

DIE SYMBOLISCHEN ORTE DES KINOS

IM ATELIER VON CHRISTOPH GIRARDET

Grüne Wälder und satte Weiden. Damwild zieht über die Hänge, Mädchen laufen über Blumenwiesen, Jäger streifen durch Wald und Flur, Tannen rauschen. Liebespaare küssen sich, bis sich die rote Sonne senkt über den glühenden Gipfeln in Technicolor.

Während nach dem Krieg die Städte in Schutt und Asche lagen, entführte der deutsche Heimatfilm den Kinozuschauer in paradiesisch heile Landschaften. Den pittoresken Aufnahmen ist die Behauptung von Reinheit und Unschuld eingeschrieben. Die Naturkulissen fungieren als cineastische Projektionsflächen menschlicher Sehnsüchte in schwerer Zeit. Die Landschaften sind weniger geographische als symbolische Orte. Der Begriff »Silberwald« deutet den Naturraum zum visuellen Topos um. Der deutsche Wald wird als traditionelles nationales Identifikationsmerkmal wiederbelebt. Die Bilder des Heimatfilms wirken wie wörtlich genommene Sprachbilder: Schmale Stege führen über tosende Wasser. Gewitter brauen sich zusammen und toben. Dann ist die Luft wieder klar und rein. Solche symbolischen Bilder speisen sich aus dem Repertoire visueller Archetypen. Mal erinnern Rückenansichten an Gemälde der Romantik, mal evozieren einsame Hütten die Märchenwelt der Gebrüder Grimm. *Silberwald* partizipiert an einer jahrhundertealten Bildkultur.

Angesiedelt sind die Geschichten des Heimatfilms in den vom Krieg verschonten, dünn besiedelten Landstrichen von Schwarzwald, Heide und Alpen und deren vermeintlich intakten, dörflichen Milieus. Der Heimatfilm der Nachkriegszeit geriet zum kollektiven Kompensationsraum. Geschätzte 28 Millionen Menschen haben den »Förster vom Silberwald« (1954) gesehen. Ein Umerziehungslager war der Heimatfilm nicht. Die Jäger sind Prototypen der erfolgreich in die Zivilgesellschaft eingebundenen Kriegsheimkehrer, die Wilddiebe demgegenüber Musterbeispiele einer misslungenen Wiedereingliederung der Soldaten. Dabei sind die Charaktere im Heimatfilm stets klar zu unterscheiden. Das Böse und das Gute sind stereotyp auf Stadt und Land verteilt. Es herrscht ein restauratives Geschlechterbild und ein antimodernistischer Geist, der nahtlos an die Kulturpolitik des Dritten Reiches anschließt. Christoph Girardet legt mit seiner Videoarbeit den psychologischen Prozess einer kollektiven Verdrängung offen. Der Künstler offenbart das Verführerische hinter den Bergpanoramen und lässt die psychischen



Seite 72

Silberwald; 2010

Drei-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Loop 12 min
Filmstill

Seiten 74–75

Silberwald; 2010

Drei-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Loop 12 min
Installationsansicht Kunstverein Hildesheim, 2012

Seite 76

Silberwald; 2010

Drei-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Loop 12 min
Installationsansicht Kunstverein Hildesheim, 2012

Seite 77

Delay; 2001

Videoinstallation mit Ton, Loop 3:30 min
Filmstill

Abgründe hinter den heilen Fassaden erahnen. Für *Silberwald* hat Girardet Szenen und Bilder aus über 70 Heimatfilmen extrahiert und zu neuen Sinnzusammenhängen kombiniert. Girardet destilliert die Genrebilder zu einem audiovisuellen Substrat, das vor meist alpiner Kulisse eine wiederkehrende Basiserzählung zutage treten lässt: die ewige Geschichte von Liebe und Leid, von Krisen, Trennungen und wiedergefundenem Glück. Erzählt wird diese Geschichte auf drei Bildebenen, wie bei einem Triptychon nebeneinander an die Wand projiziert.

In Girardets Arbeiten ist noch ein Moment jener Faszination konserviert, die den Filmzuschauer einst zum Benutzer machte. Die Videotechnik erlaubte es in den 1980er Jahren erstmals, Filme festzuhalten und immer wieder anzusehen. Heimgeräte ermöglichten es, private

Filmarchive anzulegen, Sequenzen nach Belieben zu wiederholen, sie zurück- und vorzuspulen. Girardet hat sein »Handwerk« noch mit analoger Technik erlernt. 1988 nimmt er ein Studium in der Filmklasse der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig auf. Von 1993 bis 1994 ist er Meisterschüler bei Professorin Birgit Hein. Seither sind Girardets Arbeiten auf Filmfestivals etwa in Berlin, New York und London gelaufen und wurden in zahlreichen Museumsausstellungen gezeigt. Fürs ökonomische Überleben, sagt Girardet, sei es wichtig in beiden Welten zuhause zu sein.

