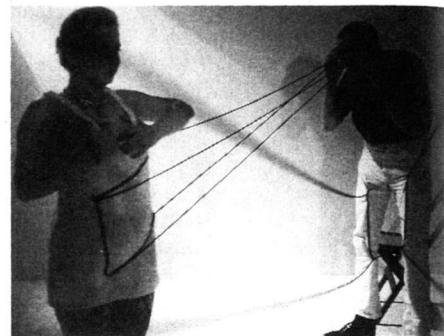




Werner Nekes: »Gurtrug Nr. 2« (1967)



Werner Nekes: »Uliisses« (1982)

## Das Kino der Differenz Zur Situation des experimentellen Kurzfilms

Spricht man vom Experimentalfilm, meint man ein Genre, das keines ist.

Der Begriff „Experimentalfilm“ versucht, Filme unterschiedlichsten Charakters und von teils konträrer Intention zu *einer* Gattung zu formieren; gewöhnlich werden Materialfilme und „Found Footage“-Filme, Handmade Films und strukturelle Filme, eine Vielzahl surrealistischer Filme, persönliche und tagebuchartige Projekte sowie unzählige hybride Formen unter diesem schwammigen Sammelbegriff subsumiert. Das Lamento über die Unangemessenheit dieser und alternativer Nomenklaturen aber ist so alt wie der Begriff selbst und längst zum Gemeinplatz geraten; zähneknirschend greife auch ich darauf zurück.

Im öffentlichen Bewußtsein existiert der Experimentalfilm nicht; vielleicht gibt es eine vage Vorstellung von verstiegenen, kaum nachvollziehbaren Artefakten von größtem Kunstanspruch, präventios, theoriebeladen, handlungsarm und blutleer. Der Vorwurf des „L'art pour l'art“, des selbstverliebten, übertrieben

formbewußten Manierismus steht (meist unausgesprochen) im Raum. In Zeiten elaborierter virtueller Bildwelten, computergenerierter Spielfilme und (vermeintlich) interaktiver CD-ROMs steht der Experimentalfilm wie ein Relikt einer fernen, archaischen Periode der Arbeit mit bewegten Bildern da. Während der Experimentalfilmer „immer noch mit der Aufarbeitung der 101 Jahre wirbelnden Bromids beschäftigt ist“, wie es der Filmemacher Phil Solomon formuliert, „scheint sich der Rest der Filmwelt bereits in die digitalisierte Hölle aufgemacht zu haben, die die Liebhaber der magischen Lichtbilder erwartet.“

Dabei ist der Experimentalfilm seit seinen frühen Anfängen heimatlos. Von der offiziellen Filmgeschichtsschreibung als Fußnote gehandhabt, von der bildenden Kunst, aus der er historisch erwachsen ist, in andere Lager abgeschoben, von Filmwirtschaft wie Filmkritik weitgehend ignoriert, kämpft er seit je einen mühsamen Kampf gegen sein völliges Verschwinden aus dem öffentlichen Raum.

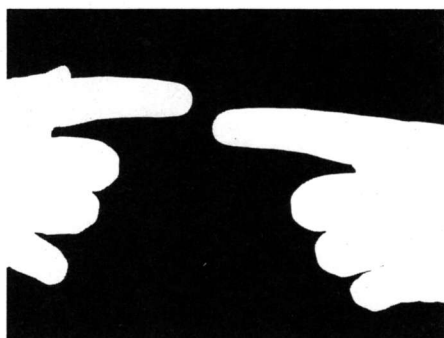
Der Experimentalfilm kennt keinen festen Ort und kein übergreifendes Wesensmerkmal, er favorisiert aber die Prägnanz der kurzen Form. Die wenigen experimentellen Langfilme basieren entweder auf literarischen Vorlagen und lehnen sich an deren Kapitelstruktur an (wie etwa Werner Nekes' ULIISSES), oder sie setzen sich mosaikartig aus quasi autonomen kurzen Segmenten zusammen (wie Mara Matuschkas LOADING LUDWIG oder Michael Brynntrops JESUS - DER FILM). Oft ist die Analogie des Experimentalfilms zur Lyrik betont worden: Hier wie dort geht es um den Ausdruck des Imaginären, generiert das Werk seine eigene Form und eigene Sprache, die oft mit den Gesetzmäßigkeiten der konventionellen Syntax und Grammatik bricht, hier wie dort ist der aktive Rezipient gefordert, der Leerstellen füllt und Freiräume komplettiert. Die Form ist vorwiegend kurz.

