

Kuleschow-Effekte des Lebens

Jürgen Heiters Film „Ein Kilo Blau (Die Musik)“

Von Daniel Kothenschulte

Das Jahr 2022 wird vielleicht einmal als ein Schicksalsjahr der Kinogeschichte gelten. Mit dem Wegfall der Pandemie-Beschränkungen öffneten sich überall auf der Welt auch die Kinos wieder, viele davon sogar in neuem Glanz, denn Lockdowns wurden gern für Renovierungen genutzt. Der große Ansturm des Publikums aber blieb aus. Erschien ihm die wiedergewonnene Freiheit etwa so kostbar, dass man sich zweimal überlegen müsse, was damit anzufangen sei? Auch die liebsten Gewohnheiten mögen nun einmal keine Unterbrechungen. Kinosüchtige wurden, ob sie es wollten oder nicht, per Entzug geheilt. Aber die Verwurzelung im Kosmos Kino existiert natürlich weiter und wie alle tragenden Wurzeln bleibt ihr Geflecht unter den sichtbaren Oberflächen. Es lässt sich nicht umleiten zu Streaming-Diensten.

Was aber hat das mit Jürgen Heiters Film „Ein Kilo Blau (Die Musik)“ zu tun? Realisiert während der Pandemie unter Verwendung von Materialien früherer Filmarbeiten, kann er uns helfen, eine Frage zu beantworten, die sich gerade immer wieder stellt: Was es nämlich ausmacht, dieses Kino, das da aus unserem Leben zu verschwinden droht und doch nicht totzukriegen ist. Und was es ihm ermöglicht, auch unabhängig von einem angestammten Trägermedium oder Präsentationsort noch immer Kino zu sein und eben nicht zu Fernsehen oder einem Stream zu werden.

Jürgen Heiters Filme handeln von Kino als Geisteshaltung; cinema as a state of mind. Diese Idee von Kino vermittelt sich als eine cinephile Welterfahrung. Filmmenschen tragen das Kino nämlich immer mit sich. Sie können nirgendwo unterwegs sein, ohne sich dabei an Filme zu erinnern und ihre Wirklichkeitseindrücke damit abzugleichen. Filmmenschen, und das betrifft besonders jene Abhängigen, die vom Lockdown um ihre Sucht betrogen wurden, begegnen deshalb auch dem Leben mit der Erwartung, es an Ereignis, Spannung oder Romantik mit einem durchschnittlichen Film aufnehmen zu können. Da sie genug Filme kennen, wissen sie aber auch, dass nur sehr wenige davon besonders reich an diesen Qualitäten sind und hadern deshalb auch nicht allzu sehr mit ihrem Leben. Wenn ich Jürgen Heiters Filme sehe, dann sehe ich das Leben in genau diesem Zustand der Verwandlung in etwas Filmisches.

Das geht gleich los in der ersten Szene dieses Films, wenn ein Mann durch eine italienische Stadt streift. Mit ihm sehen wir einen Platz und sehen ihn zugleich als Filmschauplatz. In den 1980er Jahren realisierte Jürgen Heiter eine Trilogie, deren von Hans-Heinz „Blacky“ Schwarz und Ralf Küpper gespielte Protagonisten er nach Fellinis Vorbild als gealterte „Vitelloni“ beschreibt.

Jürgen Heiter schrieb mir: „1987 war ich zu Besuch im Winter bei einer Künstlerin in Olevano/Italien, die das Stipendium der Akademie der Künste hatte. Ich sah die Leute auf der Piazza, alte Männer, die reden und reden und reden. Sah alles so aus wie bei Fellini, der Kellner trug unter der weißen Jacke einen Mantel und man fror sich zu Tode. Vor allem aber sah ich die Leute aus der Trilogie vor mir, die sich, so dachte ich, wenn sie sich unter die Kerle auf der Olevanesischen Piazza mischen würden, wie im Himmel fühlen müssten. Umgekehrtes Empfinden wie zu den Buchmenschen im Wald von Fahrenheit.“

Diese Buchmenschen aus Truffauts Bradbury-Verfilmung „Fahrenheit 451“, die verbotene Literatur in ihren Gedächtnissen speichern und durch Rezitation mit anderen teilen, passen zur der ortlosen Idee vom Kino als Geisteshaltung. In Jürgen Heiters Filmen erscheint dokumentarisches Leben als eine Art Rohfilm potentieller Spielfilme. Die aber bleiben Fragment und erfordern von den Zusehenden eine eigene Montageleistung. Dabei helfen technische Unebenheiten. Ein Schnitt innerhalb einer fortlaufenden Einstellung, eine durch eine Wolke verdunkelte Szene. Auch die verschiedenen, zum Teil als „obsolet“ verachteten Technologien wie Low-res-Video bestätigen diese immaterielle Idee eines Kinos, das sich eben nicht an ein bestimmtes Material bindet. Steven Soderbergh beschreibt dieses Konzept von „cinema“ so: "Cinema is not about format, and it's not about venue. Cinema is an

approach. Cinema is a state of mind on the part of the filmmaker. I've seen commercials that have cinema in them, and I've seen Oscar-winning movies that don't. I'm fine with this."¹

