

Romeo Grünfelder

## **Vom Unfall des Filmschnitts oder das Virtuelle der Zeit**

*Mir ist klar, daß der Begriff des Experimentalfilms außerordentlich belastet ist, dennoch scheint mir Dein Film Rallye eine experimentelle Dimension zu haben, deswegen meine Frage: Was erzählt der Film, erzählt er überhaupt etwas, und auf welches Problem zielt eigentlich Dein Experiment?*

Wenn es sich überhaupt um ein "Experiment" handelt, dann am ehesten darum, wie im Film so etwas wie Erzählung entsteht. Es gibt zunächst zwei Einstellungen, die auf die kleinste Spannungseinheit von Narration reduziert sind, aus denen jedoch unzählige Relationen und insofern Erzählungen hervorgehen, die sich einem einzigen Autorennamen, einem Ursprünglichen versperren. Denn was ist zu sehen? Die erste Einstellung zeigt eine Fahrt aus einem rasenden Auto, die Zweite einen Porsche in einer Garage, aus dessen Radio der Bericht einer Sportreporterin tönt, die "live" von einem Unfall bei irgendeinem Autorennen spricht. Hat die erste Einstellung nun mit der zweiten etwas zu tun oder nicht, war der Porsche also eben noch im Rennen, hatte er einen Unfall oder wird er einen Unfall haben oder wird da ein ganz anderes Auto im Spiel gewesen sein. Es geht also um unzählige Verknüpfungsmöglichkeiten dieses Intervalls, um eine Vielheit an "unheimlichen" Relationen, die der Schnitt erst eröffnet. Kurz gesagt: es handelt sich also bei der Montage des Films Rallye um eine Reduzierung auf zwei Einstellungen, die die Narration explodieren und zerspringen lässt und damit Bewegung in die Sache bringt.

*D.h. eigentlich zieht sich der Film von der Narration zurück, die Erzählung entsteht - wie man so sagt - im Kopf des Betrachters, oder wie?*

Vielleicht muss ich es anders formulieren, vielleicht explodiert gerade deshalb die Narration, weil sich in dem Moment, in dem die Frage auftaucht, mit welchem

Auto wir in der ersten Einstellung gefahren sein könnten, mit welchem Auto es einen Unfall gegeben haben mag, ob es überhaupt ein Unfall war oder ob es nur eine Radiostimme gibt, die davon spricht, die beiden Einstellungen bereits kollidiert sind. Dh, es hätte dann weniger mit den Köpfen der Betrachter als vielmehr mit einem filmischen Vermögen, Narrationen zu produzieren, zu tun.

*Also könnte man davon sprechen, daß es sich um einen Unfall handelt, der nicht etwa dem Auto, sondern dem Film selber zustößt, wenn er gleichsam zersplittert in eine Vielfalt möglicher narrativer Verbindungen ohne sich als Film auf eine schlüssige oder vorgegebene Narration festlegen zu lassen.*

Genau. Die Irritation besteht darin, daß das Versprechen der ersten Einstellung in der zweiten Einstellung nicht eingelöst, sondern eher zerstört wird. Und zwar deshalb, weil das Auto nicht gegen eine Wand fährt, woraus sich dann ein Fall entwickeln würde. Ich operiere vielmehr mit einem Begriff des Un-Falls, der gar kein Fall ist. Er läßt sich nicht als Kontinuum beschreiben, in dem ein erstes auf ein zweites, ein drittes auf das zweite, und so weiter, folgt. Also zB erst eine Fehllenkung, dann quietschende Bremsen, dann einen Gegenstand wie zB eine Wand und schliesslich etwa ein defektes Auto oder einen ramponierten Fahrer. In Rallye ist der Unfall in den Schnitt selbst verlegt. Und das ruft die Frage hervor: ist nicht jede Narration selbst schon ramponiert? In den zwei Einstellungen spielt sich also nichts weiter als diese Zerstörung bestimmter narrativer Strukturen ab. Insofern stimme ich Dir zu, wenn Du sagst, daß der Unfall sich in unzählige Fälle vervielfacht. Doch keiner von diesen Fällen ist im Film zu sehen, bestenfalls gibt es viele Narrationen, die virtuell kursieren.

