

Ursula von Keitz, Daniel Kulle, Marcus Stiglegger u.a. (Hg.)

AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 56/57: Erfahrungsraum Kino

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2610>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Keitz, Ursula von; Kulle, Daniel; Stiglegger, Marcus (Hg.): *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 56/57: Erfahrungsraum Kino* (2013). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2610>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

56 / 57

Erfahrungsraum Kino

SCHÜREN

AugenBlick

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Ursula von Keitz, Beate Ochsner,
Isabell Otto, Bernd Stiegler und Alexander Zons
In Zusammenarbeit mit Heinz B. Heller

Eine Veröffentlichung der Arbeitsgruppe Medienwissenschaft
im Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz
Heft 56/57, Oktober 2013

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe:
Ursula von Keitz, Daniel Kulle und Marcus Stiglegger

Redaktionsanschrift:
Universität Konstanz, FB Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft
Universitätsstraße 10, Fach 157, 78457 Konstanz
<http://www.uni-konstanz.de>

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr
Einzelheft € 9,90 / Doppelheft € 16,90
Jahresabonnement € 25,-
Jahresabonnement für Studierende € 20,-
Bestellungen an den Verlag
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Druck: Druckhaus Marburg
ISSN 0179-2555
ISBN 978-3-89472-656-0

Inhalt

Editorial	5
Vorwort der Herausgeber	6
I Kino als Ort und Öffentlichkeit	
<i>Adrian Gerber</i> Sensation im Schundkino! Archäologie der Kinowerbung in der Schweiz um 1910 am Beispiel des Zürcher Kinos Radium	11
<i>Johanne Hoppe</i> Schauplatz Metropol Ein Bonner Lichtspielhaus als Spiegel von Kinogeschichte und Filmkultur seiner Stadt	30
<i>Wolfgang Fuhrmann</i> Film – Verein – Öffentlichkeit	53
<i>Senta Siewert</i> Programmgestalten und Kuratieren von Experimentalfilmen	64
<i>Julian Hanich</i> Wut im Kino Anmerkungen zu einem vernachlässigten Alltagsphänomen	72
II Kino als Ort ästhetischer Erfahrung und Wissensvermittlung	
<i>Marcus Stiglegger</i> Blicke von der Leinwand Nahaufnahmen des Auges als Affektbilder im Film	97
<i>Thomas Weber</i> Kollektive Traumata Die filmische Inkorporation von traumatischen Erfahrungen im Frühwerk von Alain Resnais	113

Ursula von Keitz

Das Kino als Reflexionsort von Sinnes- und Geisteserziehung

Filmbiographische Notizen zu François Truffauts L'ENFANT SAUVAGE 134

**III Veränderungen des Erfahrungsraums «Kino»
durch neue Technologien und andere Medien**

Daniel Kulle

DIY-Cinema

Alternative Erfahrungsräume des Kinos 151

Thomas Klein

Das Secret Cinema als hybride Kino-Erfahrung

168

Franziska Heller

**Erfahrungsraum «Kino» im Zeitalter der digitalen
Reproduzierbarkeit**

187

Florian Mundhenke

Von den Grenzen der Kinoerfahrung

Anmerkungen zum Kino als Erfahrungsraum im Zeitalter von
Nutzungs- und Wahrnehmungsumbrüchen 203

Abbildungsnachweise

221

Die Autorinnen und Autoren

223

Editorial

Mit dieser Doppelnummer hat die Herausbergerschaft der 1985 an der Philipps-Universität Marburg gegründeten und zuletzt von Heinz-Bernd Heller und Angela Krewani herausgegebenen Zeitschrift AUGENBLICK gewechselt. Als neue Herausgeberinnen und Herausgeber werden wir am neuen Ort die bewährte und in ihrem Themenspektrum höchst vielfältige Zeitschrift weiterführen. Wir freuen uns, mit Heinz-Bernd Heller als langerfahrem Marburger Mitherausgeber von AUGENBLICK weiterhin zusammenarbeiten zu können. Er stand uns in der Übergangphase stets mit Rat und Tat zur Seite und hat seine Unterstützung auch für die Zukunft zugesichert. Vielen Dank!

Mit dem Herausgeberwechsel kommt es zu einer kleinen programmatischen Erweiterung der Zeitschrift: Die fortan als «Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft» erscheinende Zeitschrift will das gesamte Spektrum aktueller medienwissenschaftlicher Forschung, der Theorie, Geschichte und Ästhetik technischer Medien berücksichtigen. Der Schwerpunkt wird weiterhin auf Themen der Film- und Fernsehwissenschaft liegen. Künftig werden aber auch Fragestellungen aus der Mediengeschichte, der Bildtheorie oder der Audioästhetik ein Forum finden und Schnittstellen zur Kunst- und Kulturwissenschaft bearbeitet. Die Zeitschrift soll ein interdisziplinäres kulturwissenschaftliches Forschungsumfeld vorstellen, für das die Frage der Medien mehr denn je eine zentrale geworden ist.

Wir wünschen den Leserinnen und Lesern, Abonentinnen und Abonnenten eine anregende Lektüre dieser Doppelausgabe und hoffen, dass sich der Kreis der Abonentinnen und Abonnenten von AUGENBLICK erweitert. Fortan ist auch ein preisreduziertes Abonnement für Studierende verfügbar.

Wir sind gespannt auf Themenvorschläge für künftige Ausgaben. Bitte schicken Sie uns Ihre Ideen und Anregungen, Vorschläge und Projekte per Post oder via Mail zu.

Konstanz, im August 2012

*Ursula von Keitz
Beate Ochsner
Isabell Otto
Bernd Stiegler
Alexander Zons*

Vorwort der Herausgeber

Was heißt Filmerfahrung? Wie gestaltet sie sich in Bezug auf den architektonischen und sozialen Ort des Kinos? Und wie wandelt sie sich im Zuge der Digitalisierung der Medien und einem sich vollziehenden Umbruch des kinematografischen Wahrnehmungsdispositivs? Diese Fragen stehen im Mittelpunkt des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Netzwerks «Erfahrungsraum Kino». Das Netzwerk, das 2011 seine Arbeit aufgenommen hat und aus zehn Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftlern aus Deutschland, der Schweiz und Holland besteht, macht es sich zur Aufgabe, den Transformationen des Nutzungs- und Wahrnehmungsdispositivs Kino nachzuspüren und legt in diesem AUGENBLICK-Doppelheft, unter Hinzunahme zweier Aufsätze von Nachwuchsforschenden zur lokalen Kinogeschichte, erste Forschungsergebnisse vor.

Dem Thema nähert sich das Netzwerk aus den verschiedenen filmwissenschaftlichen Arbeitsbereichen Geschichte, Theorie und Ästhetik, mit verschiedenen methodischen und theoretischen Ansätzen. Entsprechend der drei Sektionen «Filmerfahrung und Kino als sozialer Ort», «Filmrezeption zwischen Wissenserwerb, Sinnesreizung und neuen ästhetischen Wahrnehmungsangeboten» sowie «Das Dispositiv Kino im Horizont neuer digitaler Medien und damit einhergehende Transformationen» werden die aktuellen Umbrüche im Bereich von Kino und Film mit Blick auf den Zuschauer und seine Rezeptionserfahrung analysiert.

Sektion I widmet sich der phänomenologischen, ethnologischen, sozialen und physisch-sinnlichen Erfahrung des Ortes Kino als öffentlichem Raum bzw. Ort des Austauschs über Filme, wobei der Fokus insbesondere Architektur, sozialen Ritualen und Faktoren raumgebundener Sinneswahrnehmung gilt.

Die Untersuchungen von Adrian Gerber und Johanne Hoppe zur Kinogeschichte Zürichs und Bonns gelten lokalen Besonderheiten des architektonischen Stils, des Programms einzelner Kinos in städtischen Topographien, der historischen Filmwerbung und verschiedenen Medien der Publikumsansprache. Kinogeschichte zeigt sich hier als Lokalgeschichte, die deutlich von den jeweiligen historischen Mentalitäten und lokalen ökonomischen Verhältnissen geprägt ist. In seinem Beitrag zur Rezeption dokumentarischer Formate im Kontext von Vereinen zeigt Wolfgang Fuhrmann auf, dass die Sinnzuschreibung dokumentarischer Filme seit der frühen Kinematografie je nach situativem Kontext sehr unterschiedlich ausfallen kann. Ob ein Film über eine Safari in Afrika in einem Kolonial- oder einem Naturschutzverein gezeigt wird, lässt den Film jeweils in einem völlig anderen Licht erscheinen und die möglichen Erfahrungsformen des Films sich vehement unterscheiden.

Senta Siewert stellt in ihrem Werkstattbericht einen Forschungsansatz zum Kuratieren von Experimentalfilmen vor und schlägt eine Brücke zwischen kuratorischer Praxis und analytischer Wissenschaft, indem sie der Frage nachgeht, wie das

Untersuchen von filmischen Erfahrungsräumen und deren Produktion in Beziehung gesetzt werden können.

Julian Hanich widmet sich in seinem Beitrag einem alltäglichen Phänomen, das die Filmerfahrung im Kino als sozialem Ort begleitet: dem Ärger und der Wut des Zuschauers über andere Zuschauer, wenn sie durch Aktivitäten abseits des Filmrezipierens Störungen des Filmerlebnisses hervorrufen, aber auch dem Problem, welche psychologischen Phänomene wirksam werden, wenn der Ärger über den Film selbst nicht an seine Urheber herangetragen werden kann.

Die Untersuchungen der Sektion II betrachten den Film als Bestandteil sowohl persönlicher Erfahrungen wie auch kollektiver historischer Einsichten, die vom Film zunächst (mit-)bedingt, aber immer wieder auch aufgegriffen, neu verhandelt und transformiert werden können. Es geht darum, wie Filmemacher die Ästhetik und die Dramaturgie von Filmen so gestalten, dass sie in der Besonderheit des Dispositivs Kino am besten zur Geltung kommen. Es wird der Frage nachgegangen, wie Filmästhetik diesen Bedingungen Rechnung trägt, sie immer wieder nährt und damit auf die sinnliche Erfahrung des Kinoerlebnisses fokussiert bleibt. Über die Wissensvermittlung hinaus wird ein Zusammenspiel von Vorwissen und vermittelten Inhalten, von Sinnesreizen und Verständnismomenten, von Erwartungen und Herausforderungen modelliert, die nur in einem dialogischen Schema verstanden werden können.

In seinem Beitrag präsentiert Marcus Stiglegger eine Breitschau von Augenmotiven in unterschiedlichsten filmischen Konstellationen. Deutlich wird, neben der zentralen Bedeutung, die das Motiv Auge für das Dispositiv Kamera besitzt, auch eine spezielle Form der ästhetischen Erfahrung, die Zuschauer und Leinwand in eine bestimmte Beziehung setzt. Das Medium scheint den Betrachter anzublicken und mit ihm explizit in ein kommunikatives, performatives Verhältnis zu treten. Eine der bedeutenden historischen Leistungen des Kinos ist die Bewahrung und Kultivierung von Erinnerung. Thomas Weber verdeutlicht am frühen Werk des französischen *rive gauche*-Filmemachers Alain Resnais, wie dieser sowohl dokumentarisch als auch fiktional Erinnerung und Gedächtnis in seinen Filmen reflektiert und das Medium selbst zu einem Gedächtnis der Bilder und des Wissens werden lässt. Ursula von Keitz geht der Frage nach, welche Faktoren dafür verantwortlich sind, dass ein Film besonders gut im Gedächtnis bleibt und gleichsam seine Nachhaltigkeit erweisen. Mit der Beschreibung von Erfahrungen, die dem Kino als Ort gelten, von lebensgeschichtlichen Faktoren und ästhetischen Strukturen von Filmen entwickelt sie, eine Art Selbstversuch anstellend, ein multifaktorielles Modell und erprobt dies am Beispiel von François Truffauts *L'ENFANT SAUVAGE*.

Im digitalen Zeitalter sind Techniken und Institutionen des Kinos in einem Umbruch begriffen, der sich in seiner Reichweite durchaus mit dem medialen Übergang des Stummfilms zum Tonfilm vergleichen lässt. Dem Zuschauer bietet sich heute eine vielfache Auswahl des Dispositivs seiner Filmrezeption. Er kann Filme im Internet betrachten, sie auf mobile Endgeräte laden, im Fernsehen anschauen

oder an öffentlichen Plätzen wie Flughäfen und Bahnhöfen beim Warten rezipieren. Die Folge ist eine «Explosion des Kinos», die seine gegenwärtige «Ortlosigkeit» zum Ausdruck bringt. Doch wie, so fragt die Sektion III, reagiert das Kino auf diese Herausforderung? Wie wird mit der Vielfalt von Angebotsformen umgegangen?

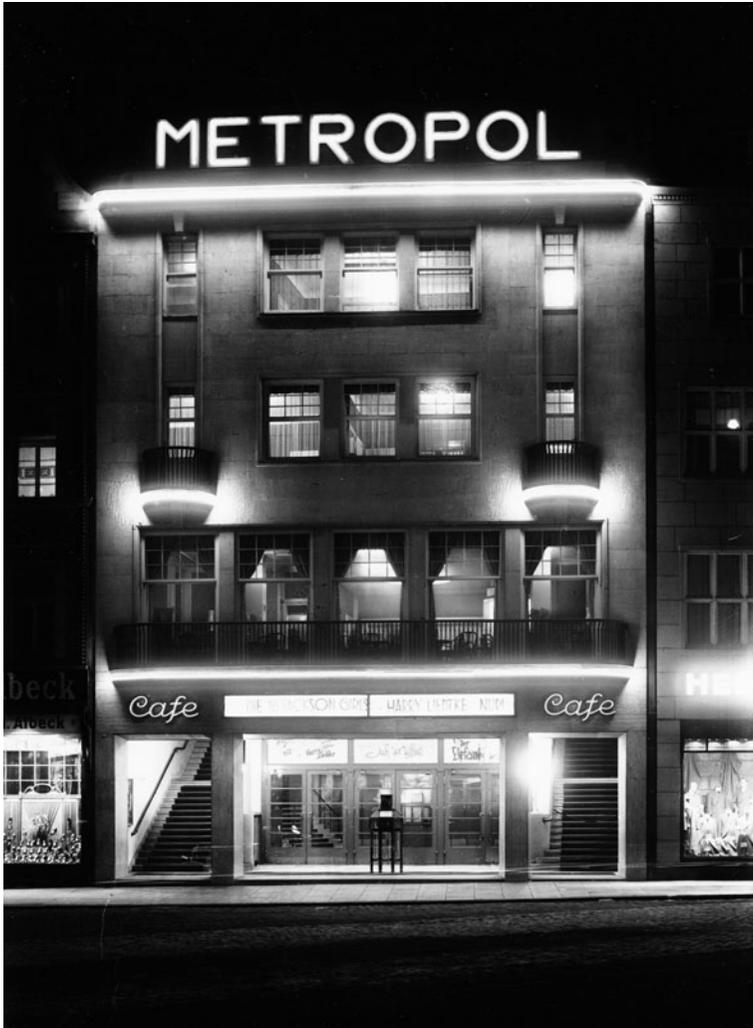
Auf der Basis eines Do-it-yourself-Kinos hat sich in den frühen 1970er Jahren eine eigene, neue Kultur der Filmproduktion und -rezeption gegründet. Daniel Kulle dokumentiert diese Tendenz anhand des *Queer Cinema*, das aus der schwulen Subkultur heraus Möglichkeiten der medialen Selbstreflexion und zugleich der Loslösung von etablierten Konventionen schuf. In London hat sich eine Tendenz des filmbasierten «Erlebnisparks» namens *Secret Cinema* etabliert, die Thomas Klein in einem Erlebnisbericht anhand des *Shawshank Redemption*-Events vermittelt. Hierbei wird ein bestimmter Spielfilm zur Basis eines Erlebnisraumes, in den das Publikum eintaucht und selbst zum Protagonisten in einer fremden Welt wird. Erst gegen Ende dieser Erfahrung wird tatsächlich der Film gezeigt, der dann als Teil der gemeinschaftlichen Erfahrung neu rezipierbar wird. Franziska Heller widmet sich verschiedenen aktuellen Modi und symbolischen Praktiken der Neupräsentation des historischen Filmerbes, die zwischen imitatorischen Verfahren eines Kinobesuchs in der Programmierung von DVD-Menues und besonderen Ritualen der Wiederaufführung historischer Filme bei Spezialfestivals changieren. Florian Mundhenke schließlich plädiert für eine Differenzierung des Dispositiv-Begriffs, den er unter kritischem Rückgriff auf die Apparatus-Theorie für die neuen dispositiven Anordnungen, in die das Filmesehen gestellt ist, diskutiert.

Das Titelbild und die Zwischenbilder, die den Sektionsbeiträgen vorangestellt sind, zeigen das ehemalige Kino Metropol in Bonn, in dem sich seit einigen Jahren die Filiale einer Buchhandelskette befindet. Die architektonische Innenausstattung blieb erkennbar erhalten. Es zeigt sich indes, dass die faktische «Annektierung» des einen Mediums durch ein anderes scheinbar nur um den Preis eines Geschäftsmodells zu haben ist, in dem es keineswegs nur um den Verkauf von Büchern geht.

*Ursula von Keitz
Daniel Kulle
Marcus Stiglegger*

I.

Kino als Ort und Öffentlichkeit



Sensation im Schundkino!

Archäologie der Kinowerbung in der Schweiz um 1910 am Beispiel des Zürcher Kinos Radium¹

Die titelgebenden Schlagworte «Sensation» und «Schundkino» verweisen als Quellbegriffe der 1910er Jahre auf Diskurse im Zusammenhang mit dem Unterhaltungsmedium Film: Das eine entstammt der frühen Werbetätigkeit von Kinos, das andere bildungsbürgerlichen Anfeindungen gegen diese damals neuartige Vergnügungsinstitution. Ansonsten bezieht sich die Überschrift auf einen spektakulären Quellenfund aus dem Jahr 2009 in einer Freizeiteinrichtung, die auch nicht gerade als Inbegriff der gehobenen Unterhaltung gilt – einem Zürcher Sexkino. Schließlich sei auch gleich vorausgeschickt, dass «Archäologie» hier nicht, wie im filmhistorischen Schrifttum üblich, metaphorisch zu verstehen ist, sondern wörtlich.

Der vorliegende Beitrag will einen Einblick in die Reklamepraxis schweizerischer Kinos in den ersten Jahren ihres Bestehens geben. Dies geschieht unter anderem anhand der neu aufgetauchten Quellen, bei denen es sich vor allem um Filmplakate des Zürcher Kinos Radium handelt. Zunächst möchte ich die frühe Film- und Kinowerbung als Untersuchungsgegenstand filmhistorisch und -historiografisch verorten. Dann sollen die Umstände des Plakاتفundes erläutert werden. Weiter sind Bandbreite und Charakteristika kinematografischer Werbemaßnahmen in den 1910er Jahren herauszuarbeiten und gewisse gesellschaftliche Widerstände dagegen darzulegen. Abschließend sollen eine Plakattypologie und erste Forschungsergebnisse zur Diskussion gestellt sowie die wissenschaftliche Bedeutung des Quellenfundes ermessens werden.

Filmhistorischer Kontext und Forschungsansatz

Die Untersuchung der Werbetätigkeit früher Kinos ist Bestandteil meines breiter angelegten Dissertationsprojekts zu Kinobesuch und Filmrezeption in der Schweiz während des Ersten Weltkriegs. Die Arbeit fokussiert auf soziale und politische Debatten im Film und über Film, wobei es mir um die Rekonstruktion und Analyse

1 Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, den ich auf dem Memoria-Kolloquium 2010 «Audiovisuelle Medien als Forschungsgegenstand und historische Quelle» gehalten habe (Zürcher Hochschule der Künste, 22. und 23.10. 2010). Er ist ist auch online auf <http://www.cinematheque.ch/f/documents-de-cinema> erschienen.

einer Form von «Kinoöffentlichkeit»² geht. Diese konstituiert sich aus unterschiedlichen Begleitdiskursen und -debatten zum Kino als Institution und zu einzelnen Filmen (kinofeindliche Publikationen, Verteidigungsschriften und Werbung, Presse und Politik, Gesetzgeber und Behörden), aus den Filmen selbst (als ästhetische und narrative Produkte), aus ihren Präsentations- und Darbietungsformen (Aufführungskontext, Programmgestaltung oder musikalische Begleitung) sowie aus den kulturellen Praktiken im Zusammenhang mit dem Kinobesuch (politische Aktivitäten, Zwischenrufe, Schlägereien etc.).

Geprägt von den weltpolitischen und nationalen Geschehnissen, waren die 1910er Jahre eine Formierungsphase unterschiedlicher, auf das Kino bezogener Praktiken und Diskurse: Nach der Etablierung ortsfester Kinos (1906 in Genf, 1907 in Zürich, St. Gallen, Chiasso, Locarno, Basel, Lausanne und Bern)³ prägte der Kinobesuch das Freizeitverhalten breiter Bevölkerungsschichten in der Schweiz. Damit war die in erster Linie urbane Vergnügungsstätte Kino gleichzeitig Folge, Katalysator und vor allem Symbol jener gesellschaftlichen Modernisierungspänomene, Urbanisierungsprozesse und Erscheinungsweisen der Beschleunigung, die von konservativer Seite als «Vermassung», «Entwurzelung», ständige «nervöse Hast», als «materialistischer Zeitgeist» oder «sittlicher Niedergang» angesprochen und als Bedrohung wahrgenommen wurden. Während in Zeitungen die ersten Filmkritiken erschienen, machten bildungsbürgerliche Kinofeinde und -reformer gegen das populäre Unterhaltungskino mobil und begründeten langlebige Hypothesen zur Wirkung audiovisueller Medien.⁴ Aufgrund solcher Pressionen installierten Gesetzgeber und Behörden in den 1910er Jahren die Filmzensur und andere rechtliche Normen.⁵ Parallel hierzu verschwanden in den frühen 1910er Jahren mit der «Narrativierung»⁶ des Films die reinen Nummernprogramme zugunsten längerer Spielfilme. Dabei entstanden filmästhetische Konzepte und Konventionen (Erzählformen, Montagetechniken etc.), die teilweise noch heute von Bedeutung sind.

Das Ziel des Dissertationsprojekts ist es, solche praktischen und diskursiven Konfigurationen zu analysieren. Zwei Randbemerkungen methodisch-theoretischer Art mögen der Verdeutlichung des Forschungsansatzes dienen: Seit Mitte der 1980er Jahre ist die Filmgeschichtsschreibung in einem Wandel begriffen. Unter dem Label der «New Film History» sind in diesem Fach endlich wissenschaftliche Standards wie Quellenbeleg und Quellenkritik oder die Methoden- und Literaturdiskussion eingeführt worden. Traditionellere Formen der Filmgeschichtsschreibung waren – und sind teils noch heute – stark auf «große Männer» fokussiert. Die klassische Filmhistoriografie präsentierte die (Meister-)Werke dieser Erfinder, Regisseure oder Studiobosse oft im anekdotischen Erzählmodus und losgelöst von

2 Vgl. auch: Müller und Segeberg in: Dies. (Hg.) 2008, S. 7–30.

3 Vgl. auch: Cosandey 1996, S. 313–325; Dumont 1987, S. 24f.

4 Zum kinofeindlichen Diskurs siehe den betreffenden Abschnitt weiter unten.

5 Zu Stadt und Kanton Zürich: Uhlmann o.J.

6 Gunning 1986, S. 63–70, hier S. 68.

ihrem historischen Entstehungskontext. Von den Vertretern der New Film History wird Film und Kino hingegen als offenes System begriffen, in dem sich soziale, ökonomische, ästhetische und kulturelle Faktoren auf komplexe Weise gegenseitig beeinflussen. Die Forschung soll in mikrohistorischen Studien überschaubare Fragestellungen beantworten. Ein anderes Postulat der New Film History ist die Erweiterung der filmhistorischen Quellenbasis auf nicht-filmische Quellen. Robert Allen und Douglas Gomery haben ihr sozialgeschichtlich inspiriertes Anliegen pointiert formuliert:

«Films themselves tell us next to nothing about modes of production, organisation structures, market situations, management decision making, or labor relation, just as close examination of a bar of soap would reveal little data in the study of the personal hygiene industry.»⁷

Das Forschungsprojekt ist darüber hinaus rezeptionshistorisch ausgerichtet. Neben den historischen Filmen und ihren Produktionshintergründen, das heißt den filmischen «Texten» und ihren Entstehungsbedingungen, interessiert insbesondere die historische Medienwahrnehmung. An ihr lässt sich unter anderem die historische Bedeutung von Filmen und deren gesellschaftliche Relevanz ermessen. Es geht bei der rezeptionshistorischen Forschungsperspektive folglich weniger um Fragen der Filmproduktion oder um die theoretische und analytische Arbeit an filmischen Texten als darum, was das Publikum oder verschiedene Publika in bestimmten historischen Kontexten aus Filmen machten, wie man Filmen Bedeutung verlieh und wie sie wahrgenommen, interpretiert oder «benutzt» wurden.

Auch bei der Auseinandersetzung mit historischer Film- und Kinowerbung steht die theoretische oder analytische Arbeit am audiovisuellen Filmmaterial nicht im Zentrum. Vielmehr soll ein in erster Linie ökonomisch determinierter Begleitdiskurs zum Kino untersucht werden. Ein «Verbund» von Bildern und Texten erzeugt, mit den Worten Wolfgang Beienhoffs und Martin Hellers, als «flankierende Massnahme» eines zu verkaufenden Films «an verschiedenen Orten unterschiedliche Formen vorweggenommener Präsenz und Repräsentation».⁸ Die entsprechenden «Paratexte»⁹ waren von einiger gesellschaftlicher Bedeutung und sind für die rezeptionshistorisch ausgerichtete Filmhistoriografie von großem Interesse.

7 Allen/Gomery 1985, S. 39.

8 Beienhoff und Heller in: Dies. (Hg.) 1995, S. 31–58, hier: 38.

9 Genette 1989.

Der Plakatsfund im Zürcher Kino Radium

Das Kino Radium war eines der ersten ortsfesten Lichtspieltheater in Zürich. Es wurde 1907 von Carl Simon-Sommer im Erdgeschoss einer mittelalterlichen Liegenschaft an der Mühlegasse 5 (Niederdorf/Altstadt) eingerichtet. Das 1928 mit einer heute denkmalgeschützten Fassadenmalerei von Emil Morf versehene Etablissement machte sich in den 1930er Jahren einen Namen als Western-Kino, wechselte in späteren Jahrzehnten zu einem «anspruchsvolleren» Arthouse-Programm, um ab Mitte der 1990er Jahre schließlich eine Verwendung als Sexkino zu finden. Bei seiner Schließung im Sommer 2008 hatte das nie grundlegend umgebaute Kino gut 100 Betriebsjahre auf dem Buckel; das ist Zürcher – und wahrscheinlich auch Schweizer – Rekord.¹⁰

Anlässlich archäologischer Untersuchungen im Sommer und Herbst 2009 entdeckte ein Mitarbeiter der Stadtarchäologie Zürich im Dachstock des Hauses einen hinter einer Holzvertäfelung verborgenen Papierstapel. Bei genauerer Betrachtung stellte sich heraus, dass es sich um Filmplakate, Programmzettel, einige Ausgaben der Filmzeitschrift *Kinema*¹¹ sowie weitere Materialien aus der Stummfilmzeit handelt. Die rund 40 unterschiedlichen Plakate und die zahlreichen Dubletten datieren zur Hauptsache auf die Jahre 1911 bis 1914 und waren teils in sehr schlechtem Erhaltungszustand. Unter Federführung der Zürcher Stadtarchäologie und mit Un-



Abb. 1 Plakat des Kinos Radium (Zürich) für FANTÔMAS I/À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE (F 1913, Gaumont, Louis Feuillade) vom 15. Mai 1913; Druck: Atelier Metropol, Zürich; Zweifarbindruck, 76 x 100 cm; im Fundzustand

Abb. 2 Fotografie des Kinos Radium (Zürich) von circa 1915 mit Plakaten für den Film L'ENDORMEUSE (F 1914, SCAGL)



10 Die wichtigsten Beiträge zur Geschichte des Kinos Radium sind: Bignens 1988; Jenny (Hg.) 2011; Kino Radium (Hg.) 1977 und 1982.

11 Das erste Schweizer Branchenblatt *Kinema* ist online zugänglich auf <http://www.film.uzh.ch/kinema>.

terstützung des privaten Eigentümers der Liegenschaft konnten die Plakate inzwischen inventarisiert, identifiziert und restauriert werden.¹²

Film- und Kinowerbung in Zürich

Die wichtigsten Reklamemittel der Kinobranche um 1910, derer sich auch das Kino Radium bediente, waren das Zeitungsinserat, der Programmzettel und das Plakat.¹³

Zusätzlich nutzten Kinobetreiber die Möglichkeit, einem Kino mit der Namensgebung eine spezielle Ausstrahlung zu verleihen. Der Name Cinema Palace zum Beispiel suggerierte Geräumigkeit, Komfort und eine hohe Programmqualität des bei seiner Gründung größten Lichtspieltheaters in Zürich. Und beim Zürcher Kino Orient im Haus Du Pont evozierte neben dem Namen und dem Eröffnungsplakat ebenso die aufwendige Architektur und Innenausstattung einen exotischen Reiz.¹⁴ Palace und Orient gehörten dem umtriebigen Kinomann Jean Speck. Mit seinen Edelkinos in Bahnhofsnähe war er auf dem Platz Zürich der schärfste Konkurrent bescheidener Häuser, wie das Radium eines war. Das außergewöhnliche Eröffnungsplakat des bekannten Plakatkünstlers Otto Baumberger, das zusammen mit anderen Speck-Plakaten in grafischen Sammlungen überdauert hat, zeugt von Specks Qualitätsstrategie.

- 12 Alle Fundstücke aus dem Radium werden im Stadtarchiv Zürich aufbewahrt und sind in einem online zugänglichen Inventar beschrieben und abgebildet in Gerber und Motschi 2011, publ. auf http://www.stadt.zuerich.ch/content/hbd/de/index/archaeologie_denkmalpflege_u_baugeschichte/publikationen/online-publikationen/2011_gerber_motschi_plakatfund.html. – Ich danke Peter Bagrov, Herbert Birett, Thomas C. Christensen, Roland Cosandey, Birgit Granhøj, Johannes Kamps, Mariann Lewinsky Sträuli, Henk van der Lingen, Martin Loiperdinger, Zoran Sinobad und Yuri Tsvivan für ihre Hilfe bei der Identifizierung der Plakate und beworbenen Filme.
- 13 Die Bandbreite der Werbeinstrumente war aber umfassender: Im Lokalteil von Zeitungen fanden sich Artikel mit werbendem Charakter, bei denen es sich zu einem guten Teil um Einsendungen von Kinobetreibern handelte. Das Kino Radium stellte anlässlich seiner Eröffnung ferner eine Ansichtskarte her, und in Basel ließ man zur Lancierung des Films *OCCUPE-TOI D'AMÉLIE* (F 1912, Éclair, Emile Chautard) eine schwarz gekleidete Dame mit Maske in einer Droschke herumfahren, was in der Stadt natürlich für Aufregung sorgte. Der Schweizer Vertreter von Itala-Film hatte passend zu den *MACISTE*-Filmen für Kinobesitzer auch eine überlebensgroße «Macistes Kolossal-Statue» in Bronze- oder Terracotta-Imitation im Angebot. Daneben gab es Kinoausrufer. Des Weiteren prägten Fassadenbeschriftungen und auffällige Beleuchtungen (eigentliche Leuchtschriftreklamen allerdings erst ab den späten 1920er Jahren) die äußere Erscheinung von Kinogebäuden und anderen Vergnügungstätten (Ansichtskarte Kino Radium Zürich, 1907, Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz, abgedruckt in: Haver/Jaques 2003, S. 21; Inserat in: *Kinema*, 7/18 (5.5.1917), S. 9; Bignens 2009, S. 34; Meier-Kern 1993, S. 46, 81.
- 14 Kinonamen wie *Excelsior* (Genf und Interlaken), *Colosseum* (Bern und Oerlikon), *Wunderland* (Zürich), *Lux* (Bulle, Vevey und Montreux), *Radium* (Baden, Bern, Lugano, St. Gallen, Vevey, Winterthur und Zürich), *Metropol* (Bern), *La Scala* (La Chaux-de-Fonds), *Lichtspiele zum Gütsch* (Luzern) oder *Zürcherhof* (Zürich) verwiesen in den 1910er Jahren außerdem auf Exklusivität, die Antike, paradisische (und später auch außerirdische) «Zufluchtsorte», das Projektionsverfahren, andere technische Innovationen, Modernität im Allgemeinen, berühmte Bühnen oder schlicht auf geografische Bezeichnungen bzw. bereits bestehende Namen, vgl. auch Bignens 1988, S. 31–35, 110 sowie Haver/Jaques 2003, S. 33f.

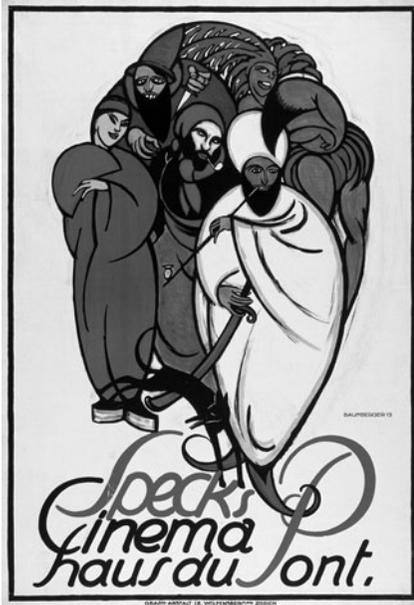


Abb. 3 Eröffnungspakat des Kinos Orient (Zürich) vom 25. Oktober 1913; Gestaltung: Otto Baumberger; Druck: J. E. Wolfensberger, Zürich; mehrfarbige Lithografie, 90,5 x 128 cm

Die Kinos der 1910er Jahre inserierten in verschiedenen Zeitungen, in Zürich am regelmässigsten im Tagblatt der Stadt Zürich, das als Amtsblatt sehr wenig kostete und auch einkommensschwache Schichten erreichte. Der am 22. Januar 1914 im Radium gezeigte Film über Stierkämpfe in Madrid wurde etwa als «Kolossalbild» angekündigt und sei «Unbedingt die grösste Sensation der Woche». Die Konkurrenz sah dies freilich anders: Der «Spionage-, Abenteuer- u. Detektiv-Schlager» im Olympia¹⁵ bot, laut Inserat gleich darunter, «Sensation auf Sensation!».¹⁶ Es gab schon damals auch relativ komplexe Inseratekampagnen mit verwirrenden Erstinseraten und anschließender Auflösung.¹⁷ Auffällige Inserate weckten nicht nur das Interesse des Kinopublikums, sondern schreckten immer wieder auch die Kinogegner auf, die dann bei der Zürcher Polizei vorstellig wurden und bestimmte Filme verbieten lassen wollten.¹⁸

Programmzettel dienten einerseits der Information der zahlenden Kinobesucher;¹⁹ andererseits wurden sie auf den Straßen verteilt, um Publikum anzuwerben. Aus heutiger Sicht sind die Programmzettel interessant, weil sich an ihnen unter anderem Veränderungen der Programmstruktur detailliert untersuchen lassen. Einer der im Radium entdeckten Flyer von Oktober 1913 warb für ein Wochenprogramm, bestehend aus der französischen Eclair-Wochenschau, mehreren kurzen

15 Die Konkurrenzsituation auf dem Zürcher Kinomarkt schloss die punktuelle Zusammenarbeit zwischen Kinobesitzern nicht aus: Für den Film *I DUE SERGENTI* (I 1913, Pasquali, Ubaldo Maria Del Colle) gaben Carl Simon-Sommer vom Radium und Friedrich Korsower vom Olympia-Kino, der den Film in der Schweiz vertrieb, ein gemeinsames Plakat in Auftrag (vgl. auch Inserat in: *Kinema*, 3/41, 11.10.1913, S. 10).

16 Inserate in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 22.1.1914, S. 5.

17 Inserat zu *DER MANN OHNE ARME* (D 1913, Imperator, Fritz Bernhardt). In: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 17.1.1914, S. 10.

18 Jakob Vogelsanger, Polizeivorsteher der Stadt Zürich, Aktennotiz, 30.4.1914, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39.

19 Daneben existierten mehrseitige Programmhefte, die Informationen zum Programm oder zu einem einzelnen Film enthielten. Anders als Programmzettel mussten Programmhefte in jedem Fall bezahlt werden.

«Einlagen» und zwei längeren Spielfilmen – einer von ihnen «in 3 Akten». Die auf den Programmzetteln dieser Jahre grafisch hervorgehobenen längeren Spielfilme sind meist mit Aktangabe versehen. Ein Akt ist eine Filmrolle mit etwa 300 Metern Film, die in rund 15 Minuten durch den Projektor liefen. Die Nennung der Anzahl Akte verwies also auf die Spieldauer eines Films. Im Laufe der 1910er Jahre gruppieren sich die kürzeren Nummern (Einakter) zusehends um einen immer länger werdenden Spielfilm. Diese «Hauptattraktion» stand im Zentrum der Reklame und wurde nicht zuletzt mit der Spieldauer beworben.

Ein anderer Programmzettel des Kinos Radium²⁰ war mit dem Slogan versehen: «Erstklassiger ständiger Kinematograph Radium/Grösste Bildfläche/Platz für 300 Personen». Dass der Saal des Radium 300 Personen fasste, war aber eine glatte (Werbe-)Lüge, der selbst einige Filmhistoriker aufgefressen sind. Das Radium verfügte gemäß Polizeiakten nur über rund 150 Sitzplätze.²¹

Auf den Programmzetteln und in den Inseraten der meisten Lichtspielhäuser wurde gerne die Grösse des Kinos, die gute Projektions- und Luftqualität betont. Mit solchen Nobilitierungsgesten reagierte die Kinobranche sowohl auf die Konkurrenzsituation als auch auf den kinofeindlichen Diskurs jener Jahre. Kinogegner argumentierten nämlich unter anderem mit gesundheitlichen Gefahren, die angeblich vom Kino ausgingen: Die «flimmernde» Projektion und die schnelle Abfolge der Bilder würden die Augen schädigen und die Nerven der Kinobesucher «zer-rütten». Die stickigen, engen und dunklen Räume seien ein Problem nicht nur in sittlicher Hinsicht, sondern auch schädlich für die Gesundheit.

Eine tatsächliche Gefahr für die Kinogänger der 1910er Jahre konnte hingegen vom brennbaren Filmmaterial ausgehen – außer man besuchte den «[f]euersichere[n] Saal» des Kinos Radium. Einen Schritt weiter beim Verwursten kinoschädigender Diskurselemente ging das Werbegenie Jean Speck vom Orient-Kino: Den Film ATLANTIS (DK 1913, Nordisk, August Blom) zeige er in einer feuergefährlichen Kopie; der Streifen sei nur in dieser Form erhältlich, aber der-maßen sehenswert, dass er, Speck, von seinem Prinzip, nur unbrennbare Filme zu

20 In den Aktenbeständen der Zürcher Polizei sind elf Programmzettel des Kinos Radium von 1909 und 1910 erhalten geblieben (Programmzettel Kinos Zürich, 1909/1910, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39).

21 Bericht über die Kontrolle in den Kinematographen- und Filmverleihgeschäften, 4.12.1913, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39 – Nebenbei erwähnt: Auch ein weiterer Gründungsmythos des Kinos Radium – es sei aus dem Umbau eines Pferdestalls hervorgegangen – entspricht streng genommen nicht den Tatsachen. Dies haben Planrecherchen im Amt für Baubewilligungen der Stadt Zürich durch Andreas Motschi (Stadtarchäologie Zürich) ans Tageslicht gebracht. Die Pferdestallungen waren in der Mühlegasse 3 und im Westteil des Hauses Mühlegasse 5 untergebracht. Das Kino wurde aber in der Osthälfte von Mühlegasse 5 eingerichtet, in der sich laut Baueingabeplan vom 2. April 1907 zuvor eine «Remise» befand. Dieser Befund ist auch archäologisch durch die Freilegung eines Steinplattenbodens bestätigt worden, der gut zu einem Wagenschuppen passt. Mit der Pferdestallgeschichte hätte sich ein auf sein Ansehen bedachter Kinobetreiber in den 1910er Jahren natürlich nie gebrüstet. In der Filmgeschichtsschreibung wird diese Anekdote aber oft kolportiert, weil sie so gut zur Frühzeit der Kinobranche passt, die bekanntlich im einfachen Schaustellergewerbe wurzelt und schlecht angesehen war (vgl. auch Bignens 1988, S. 107f.; Manz 1968, S. 29–76, hier S. 55).



Abb. 4 Plakat des Kinos Radium (Zürich) für LA FOSSA DEL VIVO (I 1912, Itala, mit Lydia Quaranta), THE GREATER LOVE (USA 1912, Vitagraph, Rollin S. Sturgeon) und THE WILL OF PROVIDENCE (USA 1911, Solax) [?] vom 31. Oktober 1912; Druck: Atelier Metropoli, Zürich; Zweifarbendruck, 76 x 100 cm; restauriert

relativ einfache, zweifarbige Textplakate im Format 76 x 100 cm aus lokaler Produktion. Weil der farbige Rahmen mit auffälligem Radium-Logo (rot oder grün) auf Vorrat gedruckt werden konnte und bei Bedarf nur noch die schwarze Schrift nachgedruckt werden musste, waren die Plakate in der Herstellung günstig.

Mit minimalem Aufwand hergestellt, dürften Plakate wie dasjenige für FANTÔMAS/À L'OMBRE DE LA GUILLOTINE (F 1913, Gaumont, Louis Feuillade) ihre Wirkung nicht verfehlt haben – weder bei den Filmliebhabern noch bei den Kinofeinden: Die sehr erfolgreichen Filme der FANTOMAS-Serie gehörten in den frü-

zeigen, jetzt abgehe; das sei er dem Ansehen seines Unternehmens schuldig.²² Der stadtbekannte Jean Speck ließ sich desgleichen mit der Programmzettelverteilung etwas Besonderes einfallen: Wenn er mit seinem Hund in der Stadt unterwegs war, hängte er dem Tier eine Art Satteltasche um, aus der sich Interessierte mit Programmen bedienen konnten. Weil das Tier bissig war, wurde Specks Hund sogar aktenkundig.²³

Die Programmzettel lassen im Übrigen Rückschlüsse auf Publikum und Besuchsgewohnheiten zu. So richteten sich deutsch- und italienischsprachige Handzettel des Zürcher Kinos Wunderland an die Klientel im Arbeiterquartier Aussersihl. An besserer Lage gelegen übersetzte das Kino Zürcherhof beim Bellevue die Filmtitel hingegen auf Französisch.²⁴

Kommen wir zu den Plakaten: Bei den meisten Affichen, die im Radium gefunden wurden, handelt es sich um

- 22 Programmzettel Kinos Zürich, 1909/1910, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39; Inserat in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 16.4. 1914, S. 5. – Auch das bekannte Mäusefalle- und das Kunstaustellungs-Plakat für Jean Specks Kino Palace (von Otto Baumberger 1916 bzw. 1917) nahmen ironisch Bezug auf die kulturpessimistischen Schreckensvisionen der Kinogegner (Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung, 50–0030 und 50–0058).
- 23 Familienfilm, Privatarchiv Peter Sterk, Baden; Polizeirichteramt der Stadt Zürich, Polizeistrafen Johann Speck, 4.3.1927, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.30, 1927, 1967. Ich danke Sabine Ledermann für die Quellenhinweise.
- 24 Programmzettel Kinos Zürich, 1909/1910, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39.

hen 1910er Jahren zu den bestgehassten Filmen der Kinogegner.²⁵ Mit seinem günstigen Verhältnis von Aufwand und Ertrag kann das FANTOMAS-Plakat geradezu als Metapher für das frühe Kino im Allgemeinen stehen.

In den 1910er Jahren wurden die Plakate zusammen mit Szenenfotos in den Schaufenstern oder im Eingangsbereich von Kinos ausgehängt. Dass die Filmplakatwerbung wenige Jahre nach der Einrichtung der ersten festen «Kinematographen» schon professionalisiert und institutionalisiert war, beweist eine historische Fotografie vom Zürcher Central 1914, die Filmplakate ebenfalls auf einer Plakatwand der Allgemeinen Plakatgesellschaft zeigt.²⁶

Betrachtet man die Programmzettel- und Plakatgestaltung, fällt auf, dass die damalige Werbesprache weitschweifiger und farbiger war als heute und zuweilen etwas umständlich daherkam. In den Werbetexten schmückten blumige oder in den Superlativ gesteigerte Adjektive die Substantive. Der Wortreichtum und die leichte Überspanntheit trieben nicht selten Stilblüten.²⁷

Auch visuell machen viele Filmplakate einen übersteigerten und überladenen Eindruck. Ähnlich wie die übrige Produktwerbung setzte die Kinoreklame mit der Nennung von Produktionsfirma, von Genres, von Schauspielern und später auch von



Abb. 5 Plakat der Kinos Olympia und Radium (Zürich) für I DUE SERGENTI (I 1913, Pasquali, Ubaldo Maria Del Colle) vom 16. Oktober 1913; Druck: K. Graf, Bülach; Zweifarbendruck, 64 x 94 cm; restauriert

25 «Ce n'est partout que rapt, vols et assassinats. Fantomas fait école et Favre-Bulle aura des imitateurs; il en a déjà eu.» Das waren zumindest die Befürchtungen des *Journal de Genève* anlässlich des Prozesses gegen Henri-Edouard Favre Bulle. Der 23-Jährige hatte bei einem Raub mit dem Hammer auf einen Genfer Kaffeehausbesitzer eingeschlagen. Wegen versuchten Mordes angeklagt, erzählte er dem Richter: «L'idée du crime m'est venue à la suite d'une représentation cinématographique montrant un assassin frappant sa victime d'un coup de matraque derrière la tête.» Obschon man sich hätte fragen können, inwiefern es sich bei solchen Äußerungen um bloße Schutzbehauptungen handelte, waren dieser und vergleichbare Fälle für die Kinoreformer ein willkommener Beleg für die schädliche Wirkung des Kinos («La jeunesse et le cinématographe»). In: *Journal de Genève*, 21.5.1914, S. 4; vgl. auch: Wild 1913, S. 61–64; «Banditisme». In: *Journal de Genève*, 19.3.1914, S. 3f.).

