

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 145

Artikel: Langsame Annäherung an das Kino der Zukunft : Erinnern und Entdecken
Autor: Brunow, Jochen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867454>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Langsame Annäherungen an das Kino der Zukunft

Erinnern und Entdecken

Von Jochen Brunow

Flugaufnahmen © Georg Gerster Farm bei Pomeroy, Washington, USA



Es sind die Suche nach Bildern und die Suche nach Geschichten, die uns immer wieder ins Kino treiben.

Langsam erlischt das Licht im Saal. Für einen Moment ist das Dunkel und ist auch die Stille vollkommen. Dann fährt mit leisem Rauschen der Vorhang auf, und durch das kleine Fenster hinten im Saal fällt der Strahl des Projektors auf die grosse weisse Leinwand. Die Automatik arbeitet reibungslos. Alles ist perfekt eingerichtet. Die Sessel sind bequem, dunkler Stoffbezug, Beinfreiheit und nicht zu weiche Polster. Aber die Sessel sind alle leer, kein einziger Zuschauer sitzt in den Reihen. Und das helle Xenonlicht des Projektors wirft keine farbigen Schatten auf die Leinwand, die markelos in einem reinen, absoluten Weiss erstrahlt. Die Automatik arbeitet reibungslos. Die Projektion findet statt, doch der magische Raum des Kinos bleibt leer. Die Black Mary funktioniert nicht mehr; nur Staubpartikel flirren im Strahlengang des Projektors. Alle Bilder wären möglich, eine tatsächlich unendliche Zahl von Bildern wäre möglich. Aber kein einziges ist zwingend notwendig. Das Kino als Ort ist leer. Das Kino ist ohne Zuschauer und ohne Bilder. Wir würden gerne aufwachen und dieses Szenario hinter uns lassen wie einen Traum. Wir würden diese Szene gerne als ein Bild betrachten, sodass wir es interpretieren könnten. Aber das kann uns nicht gelingen, wir sind mitten darin. Und nirgends eine Taste auf der «Löschen» stunde, nirgends ein Knopf für «fade out». Die Automatik arbeitet reibungslos, und noch immer fällt das kalte weisse Licht in kegelförmigem Strahl auf die tote Leinwand.

Ein Bild kann nicht das gleiche bleiben, wenn es unendlich viele andere Bilder gibt. Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild. Es verweist nicht mehr auf ein Subjekt, das das Bild produziert hat, um etwas auszusagen. Heute scheinen sich die Bilder aus sich selbst heraus zu erzeugen, ganz wie im Krebsprozess die Zellen. Die Bilder zirkulieren, umkreisen einander. Sie stossen gegeneinander, ohne dass noch Wirklichkeit dazwischen wäre. Und das Bild muss erzittern, angesichts der eigenen Allgegenwart. Es gerät in eine Bewegung, die dem Brownschen Zittern der Staubpartikel in einer gesättigten Gasmasse gleicht, wenn sie von den sie umgebenden Molekülen angestossen werden. Es verliert dabei seinen scharf festgelegten Rahmen, in der Unschärfe der Bewegung fransen seine Ränder aus. Und es verliert das Imaginäre, das es bisher beherbergt hat. Aber die Möglichkeit, überall zu sein, überall zur gleichen Zeit zu sein, eliminiert die Perspektive, deren Voraussetzung der feste Standpunkt ist. Das Bild zerstrahlt. Es

Die Automatik arbeitet reibungslos, und noch immer fällt das kalte weisse Licht in kegelförmigem Strahl auf die tote Leinwand.

Es ist wie eine dieser schrillen Verzerrungen, die Jimi Hendrix mit Hilfe von Rückkoppelung auf so wunderbare Weise in das Spiel der elektrischen Gitarre eingeführt hat.

hat seine Halbwertszeit bereits überschritten. Und das Kino als Ort bleibt leer.

