



JORUN JENSEN (HG.)

EXPERIMENTAL- FILM ZWISCHEN KUNST UND KINO

Texte von Christine Rüffert



BÜCHNER

EXPERIMENTALFILM ZWISCHEN KUNST UND KINO

Diese Publikation wurde gefördert von:

Universität Bremen
Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik



CITY 46 / Kommunalkino Bremen e.V.



JORUN JENSEN (HG.), CHRISTINE RÜFFERT

**EXPERIMENTALFILM ZWISCHEN
KUNST UND KINO**

Texte von Christine Rüffert



BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Jorun Jensen (Hg.), Christine Rüffert
Experimentalfilm zwischen Kunst und Kino
Texte von Christine Rüffert
ISBN (Print) 978-3-96317-296-0
ISBN (ePDF) 978-3-96317-838-2
Copyright © 2022 Buechner-Verlag eG, Marburg
Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | rn
Bildnachweis Umschlag: TRAIN AGAIN (Peter Tscherkassky, 2021) © sixpackfilm
Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den
Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags
unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.
Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.
www.buechner-verlag.de

Inhalt

Vorwort

Christine Rüffert – Filmkuratorin und Filmvermittlerin

Winfried Pauleit | 7

Einleitung

Vom Um_Ordnen zwischen Kunst und Kino

Jorun Jensen | 11

Kino der Differenz: eine Begriffsgeschichte

Christine Rüffert | 17

Genre on Drugs – das Experimentelle
als Erneuerungskraft des Spielfilms

Rasmus Greiner | 37

Cinéma du Genre: mit Film über Film denken

Christine Rüffert und Winfried Pauleit | 43

Experimentalfilm im Ausstellungsraum – Eine Frage des Dispositivs?

Jula Schürmann | 64

Dispositive: Aufführen und Ausstellen

Christine Rüffert und Jula Schürmann | 70

Kuratieren als vermittelndes Intervenieren

Gedanken zu den kuratorischen Akten beim BREMER FILMSYMPOSIUM

Alejandro Bachmann | 88

Mit Leib und Seele: Kuratieren

Christine Rüffert | 91

Filmvermittlung als ästhetische Bildung

Manuel Zahn | 111

Erfahrung begleiten: Vermittlung

Christine Rüffert | 117

A Ride on the Wild Side: Somatisches Filmerleben

Christine Rüffert | 141

Grüße vom *Urberg* des Experimentalfilms

Zur Filmkuratorin beim EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

Ralf Sausmikat | 151

›Weibliche Ästhetik‹: ein Festivalbericht

Christine Rüffert | 156

Wie Perlen einer Kette

JOHNNY ODER DAS ROHE FLEISCH im kuratorischen Kontext

Eva C. Heldmann | 159

»... zu versuchen, das Andersartige einzuordnen und den Radius der eigenen Erfahrung zu vergrößern.«

Ein Gespräch mit Christine Rüffert | 164

Archivmaterial

Gästebucheinträge zu FILM:ART | 185

Kurzvitae der Autor*innen | 192

Quellenverzeichnis | 195

Vorwort.

Christine Rüffert – Filmkuratorin und -vermittlerin

Winfried Pauleit

Christine Rüffert ist Expertin für experimentelles Filmschaffen. Seit mehr als 30 Jahren ist sie für das Kommunalkino Bremen tätig und verantwortet dort die Reihe *FILM:ART*. »film:art ist ein Veranstaltungslabel«, so heißt es auf der Website des *CITY46/Kommunalkino Bremen*, »unter dem Programme mit ›künstlerischen‹ Filmen, der Filmavantgarde, Experimentalfilmen und Medienkunst aufgeführt und von der Kuratorin Christine Rüffert vorgestellt werden.«¹ Diese Praxis des Kuratierens und Vermitteln hat die Bremer Kulturlandschaft maßgeblich und nachhaltig geprägt. Lange Jahre (1990–2008) war Christine Rüffert zudem Mitglied der Auswahlkommission des Osnabrücker *EUROPEAN MEDIA ART FESTIVALS* (EMAF) und hat durch Auswahl und Programmierung der aktuellen Entwicklungen der Film- und Medienkunst dieses regional und überregional bedeutsame Festivals ebenfalls mitgestaltet. Hinzu kommen Jurytätigkeiten, wie z.B. für den *Teddy-Award* der *BERLINER FILMFESTSPIELE*. 1994 ist sie eine der Gründer*innen des *QUEERFILM FESTIVALS* Bremen, dem sie jahrelang als Festivalleiterin vorstand und welches sie bis in die Gegenwart in unterschiedlichen Funktionen begleitet und beraten hat. 1995 gehört sie zu den Gründer*innen des *INTERNATIONALEN BREMER SYMPOSIUMS ZUM FILM* und hat damit ein weiteres Veranstaltungsformat ins Leben gerufen, welches ein internationales Netzwerk etabliert, seither Kinoarbeit von höchstem Rang in Bremen betreibt und dabei Filmkultur mit Filmforschung und Filmbildung verbindet – ein Format, das seit über 25 Jahren internationale Filmschaffende, Filmforschende und andere Expert*innen in Bremen zusammenbringt zu öffentlichen Vorträgen, Diskussion, und Filmaufführungen.

