Joachim Paech

Risiko Film

1 Das Risiko des Films

Film ist eine riskante Angelegenheit. Das trifft nur mittelbar auf die im Film dargestellten Inhalte zu, die vom Publikum abgelehnt oder von der Zensur beschnitten werden können. Kriege, Katastrophen und Weltuntergänge auf der Kinoleinwand lassen ihre Zuschauer zumindest physisch unbehelligt und entlassen sie in der Regel unbeschädigt wieder aus dem Kino in ihre mehr oder weniger heile Welt des Alltags. Verletzungen, Sterben und Tod bleiben Sache des (fiktionalen) Leinwandgeschehens und haben darüber hinaus keine Folgen, weder vor der Kamera noch während der Projektion im Kino.[1] Von Ausnahmen wird noch die Rede sein.[2] Ein wirkliches Risiko ist der Film ökonomisch. Als der Hollywood-Dampfer *Titanic* (1997 von James Cameron) auf Tour ging, drohte er es seinem stählernen Vorbild von 1912, dessen Untergang er erzählt, gleich zu tun: Wenn die damals unvorstellbar hohe Summe von 200 Millionen Dollar Produktions- und 40 Millionen Dollar Werbekosten für einen einzigen Film versenkt worden wäre und die *Titanic* ein Flop geworden wäre, dann wäre mit Sicherheit auch das Unternehmen Hollywood wenn nicht mit untergegangen, so doch aufs äußerste gefährdet gewesen.[3] Tatsächlich wiederholen sich derart riskante Stapelläufe von Superproduktionen nach wie vor in jedem Kino-Jahr. Ihr Wagnis garantiert bei Erfolg den Bestand der amerikanischen Filmindustrie, während ihr Risiko bei Misserfolg wie im Falle von *Heaven's Gate* (1980 von Michael Cimino) die gesamte – amerikanische – Filmindustrie bedroht.[4] Es ist diese äußerst ka-

---

1 Offenbar können im sicheren Dunkel des Kinos erhebliche Risiken des Lebens zeitweilig verdrängt werden, was den Erfolg von Hollywood gerade in gesellschaftlichen Krisenzeiten (*Great Depression*) erklären könnte.

2 Berichte, dass das erste Publikum des ersten Films der Filmgeschichte der Brüder Lumière *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895) vor dem auf der Leinwand einfahrenden Zug in Panik geflohen sei, haben sich als geschickte Werbung für ein ‚lebensechtes' Kino herausgestellt.

3 Die *Titanic* liegt in der Liste der erfolgreichsten Filme der Filmgeschichte auf Platz 4 hinter Disney's *Schneewittchen und die 7 Zwerge* (1937). Auf Platz 1 liegt *Vom Winde verweht* (*Gone with the Wind*, 1939, von Victor Fleming) mit (bis heute) 1,67 Milliarden Dollar Einnahmen. Am 5. April 2012 zum 100sten Jahrestag der Titanic-Katastrophe wird James Cameron eine noch wesentlich teurere 3D-Version der *Titanic* starten.

4 Auch im Jahr 2011 hat es wieder einen Supergau der Filmindustrie gegeben: Der computeranimierte 3D-Film *Mars Needs Moms* hat 175 Mio. Dollar gekostet und ist bei 23 Mio. Dollar Einnahmen steckengeblieben. (*Süddeutsche Zeitung*, 24.3.2011.)

pitalintensive Produktion, die jedes Filmunternehmen riskant macht. Sei es, dass geplante Filme das benötigte Geld gar nicht erst auftreiben können und daher nie das Licht des Kinos erblicken oder dass der globale Einsatz neuer Filme das investierte Kapital nicht amortisieren kann. Über das Wagnis ‚Film' sprechen heißt daher über riskante Geschäfte reden, die durch aufwendige Zuschauerforschung kalkulierbar gemacht und erst durch die multimediale Verwertung von Filmen einigermaßen beherrscht werden können. Auch politische Interventionen oder die Zensur sind dabei Risiken, die zuerst für den Kapitaleinsatz zum Wagnis werden, bevor sie auch den künstlerischen Mehrwert infrage stellen oder durch Verbote Personen und Firmen gefährden. Immerhin, Filme, die wie *Wallstreet* (1987 von Oliver Stone) von gigantischen kriminellen Flops im Finanzsektor erzählen, werden mit demselben Kapital von Banken finanziert, deren riskante Spekulationen die Zukunft der globalen Wirtschaft und den Fortbestand nationaler Ökonomien bedrohen. Sie sind einerseits Teil der Spekulation, die sie andererseits anprangern.[5]

Am Anfang war das Kino selbst ein Wagnis. Bekanntlich haben die Brüder Lumière nicht an einen dauerhaften wirtschaftlichen Erfolg ihres Kinematographen geglaubt und den Fortbestand ihrer Erfindung als bloße wissenschaftliche Dokumentation gesehen. Ihre Mitbewerber Thomas Alva Edison, die Brüder Skladanowsky, Robert Paul und viele andere waren bereits mit ihren Versionen des Kinos gescheitert, bevor die unternehmerischen Filmproduzenten Pathé Frères, Léon Gaumont oder Oskar Messter in Europa den Film mit Erfolg zum Leitmedium der modernen Unterhaltungsindustrie machten. Beinahe wäre auch diese Erfolgsgeschichte vorzeitig zu Ende gewesen, als im Mai 1897 auf dem *Bazar de la Charité* in Paris während einer Vorführung des Kinematographen die Filme explodierten und die Feuerkatastrophe 125 Todesopfer ‚aus der besten Gesellschaft' forderte. Der traumatische Eindruck von der Gefahr, die vom Kino ausgeht, konnte erst durch die Filmvorführungen während der Pariser Weltausstellung 1900 überwunden werden, nachdem Maßnahmen zur Sicherheit des Publikums getroffen worden waren.[6] Das Kino als Ort der (imaginären) Interaktion zwischen Leinwand und Publikum hat die Erinnerung an die Gefahr, die von der Leinwand ausgehend könnte, bewahrt. Auch davon gleich mehr.

---

5 Daher ist es von Bedeutung, wenn die Produktion eines anderen Wall-Street-Films *Der große Crash – Margin Call* von J. C. Chandor (2011) sich ausdrücklich mit seinem relativ geringen Budget (3.3 Mio. Dollar) aus den Milliarden-Spekulationen, von denen er erzählt, herauszuhalten versucht hat. Auch Oliver Stone's *Wall Street* war mit ca. 15 Mio. Dollar nicht übermäßig teuer, zumal er am *Box Office* erheblichen Gewinn eingespielt hat.

