

## Claus Philipp: Filmkritik-Workshop, November 2001 Transkript

Was wäre in einer Filmkritik, wenn man den Film ernst nimmt, alles zu beachten?

Da wäre zum einen der **Inhalt**. Wobei ich immer tunlichst zu vermeiden suche, dass er zu sehr ausufert, dass man sich zu sehr darauf einlässt, wobei es durchaus sein kann - wenn das Drehbuch besondere Eigenheiten entwickelt, dass man natürlich dann schon darauf verweisen muss, dass diese Geschichte untypisch endet, weil der Autor, der Regisseur sich zum ersten Mal etwas anderes traut.

Es geht zuallererst, wenn man in einen Film hineingeht, auch immer um eine Form von Geschichte, zu der man sich verhält, und zwar nicht die Geschichte, die der Film erzählt, sondern die Geschichte des Kinos.

Das wäre einmal die **Vorgeschichte des Films**, siehe Beispiel *Harry Potter*: Man weiß, es gibt ein Buch, das die Vorlage ist, es gibt eine Unzahl an Kinderfilm- und Jugendfilm- und vergleichbar großen Produktionen, von denen sich dieser Film absetzen muss, damit er als etwas Eigenständiges wahrgenommen wird. Es gibt eine Geschichte der Unterhaltung, eine Geschichte des Trickkinos. Man kann zum Beispiel sagen, mittlerweile ist man in der Lage, mit Digitaltricks Menschen, die auf Besen herumfliegen, zu zeigen und nicht mehr nur die Kamera starr zu halten und irgendwer fliegt durch.

Es gibt eine Geschichte von Literaturverfilmungen. Es wird ja immer herbeizitiert: Diese Literaturverfilmung ist deswegen nicht gelungen, weil sie sich zu der Vorlage nicht gut verhält. Also bevor dieser Film noch anläuft, muss er schon gegen sehr viele Vorbilder und vorher gemachte Bilder bestehen.

Es ist in diesem Sinne nicht schlecht, wenn man als Filmkritiker über mehr Informationen verfügt als das, was die Pressematerialien oder Werbematerialien bereitstellen, die uns immer verkaufen wollen, das und jenes ist an diesem Film einzigartig. Aber möglicherweise ist es gar nicht so einzigartig, denn jemand, der schon mehr im Kino gesehen oder mehr gelesen hat, weiß, so etwas ist sehr wohl schon einmal gemacht worden. Zum Beispiel die Geschichte von einem Kind, dessen Eltern gestorben sind, und das quasi bis in alle Ewigkeit gegen seinen Erzfeind kämpfen muss, hat es ja immer wieder auch in erfolgreichen Beispielen gegeben. Siehe Vergleich *Krieg der Sterne*. Man könnte sagen, der Kampf *Luke Skywalker* gegen *Darth Vader* ist ja möglicherweise ein Vorbild für *Harry Potter* und gerade deshalb hat das Filmstudio *Harry Potter* ausgewählt, um das nicht unbeträchtliche Risiko einer siebenteiligen Filmserie anzugehen, weil man schon aus vorhergehenden Erfolgen weiß, das wird wieder gut gehen.

Und so gibt es immer wieder Zeiten, zum Beispiel *American Pie*, wo man merkt, es kommt wieder eine ganze Menge solcher Teenager-Komödien raus, weil das offenkundig gerade wieder sehr erfolgreich ist, Leute in einem gewissen Lebensumfeld zu zeigen und da nehmen die Jugendlichen, an die das gerichtet ist, manchmal auch misslungene Filme in Kauf, weil es derzeit, mit der passenden Musik versehen, sehr gut funktioniert.

Diese Geschichte des Films ist so etwas wie die **Produktionsgeschichte**. Wie denkt hier der Produzent? Derjenige, der Millionen von Schillingen oder Dollar investieren muss, um diesen Film zu machen? Und die andere wäre wirklich die Geschichte des Kinos, wo dann eine noch fortschrittlichere Filmkritik möglicherweise auch fragt: Wie wurde zu gewissen Zeiten der letzten hundert Jahre mit dem Thema Jugend, mit dem Thema Verlassensein innerhalb gewisser Genres umgegangen?

**Genre:** Ich weiß nicht, ob dieser Begriff bekannt ist. Wir verwenden ihn sehr oft und oft wird er nicht verstanden. Als Filmgenre bezeichnet man eine spezielle Gattung innerhalb des erzählerischen oder dokumentarischen Kinos. Also zum Beispiel Horrorfilm wäre ein Genre, wo man sich fragen kann: Wenn *Scream* seinerseits schon ironisch damit umgeht, wie man früher Leute erschreckt hat, wie geht jetzt *Scary Movie* seinerseits damit um, dass es Filme wie *Scream* gibt?

Also innerhalb dieser Genres bezieht sich aber sehr oft wieder vieles aufeinander.

Wenn zum Beispiel heute jemand einen Vampirfilm dreht, dann muss er sich irgendwann auch einmal die Frage gefallen lassen: Wie war das eigentlich damals, wie Dracula erfunden wurde? Und wie hat sich Dracula seither immer wieder weiterentwickelt?

Was heißt das, wenn jemand sagt: „Ich mache einen Vampirfilm im Rahmen einer Rockerbande.“ Was würde das bedeuten, dass die Vampire nicht mehr Aristokraten sind wie zu Zeiten von Graf Dracula, sondern irgendwelche Proleten, die auf der Straße herumgehen und so eine Art von Widerstand betreiben.

Was heißt überhaupt der Begriff des Vampirs in der Geschichte der Horrorliteratur und des Horrorfilms? So könnte man auch den Zombie oder den Geist hinterfragen: Was sind Geister bei *Harry Potter* wiederum?

