

HEINZ PETER SCHWERFEL

NACH DEM KINO



STORYTELLING UND
ZEITGENÖSSISCHE
MEDIENKUNST

HATJE
CANTZ

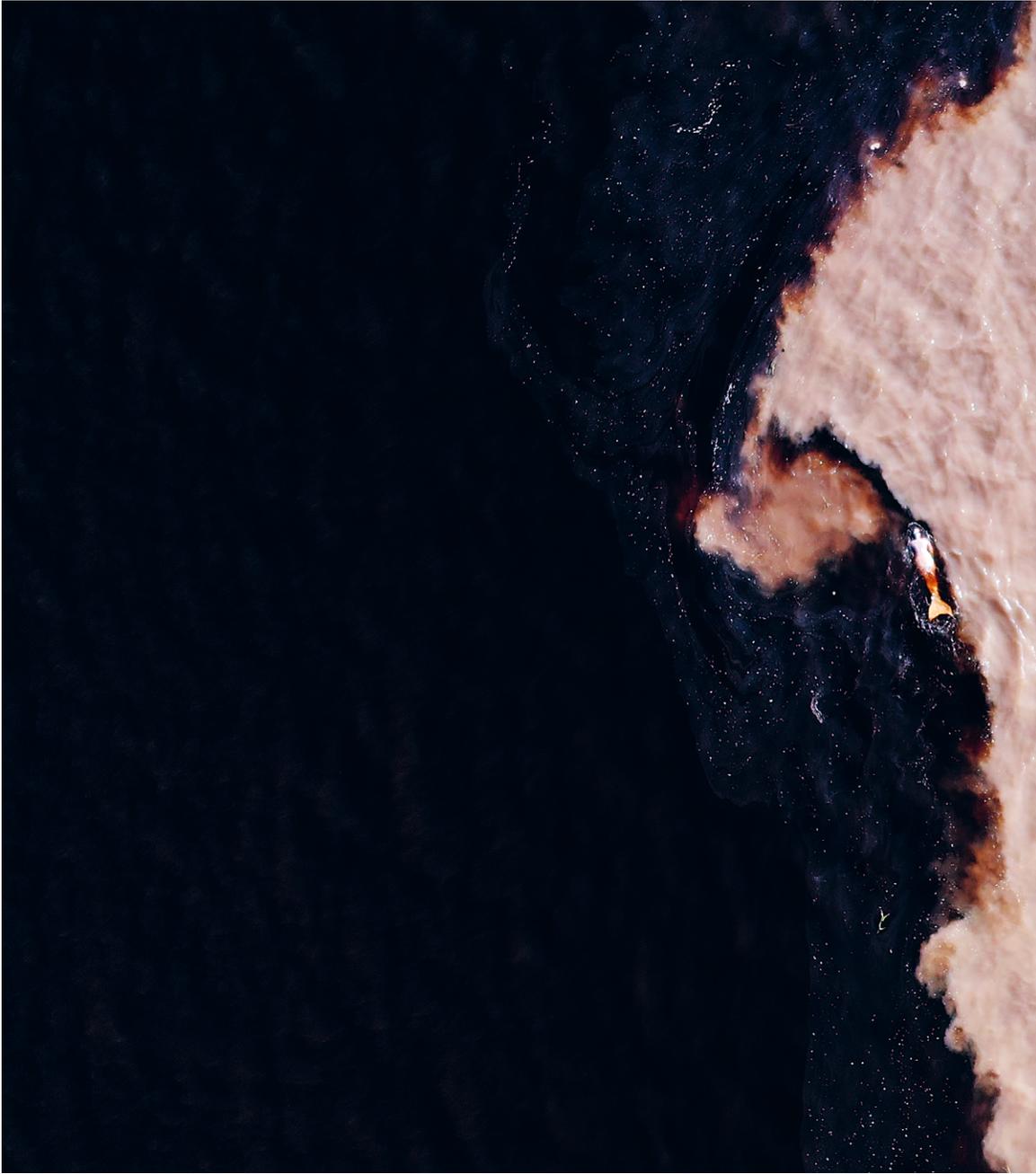
NACH DEM KINO

HEINZ PETER SCHWERFEL

NACH DEM KINO

STORYTELLING UND
ZEITGENÖSSISCHE
MEDIENKUNST

HATJE
CANTZ



Emilija Škarnulytė, *Æqualia*, 2023



9	Vorwort
13	KAPITEL 1 Eine neue Traumfabrik
33	KAPITEL 2 Film als Kunst
55	KAPITEL 3 Post-Truth – Dokumentarfilm als Fiktion
71	KAPITEL 4 Politik ohne moralischen Zeigefinger
97	KAPITEL 5 Immersion: Reise ins kollektive Unterbewusstsein
117	KAPITEL 6 Mediale Exzentrik
133	KAPITEL 7 Animierte Wirklichkeit
155	KAPITEL 8 Rohmaterial Hollywood

