

GERD ROSCHER (HAMBURG)

Nahtstellen in der Zerstreung

Vlado Kristl an der Kunsthochschule in Hamburg (1979–97)

»Immer wieder wird das Gute eine Katastrophe heraufbeschwören, Pfliffe ernten und Pleiten säen. Daran muss man auch seinen Spaß haben.«¹

1979 holte der gerade in sein Präsidenten-Amt eingeführte Carl Vogel Vlado Kristl an die Hochschule für bildende Künste nach Hamburg. Vorausgegangen war eine Ausweisungsandrohung des Münchner Auslandsamtes. Kristl habe schon lange keine Filme mehr gemacht und habe auch keine wirtschaftliche Basis in Deutschland, er sei ein Sozialfall. Ein entsprechender Artikel in der *Zeit* (»Das Genie und sein Beamter«)² hatte für Furore gesorgt und den Präsidenten wohl verleitet, Kristl Versprechungen auf eine volle und unbefristete Hochschullehrerstelle zu machen. Kristl war zuvor 1969 eingeladen worden, beim Aufbau einer Filmabteilung an der Hochschule mitzuwirken. Damals hatte er sich alles angesehen, war dann aber doch nicht nach Hamburg gekommen. Carl Vogel, ein ausgewiesener und fanatischer Kunstsammler, mochte sich auch vorgenommen haben seine Sammlung mit den Autoren der Kunstwerke selbst zu erweitern. Nonkonformistisch und couragiert, wie er war, hat ihn sicher auch bewogen, gegen die allgegenwärtigen staatlichen Berufsverbotsdrohungen, von der sogar sein Vizepräsident betroffen war, eine spektakuläre politische Aktion zu setzen. So langsam, wie akademische Gremien sind, hat er dies alles im Alleingang durchgeführt und Kristl mit Mitteln aus unbesetzten Stellen (dem üblichen Reptilienfonds für präsidiale Eigenmacht) einen Übergangsvertrag zugewiesen, der aus zehn Assistentenstunden und zwei Lehrauftragsstunden mit der Dienstbezeichnung »Professor« bestand.

¹ Vlado Kristl, »Lexikon des Jungen Deutschen Films«, in: *Filmkritik* 1/66, S. 45.

² Helmut Schödel, »Das Genie und sein Beamter. Wird München ärmer? Droht seine Ausweisung.«, in: *Die Zeit*, Nr. 33, 10. 08. 1979.

Eigentlich sollte Kristl Film lehren. »Alle Welt kennt Kristl als einen Filmer, als einen von internationaler und filmhistorischer Bedeutung, aber er sagt, er sei Maler – was er tatsächlich von Beginn an war – und manchmal könnte man meinen, ihm gegenüber von seinen Filmen zu reden sei ungehörig, out of date, irgendwie taktlos.«³ Das Lehrgebiet wurde dann mit »Videotheater« bezeichnet, auch im Vorlesungsverzeichnis vom Wintersemester 1979/80. Dies ging wohl auf einen Vorschlag von Kristl selbst zurück, war doch bei den »Freunden der Kinemathek« in Berlin seine Projektbeschreibung einer Videoinstallation unter diesem Titel erschienen. Auch Vogel mochte es gelegen sein, Person und Lehrgebiet in Kontrast zu dem 1968 gegründeten Studiengang »Visuelle Kommunikation« und dessen Filmabteilung zu setzen, der ihm immer noch zu angewandt, zu politisch gewesen war. (Auf ähnliche Weise hatte er einige Jahre später den renommierten Fotokünstler Bernhard Blume für die Grafikprofessur dieses Fachbereichs durchgesetzt.)

Ein weiterer Artikel in der *Zeit* vom 7. September 1979 schildert auch Kristls Erwartungen an eine Professur in Hamburg:

Kristl greift sich einen Kugelschreiber und entwirft eine Wohnung für sich und die Kinder. Er fordert in Hamburg fünf Zimmer und ein Atelier, möglichst am Wasser gelegen, kein Neubau. Kristl will Platz zum Leben. Gäste »müssen kommen können«, sagt Kristl, schließlich liegt Hamburg am Ende der Welt.⁴

Als Erstes schickte die Hochschule eine Verdienstbescheinigung in Höhe von 4107 DM und Kristl erhielt am 21. September 1979 eine unbefristete Arbeitserlaubnis. Anfang Oktober bezog er eine direkt vom Verwaltungsleiter bezahlte luxuriöse Wohnung nahe der Außenalster, die mithilfe des Hausdieners eingerichtet wurde.

Die Fülle an präsidialen Eigenmächtigkeiten hat allerdings die anfängliche Solidarität mit dem bedrohten Künstlerkollegen an der Hochschule schwinden lassen. Die Kritik, insbesondere aus dem Fachbereich Freie Kunst, richtete sich auf die Lehrtätigkeit Kristls (Malerei), die jenseits seiner Stellenbeschreibung (Videotheater) stattfinden würde. Kristl, der ja weder von einer Berufungskommission ausgewählt noch von einem Gremium bestätigt worden war, sah sich darüber hinaus der durchaus renommierten Phalanx etablierter Videokünstler an der Hochschule gegenüber (Claus Böhmler, Ernst Mitzka, Jochen Hiltmann).⁵ »Lehren wollte der Flüchtling die Malerei. Das wollten

3 Carl Vogel in: Vlado Kristl, *Postmoderne*, München: Selbstverlag 1988, S. 8.

4 Helmut Schödel, »Der Aufstand gegen die Angestelltenkultur«, in: *Die Zeit*, Nr. 37, 07. 09. 1979.

5 siehe Katalog: *Record>Again! : 40jahrevideokunst.de-Teil 2*, hrsg. v. Peter Weibel/Christof Blase, Karlsruhe: Hatje Cantz 2011.

