seiner Hinwendung zur theatralen Form nahezu rückwärts gewandt. Zwar räumte man ein, dass die ›langen Films‹ durchaus zunächst ein gutes Geschäft bedeuteten, doch man forderte, »daß unser Programm mit langen Films nicht übersättigt werden darf« (*Lange Films*, LBB, 1911). Ein paar Tage später hieß es jedoch in der gleichen Zeitschrift:

»Das Publikum hat uns durch sein gewaltiges Zuströmen bei allen großen Films die Antwort gegeben, was richtig ist [...]. Wir werden also in der kommenden Saison lange und kurze Filme haben und zwar mit Recht, denn die große Variationsmöglichkeit, die in unseren Bildern steckt, die universelle Darbietungsmöglichkeit kann noch einen weiteren, unbeschränkten Vorzug halten: die Zeitausdehnung« (Mellini, 1911).

Das Dilemma für viele Kinobesitzer war, das man seinem Publikum weiterhin ein abwechslungsreiches Programm bieten wollte. So heißt es weiter bei Mellini:

»Eine zweite, bisher noch ungelöste Frage ist die Schwierigkeit, die langen Films in den bisher üblichen Theatermodus so einzufügen, daß die Programm-Regie auch für das Publikum praktisch ist, denn dieses ist ja auch heute noch gewöhnt, zeitlich nach Belieben zum Kinematographen zu gehen. Der Stundenfilm verlangt aber eigentlich ein pünktliches Kommen wie beim richtigen Theater« (ibid).

Auch im *Kinematograph* herrschte Ratlosigkeit. Am 23. August 1911 heißt es:

»Der Verein der Kinematographenbesitzer von Chemnitz und Umgebung hält es für notwendig, die Fabrikanten zu ersuchen, die Längen der Filme möglichst zu beschränken, da das kino-

besuchende Publikum an 6-8 Programmnummern gewöhnt ist und diesen Wünschen ohne eine wesentliche Programmveränderung nicht mehr entsprochen werden kann« (*Vereinsnachrichten*, 1911).

Die Kinobesitzer hegten die berechtigte Sorge, dass ihnen durch den Langfilm und die daraus resultierende Reduzierung der Programmmöglichkeiten die Hoheit über die Gestaltung der Programme aus der Hand genommen werden würde und sich das Gleichgewicht zugunsten der Produzenten verschieben würde. Jedoch, auch weiterhin blieb das Publikum ein wichtiger Faktor bei der Gestaltung. Eine Ausgabe später heißt es daher: »Seit einiger Zeit dominieren die langen Films im Programm der Kinotheater. Seufzend greift wohl der Filmeinkäufer in die Tasche, aber – es muss gekauft werden. Das Publikum verlangt neue Sensationen« (F.L., 1911).

So wurde eine Zeit lang neben dem Schlagerfilm auch ein komplettes Kurzfilmprogramm geboten, d.h., die Programme wurden immer länger. Für die Kinobesitzer wurde es jedoch immer schwieriger, ihr Programm mit Kurzfilmen zu füllen, da deren Produktion weitgehend unrentabel geworden war (Müller 1994, 189). Trotzdem herrschte noch über längere Zeit Uneinigkeit, wie man sein Kinoprogramm am besten gestalten sollte. Doch es zeichnete sich schon zu diesem Zeitpunkt ab, dass der lange Film das Rennen machen würde und die kurzen Filme zum Beiprogramm degradiert würden.◀3

Doch noch mochte man mit der lieb gewonnenen Gewohnheit der Vielfalt nicht vollends brechen. So lassen sich eine kurze Zeit lang sogar Inserate für lange Filme finden, die die einzelnen Teile des Filmes gleichsam als Nummerprogramm inserieren, um so weiterhin den Aspekt der Vielfalt zu betonen. Dass Abwechslung weiterhin ein unabdingbares Qualitätskriterium war, sollte sich auch im weiteren Verlauf der Entwicklung zeigen, in dem die Diversität des Angebots verstärkt in den Live-Elementen wie Musik, Bühnenschau etc. gelegt wurde. Dennoch wurde mit der Einführung des Ein-Stunden-Films der Grundstein gelegt zu einem Wandel der Rezeptionshaltung, wie ihn Gunning, Hansen und andere beschreiben.

Trotz ökonomischer Erklärungsansätze muss man danach fragen, warum der lange Film sich letztendlich durchsetzen konnte, obwohl das Publikum ihn zunächst als etwas Kinofremdes empfand. So muss nach der Rolle des Publikums in diesem Prozess gefragt werden. Zunächst scheint es, als wäre den Kinobetreibern durch die Stärkung der Produktionsseite die Herrschaft über die Gestaltung aus der Hand genommen. Auf der anderen Seite konnten sie durch die Einzelmiete von Filmen, die durch die Monopol- und Terminfilme möglich geworden war, sich auch besser auf ihr Publikum einstellen. Denn für die Ver-



Abb. 6: Aufkommen des Langfilms. Der erste Kinostar Asta Nielsen, Mannheimer Generalanzeiger, 12.10.1912

leihen machte es nur Sinn, solche Filme einzeln zu verleihen, die von den Kinobesitzern auch für zugkräftig genug gehalten wurden, um dafür Extra-Aufwendungen zu leisten. Das waren um 1912 vor allem Dramen, sog. soziale Dramen, Sittendramen oder Sensationsdramen. Diese waren vor allem beim weiblichen Publikum sehr beliebt, da sie Leben und Schicksal von Frauen unterschiedlichster sozialer Milieus thematisierten und in denen es zu einer Auseinandersetzung mit der männlichen Norm und der weiblichen Realität kam (vgl. Schlüpmann 1990). Die Etablierung von Stars, die erst durch die längeren Filme, die den Schauspielern und vor allem den Schauspielerinnen ein breiteres Forum boten, möglich wurde, trug zudem zu einer Festigung dieser Programmveränderungen bei. Eine große Rolle bei der Popularisierung des langen Dramas spielte Asta Nielsen und mit ihr auch ihr Publikum.⁴⁴ Im September 1911 heißt es in der *Lichtbild-Bühne* zum Thema Kinoprogramm und Publikumsgeschmack:

»[...] denn wir haben jetzt in der Kinematographie den Zeitbeginn einer neuen Epoche, die bedeutsame Umwandlung der Geschmacksanschauung seitens des allgemeinen Publikums. [...] In den allerersten Zeiten nahmen wir einfach den Film und hatten nur Interesse für die Länge. Nachdem komplettierte man die Programme nach dem Genre [...]. Dann kam die Zeit der Handlung, die bis heute anhielt, und jetzt haben wir die Persönlichkeit [...]« (Asta Nielsen – die populäre Kino-Schauspieler, 1911).

Es kann davon ausgegangen werden, dass sich der Langfilm nicht hätte durchsetzen können, wenn er nicht auf irgendeine Weise auch den Nerv seiner Zuschauer getroffen hätte. Geht man ferner davon aus, dass Frauen einen groß-

en Teil des Kinopublikums bildeten, so könnte man folgern, dass das weibliche Publikum eine maßgebliche Rolle bei der Etablierung und Akzeptanz des Langfilms spielte. Sie akzeptierten die formalen Aspekte wie die größere Länge, aber auch die Intensivierung der narrativen Elemente vielleicht eher, da diese Filme ihnen ermöglichten, einen Blick auf die Lebenswelten der unterschiedlichsten Frauen zu werfen und so verschiedene Lebens- und Liebesentwürfe kennen zu lernen.

Exkurs: Auswirkungen des Präsentationsmodus ›Programm‹ auf den Werkbegriff

Die Ein- bzw. Unterordnung einzelner Medienprodukte in einen übergeordneten Programmmzusammenhang bleibt nicht ohne Folgen für deren Status als abgeschlossene Einheiten. So muss nach den Auswirkungen des Programmformats auf den Werkcharakter des einzelnen Films und dessen textuelle Integrität gefragt werden. Denn die räumliche und zeitliche Nähe der verschiedenen Filme im Programmmzusammenhang bewirkte letztendlich, dass der einzelne Film nicht nur aus sich selbst heraus ›sprach‹, sondern seine Wirkung und seine ›Botschaft‹ maßgeblich von den ihn umgebenden Filmen beeinflusst wurden. Die Funktionen, Wirkungsweisen und Aussagen einzelner Filme können daher nur innerhalb des Programmmzusammenhanges beurteilt werden. Lässt sich dieser Zusammenhang in der Rückschau nicht mehr rekonstruieren, so kann zwar eine Analyse des Films unter verschiedenen Gesichtspunkten vorgenommen und Aussagen über sein Wirkungspotential getroffen werden, Rückschlüsse auf die tatsächliche Wirkung des Films zum Zeitpunkt seiner Aufführung lassen sich jedoch nur in begrenztem Rahmen ziehen. Die Filme im Programm verwiesen allein durch ihre zeitliche Nähe aufeinander, sie unterstützten und widersprachen sich, zumindest aber kontextualisierten sie einander und nahmen Einfluss auf die Wahrnehmung der jeweils anderen.◀5 Diese kontextuellen ›Reibungen‹ und ›Kontaminierungen‹ konnten intentional von den Kinobesitzern als Mittel der Dramaturgie eingesetzt werden, oftmals kam es jedoch auch zu einer ungewollten ›Übertragung‹ von Bedeutung. Das Programm ist demnach nicht nur ein neutraler ›Container‹, sondern produzierte durch seine dramaturgischen Prinzipien semantische ›Verunreinigungen‹, die gewünschte, aber auch ungewünschte, zuweilen gar subversive Effekte zu Folge haben konnten. Die textuellen Grenzen der einzelnen Filme werden durchlässig, so dass nicht (nur) der Film an sich als Text verstanden und gelesen, sondern das gesamte Kinoerlebnis als Text begriffen werden muss (vgl. Tsvian

1994, 125). Der Eindruck, den ein Film des Programms beim Publikum hinterließ, wurde auf die nachfolgenden Filme transferiert, und, obwohl äußerlich, d.h. thematisch und konzeptuell, unverbunden, stellte der Zuschauer gelegentlich dennoch eine implizite Verbindung zwischen den Filmen her. »Textual boundaries were washed away by the diffusing energy of reception«, heißt es dazu bei Tsivian (1994, 126). Die durch die Programmzusammenstellung und die Aufführungsmodalitäten evozierten Lesarten des Films konnten dabei sowohl den Intentionen der Produzenten und der Kinobesitzer als auch den Inhalten der Filme selbst zuwiderlaufen.

»Still, because of its very format, the program could potentially – and ›parasitically‹ – render the tragic comic, the documentary fictional, the functional meaningful, or vice versa. After all, the cognitive process activated by the program format was as much a risk as an asset« (de Klerk 2005, 535).

Der empörte Artikel *Schund, Schmutz und Kino* von 1915 aus der Kinoreform-Zeitschrift *Bild & Film* zeigt, dass dieses ›Restrisiko‹ in der Programmzusammenstellung bereits von zeitgenössischen Kinokritikern als Problem betrachtet wurde. Hier heißt es:

»Fräulein Feldwebel. Lustspiel. Ein Kocherl und ihr Grenadier gehen ›auf den Schwoof‹. [...] Das Publikum ist krank von den Lachsalven und hält sich noch in der Pause die Seiten. Schon aber kommt die neueste Kriegsschau. Verwüstete Städte und Dörfer, Soldaten in wasserriefenden Unterständen, ein Sturmangriff, einer stolpert und fällt hin – hell auf lacht das Publikum mit demselben Kreischton, mit dem es Fräulein Feldwebel feiert!« (H.v.W.: 1914/15, 255)

An gleicher Stelle äußert auch Hermann Häfker seine Sorge um eine ›neutrale‹, sprich pietätvolle Programmzusammenstellung. Er befürchtet, es »könnten Bilder von tiefem Leid und der heiligsten Freude unserer Besten in einer unwürdigen Umgebung und ebensolchem *Zusammenhange* [Hervorhebung d.Verf.] gezeigt, der Sensation von Müßiggängern dienen«. Die Lösung des Problems einer unerwünschten Kontextualisierung sieht Häfker darin, den Kinobesitzern die Programmhoheit zu entziehen und die Zusammenstellung der Filme ›Berufenen‹ zu überlassen. Nach einer dreifachen Zensur durch die Militärbehörde, die Polizei und durch ein »Geschmacksgericht« bekäme der Kinobesitzer fertige Programme inklusive vorformulierter Vortragstexte geliefert (Häfker 1914/1915, 2). Schlussendlich bedeutet dies, dass man die Programmhoheit nicht mehr bei den Kinobesitzer sehen wollte, sondern sie zunehmend in die Hände der Produzenten legen wollte.

Wie auch Yuri Tsivian am Beispiel der Aufführungsbeschränkungen der kinematographischen Bilder der Zarenfamilie zeigt (Vgl. Tsivian 1990, 249), so wurde das dem Programmformat inhärente Subversionspotential vor allem im Hinblick auf nationale Symbole und Identifikationsfiguren und in Zeiten nationaler Krisen als ein besonders virulentes Problem empfunden. Schon allein aus diesem Grunde musste das Programmformat den Vertretern der bürgerlichen Kulturhoheit und den Hütern von Moral und Gesetz ein latentes Unbehagen bereitet haben. Daher musste sich auch das Kinoprogramm der geänderten Situation im Ersten Weltkrieg anpassen.

Das Kinoprogramm im Krieg

Während des Krieges kam es zu tiefgreifenden Veränderungen der Filmwirtschaft, die Filmproduktion und den Verleih betreffend. Somit änderte sich auch das Programm: Die deutsche Abschottung im Krieg erschwerte den Filmexport und -import, und die Kinobesitzer verpflichteten sich selbst oder waren zumindest angehalten, keine Filme mehr aus deutschfeindlichen Ländern zu spielen (vgl. Jung/Mühl-Benninghaus 2005a, 381f). Nachdem Anfang 1916 die Importsperr für Filme verhängt worden war (die nur für die Filme der dänischen Nordisk Films Co. gelockert war), konnten sie es auch nicht mehr (vgl. Müller 1998, 67ff). Dies bedeutete, dass die nationale Vielfalt der Programme eingedämmt wurde. Die Kinobesitzer befürchteten daher eine zunehmende Monotonie der Programme (vgl. Die Filmeinfuhr verboten! 1916). Der Krieg bot aber auch die Möglichkeit zur Schaffung eines nationalen Filmmarktes, der von deutschen Firmen beherrscht wurde (Jung/Mühl-Benninghaus 2005b, 388).

Die ökonomisch und politisch schwierige Situation des Krieges führte dazu, dass das Programm als Aufführungsmodus nun seine Anpassungsfähigkeit an strukturelle und ökonomische Veränderungen beweisen konnte. Auf der anderen Seite konnte es aber auch seine Resistenz gegen allzu große politische Vereinnahmung unter Beweis stellen. Zusammengefasst oszillierte das Programm der Kriegsjahre zwischen Patriotismus und Vergnügen, d.h. zwischen dem, was im nationalen Interesse gezeigt werden sollte, und dem, was das Publikum sehen wollte. Auch wenn zunächst keine aktive Einflussnahme von Seiten der Militärverwaltung auf die Filmthemen und die Programmzusammensetzung zu verzeichnen war, passten sich die Kinobesitzer dennoch mehr oder minder freiwillig an die veränderte Situation an und spielten – nach einer Phase der kompletten Schließung der Kinotheater – zu Beginn des Krieges in sog. »patriotischen Kriegsprogrammen« vor allem patriotische Dramen, zunächst



Abb. 7: Patriotisches Kriegsprogramm zu Beginn des Krieges, Trierischer Volksfreund, 29.9.1914

aus der Vorkriegszeit, Kriegsfilme und Wochenschauen mit Filmen von den Kriegsschauplätzen (vgl. Braun 2002). Humoristische Filme und Komödien wurden entweder von den lokalen Behörden verboten⁴⁶ oder aus Pietätsgründen eine Zeit lang nicht gespielt. Jedoch warnte die Fachpresse schon einen Monat nach Kriegsausbruch davor, das Publikum mit einer »allzugrossen Häufung solcher Filme«, den patriotischen Filmen und Aufnahmen von Kriegsschauplätzen, zu langweilen und plädierte für eine »zeitgemässe Programmabwechslung«. Ja, sogar der Humor dürfe gerade in solchen Zeiten nicht zu kurz kommen (Das Programm in Kriegszeiten 1914).

Für einige Kritiker kam das Kinoprogramm als Aufführungsformat jenseits der konkreten Inhalte der Verfasstheit der von den sich überschlagenden Ereignissen beunruhigten Bevölkerung entgegen und hatte deshalb gerade zu Beginn des Krieges einen erhöhten Zulauf zu verzeichnen:

»Der bunte Bilderwechsel auf der Leinwand, der Übergang von Ernstem zu Heiterem, vom Belehrenden zum Unterhaltenden, von Landschaftsbildern zu Militärszenen kommt der Stimmung der menschlichen Psyche entgegen, wie kaum irgendeine andere Darbietung, In diesen unruhigen Tagen, wo eine sensationelle Nachricht die andere jagt, hier Hoffnung, dort erhöhte Unruhe auslösend, sind die scheinbar wahllos und zufällig aufeinanderfolgenden Flimmerbilder ein rechtes Abbild der menschlichen Stimmungen« (Krieg und Kino 1914).

Der Kinobesitzer habe diesen Stimmungen Rechnung zu tragen, und zusätzlich sollte er versuchen, Bilder aus den Krieg führenden Ländern und Illustrationen zur Mobilmachung oder sogar die neuesten Depeschen als Diapositive auf der Leinwand zu zeigen.

Wie schon vermutet, hatte das Publikum schnell genug davon, auch im Kino mit der traurigen Realität des Krieges konfrontiert zu werden. Daher gingen

die Kinos im Verlauf des Krieges wieder dazu über, entweder den Krieg aus ihren Programmen zu verbannen und verstärkt auf Komödien zu setzen oder ihm auf amüsante oder kitschige Art und Weise durch Militärschwänke und sentimentale Kriegs-Liebesdramen die Schwere zu nehmen. Wie auch bereits bei Einführung des langen Spielfilms gingen in der Kriegszeit die Meinungen über ein ›gutes‹ Kinoprogramm auseinander (vgl. Egon Jacobsohn 1915), je nachdem, was der Kinobesitzer für ›angemessen‹ hielt, welche Wünsche er seinem Publikum unterstellte und mit welchen Restriktionen, politischer oder ökonomischer Art, er zu kämpfen hatte. Dementsprechend vielgestaltig waren auch die in den Kinos gezeigten Programme. Eine einheitliche vom Staat verordnete Linie ließ sich nicht erkennen.

1917 mit Gründung des Bild- und Filmamtes (Bufa) begann der Staat jedoch aktiv Einfluss auf die Filmproduktion und -auswertung zu nehmen und wollte mit seinen Filmen die nationale Gesinnung des Publikums beeinflussen (vgl. Braun 2002). Die vom Bufa produzierten Filme wurden vor allem in Wohltätigkeitsveranstaltungen oder Festvorstellungen zugunsten von Kriegsoffern oder der Kriegsanleihen gezeigt. Diese Filme erfreuten sich jedoch nur eines mäßigen Interesses. Der Prozess der Standardisierung und der nationalen Vereinahmung in Produktion und Verleih, der durch das Bufa angestoßen wurde, fand seinen vorläufigen Höhepunkt in der Gründung der Ufa im Dezember 1917, deren erklärtes Ziel es war, »eine planmäßige und nachdrückliche Beeinflussung der großen Massen im staatlichen Interesse zu erzielen«.⁴⁷

Auch wenn das Programm immer noch von der Mischung verschiedener kürzerer und längerer Filme verschiedenster Genres geprägt war und der Ruf nach guten kurzen Filmen seitens der Verleiher und Theaterbesitzer (vgl. z.B. Henschel 1916) und auch seitens des Publikums laut war,

Germania-Lichtspiele
 Inh.: Peter Marzen - Trier, Fleischstrasse 67.
Ab heute Freitag bis einschließl. Montag:
Nordisch authentische Weltkriegsberichte!
I. TEIL:
Von den Russen verwüstete Städte und Ortschaften Ostpreussens:
 Tapiau. Die Besserungsanstalt. Die vom Kirch-
 turm heruntergeschossene Glocke. Der Markt-
 platz. Das Postgebäude und dessen Innere. Die
 gesprengte Brücke über die Deime. . .
 Trotz der weithin sichtbaren Fahne des Roten
 Kreuzes wurde die Landesirrenanstalt von
 den Russen heftig beschossen; von 450 In-
 fassen wurden 11 getötet und viele schwer-
 verwundet.
 Das schwer heimgesuchte Dorf Abschwangen, ca.
 55 harmlose Einwohner, Männer und Frauen,
 welche von den Russen in die Kirche getrieben
 und erschossen wurden, Kinder, die bei dem
 Massacre ihre Angehörigen verloren haben.
 Das Städtchen Domnau. Die Stadt Gerdauen,
 welche von den fliehenden Russen einge-
 schert wurde. Der Marktplatz, die Kirche und
 die Hauptstrasse, zurückkehrende Flüchtlinge.
 Die Nordische Films-Co. Berlin veranlasste, dass
 vorstehende Aufnahmen im gesamten neutralen
 Auslande (Amerika, Australien, Italien, Spanien
 etc.) schon in den nächsten Tagen vorgeführt
 werden, zur Veranschaulichung des wirklich
 braven Verhaltens unserer braven deutschen
 Soldaten. Filmlänge ca. 400 Meter. Spielzeit
 ca. 20 Minuten.
 Um zahlreichen Besuch bittet
Peter Marzen,
 Inhaber der Germania-Lichtspiele.

Abb. 8: Kriegswochenschau,
 Trierischer Volksfreund, 16.10.1914

begann sich der lange Spielfilm zwischen 1914 und 1918 mehr und mehr durchzusetzen.

»Früher brachte der Spielplan eines Kinotheaters in der Regel 8-10 verschiedene Filme, mitunter sogar auch mehr. In den letzten Jahren hat sich das Schwergewicht des Spielplans mehr und mehr zugunsten des Schlagerfilms verschoben, heute ist das wichtigste im Programm der lange Film«,

heißt es dazu Ende 1916 im *Kinematograph* (Thielemann 1916). Mit der bereits erwähnten Gründung der Ufa 1917 und ihrer herausragenden Stellung als Produktionsfirma, Verleihorganisation und Kinokettenbesitzerin, d.h. ihrer Beteiligung an allen Bereichen des Kinowesens, lag die Programmgestaltung – zumindest in den hauseigenen Kinos – in den Händen einer einzigen Produktionsfirma.

Die sich durch den Langfilm verändernde Rezeptionshaltung wurde auch von Seiten der Fachpresse immer wieder eingefordert. Der Kinogeher sollte zu einem ›ordentlichen‹ Zuschauer im Sinne eines passiven Theaterpublikums ›erzogen‹ werden, er sollte still sein und schauen und sämtliche körperliche Regungen unterlassen, sei es essen, trinken und reden oder die gezeigten Filme verbal oder durch entsprechende Handlungen wie Niesen oder Kussgeräusche kommentieren. Auch nicht termingemäßes Kommen und Gehen sollte unterbunden werden (Gennecher 1915; vgl. auch Schlüppmann 1996). Durch die Disziplinierung des Publikums sollte seine Einflussnahme auf die Filmrezeption, d.h. der aktiv-kreative und teilweise auch subversive Umgang mit den Filmen, eingeschränkt werden. An Stelle von Unvorhersehbarkeit und Attraktion traten nun Narration und Immersion. Eine Reihe von Artikeln in den Fachzeitschriften *Der Kinematograph* und *Lichtbild-Bühne* beschäftigte sich mit dem Problem der ›Illusion‹ im Kinotheater, d.h. dem Anspruch, den Zuschauer vergessen zu lassen, dass er sich gerade einen Film ansieht. Das Publikum des Nummernprogramms hatte gerade aus der Tatsache, dass es sich bewusst war, gerade einen Film zu sehen, seinen Genuss gezogen (›Artefakt-Emotion‹, Eder), der Zuschauer des langen Spielfilms sollte den Aspekt der medialen Vermittlung ausblenden. Dass ihm dies nicht immer gelang, lag zum Teil auch an ihm selbst. In dem Artikel *Witzbolde im Kino. Eine Unsitte im Publikum* heißt es zu eben jenem nun als inadäquat empfundenen Verhalten einiger Kinobesucher:

»Unter den Kinobesuchern befinden sich manche, die ihre Witze während der Vorstellung loslassen und glauben, dabei ihren Teil zur Unterhaltung des übrigen Publikums beitragen zu müssen. Bei der Vorführung eines ernsthaften Dramas fühlen sie einen dringenden Zwang in sich, die Handlung mit witzigen Bemerkungen zu begleiten, und deshalb kommt es, dass inmitten

einer ergreifenden Szene, die sich da auf der Leinwand abspielt, sich manch ein verhaltenes Kichern bemerkbar macht [...] Es ist Rücksichtslosigkeit und sicherlich eine störende Unanständigkeit, wenn solche Witzbolde ihre Empfindungen laut werden lassen. Sie stören dadurch das Publikum, das in der Hauptsache anders fühlt und denkt, jedenfalls besser als jene; sie stören die ganze Illusion, den Eindruck, den ein Filmdrama auf den Menschen macht« (P.S. 1918).

Auch der Kinoraum, die Aufführungsgestaltung und vor allem das Programm sollten so konzipiert sein, dass eine vollständige Illusionierung des Publikums möglich wurde. Eine unsachgemäße Vorführung, wie zu schnelles Abrollen der Bilder oder Weglassen der Titelsequenz, und eine inadäquate, »unpassende« Zusammenstellung des Programms – auf den Film SCHMERZ EINER MUTTER oder ERSTE SÜNDE folgt ohne Übergang DER KLAPPERSTORCH WAR SCHULD – verhindere die Illusion, die eigentliche »Pflicht des Kinematographen«, heißt es 1916 im *Kinematograph*. Auf diese Art bliebe man »Kintopp«, wo man eigentlich doch längst »Lichtbildbühne« geworden war (Dietrich-Steinborn 1916).

Die Entwicklung des Kinoprogramms in den 20er Jahren und das Aufkommen des Tonfilms

Mit Ende des Krieges und in den zwanziger Jahren konnte sich der Ein-Stunden-Film und nach ihm auch der abend- und programmfüllende Spielfilm von ein- einhalb bis zwei oder mehr Stunden Spiellänge durchsetzen. Dies bedeutete aber nicht, dass das Kinoprogramm nun nur noch aus einem einzigen Film bestand. Trotz der Langfilmpolitik wurde das Postulat der Vielfalt aufrechterhalten, wenn auch teilweise mit anderen Mitteln. Die Auswertung von sog. »Großfilmen« in den Kinotheatern hatte zunächst einmal Auswirkungen auf das Kino als Aufführungsstätte. Da der Kinomarkt durch den Großfilm drastisch zusammenschrumpfte, mussten die Kinos, so Müller (1998, 70ff), nun um- bzw. ausgebaut werden, um mehr Publikum fassen zu können. Denn es hing nun viel mehr vom Erfolg, d.h. den Besucherzahlen eines einzelnen Filmes ab. So entstanden in den zwanziger Jahre monumentale und architektonisch außergewöhnliche Kinopaläste, von Siegfried Kracauer als »Paläste der Zerstreuung« (311) bezeichnet, die allein schon durch die Inszenierung des Raumes den Film und das Programm als Gesamtkunstwerk konzipierten. Dieses Gesamterlebnis begann bereits beim Betreten des Foyers: Das historisierende oder ganz moderne Design, der schimmernde Luxus und die aufwendige Dekoration, die sich bei prestigeträchtigen Großfilmen oft an dessen Ausstattung orientierte, stimmten den Besucher mental auf das Filmereignis ein. Generell wurde es mit



Abb. 9: »Riesenprogramme« der Trierer Kinos, Trierischer Volksfreund, 23.7.1920

Aufkommen der Großfilme immer wichtiger für einen Kinobesitzer, der sein Haus rentabel führen wollte, einen Film »herauszubringen«. Dazu gehörten nicht nur die Werbung mit Anzeigen, Plakaten am Eingang und Fotos in den Schaukästen, sondern auch eine passende Dekoration, begleitende Sonderaktionen, wie Preisausschreibungen, kleine Geschenke u.ä. und ein den Film eskortierendes thematisches Rahmenprogramm oder ein einführender Prolog. ◀8

Um 1923/24 war also der eineinhalb- bis zweistündige Film die Norm geworden. Ein Programm bestand zu dieser Zeit normalerweise aus einem Schlagerfilm und einem Beiprogramm. Dies setzte sich zumeist aus einer Wochenschau und ein bis zwei kurzen zumeist komischen Filmen zusammen. Da man noch immer bestrebt war, seinem Publikum möglichst viel zu bieten und das Programm abwechslungsreich zu gestalten, boten einige Kinos, wenn auch zum Ärger ihrer Konkurrenten, immer noch gelegentlich Zweier- oder sogar Drei-Schlagerprogramme oft mit komplettem Beiprogramm an. Damit sich diese

»Riesen-Programme« nicht den ganzen Nachmittag oder Abend hinzogen, gab es die leidige Praxis, die Filme einfach schneller abzuspielen, um so mehr Publikum durch die Vorstellungen schleusen zu können.

Eine andere vor allem Mitte und Ende der zwanziger Jahre weiter verbreitete Strategie, der Standardisierung des Programms zu entgehen und dem Publikum weiterhin Diversität und Abwechslung zu bieten, wurde die sog. »Bühnenschau«. Das Postulat der Vielfalt wurde nun durch extra-filmische Faktoren aufrechterhalten. Schon in den zehner Jahren gab es in einigen Kinos die Praxis, auch Bühnenummern ins Programm aufzunehmen, doch erst in den zwanziger Jahren wuchs die Bedeutung von Bühnenschau und Kinovarieté, und sie erfreuten sich großer Beliebtheit. So wurden nicht nur vor, sondern auch zwischen den Filmen musikalische Darbietungen, von gesungenen Couplets bis zu sinfonischen Ouvertüren, szenischen Darstellungen, Tanzvorführungen, in den zwanziger Jahren verstärkt von den unvermeidlichen Girls dargeboten oder *Tableaux Vivants* eingeflochten. Dem staunenden Publikum wurden außerdem Tierdressuren, artistische Nummern, gymnastische und equilibri-

stische Akte und zuweilen sogar Box- und Ringkämpfe präsentiert. Technische Sketche spielten mit den Möglichkeiten der verschiedenen Medien. Vor allem dieses Erlebnis des Medienwechsels, »des Aufeinanderstoßens bzw. Einanderablösens ganz verschiedenartiger medialer Darstellungsformen, heterogener Formen der Raum- und Zeitillusionierung« (Berg 1989, 26) machte den Reiz des gemischten Film-Bühnenschau-Programms aus. Besonders effektiv und beliebt war das Spiel mit den verschiedenen medialen Vermittlungsinstanzen und der sich daran anschließenden Unterschiedserfahrung: So wurde beispielsweise der Film angehalten, und die nächste Szene wurde als Theaterszene live auf der Bühne aufgeführt. Besonders nachhaltig war dieser Effekt, wenn die Schauspieler des Films »von der Leinwand herunter« leibhaftig die Bühne betraten (ibid).

Das Programm des Kinovarietés folgte denselben Prinzipien wie das Nummernprogramm des Kurzfilmkinos, es basierte auf Abwechslung, doch nicht nur auf der Abwechslung der Sujets und Genres an sich, sondern auch auf der Vermischung der unterschiedlichen medialen und szenischen Darstellungsformen. Die Verbindung des Filmprogramms mit einem Variétéprogramm führt dabei gleichsam zu einer »doppelten Mannigfaltigkeit«. In diesem Sinne bezeichnet Berg das Kinoprogramm dieser Zeit als eine »multimediale Partitur«, in der es »um Kaskaden kombinatorischer Bedeutungen, enthalten in den szenischen Ereignisformen, in den damit aufgerufenen Erinnerungs- und Erwartungsbildern«, geht (ibid, 28). Auch in dieser Programmform ging es nicht um ein möglichst Viel und möglichst Bunt, sondern um ein dramaturgisch durchgearbeitetes Gesamtvergnügen, bei dem die diversen Darstellungen einander aufgreifen, kontextualisieren oder kontrastieren sollten.

Die Etablierung des abendfüllenden Spielfilms bedeutete daher noch lange nicht, dass allein dieser Film den Abend, bzw. das Programm füllte. Der Film stand nicht für sich allein, er wurde immer noch begleitet und in einen übergeordneten Kontext eingebettet. Auch weiterhin lag die Rezeption des Filmes nicht allein im Film selbst, d.h. in seinen ästhetischen und narrativen Strukturen begründet, sondern wurde durch das ihn umgebende Programm beeinflusst. Das inhärente »Subversionspotential« des früheren Nummernpro-



Abb.10: Ringkampfeinlagen in den Orpheum-Lichtspielen in Trier, Trierischer Volksfreund, 23.7.1920

gramms und die Gefahr der semantischen Verunreinigung waren jedoch bei der Kombination von Filmen und Bühnennummern weitaus geringer.

Die historische Rezeption der Filme der zwanziger Jahre, die sich formal dem klassischen Hollywood-Kino und seinen Rezeptionsstrukturen annäherten, ist damit dennoch nicht unabhängig von deren historischem Aufführungszusammenhang zu sehen. Filmästhetisch hatte sich der Film schon lange aus seinen schaustellerischen Zusammenhängen der Anfangszeit gelöst, in der Programmgestaltung kehrte er jedoch durch die Bühnenschau wieder zu seinen Ursprüngen im Varieté und Schaustellergewerbe zurück.

Mit Einführung des Tonfilms änderten sich nicht nur das Wesen des Films und seine Ästhetik, auch das Kinoprogramm und das Filmerleben seines Zuschauers wandelten sich grundlegend. Nun wurde den Kinobesitzern auch die Gestaltungshoheit über die auditive Ebene der Filmvorführung entzogen. Obwohl die Einführung des Tonfilms in Deutschland sehr schnell vonstattenging (vgl. Müller 2005), herrschte, was die Programmgestaltung anbetraf, noch längere Zeit wieder einmal Uneinigkeit. Sollte man das Orchester, und mit ihm gleich das teilweise noch stumme Beiprogramm, abschaffen, oder würde das Beiprogramm mehr Gewicht bekommen? Was war mit der Bühnenschau, bot sie weiterhin eine willkommene Abwechslung und würde durch das Aufkommen des Tonfilms weiter an Beliebtheit gewinnen, oder war sie ein veraltetes Konzept, das nicht zum neuen ›sprechenden‹ Film passte und daher auf lange Sicht verdrängt werden würde? Wie sehr die Zeit der Einführung des Tonfilms eine Zeit der Unsicherheit auch in der Programmgestaltung war, zeigt z.B. die Tatsache, dass nach einer teilweise übereilten Abschaffung der Kinoorchester die großen Kinos in den Großstädten, die von jeher eine reichhaltige Show geboten hatten, ihre Orchester 1932 wieder einstellten (Müller 2005, 73). Zu Beginn der NS-Zeit wurde schließlich das Programmschema gesetzlich auf den Ablauf »Wochenschau – Kulturfilm – Hauptfilm« festgelegt (Eder, 377). Die Gestaltung der Programme oblag nun weder den Kinobesitzern noch den Verleihern oder Produzenten, sondern lag gänzlich in den Händen des totalitären Staates. Wie der einzelne Zuschauer jedoch dieses Programm ›las‹, das konnte auch der Staat in letzter Instanz nicht kontrollieren.

Obwohl sich letztendlich nach Ende der NS-Zeit auf lange Sicht der lange, sprechende und farbige narrative Film als prägend für das Kino durchsetzen konnte, gab das Kino seinen Gestaltungsspielraum und seine Vielfalt nicht leichtfertig auf. In Ansätzen hielt sich das Prinzip der Abwechslung durch das Beiprogramm, bestehend aus Wochenschau und einem kurzen komischen Vorfilm oder einem Kulturfilm, noch bis in die 60er Jahre aufrecht.

Anmerkungen

- 01► Einen amüsanten Bericht über den Kinobesitzer und Erklärer Peter Marzen und seine Filmerklärungen im Trierer Dialekt und über die besondere Anziehungskraft der von ihm gezeigten Lokalaufnahmen bietet ein zeitgenössischer Artikel aus der lokalen Tageszeitung *Trierische Zeitung*: »In einem ›trierischen‹ Kinematographen« 1909, wieder abgedruckt in KINTop 9: Lokale Kinogeschichten.
- 02► Sowohl Gunning als auch Hansen zeigen, dass die Rezeptionshaltung des frühen Kinos und der Gestus des Zeigens und die Betonung der Attraktion sowohl im Kino der Avantgarde als auch im post-klassischen Hollywood-Kino wieder zu finden sind: vgl. Gunning 1986; Hansen 1991 und Hansen 1993. Janet Staiger weist zudem zu Recht darauf hin, dass diese Abgrenzung der Perioden nicht bedeutet, dass eine Rezeptionshaltung komplett zugunsten einer anderen aufgegeben wurde und wird. »Every period of history (like every place) witnesses several modes of cinematic address, several modes of exhibition, and several modes of reception. Moreover, any individual viewer may engage even within the same theatre-going experience in these various modes of reception. [...] I would add, nor is any viewer always one kind of spectator«; Staiger 2000, 21.
- 03► Corinna Müller weist darauf hin, dass das Kino aus programmformaler Sicht wohl nie eigenständiger gewesen war als in den zehn Jahren, in denen es sich mit dem Ein-Stunden-Film auf der einen Seite vom Varieté entfernt hatte und auf der anderen Seite sich der Anpassung an Theaternormen noch verweigerte; vgl. Müller 1998, 74.
- 04► Zur Rolle, die das (weibliche) Publikum bei diesen Veränderungen der Kinoprogrammstruktur spielt siehe mein Dissertationsprojekt »Einflussnahmen des weiblichen Publikums auf die Programmgestaltung des frühen Kinos und Veränderungen der Rezeptionshaltung (1906-1918)«. Für einzelne Aspekte daraus siehe: <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/360/> und <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/351/>
- 05► Der Filmtheorie ist dieses Phänomen aus einem anderen Zusammenhang nicht unbekannt. Der russische Filmemacher Lev Kuleshov stellte fest, dass die Gegenüberstellung zweier unverbundener Bilder zu einer veränderten Wahrnehmung der einzelnen Bilder führen konnte. Der Kuleshov-Effekt wird zumeist im Hinblick auf die Filmmontage diskutiert, die Erkenntnisse des Experiments lassen sich jedoch auch für eine Theorie des Programms nutzbar machen. Vgl. dazu Tsvian 1990.
- 06► Wie z.B. in München. Dort, so berichtet der *Kinematograph*, hatten die Behörden sämtliche humoristischen Filme verboten. Aubinger (1914)
- 07► Brief von Erich Ludendorff an das Kriegsministerium vom 4.7.1917, zitiert nach Jacobsen 2004, 37. Der zitierte Brief gilt als Gründungsdokument der UFA, die dann im Dezember 1917 ins Handelsregister eingetragen wurde.
- 08► Die Artikelreihen *Wie hebe ich mein Geschäft* 1929 in der *Lichtbild-Bühne* und *Der Schaumann* 1929 im Film-Kurier zeugen davon, wie wichtig es geworden war, Film nicht nur

abzuspielen, sondern zu inszenieren.

Literatur

Allen, Robert C. (1985) The Movies in the Vaudeville: Historical Context of the Movies as Popular Entertainment. In: The American film industry. Revised ed. Hrsg. v. Tino Balio. Madison, Wisc.: U of W Press.

Altenloh, Emilie (1914) Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmen und die sozialen Schichten. Jena: Eugen Diederichs.

Asta Nielsen – die populäre Kino-Schauspielerin (1911). In: Lichtbild-Bühne, 4.Jg., Nr. 35, 2.9.1911.

Aubinger, Josef (1914) Münchner Brief. In: Der Kinematograph, Nr. 403, 16.9.1914

Baeumler, Alfred (1992 [1912]) Die Wirkung der Lichtbild-Bühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters. In: März 6,2, 1.6.1912, S. 334-351, zitiert nach Schweinitz 1992, S. 187.

Berg, Jan (1998) Die Bühnenschau – ein vergessenes Kapitel der Kinoprogrammgeschichte. In: Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe, Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988. Hrsg. v. Knut Hickethier. Berlin: Ed. Sigma Bohn, S. 25-41.

Braun, Brigitte (2002) Patriotisches Kino im Krieg. Beobachtungen in der Garnisonsstadt Trier. In: Kessler / Lenk / Loiperdinger 2002, S. 101-121.

Braun, Brigitte (2005) Nicht-fiktionale Filme in den Nummernprogrammen von Trierer Kinematographentheatern. In: Jung/Loiperdinger 2005, S. 213-220.

Das Programm in Kriegszeiten (1914) In: Der Kinematograph, Nr. 405, 30.9.1914.

De Klerk, Nico (2002) Das Programmformat – Bruchstücke einer Geschichte. In: Kessler / Lenk / Loiperdinger 2002, S. 15-18.

De Klerk, Nico (2005) Program Format. In: Encyclopedia of Early Cinema. Hrsg. v. Richard Abel. London: Routledge, S. 533-535.

Die Filmeinfuhr verboten! (1916) In: Lichtbild-Bühne, 9. Jg., Nr.9, 4.3.1916.

Dietrich-Steinborn, A.O. (1916) Der Vorführer und der Zuschauer. In: Der Kinematograph, Nr. 517, 22.11.1916.

Diederichs, Helmut H. (1990) Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Herman Häfker und sein Kinetographie-Konzept. In: Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, No. 8: Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk, Marburg, S. 37-60

Döblin, Alfred (1909) Das Theater der kleinen Leute. In: Das Theater, 1. Jg., Nr. 8 (Dezember 1909), zitiert nach Schweinitz 1992, S. 153-155.

- Eder, Jens** (2005) Vom Wechselbad der Gefühle zum Strom der Stimmungen. Affektive Aspekte des Programms. In: Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen. Hrsg. v. Ludwig Fischer. Konstanz: UVK, S. 371-385.
- Ein tot geborener Kino** (1912). In: Der Kinematograph, Nr. 305, 30.10.1912.
- Elsaesser, Thomas** (Hrsg.) (1990) Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London: BFI Publishing.
- Elsaesser, Thomas** (2002) Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München: Edition text+kritik.
- Ewers, Hanns Heinz** (1910) Vom Kinema. In: Der Kinematograph, Nr. 159, 12.1.1910.
- F.L.** (1911): Aus Theaterkreisen. In: Der Kinematograph, Nr. 244, 30.8.1911.
- Garncarz, Josef** (2002) Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914. In: KIN-top 11: Kinematographenprogramme 2002. S. 145-158.
- Garncarz, Joseph** (2005) Filmprogramm im Variété. Die ›Optische Berichterstattung‹. In Jung/Loiperdinger. S. 80-100.
- Gennecher, R.** (1915) Die Erziehung des Publikums. In: Der Kinematograph, Nr. 473, 6.10.1915.
- Grundregeln für die Programmzusammenstellung** (1910) In: Lichtbild-Bühne, Jg. 3, Nr. 116, 14.10.1910.
- Gunning, Tom** (1990 [1986]) The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avantgarde. In: Wide Angle, 8,3/4, 1986, S. 63-70. Auch in: Elsaesser 1990, S. 56-62
- H.v.W.** (1914/1015) Schund, Schmutz und Kino. In: Bild & Film, 4. Jg., 1914/1915, Heft 12. S. 255-256.
- Häfker, Hermann** (1914/1015) Kinematographie und Krieg. In: Bild&Film, 4. Jg., 1914/1915, Heft 1, S. 1-3.
- Hake, Sabine** (1993) The Cinema's Third Machine. Writings on Film in Germany, 1907-1933. University of Nebraska Press.
- Hansen, Miriam** (1991) Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film. Cambridge. London: Harvard UP.
- Hansen, Miriam** (1993) Early Cinema, late Cinema: Permutations of the Public Sphere. In: Screen, 34,3 1993, S. 197-210.
- Hardekopf, Ferdinand** (1910) Die Karriere des Kinematographen. In: Lichtbild-Bühne, 3.Jg., Nr. 124, 10.12.1910.
- Henschel, James** (1916) Kurze Filme? In: Lichtbild-Bühne, 9. Jg., Nr. 11, 18.3.1916.
- Herzig, Michaela / Loiperdinger, Martin** (1999) ›Vom Guten das Beste‹ - Kinematographenkonkurrenz in Trier. In: Kessler / Lenk / Loiperdinger 1999, S. 39-50.
- Hickethier, Knut** (2001) Film- und Fernsehanalyse, 3. überarb. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 216.
- Hood, Fred** (1907) Kinematographische Aufführungen. In: Der Kinematograph, Nr. 9, 03.3.1907.

- In einem »trierischen« Kinematographen.** Plauderei von K. Sch. (1909) In: Trierische Zeitung, 151. Jahrgang, Nr. 326 (Abend-Ausgabe), 14. Juli 1909. Wiederabgedruckt in: Kessler / Lenk / Loiperdinger 1999, S. 11-13.
- Jacobsen, Wolfgang** (2004) Frühgeschichte des deutschen Films. In: Jacobsen / Kaes / Prinzler 2004, S.13-37.
- Jacobsen, Wolfgang / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler** (Hrsg.) (2004) Geschichte des deutschen Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Jacobsohn, Egon** (1915) Meinungen über den Spielplan von heute. Aus deutschen und österreichischen Zeitungen, Wochenblättern und Fachzeitschriften zusammengestellt von Egon Jacobsohn. In: Lichtbild-Bühne, 8. Jahrgang, Nr. 14, 31.3.1915.
- Jost, François** (2002) Die Programmierung des Zuschauers. In: Kessler / Lenk / Loiperdinger 2002, S. 35-47.
- Jung, Uli** (2002) Local Views: a blind spot in the historiographie of Early German Cinema. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, 22,3 , S. 253-273.
- Jung, Uli / Loiperdinger, Martin** (Hrsg.) (2005) Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 1 Kaiserreich 1895-1918. Stuttgart: Reclam.
- Jung, Uli / Mühl-Benninghaus, Wolfgang** (2005a) Filmpolitische und -wirtschaftliche Veränderungen. In Jung/Loiperdinger. S. 381-385.
- Jung, Uli / Mühl-Benninghaus, Wolfgang** (2005b) Diskussionen zur Ausrichtung des deutschen Filmmarktes zu Kriegsbeginn. In Jung/Loiperdinger. S. 385-391.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin** (Hrsg.) (1999) KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films: KINtop 9 – Lokale Kinogeschichten. Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld / Roter Stern.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin** (Hrsg.) (2002) KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films: KINtop 11 – Kinematographenprogramme. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld / Roter Stern.
- Kracauer, Siegfried** (1977) Kult der Zerstreuung. Über Berliner Lichtspielhäuser. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt: Suhrkamp, S. 311-317.
- Krieg und Kino** (1914) In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5.8.1914.
- Lange Films** (1911) In: Lichtbild-Bühne, 4. Jg., Nr. 30, 29.7.1911.
- Liesegang, Paul F.** (1908) Handbuch der praktischen Kinematographie. Leipzig: Ed. Liesegang Verlag.
- Loiperdinger, Martin** (1998) Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos. In: Früher Film und späte Folgen: Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie. (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V.; Bd. 6). Hrsg. v. Ursula von Keitz. Marburg: Schüren, S. 66-83.
- Martin Loiperdinger** (1999) Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern (= KINtop Schriften 4) Stroemfeld Verlag: Frankfurt am Main, Basel.

Melcher, G. (1909) Von der lebenden Photographie und dem Kino-Drama. In: Der Kinematograph, Nr. 112, 17.2.1909.

Mellini, Arthur (1911) Die kommende Saison mit ihren großen Films. In: Lichtbild-Bühne, 4. Jg., Nr. 34, 26.8.1911.

Mellini, Arthur (1913) Allerlei Interessantes vom Kinematographen. In: Volksbildungsfragen der Gegenwart. Hrsg. v. der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung. Berlin 1913.

Moreck, Curt (1926) Sittengeschichte des Kinos. Dresden: Paul Aretz Verlag.

Müller, Corinna (1994) Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Müller, Corinna (1998) Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918 (Mediengeschichte des Films; Bd. 2). Hrsg. v. Corinna Müller & Harro Segeberg. München: Fink (Wilhelm), S. 43–75.

Müller, Corinna (2003) Vom Stummfilm zum Tonfilm, München: Fink

Noack, Viktor (1912) Der Kientopp. In: Die Aktion, 2. Jg., Nr. 29, 17.7.1912, zitiert nach Schweinitz 1992, S. 70–75.

P.S. (1918) Witzbolde im Kino. Eine Unsitte im Publikum. In: Illustrierte Filmwoche, Nr.14/15, 1918.

Schlüpmann, Heide (1990) Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld / Roter Stern.

Schlüpmann, Heide (1996) ›Die Erziehung des Publikums‹. Auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos. In: KINtop 5: Aufführungsgeschichten. Hrsg. v. Kessler, Frank / Lenk, Sabine, / Loiperdinger, Martin. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld / Roter Stern, S. 133–146.

Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992) Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914 (Reclam Bibliothek; Bd. 1432). Leipzig: Reclam.

Simmel, Georg (1896) Die Berliner Gewerbeausstellung. In: Die Zeit (Wien), 25. Juli 1896, zitiert nach Georg Simmel (2004): Gesamtausgabe, Bd. 17. Herausgegeben von Ottheim Rammstedt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 33–38.

Staiger, Janet (2000) Perverse Spectators. Practices of film reception. New York: New York UP.

Thielemann, Walter (1916) Programmwechsel unserer Lichtspielbühnen. In: Der Kinematograph, Nr. 518, 29.11.1916.

Tsivian, Yuri (1990) Some Historical Footnotes to the Kuleshov Experiment. In: Elsaesser, 1990, S. 228–255.

Tsivian, Yuri (1994) Early Cinema in Russia and its Cultural Reception. London, New York: Routledge.

Vereinsnachrichten. Der Verein der Kinematographenbesitzer von Chemnitz und Umgebung (1911). In: Der Kinematograph, Nr. 243, 23.8.1911.

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‹.¹ 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 *próγραμμα*, zu *prográphein* ›öffentlich hinschreiben, öffentlich anordnen, vorschreiben‹ ab und meint in diesem Sinne ursprünglich: »schriftliche Bekanntmachung, Aufruf, Erlaß«.²

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 Konzepterstellens, 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 Hickethier 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.).⁴⁴

Diese gründet sich auch auf Anregung und teilweise auf Anordnung der Alliierten Militärregierungen.⁴⁵ 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 ungeführt 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 EHREBARE 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,¹² 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‹.«¹³ 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 verflucht 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 ›Papas 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).¹⁸ 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 Fünfziger-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«.¹⁹

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,²⁰ so scheint dies nur eine mögliche Erklärung darzustellen.

In den Ausführungen Knut Hickethiers 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.⁴²¹ 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 Sympomcharakter 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 Arsenaus 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 ›Arsenaus‹ 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. **429**

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. **430** 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 Prestige-*projekte* 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,³³ 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 ungebremste 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 2004³⁴ 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 Programmvvielfalt 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 pro-

Musik ist der Raum zwischen den Noten.

CLAUDE DEBUSSY

duzieren, 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-

ner schlichten Bestätigung von Sehgewohnheiten.⁴⁴³ 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 PARADISES 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 Kuration 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 Kuration 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 GOLDBENE 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 Kracaurs 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, 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.
- 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-anfaenge.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, zuletzt geprüft am 04.04.2006.

<http://www.fdk-berlin.de/de/information/geschichte/die-anfaenge.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: Brütsch, 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.

ANDERE FILME ANDERS ZEIGEN KINO ALS RESULTAT FILMISCHEN DENKENS

Bei Ausstellungseröffnungen gibt es Kunst, Gespräche und Getränke gleichzeitig. Bei der Eröffnung eines Filmprogramms muss man sich erst die Filme ansehen, dann an der Diskussion teilnehmen und erst dann bekommt man etwas zu trinken.

(eine grenzüberschreitende Zuschauerin)

Trotz des amüsierten Tons dieser Feststellung macht sie eine Sache besonders klar: wie festgefahren die Institutionen Galerie und Kino in ihren starren Ritualen und Gewohnheiten oft sind. Um diese Strukturen aufzubrechen, vertrete ich den Standpunkt, dass das Zeigen von Filmen und Videos – ob man es nun Kuratieren oder Programmieren nennt – an beiden Orten auf die Film- und Videoarbeiten eingehen und darauf reagieren muss und es einer selbstreflexiven institutionellen Kinokritik bedarf, die sich daraus ableitet. Im Kontext der Konferenz, auf der dieser Vortrag präsentiert wurde, wurde mir bewusst, dass die Unterscheidung zwischen Programmieren und Kuratieren hier kinoimmanent vorgenommen wird. Denn die Tätigkeit, die dabei umrissen wird, hat – zumindest in Deutschland – ihre Identitätskrise vielmehr angesichts einer in jüngerer Zeit entfachten Debatte um die Zusammenhänge zwischen Kunst und Kino. Wie sind diese miteinander verbunden, was trennt sie voneinander? In Deutschland bleibt die Praxis des Kino-Machens unbenannt, während Kuratieren sich auf die Welt der Kunst bezieht; Programmieren bezieht sich ausschließlich auf das Schreiben von Computersoftware. Diese Lücke nutze ich als Öffnung für die Möglichkeit, die Kinopraxis neu zu erfinden. Die Debatte bezeichnet außerdem einen Generationswechsel. Um über Aspekte des Kuratierens auf dem Gebiet des Films zu sprechen, möchte ich mit einem Umweg über die historischen Ziele und Praktiken der Institution, in der ich arbeite, beginnen, der Freunde der Deutschen Kinemathek (FDK). Schon die Generation der 1960er setzte sich im Angesicht neuer Formen des Kinos mit den komplexen Verbindungen und Unterschieden zwischen Kunst und Kino auseinander. Es galt, den Film wieder als Kunstform zu etablieren, wie es die Generation der 1920er schon vor ihnen getan hatte. Die Genre-immanente Erneuerung im Be-

reich der praktischen Kinoarbeit war jedoch so außerordentlich, dass eine Abgrenzung zu Institutionen der Kunst damals nicht nötig war, vielmehr wurde die Nähe dazu gesucht, wenn sich beispielsweise Verleihe mit dem Titel ›Filmgalerie‹ gründeten. Ihr Hauptanliegen bestand darin, eine Gegenkultur zum kommerziellen Kino zu schaffen.◀1 Beide Diskurse – die Differenz zwischen Kunst und Film und die zwischen kommerziellem und unabhängigem Film – eröffneten Zwischenräume, und es sind diese Zwischenräume, auf die sich dieser Text konzentriert. Jeder Zwischenraum ist das Ergebnis einer Konfrontation oder Reibung; er bezeichnet eine Bewegung und setzt mindestens zwei Ausgangspunkte voraus. Dies ist auch der Grund, weshalb ein Programm immer mindestens zwei Filme benötigt, um einen Zwischenraum zu eröffnen, einen dritten Raum, an den sich der Zuschauer zusammen mit den einzelnen Filmen erinnern wird. Der Verein der Freunde der Deutschen Kinemathek wurde 1963 in Berlin gegründet, um der Deutschen Kinemathek die Vorführung ihrer Sammlung zu ermöglichen. Die FDK betreiben ein Kino (Kino Arsenal), ein Filmarchiv und einen Filmverleih, wie auch das Internationale Forum des Jungen Films als Teil der Berlinale. Kurz nach ihrer Gründung begannen die FDK Vorführungen an verschiedenen Orten zu organisieren, wobei es um weit mehr als die bloße Darbietung der Filmgeschichte ging. In diesen frühen Jahren spielten die FDK eine entscheidende Rolle, in dem sie Filme zeigten, die sonst nie aufgeführt worden wären. Die Aufführungen umfassten Experimentalfilme, unabhängiges politisches Kino, Filme aus Lateinamerika und Osteuropa, die ihren Weg nach Berlin und zu einem westlichen Publikum manchmal auf außerordentlich abenteuerliche Weise fanden. Filme wurden in ihrer Originalsprache aufgeführt, was in Deutschland bisher leider immer noch eine seltene Praxis ist. Neben der Sichtbarmachung bis dato unsichtbar gebliebener Kinematografien spielte auch die konzeptionelle Kinoarbeit eine entscheidende Rolle:

»Es kam ihnen [den Freunden der Deutschen Kinemathek] darauf an, eine spezifische Bildungs- und Informationsarbeit zu leisten, indem sie Filme nicht isoliert, sondern als Teil eines über den einzelnen Film hinausgreifenden Zusammenhangs präsentierten. [...] 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« (Ulrich Gregor, Mitbegründer der FDK, 1972).◀2

Wichtig war außerdem das Verständnis von Kino als Reptionserfahrung, besonders in Bezug auf die Vermittlung von Filmgeschichte. Filme sollten lebendig bleiben, indem sie gezeigt wurden, statt einfach archiviert zu werden. Einerseits sind sie Produkte bestimmter Orte und Zeiten; andererseits können

wir sie nur in unserer eigenen Gegenwart anschauen. Filmgeschichte kann also auch als Rezeptionsgeschichte verstanden werden. Die Werke der Filmgeschichte werden nicht nur als Zeugnisse aus einer anderen Zeit verstanden, sondern im Moment der Rezeption wahrgenommen, d.h., ihr Gedächtnis stellt sich erst im Moment des Sehens ein. Der Kontext dieses Moments ist entscheidend für die Erinnerung des Publikums an den Film.

Diese Auffassung einer heterogenen Struktur, die durch Wiederholung und Verschiebung der Kontexte ständig neue Eindrücke entstehen lässt, ist bis heute größtenteils die gleiche geblieben. So war in gewisser Weise die Festschreibung filmischer Genres in den Augen der Freunde der Deutschen Kinemathek immer das Produkt einer herrschenden Matrix, die Ausschluss produziert; im Prinzip ging es dabei nie um etwas anderes als um die Ablehnung festgeschriebener oder auch, beruft man sich auf den Wahrheitsgehalt von Bildern, visueller Identitätszuschreibungen, die dem Film als technischem Medium, das eingreifen und verändern will, zuwiderlaufen. Die Kinoerfahrung des Zuschauers kann nicht objektiviert und daher nicht an fixierte, von der Filmindustrie oder der Filmgeschichtsschreibung erfundene Genres gebunden werden. Das Internationale Forum des Jungen Films ist wahrscheinlich das einzige Festival, das seinen Filmen solche Bezeichnungen wie Fiktion, Dokumentar- oder Experimentalfilm im Katalog nicht zuweist.

Mit einer solchen Programmstruktur ist es das Kuratieren selbst – die Handschrift der Kuratoren –, welches die Vergangenheit mit der Gegenwart, verschiedene Orte, Gesellschaftsphänomene, Genres und/oder ästhetische Formen miteinander in Verbindung bringt. Normalerweise entstammen Programme dem Filmgedächtnis der Kuratoren. Andererseits entstehen Berührungspunkte unerwartet im physischen Akt des Sehens der Filme. Kurzfilmprogramme ermöglichen es, das Prozesshafte des Kuratierens sichtbar zu machen. Als Kuratorin kann ich Rhythmus erzeugen, versuchen, das Auge zu lenken, den Blick zu führen, Widersprüche, Brüche, fließende Übergänge und Gegensätze zu schaffen; ich kann Argumentationslinien entstehen lassen, sie in den Vordergrund stellen; ich kann zu einer Geschichtenerzählerin werden. Nichts ist so langweilig, wie sich ähnelnde Filme zu kombinieren – sei es anhand formaler Ähnlichkeiten, wie z.B. Flickerfilme, oder inhaltlicher. Es ist dennoch wesentlich, jede einzelne Arbeit als solche zu markieren. Es muss klar sein, dass ich gleichzeitig



Abb. 1: Das alte Arsenal in Schöneberg in den siebziger Jahren

Herausgeberin und Choreografin bin, dass das, was ich mache, darin besteht, verschiedene Stimmen zusammenzubringen, dass das Publikum versteht, dass ich nur mögliche Lesarten und Verbindungen anbiete, die nicht geteilt werden müssen.

All dies lässt sich in einem Programm von Filmen mit Spielfilmlänge natürlich nicht leicht vermitteln, obwohl es bei einem Festival, in dessen Verlauf viele Personen tagelang Seite an Seite in einem Kinoraum zusammensitzen, trotzdem funktionieren kann. So können im Forum oft überraschende Querverbindungen entstehen: Filme können gruppiert und Kontinuitäten entdeckt werden. 2003 (7. – 16. Februar) zeigten wir im Forum einen Film über verschiedene Entwicklungen im chinesischen Kino. Im Jahr zuvor hatten wir ein Länderprogramm mit Blickpunkt auf China organisiert, welches wir erfolgreich entgegen aller Zensurbemühungen zusammenstellten. Es zeigte ein deutlich anderes Bild als eine Retrospektive, die nur einige Wochen zuvor stattgefunden hatte und die ausschließlich aus Mitteln der chinesischen Regierung finanziert worden war. In diesem Jahr einen Film zu präsentieren, in dem alle Regisseure des vorhergegangenen Länderschwerpunktprogramms vor der Kamera an einem Dialog teilnahmen, diente der Weiterführung des Diskurses über Filmpolitik, den wir 2002 begonnen hatten. Ein Filmprogramm zu kuratieren, einen Film auszuwählen, bedeutet also, eine Position im Kontext der zuvor geschriebenen Filmgeschichte einzunehmen.

