

FILM UND ZEIT

Edgar Reitz
 FILM UND ZEIT
 Lectio doctoralis
 Uni Perugia - 06.12.2006

Das Geschichten-Erzählen ist im Land meiner Kindheit, dem Hunsrück, eine große Volks-Tradition. In der vorwiegend bäuerlichen Bevölkerung spielen die Jahreszeiten auch für die Erzählkunst eine bedeutende Rolle. Im Spätherbst und an den dunklen Winterabenden blühen in den Dörfern die Geschichten. Sie handeln von den Menschen, die man kennt, von Bewohnern der Nachbardörfer, von Familienmitgliedern, von Orten und Zeiten, die alle - die Zuhörer ebenso wie die Erzähler - bestens kennen. Es gab sie in meinen Jugendjahren fast in jedem Dorf, die Männer und Frauen, die ihr erzählerisches Talent gern in den Gaststätten, auf der Straße oder während der Familienfeste vorführten. Sie fanden immer eine aufmerksame Zuhörer-Gemeinde und wurden nicht selten für ihr Talent hoch geachtet. Auch mein Großvater mütterlicherseits war ein solcher Hunsrücker Erzähler. Wenn er das Gasthaus betrat, verstummten die Gespräche und die Gäste lauschten seiner tiefen Stimme, mit der er seine Geschichten vortrug, die er oft erst im Augenblick des Erzählens erfand. Regelmäßig beendete er seine makabren oder gespenstischen Geschichten, die von Unglücksfällen, Krankheiten, plötzlichem Reichtum oder von heimlicher Rache handelten, mit der Bemerkung, er könne „sieben heilige Eide schwören“, dass alles wahr sei und sich genau so zugetragen habe, wie er es berichtete. Zum Stil der Hunsrücker „Stückelscher“ wie diese Art von Geschichten in der regionalen Mundart genannt wird, gehört, dass die Personen der Handlung und die Schauplätze durchaus bekannt sind. So entsteht der Eindruck, man könnte die Wahrheit der Geschichte jederzeit in der Realität überprüfen.

Immer, wenn ich in meinem Leben als Filmemacher über das Erzählen nachgedacht habe und mich fragte, worin eigentlich das narrative Prinzip besteht, ist mir mein Großvater eingefallen. Er besaß keine Theorie für seine Erzählkunst und dennoch hielt er sich fest an seine Prinzipien: Die Schauplätze mussten real sein und durften nicht verändert werden. Auch die Protagonisten seiner Geschichten erhoben den Anspruch, wirklich gelebt zu haben. Die Geschichten des Großvater fingen meist so an: „Ihr kennt doch alle die große uralte Eiche, die am Ortsausgang des Dorfes X direkt links neben dem Bahngleis steht...“ (allgemeines Gemurmel der Zustimmung!) „Dann kennt ihr doch auch den dicken Hans, den Gastwirt vom Dorf Y, der letztes Jahr so qualvoll gestorben ist...?“ (Wieder allgemeines Gemurmel der Zustimmung, denn alle hatten den dicken Hans gekannt.) „dann will ich euch jetzt erzählen, dass mir der Tote heute Früh, als ich zur Arbeit ging, genau um 07 Uhr 13 an der alten Eiche über den Weg gelaufen ist...“ Diese Art von Einleitung konnte hundertfach variiert werden, mit wechselnden Schauplätzen, Wegmarkierungen, Gebäuden und immer neuen Personen, toten oder lebenden. Der Geschichtenanfang war auf diese Weise ein hundertprozentiges Erfolgsrezept. Von keinem Vorbild weder aus der Literatur, noch aus der Filmgeschichte, habe ich so viel über das Erzählen gelernt, wie von meinem Großvater. (Er arbeitete übrigens 40 Jahre lang bei der Eisenbahn und starb, als ich 14 Jahre alt war.)