1 CITY46/Kommunalkino Bremen: film:art (<https://www.city46.de/filmvermittlung/filmart>) 15.10.2021.

Zu diesen Flaggschiffen innovativer Kulturarbeit (Filmreihen, Filmfestivals, Internationale Symposien, Jurytätigkeiten) gesellt sich ein weit weniger sichtbares Tätigkeitsfeld in kultur-politischen Ausschüssen und Gremien, wie z.B. langjährige Tätigkeiten als Mitglied des Rundfunkrates von *Radio Bremen* oder als Beisitzerin für das Land Bremen in der Filmbewertungsstelle Wiesbaden. Das produktive Zusammenwirken dieser unterschiedlichen Tätigkeiten ist in einer komplexen Biografie verankert, in einem kulturellen Bildungsweg, der über die Bremer Reform-Universität führt. Dort wurde in den 1970er Jahren »das progressive ›Bremer Modell‹ gelebt« – und eben nicht nur studiert –, wie es auf der Website der Universität heißt: »Das ›Bremer Modell‹ nahm viele Entwicklungen vorweg, die allen deutschen Hochschulen bevorstehen sollten. Seine Kernelemente gelten an der *Universität Bremen* bis heute: Interdisziplinarität, forschendes Lernen in Projekten, Praxisorientierung und Verantwortung gegenüber der Gesellschaft.«² Christine Rüffert hat dort ein Lehramtsstudium für Kunst und Englisch absolviert und war während der 1980er Jahre als Lehrerin in diesen Fächern in England und in Deutschland tätig. Während dieser Zeit arbeitete sie auch filmjournalistisch. Dass sie danach zur Kinoarbeit wechselte, war und ist nichts weniger als ein Glücksfall für die Bremer Kulturlandschaft, für das weitläufige Netzwerk, das sie immer wieder über die Region hinausgeführt hat und nicht zuletzt auch für die *Universität Bremen*. Denn in der Funktion als Filmkuratorin und -vermittlerin wechselte Christine Rüffert 2009 aus der Geschäftsführung des Kommunkinos zurück an die Universität, an der ihre berufliche Laufbahn begann, um dort eine Netzwerk- und Kooperationsstelle zwischen Kultur, Bildung und Wissenschaft zu besetzen, die durchaus als eine Weiterführung der historischen Ausrichtung der Reform-Universität betrachtet werden kann. Seit dieser Zeit habe ich eng mit ihr zusammengearbeitet und war immer wieder fasziniert von ihrem speziellen, in manchen Feldern durchaus enzyklopädischen Wissen zum experimentellen Filmschaffen und dem weiten Bezugsfeld dieses besonderen Wissens und seines Wirkens in die Kultur und Gesellschaft hinein.

2 Universität Bremen: Offen seit 1971 – die Geschichte der Universität Bremen (<https://www.uni-bremen.de/50-jahre/geschichte>) 15.10.2021.