Eine Geschichte des Sehens müsste geschrieben werden. Man müsste sich beeilen, es bliebe nicht mehr viel Zeit. Bevor die letzten Spuren verwischen und das Bild sich auflöst in der Allgemeinheit der Simulation, bevor die Erscheinungen verschmelzen in ihrer medialen Verbreitung, müsste diese Geschichte des Sehens geschrieben werden. Man dürfte sich jedoch davon keinen Aufschub erwarten. Nicht dadurch, dass man versucht, sie aufzuhalten, lassen die Dinge sich verändern, sondern nur, indem man sie beschleunigt, sie in den Kreis der Verführung zieht. Das gilt noch mehr für den Kampf um die Bilder selbst. Nicht dadurch, dass man sich den Bedrohungen, denen das Bildermachen ausgesetzt ist, entzieht, sondern nur durch diese Drohungen hindurch kann das Kino gerettet werden. Dieser Kampf um die Bilder - und wirkliche Bilder entstehen heute nur noch im Kampf - hat nichts mit Heroismus und Konfrontation zu tun. Es ist ein Kampf, der nur durch List zu gewinnen ist und durch Witz, durch Unterlaufen oder Überziehen - durch das Spiel der Verführung. Wenn jetzt landauf landab über die Krise des Kinos gestöhnt wird, so versäumt man stets, von der neuen

Chance des Kinos zu sprechen. Er für seinen Teil, sagt Godard, versuche den Tod dessen, was er tut, zu riskieren. Das sei seine einzige Überlebenschance.

○

Die Verführung: Der Film hatte mit Aufnahmen von einem Rockkonzert begonnen. Später dann war die Sängerin von einer feindlichen Gang in einen anderen Bezirk entführt worden. Nun hat der Held sie befreit und muss sie und seine Gefährten in den heimischen Distrikt zurückführen. Auf ihrer Flucht kommt die Gruppe auch durch einen Stadtteil, der «strip» genannt wird. Dieses Vergnügungsviertel quillt über von genussüchtigen Menschen und inmitten des Neons, der elektronischen Spiele, der Nutten und Stricher, der Spieler und Säufer stehen überall riesige Videoschirme. Die Räume dieses Stadtteils sind nur gebaut aus Licht und Farbe, und auf allen diesen grossen Videoschirmen ist simultan die Heldin in dem Konzert zu sehen, das den Anfang des Films bildete. Man sieht sie, wie sie den Titelsong singt, kurz bevor sie gekidnappt wurde. Wenn sie jetzt in der Gruppe an den überlebensgrossen Bildern von sich selbst auf den Videoschirmen vorüberzieht, so wirkt das wie eine elektronische Rückkoppelung, eine gewollte Überlagerung. Es ist wie eine dieser schrillen Verzerrungen, die Jimi Hendrix mit Hilfe von Rückkoppelung auf so wunderbare Weise in das Spiel der elektrischen Gitarre eingeführt hat. Die Bilder breiten sich so schnell aus, ihre Diffusion auf allen Kanälen ist so umfassend, dass sie in die Geschichte, aus der sie stammen, zurückstrahlen. Man hat Walter Hill vorgeworfen, STREETS OF FIRE sei ein gigantischer Videoclip. Der Film ist jedoch, ganz im Gegenteil, die erste Antwort des Kinos auf die Herausforderung dieses Mediums.

Die List: Wie ausgeschnitten aus dem reinen Schwarz leuchtet der Mond von der Leinwand; eine überdimensional grosse Scheibe, auf der man die Landschaftsformationen und Krater als graue Schatten erkennen kann. Die Sonne, genauso isoliert von der Umgebung, hinter der sie flammend versinkt, eine flirrende Scheibe, reduziert auf das von ihr ausgelöste Spiel der Farben am Firmament. Suchend schaut die Kamera in den Himmel. Naturaufnahmen, die nie in Postkartenromantik abgleiten, sondern vielmehr wie Specialeffects anmuten. In der Dämmerung, hinter den Bäumen startet mit eingeschalteten Bordscheinwerfern ein Flugzeug. Durch die Perspektive der Aufnahme und die Brennweite des Objektivs wird die grosse Passagiermaschine zu einem geheimnisvollen unbekannten Flugobjekt





stilisiert. Hinter den bunten Positionslichtern des Anflugbereichs senkt sich schwerfällig der Flugkörper wieder zur Erde. JE VOUS SALUE, MARIE ist Godards Antwort auf die Fantasy- und Science-Fiction-Filmwelle. Godard goes Special Effects. Wenn er jedoch die Existenz einer ausserirdischen Intelligenz untersucht, setzt er keine Fabelwesen wie E.T. in Szene, sondern stellt die Frage: Wie, wenn es keinen Zufall gäbe?