Prominente Darsteller legen ihre Professionalität bei Seite, während Laien zu Profis werden. Nicht von ungefähr spielten und spielen Filmmenschen, cinephile Filmkritiker wie Helmut W. Banz, „Blacky“ Schwarz oder Olaf Möller, in seinen Filmen. Ihnen muss man ihre Doppelexistenz in einem realen und filmischen Lebensraum nicht erklären. Auch die namhaften Darsteller agieren in Heiters Filmen in einem Zwischenraum zwischen Kunst und Leben, wenn sie einen undefinierten Teil ihres außerfilmischen Lebens mitspielen lassen. Der Künstler Raymond Pettibon und der Filmstar Udo Kier agieren weder in einer genau definierten Filmrolle noch als sie selbst.

Jean-Luc Godard lieferte ein Modell für diese Form der Besetzung, als er Fritz Lang in seiner Moravia-Verfilmung „Le Mépris“ in der Rolle eines Regisseurs besetzte, der gerade Homer verfilmt. Langs Dialog enthält eine vielzitierte Definition des Kinos: „...because in the script, it is written, and on the screen it's pictures... motion pictures it's called.“

Schon für Godard war das Filmische durch erst durch die Summe seiner Einzelteile definiert, und in Opposition zum Hollywood-Illusionismus hinderte er diese Elemente oft daran, unbemerkt vor den Augen des Publikums bruchlos zu verschmelzen. Schon Eisenstein hatte die dialektische Montage mit dem musikalischen Kontrapunkt verglichen. In seinem Spätwerk „Notre musique“ vereinfachte Godard seine Kinodefinition zu einer besonders griffigen Parole: „Das Kino ist unsere Musik“. Kaum anders ist wohl auch Heiters Filmtitel zu verstehen: „Ein Kilo Blau (Die Musik)“

Musik und die Arbeit an ihrer Hervorbringung ist nicht nur Thema zahlreicher Filmsequenzen; ein Musiker und bildender Künstler, S.A.Johansson, agiert als Sprecher der unterlegten, verlesenen Drehbuchpassagen. Der Film selbst ist in Godard'schem Sinne die eigentliche Musik. Die von Lang bei Godard betonte Trias zwischen Drehbuch, Bild und dem größeren Ganzen, dem Bewegungsbild, begegnet uns fragmentiert, da die einzelnen Teile ein Stück ihrer Autonomie behalten.

Das unverfilmte Drehbuch „Serpentara“ kommt so doch noch auf die Leinwand – bleibt aber zugleich ein Buch. Doch damit nicht genug: Angeregt durch eine Kritik des von Heiter sehr geschätzten, verstorbenen WDR-Redakteurs Joachim von Mengershausen, der es als „zu buchstäblich“ ablehnte, liest es Johansson, wie es Heiter formuliert, „buchstäblich – wie nur er es kann“. Wie der Film ist auch der Text präsent als Summe seiner Einzelteile.

Die Reise, die dieses Drehbuch drei Jahrzehnte nach seiner Entstehung am Schneidetisch vollführt, spiegelt wiederum eine biographische Erfahrung des Filmemachers, die Teile des Films inspirierten: „1997 bekam ich selbst das Stipendium Villa Serpentara in Oleano, fuhr hin, hatte das Drehbuch dabei und lebte wie die beiden Typen im Buch im Leben. So musste ich das nicht mehr filmen.“

Diese Idee einer Filmerfahrung ist wahrscheinlich die individualistischste, die es gibt. Wozu einen Film noch drehen, wenn man ihn selbst erlebt? Dass Heiter dennoch etwas herstellt, das sich mit einem Publikum teilen lässt, müssen wir da schon als besonderen Gunstbeweis betrachten.

Musik ist auch wichtiges Element in der Montage der räumlich und zeitlich oft weit entfernten Sequenzen. Eine italienische Opernarie führt nach der ersten Sequenz aus Italien auf die Straßen Manhattans und zum Protagonisten Raymond Pettibon. Eine Dialogszene mit Udo Kier trägt den Film darauf gleichsam auf zarten Händen weiter in den Bereich verfilmter Literatur: Kiers Filmfigur erzählt ein Handlungsmotiv aus Balzacs Erzählung „Das unbekannte Meisterwerk“, die Geschichte des Bildes „La belle noiseuse“ des fiktiven Malers Frenhofer wird dabei ausgesponnen zu einem Kriminalfall. Die Vorstellung, dass dieses Bild, das man wohl als das berühmteste imaginierte Kunstwerk der Geschichte betrachten kann, in der wirklichen Welt auftauchen könnte, passt zu einem Film, der seine ideale Form bereits in der Vorstellung und Erlebniswelt des Regisseurs gefunden hat.