die im Hause bereits Malenden mit Gründen nicht leiden. Film aber zu lehren, dazu mochte nun er sich nicht herbeilassen.«⁶ So kam es dann wohl dazu, dass der Präsident in einer seiner bekannten handgeschriebenen Anweisungen Kristl die Lehrtätigkeit der Malerei mit Hinweis auf seine Stellenbeschreibung untersagte. Den Kritikern war entsprochen worden und der Präsident hatte sein Gesicht gewahrt. Der Lehrauftrag wurde nun, trotz der anfänglichen Versprechungen, auf 1705 DM reduziert.⁷

Meist wird kolportiert, Kristls Professorenamt sei ihm bald wieder entzogen worden. Diese Gerüchte beziehen sich auf die Äußerung von Kristl selbst, dass ihm schon nach einem Jahr »sämtliche Titel, Rechte und Würden« wieder aberkannt worden seien. Im selben Lebenslauf heißt es allerdings differenzierter: »Verbot ausgesprochen bekommen, an der HfbK Hamburg Malerei zu lehren.«⁸ Anlass waren also seine Seminare zur Malerei, die nicht seinem Lehrauftrag entsprachen. Der Filmkritiker Dietrich Kuhlbrodt aber, eigentlich mit den Hamburger Verhältnissen bestens vertraut, und als Staatsanwalt »beruflich vorbelastet«, schrieb noch 1984: »Kristls Professorenzeit dauerte nur ein ganzes Jahr [...] Er machte allein weiter.«⁹ Diese Einschätzung hat sich bis heute gehalten.¹⁰ Kristl selbst veröffentlichte zum Ende des Wintersemesters 1981, also am Ende seines dritten Semesters, das *Fremdenbeft oder Vom Glück unter Eingebildeten zu sein* als »Teil des Lehrauftrags an der HfbK Hamburg« und schrieb trotzig – quasi als Motto: »Praktisch können alle Menschen malen, alle Studenten, Lehrkörper, Verwaltung und auch ich. Nur nicht an der Hochschule.«¹¹ Zuvor hatte er einen Gedichtband im Kellner-Verlag herausgebracht, den er auch als »Lehrbeitrag für die Hochschule für bildende Künste (Abteilung Freie Kunst)« gewertet wissen wollte: »Die Galgen steh'n schon lang bereit und siehe von beiden Seiten nur noch der Strang wird noch verlängert durch ganz Deutschland zieht mit mir durch Hamburg.«¹²

Auch die luxuriöse Mietwohnung wurde nun vom Verwaltungspersonal wieder ausgeräumt und die Möbel in eine Außenstelle der Hochschule gebracht, – der Beginn einer längeren Odyssee mit einem weiteren Zwischenstopp in einer kleinen Arbeiterwohnung im Hamburger Osten, einer Odyssee, die schließlich in einem

6 Carl Vogel in: Kristl, *Postmoderne*, S. 8.

7 Nur Uwe Nettelbeck wird in seinem Artikel »Der unmögliche Meister«, in: *Die Zeit*, Nr. 48, 24. 11. 1989 diesen Sachverhalt korrekt beschreiben.

8 Vlado Kristl, *Revolution 1949–1980*, Bd. 2, Hamburg: Kellner 1984, S. 59ff.

9 Dietrich Kuhlbrodt: »Tod dem Zuschauer«, in: *epd-Film*, 08. 08. 1984.

10 So in der publizierten Seminararbeit von Sylvia Kornberger, »Antidramaturgie und Bildkritik von Vlado Kristls Film »Die Gnade Nichts« zu sein«, München 2007.

11 Vlado Kristl, *Fremdenbeft oder Vom Glück unter Eingebildeten zu sein*, Hamburg: Kellner 1981.

12 Vlado Kristl, *Hamburg 1980*, Hamburg: Kellner 1980.

Nebengebäude der Kunsthochschule in der Wartenau endete. Dort waren noch einige Werkstätten der Filmabteilung, ein Schneidetisch, ein Videoschnittplatz und ein Tricktisch sowie ein großes Atelier des Designers Rosenbusch und die Bühnenbild-Abteilung untergebracht. Vlados Atelier war zum Wohnen nicht groß genug, so schuf er sich eigenhändig einen Durchbruch zum Dachgeschoss, das man nur durch eine improvisierte Treppe erreichen konnte und das nun seine Arbeitswohnung für die kommenden eineinhalb Jahrzehnte bleiben sollte. Unter Studenten war diese Lokalität ein Geheimtipp, besonders unter den spanisch sprechenden Studenten (Kristl war ja in den fünfziger Jahren in Chile gewesen), vor allem aber für Studierende der Visuellen Kommunikation, denen ihr Studiengang zu wenig ›offen‹ erschien.

