

ZUKUNFTSKINO

DAS Kino starb am 31. September 1983, als auf der ganzen Welt die Fernbedienung Einzug in die Wohnzimmer hielt.

Das Kino ist ein passives Medium. Möglich, daß es viele Erwartungen eines Publikums erfüllt hat, das aus unseren Vätern und Großvätern bestand. Sie waren bereit, sich zurückzulehnen, Illusionen zu betrachten und ihre Skepsis zu unterdrücken – heute reicht das nicht mehr aus. Neue Technologien haben die menschliche Phantasie in neue Richtungen katapultiert. Es gibt eine völlig neue Zuschauerschaft, die nicht nur eine Fernseh-, sondern auch eine Post-Fernseh-Generation ist; Zuschauer, für die die Eigenschaften des Laptops bedeutsam sind und neue Bedürfnisse wecken, neue Maßstäbe setzen. Die Ideen einer unbegrenzten Auswahl, persönlicher Recherche, privater Kommunikation und enormer Interaktivität sind seit dem September 1983 ein gutes Stück vorangekommen. Das Kino mußte damit Schritt halten und Partner in einer neuen Welt von Multimedia-Aktivitäten werden, die den Film an sich radikal umgestaltet haben. Interaktivität und Multimedia sind mittlerweile dermaßen alltägliche Begriffe, daß man ihnen kaum noch Aufmerksamkeit schenkt, aber sie sind die entscheidenden kulturellen Anreize unserer Zeit. Wie soll es das Kino – und es wird nicht darum herumkommen – damit aufnehmen? Wenn es überleben will, muß es eine Beziehung zu den Konzepten der Interaktivität finden oder einen Pakt mit ihnen schließen und sich selbst nur als Teil eines kulturellen Multimedia-Abenteuers sehen.

sind wir uns sicher einig – schwerfälligen, eine europäische Familie zu finden, die zweimal pro Jahr ins Kino geht.

Statistiken aus Hollywood, dem größten filmproduzierenden Zentrum des Westens, besagen, daß 75 Prozent der Leute ihre Filme im Fernsehen sehen, zwanzig Prozent kaufen ihre Filme als Video oder DVD, und nur fünf Prozent sehen ihre Filme an Orten, die man Kinos nennt. In Holland, so habe ich gehört, liegt die Durchschnittsrate bei zwei Kinofilmen pro Kopf in drei Jahren. Und der Chef von Kodak hat erklärt, daß seine Firma in zehn Jahren kein Zelluloid mehr herstellen wird.

Das Elend der Filmverleihbranche führt dazu, daß Sie oder ich nicht jeden Film unserer Wahl in jedem beliebigen Kino sehen können: weder heute nachmittags noch nächste Woche oder nächsten Monat und wahrscheinlich niemals. Für mich ist es einfacher, ein unbedeutendes Gemälde von Caravaggio in einer kleinen umbrischen Stadt zu sehen als Kubricks *2001* in einem Kino, das diesen Film so zeigen würde, wie er konzipiert wurde.

DER NIEDERGANG DES KINOS

4 000 potentielle Spielfilme pro Jahr sind in den letzten vier Jahren in den Vereinigten Staaten gedreht worden: 350 davon finden einen Verleih, fünfzig erreichen größere Aufführungszahlen in achtzig Städten der USA und laufen durchschnittlich zehn Tage pro Kino. Das bedeutet einen gut vertriebenen Film für jede Woche des Jahres. Zwan-

punkt, da die Produktionsmittel leichter zugänglich schienen.

Mallarmé hat gesagt, die Welt sei erschaffen worden, um daraus ein Buch zu machen. Heute könnte man sagen, daß die Welt dazu erschaffen ist, um daraus einen Film zu machen. Jeder möchte Filme drehen. Es ist ein Zeichen von Overkill und ein Zustand der Erschöpfung, die sich in Banalität und Wiederholung äußert. Zudem sind wir mittlerweile bei einem einzigen, monokulturellen Modell des Kinos angekommen, das auf der ganzen Welt verbreitet ist. Hollywoodprodukte entstehen in Sydney, Tokio, Schanghai, Rotterdam und London – vor allem in London.

Vielleicht kann man sagen, daß sich die Montage- und die narrative, chronologisch aufgebaute, illusionistische Kino des bebilderten Textes, überlebt hat. Nur wenn man daran glaubt, ist es noch lebendig. Es heißt, daß ein träger pflanzenfressender und nicht sehr gescheiter Dinosaurier, dem man montags in den Kopf schießt, eine Woche lang gehirntot ist und trotzdem bis Freitag mit dem Schwanz wedeln kann, ehe er sein Leben endgültig aushaucht. Bis Freitag ist es nicht mehr lange.

Allerdings ... allerdings ... allerdings ist all das kein wirklicher Grund zur Sorge oder Verzweiflung, für Tränen, Trauer oder Nostalgie, sondern vielmehr zum Jubel. Denn diese Situation fügt sich in ein erkennbares Muster, und Ermattung führt unweigerlich zu Erneuerung. Wir sollten uns freuen, daß der Dinosaurier bald ein Fossil ist. Höchste Zeit, daß die kleinen Viecher auf dem Waldboden die Welt

Es war immer eine Zeit, da schied sich das Kino der neuen Technologie des Tonfilms, setzte sich mit ihm auseinander und paßte sich ihm an – nachdem es dieser Frage lange ausgewichen war und sich einredete, daß der Patient nicht krank, das Ding nicht kaputt war. Warum sollte man versuchen, den einen zu heilen und das andere zu reparieren? Die traditionelle, weitbeherrschende Unterhaltungstechnologie

des Stummfilmkinos veränderte sich beinahe über Nacht, und damit war sie so gut wie tot. Heute ist sie begraben. Wer schaut sich in unserer Zeit noch Stummfilme an? Buster Keaton und Charlie Chaplin im Fernsehen: eine kleine Minderheit von Filmliebhabern.

Dasselbe Schicksal könnte schon bald dem sogenannten Tonfilm bevorstehen. Wir müssen das Kino neu erfinden.

Jedes Medium muß sich immer wieder erneuern. Wir müssen heute nicht neuen Wein in alte Schläuche füllen und erst recht nicht alten Wein in neue Schläuche, aber neuen Wein in neue Schläuche. Man darf den Wein anerkennen, also den Einfallreichtum und die Phantasie des Menschen, ebenso wie die Schläuche, nämlich das Kino, doch den Namen werden wir verändern müssen.

Der Kinofilm ist zweifelsohne nicht mehr die populäre Kunstform, die er früher einmal war. In den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts sahen europäische Familien im Schnitt zwei Filme pro Woche im Kino. Heute würde es – darin

zig Spielfilme pro Jahr schaffen den Durchbruch, zehn werden zu Kassenschlagern und vier zu ganz großen Erfolgen. Vier von 4 000. Wo landen die Filme ohne Verleih? Das übliche Verfahren heißt „Videovermarktung“ oder Fernsehen, und ein Drittel verschwindet ganz von der Bildfläche, auch wenn die meisten Filmemacher das nicht zugeben würden.

Lautstark ließen sich europäische Zeitungen darüber aus, daß das Filmfestival von Cannes auch 2005 von bescheidener Qualität gewesen sei und das von Venedig sei nicht viel besser. Diese beiden Festivals gelten traditionell als eine Art Lackmustest für den Zustand einer kultivierten Kinowelt. Die Reaktion der Medien ist kein Wunder. Es gibt so gut wie keine Neuerungen in der Kinowelt, weil die traditionelle Montagetechnik, das narrative, illusionistische Kino, seine besten Zeiten hinter sich hat. Wir müssen weiter gehen. Wir müssen das Kino neu erfinden.

Tatsache ist, daß jedes Jahr mehr Filmfestivals ins Leben gerufen werden und eine immer größere Zahl von Festivalfilmen in ihr Programm aufnehmen, die anschließend in der Versenkung verschwinden und sich keine Hoffnung auf einen Verleih machen dürfen. Es gibt immer weniger fundierte Filmkritiken in unseren Zeitungen, immer weniger seriöse Kinoberichterstattung im Fernsehen, sinkende Auflagenzahlen von Filmzeitschriften, und größer und größer wird die Zahl neu geschaffener Medienlehrgänge an den Universitäten der westlichen Welt. Verwirrende, scheinbar widersprüchliche Statistiken? Nicht unbedingt. Eine sehr ähnliche Entwicklung hat es wohl beim Niedergang der Oper und des klassischen Tanzes als hauptsächlich kulturellen Kräften gegeben – über einen längeren Zeitraum hinweg. Man beobachtete ein Übermaß an Interesse, während Qualität und Popularität zurückgingen; sah die Institutionen durch diejenigen gestürzt, die betroffen darüber waren, daß die Energie verpuffte, und mußte ein Nachlassen an Qualität und Einsicht konstatieren zu einem Zeit-

übernehmen.