Es ist viel schwieriger, die Prinzipien des Kuratierens einer Filmreihe oder Retrospektive außerhalb des Kontextes Filmfestival, nämlich im monatlichen Programm des Kinos Arsenal zu vermitteln. Unsere Arbeit wird oft nur auf der Basis des Zeigens von seltenen Filmen oder der Qualität der Filmkopien beurteilt. Dies sind keine unwichtigen Kriterien, aber sie sollten innerhalb des größeren Kontexts, der Programmierung nämlich, gesehen werden. Natürlich kann man nicht davon ausgehen, dass eine einzige Person alle 120 Vorführungen des Monats besucht, zumal wir zwei Kinosäle gleichzeitig betreiben (was dazu geführt hat, dass sich im Arsenal das so genannte Kino-Hopping herausgebildet hat – eine Art interaktive Programmgestaltung durch die Zuschauer, zwar verboten, aber nicht bestraft, da es die von uns angestrebte Art von Dialog zwischen Filmen herstellt). Das weite Spektrum von Film und Videoarbeiten, das wir zeigen, zieht ein entsprechend großes Publikum an. Viele der Zuschauer sind einfach Filmliebhaber verschiedener Altersstufen. Es gab jedoch auch schon immer Zielgruppen, bezogen auf die jeweilige Thematik der Programme: z.B. Japanologen, Kunsthistoriker, die Queer Community, Experimentalfilmer, Schulklassen oder sogar Verwandte von Alzheimerpatienten. Um diese zu erreichen, betreiben wir einen großen Aufwand an Öffentlichkeitsarbeit. Da

verschiedene Programme zu denselben Zeiten laufen, passiert es, dass in der Schlange anstehende Personen etwas über die anderen Programme lesen oder hören und neugierig werden. Vielleicht hören sie auch anderen Zuschauern zu, die nach einer Diskussion mit einem Filmmacher mit einem Glas Wein herumstehen. Erst kürzlich geschah es, dass ein Zuschauer, der zu einem Programm namens *Das Politische und das Kino*, welches ausschließlich aus zeitgenössischen Filmen bestand, kam, sich aus Versehen in den falschen Kinosaal setzte und einen Film des großartigen und ihm bisher unbekannten indischen Regisseurs Satyajit Ray sah. Nun sehe ich ihn jeden Tag bei einer Vorführung von Rays Filmen im Rahmen einer Retrospektive.

Immer haben wir die Diskursivität des Programms im Blick. Wenn es sich in einem Monat aufgrund einer Retrospektive zu sehr auf Persönlichkeiten konzentriert, achten wir darauf, dass dies mit einer Filmreihe ausgeglichen – beantwortet – wird, die vielleicht das Konzept der Autorenschaft durch Hervorhebung eines anderen Aspekts wieder hinterfragt. Nicht selten erscheint ein Film, den wir seit Jahren nicht gezeigt haben, plötzlich in einer Reihe unterschiedlicher Kontexte (wieder). Dies kann als Zeichen dafür gelesen werden, dass Arbeiten oft zu bestimmten Zeitpunkten an (neuer) Relevanz gewinnen – und es sind genau solche Schnittpunkte und Querverweise, die wir in unserem monatlichen Programm versuchen, sichtbar und erfahrbar zu machen. Solche Verbindungslinien verwandeln die kuratorische Tätigkeit in eine eigenständige Entdeckungsreise, die letztendlich eine unbestimmte Reise ist, die wir unserem Publikum vermitteln wollen.

In dieser Anordnung werden Texte und Worte bedeutend. Daher schenken wir unserem detaillierten Monatsprogramm, welches nicht nur zu den einzelnen Filmen Hintergrundinformationen bietet, sondern auch zu dem konzeptionellen Rahmen, der zur Auswahl der Filme führte, besonders viel Aufmerksamkeit. Zusätzlich laden wir Gäste ein, Regisseure, Schauspieler, Wissenschaftler, Kritiker, Theoretiker oder einfach nur Kooperationspartner aus anderen Bereichen, die Einführungen geben und/oder die Filme mit dem Publikum und mit uns diskutieren.

Den Zusammenhang zwischen Film und Text als Bestandteil der Rezeption versuchen wir zurzeit in einer Programmreihe herauszuarbeiten, die sich *Text + Film Nr. X* nennt. Ausgangspunkt war die Überlegung, dass unsere Programme in gewisser Weise selbst die Form einer Textur haben, häufig sprechen wir davon, dass wir mit ihnen jeden Monat die Filmgeschichte neu schreiben. Und tatsächlich gibt es diese Erfahrung, dass man beim Lesen von Texten an Filme denkt oder umgekehrt, auch wenn die Form der Rezeption eine grundsätzlich andere ist. Filme lassen sich lesen und Texte können Bilder evozieren. Die These

war zu Beginn der Veranstaltungsreihe, dass so, wie jeder Film etwas anderes mit dem Zuschauer macht, ihn auf eine andere Art und Weise berührt, auch ein Text neben einen Film gestellt werden kann statt eines anderen Films. Wir laden Personen aus Theorie und Praxis ein, also Wissenschaftler, Autoren und Künstler, die die Aufgabe bekommen, einen Film und einen Text vorzustellen und die persönliche Verbindungslinie, die sie für sich hergestellt haben, in einer Einführung öffentlich zu machen. Die Zuschauer können die Texte ca. zwei Wochen vor der Veranstaltung über uns beziehen oder auch aus der Veranstaltung mitnehmen. Bislang scheinen alle geladenen Gäste noch etwas mit der Idee zu fremdeln, vor allem entscheiden sie sich alle zunächst einfach für einen Film, den sie gern mal wieder sehen würden, und überlegen sich erst dann einen Text dazu. Doch genau dieser Prozess ist interessant, denn die Liebe zum Kino, die über die Freude zum Ausdruck kommt, sich einen Film wünschen zu dürfen, wurde im Hinblick auf den Anspruch der Wissenschaftlichkeit immer von den Rednern selbst mit einem Tabu versehen: Alle bisher geladenen Gäste glaubten, dem Publikum eingestehen zu müssen, dass sie die Einladung als Gelegenheit genutzt haben, sich einen Film zu wünschen und erst dann angefangen haben, einen Text dazu auszuwählen. Insofern kann man zum gegenwärtigen Zeitpunkt vielleicht sagen, dass die Veranstaltung auf elegante Art und Weise verschiedene Rezeptionsebenen zueinander in Beziehung setzt und mit der Frage spielt, worin die Liebe zum Kino eigentlich für den Zuschauer besteht, der in diesem Fall explizit aufgefordert ist, eigene Hintergründe und Gedanken in den Ort des Kinos hineinzutragen, und welche Bedeutung die Tatsache, dass sie tabuisiert zu sein scheint, für die Programmarbeit spielt. Ein wichtiger Punkt im Kino scheint demnach der Respekt vor der Leinwand im Unterschied zum gedruckten Text zu sein. Doch blicken wir zurück auf unsere eigentliche Fragestellung, die ja lautete, nicht einen Text und einen Film nebeneinanderzustellen, sondern gerade das ›Dazwischen‹ zu präsentieren, die persönliche Verbindung, die die Gäste zwischen Text und Bild herstellen, zu benennen, also über die Bewegung zu sprechen, die vom Film zum Text führt oder vom Text zum Film. Dieses ›Dazwischen‹ scheint also entweder nicht zwischen den verschiedenen Medien zu existieren, die im Hinblick auf die Rezeption unterschiedlich funktionieren, oder, was wahrscheinlicher ist, das ›Vor‹ und ›Nach‹ einem Film bezeichnet einen Ort, der nur unbewusst wahrgenommen wird, über den man deshalb sonst nicht spricht. Beides ist für ein Verständnis kuratorischer Tätigkeit von großer Bedeutung: Die Schwierigkeit, Text und Film im Kino zusammenzuführen, verweist auf die spezifischen Rezeptionsbedingungen des Films; der einzelne Film, der das ›Vorher‹ und ›Nachher‹ vergessen lässt, verweist auf die Verantwortung, die bei der Zusammenstellung eines Programms dem ein-

zelen Werk zukommen muss, wenn man einen Rezeptionsrahmen herstellt, der die Leerstellen, die das ›Vorher‹ und ›Nachher‹ zu sein scheinen, mit anderen Filmen füllt. Dies wird noch einmal deutlicher, wenn ich auf die vorhandenen Räume und Veranstaltungsrahmen zu sprechen komme, in denen Filme gezeigt werden.

In den 1970ern wurde das FDK-Konzept schnell zum Modell und führte zur Gründung anderer ähnlich strukturierter Kinos in anderen Teilen (West-)Deutschlands. In Frankfurt (Hillmar Hoffmann) und Berlin (Erika und Ulrich Gregor) war es der Arbeit einiger bestimmter Personen zu verdanken, dass diese ›pädagogische Filmarbeit‹ langsam Anerkennung in der Form öffentlicher Förderung erlangte. Ein filmpolitischer Skandal, der 1970 die Berliner Filmfestspiele in Gefahr brachte, führte dazu, dass der Berliner Senat den Freunden der Deutschen Kinemathek die Verantwortung für die Einführung des Inter-

nationalen Forums des Jungen Films übertrug, einen Ort für diejenigen Filme, die aus politischen wie ästhetischen Gründen zu den ›schwierigeren‹ gezählt wurden. Die Anerkennung, die damit geleistet wurde, war auch Grundlage für die zunehmende Subventionierung der ganzjährigen Arbeit der FDK, so dass das Arsenal ein wenig finanzielle Sicherheit bekam.

Die Idee der Förderung dieser Art von Kinokultur durch die Kommunen führte zum Begriff der ›Kommunalen Kinos‹, die sich noch in den 70er Jahren als Verband zusammenschlossen und sich den Satz ›Andere Filme anders zeigen‹ auf die Fahne schrieben. Die Programmatik dieser Kinos konnte kaum besser auf den Punkt gebracht werden. Mittlerweile gibt es ca. 160 dieser Kinos in Deutschland, die zwar eine finanzielle Grundlage haben, aber niemals so viel Anerkennung erhielten, dass die Subventionen über ein Minimum hinausgingen.⁴³ In den meisten Städten ist die Programmarbeit noch immer für alle Mitarbeiter eine ehrenamtliche Freizeitbeschäftigung. Eine Professionalisierung war höchstens in den großen Städten möglich. Dies ist ein Faktor, der zur Beständigkeit des Leitmotivs ›Andere Filme anders zeigen‹ erheblich beigetragen hat. Die Idee des ›Anderen‹ blieb jedoch von Debatten über Differenz und Anderssein, die im Kontext feministischer Theorie von Gender und Sexualität und postkolonialer Kritik seit den 1970ern entstanden, unberührt.



Abb.2: Die Eröffnung des Kino Arsenal am Potsdamer Platz am 1. Juni 2000

Die längst überfälligen Fragen, die gestellt werden müssen, lauten: Was sind heutzutage ›andere‹ Filme? Was bringt diese Differenz mit sich? Was bedeutet es, sie ›anders zu zeigen‹? Was ist eine ›andere‹ Aufführung – abgesehen von der Kontextualisierungsarbeit? Wer entscheidet, was ›anders‹ ist, und was sind die Kriterien für solche Definitionen? Wie groß ist der Teil des ›Anderen‹ im Mainstream-Film heute? Und auf welche Weise wird Differenz kommerzialisiert?

Die Missverständnisse, die durch den Begriff des ›Anderen‹ der Kommunalen Kinos hervorgebracht wurden, gehen auf die Implikation eines Opferstatus zurück. Als marginalisierte Filme galten Filme aus unbekannten Filmländern, Filmgeschichte, konzeptuelle Filme oder Filme, die eine radikal subjektive Filmsprache entwickelten. Die Legitimisierung der Kommunalen Kinos wurde ausschließlich auf der Basis des Zeigens jener Filme und der Rahmung der Vorführung mit relevanten Informationen begründet. Ich würde jedoch sagen, dass dies nur der erste Schritt sein konnte. Im Laufe der Zeit haben diese Kinos nach und nach einen wichtigen Aspekt des Programmierens vergessen: die Reibung mit der Gegenwart, mit neuen Werken, mit Diskursen und Phänomenen in Theorie und Praxis, die außerhalb der Institution Kino liegen. Dies meint keine Popularisierung, aber eine ständige Hinterfragung der eigenen Tätigkeit, indem vielleicht andere Filme auch mal nicht nur anders als an anderen Orten, sondern einfach anders als beim letzten Mal gezeigt werden.

Dies wird immer wichtiger, seit eine zunehmende Anzahl von Filmemachern die Welt der Kommunalen Kinos hinter sich lassen möchte. Sie empfinden Kommunale Kinos nicht mehr als ›offenen Raum‹, sondern eher als Geschlossenheit, als einen Ort, der ihre Filme in die Filmgeschichte ›einkapselt‹, anstatt sie als Kritik an der existierenden Filmgeschichte oder der Gegenwart oder als ›cutting-edge‹ zu behandeln. Für diese Entwicklung gibt es viele Gründe. Einer ist der, dass die Mehrheit der Medien Film heute nur noch anhand ihres Marktwertes misst und ihn nicht mehr als Eingriff in die wirkliche Welt begreift. Ein anderer wichtiger Grund ist jedoch die Tatsache, dass ›Andere‹ begonnen haben ›andere Filme anders zu zeigen‹. Seit einigen Jahren scheinen Galerien und andere Kunsträume etwas zu versprechen, was den Kommunalen Kinos abhanden gekommen ist. Dies ist ein sicherer Hinweis darauf, dass die eigene Rolle in diesem Prozess überdacht werden muss.

Die wachsende Präsenz von Film und Video spätestens seit der Jahrtausendwende in Ausstellungskontexten hat die Struktur aller kulturellen Institutionen verändert. Film hatte schon immer den Anspruch, als Kunstform anerkannt zu werden, doch plötzlich war die Kritik gegen die Aneignung bzw. Enteignung durch Kunstinstitutionen gewandt. Alte Filme wurden, von einem technischen

Standpunkt aus gesehen, nicht angemessen vorgeführt. Ich spreche nicht von ›richtig‹ oder ›falsch‹ oder von Fragen nach dem ›Original‹ in Bezug auf das projizierte Material. Ich meine einfach eine Art von Perfektion, das Bestreben, einen Film auf die qualitativ bestmögliche Weise zu präsentieren. Kunstinstitutionen begannen Filme zu entdecken, als wäre nie ein Wort Filmtheorie geschrieben worden; Kino und Kino wurden undifferenziert gleichgesetzt ohne Rücksicht auf die Differenz, die schon immer zwischen dem kommerziellen und dem künstlerischen Bereich existiert hatte. Auf Hollywood wurde genauso Bezug genommen wie auf die Avantgarde der 1960er Jahre, das Kino als Ganzes wurde nostalgisch verklärt, dem Kuratieren oder der Theorie untergeordnet. Leidenschaft für den Film wurde für die Agenda der Kunstweltmaschinerie instrumentalisiert. Anstatt sich auf die ähnliche Motivation und Rhetorik zu konzentrieren, aus der sowohl die Kunst als auch die Filmproduktion hervorgehen, wurde unter dem Deckmantel der Kontextbildung eine Logik der Ansammlung angewandt.◀4

Ich möchte zwei exemplarische Fälle beschreiben, in denen versucht wurde, Film in Kunstaussstellungen zu integrieren. Beide Male fand dies im Rahmen von Konzeptkunstaussstellungen statt. In der Geschichte des Films bildet diese Kunstform wahrscheinlich eine der bekanntesten Schnittstellen zwischen Film und Kunst, nicht nur unter formalästhetischen Gesichtspunkten, sondern auch unter dem Aspekt des soziokulturellen Umfeldes, aus dem heraus sie entstand.

Der erste Fall ist der einer Konzeptkunstaussstellung, die 2003 in Berlin stattfand. Der Filmemacher und Künstler Morgan Fisher und ich hatten oft über die Möglichkeit eines die Ausstellung begleitenden Filmprogramms gesprochen. Hinterher schrieb er mir:

»Oft hat eine Ausstellung, eine tatsächliche Ausstellung, eine Kunstaussstellung, die Künstler in Kunstinstitutionen zeigt, ein Film/Video-Programm als eine Art Zusatz zu der eigentlichen Ausstellung. Mir stellt sich dabei immer die Frage, was in der Beziehung zwischen den beiden Ereignissen, der tatsächlichen Ausstellung und dem Zusatz, auf dem Spiel steht? Was wird durch den Unterschied signalisiert? ... Es passierte mir erstmals in der Ausstellung ›Information‹, organisiert vom Museum of Modern Art im Jahr 1970, eine der ersten Ausstellungen über Konzeptkunst. Dort gab es die tatsächlichen Künstler in der tatsächlichen Ausstellung, und dann gab es eine enorme Sammlung von Filmen, die bei Nachfrage in einer Jukebox-ähnlichen Vorführmaschine gezeigt wurden, als Hintergrund- oder zusätzliches Material. Ich hatte einige meiner Filme in diesem Teil der Ausstellung, wie die meisten der damals aktiven Filmemacher. Hinten im Katalog war eine Liste der Namen; es war wie ein Telefonbuch. Die Position der Liste im hinteren Teil des Katalogs spricht für sich über die Beziehung der Filme zum Hauptereignis. Es ist

Material, das als Bibliografie angeboten wird, auf jeden Fall getrennt von der Hauptsache und als ihre Unterstützung. Dabei waren sogar relativ wenige Künstler in der offiziellen Ausstellung vertreten, während die Liste der Filme ewig lang war. Es gab einen unverkennbaren Kontrast zwischen den ausgewählten wenigen und dieser Art von Kompilation, die in ihrer Länge den Eindruck erweckte, relativ unterschiedslos zu sein. Und natürlich verkörperte dieser Kontrast nur die Abgrenzung der ausgewählten Wenigen zu den Vielen, die es nicht waren, zumindest nicht im selben Grad ausgewählt wie die in der Ausstellung. Dann gab es eine Extra-Vorführung, in der eine sehr kleine Auswahl von Filmen im Auditorium gezeigt wurde. In dieser ausgewählteren Aufführung waren Produktions-Standfotos enthalten. War ich jetzt also ein Künstler auf derselben Ebene mit Baldessari, Asher, Graham, Askeveld, etc.? War ich in derselben Ausstellung wie sie? Na ja ... wenn ich in der Ausstellung war, auf welche Weise war ich dann in der Ausstellung? Zu welchem Grad? Eine Ausstellung ist binär. Entweder du bist drin oder nicht«.

Basierend auf einem konventionellen Künstlerbegriff werden ›Filmemacher-Filme‹ als weniger wertvoll betrachtet als ›Künstler-Filme‹. Ob man es in eine Ausstellung oder nur ins Verzeichnis schafft, hängt mehr von der Biografie des Urhebers als von der tatsächlichen Arbeit ab.

1993 war ich an einem feministischen Forschungsprojekt namens *Übung am Phantom* beteiligt. Wir wurden zu einer zweiteiligen Ausstellung mit dem Titel *when tekno turns to sound of poetry* eingeladen, die sich mit der so genannten Technologiekultur der 1970er bis heute (die frühen 90er) auseinandersetzte. In dieser Zeit war Deutschland vom Poststrukturalismus und dem Aufkommen der Gender Studies durchdrungen. Im Zentrum der ersten Ausstellung, die in der Shedhalle Zürich stattfand, stand die Rolle der Konzeptkunst als Vorwegnahme von Abstraktionsprozessen durch die zunehmende Verschriftlichung und Technologisierung im Kontext einer feministischen Debatte. *Übung am Phantom* fragte, ob der Anspruch des strukturellen Films auf die ›Rein-

heit des Mediums‹ wirklich bedeutete, dass er frei von Gender-Identitätseinschreibungen war. Wir hielten Vorträge und zeigten strukturelle Filme in einem für diesen Anlass entworfenen Kinoraum, um dem Argument, dass Verschriftlichung im Sinne von Konzeptionalisierung Identitätsbildungsprozesse (re-)konstruiert, Form zu geben. Das Hauptmerkmal des Kinoraums bestand darin, dass die Projektionen und Präsentationen nur zu klar definierten Zeiten stattfanden. Die Innenwand durchzog ein an die Wand gemalter Satz aus Michael Snows Film *So Is This*

Abb. 3: STANDARD GAUGE
(Morgan Fisher, USA, 1985)



(Canada, 1982); ein Film, der nur aus geschriebenen Worten besteht: »A good thing about reading words like this and not hearing a voice is that you can't accuse it of being male or female«.

Der zweite Teil der Ausstellung fand in den Kunst-Werken Berlin statt. Statt struktureller Filme zeigten wir politische Filme aus derselben Zeitperiode, die auf Aufklärung und Agitation abzielten. Wir konzentrierten uns auf Film als historisches Dokument. Wir zeigten feministische Agitprop-Arbeiten der 60er und frühen 70er Jahre (z.B. von Helke Sander, Claudia von Alemann, Cristina Perincioli und anderen). Diese Filme wurden im Kino Arsenal aufgeführt, was uns ein ganzes filmisches Universum eröffnete, da wir uns nicht mehr selber inszenieren und projizieren mussten, sondern selbst Teil des Publikums werden konnten. Die Distanz zur Leinwand, das Kinodispositiv, ermöglichte es uns, weiterzudenken, neue Ideen zu entwickeln.

Uns wurde bewusst, dass filmisches Kuratieren ein visueller Prozess ist: Film funktioniert nicht als Beweis zu einem Argument, wie wir in Zürich gehofft hatten. Obwohl wir den Spezifitäten der Werke gerecht wurden, indem wir ihnen einen Raum und bestimmte Vorführzeiten gaben, hatten wir die Chance verpasst, die Filme als ein Programm miteinander arbeiten zu lassen: Ihnen eine Belegfunktion abzuverlangen, beraubt sie ihrer filmischen Qualität. Ein filmischer Ansatz für jegliche Art von Diskurs ist notwendigerweise immer prozesshaft: Um mehrere Filme an einem solchen Diskurs teilnehmen zu lassen, bedarf es einer wahrnehmungsbasierten Zusammenstellung, die einen Prozess des Sehens in Gang setzt. Diesen wahrzunehmen erfordert wiederum das Dispositiv Kino in seiner Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Diesen herzustellen ist kuratorische Arbeit.

Das Morgan-Fisher-Beispiel bringt etwas zum Vorschein, das mir oft in Kooperationen mit Ausstellungen begegnet ist. Es ist eine ähnliche Betrachtung des Kinos wie jene, die in der Text + Film-Reihe offensichtlich wurde: Kino ist begleitende Filmreihe, eine ›Beilage‹. Es wird nicht als gleichwertiger Teil einer Ausstellung behandelt und ist daher kein Produkt desselben Diskurses. Unser ›Probelauf‹ in Zürich zeigte jedoch, dass die Behandlung von Film und Kunst auf einer Eins-zu-Eins-Basis, ohne ausreichende Berücksichtigung der spezifischen Rezeptionsbedingungen, genauso Schwierigkeiten bereitet. Das zugrunde liegende Problem bestand darin, dass Filme unter dem Aspekt ihrer Verwertbarkeit herangezogen wurden. Sie dienten als Anlage zu einer Argumentation; d.h., sie wurden auf der Basis ihres Inhalts ausgewählt (in diesem Fall wurde ihre Form zum Inhalt). Dies wird noch problematischer, wenn Identitätsdiskurse ins Spiel kommen, z.B. wenn Filme nur aufgrund ihres lesbischen Inhalts oder weil sie das Werk eines schwarzen Autors sind oder wegen bio-

grafischer / historischer Qualitäten (z.B. Filme einer bestimmten Kunstszene, Filme der 1970er etc.) ausgewählt werden, um den Eindruck von Vollständigkeit und Geschlossenheit zu vermitteln. In diesem Fall wird ihnen einerseits unterstellt, eine Kontextualisierung vorzunehmen, andererseits werden sie jedoch als eine Reihe einzelner Einheiten zusammengeführt, die keinen kommunizierenden Korpus ergeben. Dies erklärt den Ausschluss ihrer filmischen Qualitäten, die Tatsache, dass sie in der Form schlechter Videokopien auf kleinen Monitoren aufgeführt werden, obwohl sie eigentlich für die große Leinwand gemacht wurden, oder ihre Präsenz in einem Programm, das jegliche Aspekte des Wahrnehmungsprozesses vernachlässigt. Die Auseinandersetzung mit der affektiven Wahrnehmung von Film, in dem Rhythmus, Farbe und Ton ein Wechselspiel von Distanz und Nähe produzieren, ist notwendig, um in kuratierten Programmen den Filmen zu ihrem vollen Ausdruckspotential zu verhelfen. Dies kann bedeuten, dass ein Film, der auf den ersten Blick perfekt zu einem bestimmten Thema passt, im Rahmen des Programms tatsächlich überhaupt nicht funktioniert, weil er keine Reibungsflächen oder Übergänge bietet: Er kommuniziert einfach nicht mit anderen Arbeiten.

In Zürich wurden wir mit einer weiteren falschen Einschätzung unserer Tätigkeit als Kuratoren konfrontiert. Indem wir ein Dispositiv aufbauten, welches das Kino nur »zitierte«, reduzierten wir die Filme darauf, ein materieller Teil eines anderen Kunstwerks zu sein – des Kinoraums als Installation. Dies zu vermeiden, gelang uns nur mit Michael Snows Film *So Is This*: Indem wir einen Satz aus dem Film herauszogen und damit unser »Kino« markierten, d.h. die Grenzen unseres Dispositivs markierten, wurde deutlich, dass wir eine These, die wir aus dem Film gewonnen hatten, auf eine andere Arbeit zu übertragen versuchten. Der Aspekt des Films, auf den wir uns bezogen – die Bedeutung des Textes in Abwesenheit des Bildes, die Ersetzung des Bildes durch das Wort – wurde als Vorschlag genutzt: Entweder zeigten wir in diesem Raum Filme oder wir hielten Vorträge. Das Geräusch des Projektors, das auch während unserer Abwesenheit zu hören war, spielte in Verbindung mit dem Fragment aus Snows Film – der Schrift auf der Wand – auf ein kontinuierliches Zusammenkommen und Auseinandergehen von uns und den Filmen an. Kino hat in Bezug auf diesen Film, den wir auch in voller Länge vorführten, also tatsächlich als Installation funktioniert. Die für die Projektion benötigte Dunkelheit umschloss die Installation als Ganzes und brachte den Film an sich in den Vordergrund. Alle anderen Filme führten wir hintereinander vor, aufgereiht als eine lange Kette von Beispielen – eine Praxis, die sie gleichzeitig erstarren und austauschbar werden ließ. Genau wie der Poststrukturalismus also das vermittelnde Subjekt verloren hatte, schien hier ein wahrnehmendes Subjekt gänzlich abwesend

zu sein – das Subjekt, welches sich in dem Raum zwischen dem Film, seinem Widerhall und dem darauf antwortenden Folgefilm manifestiert. Das inszenierte Kino in der Galerie hatte nicht mehr funktioniert.

Meine Gegenüberstellung der beiden Institutionen ›Kunst‹ und ›Kino‹ in diesem Aufsatz ist das Ergebnis konkreter Erfahrung in beiden Bereichen. Ich versuche jedoch auch, Tendenzen zu skizzieren. Es gibt zahlreiche Beispiele erfolgreicher Cross-Overs – wenn sie von denselben Anliegen geprägt sind und die Überschneidungen deutlich markiert werden. Aber auch in vielen Kinos folgt die Programmierung einer kanonischen Logik, die ebenfalls filmische Erfahrung untergräbt. Wir versuchen jedoch eine geschlossene filmische Geschichtsschreibung, in die neue Arbeiten automatisch in den schon existierenden und festgelegten Korpus eingliedert werden, zu vermeiden.

Im Gegensatz zu den Filmemachern, die sich vom Kommunalen Kino abgewendet und stattdessen Räumen und Orten, an denen sie als ›cutting-edge‹ behandelt werden, zugewendet haben, haben andere Filmemacher die Möglichkeiten in beiden Bereichen ausgetestet. Es entstanden vermehrt Kino- und Installationsversionen einzelner Arbeiten. Dabei zeigt sich häufig, dass die eine oder die andere Version einfach die bessere ist – in dem Sinne, dass ihre Form Ausdruck des Projekts ist und nicht im Nachhinein aus kuratorischen Gründen aufgelegt wurde.

Es sollte daher im Sinne eines jeden Kurators sein – ob im Kino oder in einer Galerie –, jede Arbeit so zu zeigen, dass das ihr Spezifische für den Rezipienten erfahrbar wird. Gegenwärtig bedeutet dies nicht nur, sich von traditionellen Auffassungen von Kunst vs. Film zu verabschieden, sondern auch die spezifischen Möglichkeiten und Grenzen jedes Mediums, besonders die räumlichen und technischen, neu zu überdenken. Das Kino ist im Gegensatz zur Galerie ein Ort, in dem eine sequenzielle Anordnung immer noch Bedeutung hat, obwohl es einer ständigen Neuverhandlung von Wiederholungs- und Kontextualisierungsprinzipien unterliegt. Die Bewegung muss als die wesentliche Qualität des Films den Kontext definieren – das Vorher und Nachher, das ihn in der Rezeption hervorbringt. Kino ist das Ergebnis filmischen Denkens. Ein Programm zu kuratieren, bedeutet, sich an Filme zu erinnern und in der Erinnerung, d.h. ausschließlich in der Vorstellung, Verbindungen zwischen ihnen herzustellen.

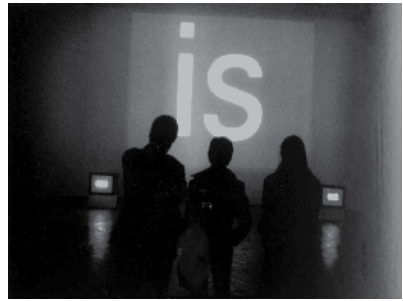


Abb. 4: So Is This – Installation im Kino Arsenal, Juni 2004: *This Is A Universe – Retrospektive Michael Snow*, kuratiert von Ariane Beyn und Stefanie Schulte Strathaus

Was dabei assoziativ erscheint, könnte genau das sein, was nur in einer Kinowahrnehmung erfahrbar wird.

Der französische Forscher, Schriftsteller und Filmtheoretiker Raymond Bellour schlägt in seinem Artikel *Über ein anderes Kino*⁴⁵ vor, neben verschiedenen Installationen mit bewegten Bildern, die sich auf das Kino beziehen, auch das Kino selbst als Installation zu verstehen. Aus dieser Perspektive offenbart das Kino seine Geschichtlichkeit und Besonderheit, woher es kommt und wohin es führt – weniger als Institution, denn als Praxis.

Aus dem Englischen übersetzt von Kirstin Bergmann.

Aus dem Englischen übersetzter und überarbeiteter Vortrag, gehalten am 7. März 2003 im Rahmen von Terms of Address: A Symposium on the Pedagogy and Politics of Film and Video Programming and Curating, veranstaltet von The Centre for Media and Culture in Education (CMCE) am Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto. Das englische Original erschien unter dem Titel »Showing Different Films Differently: Cinema as a Result of Cinematic Thinking« in The Moving Image – Volume 4, Number 1, Spring 2004, pp. xii, 1-16. Dank an Nanna Heidenreich und Rett Rosi.

Anmerkungen

- 01►** Als 1971 in Frankfurt die Gründung eines von der Stadt eingerichteten Kinos, das unabhängig von Interessen des Marktes arbeitet, beschlossen wurde, kam es gar zu einer Klage der fünf Erstaufführungstheaterbesitzer gegen den Magistrat.
- 02►** Gregor, Ulrich: Das Berliner Arsenal. In: Theorie des Kinos. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, S. 257.
- 03►** Es gibt nicht weniger als 160 unkommerzielle Programmkinos im Bundesverband Kommunale Filmarbeit. Zusammen formen sie ein Netzwerk von Veranstaltungsorten, die sich der Förderung einer höchst abwechslungsreichen Kinokultur verschrieben haben. Die Kommunalen Kinos sind spezialisierte Kinos, die Reihen historischer Filme organisieren, die cineastische Produktion eines bestimmten Landes vorstellen oder sich das ganze oeuvre eines ausgesuchten Regisseurs oder Schauspielers vornehmen und dabei über ihre einzelnen Filme hinaus die Einflüsse, die ihre Karriere geformt haben, vorstellen. Einige Kommunale Kinos haben weltklassige Filmfestivals gegründet, so wie das Internationale Forum des Jungen Films in Berlin, während andere, wie in Hamburg und Duisburg, angesehene Filmarchive betreiben. Außerdem fördern diese Kinos neue Talente, indem sie jungen

Regisseuren oft die erste Gelegenheit bieten, ihre Arbeit der Öffentlichkeit vorzustellen. Kommunale Kinos erfüllen nicht einfach nur die öffentliche Nachfrage nach neuen Filmen, sondern möchten das Publikum neue Entdeckungen machen und neue Wege des Sehens erfahren lassen. Es ist keine Überraschung, dass diese Veranstaltungsorte eine Oase unabhängiger oder experimenteller Arbeiten sind (<http://www.kommunale-kinos.de>).

- 04►** Ich muss an dieser Stelle anmerken, dass dieser Vortrag 2003 geschrieben wurde. In relativ kurzer Zeit, also bis 2007, gab es erfolgreiche Versuche, das Medium Film stärker unter Berücksichtigung seiner Eigenschaften in Ausstellungskontexte zu integrieren. Gleichzeitig ist auch der Mehrwert des Transfers sichtbar geworden, der nicht nur darin besteht, dass durch die Neubetrachtung durch die Bildende Kunst ein ganzer Bereich des Kinos (wieder-)entdeckt wurde: Filme der Avantgarde, des Undergrounds und des im weitesten Sinne nichtkommerziellen Kinos. Neue Reibungsflächen, die dabei entstanden, führten darüber hinaus zu neuen Erfahrungswelten des Films, zu einer Erweiterung der Rezeptionsmöglichkeiten. Dennoch ist bis heute eine Bewertungshierarchie zwischen Bildender Kunst und Kino wirksam.
- 05►** Bellour, Raymond: Über ein anderes Kino, in Kunst/Kino, Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst. Hrsg. v. Gregor Stemmrich. Köln: Oktagon, 2001.

Literatur

Bellour, Raymond (2001): Über ein anderes Kino, in Kunst/Kino, Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst. Hrsg. v. Gregor Stemmrich. Köln: Oktagon

Gregor, Ulrich (1972): Das Berliner Arsenal. In: Theorie des Kinos. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt: Suhrkamp, S. 257.

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

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

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

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

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

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



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

Was verstanden Sie damals als unabhängigen Film?

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

Wer waren die Gründungsmitglieder von XSCREEN?

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

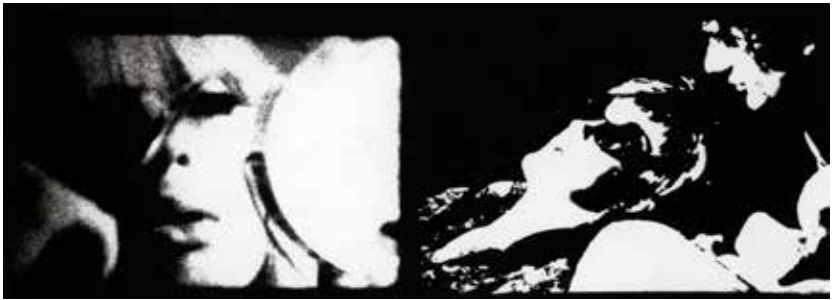


Abb. 2: Szenen aus *CHELSEA GIRLS*, Parallelprojektion

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

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

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

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

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

Filme. Wie sahen Sie den Begriff des Filmprogramms damals bzw. inwieweit stimmt die damalige Programmierung damit überein?

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



Abb. 3: Plakat von xscreen in der Kunsthalle, Neumarkt, Köln 1970

Gab es für Sie persönlich ein Gefälle zwischen den Experimentalfilmen aus den verschiedenen Ländern?

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

Die ersten Filmprogramme, besonders die zum 2. Kölner Kunstmarkt, verursachten skandalträchtige Reaktionen bei der Öffentlichkeit. Welche Wirkung wollten Sie erzielen, welche Ziele verfolgten Sie auch in politischer Hinsicht, zum Beispiel mit der Vorführung von Otto Muehl-Filmen?

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



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

Abb. 5: Protestaktion vor dem Kunstverein

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

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

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

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

Wie sah dieser künstlerische und politische Anspruch aus?

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

Veränderte sich die Pressereaktion im Laufe der Zeit?

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

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

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

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

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

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

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

Hatten Sie Schwierigkeiten, an die Filmkopien zu gelangen?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Welches Anliegen verfolgten Sie mit dieser Ausstellung?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wie wurden die Filme präsentiert?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Unterschied sich das Publikum im Kunstverein von dem von XSCREEN?

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

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

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

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

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

Würden Sie Filme erneut im Ausstellungsraum zeigen?

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

Anmerkungen

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

XSCREEN-Veranstaltungen 1968-1971 – Programm eines Undergroundkinos

1968

24.3.1968

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

6.4.1968 und 7.4.1968

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

28.4.1968

Filme aus dem italienischen Underground:

Ciao, Ciao (Vergine), Fanimestro (Patella), Non permetterò (Turi, Capanna), Cinegiornale, Organum Multiplum, Se l'inconscio si ribella (Leonardi)

29.4.1968

The Chelsea Girls (Andy Warhol)

12.5.1968

Sons and Daughters (Jerry Stoll)

25.5.1968 – 29.5.1968

Filme der New American Cinema Group:

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

6.7.1968

A Mosca Cieca (Romano Scavolini)

18.8.1968

US Kriegsverbrechen (Nordvietnam)

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

6.9.1968

Filme von Aldo Tambellini:

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

29.9.1968

Filme von Klaus Schönherr (Zürich):

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

13.10.1968

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

15.10.1968 – 19.10. 1968

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

Filme von:

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

Dichterlesungen:

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

27.10.1968

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

3.11.1968

Portrait of Jason (Clarke)

23.11.1968 – 24.11.1968

Das Gesamtwerk von Kurt Kren:

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

1969

19.1.1969

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

20.1.1969

Songs 1-26 (Stan Brakhage)

26.1.1969

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

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

1.2.1969

The Chelsea Girls (Andy Warhol)

2.4.1969

Filme von Takahiko Iimura:

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

3.4.1969

Filme der Japanischen Film Coop:

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

19.4.1969

I, A Man (Andy Warhol)

10.5.1969

Nude Restaurant (Andy Warhol)

17.5.1969

Neue italienische Experimentalfilme:

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

7.6.1969

Bike Boy (Andy Warhol)

21.7.1969

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

25.7.1969

Mixed Media Event (Kenneth Werner)

26.9.1969

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

10.10.1969

Unabhängige kanadische Filme:

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

15.10.1969

Der Tod der Sharon Tate (Materialaktion Otto Muehl)

24.10.1969

Triumph des Willens (Leni Riefenstahl)

8.11.1969

Nebula (Werner Nekes)

14.11.1969

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

21.11.1969

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

28.11.1969

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

5.12.1969

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

13.12.1969

Open Screening

1970

16.1.1970

Eika Katappa (Schroeter)

23.1.1970

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

30.1.1970

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

14.2.1970

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

20.2.1970

Beyond the Law (Mailer)

7.3.1970

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

14.3.1970

Marinetti, Bolero (Albie Thoms)

10.4.1970

Aktionen und Filme von Malcolm LeGrice:

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

18.4.1970

Kodak Ghost Poem (Noren), Cybele (Richie)

26.4.1970

Prämierte Filme der XVI. Oberhausener Kurzfilmtage

30.4.1970

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

5.4.1970 – 6.4.1970

Sodoma (Otto Muehl)

13.6.1970

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

4.7.1970

Film oder Macht (Kristl)

26.6.1970

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

28.9.1970

Mare's Tail (Larcher)

3.10.1970

Filme von Paul Sharits:

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

10.10.1970

Blue Velvet (Weiss)

14.10.1970 – 15.10.1970

Elf Vorführungen im Forum anlässlich des Kölner Kunstmarktes:

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

16.10.1970 – 18.10.1970

The Queen (Simon)

24.10.1970

The Fall (Whitehead)

31.10.1970

Der 17. Breitengrad (Ivens)

7.11.1970

Filme von und Günter Brus :

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

14.11.1970

Filme von Mike und George Kuchar:

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

Filme von Rosa von Praunheim:

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

21.11.1970

Mysteries (Gregory Markopoulos)

28.11.1970

Filme von Kenneth Anger:

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

5.12.1970

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

12.12.1970

Filme von Roland Lethem:

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

19.12.1970

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

26.12.1970

Eika Katappa (Schroeter)

9.5.1970 – 10.5.1970

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

1971

2.1.1971

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

9.1.1971

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

16.1.1971

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

23.1.1971

Zwei Jahrzehnte amerikanischer Underground- und Experimentalfilm:

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

30.1.1971

Times For (Dwoskin)

6.2.1971

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

13.2.1971

Film oder Macht (Kristl)

6.3.1971

Filme von Peter Gidal:

Heads, Room, Bedroom, Hall

13.3.1971

Filme vom Amsterdamer Wet Dream Festival:

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

20.3.1971 – 25.3.1971

Filme von Godard:

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

27.3.1971

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

2.4.1971

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

3.4.1971

Filme von Kenneth Anger und Jean Cocteau:

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

17.4.1971

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

23.4.1971 – 24.4.1971

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

30.4.1971

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

7.5.1971 – 8.5.1971

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

14.5.1971 – 15.5.1971

Oberhausener Kurzfilmfestival I und II (30 Filme)

20.5.1971 – 23.5.1971

Trickfilmfestival

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

29.5.1971

Kurt Kren: Gesamtwerk

4.6.1971 – 5.6. 1971

The Queen (Frank Simon)

12.6.1971

Mexico (Kracht)

18.6.1971 – 19.6.1971

Couch, Kiss, Banana (Andy Warhol)

26.6.1971

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

– EIN GESPRÄCH MIT HEIDE SCHLÜPMANN

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

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

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

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

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

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

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

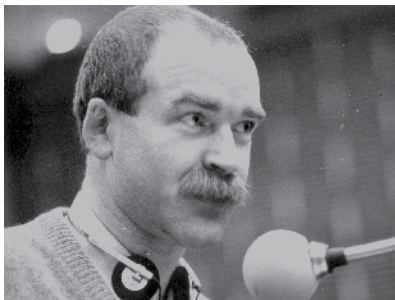
Ich lebte mit den Leuten vom *Other Cinema*, das war ein linker Verleih mit einem Büro in Soho und dem Kino bei Goodge Street. Straub/Huillet, Loridan/Ivens, Mulvey/Wollen, Dwoskin – sie alle zeigten dort ihre Filme, es war ein aufregender Ort mit intensiven Diskussionen und Auseinandersetzungen und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

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

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

»Vorführen kannst Du ja«. Ich konnte es nicht, das heißt, ich habe es gelernt und verstanden, dass man nicht nur einen Bezug zum Material haben muss, wenn man mit Film arbeitet, sondern auch mit dem Projektor umgehen können. Alf Bold hatte eine unerhörte Kenntnis der Filmgeschichte, vor allem auch des Avantgardefilms. Das erlaubte ihm zum Beispiel, Programme ›live‹ zu gestalten. Der Projektor stand im Kinoraum und er begann mit ein, zwei (Kurz-)Filmen, um dann das Programm aus seinem Gespür für die Reaktion des Publikums weiterzuführen – er

Abb.1: Alf Bold, Oberhausen um 1984



hatte einen ganzen Schwung Filme neben sich liegen, aus denen er dann auswählte, und natürlich liebte er es, durch Kühnheit das Publikum zu überraschen, auch zu provozieren. Er nannte diese Art der Vorführung »improvisierte Montage«. 1989 hat Noll Brinckmann ein Interview mit ihm gemacht, es hat den Titel *The Art of Programming* und ist im *Millenium Film Journal* 23/24 erschienen. Das ist ein sehr persönlicher Text, gleichzeitig sagt er alles, worauf es beim Filmkuratieren ankommt. Die Kunst des Programmierens besteht darin, dass die Filme nicht durch den Zugriff eines Kurators in eine Richtung gelenkt werden, sondern in ihrer Eigenständigkeit aufeinander reagieren können.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Freunde der Deutschen Kinemathek

Kino Arsenal

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

Die Liebe zu den Dingen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Frankfurt am Main, November 2007

Ausgewählte Programmarbeiten

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

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

Hommage à Delphine Seyrig Frankfurter Filmschau 1990

Retrospektive Emile de Antonio Frankfurter Filmschau 1990

Tribut an Knokke Frankfurter Filmschau 1991

Retrospektive Hamburger Filmschau Frankfurter Filmschau 1992

Abschied von Alfred Edel Frankfurter Filmschau 1992

Werkschau Filmhochschule Kassel Frankfurter Filmschau 1993

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

Many Dreams of Many Gardens für Kultur im Dritten, Frankfurt am Main 1995

4 Spezialprogramme im Rahmen von **Cherchez la Femme in 100 Jahren Filmschichte** für die Frauenfilmtage der Schweiz 1995 (zusammen mit Heide Schlüpmann)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wir haben außerdem viele andere Programme gemeinsam realisiert.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wie z.B. historische Dokumente ...

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

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

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

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

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

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

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

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

Was für Themen sind das zum Beispiel?

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Wie seid Ihr bei diesem Programm in der Filmauswahl vorgegangen?

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 7: IN THE EVENT OF AMNESIA THE CITY

WILL RECALL (Denis Beauboiss, AUS, 1997).

Aus der Filmreihe *Die Politik der Sichtbarkeit*,

Vertretung des Landes Niedersachsen beim

Bund, Berlin, 2003.

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

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

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

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

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

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

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

Welche Projekte stehen bei Dir in Zukunft an?

Wo werden die verortet sein?

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

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



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

CINEASTISCHE GENÜSSE IM KUNSTMUSEUM: FILM IM KUNST- UND AUSSTELLUNGSKONTEXT – EIN INTERVIEW MIT BERNHARD SCHREINER UND GÜNTER ZEHETNER

Mediale Arbeiten mit Video oder Film sind inzwischen integraler Bestandteil in Ausstellungen mit Kunst des 20. oder 21. Jahrhunderts. Der Film als dem Kino zugehörig und nur durch die Projektion existent und erlebbar, erhält durch die Verschiebung in den Kunst- und Ausstellungskontext eine neue Gewichtung und Erfahrbarkeit. Die Ausstellung bzw. die Vorführung von Film im musealen Kontext hat nur eine kurze Geschichte. Erst im Jahr 1971 fand mit *Prospect: Projection* 71¹ die erste Ausstellung statt, die ausschließlich Filme zeigte. Es nahmen 75 international bekannte Künstler teil, darunter nur zwei Experimentalfilmer: Hollis Frampton und Michael Snow. Drei Jahre später fand in Köln die erste große Ausstellung namens *Kunst bleibt Kunst, Projekt* 74² statt, die visuelle und audiovisuelle Medien präsentierte. Schließlich unternahmen 1977 Birgit und Wilhelm Hein sowie Wulf Herzogenrath mit der Ausstellung *Film als Film* 43³ gemeinsam den Versuch, die direkte Verbindung von abstraktem/nicht erzählerischem Film und Kunst nachzuweisen. Der Gedanke der Einheit von Film und Kunst ermöglicht dem Film, in den Kontextraum der bildenden Kunst – das Museum – Einzug zu halten. Mit der Präsentation von Film im Kunstmuseum ist die Frage, ob Film Kunst ist oder ob beide Bereiche gleichberechtigt nebeneinanderstehen, nicht endgültig geklärt und wird weiter diskutiert. Neben der Frage der Zugehörigkeit des Films ergibt sich außerdem die Problematik seiner Präsentation und seiner Programmierung in einer musealen Umgebung. Film als Ausstellungsstück kann auf verschiedene Art und Weise im White Cube präsentiert werden. Das Abdunkeln der Räume ist zwingende Voraussetzung, um einen projizierten Film wahrnehmen zu können. Die herkömmliche Variante ist dabei, einen Raum im Ausstellungsraum zu schaffen bzw. abzugrenzen und zu verdunkeln, um eine dem Kino ähnliche Situation zu schaffen. Ein Raum im Raum entsteht, die Black Box als eine Art Fremdkörper. Eine andere Variante ist, den gesamten White Cube abzudunkeln und damit den Gesamttraum zu nutzen. Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen müssen wiederum in dafür vorgesehenen Kästen beleuchtet werden. Die Filmarbeiten im Kunst- und Ausstellungszusammenhang sind – wie auch jedes andere ausgestellte Kunstwerk – in einen bestimmten thematischen

Kontext eingebunden und werden mit der Zusammenstellung verschiedener Werke auf unterschiedliche Weise zugänglich gemacht. Je nach Ausstellungskonzept entsteht eine Wechselwirkung zwischen Filmen, Videos und Werken anderer Gattungen wie der Malerei, Bildhauerei und Fotografie.

Das für den Besucher entstehende Programm ist dabei immer ein unterschiedliches. Neben der Entscheidung über Sehen und Nichtsehen hat der Zuschauer die Möglichkeit, in Abhängigkeit von Ausstellungskonzeption und -räumen, die Reihenfolge und Dauer der Betrachtung der Exponate selbst zu bestimmen. Es bleibt ihm überlassen, wie lange er beispielsweise in einem Kinoraum (Black Box) beziehungsweise vor einem Film im Ausstellungsraum verweilt. Andererseits kann der Besucher den Beginn der Filmpräsentation – außer die Spielzeiten sind festgelegt und bekannt – nicht selbst bestimmen. Aufgrund der dem Film inhärenten Flüchtigkeit und der Wiederholungsschleife der Präsentation ist der Einstieg der Rezeption zufällig und an jeder Stelle des Films möglich. Die entstehenden Zeitstrukturen der Vorführung und Betrachtung verschieben sich und sind nicht auf Anfang und Ende festgelegt.

Neben der Behandlung des Films als Ausstellungsstück werden auch Filmprogramme und Filme zusätzlich zu einer Ausstellung und in deren Kontext präsentiert. An festgelegten Terminen werden meist einmalig ein Filmprogramm (z.B. bestehend aus Kurzfilmen) oder ein Film vorgeführt. Der Projektionsort muss nicht zwangsläufig das Museum sein, die Präsentationen finden auch im Kino statt. Der Film wird somit wieder seinem ursprünglichen Ort, dem Kino, zugeordnet, obwohl er thematisch mit der Kunstaussstellung in Verbindung steht.

Den Fragen, ob die museale Verortung eine Auf- oder Abwertung für den Film bedeutet, welche Kompromisse und Konsequenzen mit dieser Entwicklung einhergehen oder ob dies der einzige Weg für den künstlerischen Film ist, vorgeführt zu werden und damit zugänglich zu sein, stellen sich im folgenden Interview Bernhard Schreiner und Günter Zehetner.

Bernhard Schreiner studierte von 1991 bis 1998 an der Städel-Schule Film bei Peter Kubelka, Ken Jacobs, Ernie Gehr und Robert Breer. Er arbeitet mit Film und Video. Bis 1999 produzierte Bernhard Schreiner vor allem experimentelle Super-8- und 16mm-Filme. Im Jahr 2001 erhielt er ein einjähriges Reisestipendium der Hessischen Kulturstiftung und bereiste Italien, Portugal und Gibraltar. Derzeit beschäftigt er sich mit Sound, Ton, Komposition, Fotografie und anderen Medien. Zusammen mit Günter Zehetner und Thomas Draschan kuratierte er Filmprogramme in Deutschland, Österreich und Neapel. Bernhard Schreiner lebt und arbeitet in Frankfurt a.M.

Günter Zehetner studierte ebenfalls Film von 1992 bis 1998 an der Städel-Schule Frankfurt bei Peter Kubelka. Zuvor absolvierte er von 1987 bis 1992 ein Studium der Verlags- und Kommunikationswissenschaft in Kombination mit Theaterwissenschaft und Philosophie in Wien. Bis 1998 arbeitete Günter Zehetner ausschließlich mit Super-8-Film. Die meisten seiner Super-8-Filme sind Teil der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums Wien und werden im Zyklischen Programm präsentiert. Er selbst sammelt Super-8-Amateurfilme und zeigt diese in Programmen. Seit 1999 arbeitet Günter Zehetner mit 16mm-Film und Video, seit 2000 mit Fotografie, Collagen, Objekten und Zeichnung. Er lebt und arbeitet in Frankfurt a.M.

1. Film als Ausstellungsstück/Exponat

Welche Erfahrungen haben Sie als Filmmacher mit der Präsentation Ihrer Filme im Kunstkontext gemacht?

Bernhard Schreiner (B.S.) Ich habe mich immer bemüht, Filme, die für eine Kinosituation gemacht sind, auch in dieser und nicht im Kunstkontext zu zeigen. Ich glaube, ich habe nie einen meiner 16mm-Filme in einer Ausstellungssituation gezeigt, sie liefen tatsächlich immer nur im Kino. Wenn ich Videoarbeiten gebeamt oder auf einem Monitor zeige, sind diese Arbeiten auch dafür gemacht und es wäre problematisch, sie im Kino zu zeigen. Meine späteren Arbeiten, die ich als eine Art Installation sehe, können ausschließlich in einer Ausstellungssituation auf einem Monitor laufen. Ich versuche das zu trennen.

Würden Sie sagen, dass der Präsentationsort vom Trägermedium abhängt, so dass Sie z.B. 16mm-Filme nur in einer Kinosituation zeigen?

B.S. Nein, man kann es meiner Ansicht nach nicht generalisieren, sondern es ist eine Von-Fall-zu-Fall-Entscheidung. Häufig werden 16mm-Filme als Installationen in Ausstellungen gezeigt, deren Projektoren Loop-Aufsätze haben. Es gibt beispielsweise eine Installation von Kerstin Cmelka, bei der drei Projektoren nebeneinanderstehen und denselben Film dreifach permanent zeitversetzt projizieren. Dadurch, dass es drei Loops sind, deren Bilder nie übereinstimmen, entstehen kontinuierlich andere Bilder. Diese Arbeit würde im Kino nicht funktionieren. Auf der anderen Seite werden auch ganz oft 16mm-Filme, die als Kinofilm konzipiert wurden, in Ausstellungssituationen mit Loop-Aufsätzen gezeigt.

Haben Sie bereits bei der Erstellung der Arbeiten eine bestimmte Vorstellung von der Präsentation?

B.S. Ja, aber nicht nur von der Präsentation, sondern von der Gesamtheit der Arbeit, ob ich diese als Kinofilm denke oder als eine Installation oder als eine Arbeit, die auf einem Monitor als Loop laufen kann. Ich glaube, es ist an mehr als nur an die Präsentation zu denken. Ich würde die Präsentation aber nicht zu meinen filmischen Werken gehörend zählen.

Denken Sie, dass die Black Box eine gute Lösung ist, um Experimentalfilm in Ausstellungen zu zeigen?

B.S. Generell bin ich der Meinung, dass Filmpräsentationen in Black Boxes den Arbeiten weder entgegenkommen noch ihnen zuträglich sind. Die Präsentation von filmischen Arbeiten in Ausstellungen war katastrophal in der Zeit, bevor die Black Box in die Museen einzog. Die Black Box, mit der ein Kino imitiert und ein intimerer Raum geschaffen wird, ist ein starkes Zugeständnis und im Grunde etwas Positives. Sie ist offensichtlich ein Versuch, mehr Aufmerksamkeit zu bekommen und in der Annäherung an die Kinosituation ein Entgegenkommen des Ausstellungsbetriebs. Ich finde, Black Boxes soll es geben, und es gibt viele Arbeiten, die darin funktionieren. Die Künstler sind sich darüber bewusst, dass ihre Werke in dieser Situation gezeigt werden und die Black Box damit der Hauptaufführungsort ist. Allerdings funktioniert es nicht wirklich. Es ist unmöglich, sich die schiere Masse an Black Boxes, besonders auf den größeren Ausstellungen wie der Documenta und der Biennale, anzuschauen. Außerdem wird nicht die nötige Aufmerksamkeit erzeugt. Von daher würde ich nicht sagen, dass das ideal ist. Aber die Frage ist, ob es ein Ideal gibt, zumindest für Kinofilme.

Günter Zehetner (G.Z.) Auf der Documenta 11 präsentierte Steve McQueen seinen Film *WESTERN DEEP* in einem Vorführraum zu festgelegten Zeiten in der ungestörten Kinoform. Nach dem Einlass wurden die Türen geschlossen und es kam niemand mehr rein, so dass die Besucher in dieser Zeit die Möglichkeit hatten, die Arbeiten konzentriert zu sehen. Die Besucher haben sich darauf eingestellt und es gab lange Warteschlangen.

B.S. Bei Steve McQueen ist das Teil der künstlerischen Arbeit. Er hat immer dieselben Anordnungen, hat immer relativ gute Räume, die komplett dunkel sind, die Projektion geht immer vom Boden bis zur Decke und füllt komplett die Wand aus.

G.Z. Auf der anderen Seite gewährleistet er dadurch Konzentration und Qualität. Ich finde das ziemlich klug von ihm. Eine andere Möglichkeit ist, mehrere Filme an verschiedenen Abenden mit Anfang und Ende innerhalb der Ausstel-

lung zu zeigen, wie das Bernhard Schreiner und Thomas Draschan mit dem Programm im Städel-Museum gemacht haben.

B.S. Im Städel-Museum gibt es einen Filmraum, der bereits beim Bau mit eingeplant wurde, aber eigentlich ziemlich missraten ist.

Wann wurde der Filmraum gebaut?

B.S. Das alte Städel-Museum hat einen Erweiterungsbau, und für diesen ist der Filmsaal in den 80er Jahren mit konzipiert worden, postmodern. Diesen haben wir zunächst einmal adaptiert. Denn obwohl er als Filmsaal gedacht war, war er extrem untauglich: er war hell, nicht dunkel gestrichen, es war keine Schräge für das Publikum vorhanden und es gab eine horrible, gebogene Leinwand aus Holz, ein völlig futuristisches Ungeheuer. Diese haben wir irgendwann zersägt und eine ganz normale gerade Leinwand installiert. Es gibt ein Projektionsfenster, dessen Mitte, also dort wo der ideale Standort für den Projektor wäre, so schmal ist, dass man kaum durchprojizieren kann. Also muss man im Grunde leicht off centre gehen. Nach der Adaption wurde der Raum Black Box-artig und gleichzeitig Kino, denn er ist separiert und baut sich räumlich nicht in die Ausstellung ein. Es gibt dadurch viel weniger Verbindung zwischen Film und Ausstellung, entweder man schaut sich das Eine oder das Andere an.

G.Z. Es gibt beim Umgang mit Filmen im Museumsbereich und bei der Umgehensweise mit Filmen allgemein bisher wenig Erfahrung, da Film relativ jung und in diesem Bereich auch noch nicht so etabliert ist.

B.S. Mittlerweile schon.

G.Z. Ja, mittlerweile, aber das ist meiner Meinung nach erst seit sehr, sehr kurzer Zeit der Fall. In New York im MoMA oder im Guggenheim wird Film schon länger einbezogen. Im MoMA gibt es zwei Säle, in denen Filme und Programme gezeigt werden, u.a. von Fassbinder und Brakhage. Es ist immer noch ein bisschen Stiefkind. Man darf nicht außer Acht lassen, dass das Wissen in Bezug auf die Präsentation von Filmen im Museum relativ marginal ist oder nicht so etabliert wie für Malerei, die es schon seit vielen hundert Jahren gibt. Film gibt es erst seit kurzem und diese Art von Film [Avantgarde-Film] seit noch kürzerer Zeit.

Aber es werden viele Experimentalfilme, die man auch im Kino projizieren könnte, in Ausstellungen und Black Boxes gezeigt. Ist die Präsentation in diesen Ausstellungen fehl am Platz?

B.S. Ja. Meiner Ansicht nach wird man den Filmen dort nicht gerecht. Aber was funktionieren könnte, ist eine Zusammenarbeit zwischen Museum und Film-museum, bei der derselbe Film im Museum als auch klassisch im Kino gezeigt

wird. Der Besucher kann entscheiden, die obligatorischen drei Minuten anzusehen, und wenn ihn der Film stark genug interessiert, in die Vorführung des Filmmuseums zu gehen. In Frankfurt gibt es diese Zusammenarbeit oft, dass das Filmmuseum auf Ausstellungen eingeht und dazu thematisch Arbeiten zeigt. Wenn man beides hat, vielleicht ist das eine Lösung. Aber es ist bestimmt auch nicht die beste.

Was genau greift den Film in einer Ausstellungssituation, z.B. wenn er in einer Black Box präsentiert wird, Ihrer Auffassung nach an? Wie wird man dem Film in einer Ausstellung gerecht?

G.Z. Ein optimaler Raum – im Sinne Peter Kubelkas – wird geschaffen, indem die Projektion und der Ton vernünftig installiert werden und kein Licht eindringt. Weniger ideal ist, wenn der Besucher in der Mitte des Filmes reinkommt und die anderen Zuschauer stört und damit die Aufmerksamkeit ablenkt. Meiner Meinung nach beschädigt die leichte Verfügbarkeit das Kunstwerk oder den Film. Dass man jederzeit rein und raus gehen kann, ist in der Bewertung als Kunstwerk bereits ein Statement.

Also wird der Umgang mit Film beliebig?