Vor dem Hintergrund dieses Bildungswegs mit seinen vielfältigen Tätigkeiten hat Christine Rüffert über die Jahre ein Wissen gesammelt, welches sich in seiner Komplexität in keinem Lexikon auffinden und auch in keiner digitalen Datenbank nachschlagen lässt. Es ist ein historisches Film-Erfahrungswissen, das sich aus zahlreichen Besuchen von Filmfestivals, Kinoreihen und Filmaufführungen, sowie anschließenden Gesprächen mit Filmschaffenden, Kurator*innen und Zuschauer*innen speist und das begleitet wird vom Sammeln von Druckerzeugnissen, Filmprogrammen, Plakaten, Fotos, Handzetteln und schließlich auch dem Anfertigen von Notizen und kalendrischen Aufzeichnungen. Es ist diese Sammlung von Begleitmaterialien, eigenen Notizen und persönlichen Erinnerungen, an die dieses Film-Erfahrungswissen gebunden ist. Selbstredend ist dieses Wissen nicht auf den Gegenstand Film beschränkt, sondern umfasst ein vielschichtiges Wissen über alle Gesellschaftsbereiche hinweg. Dieses Film-Erfahrungswissen ist nicht nur interdisziplinär, es überschreitet auch klassische Wissenshierarchien, die zwischen Fachwissen und Alltagswissen, oder Faktenkenntnis und Persönlichkeitsbildung unterscheiden.

Dieses Wissen changiert irgendwo zwischen Geschichtsschreibung, dem Sammeln und Archivieren von persönlichen Filmerfahrungen anhand von Aufzeichnungen und begleitenden Materialien und einer Oral History, die stark in performativen Kontexten kultureller Aufführungen verankert ist. Dieses Wissen ist nur vorläufig gesichert, und es aktualisiert sich vor allem in einer mündlichen Weitergabe während ihrer FILM:ART Programme – oder aber in Gastvorträgen oder Seminaren an Universitäten und Kulturinstitutionen. Beides geht häufig Hand in Hand. Die kuratierten FILM:ART Programme bilden aber das Herzstück dieser Tätigkeit, die meisten finden nach wie vor im Kino statt. Dabei kommt es nicht nur auf das Zusammenwirken von Filmen und gesprochenen Worten an, sondern auf eine spezifische Anordnung (ein Dispositiv des Filmkuratierens), das vielfach als besondere Magie des Kinos, als Cinephilie oder als enthusiastische Begeisterung für das Kino bezeichnet oder beschworen wird. Das besondere Kennzeichen ist nun, dass eine Filmkurator*in zum Sprechen im Kino aus dem Raum des Publikums heraustritt und sich so an die Zuschauer*innen wendet. Diese Zuwendung

ist eine Bewegung und eine Wendung zugleich, denn die Kurator*in läuft durch den Zuschauerraum und dreht sich dann zum Publikum. Im Moment des Auftritts ist sie noch Zuschauer*in und das erste, was man von der Kurator*in erhascht, ist eine Rückenansicht in Bewegung (manchmal eine Seitenansicht). Das ist diametral anders als im Theater, im Fernsehen oder im Internet – dort ist die Begegnung in der Regel eine frontale von Anfang an (sicherlich gibt es auch hier Ausnahmen). Dieser Auftakt des Filmkuratierens, dem dann ein Sprechakt folgt, erscheint mir wie eine Handschrift der jeweiligen Kurator*in, ein performativer Akt körperlicher Bewegung, der das Sprechen im Kino vorbereitet und begleitet – und der meine Filmwahrnehmung (als Zuschauer*in) im Zuge eines Kino-Abends durchaus mitgestaltet. Die Bandbreite dieser körperlichen Bewegungen variiert mit den Persönlichkeiten der Kurator*innen. Ihnen gemeinsam ist ihre Verortung im Zuschauerraum, sie sprechen als eine/einer von uns – und dieses *Wir* sind die Zuschauer*innen, die an einem Abend im Kino zusammenfinden.

Seit der Zeit der gemeinsamen Arbeit habe ich mir ein Buch von Christine Rüffert gewünscht, in dem dieses spezifische Wissen nachzulesen ist, – oder eine Website, eine digitale Datenbank, die dieses spezifische Wissen zugänglich macht. Einige verstreute Aufsätze zu diesem Wissen und zu ihrer Tätigkeit als Filmkuratorin und -vermittlerin sind bereits erschienen. Schließlich ist das Buch entstanden, auf Initiative von Jorun Jensen, einer Studierenden aus unserem Masterstudiengang Kunstwissenschaft und Filmwissenschaft – und einer Zuschauer*in, die die kuratierten Filmabende und die Seminare von Christine Rüffert als so bedeutsam wahrgenommen hat, dass sie das vorliegende Buchprojekt initiierte, einen Verlag und eine Finanzierung suchte und die beteiligten Autor*innen – nicht zuletzt Christine Rüffert selbst – davon überzeugte, dass ein solches Buch notwendig und darüber hinaus wichtig sei, um das beschriebene Wissen und die damit verbundenen Erfahrungen weiterzugeben auf einem zusätzlichen Weg ergänzend zu den Kino-Abenden.