Als ich eines Tages mit dem Großvater – ich war gerade sieben Jahre alt und hatte eine schwere Krankheit überstanden – einen Spaziergang über die Felder machte, näherten wir uns den Kirchturm des Dorfes Bischofsdhron. Immer deutlicher konnten wir die Inschrift unter der Kirchturmuhre erkennen, die ich dem Großvater vorlesen musste:

EINE VON DIESEN WIRD DEINE SEIN.

Was bedeutete der rätselhafte Text? Erst durch seinen Platz unter der Uhr war er zu verstehen: Die Todesstunde war gemeint, die auf dem großen Ziffernblatt für Jeden eines Tages angezeigt werden würde. „Die Uhr schaut in die Zukunft“, sagte der Großvater, „sie weiß, dass alles, was auf der Welt geschieht, seine Stunde hat.“ Das Erlebnis bewahrte ich tief in meiner Seele, denn ich war der Sohn eines Uhrmachers. Das Haus der Eltern war angefüllt mit Uhren. In allen Zimmern hörte man das Ticken von Hunderten von Uhren. In vielerlei rhythmischen Metren und Interferenzen wurde die Zeit gemessen, die in meinem Hunsrücker Elternhaus verging.

Ich fing an, über die Uhr nachzudenken: Wenn ich die Zeiger ganz genau ansah, schienen sie still zu stehen. Stand die Zeit still, nur weil ich so genau hinguckte? Ich überprüfte das Phänomen in anderen Bereichen: Ich versuchte zu sehen, wie ein Kind wächst oder ein Salatkopf im Garten. Auch da stand die Zeit still, sobald man hinsah. Niemand konnte sehen, wie eine Semmel altbacken wird oder wie ein Haar grau wird, Nur die schnelleren Bewegungen konnte ich sehen, wie die Leute umhergehen, wie die Autos fahren, wie die Wolken zogen, aber die sehr schnellen, wie zum Beispiel das Vorbeifliegen eines Geschosses konnte ich wiederum nicht sehen. Ich kam dahinter, dass wir die Zeit selbst nicht sehen können. Wir können sie ein wenig fühlen, aber auch das hängt sehr von unserer Verfassung ab und ist nicht sicher. Zeit ist unsichtbar, unsichtbar wie das Leben selbst. Vielleicht sind Zeit und Leben ein und das selbe, dachte ich. „Wenn wir geboren werden, betreten wir die Zeit und wenn wir sie verlassen, ist das der Tod?“. Ich wurde traurig bei meinen Gedanken: „Aber was ist eigentlich Gegenwart?“ Wir lassen jede Sekunde das hinter uns, was wir Gegenwart nennen. Alles, was wir berühren, was wir sehen, was wir lieben und begehren, wird vom Strom der Zeit in jedem Augenblick verschlungen. Das machte mich traurig. Ein ununterbrochenes Abschiednehmen ist das, der ständige Tod in Raten. Die Stunden auf dem großen Ziffernblatt der Kirchturmuhre von Bischofsdhron bedeuteten für mich, den siebenjährigen Jungen, die Summe aller Todesstunden.

Im Erwachsenenalter wagt man es nicht mehr, so grundlegende Fragen zu stellen, wie ich sie dem Großvater stellte: „Was ist das Leben?“ Aber selbst auf diese ungeheuerliche Frage gab der Großvater mir in diesen Tagen eine Antwort, die ich