6 Vgl. Jeanne, René: *Cinéma 1900*. Paris: Flammarion 1965, S. 52–60.

Filme wurden anfangs auf photochemisch beschichtetem Zelluloid aufgezeichnet und aufbewahrt. Zuerst wurde das feuergefährliche Nitro-Material abgeschafft, heute bestehen Filme aus Polyester. Bevor man im Kino ‚in einen Film gehen' konnte, musste der (materiale) Film ins Kino gebracht werden. Das Trägermedium, die Art der Aufzeichnung, Übertragung und Wiedergabe von Filmen haben sich zwar bis heute grundlegend geändert; geblieben ist das Risiko der (Zer-)Störung – das kann der Filmriss im Kino, der Abbruch einer Fernsehsendung oder eine kaputte VHS (analog) oder DVD (digital) sein. Im Vergleich mit dem Film teilt die Literatur sicherlich nicht in dem Maße das finanzielle Wagnis des Films, wohl aber die Risiken ihres Aufzeichnungsmediums. Tonscherben zerbrechen, Papier verbrennt (ich denke an den Brand der Anna Amalia Bibliothek 2004), Schrift wird durch Säure oder Wasser unleserlich (wie nach dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs im März 2009). Kriege und andere Katastrophen setzen der literarischen ebenso wie der filmischen Überlieferung zu – mit einem wesentlichen Unterschied: Der mehr oder weniger hohen Auflage literarischer Werke standen lange Zeit eine oder wenige Filmkopien gegenüber, deren Verlust auch den Verlust des filmischen Werkes bedeutete. Das eine oder andere Buch hat überlebt, die wenigen Filmkopien sind zerstört worden, so dass 80% der Filmproduktion der letzten hundert Jahre Filmgeschichte einfach verschwunden sind.[7] Heute werden Filme ähnlich wie Bücher mit Hunderten von Kopien in einem einzigen Sprachraum gestartet, pflichtgemäß archiviert und auch digital vertrieben und aufbewahrt, was die Risiken nur verschiebt, aber nicht aufhebt.[8] Das Risiko des Verlustes eines literarischen, malerischen oder filmischen Werkes betrifft in erster Linie das Medium seiner Aufzeichnung. Ein Gemälde aus Leinwand und Farbe ist singulär und kann durch keine Reproduktion wie zum Beispiel eine Postkarte ersetzt werden, die manchmal im Museum als Statthalter an der Wand hängt. Und obwohl die Kunst der Welt durch die Reproduktionsmedien

7 Als die Rote Armee 1945 in Babelsberg auch die Ufa-Studios besetzte, kam es zu einer Explosion im sog. Filmbunker und Tausende von Filmen, die dort vor dem Krieg in Sicherheit gebracht worden waren, wurden vernichtet. „Es brennt die gesamte deutsche Filmgeschichte" (Riess, Curt: *Das gab's nur einmal*. Hamburg: Molden Taschenbuch 1956).

8 Während der Krawalle in England Anfang August 2011 ist ein Lagerhaus des BFI (British Film Institute) im Londoner Stadtteil Enfield abgebrannt. Sämtliche DVD-Bestände des BFI, ca. 120000 Stück, wurden vernichtet. Die Meldung in der *Süddeutschen Zeitung* (12.8.2011) vergleicht die Katastrophe mit ähnlichen Unglücksfällen in der (Stumm-)Filmgeschichte, wenn das Nitrofilmmaterial immer wieder explodiert ist und verheerende Brände ausgelöst hat. „Vielleicht ist das Feuer von Enfield in diesem Sinne das letzte Final [!] der alten Kinogeschichte. In Kürze wird es Film nur noch aus dem Netz geben, immateriell und unentflammbar." Im Netz warten andere Risiken (z.B. Piraterie), nur brennen kann der Film dort nicht mehr.

inzwischen zum Bestandteil eines globalen imaginären Museums[9] gemacht wurde, hat die Idee des Originals nicht an Bedeutung verloren. Im Gegenteil.[10] Literarischen (seit Gutenberg) und filmischen Texten ist gemeinsam, dass sie von vornherein als mehr oder weniger werkidentische technisch reproduzierte Kopien existieren, auch wenn eine davon zum ‚Original' erklärt werden sollte. Wenn frühe Filme in einer einzigen Kopie (wieder-)gefunden werden, dann wird häufig diese Kopie zum Original des Films, zumal wenn ihm sein ‚Schicksal' an den Spuren der Zerstörung anzusehen ist: Ein früher Sündenfall von *Adam und Eva* ist kaum zu erkennen und auch nicht mehr auf dem Film restaurierbar, aber es ist die Selbstauflösung des Materials, die einen neuen ästhetischen Reiz hervorbringt und den Film zu einem beinahe abstrakten Kunstwerk werden lässt.

Bücher wie Filme werden heute im Internet hoch- und runtergeladen, Verluste sind in den unendlichen Weiten des Netzes möglich, aber unwahrscheinlich, sie (wieder-) zu finden ist Aufgabe von Suchmaschinen. Aber sind das dieselben Filme, die im Kino gezeigt und (womöglich ausschließlich[11]) im Internet runtergeladen werden? Wie abhängig ist das Authentische eines Werkes von seinem Aufzeichnungsmedium? Ist das eine vom anderen überhaupt ablösbar? Kann eine digitale Kopie einen auf Zelluloid produzierten Film im Archiv für dessen authentische Überlieferung vertreten? Können Bilder im Computer (wie schon zuvor in Kunstbänden) sonst schwer zugängliche Bilder aus Farbe und Leinwand ersetzen? Kann die Lesung literarischer Texte im Hörbuch an die Stelle ihrer schriftlichen Vorlagen treten, die evtl. auch in ihrer Verfilmung weiterleben?[12] Texte, Bilder, Töne müssen aufgezeichnet werden, damit sie (immer wieder) gelesen, gesehen und gehört werden können. So ist denn ein existenzielles Risiko künstlerischer Werke oder der Kultur überhaupt für ihr Überleben das der Medien ihrer Aufzeichnung und Darstellung, der Mensch als Medium des kulturellen Gedächtnisses eingeschlossen. Der mündlichen Überlieferung von Mensch zu Mensch folgt mit

---

9 Vgl. Malraux, André: *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*. Reinbek: Rowohlt 1957.

10 Von der Faszination des verlorenen Meisterwerks handelt Hans Beltings *Das unsichtbare Meisterwerk*. München: Beck 1998, s.a. Roeck, Bernd: „Das verlorene Meisterwerk. Übermalt, gestohlen, versunken: Kunst wird interessant, wenn sie verschwindet. Über die Magie des blinden Flecks". In:*Süddeutsche Zeitung*, Nr. 191, 20./21.8.2011, S. 14. Die anhaltende Bedeutung des Originals wird nicht erst in letzter Zeit durch den Erfolg von Fälschungen eindrucksvoll belegt.

11 Laut einer Zeitungsmeldung (*Süddeutsche Zeitung*, 27.9.2011) hat das Animationsstudio *Dreamworks* seinen Vertrag mit dem Fernsehsender HBO gekündigt, um ab 2013 seine Filme exklusiv im Internetportal *Netflix* zu veröffentlichen.

12 Ray Bradbury hat in seinem Roman vom Risiko der Bücher in totalitären Regimen erzählt – mit einem Buch. Die Verfilmung des Romans (nicht des Buches) von François Truffaut (*Fahrenheit 451*, 1966) erinnert (an) den Roman in seinem Medium Film, so wie die Menschen in Roman und Film die Literatur memorieren, um sie zu retten. Überlieferung ist mediale Übersetzung.

der Schrift die erste einer Reihe ständiger medialer Transformationen mit dem Risiko, dass jedes Medium mit seiner Form, die Inhalte, die es transportiert, auch neu formuliert.[13]

Filme sind multimediale Formen, zwischen denen sie transformierbar sind. Damit es sie gibt, müssen sie medial aufgezeichnet, übertragen und dargestellt, d.h. immer wieder neu in einem Medium formuliert werden. Die mediale Identität des auf Film (Zelluloid oder Polyester) aufgezeichneten und im Kino projizierten Films gibt es mit den elektronischen Medien (analog und digital) nicht mehr. Seit ‚Film' eine virtuelle sich stets medial verändernde Größe geworden ist, müssen auch Theorie und Geschichte des Films neu geschrieben werden.[14]

