

Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 52 (2000)
Heft: 12

Artikel: Vom Kino zum Dancefloor
Autor: Zielinski, Siegfried / Allenbach, Thomas / Heybrock, Mathias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932766>

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: 24.02.2026

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

Vom Kino zum Dancefloor

«Wir leben in einer zweiten Gründerzeit», beschreibt Siegfried Zielinski die audiovisuelle Gegenwart. Mit dem deutschen Medien-Freidenker unterhielten wir uns über den Einfluss neuer Technologien auf Filmschaffen, Junggesellenmaschinen, Partys und die Zukunft des Kinos.

Thomas Allenbach/Mathias Heybrock

Sie haben sich immer wieder mit neuen audiovisuellen Technologien beschäftigt. Was interessiert Sie daran? Entscheidend ist für mich, wie diese neuen Technologien, die so neu übrigens auch nicht mehr sind, die Arbeit von Künstlern verändern. Ich folge in meinem Denken eher einer Philosophie des Gelingens und bin daher, im Gegensatz zu den notorischen Warnern und Mahnern, deren kulturpessimistische Argumente wir zur Genüge vernommen haben, sehr zuversichtlich. Der technische Fortschritt eröffnet den Filmemachern die Chance, noch autonomer und autarker zu arbeiten, als das im Verlauf der letzten Jahrzehnte schon möglich war. Am deutlichsten zeigt sich dies bei den Experimentalfilmern, die fast ihre ganze Energie in die Herstellung ihrer Filme fliessen lassen und grösstmögliche Freiheit in der Produktion anstreben. Auf ihr intensives und erotisches Verhältnis zum Filmemachen trifft ein Begriff zu, den Harald Szeemann geprägt hat – der von der «Junggesellenmaschine». Man kann übrigens auch

Der technische Fortschritt eröffnet den Filmemachern die Chance, autonomer zu arbeiten, als das im Verlauf der letzten Jahrzehnte der Fall war

die Produktionsweise von Stanley Kubrick und sogar, mit gewissen Einschränkungen, den gesamten Bereich des Autorenfilms als Junggesellenmaschine begreifen.

Wohin führt diese zunehmende Autonomie der Filmemacher? Nehmen Sie das Beispiel des polnischen Experimentalfilmers Zbigniew Rybczynski, mit «Tango» 1983 Oscar-Preisträger, der wie viele seiner Kollegen sein Geld mit Musikvideos verdient – unter anderem für die Pet Shop Boys oder Yoko Ono. Seine bekannteste Arbeit ist wohl der Clip zu John Lennons «Imagine». Seit 1985 arbeitet Rybczynski auch mit elektronischen Medien und experimentierte zunächst viel mit HDTV. Er hat sich kürzlich eine Apparatur gekauft, Kostenpunkt 30'000 Mark, mit der er von der Aufnahme des Bildes über die Montage bis zum Ins-Netz-Stellen des fertigen Produktes alles machen kann. Interessanterweise hat er sie sich – was wiederum die These von der Junggesellenmaschine stützt – vor sein Bett gestellt. Früher waren Zwischenschritte über Labor und Techniker erforderlich, heute kann eine Person über sämtliche Schritte der Filmherstellung wachen. Für Leute, die Filmemachen stets als Obsession

begriffen haben, ist das natürlich eine prima Sache. Rybczynski geht so weit zu sagen, am liebsten wäre es ihm, wenn er diese ganze Maschine direkt in seinem Kopf hätte, wenn er Bilder denken und denkend montieren könnte, um sie dann unmittelbar aus dem Gehirn, aus dem Körper heraus zu transformieren. Das wäre dann die perfekte Junggesellenmaschine.

