Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 37 (1995)

Heft: 203

Artikel: Thesen zum Kino der Zukunft : Expertengespräch mit Edgar Reitz im Rahmen des Internationalen Festivals von Mannheim-Heidelberg

Autor: Reitz, Edgar

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866668

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: 20.02.2026

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

Thesen zum Kino der Zukunft

Expertengespräch mit Edgar Reitz im Rahmen des Internationalen Festivals von Mannheim-Heidelberg

1

«Ist das Kino, wenn es denn wirklich ein kommunikativer Ort des kulturellen Lebens ist, nicht darauf angewiesen, wieder von der Konserve wegzukommen? Sollte das Kino sich nicht auf die Anfänge besinnen?»

2

3

KLAUS EDER Wie sehen die Bilder der Zukunft aus und welches sind die Einflüsse, die die neuen Technologien auf die Ästhetik des Kinos haben werden, das sind die Fragen, die wir diskutieren wollen. Edgar Reitz hat die beiden letzten Jahre am Aufbau eines neuen Instituts gearbeitet. Bei diesem am 11. Oktober offiziell gegründeten «Europäischen Institut des Kinofilms Karlsruhe» (EIKK) geht es ebenfalls um die Entwicklung einer Vorstellung, was in Zukunft mit dem Kino passieren wird. Deshalb will ich zunächst einmal Edgar bitten, uns in ein paar Zügen zu erzählen, was in diesem Institut vor sich geht und was die Pläne sind.

EDGAR REITZ Zunächst gab es einfach den Wunsch nach einem Treffpunkt irgendwo in Europa, wo man einmal ohne Öffentlichkeit und ohne Presse wirklich der Sache zuliebe zusammenkommen kann. Heinrich Klotz, der in Frankfurt schon das Deutsche Architekturmuseum gegründet hat und dann in Karlsruhe die Hochschule für Gestaltung und das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) aufbaute, bot mir an: Wenn die europäischen Filmregisseure so etwas brauchen, so kommt doch nach Karlsruhe. Es war ein ungewöhnlicher Gedanke. Ausgerechnet Karlsruhe, denn die Stadt spielt ja im Kinobereich kaum eine Rolle.

Unser Institut hat sich zur Aufgabe gesetzt, dem europäischen Film zukunftsgerichtete Serviceleistungen in drei Bereichen zu bieten. Der erste ist, wie ausgeführt, einen Ort zu schaffen, an dem die Zeit angehalten werden kann, wo Regisseure und Autoren sich treffen, wo sie sich aufhalten und Gedanken austauschen können, wo sie etwa mit ihren Kollegen zusammen Drehbücher und Stoffe oder mit ihren Komponisten Filmmusik entwickeln können.

Der zweite Bereich und Schwerpunkt des Instituts ist Forschungs- und Entwicklungsarbeit auf dem Gebiet des Kinos. Wir haben den ehrgeizigen Plan, in Karlsruhe ein europäisches Versuchskino zu bauen. Ein Kino, in dem die Möglichkeiten eines zukünftigen Kinos ausprobiert werden können; denn wir wissen alle, dass sie im normalen kommerziellen Betrieb überhaupt nicht entwickelbar sind. Es hat sich zum Beispiel erwiesen, dass die Festivals ein völlig anderes Publikum in die Kinos bringen als der normale Kinobetrieb. Die Frage ist also, was ist das Geheimnis der Festivals? Und wie

kann man das auf den normalen, ganzjährigen Kinobetrieb übertragen? Gibt es ein bestimmtes Element von Live-Erlebnis im Kino? Will das Publikum jemanden haben, dem es Applaus spenden kann? Wollen die Leute im Kino wieder klatschen? Und wer nimmt den Applaus entgegen? Ist das Kino, wenn es denn wirklich ein kommunikativer Ort des kulturellen Lebens ist, nicht darauf angewiesen, wieder von der Konserve wegzukommen? Sollte das Kino sich nicht auf die Anfänge besinnen? In den ersten vierzig Jahren der Filmgeschichte hatte Kino immer eine Live-Komponente, Musik wurde immer live gespielt, es wurden oft Texte vorgetragen, und es gab auch diese Mischung von Kino mit Variété, mit Formen des Theaters oder der Gastronomie. Solche Möglichkeiten wollen wir in diesem Kino erforschen, Versuchsprogramme durchführen und einmal im Jahr die Filmtheaterbetreiber Europas nach Karlsruhe einladen – nicht die Konzerne, sondern vor allem Leute, die gibt es überall, die in den Städten wirklich lebendiges Kino machen –, damit sie sich ansehen, was man machen kann und uns auch Impulse für unsere weitere Arbeit dort hinterlassen.

Dieser Kinoversuch, diese Kinoidee überhaupt, ist unser schwierigstes Projekt, und das allerteuerste auch, was wir in Karlsruhe machen wollen. Für dieses Thema bin ich am leidenschaftlichsten engagiert. Und einen Teilerfolg haben wir bereits erzielt, denn der Gemeinderat der Stadt hat den Entschluss gefasst, uns ein Grundstück für das Kino zur Verfügung zu stellen. Das ist immerhin schon etwas, und vielleicht finden sich ja auch Investoren, die sich für unsere Konzepte, wie man mit diesen Dingen weiterkommen kann, interessieren.

Der dritte Schwerpunkt liegt im Ausbildungsbereich und greift auf die alte Tradition der Lehrer-Schüler-Verhältnisse oder der Meisterklasse zurück. Europäische Produzenten können von uns Koproduktionshilfe bekommen, unter der Bedingung, dass ein paar von uns ausgesuchte Absolventen von Filmschulen mit in die Filme hineingenommen werden. Aber auch diese Absolventen müssen immer eine Mitgift mitbringen, sie müssen etwas anbieten, was der jeweiligen Produktion, dem jeweiligen Regisseur tatsächlich auch nützt.

PETER KÖRTE George Lucas, der es als STAR-WARS-Experte ja wissen muss, hat vor nicht allzu langer Zeit in einer sehr kriegerischen Metaphorik gesagt: die Hauptschlachten der Zukunft werden um die technischen Veränderungen im Verleihbereich toben. Der Anachronismus, dass selbst in den USA ein Film, der mit dreitausend oder dreieinhalbtausend Kopien gestartet wird, immer noch in Büchsen verpackt durch das ganze Land chauffiert werde, das sei, technologisch gesehen und gemessen an dem, was heute möglich wäre, so überholt und absurd geworden, dass eher früher als später auch da eine andere Technologie installiert werden müsse. Meine Frage daher wäre: Ist im Rahmen des Karlsruher Instituts auch vorgesehen, dass man darüber nachdenkt, wie sich die Technologie im Vertrieb und damit natürlich auch die Distribution der Filme, in Europa und in den einzelnen Ländern, verändern wird?