G.Z. Ja, er wird beliebig. Ich glaube ein großes Problem ist auch, dass nie eine angemessene Umgehensweise mit dieser Art von Film gefunden wurde, also eine kulturelle Technik des Sehens. Geht man ins Theater oder ins Konzert, dann ist klar, jetzt passiert es, jetzt sitzt man ganz ruhig da und hat gefälligst den Mund zu halten. Sonst wird man von dem Vordermann entweder geohrfeigt oder beschimpft, und der entsprechende Platzanweiser schmeißt einen raus. Das Publikum im Theater sitzt dann auch fünf Stunden da.

Bei Filmen muss man schauen, wo die Wurzeln sind. Ich denke dabei an die Jahrmarktsituation Anfang des 20. Jahrhunderts, diese Technik und diese Sensation sind ganz nahe an der Hollywood-Popcorn- und Fernsehsituation. Meine persönlichen Erfahrungen mit Filmen im Kino sind, dass die Leute ganz schnell unruhig werden. Aufgrund dieses Kinopublikums zeige ich Arbeiten oftmals nicht gerne im Kino. In Wien haben wir ein Programm gemacht, in dem wir einen vierminütigen Film ohne Bild, nur mit Ton, in japanischer Sprache und mit Geräuschen gezeigt haben. Das Publikum konnte keine vier Minuten ruhig sein, es folgten Zwischenrufe wie ›ja, was ist denn da, passiert da noch was?‹ Es ist wichtig zu sehen, dass sich nie eine Umgehensweise mit Experimental-, Avantgarde- oder Kunstfilm, eben eine Kulturtechnik, entwickelt hat. Deshalb denke ich, dass es immer noch besser ist, diese Filme in einem Museum, z.B. in einem eigenen Raum zu einer bestimmten Zeit, zu zeigen. Dadurch wird der

Film der Nichtwertschätzung und der Beliebigkeit entzogen und die ihm angemessene Aufmerksamkeit gewährleistet.

Wie schätzen Sie die Einstellung der Kuratoren ein, Experimental- und Avantgardefilme in Ausstellungen zu zeigen?

G.Z. Diese Art von Film ist historisch gesehen nicht so bekannt. Die amerikanische Avantgarde (New American Cinema) der 60er Jahre ist weniger geläufig als Warhol oder Lichtenstein und hat sich nie auf diesem Kunstmarkt bewegt. Dadurch erhielt sie nie das Gewicht und wurde somit in dem Sinne nicht rezipiert. Diese Arbeiten hatten keine Wertschätzung über das Finanzielle und damit auch keinen Fokus. Erst in den letzten Jahren wird die amerikanische Avantgarde überhaupt mit einbezogen und gesehen, dass es neben diesen Ikonen damals im Filmbereich Künstler gegeben hat, die dasselbe geleistet haben. Das wird kunstgeschichtlich erst langsam aufgearbeitet.

Kann man Ihrer Meinung nach, ausgehend vom Begriff des Filmprogramms als festgelegte Reihenfolge, mit festgelegter Länge, festgelegtem Ort und einer Leinwand und ausgehend von dem Programm eines Ausstellungskonzeptes ohne mediale Objekte, in einer medialen Ausstellung von einem Programm sprechen? Inwieweit sehen Sie bezogen auf den Programmbegriff Unterschiede oder Zusammenhänge? Denken Sie, dass für den Besucher ein selbst gestaltetes Programm entsteht?

B.S. Ja, auf jeden Fall entsteht bei mir ein Programm, wenn ich durch eine Ausstellung gehe. Ausstellungen sind im Grunde genauso kuratiert wie Filmprogramme. Es ist zwar nicht die Abfolge vorgegeben, aber meistens gibt es eine Richtung, in der der Besucher durch die Ausstellung gehen muss. Sozusagen wird das Programm bereits vorbereitet, welches bei einem selbst abläuft.

Wie sehen Sie den Film im Gesamtprogramm? Wird das Programm aufgrund der individuellen Zusammenstellung des Zuschauers überhaupt erfüllt? Meistens sieht der Zuschauer nur einen Bruchteil der präsentierten Werke.

B.S. Das ist die Frage. Meistens habe ich das Gefühl, dass die Filme rausfallen. Oft erschließt sich mir der Gesamtzusammenhang nicht. Gerade bei größeren Veranstaltungen habe ich das Gefühl, dass die Präsentation nicht funktioniert und sich das Programm nicht zusammenfügt. Selbst wenn die Beziehungen zwischen den Filmen nachvollziehbar sind, glaube ich nicht, dass der Besucher die Filme lang genug in den einzelnen Black Boxes anschaut, um ein Programm nachvollziehen zu können.

Hingegen gab es im Düsseldorfer Kunstverein eine Ausstellung ohne Black Boxes, in der drei Videoarbeiten präsentiert wurden. Eine davon enthielt drei Projektionen auf drei Wänden eines auf der anderen Seite offenen Raumes, die zweite war auf einem Monitor zu sehen und die dritte wurde in einer Art Black Box präsentiert, die aber nicht vom Rest der Ausstellung abgeschlossen war. Da funktionierte die Präsentation sehr gut, es hat sich alles zusammengefügt.

Kann man tendenziell sagen, dass noch sehr viel ausprobiert werden muss, wie man Filme präsentiert, anordnet und zusammenstellt?

B.S. Ja, ich glaube schon. Jedoch gibt es keine generelle Lösung. Man muss immer neu über die Räume, die Arbeiten und deren Zusammenlegung nachdenken.

G.Z. Gewisse Spielfilme, die in einer Kinosituation anzuschauen sind, kann man nicht in einer Black Box zeigen. Es macht wenig Sinn, eine zwei Stunden andauernde Arbeit in einer Ausstellung zu zeigen. In diesem Fall wählt man meistens die Zusammenarbeit mit einem Kino, oder das Museum besitzt ein Kino, in dem der Film zu einer bestimmten Zeit läuft.

B.S. Aber es gibt Duration-Arbeiten wie *EMPIRE* von Andy Warhol, die für das Kino und für eine Kinosituation, in der das Publikum rein und raus gehen konnte, gedacht waren. Derartige Werke funktionieren auch in Black Boxes oder Ausstellungen gut, und diese kommen den Arbeiten besser entgegen als das Kino. Für das Kunstmuseum entstandene mehrstündige zeitgenössische Werke, z.B. von Douglas Gordon, funktionieren, weil sie darauf angelegt sind, dass der Besucher genau so lange bleibt, wie er Lust hat.

Der Experimentalfilm erfährt durch die Präsentation im Museum eine Kontextverschiebung. Wie wird der Film Ihrer Ansicht nach positioniert und welche neue Bedeutung erhält er?

B.S. Trotz der Probleme mit der Darstellung in Black Boxes könnte das Museum als Rettung für den Experimentalfilm funktionieren. Dieser hat nie Stellung bezogen, sondern sich eher durch Abgrenzung positioniert. In dem Sinne: Wir wollen nichts mit den Kurzspielfilm- und Spielfilm-Regisseuren zu tun haben, wir wollen aber auch nichts mit dem Kunstbetrieb zu tun haben. Der Experimentalfilm hat lange um eine eigene Position gekämpft, die immer schwammig geblieben ist. Hinzu kommt, dass sehr viele Künstler der klassischen Avantgarde in den 20ern und der zweiten Generation der amerikanischen Avantgarde bildende Künstler waren, die gleichzeitig auch als Filmmacher gearbeitet haben, von Man Ray bis Joseph Cornell. Aber es ist etwas komplett anderes, wenn

man von der Spielfilmhistorie spricht, diese ins Museum trägt und mit bildender Kunst konfrontiert.

In den 60er Jahren gab es die Bewegung bzw. den Kampf, den Experimentalfilm als Kunst zu etablieren. Ist diese Bewegung Ihrer Auffassung nach erfolgreich, indem der Experimentalfilm im Kunstkontext gezeigt wird?

B.S. Erreicht ist es nicht, aber es ist auf dem Weg dahin. Es bleibt meiner Ansicht nach ein wenig schwierig. Einerseits kämpften die Experimentalfilmer um die Anerkennung ihrer Werke als Kunstgattung. Andererseits wollten sie eine Position, die nicht gleichbedeutend oder gleichzusetzen ist mit der bildenden Kunst. Sie wollten nichts mit Museen und Festivals zu tun haben und wollten immer eine eigene Vorführsituation. Das ist wahrscheinlich das Hauptproblem.

G.Z. Auch ist es immer noch ein marktverkaufstechnisches Problem, weil Film immer zwischen Kunst und dieser Art von Vertrieb steht. Wenn ein Film oder ein Video produziert wird, gibt es beispielsweise eine Auflage von drei Stück. Man kann sich bei einem Avantgardefilmverleih eigentlich so etwas wie ein Original für ganz wenig Geld ins Haus holen. Man hat es dann nur auf Zeit, aber man hat es verfügbar, weil es immer noch in dieser Filmdistributionsgeschichte drin ist. Film schwebt immer ein bisschen zwischen dieser Art, wie er verliehen wird, und dieser Kunstgeschichte hin und her, weil bei ihm die monetäre Wertschätzung in der Form nicht funktioniert oder für Sammler interessant ist.

Erhält der Film nicht eine Aufwertung, wenn er im Museum präsentiert wird?

B.S. Ich denke schon. Die Aufwertung ist aber eher eine theoretische, in der Praxis passiert das Gegenteil. Die Filme werden eher wahrgenommen und erfahren eine Aufwertung, aber das heißt nicht, dass sie deshalb besser anzusehen sind oder dass die Projektionsbedingungen besser sind als vorher. Die Aufwertung ist eine Kopfgeschichte, meistens verlassen die Besucher nach drei Minuten den Raum.

Also eher eine kurzzeitige Beachtung?

B.S. Für den Zuschauer, der durch die Ausstellung geht, ja. Aber generell erfährt der Film im Museum durch den Ort und die hohe Kultur eine Aufwertung.

2. Filmprogramme und Filme zu Ausstellungen

Sie haben im Städel zwei Filmprogramme (siehe Anlage) zu Ausstellungen kuratiert. Welche Erfahrungen haben Sie damit gemacht?

B.S. Sehr gute Erfahrungen, es hat sehr gut funktioniert. Aber wir imitierten eine klassische Kinosituation mit Anfangszeiten und es gab eine Einführung durch Thomas Draschan. Die Projektionsbedingungen waren ideal: Wir hatten einen dunklen Raum, feste Anfangszeiten und dadurch Aufmerksamkeit. Es war sehr gut besucht.

G.Z. Im Museum erreicht man ein anderes Publikum, das mit dieser Art von Filmen noch nicht konfrontiert wurde und neugierig ist. Dort sollte es eine Erziehung zur Auseinandersetzung mit Film geben. Es ist ein Vermittlungsproblem, dass die Avantgarde der 60er Jahre mit all ihren bildenden Künstlern jeder auf der ganzen Welt kennt, aber gleichwertige Künstler im filmischen Bereich viel unbekannter sind. Dahingehend ist immer noch Vermittlungsarbeit notwendig, welche das Museum, wenn es sich dem widmet, auch leisten kann. Die Frage ist, wie man diese gestaltet.

Wie sind Sie bei der Programmierung des Filmprogramms *Innenleben* zur gleichnamigen Ausstellung herangegangen? Inwieweit gibt es Verknüpfungspunkte zur Ausstellung?

B.S. Im Grunde haben wir das ein bisschen benutzt. Wir haben das Filmprogramm inhaltlich angebunden und Filme ausgesucht, die mit der Thematik *Innenleben* in Verbindung stehen. Die Anbindung ist allerdings sehr lose und nicht auf einzelne Werke der Ausstellung bezogen. Diese direkte Verbindung von einem Film zu einem Werk ist möglich, dann aber auch sehr konstruiert. Wir haben dieses Filmprogramm sehr stark als Vorwand benutzt, um dort Avantgardefilme zeigen zu können.

Inwieweit gab es Vorgaben oder Ideen der Kuratorin, oder waren Sie frei in Ihrer Gestaltung?

B.S. Die Programmierung war unsere Aufgabe. Die Kuratorin hat sich auf uns verlassen und das Programm zum ersten Mal bei der ersten Aufführung gesehen.

Haben Sie in diesem Zusammenhang gegenteilige Erfahrungen gemacht?

B.S. Nein, meistens gab es keine Vorgaben.

Die Filmschauen wurden an mehreren Abenden gezeigt. Wie waren diese besucht und wie fiel die Publikumsreaktion aus?

B.S. Sehr gut. Die Abende waren sehr unterschiedlich besucht, meistens gut bis sehr gut. Die Reaktionen des Publikums und der Mitarbeiter des Hauses waren auch sehr gut.

Bevorzugen Sie die Präsentation von Filmschauen in direkten Kinoräumen oder in anderen Räumen?

G.Z. Ich bevorzuge adaptierte Räume. Die Anfangszeit des Programms sollte festgelegt sein, und der Rezipient sollte die Möglichkeit bekommen, das Programm vernünftig projiziert und in Ruhe anzuschauen, um ein Bewusstsein dafür entwickeln zu können.

Ist das Zeigen einer Filmschau im Rahmen einer Ausstellung Ihrer Meinung nach ein gutes Mittel, um ein Bewusstsein für den Film zu schaffen, oder benötigt die Filmschau die Ausstellung im Grunde nicht? Eine Filmschau kann auch andernorts präsentiert werden.

G.Z. Ja. Aber ich finde den Aspekt interessant, ein Publikum anzuziehen, das diese Art von Film nicht kennt bzw. kein Filmpublikum ist. Es ist wichtig, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass Film eine Kunstgattung ist und dass Video und Film unterschiedliche Medien sind und im Original projiziert werden müssen.

Welche Bedeutung bekommt der Film, wenn er in einer Filmschau zu einer bestimmten Ausstellung gezeigt wird?

B.S. Das kommt darauf an. Meiner Auffassung nach wertet es ihn auf. Das Ziel, Beziehungen zu knüpfen – in diesem Zusammenhang zwischen der Ausstellung und dem gezeigten Film –, ähnelt dem eines Filmprogramms selbst.

Ist der Film dann nicht eher Aufwertung der Ausstellung, als seiner selbst?

G.Z. Nein.

B.S. Man könnte beides behaupten. Aufwertung nur deshalb, weil der Film gezeigt wird und dadurch Aufmerksamkeit erfährt. Jedoch stellt sich die Frage, welche Aussage durch diese Verknüpfung produziert wird. Diese kann dem Film theoretisch schaden, wenn er nicht mehr für sich sprechen kann, sondern nur benutzt wird, um etwas zu illustrieren. Aber Beziehungen zwischen Filmen gibt es in jedem Filmprogramm. Einerseits werden diese angestrebt, andererseits ist es schwierig, weil man die Filme nicht unvoreingenommen sieht, son-

dern alle aufeinander abfärben. Man kann Aussagen erzeugen, die vielleicht tatsächlich konstruiert und gebaut und im Film gar nicht vorhanden sind.

G.Z. Das lässt sich auch auf Ausstellungen übertragen, indem man in einer Ausstellung mit einem bestimmten Thema einen nicht passenden Film zeigt, diesen aber mit der Präsentation in die vorgegebene Richtung zwingt.

B.S. Aber das ist trotzdem legitim.

G.Z. Meiner Meinung nach ist es auch interessant, denn dadurch können z.B. in einem Film vorhandene Elemente erstmals wahrgenommen und dieser damit auch aufgewertet werden.

Ist das Trägermedium für Sie ein Auswahlkriterium für die Zusammenstellung von Filmprogrammen? Nach welchen Kriterien programmieren Sie?

G.Z. Nein, ich würde kein Medium ausgrenzen. Wichtig ist mir, zum Beispiel einen Film auch als Film zu zeigen und nicht als Video.

Wäre es für Sie ein Ausschlusskriterium, wenn Sie wüssten, dass das Ursprungsmaterial ein anderes ist als das Verfügbare? Würden Sie die Arbeit dann lieber nicht zeigen?

G.Z. Ich würde sie lieber nicht zeigen.

Wie schätzen Sie den heutigen Umgang mit Film allgemein und wie den zukünftigen, bezogen auf Film im Museum von Seiten der Kunstmuseen, ein?

B.S. Das ist schwer einzuschätzen. Es ist offensichtlich, dass es seit einiger Zeit so eine Art Boom gibt und Film in der bildenden Kunst omnipräsent ist. Es gibt aus irgendeinem Grund diesen offensichtlichen Willen der bildenden Kunst. Aber ob das so bleiben wird oder sich noch verstärkt, kann man meiner Ansicht nach nicht sagen, das ist überhaupt nicht vorhersehbar.

Nach meiner Auffassung finden die wirkliche Aufarbeitung und Beschäftigung jedoch nach wie vor in Filmmuseen und in sehr spezialisierten, auch ein wenig vom Rest isoliert betriebenen, Institutionen statt.

Wie sieht Ihr Fazit zu Film im Kunst- und Ausstellungskontext und zu Ausstellungen in zusätzlichen Filmprogrammen aus?

B.S. Die Präsentation von Film im Museum finde ich zunächst einmal gut. Aber man kann keine generellen Modelle aufstellen und muss relativ behutsam damit umgehen, muss von Situation zu Situation die beste Lösung finden. Aber, dass man das kann, glaube ich.

G.Z. Nach meiner Meinung ist in den Museen noch mehr Arbeit nötig, auch in denen, die bereits Kinos besitzen. So sollten mehr Filme und entsprechende

Programme gezeigt werden. Weiterhin besteht Handlungsbedarf hinsichtlich der Kommunikation nach außen und in Bezug auf filmgeschichtliche Übersichten.

B.S. Würden klassische Kunstmuseen und Institutionen mehr von dem übernehmen, was momentan Filmmuseen und wenige sehr spezialisierte Institutionen leisten, wäre das tatsächlich eine Art Aufwertung des Filmes, die man sich wünschen würde.

Anmerkungen

- 01► Vgl. Fischer, Konrad / Harten, Jürgen / Strelow, Hans (Hrsg.) (1971) Prospect 71: Projection. Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf: Art-Press
- 02► Vgl. (1974) Kunst bleibt Kunst, Projekt '74. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Kunsthalle Köln, Kunst- und Museumsbibliothek, Kölnischer Kunstverein, Köln
- 03► Vgl. Hein, Birgit / Herzogenrath, Wulf (Hrsg.) (1977) Film als Film, Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Stuttgart: Gerd Hatje

Filmprogramme

how you look at it

Gleichnamige Filmschau anlässlich der Ausstellung *how you look at it, Fotografien und Malerei des 20. Jahrhunderts*, 24. August bis 12. November 2000 im Städtischen Kunstinstitut, präsentiert in dessen Filmsaal und Gartensaal, kuratiert von Bernhard Schreiner und Thomas Draschan

1. Abend: In the street

- Paul Strand / Charles Sheeler: Manhattan, 1921, 9 min.
- Helen Levitt / James Agee / Janice Loeb: In the street, 1952, 16 min.
- Peter Hutton: New-York Portrait I, 1977/78, 15 min.
- Rudy Burckhardt: Montgomery, Alabama, 1941, 4 min.
- Stan Brakhage / Joseph Cornell: The Wonder Ring, 1955, 4 min.
- Joseph Cornell / Stan Brakhage: Gnir Rednow, 1955/60, 4 min.
- Marie Menken: Go Go Go, 1963, 12 min.
- Ernie Gehr: Side/Walk/Shuttle, 1991, 41 min.

2. Abend: Creation

Ken Jacobs / Louis & Auguste Lumière: Opening the 19th Century, 1896/1990, 9 min.

Dan Graham: From sunset to sunrise, 1969, 6 min.

Peter Hutton: Study of a river, 1996, 16 min.

Stan Brakhage: Creation, 1979, 16 min.

Rose Lowder: Les tournesols et les tournesols colorés, 1982/83, 6 min.

Bruce Baillie: All my life, 1966, 3 min.

Joseph Cornell: Angel, 1957, 3 min.

Kenneth Anger: Eaux d'Artifice, 1953, 13 min.

Larry Gottheim: Fog Line, 1970, 12 min.

3. Abend: Report I + II

Hollis Frampton: Hapax Legomena I: Nostalgia, 1971, 36 min.

Robert Frank: Hunter, 1989, 37 min.

Report II

Kurt Kren: Asyl, 1975, 8 min.

Stan Brakhage: Window Water Baby Moving, 1959, 12 min.

Su Friedrich: Gently Down the stream, 1981, 14 min.

Bruce Conner: Report, 1963/67, 13 min.

Bruce Conner: America is waiting, 1982, 4 min.

Jonas Mekas: Scenes from the life of Andy Warhol, 1990, 35 min.

Innenleben

Gleichnamige Filmschau anlässlich der Ausstellung Innenleben, Die Kunst des Interieurs, Vermeer bis Kabakov, 24. September 1998 bis 10. Januar 1999 im Städtischen Kunstinstitut, präsentiert in dessen Filmsaal, kuratiert von Bernhard Schreiner und Thomas Draschan

1. Abend: Innenwelt – Außenwelt

Ernie Gehr: Morning, USA 1968, 4,5 min.

Robert Frank: Pull my Daisy, USA 1959, 28 min.

Bernhard Schreiner: Mistral, D 1998, 8 min.

George Kuchar: Wild Nights in El Reno, USA 1977, 6 min.

George Kuchar: Hold me While I'm Naked, USA 1966, 15 min.

Stan Brakhage: Sexual Meditation: Room with a View, USA 1971-73, 4 min.

Office suite, USA 1972, 3,5 min.

Hotel, USA 1972, 6,5 min.

Fauns Room: Yale, USA, 1972, 3 min.

Günter Zehetner: Schlafen II, A 1993, 3 min.

Günter Zehetner: Christine, Fernsehen und ich, A 1993, 9 min.

2. Abend: Inszenierung: Amerikanische Avantgarde und Hollywood

Maya Deren: Meshes of the afternoon, USA 1943, 14 min.

Kenneth Anger: Puce moment, USA 1949-70, 6,5 min.

Kenneth Anger: Fireworks, USA 1947, 15 min.

Joseph Cornell: Rose Hobart, USA 1939, 19 min.

Ron Rice: Chumlum, USA 1964, 28 min.

3. Abend: Filmischer Raum

Ernie Gehr: Table, USA 1976, 16 min.

Michael Snow: Wavelength, USA 1966-67, 45 min.

Martin Arnold: Pièce touchée, A 1989, 15 min.

4. Abend

Carl Theodor Dreyer: Ordet, DK 1954, 124 min.

5. Abend: Interior: The Event Inside the Camera

Gregory Markopoulos: Ming Green, USA 1966, 7 min.

Robert Beavers: Winged Distance/Sightless Measure Part 3 (21 min.) Part 4 (24 min.)

Gregory Markopoulos: Bliss, USA 1967, 6 min.

6. Abend: Anarchie/Verkleinerung – Vergrößerung

Jean Vigo: Zéro de Conduite, F 1932/33, 43 min.

Karl Valentin: Die Erbschaft, D 1935, 20 min.

Owen Land: New improved institutional quality: In the environment of liquids and nasals a parasitic vowel sometimes develops, USA 1976, 10 min.

7. Abend: Surrealismus

Man Ray: L'Étoile du mer, F 1928, 20 min.

Man Ray : Les mystères du chateau du Dé, F 1928, 25 min.

Alle Filme: 16 mm

Günter Zehetner: Super 8 mm

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. (*Lacht.*) 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

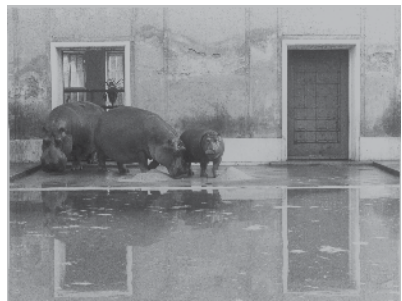
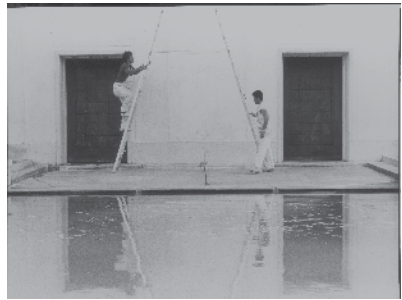


Abb. 3-4: FLUSSPFERDE, 35 mm, 1993, 35 min.

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 diese 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'

»DER FILM IST NUR EIN TEIL DAVON« NEUE ALTERNATIVE KINOERLEBNISSE IN GUERILLA DRIVE-INS UND MOBMOVS

Seit Jahren beklagt die Kinobranche einen Rückgang der Zuschauerzahlen. Im digitalen Zeitalter wird es für viele Filmproduzenten und -verleiher immer schwieriger, ihre Filme vor Piraterie zu schützen. Internet-Tauschbörsen und der DVD-Schwarzmarkt florieren geradezu, und mittlerweile konzentriert sich der Kampf der großen Filmhäuser immer öfter schon allein darauf, die Filme wenigstens bis zur Weltpremiere unzugänglich zu halten. Es ist jedoch nicht nur ein Problem der Illegalität, dem die Kinos gegenüberstehen. DVD-Verlage verleihen und verkaufen die DVD-Versionen der Kinofilme in immer kleineren Abständen nach den Kinostartterminen. In Kombination mit immer besser und erschwinglicher werdenden Großbildfernsehern, Tonanlagen oder gar so genannten Heimkinoanlagen findet das Filmerlebnis zunehmend im eigenen Wohnzimmer oder dem eines Freundes bzw. einer Freundin statt. Um die Menschen dennoch in die Kinos zu locken, setzt die Kinobranche auf den Reiz des Spektakulären. Der Trend geht unübersehbar zum Multiplexkino mit überdimensionalen Leinwänden, riesigen Zuschauersälen und immer ausgefeilteren Surround-Sound-Systemen, die dem Publikum das Gefühl, »mittendrin« zu sein, vermitteln sollen. Besonders in mittelgroßen Städten booten diese Großraumkinos die bisher ansässigen kleineren Kinos oft aus. So gab es z.B. dem Historischen Seminar der TU Braunschweig zufolge 1997 noch zwölf kommerzielle Kinosäle in Braunschweig. Nach der Eröffnung des Cinemaxx im Jahr 2000 und der kürzlichen Schließung des Kinos Universum im Sommer 2006 bleibt davon nur noch einer bestehen. Die Schließung kleinerer Kinohäuser ist jedoch nicht immer nur mit dem Verlust der Atmosphäre, die diese mit sich bringen, verbunden, sondern bedeutet oft eine entscheidende Veränderung im allgemeinen Programmangebot. Um ihre Säle zu füllen, konzentrieren sich Multiplexkinos verständlicherweise auf massenkompatible und kommerziell einträgliche Filme. Für eine Stadt wie Braunschweig bedeutet das Verschwinden der kleinen Kinosäle das gleichzeitige Verschwinden von Independent- bzw. Arthouse-Filmen von den Leinwänden der Stadt. Um die hohen Betriebskosten der Multiplexe zu decken, werden zudem auch die Eintrittspreise immer höher, was ih-

nen wiederum weniger Zuschauer beschert. Es ist, wie so oft in der Wirtschaft, ein paradoxer Kreislauf.

Ausgehend von einigen Projekten in den USA gibt es derzeit weltweit Bemühungen, aus diesem Kreislauf und den beschriebenen Strukturen auszubrechen und zu einer neuen – bzw. alten – Kultur des Kinoerlebnisses zurückzukehren. Das größte Anliegen dieser alternativen Projekte liegt darin, aus dem individuellen Filmerlebnis – ob nun allein bzw. in kleinen Gruppen im eigenen Wohnzimmer oder in der Dunkelheit des Kinos durch die extremen Sinneseindrücke durch die gigantische Leinwand und den vereinnahmenden Ton von den anderen Zuschauern isoliert – wieder ein Gemeinschaftserlebnis wie zu Beginn der Kinogeschichte zu machen. Dabei geht es den Organisatoren dieser Projekte weniger darum, wirklich die historischen Rezeptionssituationen zu reproduzieren. Sie sind keine Filmspezialisten, und es ist teilweise fragwürdig, wie sehr sie überhaupt mit der Geschichte des Kinos vertraut sind. Trotzdem werden manche von ihnen von einer Art Nostalgie für Tage, die sie selbst nicht einmal miterlebt haben, getrieben. Sie greifen aus dem gesellschaftlichen Allgemeinwissen über die Kinogeschichte intuitiv auf, was sie brauchen, und finden unkonventionelle Wege, dies auf eine für heute adäquate Weise in ihrer eigenen Umgebung umzusetzen. Zwei prominente Projekte sind das MobMov aus Berkeley, Kalifornien, und das ebenfalls kalifornische Santa Cruz Guerilla Drive-In. Beide Projekte sind nicht älter als ein paar Jahre und erfreuen sich nicht nur eines riesigen Zuspruchs aus der eigenen Community, sondern haben mittlerweile landes- und sogar weltweit eine große Zahl Menschen inspiriert, ähnliche Projekte aufzuziehen.

MobMov – The Drive-In That Drives In

Bryan Kennedy von der Autokino-Bewegung MobMov (kurz für *Mobile Movie*) in Berkeley startete sein Projekt wohl weniger aus idealistischen Gründen als aus Neugier und Bastlerleidenschaft. Wie viele Amerikaner, die in den 70er und 80er Jahren geboren wurden, hat Kennedy die große Zeit der amerikanischen Autokinos selbst nicht miterlebt und ist dennoch sehr mit der Idee vertraut. »Es gibt immer noch dieses Gefühl von Nostalgie, wenn man einen alten Film guckt, in dem ein Autokino gezeigt wird und alle rennen umher und essen Zuckerwatte und bewerfen sich und ihre Autos mit Popcorn ... Das sieht einfach nach sehr viel Spaß aus« (Kennedy in PBI: The World Today, 2006, meine Übersetzung). Kennedy startete sein Experiment ohne das Vorhaben eines großen Projektes. Doch aus ein paar Freunden wurden bald viele Freunde, ka-

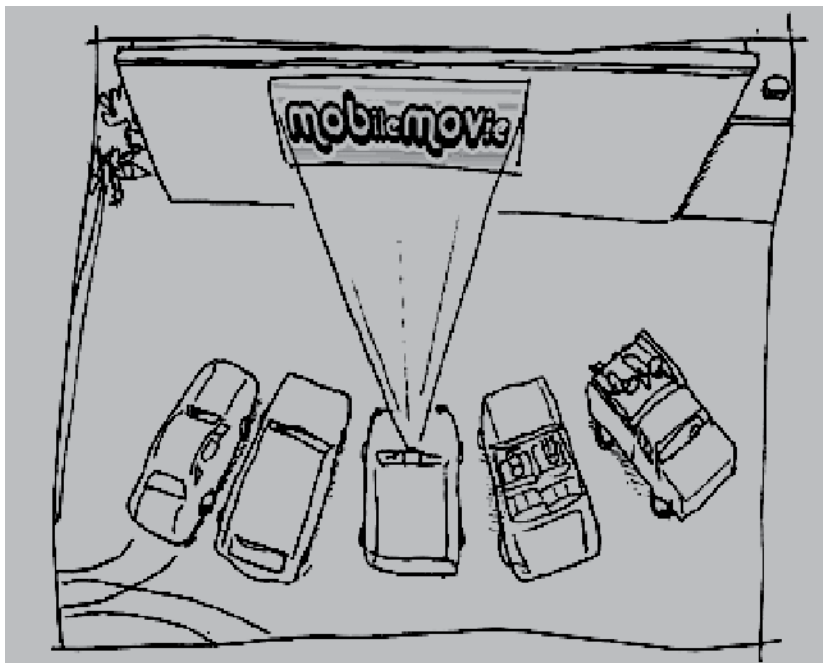


Abb. 1

men Fremde hinzu und wurden neue Freunde, und neue Freunde starteten Ableger in anderen Städten. Laut der Projektwebseite MobMov.org zählt das Projekt heute 2.983 Mitglieder, die in 144 *Mobs* in 24 Nationen auf der ganzen Welt aktiv sind.

Die Idee dahinter ist so simpel wie charmant. Kennedy stattete sein Auto mit einem DVD-Player, einem Beamer und einer Radiosendeanlage aus und fand heraus, wie er diese Geräte mit der Batterie seines Autos betreiben kann – ein Wissen, das er gerne auf der MobMov-Webseite teilt. Alle paar Wochen sucht er sich eine große leere Hauswand, auf die er nach Sonnenuntergang projizieren kann – die Wand eines des Nachts geschlossenen Kaufhauses, einer Industriehalle oder Ähnliches. Diesen Ort gibt er zusammen mit der Vorstellungszeit und dem Filmtitel über eine Mailingliste bekannt. Wenn genug Gäste mit ihren Autos eingetroffen sind und die richtige Radiofrequenz, auf der Kennedy den Ton überträgt, gefunden haben, kann es losgehen. Die Vorstellung beginnt meist mit ein paar historischen Werbefilmen, die sich auf der Webseite archive.org – einer amerikanischen Seite mit historischen Film- und Tonmateri-

al in der Public Domain – herunterladen lassen. Gefolgt wird dies von einem Zeichentrickfilm, Kurzfilm oder auch einer alten Wochenschau, ebenfalls von archive.org. »Diese Eröffnungsfilme sind sehr wichtig, um dem Ganzen einen Hauch von Nostalgie zu geben« (Kennedy 2005, meine Übersetzung), erklärt Kennedy auf seiner Homepage. Erst danach startet er den Hauptfilm. Um nicht gegen das Urheberrecht zu verstoßen, werden hauptsächlich Independent Movies oder anderweitig ungeschützte Filme gezeigt. Damit ist es jedoch nicht getan. Nach ungefähr der Hälfte des Films fügt Kennedy eine künstliche Pause in die Vorführung ein und lädt die Zuschauer ein, ihre Autos zu verlassen, sich zu mischen und einander kennen zu lernen, zum Beispiel an der Snackbar oder der Spendenbüchse des MobMovs, über die sich die Betreiber lieber als über ein Eintrittsgeld finanzieren. So schafft es Kennedy, die Leute nicht nur für einen Abend aus ihren Häusern heraus-, sondern auch wirklich zusammenzubringen. Oft bleibt ein Teil des Publikums noch nach der Vorstellung, um über den Projektor Computerspiele an der Hauswand zu spielen.



Abb. 2: MobMov in Berkeley, Kalifornien

Santa Cruz Guerilla Drive-In – The Drive-In That Walks In

Das Konzept, einander fremde Personen zusammenzubringen, ist auch die Idee hinter dem Santa Cruz Guerilla Drive-In (kurz: GDI). Wo das MobMov jedoch ein tatsächliches, wenn auch mobiles Autokino darstellt, kommt das Publikum in Santa Cruz hauptsächlich zu Fuß oder mit dem Fahrrad. Die Bezeichnung »Walk-In« wäre daher vielleicht angebrachter. Das GDI findet während der Sommermonate alle zwei Wochen statt. Termine und Location werden auch hier über Mailinglisten und Websites, aber auch über Flugblätter und natürlich Mundpropaganda bekannt gemacht. Anders als das MobMov jedoch, dessen Gründer sich erst mit den gesellschaftspolitischen Aspekten seiner Aktion auseinandersetzte, als das Projekt ein Eigenleben annahm, haben die Betreiber des GDI ein explizites politisches Anliegen.

»Das Santa Cruz Guerilla Drive-In ist ein Freiluftkino unter dem Sternenhimmel, das auf Feldern und industriellem Brachland zum Leben erweckt wird. Das Guerilla Drive-In hilft, öffentliche



SANTA CRUZ GUERRILLA DRIVE-IN

is an outdoor movie theatre under the stars that springs up in the fields and industrial wastelands. Guerilla Drive-In is helping reclaim public space and transform our urban environment into a joyful playground.

**8:00 pm every other Friday all summer,
Railroad tracks at Fair Ave, Santa Cruz**

PLUS thrilling and funny short films, an intermission, great company, and a rollicking bike ride after the movie.

BRING blankets, pillows, friends, wine, & food to share for intermission. Donations to support the project are more than welcome.

www.guerilladrivein.org

Butch Cassidy and the Sundance Kid May 12th

Train robbers, shootouts, romance, comedy -- what more could you ask for in an epic Western? This charming 1969 film about legendary bandits is based more-or-less on real events. Surprisingly romantic, sexy, and vulnerable.

Birdy May 26th

A veteran returns from the war in Vietnam mentally shattered and convinced he's a bird, while another veteran, Nicholas Cage, visits him in a military hospital every day, determined to bring Birdy back to reality. A haunt-



The Times of Harvey Milk August 4th

The 1984 Oscar-winning documentary about the Bay Area's most colorful -- and unfortunately, tragic -- political figure: Harvey Milk. A staunch fighter for gay rights and the first openly gay member of San Francisco's city council, Milk spoke out not only for gay rights but for the rights of all people.

Dirty Dancing August 18th

Expecting the usual ennui that accompanies a summer in the Catskills with her family, our 17-year-old heroine instead finds herself in love with the resort's free-spirited dance instructor. Come for the 80's film nostalgia, big hair, class conflict, and hot dancing.

Whale Rider September 1st

An enchanting, deeply spiritual, and ultimately enthralling New Zealand movie about the struggle of one ardent young Maori girl to fulfill her destiny. This lyrical 2002 film sidesteps all of the obvious clichés of the underlying story and makes itself fresh, observant, tough and genuinely moving.

Truman Show September 15th

Truman Burbank is the star of "The Truman Show," a 24-hour-a-day cultural TV phenomenon that broadcasts every aspect of his life, live and in color, without his knowledge or consent. A metaphor for the desperate theatrics of our own lives. Hosted by Kris and Grant.

Life And Debt with Breaking The Spell September 29th

Life and Debt is a searing 2001 documentary

Abb. 3: Auszug aus dem Sommerprogramm 2006 des Santa Cruz Guerilla Drive-In/

Räume zurückzuerobern und unsere urbane Umgebung in einen freudvollen Spielplatz zu verwandeln« (Santa Cruz Guerilla Drive-In 2006, meine Übersetzung).

Gründer Rico Thunder geht es vor allem darum, einen Ort zu schaffen, an dem man abends zusammenkommen kann, ohne Geld ausgeben zu müssen. Es sei daran erinnert, dass in den USA die Parkanlagen nach Sonnenuntergang gesperrt sind und es aufgrund der gängigen Städtearchitektur kaum öffentliche Plätze gibt, an denen man sich abends aufhalten kann, ohne in ein Café oder eine Bar gehen zu müssen. Thunder zeigt seine Filme auf Brückenpfeilern, Lagerhallen oder auch Appartementgebäuden. Ab und zu wird die Aktion durch die Polizei beendet, wenn auch meist nur ungern. Dann wird das Kino kurzerhand eingepackt, Beamer, DVD-Player und Boxen werden auf einen Truck geladen und es wird umgezogen.

Auch das GDI beginnt seine Vorstellungen mit Eröffnungsfilmen. Im Gegensatz zu den nostalgischen Bildern der MobMov-Eröffnung gibt es hier allerdings Filme zu sehen, die oft von anderen Aktivisten gemacht wurden. Nach dieser Einführung gibt es eine 10-minütige Pause, in der die Moderatoren des Abends Aktivisten dazu einladen, ihre Projekte vorzustellen oder Aktionen anzukündigen. Die Filme, die dann gezeigt werden, sind eine bunte Mischung aus

den Vorlieben der GDI-Betreiber, die sie illegal auf DVD zeigen. So treffen aktuelle Dokumentationen wie *DARK DAYS* (USA 2000, Marc Singer), *THE YES MEN* (Kanada 2003, Dan Ollman/Sarah Price/Chris Smith) und *COCONUT REVOLUTION* (UK 2000, Dom Rotheroe) auf (Kult-)Klassiker wie *DELICATESSEN* (Frankreich 1991, Marc Caro/Jean-Pierre Jeunet), *HAROLD AND MAUDE* (USA 1971, Hal Ashby) und sogar *CHICKEN RUN* (UK 2000, Peter Lord/Nick Park). So gemischt wie diese Filmauswahl scheint auch das Publikum des GDI. Im Forum der Webseite des GDI-Kollektivs wurde kürzlich über eine Gruppe Obdachloser diskutiert, die den Vorstellungen regelmäßig beiwohnen, jedoch oft betrunken sind und während der Vorstellung Lärm machen. Einige Zuschauer baten das Kollektiv, sich mit dieser Gruppe und anderen lauten Betrunkenen auseinanderzusetzen und ggf. um Ruhe zu bitten. Rico Thunder hatte jedoch eine andere Idee. »Es ist ziemlich großartig, dass das GDI in den Zeitplan dieser Obdachlosen eingewoben ist. Denn es ist eins der wenigen Dinge, die sie umsonst tun können, ohne belästigt zu werden.« (Thunder in Guerilla Drive-In Tribe Discussion 2006, meine Übersetzung). Statt sie von Betreiberseite um Ruhe zu bitten, schlägt er den genervten Zuschauern vor, selbst mit der Gruppe Kontakt aufzunehmen, sich vielleicht vor dem Film vorzustellen und sich kennen zu lernen. So wäre es viel einfacher, sich gegenseitig klarzumachen, welches Verhalten angebracht ist. Als DIY-Kollektiv dem *Do It Yourself*-Gedanken verhaftet, bitten die Betreiber des Guerilla Drive-Ins ihr Publikum also, den DIY-Gedanken weiterzutragen und sich ggf. selbst mit aufkommenden Problemen auseinanderzusetzen. Eine Zuschauerin fasst zusammen:

»Für mich besteht ein GDI-Erlebnis zu 50% aus dem Film und zu 50% aus der kulturellen Erfahrung/Umgebung. Deswegen und weil es keine kontrollierte Umgebung wie ein Kinosaal ist, habe ich gar nicht die Erwartung, dass ich dort nur des Films wegen hingehe. Ich gehe dorthin, um draußen zu sein, um in einer originellen Umgebung zu sein, mit Freunden rumzuhängen, um einen Film an einer Hauswand zu sehen und um Teil von etwas Einmaligem und Besonderem zu sein. Der Film ist nur ein Teil davon« (Neon in Guerilla Drive-In Tribe Discussion 2006, meine Übersetzung).

West Chester Guerilla Drive-In – The Walk-In That Blends In

Ein drittes Projekt eröffnet noch ganz andere Perspektiven, wenn es darum geht, Filme in einer ungewöhnlichen Umgebung zu zeigen. Das West Chester Guerilla Drive-In in Pennsylvania versucht für seine Filme thematisch oder stilistisch passende Orte zu finden. So wurde die schräge 80er-Jahre-Punk-Sci-Fi-Satire *REPO MAN* (USA 1984, Alex Cox) auf dem Schrottplatz gezeigt, während man sich zur romantischen 50er-Jahre-Komödie *PILLOW TALK* (USA 1959, Michael Gordon) mit Doris Day und Rock Hudson in einer in den 50er Jahren erbauten Blockhütte mit passendem Interieur und Privatschulen-Charme traf. Auf diese Weise bringt die Filmgruppe in West Chester nicht nur verschiedenste Personen dazu, einen gemeinsamen Abend zu erleben, sondern versetzt sie gleichzeitig in einen Raum, der mit der Ästhetik des Films kommuniziert und den Film so ganz anders erfahrbar werden lässt.

Es sind diese räumlichen und zwischenmenschlichen Erfahrungen, die die Popularität und das Filmerlebnis in den Guerilla Drive-Ins in West Chester, Santa Cruz und anderswo wie auch in den MobMovs in der ganzen Welt ausmachen. Vielleicht liegt hier genau jener Schlüssel zum Zuschauererlebnis, den die Multiplexkinos so krampfhaft in der Sinnesüberschwemmung durch noch größere Leinwände, noch realistischeren Ton und die Filmproduzenten in noch aufwendigeren Produktionen mit noch mehr Action und noch schnelleren Schnitten suchen und oft nicht finden. Es bleibt zu hoffen, dass die großen Konzerne etwas aus der Subkultur zu lernen vermögen. Und es bleibt zu hoffen, dass diese Subkultur sich nicht vereinnahmen lässt. Bryan Kennedy bietet auf der MobMov-Webseite mittlerweile eine Dienstleistung an: Guerilla-Marketing mit seiner Erfindung der mobilen Projektion. Man kann es ihm nicht verübeln, sich mit seiner Erfindung eine Existenz aufbauen zu wollen. Doch wenn man in diesem Zusammenhang an Rico Thunder und seinen Kampf um öffentliche Plätze denkt, oder wenn man an eine allgemeine Streetart-Kultur denkt, der es auch darum geht, die Oberflächen der Stadt von der Werbung zurückzuerobern, dann darf man schon ein kleines bisschen traurig sein.

Literatur

Guerilla Drive-In Tribe Discussion (2006) Forumseintrag: Noise During The Movie.

<http://tribes.tribe.net/guerilladrivein/thread/245dadab-be22-497b-a08a-da339cfc3b35#od219d55-od87-479c-9'0a5-c18461cd3119>, Zugriff am 26.04.2007.

Historisches Seminar der TU Braunschweig (keine Jahresangabe) Pentapolis.

Braunschweigische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert. www.pentapolis.de, Zugriff am 26.04.2007.

Kennedy, Bryan (2005) MobMov – The Drive-In That Drives In. www.mobmov.org, Zugriff am 26.04.2007.

PBI's The World Today (2006) Sendung vom 21.07.2006. www.gling150m.com/Mob-Mov.mp3, Zugriff am 26.04.2007.

Santa Cruz Guerilla Drive-In (2006) Santa Cruz Guerilla Drive-In Website. www.guerilladrivein.org, Zugriff am 26.04.2007.

Young, John (2007) West Chester, PA, Guerilla Drive-In Website. www.guerilladrivein.com, Zugriff am 26.04.2007.

VOM TIMETABLE ZUR LANGEWEILE ORDNUNGSSTRUKTUREN DES FERNSEHENS

Hat das Fernsehen ein Programm? Was befindet sich in einer Programmzeitschrift, wie definiert sich ein öffentlich-rechtliches Programm? Was sehe ich, was tue ich, wenn ich fernsehe? Sehe ich immer gleich fern, ist immer das Gleiche (oder dasselbe) im Fernsehen? Die Frage, ob das Fernsehen ein Programm hat oder ist, was die Elemente eines solchen Programms sein könnten, wer es programmiert, wie ich es erlebe und welches Konzept des Sprechens über das Programm sinnvoll ist, weist eigentlich am ehesten noch darauf hin, das wir (Fernseh- und Medienwissenschaftler) ein Problem mit unserem Gegenstand haben. Denn eine einfache, definitorische und pragmatische Antwort scheint nicht möglich.

Aus dem ersten Anriss der Frage wird bereits deutlich, dass es ›das‹ Fernsehen (und somit ›das‹ Fernsehprogramm) nicht gibt. Fernsehen ist gleichermaßen eine (gesellschaftliche wie materielle) Technologie, eine institutionelle, ökonomische und symbolische Anordnung, besteht aus Formen, Strukturen, Inhalten und distinkten Elementen und spannt sich zwischen den Sendeanstalten und dem heimischen Wohnzimmer. Es ist historisch variabel und dynamisch, tendiert deutlich zur Entgrenzung und zum Mäandrieren in parallel existierenden Medien. Vielleicht ließe sich am ehesten noch ein solcher Versuch der Beantwortung der Frage nach dem Fernsehprogramm mit der These einleiten, dass das Fernsehen ein ›Innen‹ und ein ›Außen‹ hat: es besteht aus einer institutionell-symbolischen Anordnung und einem dem subjektiven Handeln und Bedeuten zuzuschlagenden Ort der Rezeption. Die Anordnung dieser ›Topografie‹ könnte als Dispositiv des Fernsehens bezeichnet werden.¹ Als wesentliches Problem stellt sich dann aber die Frage, an welchem Ort des Dispositivs das Programm zu verorten wäre: auf der Innenseite (also am Ort der Rezeption), wie Hickethier (1995) dies vorschlägt, oder auf der Instanzenseite des Apparates, am Ort der institutionellen Produktion? (vgl. Fischer 100ff). Ich werde im Folgenden den Versuch unternehmen, zwischen diesen beiden Polen einige Markierungen zu setzen, an denen ein Programm aufzufinden ist.

Programm

Die Frage nach dem Programm ist immer auch eine Frage nach einem Ordnungsmodell. Stellt man diese Frage für das Fernsehen, so wird schnell deutlich, dass eine Vielfalt möglicher Perspektiven auf das Fernsehen eine ebenso große Zahl an möglichen Konzeptualisierungen dieser Ordnungsstrukturen hervorbringt. Beginnen wir in einer eher umgangssprachlichen Verwendung des Begriffs, so scheint das Fernsehen in zweifacher Hinsicht durch das ›Programm‹ geordnet zu sein. Fernsehen an sich besteht aus Programmen, also Sendeanstalten und deren Angeboten, welche in sich durch ein Tagesprogramm geordnet werden, also die distinkte und lineare Aneinanderreihung von Programmelementen und -formaten. Eine Ordnung erfolgte dann einerseits durch eine institutionenpolitische, marktökonomische und medienkulturpolitische Setzung. Es würden sich öffentlich-rechtliche von privaten Programmanbietern abgrenzen lassen, Programmangebote der Öffentlich-Rechtlichen in Haupt- und Regional- und Spartenprogramme (ARD, WDR, Phoenix) differenzieren und sendergruppeninterne Differenzkonzepte der Zielgruppendefinition (RTL, RTL II, SuperRTL) ausweisen lassen. Diese Abgrenzungen würden dann politisch und ökonomisch begründet und im Wesentlichen über Sendeauftrag und Zielgruppendefinition als Differenzen zu bestimmen sein. Aber bereits hier wäre die Frage zu stellen, ob diese Ordnung als Senderdifferenz eine absolute ist, ob nicht beispielsweise durch Konvergenzeffekte von einer sukzessiven oder absoluten Entdifferenzierung der jeweiligen Programmelemente auszugehen wäre.

In der zweiten Perspektive würde sich das Programm als die immanente Ausdifferenzierung der jeweiligen senderdefinierten Angebote ausweisen. Die Binnenstruktur eines Senders würde dann als die Programmierung einer zeit-

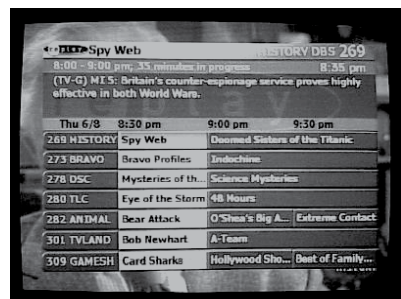


Abb. 1-2: Die Auflösung des Programmbe-
griffs. Von der Fernsehzeitung zum elektro-
nischen *programm guide* zur zeitversetzten
Wiedergabe von Sendeformaten

lichen Struktur zu verstehen sein: ein Abend-, Tages- oder Wochenprogramm. In Konsequenz wäre also das Programm dann die institutionengebundene Praktik der interessen geleiteten Anordnung:

»Programmieren ist die Kunst, ein Fernsehprogramm für ein Publikum zu strukturieren, heterogene Bestandteile in eine Abfolge zu bringen, Spannungs- und Themenbögen zu konzipieren, attraktive und populäre oder einfach nur bekannte und angesehene Programme neben unbekannte oder neue zu platzieren. Programmieren ist auch die Kunst, ein Publikum, das eine Präferenzsendung gesucht oder sich an einen festen Sendeplatz gewöhnt hat, auf dem es Sendungen eines gewissen Typs finden kann, mit solchen Angeboten an dieses Wissen zu binden, dass es sein alltägliches Verhalten darauf ausrichten kann – sprich: nicht ändern muss« (Wulff/Petersen 2005, 339f).

In dieser analytischen Perspektive würden sich dramaturgische lineare Abfolgen innerhalb eines Senderangebots als das Differenzkriterium der Anordnung aufzeigen lassen. Thementage bei 3sat, der sonntagabendliche TATORT der ARD, der 20.00-Uhr-Termin der TAGESSCHAU, das wöchentliche Magazinfenster der ARD oder der Genremix des ARTE-Themenabends wären solche Momente des Fernsehens, die sich einer Analyse als Programm anböten.

Wie sinnvoll ist aber eine solche erste Konzeptualisierung? Eine Programmtheorie solchen Zuschnitts würde das Strukturmoment Programm von der Seite der Institution, also vorrangig der Sender aus denken und das Programm somit als eine zu konsumierende und unveränderliche Größe des Fernsehalltags ausweisen. Damit aber würde der Programmbegriff den ›Ort‹ und die ›Praktik‹ der Rezeption zu einem passiven und konsumatorischen Element herabsetzen. Und nicht nur dass: ein solcher Begriff der passiven Konsumation steht den Konzepten des Medienhandelns jüngerer Provenienz diametral gegenüber. Vereinfacht ausgedrückt: inwieweit kann von einem senderproduzierten Programm sinnvoll ausgegangen werden, wenn die Praktik des Fernsehens doch oftmals aus einem nicht am distinkten Programmelement interessierten Zappen und Switchen geprägt ist? Inwieweit ist Fernsehen als ein homogenes und stabiles Strukturelement anzunehmen, wenn die Aufweichung dieser Homogenität unübersehbar ist (Fernsehen auf dem Computer, Set-Top-Boxen, zeitversetztes Rezipieren mittels digitaler Festplattenrekorder, Fernsehen im öffentlichen Raum etc.)? Muss sich eine Programmgeschichte und -theorie des Fernsehens nicht vielmehr als eine Rezeptionstheorie begreifen, eine Konzeptualisierung des Medienhandelns unter der Berücksichtigung eines erweiterten Begriffs von Fernsehen als einen in hohem Maße technisch wie institutionell-ökonomisch variablen und offenen Gesamtzusammenhang medialer Ausdifferenzierungen?

Auflösungserscheinungen

Einem produzentenorientierten Konzept des Programms des Fernsehens lässt sich aber vereinfacht vorwerfen, dass es von etwas ausgeht, was das Fernsehen gar nicht hat: einen Inhalt. Ein Programm rekurriert auf Nummern, auf Texte oder Formate. Fernsehen als Handlung hingegen setzt auf das interesselose Gleiten zwischen den Bildern, die serielle Wiederkehr des Bekannten oder die Suche nach dem größtmöglichen Attraktionswert. Das Fernsehen aber ›importiert‹ diese Elemente und generiert sich nicht selbstständig. Es greift auf verschiedenste kulturelle Elemente zurück und vereinigt sie in seinem Programmschema, welches diese Elemente als heterogene und distinkte (weitgehend externe) Ereigniseinheiten nebeneinanderstellt. Weiter ausspannende Programmschemata werden somit nur suggeriert, sie organisieren sich an den vermeidlichen Tagesabläufen der Rezipienten, bleiben aber nur übergestülpte Konstrukte, da sich die Abgrenzungen der einzelnen Formate aufheben und sie sich durchdringen. Heterogene Weltausschnitte als Kette und Anordnungen von distinkten Ereignissen bilden eine Reihung von Disparatem, das aber durch die formalen und ästhetischen Überformungen des Fernsehens homogenisiert wird. Es entsteht der ewige Fluss des Fernsehens – der sich im Moment des Zapping nur noch weiter potenziert.

Dieses Moment der Heterogenisierung und Atomisierung des Fernsehens ist dabei nicht nur als theoretisches Konzept anzunehmen, sondern auch als Ergebnis eines historischen Transformationsprozesses der Veränderung des Fernsehens selbst von einem Programmmedium zu einem ›molekularen‹ Ereignismedium. Durch die sukzessive und durch die (auch) zunehmende Ökonomisierung des Fernsehens vorangetriebene Vermehrung der Programme und die Zerstückelung der Programme durch Werbeblöcke entsteht das Gefühl der Programm- und Bilderflut im Sinne einer Transformation des Fernsehens. Dabei greifen die Aspekte dieser Heterogenisierung nicht nur in die Struktur des Programmes selbst ein, sondern verändern (bzw. zersetzen) historisch auch das singuläre Format (vgl. bspw. Casetti / Odin 2001); eine Entwicklung, die parallel mit den veränderten Wahrnehmungsformen des sich auskonturierenden Fernsehens verwoben ist (vgl. bspw. Elsner/Müller 1988).

Die ursprüngliche Idee des *programmings* des jungen Fernsehens ist hierbei nicht nur formal gemeint: es meint auch die Zusammenstellung heterogenen Materials zu einem Gesamtsystem, welches darauf ausgerichtet ist, beim Zuschauer einen bestimmten (semiotischen) Prozess anzuregen. Der daraus entstandene flow hingegen setzt darauf, die Bedeutungsimplementierung auf die Seite der Zuschauer zu verlagern. Die Sinngebung erfolgt zwischen den ein-

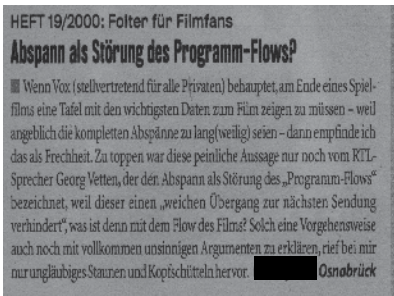


Abb. 3: Der flow als Kategorie der Instanzenkritik. Leserbrief aus der *TV-Spielfilm*

zelen (semantischen) Formaten. Der flow ist also nicht implizierte Bedeutung durch Kombination, sondern entsteht zufällig: ein Werbeblock besteht aus einzelnen Segmenten mit einer implizierten Bedeutung (Werbebotschaft). Der flow eines gesamten Werbeblocks entsteht aber zufällig und subjektiv beim Rezipienten (vgl. Wulff 1995, 23f).

Im Kern dieser Überlegung zum flow steht die Beobachtung, dass mit der quantitativen Vielfältigung und der konvergenten Angleichung der Senderangebote der ›Inhalt‹ des Fernsehens zu einem unablässigen und interessenorientierten »flow of broadcasting« (Hickethier 1991, 437) überformt wurde.

Spätestens mit der Vermehrung der Programme und Sendeanstalten durch die Einführung der privatrechtlichen Sendeformen in der BRD Mitte der 80er Jahre setzt ein Zusammenbruch der Wahrnehmung des Fernsehens als gegliederte und strukturierte Abfolge von distinkten Programmabschnitten ein. Durch die Parallelisierung differenter Sender und Formate sowie deren tageszeitliche Orientierung und die Zerstückelung der Programme durch Werbeblöcke ändert sich die Wahrnehmung. Das einst als wohlgeordnet empfundene Fernsehen wird nun anders erlebt. Der wesentliche und fundamentale Unterschied ist der zwischen einem als Abfolge von abgeschlossenen Sendungen empfundenen Fernsehprogramm und dem Gesamtkomplex Fernsehen als undifferenziertem Nebeneinander von ununterscheidbaren und nicht mehr zuzuordnenden Bildern, die nahtlos ineinander übergehen und mittels Fernbedienung zu einem individuellen Erlebnis ›zusammengestellt‹ werden können (vgl. Wulff 1995, 21ff).

Fernsehen als verstreutes und dynamisches mediales System produziert Bedeutung. Dass diese Bedeutung nicht linear und eindeutig gelesen wird, scheint augenfällig. Welche Erfahrungsqualitäten entwickelt der Rezipient jedoch, wenn nicht vom hypothetisch singulären Text ausgegangen werden soll, sondern vom Gesamtkorpus dessen, was wir gemeinhin als ›Fernsehen‹ subsumieren?

Flow

Ein Blick auf das Gesamtphänomen Fernsehen zeigt – wie schon angedeutet – eine Divergenz zwischen der Wahrnehmung des Fernsehens als Gesamtkomplex, als ewigwährendem Strom audiovisueller Angebote, und andererseits einer Wahrnehmung einzelner Sendungen, zeitlicher Formen und spezifischer und differenter Angebote.◀ Zunächst ließe sich diese Position als Dichotomie einer heterogenen und einer homogenen Konzeptualisierung des Komplexes beschreiben. Ein dienliches Angebot zur Beschreibung dieses Nebeneinanders von Wahrnehmungen bietet der maßgeblich von Raymond Williams (1975) etablierte Ansatz des Verständnisses des Fernsehens als »flow«. Williams bezeichnet in seiner Untersuchung der Spezifika amerikanischen Fernsehens die spezielle Programmstrukturierung aus Werbung, Programmelementen, Trailern, Infos und Serienübergängen als »planned flow« (ibid., 86) im Sinne eines zeitlich nicht mehr deutlich segmentierten, institutionell organisierten Programmflusses der ständigen Verfügbarkeit.

»There has been a significant shift from the concept of sequence as programming to the concept of sequence as flow. Yet this is difficult to see because the older concept of programming – the temporal sequence within which mix and proportion and balance operate – is still active and still to some extent real« (Williams 1975, 89).

Programming ist hierbei aber eben nicht nur formal zu verstehen, es meint die Zusammenstellung heterogenen Materials zu einem Gesamtsystem, welches darauf ausgerichtet ist, beim Zuschauer einen bestimmten (symbolischen) Prozess anzuregen. Das Konzept des flows hingegen setzt darauf, die Bedeutung im weitesten Sinne auf der Seite des Zuschauers anzunehmen. Die Sinngebung erfolgt »zwischen« den einzelnen Formaten. Das flow-Modell ist ein Versuch, der Heterogenität der Einzeltexte im Fernsehen und den zwischen ihnen herrschenden Brüchen, Inkompatibilitäten und Verschiedenheiten zu begegnen (Wulff 1995, 31).

