05 2003

Zur audiovisuellen Selbstbestimmung: Kinoki.Lumal

Thomas Waibel

Realitäten träumen

Die einzige Form, in der sich kulturelles Gedächtnis schaffen lässt, ist, sich in den Träumen der anderen erinnert zu machen.
Das ist keine Metapher: so viele Völker, die einem Krieg widerstehen, der kulturell, medial und ökonomisch gegen sie geführt wird und der sie aus dem Gedächtnis der Menschheit zu löschen droht, finden ihre einzige und fragile Ruhe, indem sie sich in den Träumen der anderen erinnert wissen.
Es sind diese Erinnerungen, die die jeweils eigene kulturelle Praxis nähren, reflektieren und vervielfältigen, und auf diese Praktiken stützt sich das soziale Gedächtnis. In der alltäglichen Realität verankert, gleichen diese Träume Werkzeugen, die befähigen, das soziale Umfeld zu verändern und umzubauen.
Audiovisuelle Selbstbestimmung hat die wichtige Aufgabe, diese kollektiven Träume vorzustellen, aufzuklären und wiederzugewinnen. Sie will ein um die Wertigkeit der kulturellen Träume bereichertes Bewusstsein hervorbringen, indem sie zu ihrer Entwicklung durch eigene Teilnahme beiträgt.

Träumende Wirklichkeit

In revolutionären Zeiten scheint die Wirklichkeit Welten zu träumen, überraschend und unerwartet in ihrem Willen diese Träume zu verwirklichen. Die große russische Revolution zu Beginn des 20. Jahrhunderts markiert, neben so vielen anderen großen Impulsen, auch den Beginn eines Kollektivs von Träumern revolutionärer Realität. Sie formt eine Handvoll Leute, die in ihren Werken, die sie Kino-Arbeiten nennen, auf der Suche sind nach einem wahrhaften Ausdruck revolutionärer Identität. Sie sind begeistert von der Idee, im Reflex der Wirklichkeit, der ihre Arbeiten erhellt, absolute Genauigkeit erreichen zu können, und sie experimentieren und schöpfen eine Vielfalt dokumentarischer Formen. Inspiriert vom Enthusiasmus, die Kamera als mechanisches Auge zu sehen, das frei ist von Vorlieben und Vorurteilen, benennen sie sich in ihrem Manifest von 1924 folgendermaßen:
"Unsere Bewegung nennt sich Kino-Auge. Wir kämpfen für die Idee des Kino-Auges und wir heißen Kinoki."[1]

Die ersten Kinoki schlagen eine grundlegende Methodologie vor, die seit fast einem Jahrhundert Kino-Arbeiten und eine fortgesetzte Reflexion über mannigfaltige Fragen der Repräsentation und Selbstbestimmung hervorbringt:
"Mit den bescheidenen Mitteln, die uns der Spielfilm überläßt und bisweilen mit überhaupt keinerlei Mittel konstruieren wir unsere kleinen Kino-Arbeiten. Der Erfolg oder Mißerfolg unserer Kino-Arbeiten hat ausschließlich kommerziellen Charakter und beeinflußt nicht die Nachdrücklichkeit unserer Bemühungen. Alle unsere Kino-Arbeiten – die, die gelingen und die, die nicht gelingen – erscheinen uns gleichwertig, weil sich in ihnen die Idee des Kino-Auges verwirklicht und weil jede 100 oder 700 schlecht aufgenommenen Meter Film eine Lektion für die darauf folgenden

200 Meter sind. Die Aufgabe der nächsten Arbeiten besteht darin, die Forschung aufs Äußerste auszudehnen und die Beobachtungen ständig zu verfeinern."[2]

Ihr Manifest gipfelt in einer radikalen Demokratisierung der Kunst:
"Alle Menschen sind mehr oder weniger Dichter, Maler oder Musiker. Wenn nicht, dann gibt es weder Dichter, noch Maler, noch Musiker."[3]

Diese Verschrobenheit, kulturelle Kreativität als populären Traum verstehen zu wollen, sieht sich bald mit der Ernsthaftigkeit des stalinistischen realen Sozialismus konfrontiert, der ihre Ausübung und Entwicklung verhindert; die Kino-Arbeiten der Kinoki beginnen zu versiegen:
"Wenn man keinen Film machen kann, der Wahrheit enthält, soll man keinen Film machen. Ein solcher Film ist nicht notwendig. Alle Mittel für die Wahrheit."[4]

Nur wer die Wahrheit als alltägliche kulturelle Praxis träumt, gelangt zur Poesie der objektiven Realität. Die Verbindungen zu lösen, die das künstlerische Schaffen mit den populären Praktiken verknüpft, bedeutet die Nabelschnur durchzuschneiden, die die Träume mit den kulturellen Realitäten verbindet. Gezwungenermaßen von ihrem selbst bestimmten Ausdruck entfernt, gerät die Bewegung der Kinoki mehrere Jahrzehnte hindurch in Vergessenheit, bis der Fall des realen Sozialismus wiederum den Raum für eine erneuerte Praxis audiovisueller Selbstbestimmung eröffnet.