Einleitung.

Vom Um_ordnen zwischen Kunst und Kino

Jorun Jensen

Sammeln, um_ordnen, archivieren, sichtbar machen. Un_Ordnung erzeugen heißt, historische Kontinuitäten, Bildpolitiken und Blickregime zu dekonstruieren und sich mit Sammlungen anzulegen: der Experimentalfilm entstand und existiert im Underground, in der kulturellen Peripherie, unabhängig produziert und durch Eigeninitiative vorgeführt. Eigenverantwortlich und aus den sozialen Randgebieten erwachsen, sind auch die Archive der Sozialen Bewegungen der 1980er Jahre. Kein Zufall also, dass ich an einem solchen Ort, dem *Bremer Dokumentationszentrum und Frauenarchiv belladonna e.V.* auf Christine Rüfferts Materialien gestoßen bin. Entstanden aus der Frauen-Lesben-Bewegung werden dort bis heute historische und aktuelle Positionen von Frauen und queeren Personen dokumentiert, zugänglich und sichtbar gemacht: die Geschichtsschreibung wird um_geordnet, wodurch eine queer-feministische Perspektive sichtbar wird.

Nicht nur die historischen Materialien zum Bremer QUEERFILM FESTIVAL, sondern auch Rüfferts Mitschriften zu ihren kuratierten feministischen Filmprogrammen der 1980er sind dort archiviert. Als langjährige Kuratorin und Wissenschaftlerin leistet sie einen bedeutenden Beitrag, nicht nur für die Bremer Filmkultur, sondern auch für die Erforschung und Vermittlung des experimentellen Films.

Der vorliegende Band präsentiert erstmalig eine Zusammenstellung von Christine Rüfferts Texten. Die durch ihre vielfältigen Tätigkeiten geprägten theoretischen Positionen bewegen sich irgendwo zwischen Filmgeschichte, Genrediskurs, Raumtheorie, Programmgeschichte und Filmvermittlung und stets im Spannungsfeld von Filmtheorie und kuratorischer Praxis. Sie skizzierten gleichzeitig die Jahrzehnte umfassende Entwicklung des Experimental-

films mit seinem subversiven Potenzial und seinen zahlreichen ästhetischen Erscheinungsformen: Welche Tradition verbirgt sich hinter dem Begriff Experimentalfilm? Welche filmischen Formen hat der Experimentalfilm entwickelt und was sind die Potenziale seiner Materialität? Handelt es sich dabei um eine Gattung oder um ein Genre? Wie bedingen der Aufführungsort und die Zeitlichkeit der Vorführung die spezifische mediale Erscheinung und ihre Wahrnehmung? Was bedeutet es, experimentelle Filme zu kuratieren und wieso bieten sie sich zur Filmvermittlung an?

Um eine wissenschaftliche Annäherung an die Vielschichtigkeit von experimentellen Filmen zu versuchen, werden Christine Rüfferts Texte und Tätigkeiten mit kurzen Beiträgen von Personen aus den Bereichen der Filmwissenschaft, der Filmpädagogik, aus Galerien, von Filmfestivals sowie aus der filmischen Praxis eingeführt und/oder kommentiert. Ergänzt wird der Band durch ein Interview mit Christine Rüffert zur Entstehung und Geschichte der Filmreihe *FILM:ART*, die sie seit nun mehr 30 Jahren kuratiert.

Die ästhetischen Erscheinungsformen von experimentellen Filmen sind vielfältig. Sie können individuelle Wahrnehmung und persönliche Prozesse durch Verfremdung und Abstraktion zum Ausdruck bringen. Oder durch Wiederholung, Beobachtung und Präzision nicht nur Geschichte, sondern auch die eigene Position und das Medium selbst reflektieren. Oftmals werden die Grenzen von Form und Inhalt sowie vom narrativen Kino überschritten. Durch diese ästhetischen Erscheinungsformen bekommt die Zuschauerschaft bei der Vorführung ein Angebot, die eigene Wahrnehmung sowie die innere und äußere Realität neu zu ordnen. Diese Un_ bzw. Um_Ordnung findet in unterschiedlichen Dispositiven statt, wobei der Experimentalfilm heute zwischen den räumlichen Anordnungen des Kinos und der Ausstellungsräume operiert. Film – und gerade der Experimentalfilm – lebt durch seine Aufführung in Filmprogrammen und doch konstatiert Christine Noll Brinkmann:

Das größte Problem aber bleibt die Aufführung. Es ist für den Experimentalfilm von Anbeginn schwer gewesen, sein Publikum zu erreichen [...]. So hat sich der Experimentalfilm nur dort lebendig entfalten können, wo es gelang,

ihm alternative Räume einzurichten: in der begrenzten, zeitweiligen, persönlichen Initiative einzelner, an den Rändern der etablierten Kultur, fern von Kommerz.¹

Mit der Gründung der Experimentalfilmreihe FILM:ART hat Christine Rüffert einen solchen alternativen Raum geschaffen. Entstanden aus persönlicher Initiative hat sich die Reihe in der Bremer Filmkultur fest etabliert und feiert im Jahr 2022 das 30-jährige Bestehen, fern von jeglichem Kommerz und doch, wie es beim Experimentalfilm üblich scheint, mit einem überschaubaren, aber begeisterten Stammpublikum.

Mit den kuratierten Programmen von FILM:ART gibt Christine Rüffert ihrem Publikum in regelmäßigen Abständen die Möglichkeit, die Sichtweise auf bestehende Un_Ordnungen zu reflektieren. Dabei kann das Kuratieren selbst als ein individuelles und künstlerisches Verfahren erachtet werden, das durch filmische An_Ordnung von Differenz und Ähnlichkeit zur Erweiterung von Wahrnehmung und Sichtbarmachung führen kann. So können Filmprogramme als politischer Handlungsraum gesehen werden, die ein identitätsstiftendes Potenzial entwickeln sowie historische Kontinuitäten herausfordern. FILM:ART bietet in diesem Sinne einen Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum, den Christine Rüffert seit Anbeginn mit vielfältigen filmischen Ästhetiken zu queerer Identität und Körperlichkeit, weiblicher Repräsentation und Fremdzuschreibung, historischer Aktualisierung und individuellen Erfahrungen füllt.

In unterschiedlichen Texten wurde bereits versucht, die Geschichte des Experimentalfilms zu skizzieren: Birgit Hein beschreibt 1971 mit *Film im Underground*² erstmalig im deutschsprachigen Raum die unterschiedlichen experimentellen Filmformen seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Zu einer ähnlichen Zeit veröffentlichte P. Adams Sitney erste Schriften zum Experimentalfilm im US-amerikanischen Raum.³ Ingo Petzke gibt 1989 das Ex-

1 Noll Brinkmann, Christine (1993): Experimentalfilm 1920–1990. Einzelgänge und Schübe, in: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/Wien: J.B. Metzler, S. 418f.

2 Hein, Birgit (1971): Film im Underground, Frankfurt/Berlin/Wien.

3 Sitney, P.Adams (1979 [1974]): Visionary film. The American Avant-Garde 1943–1987. Oxford/New York/Toronto/Melbourne: Oxford University Press.

*perimentalfilm-Handbuch*⁴ heraus und Christine Noll Brinkmann schreibt 1993 in *Geschichte des Deutschen Films*⁵ über den Experimentalfilm seit den 1920er Jahren. Doch lässt sich der Experimentalfilm wegen seiner diversen Erscheinungsformen nicht ohne weiteres in eine Theoriegeschichte pressen. Der Experimentalfilm bleibt im film- und medienwissenschaftlichen Diskurs ein Randphänomen. Gleichwohl gibt es unterschiedliche und sehr erfolgreiche Bemühungen für dessen Sichtbarmachung: Die umfangreiche (Experimental-)Filmsammlung des *Arsenal – Institut für Film- und Videokunst e. V.* in Berlin, wo durch die Öffnung des Archivs für unterschiedliche künstlerische und kuratorische Projekte (LIVING ARCHIV (2011–2013) und dessen Erweiterung ARCHIVE AUSSER SICH (2017–2020)) äußerst erfolgreiche Zugänge geschaffen wurden. Auch die jährlichen FORUM EXPANDED Programme bei der BERLINALE oder die KURZFILMTAGE OBERHAUSEN und das EMAF – EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL in Osnabrück haben experimentellen Filmen im deutschsprachigen Raum gewiss zu mehr Sichtbarkeit verholfen. Und doch »bleibt die Möglichkeit, sich über Analysemethoden von Experimental- bzw. Avantgardefilmen zu informieren, peinlich gering«, schreibt Gabriele Jutz im 2020 veröffentlichten *Handbuch Filmanalyse*.⁶

