

montage AV

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

33/01/2024

MIKROANALYSE

THE END

Ein filmwissenschaftlicher Topos¹

Volker Pantenburg

Im Andenken an Dieter Pantenburg (1942–2023)

I.

THE END – sechs Buchstaben, zwei Worte, oft in Versalien gedruckt, meist mittig auf der Leinwand platziert und oft begleitet vom Namen des Studios, das den gerade zu Ende gehenden Film produziert hat. Wer im Kino nicht nur zeitgenössische Filme schaut, kennt diese Konvention. Sie ist ein Kennzeichen des klassischen amerikanischen Studiokinos seit den 1910er-Jahren, wurde aber auch – als FIN, FINE oder KOHELI – erfolgreich in andere Sprachräume exportiert. Ab den 1960er-Jahren verschwand das ikonische Schlussbild aus dem US-Kino und wurde nach und nach durch immer längere Credit-Listen ersetzt. Grund dafür waren unter anderem arbeitsrechtliche Veränderungen und gewerkschaftliches Engagement: Immer mehr am Film beteiligte Arbeiter:innen setzten den Anspruch durch, namentlich genannt zu werden, und die Fülle an Informationen wurde zu umfangreich für den Vorspann des Films (Schaudig 2003).²

- 1 Bei diesem Aufsatz handelt es sich um meine Antrittsvorlesung an der Universität Zürich, die im November 2023 stattfand. Dem Anlass verdanken sich die Perspektive auf eigene Forschungsschwerpunkte ebenso wie die lokalen Bezüge. Der Text wurde für die Publikation leicht angepasst.
- 2 Vgl. auch Christen 2002, 62–64. Der End-Credit wurde verschiedentlich zum Ausgangspunkt zeichnerischer oder malerischer Arbeiten. So bei Sonja Gangl (2013) oder Urs Lüthi (in der Serie THE END von 1993).

Der auf der gegenüberliegenden Seite abgedruckte End-Credit (Abb. 1) stammt aus dem Film *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* (*DIE UNGLAUBLICHE GESCHICHTE DES MR. C.*). Jack Arnold, B-Film-Regisseur und vor allem für seine Horrorfilme der 1950er-Jahre bekannt, hat ihn 1957 gedreht.³ Viele werden den Film kennen, für die anderen schildere ich kurz, worum es geht. Nachdem der Protagonist Scott Carey bei einer Bootsfahrt in eine rätselhafte Strahlungswolke geraten ist, beginnt sein Körper zu schrumpfen. Der beunruhigende Prozess macht sich zunächst in Kleinigkeiten bemerkbar: Die Kleidung passt nicht mehr, der Hemdkragen ist zu weit. Bald ist der Mann so klein wie ein Kind und die Möbel sind für ihn so groß wie Pipilotti Rists *Chaiselongue* im Maßstab 1:2, die seit 2008 im Lichthof der Universität Zürich steht.

Seine Frau und er versuchen, so gut wie möglich mit der Situation umzugehen, und hoffen auf ein Gegenmittel. Einmal sieht es so aus, als könne die Entwicklung zumindest gestoppt werden, aber die Hoffnung ist vergebens. Carey zieht in ein Puppenhaus, muss sich gegen den Angriff einer Katze verteidigen und fällt auf seiner dramatischen Flucht in den Keller. Da alle davon ausgehen, er sei von dem Tier getötet und verspeist worden, lebt er von diesem Zeitpunkt an unbemerkt in Isolation und richtet sich in einer Streichholzsachtel ein. Er könnte um Hilfe schreien, aber seine Stimme ist aufgrund der Verringerung des Körpervolumens zu einem kaum hörbaren Wispern geworden. Gegen eine Spinne, für ihn inzwischen so groß wie ein Elefant, kann er sich mit einer Nähnadel in einem Kampf auf Leben und Tod verteidigen.

Die Schlussminuten des Films sind schwindelerregend. Die alpträumhafte Vorstellung, immer kleiner zu werden, bekommt in diesen letzten Augenblicken eine überraschende Wendung und wird in eine Befreiungsgeschichte umgedeutet. Denn zum einen ist Mr C. nun so winzig, dass er problemlos durch die Maschen des Drahtgitters, das ihn bisher einsperrte, aus dem Keller entkommen wird. Und zum anderen führt die Aussicht auf fast völliges körperliches Verschwinden zu einer intellektuell-spirituellen Erleuchtung: Angesichts der Weite des Universums wird dem Protagonisten die Relativität aller Größenverhältnisse und existenziellen Beschränkungen klar: «So close, the infinitesimal and the infinite. But suddenly I knew they were really the two ends of the same concept. The unbelievably

3 Zu Jack Arnold vgl. Schnelle 1993. Aufschlussreich auch Färber (2021) – vor allem zu *IT CAME FROM OUTER SPACE* (Jack Arnold, USA 1953), aber auch zu Arnold und dem B-Kino der 1950er-Jahre.

small and the unbelievably vast eventually meet. Like the closing of a gigantic circle.»⁴