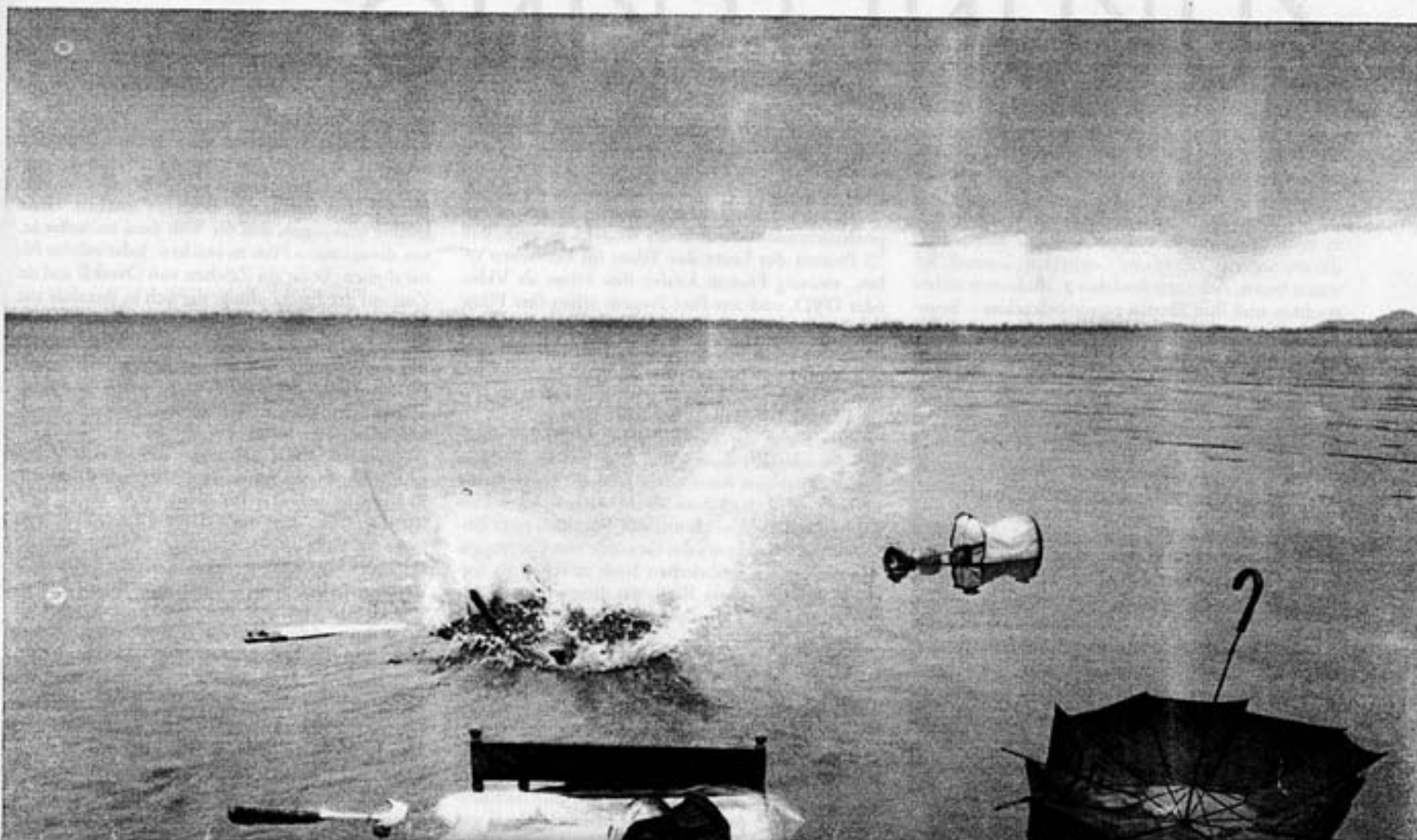
Wir haben jedes Recht, optimistisch in die Zukunft zu schauen, solange wir akzeptieren können, daß es heißt: „Das Kino ist tot, lang lebe das Kino.“ Man darf an den Phoenix glauben.

Ein Medium wird von den Charakteristiken seiner Technologie beherrscht, geprägt und entsprechend wahrgenommen. Die ästhetische Technologie des Kinos hat 108 Jahre überdauert – doch wenn das Ende des Kinos im Grunde an jenem zweifelhaften 31. September 1983 besiegelt wurde, hat es von 1895 bis 1983 bestanden, 88 Jahre oder drei Generationen lang. Es sieht so aus, als hätten viele ästhetische Technologien eine Lebenszeit von etwas über drei Generationen, beginnend bei seiner Erfindung über die Konsolidierung bis hin zu seiner Aufgabe im Vorgriff auf einen neuen Zyklus.

Die hohe Zeit der Freskomalerei in der Renaissance reicht von Giotto, dem Erfinder der grundlegenden Maltechniken, über Michelangelo, den Festiger, bis hin zu den ruhelosen Carracci-Brüdern, die mit Ölfarben auf feuchtem Putz experimentierten. Auf diese Weise untergruben sie die Vormachtstellung der Freskomalerei und machten Platz für einen fundamentalen Wandel. Die elementaren Eigenschaften des Freskos existierten bereits vor diesem Zyklus und bestanden auch weiterhin, doch die wichtigsten Arbeiten entstanden innerhalb dieser Zeitspanne.

Ähnliche Argumente lassen sich für die späteren Technologien der Ei-Tempera-Malerei auf Holzpaneelen beobachten – van Eyck bis Dürer –, für die erste und zweite Welle der spätbarocken Leinwandmaler – Bernini, Velázquez, El Greco – und für die Meister des künstlichen Lichts – Caravaggio und de la Tour, David, Goya und Delacroix. Der Film fügt sich perfekt in diese Theorie ein. Aus Sicht eines Europäers erfindet Eisenstein die Sprache, Fellini konsolidiert sie und Godard wirft sie über Bord. Aus amerikanischer Sicht könnte man den gleichen Zyklus mit Griffith, Orson Welles und Cassavetes beschreiben.

Peter Greenaway
Hundert Objekte zeigen
die Welt
Stuttgart 1992, Hatje
Interviews
Jackson 2000, Mississippi UP
Kino gestern und morgen
37, Berlin 1997
Der Koch, der Dieb, seine Frau
und ihr Liebhaber
Drehbuch
München 1989, Heyne
The Stairs
München Projektionen
London 1995, Holberton
Das Wunder von Mäcon
Drehbuch
Hamburg 1993, 2001
Christiane Barchfeld
Filming by numbers
Tübingen 1993, Narr
Jean Ludeke
Schönheit des Schrecklichen
Peter Greenaway
und seine Filme
Berg, Gladbach 1996, Lübbe
Yvonne Spielmann
Intermedialität
München 1998, Fink
Paula Willoquet-Marcondi
Peter Greenaway's post-
modern/poststructuralist
cinema
Lanham, MD 2001,
Scarecrow



ROBERT & SHANA PARKEHARRISON *LUCID DREAM*

In allen Fällen wedelt das Medium nur noch mit dem Schwanz, doch es gibt Filmemacher – Coppola, Kubrick und Scorsese –, die zwischen 1973 und 1986 der Tradition von Fellini und Welles folgten, oder Woody Allen, die Coen-Brüder und Wenders, die eher Godard nacheiferten, dann die Postrevisionisten der späten achtziger Jahre, die weiter agierten, imitierten und der Vergangenheit huldigten wie Tarantino, Stone und Scott. Ihre Werke sind eine Hommage an eine Tradition, entstanden aus Bewunderung: sie beackern ein bereits abgegrastenes Terrain oder nutzen die gut geölte Maschinerie von Produktionsstrukturen und Studioanlagen.

Parallel zu den letzten Zuckungen des alten Mediums verändert sich die Technologie – aus dem

Wunsch nach Veränderung an sich, aus dem Bedürfnis, sich von der Vergangenheit abzusetzen oder weil das Verbiegen des Mediums Bruchstellen produziert. Manchmal schafft die Dehnung der bisherigen Technologie gewaltige Verbesserungen in Bezug auf Kosten, Tempo, Zugänglichkeit und Handhabung, hin und wieder taucht sogar eine völlig neue Hauptenergiequelle auf – wie im Fall der Film- und Musikindustrie die ersten Magnetbänder und später, wie in vielen anderen Bereichen, die digitale Revolution mit ihrer gewaltigen Schubkraft.