Vom Träumen und Wünschen

Die Kinoki des ausgehenden 20. Jahrhunderts bilden sich anhand der Analyse und Debatte der Ablehnung des Sozialismus in einem sechsten Teil der Erde. Ausgerüstet mit Kinoprojektionsapparaten von 35 und 16 mm, die sie vom verschwundenen Regime erben, gehen sie aufs Land, schaffen Wanderkinos an den Rändern der ehemaligen sozialistischen Republiken und suchen die Auseinandersetzung und den Dialog darüber, was sie als Wunschmaschinen bezeichnen.

"So viele Regimes scheiterten an der Unterschätzung der Kraft des Wunsches. Der Wunsch markiert den Ort des Kampfes um Selbstbestimmung im Nabel des Traums. Der Wunsch erstrebt nicht nur seine Fortsetzung und Vervielfältigung – der einzige Aspekt, auf den die kapitalistische Wunschproduktion reagiert –, sondern der Wunsch begehrt seine Verwirklichung im Herzen der kollektiven Träume."[5]

Den politischen Charakter des Wunsches zu verneinen, reduziert die Träume auf isolierte individuelle Zufälligkeiten, deren Verantwortung dann Irrenanstalten und psychiatrische Behandlungen übernehmen. Von daher die Notwendigkeit, die Haltung und die Praxis zu verändern, in der audiovisuelle Werke vorgezeigt werden, um die Kino-Theater zu verändern, die ein steriles Genießen feiern, das dem audiovisuellen Ausdruck entgegengesetzt ist, der sich durch den Eindruck und die Verzückung auszeichnet. Die Kinoki verändern dies durch den Einsatz mobiler Equipments, die sie in öffentlichen Räumen, Arbeitsplätzen, Kantinen und Dörfern installieren, um einen Dialog mit den Leuten zu beginnen, der allen Beteiligten gleichermaßen zugute kommt: ZuschauerInnen, VorführerInnen und SchöpferInnen, weil sich ihre Beziehung zueinander während des Prozesses der Interaktion verändert und weil dadurch ein gegenseitiger Austausch von Information, Reflexion und Traum

ermöglicht wird. Diese erneuerte Praxis bringt wiederum den Wunsch nach einer Demokratisierung der Künste hervor: "Audiovisuelle Selbstbestimmung ist: eingreifen in den Produktionsprozeß der Bilder und machen, daß die Leinwand kollektive Träume und Wünsche reflektiert."[6]

Das ausdrückliche Ziel der Kinoki ist es, die Konsumenten aus ihrer passiven Haltung zu locken und sie in Produzenten ihrer eigenen Bilder zu verwandeln, Schöpfer einer selbst bestimmten Identität, Darsteller der eigenen kollektiven Träume.

Ein Heer von Träumern

Die Winde der Veränderung im Südosten Mexikos erinnern die Träumer der Welt an die Blume des Wortes, die den Wunsch auffordert, in den Träumen des indigenen Gedächtnisses zu erblühen. Gleichberechtigte Welten träumend, schafft das Wort Übereinkünfte und beginnt die Wirklichkeit zu verändern. Durch die Interaktion im interkulturellen, multiethnischen und polyphonen Dialog verändert sich Kinoki mit seiner Ankunft in Kinoki.Lumal. Gewachsen um Lumal, das Volk und die Erde der Maya-Tzeltal, beginnen die Kino-Arbeiten mit Dörfern und Gesellschaften der Tzeltales; nächtens unter dem bestirnten Himmel, oder unter einem Dach verwirklicht sich, was Lumal Kino-Mekapal nennt: Video-Kino, das mit dem Mekapal getragen wird, der unvergleichlichen indigenen Trage-Erfindung.
Die Projektionen auf Großleinwand verschaffen dem Kollektiv Zugang zur erstmaligen Begegnung mit dem audiovisuellen Medium. Die Leute erlernen die Handhabe und den Gebrauch des Mediums und suchen, analysieren und projizieren audiovisuelle Arbeiten in den Dörfern, die es so wollen.