Andere Bilder dieses Films sind mit normalen, nicht verzerrenden Brennweiten und ausschliesslich mit natürlichem Licht gedreht. In PASSION hatte Godard sehr direkt versucht, klassische Formen der Malerei in der Bildgestaltung nachzuahmen und diesen Prozess zum Thema des Films zu machen. Wie sein Protagonist scheitert er am Licht. Gerade weil er in JE VOUS SALUE, MARIE beinahe ausschliesslich mit dem vorhandenen natürlichen Licht gedreht hat und seine Bilder durch Cadrage und Einstellungswinkel dem nur Abbildhaften entrissen hat, kommt er den alten Meistern in diesem Film viel näher. Es ist kein Zufall, dass die Geschichte von Maria bisher nur in die Malerei Eingang gefunden hat. War PRENOM: CARMEN der Film des Musikers Godard, so ist JE VOUS SALUE, MARIE der erste Film des Malers Godard.

STREETS OF FIRE und PRENOM: CARMEN oder JE VOUS SALUE, MARIE. Hill ist die Rückseite von Godard, oder aber: Godard ist die Kehrseite von Hill. Ihre Filme sind völlig verschieden, aber sie erreichen etwas Ähnliches. Es gelingt ihnen, Bilder zu schaffen, die in einem Spannungsverhältnis zu den uns umgebenden Erscheinungen und ihren medialen Spiegelungen stehen und die in ihrer seltsamen Modernität die Frage nach dem Realismus des Kinos endgültig abschaffen. Auf jeweils unterschiedliche Art verweisen sie beide, Godard wie Hill, auf eine neue Dimension in der Beziehung zwischen Abgebildetem und Abbild.

○

Mit Hilfe der Augen erweitern wir die Grenzen unseres Körpers. Wir verschieben sie bis zum Ende des Gesichtskreises. Oder wie Herder sagte, «das Gesicht wirft uns weite Strecken aus uns heraus.» Die Augen ruhen auf den Gegenständen und belassen sie doch an den Orten, an denen sie erblickt werden. Und das Auge, das auf die Gegenstände gerichtet ist, wird zugleich von ihnen eingenommen, was eine Aktivität des Gesehenen suggeriert. Aber die Geschichte des Sehens, die zu schreiben wäre, sie müsste nicht unbedingt ihren Ausgangspunkt in der Existenz des ersten Bildes nehmen, in dem sich

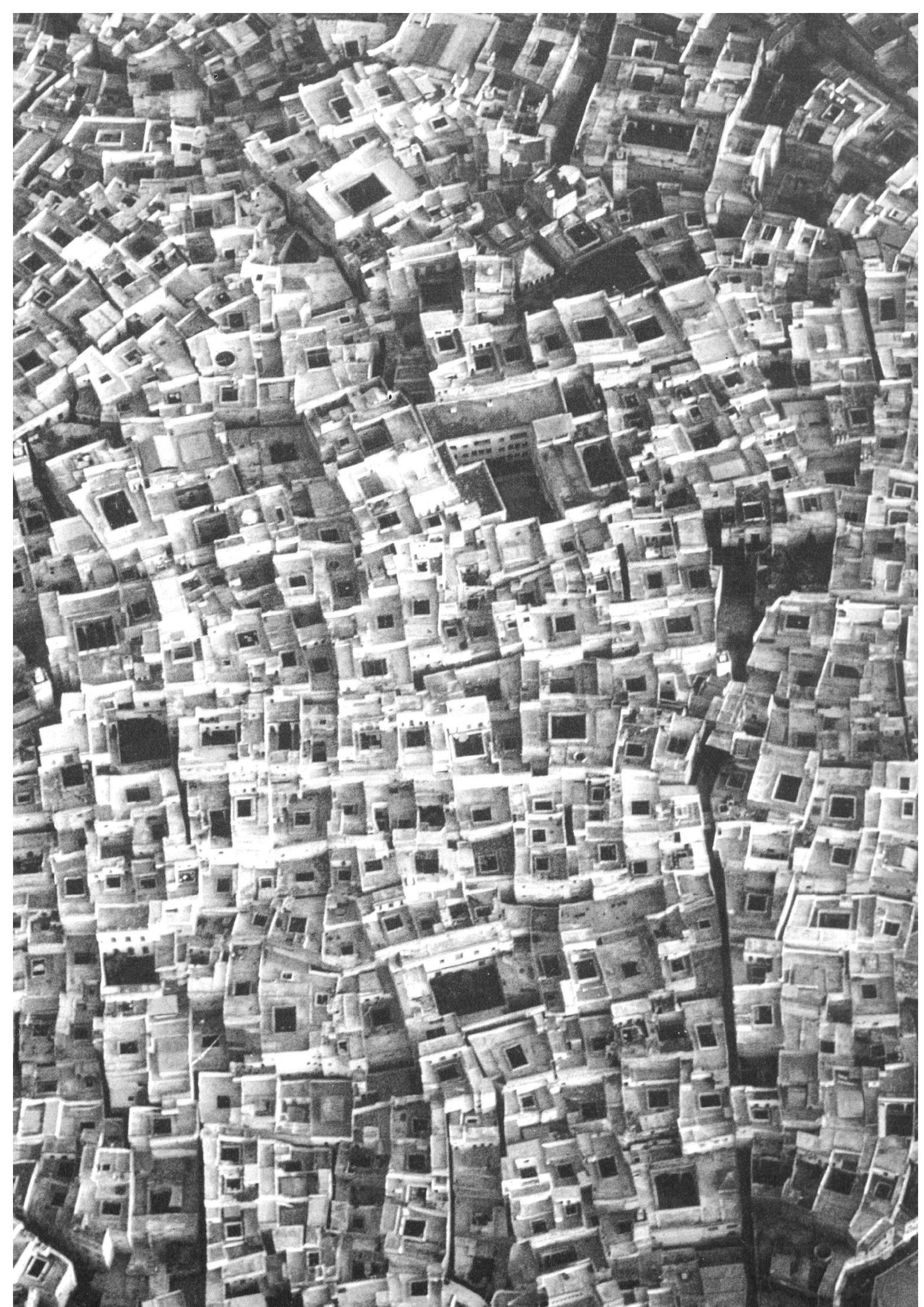
Unter dem Zwang der Massenkommunikation zur Eindeutigkeit und zur Darstellbarkeit aller nur möglichen Inhalte verliert das Bild die magische, die beschwörende Kraft, die es einst besass.