Der Umstand allerdings, dass elektronisch hergestellte und projizierte Filme genauso aussehen können wie mechanisch-fotografische Filme (und das in der Regel auch tun), verhindert ein Bewusstsein der medialen Abhängigkeit ihrer jeweiligen Formen. Filme tendieren dazu, ihre medialen Bedingungen zu verbergen, damit das störende Medium zum dargestellten Inhalt so weit wie möglich transparent werden kann, was jedoch nie vollständig gelingt.[15] Paradoxerweise ist diese Tendenz dann am wirksamsten, wenn sie wiederum in einem Film (selbstreferenziell) thematisiert wird: Eine Kamera, die in einem Film bei der Arbeit gezeigt wird, lässt vergessen, dass eine andere, unsichtbare Kamera diese dargestellte Kamera bei der Arbeit gefilmt hat, deren Film wir, wenn überhaupt, nur als ‚Film im Film' zu sehen bekommen. Die Selbstreferenz des Mediums reicht immer nur bis zu ihrer (medial) dargestellten *Form* und das kann im äußersten Fall die Selbstformulierung des Medialen zum Beispiel im Filmriss sein, der allerdings die mediale Funktion zugleich beendet. Das heißt, dass das mediale Risiko des Films nur solange im Film dargestellt werden kann, wie das aktuelle Medium seiner Darstellung davon nicht betroffen ist. Filme können im Projektor aus der Perforation laufen, sie können reißen oder verbrennen, all das können sie nur so lange sichtbar und zu ihrem riskanten Thema machen, wie das Medium ihrer Darstellung davon nicht betroffen, der Film intakt, die DVD nicht kaputt ist etc.

Zum Beispiel: Ein Kurzfilm von Ron Dyens (*Die Flamme*, 2000), der auf die Eingangssequenz aus dem Film *Die Dame mit dem Hündchen* (1960) von Josif

---

13 An dieser Stelle kann man auf die Idee kommen, dass zum Beispiel die Literaturwissenschaft ohne ein Bewusstsein (oder sogar eine Theorie) der grundlegenden Medialität ihres Gegenstandes eigentlich nicht möglich ist.

14 So hat David N. Rodowick vom *Virtual Life of Film* (Cambridge, Mass., London: Harvard UP 2007) gesprochen, in erster Linie als Plädoyer für eine Neuformulierung der Filmtheorie.

15 Die (Theorie-)Geschichte *Das durchscheinende Bild* von Emmanuel Alloa (Zürich, Berlin: Diaphanes 2011) berücksichtigt leider nicht die Transparenz des filmischen Bewegungsbildes.

Cheifitz nach der gleichnamigen Novelle von Anton Tchechov anspielt, zeigt das Rendezvous dieser Dame am Strand mit ihrem Liebhaber. Die kurze Handlung nimmt eine unerhörte mediale Wendung, als hinter dem Mann plötzlich der Film durchbrennt und er vor den entsetzten Augen der Dame verkohlt.

Abb. 2: Ron Dyens: *Die Flamme* (2000)

Die Dame ist die ‚Flamme' ihres Verehrers, nicht nur er, der ganze Film wird von ihr entzündet, der Verehrer und der Film werden ein Opfer ihres Feuers, aber nicht ganz, der Film kann immerhin noch seine Geschichte zu Ende erzählen, seine Zerstörung ist ein Element seiner Erzählung, nicht aber ihrer medialen Darstellung. Es gibt ein untrügliches Zeichen dafür, dass das dargestellte Risiko des Mediums im Film nicht das seiner medialen Darstellung sein kann: Wenn auch das *Bild* scheinbar Feuer fängt, zerschmilzt oder der Film im Projektor aus der Perforation läuft, fast immer bleibt der Ton als Bestandteil des Filmstreifens von der Gefährdung des Mediums ausgenommen. Der Film wird zerstört, aber die Musik dazu nimmt keinen Schaden. In dem Film *Die Flamme* wird mit leisem Knistern zumindest eine Beeinträchtigung der Tonspur angedeutet. In einem anderen Beispiel von Tex Avery rast der vom Polizeihund Droopy verfolgte böse Wolf so schnell, dass er aus dem Bildkader zu schleudern droht, was auf den

Ton, der auf demselben Film aufgezeichnet ist, keinerlei Einfluss im Sinne einer medialen Störung hat (Tex Avery: *Dumb Hounded,* 1943). Ähnlich verhält es sich mit den Simpsons, die allerdings nicht auf Film mit Perforationslöchern am Rand produziert wurden und doch im Vorspann zur Folge *Lisa the Beauty Queen* (4. Staffel 1992) aus einem ‚Film' schleudern, der nur noch als Form zitiert wird.

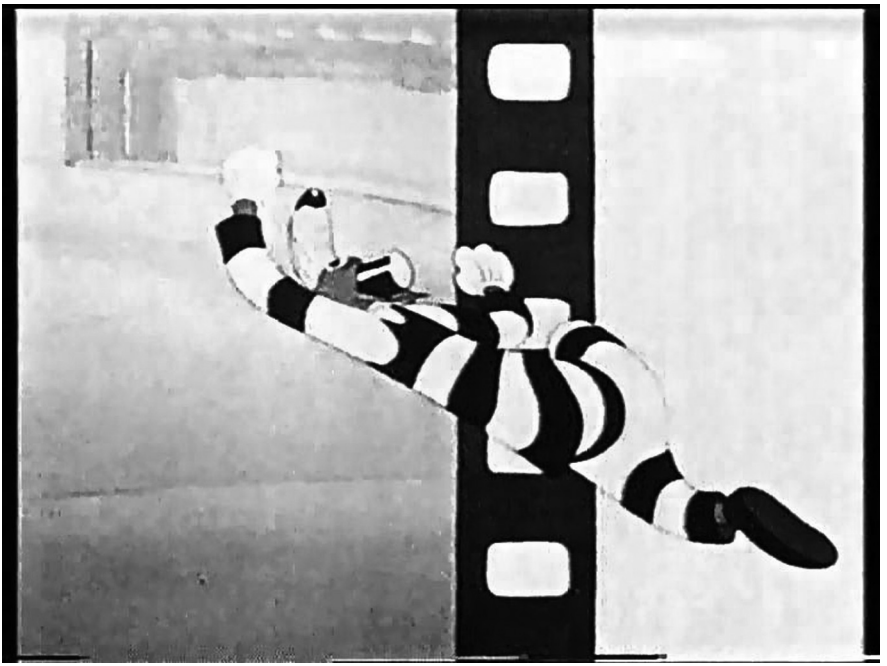

Abb. 3: Tex Avery: *Dumb Hounded* (1943)

Wenn tatsächlich der Zelluloid- oder Polyesterstreifen nicht mehr das den Film darstellende Medium (wohl aber das Trägermedium seiner Produktion) ist und der Film zum Beispiel elektronisch im Fernsehen gezeigt wird, dann bekommt auch ein Filmriss eine veränderte Form. Während einer Ausstrahlung des Films *Freud* (John Huston, 1961) im RTL-Fernsehen am 22.12.1994 hält der Film (Medium) in dem Moment an, als Cecily Kortner, Freuds Hysterikerin, sich in einem Spiegel betrachtet, nachdem Josef Breuer seinem Kollegen Sigmund Freud ihretwegen Vorhaltungen gemacht hatte. Der zunächst angehaltene Film läuft im Filmgeber so lange zurück, bis die Sendeleitung den Fehler bemerkt und ein Störungs-Dia einblendet.