Der Eindruck, den dies im sozialen Leben hinterläßt, ist überwältigend: das Kino vermag die Leute ohne Rücksicht auf politische, ideologische, religiöse oder sexuelle Unterschiede zu versammeln. Aufgrund dessen ist jede Funktion des kommunitären Videos ein Beitrag zur Rekonstruktion des sozialen Geflechts und zur Verständigung auch in bereits gespaltenen Dörfern. Die Leute schätzen das Kino als Mittel transparenter Information und gleichzeitig als intelligente Form der Unterhaltung.
Dank der Wertschätzung, die die Leute der Ankunft des Kino-Mekapal beimessen, das mit einer Last von tragbaren Träumen in ihre Dörfer kommt, entwickelt sich Kinoki.Lumal beträchtlich; die Kino-Arbeiten der Gruppe verlieren ihren ausschließlich reproduktiven Charakter und beginnen mit der Ausarbeitung, Schöpfung und Produktion einer kollektiven indigenen Audiovision. Indem sie sich in der Handhabe und im Gebrauch von Bild und Tonaufzeichnungsmaschinen fortbilden, realisieren verschiedene Dörfer und Gesellschaften einige ihrer Träume mittels eigener Repräsentation. Die Arbeiten werden später in denselben Dörfern vorgeführt und stärken dieserart die Kommunikation zwischen allen, weil auf diese Weise die Dorfgemeinschaften wiederum zu Schöpfern und Darstellern in ihren eigenen Träumen, ihrer eigenen Geschichte und Wirklichkeit werden.

Kinoki.Lumal bewegt sich in Richtung der audiovisuellen Selbstbestimmung, indem es einige der Übereinkünfte, die das Wort erlangt, in die Praxis übersetzt:
"Es ist unabdingbar, den indigenen Völkern ihre eigenen Kommunikationsmedien zu übergeben, die eine bessere und neue Beziehung zwischen den indigenen Völkern und zwischen ihnen und dem Rest der Gesellschaft erlauben."[7]

Auf dem Weg haben wir viele Dinge von den Leuten gelernt, und wir möchten ihnen diesen Gefallen zurückgeben, indem wir ihnen Kino zur Verfügung stellen, weil dieses Kino existiert und bereits Hoffnungen entwickelt hat durch den kreativen Beitrag der indigenen Bauern, die mit uns ihre Erfahrungen, ihre Wärme und Emotion geteilt haben und uns ihren Rat und ihre Ideen geben. Mit ihnen eine erneuerte kulturelle Praxis träumend, versucht Kinoki.Lumal:
"die Planung, die Produktion und die Verteilung einer kommunitären Audiovision zu ermöglichen, das soziale Geflecht nach Möglichkeit zu rekonstruieren, die interkulturelle Kommunikation zu erleichtern und den Prozeß der audiovisuellen Selbstbestimmung durch das Wiedererlangen des politisch-kulturellen Gedächtnisses zu bestärken."[8]

Elemente einer traumwandlerischen Theorie

Formen indigenen Kinos

Frühe kinematografische Theorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts analysiert, daß der Eindruck des neuen Ausdrucksmediums sich dem Schock schuldet, dem unerwarteten Schlag, mit dem der Schnitt den Blick überrascht, dem Wechsel der Perspektive, der den gemeinen Sinn für Kontinuität stört, der Abruptheit der visuellen Montage.[9]
Eine audiovisuelle indigene Theorie wird sich anhand der Beobachtung der kulturellen Verschiedenheiten im Umgang und Einsatz dieser strukturellen Charakteristika entwickeln. Die verschiedenen Praktiken des indigenen Kinos zeigen uns, dass die selbst bestimmte audiovisuelle Repräsentation nicht auf dem Überraschenden und Abrupten fußt; im Gegenteil schafft sie alternative

audiovisuelle Ausdrucksformen, indem sie versucht, ein kohärentes und panoramaartiges Kontinuum zu repräsentieren.
"Wir versuchen Sequenzaufnahmen zu entwickeln, um die Teilnahme der Zuschauer zu provozieren und um die innere Kraft der kollektiven Anteilnahme der Leute zu wecken."[10]

Wenn diese Sequenzen zur kollektiven Teilnahme einladen, dann weil sich in ihnen einige Züge des indigenen symbolischen Universums widerspiegeln. Ununterbrochene Aufnahmen, die eine zeitliche und räumliche Kontinuität schaffen, laden zu einer kontemplativen und harmonischen Lektüre ein. Wir träumen davon, dass eine solche kulturelle Praxis von einer Weltsicht vorgezeichnet ist, die die verschiedensten Elemente in eine Art von integralem Mosaik zu verschmelzen vermag. In der Sprache der Maya-Tzeltal finden wir ein Verb, das in seiner Bedeutung das weite Feld von Reflexion und Beobachtung absteckt: *"snopel",* das sowohl "denken" als auch "beobachten, um zu erkennen" ausdrückt.