Das Designerpaar Charles und Ray Eames hat zwanzig Jahre später mit *POWERS OF TEN* (USA 1977) einen Trickfilm über «Vergrößerung und das mikroskopische Erhabene» (Curtis 2011)⁵ gemacht, bei dem die Kamera sich zuerst immer weiter bis jenseits der Grenzen des Universums entfernt, um anschließend in umgekehrter Richtung in die Materie einzudringen und bis zur atomaren Winzigkeit vorzustößen – «the infinite» und «the infinitesimal» als äußere Koordinaten einer einzigen, kontinuierlichen Bewegung und zugleich Chiffren für die Grenzen des Verstehens. Bei Mr. C. löst die Verkleinerung neben der Epiphanie auch eine weitreichende Spekulation aus: Vielleicht ist sein eigenes Ende in Wirklichkeit der Beginn einer neuen Spezies? «What was I: still a human being? Or was I the man of the future?» Was, wenn auch anderswo Leute in die Strahlung hineingeraten sind und so eine neue, posthumane Gattung entsteht, die schließlich vollends mit der Schöpfung verschmilzt?

«What was I?»: Hier spricht ein ›Ich‹ aus dem Off, eine Erzählinstanz, die uns im Modus der Rückschau den Film hindurch begleitet hat und damit die Handlung auf die Zukunft hin öffnet: Scott Carey lebt weiter, er kann zurückblicken, wo auch immer er jetzt ist. Im Licht heutiger Debatten über das Anthropozän und die anhaltende Zerstörung des Planeten zeigt der Film einen überraschenden Ausweg. Er lässt sich als konsequente Reaktion auf das Lesen, was Günther Anders im Jahr 1956, fast zeitgleich mit Arnolds Film, als «prometheische Scham» bezeichnet hat.⁶ Der Mensch erschrickt angesichts der Hybris, sich selbst und den gesamten Planeten mit atomarer Wucht vernichten zu können. Mr. C., könnte man argumentieren, agiert diese Scham stellvertretend für die Menschheit aus. Immer kleiner zu werden, bis an den Rand des Verschwindens – die Miniaturisierung wäre eine elegante Antwort auf die übergroßen Probleme von Überbevölkerung, Klimakatastrophe, Hunger, Ressourcenverschwendung und die Vernichtung des Planeten. Ein tröstliches THE END für die Menschheit.⁷

4 Im *Final Script* ist dieser Monolog (noch) nicht enthalten. Jack Arnold musste das Ende des Films gegen das Studio durchsetzen, das ein eindeutigeres Happy End verlangt hatte.

5 Ausführlich zum Film und der «politics of verticality»: Tollmann 2022.

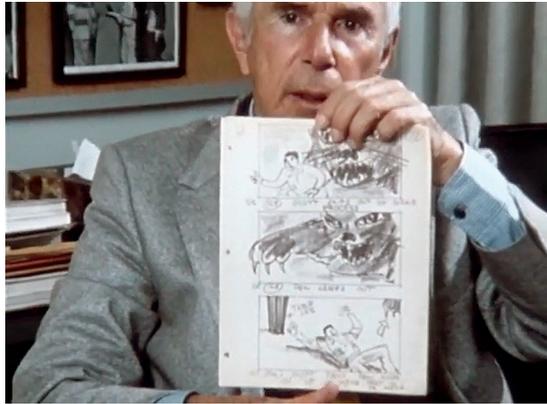
6 Vgl. Anders 1956, dort vor allem das erste Kapitel «Über prometheische Scham».

7 Diese Idee ist in Alexander Paynes Film *Downsizing* (USA 2017) umgesetzt worden.

II.

Die Gegenwartsdiagnose dieses Films, der nebenbei auch ein radikales Gegenprogramm zur ‹toxischen Männlichkeit› entwirft, wäre einen eigenen Vortrag wert. Heute geht es mir um etwas anderes. Ich will neben dem End Credit als paratextueller Schwelle zwischen Film und Wirklichkeit auf weitere Konfigurationen dieses Topos zu sprechen kommen, die das filmwissenschaftliche Feld und mein Denken geprägt haben. Ich bleibe dafür zunächst bei Jack Arnold, aber springe aus dem Jahr 1957 gut 25 Jahre in die Zukunft und in ein anderes mediales Setting.