*Wenn es sich nun also bei Rallye nicht um zwei bestimmte Elemente einer Narration - der Held betritt ein Haus, Schnitt, Haus innen, der Held geht die Treppe hoch - also nicht um eine bestimmte Aufeinanderfolge von Aktion handelt, sondern um eine merkwürdige gegenläufige Bewegung, die sich gleichsam in der Mitte des Schnittes, zwischen diesen beiden Einstellungen trifft, und diesen Kurzfilm in eine Vielheit möglicher Narrationen zersplittern lässt, wie würdest Du denn dieses Zersplittern beschreiben, wäre das nicht auch eine Auflösung der Kontinuität, namens Film?*

Ich denke nicht, daß das Filmische als Kontinuum ausreichend beschrieben wäre. Tatsächlich - soweit stimme ich zu - besteht in der ersten Einstellung noch die Möglichkeit, dem Film in seiner kontinuierlichen Bewegung zu folgen. Das erste Bild könnte als eine "Subjektive" gesehen werden, so als würde der Zuschauer neben dem Fahrer sitzen und mitfahren. Dieses erste Bild ist auch in der zweiten Einstellung noch präsent, obwohl sich dort ein harter Bruch vollzieht. Da arbeite ich mit zwei gegenläufigen Bewegungen. Technisch gesprochen, lasse ich hier etwas, was ich vorwärts gedreht habe, rückwärts ablaufen. Oder was rückwärts gedreht worden ist, spult sich sukzessive vorwärts ab im Vorführraum, auf der Festplatte oder wo auch immer. Insofern haben wir gleichzeitig zwei gegenläufige Bewegungen, die unvereinbar zu sein scheinen und die sich in keiner einzigen Narration allein auflösen. Diese beiden Möglichkeiten resultieren aus einer Zeitlichkeit, und der kann dann tatsächlich nicht mehr bloß "gefolgt" werden kann.

*Um welche "Zeitlichkeit" handelt es sich? in gewisser Weise schließt dieses Problem ja an eine Vielzahl von Diskussionen und Arbeiten oder Experimenten, die nicht nur im Bereich des Films oder im Filmischen, sondern auch in der bildenden Kunst, in der Literatur, in der Philosophie stattgefunden haben und weiter vorangetrieben werden, und die sich alle gruppieren um das Problem des Zerplitters jeglicher Kontinuität. Die Geschichte soll zersplittert sein, es soll sie möglicherweise gar nicht mehr geben, sie soll sich in Geschichten aufgelöst haben. In all diesen Reden über das Zersplittern - über diesen Unfall, den die Kontinuität erleidet - taucht in besonderer Weise das Problem der Zeit auf. Und so sehe ich auch Dein Experiment mit Rallye. Könnte man sagen, daß die Zeit in einer bestimmten Weise zum Thema dieses Experiments wird, aber zugleich auch die Einführung der Zeit mit dem Filmischen selber in gewisser Weise bricht?*

Der Film ist zunächst in seiner Eigenständigkeit als variable Anordnung von Bildern zu denken, nicht als Illustration eines Gedankengangs oder einer Bewegung, die sich ein "Autor" ausgedacht haben mag, und zwar als sukzessive Abfolge von Einstellungen. So z.B., wie man das noch Muybridge nachsagt: daß er das Pferd laufen oder galoppieren läßt, indem er ein Bild ans andere Bild hängt. Ich denke, man tut dem Film, also vor allem dem Schnitt und der Montage Unrecht, wenn man sie diesem Diktat der Bewegung unterwirft. Darin erschöpft sich das Filmische nicht. Es generiert vielmehr vielfache Zeitlichkeiten. In jedem Moment,

in dem der Film abläuft, setzen diese Zeitlichkeiten eine bestimmte Gefahr frei, die den Film geradezu aufreißen könnte. Alle Geschichten liegen plötzlich simultan vor. Nicht ich, der "Autor", sondern diese Vielheit an Geschichten kommen dann zum Zuge. Insofern geht es im Horizont der Zeit um eine Möglichkeit, die im Filmischen selbst angelegt ist, ohne sich auf eine Bewegungslogik festlegen zu lassen.

*Könnte man auf dieses Konzept oder auf diesen experimentellen Horizont den Begriff des Virtuellen anwenden?*

Der Begriff des Virtuellen spielt eine sehr starke Rolle, selbst wo vermeintlich gedacht wird, daß es sich nur um eine Vorwärtsbewegung handelt. Natürlich geht es irgendwohin in der ersten Einstellung - da kündigt sich im Fluchtpunkt "ein Zielgedanke" an, der natürlich in der ersten Einstellung im Sinne des Rennfahrers noch motorsportlich gedacht ist, der will natürlich ans Ziel kommen. In der zweiten Einstellung haben wir aber etwas anderes, was zugleich und ebenso schon vergangen ist. Wir haben also noch die Erinnerung an die erste Einstellung, wie aber auch eine Präsenz dessen, was wir ja gerade soeben, in der zweiten Einstellung als Vergangenheit, sehen. Oder anders formuliert: weil die zweite Einstellung rückwärts läuft, ist die Vergangenheit permanent vor uns, und wir überholen sie mit jedem Zug, mit dem wir zurückgehen. Das Virtuelle zeigt sich also in zwei gegenläufigen Bewegungen, die uns die Gegenwart zur Vergangenheit hin öffnet und umkehrt. Damit offenbart sich etwas, was sich ausbreitet, was zugleich gegenwärtig und doch bereits vergangen ist.