Gleichermaßen scheint es, dass in der Ablehnung der abrupten visuellen Montage und im Gebrauch von Panoramasequenzen, die mit bestimmten Abstand aufgenommen sind, um den Bildausschnitt der Interaktion verschiedener Darsteller zu öffnen, sich ausdrückt, was die indigenen Bauern so oft als die Charakteristik des Lebens ihrer Vorfahren beschreiben: Respekt.
"Der Schnitt in die Großaufnahme ist eine äußerst brutale Form, den Blickpunkt des Filmschaffenden festzulegen und die eigene Interpretation der Wirklichkeit dem Zuseher aufzuzwingen."[11]

Inhalte des indigenen Kinos

Indigene Leute ziehen es aufgrund von kulturellen Traditionen vor, sich selbst zuerst als Mitglieder einer Gruppe zu verstehen und danach erst als isolierte Individuen; ihre Lebensweise ist nicht individualistisch.
Die indigene Wirklichkeit konstruiert sich gemäß einer komplexen Integration von allen und allem, und indigenes Kino wird aufgrund dieses Verständnisses vorgehen, das einen inhärenten Bestandteil ihrer Weltsicht darstellt. Indigenes Kino wird kollektiv sein, weil das indigene Leben selbst kollektiv ist; der Hauptdarsteller dieses Kinos sind die Leute, ein kollektiver und zahlreicher Darsteller löst den individuellen Helden ab.
Individuelle Dramas werden sich nur entwickeln, je nachdem ob diese Erzählungen auf den Geschichten des kollektiven Gedächtnisses basieren und wenn diese Geschichten einen Sinn für das Kollektiv haben und das Verständnis aller Leute fördern.
Der Prozeß der Schaffung des Kollektivs ist das interne Motiv der indigenen audiovisuellen Repräsentation und gleichzeitig seine qualitative Kraft: der kollektive Darsteller ist Teilnehmer und Schöpfer zugleich. Seine Anwesenheit kann mehr als die jedes individuellen Darstellers über die objektive Geschichte informieren und über die Distanz, die notwendig ist, um einen reflexiven Zuschauer zu formen.
Mariategui, der große politische Denker Perus, sagte, als er sich auf Konzepte der Freiheit bezog, dass ein Indigena niemals weniger frei ist, als wenn er alleine ist, und die selbst bestimmte Praxis indigenen Kinos beweist dies auf ihre Weise: in den Interviews fordern die Bauern die Anwesenheit ihrer Genossen, um sich in Ruhe und Zuversicht darüber zu befinden, was sie sagen werden. [12]
Die indigenen Leute besitzen eine außerordentliche Fähigkeit, im Kollektiv zu handeln, und sie gehen auf diese Weise vor, weil das ihre Form ist, sich im symbolischen Universum zu verorten.

Der Traum des Schutzgottes[13]

Es war eine große Ehre und Anerkennung der Kino-Arbeiten von Kinoki.Lumal, als wir die Einladung des großen Komitees Ajaw Tepepul[14] erhielten, gemeinsam mit ihnen einen Dokumentarfilm über ihren wichtigsten Schutzgott, den alten Großvater, den Rilaj mam zu erarbeiten. In vielen Aspekten war die Arbeit über die Gottheit der Leute von Santiago Atitlan wie eine Probe für so viele Reflexionen und Träume über ein selbst bestimmtes indigenes Kino.
Der Schutzgott repräsentiert den kollektiven Darsteller par exellence: in der Tradition und in den Gebräuchen, die sein Andenken in der kulturellen Praxis der Atzteken hervorbringt, handelt die Gemeinschaft in stimmiger Art und Weise als der Interpret ihres kollektiven Traumes.
Außerdem charakterisiert sich dieser Traum durch den Wunsch, sich zu verwirklichen, um die soziale Wirklichkeit zu verändern. Seit seinem Ursprung bezeichnet der kulturelle Traum der Maya-Tzutuhil den selbst bestimmenden Willen des Volkes: Die alten Schutzgötter entscheiden, sich einen Behüter zu verfertigen, sich einen Gott zu schnitzen. Was fremder Religiosität wie ein Sakrileg vorkommt, markiert die innere Kraft der Geste Tzutuhil: Als sich erweist, dass der Schutzgott einen schelmischen Charakter besitzt, zögern die Alten nicht, seine Arme und Beine abzuhacken, und seit dieser Zeit auch bleibt er ständig angebunden.
Wortwörtlich verknotet im Herzen des kulturellen Traumes hört der Schutzgott nicht auf, im kollektiven Gedächtnis erinnert zu werden:
"Der Rilaj mam wird immer begleitet, niemals beginge man die Würdelosigkeit, ihn alleine zu lassen, und genauso wenig vergeht