Mir und vielen anderen in meinem Alter ist THE INCREDIBLE SHRINKING MAN nicht im Kino begegnet. Der Westdeutsche Rundfunk, beheimatet in Köln, zeigte den Film am 27. Oktober 1983 um 20:15 Uhr als Auftakt zu einer Reihe mit acht Jack Arnold-Filmen. Wo Mr. C. mutmaßlich radioaktiver Strahlung ausgesetzt war und dadurch schrumpfte, geriet ich 17 km vom Sender entfernt auf der anderen Rheinseite in Leverkusen in den Radius der Rundfunkstrahlung und erfuhr etwas über die Ausdehnung des medialen Universums. Ich war 1983 zehn Jahre alt, und wie an jedem Donnerstagabend spielten meine Eltern auswärts mit Freunden Skat. Das mehr oder weniger heimliche Filmesehen in Abwesenheit der Eltern gehört zu den Urszenen cinephiler Sozialisation – erst recht, wenn es um Horrorstoffe geht. Der Fernseher diente in erster Linie der Unterhaltung, aber das Programm dieses Abends hielt auch eine medientheoretische Lektion bereit, die ich weitere 25 Jahre später in einem von Gertrud Koch geleiteten Forschungsprojekt an der FU Berlin zur ‹Entgrenzung der Künste› genauer beschreiben konnte: Wer über das Kino und seine Geschichte nachdenkt, muss sich darüber klar sein, dass seine Inhalte auf vielfältigen Wegen zirkulieren: Filme finden an unterschiedlichen Orten statt. Dies galt in der frühesten Filmgeschichte, vor der Etablierung fester Kinosäle um 1910 ebenso wie vor genau 100 Jahren, als die Firma Eastman Kodak das 16-mm-Schmalfilmmaterial auf den Markt brachte und mit großem Erfolg popularisierte. Filme wurden mobil und migrierten in Klassenzimmer, Museumsräume oder Wohnzimmer (Wasson 2009; 2013; 2020). Die wichtigsten Folgen dieser Mobilisierung sind später einerseits flüchtige Varianten des ‹Versendens› vom Fernsehen bis zum Streaming, andererseits trägerbasierte Medien wie VHS, DVD und Blu-ray. Durch diese Verwandlungen wird aus dem ‹unauffindbaren Text› eines Films, wie Raymond Bellour dies 1975 genannt hat (Bellour 1999), ein wiederhol- und analysierbarer Gegenstand.



2 JACK ARNOLD
ERZÄHLT (1983,
Roland Johannes)

Noch etwas anderes ist an der Fernsehausstrahlung im Herbst 1983 bemerkenswert: Mit dem END-Credit war der Film nicht wirklich zu Ende. Das Schlussbild entließ mich und die anderen Zuschauer:innen nicht (oder noch nicht) in die Wohnzimmerwirklichkeit, sondern leitete über zu einer elfminütigen Sendung mit dem Titel JACK ARNOLD ERZÄHLT. Der WDR-Redakteur Roland Johannes, Hollywood-Spezialist in der Filmredaktion, war nach Los Angeles gereist und hatte am 9. und 10. August 1983 mit dem über sechzigjährigen Regisseur ein langes Gespräch über dessen Filme geführt, das nun in kurzen Episoden jeweils nach den Filmen der Reihe ausgestrahlt wurde.⁸ In wenigen Minuten erläuterte Arnold die seinerzeit spektakulären Special Effects von *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* und betonte die Leistung des Schauspielers Grant Williams, der seine Flucht- und Kampfbewegungen gegen unsichtbare Gegner – die Katze und die Spinne – vollführen musste, die separat gefilmt wurden, bevor beide Aufnahmen in der Postproduktion zu einer Einstellung verbunden wurden.

Neben dem, was unter den Stichworten *Remediation* und *Relocation* vielfach diskutiert wurde und wofür die TV-Ausstrahlung von Arnolds Filmen ein Indiz ist, kommt damit ein weiteres für mich wichtiges Feld filmwissenschaftlicher Forschung ins Spiel: Die *Vermittlung* filmischen Wissens an Menschen aller Altersgruppen, die an ganz unterschiedlichen, offiziellen und inoffiziellen Lernorten stattfindet. Die Filmwissenschaft ist

8 Das Gespräch zwischen Roland Johannes und Jack Arnold ist nachzulesen in Schnelle 1993, 43–83.

als universitäre Disziplin im deutschsprachigen Raum relativ jung – hier in Zürich wurde sie von meiner Vor-Vorgängerin Christine N. Brinckmann 1989 als Studienfach eingerichtet. Aber auch vorher ist über Filme nachgedacht und filmhistorisches, filmtheoretisches und filmanalytisches Wissen entstanden. Dies geschah lange Zeit (und geschieht auch weiterhin) an proto- und para-akademischen Orten. Einige dieser Orte haben wir – Michael Baute, Stefan Pethke, Stefanie Schlüter, Erik Stein und ich – vor 15 Jahren in einem Projekt mit dem Titel «Kunst der Vermittlung» erforscht.⁹ Das öffentlich-rechtliche Fernsehen, vor allem in Europa, mit Sendern wie Channel 4, Radio Television Suisse Romande (RTS) oder RAI 3, gehört seit den 1960er-Jahren dazu; es ist neben Kinematheken, Filmfestivals, Volkshochschulkursen, Filmclubs oder Zeitschriften ein wichtiger Multiplikator und Vermittlungsmotor gewesen. Allerdings schrumpften die Möglichkeiten der Öffentlich-Rechtlichen in Deutschland Mitte der 1980er-Jahre fast ebenso schnell wie der Protagonist in Jack Arnolds Film. Im Januar 1984, keine drei Monate nach der Ausstrahlung von *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN*, ging das sogenannte «Duale Fernsehen» in Deutschland auf Sendung, und die privaten Kanäle traten in Konkurrenz zu den Öffentlich-Rechtlichen. Mittelfristig bedeutete dies nicht nur, dass die Zuschauerquote zur messbaren Größe von «Erfolg» wurde und eine immer größere Rolle zu spielen begann. Es hatte auch zur Folge, dass jede Sendung und jeder Film ins streng getaktete Programmschema passen musste. Schon vorher hatten die 30-, 45-, 60- oder 90-Minuten-Slots das Programm strukturiert. Aber wenn Filme wie jene von Jack Arnold nur 72 oder 78 Minuten lang waren, blieb eine Lücke, die gefüllt werden musste. Die Filmredaktion des WDR, deren Geschichte mich seit Langem interessiert, war außerordentlich findig darin, diese Lücken mit pädagogisch-vermittelnden Kurzformaten jeder Art zu füllen und damit zugleich dem gesetzlich verankerten «Bildungsauftrag» nachzukommen, der zu den Kernaufgaben der öffentlich-rechtlichen Sender gehörte.¹⁰