EDGAR REITZ Ohne Zweifel wird da sehr schnell eine Veränderung kommen. Die digitale Revolution, die sich zurzeit in den Medien anbahnt, wird das Kino ganz schnell erreichen. Was im Augenblick technisch möglich ist, ist eine Vorführtechnik auf der Basis der weiterentwickelten Flachbildschirme. In dieser Technologie kommt man mehr und mehr von Projektionssystemen, der Projektion überhaupt, ab. Die Entwicklungen, die es in den vergangenen Jahren mit Videobeamern und Lasersystemen gegeben hat, scheinen alle durch die Flachbildschirmtechnik überholt zu werden. Bereits in den nächsten fünf Jahren wird es möglich sein, auch dreissig Meter grosse Bildwände herzustellen, wobei die Auflösung des Bildes im Detail es ermöglicht, durch diese unglaubliche Anzahl von Pixeln die Qualität des IMAX-Films auch elektronisch zu erreichen. Ein Problem, das erst in Gedanken und technisch erst in Labordimensionen gelöst ist, bleibt noch die Übertragung von Daten in diesen gigantischen Ausmassen. Physiker sagen zwar, das Glasfasersystem sei, was die Datenmengen betrifft, vollkommen unbegrenzt, dennoch sind aber einige praktische Fragen in diesem Zusammenhang noch ungelöst.

Mit Sicherheit werden eines Tages aber die fertigen Filme die Kopierwerke als Kopie gar nicht mehr verlassen. Unternehmerisch clever geführte Kopierwerke werden sich wohl zu elektronischen Verleihunternehmen entwickeln, die gleichzeitig auch das gesamte Abrechnungswesen, von den urheberrechtlichen Abgeltungen bis zu den Verleihgebüren, elektronisch verarbeiten. Der Distributionsstandard 35mm-Film wird sukzessive verschwinden – und zwar, schätze ich mal, bereits innerhalb der nächsten zehn Jahre. Aber der Produktionsstandard 35mm-Film, den die Gebrüder Lumière benutzt haben, wird noch hundert Jahre bestehen. Das ist, nebenbei bemerkt, eine sehr interessante Auseinanderentwicklung. Die Erfindung des 35mm-Films mit den vier Löchern pro Bild scheint vor hundert Jahren der Genieblitz überhaupt gewesen zu sein. Noch ist keine Technologie in Aussicht, die das je wird ersetzen können.

Aber für die Distribution verändert sich alles. Sie müssen sich einmal vorstellen, was es in der Praxis bedeutet, wenn das Programm von der Filmmenge losgelöst wird. Jeder, der heute ein Kino betreibt, muss sein Abendprogramm mit einer Kopie bestreiten, die in einem Pappkarton ankommt und eine bestimmte Meterzahl hat. Von daher ist auch ein bestimmtes ästhetisches Konzept in die Kinopraxis geraten. Und genau dieses Konzept wird verschwinden, denn über das Glasfaserkabel ist die Programmenge vollkommen beliebig.

KLAUS EDER Was für ein ästhetisches Konzept meinst du?

EDGAR REITZ Der Film ist ein Kind der Technik und des technischen Zeitalters. In den Anfangszeiten, als man nicht mehr als sechzig Meter Film in eine Kamera hinein brachte, war kein Film länger als sechzig Meter, als die Projektoren maximal Dreihundert-Meter-Spulen aufnahmen, war kein Film länger als zehn Minuten. Da können die Filmhistoriker sagen, was sie wollen: von diesen Gegebenheiten wurde die Ästhetik abgeleitet. Man muss seine Geschichten immer in den Dimensionen erzählen, die zur Verfügung stehen. Bei einem Spielfilm sind das in der Regel zweieinhalbtausend Meter, fünf oder sechs Akte, wie man das ja immer noch nennt, wobei man unter dem Akt eine Rolle von sechshundert Metern versteht. Das ist bald einmal endgültig vorbei, auch für die dramaturgische Arbeit. Man wird in viel kleineren und viel grösseren Dimensionen denken können.

Wahrscheinlich wird sich auch der Kino-Abend neu formen, und sicherlich wird die Unterbrechung, die Pause, wieder eine grosse Rolle spielen, wenn sie nicht mehr technisch bedingt ist, wenn man sie einfach herbeiführen kann, wenn Pausen aus einer Notwendigkeit des kommunikativen

Bildlegende von Seite 51:

1
Le géode im Parc de la Villette in Paris

2
THE UNDERCOVER MAN *Regie: Joseph H. Lewis*

3
May Irwin und John C. Rice in THE KISS *von Thomas Alva Edison*

Zusammenhangs heraus entstehen. Denn da wo man heute im Kino Pausen macht, sind sie in den Filmen nicht vorgesehen und in der Dramaturgie nicht eingeplant.

Wenn fünfhundert Leute in einem Gebäude sind, das all die wunderbaren Möglichkeiten der Begegnung, wie Foyers, Gaststätten und so weiter enthält, wird sich jeder Unternehmer sagen: ich mach doch mindestens zwei Pausen am Abend. Denn über das Glasfaserkabel ist immer Programm zu haben. Sehen Sie: die Oper ist wegen der Pausen, deswegen und nur deswegen, unsterblich. Die Scala macht nach jedem Akt eine Pause. Bei einer Oper in fünf Akten gibt es in der Scala vier Pausen – und wenn die nicht wären, wär die Scala längst tot.

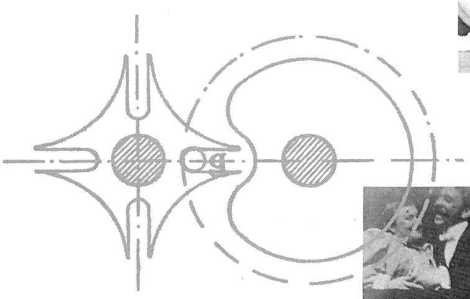
KLAUS EDER Ich stell mir also vor, dass ich in zehn Jahren in ein Kino gehe, elektronisch meine Eintrittskarte bezahle, drin sitze und keine Projektion mehr sehe, bei der das Bild mit einem Lichtstrahl auf eine Leinwand geworfen wird, sondern einen Bildschirm, der die Dimensionen einer Leinwand hat. Wenn der Film nach wie vor auf 35mm nach dem hundert Jahre alten Verfahren hergestellt wird, sehe ich dann denselben Film auf einer Leinwand immer noch anders als auf diesem überdimensionalen Bildschirm? Verändert die Digitalisierung des Films im Kopierwerk den Charakter des Bildes?