mir gemerkt habe: „Das Leben ist eine Geschichte. Man muss Geschichten erzählen, dann spüren die Leute das Leben. Die Augenblicke, die immer nur wegrennen, bleiben in einer Geschichte zusammen. Und wenn einer in einer Geschichte selber vorkommt, dann kann ihm die Zeit nichts mehr anhaben.“ „Und was passiert, wenn du die Augenblicke falsch zusammensetzt beim Erzählen, oder wenn du Lügenmärchen erzählst?“ fragte ich, weil ich wusste, das Großvaters Geschichten aus tausend mal sieben Meineiden bestanden. „Das macht nichts, auf die Wahrheit kommt es nicht an, sondern darauf, dass deine Geschichte eine gute Geschichte ist. Sie muss so genau sein, dass sie ebenso gut auch wahr sein könnte.“ Kinder hören bekanntlich niemals auf, zu fragen, und deshalb wollte ich noch wissen, ob man voraussagen könne, was ein Mensch in Zukunft tut. Da meinte der Großvater – Gott hab ihn selig! – „Wenn ich weiß, wie eine Geschichte ausgeht, brauche ich sie nicht mehr zu erzählen. Schau dir die Leute genau an, denn du weißt nie, was ihnen zuzutrauen ist, nicht einmal dir selbst.“ Da wurde mir ganz unheimlich zumute und ich fürchtete mich vor einigen Menschen.

Viele Jahre später, als ich anfing Filme zu machen, richtete sich mein Hauptinteresse auf die Zeit. Sie wurde mein Thema von Anfang an. In den ersten Kurzfilmen ging es um die Zeitmaße einer Ruine (in SCHICKSAL EINER OPER), um den Rausch der Zeitverschwendung (in GESCHWINDIGKEIT), um eine Zeitreise in die Welt der Mayas (in YUCATAN.) Auch die HEIMAT-TRILOGIE, die mich über 25 Jahre lang beschäftigte, begibt sich auf die Suche nach der verlorenen Zeit und beschreibt vier Generationen einer Hunsrück-Familie. Mir war aufgefallen, dass sich die meisten Filme auf die eine oder andere Weise mit dem Thema Zeit auseinandersetzen. Der Grund scheint mir tief im Geschichtenerzählen, aber auch in der Technik des Films zu liegen.

Das wichtigste Werkzeug des Filmemachers ist die Filmkamera. Mit ihrer Erfindung hat die Menschheit ein Mittel in die Hand bekommen, mit dem wir Zeit abbilden können. Die Photographie, deren Erfindung der Cinematographie voraus ging, schuf die Voraussetzung dafür. Mit der Filmkamera gelang ein Sprung in eine neue Existenzform: Wir wurden zu Herrschern über Zeit und Erinnerung. Auf einmal konnten wir äußerst realistische Bildsequenzen aus der Lebenszeit der Menschen aufbewahren, an andere Orte transportieren, beliebig oft wiederholen, in neue Zusammenhänge bringen, ja man konnte mit ihnen Geschichten erzählen, wie es zuvor nur die Literatur oder die Volksmythologie vermochten. Mehr noch, wir lernten mit realen Zeitfragmenten zu erzählen, was die Literatur bis dahin nur unvollkommen zustande brachte. Der Film war von Anfang an ein Weltveränderer.

Wenn wir die Filmkamera einschalten, geschieht etwas Magisches: wir verfertigen von den Dingen, den Menschen, mitsamt der einmaligen Beleuchtung, den unwiederholbaren Gesten und Worten ein Duplikat in einer absolut definierten Zeit. Eine Filmaufnahme ist das Duplikat der Ereignisse in ihrer Zeit. Der Film beschreibt etwas unwiederbringlich Vergangenes in der Präsenz-Form. Was sich dem Wesen nach nur ein einziges Mal ereignen kann, ist wiederholbar geworden, ohne seine Gegenwärtigkeit zu verlieren. Jede Filmaufnahme ist deswegen ein Unikat. Aber man kann dieses Unikat kopieren, multiplizieren. Jede Filmaufnahme ist unwiederholbar in der Entstehung, dennoch beliebig oft als Original vorführbar.