ein Tag, ohne dass ihm ausreichend zu rauchen und zu trinken angeboten wird."[15]

Indem wir den Schutzgott und seine Brüderschaft auf dem Weg von einem Haus ins andere begleiteten, traten wir ein in eine komplexe Dynamik zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Wie das Sichtbare auf das Unsichtbare verweist, so deutet die Maske des Rilaj mam, als einzig Fassbares seines Gesichtes, durch seinen Inhalt auf eine konkrete Lesbarkeit dessen, was sie verbirgt: "Der Mund und die Augen, die die Maske hat, die Furchen an Mund und Augen haben ihre Bedeutung."[16]

Durch die Teilnahme am kollektiven Traum vermag die Kino-Arbeit einige Aspekte zu erhellen, die Tradition und Brauch im Herzen der Dunkelheit situieren: Stück für Stück werden der Gottheit ihre Kleider und Tücher angezogen, Stück für Stück wird modelliert und artikuliert, was Gewand und Aufputz verbergen: den Tinej mam, den Stamm des heiligen Tz´atel, den Baum der roten Bohnen, der das Bild der Tzutuhil in ihrem symbolischen Universum trägt.

Geteilte Träume

Anhand der Reflexion des Bildes des Rilaj mam laden uns die Mayas der anderen Seite der Grenze ein, noch weiter zu träumen: Kann es sein, dass der große Ausgelassene in seinen nächtlichen Flügen in anderen Gegenden der weiten Maya Gebiete auftaucht, bekleidet mit seinen Gewändern und Hüten, und mit den Schwestervölkern scherzt? Ist der Bankil, der schelmische Bruder der Tzeltales, die Erscheinung des Bildes der Tzutuhil, der es nicht mag, wenn im Umgang mit ihm, uns der Respekt, oder der Schnaps, oder die Zigarren fehlen?

Hoffentlich wird diese kleine Reflexion über Kino und Traum nicht allzu literarisch genommen. Dass Kino träumen macht, erweist sich nächtens: nahe an der Leinwand, niedergelegt, um die panoramische Sicht zu genießen, schlafen die Kinder, ihre audiovisuelle Selbstbestimmung träumend.

---

[1] Kinoki Manifest, Moskau 1924; die historischen Kinoki sind: Jelisaveta Svilova, Dziga Vertov, Michail Kaufman, Boris Kudinov, Ilja Kopalin, Pjotr Sotov und Buschkin.

[2] Kinoki Manifest, Moskau 1924

[3] ibid.

[4] Dziga Vertov, Tagebücher, Moskau 1937

[5] Kinoki, Wunschmaschinenmanifest, Wien 1990

[6] Kinoki, Bilder träumen, Wien 1992

[7] Übereinkünfte von San Andres, Chiapas, 1996

[8] Kinoki.Lumal, Tragbare Bildwelten, Chiapas, 2000

[9] Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Fotografie, Berlin, 1927

[10] Ukamao Gruppe, Jorge Sanjines Aramayo, Theorie und Praxis eines Kinos mit den Leuten, Mexiko, 1979

[11] ibid.

[12] So verwirklichen auch die Tzeltal Gesellschaften die Interviews in den Dokumentationen: "Kino-Mekapal" und "Kapel, Kaffee", Kinoki.Lumal, Chiapas, 2000

[13] In Ermangelung eines adäquateren Terminus übersetzen wir das Konzept des "Nawal" vorerst mit Schutzgott.

[14] Komitee für soziale Entwicklung, Santiago Atitlan, Guatemala

[15] Alberto Vallejo Reyna, Auf den Wegen der alten Schutzgötter, Guatemala, 2001

[16] Diego Chavez Petzey in: Der alte Großvater, Rilajmam, Kinoki.Lumal, 2002