*Dennoch könnte man ja der Meinung sein, daß gerade darin das Medium Film überfordert ist. Nicht zufällig ist es ja eine Stimme, die Stimme der Rundfunkreporterin, die dieses zeitliche Paradoxon auf eine Weise situiert, die beide Einstellungen erst aufeinander beziehbar macht, aber beide Einstellungen auch in eine Vielheit möglichen Narrationen zerspringen lässt. Also gerade die Stimme, etwas Nicht-Bildliches, scheint den Film sowohl zusammenzuhalten wie auseinander zu sprengen. Welchen Status hat diese Stimme, und ist nicht irgendetwas in dieser Stimme was uns auf ein Jenseits des Filmes verweist? Oder anders gefragt: ist es nicht doch ein Verlassen des Filmischen, wenn die Stimme den Film in sich organisiert oder strukturiert?*

Nun gut, es handelt sich um eine Radiosprecherin, eine Frau, um eine Frauenstimme. Das ist vielleicht nicht so unwichtig. Sie spricht davon, daß ein Unfall just in dem Moment stattgefunden hat, in dem sie nicht auf Sendung war. Der Unfall ist bereits erfolgt, die Stimme kommt also zu spät. Sie kann nur von etwas berichten, was sich bereits ereignet hat. Nichts anderes ist auch der Schnitt im Film. Die beiden Einstellungen sind insofern keineswegs "autonom" und dann durch einen Schnitt miteinander verbunden worden. Der Schnitt als Einbruch des Virtuellen ist selbst genau so verspätet wie die Stimme der Radiosprecherin. Alles geht aus dieser Verspätung hervor. Und deshalb ist diese Verspätung paradoxerweise "früher" als alles, was aus ihr folgen könnte. Und all das sind sehr filmimmanente, sehr filmtypische Möglichkeiten und darauf kommts mir an.

*Ich komme deshalb noch einmal auf den Begriff des Experimentellen zurück, auch wenn du ihn zu Beginn zurückgewiesen hast. In irgendeine Weise scheint mir dein Film Mikrostrukturen von Bildverhältnissen erforschen zu wollen. Eine solche Mikrostruktur ist äußerst reduziert in sich, was sowohl ihre Elemente angeht als auch ihren zeitlichen Horizont. Welchen Status, glaubst Du, hat eine filmische Arbeit, die in diesem Sinne experimentell ist? Das betrifft ja auch den kommerziellen Film oder die Situation des Filmes im allgemeinen...*

Tatsächlich glaube ich, daß die Frage nach Einstellungen, Sequenzen, Bildfolgen die Frage nach der Zeit innerhalb elementarer Strukturen aufwirft. Es geht darum, die Ernsthaftigkeit filmischer Mittel unter Beweis zu stellen. Mich interessiert nicht, einer Logik oder Dramaturgie der Bewegung zu folgen, die immer aus einer Eskalation besteht und sich in einer Lösung der akkumulierten Konflikte entlädt. Dh das, was Deleuze das "Aktionsbild" nennt. So sehr diese Dramaturgie den Markt auch beherrscht, so ignorant ist sie zugleich. Zwar wird versucht, beispielsweise mit digitalen Techniken, die Eskalation immer weiter über sich selbst hinauszutreiben um einen filmischen Fortschritt zu beschwören. Aber die Symptome einer Erschöpfung, die sich dabei einstellen, sind doch unübersehbar. Das hat vor allem mit einem bestimmten Verhältnis zu tun, in dem Bewegung und Zeit zueinander gehalten werden. Die Zeit wird der Bewegung unterworfen. Das "Virtuelle" wird zum technischen Phänomen pervertiert, erscheint nur als Revolverkiste der

special effects. Mit Problemen des Films hat dies jedoch nur noch wenig zu tun. Mehr noch: daran festzuhalten, heißt vor allem, den Tod des Films ebenso zu inszenieren wie auszubeuten. Denn nicht die Aktion, sondern die Zeit ist virtuell. Und wenn schon Fragen des Filmischen auf dem Spiel stehen, so kann es gar keinen "Independent-Filmer" mehr geben, der sich nicht solchen Fragen aussetzt. Es geht womöglich nicht darum, sich mit einer gewissen Narration einem ökonomischen Diktat zu unterstellen oder zu verweigern. Begriffe der Zeit selbst müssen virulent werden, um verschiedene Narrationen zur Explosion zu bringen und damit auch eine filmische Entwicklung aus sich selbst heraus zu forcieren. Daß das trotzdem nicht brotlose Kunst bleiben muss, bezeugen Filme wie All about Eve von Mankiewicz, Mulholland Drive von Lynch, 8 1/2 von Fellini, Marienbad von Resnais oder Salvatore Giuliano von Rosi...