EDGAR REITZ Was am Flachbildschirm so absolut frappierend ist: er flimmert nicht mehr. Dieser Flimmereffekt, weswegen das Kino ja auch Flimmerkiste genannt wird, hat ganz offensichtlich tiefenpsychologisch eine Wirkung, die wir alle nicht kennen. Wenn Godard mal sagte, Film sei vierundzwanzigmal pro Sekunde die Wahrheit, dann war damit wirklich auch dieser Flimmereffekt gemeint, der für die Wahrnehmung eine sehr bestimmte, aber unbewusste Wirkung hat. Ich kann mir durchaus vorstellen, dass ein flimmerfreies Kinoerlebnis etwas sehr Anderes ist, und ich kann mir auch vorstellen, dass man die historischen Filme, Filme, die noch für das klassische Kino gedreht worden sind, in den Filmkunsttheatern der Zukunft immer noch mit Projektoren vorführen wird, einfach weil man festgestellt hat, dass die das brauchen. Aber ich denke auch, dass die Generationen, die mit den Grossbildschirmen aufgewachsen sind, in ihren neu gedrehten Filmen eigene Formen entwickeln und lernen werden, mit

«Die Oper ist wegen der Pausen, deswegen und nur deswegen, unsterblich. Die Scala macht hinter jedem Akt eine Pause. Bei einer Oper in fünf Akten gibt es in der Scala vier Pausen – und wenn die nicht wären, wär die Scala längst tot.»

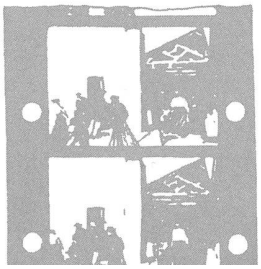
1

2



3

4



5

1
Spielende Kinder in einem frühen Lumière-Film

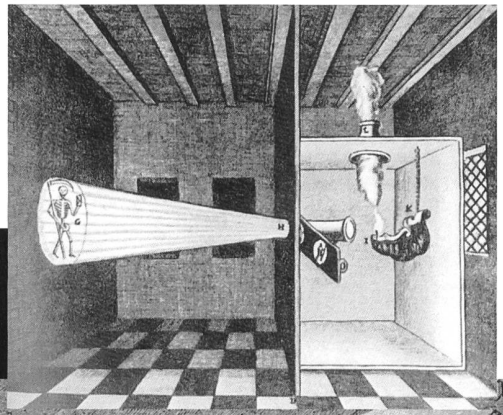
2
LE DÉJEUNER DE BÉBÉ *der Gebrüder Lumière*

3
Schemazeichnung des Malteserkreuzes

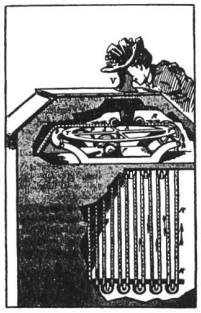
4
May Irwin und John C. Rice in THE KISS *von Thomas Alva Edison*

5
Perforation der ersten Lumière-Filme

«Als sterbliche Wesen müssten wir doch eigentlich erschaudern vor dem Gedanken, dass man etwas, was vorher war, hinter das setzt, was erst kommt, und dass man mit der eigenen Lebenszeit, und derjenigen der Schauspieler, so umgehen kann. Aber wir schaudern nicht mehr dabei, wir machen es einfach.»

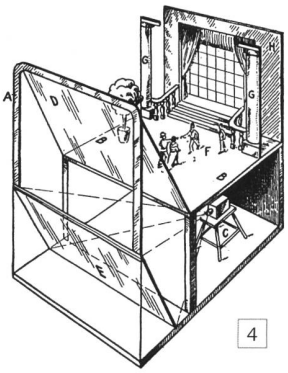


1

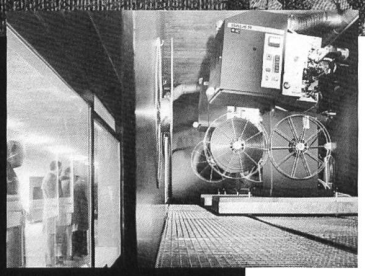


2

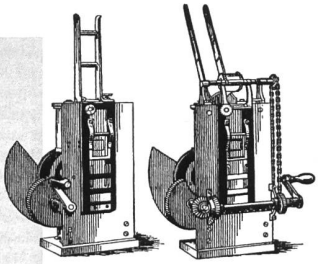
3



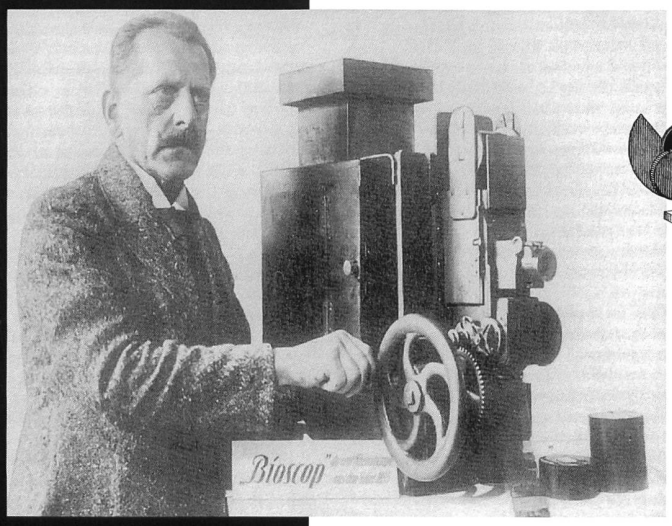
4



5



6



7

den technischen Gegebenheiten auch ästhetisch umzugehen.