JACK ARNOLD ERZÄHLT ist eine populäre Form dessen, was unter dem Begriff *Production Studies* später in den USA und anderswo zu einem eigenen Forschungsfeld wurde. Das Interesse für die Abläufe in den Studios nahm zu, die Aufmerksamkeit verlagerte sich auf die «verteilte Handlungsmacht» unterschiedlicher Akteure, zu denen nicht nur Men-

9 Vgl. die Website des Projekts: www.kunst-der-vermittlung.de.

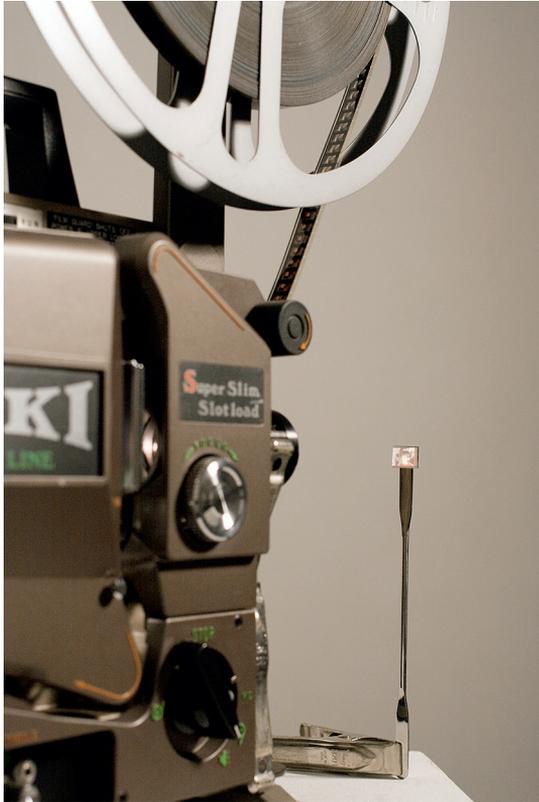
10 Vgl. dazu das Dossier in den *Critical Studies in Television*: Pantenburg 2019 sowie Pantenburg 2024.

schen, sondern auch Büroroutinen, Kommunikationsapparate, Arbeitsabläufe und Objekte gehörten. Zwar bleibt JACK ARNOLD ERZÄHLT im Horizont der Autorentheorie, die im Regisseur eines Films die zentrale Instanz sieht – das wird im Vorspann mit der Unterschrift Arnolds überdeutlich –, aber dennoch wird auch die Arbeitsteiligkeit und Komplexität einer Filmproduktion sichtbar, die nicht mit individueller Genialität zu erklären ist.

Heute, 40 Jahre später, soll das Ende eines Films nach Möglichkeit zugunsten eines bruchlosen *Flow* aufgehoben werden. Schaut man Filme und Serien auf Netflix, Amazon Prime oder auch YouTube, beginnt bereits die nächste Folge oder der nächste vom Algorithmus ausgewählte Film, bevor der Abspann einsetzt. Aus ökonomischem Kalkül heraus können die Streamingdienste kein Interesse daran haben, den Film zum Ende kommen zu lassen. Die paratextuelle Schwelle zwischen Fiktion und Wirklichkeit soll getilgt werden, kein Herausfallen aus der fiktionalen Welt möglich sein – erst recht nicht die traumwandlerischen Erfahrungen, die Roland Barthes «Beim Verlassen des Kinos» erlebte, wenn er den Körper als «weich wie eine schlummernde Katze» und «ein wenig aus den Fugen» beschrieb (Barthes 1976, 290).

III.

Hier die Schlusssequenz eines einzelnen Films wie THE INCREDIBLE SHRINKING MAN, dort das Ende des Kinos: In beiden Fällen haben wir es nicht mit wirklichen Abschlüssen und Abschieden zu tun, sondern mit Übergängen und Ausdifferenzierungsprozessen. Dies gilt auch für ein anderes (vermeintliches) Ende, das die film- und medienwissenschaftliche Diskussion der 1990er- und 2000er-Jahre stark geprägt hat. Film ist heute gleichbedeutend mit *Moving Images* – das tatsächliche Filmmaterial, zunächst leicht entzündliches, nitrathaltiges Zelluloid, später verschiedene Kunststoffe, ist nach einer elektronischen Interimsphase namens Video in den allermeisten Fällen Datenformaten und Kompressionscodecs gewichen. Die zunehmende Digitalisierung schien zentrale Eigenschaften des fotografischen Bildes (und damit auch des Films) infrage zu stellen. Sind digital entstehende Bilder noch «indexikalisch», das heißt ursächlich mit der Wirklichkeit vor der Kamera verknüpft? Im Kontext des industriellen Studiokinos gibt es nur noch vereinzelte Regisseure wie Christopher Nolan oder Paul Thomas Anderson, die weiterhin (oder wieder) auf Film-



3 *Reduction Print* (2014,
Sandra Gibson / Luis
Recoder)

material drehen und dadurch zum Erhalt des Materials und seiner Infrastrukturen beitragen (Dean 2011).