Auch wenn die Theorie der drei Generationen von Erfindung, Konsolidierung und Ablehnung der allgemeinen Wahrnehmung von 108 Jahren Kino-Fortschritt nicht entsprechen mag – das Kino als

ganzes hat sich heftigen Veränderungen immer nur langsam, schleppend und widerstrebend angepaßt. Selbst ein hochangesehener Regisseur wie Scorsese macht strukturell und narrativ die gleichen Filme wie Griffith, der Begründer des narrativen Elements im Kino. Es gibt empfindlichere Emulsionen, intelligentere Technik und bessere Publicity, aber der Aufbau mit Anfang, Mitte und Ende, die Wende von negativem zu positivem Verhalten und der größtenteils christliche Moralkodex haben sich nicht verändert. Rache wird befohlen und ausgeführt, das Böse gesühnt, Vergeltung erlangt, Erfolg belohnt, Unschuldige werden freigesprochen, ein Happy-End ist obligatorisch. Diese Strukturen werden ein ums andere Mal wiederholt – und sie gehen

Cassambalis

zurück auf das 19. Jahrhundert, wo sie von literarischen Größen wie Dickens, Balzac, Zola und Tolstoi vervollkommen wurden.

Nachdem wir erkannt haben, daß der Film ein bebildeter Text ist, steht uns eine weitere Ernüchterung bevor. Wir müssen akzeptieren, daß von all diesen im Kino illustrierten Texten nur ganz wenige, wenn überhaupt, bis zu den frühen Jahren literarischer Aufregung im 20. Jahrhundert vorgestoßen sind. Kein einziger scheint es mit James Joyce aufnehmen zu können.

Die Distanz, die das Kino im Bereich Sprachwandel und Entwicklung zurückgelegt hat, ist klein im Vergleich zu dem, was zwischen 1895 und 1995 in anderen Medien geschehen ist. Nehmen wir nur die Veränderungen, die sich im gleichen Zeitraum in der Musik durchsetzten – von Strauss über Schönberg zu Stockhausen, von Debussy über John Cage zu Reich. In der Literatur gilt dasselbe: von Hardy und Mann zu Borges und Perec. Denken wir daran, daß 1895 der Dramatiker Tschechow noch lebt, und bis 1995 haben wir Osborne und Pinter, Brecht und Beckett im Theater erfahren. Wenn wir noch näher an die Ideale eines bildhaften Kinos heranrücken, sind 1895 Maler wie van Gogh, Gauguin, Cézanne, Malewitsch und Klee alle noch putzmunter, und heute haben wir es über Matisse und Duchamp, Picasso, Rothko und Jasper Johns bis zu Warhol und Anselm Kiefer gebracht. Einen solchen Wandel in Duktus, Sprache, Haltung, Perspektive und unglaublicher Vielfältigkeit auf dem Marsch des Kinos von 1895 bis 1995 hält man kaum für möglich.

Ist das ein unfairer Vergleich?

Denken wir an die gewaltige Energie, die riesigen Geldsummen, die einstmalige große Öffentlichkeit, die unzähligen Hersteller und die zahllosen Filme, die in diesen hundert Jahren entstanden sind – hätten wir ansonsten solcher Faktoren nicht einen

VIER TYRANNEIEN

In Verbindung mit den Feiern zum hundertjährigen Bestehen des Kinos führte ich 1995 eine Untersuchung der Filmsprache durch, um herauszufinden, was daran investigativ, nützlich, autonom, erhaltenswert und vor allem einzigartig ist. Was machte das Kino nach einem Jahrhundert allen anderen Medien überlegen?

Immer wieder stellte ich fest, daß sich der Film problemlos zerlegen ließ, zurück in andere Medienformen, in denen sich das, was er zu sagen hatte, auf andere Art einfacher und vermutlich kraftvoller und effizienter ausdrücken ließ.

Wir konzentrierten uns auf zehn Charakteristiken, die dem Film eigentümlich zu sein schienen – Beleuchtung, Text, Einstellung, Projektion, Requisiten, Musik, Umfang, Zeit, Schauspieler und Kamera –, und organisierten eine Reihe von Ausstellungen unter dem Oberbegriff *The Stairs*. Wir installierten eine große Ausstellung in den Straßen und auf den Plätzen, in den Parks und Gebäuden von Genf, die auf das Thema Einstellung fokussiert war. Wir bauten in der Stadt verteilt hundert Holztreppe auf und ermunterten die Zuschauer, ein paar Stufen zu einem Okular hinaufzusteigen, um einen bestimmten Ausschnitt der Umgebung zu betrachten – als Totale, Halbtotale oder Großaufnahme. Die Holztreppe verblieben hundert Tage in Genf, und die Einstellungen waren rund um die Uhr für alle Besucher zugänglich, bei Sonne und Regen, Mondschein und Nebel.

Die jeweiligen Szenarien dieses lebendigen Kinofilms von hundert Aussichtspunkten an hundert Tagen waren das, was geschah. Man konnte sehen, wie ein Mann mit seinem Hund spazierenging. Wenn man Glück hatte, konnte man sehen, wie ein Hund einen Mann biß. Und wenn man ein echter Glückswahnsinniger war, konnte man sehen, wie ein

größeren Entwicklungsschub und bessere Anwendungsmöglichkeiten erwarten können?

Jetzt ist es zu spät. Das Spiel ist aus. Wir haben unsere Chance vertan. Wir müssen eine Kehrtwende vollziehen und noch einmal von vorn anfangen. Das ist möglich.

Mitte und Ende der siebziger Jahre konnten wir im deutschen Film die letzte radikale Veränderung der Kinosprache und neue Erfindungen im Kino sehen: Herzog, Straub, Fassbinder und der frühe Wenders. Danach hat es kaum noch radikale Experimente oder Neuentwicklungen gegeben. Vielleicht war es auch gar nicht mehr möglich, denn um 1980 herum hatte das Fernsehen die Schlacht um den Umgang mit bewegten Bildern endgültig gewonnen.

Nach 1980 wurden kaum noch Forschungsmittel in den Film gesteckt. Das Geld und die Energie, die dem Geld unweigerlich folgt, wanderten woandershin, und die wirklich interessanten, originellen Köpfe in diesem Genre wandten sich inspirierenden Bereichen zu – Videoexperimenten, Webmastering, Multimedia-Experimenten, Videoclips, Animation.

Plötzlich war der Spielfilm kein Vehikel mehr für wichtige Synthesen und Veränderungen, die allumfassende symphonische Form, die das komplette Vokabularium in sich trug. Kein Wunder, daß Bill Viola zehn Scorseses aufwiegt.

Wie wichtig die Faktoren sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Drucks auch immer waren, die tatsächliche Kraft des Mediums liegt in seiner Ästhetik, seiner Beziehung von Sprache und Inhalt, seiner Relevanz für heute, der Fähigkeit, zu inspirieren und zu verzaubern, zum Träumen anzuregen, Phantasie zu rechtfertigen, Möglichkeiten in die Tat umzusetzen, vorzugeben, wohin der Weg geht, zu einer echten Beteiligung zu ermuntern – ich würde sogar sagen: zu einer echten Beteiligung bis an den Rand panischer Überreiztheit zu ermuntern. Und wie ich glaube, gelingt dem Kino, so wie wir es kennen, dies einfach nicht. Vier Tyrannen sind dafür in erheblichem Maße verantwortlich.

einen Hund biß – das Normale, das Ungewöhnliche und das Außergewöhnliche.

Als erstes überlegten wir, warum das Kino, wie alle anderen bildenden Künste, die Welt als viereckigen Ausschnitt wahrnimmt, als Parallelogramm, innerhalb der Grenzen von vier rechten Winkeln. Was könnte das bedeuten? Muß das auch in Zukunft so bleiben? In welcher Hinsicht ist der Akt des Rahmens relevant für den Akt des Filmens? Welche Einstellung ist die relevanteste, und ist es möglich, Einfluß auf das Timing zu nehmen? Ist die Einstellung überhaupt notwendig, könnten wir sie nicht durchbrechen, sprengen, neu erfinden? Was sind die Vor- und Nachteile? Die wichtigste Frage: Läßt sich die Aktion, das Event, die Aktivität einer Einstellung von der Einstellung an sich trennen?