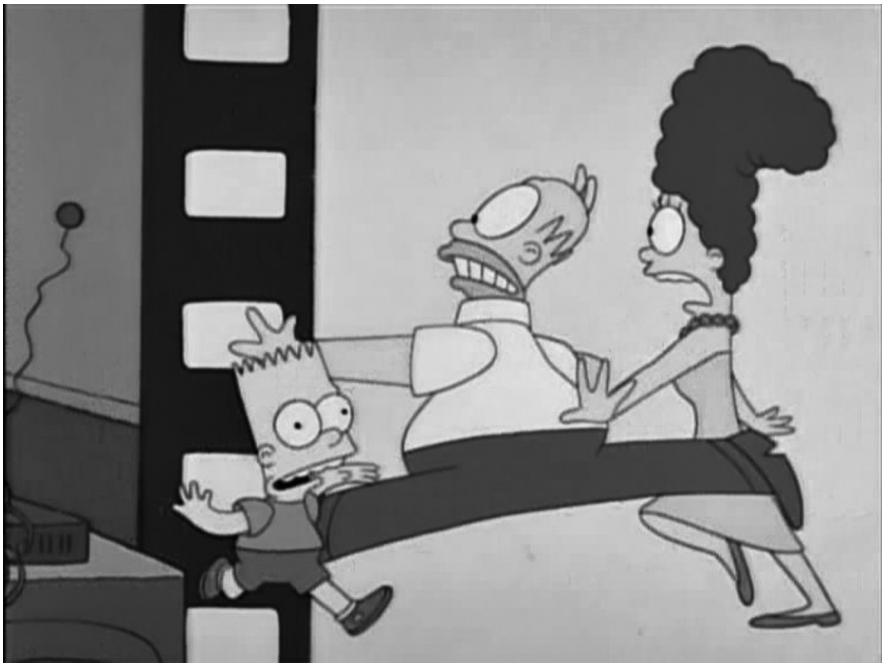

Abb. 4: Matt Groening: The Simpsons. Lisa the Beauty Queen (1992)

Videobänder, die versehentlich magnetisiert wurden, zeigen nicht mehr das ursprünglich aufgezeichnete Bild, sondern die Spur ihrer Magnetisierung als permanente Bildstörung (vgl. Michel Gondry *Be Kind Rewind* [*Abgedreht*] 2007). Im elektronischen Medium schmilzt der Film nicht mehr in der Hitze der Projektionslampe, sondern das elektronische Bild löst sich durch den Verlust seiner Synchronisation unkontrolliert auf.

Der Medienwechsel des Films als einer ‚multimedialen Form' verläuft immer schneller, weil die Verfallszeit der technischen Medien immer kürzer wird. Das Unterrichtsformat 16mm Film zum Beispiel ist verschwunden, weil es in den Schulen und Hochschulen etc. keine Projektoren mehr dafür gibt (oder umgekehrt). Analoge Videobänder (VHS) können für bestimmte Formate nicht mehr abgespielt werden und landen im Müll, wenn sie nicht rechtzeitig in neuere Formate oder Techniken überspielt wurden. Der digitale Datenträger für Filme, Musik, etc. DVD ist bereits auf dem Rückzug; künftig werden Filme nur noch direkt aus dem Internet heruntergeladen werden. Im ständigen Medienwechsel kommt auch eine heftige Konkurrenz der technischen Medien untereinander zum Ausdruck, die den Umgang mit Filmen riskant werden lässt, wenn sie zu sehr zu Lasten ästhetischer Standards geht. Film und Video sind lange Zeit zwei ‚feindli-

che Brüder wie Kain und Abel‘ (Jean-Luc Godard in seinem Film *Sauve qui peut/la vie*, 1979) gewesen, bis beide von den digitalen Medien ‚besiegt‘ wurden.

Wenn Video gegenüber dem Film als mindere oder ‚illegitime Kunst‘[16] beargwöhnt wurde, dann wiederholte sich hier die viel frühere Medienkonkurrenz zwischen Malerei und Fotografie. Beide Male wurde die kommerziell forcierte massenhafte Verfügbarkeit des neuen technischen Mediums (Fotografie, Video) gegenüber einem mehr (Malerei) oder weniger (Film) exklusiven künstlerischen Medium als Bedrohung medialer Identität empfunden und mit ästhetischen Argumenten bekämpft. Form wurde zu einer Frage des ‚Formats‘, das neue Format zum Risiko der Form.

In den 1950er Jahren hatten die Hollywood-Studios bereits ihre alten Filme bereitwillig an das Fernsehen verkauft, das seitdem mit ihnen erfolgreich seine Programme füllt. Um gegen die selbst mit den eigenen Filmen aufgewertete Konkurrenz des Fernsehens bestehen zu können, wurde nicht mehr grundsätzlich die bessere mediale Form ‚Film‘ für das Kino reklamiert, sondern die Überlegenheit des Films im Kino‚format‘ mit prächtigen Farbfilmen auf der großen CinemaScope-Kinoleinwand, der gegenüber der (damals neue) kleine graue Monitor des Fernsehens wahrhaft alt aussah. Der Film *Sirene in blond* (Frank Tashlin *Will Success Spoil Rock Hunter?* 1957) mit der CinemaScope füllenden Jayne Mansfield nutzte das Filmtheater als Ort der Versammlung seines Kinopublikums für die Propaganda in eigener Sache (■siehe Seite 482 Abb. 5■).

Der Film (die Filmhandlung) wird unterbrochen, ein Vorhang (im Film) öffnet sich und der Schauspieler Tony Randall tritt vor das (virtuelle) Kinopublikum. In ironischer Wendung lobt er das Fernsehen und lässt kein Klischee aus.

> Geschätzte Herrschaften, die Unterbrechung unseres Programms erfolgt aus Respekt vor unseren TV-Fans, vor Ihnen, Herrschaften. Sie werden sicher auf den schon sehnsüchtig erwarteten Unterbruch nicht verzichten wollen, diese lieb gewordene Gewohnheit. Wir möchten, dass Sie sich alle bei uns wie zu Hause fühlen und nicht das Hochgefühl vermissen müssen, welches uns überkommt beim Anblick des Briefmarkenformats.

(Das Bild ist schwarz und zeigt nur einen kleinen grauen Monitor, in den Randall nicht hineinpasst (■siehe Seite 482 Abb. 6■).

16 Vgl. Bourdieu, Pierre (dir.): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éd. de Minuit 1965 (*Eine illegitime Kunst*. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt 1981).

Abb. 5: Frank Tashlin: Will Success Spoil Rock Hunter? (1957)

Abb. 6: Frank Tashlin: Will Success Spoil Rock Hunter? (1957))

> Ich kann das von meiner 52er-Bildröhre sagen, je winziger das Bild, desto größer die Freude. Fernsehen ist schon eine tolle Erfindung. [...] Wie ich soeben ausführte, ist Fernsehen eine bewundernswerte Erfindung, man kann sich da so schön im Sessel aalen, die Schuhe ausgezogen, eine Dose Bier vor sich und sieht dieses gestochen scharfe Bild, es funktioniert Ihr Zimmer gewissermaßen zu einem Kultursalon um –

(im Monitor wird das schlechte Bild zusätzlich verzogen:

Abb. 7: Frank Tashlin: Will Success Spoil Rock Hunter? (1957))

> und das Schönste, geschätzte Zuschauer, am Fernsehen ist, dass Sie das Leben live erleben und zwar im Augenblick, da es sich abspielt: Alte Filme zum Beispiel, die vor 30 Jahren gekurbelt wurden, ist das nicht phantastisch?