der Blick des Menschen auf die Erscheinungen manifestiert. Diese Geschichte, sie könnte auch weniger anthropologisch im Ansatz mit der Industrialisierung von Zeit und Raum im 19. Jahrhundert beginnen. Dann wäre zu schreiben über die Eisenbahnen, die zu einer ersten mechanischen Auffaltung von Raum und Zeit führten. Und über die Weltausstellungen, die die Wirklichkeit durch Imitationen ersetzen. Und von der Fotografie, die die Formen der Erscheinungen wie ein Abdruck in der Zeit konserviert, würde man dann schnell zum Film gelangen. «Der Bereich des Ausstellbaren, durch Abbilder ersetzen, mit Waren zusammengehörenden ist gegenüber den Weltausstellungen durch den Film erweitert um den Bereich menschlichen Verhaltens und Handelns. Erst in Filmen sind Empfindungen, Verhalten, Haltungen, Handeln durch ihre Erscheinungsbilder ersetztbar, leben durch Anschein, Vortäuschung, Suggerierung von Leben.» Helmut Färbers einzigartiges Buch «Baukunst und Film», 1977 im Selbstverlag erschienen, ist ein grosser Baustein zu der Geschichte des Sehens. Färber zeigt darin, dass im 19. Jahrhundert das Prinzip der Weltausstellungen, nämlich das Ersetzen von Wirklichkeit durch ihre bildhafte, ausstellbare Erscheinung, im 20. Jahrhundert zu einem allgemeinen

Prinzip wird, dessen Inbegriff und Verdichtung Film und Fernsehen sind. Er konstruiert den Film historisch als «Inbegriff des Gebrauchs von Bildern, Abbildern, welcher darin besteht, die wahrnehmbare Wirklichkeit aufzulösen, sie durch angebliche Wirklichkeit zu ersetzen, die als ein System von Fakten gelesen wird, wo sie doch nur ein System von Aufforderungen darstellt.» In den historischen Zusammenhängen betrachtet Färber den Film als eine Episode zwischen Baukunst und Fernsehen. Heute leben wir bereits im Fernsehraum. Das Kino ist keine Lebensnotwendigkeit für die Masse mehr. Vom bequemen Sessel aus bewegen wir uns mit Hilfe der Fernbedienung durch die Programme in der leuchtenden Röhre, die in unser Wohnzimmer scheint. Wir streifen durch Live-Übertragungen, Magazine, Spielfilme, die verschiedensten Sendeformen und Themen. Walter Benjamins Flanuer wanderte noch zu Fuss durch die *Passagen* der Metropolen, wir dagegen wandeln, ohne uns selbst im Sessel zu röhren, durch die ganze Welt und durch die Zeiten.