Es geschieht bei Spielfilmproduktionen, dass Szenen oft einige Dutzend Mal vor der Kamera wiederholt werden. Immer wieder vollziehen die Schauspieler, die Techniker, die Kameraleute die gleichen – oder besser gesagt, ähnliche - Bewegungen, hetzen hinter einem bestimmten begehrten Ausdruck her, versuchen die Aufnahme zu optimieren – aber am Ende entscheidet sich der Regisseur für eine Aufnahme. Sie ist das Zeugnis eines glücklichen oder unglücklichen Zusammenspiels aller beteiligten Menschen und Dinge in einer genau definierten Zeit. (Nur einmal an einem bestimmten Sommertag des Jahres 1996 spielte Emily Watson die unvergessliche Deflorationszene in Lars von Triers *Breaking The Waves*. Nur einmal konnte Guilietta Masina an einem Tag im Jahre 1954 die Liebesszene mit Antony Quinn so spielen, wie sie uns ewig aus *La Strada* in Erinnerung bleibt.) Wenn die Mitglieder eines Filmteams auseinander gehen, wenn sie einen Drehtag oder eine Produktion beendet haben, wissen sie, dass sie Stücke ihres Lebens in dem Film zurückgelassen haben. Ein Schauspieler, der im Laufe seines Lebens viele Filmrollen verkörpert hat, erlebt, dass er seine verschiedenen Lebensalter, seine körperlichen und seelischen Verfassungen in den Filmen hinterlassen hat, dass er viele kleine Tode in einer Reihe von Film-Geschichten gestorben ist. Wenn wir im Kino sitzen, sind wir nicht einem Geschehen konfrontiert, das „hier und jetzt“ geschieht, sondern wir werden von anderen Zeiten ergriffen, Zeiten, die längst vergangen sind. Wir spüren die persönliche Anwesenheit der Darsteller an fernen Orten zu fernen Zeiten. Wir werden zu Zeitgenossen einer Geschichte, die sich außerhalb unserer Gegenwart abspielt. So kann es geschehen, dass längst verstorbene Menschen wie James Dean oder Gérard Philipe, Marilyn Monroe oder Romy Schneider uns zu Tränen rühren, dass ihre süße Jugend uns überwältigt, dass wir ihre ferne Gegenwart als aktuellen Auftritt erleben und bereit sind, sie über den Tod hinaus zu lieben. Das Kino ist die erste wirklich funktionierende Zeitmaschine.

Eine Filmaufnahme unterscheidet sich von einer Photographie grundsätzlich. Es handelt sich nicht nur um die Wiedergabe von Oberflächen und ihrer Bewegung, zu der die Filmkamera fähig ist. Nein es handelt sich um die Konservierung und Wiedergabe von Zeit, sofern sie sich in der Erscheinung der Dinge und der Menschen abspielt. Zeit ist aber nicht nur an der Oberfläche, sondern tief in den Dingen. Nehmen wir an, wir filmen einen schweren, unbewegten Stein. Kein Grashalm ist in der Nähe, der sich im Wind bewegen könnte, kein Wolkenschatten, der darüber hinweht, da ist einfach nur ein Stein. Auch ohne sichtbare Bewegung zeigt die Filmaufnahme einen Ausschnitt aus der zeitlichen Wirklichkeit des Steines, dokumentiert eine Spanne seiner Existenz, was die Photographie nicht könnte. (Es ist mir deshalb unbegreiflich, dass Filmemacher gelegentlich meinen, ein Photo oder ein einzelnes Frame könnte die fehlende Filmaufnahme eines unbewegten Gegenstandes ersetzen. Wie lächerlich sind die Aufnahmen in denen ein Schauspieler eine Leiche

darzustellen hat, die in Großaufnahmen nur deswegen nicht atmet, weil man ein Standphoto eingeschnitten hat.)