Hier ist historische Information für eine gute Kritik, glaube ich, absolut notwendig.

Um wieder das Beispiel *Harry Potter* heranzuziehen, wo dann andere Autoren gesagt haben: Entschuldigung, über Muggles habe ich auch schon geschrieben. Zum Beispiel Roald Dahl, vielleicht kennt jemand von euch das Buch „Matilda“? Ein Buch auch über ein begabtes Kind, das auf einmal parapsychologische und magische Fähigkeiten entwickelt.

Es könnte ja auch gut denkbar sein, dass die Autorin von *Harry Potter* gesehen hat, dass war damals sehr erfolgreich, ich erzähle auch ganz gerne so etwas und benutze diese Elemente noch einmal, erzähle sie aber so, dass sie nicht wie der dritte Aufguss einer Erfolgsgeschichte wirken. Das Nächste wäre, und das bezieht sich bereits auf **Inhalt und Form** des Filmes, die - wie man aus der Hermeneutik der Kunst weiß - immer sehr eng miteinander verquickt sind. Ein Film, der zum Beispiel schnell erzählt, ist ja nicht sinnlos schnell erzählt, außer es ist ein sinnlos gemachter Film, sondern der Film will auch ein gewisses Lebensgefühl von Beschleunigung vermitteln. Ein Film, bei dem viel explodiert, ist, wenn er von einem guten Filmemacher gemacht ist, vielleicht manchmal auch - ohne dass er das jetzt jemanden sagen lässt im Film - ein Film über eine Welt, in der viel zu Brüche geht.

Also die Form, wie Filme erzählt werden, gehört unabdingbar zusammen mit den Dingen über die sie erzählen, und vielleicht ist gerade die Form das, was sie erzählen.

Sehr oft entscheidet sich schon bei der Kritik sehr wesentlich, inwieweit die Form, in der der Film erzählt wird, dem Inhalt, was er erzählt, entspricht. Inwieweit erreicht er überhaupt sein Ziel? Oder wie vergreift er sich in der Wahl seiner Stilmittel? Also ein simples Beispiel: Wenn jemand eine romantische Szene drehen will und im Hintergrund rasen Düsenjets vorbei, weil er nicht aufgepasst hat, dann hat er möglicherweise sehr unsorgfältig gearbeitet, oder er wollte eine Parodie einer Liebesszene drehen. Aber es muss eben klar werden, ob das Beabsichtigte funktioniert oder nicht.

Oder zum Beispiel in einer Spannungsszene, wenn ein Horrorfilm sehr ernst gemeint ist und auf einmal müssen alle trotzdem loslachen, wäre die Frage zu stellen: Entweder wir lachen, weil wir uns fürchten und es uns nicht eingestehen wollen, das gibt es auch. Oder wir lachen, weil dem Regisseur ein blödsinniger Fehler passiert ist und die Maske nicht ernst zu nehmen ist, oder weil die Dialoge nicht gut geschrieben sind usw. usf.

Das bringt uns zu dem Thema **Film als Gemeinschaftsprodukt**, als Teamarbeit.

Da ist einmal die Frage: Wer produziert überhaupt den Film? Also es gibt einmal den Filmproduzenten, der ein gewisses Ziel verfolgt, der sagt: Ich setze auf diesen und jenen Erfolgsstoff, oder ich denke mir, dass in eineinhalb Jahren (so ein Film hat ja eine sehr lange Vorbereitungszeit), die Leute möglicherweise an einem neuen Film zu Star Wars interessiert sind. Oder dass in zwei Jahren sich die Jugendlichen immer noch gerne lustige Horrorfilme ansehen. Denn wenn das nicht der Fall ist, kann ein Film, obwohl er sehr gut ist, trotzdem ein Flop sein.

Also da wäre der **Produzent**, derjenige, der auch das Geld zur Verfügung stellt, der die Strukturen zur Verfügung stellt, der organisiert, damit die anderen Departments, auf die wir jetzt zu sprechen kommen, gut arbeiten können.

Dann als nächstes, was einem dazu einfällt, der **Regisseur**. Der Regisseur, der sich das Drehbuch nicht unbedingt selbst ausgedacht haben muss. Wenn man sagt, *Harry Potter* ist ein Film von Chris Columbus, sollte man wissen, dass er derjenige ist, der die *Kevin - Allein zu Haus*-Filme gemacht hat. Er wurde vom Produzenten auch deshalb ausgewählt, weil er so gut mit Kindern arbeiten kann.

Jetzt ist aber Chris Columbus im Bereich Harry Potter nur ein kleiner Baustein, weil z. B. die Vorlage zum Film von einem anderen Künstler stammt, nämlich von Joanne K. Rowling. Das Drehbuch hat wiederum ein **Drehbuchautor** namens Steven Kloves geschrieben. Und Steven Kloves hat für den Film *The fabulous Baker Boys* den Oscar für das beste Drehbuch erhalten und dabei auch Regie geführt. Mit diesem Film ist zum Beispiel Michelle Pfeiffer sehr berühmt geworden. Da geht es um zwei Pianisten, zwei Brüder, die durchs Land tingeln und sich ähnlich wie die Banditen in *Bandits*, beide in eine Frau verlieben und darüber zerbricht diese Lebens-, Arbeits- und Kunstgemeinschaft. Steven Kloves - würde man jetzt auf den ersten Blick sagen, von dem, was man von ihm kennt, eigentlich ein interessanter Autor, der auch wirklich was anderes herausholt aus diesem Stoff.