Zeitgleich mit Kristls Umzug nach Hamburg war als erste Filmförderung das *Hamburger Filmbüro* zur Selbstverwaltung von Fördergeldern gegründet worden. »Wir möchten nun, dass dieses Geld in dem neuen Geist vergeben wird. Also, mehr Nachwuchsförderung, mehr radikale Filme, mehr Dokumentarfilme und mehr Experimente.«¹³ Schon zehn Jahre zuvor hatte Kristl in der *Filmkritik* sein Konzept der »Anarchiehäuser« vorgestellt, das auf Basis der *Hamburger Filmschau*, aus der später das Filmbüro hervorging, den ›anderen‹ Film fördern sollte:

Man dürfte die Gelder, heißt, unsren Groschen, nicht mehr an die alten Filmkommerzialisten oder Scheißer überhaupt ausschütten [...] In jeder Stadt, die ein Kulturzentrum ist, sollte durch staatliche und städtische Hilfe ein Haus in der zentralen Lage des Kulturviertels gemietet werden. [...] Jeder Streifen, der vorgeführt wird, wird durch DM 3,- pro Minute an den Hersteller des Streifens entlohnt. [...] Es gibt keine Qualitätsprüfungen oder Qualitätsmaßstäbe. Die einzige Erkennungsform bleibt das Unkommerzielle, Un-aufführbare, sei es wegen politischer, wegen sexueller oder wegen kultureller Problematik, oder, wegen der Problematik des Mediums selbst.¹⁴

Kristl konnte im *Filmbüro* mit viel Sympathie rechnen, zumal im ersten Vorstand der Experimentalfilmer und Kollege von der Hochschule Rüdiger Neumann sowie die frühere Filmstudentin Claudia Schröder saßen und mit Franz Winzentsen ein weiterer Filmkünstler, der auch bald eine Professur an der Kunsthochschule bekommen sollte. Allerdings war Hamburg noch die Metropole des (noch lebendigen) strukturalistischen Films (Wyborny, Emigholz und eben Neumann) und kein all-

13 Reinhardt Hauff zit. in: Michael Töteberg, *Filmstadt Hamburg. Von Hans Albers bis Wim Wenders, vom Abaton zu den Zeise-Kinos: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt*, Hamburg: VSA 1990, S. 202.

14 *Filmkritik*, September 1970, S. 483f.

zu guter Nährboden für Kristls »neodadaistische« Arbeiten.¹⁵ Dennoch war es ihm gleich gelungen, eine Förderung für das Projekt *Verräter des jungen deutschen Films schlafen nicht* zu bekommen, vielleicht weil sich sein Projekt eher gegen die schon etablierten Autorenfilmer der sechziger Jahre richtete. Im Film sieht man einen Fliegenfänger, der einer Geldrolle ähnelt. Viele dicke Fliegen lassen sich anlocken.¹⁶ Dem Filmprojekt war außerdem eine Kontroverse mit Alexander Kluge vorausgegangen: »Obwohl sie sich als sozialistisch ausgegeben haben, demaskierten sich Kluge und andere geradezu leichtfertig [...] wie der heutige Schlöndorff und Co., die sich an die Träume rantasten mit ›schön‹ falsch erzählten Filmen.«¹⁷ Schlöndorff hat dies jüngst – nach dreißig Jahren – wie folgt kommentiert: »*Die Verräter des deutschen Films schlafen nicht*. So hieß das Pamphlet mit dem er uns vorwarf, die Ideale der Jugend verraten und uns im Komfort des Filmfördersystems eingerichtet zu haben. Kein Widerspruch – ehrlicherweise.«¹⁸

Aber es geht auch um die Differenz der Methoden. Kluge ist im Sinne der *Frankfurter Schule* der immanenten Kritik verpflichtet (Marx' Diktum, dem Bestehenden »seine eigene Melodie vor zu pfeifen«, gehört zu Kluges Lieblingszitaten). Vlado Kristl dagegen will provozieren – und rennt damit auch hie und da offene Türen ein, auch hochschulpolitische. Es gab wohl keinen Lehrer an einer Kunsthochschule, der seine Skepsis etwa dem Aufnahmeverfahren gegenüber nicht mitgetragen hätte.

Und deswegen soll nie einer abgelehnt werden können, weil er nichts kann. [...] Sein Widerwille ist die Grundvoraussetzung, um Kunst machen zu können. Seine Abneigung zur Welt, in der er geboren und aufgewachsen ist, die Anpassungsablehnung generell weist ihn aus als den, der schon Fähigkeiten besitzt, andere Welten zu gestalten.¹⁹

Selbst sein Präsident Carl Vogel hatte zur gleichen Zeit vorgeschlagen, man solle doch statt der üblichen Mappendurchsicht lieber die Bewerber über eine Hürde

15 Vgl. die Kritik der Experimentalfilmemacher W+B Hein an Kristls Spielfilmnähe, zit. in: Thomas Brandlmeier, »Vlado Kristl«, in: *CineGraph*, Lg. 16, 15. 05. 1990.

16 Projektförderungen des Hamburger Filmbüros für Vlado Kristl:
1981 *Videotheater* (41.000 DM)
1982 *Die Verräter des jungen deutschen Films schlafen nicht* (11.000 DM)
1983 *Tod dem Zuschauer* (200.000 DM)
1990 Drehbuch *Elektroauto* (20.000 DM)
1991 *Die Hälfte des Reichtums für die Hälfte der Schönheit* (45.000 DM)
1992 *Elektromobil* (200.000 DM)

17 Vlado Kristl zit. in: Thomas Elsässer, *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München: Heyne 1994, S. 120f.

18 *Tagesspiegel*, Berlin, 11. 02. 2010.

19 Vlado Kristl, *Partei der Intelligenz*, Saarbrücken 1992, S. 25f.

springen lassen, das wäre allemal objektiver.²⁰ Als würde Kristls künstlerisches Credo von der »Zerstörung der Systeme« nicht zur Voraussetzung jeglichen künstlerischen Verfahrens gehören!