So versucht das theoretische Konzept des flows, dem Fernsehen als Konglomerat, als heterogenem Bilderstrom im Sinne einer Mischung aus formelhaften Einzelementen, schematisierten Narrationsformen, Realbildern, Graphiken, Schnitt und Schrift gerecht zu werden. In einer so verstandenen Beschreibung gibt es dementsprechend auch keine spezifischen Sonderpositionen einzelner Segmente. Damit wäre das Fernsehen als ambivalentes, grundsätzlich homogenes Ganzes, das aber eine innersystemische Gebrochenheit und Disparität aufweist, anzunehmen. Einerseits scheint das Gesamterscheinungsbild des Fernsehens dominiert durch den Willen zur absoluten Verschmelzung – ide-

altypisch vielleicht beschreibbar als permanent ›gemorphter‹ Übergang von einem Format zum anderen, vom distinktionslosen Gleiten der Bilder. Andererseits steht dem aber der Wille gegenüber, das Programm als in individualisierbare Einzelsegmente unterteilt zu verstehen, vor allem motiviert durch ein Verständnis, das Programm an einen subjektiven und idealen Autor gekoppelt zu verstehen und somit auch im Sinne der ästhetischen und individualisierbaren Hervorbringung eines Autorentextes zu segmentieren.

Entscheidend ist dabei, dass das Programm eines bestimmten Senders nur noch formal als zusammengehörig erkannt wird. Corporate Identity, Senderdesign oder Logokennung sind Signifikanten der Zugehörigkeit eines bestimmten Formats zu einem bestimmten Sender. Als inhaltliche Kategorie bricht das Programm jedoch weg: Nicht Heterogenität, sondern Homogenität ist – verallgemeinert – die Grundkonstante des aktuellen Fernsehens. Programmschemata sind somit eher als Strukturmerkmal analysierbar, sie organisieren sich an den vermeintlichen Tages- und Wochenabläufen der Rezipienten (Hepp 1999, 210), bleiben aber nur Konstrukte, da sich die Abgrenzungen der einzelnen Formate aufheben und sie sich durchdringen. Werbung nimmt Form und Inhalt der Sendungen auf und kann somit nicht mehr als autonome Fragmentierung des Programms gelesen werden. Heterogene Weltausschnitte bilden eine Reihung von Disparatem, das aber durch die Formkriterien homogenisiert wird. Gesteigert wird diese Erfahrung durch das Moment des Zapping.

Das Fernsehen produziert so einen kontinuierlichen Text (eben den flow) der vor allem auch jenseits der apparativen Aktivierung (das Einschalten des Empfängers) vorhanden ist und gesellschaftliche Bedeutung entfaltet. Fernsehen umgibt uns diskursiv als gesellschaftliches Konstitutiv. Diese fundamentale Beschreibung des Fernsehens im Sinne einer Seinsbedingung bringt John Hartley (1992) auch dazu, das flow-Konzept als eine Beschreibungsform einer eher ›nationalen‹ Medienform dahingehend zu erweitern, das weltweite mediale Verbundnetz audiovisueller Produktion unter dem Überbegriff des »floe« zu beschreiben: »Floe [...] is a mixed metaphor of space, including the geopolitics of TV as an international industry, the relations between critical positions and the spaces between viewers« (ibid., 12).

Der kontinuierliche flow negiert die Annahme, man könne spezifische Sendungen (textuell) analysieren. Die Idee von der einzelnen Sendung, dem Format ist irrelevant, wird zumindest zur unmöglichen Größe. Andererseits ist von Seiten des Rezipienten durchaus von »series of timed units« (Williams 1975, 88) zu sprechen; Fernseh-Verhalten orientiert sich auf rudimentäre Weise zumindest am horizontalen und vertikalen Sendeschema. Diese beiden Ideen, flow und zeitliche Sequenzierung, stehen als Muster nicht in einem ausschließen-

den Verhältnis, sie sind vielmehr Effekte unterschiedlicher Organisationsmuster. Flow bezeichnet so eine Erfahrungsweise, die weder Ursache noch Wirkung einer Zeichenstruktur ist, sondern in ihrem Ambivalenzcharakter als ein Effekt derselben Existenzbedingungen anzusehen ist.

Der flow ist also nicht implizierte Bedeutung durch Kombination, sondern entsteht zufällig. Am Beispiel der Werbung lässt sich dies, Wulff (1995, 23f) folgend, verdeutlichen: ein Werbeblock besteht aus einzelnen Segmenten mit einer implizierten Bedeutung, einer Werbebotschaft. Der flow eines gesamten Werbeblocks entsteht aber zufällig und subjektiv beim Rezipienten. Diese Zufälligkeit ist aber davon determiniert, dass die einzelnen Elemente des flows generell aus einem Prozess der kulturell implementierten Tiefenideologien entstehen. Weil jedes der einzelnen Elemente aus einem bestimmten Diskursmuster stammt, lassen sie sich aufeinander beziehen, sie sind also nicht absolut heteronom. Die Frage ist, ob diese ›Tiefenideologie‹ nun aber in jedem Text selbst verankert ist, aus ihm spricht, oder ob sie quasi nur in der Aufeinanderfolge hervorbricht, sich also ›zwischen‹ den Texten befindet, vom Zuschauer an diese herangetragen und an ihnen abgelesen wird. Diese – verkürzt – als Polarisierung zwischen Ideologierepräsentation und Ideologiekonstruktion darstellbare Differenzierung beantwortet Wulff mit dem Verweis auf die Montage. Die Montage geht von einer bewussten Kombinatorik aus, ist also eher eine Produzententheorie. Der flow hingegen geht von der unbewussten Hervorbringung aus – er ist also eine Rezipiententheorie. Dadurch wird aber das Fernsehen eben gerade nicht zum kulturellen Supertext, in dem sich die gesamte Diskursmasse ausdrückt. Vielmehr ist der flow ein Moment der flüchtigen Entwürfe aus transitorischen Einheiten. Der Rezipient aktiviert die Bedeutung – oder auch nicht (vgl. Fiske 1987, 101).

»Die Elemente also, die in einem flow einbezogen sind, sind heterogen und disparat; sie sind vereinheitlicht durch die gleiche mediale Repräsentation und die darauf gerichtete ›Erfahrung‹, und sie werden aufeinander bezogen nur im Sinne dieser Erfahrung, nicht, um eine Bedeutung zu generieren, die die Elemente insgesamt integrieren könnte« (Wulff 1995, 29).

So konstatiert Wulff die »kaleidoskopischen Formationen« der Bedeutungsproduktionen, Formationen, die sich vielleicht am ehesten mit der Widersprüchlichkeit einer diskursiven Zufälligkeit beschreiben ließen. Die Offenheit der Textualität des Fernsehens durch seine Heterogenität erfährt aber eine Schließung durch die homogene determinierende Ideologie. Deutlich muss dabei aber sein, dass weder die Effektivität der textuellen Strukturen noch eine Rezeptionsweise über soziale Differenzen hinweg verallgemeinert werden kann: Zuschauer bilden keine amorphe Masse, sondern ein Gefüge sozi-

aler und kollektiver Identitäten. So entsteht also aus dem Ansatz des flows eine Beschreibung des Fernsehens als Tätigkeit, in der man auf »Schon-Gewusstes« trifft (ibid., 31). Wichtig ist dabei, dass der maßgeblichste Interpretationsfaktor nicht der flow selbst ist, sondern kulturelles Wissen und individuelle Positionierung im kulturellen Wissen (Fiske 1987, 100f). ◀3

»Flow, with its connotations of a languid river, is perhaps an unfortunate metaphor: the movement of the television text is discontinuous, interrupted, and segmented. Its attempts at closure, at a unitary meaning, or a unified viewing subject, are constantly subjected to fracturing forces« (ibid. 105).

Der flow ist also vorrangig eine Rezeptionsform von Fernsehen und kein Strukturmerkmal. Wenn der flow eine Rezeptionsform im weiteren Sinne ist, dann muss sich allerdings die Frage stellen, ob er eine ausschließliche Form oder eine spezifische Form der Fernsehrezeption darstellt. Denn wie ich ja schon einführend dargestellt habe, präsentiert sich Fernseh-»Programm« rein phänomenal als ambivalente Mischung aus heterogenen und homogenen Strukturen. Insofern positioniert und agiert das Phänomen flow zwischen Fernsehen und Rezipient, ist sowohl rezipierte Organisationsform als auch eigentliche Rezeptionsform des Mediums.

»[...] es liegt nahe, den flow als eine der Erscheinungsformen des kulturellen Prozesses zu nehmen, der die Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit, die Endlosigkeit und Offenheit der Welt auslotet und dazu die konventionellen Formen und Regulierungen unterwandert, sie immer wieder zumindest partiell außer Kraft setzt und so ihren allmählichen Wandel bedingt« (Wulff 1995, 38).

Nicht unerheblich ist hierbei aber auch, dass die dargestellten konstruktiven Strukturmerkmale, die als produzierte und hergestellte Momente an das Medium angelegt werden, grundsätzlich angetan scheinen, dem »amorphen Ganzen« Fernsehen eine Ordnung zuzuschreiben. Ob Fernsehen nun als Programm, *sequenced flow* oder *time-based-unit* wahrgenommen wird, die zeitliche Ordnung des Nebeneinander und Nacheinander verschafft dem Fernsehen (zumindest metaphorisch) eine Topographie. Um in der so umrissenen Metapher zu bleiben: jedes Organisationskriterium des Fernsehens versucht, unübersichtliches und dynamisches »Gelände« zu kartieren, also eine Perspektive auf das Vorhandene zu entwickeln, die entweder von einer distinkten und »cartesischen« Ordnung ausgeht (*programming*) oder aber dem »Fluss« des Fernsehens Erlebnisqualitäten mit bestimmten »arealen« Ausdehnungen und subjektiv-sozial zugeschriebenen Qualitäten zuweist (flow). Die eigentliche Topographie des Fernsehens (jenseits der »hergestellten« und »manufaktu-

rierten« Oberflächenstruktur) stellt sich somit als eine Organisationsform dar, die dem Fernsehen rezeptorisch und kontextuell zugewiesen wird, und die es weniger aus sich selbst heraus entwickelt.

Dirt

Dabei stellt sich aber vornehmlich das Problem der Gewichtung einer homogenen zu einer heterogenen Konzeptualisierung des Fernseh-›Inhalts‹. Begreifen wir das Fernsehen als undifferenzierten und selbstreferentiellen Fluss nichtdistinkter Elemente, wird die fernsehwissenschaftlich analysierbare Sendung zur unmöglichen Größe, sie wird ersetzt durch einen unendlichen Text ohne Anfang, Ende und Grenzen. Dieser intertextuelle *texte général* setzt sich der Gefahr einer potenziellen Beliebigkeit aus; ein entgrenzter symbolischer Fluss kann zumindest immanent keine Kontexte mehr aufweisen. Nicht zuletzt widerspricht eine vollkommen homogenisierte Anschauung des Fernsehens unseren alltäglichen Erfahrungen, der Erfahrung von *timetables*, von Programmzeitschriften und innermedialen Verweissystemen. Andererseits wird uns aber auch deutlich, dass die ursprüngliche Form der moderierten Disparität heterogener Programmsegmente in Auflösung begriffen zu sein scheint.

In der Auseinandersetzung mit dem flow-Konzept sollte klar geworden sein, dass die Institution Fernsehen Segmente und Inhalte zumindest ›funktionalisiert‹, um über bestimmte Reihungen eine eigene Struktur im Kontext der Divergenz von *programming* und flow zu erreichen. Diese Veränderung des Fernsehens und seines Programmbegriffes löst aber nicht nur die Kategorie des Inhalts auf, sondern verändert auch die Oberfläche, die ›Ästhetik‹ des Fernsehens selbst. Das Fernsehen gewinnt mit dem Verlust des formatorientierten Programms seinen spezifischen ›style‹, seine ›televisuality‹. Televisualität ist eine Bezeichnung Caldwells (1994), mit dem dieser die ästhetischen Implikationen im Fernsehen (beginnend mit den 80er Jahren) beschreibt. Zentral ist für ihn dabei eine Strategie des Fernsehens, über den Moment des Ereignisses ästhetische und ›stilistische‹ Operationen vorzunehmen, die vorrangig zur Selbstbestätigung und Aufwertung des Mediums selbst dienen.

Der flow fordert weiche Übergänge, Bewegungskontinuität und aufmerksamkeitsbindende Attraktionen. Gegensätzliches wird durch den Übergang abgepuffert und angeglichen, die Aufmerksamkeit wird fokussiert – letztlich sind die Zwischenstücke so etwas wie »deiktische Programmpartikel« (Hickethier 1997, 26). Diese Zwischenstücke in Form von Trailern, Logos, Teasern und Sounddesign,⁴⁴ aber auch die gesamte Design-Struktur, das corporate design,

die Fliegen, Graphiken und – schon zur Fernsehgeschichte gewordene – Testbilder stehen exemplarisch für die Marginalien, Interpunktionszeichen und Ästhetiken, kurz das Fernsehdesign als Televisualität an sich ein. Hartley (1992), der in seiner Konzeptualisierung des Fernsehens ebenso von der eigentlichen ›Inhaltslosigkeit‹ des Fernsehens ausgeht,¹⁵ charakterisiert die Kategorie des »dirt« als einzige genuin eigenständige Kategorie televisueller Symbolsysteme. Wenn Fernsehen ein klar abgegrenztes Feature hat, dann das des ›verunreinigten Textes‹.

»The forms of television representation are not specific to television itself [...]. In short, television texts do not supply the analyst with a warrant for considering them either as unitary or as structurally bounded into an inside and outside. If television has a distinctive feature, it is that it is a ›dirty‹ category« (ibid., 22).

In der beschriebenen Form des flows in seiner Ambivalenz zwischen Heterogenität und rezeptorischer Homogenität stehen Logos und Senderkennungen auf den ersten Blick sicherlich auf der Seite des Herstellungszusammenhangs einer (vorgeblichen) Heterogenität. Sie scheinen auf den spezifischen Sender beziehungsweise auf einzelne Formate, Sendungen und Sendeformen zu verweisen. Die Senderkennung beziehungsweise die Formatkennung verweisen auf das Prinzip der zeitlichen Programmsegmentierung und die Diversität verschiedener parallel identifizierbarer Sender. Zweitere Aufgabe setzt sich auch jenseits des eigentlichen medialen Feldes ebenso in Paratexten fort, beispielsweise in Form der Programmzeitungen, die moderierend und kontextuell auf die identifizierbaren Sender und Formate abzielen, aber eben auch auf die Formatwerbung in Zeitungen, im öffentlichen Straßenraum, im Kino und nicht zuletzt auch wieder in anderen Fernsehsendern.

Diese scheinbaren Marginalien werden und wurden mit großem Aufwand produziert und gewinnen für die Konzeption des Programmflusses an Bedeutung. Man muss nicht so weit gehen, um mit Foucault das Design in diesem Zusammenhang als etablierenden Faktor einer »Ordnung der Dinge« zu beschreiben (Hickethier/ Bleicher 1997, 9), dennoch handelt es sich bei diesen Phänomenen um die Gesamtsumme der formalen ordnenden Elemente im Fluss des Programmes. Aktuell könnte vor allem den Logos und Trailern, den Format- und Senderkennungen eine hohe Wirkkraft im Kontext einer ›Beschleunigung‹ des Fernsehens zugeschrieben werden. Gerade im Kontext des flow-Konzeptes kommt diesen Formen des Designs eine große Rolle im Bezug auf die Homogenisierung und Rhythmisierung des Programmflusses zu. Damit aber werden auch die Marginalien des Fernsehens zu einer bedeutenden analytischen Größe für eine theoretische Beschäftigung mit dem Fernsehen. Forciert könnte

man behaupten, dass nur der ›Schmutz‹ das Fernsehen als Struktur zusammen hält.

Ereignis als Distinktion

Das flow-Konzept (und seine formal-ästhetischen Implikationen) stellen aber nunmehr grundsätzlich die Frage, was denn als distinkte Einheit zu gelten hätte im Bezug auf die Analyse eines Programms oder einer Programmierung des Fernsehens. Dabei wäre vorrangig die Frage zu stellen, was (oder ob überhaupt) als Kategorie der Strukturierung gelten könnte, das als distinktes Element rezeptorisch (wie ggf. auch institutionell) in Erscheinung tritt und als Unterschied die Grenze des Fernsehinhalts definiert, und dessen Anordnung als Programm gelesen wird. In einer solchen Betrachtungsweise verschwimmt aber zuallererst das Moment des Distinkten, das für die Beschreibung eines Programms essentiell ist. Was sind die einzelnen und gegeneinander abgrenzbaren Elemente des Fernsehens? Wie unterteilt sich das Gesamtprogramm des Fernsehens in seine Programmelemente, wenn (jenseits des ggf. noch als homogen zu beschreibenden Spielfilms) die Formate des Fernsehens letztendlich auch durch eine immer größere Inhomogenität der einzelnen Sendungselemente charakterisiert sind?

Nicht das Format, der abgeschlossene Text, oder die identifizierbare, abgeschlossene ›Nummer‹ können als ein solches Element gewertet werden. Zu sehr scheint unsere Fernseherfahrung davon geprägt, gerade diese Elemente des durch die Fernsehzeitung ausgewiesenen Programmelements nicht zu berücksichtigen. Die Erfahrung des Zappings und Switchings verweist auf eine wesentlich ›kleinteiligere‹ Strukturierung unserer Fernseherfahrung, als es ein *timetable*-orientiertes Angebot suggeriert. Ich möchte am Ende dieser Ausführungen noch einmal verstärkt auf diese aus der *Handlung* des Fernsehens gewonnenen Strukturmerkmale zu sprechen kommen, indem ich die Kategorie des Ereignisses selbst als solches strukturierendes Element vorschlagen möchte.

»Das Ereignis ist ein Vorkommnis, das Sinn hat. Sinn aber kann ausschließlich durch Kommunikation erzeugt werden, so wie umgekehrt Kommunikation immer Sinn hervorbringt. ›Gegenstand‹ der Kommunikation [...] sind keinesfalls die Dinge oder Vorkommnisse selbst, sondern eben deren Sinn« (Engell 1996, 140).

Mit dieser Konzeptualisierung des Ereignisses als einem rein medienimmanenten Element, das zunächst nicht mit einer vormedialen Welt in Relation

steht, ist für die Frage nach den Ordnungsstrukturen eine Perspektive angenommen, die die Ordnung des Fernsehens als eine immanent gemachte annimmt. Das Ereignis ist somit ein Koppelungspunkt zwischen den Sphären des ›Öffentlichen‹ und des ›Privaten‹. Das Fernsehen instrumentalisiert Ereignisse zum Zweck der Verbindung beider Sphären einerseits und zur Herstellung von Anordnungen andererseits. Das Ereignis selbst wird aber somit zu einem wesentlichen Element des Fernsehens selbst, seine Herstellung (als Aushandlung zwischen Rezipient und Institution) und Anordnung zum Struktur- und Ordnungsmerkmal des Fernsehens.

»Ereignisse – verstanden als etwas stets medial Konstruiertes und Produziertes – sind in dieser Perspektive als ein Dazwischen beschreibbar, als das Resultat einer medialen und diskursiven Selektion, Häufung, Streuung, Verteilung, Verdichtung und Kopplung. Ereignisse sind einer solchen Konzeption zufolge weder auf Objekte noch Subjekte zurückführbar, vielmehr hängen sie gleichermaßen von Regelhaftigkeit und Zufall ab und tendieren – trotz generativer Regeln – aufgrund dessen, dass sie nur in ihren Wirkungen bestehen, zur Nachträglichkeit« (Thiele 2006, 126).

Die Kommunikation des Ereignisses, die Konstruktion von dessen Narration und Position findet ihren Niederschlag in der Wahrnehmung von Distinktion; eine Kette von Ereignisreihungen auf Seiten der Sender und von Ereigniswahrnehmungen auf der Seite der Rezipienten stellt dann die Struktur des Fernsehprogramms dar.

So verstanden, würde sich das Fernsehprogramm als eine Kette von (vertikal und horizontal) verschränkten, medien(gebrauchs)immanenten Ereignissen darstellen lassen. Ein Ereignis zieht dann immer ein weiteres Ereignis nach sich. Die Dramaturgien (als Programme) der Ereignisse würden sich somit nur noch durch entweder die Deflation (also die Aussetzung des Ereignisses) oder deren Wiederholung beschreiben lassen (vgl. Engell 2006, 23). Im Wesentlichen aber wäre das Programm des Fernsehens die permanente Anwesenheit des Ereignisses.

»Die Fülle des nebeneinander zugleich Möglichen wandelt sich zur Überfülle und Überkomplexität durch Vermehrung der Kanäle und Programme und die Möglichkeit durch die Vermehrung der Kanäle und Programme und die Möglichkeit des Abschwenkens ganzer Programmbouquets mithilfe der Fernbedienung« (Engell 2006, 24).

Offensichtlich ist aber nun, dass über die Gestaltung des Fernsehens einer solchen auf das ›Samplen‹ von Ereignisstrukturen abzielenden Rezeption Vorschub geleistet wird. Die Dramaturgien der fließenden Übergänge, der »Omnibussendungen«, **6** der werbeblockabgestimmten Serien und oberflä-

chenorientierten symbolischen »dirt«-Formen des Fernsehens sind dazu angehalten, einer solchen Form der Rezeption als Aneignung Vorschub zu leisten. Damit aber konvergieren die Angebotsstruktur und die Rezeptionssituation des Fernsehens insofern, als sie das Interesse des Rezipienten für potentielle programmierte Inhalte untergraben (vgl. Winkler 1991, 38).

Langeweile

Wenn wir also über die Zuweisung von Positionen für Ereignisse sprechen, so in einer Perspektive, die das Ereignis als genuine mediale Strategie der Selbstverständigung begreift und damit explizit nicht auf vormediale Erfahrungen und vormediales Wissen rekurriert oder bezieht. Gleichzeitig löst sich so aber der Programmbegriff auf: nicht mehr die Anordnung und lineare Abfolge erkennbarer Sinneinheiten, sondern das parallel-verschränkte Gleiten von ereignishaften Mikrostrukturen wäre somit als Ordnungsstruktur zu qualifizieren. Wenn wir nach zugrundeliegenden Ordnungsstrukturen fragen, rückt nun aber auch die Zeit selbst in die Aufmerksamkeit. Eine Ordnung der Ereignisse ist ihre zeitliche Anordnung. Die Hauptkomponente der Fernsehzeit ist das Nacheinander, die lineare Anordnung der Ereignisse und ihre gleichzeitige Parallelität (Engell 2005, 21).

Fernsehen ist ein in der Zeit sich erstreckendes und zeitstrukturierendes Medium – es besitzt eine spezielle Zeitform und diese evoziert eine spezifische serielle Zeiterfahrung. Die serielle Form des Fernsehens macht es zu einem perfekten Zeitvertreib. Fernsehen ist dem Zeitvertreib gewidmet und nicht der Zeitverdichtung; es ist geprägt von einer Dichotomie von Ereignis und Langeweile (Engell 1989). Wir sehen fern, nicht um der Langeweile zu entfliehen, sondern weil wir sie suchen; Zeitvertreib ist nicht die Vermeidung von Langeweile. Das Ereignis und die Zeit des Fernsehens stehen in einem engen Zusammenhang: im Moment des Zappens und Switchens, in dem rezeptionsseitig das Ereignis-Programm entsteht, ist eine weit aufgeschobene Gegenwärtigkeit, die sich charakterisieren ließe als ein »Andauern der Gegenwart als desjenigen Zeitraums, innerhalb dessen künftige Ereignisse planbar und vorhersehbar, bereits eingetretene Entscheidungen aber noch revidierbar sind« (Engell 2005, 21).

Über diese Form der Ereignis-Programmierung im Rahmen einer temporalen und parallelen Anordnung von rezeptiv erfahrenen Mikrodramaturgien wird deutlich, dass das Programm des Fernsehens maßgeblich über das Moment der Sinnkonstruktion innerhalb des Rezeptionsprozesses zu konzeptualisieren ist.

Es entsteht – zugespitzt formuliert – aus der Auflösung der temporalen Vorgaben der Institution in einem Akt der Aneignung, geht aber gleichzeitig einher mit der Aufgabe der Konzentration und einer auf Sinnzusammenhänge abzielenden Rezeption. Und nicht zuletzt wird über den Begriff einer so definierten Langeweile oder Zerstreuung auch die Frage nach der Aktivität oder Passivität des Rezipienten in ein neues Licht gerückt: wenn ›das‹ Fernsehprogramm in einer kooperativen Handlung aus Angebot und Nachfrage am ›Ort‹ einer zerstreuten Rezeption produziert wird, ist die Praxis Fernsehen nicht mehr in einer einfachen theoretischen Dichotomie zwischen selbstbewusster und anti-hegemonialer Selbstbestimmtheit versus passiver Konsumtorik anzusiedeln.

Anmerkungen

- 01►** In Abgrenzung vom Kino-Dispositiv der Apparatusdebatte definiert Hickethier (1995) das Fernsehdispositiv als entgrenzte, offene, zerstreute kulturelle Form, die sich über ihre Einbindung in die gesellschaftliche Form und ein ›aktives‹ Subjekt definiert und dabei historisch variabel, aber immer transparent auftritt.
- 02►** Der Abschnitt zum flow geht in überarbeiteter Form zurück auf Nohr (2001, 42 ff).
- 03►** Müller führt hier die Nähe eines der gestalt dargelegten Konzepts des flows zur Intertextualitätstheorie aus (vgl. ders. 1993).
- 04►** Altman (2001) verweist beispielsweise auf die Funktion der zeitlichen Synchronisation von Rezeptionssituation und Fernsehklang, wenn er den flow als eine kulturelle Praxis des Fernsehens charakterisiert, das vor allem (im Kontext des daytime-Fernsehens) auch als ›Nebenbeimedium‹ um die Herstellung einer Kontinuität bemüht ist. Für dezidierte Ereignisse muss Ton die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf das Bild lenken und gleichzeitig die Kontinuität innerhalb einer Sendung bzw. eines Sendeblocks bei geringer Rezeptionsaufmerksamkeit sicherstellen.
- 05►** Hartley (1992, 22) folgend muss die Sprache des Fernsehens als divergent angenommen werden: sie besitzt keine immanente, generelle Meinung. Televisionäre Texte sind polysem, auch in ihren verschiedenen signifikanten Erscheinungen (visuell, verbal, aural, diskursiv, narrativ etc.). Fernsehen kann (nicht einmal analytisch) als homogen angenommen werden und besteht zu größten Teilen aus importierten Zeichen.
- 06►** »Die typische Sendung des Neo-Fernsehens ist die Omnibussendung, die gleichzeitig Unterhaltung, Spiel, Spektakel, Werbespot ist« (Casetti/Odin 2001, 322f).

Literatur

- Altman, Rick** (2001): Fernsehton. In: Ralf Adelman / Jan Hesse / Judith Keilbach / Markus Stauff, / Matthias Thiele u.a. (Hrsg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK. S. 388-412
- Caldwell, John T.** (1994): *Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television.* New Brunswick
- Casetti, Francesco / Odin, Roger** (2001): Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz. In: Ralf Adelman / Jan Hesse / Judith Keilbach / Markus Stauff / Matthias Thiele (Hrsg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz UVK, S. 311-333
- Elsner, Monika / Müller, Thomas** (1988): Der angewachsene Fernseher. In: Ulrich Gumbrecht / Karl L. Pfeiffer (Hrsg.) *Materialität der Kommunikation.* Frankfurt /M.: Suhrkamp, S. 392-415
- Engell, Lorenz** (1989): Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens. Frankfurt/M.: Lang
- Engell, Lorenz** (1996): Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung. Ereignis, Erzählung. In: *montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 5/1/1996, S. 129–153
- Engell, Lorenz** (2005): Die Langeweile und der Krieg. Fernsehen und das Ende der Spaßgesellschaft. In: Alexander Karschina / Oliver Kohns / Stefanie Kreuzer / Christian Spies (Hrsg.): *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder.* Bielefeld: Aisthesis, S. 19-32
- Fischer, Ludwig** (2005): Dispositiv und Programm. Anmerkungen zur Karriere eines Konzepts. In: ders. (Hrsg.): *Programm und Programmatik. Kultur und medienwissenschaftliche Analysen.* Konstanz: UVK, S. 89-112
- Fiske, John** (1987): *Television Culture.* London / New York: Routledge
- Hartley, John** (1992): *Tele-ology. Studies in Television.* London / New York: Routledge
- Hepp, Andreas** (1999): *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung.* Opladen: WDV
- Hickethier, Knut** (1991): Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. In: ders. / Siegfried Zielinski (Hg.): *Medien/Kultur. Schnittstelle zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation.* Berlin, S. 421-447
- Hickethier, Knut** (1995): »Dispositiv Fernsehen - Skizze eines Modells«. In: *montage/av – Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 4/1/1995, S. 63-83
- Hickethier, Knut** (1997): »Bleiben Sie dran!« Programmverbindungen und Programm – Zum Entstehen einer Ästhetik des Übergangs im Fernsehen. In: ders./ Joan Bleicher (Hrsg.): *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen.* Hamburg: Lit, S. 15-57

- Hickethier, Knut / Bleicher, Joan** (1997): Fernsehdesign oder die Büchse der Pandora. Eine Einleitung. In: dies. (Hrsg.): Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen. Hamburg: Lit, S. 7-14
- Müller, Eggo** (1993): Pleasure und Resistance. John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie. In: montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 2/1/1993, S.52-66
- Nohr, Rolf F.** (2001): Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung. Münster: Lit
- Petersen, Rüdiger / Wulff, Hand Jürgen** (2005): Spin-Off. Von der Bedeutung des ›Fortspinnens‹ für die Programmentwicklung des Fernsehens. In: Ludwig Fischer (Hrsg.): Programm und Programmatik. Kultur und medienwissenschaftliche Analysen. Konstanz: UVK, S. 339-356
- Thiele, Matthias** (2006): Ereignis und Normalität. Zur normalistischen Logik medialer und diskursiver Ereignisproduktion im Fernsehen. In: Oliver Fahle / Lorenz Engell (Hrsg.): Philosophie des Fernsehens, München, S. 121-136.
- Williams, Raymond** (1975): Television. Technology and Central Form. London: Routledge
- Winkler, Hartmut** (2006): Nicht Handeln. Versuch der Wiederaufwertung des couch potato angesichts der Provokation des interaktiv Digitalen. In: Oliver Fahle / Lorenz Engell (Hrsg.) Philosophie des Fernsehens. München: Fink, S. 93-101
- Wulff, Hans J.** (1995): Flow. Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens. In: montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 4/2/1995, S. 21-39

THE CHANGING SAME

PROGRAMMIEREN VON FILMISCHEM UND MUSIKALISCHEM MATERIAL IM VERGLEICH

Während das Zusammenstellen einzelner Kurzfilme für ein Programm nicht zur alltäglichen Praxis gehört, hat sich das Programmieren^{«1} mit Musiksongs für Mixtapes und DJ-Sets zu einem weit verbreiteten Kulturphänomen entwickelt. So stellt der Musikjournalist Kodwo Eshun treffend fest:

»[...] Jeder hat die Möglichkeit, aus seiner Plattensammlung ein persönliches Statement zu machen. Jeder kann Musik aus Musik machen. Jeder in den neunziger Jahren versteht die Prinzipien der Collage und Assemblage. Es ist etwas, das zum Grundverständnis des späten 20. Jahrhunderts gehört« (Eshun 1999, 10).

Der Titel unseres Beitrags »The Changing Same«^{«2} verweist in zweierlei Hinsicht auf Aspekte in der Programmierung mit vorgefertigtem Material: der ›Wechsel‹ betrifft die unterschiedlichen Zusammensetzungen von Programmen, das ›Gleiche‹ bezieht sich auf die Zuschauerwirkung; diese soll sich zwar nicht gleichen, aber ähnliche Ziele in der Zuschaueransprache erreichen. Dabei ergibt sich die Frage, welche Gemeinsamkeiten der Programmierung in den unterschiedlichen Kontexten des Kurzfilms und der Musiksongs bestehen, und natürlich die Frage danach, wo gravierende Differenzen liegen. Bedingt durch die Perspektive des DJ-Programms liegt unser Fokus auf der Programmierpraxis und weniger auf den Charakteristika des Materials. Es interessiert uns, wie im Detail ein kohärentes und trotzdem abwechslungsreiches Programm erstellt wird. Allgemein ist daher zu betrachten, welche Schritte und Parameter für ein Programm wesentlich sind.

Um dies zu klären, wird zunächst in einem Erfahrungsbericht die Gestaltung eines Kurzfilmabends vorgestellt. Weiterhin werden die Zusammenstellung von Mixtapes und das Phänomen des Mixes innerhalb der DJ-Kultur untersucht. Abschließend behandelt ein Interview mit Jessica Manstetten die Gestaltung von Musikvideoprogrammen, einen Bereich, in dem Kurzfilm und Musiksong verschmelzen. Der vorliegende Beitrag ist als ein erster phänomenologischer Überblick zum Thema zu verstehen, der Orientierung bietet und als Basis für weitere, detailliertere Studien dienen kann.

1. Die Programmierung eines Kurzfilmabends – ein Erfahrungsbericht

Die ersten Gedanken zum Thema ›Programmieren mit fremdem Material‹ entstanden während der Gestaltung des Kurzfilmabends *On a Wednesday Night in Tokio* an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Der folgende Praxisbericht stellt die wesentlichen Arbeitsschritte und Parameter des Projekts in der Programmierung näher vor.

Festlegung eines Rahmens und Themas

Am Anfang der Überlegungen zum Kurzfilmabend stand die thematische Fokussierung. Durch die Präsentation beim öffentlichen Rundgang der Kunsthochschule ergab sich zunächst ein grober Rahmen für das Programm und eine vage Vorstellung von einem gemischten Publikum als Zielgruppe. Daraus entwickelte sich das Ziel, unbekannte Kurzfilme abseits des Mainstreams zu präsentieren, den Zuschauern einen Kurzfilmabend der anderen Art zu bieten, der sie unterhält und gleichzeitig ihren Horizont erweitert.

Nach langem Brainstorming setzte sich das Thema ›Grenzen‹ durch – das Publikum sollte in möglichst allen erdenklichen Bereichen Grenzerfahrungen rezipieren. Das Thema bot ein breites inhaltliches und formales Assoziationsfeld, das flexibel genug für die bevorstehende Filmrecherche erschien und gleichzeitig ausreichende Anknüpfungspunkte für eine nachvollziehbare Programmauswahl erwarten ließ, denn ein anfängliches Problem aller Projektteilnehmer war die Unkenntnis über die verfügbare Auswahl an Kurzfilmen.

Thematische Recherche nach Kurzfilmen

Nach der Themenfindung begann die Recherchephase und damit eine breit gestreute, thematische Suche im Hochschularchiv, bei Kurzfilmverleihen, auf Filmfestivals, im Internet und über persönliche Kontakte. Besonders die Filmfestivals erwiesen sich als ergiebiges Kurzfilmarchiv, sodass nach einiger Zeit alle Beteiligten eine kleine Auswahl an Favoriten gesammelt hatten.

Auswahl der Filme

Als genügend Sichtungskopien zur Verfügung standen, wurden die Favoriten gemeinsam angesehen und bewertet. Die Kurzfilme mussten hier nun ihre zweite Bewährungsprobe in der Gruppensichtung bestehen. Wichtige Kriterien waren dabei die grundsätzliche Vereinbarkeit mit dem Thema des Filmabends, die Sympathie für den Film an sich und ausreichende Unterschiede und Paral-

lelen zur übrigen Filmauswahl in Bezug auf Form und Inhalt. Es verging einige Zeit, bis die Auswahl groß genug erschien, um daraus ein abendfüllendes Programm zu gestalten. Das Ergebnis war ein Kompromiss, bei dem alle Teilnehmer ihre Meinung vertreten sahen und das Programm trotzdem nicht willkürlich erschien. So entstand eine variantenreiche Palette an Kurzfilmen, die ganz unterschiedliche Geschmäcker der Projektteilnehmer bediente und damit auch in Bezug auf das zu erwartende heterogene Publikum von Vorteil war.

Anordnung der Kurzfilme

Schon während der Auswahlphase ergaben sich erste Anordnungsideen zu einzelnen Filmen. Diskussionen um die Reihenfolge des Programms erwiesen sich aber als schwierig, da sie sich hauptsächlich auf formalästhetische Kriterien konzentrierten. So ließen sich Fragen nach den Übergängen und dem Verlauf der Stimmungs- und Spannungskurve nur schwer in Worte fassen. Die jeweilige Anordnung musste in zahlreichen Sichtungen sinnlich rezipiert werden, um sie dann innerhalb der Gruppe abzustimmen. Letztendlich war das Ziel, auch auf der formalen Programmebene genügend Abwechslung zu bieten – für die Projektgruppe und für das Publikum.

Dementsprechend wurden die Übergänge zwischen den Filmen sowohl harmonisch als auch kontrapunktisch gestaltet. Beispielsweise konnte ein Übergang des Programms nahtlos von einem weißen Endbild in einen weißen Bildanfang geführt werden, ohne die einzelnen Werke zu beschneiden. Auf diese Weise wurde die Erwartungshaltung des Zuschauers auf die Probe gestellt, denn es war nicht mehr klar einzuordnen, ob der erste Kurzfilm noch andauerte, der zweite schon begonnen hatte oder ob es sich sogar um eine technische Vorführpanne handelte. Weiterhin wurde bei den Übergängen darauf geachtet, dass die Pausen zwischen den Filmen weder zu groß noch zu klein gerieten, um einerseits den Anschlusspunkt, den Fluss im Programm nicht zu verlieren und andererseits den Kurzfilm auch für sich wirken zu lassen.

Auf höherer Gestaltungsebene wurden die Filme nach dramaturgischen Aspekten zu einer Stimmungs- und Spannungskurve des Programms angeordnet. Hier spielte neben dem Intro und Outro des Programms die geschickte Positionierung der von der Projektgruppe als ›anstrengend‹ wahrgenommenen Filme eine wesentliche Rolle. Es ging darum, die Erwartungshaltung des Publikums zu formen, sie anschließend zu bestätigen und zu irritieren, ohne sie dabei zu unterfordern bzw. zu überfordern.

Um die Zuschauer schon zu Beginn auf den besonderen Charakter des Kinoabends einzustimmen, lief während der Anmoderation der Experimentalfilm *FRAME* (1969, Richard Serra) ◀4 und daran anknüpfend die Performance

TAKE MEASURE (1973, William Raban).◀5 Für den Programmausklang war eine Pointe vorgesehen, indem der amerikanische Lehrfilm TRYING NEW THINGS (Großbritannien 1955, Vera Pickard) gezeigt wurde, der sich zum Ende mit einer didaktischen Aufforderung zum Thema Grenzerfahrung an das Publikum wendet.◀6

Planung der Präsentation

Nachdem die endgültige Reihenfolge feststand, gewannen Fragen zum gesamten Ablauf des Kurzfilmapabends und zur Bewerbung des Events an Bedeutung. Über verschiedene Wege wurde versucht, dem potentiellen Publikum das Programm schmackhaft zu machen und es in eine adäquate Erwartungshaltung zu führen. Es wurde ein interessanter Titel für das Programm gesucht und ansprechende Flyer, Poster und Einladungstexte wurden erstellt. Ein Programmheft informierte jeden Besucher über den Rahmen der Veranstaltung, das Grundthema und die einzelnen Filme. Zusätzlich war eine einleitende Moderation vorgesehen, um Anlass und Thema des Programms zu erläutern und auf die kommenden Filme einzustimmen.

Auch die sinnlichen Aspekte in der Veranstaltungsplanung kamen nicht zu kurz. Das Filmstudio sollte durch eine Getränkebar und stimmungsvolle Musik vor und nach dem Hauptprogramm eine angenehme Atmosphäre schaffen. Außerdem wurde auf jedem Kinositze eine Auswahl asiatischer Bonbons als Überraschung platziert. Auf diese Weise wurde das Publikum auch gustatorisch auf das Thema ›Grenzerfahrung‹ eingestimmt. Erwähnt werden muss an dieser Stelle auch die technische Planung für die reibungslosen Übergänge zwischen verschiedenen Medienformaten. Die Kurzfilme lagen als 8mm, 16mm, Beta SP und DVD vor und mussten in Bild und Ton jeweils live justiert werden.

Der Filmabend

Am 8. Juli 2005 um 20 Uhr war es so weit: das Kurzfilmprogramm *On A Wednesday Night In Tokio* wurde im Filmstudio der HBK präsentiert. Das Programm bestand aus insgesamt 18 Kurzfilmen◀7 und dauerte ungefähr 90 Minuten. Durch die angenehme Atmosphäre und die einleitende Moderation wurde das bunt gemischte Publikum in Stimmung versetzt und auf Filme abseits des Popcornkinos vorbereitet. Während der Vorführung wurde den Projektteilnehmern klar, dass das Programm auf einer großen Leinwand noch einmal ganz anders wirkt als bei den Sichtungen über TV und Beamer. Außerdem reagierte das Publikum weit positiver als erwartet auf die von der Projektgruppe als ›anstrengend‹ bezeichneten Filme des Abends. Hier zeigte sich, dass die Einleitung in das Programm und die Gestaltung der Reihenfolge aufgingen, aber auch,

wie wichtig das Publikum für die Programmgestaltung ist. Wir hatten unser Publikum richtig eingeschätzt: Das Feedback der Gäste nach der Vorstellung war entsprechend freundlich. Neben einzelnen Filmen wurde auch das Programm selbst, in der Auswahl und in der Gestaltung der Reihenfolge sowie der Übergänge, gelobt. Damit war das Projekt ein voller Erfolg, und die intensive Arbeit in allen beschriebenen Programmierphasen hatte sich ausgezahlt.

2. Das Mixtape als persönliches Musikprogramm

Die Schritte und Parameter, die in der Programmierung des Kurzfilmbands von Bedeutung waren, finden sich ganz ähnlich in einer seit den 80ern etablierten Kulturpraxis wieder: in der Gestaltung von Mixtapes.◀8 So schreibt z.B. der Popliterat Nick Hornby in seinem Roman *High Fidelity*:

»Ein gutes Compilation-Tape aufzunehmen ist – wie Schluß machen – ein hartes Stück Arbeit. Man muß mit einer Klassennummer anfangen, um das Interesse wachzuhalten [...], dann muß man noch eine Klasse besser werden, oder eine Klasse runtergehen, man kann weiße Musik nicht mit schwarzer kombinieren, es sei denn, die weiße Musik klingt wie schwarze Musik, man kann nicht zwei Nummern desselben Künstlers hintereinander bringen, es sei denn, man macht alles paarweise, und ... ach, es gibt da jede Menge Regeln« (Hornby 1995, 93).

Seit der Markteinführung der Musikkassette 1963 hat sich die klassische Rollenverteilung zwischen Produzent und Konsument immer weiter aufgelöst (vgl. Stuever 2002). Der Musikhörer entwickelte sich zunächst dank der Schallplatte zum Musikarchivar und mit der Musikkassette zum Programmierer, zu seinem eigenen DJ.

Was den Konsumenten neue Möglichkeiten der Musikverwertung eröffnete, war gleichzeitig die Sorge der Musikindustrie: Die Kassette ermöglichte das einfache Kopieren von Songs auf der Konsumentenseite, ohne einen Gewinn für die Industrie abzuwerfen. So sang 1980 die Band Bow Wow Wow in der Single *C90, C30, C60, Go!* als Hommage an das Mixtape: »I don't buy records in your shop, I tape 'em off ›Top of the Pops‹ [...] I don't need no album rack, I carry my collection on my back«. Die Musikindustrie reagierte in ei-

Abb. 1: Das Logo der Musikindustrie gegen Kassettenkopien



ner breit angelegten Kampagne mit dem Slogan »Home taping is killing music – and it's illegal«, was im Vergleich zu ihren heutigen Problemen durch MP3 und Internet eher amüsant wirkt.

Das Mixtape blieb bis Mitte der 1990er bevorzugtes Programmiermedium und wurde dann nach und nach von der selbstgebrannten Mix-CD abgelöst, die inzwischen auch wieder durch digitale Formate, wie im Internet austauschbare MP3-Playlists, verdrängt wird.⁴⁹ Durch den technischen Fortschritt veränderten sich das Programmiermedium und damit auch einige technische Restriktionen und Möglichkeiten in der Programmierung. Grundsätzlich unterscheidet sich die Gestaltung eines Mixtapes aber nicht von der Programmierung mit neueren Medienformaten, weshalb auch noch heute der Begriff Mixtape für Mix-CDs und Playlists gleichermaßen gebräuchlich ist.

Im Folgenden wird versucht, die grundsätzlichen Schritte auf dem Weg zum Mixtape zu erläutern.

Motivation zum Mixtape

Es gibt ganz unterschiedliche Gründe, ein Mixtape zu erstellen. Es kann ähnlich einer Filmvorführung für die Öffentlichkeit bestimmt sein, beispielsweise als Party-, Lounge- oder auch Autofahrt-Mix, bei dem die persönlichen Lieblingslieder zusammengefasst sind. Viel häufiger wird das Mixtape aber als Geschenk für eine bestimmte Person produziert, bei der diese vieles über den Programmierer erfahren kann. Peiseler et al. sprechen in diesem Zusammenhang auch von dem Mixtape als »Medium der Selbstdarstellung«, das als Ausdruck der Persönlichkeit den individuellen Musikgeschmack preisgibt: »Zeige mir Deine Musik und ich sage Dir, wer Du bist« (Peiseler/Tsitsigias/Radzuweit 2005, 56). Dabei können Mixtapes auch als Beschreibung der derzeitigen Lebenssituation, als emotionales Stimmungsbild gelesen werden (vgl. Meister/Menzel/Orbitz 2005). Hasbargen und Krämer verstehen Mixtapes weitergehend als ein Kommunikationsmedium, das eine bestimmte Botschaft an den Empfänger sendet: »Als Tonträger wird mit ihnen nicht nur Musik weitergegeben, sondern auch – symbolisch verpackt – persönliche Botschaften wie Beziehungswünsche, Liebeswünsche oder Freundschaftbekundungen« (Hasbargen/Krämer 2005, 69). Das Programm eines Mixtapes kann also als Botschaft verstanden werden. Bestenfalls entschlüsselt der Empfänger diese und gibt daraufhin dem Produzenten das erhoffte Feedback.

Thema und Auswahl der Songs

Das Programmthema ergibt sich oft aus der Motivation zu einem Mixtape, z.B. dem ›Flirttape‹. Dabei spielen formalästhetische Kriterien, wie der eigene Musikgeschmack und der Musikgeschmack der Zielgruppe, eine entscheidende Rolle. Richtet sich das Mixtape nur an eine Person, kann die Auswahl ganz individuell auf diese ausgerichtet werden. Der Mixtaper ist generell bemüht, die uneingeschränkte Aufmerksamkeit des Zuhörers für sein Programm zu erlangen. Es soll verhindert werden, dass der Empfänger die Fast-Forward-Taste drückt oder die Kassette gar nicht weiterhört. Ideal sind deshalb für den Hörer unbekannte Musikstücke, die die Auswahl interessant und individuell erscheinen lassen (vgl. Grösch/Hüners/Rützel 2005, 26ff).

Der thematische rote Faden eines Musikprogramms kann sehr abstrakt sein, z.B. bei einem persönlichen ›Jahres-Best-Of-Mix‹, oder sich formal und inhaltlich auf eine ganz bestimmte Musikauswahl beschränken, wie bei einem ›Gute-Laune-Funk-Aufsteh-Mix‹. Letztendlich ist für die Themenfindung die zur Verfügung stehende Musikauswahl entscheidend. Das eigene Musikarchiv bestimmt über den kreativen Spielraum: Je spezieller ein Thema ist, desto wichtiger wird die Bandbreite des Musikarchivs.

Während früher für ausgefallene Programmthemen eine LP-, Kassetten- oder CD-Sammlung gepflegt werden musste, ist heutzutage dank des MP3-Formats der Aufbau eines Archivs sehr einfach geworden. Über Onlineshops und Tauschbörsen ist eine riesige Bandbreite an Musik legal und auch illegal leicht zugänglich, und auf kleinen Musikplayern lässt sich ein großes Musikarchiv in der Hosentasche mit sich führen. Damit bestehen bessere Voraussetzungen denn je für eine interessante, individuelle Auswahl an Musikstücken.

Anordnung der Songs

Bei der Anordnung stehen, wie beim Kurzfilmprogramm, Fragen über den Verlauf der Stimmungs- und Spannungskurve und zu den einzelnen Übergängen im Vordergrund. Wie schon das einleitende Zitat aus High Fidelity andeutet, sind dies vor allem formalästhetische Kriterien. Entscheidend ist die Abwechslung im Programm, ohne dabei ungewollte Brüche zu erzeugen. Der Zuhörer soll generell nicht durch stark konträre Übergänge irritiert, sondern durch harmonische Übergänge in seiner Erwartungshaltung bestätigt oder angenehm überrascht werden. Er soll möglichst im musikalischen Fluss bleiben. Entsprechend dürfen auch die Pausen zwischen den Liedern dem Hörer nicht störend auffallen. ◀**10** Bei der Musikkassette gibt es hier das Problem des Seitenwechsels: die Pause am Ende einer Seite ist möglichst klein zu halten, um einen

schnellen Seitenwechsel zu erlauben. Diese technische Restriktion gibt es seit der CD natürlich nicht mehr.

Für die Anordnung der Musikstücke existieren keine expliziten goldenen Regeln, da sie jeweils von den individuellen Vorlieben des Zuhörers abhängt. Exemplarisch sollen an dieser Stelle drei grundlegende Mixtape-Dramaturgien vorgestellt werden, um einige Anordnungsmöglichkeiten zu verdeutlichen (vgl. Grösch/Hüners/Rützel 2005, 33f).

Eine Variante kann sein, das Programm als Wellenbewegung zu gestalten. Hierbei stehen die Geschwindigkeiten der Musikstücke im Kontrast zueinander, indem langsame und schnelle Songs sich abwechseln. Weiterhin kann das Programm als gerade Linie konzipiert werden, bei dem von Anfang bis Ende versucht wird, eine bestimmte Stimmung zu halten, also einen homogenen Ablauf ohne harte Übergänge zu schaffen. Das Mixtape muss dadurch nicht zwangsläufig monoton werden, sondern kann auf einer anderen musikalischen Ebene genügend Abwechslung bieten. Schließlich ist die Programmgestaltung in Form einer Geschichte beliebt, bei der es einen Spannungsbogen vom Intro über einen Höhepunkt gibt, der den Zuhörer mehr oder weniger 'in Atem hält', um ihn danach im Schlussteil wieder zu entspannen.

Präsentation des Mixtapes

Spätestens wenn das Programm des Mixtapes steht, sind Titel, Programmtext und Cover zu bearbeiten. Während bisher bei MP3-Playlists darauf wenig Wert gelegt wird, sind sie für Mix-CDs und Kassetten oft aufwendig gestaltet. Sie dienen vor allem dazu, den Zuhörer visuell auf das Mixtape einzustimmen, und können ebenfalls individuell auf eine Zielperson zugeschnitten sein (vgl. Grösch/Hüners/Rützel 2005, 36ff).

Weiterhin ist die Übergabe eines Mixtapes an die Zielperson oft mit einer kleinen Anmoderation verbunden, die wieder dem Zweck dient, auf das Programm vorzubereiten.

Ob sich die ganze Mühe für ein Mixtape ausgezahlt hat, erfährt der Produzent bei einem verschenkten Mixtape meist nicht direkt, da er beim Anhören nicht anwesend ist. Trotzdem ist für ihn das Feedback zu seinem Werk sehr wichtig.



Abb. 2: Ein Mixtape mit individuell gestaltetem Coverfoto und Programmtext

tig, insbesondere, wenn es für eine bestimmte Person erstellt wurde (vgl. Peiseler/Tsitsigias/Radzuweit 2005, 63ff).

3. Das Programmieren von Musikmaterial innerhalb der DJ-Kultur

»Deshalb ist die einzige lebendige Sache, die mit einer Schallplatte geschehen kann, daß man sie auf eine Weise gebraucht, die etwas Neues entstehen lässt. Wenn man zum Beispiel mit Hilfe einer Schallplatte ein anderes Musikstück machen könnte, indem man eine Schallplatte oder andere Geräusche der Umwelt oder andere Musikstücke einbezieht, dann würde ich das interessant finden« (John Cage 1969).

Auch in einem weiteren musikalischen Bereich werden die angesprochenen Kriterien der Programmierung angewendet, nämlich in der DJ-Praxis. Seit den Anfängen des Rundfunks hat sich ein professionelles Berufsfeld entwickelt, das sich speziell mit der Recherche, Archivierung, Zusammenstellung und Präsentation von Musikstücken befasst. Wie bei einem Kurzfilm- oder Musikvideoprogramm wird das zusammengestellte Material, das DJ-Set, zur Unterhaltung eines mehr oder weniger öffentlichen Publikums präsentiert.

In den Spannungsfeldern zwischen Kunst und Kommerz, Mainstream und Underground, Subkultur und Massenkultur haben sich auf dem Weg des DJs vom reinen »Plattenhandlanger«¹¹ zum eigenständigen Musiker und Künstler mit der Zeit bemerkenswerte Entwicklungen vollzogen. Inzwischen ist der DJ zu einer eigenständigen und einflussreichen Instanz innerhalb der Musikindustrie geworden. Mediale Präsenz, öffentliche Rezeption und Diskussion des DJ-Phänomens sind so stark geworden, dass man vom DJing zu Recht als von einem gesellschaftlich wie kulturell relevanten Phänomen und einer eigenständigen künstlerischen Praxis sprechen kann, was Poschardt schon mit dem Titel seines Buches DJ-Culture nahelegt (Poschardt 1996, DJ-Culture).

Mittlerweile haben sich zahlreiche Techniken und Strategien des Mixens ausdifferenziert, und aus der DJ-Kultur sind unterschiedliche Musikgenres und Stile hervorgegangen. Das Kapital des DJs sind die Kunst der Zusammenstellung von bereits vorhandenem Musikmaterial, die Orientierung im Dickicht der diversen auf Tonträgern verfügbaren Musik, die Fähigkeit, Musik funktional einzusetzen, sowie das Gespür für die richtige Platte zum richtigen Zeitpunkt.

Im Folgenden soll grob skizziert werden, wann, wo und wie sich der DJ zum professionellen Mixer entwickelt hat, um davon ausgehend die Praxis des DJings und die einzelnen Programmierschritte und -kriterien zu erläutern.

Entstehung und Entwicklung der DJ-Techniken

Der Begriff DJ entstand im Kontext der Etablierung des Rundfunks Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Radiopioniere Reginald A. Fessenden und Lee DeForest übertrugen die ersten ausgewählten Musikstücke per Rundfunk und sahen sich im Nachhinein als die Urväter des DJings:

»[...] nicht nur Fessenden, auch deForest beanspruchte, der erste DJ gewesen zu sein. Er verwendete 1907 für seine erste Radiosendung aus einem Laboratorium des Parker Building in New York eine Schallplatte mit der Ouvertüre zu Gioacchino Rossinis Oper Wilhelm Tell. »Natürlich gab es in diesen Tagen nicht viele Empfänger, aber ich war der erste Discjockey«, meint er. Nach DeForest gab es noch eine Reihe von Radiopionieren, die sich gerne als Urväter aller DJs gesehen hätten« (Poschardt 1996, 41).

Aus historischer Perspektive mag diese Feststellung korrekt sein – mit den Techniken und Strategien zur Gestaltung eines Musikprogramms, die wir mit der heutigen DJ-Praxis verbinden, hat diese Art der Musikpräsentation – das simple Auflegen einer Platte – allerdings noch nicht viel gemeinsam.⁴¹² Die erste innovative Leistung, die über das bloße Abspielen der Platten hinausging, fand in den dreißiger Jahren statt. Es war die Einführung eines unterhaltenden Rahmenprogramms zu den im Radio gespielten Platten, mit dem die DJs das erste Mal aus ihrem Schattendasein heraus die Aufmerksamkeit einer breiten Zuhörerschaft für sich gewinnen konnten. Sie spielten die Musik nicht mehr wahllos hintereinander ab, sondern begannen, die Songs in eine Reihenfolge zu bringen und zu kommentieren, Hintergrundinformationen über Entstehung und Interpreten der Musik zu liefern sowie verbale Überleitungen zwischen den einzelnen Stücken zu schaffen. Sie entwickelten ein Programm mit einem dramaturgischen Spannungsbogen, das sie auf individuelle Weise moderierten. Poschardt berichtet, dass die Radio-DJs in den Radiostationen entgegen den Absichten ihrer Arbeitgeber mit ihrer Programmgestaltung Erfolg beim Publikum hatten:

»Der DJ war »jemand«, und das, obwohl die meisten Radiostationen ihre DJs am liebsten in der Anonymität ließen. Die Stimme zwischen den Platten mußte unauffällig, ohne größere Brüche von Musikstück zu Musikstück geleiten, und sie mußte vor allem die vielen Werbespots in die Sendung einbinden. Dabei sollte die DJ-Persönlichkeit gegenüber den Produkten und der Musik

im Hintergrund bleiben. Ein Konzept, das nicht aufging. Denn die ersten Radio-DJs, die aus der Anonymität ausbrachen, wurden mit Fanpost überschüttet« (Poschardt 1996, 45).

Allerdings blieben die Radio-DJs, was die Auswahl der Musikstücke für das Programm anbelangte, weitestgehend unbeteiligt. Die Programmauswahl wurde von den Verlagen getroffen, und dies geschah hauptsächlich nach kommerziellen Gesichtspunkten. Die Schattenseite dieses von Quotendruck und Abhängigkeit gegenüber den Musikverlagen geprägten Szenarios stellen die seit den 20er Jahren gängige Payola-Praxis¹³ und das Hitparaden-Radio¹⁴ dar, die ihren Höhepunkt in den 50er Jahren erreichten. Die Leistung der DJs zu dieser Zeit bestand darin, den begrenzten kreativen Spielraum, der ihnen zur Verfügung gestellt wurde, optimal auszunutzen und dem Programm eine persönliche Note zu verleihen.¹⁵ Die Gestaltung blieb dabei aber stets im Rahmen des bloßen Abspielens und Hintereinanderreihens der Songs, so dass der Originalcharakter der Werke erhalten blieb.¹⁶ Die Praxis der Radio-DJs ist also nicht als künstlerisch-produktiver Akt anzusehen, sondern vielmehr als kreativer Akt der Vermarktung und originellen Unterhaltung innerhalb eines kommerziellen Kontexts.

Die Manipulation des musikalischen Ausgangsmaterials und die Schaffung eines neuen musikalischen Werks aus der Kombination einzelner Werke blieb den DJs eines anderen Szenarios vorbehalten. Diese Art des Musikprogramms, des sogenannten DJ-Sets oder Mixes, in dem das Einzelwerk der Gestaltung eines einheitlichen Programms untergeordnet wird, entstand in den 60er Jahren in New York und Chicago. Dabei veränderten sich zwei Parameter: Erstens der Ort, an dem DJs Musik auflegten, und zweitens die Funktion, die ihr Musikprogramm erfüllte. Der Ort verlagerte sich von den Radiostationen auf die Dancefloors der Klubs und auf die Blockparties der Ghettos. Die Musik wurde nicht mehr ausschließlich zu kommerziellen Zwecken aufgelegt, sondern um ein direkt anwesendes Publikum durch Live-Unterhaltung zum Tanzen zu bringen. Mit dieser Entwicklung vollzog sich eine grundlegende Transformation der Funktion und des Status des DJs oder seine Neudefinition, wie es Frank Illschner ausdrückt:

»Der Disc Jockey hat einen traditionellen Ursprung in allen Radiostationen rund um den Globus, in denen Musik gespielt wurde, und einen modernen Ursprung in der Neudefinition seiner Grundfunktion. Diese Neudefinition des DJ's fand außerhalb von Radiostationen statt« (Illschner, Irgendwann, 22).

Das Erzeugen eines mitreißenden Musikmixes, getragen von ununterbrochenen und originellen Übergängen, wurde zur wichtigsten Aufgabe eines DJs.

So entstand der rhythmusbetonte DJ-Mix als eigenständige, abgeschlossene Einheit, durch den sich ein nicht abreißender, ständig an- und abschwellender Spannungsbogen zog. Die Fähigkeit, ein Publikum mit seiner Musikauswahl und Technik des Mischens zu begeistern, wurde zum wichtigsten Kriterium für den Erfolg eines DJs. Außerdem emanzipierte er sich von einer Randfigur, die mehr oder weniger von Radioprogrammchefs und Musikverlagen abhängig war, zu einem eigenständigen, künstlerisch-konstruktiven Musikprogrammierer sowie zum Hauptakteur einer aus dem Boden sprießenden DJ- und Klubkultur.

Die Idee, zwei oder mehrere Musikstücke auf irgendeine erdenkliche Weise zusammenzumischen und daraus etwas Neues hervorgehen zu lassen, wurde von nun an das zentrale Element eines jeden DJs, sei es in der Disco-, danach in der Hip-Hop- und noch später in der House- und Technomusik. Einer der ersten Pioniere auf diesem Gebiet war der DJ Francis Grosso: Er erfand die Technik des Backcueings, des schnellen Zurückdrehens der Platte, ohne dass dadurch die Bewegung des Plattentellers gebremst wurde. Damit konnte er bei einer neuen Platte an die gewünschte Stelle springen und sie zu einem beliebigen Zeitpunkt mit der richtigen Geschwindigkeit zu der bereits laufenden Platte hinzumischen. Er entwickelte auch die Technik, rhythmische Fragmente und Vocals aus unterschiedlichen Genres in den Mix zu integrieren oder aus der Kombination einzelner Elemente unterschiedlicher Songs neue Songs zu kreieren. Schließlich war er der erste, der die Pitch-Funktion der Plattenspieler und die Vorhörfunktion des Mischpults nutzte, um Tempo und Harmonie der Songs exakt zu synchronisieren.