VORWORT

Kunst kann Kino. In *Baltimore* lässt Isaac Julien schon 2003 einen Terminator, weiblich und schwarz, viele Meter hoch an die Kuppeldecke eines Museums springen, um sie dann perfekt auf den Füßen landen zu lassen, die Waffe schussbereit in der Hand. In Hans Op de Beecks *Sea of Tranquillity* durchquert der reale Kapitän eines nur im Computer existierenden Kreuzfahrtschiffs einen digitalen Ozean. Clément Cogitore entführt sein Publikum in *Ni le ciel ni la terre* zu den Taliban in den afghanischen Bergen, und in Cheng Rans *In Course of the Miraculous* steht die bis heute vermisste Himalaya-Legende George Mallory von den Toten auf.

Kunst kann Kino, aber Kino ist keine Kunst mehr. Jean-Luc Godard ist verschieden, Béla Tarr freiwillig im Ruhestand, vielen anderen dreht man den Geldhahn zu, weil sie nicht massentauglich genug sind. So wird das in Frankreich »le septième art«, die siebte Kunst, genannte Kino zum Museumsstück, zum reichen kulturellen Erbe einer vergangenen Zeit. Der kreativen Gegenwart aber fehlen Mut, Sichtbarkeit, Publikumsinteresse. Selbst die aufmüpfigsten Filmkritiker und -kritikerinnen begrüßen seit der Pandemie amerikanische Blockbuster, die das Kino angeblich im Alleingang retten könnten. Und Hollywood verausgabt sich weiter mit Sequels, originelle Großproduktionen sind selten. Währenddessen buhlen Streamingplattformen um Abos und verringern gleichzeitig ihre einst üppigen Produktionsbudgets; für innovative Gesellschaftskritik scheinen nur noch Südkorea und Japan zuständig zu sein. Der europäische Autorenfilm sieht sowieso seit Jahren aus wie Fernsehen (und deutsches Fernsehen wie schlechter Autorenfilm). Disney regiert die Welt.

Schnitt. Im Hafen von New York debattieren ein paar Obdachlose über den Kapitalismus. Die Flasche kreist um ein wärmendes Feuer, es geht hoch her. Themen des gut gelaunten Streitgesprächs in Julian Rosefeldts *Euphoria* sind Besitz, Habgier, die Unmöglichkeit des Teilens von Wohlstand. Um das Publikum herum stehen in lebensgroßen Projektionen 140 jugendliche Sängerinnen und Sänger des Brooklyn Youth Chorus, prominente Jazzschlagzeuger sitzen auf fünf zusätzlichen Leinwänden an ihren Trommeln. Alle warten auf ihren Einsatz. Der kommt, als die Debatte zu Ende ist und die Kamera im Drohnenflug über den nächtlichen Hafen, einen Schiffsfriedhof sowie ausgemusterte Kampfpanzer in den Limbus menschlicher Existenz schwebt.

Kunst kann und muss heute mehr können als nur Kino. Deshalb verdient sie ernsthafte Aufmerksamkeit, nicht nur wegen modischer Schlagworte wie »Immersion«, »Virtual Reality« oder »Artificial Intelligence«.

Die Kunst des Bewegtbildes ist per definitionem in ständiger Vorwärtsbewegung – formal, inhaltlich, technisch. Haben die Bilder schon seit Langem laufen gelernt, so erzählen Künstler und Künstlerinnen heute ihre Geschichten mit Spezialeffekten, in räumlicher, vor allem aber mentaler Immersion. Medienkunst bedeutet Fortschritt, denn sie will Zukunft, nicht Zeitgeist. Deshalb soll dieses Buch von Kunstwerken handeln, nicht von Technologieschlagworten. Um streitfreudige, innovative Poesie geht es – rein Militantes oder Dokumentarisches, interaktive Experimente und nostalgische Gymnastik mit 35-Millimeter-Spulen kommen nicht vor.