Dann drittens die **Schauspieler**. In diesem Workshop hat eine Gruppe über *Traffic* geschrieben. Dabei wurde geschrieben, dass der Film sehr dokumentarisch anmutet. Ihr schreibt darin, dass der Film die Welt eher beschreibt als dass er sie kommentiert. Wobei jetzt schon einmal die Frage zu stellen wäre, inwieweit es nicht schon ein Kommentar zur Welt wäre, wenn man ihr mit einem nüchterneren Blick begegnet und vielleicht sagt: Also so müsste man die Welt abbilden, weil so ist die Welt.

Und dann wäre die zweite Frage: Was heißt „Schauspielen“ in einem dokumentarischen Film? Warum ist dann aber trotzdem ein Schauspieler wie Michael Douglas hier auf einmal anders zu sehen, mit einem anderen Blick als z. B. in Filmen wie *Fatal Attraction* oder eben „normale“ Michael Douglas-Filme, wie sie eben sind. Inwieweit spielt Michael Douglas gegen das Bild, das wir normalerweise von ihm haben, an? So wie Bruce Willis in *Banditen* spielt mit dem, was er normalerweise für ein großes Publikum ist, andererseits aber es hier bricht.

Wie beschreibe ich also? Ist er gut, in dem was er will, ist ihm das gelungen, dass er jetzt plötzlich witzig ist, obwohl ich ihn nie witzig erlebt habe? Oder gelingt ihm das nicht? Auch das müsste man beschreiben. Das geht sehr oft nicht nur in die Riege der Superstars wie Bruce Willis, wie wir gestern festgestellt haben, dass zuerst alle über Bruce Willis reden, dann wird geredet über Billy Bob Thornton, der schon weniger Leuten bekannt ist, und dann kommt erst Cate Blanchett, von der man vielleicht in zehn Jahren sagen wird, das war der Superstar aus *Der Herr der Ringe*.. Aber heute war sie es noch nicht. Ein guter Filmkritiker sollte jetzt schon mit beobachten. Ist diese Schauspielerin nicht auch großartig? Denn dadurch werden sie eben zum Teil auch entdeckt. Also auf einmal ist die Sternstunde da, dass jemand sagt, der vierte

Schauspieler da links außen war eigentlich hervorragend und auf einmal wundert man sich, dass der jedes halbe Jahr immer wieder im Kino zu sehen ist.

**Einsatz von Musik.** Wie ist das zum Beispiel bei *Traffic*? *Traffic* hat kaum Musik, weil er eben einen dokumentarischen Gestus hat. Man kann schwer einer Szene, in der drei Polizisten einen Transport aufhalten, treibende Gruselmusik unterlegen, man würde das sofort wie einen Spielfilm wahrnehmen und nicht wie eine Szene aus einem „Big Brother Container“ gewissermaßen. Andererseits bei *Harry Potter* feigt ja schon - wie wir beim Trailer gehört haben - die ganze Zeit das Grundthema von *Harry Potter*, das wir irgendwann so auswendig kennen werden wie die Fanfaren von *Krieg der Sterne*. Also jedes Mal, wenn man im Radio die Melodie nur hört oder die Melodie von *James Bond*, sagt man: „Aha, James Bond“ und kriegt möglicherweise schon wieder Lust darauf, James Bond zu sehen.

Also die Musik spielt eine ganz wesentliche Rolle. Gestern dieses Beispiel mit *Banditen*: wenn er Lieder zitiert, wie er sie in den Hintergrund stellt, dann kommentiert er damit ja auch wieder einen Trend im Kino.

Zum Beispiel Filme wie *American Pie*, wenn sie einen Soundtrack haben, brauchen sie dabei nicht unbedingt komponierte Musik, wo sich jemand in ein Studio gesetzt hat und eine Melodie aufgeschrieben hat, sondern die Filme leben eben davon, dass zum Beispiel bei der einen Szene eine Nummer von Britney Spears oder einer anderen Band, auf die jeder abfährt, gespielt wird. Es sollte jedenfalls so zwanzig Songs für verschiedene Publikumssegmente ergeben, dass sich möglichst viele Leute a) gerne daran erinnern, dass sie die Melodie wieder gehört haben, die sie schon gekannt haben oder b) dass sie gleich den **Soundtrack** kaufen, der quasi so funktioniert wie wenn ihr für euren Freund oder eure Freundin eine CD oder eine Musikkassette mit den derzeitigen Lieblingsliedern zusammenstellt. So funktionieren zum Teil die CDs, die man sich zum jeweiligen Film kauft, die Soundtracks.

Bei *Harry Potter* wird nicht nur die Originalfilmmusik angeboten, weil diese alleine nicht optimal zu vermarkten ist. - Ihr werdet sicherlich diesen Orchesterscore nicht deshalb kaufen, weil ihr euch zu Hause an der wunderbaren Orchestrierung erfreut, sondern wenn ihr euch das kauft, würdet ihr doch noch gerne was dabei haben, deshalb gibt es eine zweite CD und dort ist dann eine Demo für das Harry Potter-Computerspiel und noch mehr zu finden. Es werden also komplette Pakete angeboten. Da sollte man als Kritiker beschreiben können, welche Elemente hier angespielt werden.

Jedenfalls: Musik ist ganz, ganz wichtig! Und ewige Wahrheit ist, dass sich viele Teile der Filmkritik oder viele Filmemacher aufgeregt haben, dass sich in der Entwicklung des Films - Stummfilm / Schwarz/Weiß - hin zum Tonfilm bis zum Farbfilm - dass sich seit dem Stummfilm an der Grundgrammatik des Kinos nur sehr wenig geändert hat und dass die **Tonspur** in der Gestaltung lange Zeit völlig vernachlässigt wurde .