Christoph Girardets großzügiges Atelier liegt in einem alten Druckereigebäude in Hannover. In deckenhohen Regalen lagern Bücher, Filme und technische Geräte. Es ist ein »Großraumbüro mit

mir alleine drin«, kommentiert Girardet den Ort, »kein klassisches Künstleratelier.« Tatsächlich arbeitet Girardet hier häufig mit anderen Künstlern wie Matthias Müller oder Volker Schreiner zusammen. Ein großer einladender Tisch und ein Sofa lassen erahnen, wie Projekte im Atelier entwickelt und diskutiert werden. »Dann ist es wichtig, einmal aufstehen und herumlaufen zu können, oder sich zu vertagen«, sagt Girardet. Das Atelier ist ein Ort, den man auch mal zerwühlt zurücklassen kann. Andererseits sei es wichtig, dass man hier, zumindest probeweise, Ausstellungsbedingungen herstellen kann.

Es geht Girardet nicht darum, ein »hippes Mashup à la youtube« zu fabrizieren. *Silberwald* etwa verdankt sich zeitraubender Recherche in Datenbanken. Nur ein Bruchteil der verwendeten Filme ist auf DVD verfügbar. Entsprechend heterogen ist die Qualität der Bilder. Fern digitaler »Glossyness«, ist Girardet der »Homemade-Charakter« seiner Arbeiten wichtig: »Die Arbeit muss schmutzig bleiben.« Girardet interessiert sich weniger für die Oberflächen als für die »Rückseiten« der filmischen Bilder, für das, was sichtbar wird, wenn man die Bilder »gewissermaßen umdreht und darunter blickt«. Erst nach 20 bis 30 Jahren wird Filmmaterial für den Künstler interessant. Die historische Distanz öffnet den Blick für zeittypische Konventionen und erlaubt es, sich in der Analyse unvoreingenommen mit den Motiven zu beschäftigen. Ähnliche cineastische Grundmuster wie bei Silberwald gibt es auch heute noch: »Die Austauschbarkeit der Bilder des Kinos an sich hat sich kaum geändert«, sagt der Künstler. »Wir stecken aber zu tief drin, um dies zu erkennen.«

Girardet betreibt eine Kritik des Films mit audiovisuellen Mitteln. Über Techniken der Wiederholung und Reihung, der seriellen und rhythmischen Montage, der Verlangsamung und Dehnung erzeugt der Künstler eine neue, vom ursprünglichen Zusammenhang abgelöste Ton- und Bildsemantik. Ganz nebenbei enthüllen seine Arbeiten, wie der Spielfilm durch Mise-en-scène und filmische Montage Bedeutungen generiert. Allerdings versteht Girardet sich selbst nicht als Wissenschaftler. Er sei keinem Zwang zur Vollständigkeit ausgesetzt, sagt Girardet, der sich sowohl den etablierten Meilensteinen der Filmgeschichte widmet als auch filmgeschichtlich unterbelichteten Randbereichen künstlerisch fragwürdiger Spielfilmproduktionen. Mit *Delay* (2001) hat der Künstler ein cineastisches Kleinod aus einem vergessenen B-Movie zutage gefördert. Das Ausgangsmaterial entstammt dem deutschen Spielfilm *Der Unsichtbare* von 1963. Im Original dauert der verwendete Ausschnitt nur etwa zwei Sekunden. Für *Delay* wurde er auf eine Länge von dreieinhalb Minuten gedehnt. Nahezu bewegungslos blickt eine weibliche Figur in die Kamera und fixiert den Betrachter. Vor sich hält die Frau einen Fotoapparat. Beim Drücken des Auslösers

erstrahlt der runde Blitz und löscht das Bild für Sekundenbruchteile aus. Die Szene führt ein reflexives Moment in den Film ein. Der Fotoapparat im Bild lässt sich als Verweis auf die fotografische Einzelbildstruktur des Kinoapparates lesen. Der direkte Kamerablick ist ein avantgardistisch anmutender Verstoß gegen filmische Konventionen. Dem Illusionismus des Spielfilms zuwider laufend erzeugt er beim Betrachter ein Bewusstsein für die aufnehmende Kamera. Für einen Moment gibt der Film sich als etwas Gemachtes zu erkennen.