Vordergründig geht es um die Rettung des Films und gegen das neue Fernsehformat als Risiko der ästhetischen Form ‚Film'. Tatsächlich geht es um das zahlende Publikum, das dabei war, sich aus dem Kino mit einer Dose Bier in den Sessel vor dem heimischen Fernseher zurückzuziehen.[17]

---

17 Ende der 1950er Jahre verhinderte Hollywood das sog. ‚Kinofernsehen'. Mit einer elektronischen Großbildprojektion, dem *Eidophor*, wäre es damals schon möglich gewesen, scharfe

Von den Unterscheidungsmerkmalen sind nur noch das öffentliche Kino und der private Fernsehempfang übrig geblieben. Das Kinoerlebnis stellt sich auch mit elektronischer Filmprojektion ein, Farbe, Bildformat und Bildqualität haben sicherlich noch einen Vorsprung auch vor den größten heimischen Fernsehmonitoren, die ebenfalls Filme gestochen scharf in HD-Qualität mit Surround-Ton und sogar in 3-D zeigen. Aber der Medienwechsel ist nicht nur allgemein akzeptiert, sondern wird auch digital durch den Wechsel zwischen einer großen Zahl von Video- und Kompressionsformaten selbstverständlich praktiziert. Egal in welchem Medium, ‚Film' ist heute nur noch ein vager Sammelbegriff für Bewegungsbilder und Töne,[18] die jedes geeignete Computerprogramm mit allen anderen Formen der Darstellung wie Texten und Bildern verbinden kann. Der Film im Kino ist eine geschäftlich durchaus riskante[19] Sonderform für die Darstellung und Rezeption von Filmen.

Unter allem, was ‚Film' ist, ist der Spielfilm ein eigenes Format, das entsprechend dem Medium, das ihn formuliert oder darstellt, dem Kino, dem Fernsehen, Video oder dem Internet zugerechnet wird, also zwischen Hollywood und *YouTube* changiert, ohne auf eines der Medien festgelegt zu sein. Da Spielfilme für alle möglichen aktuellen Medien produziert werden, müssen sie von Anfang an auch entsprechend kompatibel sein. User sollten für ihn ebenso gerne bezahlen, wenn sie ihn auf der Cinemaxx-Leinwand, zu Hause im Pay-TV, auf DVD oder runtergeladen unterwegs auf dem Laptop oder dem Smartphone sehen.

Aber was heißt schon ‚Film'? Im Kino ist Film ein Format; alle elektronischen Aufzeichnungen, die das Fernsehen zeigt, sind sowohl Video als auch ‚Film' (d.h. nur live-Übertragungen sind wirklich ‚Fernsehen'). Ohne mediale Identität ist ‚Film' zur Aufzeichnung und Wiedergabe jedes beliebigen Bewegungsbildes geworden. Im Computer ist ‚Film' ein numerisch codiertes Programm für eine bestimmte Darstellung von Daten.

Bilder in Farbe und voller Größe auf die Kinoleinwände zu projizieren, wenn die Filmindustrie nicht mit allen Mitteln ihre Kontrolle über das Kino (weniger die Filme) gegen das Fernsehen verteidigt hätte. (Vgl. Meyer, Caroline: *Der Eidophor. Ein Großbildprojektionssystem zwischen Kino und Fernsehen 1939–1999*. Zürich: Chronos 2009.)

18 Einer der wenigen Filmtheoretiker, der diese Entwicklung des Films ernst genommen und Konsequenzen daraus gezogen hat, ist David Rodowick in seinem Buch *The Virtual Life of Film*.

19 Das Kino selbst ist in seinem Überlebenskampf um die multimediale Ware Film und deren Konsumenten zu einem wirtschaftlichen ‚Abenteuer' geworden, so Jennifer Lange in: „Das Abenteuer Kino". In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.8.2011, S. 23.

2 Das Risiko im Film

Der Verlust der medialen Identität, die vielleicht einmal der Film auf Zelluloid im Kino war, hat die Tendenz zur Selbstreflexivität des Films in Hinsicht auf seine medialen Bedingungen, die zunächst eine typische Erscheinung des *Art-Cinema* war, deutlich verstärkt. Der Film ist frei geworden, sich ohne Rücksicht auf alte Illusionsvorstellungen der Kinorezeption mit sich selbst und seiner eigenen Medialität zu beschäftigen.[20] Die Szene der Filmproduktion wird ebenso thematisiert wie die der Rezeption und das nicht nur nostalgisch im Kino, sondern auch beim Fernsehen oder auf dem Handy. Filme werden von *Making of*...-Dokumentationen begleitet, die oft interessanter und spannender sind als die Filme, deren Entstehung sie zeigen.

Der Film *Shadow of the Vampire* aus dem Jahr 2000 von Elias Merhige ist eine Art fiktionales *Making of* ..., er ist die fiktionale Erzählung der Produktion eines anderen Films, nämlich *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* von Friedrich Wilhelm Murnau aus dem Jahr 1921. Er ist weder Rekonstruktion noch Remake des Horror-Klassikers (wie Werner Herzogs *Nosferatu – Phantom der Nacht* von 1978 mit Klaus Kinski in der Titelrolle). Es geht nicht mehr primär um die Geschichte Jonathan Hutters und seiner Frau Ellen, um einen verhängnisvollen Immobiliendeal in Transsylvanien und den Einbruch des Bösen in die bürgerliche Idylle in Gestalt des Grafen Orlok bzw. Dracula. Es geht um ‚Film'.

Die Motivation für diese Produktionsgeschichte oder fiktive Dokumentation der Entstehung von Murnaus *Nosferatu*-Film ist die Behauptung, Murnau habe mit *Nosferatu* den realistischsten Vampirfilm aller Zeiten drehen wollen und zu diesem Zweck habe er in den Karpaten den ‚echten' Grafen Orlok aufgetrieben, der in seinem Film sich selbst gespielt habe. Der im Vorspann genannte Schauspieler Max Schreck sei in Wahrheit ein echter Vampir, dessen hyperrealistische Darstellung von keinem Schauspieler hätte erreicht werden können. Wie Faust in seinem *Faust*-Film mit Mephisto habe Murnau einen Pakt mit dem Teufel, in diesem Fall dem Vampir Graf Orlok geschlossen. Als Lohn habe Murnau dem Vampir die Darstellerin der Ellen, Greta Schröder, als Beute versprochen, nachdem er ihren wirklichen Tod unter den Bissen des Vampirs gefilmt hat.

Graf Orlok wird am Ende der Schauspielerin Greta (und anderen Mitgliedern der Crew) das Leben aussaugen, das bereits von dem ‚wahren' Vampir, der Filmkamera nämlich, aufgesogen wurde. Orlok ist am Ende nur die Personifizierung des Prinzips, das von der fotografischen Filmkamera angewendet wird: Alles, was

20 Eine Entwicklung, die der medialen Selbstreferenz moderner Malerei durchaus vergleichbar ist.

sie aufnimmt, zieht sie dem Leben ab; je realistischer die Aufnahmen, desto grundsätzlicher frisst sie das Leben, auf das sie ihr Kameraauge gerichtet hat. Der Tod vor laufender Kamera bedeutet den Übergang des physischen Lebens zum ewigen Leben ‚auf Film', ein Versprechen, mit dem Murnau auch Greta, seinen Köder für den Vampir, vor die Kamera bekommt. Pirandellos Kameramann Serafino Gubbio zum Beispiel, der im Laufe des Romans immer mehr zum Bestandteil seiner Kamera wurde, filmt am Ende den Tod eines Schauspielers im Tigerkäfig. Gubbio weiß, dass der gefilmte Tod das Leben dieses Menschen seiner Kamera überantwortet hat, „diese Maschine hatte schließlich das Leben eines Menschen im Bauch, das ich ihr zu fressen gegeben hatte".[21] Viele andere literarische Beispiele aus der Stummfilmzeit haben die Filmkamera als ein Leben verschlingendes Monstrum, einen Vampir, dargestellt, das von der Realität nur mehr Schatten auf der Leinwand zurückbehält.[22] Die Heldin in Arnold Bronnens Roman über das Leben der Schauspielerin Barbara La Marr ist nach den Dreharbeiten völlig erschöpft. „Dieses Filmen hatte ihr doch viel Kraft genommen. Aber sie fühlte es als einen saugenden Glanz, wie das Dahinrauschen großer Gewitter ..."[23] Greta Schröder, die sich dem Vampir Graf Orlok hingeben wird, um mit dem Opfer ihres Lebens das Böse aus der Welt zu schaffen, ahnt schon am Beginn des Films, dass es die Filmkamera ist, die ihr Leben fordert. „Die Zuschauer im Theater geben mir Leben, wohingegen es diese Kiste dort lediglich von mir nimmt." Die Filmaufnahmen, die am Set gemacht werden, sind während des Drehens bereits in der Kamera als Wiederholungen von Murnaus Filmbildern zu sehen. Daher interessiert sich Graf Orlok dafür, was in der Kamera vor sich geht, er projiziert, was die Kamera bisher verschlungen hat, schließlich blicken sich beide, der Vampir und sein mechanischer Counterpart, in die Augen, beide sehen dasselbe, das Leben als ewige Reproduktion.[24]