Durchaus ungewöhnlich war Kristls breites und gleichgewichtiges Interesse am Malen, Zeichnen, Schreiben und Filmen – auch am neuen Medium Video, verwendet als künstlerische Installation. Von seinem *Video-Theater* schrieb er: »Das Stück ist im Sinne meines weiteren Lehrbeitrages für die Hochschule der bildende Künste in Hamburg, Abt. Freie Kunst, zu verstehen.«²¹ In offener Form sollen individuelle biografische Einlassungen auf verschiedenen Monitoren zueinander in Bezug gesetzt werden: »diese Spannung bringt alles ins Rollen, was wir ›neue Erfahrung über uns‹ nennen dürfen.«²²

Aus jedem von mindestens fünf Monitoren spielt ein Kopf, als wär's ein Schauspieler. Was diese für Gegenseitigkeit, welche Verstricktheit und ungeahnte Verhältnisse herbeizuführen fähig waren, das übertraf alle sonstigen klugen Dramaturgiestrategen. Es war noch nie so leicht, als Publikum einem spannenden Lebensverlauf, der sich jetzt und einmalig vor ihnen auftat, beizuwohnen.²³

Als eines der ersten vom *Filmbüro* geförderten Videoprojekte wurde es dann doch nicht realisiert, vielleicht aufgrund der beantragten hohen Gerätekosten (41.000 DM). Das ist umso bedauerlicher, als Kristl im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen, die sich ganz ungeniert am Kunstmarkt orientierten, zunehmend an das Nicht-Kino, das Nicht-Festival dachte und einen anderen »Kunstraum« vor Augen hatte. Andererseits wusste er auch, dass ohne Erfolg auf Festivals Fördergelder nicht länger zur Verfügung standen. Auch hingen ihm noch die finanziellen Misserfolge seiner beiden großen Spielfilme aus den sechziger Jahren nach. Immer wieder verwies er darauf, dass nicht nur die Freunde, die ihm dabei geholfen haben, daran kaputt gegangen wären, sondern auch er selbst. Nun versuchte er in einer Art Doppelstrategie den Vergabegremien einen literarisch ausgewiesenen Text vorzulegen, den er dann bei der Realisierung wieder hinter sich lassen konnte.²⁴

20 Vgl. Vogel im Studenten-Film *Bilder einer Einstellung*, HfbK Hamburg, 1980.

21 Vlado Kristl, *Revolution 1941–80*, Bd. 1, Hamburg: Kellner 1980, S. 5.

22 Vlado Kristl, »Das Videotheater«, in: *Kinemathek*, Nr. 53, April 1977, S. 3.

23 Vlado Kristl, »Videotheater«, in: *Videokunst in Deutschland 1963–1982*, hrsg. v. Wulff Herzogenrath, Köln: Kölnischer Kunstverein 1982, S. 209.

24 Im Bezug auf sein Drehbuch von *Der Brief*, das als bestes deutsches Drehbuch ausgezeichnet worden war, hat Kristl gesagt: »Ich weiß überhaupt nicht, wozu ein Drehbuch dient. Das hat mir noch keiner offenbart, das ist ein Geheimnis für mich geblieben. Aber diesmal diente es konkret dazu, eine Prämie zu bekommen; dazu ist es geschrieben worden.« *Filmkritik*, Nr. 1, 1967, S. 8.

Zu Hilfe kam ihm dabei der Hamburger Michael Kellner Verlag, der eine Reihe seiner Texte veröffentlichte. Michael Kellner war selbst langjähriger Mitarbeiter in der Buchhandlung Weltbekannt e. V. gewesen, die von der ehemaligen Kunsthochschulstudentin Hilka von Nordhausen im Karolinenviertel Ende der siebziger Jahre gegründet worden war. Der Text zu *Tod dem Zuschauer* lag 1983 dem *Filmbüro* vor. Schon 1971 hatte Kristl in einem »Antrag auf Förderung eines Films« geschrieben:

Einen Finanzierungsplan habe ich nicht zustande gebracht; auch habe ich selbst kein Kapital: ich habe auch nicht die Absicht gehabt, einen Film herzustellen, der die übliche und bestehende Filmdistribution (oder die bestehende und übliche Filmindustrie) interessieren könnte: somit ist von vornherein jede Möglichkeit, einer Geldquelle auf die Spur zu kommen, abgeschnitten worden.²⁵

Einfühlsam hat Dietrich Kuhlbrodt dann die Dreharbeiten auf der Hamburger Marktstrasse (im Karolinenviertel) beschrieben: »*Tod dem Zuschauer* zeigt auf Spielfilmlänge einzelne, die auf der Straße stehen. 60 qm Marktstraße in 100 Minuten. Sie warten auf nichts, und es kommt auch nichts.«²⁶ Der Zwischentitel im Film: »Schlagen wir den Zuschauer tot, dann haben wir Kultur«, wird nicht weiter verfolgt. Dann aber: »Ich muss höllisch aufpassen, dass mir nicht wieder ein Film gelingt« als letzter Filmtitel. Auf einem Beiblatt bezeichnet Kristl den Film als »Nicht-Film«, der für »Nicht-Zuschauer« auf »Nicht-Festivals« gezeigt werden müsse.²⁷

Trotz der Polemik wurde der Film später zur Berlinale geschickt und erlebte seine Erstaufführung im Internationalen Forum im Februar 1984. Ulrich Gregor, für das Forum zuständig, war gerade auch Gastdozent an der Hochschule in Hamburg. Allerdings hatte Kristl Festivals gegenüber schon lange ein durchaus ambivalentes Verhältnis: »Unter uns beginnt das Filmfestival / wir sind da mit unserem Film, ich weiß, wir bleiben / ohne Erfolg.«²⁸ Die Nichtbeachtung seines *Tod dem Zuschauer*, auch bei den jungen Zuschauern, ging an Kristl nicht spurlos vorüber. »Jung und alt stempelten mich zum Betrüger, Schwindler, Dieb.«²⁹ In einem Artikel in der *Zeit* über die »Heroen des Untergrunds« meint Helmut Schödel zwar (am 03. 05. 1985),