Die Allgegenwart des Bildes, seine Verallgemeinerung, erfordert es, dass seine Aussage auch jedermann erreichen muss. Die Vervielfältigung der Bilder, ihre allgemeine Diffusion, macht eine Standardisierung notwendig. Unter dem Zwang der Massenkommunikation zur Eindeutigkeit und zur Darstellbarkeit aller nur möglichen Inhalte verliert das Bild die magische, die beschwörende Kraft, die es einst besass. Etwas ist geschehen.

Was heute dem Bild widerfährt, geschah vor geraumer Zeit mit dem Text. Zuerst war Sprache oder Text noch untrennbar mit dem mündlichen Vortrag verbunden, in den Stimme, Gestik, Betonung eingingen. Diese Bindung an einen Sprecher wurde durch die Kopplung an die Körperlichkeit der Handschrift ersetzt. Die Erfindung des Buchdrucks leitete dann einen fortschreitenden Prozess der Entmaterialisierung ein, und heute identifizieren wir einen Text nicht mehr mit seiner stofflichen Grundlage. Obwohl die Schrift als materieller Träger für seine Existenz notwendig ist, so ist es für die Qualität des Textes doch gleichgültig, ob er gedruckt, mit der Maschine geschrieben, hektographiert, fotokopiert oder handgeschrieben ist. Ähnliches steht dem Bild bevor. Auch für die Aussage eines Bildes, seinen Sinn, wird es eines Tages unerheblich werden, ob das Bild ein Foto ist, das durch die Belichtung von Silbersalzpartikeln entstand, ob es durch den Druck eines Farbrasters auf Papier hergestellt wurde, ob es durch die Bewegung eines Elektronenstrahls in einer Röhre gezeichnet wird, oder ob



es nur eine Simulation des Computers ist. Aber, ein Bild kann nicht das gleiche bleiben, wenn es unendlich viele andere Bilder gibt.

○

Godard und Hill: Es geht nicht um die Weiterschreibung der Autorentheorie. Deren Kategorie des persönlichen Stils würde auch eher den Blick verstellen auf die besondere Form der Stilisierung und wie sie antwortet auf die veränderten Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Bild. Godard und Hill, das sind die beiden entgegengesetzten Pole des modernen Kinos. Der eine Pol wurzelt in der Geschichte des amerikanischen Studiosystems, während der andere aus dem von der Autorentheorie geprägten europäischen Kino herrührt. Und trotzdem verbindet diese beiden Regisseure eine starke Achse. Die Verbindungsline zwischen diesen so unterschiedlichen Polen besteht in dem Umgang mit Bildern. Im amerikanischen Kino wird heute generell mit langen Brennweiten gearbeitet. Das kommt vom Fernsehn, es ist eine Frage der Oekonomie, es macht die Filme billiger. Hill nimmt die Wirkung der langen Brennweite jedoch nicht billigend in Kauf, er setzt sie bewusst ein. Schon im Vorspann demonstriert er seinen Umgang mit Bildern. An einer Bahnlinie arbeitet von schwerbewaffneten Polizisten bewacht eine Gruppe von Sträflingen. Unter glühender Sonne bearbeiten sie den Schotter zwischen den Geleisen mit Spitzhacken und Schaufeln. Die Hitze lässt die Luft über der ausgedörrten Ebene und dem Bahnkörper flimmern. Die Kamera beobachtet die Szene mit einem extremen Teleobjektiv von einem entfernten Hügel. In der Aufnahme ist zwar durch die lange Brennweite die Entfernung zwischen Kamera und den Objekten scheinbar eliminiert, aber zugleich das Zittern der Luft auch so sehr verstärkt, dass man glaubt, durch einen Vorhang zu schauen. Jetzt enden die Titel, und einer der Häftlinge bricht aus. 48HRS. beginnt. Auch in SOUTHERN COMFORT liegen die Titel über einer Szene, die mit einer sehr langen Brennweite aufgenommen wurde. Wenn in der Eröffnungssequenz die Nationalgardisten aus ihren Fahrzeugen springen und im Sumpf Aufstellung nehmen, schieben sich Körper, Helme, Gesichter, Gewehre und Planen ohne jede Tiefe übereinander. Das Flächige der Bilder ist Hill nur recht, es erlaubt ihm, die Abbildfunktion der Bilder zu reduzieren und sie zu graphischen Effekten zu stilisieren. Ganz bewusst vernachlässigt er die Abbildung des Raums. Continuity sei ihm egal, sagt er, für einen Anschluss reiche es ihm, wenn der Ausdruck auf dem Gesicht des Schauspielers gleich bliebe.