Dass es sich auch bei der Ablösung des filmischen Trägers nur bedingt um ein wirkliches Ende gehandelt hat, ist bis heute unter anderem an diversen unabhängigen Foto- und Filmlaboren und Arbeitsgruppen ablesbar. Vielerorts wird, oft in der Art von Manufakturen, weiter mit analogem Film und analoger Fotografie gearbeitet. Das Überleben des Filmmaterials ist auch an den zahlreichen ratternden 16-mm- und vereinzelt auch 35-mm-Projektoren auf Kunstbiennalen und in Museumsausstellungen abzulesen. Künstlerinnen wie Rosa Barba oder Tacita Dean beharren aus unterschiedlichen Gründen auf den Besonderheiten analoger Filmtechnik.

Dean argumentiert, dass es sich bei der Kulturtechnik «Film» – mit Kameras, chemischen Entwicklungsprozessen, analoger Projektion – um

eine Artikulationsform handele, die genau wie aussterbende Sprachen von der UNESCO geschützt werden müsse.¹¹ Unabhängig von dieser kulturpolitischen Forderung, die ein vitales Interesse von Kinematheken, Film-museen und Kinos unterstützt, wird der Shift ins Digitale ästhetisch vielseitig bearbeitet – sei es in Werken, die ganz auf das Digitale setzen und sich beispielsweise in die Welten von Computerspielen oder das Milieu sozialer Medien hineinbegeben, sei es in spielerischen analogen Formen, die an die Experimente des materialbezogenen «strukturellen Films» der 1970er-Jahre anschließen.

Eine Arbeit des New Yorker Künstlerduos Sandra Gibson und Luis Recoder von 2006 führt die Dialektik des Endes spielerisch vor Augen. Die Arbeit heißt *Light Spill*, und sie besteht aus zwei Komponenten: Die erste Komponente ist ein modifizierter 16-mm-Projektor, dem die Auffangspule fehlt und der Mechanismus der kurzen Bildunterbrechung entfernt ist, sodass statt eines flüssig bewegten, gegenständlichen Bildes nervös zappelnde Muster auf der Galeriewand erscheinen. Die zweite Komponente sind ausgesonderte 16-mm-Filme, die während der Dauer der Ausstellung projiziert werden und sich im Laufe der Zeit, statt ordnungsgemäß von der zweiten Spule aufgefangen zu werden, auf dem Boden zu einem immer größeren Berg auftürmen. *Light Spill* führt den Ausmusterungsprozess obsoleten Materials vor und könnte als nostalgischer Schwanengesang auf das Medium missverstanden werden. Gibson und Recoder beschreiben es anders. Für sie stellt die Arbeit ein Bild von Freiheit dar:

It's like the projectionist left the theater – forgot to reel up the film, and left. It's like our freedom, a version of our freedom. This precious film, that we worked so hard on, that we learned about in school and projected for years – now we just let it go on the floor, like who cares, and just walk away. It's our filmmakers' freedom to walk away [...]. (zit. n. Gorfinkel 2013, 229)

Eine zweite Arbeit der beiden lässt sich als Variation der Verkleinerungsthematik des SHRINKING MAN verstehen. Sie heißt *Reduction Print*. Der Begriff zitiert die lange Zeit gängige Praxis, 35-mm-Filme als 16-mm-Versionen, sogenannte *Reduction Prints*, in den Verleih zu bringen und so für die mobile Projektion zu Hause oder in edukativen Kontexten zu adaptieren. Hier allerdings ist nicht nur das Bild auf dem Filmstreifen, sondern

11 Vgl. die Kampagne «Save Film»: www.savefilm.org.

auch das projizierte Bild genau 16 mm breit – es wird also nicht vergrößert, sondern im Maßstab 1:1 projiziert. Noch dazu steht das Bild still. Gibson und Recoder verwenden in *Reduction Print* den Film CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY von 1972. Würde man sich dieselbe Arbeit mit einer 16-mm-Kopie von Jack Arnolds Film vorstellen, hätten wir es mit der *mise-en-abyme* einer potenzierten Schrumpfung zu tun.¹²

IV.