25 Vlado Kristl, *Sekundenfilme*, hrsg. v. Wolf Wondratschek, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 45.

26 Dietrich Kuhlbrodt, »Tod dem Zuschauer«, in: *epd Film*, 08. 08. 1984.

27 14. Internationales Forum des jungen Films, Berlin 1984. Dort steht erneut: »1979 sollte Vlado Kristl aus der Bundesrepublik ausgewiesen werden. Um das zu verhindern, erhielt er eine Berufung an die Hochschule für Bildende Künste nach Hamburg. Diese wurde jedoch 1980 wieder rückgängig gemacht.«

28 Vlado Kristl, *Geschäfte die es nicht gibt*, München: Ed. Längsfeld 1966, S. 48.

29 Vlado Kristl, *Klonen Klonen Saga*, München: Selbstverlag 2002, S. 37.

Kristls »Selbsterstörung sei größer als seine politische Wirkung. Uns stört das, ihn nicht.« Die, gelinde gesagt, finanzielle Erfolglosigkeit, zumindest seiner großen Spielfilme war jedoch für alle Beteiligten ein Desaster.³⁰

Zu fragen ist allerdings, ob er sich bei seinem Konzept des Unterlaufens gängiger Spielfilmmuster (bei allem Amusement, das es mit sich bringt) nicht auf eine Chimäre eingeschossen hatte. Walter Benjamin hatte schon in den dreißiger Jahren auf die Krise des modernen Erzählers verwiesen und auf die Folgen, die sich für die Erzählform daraus ergeben.³¹ Viele anspruchsvolle Autoren haben die geschlossene Form der Narration in ihrer jeweiligen filmhistorischen Epoche immer wieder infrage gestellt. Dazu gehört auch Godards Äußerung aus dem Zitatenschatz: Ein Film bestehe immer noch aus Anfang, Mitte und Ende, aber vielleicht nicht in dieser Reihenfolge. Kristls Zersetzungsarbeit am Spielfilm konnte sich zwar an den Surrealisten orientieren, an Filmen wie *Entr'act* oder *Un chien andalou*³² etwa, aber deren Schockwirkung hatte sich längst verbraucht. »Nach der europäischen Katastrophe sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden.«³³ Andere Filmemacher hatten wichtige Teile von Kristls Zersetzungsarbeit schon vorgeführt. Entnervt widmete sich Kristl nun wieder mehr seinen zeichnerischen Arbeiten.

In den Künsten, die an den Körper gebunden sind, wie Singen, Schauspielen und Malen, kann noch immer der Mensch das meiste bestimmen. Der Film hat ein Signal gesetzt, als ein neues Medium, eine Technik, die auf einmal an ihre Grenzen stieß und Gesellschaftsspiel wurde. Unsere alte Parole, dass *jeder* filmen kann, ist umgekehrt worden, dass man nämlich *alles* filmen kann.³⁴

Thomas Brandlmeier meint, dass Kristl auf den Verfall der modernen Mythologie – vielleicht in einem engeren Sinne: auf den Verfall von Mythos und Fabel, die sich allerdings im Spielfilm erhalten haben – mit Rückgriff auf Vormythisches, Magisches, mit Gekritzel reagierte: »Die Zeichen emanzipieren sich vom Sinn: Wahnsinn.«³⁵

30 Z. B. für den engagierten Atlas-Filmverleih.

31 Walter Benjamin, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 438–465.

32 *Entr'act*, R.: René Clair, FR 1924; *Un chien andalou*, R.: Luis Buñuel, FR 1928.

33 Theodor W. Adorno, »Rückblickend auf den Surrealismus«, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 102.

34 Vlado Kristl zit. in: Thomas Brandlmeier, »Vlado Kristl«, in: *Cinegraph*, Lg. 16, 15. 09. 1990, S. 8.

35 Ebd.

Uwe Nettelbeck, der Filmkritiker und Herausgeber *Der Republik*, besuchte Ende der achtziger Jahre Kristl in der Hochschule und registrierte nicht mehr viel Filmisches.

Das Atelier in einem Raum der Schule, den er nach wie vor besetzt hält, und in dem er nicht nur malt und seine Schätze hütet, sondern inzwischen, seit ihm das Geld für eine Wohnung fehlt, auch haust, entschlossen, sich egal wie noch eine Weile und ein paar Dutzend Bilder weiter zu behaupten, ist kaum mehr als eine Bude. Aber ich möchte die vier Wände sehen, an denen es wie an den seinen funkelt.³⁶

Kristl hätte sagen können, dass es ihm dabei um die »unversehrten Nahtstellen in der Zerstretheit«³⁷ gehe. Das gelinge am ehesten beim Zeichnen, Malen, Schreiben, im »Zeichenfilm«. So

malt er am liebsten Mädchen, Frauen, sich selbst, Freunde, Hunde, Landschaften, Bäume, Blumen, und am liebsten nicht auswendig, sondern nach der Natur, manche Bilder sehr schnell, an manchen über Jahre, manche, voller Schwung, die er schon nach wenigen Strichen als gelungen erklärt, manche, die es noch nach vielen dick aufgetragenen Schichten nicht zu seiner Zufriedenheit sind.³⁸

Da an der Hochschule gerade das Modellgeld abgeschafft worden war, mit dessen Hilfe über Generationen nicht nur die Aktmodelle bezahlt werden konnten, sondern auch Pferde und sonstige, als Modell geeigneten Tiere, im Innenhof versorgt wurden, musste Kristl nun alle möglichen Personen zum Modellstehen überreden – inklusive der Pförtnerin. Manch einer beklagt sich noch heute, in Kristls künstlerischen Entwurf eingefügt und im Zweifelsfall aufgegeben und zu einem »Lebensfeind« gemacht worden zu sein. So scheiterte auch ein Projekt des material-verlags der Hochschule, mit ihm Künstlerpostkarten herauszugeben.