Unter glühender Sonne bearbeiten sie den Schotter zwischen den Geleisen mit Spitzhacken und Schaufeln. Die Hitze lässt die Luft über der ausgedörrten Ebene und dem Bahnkörper flimmern.

Nachdem er zuerst den Raum eliminiert hat, indem er den Bildern die perspektivische Wirkung genommen hat, lässt er den Raum durch die Verwendung anderer, künstlicher oder genauer abstrakter Zeichen wieder entstehen. Er benutzt dazu die Musik, und in seinen Stadtfilmen erzählt vor allem die Verwendung visueller Zeichen und Signale vom urbanen Raum. In WARRIORS gibt es diese Stilisierung zum ersten Mal. Den Show-Down am Schluss von 48HRS. inszeniert Hill zum Beispiel in einem fiktiven Chinatown, in einem völlig konstruierten Raum nur aus Farben und Schriftzeichen, aus Nebel und Neon, aus Licht und Schatten. Das ist kein realer Raum, in dem sich die Figuren wie Schattenrisse nach einem nervösen Rhythmus wie im Tanz bewegen. Gut und Böse im Fegefeuer des letzten Kampfes.

In STREETS OF FIRE sind die Zeichen des Urbanen dann schon gar nicht mehr in ihren Formen zu sehen, sie liegen in der Unschärfe oder erscheinen nur noch über Spiegelungen auf dem Nass des Asphalt im Bild. Sie sind aufgelöst in Farbe und abstrakte Lichtreflexe. Hill betont stets die Elementarfarben und versucht, alle Zwischentöne zu reduzieren. Und die Farben seiner Filme wirken wie gemalt, weil sie nicht mehr auf die stoffliche Materialität der Dinge und der

Erscheinungen verweisen, sondern nur noch Farben sind.

Wie schon gesagt, auch Godard möchte malen. Er nimmt sich natürlich die alten Meister zum Vorbild und nicht die Comics, aber im Grunde ist er viel mehr an der Idee des Bildes interessiert. Im europäischen, von der Autorentheorie und dem Literarischen geprägten Kino geht es ja nie allein um die Oberfläche der Dinge, sondern auch immer um ihren Sinn. Insofern Godard in dieser Tradition steht (und vielleicht einer der letzten Autorenfilmer ist) steht er natürlich in Opposition zu Hill. Aber weil Godard sich stets so radikal auf die Suche nach dem *wahren* Sinn der Dinge begibt, kann auch er die Dinge - und ihre Abbildungen - nicht lassen wie sie sind. Er will ihnen auf den Grund gehen, und so muss er sie auseinandernehmen, auseinandersetzen. Er separiert sie und lässt sie in einem neuen Rhythmus aufeinandertreffen.

Eine Radfahrerin inmitten des Grüns der Landschaft auf den Serpentinen einer geteerten Landstrasse. Sie fährt nicht, aber sie bewegt sich. Sie bewegt sich nicht fort, aber sie hat eine Geschwindigkeit. Die Aneinanderreihung von Einzelbildern friert ihre Bewegungen ein. Aber zum anderen: Die sonst nicht wahrnehmbare Bewegungsunschärfe des Bildhintergrunds akzentuiert die Geschwindigkeit ihrer Bewegung. Erst in der Verlangsamung, in Stillstand und Beschleunigung entschlüsselt sich die Bewegung. Zwangsläufig separiert sich der Ton. Scharf treten das Sirren der Speichen in der Luft, das Pfeifen der Reifen auf dem Asphalt hervor. Wenn der Film so zum ersten Mal aus den 24 mal pro Sekunde zupackenden Greifern der Maschine springt und die Bewegungen der Radfahrenden Nathalie Baye zerdehnt, ist die Wirkung extrem. Das liegt daran, dass was wir sehen, nichts zu tun hat mit dem, was wir aus anderen Filmen kennen und Zeitlupe nennen. Godard nennt den Vorgang *Dekomposition*.