26 Fotografie Central Zürich, 1914, Stadt Zürich, Baugeschichtliches Archiv, 10046. Meier-Kern vermutet, dass um 1910 auch in Basel Plakate über die Allgemeine Plakatgesellschaft ausgehängt wurden. Es gibt sogar Hinweise, dass mit Reklamewagen geworben wurde (Meier-Kern 1993, S. 47).

27 Vgl. auch Meier-Kern 1993, S. 47.



Abb. 6 Plakat für *THE MODERN DIANAS* (USA 1911, Edison); Druck: Dinse, Eckert & Co., Berlin; mehrfarbige Lithografie, 71 x 100 cm; restauriert

Regisseuren und im lokalen Kontext mit dem Hinweis auf einzelne Kinos gelegentlich auf bewährte Werte und nutzte diese wie eine Produktmarke.²⁸

Mit verschiedenen Schriftgrößen und -typen, mit auffälliger Farbgebung,²⁹ mit der Übertragung filmischer Effekte wie Montage und Bewegung in die Grafik durch Bildreihen (im sogenannten Cliché-Plakat, siehe Abb. 5)³⁰ oder durch syntheseartige Gestaltungen (im lithografierten Bild-Schriftplakat, siehe Abb. 6)³¹ versuchte sich das Filmposter herauszuheben, sich gegen die Konkurrenz anderer Lustbarkeitsversprechen durchzusetzen. Bei der letztgenannten Variante bestand jedoch die Möglichkeit, gestalterische Überfrachtung zu umgehen: Dynamische und effektvolle Figurendarstellungen standen des Öfteren im Zentrum, sind malerisch ausgearbeitet, und Gestik wie Mimik schei-

nen die Filmhandlung im physischen Spannungszustand auf einen dramatischen Moment zu komprimieren.³²

Herbert Tannenbaum, einer der frühesten Filmtheoretiker, meinte bereits 1914:

«Das Tempo, die Konzentriertheit, die bis zur Groteske gesteigerte Intensität der Filmhandlung, die das Wesen und den Erfolg des Kinos ausmachen, müssen auch im Kinoplakat zum Ausdruck kommen. Im Plakat muss etwas von der Erregtheit, dem Abenteuerlichen und Phantastischen, das dem Kino eigentümlich ist, nachzittern, eine Aufgabe, die dem Plakat besonders gemäss sein muss.»³³

Obwohl Tannenbaum eine «Konzentriertheit» des Filmplakats postulierte, hoben sich viele Filmplakate durch ihren illustrativen Detailreichtum sowie durch ihre malerische Ausgestaltung von der zeitgleich entstandenen gehobenen Gebrauchs-

28 Lechner 1983, S. 169–177, hier S. 173–175.

29 Beim Einsatz dunkler Farbtöne deutete sich außerdem bereits ein genrespezifisches Farbkonzept an.

30 Die Verwendung von Standbildern im Cliché-Plakat vermittelt zusätzlich die Faszination des kinematografischen Abbildrealismus, vgl. Ernst 2004, S. 176.

31 Zur je eigenen Medialität des Films und seiner unterschiedlichen Paratexte sowie zum entsprechenden «Medienwechsel» vgl. auch Beilenhoff/Heller 1995, S. 38–45 sowie Ernst 2004, S. 151–160.

32 Ernst 2004, S. 144, 174–182, 191, 219–222, 297; Kamps 2004, S. 165f.

33 Herbert Tannenbaum: «Kino, Plakat und Kino-Plakat». In: *Das Plakat*, 5/5 (1914), S. 236–246, hier S. 237, zit. nach: Kamps 1999, S. 73.

grafik des reduzierten, flächig orientierten Sachplakats ab.³⁴ Dass die Kinoplakatwerbung in den 1910er Jahren in der Regel nicht dem *state of the art* der Plakatkunst entsprach, hat nicht zuletzt mit den wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in der kleingewerblich organisierten Schweizer Kinobranche zu tun.

Versuchen wir die immer wiederkehrenden Versatzstücke, Stereotypen oder Topoi der Filmtitel, der Werbeslogans und der Plakatsbilder zusammenzutragen, so kristallisieren sich bestimmte Ordnungen oder Tendenzen heraus. Im Bereich der qualitativen und affektiven Charakterisierung von Filmen stösst man bei den Radium-Plakaten und -Programmzetteln sehr häufig auf Superlative und andere sprachliche Steigerungs- und Übertreibungsformen. Insofern überrascht nicht, dass stellenweise die handwerklich-künstlerischen und ästhetischen Qualitäten der angepriesenen filmischen «Meisterwerke» hervorgehoben wurden. Die Jahre um 1910 waren auch die Geburtsstunde der Filmstars; die Filmindustrie setzt seither auf diese Form der Verkaufsförderung (ein Radium-Plakat stellte eine der ersten Starschauspielerinnen, Asta Nielsen, prominent heraus).³⁵ Häufig wurde in der Filmwerbung auch auf den Erlebniswert eines Kinobesuchs verwiesen, beispielsweise durch die visuelle Darbietung von «Actionszenen» oder von modernsten Kommunikations- und Verkehrsmitteln. Des Weiteren wurde auf den Neuigkeitswert der Filme oder bei den entsprechenden Genres auf den Humor aufmerksam gemacht. Und wie bereits erwähnt, war auch die Spieldauer ein Element der Filmreklame, ebenso wie die Herkunft des Filmstoffes aus der Hochkultur oder der Historie. Seit den 1910er Jahren machte das Kino, um ein breiteres Publikum anzusprechen und um sich gegen Anfeindungen zu wehren, zuweilen einen Kunstanspruch geltend:³⁶ Beim Film *PARSIFAL* (I 1912; Ambrosio; Mario Caserini) handelte es sich ironischerweise aber um einen Western.

Bei den inhaltlichen Aspekten und thematischen Motiven, die das Kino jener Zeit prägten und die in der Reklame immer wieder in Erscheinung traten, stand erwartungsgemäß die Liebe und angedeutete Sexualität ganz oben. Glück und Unglück in Leben und Liebe waren ebenfalls vorherrschende Themen. Von nicht zu unterschätzender werblicher Bedeutung waren darüber hinaus die Rätselhaftigkeit, das Geheimnisvolle sowie das Gefahr-Motiv (das Adjektiv «dunkel» tauchte gehäuft auf). Desgleichen durfte der Hinweis auf exotische oder ferne Filmschauplätze nicht fehlen. Beworben wurden sowohl Spielfilme, die in großstädtischen Milieus und Luxuswelten spielen, als auch Naturaufnahmen. Ein weiteres ganz zentrales Element des kinematografischen Reklamediskurses war die Werbung für Detektiv- und Verbrechergeschichten mit Protagonisten wie Sherlock Holmes, Stuart Webbs, Zigomar oder Fantomas. Schließlich war auch der Kriegsbezug (der einige

34 Kamps 1999, S. 72; Kamps 2004, S. 166–182.

35 Gerber 2013, S. 162–167; vgl. auch Ernst 2004, S. 144, 147; Kamps 2004, S. 95f., 221–248; Lechner 1983, S. 173–175.

36 Vgl. auch: Haver/Jaques 2003, S. 30–33.

der genannten Aspekte vereinigt) von großer Bedeutung – dies schon vor dem Ersten Weltkrieg sowie verstärkt während des Krieges.

Werbeslogans und Parameter der Plakattexte

1. Qualitativ-affektiv

- Superlativ: «Vom Besten das Beste», «Siegeszug der Kinematographie!»
- Künstlerische Qualität/Schönheit: «Dieser wahrhaft künstl. Film», «Plastische Photographie!», «Prachtvolle Farbenkinematographie»
- Schauspiel/Star: «Hervorragendes künstler. Spiel!», «Charakterdarsteller»
- Spannung/Erleben: «Spannend von Anfang bis Ende», «Höchst dramatisches Erlebnis», «Ergreifendes Drama»
- Neuigkeit: «Neu in Zürich», «Die neuesten Tagesereignisse»
- Humor: «Lachsalvenerregendes Lustspiel», «Urkomisch»
- Dauer: «Spieldauer 1 Stunde», «in 6 Akten»
- Hochkultureller Bezug/historischer Stoff: «Kunstfilm», NAPOLEON – THE MAN OF DESTINY

2. Inhaltlich-thematisch

- Liebe/Sexualität: WILDE LIEBE, DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS
- Glück/Unglück: DIE EHRE VERLOREN – ALLES VERLOREN, «Drama von lebenswahrem Inhalt»
- Geheimnis/Gefahr: DER MANN IM KELLER, EIN BLITZ IN DUNKLER NACHT
- Exotik/Welt: DIE GEFÄHRLICHEN INDIER, «das neueste aus aller Welt»
- Stadtleben/Luxus: «Weltstadt-Programm», «Aus dem Leben eines Spielers», «Multimillionär[...] Lincoln»
- Natur: «Herrliche Naturszenarien», «am fusse der dolomiten»
- Kriminalität/Verbrechensbekämpfung: «Kriminal-Schlager», «Detektiv-Woche»
- Krieg: «Eine Kriegsepisode», DER FALL ADRIANOPELS

Nach diesem Überblick über die Anfänge der Film- und Kinowerbung am Beispiel der Stadt Zürich und des Kinos Radium ist nun auf eine anders gelagerte, mit der Reklame aber eng zusammenhängende diskursive Begleiterscheinung des Kino-booms um 1910 einzugehen.

Kinofeinde, Reklamekritik und die gesetzliche Regelung des Kinematographen(un)wesens

Als nach 1906 in den größeren Ortschaften feste Lichtspieltheater entstanden und gleichzeitig die ersten längeren Spielfilme gezeigt wurden, kam im deutschsprachigen Raum, wie bereits angedeutet, ein kinofeindlicher Diskurs in Gang, der noch Jahrzehnte nachwirken sollte. Ab 1909 traten zahlreiche Vereine und Einzelpersonen (gemeinnützige Gruppierungen, Lehrer oder Kirchenvertreter) an die Öffentlichkeit, die dem populären Kino den Kampf angesagt hatten. Abgesehen von Repressionsmaßnahmen wie Jugendverboten und Filmzensur forderten sie aber schon früh auch eine «positive Reform» des Lichtspielwesens.³⁷

Nach Christian Beyel, dem wichtigsten Schweizer Kinoreformer, wachsen «die ›Schund-Kino‹ [sic] wie Pilze aus dem Boden» und die im Kino umgesetzten «Summen [...] sind zumeist ›Groschen des armen Mannes‹». Es werde «darauf gehalten, dass die ›Sensation‹ nicht aufhört»: «Die Maschine arbeitet ruhelos und rastlos und [...] [muss] Geld verdienen, und das Volk [...] [ist] wie hypnotisiert.» Im Kino werde durch die raschen Bildwechsel und die «nervöse Hast» der Bewegungen «[a]lles normale Denken [...] ausgeschaltet». So bleibe «nur eine Reihe von schädlichen, starken Nervenreizungen und eine Hinlenkung der erregten Phantasie auf das Gewaltsame, Grausame und Brutale.» «[E]thisch schwache und minderwertige Menschen» hätten im Kino «eine wahre Hochschule für das Verbrechen». «Das Rohe [...] und Zweideutige» werde auch «die Phantasie [der Jugend] vergiften» und eine «Abstumpfung des sittlichen Empfindens» zur Folge haben.³⁸

Noch schlimmer oder schädlicher als die Filme selbst war in den Augen der Kinofeinde die Filmreklame. Zum einen verspreche die «grelle» und «geschmacklose» Werbung oft mehr an Pikanterie und Gemeinheit, als der Film dann tatsächlich biete.³⁹ Zum anderen weite die Reklame ihr «Wirkungsfeld» auf die «breite Öffentlichkeit» aus; sie sei «ein gewaltiges Werben, das auch an Kreise» herantrete, die «den Kino nicht besuchen wollen oder» – wie Jugendliche – «noch nicht besuchen können.»⁴⁰ Die «hemmungslose, ja rücksichtslose Reklame» schaffe «bewusst [...] eine erotische Atmosphäre, die gerade auf Jugendliche verheerend wirken» müsse. Dadurch werde «dem modernen Zug zum übertriebenen Kultus des Erotischen [...] noch Vorschub geleistet.»⁴¹ (Man sieht, das Phänomen, das heute als «zunehmende Sexualisierung des öffentlichen Raumes» bezeichnet und oft beklagt wird, ist nicht ganz neu.) Die «Spekulation auf die Dummheit und Lüsterheit des Pub-

37 Vgl. auch: Engel 1990, S. 126.

38 Beyel 1912, S. 180–184; vgl. auch: Wild 1913.

39 Hans Abt: «Zur Kinofrage». In: *Schweizerische Rundschau*, 17/2 (1916–1917) und 17/3 (1916–1917), S. 104–112 und 185–201, hier S. 105, 107; Beyel 1912, S. 181f.

40 Alb. Müller: *Die Kinoreklame* [o.O.] [o.V.] [1929], S. 3 (= Separat-Abdruck aus dem Vaterland).

41 Müller [1929], S. 9.

likums» verfange, so die Kinoreformer weiter, «doch immer wieder, namentlich bei der Jugend und unkritischen Volkskreisen».⁴²

Solche Formulierungen zeigen plastisch, wie im kinofeindlichen Diskurs der Jugendschutz als Hebel benutzt wurde, um eine generelle Beschränkung der Unterhaltungskultur durchzusetzen – so auch bei mehreren Beschwerden an die Behörden: In einer Eingabe gegen den Bau eines zusätzlichen Kinos an der Zürcher Langstrasse schrieb der CVJM Aussersihl, man glaube nicht, dass die Behörde Hand dazu bieten solle, im «Quartier, wo in allernächster Nähe viele Schulhäuser stehen, aus denen täglich tausende von Kindern an den aufregenden und oft wüsten Bildern dieses Kino [sic] vorbeiziehen müssten, noch ein solch verführerisches und verderbnisbringendes Institut errichten zu lassen.» Durch den Kinobesuch würden «die unreinen Leidenschaften genährt [...] und die Freude am echt Guten und an der Erfüllung der nüchternen Pflicht [...] verdorben.»⁴³

Der größte Erfolg der Kinogegner war aber nicht die Verhinderung einzelner Kinos oder das Verbot bestimmter Filme. Die ständigen Beschwerdeingaben und öffentlichen Kampagnen der Kinoreformer (Vorträge, Einsendungen, Publikationen) führten in den 1910er Jahren zur schrittweisen Etablierung strenger gesetzlicher Vorgaben für das Kinowesen – unter anderem bezüglich Werbeaktivitäten: Die Stadtzürcher Kinoverordnung von 1913 enthielt neben feuerpolizeilichen Bestimmungen ein unbedingtes Besuchsverbot für Kinder unter 15 Jahren, die Bewilligungspflicht für spezielle Jugendvorstellungen, die Möglichkeit der Vorzensur, ein Verbot «unsittlicher oder anstössiger» Filme sowie «anstössiger oder hässlicher» Reklameplakate.⁴⁴ Der öffentliche und rechtliche Druck sowie der eigene Wunsch, das Ansehen der Branche zu verbessern, brachte die Zürcher Kinobesitzer im Frühling 1915 sogar dazu, kollektiv und quasi freiwillig für eine gewisse Zeit auf farbige Bildplakate zu verzichten.⁴⁵

Ein einzelner Fall behördlicher Plakatzensur aus der Zeit vor Einführung der neuen Zürcher Kinoverordnung ist quellenmässig gut fassbar. Im Januar 1912 forderte das Gewerbekommissariat den Betreiber des Kinos Olympia auf, das «im Schaufenster ausgestellte Plakat» des Films AUF ABWEGEN (nicht identifiziert)

42 Hättenschwiler 1929, S. 13f.

43 Brief des Christlichen Vereins Junger Männer, Sektion Zürich-Aussersihl, an den Polizeivorstand der Stadt Zürich, 27.5.1913, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39; vgl. auch: Uhlmann 2009, S. 48, 51.

44 Uhlmann 2009, S. 50, vgl. auch: S. 11–18, 25–88. – Mit der Filmwerbung gab es noch ein weiteres Problem. Im Dezember 1910 diskutierte der Zürcher Polizeivorstand ein Verbot des Verteilens von «Reklamezetteln», die dann «weggeworfen werden & massenhaft den Strassengrund verunreinigen», worüber «Anwohner der betreffenden Strassen & alle Passanten, die eine saubere Gang- & Fahrbahn lieben, sich mit Recht beschweren.» (Polizeivorstand der Stadt Zürich, Verunreinigung der Strassen mit Reklamezetteln, Verbot (Entwurf), 20.12.1910, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39).

45 «Allgemeine Rundschau». In: *Kinema*, 5/21 (29.5.1915), S. 4; «Allgemeine Rundschau». In: *Kinema*, 5/22 (5.6.1915), S. 8. – Parallel zum kinoreformerischen Diskurs verlief eine sehr ähnlich gelagerte Debatte über die Werbung im Allgemeinen. Die Plakatreformbewegung war allerdings auf Fachleute beschränkt und erreichte nicht die Breitenwirkung der Kinoreform, vgl. Ernst 2004, S. 265–296.

sofort zu entfernen; das Plakat sei «in sittlicher Beziehung sehr anstössig». Der schlaue Kinobetreiber interpretierte diese Weisung ziemlich kreativ. Er überklebte das Plakat mit einem Aufkleber, der die Aufschrift trug: «Polizeilich verboten». Dieser Reklametrick brachte die Gesetzeshüter natürlich in Rage, von reiner «Chicane der Behörde» war die Rede, und hatte herbe Sanktionsdrohungen zur Folge.⁴⁶

Typologie der Plakatwerbung, Relevanz des Plakatsfundes und erste Erkenntnisse zur Schweizer Film- und Kinoreklame

Abschließend wird es nun darum gehen, zunächst eine Typologie der in der Schweiz verwendeten Filmplakate zu entwerfen, anhand dieser Systematisierung dann den wissenschaftlichen Wert des Zürcher Plakatsfundes zu ermessen sowie auf der Grundlage des Fundes erste filmwissenschaftliche Erkenntnisse zur Diskussion zu stellen.

Um den Plakatsfund im Radium historisch einordnen zu können, wurden die großen schweizerischen Plakatsammlungen in Lausanne/Penthaz (Cinémathèque suisse), Zürich (Museum für Gestaltung), Basel (Schule für Gestaltung) sowie die online verzeichneten⁴⁷ Sammlungen in Bern (Schweizerische Nationalbibliothek) und Genf (Bibliothèque de Genève) ausgewertet. Die 34⁴⁸ in diesen Sammlungen überlieferten und bisher bekannten Film- und Kinoplakate schweizerischen Ursprungs aus der Zeit bis 1920 (ohne Dubletten) lassen sich nach Ursprung, Funktion und Gestaltung unterschiedlichen typologischen Kategorien zuordnen.

Gut ein Viertel dieser Plakate warben für Filmvorführungen von Wanderkinos um 1900 oder von Spielstellen mit unregelmäßigem Betrieb. Hierzu zählen etwa nicht-kommerzielle Filmveranstaltungen von Vereinen und dergleichen. Sieben der insgesamt neun Plakate waren gestalterisch recht einfach gehalten und kamen ohne Bilder aus.

Bei den Affichen normaler (das heißt ortsgebundener und kommerzieller) Kinos gilt es zu unterscheiden zwischen den Plakaten, die auf ein Kino hinwiesen (siehe Abb. 3) und denjenigen Plakaten, die Filme (oder ein Filmprogramm) bekannt machen sollten. In diesen beiden Kategorien «Kinoplakate» und «Filmplakate», die scheinbar ähnlich weit verbreitet waren (13 bzw. zwölf Plakate), sind häufig relativ aufwendig gestaltete Plakate anzutreffen; so sind bis zum Fund im Radium kaum Textplakate überliefert gewesen (ein Plakat). Einige dieser Plakate wurden anlässlich von Kinoeröffnungen und Spezialvorführungen hergestellt (vier

46 Brief des Polizei-Inspektorats der Stadt Zürich an den Polizeivorstand der Stadt Zürich, 20.1.1912, und Polizeirapport, 19.1.1912, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39.

47 Schweizerische Nationalbibliothek, Schweizer Plakatsammlung, <http://opac.admin.ch/cgi-bin/gw/chameleon?skin=affiches&lng=de> (31.7.2013).

48 Bei den angeführten Zahlen handelt es sich um Näherungswerte, da es typologische Grenzfälle gibt und Datierungen nicht immer gesichert sind. Erschwerend kommt hinzu, dass der Plakatbestand der Cinémathèque suisse noch nicht vollständig katalogisiert ist.

Plakate). Außerdem fällt auf, dass 16 dieser insgesamt 25 Kino- und Film-Poster regulärer Schweizer Spielstellen vom Kinobetreiber Jean Speck in Auftrag gegeben und mehrheitlich vom bereits damals bekannten Plakatkünstler Otto Baumberger realisiert wurden.

Zudem sind in den Schweizer Sammlungen auch zahlreiche ausländische Plakate überliefert. Das Problem bei praktisch all diesen Plakaten besteht in ihrer ungewissen Überlieferungsgeschichte. Die meisten wurden von den Plakatsammlungen erst Jahrzehnte später angekauft. Darum lässt sich eigentlich von keinem internationalen Plakat in den Sammlungen mit Bestimmtheit sagen, dass es in der Schweiz tatsächlich zum Einsatz kam. Dennoch: Historische Fotografien belegen (siehe Abb. 2),⁴⁹ dass in der Schweiz intensiv mit Plakaten ausländischer Produzenten und Verleiher geworben wurde.

Auf der Basis der wenigen bis 2009 bekannten Quellen konnte die Forschung bisher also davon ausgehen, dass Schweizer Kinos fast ausschließlich internationale Plakate verwendet hatten – wenngleich nicht klar war, welche Plakate genau genutzt worden waren. Als absolute Ausnahmerecheinungen mussten die in der Schweiz hergestellten Plakate Specks, Eröffnungsplakate und einzelne zusätzliche Sonderfälle gelten. Auf diese Einschätzung wird der Plakatfund einen Einfluss haben. Bei den 38 unterschiedlichen Affichen aus dem Radium handelt es sich zum einen um 16 Filmplakate aus lokaler Produktion;⁵⁰ mit einer Ausnahme gehören zur Gruppe der vom Radium in Auftrag gegebenen Werbung nur einfache Textposter (siehe Abb. 1 und 4 bzw. 5). Zum anderen wurden 22 von internationalen Produzenten oder Verleihern hergestellte Filmplakate aufgefunden; die allermeisten von ihnen sind mit Bildern versehen (21 Plakate, siehe Abb. 6).

Der besondere wissenschaftliche Wert des Plakatfundes im Kino Radium – oder nennen wir es ruhig dessen «Sensation» – beruht erstens auf dem Umstand, dass sich mit dem Fund die Anzahl bekannter Schweizer Filmplakate aus der Zeit bis 1920 mehr als verdoppelt hat (12+16); zweitens darauf, dass mit den textbasierten lokalen Plakaten und den nachweislich in der Schweiz verwendeten Auslandsplakaten bisher weitgehend unbekannte Plakattypen aufgetaucht sind; drittens, dass es Plakate sind, deren Entstehungs-, Verwendungs- und Überlieferungskontext als geklärt gelten darf; viertens, dass das aus einem relativ engen Zeitraum stammende Konvolut wahrscheinlich einen bedeutenden Teil der – wie jetzt ersichtlich sehr umfangreichen – Werbetätigkeit des Kinos abdeckt und nicht bloß einen punktuellen und deshalb nicht-repräsentativen Einblick gibt; und fünftens, dass es sich beim Radium um ein für urbanes Gebiet typisches Schweizer Durchschnittskino handelte. Angesichts der Tatsache, dass bisher rund zwei Drittel der bekannten Plakate

49 Vgl. auch: Manz 1968, S. 34.

50 Praktisch alle Plakate stammen vom Zürcher Radium. Ein Plakat warb für einen Film im Radium und in einem zweiten Kino; ein weiteres Textplakat trägt die Aufschrift eines gleichnamigen Kinos in Winterthur.

regulärer Kinos von den außergewöhnlichen Werbemaßnahmen der Speck'schen Edeletablissemments zeugten, kommt dem letztgenannten Punkt eine besondere Bedeutung zu.⁵¹

Die seit dem Plakاتفund neue Quellenlage lässt sich in zwei Richtungen interpretieren. Entweder wird die Werbetätigkeit des Kinos Radium als weitere Ausnahmerecheinung gedeutet und die alte Einschätzung beibehalten: Schweizer Kinos warben in der frühen Stummfilmzeit in der Regel mit im Ausland hergestellten Plakaten. Oder aber, und dafür wäre zu plädieren, wird dieser Fund ernst genommen und die Werbetätigkeit des Radiums als repräsentativ für die alltägliche Werbepaxis schweizerischer Kinos in den 1910er Jahren erkannt.

Für diese These spricht, dass es sich beim Radium auch in anderen Belangen um ein ganz normales Kino handelte: Es hatte mit seinen rund 150 Plätzen eine für die frühen 1910er Jahre durchschnittliche Größe, man bezahlte gewöhnliche Eintrittspreise, die monatlichen Mietkosten für die Filme waren beim Radium mit anderen Kinos vergleichbar, der Kinobetreiber kam um ein paar polizeiliche Verzeigungen wegen Einlass von Kindern nicht herum und er hielt sich an die meisten feuerpolizeilichen Auflagen.⁵² Alles ganz normal! Warum also sollte gerade ein solches Durchschnittskino als beinahe einziges eigene Plakate hergestellt haben?⁵³

Es ist zu vermuten, dass die Quellenlage – also der Umstand, dass wir von einfachen, in der Schweiz hergestellten Filmplakaten lediglich infolge eines archäologischen Zufallfundes wissen – nicht Ausdruck der historischen Werbetätigkeit ist, sondern mit einer selektiven Überlieferung zu tun hat.⁵⁴ Die Vorgängerinstitutionen der heutigen Plakatsammlungen sowie private Sammler hatten sich für die Niederungen der alltäglichen Gebrauchsgrafik einer Vergnügungsindustrie unter Schundverdacht wohl einfach nicht interessiert.⁵⁵

51 Ähnlich ist die Überlieferungssituation in Deutschland; Kamps konstatiert ein «augenfällige[s] Fehlen trivialer Beispiele gerade aus der Frühzeit» (Kamps 2004, S. 29).

52 Gewerbepolizei der Stadt Zürich, Erhebung betr. Kinematographentheater, 24.2.1910, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39; Polizei-Inspektorat der Stadt Zürich, Verzeigungen der Kino-Besitzer wegen Ungehorsam gegen amtliche Verfügung, 19.9.1912, Stadtarchiv Zürich, V.E.c.39.

53 Im Übrigen hat eine systematische Suche nach historischen Fotografien von Kinos und Plakatwänden, die ich nach der Niederschrift des vorliegenden Textes unternommen habe, ans Tageslicht gebracht, dass vor 1920 viele weitere Kinos in Zürich und anderen Städten eigene Textplakate verwendeten (vgl. auch Gerber 2013).

54 Diese Problematik beschreibt auch Meret Ernst für die Stummfilmwerbung in Deutschland. Lapidar bemerkt sie: «Natürlich hat die Überlieferungsgeschichte korrigierend gewirkt, indem sie die Masse der anonym gestalteten Dutzendplakate zum Verschwinden gebracht hat». Dieser Umstand wird in der kunstgeschichtlich-filmwissenschaftlich ausgerichteten Studie dann aber – vor allem auf sprachlicher Ebene – kaum reflektiert, wenn Ernst den Anspruch erhebt, zu Erkenntnissen über «das Stummfilmplakat» zu gelangen (Ernst 2004, Vorwort, S. 7).

55 Neben den Plakatsammlern konnten sich in den 1910er Jahren wahrscheinlich auch Kinobetreiber nicht vorstellen, dass sich 100 Jahre später Menschen für ihre Filmplakate interessieren würden. Aus dem Blickwinkel der Kinoleute hatte das auf billiges Papier gedruckte Plakat seinen (in allererster Linie ökonomischen) Zweck nach einer Woche nämlich erfüllt.

Wenn also festzuhalten bleibt, dass ein Großteil der bisher überlieferten Plakate künstlerische Ausnahmeseinungen waren, die aus eben diesem Grund überlebt haben, so tun sich damit auch Parallelen zur Überlieferungsproblematik der Filmkopien selbst auf und zur Filmgeschichtsschreibung im Allgemeinen. In diesem Sinne sind die im ehemaligen Sexkino aufgefundenen Filmplakate nicht nur die einzigen erhaltenen Zeugnisse einer vergessenen Werbepaxis, sondern auch Anlass eines Plädoyers für eine filmhistoriografische Praxis jenseits des Kanons großer Kunstwerke, das heißt, für eine neue Form der Filmgeschichtsschreibung, die sich mit ihrem Interesse an der alltäglichen Filmrezeption gesellschaftlich relevanten historischen Medienphänomenen widmet.

Literatur

- Allen, Robert C./Gomery, Douglas: *Film History: Theory and Practice*. New York 1985.
- Beyel, Christian: «Der Kinematograph und seine Gefahren». In: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 51/6 (1912), S. 180–184
- Beilenhoff, Wolfgang/Heller Martin: «Kartografie des Populären: Eine Einführung». In: Dies. (Hg.): *Das Filmplakat*. Zürich/Berlin/New York 1995, S. 31–58
- Bignens, Christoph: *Kinos, Architektur als Marketing: Kino als massenkulturelle Institution, Themen der Kinoarchitektur, Zürcher Kinos 1900–1963*. Zürich 1988
- Bignens, Christoph: *Reklame im Stadtbild: Gebäudebeschriftung, Lichtreklame und Plakatierung in Zürich*. Hg. von Stadt Zürich/Hochbaudepartement/Amt für Städtebau. Zürich: Amt für Städtebau 2009
- Cosandey, Roland: «Des murs autour d'une toile: Biblio-filmographie des salles de cinéma en Suisse». In: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 47/3 (1996), S. 313–325
- Dumont, Hervé: *Geschichte des Schweizer Films 1896–1965*. Lausanne: Schweizer Filmarchiv 1987
- Engel, Roland: *Gegen Festseuche und Sensationslust: Zürichs Kulturpolitik 1914–1930 im Zeichen der konservativen Erneuerung*. Zürich 1990
- Ernst, Meret: *Werbung und Kino in der Zeit des deutschen Stummfilms. Typologie und Diskurse*. Diss. Univ. Zürich 2004 (elektronisch publiziert)
- Genette, Gérard: *Paratexte: Das Buch vom Werk des Buches*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main/New York 1989
- Gerber, Adrian: «Advertising Asta Nielsen: Traces of Local Trade Rivalry in Zurich and Transnational Circulation», in: Martin Loiperdinger/Uli Jung (Hg.): *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914*. Herts 2013, S. 162–167 (= KINtop Studies in Early Cinema, 2)
- Ders./Motschi, Andreas: *Der Plakatsfund aus dem Kino Radium in Zürich: Filmplakate der Jahre 1907 bis 1914 und weitere Materialien: Inventar*. Hg. von Stadt Zürich/Hochbaudepartement/Amt für Städtebau. Zürich 2011
- Gunning, Tom: «The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde». In: *Wide Angle*, 8/3–4 (1986), S. 63–70
- Hättenschwiller, Alphons: *Wege der Kinoreform: Aktuelle Filmfragen*. Luzern 1929
- Haver, Gianni/Jaques, Pierre-Emmanuel: *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895–1945)*. Lausanne 2003
- Jenny, Dieter (Hg.): «Zur schwarzen Stege», *Mühlegasse 5, Zürich: «Rotes Mühlerädli, Mühlegasse 3, Zürich: Dokumentation des Totalumbaus von 2008 bis 2011*. Zürich: [o.V.] 2011
- Kamps, Johannes: *Plakat*. Tübingen: Niemeyer 1999
- *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats von den Anfängen bis 1945*. Diss. Univ. Mainz 2004 (elektronisch publiziert)
- Kino Radium (Hg.): *Radium Kurier: Jubiläumsausgabe und Radium Kurier: 2. Jubiläumsausgabe*. Zürich: [o. V.] 1977 und 1982

- (archiviert in: Cinémathèque Suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmsituation Zürich, Filmwirtschaft, Kino Radium)
- Lechner, Herbert: «Filmplakate: Sieben Exkurse zu einem übersehenen Thema». In: *Jahrbuch Film*, 83–84 (1983), S. 169–177
- Manz, Hanspeter: «Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz». In: Allgemeine Kinematographen Gesellschaft (Hg.): *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz: Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft, Zürich (1918–1968)*. Zürich: [o.V.] 1968, S. 29–76
- Meier-Kern, Paul: *Verbrecherschule oder Kulturfaktor? Kino und Film in Basel 1896–1916*. Basel 1993, S. 46, 81 (= Neujahrsblatt/ Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige, 171)
- Müller, Corinna/Segeberg, Harro (Hg.): *Kino-öffentlichkeit (1895–1920): Entstehung, Etablierung, Differenzierung*. Marburg 2008
- Uhlmann, Matthias: *Die Filmzensur im Kanton Zürich von den Anfängen bis 1945: Etablierung, Praxis, Entscheide*. Lizentiatsarbeit Univ. Zürich 2009 (unveröff.)
- Wild, Albert: *Die Bekämpfung des Kinematographenunwesens*. Zürich: Zürcher & Furrer 1913 (= Separat-Abdruck aus dem Schweizerischen Jahrbuch für Jugendfürsorge, 1912)

Schauplatz Metropol

Ein Bonner Lichtspielhaus als Spiegel von Kinogeschichte und Filmkultur seiner Stadt

«...wenn ich Kino sage, kann ich nie umhin, ‹Saal› zu denken statt ‹Film›»¹ erklärte Roland Barthes 1976 und verwies damit schon früh auf den Zusammenhang von Filmwerken und ihrem idealen Präsentationsort: dem Kino. Trotz der aktuellen Loslösung des Films von seiner hegemonialen Darbietungsstätte und den zahlreichen hinzugekommenen Formen der Verbreitung ist das Kino heute immer noch ein beliebtes Freizeitvergnügen und damit auch ein enormer Wirtschaftsfaktor. In diesem Sinne gibt es allen technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen seit dem Anfang des Kinos zur Jahrhundertwende von 1900 bis heute zum Trotz noch immer nicht den so oft beschworenen Tod des Kinos.

Gerade weil oder obwohl der Film sich erneut auf Wanderschaft begeben hat und nun auf unzähligen neuen Medien in Sekundenschnelle reproduzierbar ist, ist es an der Zeit, eben jenen Ort zu betrachten, der fast ein Jahrhundert lang seine ausschließliche Heimat war. Ausgangspunkt meiner Betrachtungen zur Kinogeschichte der Stadt Bonn ist das Kino als Gesamterlebnis von räumlichen, klanglichen, visuellen und sozialen Elementen auf der Folie des jeweiligen historischen Kontextes.² Besonderes Augenmerk kam dabei, in Anlehnung an die Sichtweise von Barthes, dem Ort des Geschehens zu, jenem Saal, der das für das Kinoerlebnis so entscheidende magische Dunkel zur Verfügung stellt. Kino als Institution war und ist im Einzelfall in jeder Stadt und an jedem Ort vielfachen Wechselbeziehungen unterworfen: Das Publikum entscheidet durch sein Erscheinen oder Nichterscheinen nicht nur über den Erfolg eines Films, sondern letztlich auch über das Schicksal des Unternehmens selbst. Wer wiederum dieses «Publikum» ist, wer ins Kino gehen will oder kann, darüber entscheiden soziale wie gesellschaftliche Umstände. Lokale Institutionen wie Presse, Polizei, Bauamt, unter Umständen Zensurbehörden, gelegentlich die Kirche, andere Kultureinrichtungen wie das Theater und – nicht zu vergessen – die anderen Kinos der Umgebung nehmen jeweils Einfluss. Hinzu kommen übergeordnete gesamtgesellschaftliche und politische Rahmenbedingungen, die sich auf die jeweilige Kinosituation auswirken.

Die Kinogeschichte der Stadt Bonn war von den Anfängen bis heute gänzlich unerforscht. Aufgrund dieser Ausgangslage war ich fast ausschließlich auf Primär-

1 Barthes 1976, S. 290.

2 Vgl. Hoppe 2009.

quellen angewiesen. In den bestehenden ausführlichen Chroniken der geschichtsträchtigen ehemaligen Bundeshauptstadt wurde das Thema Kino weitestgehend vernachlässigt. Die Quellenlage ist zu unterschiedlichen Zeiten verschieden dicht gesät. Eine Quelle entsteht nur dann, wenn es in irgendeiner Form einen Anlass zum Bericht, einen Konflikt oder eine Relevanz für den Quellengeber gibt. Demzufolge konzentrieren sich die vorhandenen Quellen vor allem auf Zeiten des Umbruchs, der Veränderung und Entwicklung. Aus diesen Sammlungspunkten von Ereignissen ergibt sich eine stark fragmentarische Darstellungsweise; eine lückenlose Darstellung ist nicht möglich. Ähnlich, wie es sich Bruno Fischli mit der Kinogeschichte Kölns zum Ziel gesetzt hat,³ werden auch hier, bei aller Methodenfülle, die von der historischen Analyse bis zur Zitatcollage reicht, eher Kinogeschichten denn die Kinogeschichte einer Stadt geschildert, um ein möglichst lebendiges Bild der Bonner Kinolandschaft von den Anfängen bis in die Mitte der 1960er Jahre zu entwerfen. Es werden Schnittstellen und Wechselwirkungen zwischen der Individualität einzelner Bonner Kinos und der stadthistorischen Entwicklung aufgezeigt, auf der anderen Seite aber auch das Filmprogramm der Stadt dargestellt und, soweit möglich, in einem gesamthistorischen Zusammenhang verortet. Grundlegende Fragen sind hierbei: Welche Bedeutung hatte das Kino in Umbruchzeiten für die Stadt, für die Bewohner Bonns, und wie wurde diese Bedeutung wiederum auf das Kino rückprojiziert? Wie verändern sich die Funktionen des Saales im Laufe der Zeit und aus welchen Beweggründen heraus?

Der erste Schritt des archäologisch zu nennenden Investigationsprozesses war die Untersuchung der Firmenverzeichnisse Bonns, um einen groben Überblick zu erhalten, wann wo welches Kino existierte. Die so gewonnenen Informationen waren mehr als vage, so dass der nächste logische Schritt das Sichten der Originalakten sein musste. Diese Akten lagern vor allem im Bonner Stadtarchiv, ein kleiner Teil zudem beim Bauaufsichtsamt Bonn, das Hausakten zu noch existenten Gebäuden in einem eigenen Archiv aufbewahrt. Eine Exkursion nach Münster wurde notwendig, da alle Unterlagen, welche mit dem in diesem Beitrag im Mittelpunkt stehenden Metropol-Theater zusammenhängen, aufgrund eines damals anhängigen Prozesses zwischen der Stadt Bonn und den Besitzern des Metropol beim dortigen Oberlandesgericht vorlagen. Es wurden die Bauakten, Polizeiakten, Zensurakten und Gewerbeakten der relevanten Gebäude und Örtlichkeiten durchgesehen, so dass sich ein genaueres Bild der Bonner Kinolandschaft zu den unterschiedlichen Zeiten gewinnen ließ. Um die Informationen aus diesen Studien in einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang stellen zu können, wurde gleichzeitig die Zeitungsausschnittsammlung des Stadtarchivs Bonn auf die mit Film und/oder Kino zusammenhängenden Artikel hin untersucht. Da diese Sammlung jedoch rein redaktionelle Inhalte archiviert, also keinerlei Anzeigen und Reklame enthält, war es darüber hinaus notwendig, Zeitungen im Original bzw. auf Mikrofilm nach

3 Vgl. Fischli 1990, S. 6.

Kinoanzeigen durchzugehen, um auf diese Weise zuverlässige Auskünfte über die Lebensdauer einzelner Kinos sowie die Spielzeiten einzelner Filme zu gewinnen. Zur Untermauerung dieser Erkenntnisse wurden – mit Unterstützung der Initiative «Pro Metropol e.V.» – Zeitzeugen interviewt und die so gewonnenen Hinweise noch einmal genauer untersucht.

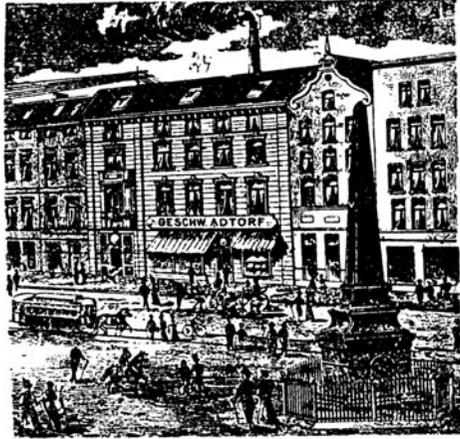
Die Frühgeschichte des Metropol-Kinos: Vorläufer des ersten Hauses am Platze

Unter allen Bonner Kinos war das Metropol-Kino am Markt dasjenige mit der sicherlich interessantesten und weitreichendsten Geschichte. Aus diesem Grunde soll hier insbesondere die Geschichte dieses großen und historisch bedeutsamen Lichtspielhauses dargestellt werden.

Am 18.7.1908 eröffnete Ernst Kayser das Sonnenkinema im Hotel zur Sonne in der noch 1900 aktiven Wurstfabrik der Gebrüder Adtorf am Markt 24 auf dem Grundstück des späteren Metropol-Theaters. Das Sonnenkinema war das dritte Kino in Bonn und entsprach einem zeitgenössischen Ladenkino, das neben einer Kneipe und einem Hotel betrieben wurde.

In Bonn florierte damals das Kinematographengeschäft, sodass die Geschwister Adtorf sich um eine Bauerlaubnis bemühten, um ihr bisher vornehmlich als Restaurant und Hotel genutztes Haus nun so umzubauen, dass es in erster Linie als Lichtspieltheater genutzt werden konnte.

Abb. 1 Wurstfabrik der Gebrüder Adtorf



Geschw. Adtorf

Markt 24, **BONN**, Markt 24
Export. Fernsprecher 24.

Wurstfabrik

mit Dampfbetrieb,
Delicatess- und
Fleischwaaren-Handlung,
Feinstes Aufschnitt-Geschäft

*Ia. Ochsen-,
Kalb-, Hammel- und
Schweinefleisch*

Ia. Qualität
(stets altgeschlachtet vorrätig).

Nach einigen Anstrengungen erhielten sie sie auch.⁴ Am 16.4.1911 eröffnete das Kino unter dem Namen Metropol-Theater und wurde in einer Anzeige als eines der «schönsten Lichtbild-Theater [...] des In- und Auslandes»⁵ beworben. Sensationsdramen wie *QUO VADIS* oder *DIE WEISSE SKLAVIN* von 1911 liefen über mehrere Monate mit großem Publikumserfolg.⁶ Zudem begann man nun, dem Programm Variété-Nummern hinzuzufügen.

Kurz vor Kriegsbeginn eröffneten am 17.12.1913 die Bonner Lichtspiele im Stern, kurz Stern-Lichtspiele, unter der Leitung von Friedrich Stahl Am Markt 8. Stahl war verheiratet mit der Schwester der Gebrüder Adtorf und hatte 1911 auch deren Sonnen-Kinema übernommen, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Stern-Lichtspielen befand und dem er zur Eröffnung im gleichen Jahr den gewichtigen Namen Metropol-Theater gab.⁷ Die Werbeanzeige zur Eröffnung des Sterns deutete auf einen edlen Filmpalast hin:

«Das Theater ist aufs vornehmste eingerichtet und erregte Bewunderung aller, die es sahen.⁸ Es ist nach fachmännischen Urteilen eines der schönsten Lichtbildtheater Deutschlands. Das Orchester steht unter der Leitung des Kapellmeisters Kilga.»⁹

Die Eröffnung war, anders als bei allen vorangegangenen Kinoeröffnungen, ein gesellschaftliches Ereignis, vergleichbar mit einer Opernpremiere. Selbst der Adel war

*Projekt zum Umbau des Hauses Markt 24
in Bonn
des Erben Jean Adtorf in Bonn gehörig*



Abb. 2 Umbau zum Lichtspieltheater

4 Vgl. Pr 24/1177, 28.1.1911.

5 GA, 16.4.11.

6 Vgl. Thiele 1989, S. 254; *QUO VADIS* (Pathé Frères, F 1901); *DIE WEISSE SKLAVIN* (Viggo Larsen, D 1911).

7 Vgl. *Der Kinematograph*, Nr. 1198/99, S. 25.

8 Beim Zitieren von Originaltexten wurde die ursprüngliche Sprachlichkeit beibehalten.

9 DRZ, 17.12.1913.

durch Prinz und Prinzessin zu Schaumburg-Lippe vertreten.¹⁰ Der entscheidende Schritt vom «Kientopp» zum edleren Lichtspieltheater war getan. Das erste salonfähige Kino Bonns entsprach einem höheren gesellschaftlichen Niveau und allen Anforderungen der Verwöhnung des Publikums, sodass der Kinobesuch zu einem offiziellen Akt werden konnte, ähnlich dem eines Theaterbesuchs.¹¹ Trotz dieser progressiven Entwicklung misstrauten allerdings noch immer viele Bürger dieser nicht mehr ganz so neumodischen Einrichtung «Kino» und sorgten sich um den hierdurch entstehenden Sittenverfall: Der Küchenchef des «Hotels zum Goldenen Stern», in dem nun die Stern-Lichtspiele untergebracht waren, rief einer Anekdote zufolge voll Entsetzen aus: «Nein, in einem Haus, in dem ein Kino spielt, arbeite ich nicht mehr!» – und verließ stolzen Hauptes seine langjährige Wirkungsstätte.¹²

Mit Beginn des Ersten Weltkrieges waren die Kinos in keiner guten wirtschaftlichen Lage. Vom 4. August 1914 an waren zunächst alle öffentlichen Lustbarkeiten verboten,¹³ die Kinobetreiber wandten sich mit der Bitte um Steuerstundung an die Regierung. Das Filmverbot wurde jedoch bald wieder aufgehoben, man entdeckte die propagandistischen Möglichkeiten, die diesem Medium innewohnen, und machte sie sich zu Nutze: Ein zentrales Sujet des Kinoprogramms wurde in der Tat zunehmend der Krieg selbst. Vor allem zu Kriegsbeginn spielten die Lichtspieltheater häufig Kriegsfilm, was zuvor eher eine Seltenheit gewesen war. Auf *DIE KLEINE HELDIN* im Metropol folgte *DIE GOLDENE FLIEGE*¹⁴ im Stern. Besonders beliebt waren allerdings gegen Ende des Krieges Kriminal- und Abenteuerfilme, beispielsweise *DER RÄTSELHAFTE BLICK* im Metropol.¹⁵ Die Filmtheater machten sich mit diesen Vorstellungen – in Verbindung mit diversen Wohltätigkeitsveranstaltungen für Kriegsoffer – bei den Obrigkeiten sehr beliebt, was sogar zu Lockerungen der Zensur führte.¹⁶ Erstmals im Jahr 1918 wagte sich bei Kriegsende auch wieder die eine oder andere Komödie hervor, so Ernst Lubitschs Liebeskomödie *MEYER AUS BERLIN*.¹⁷

Nach dem Krieg wurde Bonn zunächst von britischen Truppen besetzt, die wiederum die Stern-Lichtspiele ab dem 8.3.1919 okkupierten. Die Briten wurden jedoch bald von französischen Truppen abgelöst, und das «Stern» konnte seinen normalen Betrieb wieder aufnehmen. Die Franzosen hingegen zogen ins Metropol ein.