Der vorliegende Band soll allerdings nicht als ein Handbuch zur Theoretisierung des Experimentalfilms dienen. Dies würde die Fehlannahme suggerieren, dass dessen Geschichte und Form sich mit einer Anleitung oder Gebrauchsanweisung systematisch erfassen ließe. Vielmehr ist dies eine Textsammlung, die Christine Rüfferts vielschichtige Arbeit zu Betrachtungsweisen *auf* und *durch* experimentelle Filme ins Zentrum stellt. Gleichzeitig wird durch die Beiträge weiterer Autor*innen eine mehrdimensionale Perspektive sowohl auf ihre theoretische Textarbeit als auch auf die künstlerisch-kuratorische Filmarbeit selbst versucht.

Mit *Kino der Differenz: eine Begriffsgeschichte* führt Christine Rüffert in die diversen internationalen Strömungen und ästhetischen Erscheinungsfor-

4 Petzke, Ingo (Hg.) (1989): *Das Experimentalfilmhandbuch*. Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum.

5 Noll Brinkmann, 1993

6 Jutz, Gabriele (2020): *Experimentalfilm*, in: Hagener, Malte; Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden, Springer Fachmedien, S. 457.

men des Experimentalfilms ein. *Cinéma du Genre: mit Film über Film denken* gemeinsam mit Winfried Pauleit geschrieben, befragt den Experimentalfilm nach seinen Genrekonventionen und wird mit *Genre On Drugs – Das Experimentelle als Erneuerungsform des Spielfilms* von Rasmus Greiner eingeleitet, der die Einflüsse von experimentellen Filmen auf narrative Spielfilme skizziert. Im nächsten Schritt führt Julia Schürmann mit *Experimentalfilm im Ausstellungsraum – Eine Frage des Dispositivs* in den Bereich der unterschiedlichen Vorführungsdispositive ein, an den der Ausstellungsbericht *Dispositive: Aufführen und Ausstellen* über den Filmemacher John Smith, verfasst gemeinsam mit Schürmann, folgt. Mit *Kuratieren als vermittelndes Intervenieren* teilt Alejandro Bachmann Gedanken zu Rüfferts kuratorischer Praxis beim *Bremer Filmsymposium*. Daran anknüpfend folgt ihr Beitrag *Mit Leib und Seele: Kuratieren*, der die Kunst des Kuratierens von Filmprogrammen näher beleuchtet. Manuel Zahn analysiert in seinem Beitrag *Filmvermittlung als ästhetische Bildung* das Gemeinsame des Experimentell-Forschenden und der ästhetische Bildung. Anschließend vertieft Christine Rüffert in *Erfahrung begleiten: Vermittlung* ihren Ansatz der praktischen Vermittlungsarbeit von Film durch Film. Anschließend beschäftigt sie sich in *A Ride on the Wild Side: Somatisches Filmerleben* mit der Filmerfahrung der Zuschauerschaft. Ralf Sausmikat erinnert sich mit *Grüße vom ›Urberg‹ des Experimentalfilms* an die gemeinsame Arbeit beim EMAF – EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL, worauf ein Abdruck eines Festivalberichts von Christine Rüffert zur ›Weiblichen Ästhetik‹ bei den INTERNATIONALEN FILM- UND VIDEOTAGEN VIPER aus dem Jahr 1990 folgt. In dem Programmbericht *Wie Perlen einer Kette* zu FILM:ART 88: ICH AUCH! (2020) bespricht Eva Heldmann ihren Film JOHNNY ODER DAS ROHE FLEISCH (4min, 1984) im kuratorischen Kontext. Abschließend werden in einem Gespräch, das ich mit Christine Rüffert geführt habe, die Entstehung von FILM:ART im zeithistorischen Kontext und die Potenziale von experimentellen Filmen diskutiert.