Ich habe im Laufe der Jahre immer wieder versucht, die Wirkungsweise der Filmkamera zu verstehen. Es geht nicht nur darum, ihre Funktion als Zeitmaschine zu nutzen, sondern auch um die Frage, was das Geheimnis der filmischen Erzählkunst sei. Das Grundmotiv ist – wie für jede künstlerische Aktivität - dem Flüchtigen Bestand zu verleihen. Was wäre flüchtiger als das Leben selbst und unsere direkte Wahrnehmung der Welt? Aber unsere Wahrnehmungen der Welt sind überlagert von unseren Meinungen. Wir nehmen die Welt nur so wahr, wie sie dem allgemeinen Konsens nach sein muss. Selbst die Erinnerung unterliegt dieser Ordnung. Erinnerung ist ein Kompromiss aus Regel und Erlebtem. Wenn mehrere Personen den Hergang eines Autounfalls berichten, erzählt jeder Zeuge seine Geschichte so, wie er glaubt, dass sich die Dinge ereignet haben. Sie ordnen die Wirklichkeit ihrer Theorie unter. Insofern ist Wahrnehmung eine Hypothese über die Wirklichkeit, und nicht mehr. Wahrnehmung ist subjektiv zu betrachten. Jeder Mensch nimmt seine Umgebung anders wahr, jeder lebt sozusagen in "seiner Welt", hat andere Ansichten und Vorstellungen von dem, was richtig, falsch, wahr und unwahr ist. Insofern ist des Großvaters Ansicht über Wahrheit und Unwahrheit in Geschichten die einzig richtige: Es geht beim Erzählen nicht um Geschichtsschreibung, nicht um das museale Aufbewahren unserer Lebenserfahrungen, sondern um das Erfinden einer neuen Logik der Erinnerung. Alles, was wir in der Wirklichkeit des Lebens vorfinden und in unserem Gedächtnis aufbewahren, dieser ganze Scherbenhaufen von Eindrücken, Täuschungen, Bildern, Situationen, Konflikten oder flüchtigen Augenblicken kann mit der Kamera aufgenommen werden und wird in der filmischen Montage zu einer Geschichte neu zusammengefügt. Ebenso funktioniert unsere Erinnerung. Erst wenn wir die Bruchstücke unserer Erfahrungen neu zusammensetzen, entsteht das, was wir unsere Biographie nennen. Sie ist ebenso fiktiv wie eine Filmerzählung, aber sie gibt uns das Gefühl, ein kontinuierliches Leben zu leben. Die Logik einer Erzählung stellt ein neues System dar, das die Bruchstücke unserer Erinnerungen und Wahrnehmungen gegenüber der Zeit absichert. Wenn die zahllosen ungeordneten Momente des Lebens zu Elementen einer Geschichte komponiert worden sind, können sie vom Strom der Zeit nicht mehr so leicht zerstört werden.

Das Studium der Filmkamera führt auch zu neuen erzählerischen Brennpunkten. Je flüchtiger ein Ereignis ist, eine Beleuchtung, ein Wort, ein Gefühl, umso reizvoller ist es, die Filmkamera darauf zu richten und eine Geschichte des Vergehens zu erzählen. Die Geschichte der Sekunden zu erzählen, das ist die eigentliche Domäne der Filmkunst. Es ist eine der frühen Faszinationen der Filmgeschichte, dass wir mit Hilfe der Kamera selbst kleinste oder rasche Bewegungen konservieren und in Großaufnahmen hervorheben können. Durch das Erzählen können wir die Zeit, die sonst kaum wahrnehmbar ist, wiederholbar machen und uns aneignen. Wie kostbar und unwiederbringlich jede Sekunde unseres Lebens ist, das kann uns nur ein Film vor Augen führen. Erst wenn uns jemand unsere Geschichte als die Geschichte unseres Herzklopfens erzählt hat, wissen wir, wer wir sind. So ist das Erzählen wohl auch eine Forschungsreise in die Tiefen des Lebens und wo sollte man sich für solche Expeditionen besser ausrüsten, als in den gewöhnlichen Einkaufsstrassen des sogenannten Alltages? Der Film-Autor wird zum Entdecker zahlloser Geheimnisse, die sich dem alltäglichen Konsens entziehen. Er braucht keine künstlichen Rätsel, um das Leben interessant zu finden, denn die Kamera enthüllt ihm zahllose Geheimnisse, die wir vorher nicht begreifen konnten.

