

Wir sind Pioniere

Gedanken zur Zukunft des Kinos

Edgar Reitz

Wir erfahren derzeit eine große Veränderung in der menschlichen Kommunikation. Das Gefühl auf der Welt zu sein, hat sich gewandelt, seit die digitalen Medien uns mit einer neuen Weltzeit synchronisieren. Für die digitalen Netzwerke gibt es kein Ereignis auf dem Planeten, das nicht sofort und gegenwärtig überall, unabhängig von der Entfernung, wahrgenommen und damit Teil unseres Jetzt-Gefühls wird. Die sofortige Kommunikation überlastet und verstopft die weitesten Angelegenheiten und funktioniert ebenso lückenlos wie die Verbreitung von Nachrichten über Naturereignisse, Epidemien oder Politik. Selbst in der Stunde unseres Todes sind wir als digitale Zeitgenossen noch untereinander vernetzt und nehmen am neuen Weltgefühl teil. Noch nie konnten Menschen in diesem globalen Sinn von Gegenwart sprechen, denn in früheren Zeiten wuchsen mit den Entfernungen gesellschaftlichen Distanzen auch die Übertragungszeiten. Jede Nachricht brauchte Zeit. Schon wenn ein Brief zur Post gegeben wurde, gehörten seine Inhalte der Vergangenheit an. Wenn die Liebesgrüße den Empfänger erreichten, konnte er nicht einmal sicher sein, dass der Absender noch lebte. Im Grunde verkappte sich das Bewusstsein, in der Welt zu sein, auf die direkte Sinneswahrnehmung. Folglich lebten die Menschen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts viel tiefer im Vergangenen als wir Heutigen, die wir mit unseren Smartphones und sozialen Medien den Eindruck gewinnen, alles zu wissen, sobald es geschieht. Es gibt kaum noch Vergangenes, das nicht längst als etwas Bekanntes im Gedächtnis der Netzwerke abgelegt wurde und damit sein Geheimnis und auch seinen Erzählwert eingebüßt hat.

Mit dieser rasenden Expansion von Gegenwart können die Künste nicht mithalten. Sie brauchen Zeit, um Erlebtes in Erinnerung und Erinnerung in die Formenwelt der Kunst zu übertragen. Die Künste brauchen immer eine zeitliche Verzögerung, um den Gestaltungsprozess in Gang zu setzen, der

seine Motivation aus dem Rückblick gewinnt. Ohne die Erinnerung kann es keine Erzählung geben. Die Künste leben von einem Zeit-Stau. Das gilt vor allem für den erzählerischen Film, den Spielfilm. Die Technik und die Produktionsweise des Films sind Werkzeuge unserer Kreativität. Wer einen Film machen will, muss die Dinge im Kopf verarbeiten, muss ein Drehbuch erstellen, ein Team zusammenfinden und die ganze Maschinerie der Herstellung in Gang setzen. Das beansprucht Wochen und Monate, sodass es gegenwärtige Film-Bilder, die im Sinne der neuen Kommunikationsgesellschaft mit der Welt synchron laufen, überhaupt nie geben kann. Alles, was im Kino und auf der Leinwand erzählt wird, trägt das erzählerische Präteritum, die grammatische Form der vollendeten Vergangenheit, in sich. Es ist im Grunde ein der narrativen Sprache verwandter Versuch, vergangene Tage zu rekonstruieren. Im Spielfilm sind selbst die Kriege schon zu Ende, bevor der Film davon erzählen kann, die Ereignisse, die Taten und Ideologien verlieren ihre erdrückende Größe in der sich erinnernden Formulierung. Erinnerungsarbeit ist immer ein schöpferischer Akt, der die vergangene Erfahrung aus den Bruchstücken des Gedächtnisses neu zusammensetzt. Die Filmkunst mit ihrer Montagetechnik ist ganz besondere Weise Kind unserer erinnernden Zeitwahrnehmung. Insofern gehört die Filmkunst nicht zur digitalen Welt der synchronisierten Menschheit. Es ist ein großer Irrtum zu meinen, die Filmkunst müsse ins digitale Zeitalter hinüberwachsen. Die Filmkunst ist kein Kommunikationsmedium, selbst dann nicht, wenn sie sich digitaler Techniken bedient oder über Streaming-Portale verbreitet wird.