Der von der Bevölkerung herbeigesehnte Abzug dieser Truppen erfolgte erst im Januar des Jahres 1926,¹⁸ sodass der Spielbetrieb des Hauses mehr als sechs Jahre lang ausfiel. Die Besatzer – die das Metropol offensichtlich für eigene Vorstellungen

10 Vgl. DRZ, 20.12.1913.

11 Vgl. Altenloh 1914, S. 20.

12 Vgl. KR, 31.1.1948.

13 Vgl. Warstat 1982, S. 151.

14 Vgl. GA, 6.3.1915; *DIE KLEINE HELDIN* (Alfred Halm, D 1915), *DIE GOLDENE FLIEGE* (Stellan Rye, D 1914).

15 Vgl. GA, 30.3.1918; *DER RÄTSELHAFTE BLICK* (Johannes Guter, D 1918).

16 Vgl. Warstat 1982, S. 151.

17 Vgl. GA, 1.3.1919; *MEYER AUS BERLIN* (Ernst Lubitsch, D 1918).

18 Vgl. van Rey 2006, S. 189/190.



Abb. 3 Beschlagnahme des Metropol



Abb. 4 Französische Besetzung

nutzten– gingen wenig pfleglich mit dem Theater um: 1922 wurde eine Besichtigung aller Lichtspieltheater durch eine Sicherheitskommission vorgenommen, die den Stadtkommandanten daraufhin bat, einige Mängel im Metropol abzustellen. Dieser wies jedoch jegliche Verantwortung von sich und überließ es der deutschen Behörde, die Schäden zu beheben.¹⁹

Daraufhin ließ auch die Baupolizei die Sache auf sich beruhen, schließlich dienten «die noch auszuführenden Arbeiten [...] lediglich zur Sicherung der Kinobesucher (französisches Militär)»,²⁰ deren Wohl den Bonnern offenbar wenig am Herzen lag. Naturgemäß war die Bonner Bevölkerung nicht erfreut über die Tatsache, auf eines von damals nur drei vorhandenen Filmtheatern verzichten zu müssen.

Darüber hinaus wirkte die Interalliierte Rheinlandkommission auch noch durch Zensur auf die Bonner Filmlandschaft ein. Unter Strafe war es verboten, den Film über die Fremdherrschaft der Franzosen, JOHANN BAPTISTE LINGG von 1920 aufzuführen, da er aufgrund seines «beleidigenden Charakters geeignet [war], das Ansehen derselben [Besatzungsstreitkräfte] zu gefährden». Ebenso erging es einem Film namens GRISETTEN-LIEBE, dessen Inhalt nicht überliefert ist, und dem Film PARISERINNEN von 1921, einem Porträt der französischen Lebedamen am Montmartre.

¹⁹ Vgl. Pr 24/1179, 24.3.1923.

²⁰ Ebd.

Auch der abendfüllende Kulturfilm *DER RHEIN IN GESCHICHTE UND GEGENWART* der Universum-Film-Gesellschaft von 1923 wurde – unter Angabe des genannten Grundes – verboten.²¹ Möglich ist, dass man in diesem speziellen Fall eine versteckte Propaganda für separatistische Tendenzen im Sinne eines unabhängigen Rheinlandes befürchtete. Da diese Bewegung jedoch unter den Bonner Bürgern keine Zustimmung fand,²² erscheint das Verbot des Films reichlich übertrieben. Ebenso wurde der aus James Fenimore Coopers Lederstrumpf-Reihe stammende Western *DER LETZTE DER MOHIKANER* von der Besatzungsmacht, namentlich vom Delegierten der Rheinlandkommission in den Kreisen von Bonn, Oberstleutnant Bessey de Boissy, beim Bonner Bürgermeister angezeigt und letzterer gebeten, den Film zu verbieten. Offensichtlich hatte sich jedoch 1924 die Einflusskraft der Alliierten bereits deutlich verringert, denn ein Verbot wurde nicht mehr ausgesprochen, sondern lediglich sehr freundlich angefragt: «Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie den Direktoren der Kinematographentheater Ihres Kreises von diesen Anordnungen Kenntnis geben würden.»²³ Diese Bitte stand in deutlichem Gegensatz zu den vorangegangenen Verboten, die kurze und knappe Anordnungen enthielten und keine Wahlmöglichkeit ließen. So kam es dann auch, dass die 1925 für den Bonner Bezirk verbotenen Filme der *FRIDERICUS REX*-Reihe²⁴ trotzdem im Stern-Kino zur Aufführung gelangten und dort mit Erfolg einige Wochen gespielt wurden.

Bau, Eröffnung und früher Ruhm des Metropol

Der Inhaber des Metropol, Friedrich Stahl, machte sich sofort nach Abzug der französischen Besatzer 1926 an die Planung für den Umbau seines Hauses – in einer Zeit, «als das Kino einen Entwicklungsstand erreicht hatte, der für die damalige Gesellschaft neben Theater, Oper und Konzert zum wesentlichen Unterhaltungsfaktor geworden war.»²⁵ In seinem ersten Antrag an die Stadt Bonn vom 12. Januar 1926, noch kurz vor Abzug der französischen Truppen, erklärte Stahl, dass die Stadt Bonn eines Groß-Kinos bedürfe, da das Kinoangebot in Bonn unzureichend sei und es an einem wirklich großen, vorzeigbaren Lichtspielhaus fehle. Obwohl er keinerlei Entschädigung durch die Besatzer zu erwarten habe, sei er dennoch bereit, ein solches Theater am Markt zu errichten. Geplant war eine Spielstätte, die vornehmlich der Vorführung von Filmen dienen sollte, die aber zusätzlich die Möglichkeit gab, Aufführungen aller Art zu veranstalten.

21 Vgl. Pr 22/51, 30.7.1921, 25.10.1922, 13.3.1922, 16.2.1923; JOHANN BAPTISTE LINGG (Arthur Teuber, D 1920), *PARISERINNEN* (Leo Lasko, D 1921), *DER RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART* (Felix Lampe, Walter Zürn, D 1923), vgl. auch Kreimeier 2002.

22 Vgl. van Rey 2006, S. 190.

23 Vgl. Pr 22/51, 26.9.1924; *DER LETZTE DER MOHIKANER* (Arthur Wellin, D 1920).

24 Vgl. Pr 22/51, 26.9.1924, 22.4.1925; *FRIDERICUS REX* (Arsen von Cserépy, D 1925).

25 Eintrag in der Denkmalliste der Stadt Bonn.

Der Bau des Metropol war ein enormer Kraftakt: Nachdem bis in den Sommer 1928 hinein noch Filmvorstellungen gegeben wurden, begann man am 2. Juli mit den Abbrucharbeiten am Vorgängerbau.²⁶ Am 10. November 1928 war das Gebäude vollständig abgerissen, sodass mit den Vorbereitungen des Neubaus angefangen werden konnte,²⁷ der im Januar 1929 fertig gestellt wurde.

Die Geschichte des Metropol als Mythos und als Quelle für zahlreiche urbane Anekdoten begann bereits mit seiner raschen Fertigstellung. Denn schon sechseinhalb Monate, nachdem die ersten Ziegel des alten Hauses abgerissen worden waren, fand die fulminante Eröffnung statt.

Das «modernste Kino-, Konzert- und Theaterhaus Deutschlands»²⁸ eröffnete am 26. Januar 1929 mit einem festlichen Akt.²⁹ Neu und einzigartig war diese Einrichtung nicht nur für die Bonner Bürger. Durch die Initiative des «großzügigen und weitblickenden Privatmannes»³⁰ Friedrich Stahl entstand ein Haus mit 1400 Sitzplätzen. Das waren doppelt so viele wie das Bonner Stadttheater hatte. Dessen Fortbestehen stand zu dieser Zeit ohnehin zur Disposition, da es – und natürlich sah man das Kino als Verursacher diese Lage an – dem Theater an Publikum mangelte. Auch der bis dahin größte Saal Bonns in der Beethovenhalle konnte im Vergleich dazu nicht konkurrieren.³¹ Aus einem Fragebogen, den Stahl zehn Jahre später für die Nationalsozialisten über sein Kino ausfüllen musste, ging im Nachhinein jedoch hervor, dass die Zahl der Sitzplätze von der Zeitung deutlich übertrieben worden war: Tat-

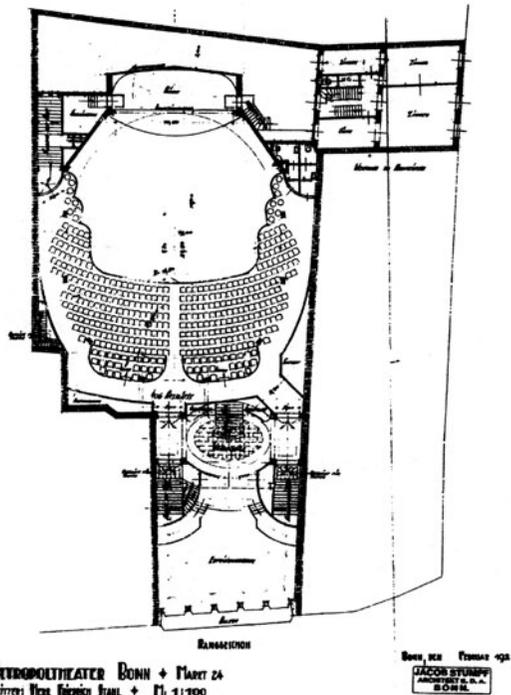


Abb. 5 Bauplan Metropol

26 Vgl. BAA Markt 24, 12.1.1926, 10.2.1928, 30.6.1928.

27 Vgl. Pr 24/1179, 10.11.1928.

28 DRZ, 26.1.1929.

29 Vgl. GA, 23.1.1954.

30 DRZ, 26.1.1929.

31 Vgl. ebd.

sächlich waren wohl nur 1190 Sitzplätze vorhanden.³² Die art déco-Ausgestaltung des Innenraumes war auf der Höhe der Zeit, europäisch und insofern für Besucher und Betrachter beeindruckend.³³ Ein Artikel des «General-Anzeigers» beschrieb einen Rundgang durch das Gebäude:

«Durch die geräumige Vorhalle betritt man das anschließende ovale Foyer mit den Kassenräumen. Sechs große Flügeltüren vermitteln den Zugang zur elegant ausgestatteten Wandelhalle, die rund um das Parkett führt. Sechzehn Türen vermitteln den Zugang zum Zuschauerraum. Aus der Kassenhalle führen zwei breite Treppen zum großen Balkon. Die Garderoben für die Balkongäste befinden sich im Zwischengeschoss, für das Parkett im Souterrain. Der Theaterraum selbst, architektonisch ebenfalls oval gestaltet, zeigt geschmackvoll gegliederte Innenformen. Den Besucher überrascht eine Raum-, Licht- und Farbensymphonie von nachhaltigem Eindruck. Festlich wirkt die den Raum in 14 Meter Höhe umspannende Kuppel. Die Beleuchtung des Theaters ist nach neuesten Erfahrungen eingerichtet. Indirektes, in angenehm abgestimmter verschiedenfarbiger Staffelung einschaltbares Licht ermöglicht zarteste und auch kräftige Rauntönungen. Außerdem bringt die in blau gehaltene Plüschbestuhlung einen wohlthuend beruhigenden Akkord in die Farbensymphonie des Gesamtraumes. Als Notausgang dient der von den Wandelgängen über den Hof führende 4,30 Meter breite Durchgang zu der Wenzelgasse. Auch die gewöhnlich nur als Zugang zum Café bestimmten, von den beiden anderen Rangtreppen unabhängigen Treppen können im Bedarfsfalle als Notausgang vom Balkon benützt werden. Das Theater erhielt nicht nur eine Filmprojektionswand in der Größe von 7 mal 11 Metern, sondern auch eine zu Vorstellungen verschiedener Art verwendbare Podienbühne, auf der neben den kinematografischen Vorführungen eine tägliche Bühnenschau stattfinden soll. Die Bühne besitzt einen aufrollbaren Kuppelhorizont, eine moderne Beleuchtungsanlage und einen doppelten Wolkenapparat. Für Personal und Requisiten sind ebenfalls genügend Räume vorgesehen. Der Orchesterraum kann mit 50 Musikern besetzt werden, er befindet sich wie üblich vertieft vor der Bühne und enthält auch den Spieltisch für die Theaterorgel.»³⁴

Die Bonner Architekten Jakob Stumpf und Anton Kleefisch hatten hier ein wahres architektonisches Wunder vollbracht, das während der gesamten Bauphase stets von zahlreichen Interessierten und Schaulustigen belagert wurde.³⁵ 350.000 Reichsmark musste Friedrich Stahl für dieses Monument der Filmkunst aufwenden,³⁶ das mit allem ausgestattet war, was ein modernes Kino der 1920er Jahre benötigte: ein

32 Vgl. BAA Markt 24, 15.5.1941.

33 Vgl. DRZ, 26.1.1929.

34 GA, 26.1.1929.

35 Vgl. DRZ, 26.1.1929.

36 Vgl. BAA Markt 24 5/41, 15.5.1941.



Abb. 6 Café im Metropol

Foyer mit flacher Kuppel, indirekte Beleuchtung, eine Garderobe und ein Kassenhäuschen, Parkett, ein Saal in Hufeisenform, Ränge und ein Café (Abb. 6).³⁷

In diesem Zusammenhang erlaubte sich die Presse einen höhnischen Seitenhieb auf das Stadttheater: «An diesem Beispiel könnte die in Theaternöten liegende Stadt Bonn lernen, was Entschlußkraft und zielbewußte Energie zu leisten vermag.»³⁸ Ganz klar, hier sollte nur Hochkarätiges gezeigt werden, internationale Darbietungen ersten Ranges. Neben den «besten deutschen und interessantesten ausländischen Groß-Film-Erzeugnisse(n)» sollte auch das Bühnenprogramm von Weltniveau sein. Neben dem hochmodernen Mechan-Projektor war ein weiterer Glanzpunkt die Welt-Theaterorgel, kurz Welte-Orgel genannt, die eine Attraktion eigener Art darstellte. Eine solche Orgel hat wenig mit einer üblichen Kirchen-Orgel gemein: Neben Klängen wie z.B. der menschlichen Stimme, von Geigen, Oboen, Klarinetten, Trompeten, Bässen, dem Klavier und anderen Instrumenten kann eine Welte-Orgel nahende Autos, Vogelgezwitscher, Glockengeläut, Donner, Regen, Hupen, Schellen und vieles andere mehr naturgetreu wiedergeben, genauso wie Passagen damals moderner Tanzmusik oder klassischer Orgelmusik.³⁹ Als im Metropol viele Jahre später eine Großbildleinwand zur Projektion von 70 mm Filmen eingebaut wurde,

³⁷ Vgl. Gartmann 2008, S. 11.

³⁸ DRZ, 26.1.1929.

³⁹ Vgl. ebd.

verschwand die Orgel hinter einer gemauerten Wand. Erst, als sich der Sohn des ehemaligen Theaterleiters Achim Ludwig für diese Orgel zu interessieren begann, wurde sie von einem Fachmann hinter der Wand verortet und wieder ans Tageslicht befördert. Heute ist sie nicht mehr im Metropol zu bewundern, da die Familie Stahl sie in den 1980er Jahren veräußert hat; ihr weiterer Verbleib ist unbekannt. In der Zeit des Umbruchs vom Stummfilm zum Tonfilm – den das Metropol mit seiner hochmodernen technischen Ausstattung bereits mit vollzog – war eine solche Orgel als Instrument der klanglichen Untermalung eigentlich schon überflüssig. Die Welte-Orgel galt und gilt bis heute als eine ausgesprochene Rarität: Es kam häufig vor, dass Menschen nur ins Filmtheater gingen, um diesem so seltenen Instrument lauschen zu können, während sie am Film wenig bis gar kein Interesse zeigten.⁴⁰ Mit ihren rund 2500 Pfeifen bedurfte sie eines eigens dafür ausgebildeten Organisten. Im Metropol war dies Wilhelm Monar, der sie schon zur Eröffnung des Hauses gespielt hatte. Im Pressebericht über die Eröffnung des Metropol spiegelt sich die Faszination wieder, die dieses Gesamtkunstwerk mit all seinen auratischen und technischen Möglichkeiten auf die Menschen ausübte. Die «Deutsche Reichszeitung» beschwor den beinahe mystischen Zauber der Veranstaltung folgendermaßen:

«Ein neuer, auffallender Lichteffect in rot und azurblau strahlte gestern abend plötzlich über den verschneiten Marktplatz hin und tauchte ihn in zauberhaftes Licht: Die Neon-Leuchtröhren an der Außenfront des Metropoltheater; hell und zwingend leuchtet der Name in die Nacht, von nun an wieder ständige Erscheinung an dieser seiner alten Stätte. In der neuen Beleuchtung [s. Abb. 9] harrte lange vor der festgesetzten Zeit eine Menge staunender Menschen, um der Eröffnung des Theaters wenigstens als Zaungäste beizuwohnen und dabei auch einen Blick in die Vorhalle und die Herrlichkeit des Foyers zu werfen. Wer noch nicht gewußt hatte, daß hier ein bedeutungsvoller Geburtstag gefeiert wurde, dem mussten es schon die vielen Lorbeerkränze und kostbaren Blumenspenden in diesen Repräsentationsräumen erzählen. Um 8 Uhr hatte sich auch der Zuschauerraum mit einer festlich gekleideten Schar geladener Gäste, darunter prominente Persönlichkeiten der Stadt und des Landkreises Bonn, gefüllt. Doch so festlich auch die Besucher erschienen waren: Die Festlichkeit des Raumes selbst blieb dominierend. Und langsam fingen die Lichter an, eine Symphonie der Farben im weiten Raum zu spielen. Es war ein eigenartiges Erlebnis, diese lichterzeugte Farbenskala leise glänzend und samtweich um sich zu fühlen, während Kapellmeister Fred Rheinen, dessen Wahl zum Leiter des Metropol-Orchesters wohl allgemeinen Beifall findet, mit der Ouvertüre zur Oper «Wilhelm Tell» von Rossini seine künstlerische Meisterschaft bewies; der einmütige Beifall des Hauses mag ihm Dank sein und Ansporn für weiteres Aufwärtstreben im Dienste edler Musik. [...] Nicht weniger auch die Darbietungen W. Monars auf der Welt-Theater-Orgel, diesem Wunderwerk der Technik. Entzückt, begeistert und

40 Vgl. Interview Ludwig 2009.

ergriffen lauschten die Zuhörer dem neuen Instrument, das fast etwas Übersinnliches, jedenfalls etwas Geheimnisvolles ausströmt, gleichviel ob ernste, getragene Orgelmusik ertönt oder ein Jazz durch den Raum flirrt. Das Publikum war sich klar, daß nur die phantasievolle Seele eines echten Künstlers die seelenlose Technik beleben, die mannigfaltigsten Stimmen der Orgel singen lassen kann: Stürmischer Beifall dankte W. Monar für jedes Spiel.»⁴¹

Mit den beschriebenen Darbietungen, auf die noch Ballett und Varieté folgten, trat der Eröffnungsfilm trotz seines reißerischen Titels und seiner Aktualität beinahe in den Hintergrund. Das Bergsteigerdrama mit Luis Trenker *DER KAMPF UM DAS MATTERHORN* aus dem Jahre 1928 war der erste Film, der in diesem Palast der Zerstreuung zu sehen war. Es sollten weitere Filme von internationaler Anerkennung folgen und mit ihnen das entsprechende, das Provinzielle überflügelnde Flair der großen Metropolen in Bonn Einzug halten.⁴² Das Metropol-Theater repräsentierte kulturell und architektonisch den Zeigeist der ausgehenden 1920er Jahre. Der neusachliche Architekturstil und die Art déco-Ausgestaltung drückten den klaren Anspruch einer neuen, urbanen Modernität aus.⁴³ Ungeklärt ist freilich die Verbindung zu Fritz Langs *METROPOLIS* von 1926, da das Metropol seinen Namen bereits lange vor der Entstehung des Films erhalten hatte.

Das Metropol hatte endgültig dafür gesorgt, das Kino als achtbare Kulturstätte in Bonn zu etablieren – mit einiger Verspätung, schrieb Emilie Altenloh doch schon 1914, dass «der Kino längst aufgehört hat, ausschließlich das Theater des kleinen Mannes zu sein.»⁴⁴ Darüber hielten, wie bereits erwähnt, ein Hauch Weltstadatmosphäre und der Blick über die engen Stadtgrenzen hinaus in Bonn Einzug. Man war auf der Höhe der Zeit! Beliebt war das Metropol nicht nur bei Bonner Bürgerinnen und Bürgern. So schrieb der Betreiber der Godesberger Kurlichtspiele an den Bürgermeister der Stadt Bonn 1932:

«...Ich habe festgestellt, dass das zahlungsfähige Godesberger Publikum das Metropol-Theater in Bonn mit seinen Weltstadtleistungen sehr stark besucht. Einer derartigen Konkurrenz kann ich mich nur annähernd erwehren, wenn ich nach wie vor die Darbietungen entsprechend dem Milieu meines Hauses und dem Ansehen Bad Godesbergs auf gleicher Höhe halte.»⁴⁵

41 DRZ, 26.1.1929.

42 Vgl. GA, 21./22.12.1963; *DER KAMPF UM DAS MATTERHORN* (Mario Bonnard, Nunzio Malasomma, D 1928).

43 Vgl. Gartmann 2008, 11.

44 Vgl. Altenloh 1914, 19.

45 GO 6472, 28.1.1932.

Tonfilm, Nationalsozialismus und Nachkriegsjahre

Die Erfindung des Tonfilms berührte Bonn, lässt man die verschiedenen Versuche des frühen Films unbeachtet, erstmalig im Jahre 1929. Hier besaßen die Stern-Lichtspiele lange Zeit eine Vorreiterfunktion. Der erste in Bonn gezeigte Tonfilm war ATLANTIC von E.A. Dupont,⁴⁶ seine Premiere fand in der Vorweihnachtszeit, am 20. Dezember 1929 statt.

Überraschenderweise erst im November 1930 holte auch das Metropol mit der Erstaufführung der Tonfilm-Operette EIN TANGO FÜR DICH⁴⁷ auf. Hier wurden trotz allem noch häufig Stummfilme gezeigt, was vermutlich dazu diente, die Welte-Orgel noch das ein oder andere Mal ihrem Zweck zuzuführen, bzw. auch ihre Einzigartigkeit als Publikummagnet zu nutzen.

Abb. 7 Der erste Tonfilm in Bonn

orientierten Untertönen. Neben einem ansonsten in allen Filmtheatern recht gemischtem Programm, das viele romantische Dramen enthielt (wobei nach wie vor das Metropol den Anteil mit den meisten noch heute bekannten Filmen hatte),

In Bonn ließen sich zu Beginn des Dritten Reiches kaum Veränderungen des Programms feststellen. Das Metropol als erstes Lichtspielhaus am Platze war um ein möglichst gemischtes Programm vom Kriegsfilm bis zur Komödie bemüht und zeigte beispielsweise 1933 den preisgekrönten amerikanischen Film GRAND HOTEL von Edmund Goulding mit Greta Garbo, oder Max Ophüls' Verfilmung des Schnitzler-Bühnenstückes LIEBELEI von 1933.⁴⁸ Zusätzlich gab es verschiedene Varieté- und Artistenvorstellungen: So kamen sogar Löwen und Hochseilkünstler im Metropol auf die Bühne.⁴⁹ Ab 1934 liefen in Bonn regelmäßig Filme mit mehr oder minder stark nationalsozialistisch

46 Vgl. GA, 20.12.1929; ATLANTIC (Ewald André Dupont, GB/D 1929).

47 Vgl. GA, 28.11.1930; EIN TANGO FÜR DICH (Geza von Bolvary, D 1930).

48 Vgl. GA, 10.3.1933; GRAND HOTEL (Edmund Goulding, US 1933), 17.3.1933 LIEBELEI (Max Ophüls, D 1933).

49 Vgl. Interview Delander 2009.

zeigte man Pro-Kriegsfilme. Dieser Tendenz schloss sich auch das Metropol an und zeigte 1936 das Sittendrama *TRAUMULUS*,⁵⁰ welches deutliche nationalsozialistische Tendenzen enthält.

Ab 1938 wurde «deutsches» Kino gezeigt, gelegentliche österreichische Produktionen sowie der eine oder andere polnische Film waren inbegriffen. Hier waren nun größtenteils recht belanglose, künstlerisch oberflächliche Filme vertreten. Man spielte romantische Komödien wie *WEISSER FLIEDER* im Metropol,⁵¹ der Anteil an offensichtlichen Propaganda-Filmen stieg. Hier tat sich vor allem das Metropol – dessen Besitzer Fritz Stahl erst seit dem 1.5.1938 Mitglied der NSDAP war⁵² – mit Titeln wie dem Fliegerfilm *KAMPFGESCHWADER LÜTZOW* (1941) oder *DIE GOLDFARBENE SPINNE*,⁵³ einem Spionagefilm mit anti-sowjetischen Tendenzen, hervor.

Ende 1943 wurde Bonn zum ersten Mal massiv bombardiert,⁵⁴ wodurch die Beethovenhalle so beschädigt wurde, dass hier keine Konzerte mehr abgehalten werden konnten. Um auf die Bürger Bonns weiterhin beruhigend einwirken zu können und ihnen zumindest eine partiell heile Friedenswelt vorzugaukeln, sollten jedoch weiterhin unbedingt Kulturveranstaltungen stattfinden, sodass die Stadt kurzerhand das Metropol, das Fritz Stahl 1933 von seinem Vater Friedrich übernommen hatte,⁵⁵ anmietete. Dies belegt eine Bestätigung Stahls an die Stadt.⁵⁶ Vermutlich rettete dieser Umstand den durchaus kriegstauglichen Filmvorführer des Hauses, Bertram Wolf, vor der Einberufung an die Front: Kinobetrieb und Konzerte einschließlich der Proben mussten koordiniert werden, und Wolf sorgte für einen reibungslosen Ablauf, was ihm von der Stadtverwaltung in einer Bescheinigung bestätigt wurde: «Die Stadtverwaltung ist bei der Durchführung der noch ausstehenden Kulturveranstaltungen im Metropol-Theater durchaus auf Herrn Wolf angewiesen.»⁵⁷ Das Vorlegen der Bescheinigung beim Wehrbezirkskommando bewahrte Wolf davor, in der letzten Kriegsphase als Kanonenfutter dienen zu müssen.⁵⁸ Die letzte Kinovorstellung fand am 28.12.1944 mit Veit Harlans Liebesdrama *OPFERGANG*⁵⁹ statt. Am 9. März 1945 wurde Bonn kampfflos von amerikanischen Truppen besetzt,⁶⁰ der Betrieb der Kinos war somit für einige Monate bzw. Jahre eingestellt.

Als erstes altes Kino in Bonn eröffnete das Metropol nach dem Krieg seine Pforten wieder an alter Stelle. Trotz der Bombenangriffe der Alliierten und einiger

50 Vgl. GA, 6.3.1936; *TRAUMULUS* (Carl Froelich, D 1935).

51 Vgl. GA, 30.3.1940; *WEISSER FLIEDER* (Arthur Maria Rabenalt, D 1940).

52 Vgl. Pr 90/301, 21.2.1946.

53 Vgl. GA, 8.3.1941 *KAMPFGESCHWADER LÜTZOW* (Hans Bertram, D 1941), 23.3.1944 *DIE GOLDENE SPINNE* (Erich Engels, D 1943).

54 Vgl. van Rey 2006, S. 224.

55 Vgl. Worbs 2007, S. 4.

56 Vgl. Pr 42/742, 21.9.1943.

57 Pr 42/742, 21.1.1944.

58 Vgl. ebd.

59 Vgl. GA, 28.12.1944 *OPFERGANG* (Veit Harlan, D 1942–44).

60 Vgl. van Rey 2006, S. 225.

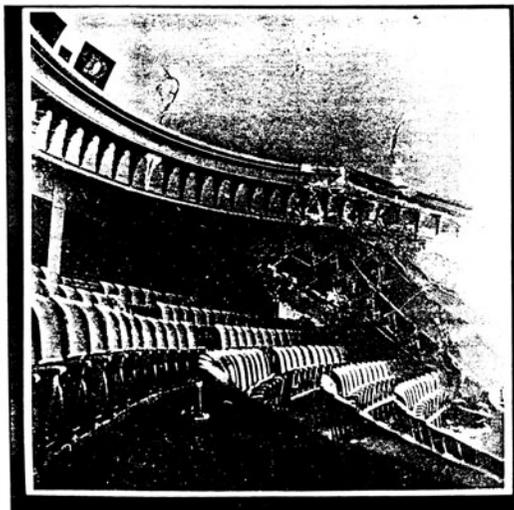


Abb. 8 Zerstörung im Metropol

Schäden am Vorführungsraum konnte die Neueröffnung im Juli 1946 mit dem kurzen Farbtrickfilm *VERWITTERTE MELODIE* von 1943 und der romantischen Verwechslungskomödie *DAS HOCHZEITSHOTEL*, einer UFA-Repriese von 1944, gefeiert werden. Zur Eröffnung wurde den Besuchern angekündigt, dass das Kino von nun an außer für Filmvorführungen auch für Konzerte, Opern- und Operettendarbietungen sowie Theater- und Varietéstücken zur Verfügung stünde, da die übrigen Bonner

Räumlichkeiten für derartige Zwecke nicht mehr zu gebrauchen waren.⁶¹

Neben den Konzerten, die nun im Metropol stattfanden, sollen sogar Boxkämpfe auf der Bühne ausgetragen worden sein⁶² – schließlich fehlten auch hierfür die notwendigen Räumlichkeiten in der zerbombten Stadt.

Auch die Universität nutzte das Metropol in den ersten Jahren des Wiederaufbaus für akademische Feierlichkeiten, beispielsweise für die Feier zur Eröffnung des akademischen Jahres im Oktober 1946, oder im selben Jahr für eine Weihnachtsfeier für heimatlose Studenten. Auch die akademische Jahrhundertfeier der Universität zum Jahr 1848⁶³ fand im wenig beschädigten Metropol-Kino statt. Die Räumlichkeiten wurden von der Stadt Bonn geringfügig für diese Zwecke umgebaut.⁶⁴ Die Bonner nahmen die Angebote gern und häufig in Anspruch, sodass es oftmals zu Überfüllungen kam. Dies ist beispielsweise durch einen Brief des Hauptbrandmeisters an die Bauaufsicht Bonns dokumentiert, in dem er sich beschwert, man habe im Metropol 200 Karten mehr verkauft, als Sitzplätze vorhanden seien.⁶⁵ Verschiedene Anekdoten aus dieser ansonsten wenig dokumentierten Zeit verdeutlichen die Stimmung der ersten Nachkriegsjahre im Metropol, die in starkem Gegensatz zur Trümmerlandschaft in Bonn steht. Das Metropol war in der Zeit der Trümmer und Hoffnungslosigkeit nicht zuletzt durch die Aura seiner Architektur

61 Vgl. k.A., Zeitung vom 5.7.1946; *VERWITTERTE MELODIE* (Hans Fischerkoesen, D 1943), *DAS HOCHZEITSHOTEL* (Carl Boese, D 1944).

62 Vgl. Interview Ludwig 2009.

63 Vgl. Gartmann 2008, S. 15.

64 Vgl. BAA Markt 24, 17.9.1946.

65 Vgl. BAA Markt 24, 11.6.1948.

„DIE ZAUBERFLÖTE“

GROSSE OPER IN 2 AKTEN VON WOLFGANG AMADEUS MOZART

Text von Emanuel Schickaneder Dialogbearbeitung: Hermann Wedekind

Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Karl Dammer

Spielleitung: Oberspielleiter Hermann Wedekind / Bühnenbild: Hermann Prange

PERSONEN:

Sarastro	Hans Dahmen/Otto Haupt
Tamino	Erwin Friese/Heinz Wirwahn
1. Priester	Hans Dahmen/Otto Haupt
2. Priester	Heinz Dedich
Königin der Nacht	Eva Eschenbach/Helma Hesse
Pamina	Anne Pfrschinger
1. Dame	Regi Schulte
2. Dame	Maria Bollig
3. Dame	Lola Quante
Papageno	Karl Meuter/Heinz Stöver
Papagena	Anneliese Wolf-Hanisch
Monstatos	Otto Spickermann/Wilhelm Crystall
1. Knabe	Helma Hesse/Gertrud Stibbe-Sikorski
2. Knabe	Leni Feldkamp
3. Knabe	Liesel Krupa
1. Geharnischter	Heinz Hütten
2. Geharnischter	Karl Jürgen Friederich/Alexander Romanow
1. Sklave	Rainer Maria Wallisfurth
2. Sklave	Ernst Otto F. rmann
3. Sklave	Werner Wedekind
Einstudierung der Chöre: Theodor Scheer / Glockenspiel: Organist Carl Jost		
Kostüme: Cornelia Friedrich / Regieassistentz: Rainer Maria Wallisfurth		
Inspektion: Heinz Oehm / Beleuchtung: Willi Wieland		

Abb. 9 Die Zauberflöte im Metropol

nach Ausführungen des Zeitzeugen Curt Delander «ein großer warmer Bauch»⁶⁶, in dem man für einige Stunden die triste Außenwelt vergessen konnte. Delanders Eltern hatten Engagements an Bonner Bühnen. Sein Vater, Heinz Dedich, trat 1948 in Mozarts «Zauberflöte» auf der Bühne des Metropol auf.

Während der britischen Besatzungszeit von 1945–1949 war das Metropol oftmals Anziehungspunkt für britische Soldaten. Diesem Umstand «verdankte» die Mutter Curt Delanders, damals noch ledig, die ersten und letzten Prügel von ihrem Vater. Sie war nach ihrer Tanzvorstellung im Metropol zusammen mit einer Kollegin von den Soldaten ins britische Hauptquartier in der Meckenheimer Allee eingeladen worden und dieser Einladung auch gern gefolgt. Man versprach ihnen als Belohnung für ihre tänzerischen Darbietungen die damals heiß begehrten «Nylons» und etwas zu essen, genauer gesagt Makkaroni, die von den hungrigen Damen mit den Händen verspeist wurden. Statt der üblichen Treppen hatte man für die Künstlerinnen und Künstler Leitern an den Bühnenrand gestellt, um auf die Bühne zu gelangen. Dieser Umstand wurde von den Bühnenarbeitern gern genutzt, um die heraufeilenden Tänzerinnen unter den Füßen zu kitzeln. Während einer Vorstellung für die britischen Soldaten unterlief der Mutter Curt Delanders eine Panne, die jedoch vom Publikum großzügig verziehen wurde: Aus ihrem Kostüm

66 Interview mit Curt Delander 2009.



Abb. 10 Tafel am Eingang des Metropol

fiel ihre linke Brust heraus, die die Tänzerin unter den Beifallsbekundungen der Soldaten jedoch schnell wieder verstaute.

In diesem offensichtlich bunten Treiben fanden auch die Homosexuellen Bonns einen Kommunikationsort: Hier hatte man sich, laut Curt Delander, auch schon vor dem Zweiten Weltkrieg getroffen, beispielsweise bei Auftritten von Charlie Rivel im Jahr 1936 oder Marika Rökk im Jahr 1950 zum Austausch und zur Kontaktfindung.⁶⁷

Trotz oder gerade wegen des sehr provisorischen Wiederaufbaus des Metropol ging es hoch her in den ersten Jahren nach dem Krieg. Das Kino bot in der Zeit der Entbehrungen und der Trostlosigkeit den entwurzelten und ratlosen Menschen eine Heimat, einen Ort der Zerstreuung und der Hoffnung auf bessere Zeiten.

Kino-Boom und -Niedergang

Programmatisch holte man nun den internationalen Film betreffend auf und zeigte amerikanische, britische, französische und italienische Produktionen der letzten Jahre, so z.B. DER DIEB VON BAGDAD von Michael Powell, DR. JEKYLL UND MR HYDE von Victor Fleming und das Musical MEIN SCHATZ IST EIN MATROSE im Metropol.⁶⁸ Überraschend viele aktuelle Produktionen standen im Stern-Kino auf dem Pro-

67 Alle Anekdoten vgl. Interview mit Curt Delander 2009.

68 Vgl. WZ, 16.9.1949; DER DIEB VON BAGDAD (L. Berger, M. Powell, T. Whelan, GB 1940), 15.7.1949 DR. JEKYLL UND MR HYDE (V. Fleming, US 1941), 9.9.1949 MEIN SCHATZ IST EIN MATROSE (R. Thorpe, US 1944).

gramm, das Publikumserfolge wie das italienische Historiendrama *FABIOLA*,⁶⁹ das mehrere Wochen hintereinander gezeigt wurde, verzeichnen konnte.

1954 wurden auch die Stern-Lichtspiele umgebaut und auf den neuesten technischen Stand gebracht. Hier konnten von nun an auch Cinemascope-Filme vorgeführt werden. Hierfür hatte man in dem 600 Sitzplätze großen Filmtheater die viermal acht Meter große Leinwand metallisiert und zudem eine vierspurige Magnettonanlage eingebaut.⁷⁰ Dies lässt darauf schließen, dass es sich bei den Stern-Lichtspielen um ein Erstaufführungskino handelte: Die technische Ausstattung war auf große Premieren zugeschnitten. Im Stern kamen auf diese Weise viele Filme bereits kurz nach ihrer deutschlandweiten Premiere in Erstaufführung nach Bonn, beispielsweise der 3D-Film *ATTILA DER HUNNENKÖNIG* von Douglas Sirk, *DIE TÄTOWIERTE ROSE* mit Burt Lancaster, der in Bonn auf Grund seines Erfolges über mehrere Wochen hinweg gezeigt wurde, Rouben Mamoulians Musical *SEIDENSTRÜMPFE* mit Fred Astaire oder das starbesetzte Drama *GETRENNT VON TISCH UND BETT* mit Deborah Kerr, Rita Hayworth, Rod Taylor, David Niven und Burt Lancaster.⁷¹

Neben dem Stern zeigte vor allem das Metropol Erstaufführungen. Daneben traten internationale Stars live auf.

Die dort gezeigten Filme waren lange Zeit die Spitze dessen, was internationale Produktionsfirmen zu bieten hatten. Hier hatten David Leans *TRAUM MEINES LEBENS* mit Katharine Hepburn ebenso wie *BUS STOP* mit Marilyn Monroe, der legendäre Film *Roger Vadims UND IMMER LOCKT DAS WEIB* mit Brigitte Bardot,

Abb. 11 Ein Star im Metropol

69 Vgl. WZ, 2.9.1949; *FABIOLA* (Alessandro Blasetti, Italien 1949).

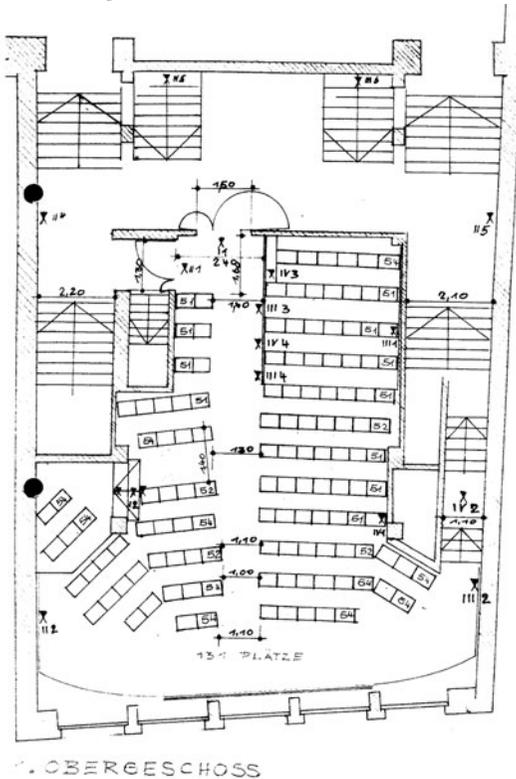
70 Vgl. BR, 14.8.1954.

71 Vgl. GA, 30.3.55; *ATTILA DER HUNNENKÖNIG* (Douglas Sirk, US 1954), 21.3.56 *DIE TÄTOWIERTE ROSE* (Daniel Mann, US 1955), 5.3.1958 *SEIDENSTRÜMPFE* (Rouben Mamoulian, US 1957), 4.3.1959 *GETRENNT VON TISCH UND BETT* (Delbert Mann, US 1958).

David Leans preisgekrönter Kriegsfilm *DIE BRÜCKE AM KWAI*, Alexandre Astrucs historisches Drama *EIN FRAUENLEBEN*, die exotische, farbenfrohe Liebesgeschichte *TROPENGLUT* mit Audrey Hepburn und Anthony Perkins, die amerikanische Komödie *EHEKARUSSELL* mit Susan Hayward und die beliebten Karl-May-Verfilmungen *WINNETOU I* und *DER SCHATZ DER AZTEKEN*⁷² ihre deutsche Erstaufführung.

Anders als bei den Stern-Lichtspielen zeichnet sich das Programm des Metropol dadurch aus, dass ein Film, selbst wenn er recht erfolgreich war, nach einer Woche spätestens wieder abgesetzt wurde, um für eine neue Attraktion Platz zu machen.

Abb. 12 Bauplan des Bambi-Kinos



Eine der wenigen Ausnahmen von dieser Regel bildete die Neuverfilmung des Brecht'schen Theaterstückes *DIE DREIGROSCHENOPER*. Der mit Curd Jürgens, Hildegard Knef, Gert Fröbe und einigen weiteren bekannten Schauspielern besetzte Film von Wolfgang Staudte lief im Metropol mehr als einen Monat lang.⁷³

Mit dem Kino-Boom der 1950er und frühen 1960er Jahre expandierte auch das Metropol-Theater: Fritz Stahl hatte die Rentabilität eines kleineren Zweitaufführungskinos erkannt und ließ im Obergeschoss ein kleines zusätzliches Kino mit 131 Sitzplätzen in das ehemalige Metropol-Café einbauen (Abb. 12).⁷⁴

Im Sommer 1966 öffnete das Bambi seine Pforten für

72 Vgl. GA, 21.3.1956; *TRAUM MEINES LEBENS* (David Lean, US 1955), 6.3.1957 *BUS STOP* (Joshua Logan, US 1956), 13.3.1957 *UND IMMER LOCKT DAS WEIB* (Roger Vadim, F/I 1956), 26.3.1958 *DIE BRÜCKE AM KWAI* (David Lean, GB/US 1957), 18.3.1959 *EIN FRAUENLEBEN* (Alexandre Astruc, I/F 1958), 30.3.1960 *TROPENGLUT* (Mel Ferrer, US 1959), 22.3.1961 *EHEKARUSSELL* (Walter Lang, US 1961), 25.3.1964 *WINNETOU I* (Harald Reinl, BRD/I/F 1963), 10.3.1965 *DER SCHATZ DER AZTEKEN* (Robert Siodmak, BRD/I/F 1965).

73 Vgl. GA, 6.3.1963 ff.; *DIE DREIGROSCHENOPER* (Wolfgang Staudte, BRD/I 1963).

74 Vgl. BAA Markt 24, 10.3.1966.

die Besucher. Das Bambi war ein lang gehegter Wunsch Stahls, der jedoch den Betrieb nur für wenige Monate erleben konnte. Am 10. Juli 1966 verstarb der Förderer der Bonner Kinolandschaft, der ganz in der verdienstvollen Tradition seiner Familie stand.⁷⁵ Das Bambi wurde in der Folgezeit wieder in ein Café zurückverwandelt. Mit dem Tode Stahls begann nun auch in Bonn das große, international verbreitete «Kinosterben», das hier Ende der 1960er Jahre einsetzte. Mit der massenhaften Verbreitung des Fernsehens nahm die Anzahl der Lichtspieltheater in der Stadt stetig ab.

Zur Performanz des Metropol-Theaters und von der Zerstörung eines Kulturdenkmals

Aus den geschilderten Entwicklungen gewinnt das Bild des gleichermaßen künstlerischen wie gesellschaftlichen Phänomens Kino an Kontur. Seine vielschichtigen Facetten, angefangen von architektonischen, künstlerisch-filmischen, unterhaltenden, erzieherischen, kommunikativen bis hin zu politisch Einfluss nehmenden Aspekte machen es zu einem einzigartigen «Gesamtkunstwerk». Der Beschaffenheit des Gebäudes kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Von der architektonischen Wirkung hängt es entscheidend mit ab, ob es bei einem Kinobesuch gelingt, einen kollektiven und gleichzeitig individuellen Erfahrungsraum entstehen zu lassen, eine «dämmernde Träumerei»⁷⁶ im positiven Sinne. Dem Raum, der dafür sorgen kann, dass wir nicht so «leer und verloren aus dem Kino herausgehen, wie wir hineingegangen sind»,⁷⁷ sollte kulturpolitisch und städtebaulich ebenso viel Aufmerksamkeit entgegengebracht werden, wie den darin gezeigten Filmen.

Das Bonner Metropol-Theater hat im Lauf der Zeit die unterschiedlichsten Bedeutungen und Aufgaben besessen. Es war für nahezu alle Entwicklungen der Lokalgeschichte Quelle und Spiegel zugleich. Selten lässt sich die Kinogeschichte einer Stadt so eindrucksvoll und kontinuierlich an einer einzigen Institution ablesen.