Die Filmkamera lehrt uns aber noch weitere Gesetze des Narrativen zu verstehen. Die Kamera kann die Zeit beschleunigen, kann sie verlangsamen, kann sie sogar umkehren, und mit Hilfe der filmischen Montage können wir das Zeitkontinuum zerstückeln. Wir können Vorgänge, die sich dem Auge bei natürlicher Betrachtung verweigern, sichtbar machen: Das Wachstum von Pflanzen und Menschen, Veränderungen in unseren Städten, die Anatomie eines Unfalls, oder den Flug eines tödlichen Geschosses, alle diese verschiedenen Geschwindigkeiten, die mir als Kind die Welt noch so unbegreiflich gemacht haben, kann ich mit Hilfe der Filmkamera sichtbar machen und zu Bestandteilen meiner Geschichten erheben. Wir können zu den Ausgangspunkten zurückkehren und ein totes Tier wieder zum Leben erwecken. Die Kamera kann sich von den Begrenzungen der menschlichen Zeitwahrnehmung befreien und setzt uns in die Lage, Forschungsreisen ins Innere der Zeit zu unternehmen. Zeit erweist sich als etwas, das mehr ist, als nur Kausalität - dem Prinzip von Ursache und Wirkung. Manche ihrer Eigenschaften deuten darauf hin, dass sie eine eigene Form besitzt, und dass die Raumzeit, von der die Physiker sprechen, als untrennbares, zusammenhängendes Gebilde in sich gekrümmt ist. Für diejenigen, die Raum und Zeit als zwei unterschiedliche Definitionen ansehen, würde das bedeuten: Der Raum krümmt sich in der Zeit! Und eben durch diese Krümmung verläuft selbst die scheinbar geradeste Geschichte in gekrümmter Bahn und hat die Tendenz, zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren. (Diese elliptische Form, bei der Anfang und Ende einander begegnen, ist die häufigste dramaturgische Großform, die wir in Filmen antreffen.) Die lineare chronologische Zeit ist in der Sicht eines Filmemachers nur eine Erfindung, um eine Erklärung dafür zu haben, weshalb ein Ereignis auf das andere folgt, das heißt, der Begriff Chronologie ist abhängig von der Kausalität, nicht von der Zeit. Ich teile die Ansicht von der Zeit als eigenständige Dimension in einem mehrdimensionalen Universum. Die Art und Weise, wie sie sich uns bemerkbar macht (in Verlangsamungen und Beschleunigungen, in den merkwürdigsten Kapriolen, die mit der Filmkamera beobachtet werden können) scheint zudem eine Notwendigkeit zu sein, um Leben erst zu ermöglichen. Wir haben mit Hilfe der Filmkamera ein neues Verständnis von Raum und Zeit gelernt, und können es beim Erzählen von filmischen Geschichten anwenden, um das Leben besser zu verstehen.

Von Charlie Chaplin ist das Zitat überliefert: „Mein einziger Feind ist die Zeit“. Vermutlich meinte er damit dass die Zeit normalerweise gegen uns arbeitet, unsere Konzepte durchkreuzt Projekte vereitelt und jeglichem Glück eine Grenze setzt. Die Filmkunst ist ein Kind der Technik und das Produkt einer gottlosen Welt. Da gibt es keine Hoffnungen über die Zeit hinaus. Es ist eine zutiefst ungläubige Äußerung von Chaplin, dass er sich zum Feind der Zeit macht. Ich verstehe den Affekt, denn wenn wir schon in einem Jahrhundert leben, das uns diese Zeitmaschine geschenkt hat, dann wollen wir es