Am Ende des Films während der Aufnahmen in Wismar, wenn Orlok sich über Greta, die mit Drogen stillgestellt ist, hermacht und ihr Blut und Leben aussaugt, lässt auch die Kamera nicht mehr von ihr ab. Den Kameramann Fritz Arno Wagner hat Orlok bereits umgebracht, also kurbelt Murnau selbst wie besessen die Szene, denn alles, was „nicht auf Film gebannt ist, existiert nicht". Das Kameraauge ist immer wieder groß im Bild, über der Kamera die Augen Murnaus.

---

21 Pirandello, Luigi: *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*. Mindelheim: Sachon 1986, S. 255.

22 Vgl. Capovilla, Andrea: *Der lebende Schatten. Film in der Literatur bis 1938*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994.

23 Bronnen, Arnold: *Film und Leben. Barbara La Marr*. Berlin: Aviva 1928, S. 43f.

24 Vgl. auch Bioy Casares, Adolfo: *Morels Erfindung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003 [1940]. – Hier wird ein Wirklichkeitsausschnitt von einer Kamera aufgenommen. Die Realität stirbt ab und wird durch eine Projektion in bestimmten Abständen wieder belebt.

Abb. 8: Elias Merhige: *Shadow of the Vampire* (2000)

Abb. 9: Elias Merhige *Shadow of the Vampire* (2000)

Schließlich werden die Fensterläden geöffnet, Sonnenlicht dringt herein, und es passiert, was auch in Murnaus *Nosferatu* das Schicksal des Vampirs besiegelt, er verbrennt zu einem Häufchen Asche.

Während bei allen bisherigen Filmaufnahmen die Vorbereitungen für eine Szene farbig (Merhiges Film) und die schwarz/weiß gedrehten Szenen (Murnaus Film) sich unterschieden, ereignen sich nun mehr beide Seiten gleichzeitig, der wirkliche Vampir stirbt wirklich vor der Kamera ebenso wie der gefilmte Vampir in Murnaus Film. Damit nicht genug, auch die Kamera ‚stirbt', der Film brennt durch als der Vampir verbrennt – oder verbrennt der Vampir auf dem Film und mit dem Film? Schließlich hört Murnau auf zu kurbeln, er sagt „Ich denke, der Film ist im Kasten", die Filmspule in der Kamera ist zu Ende, das Bild wird schwarz und damit ist auch der Film *Shadow of the Vampire* (ohne Abspann) zu Ende.

Beide Filme, derjenige, dessen Produktion dargestellt wird, also *Nosferatu* und derjenige, der diese Produktionsgeschichte darstellt, kommen zu einem gemeinsamen Ende, sie münden beide Male in den Tod des Vampirs, der auch der ‚Tod' der Kamera ist,[25] die zugunsten des Schattenreiches von *Nosferatu* die Wirklichkeit vor der Kamera in sich aufgesogen hat. Dadurch, dass der Film von Merhige, der uns die Produktion des anderen Films *Nosferatu* von Murnau zeigt, (fast) im selben Moment abbricht, als auch die in der Szene sichtbare Kamera zu drehen aufhört, werden beide Kameras, die darstellende (Merhige) und die im Film dargestellte Kamera identisch. Die Störung, wenn der Film in der Kamera verbrennt und der Film abbricht, weil die Filmspule zu Ende ist, beendet die Aufnahmen. In diesem Moment des Abbruchs konvergieren beide Kameras zu derselben, die den Film ‚im Kasten hat' und die das Ende der Filmarbeit zeigt und damit den Film insgesamt beendet.

Das Risiko des Films, so, wie es hier verhandelt wird, entsteht aus der Absicht, den Film und das wirkliche Leben (den ‚wirklichen' Vampir) zu sehr einander anzunähern. Der Expressionismus (Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919, zum Beispiel) hatte seine Filme in extrem stilisierten Kulissen stattfinden lassen. Murnau, der auch an die okkultistische Existenz nicht nur der Filmgespenster glaubte, wollte dagegen mit den Mitteln der Film-Kunst mehr Realismus im Kino. Der Film von Merhige treibt diese Absicht auf die Spitze, indem er das zerstörerische Element gegen den Film, der es zeigt, selbst richtet. Weil das Problem jeglichen Realismus, fiktional oder dokumentarisch, die unhintergehbare Differenz der medialen Repräsentation ist, kann das Reale nur durch die Aufhebung der Repräsentation, also durch die Zerstörung des darstellenden Mediums ‚vermittelt' werden – ein unlösbarer Widerspruch. Die Ontologie des

25 Am Set heißt es nach Beendigung einer Aufnahme „die Szene ist gestorben".

fotografischen Films soll verbürgen, dass „das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, eine sich bewegende Mumie“ ist,[26] die das Reale in sich einschließt, bis es sich als bloße mediale Simulation zu erkennen gibt.[27] Kriegsreporter zeigen in ihren Filmen hundertfach die Gewalt und den Tod vor ihrer Kamera in Aufnahmen, die längst auch Stil prägend für fiktionale Filme geworden sind; erst wenn sich die Gewalt und der Tod gegen die Kamera selbst und den Menschen dahinter richten, kann das zerstörte Bild der Zerstörung den Einbruch des Realen ‚wahrhaftig‘ machen.[28] Das Risiko des Films (wie jeder darstellenden Kunst), wenn die Grenze zwischen der Sache selbst und ihrer Darstellung überschritten wird, ist die Aufhebung oder Zerstörung der medialen Bedingungen ihrer Repräsentation: Das Buch, das erzählt, wie es verbrennt, die Theateraufführung, die ihre eigene Abbrechung inszeniert, der Film, der im Filmriss die Realität seiner medialen Bedingungen vorzeigt.

3 Das Risiko des Films im Kino

Das Risiko des Films ist auch das seiner Projektion, sei es im Kino, mit dem Fernsehgerät in der privaten Wohnung, per Video oder mit dem Computer(spiel). In der Regel handelt es sich dann um Formen der Interaktion zwischen Leinwand (oder Monitor) und Zuschauerraum, die sich zum Beispiel im Kino entweder als Attacken gegen die Leinwand oder als Übergriffe von der Leinwand auf die Zuschauer ereignen können.[29] Das Dunkel des Kinoraums, das nur von den Licht- und Schattenspielen auf der Leinwand erhellt wird, fördert die intensive, meist emotionale Beteiligung am Leinwandgeschehen. Je nach Genre gibt es im Western tödliche Schüsse von der Leinwand[30] oder im Horrorfilm killt ein Massenmör-

---

26 Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes“. In: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont 1975, S. 25.