Kristl schwor auf die Postmoderne in Abgrenzung zur Moderne:

Es ist an der Zeit, dass die Einbahnstraße der sogenannten Kunst der MODERNE (100 Jahre Werbeagenturengeige, Dirigismus und Dekorationen) endlich Mal zuende ist. [...] Mein Ziel ist, gegen die herrschende Niveaulosigkeit die Menschenkultur zu rehabili-

36 Uwe Nettelbeck, »Der unmögliche Meister. Ein Gespräch mit Vlado Kristl«, in: *Die Zeit*, Nr. 48, 24. II. 1989.

37 Vlado Kristl, *Die Zeichnung*, Hamburg: Kellner 1984, S. 5.

38 Nettelbeck, »Der unmögliche Meister. Ein Gespräch mit Vlado Kristl«.

tieren. Ich habe diesen Weg gewählt, weil ich, mit allen bisherigen Versuchen mich zu verständigen, an der Mauer des 100% manipulierten Menschen heute, gescheitert bin. Ich finde es notwendig, dass man was unternimmt.³⁹

Im Vorlesungsverzeichnis für das Wintersemester 1991 kündigte Kristl (als »Lehrbeauftragter, Professor«) eine Vorlesung an: »Vorbereitung der Dokumentation ›Die Postmoderne‹ (die gute und schlechte Kunst) ... das einzige Maß für Kunst ist – Schönheit! (Erster Schritt zur Neu-Erklärung der Welt).« Diese Ankündigung zog sich in Variationen durch alle weiteren Semester, z. B. im Wintersemester 1994 unter dem Titel »Bild-Intelligenz: Seminar Postmoderne – die neue Weltanschauung«.

Oft ist gesagt worden, Kristl sei in seinem Werk und schon avant la lettre ein früher Verfechter der Postmoderne gewesen.⁴⁰ Vlado Kristl sah das auch so: »Ich selbst habe schon im Jahre 1955 in Chile, die 1. Postmoderne Ausstellung gemacht. Eine Kritik am Weltbild der ›Moderne‹, d. h. am noch heute geltenden Weltbild schreckliche 42 Jahre nachher.« Dagegen: »Visionen entstehen aus Rätseln.«⁴¹ Das Subjekt, das sich nicht länger vornimmt, die chaotisch vorgefundene Welt zu organisieren und eher in Rekombination denn in Innovation sich zu erhalten weiß: »Es sind Kleinigkeiten, Wunden, es ist Verschiedenes.«⁴²

Ende der achtziger Jahre ging auch die Präsidentschaft seines Gönners Carl Vogel zu Ende, mit einigen großen und kleinen Skandalen. So berichtete die lokale Presse von einem Sado-Maso-Zirkel aus Hochschullehrern und der Hochschulleitung. Eine neue Präsidentin, lanciert vom scheidenden Präsidenten, wurde gewählt. Es war Adrienne Goehler von der »Fraktion der frechen Frauen« der Grün-Alternativen-Liste in der Hamburger Bürgerschaft. Mit ihr kam auf jeden Fall ein neuer Wind, um nicht zu sagen rechtsstaatlicher Wind, an die Hochschule und für Vlado Kristl begann eine Neuorientierung. Er war eigentlich schon im Pensionsalter und wurde seit 1989 von seiner Pension⁴³ bezahlt und zusätzlich mit einer einzigen, eher symbolischen Lehrauftragsstunde versehen, damit er weiter an der Hochschule bleiben konnte. Nun bekam er sogar einen Klassenraum im Hauptgebäude (R. 113) und einen eigenen Videoschnittplatz.

39 Aufruf zum Museum der Postmoderne. HfbK Hamburg, den 29. 01. 1997.

40 Der Kunsthistoriker Slavko Kacunko bereitet ein Buch über Kristl unter dem Aspekt der Postmoderne vor. Er hat bereits 1997 ein Interview mit Kristl veröffentlicht. In: *Kontura Art Magazin*, Nr. 52, Zagreb 1997, S. 11–14.

41 Vlado Kristl, Seminarschrift: »Postmoderne« – an der HfbK Hamburg, 1995/96, S. 3ff.

42 Vlado Kristl, *Als man noch aus persönlichen Gründen gelebt hat*, Hamburg: Kellner 1986, S. 12.

43 Carl Vogel hatte ihm 1986 noch einen Vertrag mit zehn professoralen Lehrauftragsstunden geben lassen, fast eine volle Stelle. Mit der Stellenbezeichnung »Malerei/Videotheater« (!).