Ich möchte mich bei Christine Rüffert für die intensive und anregende Zusammenarbeit, ihre ausdauernde Arbeit an den Texten und natürlich für ihre eindrücklichen Beiträge zur Bremer Filmkultur bedanken. Allen Autor*innen des Bandes danke ich ganz herzlich für die Begeisterung und ihre

Beiträge, durch die ein umfassender Eindruck von Rüfferts geschätzter Arbeit entstehen konnte. Für die hilfreiche Unterstützung gilt mein Dank Winfried Pauleit und den Mitarbeiter*innen des *Instituts für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik* der Universität Bremen und ganz besonders Angela Rabing, die mich durch das von ihr betreute Projektseminar und darüber hinaus bei der Durchführung des gesamten Projektes begleitet und unterstützt hat. Ein herzlicher Dank geht auch an das *CITY46/Kommunalkino Bremen e.V.* für die finanzielle Unterstützung. Nicht zuletzt geht mein Dank an das *Bremer Dokumentationszentrum und Frauenarchiv belladonna e.V.*, wo u.a. die Idee für das vorliegende Projekt entstanden ist.

Kino der Differenz: eine Begriffsgeschichte

Christine Rüffert

»Spricht man vom Experimentalfilm, meint man ein Genre, das keines ist«¹, beginnt Matthias Müller seine Ausführungen zum experimentellen Kurzfilm. Der Begriff Experimentalfilm versuche, Filme »unterschiedlichsten Charakters und von teils konträrer Intention«² zusammenzufassen. Für seinen Aufsatz wählt er die Überschrift *Kino der Differenz*, einen Begriff, der nicht nur die Unterschiedlichkeit der Filme untereinander bezeichnet, sondern in dem auch die Differenz zu anderen Filmformen und Gattungen aufscheint, die in theoretischen Schriften immer wieder als grundlegend konstatiert wird. P. Adams Sitney spricht von einer »radical otherness«³ und bezieht sich damit auf etablierte Formen des faktenbasierten Dokumentarfilms wie des narrativen Spielfilms.

Stefanie Schulte Strathaus macht demgegenüber nicht nur Differenzen, sondern auch Gemeinsamkeiten aus und schließt den Experimentalfilm an das Frühe Kino an. Beiden sei gemein, dass sie sich nicht für lineare Geschichtserzählung interessierten, sondern auf dem »Kino als Erfahrung der Wahrnehmung durch den eigenen Körper«⁴ basierten.. Anders als Müller, der »zähneknirschend«⁵ auf den Begriff Experimentalfilm zurückgreift, operiert Schulte Strathaus in ihrem Text durchgängig mit der Umschreibung »der Film, von dem die Rede ist«⁶. Ein solches Vorgehen zeigt, dass die Nomen-

1 Müller, Matthias (1996): Das Kino der Differenz, in: epd film, 09/1996, S. 10–12, hier S. 10.

2 ebd.

3 Sitney, P. Adams (2002 [1974]): Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943–2000, Oxford/New York: Oxford University Press, S. xii.

4 Schulte Strathaus, Stefanie (2004): Der Film, von dem die Rede ist, in: Ästhetik & Kommunikation 6/2004, S. 53–60, hier S. 53.

5 Müller, 1996, S. 10.

6 Schulte Strathaus, 2004, S. 53.

klatur des experimentellen Filmschaffens derart belastet ist, dass im Gebrauch bestimmter Begrifflichkeiten immer auch Zuordnungen und Anhängerschaften, ebenso wie Abwehrpositionen und Ausschlüsse mitschwingen.

Die Ursache für das Unbehagen angesichts der Begrifflichkeiten liegt in der uneinheitlichen und unübersichtlichen Theoriebildung, die zunächst häufig von den Künstler*innen selbst ausgeht, die in Manifesten und Aufsätzen ihre Praxis vertreten. Ansätze zur Theoriebildung entwickeln sich auch aus Kritiken zu Filmen, deren neue Positionen mit Kategorien belegt werden, welche sich dann als Label etablieren. Die Gültigkeit der Begriffe wird aber immer wieder durch Re- und Neuformulierungen infrage gestellt. Insgesamt entsteht ein Diskurs aus Einzelpositionen mit begrenzter Reichweite und dem fortlaufend revidierten Versuch, den Gegenstand zu fassen. Gleichwohl bleiben einzelne Begriffe über ihren ursprünglichen Kontext hinaus in Gebrauch, was zu mangelnder Trennschärfe führt. Das unterschiedliche Verständnis des Gegenstands, wie es sich in der Vielzahl der Begrifflichkeiten zeigt, kulminiert in der Frage, ob es sich hier überhaupt um eine Gattung oder ein Genre handelt.⁷