Die ästhetischen Gesetze der Filmkunst sind nicht nur von den kausalogischen Abläufen der Filmtechnik abhängig, sondern mehr noch von der Persönlichkeit der Macher und ihrer Freiheit. Die künstlerische Darstellung der Welt und ihrer Wahrnehmung im Film ist grundsätzlich subjektiv und darf nicht mit der intellektuellen Analyse mittels Begriffen und Abstraktionen verwechselt werden. Bilder sind immer vieldeutig, vor allem dann, wenn sie der Erinnerung, den Träumen oder gar der Angst entstammen. Da mögen die internationalen Großkonzerne mit ihren Kapitalmengen noch so mächtig auftreten und die Themen und Märkte bestimmen und ihre Marktgesetze in den Kinos durchsetzen wollen – sie werden sich mit der Langsamkeit der schöpferischen Prozesse abfinden müssen. Eigentlich deutet die Entwicklung darauf hin, dass das Kino als idealer Schauplatz der Filmkultur neu entdeckt werden muss, denn nur ein gut geführtes Kino bietet der Filmkunst, die eine Zeitkunst ist, den adäquaten Raum. Erst wenn der Rhythmus eines Films und das Zeitmanagement eines Kinos einander widerspiegeln, kann

ein Filmwerk sich erfolgreich seinen Platz in den Herzen der zerstreuten Zeitgenossen erobern. Dass es zurzeit eine Kinokrise gibt, liegt nicht an den Streaming-Plattformen wie Netflix und auch nicht an den Zuschauer*innen, die angeblich aus ihren Wohnzimmern nicht mehr herauskommen. Als ein grundsätzlich soziales Lebewesen sehnt sich der Mensch bekanntermaßen nach Öffentlichkeit, Begegnung und Geselligkeit. Erst unter vielen Anderen erreichen wir jenen magischen Zustand höherer Gestimmtheit, der manchen Kinobesuch so beglückend machen kann.

Die gewaltigen medialen Umbrüche unserer Zeit sind allesamt darauf ausgerichtet, uns zu vereinzeln und an die Privatsphäre zu fesseln. Die Wohnzimmer und die individuellen Displays sind die Schauplätze des digitalen Lebens geworden. Das private Heim ist das Schlachtfeld der Konsumwerbung, der Werbefeldzüge der Unterhaltungsmedien geworden. Der öffentliche Raum unserer Städte verödet, während die Menschen zu Hause digital getaktet sich im Cyber-Raum abfüttern lassen. Diese Verkehrung von »öffentlich« und »privat« ist eigentlich eine Bedrohung des gesamten kulturellen Lebens. Wo können wir als Künstler noch die Zeitlücken finden, die den Taktgebern der Medien nicht ausgeliefert sind? Wo können die Künste noch ihren Eigenrhythmus entfalten? Wo sind die Kinos, die unterschiedlichen Zeitmaßen der weltweit produzierten kleinen und großen Filmwerke den notwendigen Raum geben können?

Die Situation ist durchaus widersprüchlich, denn wir erleben gerade eine unglaubliche Flut an filmischer Produktivität. Nie zuvor gab es einen größeren Zustrom junger Talente in die kreativen Filmbereiche wie heute, nie gab es pro Jahr mehr Debütfilme, nie war der Andrang von Studierenden an den Filmhochschulen so groß. Wie passt diese Entwicklung zu dem Vakuum in den Kinos? Wenn wir uns umschauen, sehen wir bei explodierendem Formenreichtum der Filme eine zunehmende Produktivität, besonders unter den jungen Filmemachern der Welt. Im Gegensatz dazu sehen wir eine kümmerliche Ideenarmut bei den Kinobetreibern, die oft noch in den Denkgewohnheiten der fünfziger Jahre verhaftet sind und ihre Kinos wie Tante-Emma-Läden führen. Das gängige Kino mit festen Sitzreihen, angedeuteter Bühne, mit einem Vorhang vor der Leinwand, ist eigentlich eine kleinbürgerliche Imitation des Sprechtheaters und hat noch nie begriffen, was einen Film zum Ereignis macht. Das traditionelle Kino mag bei manchen Filmliebhabern noch nostalgische Erinnerungen auslösen, dennoch passt es heute nicht mehr in eine Welt, die für die Filmkunst prähistorisch ist. Wir sind heute in der Lage, an jedem Ort ohne großen Aufwand ein Riesenbild zu projizieren und den dazu gehö-

renden Raumton wiederzugeben. Wir haben sogar Techniken, die noch einmal mehr abgedunkelte Räume erfordern. Die Technik ist heute weit über die Kinoräume der Frühzeit hinausgewachsen, wird aber immer noch nicht wirklich genutzt.