Stattdessen eine These: Narrative sind auch in der Medienkunst effektiver als jeder drohende Zeigefinger. Sie brechen die kollektiven Katastrophen unserer Zeit auf individuelles Schicksal herunter. So fördern sie Mitgefühl und Identifikation, doch ohne diese anbietend zu missbrauchen. Vor allem aber treffen sie den Tonfall unserer chaotischen Epoche. Erzählende Medienkunst mag viel vom Avantgardekino gelernt haben, doch baut sie eben nicht die von dem Philosophen Paul Virilio befürchtete »zweite Welt«, sondern erzählt von der ersten Welt, sprich unserer Wirklichkeit. Selbst wenn sie künstliche Intelligenz einsetzt und ein technoskeptisches Museumspublikum mit sanfter Gewalt verführt, sich ein Virtual-Reality-Headset auf die Nase zu wuchten.

Das Kino sucht sein Heil im Schutzraum von Kinemathek und Film-museum. Die Kunst des Bewegtbildes jedoch erprobt im Museum neue Formen. Egal ob Ein- oder Mehrkanal, projizierte, installative oder immersive Technik – das Kunstmuseum steht für die Zukunft des Kinos. Nicht weil es das Alte bewahrt, sondern weil es das Neue ermöglicht und gleichzeitig eine Gegenwartskunst fördert, die nicht von Secondary Market und spekulierenden Sammlern bedroht ist. Auch narrative Medienkunst existiert nicht ohne Kunstmarkt, aber sie bespielt eine Nische mit wenigen, dafür ernsthaften Sammlern und Sammlerinnen. Früher hätte man alles Schwierige elitär genannt, heute stehen lange Schlangen junger Menschen vor Galerien und Museen und beweisen, dass dem nicht so ist. Zunehmend werden neben Museen auch Kooperationen mit anderen Kulturinstitutionen wie Theatern, Musikfestivals, Opernhäusern zum Labor narrativer Experimente. Neue Erzählformen werden ausprobiert, neue Techniken eingesetzt, gesellschaftliche Strömungen wie Entkolonialisierung, Kampf gegen Rassismus und Homophobie nicht auf-, sondern vorweggenommen. Für all diese neuen Trends werden im vorliegenden Buch Beispiele vorgestellt. Vor allem aber – erzählt.



Hito Steyerl, *This is the Future*, 2019

Wie erneuert man filmische Techniken, ohne die Erzählung zu zerstören? Wie kann man eine aus der Literatur des 19. Jahrhunderts übernommene narrative Linearität ersetzen, ohne gleich in Rückblendenklischees zurückzufallen? Und wer erlöst den Zuschauer aus seiner bisher nur passiven Rolle, ohne ihn deshalb gleich zum Co-Autor werden zu lassen?

What Freedom Is to Me (dt. Was mir Freiheit bedeutet) betitelte der Brite Isaac Julien 2023 eine große Retrospektive über vierzig Jahre der Suche nach neuen künstlerischen Wegen. Weg von politischer Militanz mit drohendem Zeigefinger, weg von Kinomechanismen mit konventioneller Narration und naturalistischem Schauspiel. Weniger Psychologie, dafür mehr Einstellungen, Personen, Nebenhandlungen, Schnitte – die Vielfalt der Leinwände, genannt »Multikanal«, schenkt Julien die gewünschte Erweiterung der räumlichen und der zeitlichen Möglichkeiten, um auf seine Art Geschichten zu erzählen. Das Kino der 1950er-Jahre träumte vom Expanded Cinema, heute ist dieses Alltag – im Museum.

Doch Julien, lange kontrovers rezipiert wegen seiner höchstesthetischen Handschrift, sucht weiter: Er vervielfacht die Perspektiven der Kamera auf ein und dieselbe Handlung, komplettiert die Aktion durch Leerstellen in Form von abstrakten Farbflächen, wiederholt eine Handlung in seitenverkehrten Bildern, wechselt zwischen im Raum verteilten Tonkanälen. Manchmal lässt er eine oder mehrere Leinwände auch einfach leer, oder er versteckt Teile der Handlung vor den Zuschauern. Seine Medienkunst bleibt immer transparent in ihrer Inszenierung, und sie erfordert Bewegung, mentale und physische, vom Publikum.

Juliens Filme sind verführerisch schön, auch wenn Zwischenschnitte auf Kamera und Regisseur als Verfremdungseffekte Illusion und Identifizierung aufheben. Film im Film ist ihm wichtig. Nur wenn die Mechanik sichtbar bleibt, versteht der Zuschauer, dass auch Schönheit inszeniert sein will. Und dass sie Abgründe hat: Hinter jedem sorgfältig



Isaac Julien, *Mazu, Silence (Ten Thousand Waves)*, 2010

konstruierten Tableau steckt das Auge des Künstlers, hinter jedem Schnitt eine Absicht, hinter jedem Bild recherchierte Wirklichkeit.