Auch die Narration, die Fiktion seiner Filme, nimmt Godard auf diese Weise auseinander. In PRENOM: CARMEN ist es immer wieder das Bild des Meeres, das den Lauf der Geschichte zerteilt. Immer wieder das Meer: grau und kühl und bewegt. Zuerst nur als Unterbrechung, dann als Interpunktions, schliesslich auch als Bild nur noch ein Klang. Keine Geschichte mehr, keine Handlung, nur noch Gesten. Der immer gleiche und sich doch nie wiederholende, ewig wiederkehrende Schlag der Wellen ans Ufer. Nur die Kämme der Wogen schimmern weiss, wenn eine Welle bricht. Einmal erweitert die fahle Silhouette eines Schiffes am Horizont die Abstraktion des Bildes: wie eine Laut-

malerei in einer reinen Melodie.

Es ist auch ihr Wissen um die Bedeutung der Musik für den Film, das Hill und Godard verbindet, auch wenn sie ganz unterschiedliche Musiken für ihre Werke verwenden. Und ihre Sensibilität für die Bedeutung des Tons führt beide zu völlig neuen Schnittformen. Wie Godard den Ton über den Bildschnitt hinaus stehen lässt und dann hart abschneidet, um so die Überlappung von einem Mittel, das etwas unsichtbar machen soll, umfunktioniert zu einem Eingriff, der betont, was er ursprünglich vertuschen sollte, das kann man im Filmbulletin (No138: «Echo des verlorenen Sinns») nachlesen. Hill entwickelt in *STREETS OF FIRE* eine innovative Form des Filmschnitts, die er aus den elektronischen Schnittverfahren des Video ableitete, die aber auch in den Bildelementen der Comics eine Entsprechung findet, in einer Art Wischblende, lässt er das letzte Bild kurz in Schwarz versinken, um mit dem gleichen Effekt das neue Bild aus dem Schwarz entstehen zu lassen. Die schnelle Bewegung von rechts nach links, die dabei das unregelmäßige Stück Schwarzfilm über die Leinwand macht, wird von einem kurzen, harten Ton begleitet, der von rechts nach links in den Stereokanälen wandert. Diese Schnitte beenden oft eine Sequenz oder kürzen eine Szene, machen sie schneller. Durch die starke Akzentuierung im Ton wirken sie wie Risse durch Zeit und Raum.

Godard und Hill, diese beiden treiben im aktuellen Kino die Abstraktion des Filmbildes am weitesten. Sie reagieren am radikalsten auf die Veränderungen der sozialen Bedeutung des Bildes, indem sie formal darauf antworten. Ihre Filme sind so unterschiedlich, und doch werfen sie die gleiche Frage auf: Wie wird ein Gegenstand vom Objekt zum bedeutenden Zeichen, und wie wird dieses bedeutende Zeichen zu einem reinen Zeichen, einem beliebig austauschbaren, frei flottierenden Zeichen. Godard versucht dabei die Bilder und die Erscheinungen zu erretten, er sucht immer noch nach ihrem Sinn. Hill aber führt die Erscheinungen und die Bilder gnadenlos in die Verfügbarkeit über, er eliminiert ihren Sinn. Beide müssen dazu neue Bilder finden. Diese Bilder oder formellen Neuerungen dienen ihnen aber nur zur Wiederholung, Verwandlung, Übersetzung, Verzerrung, Entstellung und Ausschmückung bekannter, schon oft erzählter Geschichten und Mythen. Sie scheuen sich dabei nicht, bis zur Bibel (Godard) und bis zu Xenophons *Anabasis* (Hill) zurückzugehen. Alte Erkenntnisse in einem neuen Rhythmus. Und so gelingt es ihnen, dass wir aus dem Kino kommen, und doch noch etwas neues über die Welt

von heute erfahren haben. Nicht dadurch, dass man sich den Bedrohungen, denen das Bildermachen - und das Geschichtenerzählen - ausgesetzt sind, entzieht, sondern nur durch diese Bedrohungen hindurch kann das Kino gerettet werden.