Zu Beginn war das Bonner Kino als Ladenkino das «Theater des kleinen Mannes», Ablenkung und Unterhaltung für die niedrigeren sozialen Schichten, die auch ins Kino gingen, um aus der Enge ihrer Wohnverhältnisse herauszukommen. Von da aus entwickelte sich das Kino zu einer gesellschaftsfähigen Institution in den zehner Jahren und wurde gleichzeitig mit Beginn des Krieges Ort der politischen Propaganda und von Kommunikation patriotischer Ideologie. Gleichzeitig jedoch flüchtete das Publikum im Kino vor der traumatischen Realität des Krieges, es wurde zum Ort des Eskapismus einer angsterfüllten Bevölkerung. In den Zwanziger Jahren wurde das Kino mit wirtschaftlichem Aufschwung schließlich ein Palast der Unterhaltung. Der Kinobesuch im Prachtbau war nun fast schon zur gesellschaftlichen Notwendigkeit geworden, die Bonner Oberschicht frequentierte das Metropol als einen Ort sozialer

75 Vgl. BR, 13.7.1966.

76 Vgl. Barthes 1976, S. 290.

77 Schlüpmann 2002, S. 113.



Abb. 13 Innenraum des Metropol-Theaters

auch die Bonner Kinos mit der Vorführung nationalsozialistischer Propagandafilme nach. Im Zweiten Weltkrieg nun geschah Ähnliches wie bereits 25 Jahre zuvor: Das Kino diente zunehmend der Ablenkung und der Weltflucht, hier durchaus politisch gewollt, um der Bevölkerung fast im wörtlichen Sinn vorzugaukeln, die Welt sei so in Ordnung, wie sie es auf der Leinwand war. Nach dem Zweiten Weltkrieg suchten die Menschen wiederum einen Ort der Zuflucht, der ritualisierten Sicherheit und der Freude. All dies fanden die Bonner Bürger quasi mit Beginn der Nachkriegszeit im Metropol. Das bunte Treiben in dem kaum zerbombten und notdürftig geflickten Saal war prunkvoll und weltoffen, von hier aus konnte ein Neuanfang beginnen. Davon ausgehend erlebte das Kino einen Aufschwung: Der Kinosaal war ein wichtiger Mittelpunkt der heranwachsenden Generation, die sich nicht selten auch vor einem steigenden Druck auf ihre Persönlichkeit in eine andere Welt, in die Dunkelheit des Kinos, flüchtete. Erst das Fernsehen vermochte diese Entwicklung zu bremsen. Mit dem neuen Medium trat zunächst eine Kino-Rezession ein.

In Bonn kann man diese noch heute deutlich spüren, gibt es doch kein wirklich anziehendes Lichtspieltheater in der Innenstadt mehr. Das Stern-Kino zeigt

Abb. 14 Thalia-Buchhandlung im Metropol



Kommunikation. In den dreißiger Jahren nutzte die nationalsozialistische Propaganda die Möglichkeiten des Kinos zur Durchsetzung ihrer Ziele. Dies begann im konservativen Bonn verhältnismäßig spät, lange Zeit hielt man sich hier politisch relativ neutral. Mit der zunehmenden Macht und der durchschlagenden Kraft der alles vereinnahmenden Gleichschaltung durch die Nazis zogen jedoch

selten wirklich aktuelle Erfolgsfilme und ist von einem sehr durchschnittlichen Programm geprägt. Das Publikum der Mainstream-Filme zieht es ins große Cineplex in Bad Godesberg. Das Metropol ist – nach zwei langjährigen Rechtsstreitigkeiten in den 1980er und 2000er Jahren, in denen sich die Bürgerinitiative «pro Metro-

pol e.V.» trotz massivem Widerstand gegen die Lokalpolitik und außergewöhnlich hoher Bürgerbeteiligung leider nicht gegen die kulturfeindliche Einstellung von Investoren und LokalpolitikerInnen durchsetzen konnte – eine Filiale der Thalia-Buchladen-Kette geworden. Durch die ehemalige Leinwand des einzigartigen Zeugnisses repräsentativer Kinoarchitektur fahren heute Rolltreppen.

Noch 2010 war das Metropol-Theater eines der wenigen Kinos in Deutschland, das aus der Zeit der prächtigen Lichtspielhäuser in den 1920ern mehr oder weniger unverändert erhalten geblieben war. Kein deutsches Filmtheater hatte mehr an originaler Bausubstanz aufzuweisen als das Metropol. Seine singuläre Bedeutung für «die Geschichte des Menschen als Zeugnis der Kultur-, Kinoarchitektur-, und Filmgeschichte»⁷⁸ war insofern unbestritten. Die Auffassung, ein Kinogebäude unter dem Gesichtspunkt der eigenständigen architektonischen Gattung zu betrachten, ist jedoch relativ modern und erscheint als logische Ursache dafür, dass heute nur noch wenige historische Lichtspieltheater baukonservatorisch erhalten sind. Die Geschichte des Phänomens Kino enthüllt unter architektonischen aber vor allem lokalhistorischen Aspekten ein Stück städtischer Identität und ist insofern auch als Gradmesser für die Übernahme kultureller und gesellschaftlicher Verantwortung zu betrachten. In der Stadt Bonn lassen sich an den wechselhaften und bewegten Entwicklungen vor allem des Metropol-Theaters sowohl filmhistoriografische als auch kulturelle und soziale Bewegungen ablesen, die die vielfältigen Facetten eines Kinobesuchs zwischen dem ausgehenden 19. Jahrhundert und heute fundiert auszuleuchten vermögen.

Literatur

- Altenloh, Emilie: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Dissertation. Jena 1914
- Barthes, Roland: Beim Verlassen des Kinos. In: Filmkritik. 20. Jahrgang, Heft 7 Nr. 235. München: Filmkritiker Kooperative 1976
- Fischli, Bruno: Vorwort. In: ders. (Hg.): Vom Sehen im Dunkeln. Kinogeschichten einer Stadt. Köln 1990, S. 6
- Hoppe, Johanne: Bonner Kinogeschichten. Programm – Publikum – Projektion von den Anfängen bis Mitte der 1960er Jahre. Universität Bonn: Magisterarbeit (unveröffentlicht) 2009
- Der Kinemathograph, Nr. 1198/99, Oktober 1928: Ein Sechzigjähriger, S. 25

- Kreimeier, Klaus: Geographisch-politisches Laufbild. DER RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART (D 1922, Felix Lampe, Walter Zürn). In: *Filmblatt*, 7. Jahrgang, Nr. 19/20, Sommer/Herbst 2002, S. 46–56
- Rey, Manfred von: Bonner Stadtgeschichte kurz gefasst. Bonn: Bouvier Verlag 2006
- Schlüpmann, Heide: Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino. Basel, Frankfurt/Main 2002
- Warstat, Dieter: Frühes Kino der Kleinstadt. Berlin 1982

Quellen und Materialien

- Akten des Bonner Stadtarchivs
GO 6472
Pr 22/51 Sicherheitsvorschriften
Pr 24/1177 Markt 24

Pr 24/1179 Markt 24
Pr 42/742 Konzerte im Metropol
Pr 90/301

Akten des Bonner Bauaufsichtsamtes (BAA)
BAA Markt 24

Zeitungen

Deutsche Reichszeitung (DRZ)
Bonner Rundschau (BR)
General-Anzeiger Bonn (GA)
Kölnische Rundschau (KR)
Westdeutsche Zeitung (WZ)

Denkmalliste der Stadt Bonn. Nr. A238. Markt
24, Bonn 1. 27.10.1983: Lichtspieltheater
Metropol

Interview mit Curt Delander. Verschriftlichung
des Interviews vom 3. April 2009

Interview mit Achim Ludwig. Verschriftlichung
des Interviews vom 30. März 2009
Schriftwechsel zwischen dem Oberverwaltungsgericht
in Münster und dem Rheinischen Amt für Denkmalpflege
in Person von Jürgen Gartmann zum Verfahren «Metropol
Immobilien Management GmbH & Co. KA gegen die
Oberbürgermeisterin der Stadt Bonn», hier: Gartmann,
Jürgen am 25.7.2008: Begründung für den Antrag vom
Landschaftsverband Rheinland auf Zurückweisung der
Berufung der Klägerin gegen das Urteil des Verwaltungsgerichts
Köln vom 12.10.2007 – 4 K 3636/06

Worbs, Dietrich: Gutachten zum Denkmalwert des
Lichtspieltheaters «METROPOL» am Markt 24 in Bonn.
2009

Film - Verein - Öffentlichkeit

CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE¹ beginnt mit einer Einstellung eines europäischen Jägers und seiner afrikanischen Helfer, wie sie durch den afrikanischen Busch schleichen. Der Jäger deutet auf einen Baum, in dem sich ein Schwarm von Silberreihern befindet. Er nimmt Ziel und schießt auf die Vögel. Die Helfer sammeln die erlegten Vögel auf, binden sie an Tragestöcke, schultern diese und gehen fort. Auf einem Boot pflücken zwei Weiße die Federn der Vögel. In einem *close-up* sieht man zwei Hände, die einen toten Reiher halten und der Kamera zeigen, wo die wertvollsten Federn zu finden sind. Die Hände pflücken die Federn und zeigen das Büschel der Kamera. Ein Zwischentitel informiert den Zuschauer, dass jedes Jahr Tausende dieser schönen Vögel zur Zierde von Damenhüten ihr Leben lassen müssen. Die letzten Einstellungen sind nicht in Afrika gedreht. Eine Frauenhand präsentiert ein Strauß von Reihenfedern für die Kamera. Eine elegante, junge Dame probiert einen Federhut. In einem *medium close-up* lächelt sie in die Kamera und bewegt ihren Kopf, damit der Federhut in all seiner Pracht gesehen werden kann. Der Film wurde international vertrieben und ist in verschiedenen Sprachversionen überliefert.²

CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE ist ein typisches Beispiel seiner Zeit, er ist Sinnbild für den ausbeuterischen Charakter des Kolonialismus und Beispiel für Anne McClintocks Beschreibung der «Metamorphose der imperialen Zeit in den heimischen Raum».³ Die Motive der Jagd und der Mode legen nahe, dass der Film ein europäisches – männliches wie weibliches – Publikum adressierte.

In *Going to the Movies* weisen Richard Maltby, Melvyn Stokes und Robert C. Allen darauf hin, dass die Beziehung des Publikums zum Kino nicht von einzelnen Filmen-als-Artefakt oder Texten gekennzeichnet, sondern zuallererst von der sozialen Erfahrung des Kinobesuchs geprägt ist.⁴ Die Film-Publikum-Beziehung lässt sich demnach nicht ausschließlich durch das, was auf der Leinwand geschieht, verstehen, sondern erfordert neben der Textanalyse ebenso die Einbeziehung der Distributionskanäle und Aufführungskontexte unter Zuschauergruppen innerhalb und außerhalb der kommerziellen Vertriebswege. Dem Ansatz von Maltby, Stokes und Allen folgend, soll in diesem Beitrag eine historische Quelle vorgestellt werden, die

1 JAGD AUF SILBERREIHER IN AFRIKA, Frankreich 1911, Regie: Alfred Machin, Produktion: Pathé Frères.

2 Eine Kopie mit deutschen Zwischentiteln befindet sich im Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin, eine englische Version ist im National Film and Television Archive in London hinterlegt, eine holländische Version im Eye Film Institute, Niederlande.

3 McClintock 2002, S. 512.

4 Maltby et al. 2007, S. 2.

gegenwärtig nur unzureichend genutzt wird, wenn es um die Untersuchung und die Beziehung zwischen dem Film und seinem Publikum geht, beziehungsweise seiner Öffentlichkeit. Ausgehend von dem zuvor beschriebenen Jagdfilm soll die Bedeutung von nichtfiktionalen Filmen in Bezug auf deren Aufführungskontexte und unterschiedliche Zuschauergruppen in der Frühzeit der Kinematographie in Deutschland und abschließend in den 1930er Jahren in Brasilien diskutiert werden. Dabei soll insbesondere die Filmarbeit in Vereinen in nationaler, internationaler und transnationaler Perspektive berücksichtigt werden. Im Gegensatz zu öffentlichen Kinos, über deren Betrieb und Besuch nahezu keine verlässlichen Aussagen gemacht werden können, dokumentierten Vereine ihre interne Arbeit und Organisation, wobei der Einsatz des Films nicht selten zur Bildungsarbeit und zur Belebung des Vereinslebens eingesetzt wurde. Aufzeichnungen, Vereinsjournale und Werbeunterlagen bieten der Filmwissenschaft ein bisher ungenutztes Reservoir zur Erforschung des Einsatzes des Films im sogenannten «non-theatrical» Aufführungskontext.

In ihrer Untersuchung zur Öffentlichkeit im frühen Kino plädiert Miriam Hansen für eine Diversität von Öffentlichkeiten und Subjektpositionen für jeden Film und jedes Genre.⁵ Mit der Untersuchung von verschiedenen Vereinsstrukturen sollen auch im Folgenden alternative Öffentlichkeiten vorgestellt werden, insbesondere Öffentlichkeiten für nichtfiktionale Filme. Damit wird gegen bzw. für eine Ergänzung einer Filmrezeptionsforschung argumentiert, deren Ausgangslage überwiegend auf ästhetischen Analysen beruht. Es wird für die Einbeziehung von alternativen Aufführungskontexten plädiert, in denen ein einzelner Film unterschiedliche Bedeutungen erlangen kann.

Nach einer kurzen Einführung in die Bedeutung des Vereinswesens um 1900 im Deutschen Reich sollen drei verschiedene Vereinsstrukturen vorgestellt und analysiert werden. Neben dem nationalen Vereinsnetzwerk der Deutschen Kolonialgesellschaft soll die internationale Vernetzung eines Vereins am Beispiel des aufkommenden Naturschutzes in Deutschland diskutiert werden. Abschließend wird am Beispiel des Einsatzes des Films in deutschen Einwanderungsvereinen in Brasilien eine transnationale Vernetzung vorgestellt.

Auf dem 1994 Amsterdam Workshop *Nonfiction from the Teens* bemerkte der britische Filmhistoriker Ben Brewster, dass frühe nichtfiktionale Filme anscheinend abseits ästhetischer und stilistischer Zwänge und Einflüssen zu existieren schienen. Im Gegensatz zum Spielfilm ist es dem Filmhistoriker nahezu unmöglich, nichtfiktionale Filme innerhalb eines Produktionszeitraums von zehn Jahren zu unterscheiden.⁶ Wechselt man von der ästhetischen Ebene des Films zu einer Sichtweise, die sich mehr auf die Filmerfahrung, dem Erleben des Films im spezifischen Aufführungskontext fokussiert, zeigt sich, dass die besondere Bedeutung eines nichtfiktionalen Films in den unterschiedlichen Aufführungskontexten liegen könnte

5 Hansen 1990.

6 Hertogs & de Klerk 1994, S. 32.

– dessen Fähigkeit, unterschiedliche Öffentlichkeiten zu adressieren, demnach stärker gewichtet werden muss als dessen stilistische Merkmale und Finessen. Vereine, ob national, international oder transnational ausgerichtet, integrieren nicht selten Filmvorführungen in ihre Vereinsarbeit und lassen sich aufgrund ihres bedeutenden Prestiges in lokalen sozialen Netzwerken als alternative Öffentlichkeiten verstehen.⁷

Soziologisch gesprochen ist ein Verein eine Ansammlung von Individuen, die in freiwilliger Übereinkunft als ein Kollektiv oder eine Organisation agieren, um einen spezifischen Zweck zu erfüllen. Im Gegensatz zur reinen Lobbyarbeit oder der gezielten Durchführung von Kampagnen zeichnen sich Vereine durch die Veranstaltung von regelmäßigen Treffen und gemeinsamen Aktivitäten aus. Zu diesem Zweck benötigen Vereine normalerweise einen Treffpunkt in Form eines Vereinshauses oder eines angemieteten Saales, in dem die Vereinsarbeit vornehmlich in der Freizeit und den Abendstunden stattfinden kann. Um neue Mitglieder anzuwerben und die eigenen Mitglieder dauerhaft an sich zu binden, setzen Vereine eine Reihe von Medien ein: von Redevorträgen, Broschüren und Flugblättern bis hin zu Lichtbildvorträgen und Filmvorführungen. Vereine, verstanden als eine eigene Form von Öffentlichkeit, können aufgrund ihrer internen Strukturen in Hinblick auf Klassen- und Genderzugehörigkeit sowie den daraus entstehenden Problemen und Zielen, ein gemeinsames Interesse zu etablieren und zu erhalten, untersucht werden.

Mary Ryan zufolge war Gender die restriktivste Kategorie, die den Zugang zur Öffentlichkeit regulierte und weite Teile der Bevölkerung auf den privaten Raum beschränkte.⁸ Ähnlich kritisch steht Nancy Fraser Ideen einer gleichberechtigten Öffentlichkeit gegenüber und bemerkt «that despite the rhetoric of publicity and accessibility, the official public sphere [...] was importantly constituted by [...] a number of significant exclusions».⁹ Derartige revisionistische Ansätze an Jürgen Habermas' Konzept der Öffentlichkeit veranlassten Michael Warner zu einer Theorie der «counterpublics».¹⁰ Geoff Eley zufolge kennzeichnet die Existenz von konkurrierenden Öffentlichkeiten nicht nur das späte 19. Jahrhundert, in dem Habermas eine Fragmentierung des klassischen liberalen Modells von Öffentlichkeit erkennt, «but at every stage in the history of the public sphere».¹¹ Eleys Beobachtung unterstreicht die Heterogenität der Öffentlichkeit als einem Schauplatz kontinuierlichen Konflikts und Wettbewerbs. Eley zufolge macht es daher mehr Sinn, Öffentlichkeit als «the structured setting where cultural and ideological contest and negotiation among a variety of publics takes place [...]» zu verstehen.¹² Sowohl der exklusive, d.h. ausschließende Charakter als auch die Diversität der Öffentlichkeiten rücken damit den Verein in den Fokus der (film)-historischen Forschung:

7 Fuhrmann 2002.

8 Ryan 1992.

9 Fraser 1992, S. 103.

10 Warner 2002; Habermas 1990.

11 Eley 1992, S. 306.

12 Ebd.

«It [the public sphere] was linked to the growth of urban culture – metropolitan and provincial – as the novel arena of a locally organized public life (meeting houses, concert halls, theaters, opera houses, lecture halls, museums), to a new infrastructure of social communication (the press, publishing companies, and other literary media; the rise of a reading public via reading and language societies; subscription publishing and lending libraries, improved transportation; and adapted centers of sociability like coffee houses, taverns, and clubs), and to a new universe of voluntary associations.»¹³

Thomas Nipperdey zufolge entwickelte sich ab 1840 die Begeisterung, einem Verein beizutreten, zu einer bevorzugten Freizeitbeschäftigung in Deutschland, und die wachsende Zahl von Vereinsgründungen und Vereinsbeitritten resultierte in einem ansehnlichen nationalen Vereinsnetzwerk.¹⁴ Mitunter war es keine Seltenheit, dass Kleinstädte mit gerade einmal zehntausend Einwohnern mehr als hundert Vereine zählten, was Vereine zu einem «der bemerkenswertesten kulturellen Phänomene der wilhelminischen Zeit» macht.¹⁵

Die Mehrheit der Vereine verfolgte unpolitische Ziele und ordnete sich eher der Bildungsarbeit und Freizeitgestaltung zu. Mit dem Ziel, dem Gemeinwohl zu dienen, wurden jedoch Vereine zu einem der «politischsten» Medien im deutschen Kaiserreich.¹⁶ Dem Gemeinwohl zu dienen, lag auch im Interesse und war Teil des Selbstverständnisses der Deutschen Kolonialgesellschaft (DKG), die ihre Aufgabe darin sah, das koloniale Bewusstsein in der deutschen Öffentlichkeit zu fördern. 1887 gegründet, war die DKG mit ihren unzähligen lokalen Abteilungen und Ortsgruppen die größte und stärkste koloniale *pressure group* des Deutschen Reiches. Die Mitgliedschaft stand allen Bürgern offen, aber ein hoher Mitgliederbeitrag von bis zu 6 Mark schloss untere Einkommensschichten von vornherein aus. Zu Beginn ihrer Werbetätigkeit setzte die DKG zunächst auf Vorträge und Lichtbildvorträge, um die Öffentlichkeit über die Situation und den Fortschritt in den kolonialen Territorien zu informieren. Auf Druck ihrer Mitglieder und mit der sinkenden Popularität von Lichtbildvorträgen begann jedoch die DKG um 1905, kinematographische Vorführungen in ihre Werbearbeit zu integrieren.¹⁷ Innerhalb kürzester Zeit genossen Filmvorträge, die nicht selten in Zusammenarbeit mit anderen patriotischen, pädagogischen oder gewerblichen Vereinen durchgeführt wurden, eine hohe Popularität unter den Mitgliedern.¹⁸ Filme sollten vor allem die Zuschauer ansprechen, von denen man sich ein besonderes, z.B. geschäftliches Interesse an Überseegeeschäften versprach.

1907 änderte die DKG ihre Propagandapolitik und entschloss sich, Filmvorführungen zu institutionalisieren und sie in die Hände einer professionellen Auf-

13 Ebd., 291.

14 Nipperdey 1976.

15 Chickering 1983, S. 183.

16 Ebd., S. 184.

17 Fuhrmann 1999.

18 Zur Distribution innerhalb der kolonialen Lobby siehe auch: Fuhrmann 2007.

führungsgesellschaft, der Deutschen Bioscope zu legen. Aufgrund der allgemein positiven Stimmung für koloniale Belange im Land, nicht zuletzt aufgrund der gewonnenen Reichstagswahlen, die die koloniale Lobby stärkte, waren die professionellen Filmveranstaltungen der DKG zunächst gut besucht und glichen formal dem der Wanderkinos.¹⁹ Für die Popularität der Filmvorführungen um 1907 spricht aber nicht ausschließlich das politische Interesse der Zuschauer. Bereits in den Jahren zuvor hatten sich Mitglieder der DKG über Filmprogramme beklagt, die ausschließlich Filme mit kolonialen Sujets beinhalteten. Gewünscht wurden abwechslungsreichere Programme, die Trickfilme und Aktualitäten beinhalteten. Ein populäres, volksnahes Programm war durchaus im Interesse der DKG, die sich 1907 zum Ziel nahm, die breite Öffentlichkeit zu erreichen. Eine Hauptaufgabe der DKG war die Intensivierung von volkstümlichen Vorträgen, die u. a. auch die Arbeiterklasse erreichen sollten.²⁰ Zusätzlich zu der Veranschaulichung von der Bedeutung natürlicher Ressourcen in den Kolonien und deren Verarbeitung durch die Arbeiter (Gummindustrie, Textilindustrie etc.) sollten koloniale Vorträge die Kolonien als künftigen Lebensraum und möglichen Arbeitsplatz für Farmer oder Handwerker vor Augen führen.²¹ Filmveranstaltungen der DKG wurden allerdings insbesondere in Kleinstädten gut besucht, in denen sich eine eigene Kinokultur noch nicht etabliert hatte und eine Arbeiterklasse kaum vorhanden war. Die breite Masse anzusprechen wurde damit für die DKG ein unerreichtes Ziel. In kleinen Orten erhielten die kolonialen Filmvorstellungen einen Ersatzcharakter für den regulären Kinobesuch und konnten durchaus zum Tagesgespräch werden. Sie wurden dadurch aber auch zum Konkurrenten für das Wanderkinogewerbe. In seiner Untersuchung zum frühen Kino zeigt Joseph Garnarz, dass gerade kleine Städte und ländliche Gegenden der bevorzugte Geschäftsbereich für das Wanderkinogewerbe waren, da es dort kaum auf ernsthafte Konkurrenz traf.²² Der Wechsel zu einem populären Filmprogramm in den Vorstellungen der DKG blieb folglich seitens der Wanderkinoschausteller nicht unkommentiert. Man beklagte offen den unfairen Wettbewerb, da patriotische Vereine auf die Fürsprache von Schulen und Behörden zählen konnten, die dem Wanderkino verwehrt blieb.²³

Das Beispiel der DKG zeigt, dass ein gut organisierter Verein durchaus in der Lage war, ein Kinoerlebnis zu bieten, das gezielt für bestimmte Zuschauergruppen konzipiert wurde. Filmvorführungen in einem nationalpatriotischen Kontext waren jedoch nur eine Seite der Film-Vereinsarbeit. Internationale und transna-

19 Im Dezember 1906 wurde der Deutsche Reichstag aufgrund einer Kontroverse über das Budget für den sogenannten Hererokrieg (1904–1907) in der Kolonie Deutsch Südwest-Afrika aufgelöst. Die Neuwahlen im Januar 1907 wurde von einer konservativen, prokolonialen Koalition gewonnen.

20 Berichte über die Sitzungen des Ausschusses der Deutschen Kolonialgesellschaft, Berlin: Deutsche Kolonialgesellschaft, 1893–1914, 1. 02.1907, S. 4–5.

21 Benninghoff-Lühl 1983, S. 40.

22 Garnarz 2010.

23 Die Kinematographen-Theater und der Deutsche Flottenverein. In: *Der Kinematograph* 60, 19.02.1908, S. 1.

tionale Interessen standen ebenso im Interesse von Vereinen, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Von der nationalen Arbeit zur internationalen Zusammenarbeit

Der Vertrieb eines Films wie *CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE* eröffnet eine weitere Perspektive der historischen Rezeption, die über eine nationale Bedeutung, wie sie im Kontext der DKG vorliegt, hinausgeht. Filme über Jagdexpeditionen in subtropische Territorien gehörten zweifellos zu einem kolonialen Filmrepertoire, aber sie konnten auch für völlig unterschiedliche ideologische Zwecke verwendet werden. Im Gegensatz zu einer Illustrierung der Kolonien als ein nationales Territorium unendlicher natürlicher Ressourcen, konnten die Filmbilder, wie sie in *CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE* zu sehen sind, für den Bund für Vogelschutz (BfV), der sich 1899 gründete, auch ein Beispiel für die Grausamkeit der kolonialen Jagdabenteuer sein.

Eine der ersten öffentlichen Kampagnen des BfV war die Bekämpfung der Silberreiherr- und Paradiesvogeljagd zur Federgewinnung – exakt der Aspekt, der im Film *CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE* zu sehen ist. In ihrem Jahresbericht 1910/11 bemerkte der BfV, dass der Naturschutz die «deutsche Öffentlichkeit beschäftigte wie nie zuvor»²⁴ und forderte 1912 die Bevölkerung auf, Petitionen zu unterschreiben und sich in sogenannte «Federnverzichtslisten» für Paradiesvögel, Reiher und Kolibris einzutragen. National wurden die Aktionen mit dem Bayerischen Verein für das Frauenstimmrecht koordiniert, der den Federschmuck als für die moderne Frau unwürdig ansah und sie damit auf die gleiche evolutionäre Stufe wie Kinder oder primitive Völker stellte.²⁵ Die unermüdliche Arbeit des Bundes in den Jahren hatte weitreichende Konsequenzen. Im November 1913 setzte die DKG eine spezielle Kommission zum Schutz von Reiher und Paradiesvögeln ein, und im darauffolgenden Jahr verfügte der Staatssekretär des Reichskolonialamtes, selbst ein Mitglied des BfV, das Verbot des Federimports.²⁶

Die Arbeit des BfV blieb jedoch nicht auf die nationale Ebene beschränkt. Auf internationaler Ebene wurde die Kampagne des Bundes gegen das Töten von Reiher und Paradiesvögeln mit der British Royal Society for the Protection of Birds und der Audubon Society in den Vereinigten Staaten koordiniert, die wiederum das New York State Audubon Plumage Law in 1910 initiierte, das gar den Verkauf oder Besitz von Federn geschützter Vögel verbot.²⁷ Um ihre öffentliche Kampagne zu unterstützen, organisierte der BfV auch Filmaufführungen, um die Grausamkeit der Tierjagd aus sportlichen und Vergnügungsgründen anzuprangern.²⁸ Die

24 *Ornithologische Monatsschrift* 37, No. 2, 1912, S. 9.

25 Bundesarchiv Berlin, R 1001/7771, S. 34–38.

26 Pierard 1964.

27 www.audubon.org/timeline-accomplishments (13.08.2013).

28 *Ornithologische Monatsschrift* 38, Nr. 2, 1913, S. 131.

Aufführung von Jagdfilmen hatte offensichtlich einen anderen Zweck für die Tierschutzbewegung als für den kolonialen Jäger. Im Kontext des Tierschutzes und der internationalen Zusammenarbeit konnte *CHASSE À L' AIGRETTE EN AFRIQUE* somit auch außerhalb der kommerziellen Verleihstrukturen verschiedene Publika erreichen. Der Film mag als typischer Film über das Erlegen von Reihern in Afrika begonnen haben, dessen Schluss könnte aber auch als visuelle Anklage des sinnlosen Abschlachten unschuldiger Vögel verstanden werden. Die Bedeutung des Films ist somit doppeldeutig: Unterstützte der Film den Vogelschutz oder stand er im Interesse der internationalen Luxusfederproduktion? Sollten weibliche Zuschauer sich beim Anblick des Films schuldig fühlen? Rechtfertigte die Schönheit und Eleganz der Federn das Erlegen der Vögel oder war das Filmende ein zynischer Kommentar über das perverse Modevergnügen einiger wohlhabender Damen? War Pathé Frères über die weltweite Kampagne des Federimportboykotts informiert und hatte dies Einfluss auf den Vertrieb des Films? Bestand die ursprüngliche Idee des Films darin, die Jagd und die Schönheit der Federn zu dokumentieren oder die des Natur- und Tierschutzes oder sowohl als auch? Der Vertrieb und die Aufführung des Films in einem nicht-kommerziellen Kreis wie dem Vogel- und Tierschutz lassen den kolonialen Aspekt des Films angesichts der internationalen Bestrebungen, gefährdete Vögel zur Federgewinnung zu schützen, in den Hintergrund rücken.

Dass sich die Bedeutung nichtfiktionaler Filme über deren Aufführung vor verschiedenen Zuschauergruppen bzw. Vereinen untersuchen lässt, wird auch im folgenden, letzten Beispiel deutlich. Es zeigt, dass nichtfiktionale Filmvorführungen im Rahmen der Traditions- und Brauchtumpflege deutscher Einwanderung in Brasilien in den 1930er Jahren ebenso Zuschauer unterschiedlicher Nationalitäten adressieren konnte und zu einer Erweiterung des öffentlichen Kulturangebots beitrug, das in abgelegenen Regionen Brasiliens oft begrenzt war.

Vereine in transnationaler Perspektive

Für das großstädtische brasilianische Filmpublikum waren deutsche Filme, ob Dokumentar- oder Spielfilm, keine Seltenheit. Im Gegensatz dazu hatten deutsche Einwanderer in ländlichen und abgelegenen Regionen des Landes nur wenig Möglichkeiten, ein Kino zu besuchen. Dies änderte sich mit der Etablierung des Kulturfilmdienstes. 1930 erwarb der Deutsche Lehrerverein São Paulo einen Filmprojektor, der zu Bildungszwecken in den Schulen der Stadt und der näheren Umgebung eingesetzt werden sollte. Zwei Jahre später wurde in São Leopoldo in Rio Grande de Sul der Deutsch-Brasilianische Kulturfilmdienst (DKD) gegründet, der in den folgenden Jahren durch den Landesverband Deutsch-Brasilianischer Lehrer (als LDL Filmdienst) verwaltet wurde.²⁹ Unterstützung erfuhr der LDL Filmdienst

29 *Allgemeine Lehrerzeitung für Rio Grande de Sul*, 5.05.1934, S. 13.

durch renommierte deutsche Unternehmen wie der Deutschen Reichsbahn in Brasilien, Zeiss, Agfa und Siemens.³⁰

Ziel des LDL Filmdienstes war es, die gesamte deutschsprechende Bevölkerung in Brasilien zu erreichen, insbesondere in den entlegenen Regionen, und «dem Auslandsdeutschen in lebensnaher Form Bilder aus der deutschen Landschaft, von historischen Orten, von den Stätten deutscher Arbeit» zu zeigen und «die großen nationalen Feiern nacherleben» zu lassen.³¹ Die Filme sollten als «lebendige Verbindung mit der Stammesheimat das Volkstum erhalten helfen» und das deutsche Schulwesen in Brasilien stärken.³² Filme, die vom Filmdienst hergestellt wurden, sollten wiederum in Deutschland das «Deutschtum in Brasilien» dokumentieren.³³ In kurzer Zeit konnte sich der LDL Filmdienst von seinem Hauptbüro in São Paulo aus in ganz Brasilien u. a. bis nach Bahia im Nordosten des Landes vernetzen. Filmvorführungen des LDL bestanden vornehmlich aus nichtfiktionalen Stummfilmen im Format von 16 und 24mm und wurden zum Selbstkostenpreis zur Verfügung gestellt.³⁴ Filmvorführungen des LDL in kleinen Dörfern im Innern von Brasilien gehörten nicht selten zu den ersten Filmvorführungen überhaupt³⁵, und das Problem instabiler elektrischer Versorgung oder das Fehlen von Elektrizität auf dem Land zum Betreiben des Projektors machten die Vorführungen nicht selten zu improvisatorischen Meisterleistungen.³⁶ Die patriotische Rhetorik des LDL Filmdienstes legt nahe, dass das von ihm adressierte Publikum ausschließlich aus Deutschstämmigen bestehen sollte, ein genauerer Blick auf die Veranstaltungsberichte zeigt jedoch, dass der Filmdienst nur mit der Unterstützung der portugiesisch sprechenden Bevölkerung existieren konnte. So waren bei einer Aufführung in Congonhas do Campo in Minas Gerais im Jahre 1938 gerade einmal zehn bis fünfzehn der 200 anwesenden Zuschauer deutsch.³⁷ Eine weitere Vorführung in Cosmópolis musste aufgrund der großen Nachfrage der portugiesisch sprechenden Bevölkerung in ein lokales Kino verlegt werden. Der Abschlussbericht zu diesem besonderen Ereignis bemerkt dazu:

Obgleich die Handlung der Filme leicht verständlich war, ist doch bemerkenswert, dass besonders von den Brasilianern bedauert wurde, dass die Texte außer in deutscher nicht auch in der portugiesischen Landessprache abgefasst waren. Und zwei-

30 Rodrigues & von Simson 2005, S. 27.

31 Bericht Deutsche Schule São Paulo (1934), S. 74.

32 Bericht Deutsche Schule São Paulo (1936), S. 88.

33 Bericht Deutsche Schule São Paulo (1934), S. 75.

34 Das ungewöhnliche 24mm-Format wurde in den 1930er Jahren für den Amateur-, Lehr und Unterrichtsbereich entwickelt und vornehmlich in Frankreich und Deutschland durch Cinélux vertrieben (Forster & Goergen 2007). Ich danke Ralf Forster für diesen Hinweis.

35 Bericht Deutsche Schule São Paulo (1934), S. 76.

36 Ebd., S. 75.

37 Archivo Instituto Martius-Staden (AIMST), Correspondência Landesverband Deutsch-Brasilianischer Lehrer 1937–1938, Korrespondenz vom 22.04.1938.

fellos könnten wir mit noch größeren Erfolgen rechnen, wenn zukünftig dieser Wunsch berücksichtigt würde.³⁸

Im Gegensatz dazu schien eine andere Filmvorführung in São Caetano im März 1935 die Beteiligung brasilianischer Zuschauer von vornherein eingeplant zu haben. Neben Filmen, die ein deutschstämmiges Publikum ansprechen – VON AMMERGAU ZUM STAFFELSEE³⁹, DIE OSTSEE UND SPORT IM SCHNEE – kamen auch Filme zur Aufführung, die eher unterhaltenden Charakter hatten, wie die Trickfilme OS 3 CAVALHEIROS und KOKO E O CACIQUE.⁴⁰ Trotz eines fehlenden Berichts über den Verlauf des Abends und der Information in welcher Sprache durch das Programm geführt wurde, weist das Filmprogramm eine bemerkenswerte Kombination von deutschen und portugiesischen Titeln, von Kultur- und animierten Filmen auf. Die Programmierung mag ein Hinweis dafür sein, dass man ein ähnliches Problem mit einem enttäuschten portugiesischsprachigen Publikum wie Jahre zuvor in Cosmópolis vermeiden wollte und bewusst ein gemeinsamen Filmabend plante. Der Einsatz von Stummfilmen, deren Filmtitel ein gemeinsames Filmerleben versprach, war somit eine gelungenen Strategie, ein möglichst großes Publikum zu erreichen, egal welcher Herkunft und Sprache.

Studiert man die Filmprogramme des Filmdienstes, zeigt sich, dass sie sehr unterschiedlich gestaltet und auf die jeweiligen lokalen Verhältnisse zugeschnitten wurden. Es wäre demnach zu einfach, die Filmveranstaltungen ausschließlich als extra-territoriale Erweiterung einer z.B. nationalsozialistischen Propagandaarbeit zu verstehen. Für das brasilianische Filmpublikum waren die Veranstaltungen Teil des lokalen Kulturangebots. Deutsch-brasilianische Zuschauer hingegen konnten unterschiedlich auf das Filmangebot reagieren: Die gezeigten Filme konnten das Band einer «imagined community» stärken – aber nicht zwingenderweise das eines Deutschtums in Brasilien oder eine Verbundenheit mit Nazideutschland.⁴¹ Ebenso konnten Filmabende das Band einer vermeintlichen brasilianischen Gemeinschaft stärken, die aus Brasilianern und Deutschen bestand.

Corinna Müller und Haro Segeberg haben darauf hingewiesen, dass Öffentlichkeit nicht ohne Medien verstanden werden kann und daher als medienkonstituierte, als Interaktion von Medien-Teilöffentlichkeiten verstanden werden muss.⁴² Der Einsatz des Films zur Gewinnung und Bindung von Mitgliedern in der Vereinsarbeit ist bisher als wesentlicher Aspekt in der Geschichte des *non-theatrical films* vernachlässigt worden. Vereine werden gewöhnlich als Öffentlichkeiten verstan-

38 AIMST, GIV f Nr. 25/Schubert Chor, Bericht des Deutschen Lehrervereins-São Paulo über die Filmvorführungen, Korrespondenz vom 22.05.1931; AIMST, Correspondência Landesverband Deutsch-Brasilianischer Lehrer 1937–1938, Korrespondenz vom 22.04.1938.

39 Vermutlich: VOM STAFFELSEE INS AMMERGAUER LAND, Deutschland 1925, Regie: F. Möhl, Produktion: Emelka Kulturfilm GmbH. Die genauen Filmdaten der anderen Filme sind unbekannt.

40 AIMST, GIV f Nr 25/Schubert-Chor, Korrespondenz vom 13.03.1935.

41 Anderson 1998.

42 Müller & Segeberg 2008, S. 13.

den, die durch Erteilung oder der Verweigerung der Vereinszugehörigkeit ihren öffentlichen Raum selber bestimmen und in Bezug auf Filmvorführungen ebenso eine Medien-Teilöffentlichkeit bilden.

Die nationale Werbearbeit der Deutschen Kolonialgesellschaft, die internationale Kampagne des Tierschutzes oder die transnationale Arbeit des Deutsch-Brasilianischen Kulturfilmdienstes, sie alle stehen für wichtige Aufführungskontexte, um alternative Öffentlichkeit des Kinos zu erforschen. Das heißt nicht, dass Film in jedem Verein zum Einsatz kam, nicht jeder Verein internationalen oder transnationalen Charakter hatte. Das Beispiel des Kulturfilmdienstes in Brasilien zeigt jedoch, dass ein Kinoerlebnis nur deshalb in abgelegenen Regionen des Landes möglich war, weil eine funktionierende Vereinsstruktur vorhanden war. Vereine tragen zweifellos zur Kinoerfahrung bei und es sind deren Archive und Aufzeichnungen, die die Geschichte eines Erfahrungsraums Kino wesentlich erweitern können.

Bei dem Beitrag handelt es sich um einen leicht veränderte Übersetzung des Artikels: Trans-Inter-National Public Spheres, In: Marta Braun, Charlie Keil, Rob King, Paul Moore and Louis Pelletier (eds), *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. London 2012, 307–314.

Literatur

- Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin 1998
- Benninghoff-Lühl, Sybille: *Deutsche Kolonialromane 1884–1914 in ihrem Entstehungs- und Wirkungszusammenhang*. Bremen 1983
- Chickering, Roger: *We Men who Feel Most German: A Cultural Study of the Pan German League, 1886–1914*. Boston 1983
- Eley, Geoff: Nations, Publics and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge 1992, S. 289–339
- Forster, Ralf & Jeanpaul Goergen: Ozaphan. Home Cinema on Cellophane. In: *Film History* 19, 4, 2007, S. 372–383
- Fraser, Nancy: Rethinking the Public Sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge 1992, 109–142
- Fuhrmann, Wolfgang: Bilder aus den deutschen Kolonien: Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen. In: *KINtop* 8, 1999, S. 101–116
- Locating Early Film Audiences: Voluntary Associations and Colonial Film. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22, 2002, S. 291–304
- Local entertainment and national patriotism: The distribution of colonial films in Germany. In: Frank Kessler, Nana Verhoff (Hg.): *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895–1915*. London 2007, S. 246–254
- Garncarz, Joseph: *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*. Frankfurt 2010
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuauflage. Frankfurt 1990
- Hansen, Miriam: Early Cinema: Whose Public Sphere? In: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990, 228–246
- Hertogs, Daan & Nico de Klerk (Hg.): *The 1994 Amsterdam Workshop: Nonfiction from the Teens*. London 1994
- Maltby, Richard, Melvyn Stokes & Robert C. Allen (Hg.): *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Exeter 2007

- McClintock, Anne: Soft-Soaping Empire: Commodity Racism and Imperial Advertising. In: Nicholas Mirzoeff (Hg.): *The Visual Culture Reader*. London, New York 2002, S. 506–518
- Müller, Corinna & Harro Segeberg (Hg.): *Kino-öffentlichkeit (1895–1920) – Entstehung, Etablierung, Differenzierung. Cinema's public sphere (1895–1920) – Emergence, Settlement, Differentiation*. Marburg 2008
- Nipperdey, Thomas: Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Eine Fallstudie zur Modernisierung. In: ders. (Hg.): *Gesellschaft, Kultur, Theorie: Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*. Göttingen 1976, 175–205
- Pierard, Richard Victor: *The German Colonial Society, 1882–1914*. PhD Dissertation, Iowa State University, 1964
- Rodrigues, Olga & Moraes von Simson: Imagem e memória. In: Etienne Samain (Hg.): *O Fotográfico*. São Paulo 2005, 21–34
- Ryan, Mary P.: Gender and Public Access: Women's Politics in Nineteenth Century. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge 1992, S. 259–288
- Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*. New York 2002

Programmgestalten und Kuratieren von Experimentalfilmen

In der Filmwissenschaft überwiegen in letzter Zeit nicht mehr die Fragen zur Ästhetik des Films, sondern die nach seiner Entstehungsgeschichte und seinen Aufführungsorten, wobei das Kino nicht mehr seine ursprüngliche privilegierte Position innezuhaben scheint. Ich plädiere in diesem Zusammenhang für eine Aufwertung des Kinos als ästhetischer Erfahrungsraum und für dessen Erhalt. Aus diesem Grunde forsche ich über Institutionen und deren Initiatoren, die das Präsentieren, Sammeln, Archivieren und Erhalten von Filmen unterstützen: nämlich die Kinemathek, das Archiv, das Festival und das Museum. Meines Erachtens leisten diese Institutionen aufgrund ihrer vielfältigen Strategien der Präsentation in elementarer Weise einen Beitrag zur Neubestimmung von Filmgeschichte. Dieses Phänomen theoretiere ich unter der Bezeichnung einer «performativen Praxis der Filmhistoriographie». In diesem Zusammenhang untersuche ich die Bedeutung von Filmprogrammgestaltern und Kuratoren.

Die bisherigen Ansätze, über Programmgeschichte zu forschen und nachzudenken, gehen nicht auf aktuelle Praktiken ein, sondern beschränken sich zumeist auf die Rekonstruktion von Programmpraktiken im frühen Kino oder die Aufführungspraxis der 1920er oder 1930er Jahre¹ oder auf die Cinephilie in den 1950er und 1960er Jahren². Im Sammelband *The Art of Programming*, 2008 herausgegeben von Heike Klippel³, spricht Anne Haller in Bezug auf das frühe Kino wegweisend von einer «medienhistorischen Verortung des Kinos aus dem Blickwinkel des Programms»⁴, die sie der sonst üblichen Datierung des Beginns des Kinos auf den Zeitpunkt der Erfindung der technischen Apparatur der Filmkamera entgegenstellt.

In meinem von der DFG geförderten Forschungsprojekt «Programmgestalten, Kuratieren und Rekonstruieren als Elemente einer performativen Praxis der Filmhistoriographie» setze ich ebenfalls an dem Punkt an, Filmgeschichte aus dem Blickwinkel des Programms zu betrachten. Zunächst habe ich Programmgestalter, Kuratoren, Künstler und Verantwortliche verschiedener Institutionen zu Wiederaufführungs- und Archivierungsstrategien befragt. Die Ergebnisse dieser wissenschaftli-

1 Jost 2002, Toulmin 2002, Hediger 2003, Decherney 2005, Wasson 2005, Musser 2006, Hagener 2007.

2 de Baecque 2005, Elsaesser/Hagener 2007.

3 In Klippels Buch richtet sich außerdem der Blick von Christian Hüls auf die Programmarbeit einiger Filmclubs, Kommunaler Kinos und auf selbständige Kuratortätigkeit im Nachkriegsdeutschland der 1950er und 1960er Jahre. Hüls 2008.

