

Kino ohne Bilder

Autor(en): **Fiedler, Ralf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **55 (2013)**

Heft 334

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864175>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kino ohne Bilder

Es scheint eine einfache, unbestreitbare Wahrheit zu sein, dass ein Film aus Bildern besteht. Aus was denn bitte auch sonst? Aus 24 oder 25 davon pro Sekunde – das ist die Wahrheit, so war das doch... Aber dieser kurze Text kratzt ein wenig am Lack und der Undurchdringlichkeit dieser Gewissheit.

Der letzte "bildmächtige" Film, den ich gesehen habe, war *ELYSIUM* von Neill Blomkamp. Was ich beschreibe, ist nicht ansatzweise eine Kritik, aber eine symptomatische Erfahrung, die den *state of art* der Verschmelzung von Animation und Fotografie widerspiegelt. Ich greife hier nur die beeindruckende, bruchlose, quasi "zoombare" Qualität der künstlichen Welt *Elysium* heraus, das pure Faszinosum, das einen beim "Schauen" der im Welt-raum hängenden Gärten erfasst. Ein visueller Katalog wird aufgeschlagen, der zurückreicht bis zu den exotischen Welten der *conquistadores*. Gleichzeitig haben wir es nicht mit einer Landschaft zu tun, sondern mit einer Konstruktion, einem Bau-Werk von Menschenhand. Das Ganze könnte auch ein Architektorentwurf sein. Und wenn es später darum ginge, diese Realität zu erforschen, «den Plan» zu verstehen, müsste man sich wieder diesen Entwurf, die erste Animation ansehen, darauf zurückgehen – sozusagen den Ursprung der Realität in der Vision aufsuchen –, um zu kاپieren, wie das alles entstanden ist und gedacht war.

Offensichtlich entspringt die Faszination aus dem "nackten", nicht abweisbaren Realitätseffekt dieser möglichen oder auch unmöglichen Welt, aus der quasi pornografischen Präzision. An dieser Stelle vergessen wir, dass alles Übrige, auch die positive Codierung dieser Welt – das Rettende, Heilende – gar nicht den Bildern selbst entstammt, sondern von "aussen" herangetragen wird: Bereits durch den Titel und die Assoziationen, die sich an *Elysium*, die «Gefilde der Seligen», knüpfen; vor allem aber durch den Kontrast zu den Sequenzen, die das Leben auf der verseuchten und total kaputten Erde in Szene setzen. In einem anderen Film könnte das rettende Luxus-Asyl-Ambiente «*Elysium*» ebenso gut den Schauplatz einer seelenlosen, sterilen, postindustriellen Wohlstandshölle abgeben und tief depressive Szenarien in sich aufnehmen.

Die Pracht der Bilder täuscht darüber hinweg, dass "Kino" erst aus Beziehungen zwischen zwei Bildern entsteht, dass ein Bild immer eine Beziehung ist, wie Jean-Luc Godard nicht müde geworden ist festzuhalten. «Ein Bild ist eine Schöpfung des Geistes, der zwei verschiedene Realitäten in Verbindung bringt», erklärt er in *JLG/JLG*. An anderer Stelle: «Ein Bild existiert gar nicht. Das ist kein Bild, das ist nur eine Aufnahme. Das Bild ist die Beziehung von mir, der es ansieht und seine Beziehung zu jemand anderem erträumt.»

Deshalb richtet sich das wahre Interesse des Filmemachers auf das Jenseits des Bildes, das Schwarze dahinter, die Kehrseite, das Andere. In Douglas Sirks *A TIME TO LOVE AND A TIME TO*

DIE legt sich ein Mädchen auf den warmen Sand und machte die Augen zu. Weil, sagt sie, ich meine Augen ganz fest schliessen möchte, ganz, ganz fest, dass alles schwarz würde, wirklich schwarz, vollständig, aber ich schaffe es nicht. – Dieses Schwarz ist das Sujet des Films, statuiert Godard.

Vielleicht ist dieses Schwarz der gemeinsame Ursprung filmischer und nichtfilmischer Erzählung. Die Theaterversion von Luchino Viscontis *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (1960), eine aktuelle Produktion des Theater Neumarkt in Zürich, schlägt einen neuen Weg der Adaption ein: vom Bild zum Text. Bei der Erarbeitung war die Vorlage, der Film, ab einem gewissen Punkt nicht mehr nur als Steinbruch für Dialogtexte von Interesse. Die Ebene der Bildkompositionen in Viscontis Epos entwickelt, wie natürlich auch die Musik, eine ungeheure Wucht, definiert eine ganze eigene Wirklichkeit – zugleich neorealistischer Originalschauplatz und grosse Oper. Eigentlich sind die Geschichte, die Figuren und ein grosser Teil dessen, was gesprochen wird, nur lesbar als Begleittext zum eigentlichen "Film" – zum Fluss der Bilder, der in diesem Fall ein ziemlich breiter Strom ist.

Die Idee, bei der Umsetzung einer Filmvorlage im Theater die visuelle Ebene nicht ausser Acht zu lassen, sollte eigentlich naheliegen. Das muss aber nicht heissen, dass Bilder nur als Bilder ihre ungeheure Wirkung tun können. Bei unserer Arbeit begannen Dramaturgie und Schauspieler damit, Bilder und Bildsequenzen in Sprache zu übersetzen. Sie entwickelten "Bildbeschreibungen", griffen die Beziehungen, die die Bilder eingehen, an anderer Stelle auf. In den so entstandenen Texten geht es nicht um Nacherzählung, Figuren, Dramatik, sondern um Intensitäten: die Wahrnehmung von Details, die Welt der Dinge, Nebensächliches, das in den "Blick" rückt. Nicht mehr die Geschichte steht im Vordergrund, sondern die "Übersetzung" einer Bildwelt. Erstaunlich ist, wie leicht Bilder sich in Text ausbreiten lassen oder von selbst ausbreiten, wie automatisch und zugleich geheimnisvoll sich diese Arbeit vollzieht – fast wie "Traumarbeit". Eine scheinbar ganz subjektive Beschreibung kann für jemand anders absolut zwingend sein in allen ihren Details.

Schliesslich gab es da noch die Regie- und Szenenanweisungen der Drehbuchautoren Viscontis, die aus dem Italienischen übersetzt wurden – der Text, der allen Bildern voranging und sich jetzt wie eine Offenbarung las, das Wort am Anfang der Schöpfung... Spätestens hier ist den Beteiligten klar geworden, dass ein Bild etwas "Verkoppeltes" ist, nicht ursprünglicher als Sprache, dass es nicht allein auf die Welt gekommen ist und nicht ohne Verbindung zum Meer der Wörter existiert. Manchmal ist es nicht das Bild, sondern die Abwesenheit eines Bildes, was uns emotional bindet. In einem Film Godards taucht der Satz auf: «Van Gogh suchte Gelb, da verschwand die Sonne.»

Ralf Fiedler

Kodirektor Theater Neumarkt, Zürich