Das Ende lässt sich noch anders fassen und auf einer weiteren, umfassenderen Ebene ansprechen. Neben den Erzählungen oder Vorführsituationen können wir auch beim Bild selbst als medialem Träger ansetzen. Zur Verdeutlichung kehre ich erneut zum END-Credit von THE INCREDIBLE SHRINKING MAN zurück. Uns begegnet dieses Bild hier und jetzt weder als Kinobild (auch wenn dies sein historischer Kontext ist) noch als Fernsehbild (auch wenn dies zu seiner Zirkulations- und Rezeptionsgeschichte gehört). Es hat in der Zwischenzeit eine Reihe von weiteren Mutationen durchlaufen und ist jetzt, als Teil einer Präsentation, vor allem eine Ansammlung von komprimierten Daten im png-Dateiformat. Auf dem Weg zwischen der Kinoauswertung 1957 und der Aula der Universität Zürich muss jemand das Filmmaterial digitalisiert haben; jemand anderes hat vermutlich die DVD oder Blu-ray gerippt und den Ausschnitt auf YouTube zugänglich gemacht. Ich selbst habe am 11. August 2023 auf meinem MacBook einen Screenshot davon gemacht (um ihn später durch ein Bild mit höherer Auflösung zu ersetzen). Den verschiedenen Aggregatzuständen entsprechen geografische und institutionelle Orte: Hollywood und sein ausdifferenziertes Studiosystem; Köln und ein westdeutscher Fernsehsender; schließlich ein unbekannter DVD-User irgendwo auf dem Planeten und die vernetzte Architektur des World Wide Web.

Was ist mit dem Bild auf dieser Odyssee geschehen? Es hat seine Dimensionen verändert, war als 35-mm-Bild zunächst projiziert auf einer großen Leinwand zu sehen; es wurde dann an ein Wohnzimmermöbel namens Fernseher angepasst und schließlich ortsunabhängig zum Teil einer Datenumgebung. Solche Remedialisierungsschritte vom materiellen oder projizierten Bild zum Paket elektronischer Impulse und Bildzeilen und schließlich auf den Computer-Bildschirm sind häufig vorschnell als

12 Ausführlicher zur Arbeit von Gibson und Recoder: Pantenburg 2022.



4 *Auge/Maschine* (2000, Harun Farocki)

Prozess der ‹Entmaterialisierung› beschrieben worden. Als ökonomische Basis dieser Entwicklung seit den 1990er-Jahren hat sich jedoch eine neue Form des ‹Plattformkapitalismus› mit diversen, alles andere als immateriellen Infrastrukturen herausgebildet: mit Serverfarmen, Glasfaserkabeln, drahtlosen Übertragungsprotokollen und vielem mehr.¹³ Für die Ontologie des Bildes, das in der einen oder anderen Form im Zentrum des Nachdenkens über Film und Kino steht, hat dies erhebliche Folgen.

Der Filmemacher und Theoretiker Harun Farocki hat vor gut zwanzig Jahren den Begriff des ‹operativen Bilds› geprägt (Pantenburg 2017). Er meinte damit Bilder, die als Bilder nicht mehr wirklich in Betracht kommen, weil das Entscheidende auf der Ebene der Daten geschieht. ‹Operativ› sind diese Bilder, weil hier die technische *Operation* und nicht die *Repräsentation* das Wesentliche ist. Es sind, so könnte man sagen, Bilder, die arbeiten. Die Ebene, auf der diese Arbeit erfolgt, ist aber gerade nicht mehr die sichtbare, ikonische Ebene von Formen, Farben und materiellen Texturen – also die Ebene, auf die wir als Kunst- oder Filmwissenschaftler:innen trainiert sind. Es ist die darunter- oder dahinterliegende Datenstruktur, in der mathematische Formeln miteinander abgeglichen werden. Auch dies markiert einen Endpunkt. Die Daten können zwar weiterhin als Bild ausgespielt und angezeigt werden, aber für ihre operativen Funktionen ist dies zweitrangig.

Der Hintergrund für Farockis hellsichtige Diagnose war, dass immer mehr Bilder gar nicht mehr für Menschen hergestellt werden, sondern Teil von Datenverarbeitungsprozessen sind: Bilder von Maschinen für

13 Vgl. grundlegend zur Frage der Digitalisierung oder ‹Numerisierung›, wie Färber diesen Prozess nennt: Färber (2022, 571–585) sowie die vorhergehenden Abschnitte im Teil zu Dziga Vertov, (ibid., 559–569).

Maschinen. Dies gilt im militärischen Kontext ebenso wie im zivilen: Ferngelenkte Waffen gleichen ihre Ziele mit den Geo-Daten des Geländes ab, um spezifische Ziele zu treffen und beispielsweise Brücken zu identifizieren. In industriellen Produktionsprozessen wird geprüft, ob Einzelteile ordnungsgemäß montiert sind. Gesichtserkennung entscheidet über die Einreiseerlaubnis, so wie insgesamt die rigiden Grenzregime – etwa der EU – zu weiten Teilen auf Sensoring und Datenabgleich basieren.