Mit der Entwicklung des DJs zum Künstler und seiner wachsenden Popularität innerhalb der Disco- und Partyszene wandelte sich auch das Abhängigkeitsverhältnis zwischen DJ und Plattenindustrie: Durch ihr Gespür für die musikalischen Ansprüche des Publikums und umgekehrt durch ihren wachsenden Einfluss auf dessen Musikgeschmack wurden die DJs als Vermittler zwischen Plattenindustrie und deren potentiellen Konsumenten immer mächtiger. Es entstand eine Musikproduktion, in der Musikstücke direkt für DJs mit dem Zweck, auf dem Dancefloor gespielt zu werden, kreiert wurden. Die Form und Struktur der Musikstücke, der Dancetracks, wurden standardisiert: Es entwickelten sich unterschiedliche Genres mit spezifischen Stücklängen und speziellen Instrumentierungen und Arrangements. Dies ermöglichte den DJs einfacheres, präziseres Mixen und die zukünftige Konzentration auf die Entwicklung kreativer Techniken des Mixens.

Kriterien und Techniken der Programmgestaltung des professionellen DJs

Im Folgenden soll versucht werden, die einzelnen Schritte der Programmgestaltung eines professionellen DJs nachzuvollziehen, womit hauptsächlich der DJ gemeint ist, der das DJing als Beruf in Klubs und auf Partys im kommerziellen Rahmen ausübt. Der Übersichtlichkeit halber werden an dieser Stelle andere Typen des DJs ausgeblendet, wie z.B. der Mobile-DJ oder der Bedroom-DJ, der vor allem zu seiner privaten Unterhaltung Platten auflegt.

Motivation

Die Motivation eines DJs ist es, mit seiner Programmgestaltung ein Publikum zu unterhalten. Damit arbeitet er direkt auf seine Zielgruppe hin. Die Überzeugungsarbeit, die der DJ liefern muss, um sie zu begeistern, besteht in einem abwechslungsreichen Set, das genügend Überraschungsmomente bietet. Dabei sind die speziellen Ansprüche innerhalb der DJ-Zunft weit gefächert: Während sich ein Club- und Party-DJ im lokalen und regionalen Bereich damit begnügt, das Publikum zum Tanzen zu bringen und ihm Zerstreuung zu bieten, geht es einem international bekannten und gefragten DJ zusätzlich darum, einen originellen musikalischen Stil und eine künstlerische Handschrift des Mixens zu entwickeln – kurzum, einen Wiedererkennungswert zu schaffen, um sich von der Konkurrenz abzuheben. Sein Ziel ist, das tanzende Publikum mit dem Set in seinen Bann zu ziehen und es in kollektive Ekstase zu versetzen. Eher die Ausnahme stellt schließlich der DJ mit visionärem Anspruch dar, der mit seinen DJ-Sets und Musikproduktionen Ideen und Aussagen vermitteln will. Er versteht sich als Musiker und Künstler, der über Ursprung, Auswirkung und Zukunft der DJ-Kultur reflektiert. Exemplarisch sei hier DJ Spooky genannt, der sich als DJ mit seinen Remixen im Kontext der modernen, bildenden Kunst verortet und u.a. an Marcel Duchamps Arbeiten anknüpft:

»I decided to do a remix of Marcel Duchamp's Sculpture Musical and Erratum Musical works along the lines of a web-based Dj project because I thought it would be interesting to bring the issues of rhythm science to both art and a broader public, to reconcile of double and triple into multiplex consciousness through the lens of the historical avant-garde. [...] During the time that I spent researching for Errata Erratum, I found so many examples of how DJ culture intersected with some of the core tenets of the twentieth-century avant-garde that it seems to have unconsciously absorbed them all« (Miller 2004, 93).

Thema und Recherche

Das Thema für ein DJ-Set in einem kleinen Klub ergibt sich meistens durch das musikalische Genre, für das sich ein DJ, seinem Musikgeschmack folgend, ent-

schieden hat. Innerhalb eines Genres wie House, Techno, Drum'n'Bass oder Ambient gibt es meist genügend Subgenres, mittels derer sich ein DJ ein besonderes Profil zulegen kann. Ein House-DJ kann z.B. aus den Subgenres Progressive-, Vocal-, Garage-, Tech-, Elektro-, Deep- und Dreamhouse eine individuelle Auswahl an Platten treffen, um seinem bereits erwähnten Anspruch, einen originalen Musikstil zu entwickeln, gerecht zu werden. Bei der Themenwahl stehen also formalästhetische Kriterien im Vordergrund, wogegen inhaltliche Kriterien der Musik keine Rolle spielen. Der Rahmen seines Themas wird außerdem durch die musikalische Ausrichtung des Klubs und durch die Zusammensetzung der Zielgruppe begrenzt.

Die wichtigste Bedeutung für die Qualität des Sets kommt dem Archiv des DJs zu: Je umfassender und vollständiger es ist, desto mehr Abwechslung innerhalb seines Genres kann ein DJ seinem Zielpublikum bieten und desto besser kann er auf dessen Ansprüche eingehen. Dies ist ein prägnantes Beispiel für die Methode, die Miller mit dem Paradox »The Changing Same« bezeichnet:

»The same track? The same beat? Day after day, night after night ... it would be like some kind of living death if that were to happen in Dj culture. Unfortunately, that's how much of the culture works. But there are those – from Jamaican dub artists to Silicon Valley engineers – who want to counter this entropy. They propagate what Amiri Baraka called »The Changing Same«: offering iterations of versions and versions of everything, all change all the time« (Miller 2004, 17).

Die Archivpflege und Recherche hat für den DJ einen sehr hohen Stellenwert innerhalb seiner Tätigkeit. Seitdem Musikvertriebe und Plattenläden den Versand ihrer Platten über Onlineshops etabliert haben, ist die Recherche nach geeignetem Material viel komfortabler geworden. Die Masse an täglich über das World Wide Web angebotenen Musikträgern, zu denen sich auch Audio-CDs und Musik in datenreduzierten Formaten wie Mp3 gesellt haben, ist schier unüberschaubar und bietet einem anspruchsvollen Musikgeschmack genügend Recherchemöglichkeiten.

Die Mehrzahl der professionellen Klub-DJs beschränkt sich bei der Recherche auf ihr musikalisches Genre und legt besonderen Wert darauf, die aktuellsten Platten – am besten noch vor ihrer offiziellen Veröffentlichung – in ihren Plattenkoffer zu bekommen, um ein individuelles und exklusives Set präsentieren zu können. Eine spezielle Form der Recherche nach geeignetem Musikmaterial ist das Stöbern nach alten Klassikern des Genres, das sogenannte »diggin' in the crates«. Dieser Tätigkeit gehen allerdings eher die DJs nach, deren Hauptmotiv das Anlegen eines über die üblichen Genregrenzen hinausgehenden Archivs ist, das dann außerdem als Samplequelle für neue Musikproduktionen dient.

Die Auswahl der Platten für ein spezielles Set ist ein wichtiger Schritt innerhalb der Programmierung. Vor der Präsentation wird eine Vorauswahl getroffen, denn in den Plattenkoffer des DJs passt nur ein geringer Teil des Gesamtarchivs. Hierbei spielen wiederum das Klubszenario und das Zielpublikum eine tragende Rolle: Die Plattenauswahl will wohlüberlegt sein, denn weichen die Art des Etablissements oder das Alter des Publikums vom erwarteten Szenario ab, dann müssen genügend musikalische Alternativen vorhanden sein. Die konkrete Zusammenstellung des Sets bleibt daher bis zur Präsentation offen.

Anordnung

Aus der Vorauswahl stellt der DJ mehr oder weniger spontan während der Präsentation das endgültige Set zusammen. Mit der Gestaltung des Sets geht er direkt durch eine fortlaufende Kommunikation auf die Zielgruppe ein: Einerseits bekommt er das direkte Feedback des Publikums, das durch losgelöstes Tanzen und entspannte Unterhaltung seine Zustimmung zum Programm signalisiert oder eben nicht. Im letzteren Fall und für den Fall, dass das Publikum spezielle Musikwünsche an ihn richtet, muss der DJ schnell reagieren und notfalls sein Konzept ändern können. Andererseits kann er das Publikum mit seinem Mix direkt manipulieren: Er kann es z. B. durch die richtige Plattenauswahl und die Anwendung entsprechender Mix-Techniken und Effekte gezielt zum Tanzen animieren.

Konkret bieten sich dafür beispielsweise das kontinuierliche Aneinanderreihen rhythmisch intensiver Tracks, die Erhöhung der Mixfrequenz, rhythmisch versetztes Ineinandermischen mehrerer Platten oder die Anwendung von Hall- und Delay-Effekten und der Loop-Funktion an. Die grundlegende Strategie ist allerdings, den Höhepunkt des Sets langsam aufzubauen und die wirkungsvollen Tracks für den Höhepunkt des Abends aufzubewahren. Das Erzeugen eines kontinuierlichen Spannungsbogens, der durch ein periodisches An- und Abschwellen der rhythmischen Intensität geprägt ist und durch den der DJ sein Publikum abwechselnd fordern und ihm Zeit zur Entspannung lassen kann, ist dabei eine wirkungsvolle Dramaturgie. Eine spezielle Technik innerhalb dieser ist z. B., das Publikum auf die Folter zu spannen, indem der DJ ein populäres Stück während des Mixes immer wieder kurz anspielt, aber erst am Schluss seines Sets komplett laufen lässt. Jedes DJ-Set wird also zu einem einmaligen und individuellen Ereignis, da es stark von externen Faktoren beeinflusst wird.

Die wichtigste Gestaltungsmöglichkeit bietet sich bei den Übergängen zwischen den einzelnen Stücken. Da das Material, wie bereits angesprochen, weitestgehend vom Tempo, vom Arrangement und von der Taktstruktur standardisiert ist, fällt das Kombinieren der einzelnen Tracks leicht. Wie bei einem

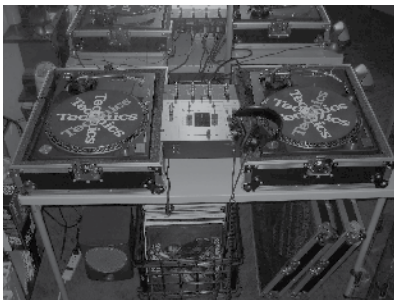
Baukasten können die einzelnen Elemente des Mixes untereinander getauscht werden, ohne die musikalische Stimmung des Sets zu verändern. Da außerdem die Bedeutung des Einzelwerks in der Dancemusic und der DJ-Kultur in den Hintergrund getreten ist, spielt auch die Position der einzelnen Musikstücke eine dem Gesamteindruck des Sets untergeordnete Rolle.

Die grundsätzliche Methode beim Mixen ist der Beatmix: Die neue Platte wird dabei per Kopfhörer vorgehört, der bereits laufenden Platte vom Tempo her angeglichen und dann mit dem richtigen Timing zugemischt. Timing beschreibt hier den Zustand, dass beide Platten synchron laufen, d.h. jeweils mit dem Anfang eines Takts zusammenlaufen oder besser noch mit dem ersten Takt eines Patterns, das je nach Taktstruktur etwa acht oder sechzehn Takte umfasst. Die Standardisierung der Dancetracks auf eine einheitliche Taktstruktur ist der wichtigste Parameter für ihre Kompatibilität untereinander. Denn die Taktstruktur als Orientierung ermöglicht dem DJ, auch die Höhepunkte und Breaks der Tracks synchron oder kontrapunktisch zu mischen. Mit dieser Technik kann der DJ eine kontinuierliche Spannungskurve während der Übergänge erzeugen. Eine Besonderheit, auf die der DJ dabei achten muss, ist der Groove **17** eines Stückes. Allerdings ist auch dieses Element innerhalb eines Genres weitestgehend standardisiert. Ebenso eröffnen ihm Harmonie und Melodie der Tracks einen kreativen Spielraum, um durch bewusste Dissonanzen Spannung während der Übergänge zu generieren.

Ein wichtiges Element ist die Technik, die dem DJ zur Verfügung steht. Exemplarisch seien hier der DJ-Plattenspieler und der Mixer genannt. Die elementare Manipulationsmöglichkeit über den Plattenspieler ist die Pitch-Funktion, die eine Feinjustierung der Abspielgeschwindigkeit ermöglicht und ihn von

herkömmlichen Plattenspielern unterscheidet. Durch die offene Konstruktion und den freien Zugriff auf die Platte eignet er sich bestens zum Vor- und Zurückziehen des Tonträgers, was dem DJ erlaubt, eine Platte an einer beliebigen Stelle zu einem beliebigen Zeitpunkt in eine andere Platte zu mischen. Der Mixer ermöglicht mit seinen Hauptfunktionen, dem Vorhören, dem Crossfader und der EQ- und Effekt-Sektion, das nahtlose Mischen der verschiedenen Stücke. Die Vorhörfunktion erlaubt das Anhören einer Platte unabhängig von der gerade laufenden. Mit Hilfe des Crossfaders kann die neue Platte dann stufenlos hinzugemischt werden. Mit der EQ- und

Abb. 3: Die typische Anordnung von Plattenspielern und Mixern eines DJs



Effektsektion kann der DJ die Klangcharakteristik der einzelnen Platten ebenfalls unabhängig voneinander anpassen. 418

Präsentation

Das Hauptbetätigungsfeld der professionellen DJs sind Musikklubs mit kleinem Publikum oder Festivals und Raves mit zum Teil sehr großem Publikum. Im Gegensatz zum passiv gehaltenen Zuschauer im Apparat Kino soll die Tanzfläche den Discobesucher zu körperlicher Aktivität animieren. Die Präsentation des Musikprogramms zielt dabei einheitlich auf das Tanzen ab. Ein wichtiges Hilfsmittel hierfür ist die Gestaltung der Atmosphäre der Örtlichkeit mit dem Ziel, die Wahrnehmung des Publikums auf den auditiven Sinn zu fokussieren. So wird beispielsweise die Tanzfläche verdunkelt und die Beleuchtung synchron zur Musik gestaltet. Für diese Aufgabe hat sich neben dem DJ der Lightjockey als Assistent etabliert. Als eine weitere Praxis haben sich Videoshows entwickelt, die meist von Videojockeys, kurz VJs, auf Leinwände projiziert werden. Diese Shows werden mittels spezieller Videosoftware in Echtzeit und synchron zur Musik erstellt.

Die gesamte räumliche Präsentation verfolgt den Zweck, das Zeitempfinden des Publikums aufzulösen und seine Aufmerksamkeit direkt und ausschließlich auf den DJ und sein Musikprogramm zu konzentrieren. Das Ziel besteht darin, ihm ein emotional intensives Erlebnis zu bieten, bei dem es sich von der gewöhnlichen Raum-Zeit-Wahrnehmung befreien und dem Pulsschlag der Musik hingeben kann. Die Veranstalter von Technoparties haben das Konzept perfektioniert, eine künstliche Erlebniswelt zu erzeugen, in der die Besucher abgeschottet von der Außenwelt ihre Alltagsprobleme vergessen können. Im Zentrum dieser Welt liegt die in Laserlicht und Nebelschwaden getauchte Tanzfläche, auf der die Menge durch die hypnotische Musik berauscht einer kollektiven Ekstase entgegenzugen kann.

Die Wahrnehmung der Musik durch das Publikum ist dabei ein zentraler Aspekt. Auch wenn sich die inhaltlichen Aussagen der Musik eher in oberflächlichen ästhetischen Kategorien abspielen und der DJ-Mix primär auf das körperliche Empfinden des Publikums abzielt, kommt es auf der Tanzfläche durch die Konzentration auf das Ich zu intensiven Assoziationsflüssen bei den Besuchern. Innerhalb des linear ablaufenden DJ-Mixes werden vom Einzelnen individuell Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Musikstücken gebildet. Häufig werden mit einem bestimmten Musikstück emotional intensive Erlebnisse und Erfahrungen sowie subjektive Wahrnehmungen verknüpft und darauffolgend durch dieses erinnert.

Der DJ-Mix hat selten komplexere Bedeutungsebenen. Symbolische, metaphorische oder metonymische Inhalte, wie sie beim Film und beim Filmprogramm eine Rolle spielen, gehen durch die Einordnung des Einzelwerks unter die Dramaturgie des Mixes weitgehend verloren. Vereinzelt werden Musikstücke in metonymer Weise gebraucht, indem DJs, die Fachpresse oder das Publikum sie zu Klassikern eines Genres erklären und diese dann stellvertretend für das Genre oder die DJ-Kultur erwähnen und präsentieren. Weiterführende Inhalte und Aussagen innerhalb der Musikstücke oder des gesamten Musikprogramms werden vom Publikum selten gefordert, da im Vordergrund die emotionale, präsentische Kraft der Musik steht und nicht ihr textueller Inhalt. In der Entwicklung der elektronischen Tanzmusik hat dementsprechend die Songstruktur stetig an Bedeutung verloren und ist zuletzt in der Technomusik zu Gunsten einer reinen Perkussivität und Geräuschgestaltung aufgegeben worden. Gesungener Text wird hier nur noch als Versatzstück verwendet.

Ein weiteres Element der Präsentation ist die Inszenierung des DJs als Hauptfigur des Abends. Durch die zentrale und erhöhte Position auf der DJ-Kanzel entwickelt er eine starke räumliche Präsenz. Versteckt hinter allerlei technischen Geräten und im Zusammenspiel mit der Dunkelheit und der hinter ihm flackernden Lightshow nur schemenhaft erkennbar, verkörpert er den geheimnisvollen Magier. Innerhalb der Underground-, Techno- und Houseszene wird die mystische Überhöhung des DJs auf die Spitze getrieben und häufig im Zusammenspiel mit wirksamen Rauschmitteln regelrecht zelebriert. Ein interessantes Beispiel dafür ist der deutsche Techno-DJ und Produzent Sven Väth, einer der Pioniere der elektronischen Tanzmusik in Deutschland. Poschardt beschreibt ihn bildhaft mit dem Musikjournalisten Rainald Goetz als » [...] Schamanen mit Rucksäckchen, einen Medizinmann, Fürsten, Napoleon, Luzifer mit weißer Maske und rauher Stimme – Ein Einsamer und Weiser« (Poschardt 1996, 309).

Die Unnahbarkeit des DJs ist ein weiteres Motiv der Selbstinszenierung innerhalb der DJ-Kultur. Ähnlich einem Illusionisten, dem die Offenlegung seiner Zauberkünste gleichsam die Berufsgrundlage entziehen würde, lässt sich der DJ nur ungern in die Platten- und ›Trickkiste‹ schauen, weil darunter sein Nimbus als Magier leiden würde. Elemente der verbalen Moderation finden sich eher selten und beschränken sich auf die Ankündigung der folgenden DJs oder auf das Spielen der letzten Platte. Im Drum & Bass, einem speziellen Bereich der elektronischen Tanzmusik, hat sich allerdings die Tradition entwickelt, dass ein MC, ähnlich den Hip-Hop-MCs, die in der Anfangsphase des Hip Hop den DJ unterstützten, die Moderation des Programms übernimmt und in Form von schnellen Raps das Set des DJs kommentiert.



Abb. 4: Beispiel eines Flyers für eine Drum & Bass-Party

Eine Veranstaltung, auf der meistens mehrere DJs ihr Set präsentieren, wird je nach Größe und Budget über Printmedien und TV sowie durch das Verteilen von Flyern in Mode- und Musikläden angekündigt. Durch das spezielle Design der Flyer, Anzeigen und Werbespots werden die potentiellen Besucher der Party auf das Erlebnis eingestimmt. Auf dem Flyer befinden sich meist die Namen der DJs, die auf der Veranstaltung auflegen, und die Angabe ihres Musikstils. Auch Symbole und Statements, die den Mitgliedern einer speziellen Subkultur die Authentizität der Veranstaltung garantieren, werden auf dem Flyer platziert.

4. Musikvideoprogramme – ein Interview mit Jessica Manstetten

Nach dem Ausflug in die musikalische Programmierkunst widmet sich das folgende Interview der Programmierung von Musikvideos, einem Bereich des Kurzfilmprogramms, in dem die Programmiertechniken von Musiksongs mit denen von Kurzfilmen zusammenfließen. Jessica Manstetten programmiert



Abb. 5: Jessica Manstetten

seit fünf Jahren Musikvideoprogramme für die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen und hat auch für andere Filmfestivals, u.a. das Internationale Frauenfilmfestival Dortmund, das Media Art Festival Impact und das Internationale Kurzfilmfestival Uppsala, Musikvideos zusammengestellt.

Worin unterscheiden sich Musikvideos im Vergleich zu anderen Kurzfilmen?

Im Unterschied zum Kurzfilm ist beim Musikvideo immer die Musik als Grundlage gegeben.

Dadurch liegt von Anfang an der kreative Fokus des Regisseurs auf dem Bild, der hier visuell experimenteller arbeiten kann. Die Musik ist Inspirationsquelle und gibt den roten Faden vor. Ein Song hält auch den Zuschauer zusammen, übt gewissermaßen eine Schutzfunktion aus, die es der visuellen Ebene ermöglicht, frei zu flottieren. Und die Gesetzmäßigkeiten von Raum und Zeit werden ja gerade im Clip gerne auf den Kopf gestellt. Beispielsweise würde ein Gondry-Video ohne die Musikebene auseinanderfallen. Deshalb ist auch eine ausreichende Vorführlautstärke für Musikvideos Grundvoraussetzung bei der Präsentation.

Welche Unterschiede ergeben sich dadurch für die Zusammenstellung eines Musikvideoprogramms?

Ein normales Kurzfilmprogramm ist vom Thema viel inhaltsbezogener als ein Musikvideoprogramm, und es wird oft nicht so stark auf die musikalische Ebene geachtet. Bei Musikvideoprogrammen spielt die musikalische Richtung eine wichtige Rolle in der Zusammenstellung. Wenn ich Musikvideos hintereinander setze, achte ich genauso auf die Soundebene wie auf die visuelle Ebene. Vielleicht stelle ich die musikalische Ebene unbewusst sogar in den Vordergrund. Ich höre dann, ob ein Song neben den anderen passt bzw. sich entfalten kann, und dann erst schaue ich auf die Bilder und suche dort nach Verbindungen. Diese suche ich dann aber auch viel stärker auf der formalen Ebene als auf der inhaltlichen. Es gibt natürlich Ausnahmen, z. B. bei zwei unterschiedlichen Arbeiten zum gleichen Stück. Da kann man sich für die Vergleichsebene entscheiden und beide Arbeiten direkt hintereinander zeigen oder im Programm verteilen. Das hängt für mich von der Verschiedenheit der Videos ab. Das Anordnen ist ein sinnlicher, unbewusster Prozess, und die Kriterien dafür lassen sich nur schwer in Worte fassen. Wie man die Soundebenen nebenein-

anderstellt, ob das nun homogen oder konträr ist, hängt auch vom jeweiligen Programmierstil ab. Ein weiterer Unterschied ist, dass Musikvideos oft ähnlich lang sind, sodass man sich keine Gedanken über die Platzierung von kurzen und langen Filmen im Programm macht.

Kommen wir zu den verschiedenen Schritten der Programmierung: Womit beginnst Du Deine Arbeit an einem Programm?

Zunächst einmal geht es um die Themenfindung, falls kein Thema vorgegeben wird. Wenn das Filmprogramm in alphabetischer Reihenfolge die neusten deutschen Musikvideos als Wettbewerb zeigen soll, ist natürlich nicht viel zu programmieren. Ein internationales Best-of-Programm der letzten zwei Jahre ist programmatisch schon interessanter, da man mehr Spielraum hat. Es gibt natürlich auch ganz freie Themenvorgaben, wie eine eigene Auswahl von 25 besonderen Musikvideos. Die Themenbereiche können vielfältiger Natur sein, so z.B. zu Sujets wie Zukunftsutopien, Körperbilder, Kindheit, Tanzvideos, dokumentarische Videos usw. Das Musikvideo versteht sich ja eher als ›zeitgeistiges‹ Medium, versucht selber Trends zu setzen und bedient sich mit Vorliebe aus dem großen Topf popkultureller Mythen. Da bieten sich viele Anschlüsse an. Die Themenfindung ergibt sich aus Sichtungen und aus eigenen Interessen. Wenn ich eine interessante Idee finde und dazu noch ein paar weitere Musikvideos kenne, kann sich daraus ein Thema entwickeln. Hier ist ein ›angesichteter Background‹ sehr hilfreich. Da das Musikvideo gerne die Bedingungen unserer eigenen Wahrnehmung hinterfragt, kann der Fokus auch auf der formalen Seite liegen, verschiedene visuelle Techniken, die miteinander verwoben werden oder auch die Konzentration auf ein Genre wie z. B. das dokumentarische.

Des Weiteren recherchiere ich intensiver zu diesem Thema. Dabei wähle ich die Musikvideos nach meinem persönlichen Geschmack aus, suche also meine Favoriten zu einem Thema. Die Zielgruppe spielt in dieser Phase noch keine Rolle. Entscheidend ist für mich bei der Auswahl zunächst die inhaltliche und visuelle Umsetzung des Musikvideos, weniger mein Musikgeschmack, obwohl man tatsächlich kaum ein Video programmieren würde, dessen Musik man – zumindest in Verbindung mit der visuellen Ebene – nicht auch schätzt.

Ein Programm ist bei mir maximal 90 Minuten lang, was ich dann aber schon viel finde. Im Schnitt habe ich nach der Recherche 12-18 Musikvideos zu einem Thema. Dabei ist es gar nicht so einfach, Kopien in einer vorführbaren Qualität zu finden. Die Labels pflegen oft keine Archive, sondern besitzen nur aktuellere Videos, und die Musiksender haben auch längst nicht alles und sind zudem recht teuer. Videos aus dem Internet in YouTube-Qualität können nicht auf einer Leinwand gezeigt werden.

Wie gehst Du vor, wenn Du Deine subjektive Auswahl zusammenhast?

Nach der Recherche geht es an die Anordnung. Hier denke ich jetzt auch an das Publikum. Zuerst interessieren mich ein guter Einstieg und Ausstieg für das Programm. Wie kann man den Zuschauer in das Programm reinholen? Und will ich mit dem letzten Video das Programm langsam und nachdenklich ausklingen lassen oder nochmal mit einem lauten Knall enden? Wenn Anfang und Ende stehen, geht es um die Anordnung dazwischen. Eher schwierige Filme setzte ich beispielsweise lieber in die Mitte, damit das Publikum nicht kurz vor dem Programmende das Kino verlässt. In der Anordnung der Filme nebeneinander soll sich möglichst formalästhetisch und inhaltlich nichts zu sehr wiederholen – es geht um genug Abwechslung in Ton und Bild innerhalb eines Themas – nicht zu homogen, aber auch nicht zu heterogen. Bei zu ähnlichen oder unterschiedlichen Videos suche ich dann Lückenfüller, um ein wenig Platz zu schaffen. Ob zwei Videos letztendlich nebeneinander passen, hängt aber hauptsächlich vom Übergang ab. Dabei achte ich dann tatsächlich zunächst auf die Musikebene und dann auf das Bild.

Wie gestaltest Du die Übergänge in Deinem Programm?

Ich möchte homogene Übergänge vermeiden. Ich versuche gerade keinen Fluss zwischen den Musikvideos herzustellen – arbeite also lieber konträr. Wenn die Musikvideos nebeneinander zu gleich sind bzw. ähnlich funktionieren, fehlt mir der Mehrwert. Natürlich gibt es auch bei konträren Übergängen immer noch genügend Parallelen auf der musikalischen und bildlichen Ebene. Außerdem sollen die Musikvideos für sich als einzelne Werke stehen, und dazu muss der Zuschauer zwischen den Videos aus dem Fluss geholt werden, nach jedem Eintauchen auch wieder auftauchen. In Oberhausen haben wir zwischen den Videos bewusst kurze Lichtpausen gesetzt, damit der Zuschauer Abstand gewinnt und reflektieren kann.

Welche Rolle spielen für Dich die Anmoderation und der Programmtext?

Der Programmtext ist für mich wesentlich, dort kann ich in das jeweilige Thema einführen, Hintergrundinformationen vermitteln und den Zuschauer auf unzugänglichere Arbeiten vorbereiten. Die Erwartungshaltung des Rezipienten ist in der Regel nicht zu unterschätzen. Erwartungen beeinflussen die eigene Wahrnehmung, und ich versuche immer, Neugier und Offenheit vor dem *Screening* dagegenzusetzen. Dabei geht es allerdings weniger um eine inhaltliche Beschreibung der einzelnen Videos als vielmehr um eine Vorstellung des gesamten Programms, warum diese Zusammenstellung im Hinblick auf eine oder mehrere Fragestellungen Sinn machen könnte. Die Anmoderation dient

im Grunde den gleichen Zwecken, wobei man hier einen persönlichen Kontakt zum Publikum aufbaut, den ich im Übrigen sehr schätze, weil somit auch direkte Reaktionen möglich sind. Die Anmoderation führt kurz in das Programm ein, hat aber niemals einen Referatscharakter. Und ich möchte dem Publikum vor allen Dingen anbieten, mich bei Fragen oder Anmerkungen nach dem *Screening* persönlich anzusprechen. Das erhöht das Feedback, denn in der Regel ist der Zuschauer viel ungehemmter, wenn man unter vier Augen spricht als in einem gefüllten Kinosaal.

Bekommst Du Feedback zum Programm selbst?

Ich hab es ja gerade schon kurz angesprochen, Feedback ist für mich eigentlich unerlässlich. Ich glaube, das geht fast jedem so, der vor Publikum etwas präsentiert, sei es Musik, Theater oder Bilder. Ich achte schon auf die Reaktionen während der Vorführung. Die sind meist sehr spontan und direkt – was Kinder bei Kinovorführungen noch ganz ungefiltert tun – und manchmal auch heftig und mit Widerstand verbunden – so z.B.: »Das ist doch kein Musikvideo!« und daraufhin den Saal verlassen. Im besten Fall diskutiert man mit derjenigen Person nach der Vorstellung über Sinn und Unsinn von Definitionen eines Musikvideos, denn reiner Widerstand verhärtet ja in der Regel eher die bestehende Ansicht. Dennoch gefallen mir gerade heftige Reaktionen, weil man plötzlich denkt, tatsächlich etwas Unbewusstes ausgelöst zu haben. Direkte Gespräche nach den Vorstellungen finden fast immer statt, es kommen Fragen zu einzelnen Videos, aber auch häufig zur Musik. Fast immer werden von Zuschauern musikalische Entdeckungen gemacht. Das Großformat wird dankbar angenommen, einzelne Details werden auch für Internetfreaks plötzlich erst sichtbar. Und es gibt auch Feedback zum Gesamtprogramm, also weniger zu einzelnen Arbeiten als zum Ganzen, was mich persönlich immer am meisten interessiert. Über einzelne Arbeiten kann man immer streiten. Bei einem Screening in Uppsala konnte ich z.B. nicht persönlich anwesend sein, und wenn ich das Programm im Katalog lese, ist es mir merkwürdig fremd bis abstrakt – trotz Erzählungen und Tatsachenberichten einer mir nahstehenden Person.

Was ist Dein Anspruch an Musikvideoprogramme?

Es geht darum, die Arbeit der Regisseure zu würdigen, die beim Musikvideo wie in der Werbung vollkommen in den Hintergrund treten, was übrigens auch allgemein akzeptiert wird. Aber es geht auch um das Zusammenkommen von Musik und Bild, also in gewissem Sinn auch von Musiker und visuellem Künstler und dem, was daraus entstehen kann. Im besten Fall hat beim Zuschauer eine Horizonterweiterung stattgefunden, so z.B. – wie schon gesagt – die Klischees

des Musikvideos in beide Richtungen zu sprengen, ganz einfach formuliert: a) das ist doch kein Musikvideo oder b) das ist ja tatsächlich ein künstlerisches Werk, obwohl es doch reines Promotionsmittel ist. Unterschiedliche Bildverfahren, z. B. klassische Animationstechniken, die mit digitalen verwoben werden, können neue Publikumsschichten erreichen, denen ältere Techniken gar nicht mehr bekannt sind. Die Präsentation im Großformat oder auf Leinwand verändert eindeutig die Wahrnehmung von Musikvideos und auch die damit einhergehenden Erwartungen. Wenn man etwas immer nur im QuickTime Format oder im Vorbeigehen auf dem Fernsehbildschirm sieht, kann der Leinwandefekt ein bleibender sein. Und mir geht es, allgemein gesprochen, beim Musikvideo um dessen visuelle Originalität, den respektlosen Umgang mit Regeln, das Aufbrechen räumlicher, zeitlicher oder visueller Codes zur Erschaffung neuer Räume oder ganzer Welten, Humor und Komik im Hinblick auf unser gesellschaftliches Funktionieren, Perspektivenwechsel, Identitätsfragen und Körperbilder. Weil Musik und Bild so eng miteinander verwoben sind, ist es auch eine Frage des sinnlichen Erlebens. Es braucht auf jeden Fall eine gewisse Lautstärke, um sich in seiner Intensität und Dichte zu entfalten.

Wie steht es um die Anerkennung Deiner Arbeit auf der Festivalseite?

Es ist nicht so, dass die Zusammenstellung bzw. das Programmieren immer respektiert wird. Es gab schon Vorführer, die zu mir kamen und meinten, es wäre aus technischen Gründen günstiger, die Reihenfolge zu verändern. So nach dem Motto: Das geht doch klar oder liegt dir etwa was an der Reihenfolge? Auch wurden schon mal Compilationtapes des Programms ohne die jeweiligen Abspanne zusammengestellt, um einen Fluss zu garantieren, den ich ja gerade aufbrechen möchte. Das geht dann schon in die Richtung des Nichtrespektierens oder Nichtanerkennens. Mich persönlich ärgert das. Es handelt sich dabei aber um Ausnahmen. Auch eine gewisse Gleichgültigkeit oder Nachlässigkeit gegenüber einer guten bzw. bestmöglichen Vorführqualität macht sich breit. Das gilt aber nicht nur für Musikvideos, sondern für Filmprogramme auf Festivals generell.

Kann man von einer Kunst des Programmierens sprechen?

Ich finde den Kunstbegriff etwas hoch gewählt, aber man merkt, ob ein Programm gut zusammengestellt ist oder einfach aus hintereinandergesetzten Filmen besteht. Jeder hat seine persönliche Handschrift, nach der er sein Programm zusammenfügt, und das merkt auch der Zuschauer. Mir erscheint es auf gewisse Weise auch paradox: Man möchte einen Fluss erzeugen und dennoch Einschnitte machen, um genau diesen Fluss wieder zu durchbrechen. Es

ist vielleicht schon eine Art künstlerische Aufgabe, den Zuschauer eintauchen zu lassen und ihn zum richtigen Zeitpunkt aber auch wieder aus ›seinem eigenen Film‹ herauszuholen, um die Möglichkeit zur Reflexion zu bieten, die dann nicht nur in den eigenen, oftmals festgefahrenen Bahnen verläuft.

Kannst Du Dir für ein Musikvideoprogramm fließende Übergänge vorstellen, wie sie z.B. ein DJ für Songs zusammenmischt?

Im Kontext eines Festivalprogramms eher nicht, weil es mir ja gerade beim Musikvideo um den Respekt vor dem Einzelkunstwerk geht, nämlich dass man das Musikvideo als eigenständige Gattung des Kurzfilmgenres begreift. Dennoch ist das Mixen natürlich ein interessanter Ansatz, den ich mir eher auf ein Thema bezogen vorstellen könnte und ganz besonders hinsichtlich des ›VJing‹, also des Generierens von Bildern zur Musik in Echtzeit. DJ SWB zum Beispiel reiht nicht unterscheidbares Material von Hip-Hop-Clips aneinander, wo mir der Mehrwert ein Rätsel bleibt, abgesehen vom visuellen homogenen Brei, der dieses Genre auszeichnet. **19** Was Visuals betrifft, fände ich es z.B. spannend, politische oder gesellschaftliche Themen oder Entwicklungen mit TV oder Found Footage-Material an einem anderen Ort und in anderer Atmosphäre (ob im Club oder im öffentlichen Raum) aufzubereiten und somit einen Perspektivenwechsel anzubieten. Die rein formalen, grafischen Spielereien finde ich eher monoton.

Welche Parallelen und Unterschiede siehst Du in der Programmierung von Mixtapes, DJ-Sets und Musikvideoprogrammen?

Grundsätzlich geht es um die Erzeugung eines Energieflusses. Ob und wie dieser unterbrochen, umgelenkt oder intensiviert wird, ist Sache des jeweiligen Programmierers. Ich denke, für Mixtapes ergeben sich ähnliche Fragen wie für ein Musikvideoprogramm: Für welchen Anlass entsteht das Tape? Möchte ich die Zuhörer mitnehmen oder auch Kontrapunkte setzen? Gibt es fließende Übergänge oder Einbrüche? Beim Filmprogramm kommt die Bildebene hinzu, die meine Entscheidungen natürlich zusätzlich beeinflusst. Mixtapes sehe ich auch eher für den Gebrauch im Privaten konzipiert: also für Freunde, zum Autofahren, für private Partys und weniger für den öffentlichen Raum und damit für ein öffentliches Publikum.

Beim DJing ist es natürlich kontraproduktiv, Pausen zwischen den einzelnen Tracks zu setzen. Da hier der Körper in Bewegung ist und der Verstand abschalten soll, dienen die Übergänge der Erzeugung eines Tanzflusses, der natürlich – je nach Intention des DJs – durch Beatwechsel unterbrochen werden kann, aber niemals die ›Stille‹ braucht. Im Kino sind die Sinne in eine Richtung fokussiert,

und der Körper ist träge. Das wäre für mich der wesentliche Unterschied, der ein anderes Arbeiten erfordert. Gemeinsam ist für mich das sehr sinnliche Arbeiten, wo Verbindungen aufgebaut und wieder unterbrochen werden, der Kurator antizipierend, der DJ und VJ in Echtzeit.

5. Zusammenfassung

Stellt man die vier Programmierbereiche Kurzfilm, Mixtape, DJ-Set und Musikvideo nebeneinander, so lassen sich, unabhängig von den Charakteristika des Materials, deutliche Parallelen erkennen. Ein Programm wird generell in folgenden Schritten aufgebaut: 1. Themenfindung, 2. Auswahl des Materials, 3. Anordnung des Materials und 4. Planung der Präsentation. Die Programmierung eines Mixtapes ist dabei der Gestaltung eines Kurzfilmprogramms durchaus ähnlich. Der DJ hat dagegen andere Strategien beim Zusammenstellen seines Sets entwickelt.

Allen Programmierbereichen ist gemeinsam, dass das Archiv des Kurators bei der Festlegung des Themas sowie der Auswahl und Anordnung des Materials eine entscheidende Rolle spielt. Nur durch eine breite Auswahl an Material sind kreative Programme realisierbar, die genügend Abwechslung und Überraschungen innerhalb eines Themas bieten. Die Archivpflege ist daher die Grundvoraussetzung für ein interessantes Programm. Dabei ist die Auswahl an Musik in ausreichender Qualität oft viel größer als im Vergleich zu Kurzfilmen und besonders Musikvideos. In Zukunft könnte sich das Internet aber für Kurzfilmprogramme als ergiebig erweisen. Schon heute sind zahlreiche Videoclips online verfügbar, **20** allerdings nicht in einer nutzbaren Vorführqualität.

Weiterhin zeigt sich im Vergleich der Programmierbereiche, dass die Zielgruppe auf jeden Programmierschritt Einfluss hat. Grundsätzlich wird die durchgängige Aufmerksamkeit der Zielgruppe gesucht, indem ein für sie abwechslungsreiches Programm gestaltet wird. Der Geschmack der Zielgruppe und ihre Erwartungen bilden den äußeren Rahmen, in dem der Programmierer das Programm kreativ und nach seinen eigenen Vorlieben gestaltet. Dabei kann er durch geschickte Planung der Programmdramaturgie die Zielgruppe auf »schwierige« Stücke des Programms einstimmen. Auch die vorhergehende Präsentation des Programms durch Flyer, Anmoderation, Programmheft usw. hat großen Einfluss auf die Erwartungshaltung des Publikums.

Ein Mixtaper kann in Bezug auf Dramaturgie und Präsentation sehr gezielt auf eine Person eingehen und nicht nur seine Programm-Handschrift, sondern ganze Botschaften an diese übermitteln. Während die Kuratoren von Kurzfilm-

programmen und Mixtapes ihre Zielgruppe in der Regel nur antizipieren können, haben DJs im Rahmen ihrer mitgebrachten Platten die Möglichkeit, live über das Programm mit ihr zu kommunizieren und auf Feedbacks zu reagieren. In den anderen Programmierbereichen bleiben nur Präsentation und Anmoderation, um die Zielgruppe auf das festgelegte Programm vorzubereiten. Das Feedback kann dabei allein als Grundlage für das nächste Programm dienen. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Programmierbereichen liegt im Arrangieren der Übergänge. Auf Filmfestivals werden die Stücke eines Kurzfilmprogramms und eines Musikvideoprogramms oft konträr nebeneinandergestellt, Mixtaper dagegen bevorzugen harmonische Übergänge, die den musikalischen Fluss möglichst nicht stören. Der DJ geht hier noch einen Schritt weiter und lässt die Grenzen zwischen den Musikstücken fließend ineinander verschwinden, um den Fluss für den Zuhörer nicht zu unterbrechen. Trotzdem besitzen auch die harmonischen und fließenden Übergänge genügend Abwechslung. Der Ausdruck »The Changing Same« von Amiri Baraka bringt diesen Zusammenhang auf den Punkt.

Die Unterschiede im Arrangieren der Übergänge zwischen Kurzfilm- und Musikprogrammen sind in der Wahrnehmung begründet. Musikstücke lösen beim Zuhörer hauptsächlich direkte emotionale und körperliche Assoziationen aus. Der Zuhörer taucht allein oder gemeinsam, z.B. mit der tanzenden Menge in der Disco, in die musikalische Gefühlswelt ein und empfindet abrupte Übergänge und längere Pausen zwischen den Stücken als unangenehm, weil sie ihn aus dem Assoziationsfluss bringen.

Demgegenüber werden Kurzfilme anders wahrgenommen: Der Kinozuschauer sitzt körperlich passiv in seinem Sessel und hat neben den direkten emotionalen Assoziationen auch, mit einem gewissen Abstand zum Film, rationale Assoziationen. Das Auf- und Eintauchen zwischen den Filmen empfindet er kaum als unangenehm. Für die Qualität eines Kurzfilmprogramms sind die direkten Übergänge daher unwichtiger. Es geht vielmehr um die gesamten zu erkennenden Verbindungen zwischen den Kurzfilmen eines Programms.

Dabei spielt die visuelle Ebene eine zentrale Rolle. Durch sie prägen sich Inhalte nachhaltiger ein als nur akustisch Wahrgenommenes. Der Inhalt sowie die zeitliche und symbolische Dimension sind komplexer und bieten mehr An- und Verknüpfungsmöglichkeiten als die akustische Ebene. Dem Zuschauer eröffnet sich damit ein weiter Assoziations- und Interpretationsspielraum, und es fällt ihm daher viel leichter, große Zusammenhänge zwischen Filmen eines Programms zu erkennen, als dies beim Zuhörer eines Musikprogramms der Fall ist. Ein harmonisches Ineinandermischen zweier Kurzfilme, wie es der DJ mit Musikstücken vollzieht, wird daher auch nicht vom Publikum eingefordert, da

hier die Filme als Einzelwerke respektiert werden. Der Kurator trennt sie durch bewusste Pausen, um sie trotz des Programmkontexts für sich stehen zu lassen.

Sucht man im filmischen Kontext nach einer dem DJ-Set ähnlichen Gestaltungsform, wird man auf einer tieferen Filmebene fündig. Einzelne Filmszenen sind dabei als Pendant zum Musiksong zu verstehen. Sie werden in den Bereichen des VJings und der Experimentalfilme, die mit Found Footage arbeiten, direkt nebeneinandergestellt und auch ineinander gemischt. Das entstandene Programm steht klar als Gesamtkunstwerk über dem Ausgangsmaterial. Der VJ geht dabei auch wie der DJ live auf die Zielgruppe ein.

Die Form der Live-Programmierung, wie sie der DJ und VJ praktizieren, lässt sich auch in der frühen Geschichte des Kinos wiederfinden, als der Filmvorführer während der Präsentation seine Auswahl der Kurzfilme, die Begleitmusik, die Moderation und auch die Abspielgeschwindigkeit live anpassen konnte (vgl. Andrea Haller in diesem Sammelband). Während der Filmvorführer seine kreativen Möglichkeiten immer weiter an die Produktionsseite abtrat und Filme in ihrer Struktur komplexer wurden, hat der DJ sein Gestaltungsspektrum weiter gegenüber der Musikproduktion erschlossen. So werden Musiksongs speziell in einer für den DJ passenden Struktur und Komplexität produziert.

6. Schlussbemerkung

Wir hoffen, mit unserem Beitrag einen Einblick in die Kunst des Programmierens mit fremdem, vorgefertigtem Material im filmischen und musikalischen Bereich gegeben zu haben. Und ebenso wie die Programmierer aus den vorgestellten Bereichen freuen wir uns über Feedbacks. Falls Sie also konstruktive Kritik zu diesem Text haben, schreiben Sie uns unter bjoern.bischof@gmx.de und preuss.ph@gmx.de

Anmerkungen

- 01► In diesem Beitrag steht der Begriff des Programmierens gleichbedeutend für Assemblieren, Collagieren, Kompilieren, Komponieren, Kuratieren, Montieren und andere Begriffe, die die Zusammenstellung von vorgefertigten Materialien zu einem neuem Kontext beschreiben. Entsprechend verwenden wir im Filmkontext den Begriff des Kurators gleichbedeutend mit dem des Programmierers.
- 02► Der Begriff wurde ursprünglich von Amiri Baraka gewählt, um das Phänomen der stän-

digen Variation des Gleichen in der DJ-Kultur zu beschreiben. Siehe dazu auch Kap. 3, Abschnitt Motivation.

- 03► Der Kurzfilmabend wurde im Wintersemester 2004/2005 durch Studenten der HBK im Rahmen des Forschungsprojekts *The Art of Programming* gestaltet. Beteiligt waren folgende Personen: Kristin Abel, Kirstin Bergmann, Björn Bischof, Maike Kempf, René Kitschmann, Heike Klippel, Florian Krautkrämer, Melanie Martin, Kristina Rottig, Anna Soisch, Christin Wähner, Henrike Wenzel. Der Titel stammte von einem der Filme im Programm.
- 04► In *FRAME* wird eine weiße Fläche gezeigt, auf der der äußerste Filmrand mit einem Zollstock abgemessen wird. Auf diese Weise wird die Grenze zwischen filmischem Raum und realen Raum im Kinosaal deutlich.
- 05► In *TAKE MEASURE* misst der Filmvorführer mittels eines Blankfilms (mit Countdown) den Abstand zwischen Projektor und Leinwand und lässt diesen anschließend in der entsprechenden Länge durch den Projektor laufen.
- 06► *TRYING NEW THINGS* ist ein englischer Lehrfilm für Schüler aus den 50ern und berichtet von dem Schüler Pete Harvey, der sich seiner Angst vor dem Tauchen stellt. Zum Ende richtet sich der Film an die Zuschauer und fordert diese unter anderem dazu auf, eigene Erfahrungen zum Thema »etwas Neues ausprobieren« zu diskutieren.
- 07► Das Filmprogramm im Detail: *FRAME* (1969, Richard Serra); *TAKE MEASURE* (1973, William Raban); *COUNTER* (Deutschland 2004, Volker Schreiner); *SPECIALIZED TECHNICIANS REQUIRED. BEING LUIS PORCAR* (Spanien 2005, Manuel Saiz); *UNSER AUSLAND* (Deutschland 2002, Dorothee Wenner); *NON-FAT* (England 2002, Oliver Manzi); *WIEDERSEHEN* (Deutschland 2003, Stefan Hilpert); *DOG DUET* (USA 1975, William Wegman); *LE CHAT QUI DORT* (Frankreich 1992, Joël Bartolomé); *LE JEUDI DE L'ASCENSION* (Frankreich 1992, Joël Bartolomé); *LE FORET DE RAMBOUILLET* (Frankreich 1992, Joël Bartolomé); *ALGONQUIN PARK – EARLY MARCH* (Großbritannien 2002, Mark Lewis); *ROUTE TO CAPETOWN* (Deutschland 2004, Wolfgang Lehmann); *ON A WEDNESDAY NIGHT IN TOKYO* (Deutschland 2004, Jan Verbeek); *OVERDRIVE* (Niederlande 2004, Gerben Kruk); *DER NARRATIVE FILM* (Deutschland 1988, Uli Sappok); *SPELLING LESSON* (USA 1973, William Wegman); *TRYING NEW THINGS* (Großbritannien 1955, Vera Pickard).
- 08► Als Mixtapes werden in diesem Beitrag ausschließlich nichtkommerzielle Tape-Programme für den Privatgebrauch betrachtet.
- 09► Mixtaper nutzen heutzutage u.a. Mp3-Playlists mit digitalen Cover-Bildern und nennen diese auch Mixtapes. Eine beliebte Internetseite für MP3-Playlists ist beispielsweise www.tinymixtapes.com. Aber auch über Onlineshops wie den iTunes Store von Apple lassen sich sehr einfach MP3-Playlists austauschen. Dort werden unter anderem von bekannten Persönlichkeiten kommentierte Playlists angeboten.
- 10► Fließende Übergänge in Mixtapes werden an dieser Stelle nicht näher untersucht, da diese Art des Zusammenmischens unter dem Punkt DJ-Kultur abgehandelt wird.
- 11► So lautet in etwa die deutsche, umgangssprachliche Übersetzung des ursprünglichen englischen Begriffs *Disc Jockey*, mit dem besagter Beruf ursprünglich bezeichnet wurde.

- 12►** Es war natürlich auch die noch junge von Reginald A. Fessenden und Lee DeForest etablierte Rundfunktechnik, die im Mittelpunkt des Interesses stand – also vielmehr die Übertragung der Musik an ein großes Publikum als die Art der Präsentation, die die Faszination ausmachte.
- 13►** Payola ist die Kurzform von »Pay to Play«, mit der die Praxis der Bestechung von DJs durch die Plattenindustrie bezeichnet wurde. Die DJs wurden von der Plattenindustrie bezahlt, um bestimmte zu promotende Platten zu spielen.
- 14►** Die Hitparade ist ein spezielles Sendeformat. Die Idee dieses heute noch aktuellen Konzepts war schon damals, »die erfolgreichsten Singles und Langspielplatten innerhalb eines bestimmten Zeitraums zu ermitteln und die Hits in rückwärtiger Reihenfolge bis zur Nummer eins abzuspielen« (Poschardt 1996, 49). Die Hitparade kulminierte im Top-40-Radio. Es führte dazu, dass die Verantwortung des DJs bei der Programmgestaltung und Musikauswahl zusehends schwand.
- 15►** Das früheste Beispiel für einen darin äußerst erfolgreichen Radio-DJ war Martin Block, der mit einem von seinem Konkurrenten Al Jarvis abgeschauten Konzept einen markanten Stil etablierte und damit große Popularität beim Publikum erreichte: Sein *Make-Believe Ballroom* war ein Programm, das den Zuschauern ein Live-Konzert vorgaukelte, indem er nur Platten eines Künstlers spielte und mit diesem wie auch mit begeisterten Teilern eines angeblichen Publikums fingierte Interviews führte. Martin Blocks Show war so erfolgreich, dass er einen eigenen Sponsor bekam und die Sendezeit der Show auf zweieinhalb Stunden ausgeweitet wurde. Die Zuhörerzahl schätzte man nach nur vier Monaten auf bereits 4 Millionen Zuhörer und wöchentlich gingen bis zu 12.000 Fanzuschriften in Blocks Redaktion ein (vgl. Poschardt 1996, 46).
- 16►** Die in der Nachfolge Martin Blocks stehenden Radio-DJs, wie z.B. Alan Freed und Murray the K, entwickelten ebenso wenig die Techniken des Programmierens weiter als vielmehr die Qualität der Präsentation. Sie konzentrierten sich auf die Selbstinszenierung und legten den Grundstein für die heutige Popularität und den Nimbus der Unnahbarkeit der DJs.
- 17►** Mit Groove ist hier die Verschiebung des Metrums zwischen geraden und triolischen Achtern gemeint.
- 18►** Mittlerweile gibt es weitere technische Hilfsmittel, die speziell dafür konzipiert wurden, den DJs weitere Möglichkeiten beim Mixen zu eröffnen, beispielsweise CD-Player, die eine Pitch-Funktion besitzen und bei denen sich die CD vor- und zurückbewegen lässt. Eine weitere Entwicklung ist spezielle DJ-Software, die über Plattenspieler und Mixer zur Steuerung von Musikstücken im digitalen Format genutzt werden kann. Bezeichnenderweise beschränken sich bis heute alle Versuche, DJ-Apparaturen nach dem Technics 1200 und 1210er zu kreieren, darauf, dieses Gerät und seine Abspielfunktionen zu kopieren oder zu erweitern.
- 19►** DJ SWB versteht sich als Hip-Hop-Mixtaper, der neben der musikalischen Ebene zusätzlich

die Musikvideoebene zusammenmischt. Mit diesem Konzept ist er zumindest in Hip-Hop-Kreisen als Mixtaper sehr erfolgreich. Mehr unter: http://en.wikipedia.org/wiki/DJ_SWB.

20► Beispielsweise ist das Internetportal www.youtube.com eine Fundgrube für Kurzfilme und Musikvideos.

Literatur

Brewster, Bill / Broughton, Frank (2006) *Last Night a DJ saved my life. The history of the disc jockey*. London: Headline Book Publishing.

Eshun, Kodwo (1999) *Halb Mensch, halb Plattenspieler. Die Zukunft der Musik (II): Der Britische Autor Kodwo Eshun über DJ-Culture in den Neunzigern, elektronische Musik und Kunst*. In: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 193 v. 23.8.1999, S. 10.

Grösch, Julia / Hüners, Susanne / Rützel, Anrea (2005) ›Mach mir ein Mixtape!‹. Das kleine Einmaleins der Kassettenproduktionen. In: *Herlyn/Overdick* 2005, S. 26-41.

Hasbargen, Ralf / Krämer, Andrea (2005) ›Eine der schönsten Kommunikationsformen, die man nutzen kann‹. Mixtapes im Kommunikationsprozess. In: *Herlyn/Overdick* 2005, S. 69-78.

Herlyn, Gerrit / Overdick, Thomas (2005) *Kassettengeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes*. Münster: Lit Verlag.

Hornby, Nick (1995) *High Fidelity*. Köln: Kiepenhauer & Witsch.

Ilshner, Frank (2003) Irgendwann nach dem Urknall hat es Click gemacht. Das Universum von Mille Plateaux im Kontext der elektronischen Musik. In: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Hrsg. v. Marcus S. Kleiner & Achim Szepanski. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 18-33.

Meister, Helle / Menzel, Silke / Orbitz, Ina (2005) *Kassetten als Erinnerungsobjekte*. In: *Herlyn/Overdick* 2005, S. 42-55.

Miller, Paul D. (2004) *Rhythm Science*. Cambridge / Massachusetts: Mediawork / The MIT Press.

Peiseler, Armin / Tsitsigias, Alexander / Radzuweit, Jörn (2005) ›My Favourite Chords‹. Mixtapes und Musikgeschmack. In: *Herlyn/Overdick* 2005, S. 56-68.

Poschardt, Ulf (1996) *DJ Culture* (2. Auflage). Hamburg: Rogner & Bernhard.

Stuever, Hank (2002) *Unspooled*. In the digital age, the quaint cassette is sent reeling into history's dustbin. In: *The Washington Post* v. 29.10.2002, S. C01.

ZU RISIKEN UND NEBENWIRKUNGEN LESEN SIE DIE PACKUNGSBEILAGE DER WASCHZETTEL BEIM FILMPROGRAMM

Gegenstand der Filmtheorie ist nach wie vor meist allein der Filmtext selbst – seine dispositiven Merkmale sowie ergänzenden Materialien sind selten Teil einer Analyse. Zwar haben sich in den letzten Jahren einige Ansätze entwickelt, die ökonomische oder performative Aspekte fokussieren, Diskurse über Körperlichkeit oder Ton sind entstanden, ein Trend zu den »Paraphernalien des Films« (Hediger 2004, 287) ist deutlich erkennbar. Trotzdem harren noch viele Dinge, die zur alltäglichen Aufführungspraxis gehören oder gehört haben, eingehenderer Untersuchungen, und rar sind diejenigen Ansätze, die nicht automatisch von einer Dichotomie von Filmtext und »Beiwerk« ausgehen.◀¹

Der vorliegende Aufsatz möchte eine Analyse zeitgenössischer gedruckter Filmprogramme vornehmen, wobei der aus der Literaturwissenschaft übernommene Begriff des Paratextes für die Medienwissenschaft überprüft werden soll. Die Filmprogramme bieten diesbezüglich einen besonders interessanten Untersuchungsgegenstand, da sie sich nicht nur dem Gebiet der Werbung zuschlagen lassen – ein Feld, für das in der Medienwissenschaft besonders gern und oft der Begriff Paratext verwendet wird◀² –, sondern gerade auch für den unabhängigen und künstlerischen, experimentellen Film ein ebenso notwendiges wie auch kostengünstiges Medium darstellen können. Insbesondere bei Kurzfilmfestivals handelt es sich meist um Orte, bei denen der Autor traditionell für die flankierende Textproduktion verantwortlich zeichnet. Im Folgenden soll nach bestimmten Strategien eben jener Katalogtexte gefragt werden. Bei den meisten so genannten *Paratexten*, die in den Fokus medien- und filmwissenschaftlicher Untersuchungen geraten, haben die Autoren der *Texte* so gut wie keine Möglichkeit zur Einflussnahme. Von der Werbekampagne bis hin zum Filmtitel selbst, fast alles wird von Werbefirmen und Verleihern kreiert – und das nicht nur bei den Blockbustern. Eben weil sie technisch einfach zu produzieren und zu distribuieren ist, war die textliche Ergänzung zum Film seit jeher für viele Regisseure ein interessantes und teilweise auch notwendiges Mittel, um ihre Filme zu kommunizieren. Von den russischen Regisseuren der 20er Jahre über die der Nouvelle Vague und den deutschen Autorenfilm bis hin zu den Filmkünstlern des strukturellen Films, sie alle präzisierten ihre for-

malen und inhaltlichen Überlegungen, die sie auf der Kinoleinwand ausbreiteten mit Hilfe textlicher Ergänzungen.

Gemeinhin wird davon ausgegangen, dass der Text auch ohne seinen Paratext verständlich sein muss. Eine Untersuchung aber speziell der Texte, die zu einzelnen Filmen zirkulieren – möglichst orts- und zeitnah, um das Publikum auch im richtigen Moment zu erreichen –, führt m.E. aber zu der These, dass im Film trotz der evidenten medialen Differenz zwischen ›Papier in Hand‹ und ›Filmstreifen in Projektion‹ nicht pauschal von einer Trennung zwischen Paratext und eigentlichem Text ausgegangen werden kann. Beim Film muss vielmehr das Konzept des Paratextes kritisch angewendet werden, da hier das Verhältnis von Rahmen und textueller Einheit sehr viel weniger stabil ist, als dies bspw. für die Literatur angenommen wird. Für das frühe Kino haben Singer (1993) und Sandberg (2001) gezeigt, wie wichtig gedruckte Texte für das Filmverständnis waren. Und auch heute noch kann die geschriebene Information integraler Bestandteil eines Films sein, dessen Konzept nicht davon ausgeht, dass sich sein ›Text/Diskurs‹ allein auf der Leinwand präsentieren lässt.

1. Paratext

Der Begriff ›Paratext‹ geht auf den Literaturwissenschaftler Gérard Genette zurück und bezeichnete bei seiner frühesten Erwähnung noch eine Kategorie metatextueller Beziehungen (die der Imitation und Transformation (Genette 1990, 101)); in *Palimpseste* wird dieser Begriff dann als transtextueller Typ mit dem heute bekannten Sinn umdefiniert: »Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag« (Genette 1993, 11). Mit diesen Texträndern beschäftigte sich Genette alsbald in einem Buch, das in der deutschen Übersetzung als Titel ›Paratexte‹ trägt: ›Paratext‹ bezeichnet hier jene Elemente, die die Rezeption steuern und/oder beeinflussen (vgl. Genette 2001, 15).

Bei Genette ist der Paratext immer mehr oder weniger vom Autor verantwortet, reine Werbung gehört für ihn ebenso wenig dazu⁴³ wie verlegerische Anmerkungen (vgl. Genette 2001, 321). Zudem versteht Genette die paratextuellen Elemente nicht als vom Text abgetrennt, sondern als ›Schwellen‹, wie sein Buch im französischen Original (und auch der Verlag, in dem es erschien) heißt, die im »Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre« (Genette 2001, 10) stehen, um dem Text »ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt« (Genette 2001, 388). Text ohne Paratext gibt

es nicht, der Paratext kommuniziert den Text nach außen. Dabei unterteilt ihn Genette in zwei autorenzentrierte Bereiche:

»... im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes, wie der Titel oder das Vorwort, mitunter in den Zwischenräumen des Textes, wie die Kapitelüberschriften oder manche Anmerkungen; diese erste und sicherlich typischste Kategorie, von der unsere ersten elf Kapitel handeln werden, bezeichne ich als *Peritext*. Immer noch im Umfeld des Textes, aber in respektvoller (oder vorsichtiger) Entfernung finden sich alle Mitteilungen, die zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind: im Allgemeinen in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und Ähnliches). Diese zweite Kategorie, die die beiden letzten Kapitel einnehmen wird, nenne ich in Ermangelung einer besseren Lösung *Epitext*« (Genette 2001, 12; Hervh. i. Original).