1995 konnten wir eine zweite Ausstellung in München realisieren, und diesmal ging es um das Thema Projektion. Wir projizierten Bilder auf die Frauenkirche, das Rathaus, die Oper, Geschäfte und Einkaufsstraßen, auf Bürogebäude, das Polizeirevier, Gasometer, Kirchen und Theater, um das Entscheidende der Kinoerfahrung zu simulieren – hundert beleuchtete Leinwände –, wobei wir einer Chronologie der Kinogeschichte von einfachen Schwarzweiß-Lumière-Projektoren aus dem Jahr 1895 über Farbe und experimentelle Formate der fünfziger und sechziger Jahre bis zum Beginn der Fernsehformate folgten – hundert Kinoleinwände, die in den Nachtstunden unter dem projizierten Licht zum Leben erwachten.

Es ging darum, die zentrale Kinoerfahrung zu demonstrieren: die Projektion von Licht über eine Entfernung auf eine gerahmte Fläche, damit ein Massenpublikum sie gleichzeitig sehen kann.

Die Ausstellung in der Reihe *The Stairs*, die sich den Requisiten widmete, also der Bedeutung unbelebter Objekte im Kino – können Sie sich einen Gangsterfilm ohne Waffe, Telefon und Wagen, eine Shakespeare-Verfilmung ohne Totenschädel, Dolch und Krone, *Othello* ohne Desdemonas Taschentuch vorstellen? – verwandelte sich in eine Installation mit dem Titel *Hundert Objekte zeigen die Welt* in

Grolmanstraße 35
10623 Berlin
Tel 030 885 4747

Wien und schließlich in eine gleichnamige, weltweit aufgeführte Oper.

Kein einzelnes Merkmal des Kinos lässt sich von allen anderen trennen, und so fing ich an, diese Merkmale als Tyrannen zu sehen, die das Kino einengen, ihm eine Zwangsjacke verpassen, es sogar mißbrauchen – Tyrannen, die vielleicht jede weitere Emanzipation von der Vorstellung bewegter Bilder im Kino zunichte machen. Am Ende definierte ich die wichtigsten Tyrannen des Kinos als Rahmen, Text, Schauspieler und Kamera.

TYRANNEI DES TEXTS

Jeder Filmregisseur, von Ausnahmen abgesehen, braucht einen Text, bevor er ein Bild haben kann – ob er Spielberg oder Godard heißt, Lynch oder Tarantino, Kubrick oder Fassbinder. Angesichts der Entwicklung des Kinos – die auch ganz anders hätte verlaufen können – ist es unmöglich, ein Studio oder einen Produzenten mit drei Gemälden, vier Drucken und einem Skizzenbuch voller Zeichnungen anzusprechen und als Belohnung die Unterstützung für einen Film zu erwarten. Der Film gilt als Kunst und als Industrie des Bildes; trotzdem haben wir es mit einem Kino zu tun, das auf Text basiert. In allen Filmen, die man zu Gesicht bekommt, kann man beobachten, wie der Regisseur dem Text folgt und, mit etwas Glück, die Bilder als nachträglichen Einfall dazuliefert. Das ist nicht erstaunlich. Wir sind alle sehr kultiviert, auch über die Sprachgrenzen hinweg, wenn es darum geht, Texte zu verfassen, zu verwenden und zu rezipieren, ganz gleich, ob in schriftlicher oder gesprochener Form. Unsere Bildungssysteme basieren darauf, daß sie störrischen Kindern die Buchstaben des Alphabets mit Gewalt eintrichtern und betonen, wie wichtig es sei, möglichst viele Wörter zu verstehen. Jugendliche verfeinern ihre Lesemethoden, und Erwachsene perfektionieren sie durch ständige Praxis. So findet überall

Würden Sie sich zutrauen, einen sinnvollen, verständlichen Brief zu schreiben, ganz zu schweigen von einem Roman, ohne eine intensive Ausbildung im Verfassen von Texten erhalten zu haben?

Man könnte behaupten, daß die meisten von uns visuelle Analphabeten sind – eine Folge der Textbesessenheit unserer Erziehung. Daher erklärt sich das Vertrauen auf das Wort statt auf das Bild. Derrida hat den berühmten, witzigen Ausspruch getan, das Bild habe „immer das letzte Wort“ – das ist irreführend, denn stets hat das Wort das letzte Wort, aber ist das Wort nicht ohnehin ein Bild?

In England und Amerika gibt es eine entschiedene Unterstützung für das literarische Kino. Wir brauchen und wollen aber gar kein literarisches Kino. Wir brauchen ein Kino der Filmemacher. Das Kino darf kein bloßes Anhängsel des Buchhandels sein, das der Literatur dient, indem es sie illustriert.

Zu den Kassenschlagern des Kinos gehören *Herr der Ringe*, ein Buch – drei Bücher –, *Harry Potter*, ein Buch, am Ende vermutlich vier, und *Spider Man* – der zumindest entstammt angeblich einer halbwegs visuellen Quelle, einem Cartoon, doch letztlich eben einem bebilderten Buch.

In pessimistischen Augenblicken würde ich sagen, daß man das Kino noch nie richtig erlebt hat: Alles, was man in 108 Jahren sehen konnte, war bebildeter Text.

TYRANNEI DES RAHMENS

Wir sehen alle bildende Kunst durch einen festen Rahmen. Seit sich die Malerei am Ende des Mittelalters von der Architektur löste, hat es ihre Parameter mit wenigen Ausnahmen vier rechten Winkeln angepaßt. Und das Theater mit seiner Guckkastenbühne hat die Malerei kopiert. Oper und Ballett arrangierten ihre Szenarien und Choreographien so, daß sie mit dem Raum des Bühnenrahmens harmonierten; das Kino hat das Theater kopiert, das Fern-

schaft, um dem Publikum eine Fenstererfahrung zu bieten: die Sicht durch einen Rahmen hinaus auf ein paralleles Universum, verbunden mit dem, was der Zuschauer im Kino physisch erfährt.

In der Natur gibt es keine Rahmen – es ist ein von Menschen gemachtes, von Menschen erschaffenes Hilfsmittel, eine schematisch präzierte und geordnete Reaktion auf seine unregelmäßige horizontale Sicht auf die Welt, begrenzt von Stirn und Wangenknochen, wenn er das Gesicht aufrecht und den Blick gerade hält. Komisch, daß die Japaner versuchten, den Spieß umzudrehen und ihren Landschaften von Menschen entwickelte Rahmen aufzuzwingen, indem sie den Meereshorizont als absoluten Horizont betrachteten und hohe, sehr gerade wachsende Bäume pflanzten, um vertikale Rahmenlinien zu schaffen. Das ist komisch und seltsam, weil asiatische Bildermacher, bis sie in Kontakt mit westlichen Sehweisen kamen, standhaft Rahmen vermieden und es nicht nötig fanden, sie zu benutzen, um die Welt einzugrenzen und zu formen.

Zudem hat sich der Rahmen im Kino immer mehr verengt und die Bilder damit eingeschränkt. Es gab einmal mehrere Bildformate, die dem Kameramann zur Verfügung standen: vor allem in den Jahren vor der Standardisierung und dann wieder, als das Kino versuchte, in den sechziger und siebziger Jahren die Wirkung des Fernsehens mit einer Flut von experimentellen Formaten zu bekämpfen; doch zur Zeit werden wir mehr und mehr eingengt auf den so zweckdienlichen Bildformatrahmen des Fernsehens von 1 zu 1,33. Alle professionellen Filmleute wissen, welche Verzerrungen und Demütigungen der Film auf sich nehmen mußte, um seine fernsehunüblichen Formatanforderungen auf den Bildschirm mit seinem Letterboxing, seinen Beschneidungen, Verkleinerungen, seinem Abschnitten und Abtasten zu bekommen. Diese Praxis der Industrie ist so dominierend, daß kaum ein Fernsehzuschauer merkt, daß er nicht das Original sieht,

Bildung statt. Der Mensch besitzt eine Zunge. Diese artikuliert sich jedoch nicht von sich aus in verständlicher Weise, sondern muß lernen. Im Vergleich zum Massenansturm am Altar des Textes gibt es nur wenige Leute, die auf eine Kunst- oder Designschule gehen oder Architektur studieren. Der Mensch hat ein Auge – aber kann es wirklich sehen, ohne trainiert zu sein?

Können Sie sehen, nur weil Sie Augen haben? Und wenn ja, heißt das, daß Sie das, was Sie meinen, auch auf andere, die ebenfalls keine besondere Schulung des Auges erhalten haben, projizieren und es ihnen vermitteln können?