4 Vgl. Haller in Klippel 2008, S. 20.

chen Begleitung der Praxis stehen im Wechselverhältnis mit Diskursanalysen seitens der Filmwissenschaft und Kunstgeschichte über Erhalt und Aufführungspraktiken, jenen zu Erinnerungsfunktionen im Hinblick auf Filme und denen zur ästhetischen Erfahrung. Mein Fokus liegt auf kurzen Experimentalfilmen der 1960er und 1970er Jahre, die nach langer Zeit nun erstmals an verschiedenen Orten wieder aufgeführt werden. Die ausgewählten Filme sind geprägt von ungewöhnlich poetischen auditiven und visuellen Rhythmen und ermöglichen aufgrund einer einzigartigen affektiven Zeiterfahrung einen Zugang zu einer vergangenen Ära (u.a. Bruce Conner, Thom Andersen). Darüber hinaus interessieren mich nicht nur die Rhythmen der Filme selbst, sondern auch der Rhythmus von Kurzfilmprogrammen und die Frage nach der Bedeutung der Anordnung der Filme im Programm. Einige dieser Programme werden auch auf Filmfestivals präsentiert, Programmgestalter und ihre Institutionen können hier ihre Filme vorstellen, wie beispielsweise beim Rotterdamer Filmfestival und den Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen.⁵

Eine Fallstudie meiner Forschung ist das Arsenal in Berlin, im Besonderen sein «Living Archive»-Projekt (2011 bis 2013), welches 40 internationalen Künstlern, Kuratoren und Forschern die Möglichkeit gab, im Archiv zu recherchieren, Programme zu entwickeln oder künstlerische Arbeiten zu realisieren, die vom Archiv inspiriert sind oder die mit Archivmaterial künstlerisch umgehen.⁶ Als Teilnehmerin des Living-Archive-Projekts stellte ich während meiner Recherche im Arsenal fest, dass die meisten Filme, die ich suchte, mit dem Kurator des Arsenaus, Alf Bold, in Verbindung standen, da dieser eine immense Experimentalfilmsammlung aufgebaut hatte. Alf Bold, der im Jahr 1993 verstarb, hatte darüber hinaus eine besondere Praxis der Programmgestaltung entwickelt. Er nannte diese Art der Vorführung eine «improvisierte Montage». Heide Schlüpmann beschreibt seine live gestaltete Praxis in einem Interview folgendermaßen:

«Der Projektor stand im Kinoraum und er begann mit ein, zwei (Kurz-)Filmen, um dann das Programm aus seinem Gespür für die Reaktion des Publikums weiterzuführen – er hatte einen ganzen Schwung Filme neben sich liegen, aus denen er dann auswählte, und natürlich liebte er es, durch Kühnheit das Publikum zu überraschen, auch zu provozieren.»⁷

Bolds programmgestalterische Arbeit sei zudem musikorientiert und glich der eines DJs.⁸ Es ist Schlüpmann zuzustimmen, wenn sie generell die Kunst des Pro-

5 Experimentalfilmdistributionsfirmen wie Light Cone (Paris) erhalten sogar eine sogenannte *carte blanche*, bei der sie Filme ihres Verleihs einem Festivalpublikum unter ökonomischen und ästhetischen Kriterien vorstellen können.

6 Vgl. Schulte Strathaus 2013.

7 In: Klippel 2008, S. 128. Brinckmann 1990.

8 In einer Podiumsdiskussion während der Oberhausener Kurzfilmtage 2012, die zunächst «Kurator als DJ» betitelt war, wurden aktuelle Praktiken des Programmgestaltens diskutiert. Simona Monizza (Eye Film Institute) organisiert ebenfalls Experimentalfilmreihen aus den 1970er Jahren, die von DJs neu vertont werden.

grammieren als dadurch charakterisiert beschreibt, dass die Filme nicht durch den «Zugriff eines Kurators in eine Richtung gelenkt werden, sondern in ihrer Eigenständigkeit aufeinander reagieren können».

Im Allgemeinen wird die Programmgestaltung von Filmen zunehmend auch als Kuratieren bezeichnet, welches abgeleitet aus dem lateinischen *curare* «sich sorgen um» bedeutet.⁹ Das Kuratieren von Filmen definieren Paolo Cherchi Usai et al. als «the art of interpreting the aesthetics, history and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentation»¹⁰. Der Kurator Ian White (Whitechapel Gallery, London) hingegen vergleicht das Kuratieren von Filmprogrammen mit dem des Kuratierens von Gruppenausstellungen im Museum.¹¹ Filmhistorisch betrachtet entstanden erste Annäherungen von Kino und Museum zunächst in Form von Retrospektiven im Museum. Einen wesentlichen Markstein in der Verknüpfung von Programmieren und Kuratieren stellt zudem das am 3. Mai 1925 im Berliner UFA-Palast aufgeführte Kurzfilmprogramm «Der absolute Film» mit Werken von Walther Ruttmann, Vikking Eggeling, Hans Richter etc. dar.¹² Es blieb gleichwohl im Kino, als genuinem zeitgenössischen Aufführungsort, eine singuläre Erscheinung.

Seit den 1930er Jahren hat das Museum of Modern Arts in New York (MoMA) Filme als Kunst aufgefasst und als Teil der Geschichte des Designs angesehen, was der Kuratorin Iris Barry zu verdanken war. Barry konnte eine bedeutende Sammlung aufbauen. Die Entstehung dieser MoMA-Filmsammlung von 1936 steht in engem Zusammenhang mit der zeitgleichen Gründung der ersten Filmarchive in Frankreich, Deutschland und Sowjetunion, die Film unter industriellen Bedingungen produzierten und gleichwohl den kulturellen und künstlerischen Wert des Films anzuerkennen begannen.¹³ Erst 2001 jedoch widmete ein Museum dem Experimentalfilm eine ganze Ausstellung: Am Whitney Museum in New York veranstaltete die Kuratorin Chrissie Iles die Ausstellung *Into the Light – The Projected Image in American Art 1964–1977*, in der sie dort erstmals eine Reihe von Werken experimenteller Filmemacher integrierte, die zuvor in der bildenden Kunst kaum bekannt waren, beispielsweise Anthony McCall, Michael Snow und Paul Sharits. Seither treten im Zeichen einer künstlerischen Reflexion der zeitgenössischen Medienkultur generell Filmbilder vermehrt in Museumsräumen auf und werden Anlass und Gegenstand von Arbeiten der bildenden Kunst. Dieses Auftreten von Filmen im Dispositiv des *white cube* hat erneut die Rede vom «Tod des Kinos»

9 Über das Kuratieren im Museum sind die Publikationen von Cook/Graham (2010) und der Sonderband von «Texte zur Kunst» *The Curators* (2012) hervorzuheben.

10 Cherchi Usai 2008, S. 231.

11 White in einem Interview mit der Autorin 2012.

12 Vgl. Kiening, Adolf 2012.

13 Vgl. Bohn 2012. Interessant ist auch der Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen UNESCO-Kommission vom 11. bis 14. Oktober 1966 im Museum Folkwang Essen mit dem Titel «Film im Museum» veranstaltet wurde.

aufgebracht.¹⁴ Zu diskutieren und kritisieren ist in diesem Zusammenhang die Ignoranz der Filmgeschichtsschreibung seitens der Kunstgeschichte: Zu Tage trat dies beispielsweise bei der Ausstellung des Underground-Filmemachers der 1960er Jahre, Kenneth Anger, im PS1 New York (2009), im Rahmen derer die Entdeckung eines Künstlers vorgegeben wurde, der in der Filmgeschichtsschreibung schon lange kanonisiert war.

Meines Erachtens bleibt die Kinoerfahrung trotz der heraufbeschworenen Gefahr des Verschwindens des Kinos als Ort des Films eine besondere filmische Wahrnehmungsform unter anderen, wobei ich die damit einhergehende Vervielfältigung der Aufführungsorte durchweg als Chance der strukturellen, ästhetischen und konzeptionellen Erneuerung oder Expansion des Films und des Filmischen verstehe.

Ein Beispiel für besondere Kinoerfahrungen ist das Arsenal Kino in Berlin. Während des Abschlussfestivals des Living-Archive-Projekts hatte ich die Möglichkeit, ein Programm zu gestalten, das im Arsenal-Kino 1 der Öffentlichkeit am 16. Juni 2013 vorgestellt wurde. Das Programm trug den Titel «Pragmatische Poetik des Archivs» und spiegelte auch meine filmwissenschaftliche Methode wider, die sowohl eine Analyse der Politik der Archive mit einschließt als auch die der Ästhetik der ausgewählten Filme und Programme. Der pragmatische, also organisatorische, archivarische und kuratorische Teil einer Pragmatischen Poetik machte die erste Hälfte des Abends aus, in der ich zusammen mit Stefanie Schulte Strathaus (Ko-Direktorin des Arsenal und Leiterin des Living Archive-Projekts) und Simona Monizza (Kuratorin der Experimentalfilmsammlung des EYE Film Institute Netherlands) unterschiedliche Archivierungsstrategien ihrer jeweiligen Institutionen diskutiert habe. In dem Gespräch wurde klar, dass die Institutionen voneinander profitieren können: das Arsenal von der Expertise im Bereich der Restaurierung und Digitalisierung, das EYE Film Institute von den internationalen Marketingstrategien in Bezug auf den experimentellen Film. Im Anschluss an das Gespräch mit den Kuratorinnen habe ich das Filmprogramm gezeigt, das als «Rhythmus im Experimentalfilm» Kurzfilme des Arsenal mit einem Programm aus dem EYE-Film Institute verbindet. Dieses Programm demonstriert den ästhetischen, poetischen Teil meiner «Pragmatischen Poetik des Archivs». Hierbei habe ich kurze Filme zusammengestellt, die entweder stumm durch ihren visuellen Rhythmus bestechen oder aber einen Song als Ausgangspunkt nehmen. Es sind aus der Sammlung des Arsenal von Bruce Conner, Kenneth Anger, Marie Menken, Klaus Telscher, Gunvor Nelson sowie ein Film von Martin Visser aus dem EYE-Filmarchiv. Das Programm bestand aus folgenden Filmen:

LOOKING FOR MUSHROOMS, USA 1961, Regie: Bruce Conner (kurze Fassung) 3'

MONGOLOID, USA 1976, Regie: Bruce Conner, 4'

KUSTOM KAR KOMMANDOS, USA 1965, Regie: Kenneth Anger, 4'

ARABESQUE FOR KENNETH ANGER, USA 1961, Regie: Marie Menken, 5'

14 Vgl. Siewert 2013.

HER MONA, Deutschland 1992, Regie: Klaus Telscher, 7'
 MY NAME IS OONE, USA 1969, Regie: Gunvor Nelson, 10'
 LIGHTS, USA 1965, Regie: Marie Menken, 6'
 LABYRINTH, Niederlande 1974, Regie: Maarten Visser, 2'

Die Filme wurden im 16mm-Format projiziert. Die Auswahl der Filme beruht auf den Kriterien des Rhythmus im Film, des gemeinsamen Formats, der Länge und der Entstehungszeit. Die Reihenfolge ist poetisch-rhythmisch bestimmt. Mir war es wichtig, ganz im Sinne von Alf Bold, auch einen aktuelleren Film (Telschers HER MONA) in die Reihe zu integrieren und somit einen Austausch mit den früheren Filmen herzustellen. Es ist Amos Vogl zuzustimmen, der schon 1974 über einen der Filme MY NAME IS OONA von Gunvor Nelson und dem Soundtrack von Steve Reich schrieb: «MY NAME IS OONA zeigt in nachwirkenden, zutiefst lyrischen Bildern Fragmente der Bewusstwerdung eines Mädchens. Einer der perfektesten Beispiele des poetischen Kinos.»¹⁵ Bei LOOKING FOR MUSHROOMS geht Bruce Conner in Mexico auf Pilzsuche mit Timothy Leary zu «Tomorrow Never Knows» von The Beatles. MONGOLOID ist Conners frühes Musikvideo zu Devos gleichnamigem Song. Bei KUSTOM KAR KOMMANDOS von Kenneth Anger streichelt ein junger Mann zu der Musik von «Dream Lover» sein wunschgerecht ausgestattetes Auto mit einer Puderquaste. Marie Menken dankt Kenneth Anger, dafür, dass er ihr half, den Film ARABESQUE FOR KENNETH ANGER in Spanien zu drehen, ein Film, in dem Menken Fliesen und maurischer Architektur zur spanischen Gitarrenmusik inszeniert. HER MONA von Klaus Telscher ist eine poetisches Portrait junger Männer vor einem Wasserfall zur asiatischen Musik. Bei dem stummen Film LIGHTS «malt Menken mit den Lichtern in den Nächten kurz vor Weihnachten, und ihre tanzenden Lichtbilder voller Freude verwandeln die Wirklichkeit – alles ist nur noch in Bewegung und Licht. Eine Hymne auf das Filmen.»¹⁶ In LABYRINTH von Maarten Visser, ebenfalls stumm werden Mosaiksteine benutzt, um abstrakte Muster im Geiste der visuellen Musik zu erzeugen. Was Andrea Haller bei der Beschreibung der Programmgestaltung des frühen Kinos als «Programmierung der Affekte des Publikums» beschreibt, trifft meines Erachtens besonders bei einem solchen, vom Rhythmus geleiteten Programm der 1960er und 1970er Jahre zu, da die Musik und/oder der Schnittrhythmus zusammen mit den Bildern eine Sogwirkung entwickeln. Dieses Programm, zusammen mit der Diskussion der Kuratorinnen, rekuriert darüber hinaus auf die Kernthese meines Forschungsprojekts: Filmprogrammgestalter und Kuratoren leisten einen wesentlichen Beitrag zur Erhaltung von Experimentalfilmen, da sie diese an die Oberfläche bringen und somit dafür sorgen, dass sie nicht in Vergessenheit geraten, sondern Teil der kollektiven Erinnerungskultur bleiben. Die Zusammenstellung des jeweiligen

15 Vgl. Vogl 1974.

16 Zitat von Ute Aurand auf der Arsenal Webseite. http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/316.

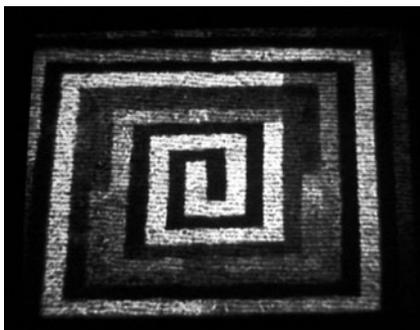
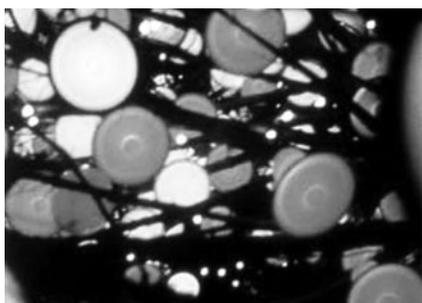


Abb. 1-8

Programms wie auch der Kontext, in dem die Filme aufgeführt werden, tragen zu einer größeren Verbreitung bei. So finden einige Arbeiten in Festivals einen Rahmen, der solchen Zuschauern die Möglichkeit der Auseinandersetzung offeriert, die sonst keinen Zugang zu diesen Kunstformen haben. Das bedeutet, dass das Programmgestalten von Filmreihen auf diese Weise zur ästhetischen Praxis des Kinos wird. Eine Praxis des Programmgestaltens kann somit als Modus der Filmhistoriographie bzw. als Film-Archäologie mit ästhetischen und kuratorischen Mitteln begriffen werden. Diese Praxis erweitert eine «revisionistische Filmgeschichtsschreibung», das Konzept einer «historischen Poetik» oder der «New Film History».¹⁷

Interessant am gesamten Living-Archive-Projekt ist, dass einige der Filme, die von den Teilnehmern im Archiv wiederentdeckt und auf festen Programmplätzen der Öffentlichkeit präsentiert wurden, sogar Gelder für eine Restaurierung oder Digitalisierung erhalten haben. Filmwissenschaftler und Kuratoren leisten in ihrer Recherche- und Präsentationstätigkeit somit auch materiell einen wesentlichen Beitrag zum Erhalt des Filmerbes und sorgen dafür, dass die Filme weiter zugänglich und Teil der Filmgeschichte bleiben.

Auch andere Institutionen arbeiten zunehmend mit Filmwissenschaftlern und Kuratoren zusammen, wie beispielsweise das Deutsche Filmmuseum resp. Deutsche Filminstitut DIF mit der Goethe-Universität in Frankfurt am Main.¹⁸ Zu wünschen wären allerdings noch weitaus mehr Synergieeffekte zwischen unterschiedlichen internationalen Institutionen wie Kinos, Kinematheken, Festivals, Archiven, Universitäten, Museen und Kulturpolitik, um auf diese Weise dem Erhalt und der Verbreitung des Films in seinen sämtlichen Facetten besser gerecht werden zu können.

Literatur

- Baecque, Antoine de: *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968*. Paris 2005
- Beckstette, Sven et al: The Curators. In: *Texte zur Kunst*, 22/86, 2012, S. 1–287
- Bohn, Anna: *Denkmal Film: Band 1: Der Film als Kulturerbe*. Köln 2012
- Brinkmann, Christine N.: The Art of Programming. An Interview with Alf Bold, July 1989. In: *Millennium Film Journal* 23/24, 1990, S. 86–100
- Cherchi Usai, Paolo et al: *Film Curatorship: Museums, Curatorship and the Moving Image*. London 2008
- Cook, Sarah/Beryl Graham: *Rethinking Curating: Art After New Media*. Cambridge 2010
- Decherney, Peter: *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*. New York 2005
- Elsaesser, Thomas/Malte Hagener: *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg 2007
- Gramann, Karola: «Man Nehme...» – ein Gespräch mit Heide Schlüpmann. In: Heike Klippel (Hg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster 2008, S. 127–140
- Hagener, Malte: The Aesthetics of Displays: How the Split Screen Remediate Other Media. In: *Refractory. A Journal of Enter-*

17 Kusters 1996.

18 Vgl. Claudia Dillmann, Leiterin des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt, in einem Interview mit der Autorin 2013.

- tainment Media* 14, 2008, <http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/24/the-aesthetics-of-displays-how-the-split-screen-remediated-other-media---malte-hagener/>
- Haller, Anna: Das Kinoprogramm. Zur Genese und frühen Praxis einer Aufführungsform. In: Heike Klippel (Hg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster 2008, S. 18–51
- Hediger, Vinzenz: Putting the Spectator in a Respective Mood. Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino. In: *montage/av* 12/2, 2003, S. 68–78
- Hüls, Christian: Das Programm – zwischen Planung, Vorschrift und «Erfahrung». Film und Programmarbeit in der BRD. In: Heike Klippel (Hg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster 2008, S. 52–88
- Jost, François: Die Programmierung des Zuschauers. In: *KINtop Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11, 2002, S. 35–47
- Kiening, Christian/Adolf, Heinrich: *Der absolute Film: Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich 2012
- Klippel, Heike (Hg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster 2008
- Kusters, Paul: New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: *montage/av* 5/1, 1996, S. 39–60
- Musser, Charles: Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. In: Wanda Strauven (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam 2006, S. 123–132
- Siewert, Senta: An der Peripherie des Kinos. Experimentelle Bewegtbilder. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (zfm)* 09/2, 2013
- Schulte Strathaus, Stefanie: What has happened to this film? In: *Living Archive*. Berlin 2013, S. 9–20
- Toulmin, Vanessa: The Importance of the Programm in Early Film Presentation. In: *KINtop Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11, 2002, S. 19–33
- Vogl, Amos: *Film as a Subversive Art*. London 1974/2005
- Wasson, Haidee: *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley 2005

Wut im Kino

Anmerkungen zu einem vernachlässigten Alltagsphänomen

In seinem dreiminütigen Kurzfilm OCCUPATIONS (2007) sieht man Lars von Trier im Festivalpalast von Cannes sitzen.¹ Die Kinobesucher sind festlich gekleidet. Auch der dänische Regisseur trägt einen Smoking (vgl. Abb. 1–3). Auf der Leinwand läuft der Film MANDERLAY, von Triers Wettbewerbsbeitrag des Jahres 2005. Neben dem Regisseur hat ein dunkelhaariger Mann Platz genommen, der gelangweilt zu sein scheint. Der Unbekannte räuspert sich, klopft auf seinem Bein herum, blickt im Kinosaal umher. Schließlich lehnt er sich zu von Trier hinüber, ja drängt ihn geradezu zur Seite, um ihn mit französischem Akzent aufzuklären: Er sei neben seinem Job als Filmkritiker auch als Geschäftsmann erfolgreich. Von Trier, der weiter auf die Leinwand starrt, nickt mehrfach, um ihn abzuwimmeln. Als der Nachbar betont, er sei sogar ein sehr erfolgreicher Geschäftsmann, schaut von Trier kurz zu ihm hinüber und sagt leise: «Good.» Doch der Fremde lässt nicht locker: «A very, very successful businessman.» Von Trier dreht sich leicht zur Seite, ohne den Mann anzublicken, und versucht ihm so, seine Ablehnung zu signalisieren. Als der Unbekannte erneut ansetzt, unterbricht ihn der bereits deutlich verärgerte von Trier. Ungeachtet weiterer Beruhigungsversuche setzt der Mann seinen Monolog fort: «Now, I own eight cars.» Von Trier schließt genervt die Augen, lächelt milde, weist den Nachbarn mit der Hand zurück. Als ihn der Kritiker-Geschäftsmann auch noch darüber informiert, dass vor allem in der Lederindustrie Geld zu machen sei, hält sich von Trier die Ohren zu. Amüsiert über die eigenen Geschäftsgebaren lacht der Mann laut auf und fragt dann: «And what do you do?» Von Trier zieht einen Hammer hervor und sagt lächelnd: «I kill.» Der amüsierte Nachbar wundert sich noch, warum von Trier jetzt aufsteht, da spürt er schon die spitze Seite des Hammers in sein linkes Auge krachen. Achtmal hämmert der wütende Regisseur auf den Störenfried ein und zertrümmert ihm dabei die Schädeldecke. Danach richtet er den Toten in seinem Sessel zurecht, setzt sich blutbespritzt wieder auf seinen Platz und sieht zufrieden seinen Film MANDERLAY zu Ende.

Dieser Kurzfilm bringt – man darf sagen: *schlagartig* – auf den Punkt, worum es in meinem Aufsatz gehen wird: die Gefühle der Wut und des Ärgers im Kinosaal. Unmut, Ärger, ja sogar intensive Wutausbrüche gehören zum Grundrepertoire der

1 OCCUPATIONS ist Lars von Triers Beitrag zum Omnibus-Film CHACUN SON CINÉMA, mit dem im Jahr 2007 der 60. Geburtstag des Festivals von Cannes gefeiert wurde. Insgesamt besteht der Film aus 33 Beiträgen von je drei Minuten Länge.



Abb. 1–3 Aus OCCUPATIONS (Lars von Trier, 2007)

Kino-Emotionen. Aber die Filmwissenschaft hat darüber kaum je ein Wort verloren.² Bereits eine kurze Internetrecherche ergibt jedoch: Selbst von Triers sadistische Splatter-Phantasie, die sicher keine dokumentarischen Ansprüche erhebt, ist nicht frei von Realitätsbezügen.

So konkurrieren beispielsweise im Mai 2008 in einem Münsteraner Kino ein 16-jähriger Jugendlicher und ein 50-jähriger Mann um die Armlehne. Als der Jugendliche fragt, ob er die Lehne nutzen könne, gibt der Ältere eine provokante Antwort. Nach einiger Bedenkzeit schlägt der 16-jährige unvermittelt auf den Mann ein.³ Am ersten Weihnachtsfeiertag des Jahres 2008 kommt es während einer Vorführung von David Finchers *THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON* im Riverview-Kino von Philadelphia zu einem anderen folgenreichen Vorfall. Ein 29-jähriger Mann gibt einer vor ihm sitzenden, sich während des Films unterhaltenden Familie zu verstehen, sie solle still sein. Verärgert bewirft er irgendwann den Sohn der Familie mit Popcorn. Als die Familie immer noch nicht ruhig genug ist, packt der Mann eine Pistole aus und schießt dem Vater in den linken Arm.⁴ Am 27. Februar 2010 beschwert sich ein Zuschauer im kalifornischen Lancaster bei einer Frau, die während einer Vorstellung von Martin Scorseses *SHUTTER ISLAND* auf ihrem Handy telefoniert. Der Freund der Frau packt daraufhin ein Fleischthermometer aus und sticht den Mann in den Hals. Als zwei Personen zu Hilfe eilen, werden sie ebenfalls verletzt.⁵ Im Februar 2011 berichtet *Spiegel Online* über einen 28-jährigen Anwalt und Polizeischul-Absolventen, der in einem Kino der lettischen Hauptstadt Riga einen 43-jährigen Mann mit vier Schüssen niederstreckt, während auf der Leinwand Darren Aronofskys *BLACK SWAN* zu sehen ist: «Lokale Medien berichteten, es sei zwischen den Männern zum Streit gekommen, weil das Opfer zu laut Popcorn aß.»⁶ Am 17. Februar 2013 schließlich kommt es in einem Bielefelder Kino, noch bevor der Film begonnen hat, zu einer Schlägerei mit mehreren Personen. Der Grund: Ein 40-jähriger Mann verlangt Ruhe von einer Gruppe Jugendlicher, die in der Reihe vor ihm sitzt und redet. Ein 16-jähriger entgegnet, der Film habe doch noch gar nicht begonnen, woraufhin sich der Mann bedrohlich vor dem Jugendlichen aufbaut. Als der 16-jährige zu verstehen gibt, er habe keine Angst,

2 Damit steht die Filmwissenschaft der Philosophie in nichts nach. Wie Christoph Demmerling und Hilge Landweer betonen, spielt der Ärger in der langen Tradition der Affektenlehren keine Rolle und ist im Gegensatz zum Zorn kein anerkannter philosophischer Gegenstand: «Der Grund für die Vernachlässigung des Ärgers in der Philosophie scheint vor allem darin zu liegen, dass Ärger als zu trivial für die Affektenlehren und für die moderne Gefühlstheorie angesehen wird, ähnlich wie die Freude, die als Gefühl ebenfalls philosophisch kaum thematisiert wird. [...] Ärger ist in seinem leiblichen Erleben weniger eindrucksvoll als Zorn und in seinem intentionalen Gehalt weniger differenziert, und er weist – anders als Zorn und Empörung auch keinen Bezug zur Moral auf.» Demmerling/Landweer 2007, S. 288.

3 http://www.nwzonline.de/panorama/schlaegerei-im-kinosaal_a_3,1,80978700.html (18.7.2013).

4 <http://edition.cnn.com/2008/CRIME/12/27/movie.shooting/> (18.7.2013).

5 http://www.huffingtonpost.com/2010/03/09/shutter-island-moviegoer-_n_492460.html (18.7.2013).

6 <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,746792,00.html> (18.7.2013).

schlägt ihm der verärgerte Mann seine Packung Nachos aus den Händen. Im darauffolgenden Handgemenge ging es, wie die *Neue Westfälische* süffisant anmerkt, «Schlag auf Schlag».⁷

Über Gewalt im *Film* wurde viel geforscht – die Geschichte der Aggressionen im *Kinosaal* ist noch ungeschrieben. Doch um Gewalt als Ausdruck von Wut und Ärger wird es auch in diesem Aufsatz allenfalls am Rande gehen. Die Beispiele extremer Aggressionsschübe sollen lediglich prägnant vor Augen führen, was der Großteil der Kinozuschauer in weniger intensiver Form schon einmal erlebt haben dürfte. Nun könnte man die Frage aufwerfen, warum man ein Phänomen wie die Wut im Kino überhaupt einer Untersuchung für würdig halten sollte. Schließlich haben wir es hier mit einem Störphänomen zu tun: Der Ärger des Zuschauers ist kein intendierter Teil der Filmrezeption, sondern das Symptom einer Dysfunktionalität. Wenn der Zuschauer sich über andere Zuschauer oder eine schlechte Projektion aufregt, geht auf ärgerliche Weise etwas schief. Ich glaube, dass es mindestens zwei Gründe gibt, die eine Beschäftigung mit dem Ärger im Kino rechtfertigen.

Zum einen dürfte es nicht zu weit gegriffen sein, Emotionen wie Ärger und Wut als einen der Gründe für die Abwendung vieler Zuschauer vom Kino als gemeinsamen Erfahrungsraum verantwortlich zu machen. In Zeiten, in denen Filme beinahe zeitgleich für den privaten Konsum zur Verfügung stehen, spielen mögliche Störungen anderer Zuschauer eine gewichtige Rolle bei der Entscheidung für oder wider den Kinobesuch. Es könnte also nicht zuletzt im Sinne der Kinobetreiber sein, mehr über diese vernachlässigte Kino-Emotion zu erfahren. Zum anderen sollte man diese wichtige, wenn auch lästige Erfahrungskomponente nicht unterschlagen, möchte man die soziale Praxis des Ins-Kino-Gehens in seiner Gesamtheit erfassen – und das gilt zumal für diejenigen, die, wie ich, an einer umfassenden Phänomenologie der *kollektiven* Filmerfahrung im Kino interessiert sind.⁸ Angesichts der Wucht, mit der die Wut uns im Kino überkommen kann, und der Macht, mit der sie unser Erleben dort bisweilen dominiert, wäre es fahrlässig, diese Emotion zu ignorieren. Wut und Verärgerung dürften das deutlichste – vielleicht auch banalste – Indiz dessen sein, was ich den *Publikumseffekt* nennen möchte: der Einfluss der Ko-Präsenz anderer Zuschauer auf die Filmerfahrung. Wollen wir dem Publikums-effekt auf den Grund gehen – ein in der Geschichte der Filmtheorie völlig unterschätztes Phänomen – dürfen wir die Wut auf andere Zuschauer nicht übergehen.

Wie ich in diesem Aufsatz zu zeigen versuche, gibt es gute Gründe, einige der strukturellen Eigenschaften des Kinos für sein enormes Erregungspotential verantwortlich zu machen. Die folgenden Anmerkungen und Beschreibungen, zumeist beruhend auf teilnehmender Beobachtung, sind keineswegs als letztgültige Phänomenologie des Ärgers im Kino zu verstehen. Sie stellen lediglich erste Schritte und Tastversu-

7 http://www.nwnews.de/owl/bielefeld/mitte/mitte/7920261_Redender_Besucher_loest_Pruegelei_in_Bielefelder_Kino_aus.html (18.7.2013).

8 Vgl. 2011.

che dar. Ich verstehe sie im Sinne Erving Goffmans, der einst in seinem soziologischen Klassiker *Behavior in Public Places* schrieb: «I assume that a loose speculative approach to a fundamental area of conduct is better than a rigorous blindness to it.»⁹

Ursachen der Wut im Kino

Was sind die Quellen des Ärgers im Kino? Selbstverständlich gibt es zahlreiche Formen des Unmuts, der Entrüstung und der Wut, die *absichtsvoll* durch die Filmemacher hervorgerufen werden. Kalkulierte Skandalfilme wie Buñuels *L'AGE D'OR* (1930), *PINK FLAMINGOS* (1972) von John Waters oder Herbert Achternbuschs *DAS GESPENST* (1982) nehmen die Wut des Zuschauers nicht nur billigend in Kauf – ohne den Ärger des (bürgerlichen) Publikums bliebe ihr Provokationsakt ohne Pointe. Aufwühlende Politfilme wie *CRY FREEDOM* (1987) oder *MISSISSIPPI BURNING* (1988) versuchen die Wut des aufgebrachtten Zuschauers dafür zu nutzen, das Unrechtsbewusstsein zu schärfen oder gar politische Missstände zu ändern. Das gleiche Ziel verfolgen engagierte Dokumentarfilme wie Michael Moores *FAHRENHEIT 9/11* (2004). Emotionspsychologen sind deshalb sogar der Meinung, Ausschnitte aus Filmen wie *MY BODYGUARD* (1980), *SCHINDLER'S LIST* (1993), *LEAVING LAS VEGAS* (1995) oder *AMERICAN HISTORY X* (1998) könnten verlässlich dazu genutzt werden, die Emotion Ärger bei Probanden unter Laborbedingungen hervorzurufen.¹⁰ Im (Rape-)Revenge-Genre schließlich stellt die aufgestaute Wut geradezu eine Voraussetzung für das (fragwürdige) Vergnügen an der kathartischen Gewaltentladung im Racheakt dar. Man denke an berüchtigte Beispiele wie *STRAW DOGS* (1971) oder *DEATH WISH* (1974).

Verärgerung und Provokation als *intendierte* ästhetische *Strategie* lasse ich in diesem Aufsatz jedoch außen vor. Ich beziehe mich im Folgenden ausschließlich auf *unintendierte* Ärger, der zurückzuführen ist auf Störungen, Belästigungen und technische Mängel während der Vorführung. Dabei kann man grob drei Quellen des Ärgers im Kino unterscheiden. Am häufigsten richtet sich die Wut vermutlich auf die *Mitzuschauer*: tuschelnde Paare, übelriechende Sitznachbarn, lautes Rascheln mit Chips-Tüten oder Popcorn-Eimern, schmatzendes Kaugummikauen, Telefonieren auf dem Handy, mehrfaches Kommen und Gehen, unangebrachte Zwischenrufe, ethisch fragwürdiges Gelächter, lautstarkes Kommentieren der Handlung, Fußtritte gegen die Rückenlehne, Zuschauer, die den Blick versperren, Nachbarn, die einem die Armllehne streitig machen, und so weiter.¹¹

9 Goffman 1963, S. 6.

10 Cf. Gross/Levenson 1995. S. 87–108; Schaefer/Nils/Sanchez/Philippot 2010, S. 1153–1172.

11 Dazu auch der Kritiker Peter Michalzik: «Im Kino tritt der Mitmensch vor allem als Fressender, Mampfender, Knisternder auf, als einem Jacke oder Ellenbogen ins Genick stoßender, wenn es sich um einen Hintermann handelt, als im Schaumgummi Versinkender, wenn es sich um einen Vordermann handelt, als nicht seine Jacke beiseite Nehmender, wenn es sich um einen Nebenmann handelt, vor allem aber und immer wieder als Schwätzender, Mampfer, Knisterer – und nicht zu vergessen – Zuspätkommer, Störer, Feind.» Zitiert nach: Anne Paech: «Fünf Sinne im Dunkeln.

Eine weitere Quelle des Ärgers stellt das *Kinopersonal* dar und dabei zuallererst der Filmvorführer: Nicht selten sorgen unscharfe Bilder, ein verrutschter Kasch oder ein zu leise oder zu laut eingestellter Ton für Ärger.¹² Oder denken wir an falsch eingestellte Klimaanlage, die den Kinosaal zum Kühlraum herunterfrieren. Aber auch nicht weggeräumter Abfall und unangenehme Gerüche alter Sitzbezüge und Teppiche können aus Ekel gespeisten Unmut erzeugen. Anders als die ko-präsenten Zuschauer sind die Verursacher nicht selbst im Saal anwesend, aber durch lautes Rufen oder einen Gang zur Vorführerkabine zumindest erreichbar.

Schließlich kann sich die Wut auch auf den Film und die dafür verantwortlichen *Filmemacher* richten, ohne dass diese es intendiert hätten. Das ist immer dann der Fall, wenn Erwartungen unerfüllt bleiben und der Film nicht anderweitig positiv überrascht. Man denke an einen extrem langatmigen Film, der die Vorfreude auf einen unterhaltsamen Abend durchkreuzt; an eine betont eigenwillige Literaturverfilmung, die der Werktreue-Erwartung zuwiderläuft; an eine politische oder religiöse Aussage des Films, die man von einem Filmemacher nicht erwartet hätte und die der eigenen Haltung widerspricht etc. In diesem Fall sind die Verursacher des Ärgers – mit Ausnahmen wie bei Filmpremieren oder Festivals – nicht persönlich greifbar.

Freilich können sich die Ursachen der Wut auch überlagern, wenn etwa der Ärger über den Film und seine Macher zugleich den Kinobetreibern angelastet wird, die diesen Film zur Aufführung bringen. Der Schriftsteller Reinhard Jirgl erinnert sich an einen derartigen Vorfall vom März 1982, als es bei einer Retrospektive zur deutschen Avantgarde der 1920er Jahre mit Filmen von Richter, Eggeling, Moholy-Nagy und anderen im Ostberliner Kino Babylon zu regelrechten Ausschreitungen kam:

«Es dauerte nicht lange, bis in den vorderen Reihen des beinahe vollbesetzten Kinosaals eine Stimme, eine Frau, mit Schreien begann: – Dachte ich wär im Kino und s wären Filme! Die stelln wohl grade s Testbild ein!: Das war der Anfang, unter Gelächter, Johlen und Pfiffen folgten die andern: – Isja wie im Irrenhaus! – Alles Idioten – (eine Männerstimme im tiefsten Sächsisch:) – Die Kritik is wirklich berechtigt! –, und gipfelnd unisono: – Was soll das! AUFHÖREN! – Doch weil niemand auf sie hörte, niemand aufhörte und die Filme weiterliefen, sprangen wie auf Befehl die ers-

Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre.» In: Brunner/Schweinitz/Tröhler (Hgs.) 2012. S. 25–38, hier: S. 37.

- 12 In einem schönen Feuilleton erinnert sich der portugiesische Schriftsteller Antonio Lobo Antunes an einen ärgerlichen Vorfall, als er, noch Kind, einer Vorführung von George Shermans *Western WAR ARROW* (1953) mit Jeff Chandler in der Hauptrolle beiwohnte und plötzlich der Ton ausfiel: «...Jeff Chandler drückte in vollkommener Stille ab, und die Indianer fielen bei jedem Schuss nicht einer nach dem anderen um (eine einzige Kugel tötete mindestens ein Dutzend Sioux) ohne dass man auch nur einen einzigen Mucks hörte, das Publikum war verzweifelt – *Heh, du Krücke, der Ton ist weg* der Ton kam eine Sekunde lang zurück, als Jeff Chandler sich Maureen O'Hara näherte, die ganz Federn und Züchtigkeit war, und verschwand dann wider beim finalen Kuss [...] das Publikum raste und brüllte – *Heh, du Krücke, der Ton ist weg* [...]» Antonio Lobo Antunes: «Heh, du Krücke, der Ton ist weg!» In: Schütte (Hg.) 1996. S. 12–13, hier: S. 13.

ten als groteske, von Wut verzerrte Scherenschnitte von den Stühlen auf und gegen die Filme an, die Leinwand herunterzureißen.»¹³

Hier richtet sich der Ärger offensichtlich sowohl gegen die Kinobetreiber («Die stellen wohl grade s Testbild ein!») wie die Filmemacher («Alles Idioten»). Weil erstere nicht «aufhören» und letztere im Kinosaal nicht zu greifen sind, verschiebt sich der Handlungsimpuls des Ärgers auf einen Gegenstand: Die Leinwand muss büßen.

Eine Minimaldefinition des Ärgers

Wie bereits deutlich geworden sein dürfte, halte ich die Begriffe Ärger und Wut nicht trennscharf auseinander und werde gelegentlich auch den Begriff des Unmuts als Synonym ins Spiel bringen. (Der verwandte Begriff ‚Zorn‘ scheint mir hingegen in der Alltagssprache mittlerweile eher ungebräuchlich, wenngleich er in der philosophischen Debatte weiter virulent ist. Jedenfalls klänge es ein wenig antiquiert, wenn ein Zuschauer davon spräche, «zornig» über die schlechte Projektion gewesen zu sein oder «Zorn» über seine mit Popcorn raschelnden Sitznachbarn empfunden zu haben.)¹⁴ Auch in der Emotionspsychologie und –soziologie scheint ein Konsens über eine klare Unterscheidung zwischen diesen Begriffen umstritten.¹⁵ Von Unmut über Ärger und Wut bis Zorn wird gelegentlich eine Intensitätssteigerung angenommen, weshalb sich Zorn und Wut weniger leicht kontrollieren ließen als Ärger und Unmut. Und manche Autoren sehen Ärger und Wut – im Gegensatz zum Zorn – nicht ausschließlich auf ein *personales* Objekt bezogen: Ich kann mich über einen Gegenstand, einen Sachverhalt, mich selbst oder eine andere Person ärgern.¹⁶ Wichtig für unseren Zusammenhang scheinen mir aber vor allem drei Punkte.

Erstens: *die Behinderung eines Vorhabens*. Ärger empfindet häufig, wer beim Verfolgen eines Ziels gestört wird.¹⁷ So schlägt der funktionierende Ablauf einer Handlung oder das Erreichen eines Vorhabens fehl, wenn ich um 3 Uhr morgens durch laute Musik meines Nachbarn geweckt werde; wenn mich im Straßenverkehr ein anderer Fahrer schneidet und zu einer Vollbremsung zwingt; wenn mich ein gegnerischer Spieler kurz vor dem Torschuss foult. Oder denken wir an unser Eingangsbeispiel: Lars von Trier möchte in Ruhe und konzentriert seiner Filmpremiere beiwohnen – ein Vorhaben, das ~~ihm~~ der Sitznachbar penetrant vereitelt. Ärger wallt auf, wenn sich die Erwartung zerschlagen hat, dass ein Projekt sinnvoll zu Ende geführt werden kann. Die Psychologen Elizabeth A. Lemersie und Kenneth A. Dodge verbinden mit dem Ärger deshalb die Funktion, Hindernisse zu beseitigen: «From a

13 Jirgl 1996, S. 76–77, hier: 76.

14 Zur Virulenz des Begriffs in der Philosophie, siehe beispielsweise Sloterdijk 2006.

15 Vgl. Scott Schieman: «Anger.» In: Stets/Turner (Hgs.) 2006, S. 493–515, hier: 494/95.

16 Vgl. Demmerling/Landwehr 2007, S. 308.

17 Vgl. ebd., S. 288.

functionalist perspective on emotion, when there is an obstacle to goal attainment, anger's function is to overcome obstacles in order to achieve goals.»¹⁸

Zweitens: die *Normverletzung*. Sehr häufig gehen Ärger und Wut mit der Einschätzung einher, dass eine moralische Norm missachtet und das Gerechtigkeitsempfinden verletzt wurde. So schreibt beispielsweise der Psychologe James Averill: «Anger is a response to a perceived misdeed. [...] the typical instigation to anger is a value judgment. More than anything else, anger is an attribution to blame.»¹⁹ Der Nachbar, der nachts die Musik aufdreht und mir den Schlaf raubt, verletzt die Hausordnung und zeigt einen Mangel an gebotener Rücksichtnahme. Der Fahrer, der mich geschnitten hat, gefährdet den Straßenverkehr und damit die Gesundheit anderer Menschen. Der Gegner spielt foul und missachtet die Regeln des Fairplay. Und auch die Störung im Kino – ob in OCCUPATIONS oder in realen Fällen – lässt sich als moralische Normverletzung verstehen, wie wir noch sehen werden. Philip Fisher hält deshalb fest: «Anger is [...] the most primitive and spontaneous evidence of an innate feeling for justice and injustice within human nature.»²⁰

Drittens: der *Vergeltungsimpuls*. Die Handlungsbereitschaft – in Emotionsdefinitionen häufig als einer der Hauptbestandteile von Gefühlen genannt – spielt beim Ärger eine besonders große Rolle. Wer verärgert oder wütend ist, der ist in doppelter Hinsicht zum Handeln geneigt und schreitet oft tatsächlich zur Tat. Zum einen geht es darum, das Hindernis aus dem Weg zu schaffen: Der Nachbar soll endlich die Musik leise drehen, der foulende Gegner vom Platz gestellt werden. Aufgrund der empfundenen moralischen Verletzung steht aber noch mehr auf dem Spiel: Die aus dem Gleichgewicht geratene emotionale Balance soll durch Gegenmaßnahmen wiederhergestellt werden. Am liebsten würde man den Nachbarn an der Gurgel packen, den Straßenrowdy ausbremsen und den Gegner beim nächsten Angriff mit einem harten Rempler zurückfoulen.

Man kann hier von Vergeltung oder gar Rache sprechen, wenn man den Begriff lose definiert und ihn nicht auf seine Extremform beschränkt. Denn das «Zurückschlagen» muss ja keineswegs in physische Aggression ausarten, sondern kann auch minimale Ausgleichshandlungen beinhalten. So schreibt auch Fisher: «Everyday acts of injustice and injury require small-scale retaliations, and these might amount to no more than a look, a moment of silence, a change of tone, or might include a warning or even an aggressive act.»²¹ Eine dichte mikrosoziologische Beschreibung im Stile Erving Goffmans oder Jack Katz' könnte auch in Lars von Triers Kurzfilm zahlreiche Gegenmaßnahmen zutage fördern, lange bevor der Regisseur sich mit

18 Lemersie/Dodge 2008, S. 730–741, hier: 730.

19 Averill 2001, S. 337–352, hier: 343. – Demmerling/Landweer wollen diese moralische Komponente hingegen dem Ärger und der Wut vorenthalten und sie auf den Zorn beschränkt sehen, vgl. Demmerling/Landweer 2007, S. 301ff. Dies scheint jedoch schon angesichts des schwindenden Gebrauchs des Begriffs Zorn ein problematisches Unterfangen.

20 Fisher 2002, S. 178.

21 Ebd., S. 176.

dem Hammer zur Wehr setzt: Von Trier verweigert dem Mann die Konversation, blickt ihn kaum an, rückt körperlich von ihm ab, unterbricht dessen Redefluss und hält sich die Ohren zu. Im Vergleich zum massiven Übergriff des unbekanntes Nachbarn verblissen von Triers Gegenmaßnahmen – nichtsdestotrotz darf man diese Reaktionen als «small-scale retaliations» im Sinne Fishers verstehen.

Zur Phänomenologie der Wut im Kino

Ausgehend von diesen Eigenschaften der Emotion Wut werde ich nun die Situation im Kino genauer betrachten. Als Inspirationsquelle dient mir dabei das faszinierende Kapitel «Pissed Off in L.A.» aus Jack Katz' *How Emotions Work*, ein Buch, das es verdienstermaßen in wenigen Jahren zu einem der Hauptwerke der Emotionssoziologie geschafft hat.²² Katz untersucht in diesem Kapitel detailliert die Interaktionsformen und die leibliche Erfahrung der Wut im Straßenverkehr. Auch wenn seine Analyse nicht eins zu eins auf das Kino übertragbar ist, hält sie doch viele Anregungen bereit.