Für Farocki ist hier eine zweite große Welle der Automatisierung und Industrialisierung zu beobachten. Nachdem die Handarbeit durch Maschinen und Roboter obsolet geworden ist oder an die globale Peripherie verschoben wurde (und damit auch eine für Marx so wichtige Größe wie «das Proletariat» kein entscheidender Faktor mehr ist), steht nun die Abschaffung der Augenarbeit an. Maschinen kommunizieren mit Maschinen, nicht nur das Bild, sondern auch der Mensch wird sukzessive aus der Rechnung herausdividiert. Zwanzig Jahre nach Farockis Diagnose und zehn Jahre nach seinem Tod 2014 hat sich diese Situation zugespitzt. Maschinelles Sehen als ein Sonderfall des *Machine Learning*, meist irreführend als «Künstliche Intelligenz» beschrieben, ist von der Ausnahme zum Standard geworden. Der Medienarchäologe Jussi Parikka hat darin eine umfassende Bewegung vom Paradigma der «visuality» hin zu dem erkannt, was er «the invisual» nennt. Sein aktuelles Buch *Operational Images* trägt den Untertitel *From the Visual to the Invisual*. Laut Parikka erleben wir gerade eine Entwicklung, in der sich das «phantomlike invisible» mehr und mehr in das «platform-like invisual» verwandelt. Sein Appell: «Nothing less is the task of analyzing mediations in and beyond media studies proper, from visual to invisual cultures» (Parikka 2023, 220).¹⁴

Für uns als Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftler ist das eine etwas beunruhigende Perspektive: Was geschieht, wenn wir mit unseren bildhermeneutischen Kenntnissen und Fertigkeiten nur noch an der Oberfläche kratzen, weil «das Eigentliche» unterhalb oder jenseits dieser Ebene, in den Rechenprozessen und Algorithmen, passiert? Wären wir da nicht besser Programmierer:innen (wie meine Mutter) oder Datenspezialist:innen geworden? Es liegt nahe, angesichts dieses Szenarios gelegentlich zu denken, auch unsere Relevanz sei in einen fortschreitenden Schrumpfungsprozess verwickelt.

14 Vgl. zu Farocki besonders das Kapitel «The Measurement-Image. From Photogrammetry to Planetary Surface»; *ibid.*, 95–137.



5 THE INCREDIBLE SHRINKING MAN (Jack Arnold, 1957)

V.

Meine kurzen Schlaglichter auf den Topos des Endes, seine Poetiken und Rhetoriken sind verschieden skaliert und haben auf unterschiedlichen Ebenen angesetzt: Sie betreffen das Ende einzelner Filmerzählungen, das allmähliche Aussterben analoger Medien und die schwindende Relevanz ikonischer Bildoberflächen angesichts der Automatisierung von Bildverarbeitungsprozessen. Jede dieser Enderzählungen fordert uns auf, gegen die Rhetorik des Abschlusses anzuarbeiten und der Komplexität ins Auge zu sehen, dass es sich nicht um Enden, sondern um Fortsetzungen unter komplizierteren Bedingungen handelt.

Das Ende von *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN*, das ich im Oktober 1983 vermutlich mit einer ähnlichen Angstlust wie an den darauffolgenden Donnerstagen *TARANTULA* (Jack Arnold, USA 1955), *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* (*DER SCHRECKEN VOM AMAZONAS*, Jack Arnold, USA 1954) oder *IT CAME FROM OUTER SPACE* (*GEFAHR AUS DEM WELTALL*, Jack Arnold, USA 1953) gesehen habe, illustriert das Verschwinden auf besonders drastische Weise. Die naturwissenschaftliche Allmachtsfantasie wendet sich gegen den Menschen selbst. Das lässt sich als Demutsgeschichte verstehen, bei der «der Mensch» verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand. Dies ist nicht nur in der Filmwissenschaft oder in universitären Zusammenhängen insgesamt eine bedenkenswerte Haltung. Ich lese darin die Aufforderung, die Endlichkeit nicht

im kulturpessimistischen Tonfall zu beklagen, sondern ihr aufmerksam und respektvoll zu begegnen und sie als Aufforderung zur Dezentrierung des Menschen zu betrachten – auch und gerade in Positionen wie der, die ich heute symbolisch «antrete» und die mit gestalterischen Möglichkeiten verbunden sind, die es verantwortlich zu nutzen gilt.

In den letzten zehn Jahren ist verstärkt darüber nachgedacht worden, in welcher Weise Kino und Filmkultur in die destruktiven Prozesse verwickelt sind, die auf ganz anderer Ebene über ein Ende – das des Planeten oder zumindest der Menschheit – nachzudenken zwingen.

In Büchern wie Nadia Bozaks *The Cinematic Footprint* (2012) oder Jennifer Fays *Inhospitable World* (2018) ist nachgezeichnet worden, in welchen Hinsichten das Kino auf Extraktivismus und Ressourcenausbeutung, auf Energieverbrauch und Umweltzerstörung basiert. Im späten 19. Jahrhundert war das frühe Kino eng verbunden mit Industrialisierung und Kolonialismus. Die heutigen Energiekosten für das Streaming hochaufgelöster Filmdateien und die Ausbeutung von Bodenschätzen, die für die Herstellung von digitalen Geräten benötigt werden, sind nur zwei Aspekte einer alles andere als «grünen» Kulturtechnik.