Wenn man denn die kurze Form als Wahlheimat des Experimentalfilms bezeichnen kann, verwundert, wie selten dieser auf den großen Kurzfilmfestivals wie Clermont-Ferrand oder Tampere gesichtet wurde; hier gilt das fast ausschließliche Interesse der Veranstalter dem konventionellen Kurzspielfilm. Gängige Praxis vieler Festivals ist es, experimentelle Arbeiten in marginal plazierte Sonderprogramme abzu-

drängen oder von vornherein nicht zu berücksichtigen. Die Anmeldeformulare der meisten Kurzfilmfestivals sehen wohl Kästchen für Animations-, Spiel- und Dokumentarfilme vor, lassen aber innovative Formen außer acht. Und auch Oberhausen, das sich unter der Leitung von Karola Gramann und Angela Haardt wieder zu einem interessanten Ort für den Experimentalfilm entwickelt hat, fand lange Zeit keinen Weg zu diesem spröden Nachbarn.

Als ausgewiesene Individualisten haben es Experimentalfilmer bis heute nicht verstanden, sich eine Lobby zu schaffen, die die eigenen Interessen vertreten könnte. Und nur wenige Kuratoren begegnen dem Experimentalfilm mit einem persönlichen Engagement und einer Leidenschaft wie sie etwa Alf Bold zu eigen war, dem ehemaligen Mitarbeiter des Arsenalns in Berlin, dessen Verdienste um den Experimentalfilm in Deutschland kaum hoch genug eingeschätzt werden können. Auf ein funktionierendes Vertriebs- und Verwertungssystem kann man sich als Experimentalfilmer nicht verlassen: Es existiert nicht. Alle Anstrengungen, diesem Mißstand abzuwehren, gingen bislang von Filmemachern aus; zu erfolgreich arbeitenden Verleihen und Initiativen wie Canyon Cinema in San Francisco, Light Cone in Paris oder Sixpack Film in Wien gibt es allerdings in Deutschland (noch?) keine Entsprechung. Erst vor kurzem gründete sich in Frankfurt die „Initiative Experimentalfilm“, die sich unter anderem die Schaffung einer zentralen Datenbank zur Aufgabe gemacht hat. Will der Experimentalfilm nicht in einer „splendid isolation“ verkümmern, braucht es neben der Qualität der Filme eben auch derartige Aktivitäten, die beharrlich und erfindungsreich auf die Entwicklung und Etablierung neuer Vertriebswege hinarbeiten.

Noch in den frühen achtziger Jahren war beides in Deutschland gegeben und von einer neuen und unerwarteten Blüte des Experimentalfilms die Rede. Mit der Energie eines kreativen Flächenbrandes weitete sich damals eine Bewegung aus, die Experimentalfilm völlig neu definierte und „den klassischen Experimentalfilm alt aussehen ließ, der nach wie vor über neue Sehweisen zu belehren und seinen Grammatikkurs durchzuführen gedachte“, wie es damals der Filmkritiker Dietrich Kuhlbrodt ausdrückte. Dogmatisch festgefahren, letztlich wirkungslos und ungesehen hatte sich der Experimentalfilm der mittsiebziger Jahre in den Schutzraum des Museums zurückgezogen, in dem ihm allerdings auch wenig Aufmerksamkeit zuteil wur-



Vlado Kristl: »Prometheus« (1965)



Dore O: »Alaska« (1968)

de, wie etwa Birgit Hein nach der Organisation der Filmabteilung für die Documenta 6 enttäuscht konstataren mußte. Film sei nicht länger als Träger außerfilmischer Inhalte zu mißbrauchen, forderten damals die Vertreter des Strukturellen Films. Seine vorwiegende Selbstreferentialität sollte sich dann aber wie ein Bumerang gegen den Strukturellen Film selbst wenden, der – zunehmend kryptisch – seine letzten Zuschauer längst hinter sich gelassen hatte.