Behinderung eines Vorhabens: Störungsvarianten

1) *Störung der Subjekt-Objekt-Verschmelzung*: In der Nachfolge von Maurice Merleau-Ponty, Don Ihde und Vivian Sobchack können wir beim Standardfall der Filmbetrachtung von einem gelungenen und weitgehend reibungslosen, aber niemals vollständigen «Inkorporieren» des Filmobjektes *in* die leibliche Erfahrung des Zuschauersubjektes sprechen – ein «Verschmelzen» des Filmkörpers *mit* dem Zuschauerkörper.²³ Der Zuschauer betrachtet die Welt des Films *durch* die Instrumente der Kamera und des Projektors und *mit* ihnen. Diese Mensch-Maschinen-Symbiose «naturalisiert» sich aber zu keiner Zeit: Wir sind uns stets bewusst, einen Film zu sehen. Tritt nun aber eine Störung welcher Art auch immer ein, zerschneidet diese das Band rüde: Drückt mich ein Sitznachbar von der Armlehne oder kaut lautstark auf seinem Kaugummi, drängt er sich gleichsam zwischen mich und den Film; ich sehe mich mit einem Mal der weitgehend widerstandslosen «Verflechtung» mit dem Film beraubt. Für Katz besteht die Logik der Wut unter anderem in dem Versuch, diese zuvor als selbstverständlich angenommene Verflechtung mit der Welt wieder herzustellen.²⁴

Um dieses möglicherweise abstrakt klingende Argument verständlicher zu machen, möchte ich auf eine zweite Form der Subjekt-Objekt-Verschmelzung eingehen. Im konkreten Hier und Jetzt des Kinosaals findet auch eine «Verschmelzung» von Zuschauer und Kinosessel statt, der vom Zuschauer für die Dauer des Films

22 Katz 1999. Vgl. den Eintrag zu Katz' Buch in: Senge/Schützeichel (Hg.) 2013, S. 187–193.

23 Vgl. Merleau-Ponty 2002; Ihde 1977; Sobchack 1992. – Auch Katz spricht mit Blick auf das Autofahren von einer «meta-physical merger», durch die der Fahrer und das Auto zu einem «Personen-Ding» verschmelzen: «a humanized car or alternatively, an automobilized person». Katz 1999, S. 33.

24 Katz 1999, S. 47.

mehr oder weniger leicht ›inkorporiert‹ wird: Je angenehmer die Bestuhlung, desto widerstandsloser die ›Verschmelzung‹; je härter, kantiger, enger, widerständiger, desto weniger leicht gelingt das ›Ineinandergreifen‹ von Zuschauersubjekt und Sitzobjekt.²⁵ Sobald jedoch der Kinossessel in seiner leibexternen Materialität ›vergessen‹ wird und als ein materielles Anderes in den Hintergrund des Bewusstseins rückt, kann man von einer Art symbiotischen Erweiterung des Leibes sprechen: Der Stuhl ist nun beinahe ›nahtlos‹ mit dem Leib ›verflochten‹, wenngleich er natürlich nie vollends Teil des Selbst wird. Diese Verschmelzung oder Verflechtung wird empfindlich gestört, wenn ein anderer Zuschauer gegen die Rückenlehne drückt. Der Sessel tritt plötzlich in seiner Materialität wieder in den Vordergrund und beansprucht damit Aufmerksamkeit *als Sessel*. Die Wut auf den Nachbarn, der einem peinvoll im Nacken sitzt, bezieht sich auf dessen Ignoranz: Er oder sie behandelt meinen Sessel als simplen Gegenstand, erkennt dabei aber nicht an, dass der Kinossessel als ›eingeleibtes‹ Objekt vorübergehend zum erweiterten Teil meiner selbst wurde. Insofern ignoriert er wiederum meine Existenz: Ich bekomme mit dem Sitzobjekt und durch das Sitzobjekt seine Tritte zu spüren. (Andererseits erkennt der andere Zuschauer in meinem Sessel möglicherweise einen bestimmten Aufforderungscharakter: Die Rückseite der Lehne bietet sich ihm oder ihr als Fußablage an.)

In diesem Fall richtet sich der Ärger auf den Mitzuschauer. Doch wie wir oben gehört haben, gibt es Momente, in denen sich die Wut auf das Kinopersonal richten kann, weil es die nahtlose Verflechtung zwischen Zuschauer und Film stört. Ist das Bild unscharf oder *ver-rückt*, verhindert der Vorführer, was ich als normalen Anspruch an die Filmerfahrung mit ins Kino bringe: das widerstandslose Eingehen in eine filmische Welt, sei diese nun fiktional oder nicht. Oder denken wir an eine hyperaktive Klimaanlage: Sie verhindert, dass sich der Zuschauer ausschließlich und allein der leiblichen Erfahrung des Films widmen kann, weil die Kälte den eigenen Körper anderweitig in den Vordergrund schiebt. Das Hier des Kinosaals macht sich über Gebühr bemerkbar und drängt das filmische Dort in den Hintergrund. Mein Vorhaben wird durch Unvorsichtigkeit oder Unprofessionalität des Kinopersonals blockiert. Was vorher stillschweigend vorausgesetzt wurde, macht sich nun *ex negativo* bemerkbar: die perfekte Verstrickung von Zuschauer und Film.

Anders ausgedrückt: Die Emotionsepisode zieht Aufmerksamkeit auf sich und damit ab vom Film und seiner eigentlich vorgesehenen leiblichen Erfahrung. In der emotionalen Transformation der Situation machen sich Körper und Leib auf *unangenehme* Weise bemerkbar. Die wütende Person fühlt Hitze aufsteigen; das Herz beginnt schneller zu schlagen; die Körperspannung steigt an. Der Verärgerte verspürt den Impuls, aus der leiblichen Enge auszubrechen: Im extremen Fall könnte er oder sie ›platzen‹ vor Wut; die Situation ist zum ›aus der Haut fahren.‹²⁶ Während die

25 Vgl. Hanich 2010, S. 58.

26 Schmitz: *Der Rechtsraum. Praktische Philosophie*. Bonn: Bouvier 1973, S. 44. Vgl. auch Demmerling/Landweir 2007, S. 289.

Leiberfahrung vorher durch die Interaktion mit dem Film bestimmt war, schiebt sich jetzt der Leib qua Ärger und Wut ins Bewusstseinsfeld und verdrängt damit die Erfahrung des Films. Deshalb sind gerade in den emotionalsten Momenten des Kinos Störungen besonders unerwünscht. Wer sich am spannenden Höhepunkt eines Thrillers oder im rührendsten Moment eines Melodrams ärgert, dem bleibt das entscheidende Vergnügen an diesen Genres vorenthalten.

2.) *Störung des Gemeinsam-Tuns*: Beim Ärger im Kino geht es jedoch nicht nur um eine Störung meiner *individuellen* Film-Erfahrung. Mindestens ebenso wichtig erscheint mir eine Störung des *gemeinsamen* Tuns: Wenn wir im Kino in stiller Aufmerksamkeit *kollektiv* einen Film verfolgen, gibt es gute Gründe von einer gemeinsamen Handlung zu sprechen.²⁷ Im Kino sieht nicht jeder einzelne Zuschauer den Film *für sich* – basierend auf der kollektiven Intention, diesen Film zu dieser Zeit an diesem Ort mit anonymen Fremden anzusehen, richten wir unsere gemeinsame Aufmerksamkeit auf ein geteiltes intentionales Objekt: den Film. Wie jedes gemeinsame Handeln kann auch der *flow* des gemeinsamen Versunkenseins in die Aktivität des Filmansehens von intrinsischer Lust sein. Dabei ist die Synchronisierung und Koordination der gemeinsamen Handlung vergleichsweise leicht hergestellt, da wir «nur» gemeinsam in stiller und weitgehend bewegungsloser Aufmerksamkeit den Film verfolgen müssen. Doch darin liegt eben auch die besondere Zerbrechlichkeit des gemeinsamen Handelns im Kino: Wer am Mobiltelefon spricht oder mehrfach den Saal verlässt und wieder betritt, stellt sich abseits des kollektiven Tuns und agiert demonstrativ *für sich*. Eine gemeinsame Wir-Verbindung muss einer antagonistischen Ich-Du-Beziehung weichen: Der Ärger auf den Mitzuschauer trennt und schafft eine phänomenologische Distanz zwischen mir, dem Verärger-ten, und Dir, dem Störenden.²⁸

Diesen Punkt hatte ich anfangs angedeutet: Seine strukturellen Eigenschaften machen den Erfahrungsraum Kino zu einem Ort, an dem Zuschauer besonders anfällig für Ärger und Wut sind. Wenn wir das Kino betreten, haben wir, vereinfacht gesagt, das Vorhaben, gemeinsam mit anderen Zuschauern möglichst reibungslos einen Film anzusehen. Was einfach klingt, hängt jedoch von so vielen Faktoren ab, dass Störungen des Vorhabens durchaus wahrscheinlich werden. Weil die drei Hauptquellen des Ärgers – die Mitzuschauer, das Kinopersonal und die Filmemacher – unser Vorhaben so leicht blockieren können, ist die ärgerfreie Kinoerfahrung ein fragiles Ideal. Das gilt insbesondere für die anderen Zuschauer: Im Kino komme ich in erhebliche Nähe zu anonymen Fremden, auf deren durchgängigen Kooperationswillen ich angewiesen bin, die dort aber den «Schutz» der Dunkelheit und der einseitig ausgerichteten Blickkonstellation genießen – was eine gegenseitige Kontrolle

27 Siehe dazu Hanich: «Watching a Film With Others. Toward a Theory of Collective Spectatorship» (eingereichtes Manuskript).

28 Vgl. Hanich 2011, S. 181–185.

erschwert. Zudem werden im Kino andere Formen der Emotionsregulation eingeschränkt. Im Zug könnte man einer lärmenden Gruppe von Jugendlichen dadurch entgehen, dass man sich in ein anderes Abteil setzt. Doch ein Umsetzen ist im Kino während der Vorstellung oft schwer möglich: weil der Saal voll ist; weil man sich an anderen Zuschauer vorbeizwängen müsste und dadurch selbst zur Störquelle würde; weil ich mich exakt an jenen Leuten vorbeibewegen müsste, die mich verärgern etc.

Die Normverletzung: der verärgerte Zuschauer als Opfer

In Momenten des Ärgers schiebt sich auf unangenehme Weise in den Vordergrund, was in anderen Situationen einen gewichtigen Teil des Vergnügens ausmachen kann: der *soziale* Anteil der Kinoerfahrung. Der verärgerte Zuschauer fühlt sich in seiner Existenz nicht wahrgenommen und unterstellt den redenden Störenfriede eine buchstäbliche A-Sozialität (‘Die denken wohl, sie sind allein im Kino!’). Nicht selten stecken die redenden Personen dabei die Köpfe zusammen, wenden den Körper einander zu, drehen sich mithin weg vom Rest des Publikums. So schaffen sie sich ihren eigenen ‘Mikrokosmos’, der wie abgeschottet wirkt und die anderen Zuschauer nicht zur Kenntnis nimmt: eine Art ‘Glocke’, die schwer zu durchdringen ist und die es durch einen scharfen Zisch-Laut oder einen verbalen Kommentar zum ‘Bersten’ zu bringen gilt. Oder nehmen wir den bereits erwähnten Fall einer Person, die in der Reihe hinter einem Platz genommen hat und beständig gegen die Stuhllehne drückt. Auch hier wähnt man sich ignoriert und als Person nicht anerkannt (‘Kann sich der Typ nicht denken, dass mich das stört!?’). Die fehlende Kenntnisnahme der eigenen Person wird besonders spürbar, wenn man den oder die Störenden bereits darauf hingewiesen hat, der andere dies aber offenbar nicht zur Kenntnis nehmen will. Konnte man vorher mit gutem Willen noch Ignoranz unterstellen, muss man nun absichtliche Provokation annehmen. Wo man sich zunächst in der eigenen Existenz nicht wahrgenommen fühlte, muss man jetzt von einer exzessiven Aufmerksamkeit gegenüber der eigenen Person ausgehen – eine Aufmerksamkeit freilich, die man sich so nicht gewünscht hat.

Jack Katz macht deutlich, dass Ärger häufig eine moralische Komponente aufweist: Der verärgerte Zuschauer erfährt sich als Opfer und gibt der Situation dadurch eine moralische Bedeutung. Ähnlich spricht auch Hermann Schmitz mit Blick auf den Zorn davon, dass er «als unentbehrlichen Charakterzug ein Unrechtsbewusstsein enthält.»²⁹ Wer sich durch redende oder raschelnde Zuschauer gestört fühlt, sieht ein Gebot der Fairness und der Rücksichtnahme verletzt und wähnt sich *persönlich* angegriffen – und das, obwohl sich der Gestörte vermutlich dessen bewusst ist, dass der Störer ihn nicht *als Person* gemeint haben kann. Dabei wird dem anderen eine moralische Inkompetenz unterstellt.³⁰ Zugleich geht das Empfinden

29 Schmitz 1973, S. 24.

30 Katz 1999, S. 58.

des *persönlichen* Angegriffenseins meist mit einem Gefühl einher, dass eine *soziale* Norm verletzt wurde. Das ist keinerlei Widerspruch: Man fühlt sich *persönlich* angegriffen, weil die unausgesprochenen Normen der *eigenen* Gemeinschaft in Frage gestellt sind, zu der man im Kino gehört. Dagegen möchte man sich zur Wehr setzen, was sich in einem prägnanten Vergeltungsimpuls niederschlägt.

Der Vergeltungsimpuls: Über den Umgang mit dem Ärger im Kino

1. *Die Interaktionsasymmetrie des Kinos*: In seiner Mikroanalyse des Ärgers im Straßenverkehr weist Jack Katz auf die «emotionale Provokation asymmetrischer Interaktion» hin.³¹ Wer auf der Autobahn geschnitten wird, sieht nur die Rückseite des Autos; der verantwortliche Fahrer ist allenfalls in Umrissen erkennbar. Es herrscht ein Mangel an *face-to-face*-Interaktion. Die geschnittenen Fahrer bemühen sich deshalb krampfhaft darum, die kommunikative Interaktion symmetrischer zu gestalten: Die Herausforderung besteht für sie darin, von Fahrern bemerkt zu werden, derer sie selbst gerade allzu gewahr wurden.³² Nach dem Motto: «you didn't pay attention to me before, but now you certainly will!»³³ Die Folge: Die verärgerten Autofahrer hupen, fahren auf, überholen und brüllen dabei, gestikulieren und machen obszöne Gesten.

Die Parallelen zum Kino liegen auf der Hand: Hier fällt es uns ebenfalls schwer, eine symmetrische Interaktion herzustellen, sobald wir uns *volens volens* durch einen Störenfried zum Interagieren herausgefordert fühlen. Im Kino sind insbesondere mimische und gestische Formen der Interaktion stark eingeschränkt. Erstens zieht der Film – als das absolut dominierende Aufmerksamkeitszentrum – die Blicke der Zuschauer in seinen Bann. Zudem richtet die Saalbestuhlung die Blickrichtung aller Zuschauer nach vorne aus, wodurch zufällige Interaktionen weitgehend verhindert werden. Sieht die Kinoarchitektur zudem Stadionbestuhlung mit steil ansteigenden Sitzreihen vor, wird der Blickkontakt zusätzlich erschwert. Und selbstverständlich erschwert auch die Dunkelheit im Kinosaal, dass zwischen mir und dem Störer eine problemlose symmetrische Interaktion hergestellt werden könnte. Sitzt der Zuschauer nicht direkt hinter oder neben mir, scheint der Versuch einer Kontaktaufnahme per Blick oder Geste völlig aussichtslos. Schon dem Vordermann muss ich auf die Schulter klopfen und somit den problematischen Weg eines direkten Körperkontakts wählen, um seine Aufmerksamkeit auf mich zu ziehen, will ich ihn nicht ansprechen, anzischen oder gar anschreien. Sitzt jemand fünf Reihen vor mir und stört durch sein permanentes Dazwischenrufen oder sein hell aufleuchtendes Smartphone-Display, bleibt als einzige Form der Interaktion ein Ruf quer durch den Saal – was selbst unangenehme Konsequenzen haben kann, auf die ich noch

31 Ebd., S. 24ff.

32 Ebd., S. 26.

33 Ebd., S. 27.

zurückkommen werde. Abgesehen davon fällt es im zeitgenössischen Multiplexkino mit seinen wirkmächtigen Soundsystemen oftmals schwer, eine akustische Kommunikation aufzubauen, weil der Film schlichtweg zu laut ist. Ich erinnere mich an Momente, in denen ich verzweifelt einem hinter mir sitzenden Zuschauer zu vermitteln versuchte, er solle nicht gegen meine Rückenlehne drücken: Weil die Tonlawine des Blockbusters quasi alle anderen Töne unter sich begrub, blieb mir nichts anderes übrig, als durch Winken seine Aufmerksamkeit auf mich zu lenken.

Man könnte nun endlos weitere Situationen durchspielen und würde immer wieder beim gleichen Ergebnis landen: Das Kino verkompliziert die Interaktion mit anderen Zuschauern erheblich. Im offenbar bewussten Blick auf die daraus resultierenden Probleme bieten die Pathé-Kinos in den Niederlanden einen Ausweg an: den sogenannten «SMS-Alert». Per Mobiltelefon-Nachricht kann der Zuschauer das Kinopersonal über Störungen im Saal informieren. Von dieser Möglichkeit scheint allerdings kaum jemand Gebrauch zu machen, da der «SMS-Alert» nicht nur mit einem Aufwand verbunden ist, der selbst ablenkend sein kann; heimlich eine höhere Autorität zu Hilfe zu holen, hat zudem etwas von Denunziantentum. Allerdings sorgt der «SMS-Alert» vielleicht schon deshalb für Abhilfe, weil er dem Verärgerten zumindest *potentiell* einen Ausweg bereitstellt und er oder sie die Emotion damit zu regulieren beginnen kann.

Diese Asymmetrie der Interaktion macht sich aber auch in Momenten der Wut über den Film – und damit auf den oder die Filmemacher – bemerkbar. Denn davon gehe ich zunächst einmal aus: Die Wut über den Film richtet sich weniger auf den *Film als Objekt* denn auf den *Filmemacher als verantwortliches Subjekt*. Und das gilt zumal, wenn wir einen Autor mit eigener Signatur am Werk wissen. Der Ärger über die zeigefingerhaft-brechtianische Zuschauerbelehrung in *FUNNY GAMES* (1997) bezieht sich nicht auf den Film, sondern richtet sich auf den verantwortlichen Regisseur Michael Haneke. Für unsere Wut über den patriotischen Schwulst von *PEARL HARBOR* (2001) machen wir nicht den Film sondern Michael Bay haftbar (oder vielleicht etwas vager: das «amerikanische Kino» bzw. «Hollywood»). Anders als beim wütenden Einhacken auf die Computer-Tastatur, wenn wieder einmal ein Programm abgestürzt ist, oder beim verärgerten Wegwerfen des Tennisschlägers, wenn eine Vorhand zum x-ten Mal im Netz gelandet ist, kennen wir beim Film im Normalfall den Verursacher unseres Ärgers und können daher die Wut in seine Richtung kanalisieren. Auf verschlungenen Wegen könnten wir beim Absturz des Computer-Programms zwar zur Not den milliardenschweren Gründer der berühmten Software-Firma aus Seattle verantwortlich machen – das wird bei der Wut über den Tennisschläger jedoch vollends sinnlos.

Das Problem im Kino besteht nun darin, dass wir zwar das für unseren Ärger verantwortliche Subjekt beim Namen nennen können – unserem Ärger *ihm* oder *ihr gegenüber* in der Regel aber keinen Ausdruck verleihen und folglich weder die Interaktionsasymmetrie beseitigen noch das emotionale Gleichgewicht wieder herstellen können.

Dass es dieses Bedürfnis freilich gibt, wird in jenen Situationen deutlich, in denen eine Balance *im Kinosaal* zumindest teilweise wiederhergestellt werden kann: bei Premieren oder Festivals. Dort weiß das Publikum die Filmemacher selbst vor Ort oder glaubt über die Presse zumindest eine Verbreitung der persönlichen Ablehnung erreichen zu können. Nur dort gibt es Buh-Rufe nach dem Film; und Türeschlagen und wütendes Kommentieren scheint dort verbreiteter als in regulären Vorstellungen. So schreibt etwa der Filmkritiker Doug Hummings über verärgerte Zuschauer, die beim Palm Springs International Film Festival eine Vorstellung von Albert Serras *HONOR DE CAVALLARIA* (2006) verließen:

«It wouldn't be so bad if they did this quietly, of course, but many of the abandoners feel the need to widely proclaim their dissatisfaction through laughter, open derision, and quips like 'I can't believe we paid for this!' and 'Oh look, something's actually happening!», thus spoiling the experience for everyone else in the theater.»³⁴

2. *Stereotypisierungen als imaginäre oder verspätete Vergeltungsstrategie*: Wie aber gehen Zuschauer damit um, wenn es sich bei der Störquelle um einen oder mehrere Mitzuschauer handelt? Unter anderem versuchen wütende Zuschauer, sich über die Objekte des Ärgers zu *erheben*. Folgt man Philip Fisher, dann beinhaltet ignoriert oder beleidigt zu werden ein Gefühl der *Herabwürdigung*. Wer sich ärgert, versucht, dies umzukehren. Dann ist – in einem eher allgemeinen Sinn – von nervenden ‚Vollidioten‘, ärgerlichen ‚Trotteln‘ oder störenden ‚Arschlöchern‘ die Rede. So hält auch Goffman fest: «One way of correcting situational offenses is to look upon the offender as someone who is unnatural, who is not quite a human being [...] We need to think that situational offenders are sick [...]»³⁵

Nicht selten wird die Situation jedoch durch vorurteilsbehaftete *soziologische* Stereotypisierungen ins Allgemeine gehoben und dabei den Objekten des Ärgers ein falscher, zumeist *niederer* gesellschaftlicher Status zugeschrieben.³⁶ Was heißt das? Um der scheinbar sinnlosen Ärger-Episode einen Sinn zu geben, stellen die Verärgerten Vermutungen über die Identität der Störquelle an – und diese Identität kann nur eine inadäquat-andere als die eigene sein, andernfalls würden sich die Störenden ja nicht so benehmen. Da jedoch in anonymen Situationen wie dem Straßenverkehr oder dem Kino nur begrenzt Informationen über die Störquelle zur Verfügung stehen, greifen die Verärgerten auf das Wenige zurück, was sie im Vorbeifahren oder im Dunkel des Saales erkennen können und passen das Objekt ihrer Wut in alltagssoziologische Kategorien ein: Alter, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit etc.

Mit Blick auf das Kino bedeutet das: Die Verärgerten sprechen nicht von *diesem* auffällig laut Popcorn essenden Mann, *dieser* sich während des Films unterhaltenden

34 <http://filmjourney.org/2007/01/08/contemplative-cinema-and-honor-of-the-knights/#more-610> (18.7.2013).

35 Goffman 1963, S. 235.

36 Katz 1999, S. 52ff. Vgl. auch Goffman 1963, S. 248.

Gruppe älterer Damen, *diesen* beiden auf ihren Mobiltelefon Nachrichten schreibenden Jugendlichen und *diesem* lautstark Kommentare abgebenden türkischstämmigen Migrant*innen. Nein, im empörten Gespräch nach dem Film ist dann wahlweise die Rede von *den* dicken Landprolls, die auch noch im Kino Junkfood essen müssen, *den* alten Schachteln, die den ganzen Film über nicht vom Quatschen ablassen können, *den* ADHS-Jugendlichen von heute, die nicht mehr stillsitzen können und auch während des Films mit ihrem Handy spielen müssen, *den* türkischen Machos, die ihre Frauen verachtenden Sprüche selbst im Kinosaal nicht für sich behalten können und dergleichen aggressiver Bösartigkeiten mehr. (Um hier keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Umgekehrt können den verärgerten Zuschauern ganz ähnliche stereotype Zuschreibungen widerfahren, nachdem diese ihre Wut in disziplinierender Weise artikuliert haben: *diese* bildungsbürgerliche Benimm*inistin, die einem den Spaß verderben will oder *dieser* alte Fascho-Deutsche, der sein Hierarchiedenken nicht los wird oder dergleichen).

Für die scheinbare moralische Inkompetenz, die zur Normverletzung geführt hat, werden in einer doppelten Zuschreibung sowohl diese *spezifischen* Personen als auch diese Gesellschaftsgruppen *im Allgemeinen* verantwortlich gemacht, von denen sich der Vergärrte abgrenzt und denen er oder sie sich überlegen wähnt: die Jungen oder die Alten, die Frauen oder die Männer, die Türken oder die Deutschen. Das Problem an dieser Vergeltungsstrategie: Die Herabwürdigung trifft den Herabgewürdigten selbst nicht wirklich. Der Verärrte *denkt* sich entweder, mit welchen *«Macho-Dummköpfen»* oder *«Gacker-Gören»* er es jetzt schon wieder zu tun hat – der Vergeltungsakt bleibt also *imaginär*. Oder aber er mokiert sich im Gespräch *nach dem Film* im Freundes- oder Bekanntenkreis über die *«Laber-Tanten»* und *«alten Knacker»* – der Vergeltungsakt kommt also *verspätet*. Für ein Überwinden des Ärrers ist jedoch eine imaginäre oder verspätete Form der Vergeltung oft nicht genug.

3. *Der reale Akt der Vergeltung*: Die rächende Gegenkränkung muss deshalb in die *Tat* umgesetzt werden und das am besten noch im gleichen Moment. Katz schreibt: «When revenge is just a thought that is not acted upon, it is evidence of impotence, and that shows the angry person yet another way that he has been cut off from him- or herself.»³⁷ Der emotionalen Provokation asymmetrischer Interaktion zu begegnen, bedeutet daher meist, ein verlorengegangenes emotionales Gleichgewicht wiederherzustellen, für emotionalen Ausgleich zu sorgen oder eine Kränkung mit einer Gegenkränkung zu vergelten. Wie oben angedeutet, geht es nicht nur darum, den Popcorn-Raschler zur Raison zu bringen (mithin das Hindernis aus dem Weg zu schaffen, das dem Zuschauer sein Vorhaben vergällt). Es geht häufig auch darum, den Störenfried selbst zu stören und ihm somit eine Lehre zu erteilen (also die aus dem Gleichgewicht geratene emotionale Balance durch eine Gegenmaßnahme

37 Katz 1999, S. 48.

wiederherzustellen).³⁸ Das geschieht nicht selten im Namen der Gemeinschaft, da der verärgerte Zuschauer die unausgesprochenen sozialen Normen des Kinos verletzt sieht. Indem er oder sie den Störenden auffordert, ruhig zu sein, schwingt er sich zum Vertreter der Kino-Gemeinschaft auf, deren Standards er verteidigt.

Wir haben bereits einige Reaktionen auf die Ärgerquelle kennengelernt. Auf der einen Seite sind wir milden Formen der Vergeltung begegnet: Der Verärgerte verweigert das Gespräch, weicht zur Seite, wendet sich zur Störquelle um, schickt einen mahnenden Blick, stupst den Nachbarn an oder klopft ihm auf die Schulter. Auf der anderen Seite standen drastische Maßnahmen wie Popcorn werfen, Nachos aus der Hand schlagen, mit Fäusten traktieren oder Schüsse abfeuern (vom Einschlagen des Kopfes mit einem Hammer ganz zu schweigen). Die mittlere Lage nehmen Reaktionen wie Anzischen und verbale Ermahnungen ein, die von einem sanften «Ruhe, bitte!» bis zu einem forcierten «Halt endlich die Fresse, Du Vollidiot!» reichen können. Ersteres mag eine konventionalisierte Aufforderung zum Stillsein darstellen: das akustische Äquivalent zum gestischen Zeigefinger-vor-den-Mund-halten. Aber es ist zugleich mehr als das. Schon der lautmalerische Klang des Begriffs «Anzischen» verdeutlicht, dass hiermit auch eine aggressive Schärfe ins Spiel kommen soll, die auf den anderen gerichtet ist (wobei zwischen einem sanften «Sssshhhhhhhh» und einem «messerscharfen» Anzischen unterschieden werden muss). Der Zischlaut – aber noch in stärkerem Maß die aggressive Stimme, begleitet durch eine Beleidigung – schneidet in die Erfahrung des Störenfrieds und wird für ihn oder sie leiblich spürbar.

Dabei haben wir es mit einem erstaunlichen Sachverhalt zu tun, den wir uns für einen Moment nüchtern vor Augen halten sollten: Im Kino kommt es regelmäßig zu Momenten, in denen Du mir etwas untersagst oder ich Dir etwas zu verbieten versuche. In unserer demokratischen und vergleichsweise egalitären Kultur gibt es jedoch nicht mehr viele soziale Räume, wo sich eine Person herausnimmt, einem völlig *fremden* Individuum öffentlich etwas zu untersagen. Das mag bei Autoritäten wie Polizisten im Straßenverkehr oder Lehrern im Klassenzimmer angehen. Doch im Kino haben wir es mit Gleichen unter Gleichen zu. Die vergeltenden Maßregelungen sind nur möglich, weil wir im sozialen Raum des Kinos nicht nur Verhaltensnormen zu folgen haben und mithin bestimmte *Verpflichtungen* akzeptieren – sondern weil mit diesen Verpflichtungen auch *Berechtigungen* einhergehen. Zu diesen Berechtigungen gehört es, andere auf ihre Verpflichtungen hinzuweisen. Dabei verdeutlicht die Tatsache, dass die zur Ruhe Aufgeforderten meist nicht zurückkeilen: Sie haben eingesehen, dass sie selbst eine Verpflichtung missachtet haben und dass der andere eine Berechtigung zur Maßregelung besitzt.

38 Wiederum mit Blick auf den Zorn notiert auch Schmitz, dass der Zornige durch Schädigung, Demütigung oder Zerstörung des Zorn-Objektes sein gestörtes Rechtsempfinden wieder in die Normallage zurückführen möchte, damit sich der Affekt auf diese Weise verflüchtige. Vgl. Schmitz 1973, S. 44/45.

Kehren wir aber noch einmal zur Wut auf die Filmemacher und das damit verbundene Problem der asymmetrischen Interaktion und der fehlenden Möglichkeit zur Gegenkränkung zurück. Denn direkt an die Filmemacher gerichtete Vergeltungsakte, so haben wir festgestellt, sind *im* Kinosaal nur auf Festivals und bei Premieren möglich. Post-hoc-Artikulationen *außerhalb* des Kinosaals wie Kritikerverrisse, abschätzigte Kommentare in Online-Foren, negative Kundenbewertungen etc. kommen dafür nicht in Frage (wenngleich sie natürlich ebenfalls als Indizien für die Wut des Rezipienten und mithin als reale Vergeltungsakte zu verstehen sind). Wer nun auf Festivals oder Filmpremieren buht oder türenschiend den Saal verlässt, artikuliert seine Ablehnung akustisch auffällig, was als kommunikativer Racheakt am Filmemacher zu verstehen ist. (Das Gleiche gilt im übrigen auch umgekehrt für Dankbarkeit und Bewunderung – Emotionen, die bei Premieren oder auf Festivals durch Klatschen expressiv kommuniziert oder verbal in Publikumsgesprächen nach dem Film vermittelt werden.)

Hier finden wir nun einen auffälligen Unterschied zum Theater und zur Oper. Dort kann das Publikum die eigene Frustration oder Wut *immer* direkt an einen Adressaten kommunizieren: *nach* der Aufführung durch Buh-Rufe oder unterlassenes Klatschen, *während* der Vorstellung durch empörtes Zwischenrufen oder Verlassen des Saals mit lautem Türenschiend. Unvergessen die Reaktion des ehemaligen Hamburger Bürgermeisters Klaus von Dohnanyi, der im Jahr 2000 während einer Premiere von Ferenc Molnars *Liliom* am Thalia-Theater rief: «Das ist doch ein anständiges Stück, das muss man doch nicht so spielen!»

In diesem Zusammenhang könnte man der Diskussion um den sogenannten Screen-Effekt eine weitere Nuance hinzufügen. In einer berühmt gewordenen Formulierung hat der amerikanische Philosoph Stanley Cavell der Leinwand wortspielend eine doppelte Schutzfunktion zugesprochen: «The screen is a barrier. What does the silver screen screen? It screens me from the world it holds – that is, makes me invisible. And it screens that world from me – that is, screens its existence from me.»³⁹ Aber nicht nur die filmische Welt wird durch die Barriere der Leinwand vor dem Zuschauer geschützt, sondern auch diejenigen, die künstlerisch für diese Welt verantwortlich sind – vor allem der Regisseur und die Schauspieler. Doch gerade weil die Leinwand den Regisseur und die Schauspieler vor dem Unmut des Zuschauers schützt, muss das Kino auch in dieser Hinsicht ein Ort der asymmetrischen Interaktion bleiben: Die Filmemacher agieren qua Film auf mich ein; mir bleibt im Kinosaal aber keine Möglichkeit zu *re*-agieren.

Im Kino kommt es deshalb gelegentlich zu einer Verschiebung des Ärger-Objektes. Wenn Zuschauer abseits von Premieren und Festivals entrüstet schimpfend und türenschiend den Saal verlassen, kann dieser Akt der Kommunikation nicht direkt an die Filmemacher gerichtet sein. Vielmehr scheint sich die Wut auf die anderen Zuschauer als neues Ärger-Objekt verschoben zu haben. Auch hier schwingt

ein moralischer Vorwurf mit, denn die anderen Zuschauer signalisieren durch ihr Bleiben anscheinend ein stillschweigendes Einverständnis mit dem Film und seinen Machern. Wer nicht aus dem Saal stürmt, macht sich zum Komplizen der Filmemacher – und gehört deshalb in den Augen des Verärgerten mit einer Störung bestraft.

4. *Komplikationen des Vergeltungsimpulses*: Das Ärgergefühl wird im Kino meist nicht wie ein Lichtschalter an- und ausgeknipst. Es macht sich eher entlang einer an- und absteigenden Erregungskurve bemerkbar, die nicht selten langfristig nach oben führt. Je länger der Sitznachbar an seinen Chips herumknabbert, je öfter der Hintermann gegen die Stuhllehne tritt, je ausdauernder der Vordermann den Film kommentiert, desto mehr schwillt der Unmut an, steigert sich zum Ärger und verwandelt sich schließlich in Wut. Dabei gebietet es die Angemessenheit der Mittel, der anhaltenden Störquelle zunächst Warnsignale zu senden und mit milden Formen der Vergeltung auf seinen Übertritt hinzuweisen. Ein Seitenblick, ein Anstupfen, ein leises «Ssss» sind als Gegenmaßnahme vermutlich angemessen; eine späte, aber umso plötzlichere Verbalexpllosion oder gar Gewaltattacke fällt aus dem Rahmen.

Darüber hinaus gilt es, den richtigen Zeitpunkt abzuwarten. Man kann den Nachbarn schlecht nach dem ersten Kurzkommentar anraunen. Zudem sollte man ihn oder sie nicht auf sein ärgerliches Verhalten hinweisen, wenn er gerade *nicht* im Popcorneimer wühlt. Und wenn sich der Film selbst zu lautstark ins Aufmerksamkeitsfeld schiebt bleibt ein Hinweis ungehört. Dieses Abpassen des richtigen Momentes kann bisweilen selbst nervenaufreibend sein und geradezu in einem Sich-Ärgern über den eigenen Ärger münden.

Außerdem muss sich das Ärgeropfer immer im Klaren darüber sein: Wer den Störenfried *lautstark* auf seinen Übertritt hinweist, macht sich selbst verletzlich. Exponiert der Verärgerte sich öffentlich und wagt sich somit gleichsam aus der schützenden Dunkelheit des Kinosaals, könnte seine Absicht missverstanden werden. Machen weiter entfernt sitzende Zuschauer ihn oder sie selbst als Störquelle aus, droht Retribution («Halt die Schnauze da vorne!») – und damit ein möglicher Moment der Peinlichkeit oder des weiteren Ärgers. Deshalb kann das stärker anonymisierte und schwerer zu lokalisierende Anzischen von Vorteil sein im Vergleich zur leichter einer Person zuschreibbaren verbalen Mahnung. Abgesehen davon besteht die Gefahr, dass wer sich lautstark ärgert, mit einer Emotion öffentlich auf sich aufmerksam macht, die keinen guten Ruf hat: «anger poses difficulties [...] in that it *repels* others,» schreiben beispielsweise die Psychologen Lemerise und Dodge.⁴⁰ Man verärgert andere durch den eigenen Ärger.

Nicht zuletzt muss der wütende Mahner die ebenso wütende Reaktion des Gemahnten befürchten. Denn es ist ja nicht gesagt, dass das emotionale Gleichgewicht mit der Vergeltung ein für allemal wiederhergestellt ist: Die Antwort des gemahnten Störenfrieds könnte erneut Ärger provozieren. Das sollte vor allem bedenken,

40 Lemerise/Dodge 2008, S. 730 (Kursivierung hinzugefügt).

wer die emotionale Waage mit übertriebenen Maßnahmen zu stark auf die eigene Seite zu neigen versucht. Wer auf ein kurzes Rascheln der Chipstüte mit dem Schrei reagiert «Du Vollidiot, hör verdammt noch mal mit dem Lärm auf!», braucht sich über eine geharnischte Gegenreaktion nicht zu wundern.

Schon der Gedanke, jemanden auf seine Störung hinweisen zu müssen, birgt daher Stresspotential. Nicht selten geht der Ärger daher mit der Hoffnung einher, *jemand anderes* könnte den Störenfried endlich zur Einsicht bringen, bevor man selbst zur Tat schreiten muss. Oder aber es besteht die Hoffnung, man könnte in einen Chor der Zischenden und Zur-Ruhe-Auffordernden einstimmen, um die allgemeine Emphase durch den eigenen Beitrag zu forcieren. Wer sich über einen Störenfried aufregt, geht daher nicht automatisch zu einer Vergeltung über. Oft findet ein Prozess des intuitiven Abwägens statt, ob der Nutzen die möglichen Kosten wert ist. Deshalb gilt: Wer die Stärke der eigenen Gegenmaßnahme angemessen justieren möchte, wer dabei immer auch das sich öffnende und wieder schließende Zeitfenster im Blick hat und wer dann auch noch die möglichen Retributionen bedenkt – der betreibt einen erheblichen Aufmerksamkeitsaufwand. Diese Konzentration geht dem Film verloren. Das Hier des Kinosaals beansprucht über Gebühr jene Aufmerksamkeit, die eigentlich dem Dort der filmischen Welt gewidmet sein sollte. Kurzum: Der Zuschauer ist abgelenkt.

5. *Das Abklingen des Ärgers*: Schreitet der Verärgerte jedoch zur Tat und erweist sich sein Akt der Gegenmaßnahme als effektiv, kann dies eine erhebliche Genugtuung nach sich ziehen. Im Moment zuvor fühlte er oder sie sich noch als Opfer, das die Grenzen des eigenen Willens erkennen musste (Fisher nennt den Ärger auch ein «feeling of ›injury‹ or ›insult‹ to the will»).⁴¹ Nun hat sich der Wütende durch den Vergeltungsakt als Handelnder mit starkem Willen zurückgemeldet. Mit der Erkenntnis, dass der andere zum Schweigen gebracht wurde oder mit dem Drücken gegen die Lehne aufgehört hat, verflüchtigt sich auch die Wut. Der emotionale Ausbruch mag oft noch einen *physiologischen Erregungszustand* wie einen Kometenschweif hinter sich herziehen, die Emotion selbst ist schon am Verschwinden.

Wie stark es in Momenten des Ärgers um das Anerkanntwerden durch den anderen und die Wiederherstellung der emotionalen Balance geht, lässt sich an der Schnelligkeit erkennen, mit der die Wut verschwindet, sollte sich der Störende entschuldigen und seine Rücksichtslosigkeit eingestehen.⁴² Die emotionale Anspannung löst sich häufig rapide auf: Die Asymmetrie der Interaktion hat einer ›wohlgeformten‹ Symmetrie Platz gemacht; das emotionale Gleichgewicht ist wiederhergestellt; die Situation scheint aller Missstände ›bereinigt‹. Von Jean-Paul Sartre stammt die Formel, emotionale Erfahrungen bedeuteten für die emotional über-

41 Fisher 2002, S. 171.

42 Ähnlich hält auch Schmitz über den Zorn fest: «Demut und Scham des Gegners, auf den der Zorn sich richtet, kann diesen schnell besänftigen [...]» Schmitz 1973, S. 26.

wältigte Person eine magische Transformation der Welt.⁴³ In diesem Fall hätten wir es mit einem plötzlichen Umschlag von Wut in Zufriedenheit und Genugtuung zu tun. Noch stärker wird die Blitzartigkeit der Welt-Metamorphose deutlich, wenn man mit dem berechtigten Anspruch, andere um Ruhe bitten zu können, übers Ziel hinauschießt. Mir ist es im Kino einmal passiert, dass ich zwei vor mir sitzende Frauen verärgert darum gebeten habe, während des Films das Tuscheln zu unterlassen. Als mir eine der beiden klarmachte, dass sie ihrer blinden Mutter die Bilder zu beschreiben versucht, verwandelte sich mein Ärger mit einem Mal in Verlegenheit, ja Scham. Meine Berechtigung, im sozialen Raum des Kinos um Ruhe bitten zu dürfen, war zu schwach im Vergleich zur Berechtigung der Frau, ihrer blinden Mutter ein schönes Kinoerlebnis zu verschaffen. Nicht immer ist der Ärger berechtigt.⁴⁴

Post Scriptum

Was Lars von Triers *OCCUPATIONS* so amüsant macht, ist zum einen der Wiedererkennungseffekt, den der Film bei vielen Zuschauern hervorrufen mag. Der dänische Regisseur inszeniert sich stellvertretend für die zahllosen wütenden Opfer von Störungen im Kino. Am Ende bietet sein kurzer Film über die Rache sogar eine erlösende imaginäre Katharsis für den mitleidenden Zuschauer. Die Komik liegt zum anderen in der grotesken Übertreibung der Mittel, mit denen von Trier die Asymmetrie der Kommunikation und die Wiederherstellung der Balance vorantreibt: Wer dem anderen den Kopf einschlägt, verbietet ihm nicht nur den Mund. Von Triers Maßnahme – nennen wir sie ruhig: hammerhart – dürfte allen anderen Zuschauern im Saal eine Lehre erteilt haben: Der Rest ist Schweigen.

43 Sartre 1997, S. 308.

44 In Lars von Triers *DANCER IN THE DARK* (2000) gibt es einen ähnlichen Vorfall: Während einer Vorführung des Hollywood-Musicals *42ND STREET* (1933) bringt Kathy (Catherine Deneuve) ihrer beinahe blinden Freundin Selma (Björk) die Vorgänge auf der Leinwand nahe. Ein Mann, der ein paar Reihen vor ihnen sitzt, beschwert sich mit den Worten: «Please, be quiet.» Auf Kathys Antwort «Ah, give us a break. She doesn't see that well.», entgegnet der verärgerte Mann «I paid good money to see this film.» Offenbar empfindet er seinen Ärger als berechtigt (wenngleich man ihm zugute halten muss, dass Kathy und Selma nicht tuscheln, wie die Frauen in meinem Fall, sondern in Zimmerlautstärke mit einander reden).

Literatur

- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge: Harvard University Press 1979
- Demmerling, Christoph/Landweer, Hilge: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart 2007
- Fisher, Philip: *The Vehement Passions*. Princeton 2002
- Goffman, Erving: *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York 1963
- Gross, James J./Levenson, Robert W.: «Emotion Elicitation Using Films.» In: *Cognition and Emotion*. Vol. 9, Nr. 1, 1995, S. 87–108
- Hanich, Julian: «Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino.» In: Sandra Poppe (Hg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg 2011
- *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York 2010
 - «Watching a Film With Others. Toward a Theory of Collective Spectatorship» (eingereichtes Manuskript)
- Ihde, Don: *Experimental Phenomenology. An Introduction*. New York 1977
- Jirgl, Reinhard: «Kino, Wut und kleine Dialektik der Solidarität.» In: Wolfram Schütte (Hg.): *Bilder vom Kino. Literarische Kabinettstücke*. Frankfurt/Main 1996, S. 76–77
- Katz, Jack: *How Emotions Work*. Chicago 1999
- Lemser, Elizabeth A./Dodge, Kenneth A.: «The Development of Anger and Hostile Interactions.» In: Michael Lewis/Jeanette M. Haviland-Jones/Lisa Feldman Barrett (Hg.): *Handbook of Emotions*. Third Edition. New York 2008, S. 730–741
- Lobo Antunes, Antonio: «Heh, du Krücke, der Ton ist weg!» In: Wolfram Schütte (Hg.): *Bilder vom Kino. Literarische Kabinettstücke*. Frankfurt/Main 1996, S. 12–13
- Merleau-Ponty, Maurice: *The Phenomenology of Perception*. London 2002
- Paech, Anne: «Fünf Sinne im Dunkeln. Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre.» In: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margit Tröhler (Hgs.): *Filmische Atmosphären*. Marburg 2012
- Sartre, Jean-Paul: *Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931–1939*. Reinbek 1997
- Schaefer, Alexandre/Nils, Frédéric/Sanchez, Xavier/Philippot, Pierre: «Assessing the Effectiveness of a Large Database of Emotion-eliciting Films: A New Tool for Emotion Researchers.» In: *Cognition and Emotion*. Vol. 24, Nr. 7, 2010, S. 1153–1172
- Schieman, Scott: «Anger.» In: Jan E. Stets/Johan H. Turner (Eds.): *Handbook of the Sociology of Emotions*. New York 2006, S. 493–515
- Schmitz, Hermann: *Der Rechtsraum. Praktische Philosophie*. Bonn 1973
- Senge, Konstanze/Schützeichel, Rainer (Hg.): *Hauptwerke der Emotionssoziologie*. Wiesbaden 2013
- Sloterdijk, Peter: *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*. Frankfurt/Main 2006
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992

Internetquellen

- http://www.nwzonline.de/panorama/schlaege-rei-im-kinosaal_a_3,1,80978700.html (18.7.2013)
- <http://edition.cnn.com/2008/CRIME/12/27/movie.shooting/> (18.7.2013)
- http://www.huffingtonpost.com/2010/03/09/shutter-island-moviegoer_n_492460.html (18.7.2013)
- <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,746792,00.html> (18.7.2013)
- <http://filmjourney.org/2007/01/08/contemplative-cinema-and-honor-of-the-knights/#more-610> (18.7.2013)

II.

Kino als Ort ästhetischer Erfahrung und Wissensvermittlung



Blicke von der Leinwand

Nahaufnahmen des Auges als Affektbilder im Film

Die Nahaufnahme des Auges könnte als Geburt des modernen Kinos gelten: Sehendes und Angesehenes zugleich reflektierend, kann dieses Motiv wie kein anderes die besondere Radikalität einer filmischen Medienästhetik spiegeln. Die vorliegende Untersuchung zeigt Ansätze und Ideen anhand unterschiedlicher Beispiele, in denen dem menschlichen Sinnesorgan leinwandfüllende Präsenz zugesprochen wird – und belegt eine erstaunliche Varianz an Assoziations- und Kontextualisierungsmöglichkeiten dieses Motivs.