Ich würde daher die Forderung aufstellen, größere Fördermittel in das Kinomachen und in ein nationales Projekt KINO DER ZUKUNFT zu investieren. Ich stelle mir vor, dass phantasievolle Architekten sich mit der Entwicklung neuer Raumkonzepte des Kinos auseinandersetzen und eine Kino-Architektur entwickeln, die den Film als Gemeinschaftserlebnis neu formuliert. Das Kino der Zukunft muss sich der enormen technischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Flexibilität der Filmkultur bewusst werden. Dazu gehört auch, dass neue Formen des Spielplans, der Spielzeiten und der Verbindung mit den anderen Künsten im Kontext der städtischen Öffentlichkeit erkundet und entwickelt werden. Wie kann man die Programme so gestalten, dass die Zuschauer*innen freie Wahl haben, und wann und wo welcher Film läuft, kann ein Kino »on demand« betrieben werden? Wie könnte man ein Kino-Ort flexibler halten? Statt unvorstellbar teurer Mieten in den Innenstädten käme vielleicht wieder die Idee des Wanderkinos ins Spiel. Warum kann ein Kinobau nicht ein ähnliches sensationelles Reiseziel sein wie die Hamburger Elbphilharmonie? Warum soll eine Stadt wie Frankfurt oder München nicht ein Kino bauen, das auch eine Reise wert wäre? Warum krönt ein Kino nicht das Hochhaus einer Bank oder den Gipfel eines Berges? Immer muss es darum gehen, die besondere Magie des kollektiven Filmerlebnisses entstehen zu lassen, sei es durch überwältigende Dimensionen, sei es durch meditative Vertiefung im Kleinen. Das »Neue Kino« ist ein Riesenprojekt, das sich über die Architektur hinaus den Fragen neuer Veranstaltungsformen und ihrer Verbindung mit dem gesamten kulturellen Leben der Städte beschäftigen muss. Film ist nicht nur Film und Kino ist nicht nur Kino. Ich sehe beides in einer Einheit. Wir müssen ganz unten anfangen, im Grunde da, wo die Filmgeschichte begonnen hat, in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, als Zukunft noch ein Zauberwort war, da, wo die ersten Kameralleute loszogen, die Welt als bewegte Bilder neu zu entdecken und dann irgendwo ihren Projektor aufzustellen, in Jahrmarktszelten, in Gasthäusern, in Theatern oder im Freien bei Nacht – und Kino zu machen.

Es ist eigentlich absurd, dass die Zukunft des Kinos sich gegen die großen Zeiten der Filmgeschichte verteidigen muss, in denen das Geschäft so gut lief, dass sich ein Kinomythos entwickelte, der sich jeglicher Neuerung in den Weg stellt. Dabei ist die Filmkunst eine Kunst der Nichterfüllung der Erwartungen. Wenn ich ins Kino gehe, will ich immer überrascht werden. Diese Eigenschaft

ist der Filmkunst aus ihren Jahrmarktzeiten immer erhalten geblieben. Die filmische Phantasie hat etwas Wildes, Anarchisches und liebt es, Grenzen zu überschreiten. Die Blütezeiten der Filmkunst waren nie politisch korrekt, was nicht heißen soll, dass sie unverantwortlich waren, aber sie waren frei in ihrer Entfaltung.

Jeder, der Filme macht, erlebt seinen eigenen Film ganz neu, wenn er sein Werk einem Saal mit vielen Menschen erlebt. Ein Höhepunkt waren für mich die unglaublichen Freilichtprojektionen auf der Piazza in Locarno, wo man unter siebentausend Menschen sitzt und den Herzschlag von siebentausend schweigenden Menschen spürt. Die frühen Filmemacher haben ihre Filme selber vorgeführt, zogen mit ihren Filmen durch die Städte, haben Projektoren aufgestellt, die Filme selber vorgeführt und mit den Leuten gesprochen. Ich finde, dass gerade die jungen Filmemacher wieder lernen sollten, ihre Filme in die Kinos zu begleiten und Produktion und Distribution als Einheit zu verstehen. Was derzeit wirklich fehlt, ist ein Verständnis dieser Einheit durch die Förderpolitik. Das Kino zu fördern heißt, an einer Weltkultur teilzunehmen, die trotz ihrer kurzen Geschichte in einer Reihe hinter den seit Jahrtausenden betriebenen klassischen Künsten wie Literatur, Malerei oder Musik zurücksteht. Film und Kino gibt es erst seit etwa 130 Jahren. Wir stehen also noch ganz am Anfang. Wir sind Pioniere!