Den Traum vom elektronischen Kino und vom unabhängigen Studio hat 1982 Francis Ford Coppola mit «One from the Heart» geträumt – und ist damit kommerziell gescheitert. Das war, nachdem er drei Jahre zuvor mit «Apocalypse Now» einen Film gemacht hatte, der ihm den Wahnsinn und die Exzesse des Studiosystems vor Augen geführt hatte, den Ärger mit kapriziösen Schauspielern, die Panik der ums Geld besorgten Verantwortlichen. Als Reaktion darauf hat er etwas entwickelt, was ich damals «audiovisuelles Töpfen» genannt habe, im Grunde genommen eine Form von Handwerk. Ähnlich haben übrigens auch schon die Russen Ende der Zwanzigerjahre mit ihren Kinozügen gearbeitet. Alexander Medwedkin hatte in einem Zug ein komplettes Studio, das Filme herstellen und vorführen konnte. Das Beispiel zeigt, dass die Idee vom autarken Arbeiten die Filmgeschichte kontinuierlich begleitete. Kino als Industrie, als ein arbeitsteiliger Prozess entstand ja erst in den Zwanzigerjahren. Zuerst operierten Handwerker oder auch Einzelhändler und stellten ihre Produkte selbst her. Diese Idee von Kino kann man mit den neuen Technologien wieder auflöben lassen. Zudem kann man mit ihnen experimentieren. Ich bin überzeugt, dass dies auch zu einem Revival des experimentellen Films führen wird – oder zumindest einem Revival des experimentellen Umgangs mit den Mitteln des Films.

Welchen Einfluss wird dieser experimentelle Umgang auf die Mainstream-Produktion haben? Das lässt sich nur schlecht prognostizieren. Bisher aber hat der Mainstream stets alle Tendenzen aufgesaugt, die ihm zur Auffrischung nützlich waren. Godards *jump cuts* zum Beispiel, 1959 in «A bout de souffle» aus der Not und der Lust am Experiment geboren, haben sich längst in der Werbung und im Hollywoodfilm durchgesetzt. Ich vermute zudem, dass die digitalen Techniken den Film in der Rezeption noch mehr zur Lektüre machen werden. Wieder Godard als Beispiel: Seine «*Histoire(s) du cinéma*» sind ►

► eigentlich gar nicht mehr fürs Kino gedacht, auch wenn er eine gekürzte Kinofassung davon erstellt hat. Diese Arbeit gehört im Grunde genommen auf DVD. Gezielter Zugriff auf einzelne Kapitel ist in diesem Fall viel wichtiger als der kontinuierliche Filmfluss. In Zukunft wird sich für solche Formen auch ein breiteres Publikum interessieren: Die Jugendlichen werden heute mit DVD gross und akzeptieren es als ein Medium, das mehr kann als nur Hollywood-filme in guter Qualität zu reproduzieren. Für sie sind audiovisuelle Lesevorgänge absolut selbstverständlich. Ich habe immer die These vertreten, dass die elektronischen Medien dem Publikum ein anderes Verhältnis zum Film ermöglichen werden. Das fing bereits mit dem Videorecorder an, den ich Ende der Siebzigerjahre als audiovisuelle Eingriffsmaschine bezeichnet habe. Es ist nur leider so, dass man es in Europa verpasst hat, die neuen Medien, die ja seit den Siebzigerjahren existieren, gezielt im Hinblick auf eine unabhängiger Form der Filmproduktion zu fördern. Es ist geradezu grotesk, wie man erst jetzt auf die USA reagiert, etwa auf «The Blair Witch Project», eine Produktion, die das Internet auf interessante Weise nutzte.

Vor allem als Werbeplattform. Was ist daran so interessant? Entscheidend ist, dass das Netz in diesem Fall nicht als Ersatz für Kinobilder genutzt wurde, sondern um zusätzliche Informationen anzubieten. Denn das Internet ist ein Metamedium. Es ist ein Riesenirrtum anzunehmen, dass die Computer Bildmaschinen sind oder gar Filmproduktionsmaschinen. Selbst wenn die Bandbreiten im Internet grösser werden, kann man Film nicht ersetzen, davon bin ich überzeugt. Natürlich wird die Industrie versuchen, das Internet exakt so zu benutzen, als Ersatz für Kinobilder, als erweiterten TV-Kanal. Das ist ja die Absicht hinter der Fusion von AOL und Time Warner, doch das wird nicht klappen. Es geht vielmehr darum, zwei Kulturen, die Online- und die Offline-Kultur, parallel laufen zu lassen. Weil momentan alle online gehen, wird es schon bald ein grosses Privileg bedeuten, offline zu sein – offline zu leben ist sozusagen zu einem Luxus geworden. Als die Kaufhauskette Karstadt Anfang der Neunzigerjahre das so genannte virtuelle Warenhaus zu entwickeln begann, kam man zu eindeutigen Ergebnissen: Im Bereich der Massenwaren, wo die sinnliche Erfahrung nicht entscheidend ist, kann das Geschäft übers Netz abgewickelt werden; die Luxusgüter aber, die eine Sensation entfachen, wenn man sie anfasst