Auch wenn sich Avantgardefilm und Experimentalfilm bis heute als die beiden gebräuchlichsten übergeordneten Begriffe etabliert haben, herrscht kein Einverständnis über die ihnen zugehörigen Merkmale. Auf einer sekundären Ebene finden sich denn auch weitere Bezeichnungen für einzelne Spielformen, für die sich zwei grundsätzliche Klassifizierungsprinzipien ergeben. Einerseits gibt es eine Vielzahl an Begriffen wie *Abstrakter* und *Absoluter Film*, *Cinéma Pur*, *Direct Film*, *Film als Film*, *Formal Film*, *Handmade Film*, *Materialfilm*, *Poetical* oder *Lyrical Film*, *Personal Film*, *Structural Film*, *Trance* und *Visionary Film*, die Kategorien aufscheinen lassen, die sich aus einer textuellen Betrachtung von Inhalten und den konkreten technischen Herstellungsverfahren ableiten. Dagegen beziehen sich Begriffe wie das *Andere Kino*, *Counter Cinema*, *Fringe Film*, *Off-Kino*, *Independent* und *Underground Cinema* eher auf das Verhältnis zum etablierten Industriekino. Die hier zutage tretende Dichotomie von formalästhetischen Qualitäten einerseits und den persönlich geprägten Produktionsbedingungen sowie Distributions- und Aufführungs-

7 vgl. Pauleit, Winfried; Rüffert, Christine (2021 [2015]): *Cinéma du Genre*: mit Film über Film denken, in diesem Band.

kontexten andererseits durchzieht die Theoriegeschichte. Auch lassen sich unter Verwendung dieser Kategorien Gegenüberstellungen von Positionen innerhalb des Experimentalfilm-Feldes aufmachen, z.B. von »strukturellem Kino« einerseits und »radikal subjektiven Positionen«⁸ andererseits.

Angesichts der unterschiedlichen Begrifflichkeiten und damit verbundenen vielfältigen Perspektiven mag es nicht verwundern, dass manche Filmwissenschaftler*innen jegliche Definition vermeiden.⁹ Aber auch wenn keine allgemeingültige Definition existiert, so lassen sich doch aus den unterschiedlichen Betrachtungslogiken Kategorien gewinnen, die das Feld eingrenzen und von denen viele für eine Mehrzahl von Filmen Gültigkeit haben.

Demnach sind Experimentalfilme in Opposition zum Spielfilm nicht oder nur schwach narrativ, und ihre dokumentarische Aussage, falls überhaupt gegeben, folgt keiner faktenorientierten Gestaltung. Oft vermeiden sie Konventionen der raumzeitlichen Kontinuität und machen so den Illusionismus des Erzählkinos sichtbar. Mit filmischen Mitteln wird Vorstellungen, Wahrnehmungen, Empfindungen, Reflexionen – auch über das Medium selbst – Ausdruck verliehen. In vielen Spielarten stehen mediale Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität im Mittelpunkt. Die Filme sind nicht in erster Linie von Verwertungsinteressen motiviert, sondern folgen einem subjektiven Ausdruckswillen. Darin sind sie häufig transgressiv, verletzen bewusst formale Konventionen und inhaltliche Tabus. Produktionskontexte wie Distributionswege sind alternativ, zumeist kooperativ organisiert. Auch die Vorführ- und Rezeptionskontexte sind nicht die des klassischen Kinos, sondern private Räume oder Filmclubs, Hochschulen, Festivals und Orte der Kunst.

Angesichts des Medienwandels stellt sich die Frage, ob und inwiefern diese Kategorien zukünftig Gültigkeit behalten. Ausgehend von gebräuchlichen Begrifflichkeiten skizziert der Text ausgewählte Kategorien und Strömungen und entwirft damit einen historisch gewachsenen Referenzrahmen für das Feld eines »Kinos der Differenz«, von dem ausgehend sich weitere Entwicklungen beurteilen lassen. Der schlaglichtartige Überblick geht notwendigerweise mit entsprechenden Verkürzungen einher.

8 Schulte Strathaus, 2004, S. 53.

9 O'Pray, Michael (2003): *Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions*. New York/Chichester: Columbia University Press, S. 1.