Photos, die für Gemälde- oder Bilderrahmen bündig gemacht werden und den rechten Winkel eines Buches entsprechen. Dieses Massenverfahren ist inzwischen so traditionell und orthodox, daß kein Mensch es mehr in Frage stellt.

Im Rückblick ist es der Blick durch ein Fenster, wobei wir von einem zeitgenössischen Fensterstandpunkt ausgehen, denn dem verbreiteten horizontalen Fensterbildformat einer Kinoleinwand hätte ein Fenster vor Mitte des 19. Jahrhunderts architektonisch gar nicht entsprechen können. Doch die Analogie ist bedeutsam, weil das traditionelle Kino beharrlich einen illusionistischen Raum

sion.

Wenn der Rahmen ein von Menschen gemachtes Hilfsmittel ist, kann man ihn so, wie er geschaffen wurde, auch wieder abschaffen. Das Parallelogramm kann gehen.

TYRANNEI DES SCHAUSPIELERS

Die dritte Tyrannei – die des Schauspielers – anzuerkennen und zu überwinden ist nicht besonders populär. Schließlich genießen wir es geradezu, uns von Schauspielern tyrannisieren zu lassen. Und ich werde Probleme haben, wenn ich erkläre, daß das

ANZEIGE

ARTHAUS PRÄSENTIERT

BETRUG. KUNST. FÄLSCHUNG.

Peter Greenaway
Der Kontrakt des Zeichners

Ein bissiges Lügen- und Infringenspiel im England des 17. Jahrhunderts

Orson Welles
Wie Fälschung

Geniales Filmesay über Wahrheit, Lüge, Kunst und Fälschung

Ab 7. April erhältlich

Julian Schnabel
Before Night Falls

Oscar-Nominierung für Javier Bardem als Reinaldo Arenas. Mit Johnny Depp in einer außergewöhnlichen Doppelrolle

ARTHAUS SELEKTION FILME

www.arthaus.de

KinoWelt Home Entertainment GmbH – Ein Unternehmen der Kinowelt Gruppe

DVD THE WHITE COLLECTION

Kino kein Spielplatz für Sharon Stone oder Sylvester Stallone, ja, nicht einmal für eine Nicole Kidman oder einen Robert de Niro ist oder sein soll, obwohl wir es 108 Jahre lang zugelassen und geduldet haben. So viele Filme werden nur gemacht, um einen Raum für die Schauspieler zu schaffen. Manchmal sieht es so aus, als wäre das Kino nichts als ein Vehikel für ihren Auftritt.

Es gibt viele Genres der Malerei, in denen der Akteur abwesend ist oder sich auf das Konzept einer Figur in der Landschaft beschränkt. Ich will mich nicht für ein Kino stark machen, in dem es keine Akteure gibt, das folglich nicht den Menschen in den Mittelpunkt des Interesses stellt. Aber ich gebe zu bedenken, daß sich der Akteur den filmischen Raum ernsthaft mit anderen Zeichen der Welt teilen, daß er im wesentlichen eine Figur in der Landschaft sein muß, die das Interesse auf Raum, Ideen, Unbelebtheit, Architektur, Licht, Farbe und Oberflächenbeschaffenheit lenkt.

Die berechnete Vormachtstellung des Schauspielers im Sichtfeld des Zuschauers ist charakteristisch für das Theater, wo die Forderung nach seiner beherrschenden Sichtbarkeit wesentlich dazu beiträgt, den Zweifel an einer offenkundig symbolischen Welt zu unterdrücken. Aber ob es einem nun gefällt oder nicht: Das Kino muß mehr sein als eine Gattung von aufgezeichnetem Theater, und der Schauspieler muß auf jene Vormachtstellung verzichten, die wir im Theater angemessen finden.

Eine ungewohnte Forderung für einen Schauspieler, dem sein Beruf die Überzeugung eingepflanz hat, daß die Kamera sich auf ihn konzentrieren sollte. Das gilt um so mehr, als sich abseits der Leinwand Systeme etabliert haben, die ihn übermäßig promoten und mit Agenten und Managern, einem verständnisvollen Produktionssystem sowie einer Presse- und Publicity-Abteilung umgeben, die seine Werbeträchtigkeit offenbar brauchen. Ich habe er-

Zwei Zitate. Eins von Picasso: „Ich male nicht, was ich sehe, ich male, was ich denke.“ Das zweite stammt von Eisenstein, dem größten Filmemacher aller Zeiten; einer Figur, die sich mit Beethoven oder Michelangelo vergleichen läßt, ohne daß dies peinlich wäre. Es gibt nur wenige Filmemacher, die man auf seine Stufe stellen kann. Auf seinem Weg nach Mexiko kam Eisenstein durch Kalifornien, lernte Walt Disney kennen und bezeichnete ihn als einzigen Filmemacher überhaupt, weil er bei Null angefangen habe: mit einer leeren Leinwand.

Die Verbindung zwischen den beiden Äußerungen ist vielsagend. Es ist notwendig, das träge, nachahmende, passive Aufzeichnungsauge irgendwie zu umgehen – egal ob menschlich oder mechanisch – und direkt ins Gehirn vorzustößen, zur Phantasie, zur Quelle der Schöpfung. Beide Äußerungen spielen darauf an, daß wir jetzt die Instrumente besitzen, um genau das zu erreichen, und es ist nicht schwer, sich vorzustellen, welche Instrumente wir morgen haben werden. Wir sollten uns kein Kino der Aneignung, der Nachahmung oder Reproduktion der bekannten Welt wünschen, nicht einmal ein Kino, das die virtuelle Realität zeigt – eher eins, das virtuelle Irrealität propagiert.

Der Beitrag der Renaissance zur modernen Welt in visuellen Termini wird normalerweise als etwas definiert, das immer und ewig die Realität reproduziert, und zwar mit Erfolg. Von Giotto bis Masaccio, von Masaccio bis Uccello, von Uccello bis Raffael, von Raffael bis Giorgione – man suche seine eigene, immer realistischere Reihenfolge aus.

Es war eine aufsteigende Erfolgsgeschichte, Bilder zu malen, die mehr und mehr wie die natürliche Welt aussahen: eine allmähliche Kontrolle über die Techniken des Chiaroscuro und der Größenverhältnisse, der plastischen Modellierung, der linearen Perspektive, der Luftperspektive und der Anatomie zu gewinnen – nur um am Ende das zu reprodu-

erlangen würden? Und wußte Joyce, als er den *Ulysses* verfaßte, welchen Maßstab er setzte, als er sämtliche bekannten Tropen der narrativen, erzählenden Literatur und der textlichen Darstellung von Erfahrung aneinanderreichte und dafür eine neue Art von schriftlicher Darstellung erfinden mußte?

Möglich, daß das erste umfassende Meisterstück und Standardwerk des Kinos Eisensteins *Streik* war, entstanden 1924. Von der Geburt des Kinos am 20. Dezember 1895 bis zu Eisensteins *Streik* im Jahr 1924 vergingen fast 29 Jahre – das entspricht etwa einer Generation. Wenn das neue Postpostkino am 31. September 1983 begann, sind bis heute etwa zwanzig Jahre vergangen, und wir haben noch acht Jahre Zeit, um das erste Maßstäbe setzende Meisterwerk der neuen visuellen Technologien zu schaffen.

The Tulse Luper Suitcases möchte phantasievoll diese Anliegen und Bedenken angehen und einige Antworten darauf geben. Es wird um Interaktivität und Multimedia gehen, die das Projekt zugleich nutzen will. Es ist so konzipiert, daß es im Kino, im Fernsehen, auf einer oder mehreren Websites, als umfassende DVD-Sammlung und Bibliothek mit Verweisen auf die Entstehung von Theaterstücken und Opern, Ausstellungen und Installationen in Museen und Galerien verwertbar sein wird.

Wir streben ein integriertes Produkt an, das in unterschiedlicher Gestalt für die erste Dekade des 21. Jahrhunderts existenzfähig und verständlich ist. Im Mittelpunkt, sozusagen als Kitt und Überbau, stehen Leben und Zeit der Hauptfigur Tulse Luper, der vielfältigen Aktivitäten nachgeht, obwohl er vielleicht wie wir alle ein professioneller Gefangener ist. Entsprechend der Ordnungszahl von Uranium umfaßt die Geschichte seines Lebens 92 Jahre.