Bei allem »klassifikatorische[n] Furor« (Hahn 2004, 180), den Genette in seinem Buch entfaltet, versucht er doch, nicht einfach nur zuzuweisen, sondern auch zu ergründen, »ob es von Vorteil und Relevanz ist oder nicht«, dieses oder jenes Element als dem Paratext zugehörig zu betrachten (Genette 2001, 327):

»Der« Paratext *existiert* genau genommen nicht, man entschließt sich vielmehr dazu, aus Gründen der Methode und Effizienz oder, wenn so will [sic], der Rentabilität von einer bestimmten Zahl von Gepflogenheiten und Wirkungen in diesen Begriffen zu *sprechen*« (Genette 2001, 327; Hervh. i. Original).

Trotz seines literaturwissenschaftlichen Hintergrundes wird der Begriff häufig auch in anderen Diskursen genutzt, um bestimmte Elemente näher zu beschreiben und zu untersuchen. Genette selbst hat den Begriff dafür geöffnet und z.B. auf »die Signatur in der Malerei, de[n] Vorspann im Kino, sämtliche Anlässe zu einem auktorialen Kommentar in Ausstellungskatalogen, Vorworte zu Partituren (man denke an die Einleitung von 1841 zu den *Années de pèlerinage* von Liszt), Plattenhüllen und andere Peritext- oder Epitextträger« (Genette 2001, 388) ausgedehnt.

2. Paratext in den Medien

»Paratexte organisieren die Kommunikation von Texten überhaupt« (Kreimeier 2004, VII), und da Film und Fernsehen einen vielfältigeren Präsentationsrahmen besitzen, um ihre »Texte« zu präsentieren, als beispielsweise das Buch, trifft man gerade auch in der Film- und Medienwissenschaft häufiger auf diesen Begriff. Doch bereits vor der Prägung durch Genette gibt es Versuche, die-

se Phänomene näher zu beschreiben, bspw. in der Filmologie durch Etienne Souriau:

»Desgleichen handelt es sich bei den Erwartungen, die z.B. das Plakat hervorruft, um eine *prä-filmophanische spektatorielle Tatsache*, welche für die Einstellung des Zuschauers zum Film von Bedeutung sein kann. [...] Dabei darf man auch nicht all die parafilmischen Zielsetzungen vergessen, welche gewissermaßen nebenbei in bestimmten Aspekten einiger Filme zutage treten (wenn z.B. ein Star lanciert oder ein Lied verkauft werden soll)« (Souriau 1997 [1951], 154f; Hervh. i.O.).

Der Begriff des *Paratexts* setzt sich erst mit Genettes gleichnamiger Publikation durch. So bezeichnet Bleicher z.B. die Programmverbindungen im Fernsehen als paratextuelle Elemente (2004); für Schaudig »sind Titelsequenzen, da sie selbst Textelemente des Films sind, *Peritexte*, die eine doppelte textkommunikative Funktion aufweisen« (2002, 165); Nitsche versucht die filmischen Einzelteile in die Genette'sche Klassifikation zu pressen und weist – wie auch Stanitzek (vgl. 2004, 13) – »Credits, Titel, Motto, Widmung, Zwischentitel etc« dem filmischen Peritext, »Interviews, Autobiographie, Korrespondenzen, Drehbuch, Filmbuch, Manifest, Marketing, Public Relations etc.« dem filmischen Epitext zu (Nitsche 2002, 63). Allerdings, so fügt Stanitzek relativierend an, muss der Paratext im Film anders diskutiert werden, da der Film aufgrund seines arbeitsteiligen Produktionsprozesses nur noch sehr selten einem bestimmten Autor zugeordnet werden kann (vgl. Stanitzek 2004, 13). Daher gibt es für Stanitzek, was für Genette eben nicht sein darf, auch Paratext-Autoren, z.B. die Vorspann-Designer (vgl. *ibid.*, 14).

So plausibel ein Übertrag dieser literaturwissenschaftlichen Kategorien auf den Bereich des Films und Fernsehens im ersten Moment auch erscheinen mag, als so schwierig erweist er sich beim zweiten Hinsehen. Oft müssen für die einzelnen Elemente wiederum Unterkategorien je nach Funktion und Erscheinungsweise gefunden werden, um der Kategorisierung gerecht zu werden. So schränkt Nitsche selbst den epitextuellen Wert des Drehbuchs ein, da sich dieser nur auf das nachträgliche Erscheinen des Films beziehen kann, da es vor der Premiere des Films ja dessen Produktion erst ermöglicht (2002, 84). Ebenso problematisch ist diese Kategorie für den Vorspann. Sicherlich gibt es eine Reihe von Beispielen, in denen der Vorspann relativ abgetrennt vom eigentlichen Hauptfilm (Text) fungiert, ⁴⁴ was m.E. aber nicht dazu berechtigt, diesen pauschal dieser Kategorie zuzuschlagen. Häufig ist gar nicht eindeutig festzustellen, wo der Vorspann beginnt und aufhört, werden mit ihm – quasi »hinter der Schrift« – schon erste diegetische Informationen und Hinweise gegeben. In Fällen, in denen die Credits über den ersten Bildern der Diegese liegen, würde die

›Paratextualisierung‹ des Vorspanns suggerieren, dass die Schrift vom Bild ablösbar sei, und das Filmbild müsste hier aufgespalten werden.◀⁵

Häufig muss auch eine beträchtliche Umformung der literaturwissenschaftlichen Paratext-Definition vollzogen werden, um diesen Begriff sinnvoll auf Medien wie den Film anwenden zu können. Neben dem pluralistischen Autorenkonzept des Films◀⁶ ist eine weitere Unterscheidung zum Buch die, dass sich Filme – bedingt durch ihre ursprüngliche Immaterialität für die ZuschauerInnen bei der Projektion im Kino – (nicht nur) bei ›Neuauflagen‹ in verschiedenen Dispositiven präsentieren und sich somit auch ihre Paratexte verändern – bis hin zu einer Vertextlichung derselben. So präsentiert ein Film bei seiner Premiere oder im Archiv seinen Text noch relativ ›nackt‹ (und – wenn man so will – gerahmt vom Vorspann), findet sich im alltäglichen Kino(programm) aber bereits zwischen mehr oder weniger zufällig ausgesuchten anderen Filmen, Werbungen oder Trailern.◀⁷ Auf der DVD ist die Werbung dann sehr viel mehr abgestimmt, und einstmals epitextuelle Elemente bekommen einen peritextuellen Status: das Filmplakat in Form der DVD-Hülle, Interviews und Making-Ofs in Form des Bonusmaterials. Zwar ist es beim Buch durchaus auch möglich, einstmals epitextuelle Elemente wie Briefe etc. als Peritext in die Neuauflage zu integrieren (vgl. Genette 2001, 328), der Text präsentiert sich aber im Gegensatz zum filmischen Text immer im selben Medium, dem Buch.◀⁸

Schwierig ist auch die Unterscheidung zwischen verlegerischem und auktorialem Peritext. Zum von Genette vergleichsweise nur kurz abgehandelten verlegerischen Peritext (2001, 22-40) gehört u.a. die »Wahl des Formates, des Papiers, der Schrift usw.« (2001, 22). Da der Film aber enger mit seinem visuellen Erscheinungsbild verknüpft ist als gemeinhin das Buch, kann die Wahl des Formats beispielsweise durchaus eine künstlerische, d.h. auktoriale Entscheidung sein (die Ästhetik des Filmmaterials, bspw. im Experimentalfilm oder die Optik des HDTV bei den neueren Filmen Peter Greenaways).

Aber wo beginnt der Paratext?◀⁹ Bei der Technik, den Sitzreihen, dem Popcornstand? Oder gar dem Nebel der Lasershow, der noch über den ersten Bildern des Films liegt? All diese Elemente sind Teil der Kommunikation der filmischen Texte im Kino (nicht aber der DVD). Im Fernsehen sind es sendereigene Trailer, Programmhinweise und -verbindungen, die ebenso auf den ausgestrahlten Film abgestimmt sind wie die seine Präsentation teilweise überhaupt erst ermöglichende zielgruppenorientierte Werbung. Digitale Systeme wie das von Princeton Video Images ermöglichen die digitale Einblendung von Werbeschriftzügen, die als Einblendungen von der abgefilmten Realität nicht mehr zu unterscheiden sind und ihren Inhalt sogar nach regionalen Bedürfnissen verändern können (beispielsweise bei großen Sportereignissen, wo auf den Ban-

den und Fahnen im Hintergrund live die Werbung für das jeweilige Empfängerland platziert werden kann). Die so genannten paratextuellen Elemente im TV wie Trailer, Logos und Programmverbindungen konstituieren den für das moderne Fernsehen essentiell gewordenen Flow und sind daher eigentlich als Paratext nur noch im Bezug auf die Einzelsendung wahrnehmbar, gehen aber zusammen mit dieser im Erscheinungsbild des gesamten TV-Kanals auf.◀10 Auch beim Film durchdringen sich häufig Vermarktungsstrategien und ›Text‹.◀11 Im Blockbusterbereich wird – ebenso wie im TV – deutlich, wie sehr der Paratext (der ausgedehnte, an die Erfordernisse der Medienwissenschaften angepasste Begriff) nicht nur seinen ›Text‹ kommuniziert, sondern diesen auch gestaltet:

»So genannte ›High Concept‹-Filme werden gezielt auf ihre Vermarktbarkeit hin produziert – und es sind in diesem Fall ebenso sehr die Erfordernisse des Paratextes, die die Gestaltung des Textes diktieren, wie umgekehrt (der Film muss Szenen enthalten, die im Trailer gut ausschauen etc.)« (Hediger 2004, 288).

Dschen ist gar der Meinung, dass manche Filme gar nur noch als Paratext dienen, als Werbung zum Verkauf bestimmter Produkte:

»Wer glaubt, ›Jurassic Park‹ sei ein Film, der irrt. ›Jurassic Park‹ ist ein *merchandising property*, dessen milliardenschwere Vermarktung als Auslöser lediglich eines Kinoereignisses bedurfte. [...] ein Werbespot von zwei Stunden Länge zwecks Produkt-Promotion« (Dschen 1995, 250; Hervh. i. Orig.).◀12

Wenn man also bei all diesen Faktoren weiterhin von Paratext spricht, hat man den Genette'schen Begriff schon sehr weit ausgedehnt, denn dieser hat nicht nur einen autorenzentrierten Ansatz, sondern geht auch von einer strukturellen Unterordnung des Paratextes unter seinen Text aus:

»... nichts wäre meines Erachtens ärgerlicher, als wenn man den Götzen des geschlossenen Textes – der ein oder zwei Jahrzehnte hindurch unser literarisches Bewusstsein beherrscht hat und zu dessen Destabilisierung die Untersuchung des Paratextes, wie wir gesehen haben, weitgehend beiträgt – durch einen neuen, noch eitleren Fetisch ersetzt, nämlich den des Paratextes. Der Paratext ist nur ein Behelf, ein Zubehör des Textes. Und wenn der Text ohne seinen Paratext mitunter wie ein Elefant ohne seinen Treiber ist, ein behinderter Riese, so ist der Paratext ohne seinen Text ein Elefantentreiber ohne Elefant, eine alberne Parade« (Genette 2001, 390f).

Dass solch alberne Paraden aber sehr viel Publikum aktivieren können, zeigen Trailershows, die auf Classic-Kanälen in den USA sehr hohe Einschaltquoten bekommen können und in manchen Kinos bereits Wochen vorher ausverkauft sind.◀13

Aufgrund der beim Film häufig nicht eindeutig zu klärenden Autorschaft¹⁴ sowie der dispositiven Veränderbarkeit filmischer Texte kann die Paratextforschung in den Medienwissenschaften weder mit einem autorenzentrierten noch mit einem materiell operierenden Paratextbegriff arbeiten. Klassifikatorische Unterscheidungen zwischen Peri- und Epitext sowie auktorialem und verlegerischem Paratext machen hier wenig Sinn. Zudem trägt der erweiterte Paratextbegriff, der Trailer ebenso wie Aushangfotos, Plakate, Kino-Foyers,¹⁵ Popcorn¹⁶ und Glamour-Artikel mit einbezieht, auch der Verschiebung von einer textorientierten hin zu einer ereignisorientierten Filmwissenschaft Rechnung.¹⁷

Ein entscheidendes Kriterium, um paratextuelle Elemente für eine Untersuchung auszumachen, ist meiner Meinung nach das der Veränderbarkeit. Im Gegensatz zum Text ist der Paratext veränderbar und variabel.¹⁸ Ein Kriterium, das auch bei Genette – hier allerdings autorenzentriert – eine wichtige Rolle spielt:

»Die wesentlichste dieser Eigenschaften – diese Probe haben wir des öfteren gemacht, aber ich möchte zum Abschluss noch einmal darauf dringen – ist der funktionale Charakter. Das hauptsächlichste Anliegen des Paratextes, welche ästhetische Absicht auch immer hinzutreten mag, besteht nicht darin, im Umfeld des Textes ›hübsch zu wirken‹, sondern ihm ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt. Zu diesem Zweck richtet er zwischen der idealen und relativ unwandelbaren Identität des Textes und der empirischen (soziohistorischen) Realität seines Publikums eine, wenn man mir diese ungefähren Bilder nachsieht, Art Schleuse ein, durch die sie ›auf gleicher Höhe‹ bleiben können, oder, wenn man lieber will, eine Luftkammer, die dem Leser hilft, ohne allzu große Atemnot von einer Welt in die andere zu gelangen; eine mitunter heikle Operation, vor allem wenn letztere eine fiktive Welt ist. Der Text ist unwandelbar und als solcher außerstande, sich an die Veränderungen seines Publikums in Raum und Zeit anzupassen. Der flexiblere, wendigere, immer überleitende, weil transitive Paratext ist gewissermaßen ein Instrument der Anpassung: deshalb jene ständige Modifikationen an der ›Präsentation‹ des Textes (das heißt an seiner Daseinsweise in der Welt), die zu Lebzeiten des Autors von ihm selbst vorgenommen werden und dann von seinen posthumen Herausgebern, die sich dieser Aufgabe mehr oder minder gut entledigen. Die Relevanz, die hier dem Vorhaben des Autors und damit seinem ›Standpunkt‹ eingeräumt wird, mag übertrieben und methodisch recht naiv wirken. Sie ergibt sich im Grunde aus dem Objekt, dessen ganze Funktionsweise, selbst wenn es sich mitunter dagegen verwehrt, auf dem einfachen Postulat beruht, dass der Autor ›besser weiß‹, was von seinem Werk zu halten ist. Man kann im Paratext nicht herumstreifen, ohne auf diesen Glauben zu stoßen und ohne ihn gewissermaßen als eines der Elemente der Situation hinzunehmen, wie dies ein Ethnologe mit einer autochthonen Theorie tut: Die Richtig-

keit des auktorialen Standpunktes (und, beiläufig, des verlegerischen) ist das implizite Credo und die spontane Ideologie des Paratextes« (Genette 2001: 388f). ◀19

Mittels eines ausgedehnten und an die Belange der Medienwissenschaften angepassten Paratextbegriffes kann u.a. untersucht werden, wie sich das Verhältnis einzelner paratextueller Elemente zum ›Text‹ im Laufe der Zeit verändert. Genette konstatiert zwar eine mögliche Verschiebung vom Epi- zum Peritext, trennt aber trotzdem weitgehend zwischen Text und Paratext. Letzterer wird zwar nicht als völlig abgetrennt vom Text betrachtet, eine Aufnahme paratextueller Elemente in den Text ist aber weitgehend nicht vorgesehen. ◀20 In der Filmgeschichte zeigt sich aber nun, dass bestimmte Elemente, die einst eindeutig dem Paratext zuzuordnen waren, inzwischen Teil des Films selbst geworden sind. Besonders gut ist das anhand der Filmmusik zu sehen. Im Stummfilm war die Musikbegleitung paratextuell, da sie die Aufführung des Films begleitete, den Film ›kommunizierte‹, aber nicht zum Film/Text gehörte, da sie bei der Produktion desselben keine Rolle spielte und *veränderbar* war. Mit dem Tonfilm wurde sie aber ein wichtiges Gestaltungsmittel und ist vom ›eigentlichen Film‹ nicht mehr zu trennen.

Seit längerem werden im Zuge der Globalisierung bei teuren und mit Aufwand beworbenen Filmen viele unfilmische Elemente wie Plakate und Titel stärker vereinheitlicht, so dass weltweit ähnliche Plakate, Filmlogos und Originaltitel zu einem Film zu finden sind, wohingegen die Verleiher vorangegangener Jahrzehnte oftmals noch ihre eigenen Plakate und Titel entwerfen ließen. ◀21 Die Veränderbarkeit wäre somit ein Kriterium, um den Untersuchungsgegenstand Paratext aus einer für die Medienwissenschaften lohnenswerten Perspektive zu betrachten. Ein Merkmal des Blockbusterkinos ist es, möglichst viele Komponenten zu kontrollieren und auf den Film abzustimmen. Mit ›Vertextlichung‹ vormals paratextueller Elemente bezeichne ich dabei nicht zwangsläufig die Eingliederung in die Diegese, sondern die Unveränderbarkeit beispielsweise von Plakaten oder Trailern, die eigentlich dazu dienen, den Text zu kommunizieren und seinen Absatz sichern sollen, häufig aber schon Teil der ›Textproduktion‹ selbst sind (indem man beispielsweise auf bestimmte Posen und Details achtet, die später in der Werbung gut aussehen). ◀22

3. Das gedruckte Filmprogramm

In den so genannten Art-House-Kinos und in Kommunalen Kinos liegen zu bestimmten Filmen farbig gedruckte Flyer aus, die neben zentralen Fotos aus dem Film den Plot und evtl. noch lobende Stimmen aus der Presse wiedergeben, um das Zielpublikum (Kunstkino) für einen weiteren Film zu begeistern. (Aus Multiplexen sind diese Werbematerialien wie auch die Aushangfotos überwiegend verschwunden. Geblieben sind Plakate, die zur Orientierung dienen (in diesem Saal läuft dieser Film) und riesige Aufsteller – Anzeichen dafür, dass auch das Multiplex nicht mehr auf einen einzelnen Film, sondern auf ein generelles Programm setzt, in dem jeder Film ein guter Film ist.◀23) Diese vom Verleih herausgegebenen Werbematerialien können als Vor- und Nachwort gleichermaßen rezipiert werden und erfüllen dabei einen unterschiedlichen Zweck.◀24 Für den potentiellen Zuschauer ist es Werbung, die ihn auf bestimmte Aspekte des Films hinweist, aufgrund derer der Film für ihn interessant sein könnte. (In den seltensten Fällen wird der Flyer die direkte Entscheidung an der Kinokasse beeinflussen, da die Filmauswahl meist schon im Vorhinein getroffen wurde, kann aber zu Hause auf dem Küchentisch oder an der Pinwand die Filmauswahl für die nächste Woche beeinflussen.)◀25 Für den tatsächlichen Zuschauer aber hat dieselbe Broschüre einen ganz anderen Wert. Häufig ist es zu beobachten, dass das Publikum blinzelnd beim Verlassen des Kinosaales nach dem farbig gedruckten Werbematerial greift und es mitnimmt, obgleich dort sicher kaum etwas zur weiteren Erklärung des Films zu finden ist.◀26 Bei hochwertigeren und umfangreich gestalteten Werbematerialien mag ein gewisser Fetischcharakter dabei noch eine Rolle spielen. Der Griff nach der Vorstellung aber auch zu einfacheren Flyern zeugt von der Hoffnung, mittels des Surrogats die Präsenz des Films noch ein wenig zu verlängern.

Diese Funktion übernahmen Sandberg (2001) zufolge schon die gedruckten Kinoprogramme um 1910. Diese teilweise sehr aufwändig gestalteten Heftchen konnten ähnlich einem Theaterprogramm an der Kinokasse erworben werden,◀27 dienten aber nicht selten auch der Zensur als Grundlage, anhand der sie entschied, welche Filme gesichtet werden sollten. Einige Programme verschwiegen daher das Milieu, in denen der Film spielte, oder den Beruf, den eine/r der ProtagonistInnen ausübte Sandberg betont, dass diese *pocket movies* daher keinen verbindlichen Wert als Quelle für verlorene Filme haben können und als Praxis und nicht als Objekt angesehen werden sollen, »[...] provide the reminder that notions of films have not always been confined to the screen« (Sandberg 2001, 20).◀28 Für Sandberg erfüllen die *pocket movies* auch eine wichtige

Vervollständigungsfunktion der filmischen Narration, die häufig auch vonnöten war, da beim Übergang vom frühen zum klassischen Kino noch nicht gewährleistet werden konnte, dass das Publikum die *story* immer so verstehen konnte, wie es intendiert war. 29 Zum selben Schluss kommt auch Brian Singer mit seiner Analyse der *fiction tie-ins*. *Tie-in* bezeichnet Verbundwerbung, also alles vom Fanmagazin bis hin um Merchandising und dem ausgekoppelten Popsong, mit dem sich der Konsumentenkreis eines Produktes noch vergrößern lässt. Singers Untersuchung von Zeitungen und Zeitschriften, die so genannte *fiction tie-ins* (Fotoromane von Geschichten aus Kinofilmen: »Read it Here in the Morning; See it On the Screen Tonight!« (Singer 1993, 489)) von 1911 an und bis in die 20er Jahre hinein abdruckten, zeigt, dass es bis Mitte der 10er Jahre ein starkes Interesse an diesen *fiction tie-ins* gab, diese dann aber Ende der 10er Jahre wieder verschwanden, zu einer Zeit also, zu der man die Entwicklung des Kinos hin zum klassischen Kino als abgeschlossen ansieht:

»Both film makers and spectators may have relied on them as a key to narrative comprehension. Recent scholars have emphasized that, unlike primitive cinema's heavy dependence on spectatorial foreknowledge (viewers were already familiar with skits and tales early films drew upon), films after around 1908 became more autonomous, more adept at telling complete, comprehensible stories ›on their own‹, solely through images and limited intertitles. Fiction tie-ins prompt one to reassure this generalization« (Singer 1993, 499).

Folgendes Zitat des Vizepräsidenten von Pathé führt Singer zur Stärkung seiner These an:

»We can now, through the medium of all these newspapers, which cover so large a portion of the more thickly settled sections of the country, tell the story of the picture in a satisfactorily complete form. We can do fully what the subtitles try to do: we can make intelligible all the happenings of the play; we can analyse character, explain motives – we can, if you will, amplify the action and set forth those things which cannot be shown on the screen« (L.P. Bonvilain: »Boosting Pathé Pictures« in *The Moving Picture World* (March 14, 1914): 1392; zit. nach Singer 1993, 496).

Ein Grund für die Abnahme der *fiction tie-ins* könnte darin bestehen, dass es für *tie-ins* ab 1916 auch noch andere Wege gab als den Abdruck der Bildgeschichten in den Zeitungen (vgl. Staiger 2005, 34), die das *Gefühl* und die Erinnerung an den Film langlebiger und intensiver am Leben erhielten (Merchandising, Filmmusik, Modekollektionen etc.). Da Singer keine genaueren Angaben zur Nutzung der *fiction tie-ins* macht, könnte ihre Zu- und Abnahme zwar eng mit der Übergangsphase vom frühen zum klassischen Kino zusammenhängen, aller-

dings eher im Zusammenhang mit neuen Vermarktungs- und Vertriebsstrategien als nur mit der sich standardisierenden Filmsprache.

Heutzutage findet sich ein Großteil der *tie-ins* im Internet: jedem Film seine Homepage, Gästebuch und möglichst auch sein Flash- oder besser noch Konso-lenspiel. Gedruckte Filmprogramme spielen nur noch eine untergeordnete Rolle. Interessant wird die gedruckte Information erst wieder, wenn der Film sich an ein besonders kleines und spezielles Publikum richtet und (noch) gar keine Homepage hat, weil sein Start erst in einem halben Jahr ist oder noch kein Ver-leiher gefunden wurde. Die meisten Festivals verkaufen oder verschenken da-her einen Katalog, in dem zu jedem Film neben Titel, Credits und Kontaktinfor-mationen auch noch kurze Angaben zum Inhalt oder zur Technik verzeichnet sind. Besondere Relevanz bekommt der Paratext auf Filmfestivals, bei denen sich die BesucherInnen auf eine große Menge ihnen überwiegend völlig unbe-kannter Werke einlassen.⁴³⁰ Mit verschiedenen Paratexten kann hier versucht werden, die Aufmerksamkeit und das Interesse potentieller ZuschauerInnen auf den jeweiligen Film zu ziehen oder die Erinnerung daran nach dem Film zu verstärken – bei einem Festival, bei dem man sich bis zu 50 verschiedene lange und kurze Filme ansieht, ist auch das ein wichtiger Aspekt. Interessanter noch ist der paratextuelle Apparat bei Kurzfilmfestivals, bei dem mehrere Einzel-filme zu Programmen zusammengefasst werden, denn hier stehen sich die In-tentionen der jeweiligen Autoren – ein singuläres Einzelwerk geschaffen zu ha-ben und auch so präsentiert zu sehen – denen der Kuratoren gegenüber, die die Filme zu einem ansprechenden und sinnvoll kombinierten Programm zusam-menstellen.⁴³¹ Hier können die Paratexte zweier grundverschiedener ›Textsor-ten‹ kollidieren: die Einleitung und der Programmtitel gegenüber den Paratex-ten der Einzelwerke. Erstere haben die Aufgabe, dem Programmblock ›sein Los zu sichern‹, letztere diejenige, den betreffenden Film für die (gesteigerte) Auf-merksamkeit und/oder Erinnerung des Zuschauers wieder herauszulösen.

Wie sehr dabei zwei völlig unterschiedliche Filme sich einander beeinflussen können und damit geradezu nach paratextueller Abgrenzung innerhalb eines Programmblockes verlangen, zeigen die folgenden beiden Beispiele: Yann Beauvais hat nach OPERATION DOUBLE TROUBLE (Keith Sanborn, 2003, 10 Min.), dessen Konzept darin besteht, jede Einstellung eines zeitgenössischen US-ame-rikanischen Militärpropagandafilms zweimal hintereinander zu montieren, das sehr ruhige, schwarzweiß fotografierte Video LINGCHI: ECHOES OF A HIS-TORICAL PHOTOGRAPH (Chien-Jen Chen, 2002, 25 Min.) gesetzt. Trotz der langen Einstellungen und ruhigen Kameraführung des zweiten Films benötigte man als Zuschauer einige Minuten, um nicht nach jedem Schnitt die Wiederholung derselben Einstellung zu erwarten, so sehr hatte der Film von Keith Sanborn

selbst in seiner kurzen Dauer von nur zehn Minuten den Blick des Zuschauers geprägt.◀32 Dem Kurzspielfilm CITY OF TOMORROW – REVISITED (Schweiger, 2005) erging es im Programmblock der 51. internationalen Kurzfilmtage Oberhausen am 7. Mai 2005 nicht besser: Er folgte dem Foundfootage-Film COUNTER (2004), in dem Volker Schreiner in knapp eineinhalbsekündigen Einstellungen Ausschnitte aus Spielfilmen hintereinandermontiert, die alle eine Zahl im Bild enthalten. Er montierte diese Einstellungen als Abfolge, so dass die Bilder mit ihren enthaltenen Zahlen von 266 auf 1 herunterzählten. Durch die Kürze der Einstellungen und das Konzept des Countdowns wurde man als Zuschauer während des Films so darauf trainiert, die Zahl im Bild zu finden, dass man auch noch einige Zeit im danach folgenden Film das Bild nach Ziffern absuchte.

Aufgrund des performativen Charakters eines Filmfestivals gibt es verschiedene Möglichkeiten, die einzelnen Werke dezidiert voneinander zu trennen, so man das denn möchte: z.B. das Saallicht zwischen den Filmen an- und auszuschalten, den Vorhang zu öffnen und zu schließen, die einzelnen Filme jeweils für sich anzukündigen oder gar die anwesenden Autoren selbst die Einführung ihrer Filme besorgen zu lassen. Die Autorengespräche können von großer Wichtigkeit sein, da sie – wenn sie direkt vor dem Film stattfinden – genau das Publikum erreichen, welches sich auch den Film ansieht, und so sehr effektiv und mit nur wenigen Sätzen (oder Gesten, Haltungen etc.) das Publikum für einen bestimmten Aspekt des folgenden Werkes sensibilisiert werden kann.◀33

Sind die AutorInnen nicht anwesend oder bietet das Festival keinen oder nur wenig Platz zur Diskussion, kommt dem gedruckten Programmtext eine wichtige Rolle zu. Im Gegensatz zu ausführlichen Kinoprogrammen kommunaler Kinos beispielsweise, den Werbematerialien großer Spielfilme oder auch den Ausstellungskatalogen, in denen die Kuratoren oder sonstige Kenner der Kunstszene die Kontextualisierung besorgen, verfassen bei den meisten Kurzfilmfestivals die einreichenden Autoren ihre Katalogtexte selbst.◀34 Diese müssen der Einreichung beigelegt werden. Der oder die Einreichende füllt hierfür ein Anmeldeformular aus, auf dem Informationen zum Film eingetragen (Format, Credits etc.) sowie bestimmte Rechtserklärungen unterzeichnet werden müssen. Der Platz für die Inhaltsangabe umfasst normalerweise zwei bis vier Zeilen. Der an dieser Stelle angegebene Text ist der, der auch später bei einer Aufnahme des Films in das Festivalprogramm im Katalog abgedruckt wird.◀35 Je nach Professionalität der Einreichenden können meist auch noch weitere Informationen zum Film beigelegt werden: Fotos, Kritiken, Zeitungsartikel, Postkarten etc.; der Phantasie sind hier keine Grenzen gesetzt, denn den beigelegten Paratexten kommt bei der Anmeldung des Films eine doppelte Funk-

tion zu: zum einen dienen sie als Material für die Kataloggestaltung, zum anderen ist das auch das Material, das bei der Sichtung der Auswahlkommission vorliegt. Aufgrund der Fülle der Einreichungen (Oberhausen 2006: 4.387 Beiträge aus 90 Ländern für den Internationalen Wettbewerb, davon wurden 64 Beiträge aus 38 Ländern ausgewählt) 436 verfolgen einige FilmemacherInnen, ProduzentInnen oder Verleiher die Strategie, sich durch das beigelegte Material möglichst auffällig von der Masse der anderen Einreichungen abzuheben. 437 Der Text kann dabei schon gezielt Vorlieben einzelner KuratorInnen ansprechen oder auch während der Sichtung aufkommende Fragen klären. Die Programmtexte bei Kurzfilmfestivals haben in dem Moment, wenn sie an das Publikum verteilt werden, bereits ihre wichtigste Aufgabe erfüllt: die Aufführung des Films zu ermöglichen. Für welches wichtigere Los kann ein Paratext sonst sorgen?

Bei Festivals haben die Programme nicht selten Qualität und Umfang eines Buches, teilweise mit mehreren Teilen, von denen ein einzelner bereits bis zu 340 Seiten mit durchgehend farbigen Abbildungen umfassen kann. 438 Das Ganze hat dann durchaus auch die Funktion einer Programmzeitschrift, die man sorgfältig konsultiert, um sich ›sein‹ Programm zusammenzustellen (natürlich enthält der Festivalkatalog keine Empfehlungen bzw. nur Empfehlungen und keine schlechten Bewertungen einiger Filme, von daher gleicht er eher einer Senderzeitschrift wie dem ARTE-Magazin). 439

Der Katalogtext hat einen zweifachen Status: in Funktion und Anordnung ist er vergleichbar mit dem Vorwort und dem Waschzettel. Bei dem Waschzettel (einem Begriff aus der Belletristik) handelt es sich um einen kurzen Text

»... (üblicherweise zwischen einer halben und einer ganzen Seite), der durch ein Resümee oder jedes andere Mittel auf meistens lobende Weise das Werk beschreibt, auf das er sich bezieht – und dem er seit gut einem halben Jahrhundert auf die eine oder andere Art beigelegt ist« (Genette 2001, 103).

Laut Genette beinhalten die meisten Waschzettel nicht mehr als eine Inhaltsangabe und enthalten keine weiteren für den Kritiker relevanten Informationen und sind daher eher den Chef-Redakteuren zugedacht, die daraus auf die Relevanz einer Besprechung schließen (vgl. Genette 2001: 103). Im Vorwort bietet sich hingegen die Möglichkeit für den Autor, gezielt rezeptionssteuernd einzugreifen. Der Inhalt muss dort nicht mehr wiedergegeben werden und auch Eigenlob ist recht selten, stattdessen kann aber über einen Umweg – das Herausstellen der Themenrelevanz – das Werk selbst auch aufgewertet werden (vgl. Genette 2001: 192). Das Vorwort als sich an jede Ausgabe neu anpassender Paratext bietet auch die Gelegenheit, auf die sich mit der neuen Auflage än-

dernde Relevanz des Werkes näher einzugehen. Bei Kurzfilmfestivals ist hingegen beobachtbar, dass die Katalogtexte zu Filmen, die bei verschiedenen Festivals aufgeführt werden, sich gleichen, die Filmemacher also denselben Text auf unterschiedlichen Festivals einreichen und nicht auf die jeweiligen Zusammenhänge eingehen.◀40

Für diesen Aufsatz wurde exemplarisch ein Korpus von zehn deutschsprachigen Festivalkatalogen◀41 aus den letzten sechs Jahren analysiert, mit sowohl künstlerischer als auch rein erzählerischer Ausrichtung. Gefragt werden soll dabei nach bestimmten Strategien beim Einsatz dieser paratextuellen Elemente. Die Angaben zu den 1.057 Filmen wurden in verschiedene Kategorien unterteilt, u.a.: inhaltliche Zusammenfassung, formale Beschreibung, verlegerischer Text, Beschreibung von Anlass und Ziel des Films etc. Die am häufigsten gewählte Form der Filmkommentierung ist dabei die inhaltliche Zusammenfassung, die bei experimentellen Filmen ohne deutlich vorhandene Narration auch eine Art Bildbeschreibung sein kann (mehr als jeder zweite Film verzeichnete solch einen Text). Bei Festivals, die überwiegend Kurzspielfilme zeigen, sind fast ausschließlich Texte dieser Kategorie zu finden. Aber auch Festivals, die sowohl experimentelle als auch szenische Arbeiten zeigen wie Oberhausen, verzeichnen die meisten Eintragungen in dieser Textkategorie. Einzig bei Festivals mit einem deutlichen Schwerpunkt auf experimentellen Arbeiten verteilen sich die Textkategorien relativ gleichmäßig auf insgesamt sechs Kategorien: Neben der Bildbeschreibung ist hier ebenso häufig die formale Beschreibung, ein ironischer Ausblick auf den Film, ein verlegerischer Text, eine Beschreibung des Ziels / des Anlasses des Films oder eine vom Autor vorgenommene Interpretation des Films anzutreffen. Ein Grund für diese gleichmäßigere Verteilung der Textsorten mag sein, dass neben einem Katalog des Stuttgarter Filmwinters für diese Art von Festivals drei Kataloge des European Media Art Festivals in Osnabrück untersucht wurden, das das einzige mir bekannte Festival ist, das den Filmemachern im Katalog den individuell erforderlichen Platz für eine textliche und bildliche Darstellung ihrer jeweiligen Werke lässt; alle anderen Festivals arbeiten mit einer einheitlichen Darstellung, bei der jedem Film gleich viel Raum zugebilligt wird. Neben der Bildbeschreibung kann bei experimentellen Filmen auch die formale Beschreibung von Relevanz sein, beispielsweise wenn bestimmte Arbeits- und Herangehensweisen im Vordergrund standen, die sich in das Material nicht so einschreiben, dass sie für den Zuschauer gleich evident sind.◀42 Viele Filmemacher ziehen sich auch auf eine ironische Position zurück, wenn die Filme das erlauben.◀43 Bei anderen Festivals fast gar nicht, im künstlerischen Kontext aber auffallend häufig anzutreffen, ist die Kategorie des verlegerischen Textes, in dem beispielsweise er-

wähnt wird, wo der Film bereits aufgeführt wurde, wie viele Preise er gewonnen hat, oder ein Zitat über diesen Film abgedruckt wird. Ebenfalls sehr viel häufiger anzutreffen ist die Beschreibung der Autorenintention◀44 und der Versuch einer Interpretation.◀45

Für die Texte der Festivalkataloge kann generell angenommen werden, was auch für die oben beschriebenen Filmprogramme gilt: den potentiellen Zuschauer zu interessieren und eine Erinnerungsstütze für den tatsächlichen Zuschauer zu sein.◀46 Kurzspielfilme sind meist so konzipiert, dass der Prozess des Verstehens spätestens mit den letzten Metern des Films auch beim Zuschauer abgeschlossen ist. Fragen, die dann noch bleiben oder auftauchen, hängen meist mit der Diegese des Films zusammen; der Filmemacher muss aber nicht noch die Möglichkeit der paratextuellen Textproduktion nutzen, um, wie Singer und Sandberg es für die Übergangsphase des Kinos um 1910 annehmen, Lücken in der Narration zu füllen. Entstehen solche Lücken, sind sie meist gewollt und beispielsweise einer elliptischen Montage geschuldet. Der Experimentalfilm steht hingegen weniger in der Tradition der Kommunikation, ihm geht es mehr um eine individuelle Ausdrucksweise, die verschiedenen Bereichen der bildenden Kunst näher ist als der heutigen professionellen Filmproduktion. Je unterschiedlicher die Ausdrucksmittel und je einfacher verfügbar dabei die technischen Möglichkeiten werden, desto mehr verschiedene Ansätze und Formen gibt es und entstehen in diesem Bereich. Konnte man in den 60er Jahren für einen bestimmten Teil der Filme noch vom ›strukturellen Film‹ reden und damit eine Debatte entfachen, an der sich zahlreiche FilmkünstlerInnen beteiligten, scheint ein vergleichbarer Diskurs heute unwahrscheinlich. Die multiplieren Ansätze sind kaum noch in einer Debatte um künstlerische Positionen zu vereinen, sondern treffen sich in Foren und Veranstaltungen, in denen es um Fragen der Distribution geht, da parallel zum Anstieg der Produktion das Interesse in der Öffentlichkeit an experimentelleren und künstlerischen Filmformen abzunehmen scheint.◀47 Experimentalfilme präsentieren sich zudem heutzutage in einer Medienlandschaft, in der es bereits stark konventionalisiert ist, das präsentierte Medium aus sich heraus verstehen zu können, ohne weitere Erklärungen oder Interpretationshilfen dafür zu bekommen. Wie auch das frühe Kino im Übergang zum klassischen Kino im Prozess der Verselbständigung, also um z.B. ohne Filmerklärer auszukommen, nach Singer und Sandberg die *photoplay stories* und Filmprogramme nutzte, um nicht missverstanden zu werden, gebrauchen einige Filmkünstler den Zusatz-Text ihres Filmes nicht so sehr, um ein Publikum dafür zu interessieren, sondern um zu vermitteln und zu erklären. Wie auch bei vielen Filmemachern des strukturellen Films das Wissen um die Entstehung und das zugrunde gelegte Kon-

zept dem Film erst vollständig seine Bedeutung und seinen Wert geben, gibt es auch heute noch Filme, die ohne das konzeptuelle Wissen nicht mehr als die arabeske Abfolge nicht gegenständlicher Formen und Zeichen sind. Konnte vor 50 Jahren ein Film, der nur aus Schwarz- und Blankkaden bestand, das Publikum auch ohne den konzeptuellen Hintergrund noch provozieren, ist aufgrund der Diversität der Filmansätze ein Erklären der Motivation nötiger denn je. Natürlich kommt es auf den einzelnen Film an, welche Art der schriftlichen Beschreibung ihm am besten im Katalog steht. Viele experimentelle Arbeiten erklären sich auch so beim Sehen bzw. machen klar, was Ziel und Anliegen ist. Nur bei weniger als einem Prozent der untersuchten Filmtexte haben die jeweiligen Autoren den *Filmtext* durch den Text im Katalog erweitert, so dass nicht nur auf formale Besonderheiten der Produktion oder des Produktionshintergrundes verwiesen wurde, sondern durch Hinweise auf eine besondere Konzeption, die so nicht im Film erkennbar war, sich die Bedeutungsebene entscheidend veränderte.◀48 Auch bei Spiel- und Dokumentarfilmen kann sich die Perspektive durch das Wissen um bestimmte Hintergründe verändern, ihr ›Inhalt‹ selbst bleibt im Normalfall aber auch ohne diese verständlich. Die Techniken, um Filme selbsterklärend zu konzipieren, sind heutzutage wahrscheinlich so vielfältig und so einfach zu handhaben wie noch nie. Die Praxis, die textliche Erweiterung des Films vom Trägermaterial auf das Papier bei der Konzeption des Films mit zu berücksichtigen, hat, so scheint es, momentan nur noch in dem Bereich des Experimentalfilms überlebt, der in der Tradition des strukturellen Films steht. Dieser Tatsache trägt u.a. der Verleih für österreichische Experimentalfilme und -videos, Sixpackfilm, Rechnung, der zu vielen von ihm vertriebenen Werken sorgfältig gestaltete Informationszettel beilegt. Denn sowohl Filmen von Peter Kubelka und Kurt Kren als auch neueren von Peter Tscherkassky und Gustav Deutsch liegen Konzepte zugrunde, die, so sie denn kommuniziert werden, den Blick der ZuschauerInnen nicht nur lenken, sondern auf ganz andere Bedeutungsebenen hieven.◀49

Sandberg appelliert in seiner Untersuchung der *pocket movies* an uns, beim frühen Kino nicht zu erwarten, dass der Film sich selbst erklärt:

»It is important to remember, that is, that *our* prejudices against offscreen information depend rather dramatically on the conception of the well-bounded filmic text made possible after sound synchronisation, a distinction that creates a somewhat more selfevident distinction between ›proper‹ and ›extraneous‹ narrative information than may have been the case for silent-film spectators« (Sandberg 2001, 12; Hervh. i. Original).

Die Untersuchung der Kataloge von Kurzfilmfestivals zeigt aber, dass die Praxis der gedruckten Informationen zur weiteren, notwendigen Erläuterung

des Films nach wie vor nicht überholt ist. Sicherlich ist das Druckwerk bei den meisten Filmen eine Konvention oder einfach nur ergänzendes Werbemittel. In Fällen aber, in denen der Produktionsprozess und die konzeptionelle Herangehensweise nicht ohne weiteres erschlossen werden kann, können die Texte nicht nur eine zusätzliche, sondern die *eigentliche* Bedeutungsebene eröffnen. Damit sichern sie dem Film das Los zu, *richtig* (im Sinne des Autors) verstanden zu werden. Im Vergleich zu anderen Paratexten kommt ihnen jedoch eine besondere Rolle zu, die bei einer bestimmten konzeptionellen Kunst der Moderne für selbstverständlich genommen wird: dass die Qualität des Vorwissens über die richtige und angemessene Rezeption entscheiden wird. Gerade beim Experimentalfilm wird deutlich, dass auch heute noch Film mehr ist als nur der Streifen, der im Kino zur Aufführung gelangt.

Sowohl beim High-Concept-Film als auch dem konzeptionell-künstlerischen Film greift es zu kurz, von den Paraphernalien nur als Werbung zu sprechen. Das Konzept des Paratextes erlaubt es, unterschiedlichste Intentionen und Medien gemeinsam unter einer Perspektive in den Blick zu nehmen. Für Genette ist der Paratext zwar ein Text, wenn auch noch nicht der Text, etwas dazwischen, kurz davor:

»Etwas *Para*-artiges ist nicht nur gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze zwischen innen und außen: Es ist auch die Grenze als solche, der Schirm, der als durchlässige Membran zwischen innen und außen fungiert. Es bewirkt ihre Verschmelzung, lässt das Äußere eindringen und das Innere hinaus, es teilt und vereint sie« (Miller 1979, zit. nach Genette 2001, 9).

Auch wenn Genette davor warnt, die Ränder weiter zu untergraben (vgl. Genette 2001, 388), so muss aufgrund der medialen und dispositiven Eigenheiten des Films doch festgestellt werden, dass der Paratext hier mehr ist als eine Übergangszone. Aufgrund der Immaterialität des Films im Kino und der damit verbundenen Materialdiversität im Bereich des Paratextes kann der Film hier weitergeschrieben werden, als Text, als Konzept, als Gebrauchsanweisung – und trotz der medialen Unterschiedlichkeit von Film und gedrucktem Text schwimmt hier die Grenze zwischen Text (Film) und Paratext. Und eine Filmgeschichtsschreibung unter besonderer Berücksichtigung des Paratextes könnte vielleicht zu dem Ergebnis kommen, so meine ich, dass der Film sich immer weiter ausdehnt und seine Ränder nicht textuell oder medial, sondern dispositiv auszumachen sind. Dabei kann zumindest beim Film nicht pauschal von einer Unterordnung des Paratextes unter den Text gesprochen werden⁵⁰, sondern eher von einer dispositiven *Unterstützung* dessen, was konventionell als hauptsächliches Element des jeweiligen Dispositivs angesehen wird und wovon man gemeinhin glaubt, dass es sich selbst erklären könne und müsse.

Nachsatz

Konzeptwerbung:

Verleiher im Art-House-Bereich produzieren das jeweilige Werbematerial für den Film. Vertraglich mit der Produktionsfirma ist dabei eine Unter- und Obergrenze der dafür anfallenden Kosten geregelt. Die Untergrenze garantiert ein Mindestengagement des Verleihers, die Obergrenze sichert den Gewinn der Produktionsfirma, da der Verleih die anfallenden Werbekosten von dem, was er an die Produktionsfirma abführen muss, absetzen kann. Das internationale Artwork des jeweiligen Films bekommt der Verleih dabei häufig umsonst und kann dies übernehmen, um- oder neu gestalten. Je nach Vertrag muss das neue Plakat dann von der Produktionsfirma abgenommen werden (stimmen die Größe der Namen im Verhältnis zum Titel und untereinander, wurde die »photographic-likeness« der Stars verändert?). Ein neues Plakat kann für den Verleih besonders im Art-House-Bereich von Interesse sein. Die Filme werden für das eigene Land häufig als Blockbuster annonciert, können beim Export ins Ausland aber nur als anspruchsvolle Filme vermarktet werden, da dort kaum jemand die Namen und Gesichter der Schauspieler kennen würde. Jenseits des Plakates wird das Werbematerial jedoch kaum kontrolliert, da die Produktionsfirmen davon ausgehen, dass man das Design-Konzept des Plakates auch für Flyer etc. übernimmt. Ähnlich frei sind die Verleiher von Art-House-Filmen bei der Titelgebung und der Synchronisation. Der Verleih ist maßgeblich für die Imagebildung eines Films im jeweiligen Land verantwortlich und nur dadurch und mit geschickter Werbung lässt sich in diesem Segment Geld verdienen. Dies ist vielleicht einer der größten Unterschiede zwischen Blockbustern und Art-House-Filmen: je geringer das Budget, desto größer sind die Freiheiten der Verleiher bei der Vermarktung und desto »liebvoller« und persönlicher muss diese dann auch von den entsprechenden Personen vorbereitet und durchgeführt werden (viel läuft hier über persönliche Kontakte der Verleiher zu Journalisten und Kinobetreibern). Gemeinsam haben diese beiden Arten der Filme allerdings, dass die Autoren wenig oder gar kein Mitspracherecht über die Kampagnen haben (zu Werbekampagnen von Autoren siehe den überaus amüsanten Artikel von John Waters »Was ist bloß aus dem Showgeschäft von einst geworden?« (2005). ◀51). Es erscheint wenig realistisch, dass ein Film, bei dem der Regisseur vertraglich auf einen bestimmten Titel pocht, auch im Ausland Abnehmer finden wird, da der Titel eines der wichtigsten Marketingmittel eines Films ist eine unbedachte oder unglückliche Titelwahl kann entscheidend zum Misserfolg eines Films an der Kinokasse führen. (In den 50er und 60er Jahren gaben die Produktionsfirmen allerdings häufig die Titelgestaltung der ausländischen Verleihtitel auch gleich zusammen mit der Vorspanngestaltung in Auftrag (vgl. Harris 2006, 125; zur Relevanz von Verleihtiteln siehe auch Schreitmüller 1994, 346, zur Funktion S. 82-84.) Beim Wechsel zum DVD-Markt kann ein Independent-Film dann noch einmal eine entscheidende paratextuelle Veränderung erfahren, da der Kommunikationswert des Covers in der Regel auf Briefmarkengröße im Internet beurteilt wird oder ein anderes Publikum im DVD-Bereich angesprochen werden soll als bei der Kinoauswertung. Die großen

Blockbuster hingegen leben vom Wiedererkennungswert ihrer als Logo funktionierenden Plakate und Cover, da sie wie ein Logo nicht nur Inhalte kommunizieren, als vielmehr auch die in anderen Paratexten bereits erfahrenen Inhalte signifikant abrufen müssen.

Für die Angaben zur Verleihpraxis im Art-House-Bereich danke ich Dr. Ludwig Ammann von der Kool Filmdistribution, Freiburg.

Konzeptfilm:

Besonders das Expanded Cinema hat in seinem Versuch, aus den üblichen Konventionen des Kinos auszubrechen, viel mit paratextuellen Elementen gespielt. In Hans Scheugls *Erweitertes Kino – Die Wiener Filme der 60er Jahre* (2002) finden sich drei Beispiele, in denen explizit die geschriebene Filminformation thematisiert wird: Zu seinem Film *MILIZ IN DER FRÜH* (1966) schrieb Hans Scheugl auf einem Programmblatt:

»Ein utopischer Film. Werbeslogan: Ein Weltkrieg im Kleinen! Jedem sein privater Weltkrieg! Das Publikum wird gebeten, bei den ersten Einstellungen, die stumm sind, folgenden Wahlspruch Lautréamonts mitzudenken: Die Zeit ist gekommen, die Hand der Gerechtigkeit zum Stillstand zu bringen« (Scheugl 2002, 61; Hervh. i. Original).

»Bei HELL'S ANGELS ließ [Ernst] Schmidt [jr.] Kinoprogramme, die er zu Flugzeugen gefaltet hatte, in den »Kinohimmel« segeln. Realisiert wurde diese Aktion 1969 beim Filmmachertreffen in Stuttgart. Der Film ist Howard Hughes gewidmet, der den Film gleichen Titels produziert hatte« (Scheugl 2002, 172).

1971 schickte Schmidt jr. den Film *Umweltschmutz* – ein Wegwerffilm auf das Mannheimer Festival. Dem Film lag die Anweisung bei, ihn wegzuwerfen, falls er nicht ins Programm passe. *»Seither ist der Film verschollen« (ibid.).* Aber seinen im Titel angekündigten Zweck hat er erfüllt.

Anmerkungen

- 01►** »Text-based criticism often finds a place for decisions and personnel deemed to have contributed to producing the image, but it has rarely known what to do with the non-filmic components of film exhibition: live acts sharing a film program, commercial tie-ins, ticketing policies, seating practices, theater acoustics, intermission activities, popcorn availability, sales of residual products (sheet music, records, videotapes, T-shirts, etc.), and many more« (Altman 1992, 6).
- 02►** »Löst man sich von der Autorenperspektive und lässt man der Ökonomie ihren Raum, dann stellt der Paratextbegriff zumindest für eine texttheoretische Analyse der Filmwerbung aber durchaus ein nützliches Instrument dar« (Hediger 2004, 288).

- 03►** Bei Plakaten und anderem Werbematerial »verlassen wir den Paratext« (Genette 2001, 36).
- 04►** Dies ist der Fall bei reinen Vorspannanimationen, wie z.B. von Saul Bass zu *ANATOMY OF A MURDER* (Preminger, 1959); hier wäre aber auch zu fragen, inwieweit eine Ouvertüre als Paratext bezeichnet werden kann, da hier beim Vorspann (wie auch in der Oper) häufig die *Main Themes* der Filmmusik (und des Films) vorgestellt werden. Speziell die Bass-Vorspanne sind durch die einheitliche Gestaltung von Werbe-Art-Work und Vorspann ein Spezialfeld innerhalb des Vorspanns – unter einer bestimmten Lesart durchaus auch als Trailer der Werbung zuzuschlagen: »Die von ihm gewählten Elemente wurden für die gesamte Filmwerbung verwendet, vom Briefkopf bis zum Riesenplakat. Auf diese Weise beginnt die Werbung für einen Film in der Tageszeitung, setzt sich auf den Anschlagsäulen fort und leitet schließlich durch den Vorspann zur eigentlichen Spielhandlung über« (Bass 1960, 208). Dabei darf der Titel nicht mit dem Vorspann verwechselt werden: Der *Titel* ist wie beim Buch paratextuell – wird beim Film allerdings häufig auch von Werbeabteilungen vorgeschlagen und ausführlich durch Probanden beurteilt (für Beispiele aus der Praxis siehe Magener 1995, 10f oder Hembus 1995, 670f) und wäre damit nach Genette verlegerischer Epitext ... Zu vom Marketing konzipierten Titeln bei Büchern siehe Schreitmüller 1994, 36.
- 05►** »Die Schrift lässt sich ablösen, wenn man sie denn als unfilmisch denkt. Bei Genette ist der Paratext aus demselben Material wie der Text. Deshalb verweist er auf den räumlichen Abstand. Wo kann man diesen Abstand im Film ermessen? Anfang und Ende des Films drängen sich als zeitliche Schwellen auf. Ebenso wie Genette kann man sich mit der topographischen Perspektive behelfen und den Rand des Films in den Blick nehmen. Der Film setzt immer einen Rahmen voraus, die Kadrierung des Gefilmten. Das Filmbild lässt sich aber nicht leicht von seinem anderen »ablösen« (Böhnke 2004, 200). Zudem gibt es durchaus Filme, in denen das Wegfallen des Vor- oder Abspanns die Aussage des Films verfälschen würde, was für ein paratextuelles Element nach der Genette'schen Definition nicht gelten dürfte: Das Remake von *DAWN OF THE DEAD* (Zack Snyder, 2004) endet wie das Original mit der Flucht der Protagonisten und der Fahrt ins Ungewisse. *Zwischen* den Tafeln des Abspanns wird die Geschichte aber noch weitererzählt: sie müssen auf einer kleinen Insel anlegen und werden dort von den Zombies vernichtet ... Für Böhnke ist der Vorspann jedoch – unabhängig seiner schriftlichen Äußerung – trotzdem Paratext, im Sinne seiner rahmenden Funktion, seines enunziatorischen Status und der im Bezug auf den filmischen Text zeitlich nachträglichen Entstehung (vgl. Böhnke 2006).
- 06►** Auch die Stars haben einen nicht unbeträchtlichen Autorenanteil am jeweiligen Film. So muss ein von John Wayne verkörperter Protagonist in den Western der 50er und 60er Jahre nicht mehr ausführlich charakterisiert werden, da seine Figur aus ausreichend vielen vergleichbaren Filmen bekannt sein dürfte (vgl. Thompson 1995, 38). Die Beziehungen seiner Filmrollen untereinander sind allerdings als transtextuell zu bezeichnen.
- 07►** »Das Kinoprogramm hat sein ›Beiwerk‹ immer wieder verändert und der medialen



Konkurrenz (Wochenschauen und Kulturfilmre sind dem Fernsehen zum Opfer gefallen) und den veränderten Rezeptionsgewohnheiten angepasst. Das bedeutet, dass eine Programmgeschichte des Films nicht nur die zentralen Texte (hier die Hauptfilme), sondern auch die Paratexte und zusätzlichen Programmelemente, die ihn unterschiedlich begleitet haben, berücksichtigen müsste. Und schließlich sind für die Rezeption von Filmen die Geschichte der An/Ordnungen der Zuschauer zum Programm (der aktuelle Zusammenschluss von Kino-Raum und Publikum) und deren institutionell-mediale Bedingungen einzubeziehen« (Paech 2004, 218).

08► »Die Literaturgeschichte geht (zu Unrecht) vom identischen ›Programm Buch‹ für ihre Texte aus, die Filmgeschichte kann sich das im ständigen radikalen Wandel technisch-apparativer, medial-institutioneller, dispositiver etc. Bedingungen ihres Gegenstandes ›Film‹ noch viel weniger leisten« (Paech 2004, 217).

09► »When does the film start?« fragt sich Thomas Sutcliffe (2001, 21) und bezieht diese produktionszentrierte Frage durchaus nicht nur auf das, was auf dem Bildstreifen selbst zu sehen ist.

10► In einigen Sonderfällen wird der eigentliche Text zum Paratext sonst paratextueller Elemente: Die letzte Spielfilmwiederholung eines Sendetages des Senders Tele 5 gegen zwei Uhr nachts präsentiert den Film im »Flirtkino«: mehr als ein Drittel des Bildschirms wird dabei von durchlaufenden Texten und Bildern gefüllt, mit denen einsame Zuschauer nachts mittels SMS und MMS via Tele 5 nach Partnern »für gelegentliche Treffs« suchen. Der Film ist Nebensache und bricht dann auch einfach ab, wenn das Morgenprogramm beginnt, ohne dass sein Ende abgewartet wird (so gesehen bei der Ausstrahlung von SPIEL DEIN LIED UND TÖTE, JOE am 20.12.2006 um 4.15 Uhr auf Tele 5). [Abb. 1-3] Wie sehr die Unterscheidung von Paratext und Text

Abb. 1-3: SPIEL DEIN LIED UND TÖTE, JOE im Flirtkino auf Tele 5

Abb. 4: JACKIE BROWN auf rtl 2: Die Fernsehausstrahlung als Werbefilm für Klingeltöne

im TV aufgehoben werden kann, zeigt auch die Ausstrahlung von *JACKIE BROWN* am 2. März 2007 auf rtl 2: Während des Vorspanns erscheint eine Schrifteinblendung, die es dem/der ZuschauerIn ermöglicht, sich den der Titelsequenz unterlegten Song von Bobby Womack gegen Gebühr via SMS direkt auf das Handy runter laden zu können [Abb. 4]: Der Film als Werbeträger für mobile Dienste (siehe hierzu insbesondere die TV-Ausstrahlung der Serie 24).

- 11► Und das nicht nur im Blockbuster-Bereich: So hat Michael Haneke versucht, durch Titel, Plakatgestaltung und die Altersfreigabe ab 18 genau das Publikum anzusprechen, das hauptsächlich jene Filme konsumiert, die er mit *FUNNY GAMES* (1997) kritisieren wollte. Scheinbar ›neutrale‹ Angaben wie die über die Altersfreigabe können z.B. bei Horrorfilmen ein entscheidendes Auswahlkriterium darstellen, verspricht man sich doch von einem Film ab 18 mehr Splatter als von einem mit Jugendfreigabe. Ähnliches mag auch für die Warnung gelten, dass der folgende Film, das folgende Computerspiel bei Zuschauern mit Epilepsie aufgrund von schnellen hell-dunkel-Wechseln einen Anfall auslösen könnte.
- 12► In *JURASSIC PARK* taucht dann nicht nur überall das Logo auf, mit dem der Film selbst beworben wurde, sondern auch das Merchandising, das man dann selbst kaufen kann! (vgl. *ibid.*, 254).
- 13► So der Bericht von Caroline Frick in der 4. Sektion des vom Niederländischen Filmmuseum veranstalteten Workshops *Re-assembling the programme*, 2004. (Mskr. der Dokumentation des 4th Amsterdam Workshop: *Re-Assembling the Programme*, Nederlands Filmmuseum, 21.-24. Juli 2004; vorrauss. Erscheinen online 2007). Letztendlich muss der Paratextbegriff für die Film- und Medienwissenschaften neu definiert werden und hat in weiten Teilen nicht mehr mit dem originalen Begriff gemein als den Namen, denn Genette bezog seine Paratextdefinition nur auf Kunstwerke: »[...] le paratexte, cette frange aux limites indéfinies qui entoure d'un halo pragmatique l'œuvre littéraire – et, par une extension sans doute légitime du terme, toutes sortes d'œuvres d'art – et qui assure, en des occasions et par des moyens divers, l'adaptation réciproque de cette œuvre et son public« (Genette 1987, 3; Hervh. i. Orig.).
- 14► Erwähnt sei hierzu noch das vertragliche Festlegen der prozentualen Verhältnisse der Star-Close-ups. Zum Thema multiple Autorenschaft: »The ASC [American Society of Cameraman, FK] encouraged its members to think themselves as creative people, comparable to the screenwriter or director« (Bordwell 1999, 345).
- 15► Im Bezug auf diese Elemente unterscheidet sich der Begriff ›Paratext‹ von dem des ›Dispositiv‹ oder ›Apparatus‹ auch durch ein nicht vorhandenes Implizieren ideologischer Wertungen. Der Paratext ist eine Kategorie.
- 16► Zum Popcorn siehe u.a. Hedigers Essay »Das Popcorn-Essen als Vervollständigungshandlung der synästhetischen Erfahrung des Kinos. Anmerkungen zu einem Defizit der Filmtheorie« (2001) und Bordwell/Staiger: »Twentieth Century-Fox invested part of its *STAR WARS* (1977) profits in a Coca-Cola bottling company; *JAWS* (1975) permitted Universal to do

the same. As *Time* noticed: »The acquisition will move the movie business toward controlling not only what the audience sees but what they buy in the lobby« (1999, 368).