auch dazu verwenden, dem Zeitfluss Stücke seiner Beute zu entreißen. Gerade als nicht-religiöse Menschen wollen wir Filmemacher unsere Spuren in dem Zeit-Universum hinterlassen, wir wollen den Augenblicken des Lebens Dauer verleihen. „Verweile doch, du bist so schön!“ heißt es sehnsuchtsvoll in Goethes Faust. Aber verweilen kann der Film niemals. Die Maschine muss laufen. Das mechanische Prinzip ist die Seele des Kinos. Der Filmautor weiß das und spürt, dass eine Geschichte dann für den Film geeignet ist, wenn ihr dieses Mechanische anhaftet, wenn sie keine Unterbrechung, kein Verweilen verträgt. Wenn der Film reißt oder wenn die Vorführmaschine stehen bleibt, ist alles ruiniert. Manchmal sieht es so aus, als hätten wir Glück und könnten der unaufhaltsamen Lebenszeit ein unaufhaltbares Werk entgegensetzen, das sich der Naturgewalt entwindet. Es gelingt, Lebenszeit in Filmzeit umzuwandeln.

Filmzeit ist das musikalische Prinzip in unserer Kunst. Wir schaffen ein System eigener Art, in dem nur unsere Gesetze gelten. Die Dauer einer Szene, der Rhythmus der Schnitte, die Länge eines Weges, die Länge von Blicken, Dialogen, Reaktionen oder das Tempo des Spiels der Schauspieler, das alles können wir beherrschen und frei gestalten. „Timing“ ist ein beliebter Begriff unter Filmleuten, denn wir dürfen innerhalb unserer Systeme Götter sein, die über den Figuren schweben. Wir sind es, die ihnen ihre Zeit bemessen, die ihnen voraussagen, wohin ihre Wege führen. Diese Freiheit ist nur der Freiheit der Musik vergleichbar. Die filmische Montage fügt Handlungen und Personen-Entwicklungen ineinander, schichtet sie übereinander, führt sie gegeneinander und bringt sie so zu zum „Klingen“. Ebenso wie die Musik kann der Film Gesamtbilder entstehen lassen, kann sich vom Einzelnen zum Gesamten bewegen und die Geschichten, die wir erzählen zum Bestandteil eines großen Weltbildes verschmelzen. Das filmische Werk arbeitet mit seinem eigenen Zeitsystem. Die ursprünglichen Zeitbilder sind darin enthalten und geben ihre individuelle Energie an das Gesamtwerk ab. Film und Musik sind Geschwister.

Der Traum von der Weltbeherrschung, der in den Anfängen der Filmgeschichte zu spüren ist, hat sich mit der Erfindung der digitalen Bilder in einen Rausch des Sammelns verwandelt. Statt die Urlaubsreise zu genießen werden ihre Höhepunkte gefilmt und den filmischen Sammlungen des kompletten Lebens hinzugefügt. Videos sind die immaterielle Beute auf unseren Raubzügen durch die konsumbestimmte Lebenszeit. Es scheint, dass wir wiederum ein neues Zaubermittel zur Beherrschung von Zeit und Raum in Händen haben. Den digitalen Medien scheinen keine Grenzen gesetzt zu sein. Digitale Bilder haben keine Gravitation, sie teilen nicht das Schicksal der abgebildeten Personen. Jede Art von Eingriff ist möglich, um digitale Bilder von ihrer Haftung an das Naturgesetz zu lösen. Entscheidend ist, dass es für digitale Bilder keine Originale mehr gibt. Ihre Multiplikation ist beliebig und es scheint das Gesetz von der Entropie aufgehoben zu sein, da alle Kopien die gleichen Informationen enthalten. Das ermöglicht das Kombinieren vieler Generationen von Bildern zu neuen Kreationen, die grenzenlos sind. Mit Leichtigkeit können wir mehrere Bildsequenzen ineinander verschmelzen, wir können Orte und Zeiten manipulieren und Personen gegeneinander austauschen. Der digitale Film nähert sich der Bildenden Kunst. Auch digitale Bilder werden vorwiegend noch mit Kameras hergestellt, die in bestimmten Zeiten eingeschaltet werden, aber sie sind nicht mehr an die Zeit ihrer Entstehung gebunden. Auch digitale Filme beschreiben Bewegungen, Veränderungen, Entwicklungen, Kausalitäten. Auch digitale Filme können Geschichten erzählen. Aber diese Geschichten beruhen auf einem anderen Verhältnis zur „Wahrheit“. Wer es den äußerst perfekten Digitalbildern nicht ansieht, dass Form und Inhalt getrennte Wege gehen, der wird spätestens bei der eigenen Arbeit mit Computer und Digitalkamera erfahren, dass alles manipulierbar ist. Die Einheit von Ort und Zeit ist aufgehoben. Digitalbilder können kaum mehr als Dokumente gelten. Deswegen ist auch der digitale Tod nicht mehr irreversibel. Ein Knopfdruck genügt, den Figuren ein zweites oder drittes Leben zu geben. Sie haben jegliche Erdschwere verloren und faszinieren durch die Freiheit ihrer Existenz. Das Kino der Zukunft wird digital sein. Es wird den Zuschauern den Eindruck vermitteln, dass wir das Zeit-Problem komplett gelöst hätten. Das digitale Kino ist schön und heiter.