Das ganze Projekt ist der Versuch, eine Sammlung heutiger Sprachen anzufertigen, sie nebenein-

einer Einstellung anpassen mußten; weil ihre Bewegungen von den Anforderungen der Gesamtkomposition eingeengt wurden; weil sie ihre Rolle einem Baum, einem Stilleben, der Beleuchtung, Schatten, Dunkelheit, Methoden der Unsichtbarmachung unterwerfen mußten; weil ich mich mehr als für ihr Gesicht, ihre Interpretation einer psychologischen Rolle oder ihre Fähigkeit, ein narratives Gebot auszusprechen, für ihre Beine, Füße oder Körper interessierte, für ihre Anatomie, die Art, wie sie ihre Kleider trugen und ausfüllten, den physischen Raum, den sie besetzten, die Gesten, die sie vollzogen, die Pose, die sie einnahmen, ihr Gewicht auf dem Boden, ihr Verhältnis zu einer Wand oder zur Decke. Es stimmt, daß ich viele Ideen und Vorlieben aus der Malerei beziehe, wo es um andere Erwägungen geht als menschliches Agieren. Trotzdem glaube ich, daß ein Schauspieler seine Rolle im Einklang mit dem Ganzen der Welt und insbesondere der Filmsprache sehen muß. Wir haben ein Kino entwickelt, in dem die Identifizierung einer emotionalen und psychologischen Darbietung des Schauspielers als Schlüssel für die Reaktion des Publikums gilt. Das begrenzt, reduziert und verkauft das visuelle Potential der Filmsprache unter Wert.

TYRANNEI DER KAMERA

Wenn die Tyrannei des Schauspielers schon schwer zu ertragen ist, so ist die letzte Tyrannei eine noch größere Blasphemie, denn hier handelt es sich um die der Kamera. Wir müssen die Kamera loswerden.

Die Kamera ist ein Aufzeichnungsinstrument. Sie liefert uns ein Bild von der Welt, das nachahmt. Sie reproduziert das, was wir ihr vorsetzen. Die Kamera ist kein Maler. Sie hat im Gleichgewicht des Kinos einen Platz erobert, der zu hoch auf der Richterskala steht – sagen wir bei Richter sechs –, wo es besser gewesen wäre, bei Richter null einzusteigen. Das ist natürlich widersprüchlich, denn dort wäre ja gar nichts gewesen, und genau darum geht es mit meinem Vorschlag.

zieren, was uns ohnehin umgibt. Ist das tatsächlich eine Erfolgsgeschichte? Hätte die Energie nicht lohnender, phantasievoller eingesetzt werden können, um die Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft auszuschöpfen – vermutlich das komplexeste und selbstbezogenste Phänomen der Welt?

Die reale Welt wird stets wahrhaftiger, aufregender, schrecklicher, gefährlicher und spannender sein als diejenige, die sich mit einer Kamera reproduzieren läßt. Müßte das Kino daher nicht auf jegliche Ambitionen verzichten, die bekannte Welt als Illusion zu reproduzieren – sein vorrangigstes Ziel –, und statt dessen versuchen, allein die Welt der Phantasie darzustellen?

Meine militante Antwort auf die gegenwärtigen Umstände einer sterbenden ästhetischen Technologie namens Kino, die mit der Notwendigkeit konfrontiert ist, Erfindungen wie Interaktivität und die mit neuem Leben erfüllten Möglichkeiten von Multimedia zu akzeptieren, lautet, die Tyranneien von Bild, Text, Schauspieler und Kamera abzuschütteln und zu versuchen, ein Produkt in der Schlußlinie dieser Polemik zu plazieren.

FILMISCHE RICHTGRÖSSEN

Es ist arrogant, anzunehmen, daß wir kulturelle Richtgrößen schaffen oder bedeutsame Artefakte benennen können, um den Zustand einer weitverbreiteten Praxis zu definieren. Richtgrößen werden erst nach dem Ereignis definiert. Wußte Dante, daß er mit der *Göttlichen Komödie* einen Maßstab setzte, welche, wie er selbst andeutet, das Bemühen darstellt, die Engel in ihrem Himmel mit den Steinen auf der Straße zu vereinen? Wußten die Brüder van Eyck mit ihrem Triptychon *Anbetung des Lamm Gottes* oder Michelangelo mit seiner Darstellung bekannter Glaubenssätze an der Decke der Sixtinischen Kapelle, daß sie Werke schufen, die den Versuch unternahmen, alles auf einen Punkt zu bringen, geordnet, systematisch und verständlich? Hätten Shakespeare oder Cervantes sich träumen lassen, daß ihre Werke dieselbe Art von Bedeutung

anderzustellen und dazu zu bringen, miteinander zu kommunizieren und, soweit es sich um Filmsprache handelt, Wege aus den oben beschriebenen Tyranneien heraus aufzuzeigen.

ZUR TEXT-TYRANNEI

Obwohl es meine besorgte Frage nach der Schöpfung eines visuellen Mediums mittels Text nicht beantwortet, muß ich gleich zu Anfang einräumen, daß der Inhalt von *The Tulse Luper Suitcases* tatsächlich schriftlich entworfen wurde – wenngleich als ziemlich komplexer Text, der eher nach einer vertikalen und horizontalen Partitur als einem konventionellen Drehbuch aussieht.

Es handelt sich nicht um die Bearbeitung eines Buchs oder eines Stücks oder irgendeines anderen Phänomens, das zuerst als irgendwie geartetes Stück Literatur entstanden ist. Getreu dem Motto „Angriff ist die beste Verteidigung“ kommt dem Text eine unübersehbare Bedeutung zu. Ich liefere der Leinwand viele Portionen Text.

Es gibt einen guten inhaltlichen Grund dafür, denn es wird rasch klar, daß der Film sozusagen entsteht, während er geschrieben wird, und im wesentlichen das bewußte Produkt eines Schriftstellers ist – doch wie das genau passiert, möchte ich noch nicht verraten, denn damit würde ich den ganzen Witz der Sache verschenken.

Text prägt normalerweise eine Filmerzählung und liefert natürlich auch die Dialoge. Das konventionelle Kino sucht diesen schriftlichen Ursprung zu verbergen. In den *Tulse Luper Suitcases* wird er nicht verschleiert: der Film ist so voll von Erzählsträngen, daß das narrative Element in der Flut untergeht. Im übrigen wird die Erzählung ständig unterbrochen und durch Zusatzinformationen, Aufzählungen und Nebenhandlungen fragmentiert, um die konventionelle narrative Kontinuität aufzubrechen.

Da es so aussieht, als seien Text und Bild ein Paar – oft mit ungleichem Rang –, und es einige Hinweise gibt, daß sie in der Malerei während eines Großteils ihrer Geschichte nebeneinander existier-

ten, versuche man gar nicht erst, diese ungleiche, unangenehme Einheit aufzubrechen, sondern man nutze sie. Man akzeptiere, daß die meisten Bilder, die man im Kino sieht, als Beschreibungen begannen, man nutze den Text bewußt als Bild, man verwende Kalligraphie und Typographie, um Text als genau das zu definieren, was er ist. Die zeitgenössische Werbung hat aus der Kombination von Wort und Bild eine eigene Kunst gemacht, und das Kino täte gut daran, seine Anwendung zu imitieren und weiterzuentwickeln.

ZUR RAHMEN-TYRANNEI

Abel Gance entwickelte 1927 mit seinem Film *Napoleon* eine Projektion für drei Leinwände und gab Hinweise auf verschiedene Arten, sie einzusetzen. Totale, Halbtotalen, Nahaufnahmen; von hinten, von vorn, von der Seite; Landschaft, Porträt, Stilleben. 1927 drei 35-Millimeter-Projektionen zu synchronisieren war keine einfache Aufgabe, und so brach das technologische Experiment mit Gance mehr oder weniger ab.

Es dauerte vierzig Jahre, bis die Technologie und damit auch die Möglichkeiten der Sprache wiederbelebt werden konnten. In den achtziger Jahren gab es eine Flut von Filmen, in denen sie nicht ungewöhnlich war – bei vielen davon erinnert man sich an Steve McQueen in der Hauptrolle, doch die Methode war eher Dekoration für das narrative Element als substantieller Bestandteil, und nur selten steuerte sie mehr als einen rein visuellen Reiz bei. Besondere Ereignisse wie die Olympischen Spiele von Tokio, bei denen viel Geld für Werbezwecke zur Verfügung stand, waren Anreiz für eigentlich nicht-narrative Multiscreen-Experimente und lieferten lediglich mehr visuelle Reize und reine Ornamentik.