Abb. 1 EIN ANDALUSISCHER HUND

Am Anfang steht ein Schnitt. Mit langsamer Horizontalbewegung gleitet das Rasiermesser durch den Augapfel, teilt die Linse und entlässt die zähe Substanz des Glaskörpers. Ein Schnitt in die Wahrnehmungskonventionen des Zuschauers sollte es sein, als die beiden Surrealisten Luis Buñuel und Salvador Dalí ihren experimentellen Kurzfilm *UN CHIEN ANDALOU*¹ unter allgemeinem Protest der Pariser Öffentlichkeit präsentierten. Bis heute verfehlt diese Einstellung nicht ihre Wirkung. Der Schnitt ins Auge, präsentiert in einem irritierend intimen Close-Up (auch, wenn

1 *EIN ANDALUSISCHER HUND*, Frankreich 1928, Regie: Luis Buñuel und Salvador Dalí.



Abb. 2 UHRWERK ORANGE

dieses Auge offenbar einem toten Rind gehört), beschwört eine Vielzahl von Wunden und Überschreitungen: Das Auge selbst, unser empfindsamstes Sinnesorgan, gleicht einer Wunde – einer nahezu schutzlosen Körperöffnung: Erst das Schließen der Lider garantiert den Schutz vor Infektion, die Tränen sorgen für Reinigung. Wird das Auge gezwungen, offen zu bleiben, degradiert man es zur potentiellen Wunde. Buñuel selbst spielt jenen Mann, der einer jungen Frau das Auge offen hält und die Klinge ansetzt. Der Schnitt erzeugt jene zweite Wunde, die das Okularsystem selbst irreparabel zerstört. Der Zuschauer des Stummfilms wird stellvertretend attackiert in diesem scheinbar gegen das Medium selbst gerichteten «anti-kinematographischen Akt» und ersehnt einen Zustand, den erst Stanley Kubrick 1999 benennen wird: EYES WIDE SHUT². Die Attacke auf das Auge ist ein Angriff auf den Betrachter und hinterlässt ein verstörendes Nachbild, das vernarben mag über die Jahre – unweigerlich jedoch wird es Teil des affektiven Gedächtnisses, hat man es je gesehen. Dieser Angriff überbrückt die Distanz zwischen Leinwand und Zuschauer (dem Augenzeugen), und gerade deshalb kann diese kinematographische Performance wirklich als die Geburt einer filmischen Moderne gelten – einer Geburt im Schmerz. Das Auge erscheint als Wunde – der Akt des Sehens wird zum Leiden.

Es mutet wie die Wunschphantasie eines verschmähten Filmemachers an, was Stanley Kubrick und Dario Argento aus dieser Ursituation imaginierten: In A CLOCKWORK ORANGE³ bekommt der gewalttätige Protagonist Alex (Malcolm McDowell) mit Metallklammern die Augen offen gehalten, um unter dem Einfluss

2 Großbritannien/USA 1999, Regie: Stanley Kubrick.

3 UHRWERK ORANGE, Großbritannien/USA 1971, Regie: Stanley Kubrick.



Abb. 3 TERROR IN DER OPER

eines Brechmittels durch den Konsum gewalttätiger Filmszenen von seiner destruktiven Neigung ‚geheilt‘ zu werden. Sehen müssen als Strafe und Therapie – das ist zugleich ein Eingeständnis der Kraft des filmischen Bildes. Das Auge erscheint hier nicht nur als Angriffspunkt für destruktive Energien – bzw. als Ansatzpunkt einer entsprechenden Gegentherapie – sondern auch als eine Pforte direkt ins Unterbewusstsein. Wie Leonardo da Vinci das Auge als Fenster zur Seele interpretierte, erscheint es in *A CLOCKWORK ORANGE* als Einfallstor für das Böse, das direkt mit dem Unterbewusstsein kommuniziert. Wie Kubrick zeigt, sind Alex' Gewaltphantasien folglich nachhaltig geprägt von der Ikonografie des Hollywoodkinos. Was durch sein Auge einst drang, spricht über die Leinwand mit dem Zuschauer über die Verstörtheit eines gewaltsüchtigen Jugendlichen. Die vor Entsetzen aufgerissenen Augen werden Kubricks Werk durchziehen, künden von einer Fassungs- und Verständnislosigkeit angesichts des erlebten Grauens. Man denke an Halloran (Scatman Crothers) und den jungen Danny (Danny Lloyd) in *THE SHINING*⁴: Auch hier sind es die Projektionen innerer Bilder und Visionen, die die Gegenwart unerträglich erscheinen lassen. Doch es ist unmöglich, die Augen zu verschließen, auch wenn Hektoliter Blut die Korridore des verlassenen Hotels fluten. Kubricks Filme sind nicht nur die Schimären auf der Leinwand, die auf Alex in *A CLOCKWORK ORANGE* einströmen, es sind auch die Klammern, die seine Augen gewaltsam aufhalten und ein Wegsehen unmöglich machen. Das ist Kubricks Kunst: uns förmlich zu zwingen, in Medusas Antlitz zu starren.

War Alex bei Kubrick letztlich bereits das Opfer seines eigenen Sehsinns, geht Dario Argentos sadomasochistisches Szenario aus dem Psychothriller *OPERA*⁵ einen Schritt weiter: Seine unschuldige junge Protagonistin (Cristina Marsillach) wird von dem psychopathischen Killer (Urbano Barberini) gefesselt und mittels

4 Großbritannien /USA 1980, Regie: Stanley Kubrick.

5 *TERROR IN DER OPER*, Italien 1987, Regie: Dario Argento.

Nadeln unter den Augenlidern gezwungen, der Ermordung ihres Geliebten beizuwohnen. Argentos Idee ist naheliegend, geboren aus der Frustration des Horrorerzählers, dessen Publikum sich durch das Schließen der Augen dem Schrecklichen entziehen möchte. Hier wird dies gewaltsam verhindert. Der Zuschauer bekommt schmerzlich seine eigene Situation vor Augen geführt. Oder würde er sie ohnehin nicht verschließen? Medusas Spiegelbild hat offenbar eine verführerische Qualität.⁶

Zu sehen bedeutet zu bezeugen. Wie der Märtyrer zum *«Blutzeugen»* wird, produzieren auch Buñuel und Argento *«Blutzeugen»*, indem sie das Auge stellvertretend auf der Leinwand attackieren – und zugleich konkret das Auge des Zuschauers meinen. Ihre Filme greifen uns an, treffen unsere empfindlichste Stelle als Zu/Schauer. Die Kunsthistorikerin Astrit Schmidt-Burkhardt betont in ihrer Untersuchung zum Augenmotiv im 19. Jahrhundert,



Abb. 4 DER MANN MIT DER KAMERA (Österreichisches Film-museum)

dass seit dieser Zeit die Überzeugung vertreten wurde, die Kunst bestehe allein im Sehen.⁷ Vernachlässigt wurden andere Sinne wie Tastsinne, Geruchssinn etc. Lediglich das Ohr galt in früheren Jahrhunderten als Empfänger des (heiligen) Wortes und wurde zeitweise über das Auge gestellt. Die Kraft des Mediums Film basiert nun ganz unmittelbar auf dem Seh- und dem Hörsinn – also Auge und Ohr – wohingegen die anderen Sinne nur indirekt stimuliert

werden können: über das affektive Gedächtnis.⁸ Es kommt dem Medium Film sehr gelegen, dass die kinematographische Apparatur von Beginn an mit dem Sehapparat des Menschen gekoppelt und vergleichbar ist: ein lichtführendes Linsensystem, eine lichtempfindliche *«Retina»*, ein informationsleitender *«Sehnerv»* – früh erscheint das Auge selbst als Kameralinse. Dziga Vertov variiert dieses Motiv programmatisch in seinem *CHELOVEK S KINO-APPARATOM*.⁹ Die Irisblende der Kamera und die Iris des menschlichen Auges erscheinen hier analog.

Das Auge als Subjekt der filmischen Darstellung vermittelt also zunächst einmal einen metafilmischen Reflex:¹⁰ Ins menschliche Auge zu blicken, meint auch den

6 Stiglegger 2006: 154–178; Stiglegger 2013: 85–113; Flintrop/Stiglegger 2013.

7 Schmidt-Burkhardt 1992, S. 2.

8 Stiglegger 2013, S. 91.

9 *DER MANN MIT DER KAMERA*, UdSSR 1929, Regie: Dziga Vertov.

10 Stiglegger 2006, S. 74.

Blick in die Irisblende der Kamera, wie mit der Kamera zu sehen auch durch deren Okular zu sehen bedeutet. Das Ziel ist es hier zu lernen, mit dem kalten Auge der Kamera zu begehren. Mehr bleibt dem weitgehend auf seinen Sehsinn reduzierten Kinozuschauer ohnehin nicht übrig.

Der begehrende Blick

Spätestens mit Jacques Lacan muss man feststellen, dass der Ort des Blicks nicht im Auge des sehenden Subjekts liegt, sondern sich der Blick in der Außenwelt ereignet und auf den Sehenden trifft. «Dieser, so der Illusion beraubt, den Blick bei sich zu haben, erlebt sich nicht mehr in der Position des Wahrnehmenden, sondern wird als Angesehener wahrgenommen.»¹¹ Film ist das Medium, das diese Erfahrung wieder und wieder verdeutlicht. Den Akt des Sehens im Anblick des Auges nahegebracht zu bekommen, heißt hier angesehen zu werden: Das Medium blickt den Betrachter an,¹² überschreitet die Grenze der Bewusstwerdung. Oder frei nach Nietzsche: Wenn man zu lange in das Medium blickt, blickt das Medium in uns selbst hinein.

Wenige Genres haben die Mechanismen des begehrenden Blicks so verfeinert wie der Thriller und der erotische Film. Und kaum eine nationale Kinematografie hat eine derart explizite Koppelung dieser beiden Genres hervorgebracht wie der italienische *Giallo*-Thriller.¹³ *Gialli* sind Augen-Filme, Filme über das Beobachten, Begehren und Wollen. Und über das tödliche Begehren: Sehen, Lieben und Töten. Bereits in frühen Beispielen von Mario Bava und Dario Argento sieht man daher lange und breitwandformatige Nahaufnahmen von Augen, schreckgeweitet oder ruhig und lauernd.¹⁴ Bereits hier wird deutlich, dass das menschliche Auge auch in der Nahaufnahme nur bedingt aussagekräftig ist, denn sobald die restliche Gesichtsmimik fehlt, ist der Zuschauer gezwungen, besagten Ausdruck aus dem narrativen Kontext oder – öfter noch – aus dem Montagezusammenhang zu schließen.

Der belgisch-französische Psychothriller *AMER*¹⁵ von Hélène Cattet und Bruno



Abb. 5 *AMER*

Forzani versteht sich als Metareflex auf den italienischen *Giallo*-Thriller der 1970er Jahre und erzählt in drei zeitlichen Abschnitten aus dem Leben der Protagonistin: aus der Kindheit, der Jugend und dem Leben als erwachsene junge Frau. Als Kind

11 Schmidt-Burkhardt 1992, S. 8.

12 Stiglegger 2006, S. 74.

13 *giallo* heißt ‚gelb‘, benannt nach einer italienischen Kriminalromanreihe mit gelben Umschlägen.

14 Flintrop/Stiglegger 2013.

15 Frankreich/Belgien 2009, Regie: Hélène Cattet und Bruno Forzani.

erscheint sie selbst als Opfer, namentlich eines unheimlichen Hausmädchens. Als Jugendliche überlagert ihre Entdeckung der eigenen Sexualität und Körperlichkeit die Angstvisionen. Und als Erwachsene schließlich kehrt sie ihre Angst um in Aggression und wird selbst zur Bedrohung. AMER erzählt über die Augen seiner drei Hauptdarstellerinnen. Nah und näher sehen wir sie, ganz nah, oft reduziert auf die Iris: Augen, die durch Schlüssellocher starren, die ängstlich zurückweichen. Und Augen, die begehren. In der Montage erinnert der Stil von AMER an den Kuleschow-Effekt. Je nachdem welche Bilder hinzumontiert werden, ändert sich die Interpretation der Ursprungseinstellung.¹⁶ So werden Augen in Nahaufnahme zur zunächst leeren Projektionsfläche, in die mittels Montage zielgerichtetes Begehren hineingelesen werden kann. Begehren, aber auch starke Affekte wie Angst. In der mittleren Episode wird das in ein Ambivalenzerlebnis umgewandelt: Das Mädchen steht im durchsichtigen, im Wind wehenden Sommerkleidchen vor einer Gruppe Biker, die schamlos zu ihr herüberstarren. Eine ganze Kaskade von Nahaufnahmen folgt, die nicht nur kleine Ausschnitte des Geschehens wie ein Puzzle aneinander reihen, sondern immer wieder sehen wir die unsicher hin und herzuckenden Augen des Mädchens, zerrissen zwischen Angst und Begehren. Die radikale Reduzierung des Geschehens lässt dem Zuschauer keine Wahl, als das Schicksal des Mädchens zu teilen, ihre Irritation und ihre erwachende Lust. Ihr langsamer Weg vor den Bikern entlang mündet in Unschärfen, als schwindeten ihr die Sinne. Als aus dem gleißenden Licht der finalen Einstellung schließlich Formen werden, steht die Mutter vor ihr und straft sie mit einer Ohrfeige für das vorangehende Spiel des Begehrens. Auch hier erscheint diese Strafe stellvertretend als Mahnung des Films an den Zuschauer, der sich ebenfalls mit bangem Genuss diesem Spiel ausgeliefert hatte.

Affektbilder

VERTIGO¹⁷ – Schwindel – dominiert den radikal stilisierten Vorspann von Alfred Hitchcocks gleichnamigem Psychothriller. Wenn die Kamera von Kim No-



Abb. 6 VERTIGO

vaks Mund zu ihrem Auge schwenkt und ganz nah heranrückt, füllt das Auge fast die ganze VistaVisions-Breite. Das Bild ist in Blutrot getaucht, während in weißen, schneidenden Lettern der Titel über der Iris erscheint. Im Folgenden ersetzen rotierende und mäandernde Muster

¹⁶ Wulff o.J.

¹⁷ AUS DEM REICH DER TOTEN, USA 1958, Regie: Alfred Hitchcock.

diese Position und schaffen gemeinsam mit Bernard Herrmanns aufwühlender Musik ein Gefühl des Schwindels, das dem Protagonisten des Films (James Stewart) zum Verhängnis werden wird. Kim Novaks Auge erscheint bereits als ein ›Auge der Angst‹, obwohl es sich bei der fotografischen Basis um ein Standfoto mit neutralem Gesichtsausdruck handelt. Musik, Viragierung und zusätzliche Elemente suggerieren vielmehr den gewünschten Affekt.

Bei Michael Powells *PEEPING TOM*¹⁸ schließlich tauchen die Augen der Angst als deutscher Verleittitel auf. Obwohl der englische Titel sich eher auf harmlosen Voyeurismus bezieht, geht es hier um einen psychopathischen Kameramann (Karl-Heinz Böhm), der von der Idee besessen ist, die Todesangst in den Augen seiner Opfer zu filmen, wozu er eine aufwändige technische Apparatur konstruiert hat. In den beklemmenden Schlüsselszenen ist es nicht mehr nur der Kontext, der die Wahrnehmung der gefilmten Augen leitet, sondern die begehrten Subjekte (die Augen/Blicke) sind tatsächlich schreckgeweitet – aufgerissen in nacktem Terror angesichts eines zu allem entschlossenen Gewalttäters.

Roman Polanski suchte in seinem Psychothriller *REPULSION*¹⁹ dagegen eher nach einer latenten Angst und fand sie in den Augen der schönen Französin Catherine Deneuve, deren kalter, ausdrucksloser Blick mehrfach nah in Bild gerückt wird. Das kontrastreiche Schwarzweißmaterial modelliert daraus eine erstaunliche Plastizität.



Abb. 7 EKEL

Allerdings sind es die schreckgeweiteten Augen der verstörten Protagonistin als junges Mädchen, die wir in der letzten Einstellung des Films auf einem grobkörnigen Foto nah eingebildet bekommen. Sie blickt damit auf ihren Vater, was ein Inzesttrauma andeuten könnte. Die Nahaufnahme der Augen zeigt nicht nur das Resultat dieser Vorgeschichte – die emotionale Indifferenz – sondern liefert zugleich die entscheidenden Indizien, denn auch die kindlichen Augen sind hier Augen der Angst.

Den radikalsten Blick auf schreckgeweitete Augen mit erweiterten Pupillen liefert Tobe Hooper in seinem Terrorfilmklassiker *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*²⁰. Auf dem minutenlangen Höhepunkt des Films erwacht das ›Final Girl‹²¹ an einen Knochenstuhl gefesselt in Gemeinschaft animalischer Psychokiller und beginnt in

18 *AUGEN DER ANGST*, Großbritannien 1960, Regie: Michael Powell.

19 *EKEL*, Großbritannien 1965, Regie: Roman Polanski.

20 *BLUTGERICHT IN TEXAS*, USA 1974, Regie: Tobe Hooper.

21 Clover 1992, S. 35.



Abb. 8 TEXAS CHAINSAW MASSACRE

nackter Angst zu schreien. Zu diesem auditiven Crescendo ist in langen und quälend nahen Einstellung ihr aufgerissenes Auge zu sehen. In dieser Nähe, dem *extreme close-up*, ist zugleich wieder die Verwundbarkeit des Sinnesorgans spürbar. Zu sehen bedeutet hier zu leiden, auch für den Zuschauer.

Transformationen

Eine filmische Urszene ist die Transformation, der scheinbar fließende Übergang von einem physischen Zustand in den nächsten, wie ihn der französische Filmpionier Georges Méliès in seinen frühen Überblendungstricks bereits vorführte. Später übernahm der klassische Universal-Genrefilm dieses Urmotiv und rückte bereits näher an die moderne Körpertransformationen heran. Doch es blieb dem modernen und postmodernen Kino überlassen, hier die zuvor undenkbbaren Details zu



Abb. 9 28 WEEKS LATER

zeigen und mittels CGI-Effekten pittoresk zu inszenieren.²² Was dabei auf der Strecke blieb, war der existenzielle Moment der Transformation, der den gewünschten Affekt im Zuschauer (Faszination, Abscheu) stimulierte. Man besann sich folglich auf die bewährte Nahaufnahme des Auges während des Ver-

wandlungsprozesses und zeigte pars pro toto die Transformation. So wird in 28 WEEKS LATER²³ von Juan Carlos Fresnadillo die Infektion der Tollwütigen deutlich durch geplatze Äderchen im Augenweiß. Die immune Protagonistin weist nur einen Teilbefall im Auge auf, wie eine extreme Nahaufnahme belegt. Die platzenden Äderchen verbinden einen Appell an die Alltagserfahrung des Zuschauers und das diesbezügliche affektive Gedächtnis mit einer im Film selbst konnotierten fatalen Dynamik, die in Kombination ein neues Angstbild auslösen sollen.

22 Flückiger 2008, S. 31–50.

23 Großbritannien/Spanien 2007, Regie: Juan Carlos Fresnadillo.

Ein weiteres oft über die Augen vermitteltes Transformationsmotiv ist die Animalisierung. Verbreitet ist etwa die Veränderung der menschlichen Pupille von ihrer runden Form zu einem reptilhaften Schlitz. Auch die Iris kann etwa Bernsteinfarbe annehmen und an Katzenaugen erinnern (z.B. in



Abb. 10 ROSEMARIES BABY

Richard Stanleys *DUST DEVIL*²⁴) oder an einen Widderkopf (in Roman Polanskis *ROSEMARY'S BABY*²⁵). Der tiefe Blick in die Augen hilft, Freund und Feind zu identifizieren. In *REQUIEM FOR A DREAM*²⁶ von Darren Aronofsky sehen wir, wie sich Pupillen zyklisch unter Drogeneinfluss zusammenziehen oder weiten – in beängstigender Geschwindigkeit. Auch diese Persönlichkeitstransformationen zeigen sich vor allem hier und erklären, warum das Vertraute plötzlich fremd erscheinen kann.

In *BLADE RUNNER*²⁷ von Ridley Scott ist noch eine technische Apparatur nötig, die die Fluktuation der Pupille während eines Psychotests analysiert, um Mensch von Replikant zu unterscheiden. Während des sogenannten Voigt-Kampff-Tests ist

eine Kamera auf die Augen gerichtet. Ein kleiner Monitor reproduziert einen überdimensionalen Pupillen-Close-Up, der als Analysebasis dient, ob der Verhörte nun Mensch oder Replikant ist. Zugleich wird bereits hier die philosophische Grundfrage des Films deutlich: Wenn der



Abb. 11 BLADE RUNNER

Körper des Replikanten dem menschlichen nicht nur biologisch, sondern bis in die feinsten physischen Reflexe gleicht – gibt es dann überhaupt noch einen Unterschied? Der Film deutet an, dass die Replikanten vor allem deshalb unemotionaler erscheinen, weil sie emotional unerfahren sind. Und doch sind es vor allem die künstlichen Wesen in diesem Film, die Bindungen wie Freundschaft, Liebe und Leidenschaft ausdrücken. Dem Zuschauer gönnt der Film dennoch ein deutliches

24 Südafrika/Großbritannien 1992, Regie: Richard Stanley.

25 USA 1968, Regie: Roman Polanski.

26 USA 2000, Regie: Darren Aronofsky.

27 USA 1982, Regie: Ridley Scott.

Kennzeichen, mit wem er es zu tun hat: Die Pupillen der Replikanten zeigen in Nahaufnahmen ein verdächtiges metallisches Schillern.

Das Auge der Macht

Sehen ist Macht; gesehen zu werden ist die erste Stufe der Kontrolle. Das omnipräsente Auge ist zum Symbol der totalitären Gesellschaft geworden, das allmächtige Auge: Es ist das Symbol des ägyptischen Gottes Horus, das Zeichen der vermeintlichen Illuminaten und die flammende Präsenz von Sauron in *THE LORD OF THE RINGS*²⁸ von Peter Jackson. Es verwundert kaum, dass von Sauron ausschließlich ein flammendes Auge zu sehen ist, das sein Tor in die Welt darstellt – physische Präsenz hat das Göttliche nicht mehr nötig. Das Auge wird zur Pforte in die Sphäre des Heiligen und Unfassbaren – sei es gut oder böse.

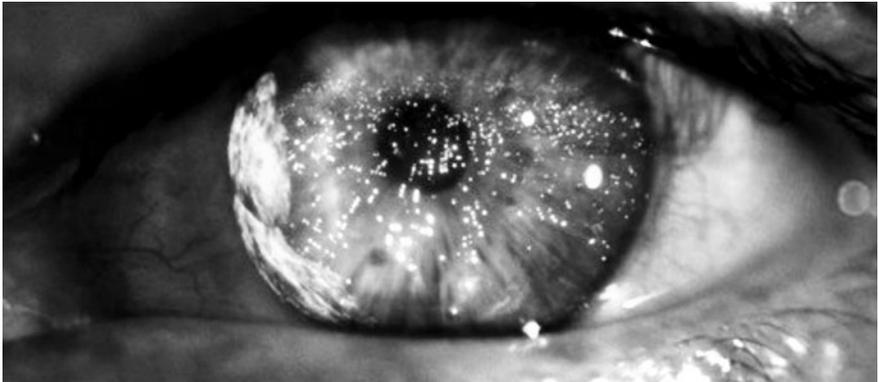


Abb. 12 *BLADE RUNNER*

Eine der oft diskutierten Augen-Nahaufnahmen der Filmgeschichte entstammt dieser Sphäre des Allmächtigen: In der Exposition von *BLADE RUNNER* sehen wir einige apokalyptische Panoramatotalen des zukünftigen Los Angeles, das von zwei monumental, an Maya-Pyramiden orientierten Fabrikgebäuden dominiert wird. Später wird man erfahren, dass diese Gebäude der Tyrell-Corporation gehören, die für die Produktion der künstlichen Menschen zuständig ist. In den breitwandformatigen Bildern erscheint Los Angeles als jenseitige Hades-Landschaft, deren künstliche Lichter in einer ewigen Nacht glitzern. Flammende Wolken werden regelmäßig aus den Schornsteinen ausgestoßen, wenn sich Gas entzündet oder verbrannt wird. Nach zwei langen Panoramatotalen taucht unvermittelt die extreme Detailaufnahme eines nahezu starr blickenden Auges auf: das Augenweiß ist von feinen Äderchen durchzogen, die Lider mit leichten Pigmentflecken bedeckt und von dünnen Wimpern gesäumt. Die blaugrünliche Iris aber wird von der Spiegelung des urba-

28 *DER HERR DER RINGE*, Neuseeland/USA 2001–2003, Regie: Peter Jackson.

nen Geschehens überdeckt: Flammen und Lichtpunkte reflektieren sich darin in fischaugenartiger Verzerrung. Diese Spiegelung lässt die Iris fast wie eine herausgelöste Kristallkugel erscheinen. Die Perspektive des Betrachters ist ebenso aufsichtig hoch gelegen wie die Perspektive der Kamera auf die Stadtlandschaft. Es gibt einige Interpretationen, die dieses Auge als ›Gottesauge‹ oder das überlegene Auge eines Replikanten deuten.²⁹ Auch Tyrell (Joe Turkel), dem Chef der Corporation, wurde es zugeordnet. Dessen Augen sind jedoch stets von dicken Brillengläsern verdeckt, wie man später sieht. Kontextuell wird in der Schnittfolge deutlich, dass es die Augen des Ermittlers Holden sein müssen, der auf einen neuen Klienten wartet und ruhig rauchend aus dem Tyrell-Gebäude auf die Stadt blickt, wie man wenige Einstellungen später sieht. Auch seine Physiognomie passt zu dem gezeigten Auge. Und doch behauptet diese radikale Detailaufnahme einen Eigenwert, der dieses Bild zu einem der populärsten ›allmächtigen Augen‹ macht. Allein die schiere Größe dieses Breitwandbildes in einer Leinwandprojektion erzeugt eine performative Kadenz, die den Film für Momente stillstehen lässt und den Betrachter ganz einsaugt – nur um ihn mit der nächsten Einstellung verächtlich wieder zu entlassen.

Der tödliche Blick

In seiner Untersuchung zu *Krieg und Kino*³⁰ kommt Paul Virilio u.a. auf den Zusammenhang des Krieges mit Beobachtungstechnologie (also Film im weitesten Sinne) und Tod zu sprechen, denn: Zu sehen bedeutet für den Heckenschützen oder Bomberpiloten im Kampf, töten zu können; gesehen zu werden bedeutet für den Soldaten oder Zivilisten zu sterben. Der Blick des Heckenschützen ist sein Vorteil und seine Machtposition, wie Stanley Kubricks *FULL METAL JACKET*³¹ oder Sam Mendes' *JARHEAD*³² blutig beweisen. Das Auge des Schützen steht für den potentiell ›letalen Blick‹. Gerade in aktuelleren Kriegsfilmen ist die Aufnahme des konzentrierten Auges vor der Linse der Zieloptik (ein Prothesenauge) zu einer Standard-situation geworden, die entweder Gefahr ankündigt oder Erlösung verspricht. Die Eroberung der Blickhoheit ist zur entscheidenden Instanz auf den aktuellen Kriegsschauplätzen geworden, sei es im Straßenkampf oder in den Bergen Afghanistans. Wer den ›letalen Blick‹ verliert, wird unmittelbar selbst zum Opfer. Der ›Sniper‹ oder ›Shooter‹ ist zum neuen Helden dieser Welt geworden, wie mitunter programmatisch betitelte Filme zeigen (*SHOOTER*³³ von Antoine Fuqua z.B.). Und das Tarnen, die Eliminierung des Körpers, die richtige Positionierung, die Eroberung der Blickhoheit und schließlich das konzentrierte Zielen, der letale Blick durch die Zieloptik, haben nur ein Ziel: den Tod des Anderen.

29 Schnelle 1994, S. 78.

30 Virilio 1989, S. 33ff.

31 Großbritannien/USA 1987, Regie: Stanley Kubrick.

32 WILLKOMMEN IM DRECK, Deutschland/USA 2005, Regie: Sam Mendes.

33 USA 2007, Regie: Antoine Fuqua.



Abb. 13 RING

Auch im Horrorgenre gibt es den letalen Blick, auch hier bedeutet Gesehen werden Sterben. Doch gleich dem tödlichen Blick der Gorgone Medusa ist es das Auge selbst, das zur Waffe wird und den im Grauen Erstarrten tötet. In Hideo Nakatas einflussreichem Geisterfilm RING³⁴ (1999) wird nicht nur ein fataler Videofluch aktiviert, der den Akt des Me-

dienkonsums selbst gefährlich gestaltet, sondern die Urheberin des Fluchs, die verschmähte Sadako, kommt schließlich aus der medialen Welt des Fernseherers in die Wirklichkeit gekrochen. Der Zuschauer bekommt zunächst keine Details ihres von langen schwarzen Haaren bedeckten Gesichts zu sehen, bis einer der männlichen Protagonisten zu ihrem Opfer wird. Eine Nahaufnahme von Sadakos entstelltem Auge suggeriert, ihr bloßer Blick sei tödlich – und wie unter dem Blick der Medusa windet sich das Opfer im Grauen, erstarrt, und eine Umkehrung der Farben in ein Negativbild verdeutlicht seinen Tod angesichts dieses Schreckens.

Das Auge als Signum des Todes

Kehren wir noch einmal zu dem Augapfelschnitt zu Beginn zurück: Das Auge selbst erscheint als Wunde. Das italienische Genrekino kehrte an diesen Punkt gerne zurück, und zwar nicht nur im *Giallo*-Thriller, der den Blick selbst kultivierte und vor allem die ‹Augen der Angst› evozierte. Lucio Fulci zelebrierte in einer extrem langen Einstellungsfolge in ZOMBI 2,³⁵ wie ein langer Holzsplitter den Augapfel einer Protagonistin durchbohrt. Extreme Nahaufnahmen weisen den Weg vom ‹Auge der Angst› zur völligen Zerstörung des Auges. Während der *Giallo*-Thriller meist deutlich psychoanalytisch inspiriert ist, misstraut Fulci diesen Aspekten und bewegt sich mit solch performativen, transintellektuellen Momenten eher auf die Idee eines weitgehend nicht-narrativen, eher performativen *cinéma pur* hin.³⁶

Lucio Fulcis Kino ist – wie das seiner aktuellen Kolleginnen und Kollegen Gaspar Noé, Philippe Grandrieux, Clair Denis oder Hélène Cattet und Bruno Forzani – in einem übertragenen Sinne performativ: An den Körpern der Protagonisten wird stellvertretend ein grausames Spektakel ausgetragen, diese Körper werden zum

34 RING, Japan 1998, Regie: Hideo Nakata.

35 WOODOO – DIE SCHRECKENSINSEL DER ZOMBIES, Italien/Mexiko 1979, Regie: Lucio Fulci.

36 Stiglegger 2013, S. 90–95.

Material einer filmästhetischen Performance, für die, ähnlich wie für die theatrale Performance, gilt: «Ziel dieses Verfahrens ist nicht mehr das Kunstobjekt, sondern der Prozess [der Rezeption, M.S.]. Dabei werden die Grenzen der theoretisch und ästhetisch definierten Kunstgattungen sowie die Künstlerrolle in Frage gestellt und überschritten», so Johannes Lothar Schröder im Theaterlexikon.³⁷ Es zählt weniger, was erzählt wird, denn die Erzählung auf der narrativen Ebene ist labil, sondern das momentane «Wie». Eine filmische Illusion, die einfache Mimesis des sozialen Alltags, wird dabei ebenso aufgegeben wie die psychologische Dimension der Figuren. Wichtig ist zunächst, was diese Filme mit dem Betrachter anstellen, und wie sie das tun. Performatives Kino funktioniert über den Blick und bedient sich des Augen-Close-Ups als Medium. Don Anderson kehrt dennoch zur psychoanalytischen Lesart zurück – allerdings gefiltert durch Georges Batailles Transgressionsphilosophie – und bietet zugleich eine interessante Erklärung für die Effektivität von Fulcis Inszenierung:

«In a Bataillian framework, castration anxiety still exists but is not regulated by way of binary relationship. Instead it is regulated by a single object [das Auge, M.S.] that functions to represent both the male and the female sex. When the eye is pierced by the protruding splinter, it not only castrates the woman but the masculine gaze as well – genitalia now rest within the gaze itself. This concept is vital to film viewing because of the design of the cinematic apparatus. Everything projected on the screen must be taken in by the gaze.»³⁸

In einem seduktiven Akt der «Cinesexuality»³⁹ wird das Auge selbst zum geschlechterübergreifenden Geschlechtsorgan, das von der filmischen Projektion stimuliert, verwöhnt oder attackiert werden kann. Die extremen Affekte, die solche Augapfelszenen seit Buñuel/Dalí auslösen, bestätigen diesen Ansatz.

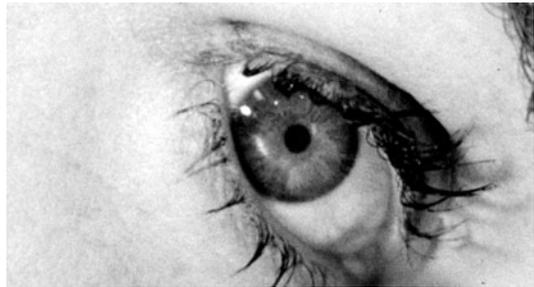


Abb. 14 PSYCHO

Bereits einige Szenen Alfred Hitchcocks tragen diesen performativen Impuls. Am deutlichsten wohl PSYCHO, ein dezidierter Film über den letalen Augen/Blick. Wie der Killer (Anthony Perkins) seine Beute (Janet Leigh) heimlich beobachtet, wie der Zuschauer sein Auge im Lichtkegel eines kleinen Voyeur-Loches in der Wand sehen kann, ist es das Auge des Opfers, das den destruktiven Prozess des

37 Brauneck 1986, S. 675.

38 Anderson 2003, o.S.

39 MacCormack 2008.



Abb. 15 ÜBER DEM JENSEITS

mörderischen Begehrens filmästhetisch zum Abschluss bringt: Vom «detalen Blick» des Täters zum «gebrochenen Blick» des Opfers. In einer langsamen Annäherung sehen wir das Auge der ermordeten Janet Leigh nach dem Duscmord. Sie liegt kopfüber auf dem Boden des Badezimmers, die Augen noch immer geweitet. Ihr Blick ist starr, die Pupille völlig reglos. Das Leben ist aus ihr gewichen, der Blick ist gebrochen. Das gebrochene Auge ist zum Signum und Indiz des Todes geworden.

Auch hier geht Lucio Fulci einen entscheidenden nächste Schritt: In *L'ALDILA*⁴⁰ fokussiert er an zwei zentralen Stellen (in der Mitte und am Ende) auf erblindete Augen, deren Iris zu einem kristallinen grauen Klumpen ohne Pupille geworden ist. Auf diese Weise gekennzeichnet sind Menschen in *L'ALDILA*, die die Schwelle zur Hölle überschritten: Des Grauens angesichtig zu werden setzt die Augen außer Kraft. Alles, was sie je gesehen haben, scheint in diesem graublau schimmernden Kristall gefangen, erstarrt zum ewigen Kristallbild. Dieses wahrhaft gebrochene Auge hat seine organische Substanz preisgegeben und seine Funktion verloren. Es ist selbst zum Kristall, zur Glaskugel geworden. Seine Träger befinden sich bereits im süßen Jenseits, ihr Blick geht nach innen.

Transzendierende Blicke

1968 zeigte Stanley Kubrick einer staunenden Filmwelt, was nie zuvor zu sehen war: Ein Schritt durch das Sternentor, jenseits des Jupiter. Sein Astronaut aus *2001 – A SPACE ODYSSEY*⁴¹ (Keir Dullea) gleitet in einer kleinen Rettungskapsel über den Rand des Universums hinaus. In seinen Augen bricht sich eine Flut an Lichtern und Farben, ein Meer organischen und geometrischer Formationen in endlosem Fließen. Wie vielen von Kubricks Protagonisten bleibt ihm nur das staunende Aufreißen der

40 ÜBER DEM JENSEITS, Italien 1981, Regie: Lucio Fulci.

41 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM, Großbritannien/USA, Regie: Stanley Kubrick.



Abb. 16 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM

Augen angesichts der vermeintlich sakralen Sphäre, die hier beschriften wird. Das ist nicht der alles dominierende, göttliche Blick (etwa aus *BLADE RUNNER*). Bowmans Auge ist das Rezeptionsorgan des Gläubigen angesichts der Epiphanie.

Solche transzendenten Momente stellt das Kino gerne durch den ›Ritt‹ ins Auge dar, wie es Barbara Flückiger nennt.⁴² Sie dokumentiert einen solch transzendenten Moment etwa anhand des Übergangs von realer filmischer Gegenwart in virtuelle Realität in Josef Rusnaks *THE THIRTEENTH FLOOR*⁴³. Hier fährt die Kamera scheinbar durch die Augen eines Protagonisten in die virtuelle Alternativwelt hinein. Solche Passagemomente tauchen auch in anderen thematisch verwandten Filmen wie *STRANGE DAYS*⁴⁴, *THE FOUNTAIN*⁴⁵ oder *THE MATRIX*⁴⁶ auf, wenn auch nicht immer strikt gekoppelt mit einer schematischen Nahaufnahme der Augen. Auch in alltäglicheren Stoffen taucht dieser Ritt in das/aus dem Auge auf, wenn es um Bewusstwerdungsprozesse oder Übergangsmomente geht. Bettina Oberli kreierte einen solchen Moment, wenn die Suchende aus dem Thriller *TANNÖD*⁴⁷ aus ihrer Ohnmacht erwacht. Nicht selten gehören solche Passagemomente zu den stärksten und einprägsamsten Momenten besagter Filme, auch wenn zu deren Erschaffung meist ausgiebig CGI-Technik Verwendung findet. Auch angesichts des Unfassbaren, des Transzendenten oder Heiligen, ist das Auge als Rezeptionsorgan der verlässlichste Zeuge. Und immer wird es die Linse(n) des Kinoapparates – das ›Kino-Auge‹ (Dziga Vertov) – reflektieren, der den Zuschauer teilhaben lässt an jenem einnehmenden, seduktiven Geschehen. Das Kino selbst ist ein Medium der Transzendenz und das Auge unsere komplexeste Begehrensmaschine.

42 Flückiger 2008, S. 359.

43 Deutschland/USA, Regie: Josef Rusnak.

44 USA 1995, Regie: Kathryn Bigelow.

45 USA/Kanada 2006, Regie: Darren Aronofsky.

46 USA/Australien 1999, Regie: Andy und Lana Wachowski.

47 Schweiz/Deutschland 2009, Regie: Bettina Oberli.

Literatur

- Anderson, Don: Georges Bataille: The Globular & Cross Gender Identification Through Eyeball Mutilation. In: *The Horror Film*, 2003, <http://www.rhizomes.net/issue7/anderson.htm> (13.6.2013)
- Ballhausen, Thomas: Auge, Körper, Kamera. Mit Peeping Tom im (freudianischen) Schreckensarchiv, in: Claudio Biedermann, Christian Stiegler (Hg.): *Horror und Ästhetik*, Konstanz 2008, S. 11–29
- Bexte, Peter: *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des Blinden Flecks im Jahre 1668*. Amsterdam/Dresden 1999
- Braunack, Manfred (Hg.): *Theaterlexikon*. Reinbek bei Hamburg 1986
- Buchanan, Ian/MacCormack, Patricia (Hg.): *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. London/New York 2008
- Clover, Carol J.: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in Modern Horror Film*. New Jersey/Princeton 1992
- Flintrop, Michael/Stiglegger, Marcus (Hg.): *Dario Argento. Anatomie der Angst*. Berlin 2013
- Flückiger, Barbara: *Special Effects*. Marburg 2008
- MacCormack, Patricia: *Cinesexuality*. Hampshire 2008
- Lucio Fulci, 2004, <http://www.sensesofcinema/2004/great-directors/fulci/> (19.1.2011)
- McDonagh, Maitland: *Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*. New York 1994
- Schmidt-Burkhardt, Astrit: *Sehende Bilder: Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 1992
- Schnelle, Frank: *Ridley Scotts Blade Runner*. Stuttgart 1994
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis 2000
- Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit*. Berlin 2006
- Die Seduktionstheorie des Films. In: Marcus S. Kleiner, Michael Rappe (Hg.): *Methoden der Populärkulturforchung*. Münster 2013
- Virilio, Paul: *Krieg und Kino*. Frankfurt am Main 1989
- Wulf, Hans J.: Kuleschow-Effekt. In: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=238> (Stand: 12.6.2013)

Kollektive Traumata

Die filmische Inkorporation von traumatischen Erfahrungen im Frühwerk von Alain Resnais

Kino und kollektive Traumata

Das Kino ist nicht nur ein Ort, an dem unmittelbare sinnliche Erfahrungen mit dem Medium Film gemacht werden, sondern auch ein Ort der Vermittlung von kulturell und gesellschaftlich codierten Symbolsystemen. Diese treten mithin vermittelnd dort in Erscheinung, wo es um kollektive historische Erfahrungen geht, die zur Identitätsstiftung einer Gemeinschaft beitragen und damit auch politisch konnotiert sind.

Das Kino ist dabei nicht nur ein Ort der Projektion nationaler Geschichte im Sinne von Jean-Michel Frodon,¹ nicht nur ein *Lieu de Mémoire*, wie ihn Pierre Nora und Etienne François beschrieben haben, sondern eine Institution der Vermittlung zwischen Gesellschaft und Individuum, zwischen kollektiven und individuellen Erfahrungen und zwischen öffentlichem und privatem Zugang zur Geschichte. Dabei spielen die konkreten filmischen Inkorporationen eine zentrale Rolle.

Mich interessieren hier nun weniger nationale Spektakel in ihren zahlreichen kulturalisierten Facetten als vielmehr das Kino als Vermittlungsinstanz von historischen Erfahrungen des individuellen oder kollektiven Verlusts bzw. der Verletzung, die durch ihre Darstellung erneut den einst empfundenen Schmerz evozieren und mithin an der Grenze der menschlichen Erfahrbarkeit und d.h. auch der kinematographischen Darstellbarkeit liegen.

Thomas Elsaesser hatte derartige Erfahrungen vor einigen Jahren mit dem Begriff des Traumas umschrieben. Dabei beobachtete er die verschiedenen Etappen einer Entgrenzung des Trauma-Begriffs zunächst aus dem medizinischen, dann aus einem psychologischen Kontext, die schließlich in einer allgemeineren Kulturalisierung des Trauma-Begriffs mündet.² Dabei wundert er sich zugleich, dass diese mit einer Konjunktur der dazugehörigen Diskurse einhergingen, ohne freilich eine Erklärung für diese Konjunktur geben zu können.³ Dabei spricht Elsaesser dem

1 Frodon 1998.

2 Siehe dazu Elsaesser 2007, S. 10–11 sowie ebd. S. 192–193.

3 Siehe dazu ebd. S. 191. Vgl. dazu auch Weber in: von Keitz/Weber (Hg.) 2013, S. 23–54.

(europäischen) Kino die Fähigkeit zu, der Alltagsgeschichte bzw. einer ›Geschichte von unten‹ Form, Text und Stimme zu geben,

«da sie der ›gelebten Erfahrung‹ durch die dem bewegten Bild inhärenten Macht der Unmittelbarkeit Authentizität [...] verleihen und zugleich die Kapazität des Kinos demonstrieren, eine solche Authentizität mit den Stilmitteln und Erzähltechniken der Montage von Tönen und Bildern zu ›fälschen‹.»⁴

Diese aus der Unmittelbarkeit der filmischen Aisthesis resultierende Authentizität wird bei der Darstellung historischer Erfahrungen wichtig dort, wo es darum geht, kollektive Erfahrungen durch die Darstellung einzelner Individuen zu vermitteln und sie zugleich durch die ästhetische Verkörperung des Films für die Zuschauer auch sinnlich fassbar zu machen.

Neuere Ansätze zu einer Körpertheorie der Medien nehmen dabei die verschiedenen Formen der ästhetischen Inkorporation ins Visier, bei denen sich drei Dimensionen der Inkorporation unterscheiden lassen: 1. die anthropozentrische Fixierung auf den menschlichen Körper und die Veränderungen der Darstellung des menschlichen Körpers, 2. die damit in besonderer Weise akzentuierten Erzählungen und Erzählweisen, in denen die Darstellung menschlicher Körper bzw. der menschlichen Wahrnehmung selbst zum zentralen Träger von Bedeutung wird. Und 3. Formen der filmischen Inkorporation, die bei den körperlichen Rezeptionserfahrungen der Zuschauer ansetzen, also filmischen Effekten, die körperliche Reaktionen auslösen (Scham, Wut, Trauer, Schock, Lachen, Heiterkeit usw.).⁵

Erweitern möchte ich diese letzte Dimension noch um eine 4.: die der kulturalisierten Formen von ästhetischer Erfahrung, also jene zu Symbolen erstarrten Formen, die einst Körpererfahrungen waren, nunmehr aber als verkürzte, abstrahierte, konventionalisierte Zeichen fungieren, die nunmehr metaphorisch funktionieren.⁶

Wie in allen Medien der bildenden und darstellenden Kunst ist dies immer eine konkrete, ästhetisch fassbare Darstellung. Sie drückt einerseits noch eine Körpererfahrung aus und ist zugleich auch filmisch verkörperte Präsenz, andererseits ist sie jedoch in einem konkreten historischen Kontext immer auch symbolisch aufgeladen.

Gerade die Erinnerung an historische, kollektive traumatische Erfahrungen kann dabei – und dies wäre der rote Faden – nur als eine dramaturgisch verdichtete, personalisierte Form der Verletzung des Individuums inszeniert werden, für die in jeder Epoche neue künstlerische Ausdrucksformen entwickelt werden.⁷

Ich möchte im Folgenden den Zusammenhang von künstlerischer Innovation und ästhetischer Gestaltung bei der Darstellung von traumatischen Erinnerungen am Beispiel der frühen, d.h. zwischen 1953 und 1966 realisierten, Filme von Alain

4 Elsaesser, S. 198.

5 Vgl. dazu auch Ritzer/Stiglegger (Hg.) 2012.

6 Vgl. dazu auch Fahlenbach 2010.

7 Vgl. dazu auch Weber: *CACHÉ* (2005), or the Ongoing Repression of Traumatic Memories (in print).

Resnais nachgehen. Es entstanden in dieser Zeit Filme, die sich vor allem mit von der Gesellschaft tabuisierten Formen von Erinnerung an traumatische Erfahrungen befassen, die zugleich ästhetisch mit verschiedenen Ausdrucksmitteln experimentieren, um den Prozess des Erinnerns selbst darzustellen.