Solange eine Filmkamera ein seltenes und teures Instrument war, befand sie sich in den Händen von professionellen Filmemachern, die nicht aufhörten, dieses Werkzeug zur Erkundung der Welt und der menschlichen Existenz einzusetzen. Die Digitaltechnik hat es inzwischen möglich gemacht, dass es Millionen von Kameras auf der Welt gibt, und es geschieht so gut wie nichts mehr auf der Erde, das nicht gefilmt würde. Kameras sind allgegenwärtig und es scheint, dass sie die ursprüngliche Wirklichkeit vollkommen in den Hintergrund gedrängt haben. Die Filmbilder ersetzen weite Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Es existiert keine andere Öffentlichkeit mehr als die der bewegten Bilder in den Medien. Was nicht gefilmt wird, das scheint heute nicht mehr zur Realität zu zählen. Alles drängt sich vor die Objektiv der Kameras, als wäre dies der einzige Weg ins Leben. Historische Ereignisse werden, wie wir am 11. September 2001 gesehen haben, nur in Gestalt ihrer gefilmten Bilder zur Tatsache. Filmbilder sind inflationär geworden, verbreiten sich wie eine Pandemie. Die Suche nach der verlorenen Zeit, wie sie Proust zur Zeit der Erfindung des Cinematographen begonnen hat, ist zu Ende gegangen. Die digitalen Bilder haben nicht, wie einst Charles Chaplin, die Zeit zum Feind, sondern sind ihre Spielgefährten. Dies ist ein neues Spiel mit dem Tod, denn schon wird vorhergesagt, dass die Datenströme, aus denen alle digitalen Bilder bestehen, auf gespenstische Weise einfach verschwinden können. Digitale Bilder verschwinden restlos und spurlos. Sie hinterlassen keine leere Büchse und nicht einmal ein Häuflein Asche.

Ich habe das Filmemachen einst als Uhrmacher-Kind erlernt. Deswegen ist mein Bekenntnis zum Film von der Mechanik der Zeitmessung geprägt. Ich sehe im Kino eine Zeitmaschine, mit der wir unseren Erinnerungen hinterher reisen können, um sie einzusammeln und zu einem festen Besitz zu machen. Da begeben wir der zweiten Wurzel des Filmemachens dem Großvater-Prinzip, das ich zum Schluss wiederholen möchte: „Wir müssen die Geschichten der Vergangenheit erzählen, damit unser Leben nicht einfach in den Ritzen der Zeit verschwindet.“