Das konventionelle Kino kann und will bis heute keine Multiscreen-Projektionen zeigen, und bis es soweit ist, muß die einzelne Leinwand unterteilt, gesplittet und fragmentiert werden. Multiple Leinwände implizieren die Möglichkeit einer Wahl. Es ist nicht einfach, alle Leinwände gleichzeitig und mit gleicher Aufmerksamkeit zu betrachten; man muß sich entscheiden, auf welche man sich konzentriert, obgleich der Regisseur eine solche Entscheidung lenken und orchestrieren kann. Neue digitale Technologien minimieren Gances Schwierigkeiten – allerdings, wie bereits erwähnt, nur mit einem auf eine einzige Leinwand bezogenen Konzept.

The Tulse Luper Suitcases versucht, eine Multiscreen-Sprache so unterschiedlich zu verwenden, wie Abel Gance es vorweggenommen hat, und sie weiterzuentwickeln. Unglaubliche Beständigkeit, makellose Übergänge auf High Definition Tape sind zunehmend in Echtzeit-Bearbeitungsgeschwindigkeiten digital erreichbar. Vorher, während, nachher; Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft; schnell, langsam, am langsamsten; Wiederholungen, Wiederaufnahmen; leinwandübergreifende Verfahren mit unzähligen Erzählsträngen entwickeln eine Sprache, die der menschlichen Erfahrung und ihren Interaktionen zwischen Realität, Erinnerung und Phantasie immer näher kommt.

Zu den größten potentiellen Reizen gehören die heutige Fähigkeit und Freiheit, eine Einstellung so zu wählen, daß sie dem Inhalt gerecht wird. Sehr einfach ausgedrückt würde eine über den Boden kriechende Schlange eine lange horizontale Einstellung erfordern, eine Giraffe hingegen eine hohe vertikale Einstellung. Und eine solche Schlange am Bildschirm in eine Giraffe zu verwandeln ist ein Kinderspiel. Die Einstellung läßt sich ausschneiden und mit unterschiedlich dichten Farbschichten, Überlagerungen und Metamorphosen bearbeiten.

spielte mit subjektiven Maßstäben, mit komprimierter oder simultaner Zeit – beides war hinsichtlich der Diktate theologischer Ideale von Bedeutung. Christus, beim letzten Abendmahl die wichtigste Gestalt am Tisch, wurde körperlich größer dargestellt als seine Jünger. Adam und Eva wurden in Versuchung geführt, aßen den Apfel, pflückten das Feigenblatt und wurden aus dem Paradies vertrieben – alles im selben, aufeinander bezogenen, einzigen Raum. Das sind expressionistische Verfahren, die in der Malerei und zu einem bestimmten Grad auch von der beliebten Cartoon-Kunst schon lange, sicher aber mit neuem Interesse in den letzten 150 Jahren erforscht sind. Davor hatte man über einen großen Zeitraum eine Schimäre verfolgt und versucht, die scheinbare Realität des Auges wiederzugeben zu wollen: reale Zeit und reale Größenverhältnisse.

Die Technologien der digitalen Revolution können sich mit diesen Themen erneut beschäftigen und – um ein bequemes Konzeptwort zu benutzen – einen animierten Kubismus erfinden. In gottähnlicher Allgegenwart sieht man beide Seiten einer Mauer, die Innen- und die Außenseite, oben und unten, Makrokosmos und Mikrokosmos, alles parallel. Die historischen Schlüsselmarker für eine Philosophie der bewegten Bilder lassen sich gewinnbringend abfragen und mit neuem Leben erfüllen – Maybridges Serienphotographie, Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend* und Mareys Fechter, Tänzer und Athleten erlangen wieder Bedeutung.

Der Rahmen ist lebendig geworden.

Er ist kein passives Gefängnis mit vier rechten Winkeln mehr.

ZUR SCHAUSPIELER-TYRANNEI

Die Tyrannei oder herkömmliche Dominanz des zwölften Jahres immer wieder erörtert. Sie entstanden

müßten in illustrativer oder dekorativer Funktion.

Notwendigkeit bestand, die Realität abzubilden,

www.zvab.com – öffnet eine Welt voller vergriffener Schätze.



weltweit das größte Online-Antiquariat für deutschsprachige Bücher

bequemer Einkauf ohne Risiko

professioneller Service

ZENTRALES VERZEICHNIS
ZVAB
ANTIQUARISCHER BÜCHER

www.zvab.com

BÜCHER GRAPHIKEN LANDKARTEN NOTEN POSTKARTEN ZEITSCHRIFTEN

innerhalb von Grenzen, die man als Kino von leidenschaftlicher Distanz beschreiben könnte. Nahaufnahmen werden sehr sparsam eingesetzt, es besteht ein Bedürfnis, den Körper nicht anzuschneiden – es sei denn, es ist absolut notwendig –, und die menschliche Figur ist ein starkes kompositorisches Element innerhalb einer bewußt gewählten Einstellung.

Alle Gesten oder Handlungen in einer Einstellung, die nicht im Einklang mit der visuellen Komposition stehen, werden abgelehnt, einfach übersehen oder, sollten sie sich als bedeutsam erweisen, noch einmal neu gedreht oder umformatiert, um ihnen eine visuelle, kompositorische Bedeutung zu verleihen. Die Kameraperspektive, die ich bevorzuge, ist nur selten personenorientiert. Beispielsweise würde ich nie eine Over-the-Shoulder-Einstellung in einem Dialog verwenden. Auch wähle ich die Kameraperspektive nach der idealen Position der Kamera, nicht nach der Blicklinie oder dem Standpunkt der Figur.

In *The Tulse Luper Suitcases* wurde der Einsatz von Akteuren noch weiter in dieser Richtung vorangetrieben, denn ich bin überzeugt – wie übrigens auch viele Schauspieler –, daß dies ihrer Rolle eine größere Dimension verleiht. Gleichwohl werden sie in einem Raum festgehalten, der sich der traditionellen Schauspielerdominanz widersetzt.

Eine der Hauptmetaphern in diesem Projekt ist die Behauptung, daß es so etwas wie Geschichte nicht gibt, sondern nur Historiker; daß Geschichte tatsächlich eine höchst subjektive Angelegenheit von Interessengruppen ist. Napoleon kann sich so oder so oder noch anders verhalten haben. Ein Gespräch kann in diese oder jene Richtung verlaufen sein. Die Auslegung eines Ereignisses kann melodramatisch oder sentimental, wehmütig oder auch rührselig sein. Folgerichtig haben wir versucht, dem Kinopublikum Alternativen anzubieten.

Interaktivitätsmöglichkeiten, die wir in unserer Zielsetzung festgeschrieben hatten – aber auch, um zu zeigen, daß es keine ausschließliche Wahrheit gibt. Häufig geben wir diese Interpretationen gleichzeitig oder verbinden sie mit anderen in einer Art kubistischem Phänomen: mit Bearbeitungs- und Überlagerungstechniken, die sich nur mit Hilfe der neuen Technologien erreichen lassen.

Konventionelle Filmbearbeitung im echten chronologischen Montagestil liefert ein Ereignis nach dem anderen. Der Film war im Gegensatz zum Theater nie gut darin, Simultaneität zu demonstrieren. Daher verhalten sich die Erzählstränge bei mir häufig wie Partituren: bewußt voller Wiederholungen und Reprisen, Variationen eines Themas, Wiederaufnahmen bestimmter Themenbereiche, um sie tiefer und ausführlicher auszuloten; oft mit verschiedenen Schauspielern in derselben Rolle, die das selbe Material verschieden deuten. Dies ist ein so deutliches Charakteristikum, daß innerhalb der Stücke selbst die Schauspieler häufig als Schauspieler wahrgenommen werden, obgleich sie den Film nicht verlassen. Wir sehen sie proben. Wir zeigen häufig verschiedene Aufnahmen derselben Einstellung – eine Besonderheit des Films, die die Zuschauer nur selten zu Gesicht bekommen, obwohl sie für die Schauspieler selbst und gewiß auch alle, die an der Entstehung eines Films mitwirken, völlig normal ist.

So wird zwar die konventionelle Virtuosität des Schauspielers auf der Leinwand unterlaufen oder zumindest aufgehoben, um die Tyrannei seiner Mitwirkung abzuschaffen, aber dennoch der Respekt und die Anerkennung für die unabdingbare Präsenz des Akteurs verteidigt – sogar ausdrücklich verteidigt.