Es ist sehr wichtig, wie man Kino mit seinem Gehör wahrnimmt, das ist die Hälfte der Wahrnehmung, die schwierig ist, bewusst aufzunehmen. Wenn man jetzt mit seinen normalen „Schweinsohren“ ins Kino geht, fällt einem schon gar nicht mehr auf, ob der Stereo-Effekt stimmt, oder ob jetzt die Musik wirklich im Hintergrund ist oder im Vordergrund, oder wo man das schon an anderer Stelle gehört hat, oder was die Leute genau sagen, oder ob die Stimmen so klingen als würden sie im Studio gesprochen, oder ob - siehe *Traffic* - wenn das Mikro ganz nahe ist und das Auto fährt vorbei, ein viel rauerer Effekt ist, wo man wirklich das Gefühl hat, man ist mitten drin in der Action. Ob eine Explosion wirklich aufgenommen wird, oder ob sie ganz fein im Digitalton komponiert wird, dass man sie förmlich von hinten heranbrausen fühlt.

Wenn ich jetzt in das Mikrofon niese, klingt das sicher nicht so schön als wenn jemand gepflegt

per Studiomikrofon das Niesen inszeniert. Man nimmt da möglicherweise etwas weg oder fügt etwas hinzu und man hört dann noch beide Nasenlöcher links und rechts von der Leinwand. Also Ton und Musik sind sehr wichtig und bei sehr vielen Filmen ist es durchaus reizvoll, einmal darüber nachzudenken - bevor man sagt, was wird gesehen im Kino? - was wird gehört?

Hat jemand von euch *Eyes Wide Shut* gesehen?

*Eyes Wide Shut* war ein klassischer Fall, wo jeder darüber geschrieben hat: Was ist hier zu sehen? Also ist zum Beispiel zu sehen, dass Nicole Kidman nackt ist, oder dass Tom Cruise in so bläulichem Licht durch New York geht. Der Witz an dem Film war, dass der realistische Soundtrack - zum Beispiel Auto Geräusche in der Großstadt - nicht in New York gedreht wurde, auch nicht in einer anderen Großstadt, sondern im Studio. Dabei hat der Film die Simulation der Großstadt, gerade auf der Tonebene besonders tückisch angelegt: Wenn zwei Leute miteinander reden und man hört die ganze Zeit Autos vorbeibrausen, Feuerwehrensirenen im Hintergrund - also Nachtleben in einer Stadt - da wird genauso subtil gearbeitet wie mit den Bildern. Da war diese Szene, wo die beiden zu einer Party eingeladen sind. Die Kamera zeigt einen Christbaum in der einen Ecke, Lichtgirlanden usw. damit die Szene entsprechend realistisch wirkt.

Gestern hat von euch wer gefragt, warum hier blaue Folien vor die Scheinwerfer gespannt sind. - Damit das Licht nicht so hart und unnatürlich wirkt. Es wird einerseits durch die milchigen Folien weicher, andererseits wird durch die Blautönung die Farbdifferenz zwischen Tageslicht und Kunstlicht ausgeglichen. Wenn man mich mit dem normalen Licht sehen würde, hätte das einen unnatürlichen Eindruck, der besonders bei Video und später dann auch am Computer unnatürlich und nicht schön ausgeleuchtet wirkt. Also alles, was im Kino möglichst natürlich wirken soll, ist eigentlich meistens das Ergebnis höchster Künstlichkeit. Wenn es einem so vorkommt, als wäre eine Umarmung besonders herzlich und intim und wunderbar, dann basiert das z. B. darauf, dass der Regisseur das Liebespaar auf eine Drehbühne gestellt hat und die Drehbühne drehen lässt, während die sich umarmen, und eigentlich ist es die unsinnlichste, künstlichste und am wenigsten natürliche Situation. Wenn wir das dann im Kino sehen, kommt das vielleicht unglaublich direkt, ungekünstelt usw. Das geht bis zum Make-up. Wo man sagt: So eine schöne Frau, die ist sogar noch ungeschminkt wunderschön. Das sind die aufwändigsten und längsten Schminkprozesse, die man im Kino nur haben kann. Isabel Huppert, die sehr viele Sommersprossen hat, würde man hier nicht mit Make-up arbeiten, könnte der Eindruck entstehen, Isabel Huppert hat die Masern. Also der Punkt, der immer zu berücksichtigen ist: **Ausstattung, Kostüme, Make-up.**

Jetzt wird nicht jeder bei einer Filmkritik schreiben: Also das Make-up bei Michael Douglas in *Traffic* war diesmal nicht so gelungen. Aber man könnte, wenn man sich Gedanken darüber macht, wie er denn hier aussieht: Hat er z. B. eine völlig andere Frisur wie die Schauspieler in *Bandits*? Wie wird hier gespielt mit Images von Schauspielern, mit einer gewissen Situation, mit einer gewissen Künstlichkeit in einer Situation?

Ausstattung: *Harry Potter* - der Trailer arbeitet zu siebzig Prozent damit: Wie sieht unsere Ausstattung aus? Sind wir reichhaltig und aufwändig genug ausgestattet? Seht ihr alle Eulen, die da hereinfliegen und euch in diesem Riesenspeisesaal die Geschenke bringen?

Und dann noch zwei ganz wesentliche Punkte, die leider in der deutschsprachigen Kritik meist überhaupt nicht oder viel zu wenig erwähnt werden, die **Dialoge**. Ich glaube, wenn ein Drehbuchautor sehr gut ist, kann ein mittelmäßiger Regisseur nicht mehr sehr viel verderben. Denn wenn einmal die Dialoge passen und der Grundrhythmus gefunden ist, kann nicht mehr so viel schief gehen.