Der Wegfall des Flimmerns auf der Leinwand führt zu einem noch grösseren Naturalismus des Bildes. Man wird sich sehr mit dieser Frage auseinandersetzen müssen, von der ich glaube, dass sie die grösste filmästhetische Frage der Zukunft werden wird. Denn mit der digitalen Technik verfügen wir gleichzeitig auch über die gegenteilige Möglichkeit. Die Digitalisierung der Bilder erlaubt den Machern jeden Eingriff, jegliche Veränderung des Bildes und also auch jegliche Abweichung vom realistischen, naturalistischen Abbild. Das Kino wird im Ergebnis dann noch mehr zu dem werden, was wir als virtuelle Welt bezeichnen, und eben das Erlebnis der Virtualität, der virtuellen Wirklichkeit vermitteln. Der Aufenthalt im Kino wird dann noch mehr von einem Gefühl des Dabeiseins in der grossen weltweiten virtuellen Kultur geprägt sein. Denn jeder, der einen Film sieht, weiss ja, dass viele andere Menschen auf der Welt diesen selben Film auch sehen. Und gerade wenn die Filme durch Datenkanäle übertragen werden, können sie ja gleichzeitig überall sein. Ein Film kann gleichzeitig auf hunderttausenden grosser Bildschirme laufen, und wer in einem dieser Kinos ist, der weiss, gerade wenn es als Event gestaltet ist, dass er mit einer virtuellen Kultur konfrontiert wird, die wirklich weltweit ist. Er sitzt dann nicht in Karlsruhe oder in Mannheim, sondern wirklich in diesem virtuellen *global village*. Das, was wir inzwischen digitale Kultur nennen, wird auch das Kino ergreifen. Das Kino wird kein separater Bereich innerhalb dieser Medien bleiben und wird sich von dem, was zu Hause, in den eigenen vier Wänden stattfindet, wesentlich nur noch durch diese Mischung von realgesellschaftlicher mit virtueller Erfahrung unterscheiden, von der Mischung dieser beiden Erlebnisebenen profitieren.

BRUNO FISCHLI Es gibt ja diese olympischen Kategorien der Moderne, die natürlich auch für die moderne Technologie gelten: Kategorien wie schneller, weiter, abstrakter oder auch kompakter, was die digitale Datenmenge anlangt, die übermittelt wird. Und auf der andern Seite gibt es ästhetische Kategorien, die, jedenfalls für mich bislang noch, das Gegenteil beinhalten: nicht weiter, sondern näher, nicht schneller, sondern langsamer, nicht abstrakter, sondern konkreter.

Wie können diese Gegensätze zusammengebracht werden? Auf der einen Seite basiert die Technik ganz eindeutig auf diesen quasi olympischen Kategorien der Moderne, und auf der anderen baut die Ästhetik auf dem genauen Gegenteil dieser Kategorien auf. Ausserdem haben wir es hier ja nach wie vor mit einem ästhetischen Phänomen zu tun, nicht nur mit einem technologischen, technischen. Wie kommt beides zusammen?

EDGAR REITZ Das ist absolut nichts Neues. Die Kunst hatte immer die Funktion, da eine Gegenwelt zu schaffen. Natürlich folgt nicht alles, was im Film geschieht, künstlerischen Kategorien, die wenigsten Filme werden aus rein künstlerischen Absichten produziert. Aber es gibt die Filmkunst, wird sie immer geben, und insofern die künstlerische Absicht vorhanden ist, strebt sie danach, diese Beschleunigung anzuhalten, davon bin ich überzeugt. Genau das ist auch meine Leidenschaft.

Der Film war und ist ja ein Produkt dieser olympischen Anstrengungen. Er beruht auf Geschwindigkeit, diese vierundzwanzig Bilder pro Sekunde selbst sind ein Verweis auf den Höhepunkt des mechanischen Zeitalters. Nicht ohne Grund wurden das Auto, das Flugzeug und das Kino gleichzeitig erfunden. Sie alle miteinander sind Ausdruck des Fortschritts der Mechanik, Zeugen der mechanischen Welt auf ihrem allerhöchsten Punkt. Weitere Beschleunigung war da gar nicht mehr möglich. Und die Künste haben immer dafür gesorgt, dass in diesem Rausch von Geschwindigkeit und Beschleunigung Ruhe entsteht. Die Langsamkeit, die Entdekkung der Lebensrhythmen in ihren Zusammenhängen ist das Entscheidende. Jeder gute Spielfilm entdeckt sozusagen eigene Biorhythmen und übersetzt sie in dieses Medium. Eigentlich ist das auch unglaublich witzig: man bedient sich ausgerechnet eines Kindes der Beschleunigung, der Moderne überhaupt, um etwas zu machen, das letztlich das Gegenteil davon ist. Dadurch wird der Zuschauer aber in ein Spannungsfeld gebracht. Wer das Kino besucht – früher war es ganz klar, und in absehbarer Zukunft wird es wieder so sein –, besucht einen Ort der Moderne, einen Ort mit der neusten Technologie und beschäftigt sich dort mit einzelnen Menschen und ganz intimen, persönlichen Situationen. Schon eine Grossaufnahme, schon zu sehen, wie ein Mensch atmet oder wie er sich bewegt, ist eigentlich etwas dem Medium ganz Fremdes, war aber immer schon im Film zu finden, und ich denke, dass es auch in Zukunft erhalten bleibt. Man kann die Themen nicht digitalisieren, man kann sie diesem Prozess nicht unterwerfen. Die schöpferische Phantasie ist meines Erachtens nicht zu beschleunigen. Man kann sie nicht wirklich industrialisieren. In diesem Bereich ist nicht einmal Hollywood industriell.

Das Medium Film und das Kino sind ja aus der Möglichkeit heraus geboren, in die Zeit eingreifen zu können. Daraus, dass wir in der Lage sind, Zeit losgelöst von ihren biologischen und gesellschaftlichen Zwängen zu gestalten. Das hat die Musik in gewisser Weise immer schon getan, aber die Musik arbeitet mit abstraktem und absolut künstlichem Material. Es war wohl Jean Renoir, der gesagt hat: Das Kino sei ein Spiel mit der Wirklichkeit. Nun, diese Möglichkeit, mit der Wirklichkeit spielen zu können, ist beim Kino ja vor allem die Möglichkeit, mit der Wirklichkeit im Sinne ihrer zeitlichen Ausdehnung zu spielen. Das ist jetzt sehr abstrakt, aber jeder weiss, dass wir uns kaputtlachen über Leute, die längst tot sind, oder dass wir immer noch weinen bei ihren Geschichten. Wir können dank des Mediums an längst vergangenen Leben teilnehmen. Das ist ja ganz offensichtlich ein magischer Effekt.