Wenn Kristl auch unter dem neuen präsidentialen Regime gelitten haben mag (so sollte etwa sein Freund, der Filmemacher Peter Sempel, nicht mehr an den Filmschneidertischen der Hochschule arbeiten dürfen), – die verbleibenden acht Jahre an der Hochschule waren doch von enger Kooperation mit den Studenten und einem verstärkten hochschulpolitischen Engagement bestimmt. Michael Brux, der spätere VC Video-king, produziert mit ihm den Film *Elektromobil* (1992), in dem Objekte, wie der Briefkasten der Hochschule, nach ihrer Eigengeltung befragt werden. Gabriele Schwark, eine Studentin der Visuellen Kommunikation, wird eine enge Mitarbeiterin an Trick- und Schneidetisch. (»Gabi, die Autonome, Ölbild 1986«. Sie wird später den Film *Vlado, Vlado* anlässlich seines 80. Geburtstags machen.)⁴⁴ Bei seinem Film *Der letzte Klon* (1998) arrangierten die Studenten R. Kleinemas und M. Woellwarth die Musik. Dem Techniker der Videoabteilung, dem »genialen und unentbehrlichen Mitmenschen Korsen«, übertrug er viele Arbeiten. Mancher Kollege erinnert sich auch heute noch, wegen eines anregenden Gesprächs mit Kristl die Mensa aufgesucht zu haben.

Ulrike Wilhelm, die auch bei Vlado Kristl studierte, hat später in einem Kriminalroman über die Hochschule seine Rolle (hier unter dem Namen Frantisek Bocher) einführend beschrieben:

Der Speicher der Hochschule, eine sagenhafte Rumpelkammer, als eine Falltür aufklappte und eine Strickleiter heraus fiel. [...] Frantisek Bocher hatte die Augen eines Propheten. Vera wurde es fast ein bisschen unheimlich, als sie in dieses dunkle Meer von Humor, Wissen, Traurigkeit blickte. [...] Ein Hauch von Balkan, Brünner Kaffeehaus, böhmischen Weisen, die niemand mehr kannte. [...] Vera fühlte sich wie in einem Roman. Hier war etwas von jener Atmosphäre zu spüren, die sie sich von der Kunsthochschule erhofft hatte. Es war etwas schwer zu benennendes, vielleicht etwas, das man nicht benennen durfte, weil man es dann zerstören würde. [...] Professor Bocher ist der einzige Lehrer in diesem Haus. Die anderen machen nur Sprüche. Entweder können sie nicht, wollen sie nicht, haben sie keine Zeit, oder zu viele Studenten. Eines Tages haben sie einfach verkündet, dass es keine Bilder mehr gibt. Wer zeichnen will, Menschen, Gefühle, Stimmungen, ist in diesem Haus schon konventionell. Ein Schlagwort, mit dem sie alles kaputtmachen können.⁴⁵

Zwanzig Jahre zuvor war Kristl bereits mit einem Quasi-Nachruf bedacht worden:

⁴⁴ *Vlado, Vlado*, R.: Gabriele Schwark/Dieter Reifarth, DE 2003, 5min.

⁴⁵ Wilhelm Ulrike, *Bildersturm*, Frankfurt: Eichborn 2000, S. 233f.

Er war lange Zeit der einzige, der gegen eine etablierte deutsche Filmindustrie auftrat und mit Ausdauer und Nachdruck ein neues Klima für den künstlerischen Film in Deutschland zu schaffen versuchte. Daß er innerhalb dieses Systems als einsamer Don Quijote letztlich erfolglos blieb, schmälert nicht seine Leistung.⁴⁶

Jetzt aber ging Vlado Kristl erneut in die provokative Offensive. 1992 wollte die Filmredaktion des WDR seinen auf dem Festival in Oberhausen gezeigten Film *Elektromobil* in einer Experimentalfilmreihe zeigen. Er mache keine Experimentalfilme und sie könnten ihm auch kein ausreichendes Honorar geben. »Ich mache es zur Bedingung, daß die Sendung *Elektromobil* 1991 nur dann stattfinden kann, wenn sie während der Ausstrahlungszeit die Regeln der Massenmedien an den Pranger stellen. Wie ein Ausbrenner dieser Zeit aus dem Programm.«⁴⁷ Und dem damaligen Leiter des Festivals *Filmzwerge* in Münster stellte er als Bedingung für die Vorführung des Films *Die Partei der Intelligenz* (DE 1992) anheim, eine Erklärung zur Abschaffung des Festivals veröffentlichen zu dürfen. Kristls Verfahren ist mit dem Brecht'schen Konzept der »Radiotheorie«⁴⁸ verglichen worden; zur Erneuerung der Institute sollten jenen Vorschläge unterbreitet werden. Kristl aber ging es nicht um deren Erneuerung, sondern um deren Verunsicherung.

In den neunziger Jahren sind seine Filme mehrfach mit dem deutschen Kurzfilmpreis ausgezeichnet worden. Für den Videofilm *Elektromobil* war es Kristl gelungen, eine hierfür umfangreiche Förderung durch das *Hamburger Filmbüro* zu bekommen. Er und bis zu einem gewissen Grad auch das damalige *Filmbüro* verstanden diese Förderungen mehr als Künstlerförderung denn als Finanzierung eines arbeitsteilig organisierten Filmwerkes.⁴⁹ Kristl selbst ging häufig sehr großzügig mit solchen Mitteln um; auch seine Mitarbeiter profitierten davon. Diesen Anspruch hat er auch an seine Freunde herangetragen, die aber oft keine Möglichkeit hatten, dem zu entsprechen. So organisierte etwa Rolf Lobeck für seine Videoklasse im November

46 Hans Scheugl/Ernst Schmidt (Hg.), *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 517.

47 Brief vom 07. 06. 1992 an den Redakteur Wilfried Reichart.

48 Bertolt Brecht, »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 18, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 7–10.