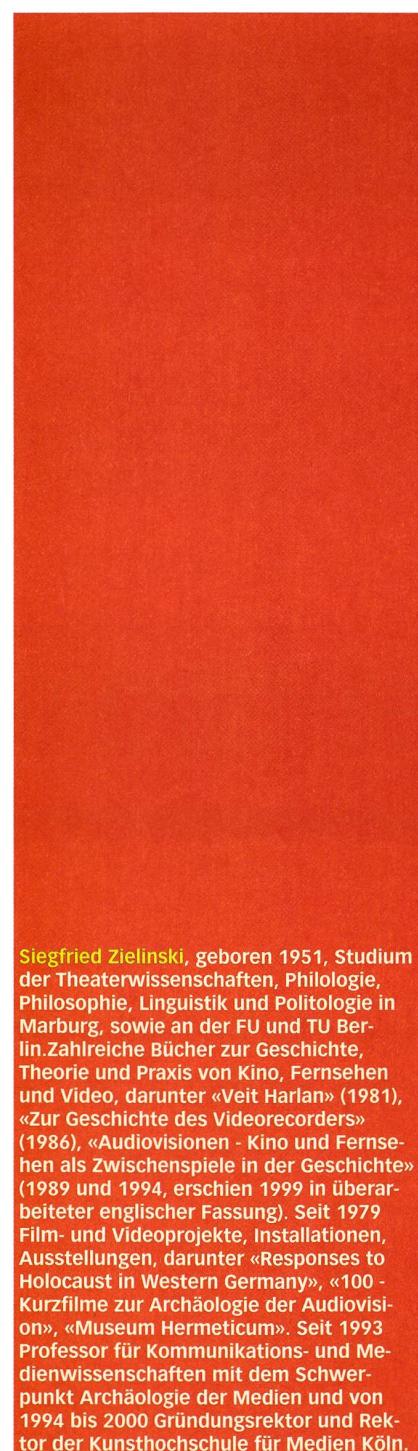
oder riecht, werden nach wie vor direkt über den Laden-tisch gehen. Beim Kino und Film wird das ähnlich sein: Massenoutput über das Netz, gleichzeitig Inseln mit typischen Offline-Erlebnissen, mit aller Sinnlichkeit, die wir von solchen Veranstaltungen erwarten.

Zur Offline-Kultur gehört das Kino. In Ihrem Buch «Audiovisionen» haben Sie es bereits 1989 als Zwischen-spiel in der Geschichte bezeichnet. Welche Stellung wird dieser Ort in Zukunft noch haben? Ich bin kein Anhänger der Substitutionsthese, glaube also nicht daran, dass das Kino ersetzt werden wird und verschwindet. Vielleicht zum ersten Mal in der Filmgeschichte haben wir die Möglichkeit, eine sehr grosse Bandbreite an filmischen Ausdrucksmöglichkeiten, Rezeptionsweisen und Wahrnehmungshaltungen zu realisieren. Das Kino wird innerhalb dieser Konstellation ein wichtiger Ort bleiben. Allerdings nicht mehr der zentrale Ort, wie das in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Fall gewesen ist, bevor das Fernsehen für eine erste Relativierung sorgte.

Für viele junge, an elektronischen Medien interes-sierte Menschen spielt das Kino in Bezug auf neue ästhetische Erfahrungen kaum noch eine Rolle. Sie holen sich das Kino in ihre eigenen Räume! Dafür nur ein Beispiel: Seit 1995 veranstalten wir in Köln regelmäßig das Festival «digitale», eine Veranstaltung, in der wir versuchen, das Kino als *expanded cinema*, als «expandierenden» Ort zu betrachten. Wir haben viel experimentiert, vor allem mit dem Zusammenspiel von Film und elektronischer Musik. Das hat wunderbar geklappt. Wenn man heute auf eine wirklich gute Technoparty geht, ist das *expanded cinema*. In einem ganz spezifischen Sinn sind für mich diese Formen von Bild-/Tonproduktion an einem dunklen, orgiastischen Ort Kino. Technisch gibt es zur Bildproduktion die unterschiedlichsten Möglichkeiten. Das geht bis hin zu direkten Ankoppelungen ans Gehirn, wo die Impulse per EKG abgerufen und als abstraktes Bild direkt auf die Leinwand geworfen werden.