Und durch die wichtigste Entdeckung für den Ausdruck des Films, die Montage, rangiert man dann auch noch innerhalb des Films mit der Zeit und springt mit ihr um, als wären wir überhaupt nicht sterblich. Als sterbliche Wesen müssten wir doch eigentlich erschaudern vor dem Gedanken, dass man etwas, was vorher war, hinter das setzt, was erst kommt, und dass man mit der eigenen Lebenszeit, und derjenigen der Schauspieler, die wir in jedem Film, den wir machen, ja abbilden, so umgehen kann. Aber wir schaudern nicht mehr dabei, wir machen es einfach.

Dieses Jahrhundert hat in der Hinsicht, dass man etwas macht, vor dem man erschaudern müsste und es nicht mehr tut, Unglaubliches hervorgebracht. Die Überwindung der Hemmschwelle gegenüber bestimmten Grunderfahrungen, das ist das Geniale, aber auch das Infernalische an diesem Jahrhundert. So gesehen wird alles so neu nicht sein, was da noch auf uns zukommt. Wir leben jetzt gerade in einer Pionierzeit, die noch eine Reihe von Jahren anhalten wird. Das ist wie vor hundert Jahren auch: innerhalb weniger Jahre wurden sehr viele Erfindungen gemacht, und dann hat man hundert Jahre benötigt, sie zu perfektionieren. Das wird jetzt mit der digitalen Technik passieren, auch da wird man hundert Jahre brauchen, um zu perfektionieren, was da jetzt machbar ist. Eine Frequenz von vierundzwanzig Bildern pro Sekunde ist lächerlich geworden. Wir haben es mit Milliarden von Bits innerhalb einer Sekunde zu tun – und das ist noch jenseits unserer Vorstellung.

ERNIE TEE Wenn der Film nicht mehr projiziert wird, alles digitalisiert ist, also der Lichtstrahl nicht mehr von hinten auf die Leinwand fällt, dann wird das Kino seinen voyeuristischen Aspekt verlieren, und wir werden nicht mehr das Gefühl haben, unerkannt Zeugen eines intimen Vorganges zu werden. Das wird die Erfahrung des Zuschauers wohl entscheidend verändern.

In JEAN-LUC GODARD MEETS WOODY ALLEN erzählt Jean-Luc Godard ja davon, dass er mit Schuldgefühlen ins Kino ging, dass das Kino in seiner Jugend eine Art Schlüssellocheffekt hatte, dass man das Gefühl hatte, an etwas Verbotenem teilzunehmen. Als er jung war, war es den Jugendlichen meist verboten, ins Kino zu gehen. Wenn Jugendliche aber heute Fernsehen schauen oder später digitalisierte Bilder auf dem Bildschirm haben, gibt es keine verbotenen Bilder, und die Eltern sind dabei. In diesem Sinne glaube ich, dass ein digitalisiertes Bild anzusehen heutzutage eine sehr andere Erfahrung ist als Filmbilder zu sehen, die von hinten projiziert werden. Vielleicht hat es die Wirkung, die Marshall McLuhan mit «the charge of the light brigade» thematisierte: das Bild kommt zu einem, statt dass man seine eigene Imagination aktiviert.

EDGAR REITZ Ich bin natürlich auch mit diesem magischen Kino aufgewachsen, und ich wäre nie Filmemacher geworden, wenn diese Faszination mich nicht dazu gebracht hätte. Aber wir dürfen auch nicht vergessen, dass bereits heute schon die Mehrzahl der Menschen diese Grunderfahrung nicht mehr hat, denn die jüngere Generation hat die bewegten Bilder schon im Fernsehen kennengelernt, und die Kinder wachsen heute mit den Bildschirmen auf. Für Leute, die heute zwanzig oder dreissig sind, ist das etwas so Normales und Selbstverständliches, dass sie das Problem

1
Darstellung einer Laterna magica aus «Ars Magna Lucis et Umbrae, 1671

2
Innenansicht von Edisons Kinetoskop

3
Nebelbild-Doppelprojektion aus der Zeit um 1900

4
Oskar Messters Alabastra-Theater

5
Kino Atelier in Basel

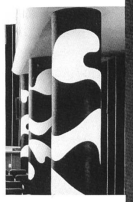
6
Erste Form des Projektionsgeräts der Gebrüder Lumière und Abwandlung durch Charles Pathé

7
Max Skladanowsky am Bioskop

1

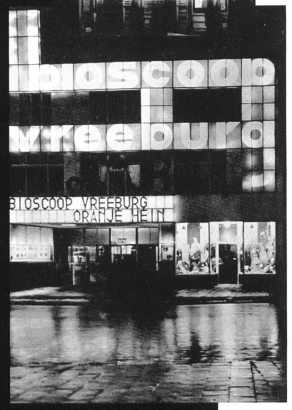
Hundert Jahre Kino

2



3

4



5

6

«Es gibt keinen Zweifel: das Kino hängt eng mit der Sexualität zusammen. Allein die Annäherung der Kamera an die Haut eines Menschen in der Grossaufnahme hat schon eine starke sexuelle Komponente.»

1 *Erste Vorführungen von Cinerama am Broadway 1952*

2 *Gaumont Palace in Paris*

3 *Studio 4 in Zürich*

4 *Sphere News Theatre in London*

5 *Vreeburg in Utrecht*

6 *Innere des Gaumont Palace in Paris*

überhaupt nicht kennen, Bilder als etwas Verbotenes zu betrachten. Dieses Gefühl, Bilder als etwas Geheimes, wie in einer kultischen Veranstaltung, zu konsumieren, ist durch das Fernsehen völlig verschwunden.

BRUNO FISCHLI Es gilt auch noch das magische Dunkel zu beachten, wie es Guattari und Deleuze nennen, «das Kino als die Couch der armen Leute». Das heisst, dass man alleine im Dunkeln wirklich mit etwas alleine ist.

EDGAR REITZ Dass der Raum abgedunkelt werden musste, war zunächst einmal technisch bedingt. Sobald die Leinwände durch Bildschirme, die selbst leuchten, ersetzt werden, muss der Raum nicht mehr ganz dunkel sein. Das Licht, das dann im Raum auf die Bildfläche fällt, hellt die dunkeln Partien nicht mehr auf, und diese Dunkelheit ist nicht mehr notwendig.

Andererseits hat diese technisch bedingte Dunkelheit natürlich auch psychologisch eine bestimmte Wirkung, gerade wenn wir bedenken, was da noch als Erziehungshintergrund vorhanden ist. Das Kino ist im neunzehnten Jahrhundert gleichzeitig mit der Psychoanalyse entstanden, also sozusagen noch vor Freud, in einer Zeit, als man noch nicht wusste, was das überhaupt ist, im Dunkeln mit anderen zusammen Emotionen zu zeigen. Sicher hat sich das inzwischen verändert. Eine Gesellschaft, die das Medium lange Zeit kennt, wird auch diese Tabu-Empfindungen gegen das Gemeinsame im Dunkeln nicht mehr haben.