49 So erhält das Videoprojekt *Elektroauto* zuerst 20.000 DM als Drehbuchförderung und dann als *Elektromobil* weitere 200.000 DM Produktionsförderung. Wie kaum ein Filmmacher hat Kristl über die »Korruption« durch Geld nachgedacht. »[...] dann wird der Film mit Geld gedreht und nicht mehr mit Geist. Viele Sachen zwingen Sie. [...] Sie finden keinen Menschen, der, wenn er Geld sieht, nicht ans Geld denkt. [...] Wenn ich einen Haufen Geld sehe, dann habe ich auch Interesse bekommen, wie man das richtig ausgibt oder gewinnt. Es ist eine Einstellung, die sie keinem übel nehmen dürfen.« in: *Filmkritik*, Nr. 1, 1967, S. 10.

1990 die erste vollständige Retrospektive von Kristls Filmen an der Kunstakademie in Kassel, die vom dortigen ASTA unterstützt wurde.⁵⁰

Sage den Herren aus der ekelhaften Beamtenbranche, daß mein Kommen zu den Filmen in Kassel DM 10.000,- bar auf den Tisch kostet. Sag ihnen, daß das Kunstdruckteil des Plakats DM 7.000,- kostet. Und daß die Behandlung eines Genies als den Bettler unter Bettlern und die Behandlung eines Menschen als Ausländer und Fremder dem ›deutschen Menschen‹ weitere DM 10.000,- für den Besuch, d. h. zu der Anreise zu den Filmfesten bar auf den Tisch kosten wird [...] Und für die nicht zustande gekommene Malereiausstellung möchte ich die dafür vorgehabte Beantragungssumme von DM 45.000,- sofort ausbezahlt bekommen. [...] Freundschaft kann dann ein anderes Mal gehen.⁵¹

In der künstlerischen Arbeit gelangen Kristl nun Werke, die fast spielerisch aus dem Fundus seiner zeichnerischen und erzählerischen Bemühungen schöpfen, sich zwar einer Fabel widersetzen, aber durchaus dramaturgischen Prinzipien von Spiel und Gegenspiel genügen z. B. *Die Hälfte des Reichtums für die Hälfte der Schönheit*, (DE 1994). Gegen die Fabel, für das Einzelne und seine Materialität. Das ist auf Antonin Artauds Abkehr vom traditionellen Sprech- und Intrigentheater bezogen worden und auf dessen Postulat des Rückbezugs auf die Sprache der Gebärden und Schreie.⁵² Allerdings glaubte Artaud an den Mythos vor der Fabel, den es nicht nur auszubeuten, sondern freizulegen gelte. Das hat die Postmoderne dann aufgegeben.

Mitte der neunziger Jahre kündigten die Vorlesungsverzeichnisse immer noch »Seminar: Postmoderne« an. In der Auseinandersetzung mit der Präsidentin schlug Kristl nun vor, in Zukunft doch lieber alle drei Monate einen neuen Präsidenten zu wählen. »Es kann nur dynamischer, sach- und personeninteressierter und personeninteressanter werden.«⁵³ Ein letztes Mal forderte er ein Haus für sich und seine Kunst:

Als Maler, Filmer und Dichter möchte ich vorerst von der Stadt oder dem Staat ein mehrstöckiges Haus zur Verfügung gestellt bekommen. [...] Ich stelle zu Verfügung an die 300 Ölbilder und mehr als 1.000 Graphiken, Siebdrucke, 30 Filme (5 davon Spielfilme) usw. [...] als Grundstock und zugleich als Grundwerte. Museum der Postmoderne.⁵⁴

50 Erste vollständige Retrospektive 1.–3. November 1990 im Filmladen Kassel.

51 Vlado Kristl in einem Brief an Rolf Lobeck vom 10. 07. 1990.

52 Siehe Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Berlin: Matthes & Seitz 1996.

53 Flugblatt vom 25. 10. 1994.

54 Aufruf zum Museum der Postmoderne, Hamburg, den 29. 01. 1997.

In und um sein Atelier in der Wartenau aber spitzte sich die Situation zu. »Am 17. 1. 1997 hat der Hausdiener den ganzen Mist von Aufräumarbeiten vor meine Türe gekehrt, so daß ich in den Mist beim hinausgehen wie hereinkommen steigen musste. Ich verbitte mir solche Schikanen und verlange, dass der Typ entlassen wird.«⁵⁵ Die Präsidentin konterte:

Ich verwarne Sie hiermit und fordere Sie nachdrücklich auf, ab sofort – Ihre lautstarken Beschimpfungen, Drohungen einzustellen – jegliche Handgreiflichkeiten bzw. Tätlichkeiten sofort zu unterlassen – alle Störungen des Lehr- und Organisationsbetriebs der Hochschule unverzüglich einzustellen. Ich weise Sie darauf hin, daß diese Verwarnung eine Abmahnung im arbeitsrechtlichen Sinne ist. Das bedeutet, daß bereits der nächste, Ihnen zur Last zu legende Vorfall im obigen Sinne zur Beendigung des mit Ihnen über die regelmäßige Altersgrenze hinausgehenden Anstellungsverhältnisses führen wird.⁵⁶

Zu Beginn des Sommersemesters 1997 gab Vlado die Tarpenbeckstraße als seine neue Adresse in Hamburg an. In der Lokalpresse wurde die Frage gestellt: Muss Kristl nun ins Altenheim? Ein kleines Haus in Fanjeaux/Montréal, Südfrankreich, war erst einmal seine Rettung. Dann kehrte er nach München zurück. Das letzte Kapitel in seiner Biographie. Und das letzte Buch: *Ende der Ordnung*.

55 Flugblatt »An die Verwaltung der Hochschule für bildende Künste HH« vom 18. 01. 1997. Die Ausscheidungsmitteilung aus der Kunsthochschule erfolgt am 02. 02. 1999.

56 Schreiben der Präsidentin Adrienne Goehler vom 11. 02. 1997.