Das Kino lebt in neuer Form weiter? Man muss sehen, dass es das Kino, so wie wir es heute kennen, nicht schon seit Anbeginn der Filmgeschichte gibt. Die Paläste entstanden ja erst mit der Industrialisierung. Wenn man über die Zukunft des Kinos nachdenkt, muss man deshalb im-

Weil momentan alle onl

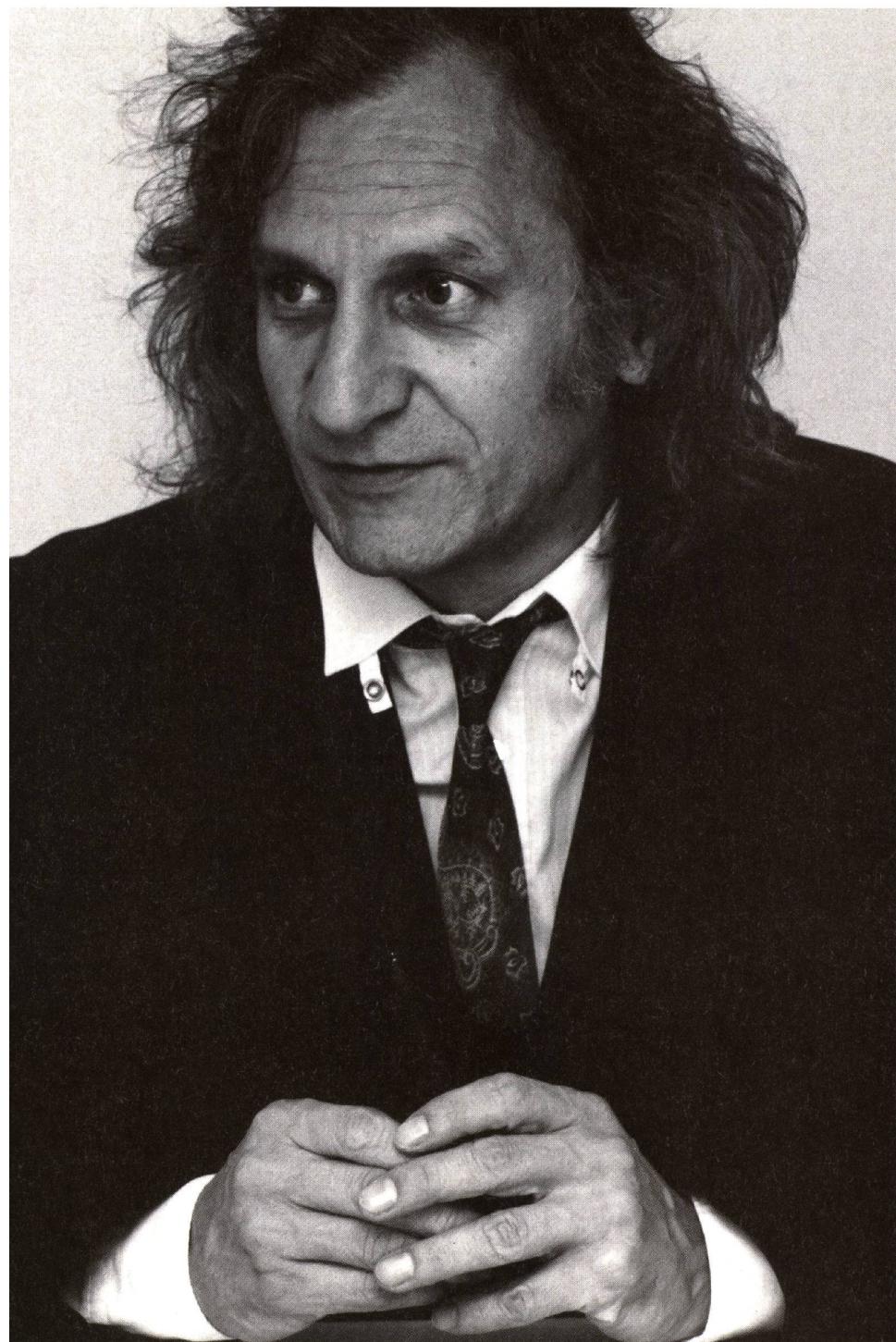


Siegfried Zielinski, geboren 1951, Studium der Theaterwissenschaften, Philologie, Philosophie, Linguistik und Politologie in Marburg, sowie an der FU und TU Berlin. Zahlreiche Bücher zur Geschichte, Theorie und Praxis von Kino, Fernsehen und Video, darunter «Veit Harlan» (1981), «Zur Geschichte des Videorecorders» (1986), «Audiovisionen - Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte» (1989 und 1994, erschien 1999 in überarbeiteter englischer Fassung). Seit 1979 Film- und Videoprojekte, Installationen, Ausstellungen, darunter «Responses to Holocaust in Western Germany», «100 - Kurzfilme zur Archäologie der Audiovision», «Museum Hermeticum». Seit 1993 Professor für Kommunikations- und Medienwissenschaften mit dem Schwerpunkt Archäologie der Medien und von 1994 bis 2000 Gründungsrektor und Rektor der Kunsthochschule für Medien Köln.

Die Technoparty als *expanded cinema*: Performance des Londoner VJ-Kollektivs The Light Surgeons (21. Oktober, Dampfzentrale Bern).



gehen, wird es schon bald zu den Privilegien gehören, offline zu sein



mer mitbedenken, dass diese industrielle Form des Kino nur eine Stufe darstellt und nicht etwa die einzige, ein für allemal gültige Form. Zu Beginn des letzten Jahrhunderts, in der «ersten» Gründerzeit, fand Kino in sehr vielen unterschiedlichen Formen statt. Dann wurden Kino und Film eingeengt auf ihre industrielle Form. Heute leben wir nicht in einer wie auch immer gearteten Post-Zeit, sondern wiederum in einer Gründerzeit. Und das Spannende daran ist, dass wir die Möglichkeit haben, die neuen Entwicklungen mitzugestalten.