Wollte man also wirklich die Geschichte des Sehens schreiben, so hätte man heute zu untersuchen, auf welche Weise das Fernsehn die Wirklichkeit durchsetzt und sie auflöst. Man müsste die Auswirkungen analysieren, die die Geschwindigkeit der Sichtweise des Fernsehns hat; so wie dies unter einem Aspekt Paul Virilio in seinem Buch «Guerre et Cinéma, logistique de la perception» für die *Cahiers du Cinema* getan hat. Auch wenn die Geschichte des Films bereits beinahe abgeschlossen ist, müsste man ihr doch einen zentralen Stellenwert einräumen. Sie als Gesamtheit aller je hergestellten Spielfilme begreifend, würde man die in die Variationen der einzelnen Filme eingegangenen modernen Mythen aus ihr herauslesen können. Noch einmal Helmut Färber, einer der wenigen, die heute noch in der Lage wären, die Geschichte, die geschrieben werden müsste, auch tatsächlich zu verfassen: «Die Filme sind nicht mehr Lebensgenwart, doch sie sind noch so nah, dass ein denkendes und naives Wahrnehmen, das sich jetzt auf sie richtete, sie viel umfassender als nur wissenschaftlich, archäologisch zu Gesicht bekommen könnte. Die Filmgeschichte, die Filme sind jetzt gleichsam noch ganz, und sie vermöchten als *unsere*

Märchen etwas mitzuteilen über uns, was nur von ihnen zu erfahren ist... In der westlichen Kultur sind die Kinofilme, wunderlich genug, die letzte Form von mündlicher Überlieferung.»

Hill als Rückseite von Godard: das ist natürlich nur ein Modell. Die Konstruktion eines Anzeichens dafür, wie die Verführung vielleicht heute noch im Kino funktionieren könnte. Sucht man im bundesdeutschen Film zum Beispiel nach möglichen anderen Modellen, so findet man nichts. Einzig Herbert Achternbusch fällt einem ein, der über den nötigen Witz und die nötige List und Radikalität verfügt. Die Krise wirkt lärmend. In meinem Lexikon steht jedoch unter Krise: Entscheidung, Wendepunkt, wichtiger Abschnitt eines Entwicklungsprozesses, in dem sich nach einer Zuspitzung der Situation der weitere Verlauf und spätere Ausgang entscheiden.



Es ist die Suche nach Bildern und nach Geschichten, die uns noch immer in dem Kino, das leer erscheint, festhält. Noch immer findet eine Projektion statt. Die Automatik arbeitet reibungslos. Das Licht des Projektors hat nicht an Helligkeit verloren. Immer noch strahlt die Leinwand in marklosem Weiss. Immer noch erscheint das Kino leer. Das Bild ist zwingend, und so geben wir endlich die Suche nach der Tasse, auf der «Löschen» steht, auf. Unser Widerstand erlischt, und plötzlich entdecken wir, dass es in dem, was wir bisher für kontrloses Weiss gehalten haben, doch etwas zu sehen gibt. Auch sitzen nun vereinzelt Zuschauer in den leeren Reihen und schauen nach vorn. Zwischen den Phasen der Helligkeit gibt es Momente, in denen die Leinwand dunkel ist. Denn was wir dort vorne sehen, ist noch immer ein Film. Weiss wechselt mit schwarz. Was für die geheiligte Substanz des Kinos gehalten wird, die Bewegung, entdecken wir plötzlich auf einer neuen Ebene.

»Regardez la fin du monde», sagt Marguerite Duras in *LE CAMION*. Wie kann man das? «Seht Euch das Ende der Welt an», zitiert Jean-Luc Godard Marguerite Duras in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)*. «Schaut auf das Ende der Welt.» Man kann das nur, wenn man begreift, dass die Welt täglich am Ende ist. Was heute Welt ist, wird morgen nicht mehr Welt sein. Und was heute Kino ist, wird schon morgen nicht mehr Kino sein. Noch immer arbeitet die Automatik reibungslos. Wir bemerken, dass der Saal sich füllt und immer mehr Zuschauer in dem perfekt eingerichteten Kino Platz nehmen. Sie alle schauen sehr interessiert auf die Leinwand. Und das ist erst der Anfang. Faites vos jeux. □

Was heute Welt ist, wird morgen nicht mehr Welt sein. Und was heute Kino ist, wird schon morgen nicht mehr Kino sein. Noch immer arbeitet die Automatik reibungslos.