- 17► Die Hinzufügung von allerlei Shows und Materialien zur eigentlichen Filmvorführung beschrieb 1926 schon Siegrfried Kracauer: »Wie die Programmzettel zu Magazinen sich weiten, so die Aufführungen zur gegliederten Fülle der Produktion. Aus dem Kino ist ein glänzendes, revueartiges Gebilde herausgekrochen: das *Gesamtkunstwerk der Effekte*« (Kracauer 1977 [1926], 312, Hervh. i. O.). Kracauer ist der Meinung, dass die Shows, die in großen Lichtspielhäusern vor den Filmen zur Aufführung gebracht wurden (ein ausführlicher Aufsatz zur Art und Praxis dieser Shows findet sich bei Hediger 2003), den Film in seiner Illusionskraft bedrohen (vgl. ebd., 316). »Denn durch die Einverwebung in ein geschlossenes Programm wird der Film um seine mögliche Wirkung gebracht« (ibid.). Zum Paradigmenwechsel in der Filmwissenschaft siehe Altman 1992: »Cinema as event, replacing cinema as text: this will be the watchword of the nineties, as we shall see in many of the essays that make up this collection« (14).
- 18► Die Tatsache, dass der Text gerade im Film (im Vergleich bspw. zum Buch) besonders veränderbar ist, zeigt nicht zuletzt die Fülle an Director's Cuts und alternativen Enden auf DVDs. Dieser Hintergrund wird im Folgenden mit berücksichtigt.
- 19► Für Genette ist die Veränderbarkeit ein wesentliches Merkmal des Paratextes. Zu nahezu jeder Kategorie zählt er Beispiele auf, wie sich diese im Laufe der Auflagengeschichte eines bestimmten Buches immer wieder änderten: Namensänderungen der Titel, Verschwinden der Waschzettel (Genette 2001, 112), der Zwischentitel (Genette 2001, 293) oder der Anmerkungen (Genette 2001, 307).
- 20► Zum Status der Anmerkung räumt Genette ein, dass man sie je nach Fall dem Text oder Paratext zuordnen könne, Unterscheidungen, die im Falle fiktiver Anmerkungen (Anmerkungen in einem Roman, die von einer der diegetischen Personen oder von einem fiktiven Autor stammen) teilweise gar nicht mehr zu treffen sind (vgl. Genette 2001, 304ff). Interessanterweise gehören die Anmerkungen umso weniger zum Text, um so lauter ihr »Pistolenknall im Fiktionskonzert« ist (ebd., 319).
- 21► Die Bass'sche Strategie, ein Filmlogo zu kreieren, das in Plakat und Filmvorspann auftaucht, kann unter diesem Aspekt als besonders gelungene Konzeptlösung gesehen werden.
- 22► Iversen (2005) hat gezeigt, dass das so genannte High Concept sowohl für die Blockbuster als auch für die Independent-Filme gilt: »Egal wie künstlerisch ambitioniert ein Film sein mag: Wenn er an der Kinokasse Geld verdienen soll, muss man sich den Fragen stellen, die der Markt aufwirft, und darf nicht allein auf die künstlerische Qualität vertrauen. Die Antworten sollten möglichst ungewöhnlich sein« (Iversen 2005, 179).
- 23► Viele Multiplexe verzichten aus Kostengründen auf eine Einlasskontrolle an jedem Saal, sondern kontrollieren nur noch zentral an der Kasse. Wie im Fernsehen ist es also

möglich, einen Film während der Vorstellung mehrmals zu wechseln (vorausgesetzt, die Veranstaltungen sind nicht ausverkauft).

- 24►** Zum Werbematerial kleinerer Filmverleiher siehe auch den Nachsatz zu diesem Artikel.
- 25►** In kleinen Programmkinos können die vom Kino herausgegebenen Programmhefte bis zu 50% der Kartenverkäufe ausmachen (vgl. Sefrin 2007, 20). Die Werbematerialien haben auch einen wichtigen Beitrag zur Erziehung des Publikums geleistet. In den Materialien zu Hitchcocks *PSYCHO* (1960) stand der Satz »The film you must see from the beginning – or not at all«, wodurch ein entscheidender Schritt zu festen Anfangszeiten im Kino vollzogen wurde, die vorher noch keine so große Rolle gespielt haben (vgl. Waters 2005: 381; Anm.d.Ü.). Speziell bei *PSYCHO* war ein weiterer paratextueller Effekt der, dass das wartende Publikum die Schreie (oder die schreienden Geigen) aus der noch laufenden Veranstaltung hörte, (was in diesem Fall die Assoziation mit einer Achterbahn hervorruft ...).
- 26►** Weitergehende Informationen finden sich – wie auch die ausführlichen Credits bei imdb.com – vielmehr auf der Homepage der Filmemacher, Produzenten oder Verleiher. Unabhängige Filmemacher wie Robert Bramkamp oder Ulrike Ottinger verweisen bei Diskussionen auch nicht selten auf ihre Homepage, auf der sie Material eingestellt haben, das es nicht mehr in den Film geschafft hat.
- 27►** Diese Werbematerialien wurden den Kinos von Verleihern und Produzenten verkauft, da die Filme damals anders als heute zu einem festen Satz vermietet wurden und ein größerer Publikumszuspruch überwiegend dem Kino zugute kam. Heutzutage, wo die Kinos in den ersten Wochen kaum etwas an den Eintrittten, die ein Film erzielt, verdienen, müssen die Verleiher kostengünstigere Materialien produzieren, die sie umsonst an die Kinos weitergeben können (siehe hierzu auch den Nachsatz zu den Werbematerialien unabhängiger Kleinverleiher in Deutschland in diesem Aufsatz).
- 28►** Die Programme enthielten häufig auch Angaben zu den Figuren der Diegese, die sich im Film so detailliert nicht wiederfanden. Sandbergs Analyse hat gezeigt, dass viele Filmkritiker die Programme als Grundlage für ihre Rezensionen nahmen, da in ihren Kritiken dieselben Informationen auftauchten.
- 29►** »While standardized presentation has long been the dream of cinema producers, it has never been fully realized in practice. One of the reasons for this is that exhibitors have every reason to employ presentational differences as a prime method of product differentiation. This strategy was especially salient throughout the silent period, when differences in accompaniment (piano, organ, orchestra, lecturer, voices behind the screen, effects, etc.) served as an important method of individualization, along with the other films, acts, and music on the program, not to mention the ushers' costumes, the theatrical décor, giveaway programs, and what have you. [...] While current theaters tend toward what we might call the zero degree of performance (standardized spaces, automatic projection, a program limited to the feature film), even the drab multiplex theatre usually constructs the marquee or the lobby as a performance space« (Altman 1992, 8f).

- 30► Im Kino findet kaum noch ein Filmbesuch ohne paratextuelle »Vorbelastung« statt. Dies geschieht eher noch beim Zappen im Fernsehen. Iversen vergleicht einen Kino- mit einem Restaurantbesuch: bei beiden wird Ware konsumiert, ohne vorher die Qualität prüfen zu können, weswegen man sich bei der Auswahl des Films/Restaurants auch häufig auf Empfehlungen verlässt und immer wieder denselben Ort aufsucht, um dort etwas anderes zu probieren (vgl. Iversen 2005, 180).
- 31► »[...] jedes Programm [hat] nur die eine Aufgabe [...], seine Programmatik durchzusetzen, die nicht mit dem einzelnen Angebot identisch ist, sondern den Rahmen liefert, in dem es gewollt werden kann (oder soll)« (Paech 1999, 13f).
- 32► Yann Beauvais: Kurzfilmprogramm mit dem Titel *Film for Thought* präsentiert am 22.11.2004 an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.
- 33► Ein besonderes Konzept der Duisburger Dokumentarfilmwoche (kein Kurzfilmfestival) ist es, die Filme nur zu zeigen, wenn die jeweiligen Regisseure auch anwesend sind und zur anschließenden Diskussion zur Verfügung stehen. Diese findet dann zwar in einem an den Kinosaal angrenzenden Raum statt, da es aber keine Programmüberschneidungen gibt, nehmen große Teile des Publikums nach dem Film auch an der Diskussion teil. Diese Diskussion kann nicht nur sehr klärend sein für das Verständnis des Films, sondern auch maßgeblich zur Meinungsbildung beitragen. Aufgrund der Diskussionskultur dieses Festivals und des breiten Raums, der dafür zur Verfügung steht, können FilmemacherInnen Fragen zum Film gleich klären, sich aber gezielten Nachfragen gegenüber auch überfordert zeigen. Bisweilen entsteht sogar im Publikum der Diskussionsveranstaltung eine große Eigendynamik, die dem betreffenden Film schaden oder nützen und sich sogar konträr zum ersten Rezeptionseindruck direkt nach dem Film verhalten kann.
- 34► Eine Ausnahme stellen die Schweizer Festivals *Viper* und *videoex* dar, bei denen Mitglieder der Auswahlkommission die Texte zu den Filmen verfassen.
- 35► Manche Festivals stellen auch alle nicht ausgewählten Einreichungen in einem Sichtungsraum zur Verfügung. Dann finden die Angaben der Anmeldung hier Verwendung.
- 36► Festival Katalog 2006, S. 21.
- 37► Da die Sichtungskommissionen häufig mehrere Tage hintereinander am Stück sich die Beiträge ansehen, kann das Begleitmaterial wichtig sein, um die Aufmerksamkeit der KuratorInnen für das jeweilige Werk zu schärfen oder die Erinnerung daran aufzufrischen. Häufig reicht auch die Zeit gar nicht aus, dass die gesamte Kommission zusammen alle Beiträge sichtet, so dass das Material bereits zur Auswahl herangezogen werden kann, um auszuwählen, woraus die Auswahlkommission dann auswählt.
- 38► Wettbewerbskatalog der Berlinale 2002, hinzu kamen dann noch das Forumsprogramm, die Zettelsammlung der Retrospektive sowie eine Programmübersicht, die über die Anfangszeiten der Filme in den einzelnen Vorführsälen informierte. Ein um die täglich erscheinende Festivalzeitung, die tagesaktuellen Gratisausgaben von *Variety*, den Katalog

des Filmmarktes etc. optional erweiterbares Paket.

- 39►** Wie beim Fernsehen kann man auf den Katalog als Programmorientierung auch weitgehend verzichten, wenn man sich auf die Filme in nur einer Sektion oder in einem bestimmten Kinosaal beschränkt (beim Fernsehen also beispielsweise nur ARTE schauen würde). Bei der Berlinale sehen sich viele Akkreditierte nur Filme aus dem Forum des jungen Films an und diese auch nur im *Delphi*, weil sie keine Lust haben, die Wege zwischen den Kinos zurückzulegen oder die Atmosphäre dieses Kinos der der Multiplexe vorziehen, in denen die Berlinale sonst ihr Programm präsentiert.
- 40►** Überwiegend in den USA hat sich auch der kostenpflichtige Dienst withoutabox.com durchgesetzt. Bei diesem Online-Portal kann man die Daten und Bilder zu seinen jeweiligen Filmen hochladen und dann quasi per Knopfdruck bei den Festivals einreichen, die dann alle Unterlagen auf elektronischem Wege bekommen, auf Wunsch kümmert sich Without A Box sogar um die Zusendung der Sichtungs-DVD. Bei den in den USA üblichen entry-fees (die die Anzahl der Einreichungen auch nicht senken) geben die meisten Festivals bis zu \$10,- Reduktion, wenn man bei ihnen über diesen Dienst einreicht.
- 41►** Die verwendeten Festivalkataloge sind am Ende der Literaturangaben aufgeführt.
- 42►** »Dieser Poetry Clip wurde mit Playback auf 200 % ausgespielt und dann gefilmt. Auf der Timeline wurden die Aufnahmen auf 100 % abgespielt, wodurch die irritierenden Bewegungen entstehen« (Katalogtext zu *SCHLACHTZEUG* von Wolfgang Hoge Kamp, Oberhausen 2006, 44).
- 43►** »Ein Treffen mit Hollywoods berühmtestem Choreografen und einem der berühmtesten Zitate Hollywoods: ›Ist das eine Pistole in Ihrer Hosentasche?‹ (Mae West)« (Katalogtext zu *BUSBY BERKELY'S TRIBUTE TO MAE WEST*, EMAF 2004, 61, der eine »Penis-Choreographie« zeigt und (deshalb?) eines der wenigen Beispiele für einen Film ohne Abbildung im Katalog ist).
- 44►** »[...] haben wir hier versucht, das Unheimliche in den Vordergrund zu stellen« (Katalogtext zu *SCANNER* von Stella Händler und Philipp Schmid, EMAF 2000, 43).
- 45►** »Als Teil des Versuchs zu zeigen, wie die Erinnerung sogar banalen Dingen Zauber geben kann, wurden beim Film kontrastierende visuelle Formate eingesetzt. Dieser Film zeigt, ohne jedoch selbst banal zu sein, eine Reihe amüsanten Erinnerungen und Skizzen, die den Betrachter daran erinnern, wie es war, Kind zu sein« (Katalogtext zu *MAMA PUDDY* von Sharon Green, EMAF 2000, 31).
- 46►** Zuschauer, die mehrere Tage bei einem Festival weilen und viele Programmblöcke ansehen, nutzen den Katalog auch, um den Filmtexten Notizen hinzuzufügen, häufig für andere unlesbar und mit einem eigenen Kodierungssystem versehen, damit die Notizen schnell und zwischen den einzelnen Filmen aufgezeichnet werden können.
- 47►** Von fünf Podiumsdiskussionen während der Kurzfilmtage Oberhausen 2006 beschäftigte sich nur eine mit einem künstlerischen Thema: *Artists as Agents of Vision – on the subject of Wars, Political and Territorial Conflicts*. Die anderen hatten Beziehungen zwischen Kulturschaffenden und Förderern, Medienpädagogik und verschiedenen Distributions- und

Verkaufsmöglichkeiten zum Thema (vgl. Oberhausen 2006, 169ff).

- 48►** z.B.: »Eine Serie von Filmen, die im Projektor belichtet wurden. Projektoren und Kameras sind sich so ähnlich, dass, wenn die Projektionskammer richtig abgedunkelt ist und unbelichtetes Material durch den Projektor läuft, das Licht aus dem Kino den Film durch die Projektionslinse belichtet« (Katalogtext zu *PROJECTOR OBSCURA* von Peter Miller, Oberhausen 2006, 36).
- 49►** »Auf eine Fläche von 50 mal 80 cm wurden in der Dunkelkammer 50 unbelichtete Filmstreifen aufgezogen, auf die in der Folge ein Kader aus *LA SORTIE DES OUVRIERS DE L'USINE LUMIÈRE À LYON* projiziert wurde. Die Aneinanderreihung der entwickelten Einzelteile ergibt den neuen Film, der den Ausgangskader wie die Seite einer Partitur liest: innerhalb der Streifen von oben nach unten und in ihrer Abfolge von links nach rechts. (Peter Tscherkassky)« (aus dem Verleihkatalog von sixpackfilm 2001, 106 zu dem Film *MOTION PICTURE (LA SORTIE DES OUVRIERS DE L'USINE LUMIÈRE À LYON)*, A 1984, von Peter Tscherkassky). Der Film ist stumm, dauert drei Minuten und zeigt in der Projektion nichts anderes als ein Wechselspiel von schwarz und weiß – unterscheidet sich auf den ersten Blick von Kubelkas berühmten Film *ARNULF RAINER* »bloß« durch sein Konzept. Im Katalog sowie auch auf dem Informationsblatt des Verleihs ist der Herstellungsprozess durch eine Fotografie zusätzlich erläutert: Die belichteten und entwickelten Filmstreifen wurden wieder wie vor ihrer Belichtung aufgehängt und geben in der Fläche nun das Bild wieder, das auf sie projiziert wurde – die einzelnen Filmstreifen bleiben dabei aber deutlich sichtbar.
- 50►** »Welchen ästhetischen oder ideologischen Gehalt (»schöner Titel«, Manifest-Vorwort), welche Koketterie und welche paradoxe Umkehrung der Autor auch in ein paratextuelles Element einbringen mag, es ist immer »seinem« Text untergeordnet, und diese Funktionalität bestimmt ganz wesentlich seine Beschaffenheit und seine Existenz« (Genette 2001, 18).
- 51►** Übrigens: Waters berühmtes *Odorama* (Riechkarten, die an Zuschauer zum Film *POLYESTER* ausgeteilt wurden und die nummerierte Felder enthielten, an denen man zu gegebener Zeit riechen musste) wird nun beim DVD-Markt wieder aufgegriffen: Tom Tykwers *DAS PARFÜM* erschien auch in einer – natürlich – limitierten »Duft-Edition« (exklusiv bei der Drogeriekette



Müller), die aus einer Holzschatulle bestand, die neben zwei DVDs auch fünf Fläschchen Parfüm enthielt, an denen man während des Films riechen sollte ... Ein Feature auf der Bonus-DVD behandelt dann auch das Thema »Visualisierung der Gerüche« ...

Abb.5: *MOTION PICTURE (LA SORTIE DES OUVRIERS DE L'USINE LUMIÈRE À LYON)*, Peter Tscherkassky, A 1984

Literatur

Altman, Rick (1992): General Introduction: Cinema as Event, in: ders. (Hg.): *Sound Theory/ Sound Practice*, London: Routledge, 1-14

Bass, Saul (1960) *Film Titles - A New Field for the Graphic Designer*, Zürich, Graphis No 89, Mai/Juni, Vol. 16

Bleicher, Joan Kristin (2004) Programmverbindungen als Paratexte des Fernsehens, in: Kreimeier, Klaus, Georg Stanitzek, Natalie Binczek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, 245-260

Böhnke, Alexander (2004) The End, in: Kreimeier, Klaus, Georg Stanitzek, Natalie Binczek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, 193-212

Böhnke, Alexander (2006) Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film, in: ders., Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hg.): *Das Buch zum Vorspann: The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8, 159-181

Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson (1999) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge, 339-364

Dschen, Meili (1995) Der flüchtige Blick. Momentaufnahmen aktueller Filmplakate, in: Beilenhoff, Wolfgang, Martin Heller (Hg.): *Das Filmplakat*, Zürich, Berlin, New York: Museum für Gestaltung & Scalo, 228-257

Genette, Gérard (1987) Présentation, in: ders. (Hg.): *Paratextes*, Paris: Seuil 1987 (Poétique, N° 69, Février), 3

Genette, Gérard (1987) Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001 (Seuils, Paris)

Genette, Gérard (1990) Einführung in den Architext, Stuttgart: Legueil [1979]

Genette, Gérard (1993) Palimpseste. Die Literatur auf der zweiten Stufe, Frankfurt/M.: Suhrkamp

Hahn, Marcus (2004) Nach der Werbung geht der Roman weiter. Paratextualität in Frédéric Beigbeders Neununddreißig neunzig, in: Kreimeier, Klaus, Georg Stanitzek, Natalie Binczek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin: Akademie Verlag, 179-190

Harris, Adam Duncan (2006) Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns: Die Geschichte des Pacific Title and Art Studios, in: Böhnke, Alexander, Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hg.): *Das Buch zum Vorspann: The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8, 123-136

Hediger, Vinzenz (2001) Das Popcorn-Essen als Vervollständigungshandlung der synästhetischen Erfahrung des Kinos. Anmerkungen zu einem Defizit der Filmtheorie, *montage/av* 10/2/, 67-75

Hediger, Vinzenz (2003) Putting the Spectators in a Receptive Mood. Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino, Marburg: Schüren, *montage/av* 12/2, 68-87

Hediger, Vinzenz (2004) Trailer Online. Der Hypertext als Paratext oder: Das Internet als Vorhof des Films, in: Kreimeier, Klaus, Georg Stanitzek, Natalie Binczek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen, Berlin: Akademie Verlag, 283-300

Hembus, Joe (1995) Das Westernlexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute, München: Heyne

Iversen, Fritz (2005) Man sieht nur, wovon man gehört hat. Mundpropaganda und die Kinoauswertung von Independents und anderen Non-Blockbuster-Filmen, in: Hediger, Vinzenz, Patrick Vonderau (Hg.): Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 10), 176-192

Jungen, Christian (2005) Der Journalist, ein Geschäftspartner der Studios. Starinterviews als Mittel der Filmpromotion, in: Hediger, Vinzenz, Patrick Vonderau (Hg.): Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 10), 297-312

Klerk, Nico de (Hg.) (2007) Dokumentation des 4. Amsterdamer Workshops Reassembling the programme im Niederländischen Filmmuseum vom 21.-24. Juli 2004, vorauss. Erscheinen online

Kracauer, Siegfried (1977) Kult der Zerstreuung, in: ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt/M.: Suhrkamp [1926], 311-317

Kreimeier, Klaus, Georg Stanitzek (2004) Vorwort, in: ders., Georg Stanitzek, Natalie Binczek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen, Berlin: Akademie Verlag, VIIf

Magener, Jörg (1995) Kino vor dem Kino, in: Beilenhoff, Wolfgang, Martin Heller (Hg.): Das Filmplakat, Zürich, Berlin, New York: Museum für Gestaltung & Scalo, 8-26

Metz, Christian (1973) Sprache und Film, Frankfurt/M.: Athenäum

Mourgues, Nicole de (1994) Le Générique de Film, Paris: Méridiens Klincksieck

Nitsche, Lutz (2002) Hitchcock – Greenaway – Tarantino: Patatextuelle Attraktionen des Autorenkinos. Stuttgart; Weimar: Metzler

Paech, Joachim (1999) Das ›Programm der Moderne‹ und dessen postmoderne Auflösungen: Vom Werk zum Text zu Multimedia, in: ders., Andreas Schreitmüller, Albrecht Ziemer (Hg.): Strukturwandel medialer Programme: Vom Fernsehen zu Multimedia, Konstanz: UVK Medien, 13-30

Paech, Joachim (2004) Film, programmatisch, in: Kreimeier, Klaus, Georg Stanitzek, Natalie Binczek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen, Berlin: Akademie Verlag, 213-224

Parr, Rolf, Matthias Thiele (2004) Eine ›vielseitige Menge von Praktiken und Diskursen‹. Zur Interdiskursivität und Televisualität von Paratexten des Fernsehens, in: Kreimeier, Klaus, Georg Stanitzek, Natalie Binczek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen, Berlin: Akademie Verlag, 261-282

Pauleit, Winfried (2004) Filmstandbilder: Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt/M & Basel: Stroemfeld

- Pordes, Victor E.** (2002) Das Lichtspiel: Wesen, Dramaturgie, Regie. Wien: Verlag R. Lechner (Wilhelm Müller) Universitätsbuchhandlung. Zitiert nach Schaudig, Michael 2002: ›Flying Logos in Typosphere‹. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits. In: Hans-Edwin Friedrich / Uli Jung (Hg.): Schrift und Bild im Film, Bielefeld, 163–184
- Sabry, Randa** (1987) Quand le texte parle de son paratexte, in: Genette, Gérard (Hg.): Paratextes, Paris: Seuil (Poétique, N° 69, Février 1987), 83–99
- Sandberg, Mark B.** (2001) Pocket Movies: Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema, in: Film History Vol. 13, 6–22
- Schaudig, Michael** (2002): ›Flying Logos in Typosphere‹. Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits in: Friedrich/Jung (Hg.): Schrift und Bild im Film. Bielefeld: Aisthesis (Schrift und Bild in Bewegung; Bd. 3)
- Schreitmüller, Andreas** (1994) Filmtitel, Münster: MAkS
- Sefrin, Jan P., Anna Scherbening** (2007) Serie Programmkinos in Deutschland (4): Don Quijote in Erlenbach, Steffen Heinkes Passage-Kino, 2007, epd film 2/2007, S. 20
- Singer, Ben** (1993) Fiction tie-ins and narrative intelligibility 1911–18, Film History Volume 5, 489–504
- Souriau, Etienne** (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie, Marburg: Schüren [1951], montage/av 6/2
- Sutcliffe, Thomas** (2000) Watching. Reflections on the movies, London, NewYork: Faber and Faber
- Staiger, Janet** (2005) Waren anpreisen, Kunden gewinnen, Ideale verkünden. Nachdenken über Geschichte und Theorie der Filmwerbung [1990], in: Hediger, Vinzenz, Patrick Vonderau (Hg.): Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung, Marburg: Schüren (Züricher Filmstudien 10), 18–61
- Stanitzek, Georg** (2004) Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung, in: Kreimeier, Klaus, Georg Stanitzek, Natalie Binczek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen, Berlin: Akademie Verlag, 3–20
- Thompson, Kristin** (1995) Neoformalistische Filmanalyse: Ein Ansatz, viele Methoden, montage/av 4/1, 23–62

Verwendete Festival- und Verleihkataloge:

European Media Art Festival Osnabrück 2000, 2004, 2005

Short cuts cologne n°3 (2000)

Up and coming Internationales Film Festival Hannover 2003

Best Before 5. Hildesheimer Kurzfilmfest 2001

Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 2005, 2006

18. Stuttgarter Filmwinter 2005

Kontrast Das Bayreuther Filmfest 2003

Sixpackfilm. Verleihkatalog 2001

FILMWAHRNEHMUNG MIT ALLEN SINNEN – VON DER PROGRAMMIERUNG DER NAHSINNE IM KINO. GEDANKEN ZUM VERHÄLTNIS VON VISUELLEN PROGRAMMEN UND GERÜCHEN

Mein Text beschäftigt sich mit den Nahsinnen, insbesondere dem Geruchssinn, den scheiternden Versuchen der Programmierung desselben, den Möglichkeiten der Erweckung der Nahsinne im Kino und den Potenzialen, die diese Sinne für ein anderes Verständnis der Kinoerfahrung in sich tragen. In ihren beiden Texten *The Logic of Smell* und *The Skin of the Film* (Marks 2002, 2000) betont Laura Marks die Möglichkeit der Vermittlung des kulturellen Gedächtnisses und der Geschichte minoritärer Gruppen über diese Potenziale. Diese können durch die Zusammenstellung von Filmprogrammen geweckt oder verstärkt werden, tragen implizit aber an jeder Programmierung einen Anteil, die sich nicht als rein thematische Aneinanderreihung einzelner Filme versteht. In der abendländischen Hierarchie der Sinne werden die Nahsinne als niedere Sinne aufgefasst, vor allem der Geruchssinn wird gering geschätzt und steht an unterster Stelle. Dementsprechend spielen in der Filmtheorie die Nahsinne und vor allem der Geruchssinn kaum eine Rolle. Film wird zumeist als rein audiovisuelles Medium verstanden, das allein durch die Fernsinne, Auge und Ohr, zugänglich sei. Die Fernsinne ermöglichen eine distanzierte Wahrnehmung und stehen dadurch für einen analytischen Umgang mit dem wahrgenommenen Film. Die Annahme einer herrschaftlichen Distanz des Auges zieht sich durch die abendländische Philosophie, die Sehen und Erkenntnis gleichsetzt. Diese Annahme spiegelt sich in der Filmtheorie noch in der Konzeption eines Filmzuschauers, der über die Identifikation mit der Kamera mit einem körperlosen Blick ausgestattet wird und der einen zu entziffernden symbolischen Filmtext erfasst.⁴¹ Diese Vorstellung einer entkörperlichten Zuschauerhaltung wurde immer wieder angegriffen und kann im Zusammenhang mit konkreten Filmprogrammen, Kinoereignissen oder Festivals, die zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort mit einem bestimmten Publikum stattfinden, nicht aufrechterhalten werden. Ist nicht das Erleben eines Films an den Augenblick der Präsenz des Zuschauers im Kinosaal gebunden? Müssen nicht gerade Programme ihre Zeitlichkeit und ihren Ort, das Kino, und damit den Körper der Zuschauer mit allen Sinnen berücksichtigen?

Die konkrete sinnliche Erfahrung von Programmen in ihrer Vielschichtigkeit entzieht sich der fixierenden Benennung. Am unzugänglichsten für die Beschreibung der konkreten Erfahrung erweist sich dabei die Geruchsempfindung. Der Geruchssinn als der ›niederste‹ Sinn ist der mimetischste unserer Sinne, denn er schmiegt sich an das Wahrgenommene direkt an. Geruch lässt sich von allen Sinnesreizen am wenigsten außerhalb von mir verorten. Das, was ich rieche, muss ich in mich aufnehmen, es wird ein Teil von mir (vgl. Marks 2002, 115). Gerüche müssen körperlich erfahren werden, dringen in mich ein, lösen sich aber gleichzeitig dadurch auf. Die Wahrnehmung eines Geruchs setzt zugleich dessen materielle Zersetzung voraus.

Durch die Notwendigkeit der ›Vermischung‹ von innen und außen widerspricht der Geruchssinn einer Logik der Repräsentation. Eine Semiotik der Gerüche ist nicht möglich, denn sie entziehen sich in ihrer Flüchtigkeit der Differenzierung und Bezeichnung, welche grundlegend sind für die Möglichkeit der kognitiven Distanz (Watson 2001, 15f). Dadurch zeigen sie die »Grenzen abstrakter Kategoriesysteme« auf (Becker 2004, 47), erschließen uns aber gleichzeitig unser körperliches Wissen um das eigene Zur-Welt-Sein. Über die Nahsinne, insbesondere den Geruchssinn, entsteht eine Form von Berührung und Austausch mit der Welt (vgl. *ibid.* 44). Der Geruch vermittelt uns ein »spezifisches Wechselverhältnis von Subjekt und Objekt« (*ibid.*, 43), das sich der rationalen Herrschaft entzieht. Er ist Teil einer uns umgebenden Atmosphäre, deren Erfahrung von unserer leiblichen Einbindung in die Welt zeugt.

Die Vermischung mit dem Wahrgenommenen im Akt des Riechens unterläuft die notwendige rationale Distanz und die Vorstellung eines autonomen Subjekts. Es ist die Nähe, die Berührung, die in der Wahrnehmung durch die Nahsinne stattfindet, die diese unserem rationalistischen westlichen Selbstverständnis suspekt macht. Die Nahsinne ermöglichen eine Form von ›Erkenntnis‹, die sich nicht aneignen lässt. Wir ›verstehen‹ Gerüche und reagieren auf sie körperlich, noch bevor wir sie bewusst wahrnehmen. Gerade die Notwendigkeit des körperlichen Kontakts aber, die dem Geruch eigene flüchtige Materialität, macht nach Laura Marks auch dessen widerständiges Potenzial aus. Indem sich Gerüche der Symbolisierung entziehen, entgehen sie nämlich auch der Instrumentalisierung (vgl. Marks 2002, 114). Das körperliche Wissen, das sich in diesem Austauschverhältnis mit der wahrgenommenen Welt über den Geruchssinn erschließt, ist gebunden an das individuelle Gedächtnis. Dieses Wissen lässt sich nicht reproduzieren und ist singulär. Jeder Geruch birgt für jeden Zuschauer eine eigene Narration, ist immer schon persönliche bewegte Erinnerung und erzwingt die Rückkehr zum körperlichen Verstehen.

Gerade in Bezug auf das scheinbar rein audiovisuelle Medium des Films können die sich entziehenden Nahsinne der Erkenntniskritik dienen, denn sie überschreiten die fixierte Beziehung der Filmwahrnehmung auf einen isolierbaren Film. Das Nichtrationale der Nahsinne wird dann zum Potenzial, den subjektiven Charakter der Kinoerfahrung zu klären und zu verdeutlichen, weshalb sich die filmische Wirkung nicht dingfest machen lässt. Insbesondere der Geruchssinn unterläuft in seinem flüchtigen Charakter, der sich nicht reproduzieren und nicht mitteilen lässt und immer an das konkrete Kinoereignis gebunden bleibt, den Werkcharakter eines isolierbaren und reproduzierbaren Films. Filme werden immer gemeinschaftlich und in einem bestimmten Kontext wahrgenommen, welcher den sinnlichen Zugang zu ihnen prägt. Dieser Kontext ist der des Kinos, der anderen Zuschauer und der des Programms. Dieses Wechselverhältnis zwischen dem visuellen Medium Film und den niederen Sinnen, die niemals aus einem Kontext- und Programmmzusammenhang zu lösen sind, soll den Gang meiner Untersuchung leiten.

Programmierung der Zuschauer durch Gerüche

Es hat verschiedene Versuche gegeben, die individuelle Qualität des Geruchs für eine Potenzierung des Filmerlebens, eine Steigerung seines realistischen Effekts oder für die Gestaltung eines Gesamtkunstwerks nutzbar zu machen. Dabei wurde zumeist versucht, den audiovisuellen Kapazitäten des Films eine dritte Dimension hinzuzufügen. Betrachtet man nun die Unmöglichkeit der Distanzierung von Geruchseindrücken, kommt der Einsatz von Gerüchen dem Versuch einer manipulativen Programmierung der Zuschauer gleich. Solche ›Programmierungen‹ reichen bis in die Frühgeschichte des Kinos zurück. In den kleinen Ladenkinos der frühen Filmära wurden generell Parfüms gegen den Gestank der verbrauchten Luft eingesetzt. Schon 1906 aber experimentierte der Schausteller S. L. Rothapfel zur Unterstützung eines Films über die Pasadena Rose Bowl-Spiele mit dem Einsatz von Rosenduft, und bei der Eröffnung des Berliner Marmorhauses diente 1913 ein spezifisches Parfüm dazu, die traumartige Atmosphäre des Films *DAS GOLDENE BETT* zu verstärken (vgl. Paech 2004). Die Versuche, eine realistische olfaktorische Dimension zu erreichen, führten schließlich zur Entwicklung verschiedener Formen von Geruchsgelns. Als erste ausgereifte Apparatur zur synchronen Begleitung des Filmbildes mit Gerüchen gilt das O.T.P., das Odorated-Talking-Pictures-Verfahren des Schweizer Hans E. Laube von 1940, das 1960 zur Smell-O-Vision weiterentwickelt wurde.



Abb. 1: Odoramatechnik für POLYESTER, John Waters, USA 1981

Doch alle bisher entwickelten Verfahren des Geruchskinos scheitern an Problemen, die mit der spezifischen Materialität von Gerüchen und der Subjektivität von deren Wahrnehmung in Zusammenhang zu bringen sind. Natürliche Gerüche lassen sich in ihrem singulären Charakter und in ihrer Bindung an das persönliche Gedächtnis nicht repräsentieren. Die Effekte, die bestimmte Gerüche im Zuschauer auslösen, sind nicht so weit kalkulierbar, dass sie sich wirklich

in die narrative Repräsentation einspinnen lassen. Im Kino eingesetzter Geruch vermischt sich zu stark mit den vorhandenen Gerüchen oder hält sich zu lang im Raum, weshalb z.B. das mit der Klimaanlage arbeitende AromaRama (ebenfalls von 1960) scheiterte. Zumeist wird Geruch auch extradiegetisch wahrgenommen. Statt das Erleben des Films zu verstärken, trieb der Versuch der Untermalung eines Films von Marcel Pagnol (*ANGÈLE*, F 1934) durch Brandgeruch die Zuschauer panisch aus dem Kino. Der Erfolg der berühmten Rubbel- und Riech-Karte, das Odorama von John Waters (1981), blieb ein Einzelfall und funktionierte nur aufgrund des synthetischen Charakters der durch diese ausgelösten Gerüche – synthetische Gerüche, wie Haarspray oder Benzin, lassen sich wegen ihres künstlichen Charakters leichter reproduzieren. Bei der Vorführung von *POLYESTER* (John Waters, USA 1981) wurden empfindliche Zuschauer allerdings abermals aus dem Kino getrieben, denn ihnen wurde aufgrund der Penetranz dieser Gerüche übel (vgl. Marks, 2000, 212). Auch die Neuauflage dieser Geruchskarte – eine Art Geruchswalkman, der Sniffman von 2001 – wurde in ihren Gerüchen als zu synthetisch wahrgenommen.❷

Trotz zahlreicher Beispiele des Scheiterns dieser Versuche wird weiter am Einsatz synthetischer Gerüche gearbeitet. Schließlich enthält die Möglichkeit der Kontrollierung von Gerüchen und damit deren mögliche Globalisierung ein enormes Marktpotenzial. Sehr erfolgreich ist inzwischen das Prime Cinema 5D, das sich seit 2006 auch in Berlin befindet, doch scheint sich dessen bisheriger Erfolg – ähnlich dem der I-Max Kinos – auf die Attraktion des Neuen zu beschränken.❸ 2000 erhielt die Computerspielefirma Digiscent einen Entwicklerpreis für die Entwicklung des i-smell, ein Versuch, Computerspiele zu odorisieren. Aber auch dieses Projekt scheiterte schnell an der Schwierigkeit der Reproduktion der Gerüche (Marks 2002, 113). Einer nahezu Orwell'schen Vorstellung ähnelt dagegen die von Sony zum Patent angemeldete Idee, filmbegleitende Sinneseindrücke durch Ultraschall zu übertragen, die Geruchswahrnehmungen also direkt im Gehirn auszulösen.❹

Gerade in Bezug auf die virtuellen Realitäten von Computerspiel und Kino ist die Einbeziehung des Geruchssinns von entscheidender Wichtigkeit, denn erst der Geruchssinn könnte die virtuellen Bildlichkeiten aus ihrer Zweidimensionalität erlösen. Umgekehrt kann Geruch als Kriterium für ›Realität‹, »als Vergewisserungssinn, als Melder, ob etwas wirklich da ist«, verstanden werden (Sichtermann 2004, 137). Für die frühkindliche Entwicklung der Wahrnehmung spielt der Geruchssinn eine wichtige Rolle, denn er ist von Anfang an stark ausgebildet. Riechend vergewissert sich der Säugling der Nähe der Mutter⁴⁵ und zeitlebens halten wir etwas erst für anwesend und real, wenn wir es riechen. Erst durch Geruch kann das Wissen um das eigene Zur-Welt-Sein körperlich abgesichert werden. Als ein immer wacher Sinn, den ich nicht aktiv einsetzen kann, der mich aber immer begleitet, verbürgt er mir die Wirklichkeit und meine Gegenwart (vgl. *ibid.*, 138f).

Eigenheiten des Geruchssinn

Die Möglichkeit der Bestätigung meiner Existenz durch die Wahrnehmung von Gerüchen bleibt individuell und ist mit persönlichen Erfahrungen verknüpft, welche den persönlichen Kontext eines jeden Geruchs bilden. Diese individuellen mit Gerüchen verknüpften Geschichten entziehen sich, ebenso wie die Gerüche selbst, der Reproduktion, das heißt der Symbolisierung (Marks 2002, 123). Gerüche müssten, um reproduzierbar zu sein, zu wiedererkennbaren Zeichen werden – Marks spricht von einem Versuch der Digitalisierung von Gerüchen, die diese von ihrer konkreten Materialität ablöst. Diese Konventionalisierung und Uniformierung der Erfahrung schaltet wiederum das mit ihnen verknüpfte körperliche Wissen um die Eigenschaften des Geruchenen aus.

Die technische Reproduktion der Erfahrung von Gerüchen und deren Knüpfung ans Gedächtnis ist aber gerade aufgrund ihrer Individualität und Vielschichtigkeit kaum möglich. Gerüche sind von so vielen unterschiedlichen Zusammenhängen bestimmt, dass sie sich der Klassifizierung bzw. Digitalisierung entziehen müssen. Die den Gerüchen zugeschriebene mangelnde Differenzierbarkeit ist für den Neurologen Konrad J. Burdach vor allem ein Problem fehlender Begriffe. Es gibt »keine spezifischen Empfindungskategorien« für Dufteindrücke (Burdach 1987, 30). So sind Gerüche unter anderem deswegen in der Geschichte der Sinne eher verdrängt worden, weil sie in keiner oder kaum einer Sprache wirklich benennbar sind. Um Gerüche überhaupt benennen zu können, leihen wir Namen vom Visuellen und knüpfen sie an die auslösenden Gegenstände, verbinden sie mit einer Duftquelle (vgl. *ibid.* 32). So ist jedem von uns der Duft

von frisch gebackenem Brot oder einer angeschnittenen Tomate ein Begriff, wir könnten diese Gerüche aber kaum ohne Objektbezug beschreiben.

Neben der fehlenden Differenzierungsmöglichkeit und der nicht erreichbaren nötigen kognitiven Distanz durch Benennung gibt es für Gerüche auch keine akzeptierten Messwerte, aber eine riesige Anzahl von unterschiedlichen Empfindungsqualitäten: »Diese können derzeit weder von der Reizseite her (als physikalisch-chemische Merkmale von Duftstoffen) noch auf der Empfindungsebene (subjektive Duftqualitäten) befriedigend qualifiziert werden« (Burdach 1987, 30). Eine Zuordnung wie z.B. des Visuellen zur Wellenlänge des Lichts ist nicht möglich. Bisher geht man von etwa 10.000 Grundduftnoten für die menschliche Wahrnehmung aus, die jeweils noch mischbar und abhängig von der Reizstärke, ihrer Intensität sind, denn jeder Geruch kann unangenehm werden, wenn er zu intensiv ist. Noch dazu kann die Riechschärfe sehr unterschiedlich ausgeprägt sein oder aber auch abstumpfen und variieren, z.B. aufgrund der Beeinflussung durch den Hormonspiegel (vgl. *ibid.*, 38). Das heißt, eine Bestimmung reproduzierbarer Qualitäten ist nicht möglich.

Eigentlich könnten die Ergebnisse der empirischen Psychologie beruhigen, denn sie zeigen die Unmöglichkeit der synthetischen Reproduktion spezifischer Gerüche auf, aber tatsächlich bestimmt die Uniformierung synthetischer Gerüche inzwischen unser Leben. Zu beobachten ist der zunehmende Versuch der Erschließung und Vermarktung von Gerüchen: Wir werden in unserer Umgebung zunehmend künstlichen olfaktorischen Reizen ausgesetzt; bestimmte Düfte in Warenhäusern versuchen, die Besucher zu konditionieren und zum Kauf anzuregen; kaum ein Restaurant, in dem nicht versucht wird, durch synthetische Gerüche eine bestimmte Atmosphäre zu verbreiten, die letztendlich alle diese Räume austauschbar macht. ◀6

Diese Gerüche müssen, um vermarktbar zu werden, von individuellen oder kollektiven Erfahrungen abgetrennt werden. Eine Ablösung der Gerüche von ihrem individuellen Gehalt tilgt damit zugleich deren spezifischen Erkenntnischarakter. Die Versuche des Geruchsmanagements lösen Gerüche von ihrem eigentlichen Potenzial des körperlichen Wissens und führen zu sinnlicher Verarmung. Reproduzierte und vereinheitlichte Gerüche werden nach Marks zu bloßen Effekten:

»[The Methods of] ›Olfactory management‹ [...] exploit smell as a symbol, rather than an experience. They play on people's cognitive, cultural associations with smell rather than with our rich, individual, memory-driven responses. This impoverishes the experience of smell« (Marks 2002, 114). ◀7

Wenn nun nur noch die Geruchsinformation zählt, besteht durch diese Vereinheitlichung die Gefahr, die Komplexität unseres sinnlichen Wissens zu verlieren (vgl. Marks 2002, 126). Auch wird sich die Vereinheitlichung zum Beispiel auf unsere Fähigkeiten auswirken, unterschiedliche Geschmäcker wahrzunehmen, denn der Geruchssinn lässt sich nur schwer von anderen Sinnen trennen.⁴⁸ »If there ever comes a time when we all have the same associations with cinnamon, then the cinnamon as a physical object will cease to exist« (Marks 2002, 125). Der synthetische Geruch »grüner Apfel«, den wir alle von diversen Shampoos, Kaugummis und sogar Apfelkuchen kennen, wird zum bloßen Zeichen des Apfels und steht nur noch in abstrakter Beziehung zum realen Apfel. Was dabei verloren geht, ist der körperlich, mimetische Bezug, denn ich lese diesen Geruch direkt als Information, ohne ihn vorher gespürt zu haben, ohne ihn mit meinem Gedächtnis verbinden zu können. Geruch wird zum Simulakrum.

Gerüche von Programmen / Kino

Auch ohne den Einfluss durch künstliche Gerüche gibt es kein Kino ohne Gerüche. Das Kino als Ort, als sozialer Raum, beschränkt sich nicht auf die Leinwand, ebenso wenig wie meine Wahrnehmung im Kino nicht auf die audiovisuellen Sinne beschränkt bleibt.

Gerüche im Kino können meine Filmwahrnehmung verändern, diese stören oder aber auch verstärken. Manche Gerüche wie den Duft von frischem Popcorn suche ich im Kino, den Geruch der anderen Menschen meide ich vielleicht eher, ohne zu merken, dass oft auch diese sinnliche Information jenseits des Films mir auf körperliche Weise die Kinoerfahrung als sozialen Akt erschließt. Über den Film hinaus erfahre ich im Kino über das Zusammenspiel der Sinne eine Art Austausch mit der Welt. »We take in many kinds of ›extradiegetic‹ sensory information, information from outside the film's world, when we ›watch‹ a film« (Marks 2000, 211).

Die Wahrnehmung von Gerüchen verändert sich in der Zeit und ist situationsgebunden, auch nimmt sie mit der Gewöhnung ab. Das heißt, man riecht eher das Ungewohnte, Unbekannte. Marks schildert sehr anschaulich die unterschiedlichen Gerüche, die sich im Kino ausbreiten wenn eine Familie – wie beispielsweise in Indien üblich – im Kino ihr Picknick ausbreitet, oder New Yorker Angestellte nach der Arbeit ihre Lunch-Boxes mit ins Kino nehmen – Erfahrungen, die sich in Deutschland höchstens sonntagnachmittags im Familien-Kino machen lassen.

Kino, die Wahrnehmung eines Films in einem spezifischen Zuschauerumfeld, kann in seiner Multisensorik nach Marks, die sich vor allem mit interkulturellem Kino beschäftigt, unterschiedliche Kulturen, unterschiedliche Zuschauerschaften erfahrbar machen: »the wide range of ways spectatorship is ›embodied« (Marks 2000, 211). Dieser interkulturelle Zugang entzieht sich, wie der Geruch selbst, der symbolischen Darstellung, ist nur körperlich erfahrbar (vgl. *ibid.*). Ohne die körperliche Erfahrung des Kontextes der Zuschauerschaft bleibt interkulturelles Kino bzw. der isolierte interkulturelle Film unzugänglich. Es sind gerade die Potenziale eines an den Moment gebundenen Rezeptionserlebens, welche einen anderen als den einordnenden, rationalen Zugang zur Welt ermöglichen und unser leibhaftiges Verstehen derselben ausmachen.

Ebenso wie der Raum des Kinos die unterschiedlichsten Gerüche trägt, werden Festivals durch ihren Geruch bestimmt. Auch wenn wir Festivals und Filmprogramme nicht unbedingt bewusst riechend wahrnehmen, so haben sie doch immer für uns eine gewisse Atmosphäre, deren Teil wir sind. Das Verhältnis zu diesen Festivals, die Erinnerung an sie, ist immer wesentlich durch diese spezifischen Gerüche geprägt bzw. an diese gebunden. Die Duisburger Filmwoche stinkt regelrecht nach dem Qualm der verrauchten Diskussionen, die Kurzfilm-tage Oberhausen riechen nach Frühling, die Berlinale ist kalt und feucht, riecht höchstens nach Desinfektionsmittel, so dass man sich über eingeschmuggeltes Popcorn oder die obligatorischen Käsebröte freut. Das türkische Filmfestival in Frankfurt riecht anders als *afrika alive*. Diese Gerüche prägen ganz wesentlich die Wahrnehmung der Filme dort, sind ein Teil des Kontextes, der die einzelnen Filme in die Programme einbettet und sinnlich zugänglich macht. Der gleiche Film, an unterschiedlichen Orten gezeigt, wirkt völlig verschieden – nicht nur wegen der unterschiedlichen Filme, die ihn rahmen.

Gerüche von Filmen

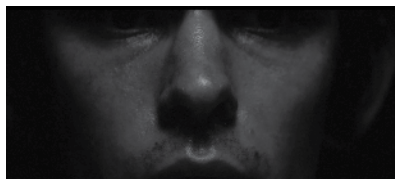
Neben den ›realen‹ Gerüchen, die sich im Kino ausbreiten, untersucht Marks vor allem die Vermittlung von Geruch durch Film selbst, und ich denke, dass sich ihre Darstellung der visuellen Evokation von Geruchsempfindungen auch auf die Zusammenstellung von Programmen übertragen lässt. Eine Schwierigkeit der Beschreibung dieser Gerüche ist natürlich, dass sie im Subjektiven verbleiben, da sie wie gesagt an die individuelle Erinnerung und an die jeweiligen Umstände des Kinoereignisses gebunden sind. Das Kinoerleben verläuft immer anders als geplant und ist nicht reproduzierbar. Ein Film wirkt nicht nur anders bei jeder Projektion, sondern löst abhängig vom Kontext, das heißt auch

von der Programmierung, andere Geruchsassoziationen aus. Sprachlich fixieren lassen sich diese Geruchsassoziationen erst in der Verknüpfung mit Bildern in der Erinnerung.

Dennoch lassen sich nach Marks vor allem drei Arten festmachen, auf welche Filme Geruchswahrnehmungen bzw. olfaktorische Assoziationen im Zuschauer auslösen können: durch die Darstellung von duftenden Gegenständen und riechenden Personen, durch die synästhetische Erzeugung von Geruch mittels olfaktorischer Montage oder Farben und durch haptische Visualität.

Am geläufigsten, aber auch am problematischsten ist wohl die Erzeugung von olfaktorischen Assoziationen über die Darstellung von Akten des Riechens und Schmeckens. Diese Form der Vermittlung spielt eine tragende Rolle in den immer beliebter werdenden Programmen zum Thema Kochen und Essen. Problematisch ist bei dieser Form der Evokation von Gerüchen die Bindung an die Narration. Die Anregung des Geruchssinn ist dann abhängig von der subjektiven Einfühlung in Charaktere und damit auf die Identifikation mit riechenden Personen beschränkt. »How much smell we get out of this image is a function of how much we are able to identify with this character« (Marks 2002, 117). Auch die Repräsentation angenehm riechender Dinge, Stilleben von duftendem Essen, können Filme auf diese Weise nicht einfach zum ›riechen‹ bringen. DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER (F, NL, U.K. 1989, Peter Greenaway) riecht trotz seiner ausgefeilten Arrangements nicht für jeden, und zuletzt scheiterte die Hochglanzproduktion DAS PARFÜM (D, F, E 2006, Tom Tykwer) trotz seiner überaus duftenden Atmosphäre an der fehlenden Identifikation mit dem übertriebenen Akt des Riechens von Grenouille, dem mit einer ungewöhnlichen olfaktorischen Fähigkeit ausgestatteten Hauptdarsteller. Während die Bilder eines feuchten, schmutzigen Fischmarktes und bis zum Horizont reichende blühende Lavendelfelder über die olfaktorische Imagination quasi Gerüche erzeugen, die aber diffus bleiben, ist es nur schwerlich möglich, sich mit dem Akt des Riechens einer in Großaufnahme abgebildeten Nase zu identifizieren. Die starke Betonung seiner olfaktorischen Aktivität, einer Aktivität, die sonst reguliert und verdeckt wird, die hyperrealistische Großaufnahmen seiner Nase oder das Verfolgen des Wegs der Geruchsmoleküle durch eine ungebundene Kamera erzeugen hier eher Distanz.

Abb. 2 und 3: DAS PARFÜM, Tom Tykwer, D/F/E 2006



Diese Distanz und das Fehlen von Gerüchen in solchen Filmen kann allerdings umgekehrt auch als notwendig angesehen werden und wird durch die Erweiterung der Kapazitäten des Sehsinnes durch die Kamera kompensiert. Der Versuch der filmischen Produktion von Gerüchen über den Sehsinn und die Identifikation mit riechenden Protagonisten kann als ein Akt der Disziplinierung interpretiert werden, der in keiner Weise tatsächliche Gerüche hervorrufen soll. So ist für Vinzenz Hedinger und Alexandra Schneider die Identifikation mit dem Riechen in Filmen ein Akt der Verschiebung und Teil des Durchsetzens der Hygiene in der Moderne. Die Möglichkeit der Kompensation des Geruchssinns im Kino sei im Zusammenhang der De-Odorisation der Städte zu sehen. Sie sehen die geruchslose Darstellung von Gerüchen als »instrument for public hygiene and a technology for the creation of controlled olfactory environments« (Hediger / Schneider 2005, 246).⁹ Auch hier wird durch die Kanalisierung der Sinne der Film aus dem Kontext der Kinosituation gerissen und tritt dem körperlichen Ereignis der Kinoerfahrung gegenüber in den Vordergrund.

Die derzeitige Mode von aufwendigen Kochfilmreihen dagegen scheint das Fehlen von Gerüchen und Geschmackswahrnehmung in diesen Filmen über die Kombination mit anschließenden passenden Menüs zu kompensieren.¹⁰ Diese Programme versuchen, Gerüche zu erzeugen, indem sie den Film in einen zusätzlichen Kontext einbetten. Dieser Kontext ist dann nicht ein anderer Film, sondern ein real riechendes Mahl, welches dem Ereignis des Filmerlebens im Nachhinein einen riechenden Charakter zuschreibt. Auch hier wird also die Assoziation von Gerüchen in der subjektiven Rezeption nicht direkt über den Film determiniert.

Aber riechen diese Filme wirklich nicht oder nie? Wie wäre dann der Trend zu Kochsendungen im Fernsehen zu erklären, die neben diesen exklusiven Reihen, in denen vorwiegend teure Produktionen mit ungewöhnlichem Essen kombiniert werden, einen regelrechten Boom feiern? Wie können ausgerechnet diese sparsamen, unscheinbaren Fernsehbilder sensuelle Reize in uns auslösen? Ausschlaggebend scheint nicht die fotorealistische Repräsentation riechender Mahlzeiten, sondern der haptische Umgang mit den Dingen zu sein. Die Zubereitung spielt eine entscheidende Rolle, der selbst eine Art taktiler Aufmerksamkeit, Geduld und vor allem Großaufnahmen zugestanden werden. Das mimetische Nachempfinden dieses haptischen Vorganges macht es möglich, dass ich das zubereitete Essen körperlich und multisensuell, das heißt mit allen Sinnen erfahre (vgl. Sobchack 2004, 70). So können gerade dunkle grobpixlige Videobilder in ihrer Unscheinbarkeit dennoch Geruchsempfindungen evozieren, wenn die Kamera entsprechend agiert. Das unscheinbare Zubereiten eines Gurkensalats in JARMARK EUROPA (D 2004, Minze Tummescheidt) kann kühle Fri-

sche verbreiten, und die Unterscheidung der Köchin in *DREAM CUISINE* (J 2003, Takayuki Nakamura) von Speisen mit und ohne Glutamat oder Zucker wird allein über das taktile Bild sinnlich vermittelt. Es ist diese spezifische Ästhetik einer taktilen, sich für Verrichtungen Zeit nehmenden Aufmerksamkeit, welche Filmwahrnehmung mit allen Sinnen möglich macht und durch die Gestaltung von Programmen zugänglich wird, denn gerade diese Momente einer anderen Aufmerksamkeit sind sehr labil und immer von einem aufnahmefähigen Umfeld abhängig.

Synästhesie als Programm

Im Zusammenhang der Programmierung durch die Zusammenstellung von Filmen kommt vor allem die zweite Möglichkeit der Auslösung von Gerüchen zum Tragen – die Evokation von Gerüchen durch synästhetische Effekte von Ton und Bewegung bzw. Berührung. Filme erreichen die Evokation von Gerüchen nicht nur durch die Darstellung der haptischen Zubereitung von Mahlzeiten, die unseren ganzen Körper anspricht, sondern auch durch olfaktorische Montage, eine Montage, die nicht der visuellen Repräsentation, d.h. der narrativen Identifikation, sondern der sinnlichen Intensität folgt. So kombiniert der überaus ›duftende‹ Film *DER DUFT DER GRÜNEN PAPAYA* (Tran Anh Hung, F/Vietnam 1994) extreme Close-Ups von Oberflächen, die kaum noch erkennbar sind, mit verstärktem Offscreen-Ton, die gemeinsam das Potenzial der sinnlichen Vielschichtigkeit der Wahrnehmung eines Bildes erschließen (vgl. Marks 2002, 117). ◀¹¹

Ebenso wie der Tastsinn können andere Sinne durch Bilder angeregt werden, denn die visuelle Wahrnehmung ist immer multisensorisch. »If cinema is perceived by a whole body, vision is inextricable from the other senses« (Marks 2000, 148). Ist die Wahrnehmung von Tönen generell näher an meinem Körper angesiedelt als das Visuelle, dringt der intensive Ton in diesem Film wie Geruch in mich ein. Nach Marks bringt uns dieser intensivierte Einsatz des Tons näher an das Bild bzw. das Bild näher an unseren Körper und ist zusammen mit den Close-Ups in der Lage, Geruchsempfindungen zu erzeugen. Diese multisensorischen Qualitäten des Visuellen werden synästhetisch wahrgenommen.

Synästhesie bedeutet, dass die Reizung eines Sinnes andere Sinne mitstimuliert. Marks' Auffassung von der filmischen Wahrnehmung steht damit einer phänomenologischen Sichtweise nahe, welche die Wahrnehmung als ganzheitlich und an den Leib gebunden auffasst und die ›reine‹ Wahrnehmung durch

einzelne Sinne für eine künstliche Isolierung hält. So schreibt Maurice Merleau-Ponty:

»Meine Wahrnehmung ist [...] keine Summe von visuellen, taktiven, auditiven Gegebenheiten; ich nehme vielmehr auf eine ungeteilte Weise mit meinem ganzen Sein wahr, ich erfasse eine einzigartige Struktur des Dings, eine einzigartige Weise des Existierens, die alle meine Sinne auf einmal anspricht« (Merleau-Ponty 2003, 31f). ◀¹²

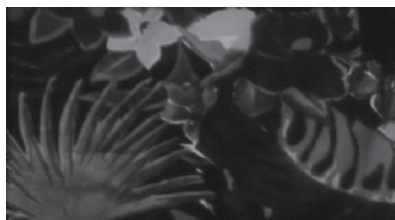
Für Merleau-Ponty ist Synästhesie eine grundlegende Fähigkeit, die wir in unserer analytischen wissenschaftlichen Welt leugnen und verlernen. Im Unterschied zur klinischen Diagnose der genuinen Synästhesie, in der die Reizung eines Sinnes unwillkürlich andere Sinne mitbeeinflusst, die identitätsstiftend ist, unter Umständen aber auch zur Belastung werden kann, geht Merleau-Ponty von einer grundlegenden Zusammenarbeit der Sinne aus. Er spricht von einer leibhaftigen Urschicht der Sinne, »die der Teilung der Sinne vorgängig ist« und die die unterschiedlichen Welten der einzelnen Sinne miteinander verbindet (Merleau-Ponty 1966, 266). Wir nehmen vermittelt über unseren Leib immer mit allen Sinnen gleichzeitig wahr, ein reines Sehen oder Hören ist ein künstlich erzeugter Zustand und entspricht nicht der natürlichen Wahrnehmung.

Merleau-Ponty geht so weit, die synästhetische Wahrnehmung auf die Wahrnehmung im allgemeinen auszuweiten und damit auch auf die Filmwahrnehmung. Für Vivian Sobchack beschreibt diese leibhaftige, ganzheitliche Grundstruktur der Wahrnehmung sogar vor allem die Filmwahrnehmung, die sie als *cinesthetic* bezeichnet. In der Teilnahme des Zuschauers an der verkörperten Wahrnehmung des Films ist immer sein ganzer Körper mit allen Sinnen eingebunden. »We are, in fact, all synaesthetes – and thus seeing a movie can also be an experience of touching, tasting, and smelling it« (Sobchack 2004, 70). Besonders deutlich wird dieses ganzheitliche, leibhaftige Empfinden in Bezug auf die Farbwahrnehmung. Auch wenn wir nicht alle bestimmte Klänge bestimmten Farben und umgekehrt zuordnen wie die genuinen Synästhetiker (z.B. Kandinsky), so erfahren wir bestimmte Farben als kalt oder warm, werden wir durch einen bestimmten, verstärkenden Umgang mit Farben befähigt zur Fähigkeit der Synästhesie. ◀¹³ Die »leibhaftige« Malerei Cézannes, die uns durch ihre vibrierende Skalierung der Farben die Qualitäten der Dinge mit dem Blick ertasten lässt, kann uns diese auch riechen lassen. Ein bestimmter Umgang mit Farbe lässt uns, Cézannes eigener Aussage zufolge, auch den »Duft der Dinge« sehen (vgl. Merleau-Ponty 2003, 31f). Die Farbwahrnehmung zeigt für Marks die generelle synästhetische Struktur unserer Wahrnehmung auf: »Color is but one example of the ways our experience is always synesthetic, always

a mingling of our senses with one another and of our selves with the world» (Marks 2000, 213f). ◀14 Die Neurophysiologie scheint diese phänomenologische Ansicht zu bestätigen, denn das Sehen von Farben ist auch neurophysiologisch nicht wirklich von olfaktorischen Empfindungen zu trennen.