Gibt es etwas, was ihren Optimismus einschränkt? Die grösste Gefahr ist die einer Standardisierung durch bestimmte Techniken. 95 Prozent der Computer laufen unter einem einzigen Betriebssystem: Microsoft. Eine Zweite besteht in dem globalen Plan der Substitution: dass man glaubt, alle älteren Medien nun durch das Netz ersetzen zu können. Und eine Dritte besteht darin, dass die Sorgfalt, mit der Bilder hergestellt werden, abnehmen könnte. Vielen Regisseuren ist doch inzwischen völlig egal, was vor der Kamera passiert, weil sie das alles durch gigantische Postproduktionsmassnahmen korrigieren können.

Sie haben im Gespräch immer wieder aufs experimentelle Filmschaffen verwiesen. Gibt es dafür auch ein Publikum? Auf jeden Fall. Nur eben nicht in der klassischen Konstellation, dass man sich diese Filme in einem Kunstkino anguckt, sondern in der Form, die ich eben als *expanded cinema* bezeichnet habe. Und dabei handelt es sich um ein Massenpublikum. Viele junge Leute, die im Sound-/Party-Kontext arbeiten, haben nicht zuletzt über die Videoclips, die als Kunstform ja nach wie vor stark unterschätzt werden, entdeckt, dass es für ihre Vorstellungen im Bereich des experimentellen Filmschaffens zahlreiche Vorläufer gibt. In diesem Sinne führen die neuen Technologien auch zu einer Neubetrachtung der Filmgeschichte. Wie wir in Basel anlässlich des Viper-Festivals lernen konnten, bieten die Netz-Technologien für Experimentalfilmer auch Chancen bizarrer Art: Im Foyer des Theaters liefen in einer riesigen Doppelprojektion kurze, starke Computer-, Video- und Filmarbeiten. Sie hatten eines gemeinsam, nämlich die besondere weltweite Distribution – als Bildschirmschoner, so genannte *screen saver*. Das ist doch nicht schlecht, wenn der experimentelle Film dazu beitragen kann, die Bildschirme zu retten!