Das klassische Hollywood-Kino, von dem wir hier reden, hat das klassische Drei- oder Fünf-Akt-System, wo wie früher im griechischen Theater die aristotelische **Dramaturgie** wirksam wird: Im

ersten Akt erklären wir, wer wer ist. Dann kommt ein Problem, dann kulminiert dieses, dann kommt es zur Katastrophe und Katharsis. Also diesen Bogen könnte man auf jeden durchschnittlichen Hollywoodfilm anwenden, dieser Bogen wird halbwegs eingelöst. Und wenn dann jemand sagt: Ich beginne mit einer Rückblende. - Er macht einmal den Trick, dass er dieses Prinzip nicht verwendet, sondern beginnt mit dem Ende. - So ist das ein kleines dramaturgisches Beben, wobei er dann doch wieder zur Grunddramaturgie zurückfinden muss, denn sonst kennt sich der normale Zuschauer, außer er ist sehr geschult, nicht mehr aus beim Filme sehen und Geschichten hören.

Also es gibt ja Filme, denen man vorwirft, dass sie sehr kompliziert sind. Oder man spricht von einem schwierigen Film. Das sind dann Filme, die diese dramaturgischen Gewohnheiten unterwandern. Der Autor jedenfalls ist wesentlich daran beteiligt, ob ein Film gelingt oder nicht.

Sehr wichtig ist auch die **Kamera**. Im Fall von *Traffic* ist das eine ganz wichtige Geschichte gewesen, dass der Regisseur Steven Soderbergh bei den Mexiko-Sequenzen selbst die Kamera führt. Dass er sozusagen Regie führt mit einer kleinen Videokamera und nicht wie man sich einen Regisseur vorstellt, dass er dasitzt, und vorne steht der Kameramann, und sagt: „Und jetzt fahren wir noch ein bisschen runter, und jetzt Klappe.“ Sondern sagt: „Und jetzt spielt!“ Dabei rennt er um die Leute mit der Kamera herum, schwenkt in den Himmel, schaut was ist dort usw. Das ist ein klassisches Beispiel, dass eine andere Kameraführung eine ganz andere Weltsicht bedeutet. Oder: Was heißt Kamera zu führen im Zusammenhang mit *Harry Potter*? Da würde jemand sagen, ich hätte gerne ein düstereres Bild von Harry Potter, mehr Schwarz, aber in diesem Schwarz trotzdem alles sichtbar. Hochspannungsfilm, wie zum Beispiel Horrorfilme, leben sehr oft allein davon, wie kann uns die Kamera in eine Situation hineinführen, verbunden wieder mit dem Ton, um Angstgefühle zu entwickeln.

Ja, und weiter der **Rhythmus**, die oberste Kunst des Kinos, denn Kino ist wie Musik eine sehr rhythmische Form. Ein Werkzeug dabei, der **Schnitt**. Es gibt Regisseure, deren Filme entstehen beim Schnitt. Als Beispiel hier der Film „Das schweinische Glück des Mannes“ (zu sehen im trans-mission webtv), wo mir die beiden Regisseurinnen gesagt haben: „Wir haben im Park nur Männer beim Herumgehen gefilmt und der Film ist erst im Schnitt entstanden.“ Das ist schon eine sehr avancierte und gleichzeitig dem Kino adäquate Näherung. Es reicht eben nicht zu sagen: Und ihr kommt jetzt hier herein und dann tust du das und das Nächste ist das und du, in der nächsten Einstellung tust du Folgendes ... Sondern dass man sagt, ich kann ja eine Geschichte ganz anders erzählen, denn ich kann auch einen Film, der aus 24 oder 25 Einzelbildern besteht, zerschneiden wo ich will, und ich kann dieses Material in einer Form zusammenschneiden oder montieren, die vielleicht unsinnig ist oder eben nicht. Ich kann Bilder und Töne so arrangieren, wie ich will und damit die Zeit im Film gestalten wie ich will.

Ihr könnt in den Abspännen von großen Actionfilmen beobachten, dass da bis zu fünf Schnittleute (Cutter) aufgelistet sind. Da wird ein Film, wie durch eine Schnittmaschine durchgejagt. Immer wieder nimmt sich ein anderer den Film her und versucht noch mehr auf den Punkt zu kommen, noch griffiger, noch kompakter zu erzählen. In Zeiten von Video-Clips, wo manche Filme schon so geschnitten sind, dass fast alle Sekunden ein neues Bild auf einen eingeschossen wird, wird Schnitt eine immer mehr verfeinerte Kunst- und Industrieform - muss man fast sagen.

Ganz gut kann man die Entwicklung bei der Betrachtung von Stummfilmen beobachten. Wenn man sich Filme z. B. im Filmmuseum in Wien ansieht, wird man feststellen, dass es früher länger gedauert hat, bis man eine Szene begreift: Ein Mann geht auf eine Frau zu, sie sehen sich an, er

lacht, sie lacht auch, sie küssen sich. Das wäre heute in der Länge, wie das damals gemacht worden ist, furchtbar langweilig. Jeder würde sagen: Entschuldigung, ja, passt schon. Heute muss ein Regisseur, wenn er dasselbe Gefühl erzeugen will, andere Wege und Mittel finden, um diese Intimität herzustellen.