Als ich *Inhospitable World* von Jennifer Fay vor einigen Wochen erneut las, fielen mir die Seiten ins Auge, die Jack Arnolds *SHRINKING MAN* gewidmet sind. Fay verortet die Erzählung unter der Überschrift «Nuclear Conditioning» im Kontext von Filmen über die Atombombentests in den USA. Sie sieht in Arnolds Film «one of the most appropriate scripts concerning postwar human mutation, atomic testing, and nuclearism's domestic uncanny» (Fay 2018, 86). Auch sie interessiert sich besonders für das Ende des Films und beschreibt die letzten Minuten folgendermaßen:

He passes through a screened window into blades of grass the size of trees and gazes skyward, abandoning what was once his human house, as well as his earthbound scales of thought. In voiceover, he explains the vicissitudes of a posthuman consciousness achieved through the loss of his corporeal self. (Ibid., 87)

Auch hier eine melancholische Erfahrung: Scott Carey wird seinen Körper verlieren, aber ihn tröstet die hoffnungsvolle Ahnung einer mehr-als-menschlichen Existenzweise. Ob es die tatsächlich gibt, ist zweitrangig gegenüber den Verantwortlichkeiten im Hier und Jetzt.

Postskriptum: Ein Jahr nach *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* dreht Jack Arnold einen weiteren Horrorfilm mit dem sprechenden Titel *MONSTER ON THE CAMPUS*. Auf der DVD-Verpackung ist der Film so beschrieben: «Terror sweeps a college campus after the discovery of a prehistoric fish that turns animals and humans that come into contact with it into blood-thirsty monsters.» Auch dieser Film wurde 1983 (unter dem Titel *DER SCHRECKEN SCHLEICHT DURCH DIE NACHT*) im WDR ausgestrahlt. Ich erinnere mich lebhaft an einige der Szenen. Trotz der eher unattraktiven Schilderung des akademischen Milieus und seiner Risiken habe ich mich zehn Jahre später für ein Studium entschieden.

Literatur

- Anders, Günter (1956) *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C.H. Beck.
- Barthes, Roland (1976) «Beim Verlassen des Kinos» [frz. 1975]. In: *Filmkritik*, 235, S. 290–293.
- Bellour, Raymond (1999) «Der unauffindbare Text» [frz. 1975]. In: *Montage AV* 8,1, S. 8–17.
- Bozak, Nadia (2012) *The Cinematic Footprint. Lights, Camera, Natural Resources*. New Brunswick / New Jersey / London: Rutgers University Press.
- Christen, Thomas (2002) *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- Curtis, Scott (2011) Vergrößerung und das mikroskopische Erhabene. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2, S. 97–110.
- Dean, Tacita (2011) *Film*. Hg. v. Nicolas Cullinan. London: Tate Publishing.
- Färber, Helmut (2021) «Un film comme un autre, un film d'autrefois». In: *Trafic*, 119, S. 113–138.
- (2022) «Ein Postskriptum zur Numerisierung (Digitalisierung)». In: Ders.: *Filmspuren*. München: Verlag Helmut Färber, S. 571–585.
- Fay, Jennifer (2018) *Inhospitable World. Cinema in the Time of the Anthropocene*. New York: Oxford University Press.
- Gangl, Sonja (2013) *Dancing with the End*. Wien: Albertina.
- Gorfinkel, Elena (2013) Film after Cinema: Sandra Gibson and Luis Recoder's *Light Spill* and Museal Materialism. In: *INCITE: Journal of Experimental Media*, 4, S. 226–234.

- Pantenburg, Volker (2017) Working Images. Harun Farocki and the Operational Image. In: *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*. Hg. v. Jens Eder & Charlotte Klonk. Manchester: Manchester University Press, S. 49–62.
- (2019) From the Golden Age of Television. The Case of Westdeutscher Rundfunk (WDR). In: *Critical Studies in Television* 14,1, S. 106–124.
- (2022) «Film» buchstabieren. Luis Recoders und Sandra Gibsons Alphabet der Projektion. In: Ders.: *Aggregatzustände bewegter Bilder*. Berlin: August, S. 149–164.
- (2024) A Televisual Cinematheque. Film Histories on Television. In: *How Film Histories Were Made. Materials, Methods, Discourses*. Hg. v. Malte Hagener & Yvonne Zimmermann. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 349–369.
- Parikka, Jussi (2023) *Operational Images. From the Visual to the Invisible*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Schaudig, Michael (2003) Das Ende vom «Ende». Nachruf auf eine filmische Konvention. In: *Montage AV* 12,2, S. 182–194.
- Schnelle, Frank (Hg.) (1993) *Hollywood Professional. Jack Arnold und seine Filme*. Stuttgart: Fischer und Wiederoither.
- Tollmann, Vera (2022) *Sicht von oben. «Powers of Ten» und Bildpolitiken der Vertikalität*. Leipzig: Spector.
- Wasson, Haidee (2009) Electric Homes! Automatic Movies! Efficient Entertainment! 16 mm and Cinema's Domestication in the 1920s. In: *Cinema Journal* 48,4, S. 1–21.
- (2013) Protocols of Portability. In: *Film History* 25,1–2, S. 236–247.
- (2020) *Everyday Movies. Portable Film Projectors and the Transformation of American Culture*. Oakland: University of California Press.