Es gibt keinen Zweifel: das Kino hängt eng mit der Sexualität zusammen. Deswegen ist Sex auch das grösste Thema des Kinos. Schon immer gewesen. Auch wenn nicht von Sex die Rede ist, schwebt Sex bei dieser Art der Projektion und des gemeinsamen Zuschauens in der Luft. Allein die Annäherung der Kamera an die Haut eines Menschen in der Grossaufnahme hat schon eine starke sexuelle Komponente. Und da muss man natürlich noch dazu sagen, dass die gesamte Tabuisierung bestimmter Bereiche damit aufgehoben wird. Das geht immer weiter. Wenn Sie heute ins Internet gehen, stellen Sie fest: da ist die Enttabuisierung von Sex total im Gange. Das ist unglaublich, und ich fürchte, dass gerade auf der Ebene der Enttabuisierung der Sexualität das alte Kino ruiniert wird.

PETER KÖRTE Ein Ausbleiben der Abdunkelung mag zwar etwas verändern, entscheidender aber scheint mir, wir bleiben, wie der Schriftsteller Jerome Charyn geschrieben hat, «Kannibalen auf dem Klappsitz», die andere Leben auf der Leinwand verzehren, und auch verzehrt werden. Das hat tatsächlich sehr viel mit Sexualität und Tod zu tun, und ich glaube nicht, dass sich das ändern wird.

Was sich hingegen noch ändern dürfte, das ist so eine Erfahrung von Kontingenz. Beim Theater ist jede Vorstellung etwas für sich, die läuft jedesmal etwas anders; beim Kino hat man, wenn man an bestimmte Filme denkt, auch eine Assoziation etwa zu einem bestimmten Ort, wo man sie zum erstenmal gesehen hat, das kann auch mit einer Unschärfe in der Projektion, jedenfalls mit einem bestimmten individuellen Ereignis verbunden sein. Und was diese neue Technologie im Gegensatz zur alten Projektor-Technik natürlich schafft: sie garantiert den wiederkehrenden Standard, und insofern wird wirklich das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit erreicht. Der Gewinn an technischer Qualität durch diesen Flachbildschirm wird allerdings mit einer Entindividualisierung der jeweiligen Vorstellung, und auch deren Rezeption, einhergehen.

PETER W. JANSEN Zur absoluten Reproduzierbarkeit kommt die absolute Ubiquität hinzu. Das ist, glaube ich, das entscheidend andere. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Ubiquität, das heisst, es ist überall, zu jeder Zeit, in jedem Augenblick, bei jeder Gelegenheit zu rezipieren. Das ist eine wesentliche Veränderung des Kinos und auch des Charakters des Bildes, weil das Bild ja mit der Situation zu tun hat, in der ich das Bild wahrgenommen habe. Ich speichere in meinem Gehirn, in meinen Erinnerungen, nicht nur das Bild, sondern sozusagen eben auch, wie das Bild dahin gekommen ist. Habe ich den Film alleine gesehen? oder mit andern? in welcher Situation? in welchem Kino? in einem Kino, das ich möglicherweise mein Lebtag nicht mehr wiedersehe? Vielleicht behalte ich das Kino wegen dieses Films in Erinnerung, oder den Film wegen dieses Kinos. All das steht, glaube ich, mit der neuen Entwicklung zur Diskussion. Ich sage dies ohne jede Wertung, ich sehe nur, dass die Entwicklung anders verläuft und könnte mir auch vorstellen, dass sich für künftige Generationen der Umgang mit Bildern nicht nur durch das Fernsehen geändert hat, sondern auch durch den Umgang mit dem Computer. Den Laptop kann ich überall aufstellen, Bilder reinholen und sie auch verändern.

Das nächste worüber wir vielleicht reden sollten, wäre die Frage der beliebigen Herstellbarkeit des Bildes oder des Kunstwerkes und die Interaktivität beim Herstellen eines Films. Gibt es überhaupt noch einen Film, der einen *final cut* hat, oder wird der *final cut* nur vom Zuschauer vollzogen, der die Möglichkeit hat, selber zu entscheiden, wie der Film weitergeht. Gibt es in dem Zusammenhang noch Originalität? Die Originalität ist sowieso ein grosses Thema beim Kino. Es gibt ja kaum Filme – auch unter den Filmen, die wir lieben –, die tatsächlich so hergestellt worden sind oder von ihrem Autor so gewollt worden sind, wie wir sie kennen. Es ist sehr oft eingegriffen worden. Jetzt greift nicht mehr der Produzent ein, es greift derjenige ein, der sich als Produzent aufstellt, indem er das rezipiert, was er rezipieren möchte. Ist das nicht eine wesentlichere Veränderung als alles andere?

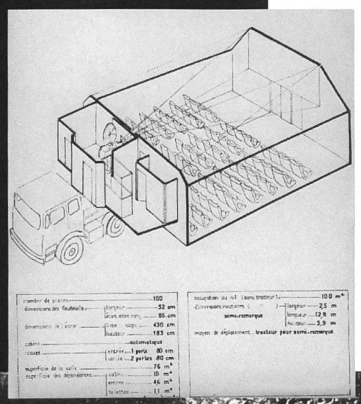
EDGAR REITZ Ganz bestimmt neu als Erfahrung ist, dass der Begriff des Originals verschwindet. Walter Benjamin war eigentlich sehr prophetisch, denn er konnte zu seiner Zeit überhaupt nicht wissen, dass das einmal möglich sein wird, dass die Kopie mit dem Original identisch ist. Das absolut Entscheidende an der digitalen Welt ist, dass sie den Unterschied zwischen Kopie und Original aufhebt. Da kommt jedoch noch etwas hinzu: in dem Augenblick, wo man in das Original oder in die Kopie eingreifen kann, ist auch dieser Eingriff original. Das heisst, er ist nicht mehr unterscheidbar von dem, was ursprünglich war.