27 Vgl. Siegert, Bernhard: „Too High Fidelity“. In*: Die Medien der Kunst – Die Kunst der Medien*. Hg. von Gerhard Lischka u. Peter Weibel. Wabern, Bern: Benteli 2004, S. 66–89. – Siegert erwähnt, dass in Wachsfiguren mitunter Leichen eingeschlossen wurden, um deren Realismus-Effekt zu verstärken. – In der Erzählung „Un beau film“ (1908) von Guillaume Apollinaire wird ein ‚sensationeller Film‘ mit einem echten Mord gedreht. Die Mörder werden nicht verfolgt, weil niemand an einen wirklichen Mord vor der Kamera glaubt.

28 Vgl. Paech, Joachim: „Dargestelltes Trauma – Trauma der Darstellung“. In: *Die Spur des Traumas in den Künsten*. Hg. von Karolina Jeftic u. Friederike Wapler. Konstanz: Konstanz UP 2012.

29 Vgl. Paech, Anne u. Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 202–220.

30 Montaldo, Giuliano: *Tödlicher Kreis* (*Circuito Chiuso*) 1978.

der im Saal, während ein (anderer) Horrorfilm auf der Leinwand läuft.[31] Beispiele für Filme, die u. a. im Kino spielen und von Interaktionen zwischen Leinwand und Zuschauerraum erzählen, gibt es viele. Am bekanntesten ist Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* (1984). Hier verlässt eine der Figuren den Film, steigt von der Leinwand herab in den Zuschauerraum und verschwindet mit einer der Zuschauerinnen aus dem Kino. Bis er wieder zurückkehrt ist der Film angehalten – nicht als Film, was ihn zerstört hätte, sondern als szenische Erzählung, die vorübergehend zur statischen Bühnenszene wird.

Etwas anderes ist es, wenn ein Effekt der ästhetischen Darstellung in einem Film auf den Zuschauerraum übertragen werden soll. Für die Premiere von Marc Robsens Film *Earthquake* (1974) wurden in einer Anzahl von Kinositzen starke Vibratoren eingebaut; Basstöne mit hoher Wattzahl des speziell dazu entwickelten ‚Sensurround'-Tonsystems sollten zusätzlich die Erschütterungen, die im Film zu sehen sind, für die Zuschauer auch physisch spürbar machen. Es kam allerdings nur zu wenigen Vorstellungen, weil sich durch das akustische Rütteln aus der Decke des Kinos Platten lösten, die auf die Zuschauer herab zu fallen drohten.[32] Das Wagnis, auf diese Weise die Handlung des Films im Zuschauerraum des Kinos fortzusetzen, wollte kein Kinobetreiber eingehen.

Manchmal stellt sich ein Zusammenhang zwischen Leinwandgeschehen und Kinoraum eher zufällig und plötzlich her. Eine englische Zeitung berichtet:

> In den 60er Jahren hatte das ‚Regal'-Kino seine besten Tage lange hinter sich. Nie bildeten sich lange Schlangen an der Kasse und *The Birds* (Hitchcock 1962) war keine Ausnahme. Bei einer der Attacken der mörderischen Vogelschwärme rannten die schreienden Einwohner hin und her und versuchten, den Angriffen zu entkommen. Da kam aus dem Kino selbst ein spitzer Schrei. Das Licht war sofort an und die Platzanweiserin bei der, die geschrien hatte. Die betreffende Frau hatte einen Schock. Ein Vogel war durch eines der zerbrochenen Fenster hereingekommen, war hilflos herumgeflogen und mit der Zuschauerin zusammengestoßen. Die Frau war ausgeflippt vor Angst und hat dem Vogel einen heftigen Schlag versetzt, Federn waren überall verstreut. Man half ihr vom Sitz und ins Hintere des Kinos. Die Reste des Vogels wurden zusammengetragen und entfernt.[33]

Vielleicht war es doch einer von Hitchcocks Vögeln, der sich von der Leinwand in den Zuschauerraum verirrt hat?

---

31 Luna, Bigas: *Im Augenblick der Angst* (1986).

32 Vgl auch: Verivertiri: „Sensourround". http://www.urbandictionary.com/define.php?term=sensurround (Stand: 24.03.2012).

33 Welson, John: „The Bird". In*: Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing*. Hg. von Ian Breakwell u. Paul Hammond. London: Serpent's Tail 1990, S. 15.

Man sollte meinen, dass die mehr oder weniger anheimelnde Atmosphäre des privaten Heims die Filmrezeption im Fernsehen einigermaßen sicher macht. Die Sendung eines Films kann im Sender selbst (s.o.) oder während der Übertragung gestört werden,[34] aber zu riskanten Interaktionen mit dem Fernsehgerät wird es nur selten kommen. Weit gefehlt. Das private Heim ist nun mal der unheimliche Ort der Kleinfamilie als Ursprung gesellschaftlicher Psychopathologien. Das Fernsehen als ‚Lagerfeuer der Familie'[35] vermag nicht dauerhaft die internen Katastrophen der Familie latent zu halten, ihr Ausbruch ist umso heftiger.

In Tobe Hoopers *Poltergeist* (1982) melden sich die bösen Geister nach dem Programmende. Sie stammen nicht direkt aus einem Horrorfilm, stattdessen benutzen die Geister aus der Unterwelt eines Friedhofs das Medium als Tor zur Oberwelt. Was sie in der vermeintlich heilen Welt der Kleinfamilie anrichten ist einem Erdbeben nicht unähnlich.

Seit Videogeräte weit verbreitet sind und Filme von jedem Besitzer eines Camcorders oder Handys ‚gedreht' und wieder vorgeführt werden können, hat sich auch die riskante Filmpraxis der Amateure auf das zuerst analoge, dann digitale Medium Video verlegt. Der Super-8 Amateurfilm war das Medium des Familienvaters, der womöglich in einem Amateurfilmclub organisiert war. Die Filme, die dort gemacht wurden, sind fast ganz verschwunden oder tauchen noch hier und dort als Zitate einer vergangenen Medienpraxis in postmodernen Spielfilmen auf, wo sie oft der authentischen Erinnerung an schreckliche Familienereignisse in den 1950er Jahren dienen.[36] Während Filmaufnahmen auf Super-8 nur schwer veränderlich und nur noch Selbst- oder Fremdzerstörungen ausgesetzt sind, können Videoaufzeichnungen ständig verändert und bewusst oder unbewusst manipuliert werden. Video ist eine riskante Praxis[37] und viele Spielfilme nutzen sie für die Mediatisierung geheimnisvoller, unerklärlicher Phänomene, die sich scheinbar selbst aufgezeichnet haben: In David Lynchs Film *Lost High-*

---

34 In Jean-Pierre Jeunets Film *Die fabelhafte Welt der Amelie (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain)* von 2001 zum Beispiel unterbricht Amélie auf dem Dach die Antennenverbindung zum Fernseher eines ihrer Nachbarn während einer Fußballübertragung (was mit dem Ende des analogen Fernsehens bald nicht mehr möglich sein wird).

35 Vgl. auch Boddy, William: „The Shining Centre of the Home: Ontologies of Television in the ‚Golden Age'". In: *Television in Transition. Papers from the First International Television Studies Conference*. Hg. von Phillip Drummond and Richard Paterson. London: British Film Inst. 1986, S. 125–134.

36 Vgl. den Anfang von David Finchers *The Game. Das Spiel seines Lebens* (1997). Vgl. dazu Paech, Joachim: „Der andere Film – der Film des (der) Anderen im Film". In: *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*. Hg. von Harro Segeberg. Marburg: Schüren 2004, S. 317–335.