¹ twitter <https://mobile.twitter.com/MovingImageNYC/status/1482006126459817988>

Die poetische Dimension dieser imaginierten Erzählung steigert sich abermals durch einen Montageeinfall: Indem Pettibons Filmfigur der Stimme Kiers mit geschlossenen Augen lauscht und den deutschen Vortrag englisch kommentiert, erlebt sie ihre erste Adaption, die über die filmische Konvention von „Schuss“ und „Gegenschuss“ in unsere Vorstellung übergleitet.

Ein weiterer Musikwechsel – irgendwoher singt Elvis „Suspicious Minds“ - leitet den Szenenwechsel nach Los Angeles ein, wo Pettibon abermals unterwegs ist. Die schon in der New-York-Szene nicht näher erklärte Präsenz einer von Cony Theis gespielten Fotografin suggeriert eine Verbindung zwischen beiden Szenen, die narrativ vielleicht gar nicht existiert. Daran schließt sich eine musikalische Aufnahmesession mit Pettibon und Rüdiger Carl an. Die improvisatorische Textdeklamation spiegelt die fragmentarische filmische Form und untermalt sie zugleich.

Wenn das Kino ein Geisteszustand ist, wenn Menschen, die es lieben, nicht anders können, als es auf allen Wegen wiederzufinden, gehört dazu auch die Verbreitung einiger Theorien, die zur Folklore der Cinephilen gehören. Wie der Kuleschow-Effekt: Der sowjetische Filmemacher bewies die Suggestionskraft des Mediums, als er allein durch die Wahl von Gegenschüssen das Publikum dazu brachte, Reaktionen im Gesicht eines Menschen zu imaginieren. Seit der Arbeit des Stummfilmepioniers hat sich die Fähigkeit eines Publikums, Filmbilder zu interpretieren, vermutlich noch deutlich erweitert. Heiters Montagen nehmen die Art auf, wie wir Bilder zu lesen gewohnt sind – etwa eine verhangene Winterlandschaft oder ein in Würde verfallenes Berghotel. Es könnten Schauplätze aus dem „Serpentara-Drehbuch“ sein, indem sich zwei Männer auf eine Reise durch Italien machen, während immer wieder unerklärte Schüsse im Hintergrund zu hören sind.

Auch die assoziative Verwendung von Genre-Elementen gibt es schon in Jean-Luc Godards Debutfilm „À bout de souffle“, Fassbinder übernahm diese Methode, ebenso wie in jüngerer Zeit die Berliner-Schule-Regisseure Thomas Arslan und Christian Petzold. Gut möglich, dass „Serpentara“ in einer seitengetreuen Verfilmung eine ähnliche Kreuzung aus Kunst- und Genrekino geworden wäre. So aber entgehen die Ideen, die sich aus dem Projekt gerettet haben, auch den damit verbundenen Eingrenzungen. Sie verweisen nicht mehr auf bestimmte Filme, sondern auf das Kino selbst und wie es uns gelehrt hat, die Wirklichkeit wie eine Leinwand zu sehen. Es ist erstaunlich, welche Freiheit Heiter im Komponieren mit eigenem Material entwickelt, wie er die ursprünglichen Bezüge verwischt und sich seine Szenen gewissermaßen im Auge des Betrachtenden ein neues Dispositiv suchen lässt.

Nach seinem Montageprinzip gefragt, bezieht er sich auf den Komponisten Morton Feldmann: „Es ist ein entscheidender Unterschied, Ideen zu haben oder ein Gefühl dafür, was das Material...ist; z.B. Strawinsky, ein hervorragendes Beispiel für die Oberherrschaft des Materials. Konstruktion wird auf einem minimalen Level gehalten. Das Material steht immer vor "laufender Kamera". Schönberg geht das Konzept von Material ganz anders an. Bei Strawinsky legt das Material die Komposition nahe, während für Schönberg die Komposition das Material ist. Im Wesentlichen sind diese beiden Ansätze die einzigen Methoden, die man bisher zum Komponieren von Musik gefunden hat..."

In der Nachfolge von Schönberg, der auch Maler war, hat dieses Kompositionsprinzip über seinen Schüler John Cage und seine Arbeit mit präpariertem Instrumentarium auch in die Bildende Kunst ausgestrahlt. Ein anderer Filmemacher, der in seinem multimedialen Werk Materialkompositionen aus eigenem, erlebtem und zitiertem Material geschaffen hat, ist Orson Welles. Auch für ihn gab es nur zwei Arten der Kreativität, die Erfindung und die Adaption. Seine größte Kreativität entwickelte er in der Selbst-Adaption, der Arbeit am Schneidetisch mit eigenem Material. Sein Trailer zu „F for Fake“ ist in diesem Sinne eine Vervollkommnung des eigentlichen Films.

So sehe auch das kreative Geheimnis von „Ein Kino Blau (Die Musik)“. Aus der Wiederbegegnung mit dem eigenen, früheren Material des Filmemachers, entsteht nicht Kompilation, sondern Komposition, die völlig neue, spielerische Sinnzusammenhänge herstellt. So wie es Kuleschow vorgemacht hat. Und um das Kino, in dem sich das Endprodukt realisiert, müssen wir auch in der Krise nicht fürchten. Das sind wir selbst.