1960 in London geboren, war Julien Anfang der 1980er-Jahre noch während seines Studiums der Malerei und der Medien einer der Ersten, die Kunst, Film und politisches Engagement in einen künstlerischen Topf warfen. Nach seinem ersten militanten Kurzfilm *Who Killed Colin Roach?* (1983) über ein schwarzes Opfer weißer Polizeigewalt sowie dem Kurzfilm *Territories* über die karibische Gemeinde Londons drehte er 1989 *Looking for Langston*, einen eleganten Bilderbogen über die große Zeit Harlems in den 1920er-Jahren, der sogenannten Harlem Renaissance. Im Titel zitiert wird einer der wichtigsten Protagonisten dieser Epoche, der homosexuelle afroamerikanische Dichter Langston Hughes. Dieser tritt im Film jedoch nur in Archivaufnahmen auf, der Rest sind zumeist inszenierte Spielszenen. Juliens erster Kinofilm ist eine völlig neue Mischung aus kultiviertem Dandytum, schönen Menschen, homoerotischem Sex, historischen Archivaufnahmen aus dem Harlem der späten 1920er-Jahre sowie zeitgenössischen Einsprengseln

und Seitenhieben auf die heutige Politik sowie Rassismus. In einem Parallelwettbewerb der Berlinale wurde er prämiert. Ihm folgte 1991 der sehr viel realistischer erzählte *Young Soul Rebels* über das Leben schwarzer Jugendlicher in Londons musikalischem Underground, bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes mit der *Caméra d'Or* ausgezeichnet.

Ernüchtert vom ausbleibenden kommerziellen Erfolg seiner Kinofilme, entdeckte Julien in der bildenden Kunst seine Nische. Mit dem Dokudrama *Frantz Fanon. Black Skin, White Mask* (1995) über den auf Martinique geborenen Psychiater, Revolutionär und Vordenker der Entkolonialisierung Frantz Fanon schlug er ein filmisches Hybrid vor, ganz wie auch kreolische Sprache und Kultur Hybride sind. So fand er sein Leitmotiv, das ihn seit über vierzig Jahren begleitet: die Entwurzelung von Menschen mit Migrationshintergrund, die Sehnsucht nach ihrer ursprünglichen Kultur, die Reibung dieser Kultur mit einem neuen sozialen Umfeld.

Die erzählerischen Möglichkeiten der Mehrkanalprojektion erlaubten ihm ab 1999 eine kreative Explosion dank der Vermischung von Fiktion, Poesie, Fotografie, Musik, Choreografie und Performance. Und Politik. Denn immer werden bei Julien gesellschaftliche Baustellen wie Rassismus, Homophobie, Ausbeutung und Migration verhandelt. International bekannt wurde er mit der Dreikanalarbeit *Paradise Omeros* auf der *documenta11* im Jahr 2002. Auf der Karibikinsel St. Lucia spielend, der Heimat von Juliens Eltern, sowie in einem grauen London der 1960er-Jahre, wird die Geschichte einer ökonomisch bedingten Auswanderung zur Parabel. Zusätzlich geprägt vom griechischen Klassiker Homer und dessen Bearbeitung durch den karibischen Nobelpreisträger Derek Walcott, inszenierte Julien sie mit großem Aufwand, wobei er sich an den Klischees touristischer Postkarten und Reiseberichten der Massenmedien aus dem Paradies Karibik orientierte.

Bald darauf folgte eine seiner bis heute wichtigsten Arbeiten, *Western Union: Small Boats*, die bereits 2007 die Tragödie afrikanischer Boatpeople mit Sizilien als mediterranem Schmelztiegel, mit Filmgeschichte und zeitgenössischer Choreografie vermischt. Ohne jeden Dialog gedreht, wächst das Drama im Kontrast zwischen den historischen Drehorten von Viscontis Filmepos *Il gattopardo* (*Der Leopard*), einer malerischen Küstenlandschaft und gestrandeten Fischerbooten. Diese wirken wie Nusschalen im launischen Mittelmeer. Auf zehn Leinwänden stürzen die Körper von Tänzern durch die Treppenhäuser prachtvoller Paläste, während die Leichen afrikanischer Migranten sich unter Decken am Ufer stapeln.