In den frühen achtziger Jahren scheint die Zeit der ästhetischen Programme endgültig abgelaufen zu sein; ein subjektiv geprägter, inhaltlicher fokussierter und weniger theoretisch determinierter Zugriff auf experimentelle Formen bestimmt die boomartig sich ausweitende Produktion. Die Person des Autors steht im Zentrum dieser Filme, Lebenssituation und Befindlichkeit schlagen sich unmittelbar in neuen filmischen Formen nieder. Dieses Interesse an der ersten Person „beschränkt zwar den Radius, vertieft aber die Wahrnehmung“, wie Karsten Witte damals schrieb. Auch umkreisen diese Filme nicht allein die Person des Autors, sondern brechen die Hermetik und den Purismus des Strukturellen Films, um sich für eine Vielzahl von Einsprengseln (etwa aus der Welt der Medien) zu öffnen. Sie mischen Dokument mit Fiktion, originales Material mit angeeignetem und unterlaufen und erneuern dadurch andere, festgefahrene Genres wie etwa den orthodoxen Dokumentarfilm. Dietrich Kuhlbrodt sieht in diesem Vorgehen „eine Strategie der Beweglichkeit, mit der sich das Subjekt der Festschreibung entzieht. Gerade dadurch bleibt es Herr der Situation: eindeutig und unverfälscht.“

Der Experimentalfilm dieser Phase machte seine Heimatlosigkeit zum Programm und verließ nomadisierend die etablierten Orte der Kinokultur: In Jugend- und Kulturzentren, Clubs und Bars, Galerien, besetzten Häusern und reinen Super-8-Kinos waren die neuen Experimentalfilme zu sehen. Die Souveränität dieser Jahre des hemmungslosen Wildwuchses zeigt sich auch im selbstverständlichen Rückgriff auf bereits entwickelte Formen des Experimentalfilms, wie die des Psychodramas der vierziger und fünfziger Jahre. Aber nicht Imitation steht hier im Vordergrund, sondern ein respektvolles Aufarbeiten der eigenen, zur Subgeschichte degradierten, in großen Teilen verschütteten Vergangenheit – ein Aufgreifen von Traditionslinien. Erst ein halbes Jahrhundert nach dem Aufkommen dieser Sub-Spezies des Experimentalfilms etwa setzte sich auch in Deutschland in den achtziger Jahren die Arbeit mit „gefundenem Material“, Found Footage, durch. Der Blick des Experimentalfilmers, keinen Richtungsangaben unterworfen, darf auch in die Vergangenheit fallen. Eine Revision des Begriffs der „Avantgarde“ setzt ein. „Jeder muß heute seinen Weg suchen und finden“, schreibt der Kunstwissenschaftler Wolfgang Max Faust. „Das Beschleunigungsprinzip, das den Avantgarden zeitimmanent zugrunde lag, ist verschwunden.“ Und Sharon Sandusky, Filmemacherin und Theoretikerin des Found Footage, decouviert die ideologische Position des endlosen Fortschritts, die der klassischen Kon-

zeption von Avantgarde zu eigen ist und avantgardistische Ansätze auf die Entwicklung formaler Innovationen verkürzt, als Teil unseres industriell-modernistischen Erbes – und folglich als Irrtum. Im Gegensatz zu den „konventionell-experimentellen“ Filmemachern, die sich in der Sackgasse befinden, da eben eine Grenze der formalen Innovation im Film existiert, haben die Found-Footage-Filmemacher dem Experimentalfilm eine neue Dimension erschlossen – und uns davor bewahrt, so Sharon Sandusky, „endlos zu Akademismen erstarrte, billige Brakhage-Imitationen ertragen zu müssen.“

Dem Experimentalfilm das atemlose Aufspüren technischer Neuerungen abzuverlangen, hieße, ihn zum Testlabor herabzusetzen. Ebenso wenig ist er als Zulieferbetrieb zu funktionalisieren, der die behäbige, verunsicherte und risikoscheue Industrie des „großen“ Kinos mit neuen visuellen Effekten versorgen könnte. Da ist etwa MTV mit einer größeren Cleverness und anderen Potentialen im Kreieren neuer Bildwirkungen ausgestattet. Der Rückgriff der jüngeren Experimentalfilmer-Generation auf das billige Super-8-Equipment ihrer Väter, oder, Jahre später, der Einsatz der Fisher Prize Toy-Video-Camera, eines Low-Tech-Kinderspielzeugs, in Filmen von Sadie Benning etwa, weisen einen gangbaren Weg aus der wachsenden ökonomischen Misere des Experimentalfilms in Zeiten einer zunehmenden Kommerzialisierung des Filmbetriebs und des Wegfalls kultureller Fördermodelle. Derartige Produktionsweisen, die sich an der Freiheit der Amateure orientieren, können aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß ambitioniertere Projekte einer öffentlichen Förderung bedürfen; romantisierende Bilder wie das des „camera stylo“ jedenfalls verschleiern die knallharten ökonomischen Abhängigkeiten des Filmemachens.