An der Universität in Pavia gibt es eine Autographensammlung. Sehr liebenswerte Leute sammelten über Jahrzehnte Originalmanuskripte von Autoren aus der ganzen Welt, auch Drehbücher sind dabei. Handgeschriebene oder mit Schreibmaschine geschriebene Drehbücher mit handschriftlichen Anmerkungen. Wenn man diese Sammlung betrachtet, wird einem sofort klar: Heute, wo die Autoren mit Computer schreiben, kann man keine Autographen mehr sammeln. Veränderungen sind nicht mehr nachweisbar. Alles, was man ändert, ist auch ein Original. Der Autor tut es ja selbst, der wird ja nicht mehr handschriftlich ins «Original» reinschrei-

«Die Linearität des Denkens ist das Ergebnis der Schriftkultur und das Ergebnis einer mechanischen Technik, die einfach nur Lineares erlaubt.»

1

2



3

4

ben, weil man die Änderungen im Computer sehr viel besser machen kann und auch sehr viel eleganter. Ich kenne das von meinen eigenen Arbeiten: Ich hab in meinem Computer zwanzig Versionen von irgendwas, aber ich speichere die doch nicht für ewig. Irgendwann entscheide ich mich: die letzte Fassung ist es, und lösche alle anderen. Natürlich ist auch das nie die letzte Fassung. Jedesmal, wenn ich sie anfasse, ändere ich etwas daran.

Es gibt kein Original mehr. Das betrifft die Bilder genauso. Die Autoren von Bildern werden überhaupt nicht mehr mit anderen als mit diesen digitalen Werkzeugen arbeiten wollen, weil sie damit alle Möglichkeiten zur Verfügung haben. Sehr viele Künstler, die früher Ölgemälde gemalt haben, machen inzwischen Videokunst. Und sie werden auch mehr und mehr dazu übergehen, sich der digitalen Werkzeuge zu bedienen, und da entstehen eben Produkte, die keine Originale mehr sein können. Die Autoren ändern sie, aber, und jetzt kommt dieser entscheidende Schritt, jeder der das auf seinem vernetzten Computer hat, kann mit demselben Werkzeug, mit dem der Autor etwas hergestellt hat, es auch abwandeln, verfälschen, ergänzen, verändern – was immer er tun will, und diese "neuen" Produkte kann man vom Original nicht unterscheiden. Kein Wissenschafter, der später einmal historische Untersuchungen über ästhetische Prozesse in dieser Gesellschaft macht, kann an den Dokumenten, die er vorfindet, feststellen, sind es vom Autor gemachte oder von irgendwelchen anderen *usern* verfälschte, ergänzte, veränderte Dokumente.

Es wird heute sehr viel darüber gesprochen, dass man jetzt in das Zeitalter der interaktiven Erzählformen kommt. Ein für Karlsruhe vorgesehenes Programm widmet sich der Erforschung des interaktiven, oder besser gesagt, des non-linearen Erzählens. Ich glaube, dass auch da künstlerisch neue Wege beschritten werden müssen, weil man sie beschreiten kann. Wenn wir uns aber umsehen, wo es das schon einmal gegeben hat, merken wir sehr schnell, dass das eigentlich so neu gar nicht ist. Unser Originalbegriff entstand mit der Schriftkultur, die es ja nicht immer gegeben hat. Erst als die Menschen damit begannen, etwas niederzuschreiben, und erst recht, als sie anfingen, diese Texte zu drucken, ist der Begriff des Originals entstanden. In dem Moment also, wo man eigentlich das Kopieren entwickelte, hat man den Originalbegriff erst geschaffen. Gutenberg, der seine erste Bibel gedruckt hat, hatte noch dieses handwerkliche Verhältnis zum Druckvorgang, und jeder gute alte Druckermeister wusste, dass jedes Exemplar anders wird, einfach weil es von Hand gemacht ist. Diese feinen Unterschiede erzeugten und verfeinerten eigentlich erst das Originalverständnis, tief verbunden natürlich auch mit dem Weltverständnis des Individualismus, das in der Renaissance angefangen hat, in derselben Zeit also, als man die Druckerkunst erfunden hat.

Nun hat man aber längst vorher, über Jahrtausende bereits, Geschichten erzählt. Solange man die Geschichten mündlich tradierte, verbal weitertrug, sie nur mündlich in der Gesellschaft weiterlebten, waren sie bereits non-linear. Denn wir sollten uns jetzt nicht ins Bockshorn jagen lassen von einem technischen Begriff. Man versucht auch hier ja nur die Natur nachzuahmen. Das menschliche Hirn, das Nervensystem, arbeitet non-linear. Unser Gedächtnis funktioniert nicht wie ein Tonbandgerät oder ein Videorekorder. Die Dinge regeln unsern Kopf nicht chronologisch geordnet. Und auch die Filme, die wir machen, sind in den Köpfen der Autoren absolut nicht linear. Sie werden nur linear, da man sich des Bandes bedient. Dass Filme heute eine lineare Dramaturgie haben, liegt an der Technik. Da der Film noch an ein Band gebunden ist, das man vor- und zurückspulen kann, gibt es einen Anfang und ein Ende – und nur deshalb.

In einer digitalen Form gespeichert, gibt es Anfang und ein Ende nicht mehr. Man kann an jedem Punkt zu jeder Zeit eingreifen. Die Linearität des Denkens ist das Ergebnis der Schriftkultur und das Ergebnis einer mechanischen Technik, die einfach nur Lineares erlaubt. Wir kehren eigentlich im digitalen Zeitalter in die Zeiten der mündlichen Tradition zurück, und wir knüpfen wieder an bei den Leuten, die sich die Odyssee erzählt haben – die haben die Erzählung auch geändert.

Das mythologische Denken ist das nichtlineare Denken. Unsere heutige Gesellschaft neigt dazu, neue Mythen zu bilden. Und gerade die Medien öffnen sich dafür. Das Kino hat schon damit begonnen, war aber noch linear gebunden. Wir werden es wohl alle nicht mehr erleben, aber es wird Weltmythen geben, die digital entstehen.

KARSTEN VISARIUS Es gibt natürlich kulturelle Muster, die älter sind als diese technologischen Prozesse, und die technologischen Prozesse greifen dann wieder auf solche kulturelle Muster zurück, psychische Muster, soziale Muster, Bedürfnismuster und so weiter. Und natürlich müssen die digitalen, oder die digitalisierten Filme der Zukunft genau solche Wünsche, Bedürfnisse im Bereich der Imagination erfüllen. Daher meine Skepsis gegenüber der Vorstellung, künftig habe der Zuschauer nicht mehr den Wunsch, dass ihm was erzählt wird – von einem andern, von einem Werk, oder jedenfalls einer unpersönlichen Instanz, die gerade von da her ihre Autorität bezieht, dass sie keine Person ist. Derjenige, der eine Erzählung sehen will, eine Geschichte sehen will, vielleicht einen Mythos sehen will, der hat gar nicht das Bedürfnis, in diesen Mythos einzugreifen, weil ihm das etwas ganz Wesentliches an dieser Erfahrung nimmt, was es heisst, einer Erzählung zuzuhören oder zuzuschauen.