Im Film wirken Farben synästhetisch über einen zeichenhaften Charakter der Bilder hinaus, sprechen jenseits der Narration direkt die körperliche Wahrnehmung an. Vor allem in der Farbwahrnehmung verdeutlicht sich die ›cinesthetische‹ Struktur der Filmwahrnehmung. Auch wenn man der Farbe im Film keine grundsätzliche synästhetische Wirkungsweise zuschreiben möchte, wirken Farben im Film doch über ihre Bedeutung hinaus direkt auf unseren Körper. Ganz deutlich haben einige Filme über ihren spezifischen Umgang mit Farbe einen synästhetischen Effekt – wenn sich die Farbe so über das repräsentierte Bild legt, dass es zum Affektbild wird. So sind es die satten Farben, die gemeinsam mit der olfaktorischen Montage – den extremen Nahaufnahmen von Oberflächen und dem verstärkten Ton – Gerüche und Tastempfindungen in *NÉNETTE ET BONI* (F 1996, Claire Denis) evozieren. Die Kadrierung ist durchgehend angeschnitten, jegliche zur Orientierung verhelende Einstellungen fehlen. Es gibt im gesamten Film keine Totalen, die Überblick verschaffen würden. Die Bilder sind fast grundsätzlich in der Halbnahen bis hin zur Großaufnahme gehalten. Das Bild wird fast unscharf und quillt über vor lauter Sinnlichkeit. Nahezu obszön wirken diese Bilder allein durch die Nähe der Kamera und die extreme Farblichkeit. So können eine Kaffeemaschine, ein Stück Stoff, ein Brioche und ein Hausschuh zu erotischen Objekten werden, die ich riechen und ertasten kann. Die Dinge erreichen in *NÉNETTE ET BONI* eine Präsenz, die ich mit allen Sinnen erfahre. Gleichzeitig ist die taktile Nähe zu diesen Dingen nur Ersatz für die fehlende menschliche Nähe und vermittelt dem Zu-

Abb. 4-7: *NÉNETTE ET BONI*, Claire Denis, F 1996



schauer in ihrer Sinnlichkeit auch den Schmerz der beiden allein gelassenen Protagonisten.

Gerade die synästhetischen Qualitäten, die ein Film auslösen kann, sind abhängig vom Kinoereignis – vom subjektiven Augenblick der Empfindung, die sich nicht planen lässt und immer kontextgebunden bleibt. Die synästhetische Erfahrung von *NÉNETTE ET BONI* in einem bestimmten Augenblick lässt sich nicht reproduzieren, ist nicht wiederholbar. Die filmische Wirkung lässt sich nicht dingfest machen und ist immer abhängig von der individuellen, körperlichen Anwesenheit im Kino. Die spezifische Ästhetik, der Stil von Claire Denis, ist nur ein möglicher Auslöser solcher Empfindungen, kann und will diese aber nicht determinieren. So bleibt *NÉNETTE ET BONI*, am heimischen Fernseher rezipiert, ein unübersichtlicher, bunter Film.

Haptische Visualität und kulturelles Gedächtnis

Die dritte, ebenfalls synästhetisch wirkende Möglichkeit der Auslösung von Geruchsempfindungen, welche auch in *NÉNETTE ET BONI* eine große Rolle spielt, ist die der haptischer Visualität – wenn der Blick durch den Entzug von Sichtbarkeit und ein flächiges Bild ohne Tiefenschärfe haptische Funktionen bekommt. Versteht man unter haptischer Wahrnehmung eine Kombination aus taktilen, kinästhetischen und propriozeptiven Funktionen, wird das Auge durch solche Bilder selbst zum Tastorgan. Tastempfindungen vermischen wie Gerüche die Grenzen von innen und außen, denn sie können nicht nur dem ertasteten Gegenstand zugeschrieben werden, sondern sind immer auch Teil des tastenden Körpers.

Die Hierarchie der Sinne wird auch in der Tastempfindung und ebenso in der haptischen Visualität aufgehoben (vgl. Marks 1998, 332). Es ist vor allem die haptische Visualität, durch welche die visuelle Ordnung der Darstellung innerhalb des visuellen Mediums Film unterlaufen werden kann und durch welche die Nahsinne über das Visuelle angesprochen werden. Durch die in der visuellen Darstellung erreichte Nähe reagiert der Zuschauer auf das Bild körperlich, statt aus der visuellen Distanz heraus das Dargestellte (und sich mit dem Dargestellten) zu identifizieren. »... haptic images encourage the ›viewer‹ to get close to the image and explore it through all of the senses, including touch, smell, and taste« (Marks 2002, 118).

Marks sieht in der haptischen Visualität eine Möglichkeit, Gerüche zu evozieren, ohne deren Partikularität aufzugeben: Indem haptische Visualität die Distanz zwischen Sehen und Gesehenem aufhebt, kann das Sehen nicht mehr von

den anderen Sinnen getrennt werden, der ganze Körper wird im visuellen Medium Film angesprochen und nimmt mit allen Sinnen wahr, also auch mit dem Geruchssinn. Diese Wahrnehmung zeigt sie einerseits an Filmen auf, die sich auf Oberflächen von Dingen konzentrieren, Dinge, die durch diesen tastenden Blick neben Tastempfindungen Gerüche und Geschmack vermitteln. ›Haptisch‹ bedeutet für Marks aber auch eine Eigenschaft des Mediums selbst, das in seiner Materialität Spuren des Gebrauchs trägt oder dessen Material in seiner Qualität die Maßstäbe transparenter Reproduktion nicht erfüllt, das heißt, Leerstellen lässt, Lücken, zum Beispiel durch die Grobpixeligkeit elektronischer Bilder. Video und Film werden damit haptischer mit ihrem Verfall. Auf jeden Fall lassen sich die erblickten Dinge nicht sofort identifizieren, müssen langsam ertastet werden. »Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is« (Marks 2000, 178). Es sind Bilder mit Lücken, Bilder, die dem Auge nicht genügend Informationen geben, um sie sofort identifizieren und einordnen zu können. Das Verständnis dieser Bilder ist abhängig von allen Sinnen. ◀15

Das Wechselverhältnis mit dem Gesehenen und Erfühlten in der haptischen Visualität kann nicht als ein herrschaftliches Subjekt/Objektverhältnis gesehen werden, sondern auch als grenzüberschreitende Wechselbeziehung oder Vermischung ähnlich der Wahrnehmung durch die Nahsinne. Die Wahrnehmung schmiegt sich dem wahrgenommenen Objekt an, ohne es sich zu unterwerfen. (vgl. Marks 1998, 338, 347; vgl. auch Becker 2004, 54f; Sobchack 1998, 11ff). Während die optische Sicht einer Form von visueller Herrschaft gleicht, welche sich das Wahrgenommene und den isolierten Film identifizierend aneignet und der gesellschaftlichen Herrschaft in ihren repräsentativen Formen entspricht, entkommt das haptische Sehen diesem herrschaftlichen Charakter: »[...] a vision that is not merely cognitive but acknowledges its location in the body, seems to escape the attribution of mastery« (Marks 2000, 132). Indem das haptische Sehen mit seinem Objekt verschmilzt, sich die Subjekt/Objektrelation umdreht, wird eine rationale Ein- und Unterordnung des Gesehenen unmöglich.

Die Lücken im Sichtbaren werden synästhetisch durch sinnliches Wissen, durch individuelle körperliche, aber auch durch kulturelle Erfahrung ergänzt. Diese lassen den wahrgenommenen Film in einen jeweils spezifischen Rezeptionskontext treten. Gerade in der Lückenhaftigkeit der haptischen Bilder sieht Marks die Möglichkeit, im visuellen Medium Film Erfahrungen auszudrücken, die in der herrschenden visuellen Ordnung nicht darstellbar sind. Film als Träger auch der niederen Sinne kann durch deren Eigenständigkeit zum Träger anderer Sinnlichkeit, anderer Geschichte werden, die sich der offiziellen Kul-

tur entzieht bzw. in deren Sprache nicht darstellbar ist. Für Marks, die sich vor allem mit interkultureller, experimenteller Filmkunst beschäftigt, bewahrt diese Form von Visualität eine andere Sinnlichkeit. Migrantengruppen aus kulturellen Gemeinschaften, in denen das Taktile eine größere Rolle spielt und die Nahsinne wichtiger sind, nutzen im filmischen Bild die haptische Visualität. Sie umgehen damit die Einschränkungen der offiziellen Symbolisierung und der Darstellbarkeit bzw. die Herrschaft des Visuellen und nutzen das sinnliche Potenzial der Bildern, um ihre eigene partikuläre Geschichte darstellen zu können. Gerade wenn die eigene minoritäre Geschichte in der offiziellen Sprache nicht repräsentierbar ist und in der Geschichtsschreibung ausgelassen wird, können die »niederen« Sinne helfen, das eigene kulturelle Gedächtnis zu vermitteln, indem die Limitationen des audiovisuellen Bildes umgangen werden (vgl. Marks 2000, 243). So kann olfaktorische Montage statt zeichenhafter audiovisueller Montage, die auf sofortige Erkennbarkeit, auf repräsentative Gestalten abzielt, um eine allgemein gültige Geschichte zu transportieren, individuelle Geschichten vermitteln. Gerüche als nicht kommunizierbare individuelle Geschichte werden in diesen Bildern durch die visuelle Evokation kommunizierbar (vgl. Marks 2002, 119). Kommunizierbar werden damit Erinnerungen, die keine Sprache haben. ¶16 Das Nichtrationale der niederen Sinne wird hier zum Potenzial der Erkenntnis bzw. der Darstellbarkeit der eigenen Geschichte. Die Verstärkung dieses Potenzials, die Schaffung eines Kontextes, welcher diese Form von Erkenntnis zugänglich macht, ist die Aufgabe von Programmen, denn es ist abhängig vom spezifischen Aufführungscharakter des Kinoereignisses.

(Nicht) programmierbare Gerüche: Körpergedächtnis und Ereignischarakter von Programmen

Gerüche als Erinnerungsspeicher garantieren uns nicht nur die körperliche Eingewobenheit in die Welt, sondern auch die »Wirklichkeit der Vergangenheit« (vgl. Sichtermann 2004, 138f). »[...] smell has a privileged connection to emotion and memory that the other senses do not« (Marks 2002, 120). Spätestens mit Proust ist dieser besondere Zugang zum Gedächtnis fast zum Allgemeinplatz geworden, kann inzwischen aber auch hirnephysiologisch nachgewiesen werden, denn der Geruchssinn ist anders neuronal verschaltet als die anderen Sinne, hat im Gehirn direkten Kontakt zum limbischen System und »unmittelbaren« Zugang zum Gedächtnis.

Kognitiv nimmt man, wie gesagt, Gerüche oft erst wahr, wenn man emotional schon reagiert hat, nachdem man also die Situation körperlich schon verstanden hat. Dieses körperliche Verstehen umgeht die Register der Sprache und kann sich an Dinge erinnern, für die es keine Sprache gibt. Das Nichtrationale der Gerüche wird hier zum Erkenntnispotenzial, denn es sind diese kognitiv eher unzugänglichen, nur unwillkürlich zu erweckenden Erinnerungen, die uns prägen.◀17 Zwar sind Gerüche kaum als isolierte erinnerbar, aber konkrete Erinnerungen sind über Gerüche weckbar bzw. an spezifische Gerüche gebunden.◀18 Wegen dieser Bindung an das individuelle sowie das kulturelle Gedächtnis entziehen sich Gerüche der Versprachlichung/Symbolisierung und Nutzbarmachung. Ein und derselbe Geruch bedeutet für jeden Menschen etwas völlig Verschiedenes. Spezifische Gerüche können aber, obwohl die Erinnerungen, die an sie geknüpft sind, individuell bleiben, Erinnerungsgemeinschaften bilden (vgl. Marks 2002, 121). In ihrem individuellen Charakter sind Geruchsempfindungen zwar nicht mitteilbar, über visuelle Evozierung werden sie jedoch kommunizierbar (vgl. *ibid.*, 119). Es gibt bestimmte Gerüche, die ganz direkt verbunden mit dem kollektivem Gedächtnis gemeinsamer Geschichte, gemeinsamer Kultur oder gemeinsamer Traumata wie z.B. Kriegen sind (vgl. *ibid.* 123; vgl. auch Sichtermann, 130f). Gerüche als Träger dieses kollektiven Gedächtnisses tragen einerseits ein Wissen um das Verstehen von Welt und Geschichte mit sich, andererseits sind sie, gerade weil sie nicht reproduzierbar sind, auch nicht willkürlich erinnerbar und nicht mitteilbar. Eine bildliche Vorstellung von Gerüchen ist nicht möglich, und diese sind nicht direkt an das filmische Bild zu knüpfen. Filmtheorie, die versucht, die Gerüche des Films und des Kinos stark zu machen, setzt sich dem Verdacht der Irrationalität aus, denn sie muss gerade die subjektive, nicht (mit)teilbare Kinoerfahrung und damit den Kontext des Films wie auch die subjektive Projektion mit einbeziehen. Andererseits lösen Bilder im Kino nicht nur multisensorische Empfindungen, sondern Erinnerungen aus, die körperlich sind. Unsere Wahrnehmung von Bildern ist durch ihr Verhältnis zum Gedächtnis im Kern immer schon multisensuell.◀19

»These memories are embodied and multisensory, so that watching a movie can awaken memories of touch, smell, taste and other ›close‹ senses that cannot be reproduced as sound and visual images can. Because movies engage with our embodied memories, each of us experiences a movie in an absolute singular way« (Marks 2002, 122).

Ein Bild spricht vor allem über das Gedächtnis alle Sinne an, es wird in unserer Wahrnehmung, also über unser Gedächtnis, dem Kreisen in den verschiedenen Ebenen des Gedächtnisses, mit allen Sinnen wahrgenommen (Marks 2000,

212f). Synästhetische Wahrnehmung ist immer auch mit dem Gedächtnis verbunden, und es ist das Körpergedächtnis, das die visuelle Wahrnehmung durch Empfindungen anderer Sinne erweitert.

»image« is not simply the visual image, but the complex of all sense impressions that a perceived object conveys to a perceiver at a given moment. Thus images are always both multisensory and embodied. Pure memory does not exist in the body, but it is in the body that memory is activated, calling up sensations associated with the remembered event« (Marks 2000, 73).

Ein visuelles Bild regt über das Gedächtnis vor allem dann alle Sinne an, wenn es nicht leicht einzuordnen, d.h. nicht direkt als Klischee lesbar ist. Das körperliche Verhältnis zum Bild generiert über das Gedächtnis dessen individuellen Sinn, der über das kognitive Verstehen von Ton und Bild hinausgeht, denn das Körpergedächtnis ergänzt die Leerstellen in der visuellen Repräsentation. Filmwahrnehmung als Kommunikation von Körpern erzeugt singulären, individuellen Sinn, der nicht in den von Ton und Bild vermittelten Informationen aufgeht und abhängig vom gegenwärtigen Moment des Rezeptionserlebens ist. Andererseits ist dieses körperliche Erleben nicht unmittelbar, sondern folgt einer kulturellen Codierung, die bis in das Somatische hineinreicht. Es ist nicht nur das individuelle, sondern auch das intersubjektive kulturelle Gedächtnis, welches im haptischen Sehen das Visuelle über das Fehlen im Optischen ergänzt (vgl. auch Robnik 2002, 259f). Der Sehsinn wird hier nicht über hyperrealistische Bilder um die synästhetische Fähigkeit des Riechens erweitert, sondern der Verlust der visuellen Fähigkeiten ruft die Erinnerung der Nahsinne auf. Auch wenn es eher um eine Abwesenheit im Bild und um Verlust statt um Fülle geht, zeigt sich, dass sinnliche Fähigkeiten in der Reduktion nicht verloren gehen. Das Ausgesparte wird über das Gedächtnis sinnlich wahrgenommen, die haptische Oberfläche an körperliche Erinnerung gekoppelt, wenn die willkürliche Erinnerung nicht aufrufbar ist. Nicht einbindbare Erinnerungsbilder werden gerade für andere Kulturen zu ›radioaktiven‹ Bildern. ◀20 Sie starren uns an (Marks 2000, 51), sind wie Prousts ›mémoire involontaire‹ nicht kontrollierbar und schockieren durch eine andere Geschichte, eine andere Sinnlichkeit (vgl. ibid., 91). Diese cinematographischen Bilder entfremden die eigene Wahrnehmung in der Konfrontation mit der anderen Kultur, zeigen uns die Grenzen unserer eigenen Wahrnehmung auf (vgl. ibid., 124).

Die Möglichkeit einer solchen Konfrontation ist vom körperlichen Erleben des Zuschauers, seiner Präsenz im Kino in einer Gemeinschaft mit anderen abhängig. So hängt die sinnliche Wahrnehmung von Filmen, z.B. Geruchsassoziationen, von der Gegenwart des Zuschauers und der ihn umgebenden Anderen, vom Augenblick des subjektiven Kinoerlebens, vom Kontext des Films

sowie von dessen kultureller Einbettung ab. Sinnliches Filmerleben ist unwiederbringlich – nicht willkürlich herstellbar durch Darstellung z.B. von Geräuschen in einem isolierten Film, sondern nur anregbar durch die Evokation derselben durch den Programmkontext und die Gemeinschaft der Zuschauer. Die Kapazität der Nahsinne in den visuellen Medien ermöglicht über eine Zusammenstellung sinnlicher Programme auch bei Zuschauern anderer Kulturen bestimmte körperliche Erfahrungen. Selbst wenn der körperliche Zugang zu den Erinnerungen anderer Kulturen nicht möglich ist, weil Bilder bei jedem andere Erinnerungen auslösen, so können die Potenziale der Nahsinne für die Gestaltung von Filmprogrammen fruchtbar gemacht werden. Filmprogramme können einen anderen Umgang mit den Sinnen erfahrbar machen und lehren oder zumindest die Wahrnehmung sensibilisieren. Filme, besonders aber Filmprogramme erweitern die eigenen sinnlichen Fähigkeiten und ermöglichen nach Marks das Erstellen von sinnlichen Geographien (vgl. *ibid.*, 246).

»Although cinema is an audiovisual medium, synaesthesia, as well as haptic visuality, enables the viewer to experience cinema as multisensory. These sensory experiences are, of course, differentially available to viewers depending on their own sensoria, but [...] sense experience can be learned and cultivated [...] the meeting of cultures in the metropoli is generating new forms of sense experience and new ways of embodying our relation to the world« (*ibid.*, 22f).

Diese Erweiterung der eigenen sinnlichen Fähigkeiten beschränkt sich nicht auf das interkulturelle Kino. Nahsinne spielen eine Rolle in allen ästhetischen Programmen, die sich um körperliche Filmwahrnehmung bemühen. Diese versuchen, sich der herrschenden visuellen Wahrnehmung zu entziehen, für andere Arten des Sehens zu sensibilisieren und mit befremdenden Bildern die Grenzen der dominanten visuellen Kultur aufzuzeigen.

Bilder ermöglichen in ihrer Vielschichtigkeit verschiedene Zugänge. Synästhetische Wahrnehmung und Körpergedächtnis spielen indirekt bei Filmprogrammen immer eine Rolle. Diese Ebenen der Filmwahrnehmung bewusst wahrzunehmen und bei der Zusammenstellung von Filmprogrammen zu berücksichtigen, kann die Wahrnehmung sensibilisieren und neue Zugänge zu Filmen eröffnen. Haptische Wahrnehmung, das Ertasten von Oberflächen mit dem Blick, ist nicht jedem auf gleiche Weise zugänglich und wird mitbestimmt durch kulturelle Praktiken. Der Zuschauer kann auf haptische Reize reagieren oder auch nicht, kann sich auf eine tastende Verschmelzung einlassen oder lieber in identifizierender Distanz verweilen (vgl. *ibid.*, 170). Durch ästhetische Mittel kann diese Art der Wahrnehmung ganz bewusst als Gegenposition zur Herrschaft des Visuellen und des Rationalen gesucht werden. Die Verminderung der Sichtbarkeit, Flüchtigkeit, Lücken im Sichtbaren, die das Auge



Abb.8- 10: FAMILIENGruFT – LIEBESGEDICHT AN MEINE
MUTTER, Maria Lang, BRD 1982

zum tastenden Organ werden lassen, ist so zum Beispiel häufig eine Taktik in Experimentalfilmen von Frauen, die sich der haptischen Visualität bedienen, um sich der offiziellen herrschaftlichen Repräsentation zu entziehen (vgl. Brinckmann 1989, 187ff).

Vor allem Filmprogramme, die sich bewusst gegen die Einschränkungen der visuellen narrativen Kultur wenden, nutzen die angesprochenen Kapazitäten der Nahsinne, um eine andere Form der Wahrnehmung zugänglich zu machen und das Bewusstsein für die Einschränkungen der Wahrnehmung durch die offizielle visuelle Kultur zu wecken. Die Programme der ›Filmsamstage‹ in Berlin sind ein Beispiel für eine solche bewusste Programmierung nach sinnlichen Strukturen wie Rhythmus oder Farbe.

Anhand eines eigenen, kleinen Programms mit Experimentalfilmen von Frauen aus der Sammlung der Universität Paderborn, das sich ganz auf haptische Visualität konzentrierte, konnte ich die Erfahrung machen, dass auch Studierende, die sich sonst abwehrend gegenüber Experimentalfilmen verhalten, fähig sind, sich auf deren Sinnlichkeit körperlich einzulassen, wenn die einzelnen Filme in ein Programm eingebettet sind. Die Taktilität von *REQUIEM FÜR REQUISITEN* (Rosi S.M., D 1993), der in sehr großer Nähe die an einer Wand aufgehängten Objekte mit einer Super 8 Kamera langsam abtastet, verband sich nun für die Studierenden körperlich mit den spröden Bildern der Teig knetenden Mutter in *FAMILIENGruFT – LIEBESGEDICHT AN MEINE*

(Maria Lang, D 1982). Die körperliche Ergriffenheit durch diese Filme wurde hier verstärkt oder möglich durch deren Einbettung in ein Programm.

Die körperliche Wahrnehmung eines Films bis hin zur emotionalen Wahrnehmung ist abhängig von deren Kontext. Geruchsassoziationen und taktile Wahrnehmungen hängen vom jeweiligen Moment der Rezeption, von der Programmierung und vom jeweiligen Gedächtnis der Zuschauer ab. Diese lassen

sich durch Programme beeinflussen, aber nicht kalkulieren oder determinieren. Die Gegenwart des Filmerlebens der Zuschauer ist unwiederbringlich und kann nicht durch die filmische Darstellung von Gerüchen gesteuert bzw. hervorgerufen werden, schon gar nicht durch deren künstliche Programmierung. Die subjektive Rezeption des Kinoereignisses ist nicht programmierbar – zumindest bisher nicht.

Anmerkungen

- 01►** Charakteristisch für diese Theorieposition sind die Debatten der französischen Filmtheorie der sechziger Jahre und das Bemühen um eine Semiotik des Films.
- 02►** Weniger problematisch scheint der Einsatz thematischer Gerüche, um die allgemeine Atmosphäre eines Films zu unterstreichen, wie zum Beispiel 1989 bei der Projektion von *Le GRAND BLEU* von Luc Besson durch latenten Meeresgeruch geschehen (vgl. Paech 2005).
- 03►** Hinzu kommt die leichte Vermarktbarkeit des Prime Cinema 5D aufgrund seiner relativ kleinen, mobilen Größe.
- 04►** Issue 2494 of New Scientist magazine, 07 April 2005, 10.
- 05►** Ich danke Serjoscha Wiemer für diesen Hinweis.
- 06►** Die Gefahr der tatsächlichen Konditionierung durch Gerüchen ist wegen der individuellen Verknüpfung der Geruchserfahrungen mit dem Gedächtnis nicht sehr groß. Umgekehrt können aber Gerüche mit bestimmten Erfahrungen so verknüpft werden, dass die Gerüche die Erfahrung wieder aufrufen und das Verhalten beeinflussen. So wurde für eine Studie der Brown University ein Computerspiel mit einem bestimmten Geruch unterlegt und dadurch die persönliche Erfahrung dieses Geruchs mit einem frustrierenden Erlebnis konditioniert – das mit dem Geruch unterlegte Computerspiel war nicht zu gewinnen. Kamen die Protagonisten im Anschluss in einen Raum, der mit diesem Geruch unterlegt war, beeinflusste dessen Einsatz ihre Leistungsfähigkeit (vgl. Sichter mann, 130).
- 07►** Die zunehmend beliebte Aromatherapie kann nie über die einzelnen Gerüche für sich funktionieren, sondern immer über die individuelle Verknüpfung dieser Gerüche mit dem Gedächtnis. Diese Verknüpfung ist nicht herstellbar, sondern muss schon vorhanden sein (vgl. Marks 2002, 125).
- 08►** Während die Reaktion auf eindeutig negative Gerüche, wie Brandgerüche oder Fäulnis angeboren zu sein scheint und eine Warnfunktion hat (Burdach 1987, 125), entwickelt sich die hedonistische Differenzierung der mittleren Gerüche und damit der Geschmack erst ab dem fünften Lebensjahr (ibid., 43); d.h., eine Wertung dieser Gerüche ist nicht angeboren und wird unter anderem kulturell bzw. durch Erziehung vermittelt. Gerüche haben einen sehr starken Einfluss auch auf das Schmecken, denn die Zunge schmeckt nur süß, sal-

zig, sauer, bitter. Alle anderen Geschmacksdaten werden über die Aromawahrnehmung der Nase erstellt, über die »retronasale Stimulation« (ibid, 17).

- 09► Im Gegensatz zur synästhetischen Transgression in den Bildern, die Marks untersucht, in denen das Riechen durch die Einengung des Sehsinns ermöglicht wird, wird hier die Unterordnung des Riechens unter den Sehsinn in der Repräsentation des Riechens im Kino wiederholt. Der Geruch wird zur lesbaren Geste, bei gleichzeitiger Geruchlosigkeit des Kinos: »Rather than catalysts of transgressions, ›ordinary‹ images that represent smell are instruments of discipline, and in particular of a discipline of the body. Instead of inviting sensory perception to spill over from vision to other senses, they subordinate the other senses to the sense of vision (and of hearing) and channel perception into the audiovisual mode« (Hedinger/Scheider 2005, 248).
- 10► Zuletzt fand sich ein groß angelegtes Kochfilmprogramm im Sonderprogramm der Berlinale 2007: Kulinarisches Kino: Eat, Drink, See Movies. In Zusammenarbeit mit slow food und Spitzenköchen wurde hier ein Zusammenhang zwischen dem Kochen und der Zusammenstellung von Programmen hergestellt, der in der Selbstdarstellung des Berlinalechefs Kosslick als Koch gipfelte.
- 11► »It is indeed a fragrant film, less because we identify with characters who taste and smell than because it makes sound and vision synesthetic« (Marks 2000, 222).
- 12► Raymond Bellour überträgt die dieser Vorstellung einer Urschicht sehr ähnliche Annahme einer amodalen Wahrnehmung, die durch den Säuglingsforscher Daniel Stern vertreten wird, auf das Kino. In der frühkindlichen amodalen Wahrnehmung lassen sich in der Art der Synästhesie alle Sinne ineinander übersetzen. Die Faszination des Kinos liege ganz ähnlich darin begründet, so Bellour, dass es im Ansprechen der Distanzsinne Sehen und Hören durch seinen gleichzeitigen mimetischen Zugang zur Welt alle anderen voraussetze (vgl. Bellour 2005, 78).
- 13► In der Psychologie wird die unwillkürliche, genuine oder starke Synästhesie von der willkürlichen, metaphorischen oder schwachen Synästhesie unterschieden. Diese ist auch erlernbar und wird kulturell beeinflusst (vgl. Cytowic 2002, 7). Ob es sich um eine Dichotomie oder ein Kontinuum handelt, ist bisher nicht eindeutig geklärt.
- 14► Gleichzeitig betont Marks anhand der synästhetischen Kapazitäten der Wahrnehmung von Farben auch ein kulturelles Moment der metaphorischen Synästhesie, denn jede Farbe löst in jeder Kultur andere Empfindungen aus, ist mit anderen Erinnerungen verknüpft. Dadurch wird Farbe wie Geruch zum Träger minoritärer Geschichten. Die Synästhesie ist hier eine kulturelle Leistung, die auf der angeborenen Vielschichtigkeit der Wahrnehmung aufbaut, aber vom Symptom der unwillkürlichen Synästhesie sehr stark abweicht.
- 15► Im Unterschied zu Sobchack und Hediger/Schneider wird demzufolge bei Marks der Sehsinn durch Synästhesie nicht erweitert und damit potenziert. Im Gegenteil wird dessen Transgression erst durch die Reduktion des Sehannes möglich.
- 16► An anderer Stelle schränkt Marks klärend ein: »Film cannot stimulate the precise memo-

ries associated with a smell: only the presence of the smell can call them up. Yet a haptic image asks memory to draw on other associations by refusing the visual plenitude of the optical image« (Marks 2002a, 133).

- 17►** »Dufteindrücke [bleiben] im Gedächtnis besonders gut haften [...], insbesondere dann, wenn sie mit emotionsträchtigen Erinnerungen gekoppelt sind« (Burdach 1987, 123f). Es besteht ein Wechselverhältnis von Übung und Gedächtnis, das sowohl für die Entwicklung unserer sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit als auch für unser Gedächtnis ausschlaggebend ist (vgl. *ibid* 122ff).
- 18►** Anne Paech hat Erinnerungen von Schriftstellern an das Kino zusammengetragen, die sämtlich von spezifischen Gerüchen bestimmt werden. Ganz wesentlich für die Erinnerung an das ganz frühe Kino scheint dabei immer die dort herrschende schlechte Luft zu sein (vgl. Paech, 2006).
- 19►** Marks' Lesart von Bergson wertet die Trennung von Körpergedächtnis und virtuellem Gedächtnis in ihrer Gewichtung etwas um, indem sie das Verhältnis der Nahsinne zum Gedächtnis betont. Bei Bergson führen die Nahsinne in der Einheit von Sensation und Perception zu direktem Kontakt und damit zu unmittelbarer Reaktion, während der Sehsinn durch den größeren Abstand eine Zone der Indeterminiertheit und damit möglichen Zugang zum virtuellen Gedächtnis schaffe. »... these distinctions are quantitative, not qualitative. All sense perceptions allow for and indeed require, the mediation of memory. Consequently, even the ›mere contact‹ sensations engage with embodied memory. Memory teaches us to ignore an odor that constantly pervades our environment, for example. Culture teaches us which odors are to be avoided [...] However, as the œuvre of Proust, who read Matter and Memory, demonstrates, any sense perception can call up seemingly infinite, widening circles of memory like concentric ripples on a pond« (Marks 2000, 147). Als Addition von Bedürfnissen trägt unsere Wahrnehmung eines Gegenstandes, das Wahrnehmungsbild, das ganze körperliche Wissen um den wahrgenommenen Gegenstand in sich.
- 20►** Marks verbindet in ihrer Beschreibung von Bildern als radioaktive Fossilien das benjaminische dialektische Bild und dessen Begriff vom Fetisch mit dem Fossil bei Deleuze. Das Fossil oder der Fetisch, beide für sie in bestimmten Erinnerungsbildern vereint, springen den Betrachter an, denn die Vergangenheit ist in ihnen noch lebendig. »Benjamin's fetish and Deleuze's fossil have in common a disturbing light, an eerily beckoning luminosity. In the fetish it is called aura, in the fossil it is called radioactivity. Aura is what makes the fetish volatile, because it incites us to memory without ever bringing memory back completely. Similarly, when a fossil is »radioactive« that is because it hints the past it represents is not over, it beckons the viewer to excavate the past, even at his or her peril« (Marks 2000, 81).

Literatur

- Becker, Barbara** (2004) Atmosphäre. Über den Hintergrund unserer Wahrnehmung und seine mediale Substitution. In: *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*. Hrsg. von Christian Filk, Michael Lommel, Mike Sandbothe. Köln: Halem, S. 43-58.
- Bellour, Raymond** (2005) Das Entfalten der Emotionen. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hrsg. von M. Brütsch, V. Hedinger, U. v. Keitz, A. Schneider, M. Tröhler. Marburg: Schüren, S. 51-101.
- Benjamin, Walter** (1977) Über das mimetische Vermögen [1933]. In: *Gesammelte Schriften* II.1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 210-213.
- Brinckmann, Christine Noll** (1989) Die weibliche Sicht. In: *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Hrsg. v. Ingo Petzke. Frankfurt am Main: Schriftenreihe des dt. Filmmuseums, S. 171-190.
- Burdach, Konrad J.** (1987) Geschmack und Geruch. Gustatorische, olfaktorische und trigeminale Wahrnehmung. Bern, Stuttgart, Toronto: Hans Huber.
- Cytowic, Richard E.** (2002) Wahrnehmungs-Synästhesie. In: *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese*. Hrsg. von Hans Adler, Ulrike Zeuch. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 7-23.
- Deleuze, Gilles** (1989) Das Bewegungs-Bild: Kino I [1983]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles** (1991) Das Zeit-Bild: Kino II [1985]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hediger, Vinzenz / Schneider, Alexandra** (2005) The Deferral of Smell. Cinema, Modernity and the Reconfiguration of the Olfactory Experience. In: *I cinque sensi del cinema. XI: Convegno Internazionale degli Studi sul Cinema*. Hrsg. v. Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re. Udine: Università degli Studi di Udine, S. 243-252.
- Marks, Laura U.** (1998) Video Haptics and Erotics. *Screen* 39,4, S. 331-348.
- Marks, Laura U.** (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.
- Marks, Laura U.** (2002) The Logic of Smell. In: *Dies.: Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press, S. 113-126.
- Marks, Laura U.** (2002a) Institute Benjamin: An Olfactory View. In: *Marks 2002*, S. 127-139.
- Merleau-Ponty, Maurice** (1947): Das Kino und die Psychologie. In: *Ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner 2003. S. 36-46.
- Merleau-Ponty, Maurice** (1966) *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945]. Berlin: de Gruyter.
- Paech, Anne** (2006) Das Aroma des Kinos. Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino. <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Texte/duft.html>, abgerufen am 20.4.2006.
- Robnik, Drehli** (2002) Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: *Moderne. Film. Theorie*. Hrsg. von Jürgen Felix. Mainz: Bender, S. 246-286.

Sichtermann, Barbara (2004): Riechen – Schmecken – Sehen: Der Mensch, das intelligente Schnüffeltier. In: Filk/Lommel/Sandbothe 2004, S. 123-139.

Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian (2004) What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley u.a.: University of California Press, S. 53-84.

Stern, Daniel (1985) *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books.

Watson, Lyall (2001) *Der Duft der Verführung. Das unbewusste Riechen und die Macht der Lockstoffe*. Frankfurt am Main: Fischer.

AUTORENANGABEN

Kirstin Bergmann studierte Medienwissenschaften und Amerikanistik an der Hochschule für Bildende Künste und der Technischen Universität Braunschweig. Zurzeit absolviert sie ein Volontariat in der Dokumentarfilmredaktion von Context TV in Berlin. Letzte Arbeit, unveröffentlicht: *Film als Dokument im Fake-Dokumentarfilm*.

Björn Bischof studierte bis 2007 Medienwissenschaften an der Hochschule für Bildende Künste und der TU Braunschweig mit dem Schwerpunkt Multimediatechnik. Sein wissenschaftliches Interesse gilt unter anderem der Wirkungsweise und Bedeutung von Sound, besonders im Kontext des Films und des Computerspiels. Von 2004 bis 2006 arbeitete er am Institut für Medienforschung in Braunschweig in Kooperation mit der Firma Sennheiser an dem Forschungsprojekt *AudioCave – eine interaktive Hörspielinstallation*, das für den Digital Sparks Award 2006 nominiert wurde. Er ist langjähriges Mitglied des Studios für Filmkunst e.V. in Braunschweig und hat in diesem Rahmen mehrere Kurzfilmprogramme mitgestaltet. Seine Abschlussarbeit schrieb Björn Bischof 2006 in Kooperation mit der Konzernforschung Volkswagen zum Thema *Joy-of-Use in Computerspielen als Potential für das HMI des Automobils*. Derzeit arbeitet er als freier Konzeptentwickler in Berlin.

Karola Gramann ist freie Kuratorin und Künstlerische Leiterin der Kinothek Asta Nielsen. Sie studierte Literatur- und Filmwissenschaft in Frankfurt am Main und London. Von 1983-86 war sie Mitherausgeberin der Zeitschrift *Frauen und Film*, von 1985-89 Leiterin der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen; von 1994-2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der J.W. Goethe Universität Frankfurt a.M. Sie realisierte zahlreiche Filmreihen und Retrospektiven für Kinos und Festivals in der BRD und im internationalen Rahmen, darunter die erste umfassende Retrospektive der Filme der französischen Avantgardistin Germaine Dulac und die Retrospektive *Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910 -1933*.

Andrea Haller, M.A., promoviert zur Zeit an der Universität Trier im Fach Medienwissenschaft zu Kinoprogrammgestaltung und weiblichem Kinopublikum im Kaiserreich. Vorträge und Publikationen zu Filmromanen, lokaler Kinogeschichte, Programmgestaltung, Kinopublikum und Stummfilmstars, u.a.: »Nur meine Astal Und damit basta!« *Die Nielsen und ihre weiblichen Fans. Ein Blick in die Frauen- und Fanzeitschriften der 1910er Jahre*. In: Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino. Herausgegeben von Karola Gramann, Eric de Kuyper, Sabine Nessel, Heide Schlüpmann, Michael Wedel. Filmarchiv Austria. Erscheint Anfang 2009.

Birgit Hein, 1966-1988 Experimentalfilme, Performances und Installationen mit Wilhelm Hein. Mitbegründerin von XSCREEN in Köln 1968. Eigene Filme seit 1991. Seit 1971 zahlreiche Veröffentlichungen zum Experimentalfilm, u.a. *Film im Underground*, Berlin 1971 und *Film als Film*, Stuttgart 1977. Teilnahme an der Documenta 5 1972 und Documenta 6 1977. Cineprobe im Museum of Modern Art New York 1996. Tournée durch USA und Kanada sowie nach Pakistan, Indien und China für das Goethe-Institut. Filme in internationalen Sammlungen, u.a. im Musée d'Art Moderne Paris (Centre Pompidou). Retrospektiven der Filme, u.a. in Berlin, New York, Montreal, Madrid und Rotterdam. Preis der deutschen Filmkritik 1992. Kunstpreis des Landes Niedersachsen 1998. Seit 1990 Professorin für Film- und Video an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Christian Hüls studierte Medienwissenschaften an der Universität Paderborn und beschäftigte sich in seiner Diplomarbeit mit Formen der Programmgestaltung im Kino und in kuratorischen Kontexten. Tätigkeiten als wissenschaftlicher Mitarbeiter. Er arbeitet/forscht zu Gesang und Film.

Karl Kels arbeitet als freischaffender Künstler in den Bereichen Film, Fotografie und Installation. Er studierte von 1980-1987 Film an der Städelschule in Frankfurt und an der Cooper Union in New York, bei Peter Kubelka und Robert Breer. Seit 1991 lehrte er in diversen Lehraufträgen und Gastprofessuren in Deutschland und den USA. Seine Werke sind u.a. vom Anthology Film Archives, New York, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Filminstitut, Düsseldorf, Österreichisches Filmmuseum, Wien, Centre Pompidou, Paris, und dem Musée d'Art Moderne, Strasbourg, angekauft worden.

Heike Klippel, Professorin für Filmwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Mitherausgeberin von *Frauen und Film*. Veröffentlichungen zu Themen feministischer Filmtheorie, Zeit, Film und Alltag, u.a. *Gedächtnis und Kino* (Frankfurt a.M. 1997),

Play Time – ein Film und 8 Perspektiven (Hg. zus. mit Michael Glasmeier, Münster 2005); *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino* erscheint 2008.

Florian Krautkrämer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Filmwissenschaft/Medienwissenschaften der HBK Braunschweig. Thema seiner Dissertation ist *Schrift im Film*; die letzte Publikation zu diesem Thema: *Schrift als Schrift im Film* in: *Kodikas/Code Ars Semeiotica, An International Journal of Semiotics*. Vol. 29, No 1/3, Jan./Sept. 2006. Erfahrungen zur Problematik des Filmprogrammierens sammelte er auf beiden Seiten: als langjähriger Mitarbeiter verschiedener Filmfestivals und des Kommunalen Kinos Freiburg sowie als Regisseur langer und kurzer Experimentalfilme; zahlreiche Aufführungen im In- und Ausland, auf Festivals und in Ausstellungen.

Rolf F. Nohr ist Juniorprofessor für Medienkultur an der HBK Braunschweig. Seine medienwissenschaftlichen Forschungsschwerpunkte sind Evidenztheorie und game studies. Er arbeitet ferner zu Fernsehtheorie, Fotofixautomaten und Tierfilmen. Letzte Veröffentlichungen als Herausgeber: *Evidenz – »... das sieht man doch!«* (Münster, 2004), mit Meike Kröncke und Barbara Lauterbach *Polaroid als Geste – Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis* (Stuttgart 2005), mit Britta Neitzel: *Das Spiel mit dem Medium – Immersion, Interaktivität, Interface. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel* (Marburg: 2006). www.nuetzliche-bilder.de

Philipp Preuß studiert Medienwissenschaften und Technik der Medien mit dem Schwerpunkt Multimediaproduktion an der Hochschule für Bildende Künste und der TU Braunschweig. Seit 2005 ist er für die Betreuung des Tonstudios und die praktische Unterstützung der Lehre im Bereich digitale Audibearbeitung an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig verantwortlich. Praktische Erfahrung sammelte er in den Bereichen Midi- und Harddiskrecording, Musikproduktion sowie Ton- und Sounddesign für Film. Sein wissenschaftliches Interesse gilt der Theorie und Kultur der elektronischen Medien sowie der Wirkungsforschung der Musik und des Klangs.

Kristina Rottig ist gelernte Fotografin und studiert Medienwissenschaften, Kunstwissenschaft und Technik der Medien an der Hochschule für Bildende Künste und der Technischen Universität Braunschweig. Seit September 2007 ist sie in der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Technischen Universität Braunschweig beschäftigt.

Heide Schlüpmann, Professorin für Filmwissenschaft an der J.W. Goethe-Universität Frankfurt a.M. seit 1991. Publikationen zum Film seit 1979, seit 1983 Mitherausgeberin der Zeitschrift *Frauen und Film*. Schwerpunkte der Lehre und Forschung: Frühes Kino, feministische Filmkritik, Filmtheorie, Philosophie und Kino. Publikationen (u.a.): *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*. Frankfurt a.M. 2007; *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt a.M. 2002; *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt a.M. 1998; *Ein Detektiv des Kinos. Zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Frankfurt a.M. 1998; *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt a.M. 1990.

Bernhard Schreiner studierte von 1991 bis 1998 an der Städelschule Film bei Peter Kubelka, Ken Jacobs, Ernie Gehr und Robert Breer. Er arbeitet mit Film und Video. Bis 1999 produzierte Bernhard Schreiner vor allem experimentelle Super-8- und 16mm-Filme. Im Jahr 2001 erhielt er ein einjähriges Reisestipendium der Hessischen Kulturstiftung und bereiste Italien, Portugal und Gibraltar. Derzeit beschäftigt er sich mit Sound, Ton, Komposition, Fotografie und anderen Medien. Zusammen mit Günter Zehetner und Thomas Draschan kuratierte er Filmprogramme in Deutschland, Österreich und Neapel. Bernhard Schreiner lebt und arbeitet in Frankfurt a.M.

Stefanie Schulte Strathaus, Vorstandsmitglied der Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. und künstlerische Leitung des Kino Arsenal (mit Milena Gregor und Birgit Kohler), Mitglied im Auswahlkomitee des Forums (unter der Leitung von Christoph Terhechte) und Ko-Kuratorin von Forum expanded (mit Anselm Franke) im Rahmen der Internationalen Filmfestspiele Berlin, Gründungsleiterin von arsenal experimental, einer Plattform für Experimentalfilm, Videokunst und Installationen. Lehraufträge und Vorträge im Bereich des Experimentalfilms und zum Verhältnis von Kunst und Kino. Veröffentlichungen, u.a. in *Frauen und Film*, *The Moving Image*, *Texte zur Kunst*, *Ästhetik & Kommunikation*, *Schriftenreihe Kinemathek* sowie in zahlreichen Festival- und Ausstellungskatalogen. Hrsg.: *L'Invitation au Voyage. Germaine Du-lac*, Kinemathek, Nr. 93, Oktober 2002 (zusammen mit Sabine Nessel und Heide Schlüpmann); *The Memo Book. Filme, Videos und Installationen von Matthias Müller*, Berlin/London/Toronto, 2005.

Christin Wähner studiert an der Hochschule für Bildende Künste und der Technischen Universität Braunschweig Kunst-, Medien- und Literaturwissenschaften. 2006 arbeitete sie beim 20. Internationalen Filmfest Braunschweig im Bereich Presse und Öffentlichkeit. Von 2004 bis 2006 gehörte sie als Jurybeauftragte und als Mitglied des Presseteams zum Organisations-

team des selbst.film.fest durchgedreht²⁴ in Braunschweig. Ihr wissenschaftliches Interesse gilt der Verschränkung von Film und Kunst in künstlerischen Positionen.

Florian Wüst ist freischaffender Künstler und Kurator von Filmprogrammen. Letzte Veröffentlichungen: *Truth is a thing of this world: J. Robert Oppenheimer and the atomic bomb project*. In: *We all laughed at Christopher Columbus*. Hrsg. v. Krist Gruijthuijsen & November Paynter, Frankfurt am Main, 2007; *Aesthetics Against Repression. On the Documentary Drama. The Investigation by Peter Weiss (1965)*. In: *Experience, Memory, Re-enactment*. Hrsg. v. Anke Bangma, Steve Rushton, Florian Wüst. Rotterdam, Frankfurt a. M. 2005.

Anke Zechner ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaften an der Universität Paderborn; promoviert in Frankfurt bei Heide Schlüppmann über *Momente des Stillstands – die andere Zeit im Kino. Filmwahrnehmung jenseits von Repräsentation und Identifikation*. 2001-2004 Promotions-Stipendiatin des Frankfurter Graduiertenkollegs *Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung*. Schreibt für *nach dem film* und *Frauen und Film*. Arbeitsschwerpunkte: Filmwahrnehmung und Filmphilosophie. Letzte Veröffentlichungen: *Unmenschliche Landschaften*. In: *moving landscapes. Landschaft und Film*. Hrsg. von Barbara Pichler, Andrea Pollach. Wien: SYNEMA Publikationen, 2006. *Das Affektbild als Stillstand der Narration: Überlegungen zur Schlusszene von Vive l'amour – Es lebe die Liebe*. In: *Affekte: Produktion, Rezeption, Medium*. Hrsg. von Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer. Bielefeld: Transcript, 2006.

Günter Zehetner, Künstler, studierte bis 1993 Publizistik und Theaterwissenschaften in Wien. Danach studierte er Film als eigene Kunstgattung bei Peter Kubelka an der Hochschule für Bildende Künste, *Städelschule* in Frankfurt a.M. und absolvierte 1998 seinen Meisterschüler. Günter Zehetner lebt und arbeitet in Frankfurt a.M. Arbeiten: 1993-1998 S8-Tonfilm-Selbst-Porträts u.a. *A BLEDE SAU ...* 1994; *DIE ZEIT HEILT ALLE WUNDER* 1997; 16mm-Film *MEINE VEREHRUNG* 2001; Videoarbeiten, u.a. *SOMETIMES* 2005; Projekt *GEFUNDENE FILME* seit 1995; Nichtfilmische Arbeiten, u.a. 84-teilige Kollagenserie mit dem Titel *Ich bin in London* 2001; Installationen: u.a. *You and Me* mit Michael S. Riedel 2006. Zurzeit arbeitet er mit Fotografie, Arbeitstitel *Thats why they have to exist* und an digitalen Videos mit dem Arbeitstitel *Simplexität*.

Titelbild: Sammlung Birgit Hein

Andrea Haller: Abb. 1: Sammlung Martin Loiperdinger, Trier / Abb. 2, 3, 7, 9, 10: Sammlung Brigitte Braun, Trier / Abb. 5, 6, 8: Sammlung Andrea Haller, Trier / Abb. 4: Staatliche Bildstelle Hamburg

Stefanie Schulte Strathaus: Abb. 1, 2, 4: Foto von Marian Stefanowski / Abb. 3: © arsenal experimental, Berlin

Christin Wähner / Birgit Hein: Abb. 1-5: Sammlung Birgit Hein

Kirstin Bergmann / Florian Wüst: Abb. 1: Deutsches Filminstitut - DIF, Wiesbaden. / Abb. 2: Library of Congress, Washington D.C. / Abb. 3: Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam / Abb. 4: Montevideo, Amsterdam. / Abb. 5, 6: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin. / Abb. 7: Denis Beaubois. / Abb. 8: Deutsche Wochenschau Filmarchiv, Hamburg

Heide Schlüpmann / Karola Gramann: Abb. 1: © Mo Beyerle. / Abb. 2: © Sabine Hartung / Abb. 3: Sammlung Kinothek Asta Nielsen e.V.

Florian Krautkrämer / Karl Kels: Abb. 1-4: Sammlung Karl Kels

Kirstin Bergmann: Abb. 1: © Jonathan Hey / Abb. 2: Foto von Bryan Kennedy / Abb. 3: Design und Text: Santa Cruz Guerilla Drive-In

Björn Bischof, Philipp Preuß: Abb. 1: British Phonographic Industry / Abb. 2: Sammlung Björn Bischof / Abb. 3: Sammlung Philipp Preuß / Abb. 4: © World of Drum and Bass England / Abb. 5: © Jessica Manstetten

Rolf F. Nohr: Abb. 1: Cover New South Wales TV Week / Abb. 2: Screenshot des elektronischen Programmführers des TIVO-Systems (Stand 2004) / Abb. 3: Leserbrief aus TV SPIELFILM Nr. 21/ 2000, S. 284

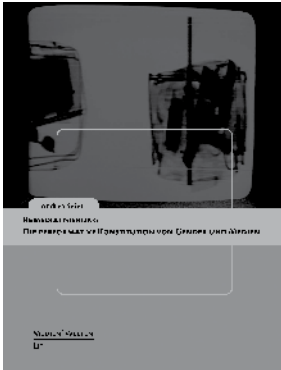
Florian Krautkrämer: Abb. 1: © sixpack film / Abb. 1-3: © Teles / Abb. 4: © rtl 2

Anke Zechner: Abb. 1: entnommen aus www.kulture-void.com / Abb. 2, 3: © Constantin Film / Abb. 4-7: © Canal +/La Sept/Dacia Films / Abb. 8-10: © Maria Lang

MEDIEN´WELTEN

BRAUNSCHWEIGER SCHRIFTEN ZUR MEDIENKULTUR

Bereits erschienen:



Andrea Seier:
Remediation.
Die performative Konstitution von
Gender und Medien

Wie lassen sich Medien und Medienspezifika bestimmen, wenn davon auszugehen ist, dass sie ihren epistemologischen Bestimmungen nicht vorgängig sind? Dass sie ihre Wirksamkeit auch und gerade in kulturellen Praktiken entfalten, die sie nachträglich als vorgängig erscheinen lassen? Im Zentrum der vorliegenden Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung steht das Konzept der Remediation. Medien konstituieren sich demnach in unabschließbaren Wiederholungsprozessen, in denen sie andere Medien imitieren, überbieten oder anderweitig wiederholend aufgreifen. Ihre Spezifika ist am besten in der Art und Weise zu erkennen, in der sie andere Medien zitieren. Der Blick verschiebt sich von gegebenen Medien auf heterogene Prozesse der Remediation, die die Grenzen einzelner Medien ebenso konstituieren wie unterwandern. Ein solcher Medienbegriff erscheint auch für das Verhältnis von Gender und Medien produktiv.

176 S., 19.90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-0234-7

Die Schriftenreihe Medien´Welten existiert seit 2004 im LIT-Verlag Münster und wird editorisch betreut von Dr. Rolf F. Nohr. Die Reihe versucht interessante und innovative Auseinandersetzungen mit der Medienkultur zu versammeln. In Fallstudien und ›Probebohrungen‹ untersucht die Schriftenreihe den genealogischen und archäologischen Kontext, innerhalb dessen sich die kulturellen Praktiken der Medien entfalten. Die einzelnen Beiträge der Reihe erforschen Medien als komplexe und sozial wirksame Formationen, in denen unterschiedlichste Formen von Wissen produktiv werden können. Somit vollzieht sich in dieser Fo-

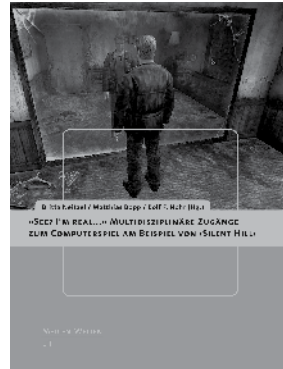
Matthias Bopp / Britta Neitzel / Rolf F. Nohr (Hg.):

**»See? I'm real ...« Multidisziplinäre Zugänge
zum Computerspiel am Beispiel von »Silent Hill«**

Wie lässt sich aus verschiedenen wissenschaftlichen Ansätzen heraus ein Computer- und Konsolenspiel wie *Silent Hill* beschreiben? Diese Frage ist Ausdruck einer sich ausdifferenzierenden akademischen Beschäftigung mit einem Phänomen, das bis vor kurzem wissenschaftlich nicht recht »diskursfähig« war, mittlerweile jedoch national wie international im Fokus zahlreicher akademischer Aktivitäten und Forschergruppen steht. Der multidisziplinäre Charakter dieses Bandes berücksichtigt daher ästhetische, kulturelle, ökonomische, mediale, sozialisatorische und pädagogische Faktoren und Zugriffsformen auf das Game.

Mit Beiträgen von Matthias Bopp, Frank Dengler, Laboratory for Mixed Realities, Britta Neitzel, Rolf F. Nohr, Markus Rautzenberg, Steffen P. Walz, Serjosscha Wiemer, Gunnar Sandkühler, Andreas Wolfsteiner u.a.

256 S., 24.90 EUR, br., ISBN 3-8258-8374-4



kussierung auch eine deutliche Wende weg von hierarchischen und institutionell geprägten Modellen der Medienfunktionalität hin zu einem Verständnis der Medien als in sozialen und subjektiven Bedeutungen, Politiken und Handlungsformen eingebetteten Systemen.

Weitere Informationen unter:

<http://www.nuetzliche-bilder.de/medi-enw.html>

<http://www.lit-verlag.de/reihe/mewe>



Michael Glasmeier / Heike Klippel (Hg.):
»Playtime« – Film interdisziplinär.
Ein Film und sieben Perspektiven

Playtime (Frankreich 1965-67) ist das Meisterwerk des französischen Regisseurs und Komikers Jacques Tati. Thema ist die Krise des technisierten und mediatisierten Alltags des 20. Jahrhunderts und der modernen Urbanität. Das Paris des Films, in dem man sich beständig findet und wieder verliert, ist ein typischer Nicht-Ort, bestehend aus modernsten Gebäuden, deren Zweck nie greifbar ersichtlich wird, Durchgangsstationen zu undefinierten Zielen, die letztlich auf anarchische Weise zerstört und definiert werden. *Playtime* ist ein Film mit vielfältigen intermedialen Bezügen, ein ironischer Ausblick auf eine Zukunft, in der Individualität und Konsum-Uniformität einander gegenüberstehen, um sich im Glanz des neuen Designs zu versöhnen.

All dies macht den Film zu einem exemplarischen Gegenstand für eine multiperspektivische Herangehensweise. Die einzelnen Beiträge interpretieren und analysieren den Film auf dem Hintergrund ihres jeweiligen Faches: Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft, Industrial Design, Transportation Design und Design-Geschichte. Wissenschaft und gestalterische Praxis treten in einen Dialog. Mit Beiträgen von: Brice d'Antras (Design-Geschichte), Johannes Böhringer (Philosophie), Frieder Butzmann (Musikwissenschaft), Michael Glasmeier (Kunstwissenschaft), Heike Klippel (Filmwissenschaft), Erich Kruse (Industrie-Design), Stefan Rammler (Transportation Design), Katharina Sykora (Kunstwissenschaft). Mit vielen farbigen Abbildungen und ausführlicher Bibliographie.

144 S., 19.90 EUR, br., ISBN 3-8258-8375-2, Farbbinnenteil

VORANKÜNDIGUNGEN

Judith Keilbach:
 Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen

Herbert Schwaab:
 Erfahrung des Gewöhnlichen –
 Stanley Cavells Filmphilosophie als
 Theorie der Populärkultur

Sebastian Scholz / Fabian Lettow /
 Alexander Pinto (Hg.):
 BildKONtext.
 Zur politischen Verfasstheit des Medialen

Ralf Adelmann:
 Visuelle Kulturen der
 Kontrollgesellschaft.
 Zur Popularisierung digitaler und video-
 grafischer Visualisierungen im Fernsehen

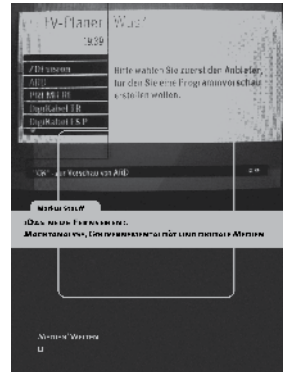
Markus Stauff:

›Das neue Fernsehen‹.

Machtanalyse, Gouvernementalität und Digitale Medien

Die Studie zielt auf eine Untersuchung der Macht- und Subjekteffekte, die mit den gegenwärtigen Veränderungen des Fernsehens – vor allem dem Prozess der Digitalisierung – einhergehen. Die heterogenen Entwicklungen und Versprechungen werden dabei nicht als Übergangsphänomene, sondern als produktive Mechanismen verstanden, die Fernsehen zu einer Kulturtechnologie des Neoliberalismus machen: Die ZuschauerInnen werden dabei als Subjekte einer gleichermaßen rationalisierten wie intensivierten Mediennutzung modelliert. Theoretisch setzt die Arbeit dem repressiven Medienbegriff, der unter anderem bei Cultural Studies, Technik- und Apparatustheorien dominiert, Foucaults Modell der Gouvernementalität entgegen, um zu zeigen, dass die Vervielfältigung der technischen und inhaltlichen ›Optionen‹ keine Befreiung, sondern eine Regierungstechnologie ist.

304 Seiten, ca. 24.90 EUR, br., ISBN 3-8258-7802-3



Serrjoscha Wiemer / Rolf F. Nohr (Hg.):
Strategie Spielen.

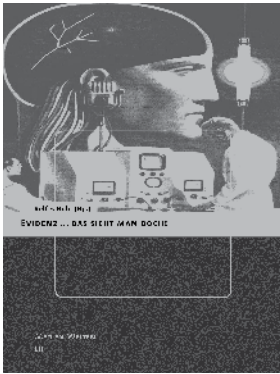
Zur Modellierung strategischer
Diskurse in der Kultur

Judith Keilbach / Alexandra Schneider
(Hg.):

Fasten your Seatbelt!
Bewegtbilder vom Fliegen

Rolf F. Nohr:
Unittelbarkeit und Transparenz im *game*.
Zu naturalisierten Ideologien im Computerspiel

Matthias Bopp:
Computerspiele. Eine medienpädagogische Analyse (A.T)



Rolf F. Nohr (Hg.):

Evidenz – »... das sieht man doch!«

»Sieh hin ... das sieht man doch!« scheint einer der Imperative einer visuellen Kultur zu sein. Das Evidente, also das »Offenkundige« (wie es der Duden übersetzt) oder »Augenscheinliche«, bildet einen der Ordnungsraster des Wissens. Evidenz scheint einer der Medienfunktionalismen zu sein, die die Sprechweise populärer, aktueller und diskursiv organisierter Mediensysteme gewährleistet. Aber wie überhaupt wird Wissen zu Bild? Aus welchem metaphorischen, symbolischen oder diskursiven System artikuliert sich ein Bild und wie wird es als Sprechweise kommunikabel und damit zur Handlung? Ist das Evidente eine Form der Wissensartikulation? Inwieweit überformt sich die visuelle Tatsache zum bildlichen Beweis? Was ist der Wahrheitsbegriff des Bildes? Die Beiträge von Ralf Adelmann, Ulrike Bergermann, Daniel Gethmann, Vinzenz Hediger, Eva Hohenberger, Tom Holert, Heike Klippel, Rolf F. Nohr, Leander Scholz und Herbert Schwaab befragen unterschiedliche Materialien zu diesem Thema. Bush-Cartoons, Viren, rauchende Colts, Familienserien, Tierfilme und Science Center sind nur einige der Beispiele, an denen die Struktur und Funktion der Evidenz geklärt werden soll.

288 S., 19.90 EUR, br., ISBN 3-8258-7801-5

Gunnar Sandkühler:

Das historisierte Computerspiel als
fixiertes, reaktives Stegreiftheater

Britta Neitzel:

Gespielte Geschichten? Narration und
visueller Diskurs in Computerspielen

Hilde Hoffmann:

Fernsehen und politisches Ereignis.
Die Medialisierung von ›Wende‹ und
›Wiedervereinigung‹ (A.T.)

Programme gibt es den unterschiedlichsten gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen, vom Parteiprogramm bis zum Fernsehprogramm. Im Kino hat die Programmarbeit eine lange Tradition, als Massenvergnügen wie auch als politisch-künstlerisch ambitionierte Publikumsadressierung. »The Art of Programming« ist am Programmbegriff im Kontext interessiert, wobei der Schwerpunkt auf Filmprogrammen in Geschichte und Praxis liegt. Programme setzen Perspektiven auf die einzelnen Filme und stehen selbst wiederum im erweiterten Kontext der Programmformen in anderen Medien. Auf diesem Hintergrund versammelt der Band Beiträge zur Geschichte des Programms im Kino, Interviews mit Kurator/inn/en und Filmemacher/inn/en, Perspektiven auf Fernseh- und Musikprogramme und Überlegungen zu Aspekten, die die Filmwahrnehmung beeinflussen, aber über das Programm im engeren Sinne hinausgehen.



9 783825 813239

ISBN 978-3-8258-1323-9