ZUR KAMERA-TYRANNEI

Das Spektrum visueller Möglichkeiten bei der Herstellung bewegter Bilder ist groß. Traditionell benutzt der Spielfilm nur einen kleinen Teil dieses Spektrums, der ausreicht, um ein illusionistisches

Stück zu realisieren. Unterschiedliche visuelle Genres im Kino sind nicht an der Tagesordnung. Ich vermute, daß die Kombination von Live-Action und Cartoon wie in dem Film *Falches Spiel mit Roger Rabbit* ein Beispiel dafür wäre, obgleich dieses Experiment nicht übermäßig oft kopiert wurde. Es ist ein Film, der letztlich illusionistische Konzeptionen verfolgt, nicht mehr als die übliche Fenster-zur-Welt-Konstruktion, und alle selbstbewußten Anarchien à la Tex Avery; alle Verstöße gegen die Einstellungstechniken bewegen sich innerhalb dieser Konventionen.

Die Zeiten einer strengen Befolgung der aristotelischen Forderung nach Einheit von Ort, Handlung und Zeit sind lange vorbei; Eklektizismus ist legitim und ehrenwert. Wie könnte es in einem Informationszeitalter mit fortschreitend enzyklopädischen Denken anders sein?

Der Supermarkt der visuellen und dramatischen Möglichkeiten platzt aus allen Nähten. Ich glaube, das Kino sollte die Möglichkeit ergreifen und einmal ausgiebig dort shoppen gehen.

Sich auf CNN x-beliebige virtuelle vier Minuten Nachrichten anzuschauen zeigt, was das Fernsehen seit langer Zeit beherrscht, nämlich: ein breites Spektrum an Kommunikationssprachen gleichzeitig zu benutzen. Die Einführung mehr und mehr multipler Bilder, beweglicher Textzeilen, Titel, Untertitel, Zwischentitel, animierter Graphiken, animierter Landkarten, eingebundener Sprecher, Gespräche auf unterteilten Bildschirmen – all das hat bei den Zuschauern keinen nennenswerten Unmut ausgelöst. Kurioserweise, und ich vermute: in bewußter Nichtwahrnehmung des Geste, bürgert es sich ein, daß der Bildschirm auf sich selbst verweist, indem er Senderlogos einblendet, die dem Zuschauer handfest vor Augen führen, daß er einen Bildschirm vor sich hat und nicht einfach das, was durch ihn ver-

Mich jedenfalls fesselt sie, und da ich den Prozeß an sich ebenso zeigen will wie Endergebnisse, Lösungen und Schlußfolgerungen, tendiere ich dazu, diese Sprache zu benutzen. Wenn ich ein Projekt entwickle, dessen zentrales Motto lautet: „Es gibt keine Geschichte, sondern nur Historiker“, bleibt mir gar nichts anders übrig. Und tatsächlich verwenden wir sämtliche Möglichkeiten der Kommunikation mittels visueller Bilder. Ausgeklügelte Dramen, Tschechow, Sozialkritik, Variété, Pantomime, Cinéma-Vérité, Überwachung, Oper, Melodrama, Seifenoper, Demontage bis auf eine schwarze Kiste, Aufplusterei à la David Lean, Persiflagen von Laienschauspielern, Sprechern und Komikern. Und solche Einsätze der Schauspieler verbinden wir mit animierten Graphiken und Landkarten, Cartoon-Schlichtheit und Cartoon-Komplexität, multiplen Typographien und Kalligraphien. Es ist ein Anti-Dogma-Film. Er feiert und schwelgt in einer neuen Kinosprache.

FINALE

Das Kino starb am 31. September 1983, als auf der ganzen Welt die Fernbedienung Einzug in die Wohnzimmer hielt. Das Kino, so wie es unsere Väter und Großväter kannten, war ein passives, elitäres Medium, von einer herablassenden Minderheit teuer für die zahlreiche Kundschaft produziert, mit einem Vertriebssystem, das sein eigenes Produkt praktisch von der Bildfläche verschwinden ließ. Jetzt können wir die alten Monopole sprengen und die Kunst der bewegten Bilder mit Zuschauerbeteiligung beginnen.

Sie wird die Phantasie beflügeln, unendlich vielfältig sein, alle ansprechen und das Publikum nicht gönnerhaft von oben herab behandeln. Was war denn das Kino? Reihen und Reihen...

HEUTE UND WIR

Wir haben uns daran gewöhnt, eine visuelle Selektion vorzunehmen. Im großen und ganzen suchen wir uns aus, was wir haben wollen. Englischsprachige Textzeilen über Entwicklungen an der Börse von Tokio können wir vernachlässigen, solange wir uns auf animierte Graphiken der Hurrikans in Florida konzentrieren, obwohl wir peripher wahrnehmen, daß uns die Nachrichten aus aller Welt immer schneller und rasanter überrollen. Während Spielfilme, egal ob *made in Hollywood* oder solche, die in Programmkinos laufen, einer klaren Linie folgen, tobt sich das Fernsehen schon lange in allen möglichen Kommunikationsfertigkeiten aus. Godard hat einmal unterstellt, daß man „zum Film aufschaut, auf das Fernsehen hingegen berabsieht“ – ein überspitzter Verweis auf die anatomische Realität, aber auch snobistische Faulheit. Es ist wirklich seltsam, daß der Film, der von den traditionellen Künsten so lange als vulgäres Medium angesehen wurde, angesichts der Konkurrenz seine eigenen Snobismen entwickelt hat.

Heutzutage ist es normal, daß die Nachbearbeitung extrem ausgefeilt ist und praktisch alles erfaßt, was wir auf den diversen Leinwänden oder Bildschirmen sehen – nicht nur die allgegenwärtigen Dinosaurier, die so echt wirken, daß Kinder überzeugt sind, sie müßten auch irgendwo außerhalb von *Jurassic Park* existieren, und im Zoo nach ihnen fragen. Klammheimlich poliert man Politiker auf, macht Entertainer sexier, beseitigt Fehler, verändert Farben, erhellet düstere Tage und verstärkt natürlich umgekehrt Blut und Rauch, verlagert Kummer und Schmerz von einem Ort an einen anderen, um bestimmten Beziehungen oder politischen Zielsetzungen zu dienen. Vor vielen Jahren waren wir voller Bewunderung, aber auch schockiert, als wir beobachteten, wie unerwünschte Politiker plötzlich von den offiziellen Photos des Politbüros verschwanden. Heute sind solche technischen Manipulationen gang und gäbe. Eine höchst problematische Ethik liegt ihr zugrunde. Doch die Sprache, die man beinahe als Antikamera-Sprache bezeichnen könnte, ist faszinierend.

die im Dunkeln (der Mensch ist kein Nachttier) stillsaßen (bei welcher anderen menschlichen Tätigkeit sitzt man schon 120 Minuten still?) und alle in eine Richtung blickten. (Die Welt ist überall um uns herum, nicht nur vor uns.) Ein Kino mit solchen Eigenschaften sollte besser früher als später entschlummern.

Befreien wir das Kino von den vier Tyrannen des Texts, des Rahmens, der Schauspieler und der Kamera. Aber worüber reden wir eigentlich? Wir haben noch gar kein richtiges Kino gehabt – alles, was wir seit 108 Jahren kennen, ist bebildeter Text, und wenn wir Glück hatten, vielleicht hin und wieder ein bißchen aufgezeichnetes Theater.

Heute ist ein Kino für das, was wir denken, statt für das, was wir träge konsumieren, in greifbare Nähe gerückt. Beißen wir in den sauren Apfel und fangen mit der Kunst der bewegten Bilder noch einmal ganz von vorn an. Jedes Medium braucht stetige Erneuerung.

Lassen Sie uns dieses Kino neu erfinden. Es ist möglich. Die erstaunlichsten Instrumente dafür stehen uns zur Verfügung. Wir brauchen nur den Wunsch und den Mut. Und dieses neue Medium der bewegten Bilder wird ganz sicher nicht in jenen eleganten Baudenkmälern stattfinden, die man Kinos nennt.

Das sogenannte Kino wurde 1895 erfunden. Es dauerte 29 Jahre, bis zu Eisensteins *Streik* im Jahr 1924, um das erste Meisterwerk dieser neuen ästhetischen Technologie des Films zu entwickeln. Wenn am 31. September 1983 eine neue ästhetische Technologie bewegter Bilder aus der Taufe gehoben wurde, bleiben uns noch ein paar Jahre, um eigene Maßstäbe zu setzen.

Ich bin mir der Diskrepanz zwischen dem, was ich sage, und dem, was ich tue, durchaus bewußt, doch präsentiere ich Ihnen mit dem interaktiven Multimediaprojekt *The Tulse Luper Suitcases* – Kino, Fernsehen, Website, DVDs und Bibliothek – als Kandidaten für diesen Meilenstein den ersten Zeh im Meer der neuen Möglichkeiten. ♦