Dass sich die **Sehgewohnheiten** durch das Kino drastisch geändert haben, ist unbestritten und ist auch eine Geschichte die die Filmkritik erzählen muss. Ich weiß nicht, ob ihr vom ersten Kinofilm der Filmgeschichte schon gehört habt: *Ankunft eines Zuges* der Brüder Lumière. Da wurde eine Kamera auf einem Bahnhof aufgestellt und ein Zug ist auf die Kamera zugefahren. Das hat die Leute im Kino damals erschreckt - so will es die Legende und wahrscheinlich stimmt es wirklich - und die sind in Deckung gegangen, weil sie das Gefühl hatten, jetzt passiert etwas, der Zug wird uns jetzt überrollen. Weil sie mit dieser Simulation noch nicht umgehen konnten. So wie man noch fünfzig Jahre vorher bei der Erfindung des Zuges gesagt hat, dass Leute Schwindelgefühle und Angstzustände bekommen haben, weil sie glaubten, bei der Beschleunigung von achtzig oder neunzig Stundenkilometern Schaden zu nehmen.

Diese ganze Geschichte der Industrialisierung und Medialisierung ist sicher auch eine Geschichte der Abhärtung. Ihr könnt mittlerweile ins Kino gehen und ihr schaut euch *Armageddon* an: da schlägt ein Meteor ein und dort schlägt ein Meteor ein und dazwischen wird aus vollen Rohren geschossen, und man sitzt drin und sagt: Ja, heute eigentlich ein bisschen fader als gestern. Hätte ruhig noch ein wenig lauter sein können.

Das ist eine Geschichte der Abhärtung, die dann wieder auf die eigentlichen Ängste, die angesprochen werden sollen, zurückgeführt wird. Wenn man dann im Fernsehen sieht, wie wirklich ein Flugzeug in einen Wolkenkratzer hineinfliegt, und man merkt auf einmal, auch wenn das von ganz weit weg gefilmt worden ist und man hört auch den Einschlag nicht, dass man plötzlich ein ganz anderes Schwindelgefühl dabei bekommt.

Es gibt diesen Film *True Lies*, ich weiß nicht, ob ihr den kennt, da gibt es diese berühmte Szene mit arabischen Terroristen. Der steht im Büro im Wolkenkratzer und sagt: „Ihr nennt mich keinen Terroristen!“ Und Arnold Schwarzenegger schrammt mit seinem Flugzeug eine riesige Kerbe in den Wolkenkratzer und räumt mit seinem Flieger das ganze Büro aus. Also man könnte sagen, dass ist mit allen Ingredienzien des 11. Septembers 2001 angereichert. Vor dem 11. September konnte man über diese Komödie lachen, weil wir anscheinend alle so abgehärtet sind. Aber einem Menschen des 19. Jahrhunderts, wenn man dem *True Lies* gezeigt hätte, wäre er erstens einmal darüber erschrocken, dass Flugzeuge so fliegen können und zweitens hätte man ihn möglicherweise psychologisch betreuen müssen, weil es für ihn das schrecklichste Bild wäre. Für uns hingegen ist es, fast könnte man sagen, ganz selbstverständlich.

Jeder Film, und da sind wir wieder bei der Geschichte, muss natürlich wieder anarbeiten gegen unsere Selbstverständlichkeiten. Der moderne Mensch geht herum und sagt: Alles gegessen: Ich hab' mich schon gefürchtet, ich habe schon gesehen, wie sich Leute verlieben, ich habe schon Sexszenen gesehen im Kino.

Ein gutes Thema wäre Nacktheit im Kino, über das allein man tagelang reden kann. Also was heute die Leute so aushalten im Gegensatz zu früher. Zum Beispiel war es - bevor es die Kodifizierung im Stummfilm und später in der McCarthy-Ära gab - durchaus üblich, dass Hollywoodstars wie billige Prostituierte aufgetreten sind. Seit dieser Kodex eingeführt wurde, war das nicht mehr erlaubt, weil Jugendverbote und Beschränkungen eingeführt wurden.

Vor diesem Hintergrund ist z. B. der Film *Eyes Wide Shut* zu sehen, von dem gesagt wird, dass dieser Film der erste ist, in dem Nicole Kidman nackt zu sehen ist. Man muss sich überlegen, was

heißt diese Nachricht, worauf bezieht sie sich? Darauf, dass Nicole Kidman noch nie nackt zu sehen war? Also ist dies etwas für Spanner? Oder ist es auch für sie das erste Mal, dass sie sich nackt ausgezogen hat, dann wäre das ein Problem für den Arzt.

Also für wen ist das ein Problem? Auch dies sind Punkte, die man hinterfragen sollte. Was ist da vorher schon passiert, dass das, was man jetzt sieht, angeblich so eine Sensation ist?

Die Beispiele, die ich jetzt geboten habe, ist Hollywood, das, was ihr, so würde ich das jetzt mal sagen, zu neunundneunzig Prozent der Zeit konsumiert.

Natürlich gibt es im Kino auch völlig andere Produktionszusammenhänge. Es gibt zum Beispiel Filme, die man sich in den so genannten Programmkinos ansieht, das so genannte **Autorenkino** oder Kunstkino. Filme von Leuten, die sagen, ich bin nicht nur der Regisseur meines Films, sondern ich will auch der Produzent sein und möglicherweise auch der Autor. Ich bin überhaupt erst zum Film gekommen, weil ich mich als Autor verstehe, weil mir auch wichtig ist, dass ich den Film selbst schneide, oder dass ich irgend etwas erzählen will, was nicht in das Studio Genre Kino passt. Zum Beispiel: Ich möchte zwar einen Film machen, vor dem die Leute Angst haben, aber keinen Horrorfilm, ich möchte andere Ängste zeigen.

Und es gibt z. B. auch Zusammenhänge des dokumentarischen Kinos, wo Leute völlig anders arbeiten, wo der Filmemacher wie ein Journalist auf Recherche geht, mit Leuten spricht, Interviews macht, versucht, Leute in ihrem natürlichem Umfeld zu beobachten.