37 Das schließt auch Video als Überwachungsmedium ein.

way (1996) finden die Bewohner eines Hauses immer wieder rätselhafte Aufnahmen von Ereignissen, die nur wenige Minuten zurückliegen; Videokassetten in Michael Hanekes Film *Caché* (2005) enthalten fremde Blicke auf das Leben eines Ehepaares, die sich erst allmählich aus der Vergangenheit erklären. Video ist ein instantanes Medium, in das sich auch geisterhafte Erscheinungen einschreiben können. Der Blick, der sich in den Videobildern manifestiert, kann unmittelbar mit dem Blick auf diese Bilder verbunden werden in einer Filmschleife, die den Betrachter in das dargestellte Geschehen einbezieht. Video, zumal wenn es per Handy aufgenommen und übertragen wird, kann offenbar direkt vom Spaßmedium zum Wagnis moderner Kommunikation umschlagen. Ein Beispiel dafür ist Gore Verbinskis und Hideo Nakatas Horrorfilm *The Ring* (2002), wo das Betrachten geheimnisvoller Ereignisse auf einer VHS Kassette ausreicht, um Tod und Verderben über den Betrachter zu bringen.

Abb. 10: Gore Verbinski und Hideo Nakata: *The Ring* (2002)

Eine ganz andere Dimension riskanten Mediengebrauchs eröffnet sich mit dem Computerspiel, dessen interaktive Programme jedoch nicht mehr mit den medialen Eigenschaften des ‚Films' beschrieben werden können. Das Risiko eines *Users* von Computerspielen ist das eines jeden Spiels, es geht um Gewinnen und Verlieren und virtuell um Leben und Tod. Am Ende von *Resident Evil 4* der Firma

Capcom (2005), steht, wenn das Spiel verloren ist: „You Are Dead“, aber in einem Link, der angeklickt werden kann, heißt es: „Continue Yes/No“. „Das Spiel adressiert mit dieser Frage den Spieler – wer sonst sollte sie lesen und könnte aus jenem außergewöhnlichen Angebot wählen, das die Frage formuliert. Der Spieler wundert sich dabei aber kaum über dieses Angebot, was [...] bemerkenswert ist, denn schließlich willigt er verbatim in eine Verhandlung über den eigenen Tod ein.“[38] Das Risiko des Mediums ist damit zum Risiko des *Users*, zur Chance aber auch zum Risiko des Spielers geworden. „Als Spieler befindet man sich nicht außerhalb der Welt, kann man nicht die Rolle eines Beobachters einnehmen [wie der Zuschauer gegenüber einem Film], man ist Teil der Welt“,[39] die ihren eigenen Regeln folgt und die ihren Konsumenten beim Risiko das Abbruchs oder des (virtuellen) Todes immer wieder die Möglichkeit des Neuanfangs in seiner Welt als Spiel bietet. Am Ende also das Risiko als Chance.

Filme

Allen, Woody: *The Purple Rose of Cairo* (1984).
Cameron, James: *Titanic* (1997).
Chandor, Jeffrey C.: *Der große Crash – Margin Call* (2011).
Disney, Walt: *Schneewittchen und die 7 Zwerge* (1937).
Fincher, David: *The Game. Das Spiel seines Lebens* (1997).
Fleming, Victor: *Gone with the Wind* (1939).
Haneke, Michael: *Caché* (2005).
Herzog, Werner: *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1978).
Hitchcock, Alfred: *The Birds* (1962).
Hooper, Tobe: *Poltergeist* (1982).
Jeunet, Jean-Pierre: *Die fabelhafte Welt der Amelie (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain)* (2001).
Lumière, Auguste Marie Louis Nicolas u. Louis Jean: *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895).
Luna, Bigas: *Im Augenblick der Angst* (1986).
Lynch, David: *Lost Highway* (1996).
Merhige, Elias: *Shadow of the Vampire* (2000).
Montaldo, Giuliano: *Tödlicher Kreis* (*Circuito Chiuso*) (1978).
Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922).
Robsen, Marc: *Earthquake* (1974).
Stone, Oliver: *Wall Street* (1987).

38 Furtwängler, Frank: *Computerspielphilosophie. Zu einer Spielforschung innerhalb der Medienwissenschaft*. Konstanz: Bibliothek der Universität Konstanz 2012 (zugleich Diss. Universität Konstanz, 2010), S. 235.
39 Rötzer, Florian: „Alles ein Spiel mit tödlichem Ausgang? Vom Homo Ludens zum Ludo Globi“. In: *Kunstforum International*. Bd. 129 (1995), S. 71.

Truffaut, François: *Fahrenheit 451 (*1966).
Verbinski, Gore und Hideo Nakata: *The Ring* (2002).
Wells, Simon: *Mars Needs Moms* (2011).
Wiene, Robert: *Das Cabinet des Dr.Caligari (*1919).

Videospiel

Resident Evil 4, Capcom (2005).

Literaturverzeichnis

Alloa, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2011.
Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes". In: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont 1975.
Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk*. München: Beck 1998.
Bioy Casares, Adolfo: *Morels Erfindung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003 [1940].
Boddy, William: „The Shining Centre of the Home: Ontologies of Television in the ‚Golden Age'". In: *Television in Transition. Papers from the First International Television Studies Conference*. Hg. von Phillip Drummond and Richard Paterson. London: British Film Inst. 1986, S. 125–134.
Bourdieu, Pierre (dir.): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit 1965 (*Eine illegitime Kunst*. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt 1981).
Bronnen, Arnold: *Film und Leben. Barbara La Marr*. Berlin: Aviva 1928.
Capovilla, Andrea: *Der lebende Schatten. Film in der Literatur bis 1938*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994.
Furtwängler, Frank: *Computerspielphilosophie. Zu einer Spielforschung innerhalb der Medienwissenschaft*. Konstanz: Bibliothek der Universität Konstanz 2012 (zugleich Diss. Universität Konstanz 2010).
Jeanne, René: *Cinéma 1900*. Paris: Flammarion 1965.
Lange, Jennifer: „Das Abenteuer Kino". In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.8.2011, S. 23.
Malraux, André: *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*. Reinbek: Rowohlt 1957.
Meyer, Caroline: *Der Eidophor. Ein Großbildprojektionssystem zwischen Kino und Fernsehen 1939–1999*. Zürich: Chronos 2009.
Paech, Anne u. Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.
Paech, Joachim: „Der andere Film – der Film des (der) Anderen im Film." In: *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*. Hg. von Harro Segeberg. Marburg: Schüren 2004, S. 317–335.
Paech, Joachim: „Dargestelltes Trauma – Trauma der Darstellung". In: *Die Spur des Traumas in den Künsten*. Hg. von Karolina Jeftic u. Friederike Wapler. Konstanz: Konstanz UP 2012.
Pirandello, Luigi: *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*. Mindelheim: Sachon 1986.

Roeck, Bernd: „Das verlorene Meisterwerk. Übermalt, gestohlen, versunken: Kunst wird interessant, wenn sie verschwindet. Über die Magie des blinden Flecks“. In*: Süddeutsche Zeitung*, Nr. 191, 20./21.8.2011, S. 14.

Rodowick, David: *TheVirtual Life of Film*. Cambridge, London: Harvard UP 2007.

Riess, Curt: *Das gab's nur einmal*, Hamburg: Molden Taschenbuch 1956.

Rötzer, Florian: „Alles ein Spiel mit tödlichem Ausgang? Vom Homo Ludens zum Ludo Globi“. In: *Kunstforum International* Bd. 129 (1995).

Siegert, Bernhard: „Too High Fidelity“. In*: Die Medien der Kunst – Die Kunst der Medien*. Hg. von Gerhard Lischka u. Peter Weibel. Wabern, Bern: Benteli 2004, S. 66–89.

Veriveriteri: „Sensurround“. http://www.urbandictionary.com/define.php?term=sensurround (Stand: 24.03.2012).

Welson, John: „The Bird“. In: *Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing*. Hg. von Ian Breakwell u. Paul Hammond. London: Serpent's Tail 1990.