Wenn sich der imaginative Prozess des Kinos durch diese digitalen Flachbildschirme so verändern sollte, dass man als Zuschauer nicht mehr dieses innere imaginäre Objekt erzeugt, dann sehe ich schwarz für die Zukunft des Kinos. Denn das Entscheidende an dem Argument des Verbotenen und des Tabus ist ja, dass es durch imaginative Prozesse im eigenen Kopf in Gang kommt. Da gibt es diese Korrespondenz zwischen dem verbotenen Bild, das man sieht, und den eigenen Bildern im Kopf, die da ablaufen. Wenn die Welt auf den Bildschirmen so konkret ist, dass sie keine imaginative Besetzung mehr zulässt, dann ist dieser Prozess gestört. Deshalb bin ich überzeugt, dass eben Formen erfunden werden müssen, möglicherweise sogar digital simulierte Formen, die diesen kinospezifischen Effekt wieder in Gang bringen. Die Anregung eigener imaginativer Prozesse ist das mächtigste Bedürfnis, das uns überhaupt ins Kino zieht.

Diese zwei Punkte sprechen meines Erachtens dafür, dass es durchaus eine Fortsetzung, Tradierung, man könnte auch sagen Konservierung der spezifischen Erfahrung des Kinos geben wird, einfach weil da das Kino mit sehr mächtigen Wünschen und Bedürfnissen der Menschen, der Zuschauer im Bunde ist. Vielleicht muss sich die neue Technologie sogar genau nach diesen Wünschen richten und nicht umgekehrt, wie wir das jetzt etwas befürchten. Es steht keineswegs fest, dass wir einem technologischen Prozess ausgeliefert sind, der uns in unseren psychischen Bedingungen so formt und prägt und verwandelt, dass wir uns selbst darin nicht wiedererkennen können.

EDGAR REITZ Wir haben es hier mit vielen Vermutungen zu tun, denn wir beschäftigen uns in diesem Gespräch mit lauter Phänomenen, die zwar möglich sind, die wir aber noch nicht kennen.

Ich fürchte, dass wir den Wegfall des Projektors ein bisschen überbewerten, denn es gibt ja bestimmte Elemente, die bleiben. Ein sehr wesentliches Element ist etwa das Rechteck, dass man ein Bild in einem Rechteck zeigt, dass ein Bild eine *cadrage* hat, eine Begrenzung. Das ist ein unglaublicher Eingriff in die Natur und auch ein wesentliches Gestaltungsmittel des Films. Wir kennen im Film den Begriff des *on* und des *off*. Das entsteht eben dadurch, dass die Bilder viereckig sind. Und jeder gute Filmemacher erzählt im off, und die Szenen, die uns am stärksten bewegen, sind immer im off. In jedem Dialog. Das ist eine Binsenweisheit. Jede Cutterin weiss, dass jeder Schauspieler im off besser wird. Es war ein grosser Irrtum amerikanischer Schauspieler, die sich in den Verträgen die Anzahl der Grossaufnahmen garantieren liessen. Ich habe oft genug die besten Wirkungen damit erzielt, dass der Schauspieler, der im Dialog den grössten emotionalen Moment hatte, ins off geschnitten war, und der Zuschauer seine Phantasie genau an dieser Stelle aktiviert hat. Die Zuschauer sagen zwar: toll haben Sie das gespielt – und wenn wir genau nachkucken, war er gerade im off.

Es gibt nicht nur ein zeitliches off, es gilt auch innerhalb des Bildes, wo das off bei der Beleuchtung eine grosse Rolle spielt. Alles, was im Schatten liegt, ist im off. Alles, was wir im Bild nicht zeigen, ist das, was den Zuschauer und seine Phantasie herausfordert. Und das bleibt, dieses Gestaltungsmittel wird bleiben. *On* und *off screen*, das ist nicht nur eine künstlerische Idee, seine Wirkung ist so stark, dass die Leute, die Filme machen, dieses Mittel auch im Sinne der Unterhaltung immer benutzen werden. Etwas nicht zu zeigen, Dinge nicht zu zeigen, damit ist sehr viel an Effekt zu bewirken, was auch für den kommerziellen Erfolg sehr ausschlaggebend sein kann.

Das Talent zum Geschichtenerzählen haben nicht alle, das hatten auch im Altertum nicht alle. Es gab die professionellen Geschichtenerzähler auch damals, und es wird sie immer geben. Sie sind deswegen Profis, weil sie Talent haben und weil sie es besser können. Das Wissen, dass es talentierte Erzähler gibt im Lande oder in der Welt, das wird sich immer verbreiten. Das ist ja gerade das Attraktive, dass das Produkt eines talentierten Erzählers vorgeführt wird. Da steht man da und schlackert mit den Ohren und findet das toll und sagt, das könnte ich nie – es gibt doch viele Leute, die das sofort sagen.

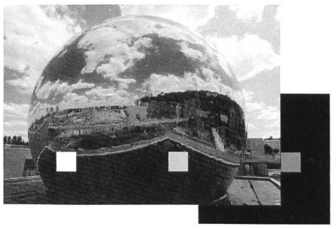
Wir dürfen einfach nicht so leicht glauben, alles was da bei Sony und Microsoft ausgekocht wird, würde gleich die gesamte Kulturgeschichte über den Haufen schmeissen. Da werden einfach ein paar neue Werkzeuge entwickelt. Das gibt tatsächlich irgendwie Schub in eine bestimmte Richtung, aber es setzt die Grundlagen der menschlichen Gesellschaft und der menschlichen Kommunikation noch längst nicht ausser Gefecht.

Auszüge aus einem Gespräch mit Edgar Reitz, das im Rahmen der FIPRESCI-Tagung «Die Bilder der Zukunft – Die nächsten 100 Jahre» geführt wurde, deren Veranstalter und Gastgeber das Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg war.

Wir danken Edgar Reitz, der FIPRESCI, den Gesprächsteilnehmern und dem Filmfestival Mannheim-Heidelberg.

1
Plakat von Jan Tschichold für LASTER DER MENSCHHEIT

2
Drive-In-Kino in der Nähe Roms

3
Entwurf für ein Cinémobil durch Jean-Claude Pourtier

4
Lastwagen-Kino um 1975