So ergibt sich im Dokumentarfilm z. B. auch wieder eine gute Frage: Was wirkt besonders natürlich und was wirkt besonders gekünstelt? Ist es natürlich, wenn man einen Bäcker bei der Arbeit filmt und man hat ihm vorher drei Scheinwerfer reingestellt, macht der dann normal seine Brötchen weiter, oder ist er auf einmal sehr gehemmt, weil er sich vor der Kamera ein wenig fürchtet. Wie geht man damit um?

Es gibt dabei verschiedene Formate, wo jemand für das Fernsehen einen Dokumentarfilm macht, wo er sagt: wir sind hier vor dem Haus von Frau Soundso und diese Frau hat zwanzig Jahre lang miterlebt wie der Nachbar seine Gäste tötet und im Garten vergräbt, wir sprechen jetzt erstmals mit ihr. Das ist wiederum was anderes, als wenn der Regisseur sagen würde, ich filme jetzt einmal nur den Garten und die Wiese und unter dieser Wiese liegen möglicherweise zwanzig Gäste des Nachbarn. Das ist ein völlig anderer Zugang, aber man würde diesen beiden unterschiedlichen Filmen nicht allein damit beikommen, dass man sagt, der Dokumentarfilmer XY verfilmt die Geschichte eines Nachbarn, der zwanzig Gäste getötet hat, denn, das sind zwei völlig unterschiedliche Geschichten, die auch über die Form erzählt werden.

Der dritte Punkt betrifft den **Experimentalfilm**. Eigentlich der ertragreichste Bereich, über den man etwas über Kino lernen könnte. Ich kann jedem nur nahe legen, schaut euch sowas einmal an, manchmal wird so etwas ansatzweise noch im Fernsehen gezeigt. In Wien werden solche Programme regelmäßig gezeigt. Was kann man dabei lernen? Man kann z. B lernen, dass Film mehr ist, als eine verfilmte Geschichte, also eine Verlängerung der Literatur, oder ein bewegtes Gemälde, also eine Verlängerung der Malerei, oder ein verfilmtes Lied, also eine Verlängerung der Musik. Und wie der österreichische Filmemacher Gustav Deutsch treffend gesagt hat: „Film ist“. Film ist Film und es ist eine ganz spezielle Situation entweder mit der Filmkamera oder Videokamera Dinge aufzuzeichnen und sie dann manuell auf einem Schneidetisch wortwörtlich mit einer Art Schere oder Messer zu schneiden und neu zusammenzukleben. Oder wie es mit Video eben möglich ist, die Bilder in digitaler Form in ein Archiv abzulegen und dann in beliebiger Folge wieder anzuordnen.

Dann gibt es im Experimentalfilm, der in Österreich eine große Schule hat, gute Beispiele, etwa



Flugzeuge in das World Trade Center geflogen worden sind, war: Wir werden jetzt auf keinen Fall mehr gewalttätige Filme machen und Terroristen werden nicht mehr vorkommen, und Flugzeuge am besten auch nicht und Hochhäuser schneiden wir raus.

So wurde gerade *Spiderman* produziert. Im Trailer dieses Films ist eine Szene enthalten, in der ein Hubschrauber zwischen den beiden Türmen des World Trade Centers durchfliegt und sich im Netz des Spiderman verfängt. Dieser Trailer wurde am Abend des 11. September aus dem Internet genommen. Jetzt müssen ganze Szenen neu gedreht werden, denn wenn jetzt die Leute ins Kino gehen und sehen das World Trade Center, dann beginnen sie zu weinen oder applaudieren, aber sie verbinden mit der Tatsache, dass New York diese ganz spezielle Skyline hatte - und die ja, sehr stark eine Kinoskyline war, über die man so wunderbar hinwegschwenken konnte - eben jetzt verbindet man damit die furchtbaren Terroranschläge.

Hollywood hat sich vorerst einmal gedacht, wir machen das nicht mehr. Gleichzeitig sollte auch der neue Schwarzenegger-Film ins Kino kommen. Dieser wurde gleich einmal verschoben. Warum? Schwarzenegger spielt darin einen Feuerwehrmann. Oh Gott, gerade jetzt ein Film mit einem Feuerwehrmann, oder noch besser, mit einem Feuerwehrmann, der Terroristen bekämpft und dann haben diese noch seine Frau und sein Kind umgebracht, das bedeutet ein echtes Problem!

Das wirkliche Problem, das Hollywood auf Dauer hatte, und das merkt man jetzt noch viel mehr, handelt nicht von einstürzenden Hochhäusern oder von abstürzenden Flugzeugen, oder von Feuerwehrmännern, die gegen Terroristen kämpfen, das wirkliche Problem dabei war die Aushebelung des Gleichgewichtes.

Es gibt mittlerweile Abhandlungen, wo gesagt wird, Hollywood hat lange Zeit dazu beigetragen, uns mit dem vollen Lärm der Bilder und der Töne so abzustumpfen, dass wir jetzt, wo es uns wirklich passiert, eigentlich wie bedröhnt sind.

Workshopteilnehmer: Es geht ja eigentlich um die Ideologie. In dem Film *Passwort: Swordfish* sagt John Travolta, die Bösen dürfen in Hollywood niemals gewinnen, und hier haben aber „die Bösen“ gewonnen.

C. P.: Deswegen hätte ich den Film *Passwort: Swordfish* gerne mit euch angesehen. Dieser Film beginnt mit einer Szene, wo John Travolta dasitzt und sagt: In Hollywood wird nur Mist produziert, alle Filme sind so gewalttätig und früher waren die Filme viel besser.