*Ja, das wirft natürlich die Frage des Geldes auf. Nun gibt es innerhalb der Szene filmisch Arbeitender, die Hoffnung, mit den neuen, den digitalen Technologien könne endlich dieses Diktat des Geldes gebrochen werden, ganz einfach weil preisgünstigere Produktionsmethoden und Bedingungen eingeführt werden. Verbindest Du mit dem Digitalen auch solche Hoffnungen?*

Das stimmt ja nicht ganz, HD 25P Z.B. ein digitales Format, ist ein noch sehr teures Format, und es wird, wenn die Tendenz der letzten Jahre anhält, zwar billiger, aber daß wir dank einer Technik nun ökonomische und damit zugleich filmische Independenz erreichen, halte ich für ein elementares Mißverständnis. Wenn Filmer aus diesem Mißverständnis zur Digitalkamera greifen, dann kann ich den Autorenfilm, Dokumentarfilm, Experimentalfilm oder das ganze andere Zeug, das sich unter ein gewisses Label begibt, nicht mehr ernst nehmen.

Denn worin besteht deren Auseinandersetzung? Doch nur unter der Bedingung einer bestimmten Erwartungshaltung, und damit könnte man von einer Auseinandersetzung nicht mehr sprechen. Von einem Autorenfilmer hat man eben einen Essay zu erwarten, von einem Experimentalfilmer ein Experiment u.s.w - die Begriffe sind zur leeren Hülse degeneriert. Aber worin besteht dann noch ein "Experiment", die filmische Auseinandersetzung? Ich frage mich also, was sich in einem Bild selbst ereignet, weshalb sich beispielsweise so etwas wie eine Bilokation in jedem Bild auftut, mit der sich gewisse Übertragungen abspielen.

Und ich glaube, daß ich da ziemlich dicht an etwas bin, was sich durchaus mit dem "Digitalen" fassen läßt. Aber zugleich bin ich deshalb auch nicht mehr Herr des Geschehens im Sinne eines "Autors" oder eines Produzenten, der mit irgendwelchen Techniken narrative Verknüpfungen innerhalb eines Bildes erzwingen würde. Die Probleme des Digitalen sind gar keine Probleme des technischen Fortschritts. Es geht also gar nicht nur um den bloßen Einsatz digitaler Medien wie DV-Kamera, DV-Tapes, CD-ROM oder DVD. Es geht um etwas, was die Technik aus Fragen einer Nicht-Technik auftauchen läßt. Beispielsweise geht es um die diskrete Unterscheidung der Bilokation, die in der Differenz zweier Einstellungen, aber auch in der Differenz eines Gegenstandes und eines anderen innerhalb eines in sich selbst unterschiedlichen Bildes wirksam wird. Insofern ist das, was man in analoger Technik bei "Rallye" sieht, höchst digital vorausgesetzt, man nähert sich dem Begriff des Digitalen nicht in naiver Weise. Er ist zunächst kein technischer Begriff, der sich technisch auskleiden und illustrieren ließe, auch wenn viele glauben, "digitales Kino" erfunden zu haben, wenn sie auf DV drehen.

*Gibt es Pläne für die Zukunft?*

Ja freilich. Nach *Rallye* stehen zwei weitere kurze Projekte zur Disposition, die beide um dieselbe Weise um ein Unabschließbares kreisen, das sich nur im Filmischen selbst lokalisieren läßt. Ein Projekt, *Desiderat* steht kurz vor den Dreharbeiten, das andere, *Prüfungsfrage*, befindet sich noch in der Vorbereitungsphase. Die Rivalität des Geldes dem Film gegenüber erschwert allerdings so manches, weil andere bereits aussteigen, wo ich erst einzusteigen versuche. All diesem Überfluss zum Trotz ist ein Langfilmprojekt in Arbeit, in dem diese Fragen explizit nicht mehr nur im "Kleinen", sondern auch im "Großen" formuliert werden sollen. Das wird dann ziemlich anstrengend für den Zuschauer, da er dann so 90 bis 120 Minuten lang durchhalten muß. Aber wer das schafft, der hat dann hoffentlich verstanden, was digitales Kino ist.

Die Fragen stellte Hans-Joachim Lenger

Weitere Informationen zum Film: <http://www.felderfilm.de/rallye>