Was von der Erschaffung der Welt behauptet

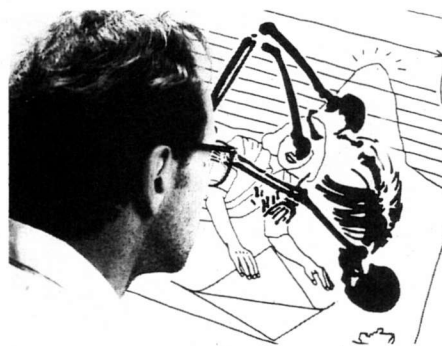


Christoph Janetzko: »Sisom« (1995)

wird, hat wenig mit der Genese von Experimentalfilmen zu tun: An ihrem Anfang steht selten das Wort. Experimentalfilme ziehen schillernde Bedeutungsnuancen der Banalität des Eindeutigen vor; oft entstehen sie in psychischen Zwischenstadien, emotionalen Grenzbereichen, Territorien des Unbewußten. Nicht an dem, was bereits seinen expliziten Ausdruck gefunden hat, entzündet sich meist das Interesse des Experimentalfilmers, sondern am Diffusen und Ambivalenten, am (noch) nicht Klassifizierbaren. Projekte aber, deren Thematik im vorsprachlichen Raum angesiedelt sind, lassen



Matthias Müller in Oberhausen Foto: Ekko von Schwichow



Heinz Emigholz: »Der zynische Körper« (1991)



»Der zynische Körper«

# Experimentalfilm

sich nur schwer in schriftlich fixierten Förderanträgen vorstellen. Auch dies ein Aspekt der Problematik des Experimentalfilms.

Derartige Filme laden ein zu einer „offenen und pluralen Lektüre“ (Peter Tscherkassky); eine verwirrende Vielzahl möglicher Lesarten tut sich auf. Dies genau macht die Komplexität und den Reichtum des Experimentalfilms aus und erklärt gleichzeitig seinen Mangel an Massenwirksamkeit. Als Zuschauer sind wir daran gewöhnt, von der Story eines Films gewissermaßen bei der Hand genommen zu werden, und der Filmkritiker hangelt sich leichter an der Storyline eines narrativen Films entlang, als eine einem Experimentalfilm adäquate, bildhafte und unverbrauchte Sprache zu entwickeln. Auch in der Medienarbeit werden jene Filme favorisiert, die sich rasch für ein bestimmtes Anliegen funktionalisieren lassen. Je leichter ein Film auf die „Schattenwelt seiner Bedeutungen“ (Susan Sontag) verkürzt werden kann, desto einfacher ist er handhabbar. Der Experimentalfilm widersetzt sich solchen Verwertungsinteressen; kurz erinnert sei hier an die vier von Jonas Mekas im letzten Jahr in Oberhausen vorgestellten Programme „nutzloser Filme“.

„Nutzloses“ zu schaffen, heißt für einen Filmemacher, sich ganz am äußersten Rand der Filmwirtschaft anzusiedeln, und dies nicht allein in einer Zeit, in der das unbestrittene Primat des Kommerziellen gilt. Mit kurzen, formal avancierten Produktionen, die subversive Themen angehen und oft auf Amateurformaten hergestellt werden, riskiert der Experimentalfilmer eine mehrfache Marginalisierung. Waren für Peter Weibel 1974 Experimentalfilmer noch „blinde Passagiere auf einem Schiff, dessen Steuerung sie übernehmen möchten“, ist aber heute die Zeit der großen Ansprüche und visionären Entwürfe auch im Experimentalfilm abgelaufen. Das deutliche Nachlassen der Produktion wie auch der öffentlichen Präsenz des Experimentalfilms hat die Filmwissenschaftlerin Christine Noll Brinckmann von einer „Phase der Ernüchterung“ sprechen lassen. Etablierte Festivals wie das Bonner Experi & Nixperi sind längst mangels städtischer Unterstützung auf der Strecke geblieben, andere, wie das Osnabrücker Festival als Experimentalfilm-Workshop begonnen, haben sich auf das weite Feld der Medienkunst verlagert. Das Arte-Magazin für den innovativen Kurzfilm, „Snark“, ist von seinem Sendeplatz verdrängt worden von einer Sendung, die sich ganz dem Kurzspielfilm widmet. In der Arena der meisten großen Kurzfilmfestivals werden Experimentalfilme nicht berücksichtigt, im besten Fall nur geduldet, wenn sie denn einem Kanon längst etablierter experimenteller Formen entsprechen. Bestimmt werden solche Ereignisse aber von einer Mainstream-Produktion, die Kurzfilme zu „planen Scherz- und Handelsartikeln“ (Peter Weibel) herabsetzt; biedere und plakative Parabeln des Menschlich-Allzumenschlichen von schmerzhafter Erbaulichkeit bestimmen das Angebot, akribisch Animierte, der gespielte Witz oder der handkolorierte Slapstick. Von allen bedenkliehen Inhaltsstoffen bereinigt, meiden diese Filme auch jedes ästhetische Risiko und werben damit um ein Vorfilmpublikum, das Kurzfilm