Übrigens wäre es auch im Vergleich mit *Banditen* gut gewesen, weil hier gibt es einen Bezug zu einem Film mit Al Pacino, der wiederum hieß *Dog Day Afternoon*, wo Al Pacino in einer Bank sitzt und aus dieser Bank nicht herauskommt. Er hat alle als Geiseln genommen und wird zum absoluten Medienstar. Die Reporter sind begeistert davon, welche „Action“ da zu vermarkten ist. Travolta spricht dann über diesen Film mit Al Pacino. Das war überhaupt das allerbeste, da müssen schon die ersten Leute lachen, wenn Travolta über Al Pacino spricht - die zwei wichtigsten italo-amerikanischen Schauspieler. Und dann steht John Travolta auf und die Kamera fährt weg. John Travolta und seine Partner sind selbst Terroristen, sie gehen aus der Bank und heizen alles über den Haufen.

Das ist die Art und Weise, wie dieser Film selber thematisiert: Wir foppen euch, wir hebeln euch aus, wir führen euch irgendwo hin.

Der Kunsttheoretiker Boris Groys hat bei Filmen wie *Matrix* auch davon gesprochen, dass diese Filme einen starken Hang zur Selbstbeichtigung haben. Das heißt der Film *Matrix* erzählt die ganze Zeit darüber, das Leute manipuliert werden und zwar so manipuliert werden, dass sie,

wenn sie die ganze Zeit an diesen Dioden, oder was auch immer das sein mag, stecken, sich einbilden, sie könnten jede Art von Bewegung vollführen, jede Art von Kollision überleben, jede Art von Sprung durchführen, aber in Wirklichkeit hängen sie schon wie Junkies an der „Nadel“ von dem, der das Programm entwickelt hat. Man könnte in weiterer Folge sagen, dass die Leute, die sich zu viele Filme wie *Armageddon* usw. ansehen, durchaus selber irgendwann das Gefühl haben, gewisse Kollisionen sind selbstverständlich: Wenn da etwas einschlägt in den Boden, kommt der Schwarzenegger und es wird wieder gut. Diese Diskussion ist sehr alt und ich möchte sie auch nicht in die Richtung führen, dass die Leute durch das Kino gewalttätig werden, aber wir sind jetzt wieder bei den kommunizierenden Gefäßen:

Auf der einen Seite gibt es unzweifelhaft eine Welt, in der die Sachen immer schneller werden, wo sich die Leute nicht mehr ducken, wenn sie einen Zug auf der Leinwand daherkommen sehen und auf der anderen Seite gibt es eine Filmindustrie, die bedient sie immer mehr mit noch schnelleren Bildern.

Auf der einen Seite gibt es eine Welt, in der es wirklich so ist, dass man sagen muss: die reale Gewalt, die in diesem Krieg passiert ist, ist die allerschlimmste und sie hat überhaupt nichts mit Kino zu tun.

Auf der anderen Seite gibt es ganz offenkundig ein Kino, das Bilder mit diesen Erfahrungen oder auch nicht Erfahrungen ganz gerne produziert. Der interessante Punkt ist, dass immer wieder etwas Neues daraus entsteht, der traurige Punkt daran ist, dass es dabei immer wieder zu Verirrungen kommt die der reine Lärm sind. Aber ich glaube auch nicht, dass Gewalt durch einen Film entstehen kann. Es hat Leute gegeben, die haben über *American Psycho* geschrieben, dass solche Bücher andere Massenmörder auffordern, es ihnen gleichzutun. Also das halte ich für einen ziemlichen Schwachsinn.

Das wäre einmal ein kleiner Streifzug durch das, was man brauchen kann, wenn man sich mit Film beschäftigen will. Was man auch sehr gut brauchen kann, ich aber heute nicht mehr leisten will, weil es auch sehr gut im mediamanual abrufbar ist, ist eine gewisse Grundkenntnis der **Grammatik des Kinos**: dass man weiß: was ist eine Großaufnahme, was ist eine Totale, also die verschiedenen Einstellungsgrößen. Dass man weiß, wie Schnitt funktioniert, was Montage bedeutet, was *Mise en scène* bedeutet usw.

Es macht zum Beispiel einen großen Unterschied, ob ein Film fürs Fernsehen oder fürs Kino produziert wird. Für das Fernsehen muss man sehr viel mit Großaufnahmen arbeiten. Wenn man auf einem kleinen Fernsehschirm ein riesiges Panorama zeigt, vor dem ein kleines Männchen vor einem riesigen Gebäudekomplex steht, kommt das nicht so gut. Das ist auch das Problem, wenn man Kinofilme im Fernsehen zeigt. Wie umgekehrt ein Fernsehfilm, der nur aus Großaufnahmen besteht, im Kino schwach herüberkommt. Das ist ein Problem vieler österreichischer Filme, die gemeinsam mit dem ORF produziert werden und die in erster Linie den ORF zufrieden stellen sollen.

#### **Links zu erwähnten Filmen:**

[<http://harrypotter.warnerbros.com/#>](http://harrypotter.warnerbros.com/#)

[<http://www.starwars.com/episode-i/>](http://www.starwars.com/episode-i/)

[<http://www.lucasarts.com/>](http://www.lucasarts.com/)

[<http://www.americanpie.de/>](http://www.americanpie.de/)

[<http://www.americanpiemovie.com/>](http://www.americanpiemovie.com/)

[<http://www.roalddahl.org/index2.htm>](http://www.roalddahl.org/index2.htm)

[<http://www.banditen-der-film.de/quicktime.html>](http://www.banditen-der-film.de/quicktime.html)

[<http://eyeswideshut.warnerbros.com/>](http://eyeswideshut.warnerbros.com/)