gerade noch als eingängigen Appetizer vor dem eigentlichen Film, als „curtain-raiser“, mitzunehmen bereit ist. Alter Wein in alten Schläuchen. Sieht man den experimentellen Kurzfilm in der Krise, muß eben auch vom viel offensichtlicheren Dilemma und der Regression des narrativen Kurzfilms die Rede sein, der das „Kino der Differenz“ durch eine zunehmend dominante Monokultur des Immergleichen und aggressive Verdrängungsmechanismen in seiner Existenz bedroht.

Es wäre unrealistisch, in dieser Situation einen Artenschutz für Experimentalfilm als bedrohter Spezies anzumahnen oder mit anderen Patentlösungen aufzuwarten. Die gegenwärtige „Phase der Ernüchterung“ im Experimentalfilm hat nicht die Dimension einer lähmenden Identitätskrise und ist weit davon entfernt, in Apathie zu münden; viele Filmemacher nutzen sie vielmehr konstruktiv zu einem Überdenken bisheriger Positionen in einer drastisch veränderten Medienlandschaft. Es handelt sich um eine Verlangsamung bzw. ein Innehalten in der Bilderproduktion, wie sie sich etwa auch in der Haltung des Found-Footage-Filmemachers zu seinem Gegenstand äußert. Ihren aktuellsten Niederschlag fanden diese Überlegungen in einer von der kanadischen Filmemacherin Louise Bourque durchgeführten Befragung von etwa 20 Experimentalfilmern und Theoretikern, die unter dem Titel „Casting Shadows, Shedding Light“ kürzlich auf Festivals in Uppsala und Utrecht vorgestellt worden ist. Die Frage der Initiatorin nach möglichen Zukunftsperspektiven für den Experimentalfilm wurde derart leidenschaftlich, vielgestaltig und kontrovers beantwortet, daß der Experimentalfilm auch im Zustand der „Ernüchterung“ immer noch als ein äußerst vitales „Kino der Differenz“ angesehen werden kann.

Das wirkliche Dilemma des Experimentalfilms beginnt jenseits der Produktion. Solange sich etwa der Bereich der bildenden Kunst weiter völlig aus seiner Verantwortung für den Experimentalfilm stehlen kann, sich die Filmkritik mit wenigen Ausnahmen Hollywood als Warentester andient und Kinos und Festivals den Kurzfilm weitgehend auf seine populistische Variante verkürzen, ist der Bestand des Experimentalfilms auf lange Sicht in Frage gestellt. Und wir laufen Gefahr, wie Birgit Hein schreibt, „uns eines nicht unwichtigen Teils unserer kulturellen Identität zu begeben“. Das Verhängnis des Experimentalfilms jedenfalls liegt nicht in der ihm immanenten Heimatlosigkeit; sie ist seine Chance, da sie ihm die nötige Flexibilität und Ungebundenheit garantiert, sich mit ständig wechselnden Gegebenheiten auseinanderzusetzen, neue Allianzen einzugehen und Impulse freizusetzen und unvorhersehbar zu bleiben.

Matthias Müller

*Dieser Essay ist die vom Autor leicht bearbeitete Version eines Vortrags, den der Experimentalfilmemacher Matthias Müller auf dem traditionellen Empfang der Kirchen während der diesjährigen Oberhausener Kurzfilmtage hielt. Im nächsten Heft werden wir sein Œuvre vorstellen.*

*Die Illustrationen sind Bilder aus neueren deutschen und österreichischen Experimentalfilmen.*



Mara Mattuschka: »Der Untergang der Titania« (1985)



Peter Tscherkassky: »Motion Picture« (1984)



Klaus Telscher: »La Reprise« (1995)



Karl Kels: »Flußpferd« (1993)