Der Diskurs der 1950er Jahre

Alain Resnais bekommt durch seine filmischen Arbeiten in den 1950er Jahren rasch eine Sonderstellung unter den Autorenfilmemachern, die sich rund um die *Cahiers du Cinema* versammelt hatten. Im Gegensatz zu den meisten von Ihnen verfügt er über eine professionelle Ausbildung zum Filmemacher. Er wird zunächst Cutter und Regieassistent, sieht sich zunächst als Filmhandwerker, nicht als Autor, und bezeichnet sich selbst in zeitgenössischen Interviews oft noch als Auftragsarbeiter, dem es nie darum gegangen sei, persönliche, gar autobiographische Anliegen in seinen Filmen umzusetzen – eine Haltung, die freilich mit einem starken Understatement kokettiert, da seine persönliche Handschrift schon recht früh deutlich wird, selbst dort, wo er mit Drehbuchautoren zusammenarbeitet. Nachdem er Ende der 1940er Jahre seinen Militärdienst in Deutschland und Österreich abgeleistet hatte, bekam er Gelegenheit, seine ersten Kurzfilme zu realisieren. Mit seinem Film über Van Gogh von 1948 kann er sich auch international einen Namen machen und drehte zunächst weitere Kurzfilme über bildende Kunst wie GAUGUIN (1950) und GUERNICA (1952).

Seine Arbeiten sind stark vom Konzept der Montage, genauer gesagt der «Découpage» beeinflusst. Das Konzept der Découpage basiert auf der Vorstellung, dass ein Film eine starke formale Struktur haben muss, eine Art formaler Symmetrie, die ein Werk ausbalanciert und seine Grundkonzeption – sein «algebraisches Konzept»⁸ wie François Thomas schreibt – definiert, bevor die eigentliche Geschichte entwickelt wird. Die Découpage prägt zugleich auch eine Aisthesis der filmischen Form.

Im Kontext der Nouvelle Vague war dieses handwerklich fundierte Prinzip der Découpage, das die Konzeption und vor allem auch die Dreharbeiten eines Filmes erleichterte, freilich umstritten. Denn es erlaubte, Filme professionell zu kalkulieren und vor auszuplanen, was zugleich das Kontingenzpotential der Dreharbeiten und damit auch der von André Bazin und Filmemachern wie Rivette oder Rohmer propagierten langen Einstellungen, der sogenannten Plansequenz, reduzierte. Vor allem der Aspekt der kalkulatorischen Planbarkeit irritierte die von Bazin um die *Cahiers du Cinéma* versammelte Gruppe von Filmemachern, die sich mit ihrer Programmatik gegen die vorherige, schon vor oder seit dem Krieg tätige Generation von Filmemachern richtete, die sogenannte *Qualité Française*, die allzu glatt und routiniert ihre Filme inszeniert hatte, und selbst dort, wo sie eine linke Gesellschaftskritik vortrug, oftmals nur in vordergründigen Klischees erstarrte. Statt dessen forderte etwa François Truffaut in dem 1954 in den *Cahiers du Cinéma* pub-

8 Thomas 1989, S. 9–26, hier: 11.

lizierten Text «Une certain tendance du cinéma français» ein «Cinéma des auteurs», also ein Kino, in dem jeder Filmemacher auch sein eigener Autor war, in dem Filme entstanden, die über die subjektiven Erfahrungen ihrer Autoren berichteten – mit einer wahrhaft subjektiven Erzählweise.

Nicht weniger polemisch als diese Reaktionen waren freilich auch die Gegenreaktionen der Kritiker, wie etwa die von John Hess, der in seinem Aufsatz «Une certaine tendance au conformisme» vor allem gegen Truffaut polemisierte, er schreibt:

«Truffaut stellt sich die Autorenpolitik wie eine Rückkehr zu den ewigen Wahrheiten und klassischen französischen Werten vor, bestehend aus Verständnis und Romantik. Sein Widerstand gegen die Präsenz von antiklerikalem und antimilitaristischem Ballast in der Adaption [von literarischen Vorlagen], resultiert aus dem Willen, die Autonomie der Kunst zu verteidigen. Keine sozialen und politischen Konzepte: diese zweifelhaften Botschaften können nur zum Ruin der Kunst führen! Für Truffaut muß die Kunst frei von jedem äußeren Einfluss sein.»⁹

Tatsächlich formuliert Hess hier einen grundlegenden Widerspruch, der auch die Arbeiten von Resnais prägt, die sich durch ihr politisches Engagement auszeichnen. Und auch Claire Vassé schreibt dazu: «Resnais stellt sich zunächst als Künstler vor, der sich mit formalen Experimenten in seinen dokumentarischen Kurzfilmen engagiert mit der Realität seiner Zeit auseinandersetzt. Es ist nicht zuletzt dieses politische Bewusstsein, das ihn von der Nouvelle Vague unterscheidet.»¹⁰ Und sie fährt fort: «Resnais stellt sich dabei gegen die ästhetischen Forderungen der Nouvelle Vague, vor allem gegen jene, nur «kleine, alltägliche Themen» zu behandeln.»¹¹

Dies führt nicht zuletzt auch zu kritischen Gegenreaktionen, etwa von Truffaut, der Resnais vorwarf, bis dato noch keine Spielfilme gedreht zu haben und daher noch gar nicht mitreden könne.¹² Tatsächlich ließ sich Resnais in seinem Konzept von solchen Spitzen nicht beirren, sondern dreht fortan Filme, die – trotz ihrer formalästhetischen Experimente – ein breiteres Publikum erreichten und zugleich auch politische Ansprüche verfolgten.

9 Hess in: Douin (Hg.) 1983, S. 213–221, hier: 215.

10 «Expérimentateur des formes documentaires dans ses courts métrages, Resnais s'est d'abord imposé comme un artiste engagé dans la réalité de son époque. C'est en partie cette conscience politique qui le différencie de la Nouvelle Vague.» Vassé 2002, S. 21–36, hier: 21.

11 «Resnais est à l'opposé des revendications esthétiques de la Nouvelle Vague, notamment celle de traiter des «petits sujets».» Vassé 2002, S. 22.

12 Siehe Vassé 2002, S. 22.

Die Aisthesis der filmischen Form

Diese These ist nun keineswegs evident, wenn man einen Film wie *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD*¹³ betrachtet, denn hier scheinen alle konkreten Verweise auf politische Verhältnisse oder gesellschaftliche Probleme in einer abstrahierend ästhetischen Darstellung aufgehoben oder bis zur Unkenntlichkeit in Anspielungen verbannt zu sein.

Als das Publikum diesen Film 1961 auf den Filmfestspielen in Venedig vorgeführt bekam, reagierte es zutiefst gespalten. Während die eine Hälfte sich auf den eigenartigen Stil des Films als Ausdruck der modernen Avantgarden einzulassen schien, reagierte die andere Hälfte zunächst völlig irritiert. Es hatte gerade einen ungewöhnlichen, leicht unterkühlten, vielleicht etwas langweiligen, vielleicht gerade deswegen auch verstörenden Film gesehen. Bis dahin hatte niemand einen derartigen Film erwartet, hatte niemand sich – zumindest im Kreis des populären Autorenkinos – auch nur vorstellen können, dass ein französischer Filmmacher derart formalistisch, schematisch, mit Sprache und ästhetischen Formen gleichermaßen spielend wie abweisend einen Film scheinbar ohne Sujet drehen könnte; schon gar nicht hatte man einen derartigen Film von einem Filmmacher wie Alain Resnais erwartet, der bis dahin vor allem durch politisch ambitionierte Themen aufgefallen war.

Die Handlung ist rasch erzählt: In einem Luxushotel in Marienbad trifft ein Mann auf eine Frau und erzählt ihr, sie seien ein heimliches Liebespaar gewesen und hätten sich letztes Jahr verabredet, um sich hier im Hotel wieder einzufinden, damit sie ihren festen Freund oder Ehemann, der gleichfalls im Hotel ist, verlassen und sie gemeinsam fortgehen können. Doch die Frau kann sich an nichts erinnern oder gibt das zumindest vor. Schließlich wird sie mit dem für sie fremden Mann das Hotel gemeinsam verlassen. Worauf es in diesem Film ankommt ist jedoch weniger die Handlung, als vielmehr die Art und Weise der Inszenierung.

Irritierend ist vor allem die prädominante Figur der Wiederholung, wie sie in Form des Off-Kommentars, der Kamerafahrten, der Montage von wiederholten Szenen usw. überdeutlich hervortritt. Ursula von Keitz weist in ihrer Analyse des formalen Aufbaus des Film darauf hin, dass selbst noch die Voice Over, also die Stimme aus dem Off, den Eindruck der Wiederholung verstärkt mit Sätzen wie: «Wieder gehe ich, wieder diese Flure entlang...» Und von Keitz fährt fort, dass die Wiederholung letztlich sogar die zeitliche Ordnung auflöse, dass sie ein labyrinthisches «Zeitverlies» schaffe:

«Jegliche konventionelle temporale Orientierung (...), die ein ‹Vorher› oder ‹Nachher› zu konstatieren erlaubte, ist aufgehoben zugunsten von Wiederholungen und Optionen, die sich das vorstellende und assoziierende Subjekt X immer wieder neu schafft.»¹⁴

13 LETZTES JAHR IN MARIENBAD, F 1961.

14 von Keitz 2004, S. 151–161, hier: 156.



Abb. 1 Statuen im Park von «Marienbad», *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (1961)

Damit entsteht eine Art Labyrinth verschiedener Zeitebenen und Möglichkeitsräumen ohne Eindeutigkeit, in denen sich auch der Zuschauer nicht zurecht findet. Dabei scheint die Materialität des Dargestellten prädominant: die überladenen Dekors des Schlosshotels an einem fiktiven Ort «Marienbad», in dem eine saturierte, erstarnte, an ihre Vergangenheit sich nicht mehr erinnernde Gesellschaft sich letztlich in ihren leeren Ritualen und dekadenten Spielen verliert.

Diese Gesellschaft scheint in den zahlreichen Statuen im Schlosspark selbst gespiegelt; James Monaco spricht von «an opera of statues»¹⁵, so als seien die Statuen in Stein verwandelte Menschen. In dieser statischen Gesellschaft scheint das Begehren zwischen Mann und Frau das einzig Lebendige zu sein, das einzige, was die erstarnte Ordnung aufricht – zumindest in der evozierten Imagination der beiden Protagonisten (als die man die Bilder auch deuten könnte). Emma Wilson spricht etwa von «virtual images, each a variation on the encounter between the man and the woman.»¹⁶

Für Wilson spielt sich der zentrale thematische Konflikt auf der Ebene der sexuellen Beziehung zwischen Mann und Frau statt. «*L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* explores the play of desire between two individuals, their fatal contamination of one another as their imagined narrative unfolds, their fear of each other's difference, violence and unknowability.»¹⁷

In immer wieder neuen Spielarten zeigt sich diese Begegnung zwischen dem Fremden und der Frau, die immer wieder in neuen Innen- und Außenräumen, neuen Kleidern und Frisuren, neuer Ausleuchtung immer die gleichen oder doch zumindest ähnlichen Dialoge führen. Die Darstellung dieser Begegnung schwankt zwischen schüchterner Annäherung, freudiger Vereinigung und Vergewaltigung –

15 Monaco 1979, S. 63.

16 Wilson 2006, S. 75.

17 Ebd., S. 84.



Abb. 2 Variationen der Begegnung zwischen Mann und Frau, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (1961)

ohne dies zu vereindeutigen.¹⁸ Für letzteres spricht u.a. eine Weißüberblendung, die Resnais später noch einmal in *LA GUERRE EST FINIE*¹⁹ wieder für den Geschlechtsakt einsetzt.²⁰

Tatsächlich gehört dies zu den leicht übersehenen Subtilitäten eines Filmes, der sich in seiner Darstellung zunächst nur inhaltsleere, immer wieder wiederholte Dialoge von in gesellschaftlichen Posen erstarrten Protagonisten in prunkvollen Dekors zu konzentrieren scheint.

Nur am Rande sei erwähnt, dass Resnais hier an bekannte filmhistorische Vorbilder anknüpft, wie z.B. *LA RÈGLE DU JEU*²¹ von Jean Renoir aus dem Jahr 1939, was sich etwa an Szenen wie dem Theaterstück am Anfang (als eine Art «Theater im Theater») oder der gleichfalls in ein Schloss zurückgezogenen Gesellschaft zeigt, die ihre sozialen Gegensätze ebenso verdrängt wie den drohenden Krieg gegen Deutschland. Auch lassen sich die Statuen als Kommentar zu Marcel Carnés *LES VISITEURS DU SOIR* (1942) lesen, in denen sie schon einmal für die zu Statuen erstarrte Gesellschaft standen, die sich mit der deutschen Besetzung arrangiert hatte. Insofern hätte es hier vielleicht auch andere Interpretationsspuren gegeben, denen die zeitgenössische Kritik jedoch nicht gefolgt ist.

Statt dessen hoben die meisten Kritiken und Arbeiten zu *MARIENBAD* dessen formale Struktur hervor, mithin einen überdrehten, manieristischen Stil, der ein

18 Siehe hierzu die Analyse dieser Szene in: Stiglegger 2006 (A), S. 37–41.

19 *DER KRIEG IST VORBEI*, F 1966.

20 Die Szene in *LA GUERRE EST FINIE* (00.34.30–00.37.50) spielt in der Wohnung von Nadine, die sich von ihm, dem Berufsrevolutionär magisch angezogen fühlt. Resnais löst die Szene in eine Serie von diskontinuierlichen Momenten auf, in ein Puzzle einer Liebesszene, die mit Weißblenden arbeitet – wie in *Marienbad* – mit Begehren und Zurückweisung, mit Andeutungen, mit der Auflösung der Körper in sich berührende Einzelteile.

21 *DIE SPIELREGEL*, F 1939.

ambivalentes, d.h. ebenso abgestoßenes wie fasziniertes Publikum generiert, was sich teils sogar in der Kritik selbst zeigt.

So schrieb etwa Peter W. Jansen in den 1990er Jahren in seinem Resnais-Buch über die Kritiken zu dem *MARIENBAD*-Film: «Noch beinahe jeder, der sich *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* schreibend genähert hat, hat den ersten Zugang über die Wörtlichkeiten gesucht, oder hat sich dem Rhythmus, der Rhetorik dieses mäandernden Wörterstroms, dieser Wortkaskaden anvertraut. Nichts ist leichter zu imitieren, nichts leichter zu karikieren oder zu parodieren als das Außergewöhnliche, als Sprache und Bild, Geste und Ton, die jedes Risiko eingehen – auch das der Lächerlichkeit.»²² Die hier beschriebene, zu ablehnendem Spott neigende Haltung der Kritik zeigte zugleich auch deren Verunsicherung bei der Einordnung dieses Films im historischen Kontext.

Tatsächlich fallen selbst die jüngeren Arbeiten von Resnais – von der Kritik inzwischen geschätzt – durch eine strenge formale Komposition auf, die mit dem Stilmittel der Wiederholung spielt, wie z.B. in *ON CONNAÎT LA CHANSON* (1997)²³, in dem die Darsteller nicht durch Dialoge, sondern durch in Frankreich populäre, von ihnen nachgesungene Chansons kommunizieren, oder der in den 1990er Jahren herausgebrachte Doppelfilm *SMOKING* (1993) und *NO-SMOKING* (1993), der jeweils in zwei Kinosälen gleichzeitig, d.h. parallel, projiziert wurde, in dem die Handlung durch wiederholte, aber jeweils anders angeordnete, nur leicht variierte Szene unterschiedlich verläuft.

Die Wiederholung ist also keine Ausnahme im umfangreichen Werk von Resnais. Doch fragt es sich, warum Resnais dieses Stilmittel überhaupt wählt, welche Funktion sie innerhalb der verschiedenen Arbeiten hat und ob sie immer auch das Gleiche meint, ob er also nicht in jedem Film damit immer auch etwas anderes zum Ausdruck bringen wollte. Und nicht zuletzt: welche Bedeutung hat die Wiederholung im *MARIENBAD*-Film? Ist sie wirklich mehr als nur ein formalästhetisches Spiel? Ist die Form der Wiederholung gar eine angemessene ästhetische Inkorporation, um mit dem Medium Film Erinnerungen an traumatische Erfahrungen darzustellen?

Wiederholung als Looping

Grundlegend gilt zunächst, dass die Wiederholung als Ausdrucksmittel ja keineswegs nur eine Möglichkeit ist, Filmmaterial zu sparen und gleichzeitig einen avantgardistischen «Look» zu kreieren, in dem man den Zuschauer langweilt. Denn anders als in ostasiatischen Kulturkreisen, in denen die Wiederholung als eine ästhetische Form der Verstärkung, der Betonung geschätzt wird, hat sie in der europäischen Moderne eher einen schlechten Ruf, da sie als Zeichen des Epigonalen, der Nachfolgerschaft, der Einfallslosigkeit, mithin des Billigen oder Minderwertigen

²² Jansen 1990, S. 63–242, hier S. 108.

²³ *DAS LEBEN IST EIN CHANSON*, F 1997

gilt – kurzum: sie ist der Idee der Avantgarden eigentlich entgegengesetzt, die sich doch als innovative, originelle Vorreiter ihrer Zeit sahen.²⁴

Dieses scheinbare Paradoxon löst sich erst auf, wenn wir die Wiederholung genauer betrachten: Denn sie bedeutet im strikten Sinne ja nicht einfach nur die Repetition des immer Gleichen, sondern minimale Variation. Im *MARIENBAD*-Film zeigt sich das gleich in unterschiedlichen Sinneskanälen: zum einen akustisch, wenn sich z.B. der Sprecher aus dem Off einmal zu nähern, dann wieder zu entfernen scheint (so als würde ein Mikrofon im Kreis geschwungen) und dabei einzelne Sätze immer wieder wiederholt («...und wieder gehe ich, wieder diese Flure entlang...»), zum anderen durch die Montage, die gleichfalls Szenen zu wiederholen scheint, jedoch immer ein wenig variiert.

Insofern kreierte die Wiederholung eher einen Looping, der das einmal Gesehene um eine Spur versetzt und damit eine Art Parallaxenverschiebung bewirkt. Dies konstituiert zugleich auch eine Differenz, wie Gilles Deleuze in seiner Theorie der Wiederholung feststellt. Selbst dort, wo exakt das Gleiche wiederholt wird, verändert sich doch die Situation des Betrachters, also das, was er bei der Betrachtung der Wiederholung erlebt. Insofern konstituiert die ästhetische Wiederholung immer eine Form der Einmaligkeit oder wie Deleuze schreibt: «Als Verhaltensweise und als Gesichtspunkt betrifft die Wiederholung eine unaustauschbare, unersetzbare Singularität.»²⁵

Deleuze geht es hier also um eine ästhetische Kategorie der Wiederholung, die er in seinen Arbeiten ausführt als Formen unterschiedlichen Zeitbezugs, die je nach Gestaltung unterschiedliche Formen von Paradoxa kreieren wie etwa die Gleichzeitigkeit der Vergangenheit mit der Gegenwart, die Präexistenz der Vergangenheit im Allgemeinen gegenüber der Gegenwart usw. usf..²⁶

Ich möchte hier nun nicht weiter auf diese Paradoxa im Einzelnen eingehen, die bei Deleuze letztlich auch nur zu einer ausdifferenzierten formalen Beschreibung unterschiedlicher Wiederholungskategorien führen. Im Kontext der Filme von Resnais mag es hier genügen, dass die Wiederholung per se immer auch verschiedene Zeitebenen miteinander verbindet, ja programmatisch anschließt an literarische Vorbilder.

Dies ist vor allem auffällig bei den Vertretern der literarischen Avantgarde der Zeit, bei Autoren wie Nathalie Sarraute, Claude Simon oder eben auch Alain Robbe-Grillet – dem Drehbuchautor von *MARIENBAD* –, die in ihren Arbeiten das wech-

24 Vgl. Bürger 1974. Die Wiederholung findet sich in den Avantgarden durchaus, aber meist nur als Referenz in Form der Hommage an andere Künstler der Avantgarde. Auch die Frage der Reproduzierbarkeit wird durch Innovation und Varianz beantwortet.

25 Deleuze 1992. S. 15.

26 1. die Gleichzeitigkeit der Vergangenheit mit der Gegenwart, die sie gewesen ist, 2. die Koexistenz der gesamten Vergangenheit mit der jeweils neuen Gegenwart, 3. die Präexistenz der Vergangenheit im Allgemeinen gegenüber der Gegenwart und 4. die Koexistenz der Gesamtheit der Vergangenheit mit sich selbst auf verschiedenen Ebenen.

selseitige Durchdringen verschiedener Zeitebenen – und damit auch von Bewusstseinssebenen der Protagonisten – zum zentralen Stilmittel und auch zum Thema werden lassen.²⁷ Die literarische Bewegung, die unter dem Begriff *Nouveau Roman* bekannt wurde, bedient sich neuer, filmähnlicher Ausdrucksprinzipien. Benjamin Lenz merkte dazu einmal an, dass der *Nouveau Roman* auf der Suche sei nach der Materialität des Bewusstseins oder des Blicks auf Menschen und Dinge, «indem mit dem Blick auf den Gegenstand zugleich seine Distanz vom Gegenstand vermessen wird»; das Mittel hierfür sind

«Wiederholungen und Variationen des gleichen Bildes unter geringfügigster Veränderung (Robbe-Grillet) so unabdingbar wie die Auflösung von Fabel und zeitlicher Ordnung (Sarraute), wie die penibelste Beobachtung und Festschreibung der Mikroorganisationen von Erscheinung, Bewegungen und Zeit (Butor).»²⁸

Die Ästhetik des *Nouveau Roman*, an der sich auch Alain Resnais' Filme orientieren, verdichtet sich nun im Prinzip der Wiederholung, das sowohl in der Literatur als auch insbesondere im Film gängigen Vorstellungen von Dramaturgie widerspricht, wie sie etwa die *Screenplay-Schools* verbreiten und die bei der Strukturierung einer Handlung bei dem Konflikt zwischen Protagonisten und Antagonisten ansetzen, um Spannung zu erzeugen. Diese gemeinhin an Aristoteles orientierten dramaturgischen Modelle funktionieren eher in filmindustriellen Kontexten etwa des populären Hollywood-Film, kaum jedoch für die Autorenfilmemacher der europäischen Avantgarden. Die Wiederholung verweist auf eine andere Auffassung der Inszenierung, die weniger die vordergründige Handlung thematisiert, als vielmehr die Art der Inszenierung selbst.

Die Entwicklung der kinematographischen Ausdrucksformen von Erinnerung als Wiederholung und Vergegenwärtigung traumatischer Erfahrungen durchläuft im Werk von Resnais mehrere Stationen. Sie reicht von einer sich politisch radikalisierenden Außensicht in den dokumentarischen Filmen auf Erinnerungskulturen und das von ihnen Verdrängte, über die Konstruktion einer pathetischen, traumatische Erfahrungen evozierenden Innensicht in *HIROSHIMA MON AMOUR* hin zu einer Dekonstruktion des Blickens selbst.

27 Vgl. dazu auch Lenz 1990, S. 7–26, hier: 13–14.

28 Vgl. dazu Lenz 1990, S. 13–14; speziell zu Robbe-Grillet's Literatur und Resnais: Lindwedel/Stiglegger 2003, S. 128–137.

Erinnerung des Abwesenden

Schon in den dokumentarischen Filmen der 1950er Jahre bearbeitet Resnais nicht nur thematisch «Erinnerung», sondern er sucht auch nach einer filmischen Ausdrucksmöglichkeit für die Darstellung von Erinnerung als Prozess im Kontext von traumatischen historischen Erfahrungen.

In der Dramaturgie seiner Filme werden zwei verschiedene Prinzipien rhetorisch gegeneinander gestellt: auf der einen Seite steht ein mit statischen Fakten gefülltes Gedächtnis, das einen präzisen Speicher von Informationen bildet, die sich jederzeit in einer geordneten Form abrufen lassen; auf der anderen Seite steht diesem die Vorstellung einer lebendigen Erinnerung gegenüber, die sich nur prozessual in der jeweiligen Gegenwart der sich erinnernden Subjekte konstituiert. Es geht also nicht um die routinierte Inszenierung von Gedenken oder eine präzise historische Rekonstruktion in einer gesellschaftlich weithin akzeptierten Form. Es geht auch nicht um eine Bearbeitung von historischen Erfahrungen, die diesen einen spezifischen, allgemein akzeptierten Ort des Diskurses zuweisen und damit die Gesellschaft von einer fortwährenden Beschäftigung mit ihnen entlasten, also Vergessen organisieren. Statt dessen ist das filmische Konzept von Resnais erinnerungspolitisch motiviert, um das Abwesende in Erinnerung zu bringen: wo die Ereignisse, die Menschen, nicht mehr für sich selbst sprechen können, soll der Film für sie sprechen, wird der Film selbst zu jenem Ereignis, dass in die lebendige Erinnerung der Zuschauer überführt wird.²⁹

Dieses Prinzip wird auch in der Umkehrung, in seiner Negation deutlich, also in einer routinierten Überführung von lebendigen Ereignissen in einen statischen Gedächtnisspeicher. Dies hat Resnais – zumindest auf einer metaphorischen Ebene – in dem Auftragsfilm *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* (1956)³⁰ vorgeführt, in dem die in den Büchern versammelten Wörter in ihr «Gefängnis» eingesperrt werden.

Abb. 3 Szenen aus der Bibliothèque Nationale in Paris aus *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* (1956)



29 Vgl. dazu auch: Stiglegger 2006 (B), S. 172–183.

30 *DAS GEDÄCHTNIS DER WELT*, F 1956.

In dem Film über die Bibliothèque Nationale in Paris zeigt Resnais, wie die Bücher in dieses Gefängnis überstellt werden, wie ihre Identität aufgezeichnet und sie eine Identifikationsnummer erhalten, kurzum: das Prozedere der bibliothekarischen Arbeit, wobei er es freilich nicht bei der Metapher belässt, sondern auch die Bibliothèque Nationale als Institution präsentiert und insofern die institutionelle Erstarrung eines Gedächtnisses. Resnais kleiner Auftragsfilm zeichnet sich durch eine formale Eleganz aus, mit einem Sinn für die genaue Beobachtung des Dekors der Eingangshalle und der Architektur der Bibliothek, durch zahlreiche komplexe Dolly-Shots und der damit verbundenen Kamerafahrten über die Flure der Bibliothek, ja selbst über ihre Dächer, sowie durch eine präzise Darstellung der bibliothe-



Abb. 4 Afrikanische Statuen und Masken aus *LES STATUES MEURENT AUSSI* (1953)

karischen Prozeduren und der statistischen Aufzählung der Bestände. Damit wird die Bibliothèque Nationale zum Inbegriff des statischen Gedächtnisses und d.h. auch der offiziellierten Form der Erinnerung einer Gesellschaft.

Einen ganz anderen Tonfall schlug Resnais zunächst in dem drei Jahre zuvor zusammen mit Chris Marker im Auftrag der Zeitschrift *Présence africaine* realisierten Film *LES STATUES MEURENT AUSSI* (1953)³¹ an, ein rund 30-minütiger Dokumentar-

film, der 1953 fertig gestellt wurde. Ausgehend von den in den Pariser Museen ausgestellten afrikanischen Skulpturen, Statuen, Masken und Figuren, die den Hauptteil des Films bilden, werden weitere Aufnahmen der Besucher und Ausschnitte aus anderen Filmen hinzu montiert: Sie zeigen das Leben der Afrikaner auf dem Land, schwarze Arbeiter, die von einem Weißen angeleitet werden, Schwarze, die als Patienten zu einem weißen Arzt kommen, Paraden von weißen Kolonialherren, Demonstrationen von Schwarzen, die von weißen Polizisten auseinandergetrieben werden usw.

Anders als in dem Film über die Bibliothèque nationale ging es Resnais hier um die Überführung von statischen, erstarrten, toten Objekten, die die Statuen ja sind, in eine lebendige Form der Erinnerung, die zugleich Mahnung für die Gesellschaft ist.

LES STATUES MEURENT AUSSI ist insofern eher ein Film über Vergessen als über das Erinnern. Durch den Kolonialismus wurde die Geschichte der afrikanischen Statuen ausgelöscht und damit die Erinnerung an ihren Kontext, in dem sie eine le-

31 AUCH STATUEN STERBEN, F 1953.

bendige Funktion erfüllten; dadurch sind die Statuen gleichsam gestorben, zu toten Objekten geworden, die das Abendland der eigenen Kunstgeschichte einverleiben konnte. Resnais verzichtet daher bewusst auf kunstgeschichtliche Einordnung der Statuen, sondern führt sie als verstümmelte Objekte vor. Insofern stellt der Film nicht Erinnerung dar, sondern nur ihre Abwesenheit. Eine Geschichte, die vom Kolonialismus ausgelöscht wurde, lässt sich einklagen, aber nicht rekonstruieren. Der Film drückt Trauer über das Verlorene aus, aber auch Wut über die Gegenwart, die fortgesetzte kolonialistische Praxis.

Das zeigt sich besonders auch im letzten Drittel des Films, in dem Resnais sich ironisch-provokative Spitzen gegen den fortdauernden Kolonialismus leistet, was – Frankreich führte gerade Krieg in Indochina – gleich nach einer ersten Aufführung bei den Filmfestspielen in Cannes zu einer Zensur des Films führte.

Grund waren die offenen antikolonialistischen Züge und insbesondere in kritischer Off-Kommentar zur angeblichen «Modernisierung» Afrikas, in dem u.a. behauptet wurde, dass auf diesem Kontinent allmählich der Typ des «guten Negers» hergestellt werde wie er «dem Traum des guten Weißen» entspringe.³² Resnais' Arbeiten in dieser Zeit, seine kritische Haltung gegenüber der Gesellschaft, erinnern nicht zuletzt auch an andere Filmemacher der europäischen Avantgarde in dieser Zeit, Jean-Luc Godard etwa oder auch Pier Paolo Pasolini³³.



Abb. 5 Szene aus NUIT ET BROUILLARD (1955)

Die Zensuraufgaben für *LES STATUES MEURENT AUSSI* führten auch dazu geführt, dass Resnais bei seinem nächsten Film, dem wohl bekanntesten Dokumentarfilm über Auschwitz, *NUIT ET BROUILLARD* (1955),³⁴ nicht auf die Unterstützung des französischen Militärs zählen konnte, was ihn wiederum nicht daran hinderte, auf Provokationen zu verzichten.

NUIT ET BROUILLARD – auf den ich hier nur kurz eingehen möchte³⁵ – beginnt in der Gegenwart mit einer Farbaufnahme von grünen Wiesen und Feldern im Morgennebel; eine leichte Drehung der Kamera lässt einen Stacheldrahtzaun und

32 Vgl. Jansen/Schütte 1990. S. 76.

33 *Ortsbesichtigungen in Palästina* (1963) oder *Die Mauern von Sana'a* (1971–1974).

34 *NACHT UND NEBEL*, F 1955.

35 Eine ausführliche Rekonstruktion von Produktionshintergründen und Rezeptionsgeschichte finden sich in Lindeperg 2007 und van der Knaap 2008.

die unscheinbaren Ruinen des Konzentrationslagers Auschwitz erkennen. Der Off-Kommentar, geschrieben von dem Schriftsteller Jean Cayrol, der selbst das Konzentrationslager Mauthausen überlebt hatte, führt den Zuschauer auf Statistik insistierend und zugleich poetisierend sachlich durch die Gebäudereste und erklärt ihre Funktion. Erst jetzt montiert Resnais in Schwarzweiß historische Aufnahmen: den Aufmarsch zum Reichsparteitag, Judentransporte, Sammellager und rollende Züge. In Farbe nun über die Gleisanlagen ins Lager. Im ständigen Wechsel zwischen Ruinen in Farbe und dokumentarischen Aufnahmen in Schwarzweiß enthüllt sich das Grauen: die überfüllten Baracken, die Gaskammern, das Krematorium. Fotos von der Selektion auf der Rampe. Die Kamera fährt dabei unaufhörlich vorwärts und zeigt schließlich Berge von Brillen, Schuhen, Haaren, Leichen und Seife.

Der Wechsel der Farbgebung strukturiert den Film, lässt Gegenwart und Vergangenheit ineinander übergehen – eine Konstruktion, die weniger Erinnerung selbst darstellt, als vielmehr eine Form der «Vergegenwärtigung» ist.

Damit rührt der Film an einem tabuisierten, d.h. an kollektiv verdrängten traumatischen Erfahrungen, die vor allem auch im deutsch-französischen Verhältnis in einem unausgesprochenen Konsens öffentlich nicht thematisiert wurden.

NUIT ET BROUILLARD löste einen Skandal aus. Kurz vor Beginn der Filmfestspiele in Cannes wurde der Film auf Drängen des deutschen Botschafters in Paris, von Maltzan, der im Auftrag des Auswärtigen Amtes am Quay d'Orsay (also dem französischen Außenministerium) vorstellig geworden war, aus dem offiziellen Wettbewerb zurückgezogen, da – wie *Die Zeit* damals berichtete –

«nach den allgemein anerkannten Richtlinien zu diesem Internationalen Wettbewerb nur solche Filme zugelassen werden sollen, die nicht das Nationalgefühl eines anderen Volkes verletzen oder das friedliche Zusammenleben der Staaten erschweren, die also nicht an das politische Ressentiment appellieren.»³⁶

Zwar wurde der Film schließlich doch noch – wenn auch außer Konkurrenz – in Cannes gezeigt, weil ein Sturm der Entrüstung von verschiedenen Intellektuellen, darunter auch Heinrich Böll losgebrochen war. Doch der Schaden für das Ansehen Deutschlands war durch die eilfertige Diplomatie bereits entstanden.

Resnais dokumentarische Arbeiten wirkten auf die Zeitgenossen nicht nur aufklärend, sondern auch provozierend für eine Gesellschaft, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg allzu schnell auf eine Verdrängung der Vergangenheit eingelassen hat, die sich allzu rasch die Geschichte der Resistance auf die Fahne schrieb, ohne Vichy auch nur mehr zu erwähnen, und die sich anschickte, sich in weitere koloniale Kriege – erst in Indochina, dann in Algerien – zu verstricken, bei denen sowohl die Kriegsführung (mit Folterungen und Massakern an der Zivilbevölkerung) als auch der Traumatisierung der zurückgekehrten Soldaten weithin aus der gesellschaftlichen Diskussion ausgeblendet worden war.

36 Vgl. *Die Zeit*, 19.04.1956.

De-Konstruktion von Blickverhältnissen

Doch so sehr Resnais' Dokumentationen auch Aufmerksamkeit erregten und provozierten, so rudimentär blieben die gewählten, durchaus auch innovativen formal-ästhetischen Ausdrucksmittel, um Erinnerung darzustellen.

Denn wenn in einem dokumentarischen Film traumatische historische Erfahrungen dargestellt werden sollen, dann steht man vor allem vor dem Problem der Abwesenheit von authentischem und zugleich für die audiovisuellen Medien geeignetem Material, da bei den Ereignissen eine Kamera meist nicht zugegen ist. Die nachträgliche Bearbeitung, selbst dort wo sie auf authentisches Material zugreifen kann, bleibt immer eine Form der Interpretation, der medialen Transformation in ein neues Medium mit seinen eigenen dramaturgischen Spielregeln.³⁷ Mehr Gestaltungsfreiheit findet Alain Resnais im Spielfilm, doch muss er sich nun mit Konventionen auseinandersetzen, die sich im modernen Kino seiner Zeit herausgebildet haben.

Die Filme nach dem Zweiten Weltkrieg zeigen nun nicht einfach mehr nur Protagonisten und ihre Handlungen, sondern beobachten immer auch den Blick der Protagonisten, eine spezifische Betrachtungs- oder Sichtweise einer Figur auf ihre jeweilige Welt und mehr noch: eine Betrachtungsweise, die ihrerseits im Hinblick auf die Betrachtung durch die Zuschauer inszeniert wird. Insofern geht es hier nicht einfach um basale Formen der tradierten Vorstellung von Dramaturgie, die aus dem Konflikt von Protagonist und Antagonist ihre Spannung bezieht, sondern es geht um eine Modalisierung des Blickens selbst.³⁸

Die Wiederholung lenkt nun den Blick der Zuschauer genau auf die Formen des Blickens. Resnais variiert dabei nicht nur innovativ die Inszenierung von Blickverhältnissen, sondern dekonstruiert sie auch. Dabei wählt er in seinen Spielfilmen je unterschiedliche Strategien, um traumatische Erfahrungen zu darzustellen:

In Resnais' erstem Spielfilm, *HIROSHIMA MON AMOUR* (1959), sind es zunächst die verschiedenen Anfänge des Films, die den Zuschauer irritieren und ihm die unterschiedlichen Möglichkeiten vor Augen führen, Erinnerung zu inszenieren.

HIROSHIMA MON AMOUR sollte ursprünglich ein Dokumentarfilm über die Friedens- und Anti-Atomwaffen-Bewegung in Japan werden, doch als er merkte, dass es bereits mehrere Filme zu dem Thema gab, entwickelte er mit der kurzfristig angeheuertem Autorin, Marguerite Duras, ein ganz anderes Szenario.

Der Film beginnt mit einer merkwürdigen, uneindeutigen Szene: Zuerst sieht man zwei ineinander verschlungene nackte Körper, deren Haut mit feinem Sand, fast wie Asche, bedeckt ist. Sandige Haut, die aufeinander reibt. Die Haut wird feucht. Der Sand verschwindet. Dann folgt eine männliche und eine weibliche Stimme aus dem Off, die einander widersprechen. «Nichts hast du gesehen in Hiroshima, gar nichts», sagt der Mann. «Alles habe ich gesehen, alles», behauptet da-

37 Vgl. dazu auch von Keitz/Weber (Hg.) 2013.

38 Vgl. dazu auch Weber 2001 (A), S. 38–50, und Weber 2001 (B), S. 395–403.

gegen die Frau. Und sie beginnt aufzuzählen, was sie alles gesehen hat – und was dem Zuschauer im Bild gezeigt wird: Das Krankenhaus mit den Überlebenden, das Museum mit den verbrannten Steinen, den Fotos und authentischen Filmaufnahmen, die nach der Explosion gemacht wurden, den filmischen Rekonstruktionen mit Schauspielern, den Statistiken, den Modellen und Schautafeln. Schließlich wiederholt die männliche Stimme: «Nichts hast du gesehen in Hiroshima, gar nichts.»

Dieser noch in einem dokumentarischen Stil gedrehte zweite Anfang des Films wird jedoch verworfen; der Film hat eine Art dritten Anfang, der die Geschichte in individuelle Geschichten auflöst, in dem die Protagonisten sichtbar werden, zu denen die Stimmen gehören: die französische Schauspielerin Riva, die sich für Dreharbeiten für einen Film über die Friedensbewegung in Japan aufhält und dem japanischen Architekten Okada, ihrem japanischen Geliebten.

Entstanden ist daraus eine doppelte Liebesgeschichte, die sich auf zwei verschiedenen, miteinander verwobenen Zeitebenen entwickelt. In der Gegenwart spielt die Geschichte von Riva, die bei den Dreharbeiten zufällig Okada kennenlernt und sich in ihn verliebt. Sie verbringen die Nacht miteinander, doch die Romanze wird von kurzer Dauer sein, denn er hat Frau und Kinder, und sie will in wenigen Stunden nach Paris zu ihrem festen Freund zurückkehren. Okada weckt in ihr Erinnerungen an die Zeit während des Krieges in Europa, ihre Jugend in der Kleinstadt Never. Sie erinnert sich an ihre Liebe zu einem deutschen Soldaten, der bei der Befreiung Frankreichs erschossen wird; sie selbst wird wegen dieser politisch unerwünschten Beziehung von den Dorfbewohnern und sogar von der eigenen Familie geächtet, kahlgeschoren und in den Keller gesperrt, bis man sie davonjagt nach Paris.

Der Film zeigt die Auflösung des narrativen Kontinuums, also das geordnete narrative, sinnvolle Nacheinander, in eine Kette assoziativer Szenen, die zunächst keinen direkten Zusammenhang ergeben, die sich auf Einzelheiten fixieren und konzentrieren, die die Erzählung hintergehen, ihr Eigenleben zu führen scheinen wie der Fleck an der Decke, die Schubkarre, die Muschel usw. Es sind traumatische Erfahrungen, deren Erinnerung als Prozess in der filmischen Darstellung nachgebaut wird – erst allmählich erfahren die Zuschauer die ganze Geschichte.

Auffällig an dieser Darstellung ist das Ineinanderfließen der verschiedenen Zeitebenen, das bruchlose Ineinandergleiten der Szenen in Never und in Hiroshima. Die Vergangenheit ist immer die Gegenwart, die erinnerte Vergangenheit eine Vergewärtigung. Nicht zuletzt verstärkt diese assoziative Montage den Eindruck einer subjektiven Sichtweise, die dem jedem Zuschauer vertrauten Prozess des Erinnerns ähnelt und insofern die Subjektivität des Zuschauers visiert.³⁹ Resnais verzichtet auf eine subjektive Kamera (die nur klaustrophobische Nebeneffekte wie im Horrorfilm hätte), zugunsten eines Stream of Consciousness, einem frei assoziierenden, immer aber an die Materialität von Dingen gekoppelten Bewusstseinsstrom, dem sich der Zuschauer überlassen kann. Die durch die assoziative Montage inszenierte Innen-

39 Vgl. dazu Weber 2008.



Abb. 6 Assoziative
Montagesequenz in
HIROSHIMA MON
AMOUR (1959)⁴⁰

sicht löst die zuvor in der Darstellung der Liebesbeziehung zwischen Okada und Riva konstituierten Blickverhältnisse in dekontextualisierte, einzelne Fragmente auf. Die Traumatisierung des Individuums wird hier als Fragmentierung des Blicks inkorporiert, die zugleich als Prozess des Erinnerns selbst inszeniert wird.

Auch in dem 1963 gedrehten Film *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR*⁴¹, für den Jean Cayrol wieder das Drehbuch geschrieben hat, findet sich zunächst ein Spiel mit der Fragmentierung von Blickverhältnissen, das vor allem die Sehgewohnheiten der Zuschauer herausfordert. Der Film spielt im September 1962. Héléne Aughain, lebt mit ihrem Stiefsohn Bernard in Boulogne-Sur-Mer in einem kleinen Apartment eines modernen Neubaus, das vollgestellt ist mit Antiquitäten. Doch alles an dieser Wohnung dient nur der Präsentation, denn an den Möbeln kleben Preisschilder und ihr ganzes Leben ist eine Art Ausstellungsraum der Antiquitäten verkaufenden Mutter.

Resnais verzichtet hier auf eine subjektivierte Perspektive, nicht aber auf eine diskontinuierliche Erzählweise, wie sie vor allem in der Eingangsszene deutlich wird.

Die Kamera findet keinen festen Beobachtungsstandpunkt, huscht von einem Objekt zum nächsten. François Thomas nennt diesen Inszenierungsstil «Ästhetik des Stotterns». Nach einer Weile stellt sich eine Art von Ordnung ein, doch alles

40 TC 00.44.56–00.47.00.

41 *MURIEL ODER DIE ZEIT DER WIEDERKEHR*, F 1963.

an dieser Ordnung ist prekär, da auf Unwahrheiten aufgebaut, und die Montage etabliert immer wieder Momente dieses Stottern, die die geglätteten Erzählungen der Protagonisten durchbrechen.

Nur wenig später kommt es zu einem gemeinsamen Essen in dieser Wohnung, bei der jeder Protagonisten den anderen eine Lüge aufischt. Bernard ist gerade als Soldat aus dem Algerienkrieg zurückgekommen und kann seine Erlebnisse noch immer nicht ganz verarbeiten. Immer wieder erzählt er von seiner Verlobten «Muriel», die jedoch niemand je gesehen hat. In dieser Situation nun kommt Alphonse Noyard mit seiner – wie er behauptet – Nichte zu Besuch. Noyard ist die große Jugendliebe von Hélène noch aus Zeiten des Zweiten Weltkriegs, wo er angeblich in der Resistance tätig war und sie sich auf Grund äußerer Umstände aus den Augen verloren hätten. Doch nichts an ihren Geschichten stimmt. So hat Bernard gar keine Verlobte und «Muriel» ist der Name einer Frau aus Algerien, die er zusammen mit seinen Kameraden zu Tode gefoltert hat, Hélène ist keineswegs die treusorgende Mutter, sondern eine süchtige Spielerin, die bereits ihr ganzes Hab und Gut verpfändet hat, und Noyard ist keineswegs aus wiederentdeckten Gefühlen zu ihr zurückgekehrt, sondern weil er seine Ehefrau verlassen hat, mit der zusammen er ein Restaurant führte, das gerade Bankrott gegangen ist, für den er nun nicht mehr gerade stehen möchte, und seine angebliche Nichte ist eher schon seine heimliche Geliebte.

In der von Resnais vorgeführten Gesellschaft macht jeder jedem etwas vor, um sich in dem vom Krieg schwer zerstörten Boulogne-Sur-Mer eine neue Existenz aufzubauen. Im Mittelpunkt – und auch formal in der Mitte des Films – steht die Geschichte von Muriel, erzählt von Bernard kontrastierend zu einer Vorführung von klischeehaften Amateuraufnahmen seiner Algerienerlebnisse, die nur das Heldenhafte, Kameradschaftliche und Pittoreske dieses Krieges zeigen.

Die Darstellung traumatischer Erfahrungen spielt hier mit der Abwesenheit von Erinnerung, die überspielt wird durch neue gesellschaftliche Lügen. Ihre ästhetische Inkorporation erfolgt durch die Fragmentierung von Blicken und Perspektiven, durch den Verlust einer ordnenden Erzählerinstanz, die das Gesehene kommentiert und interpretiert und d.h. auch durch die Infragestellung der Blickkonventionen der Zuschauer, die aus dem Gesehenen ihre eigenen Schlussfolgerungen ziehen und sich in dem Film zurechtfinden müssen.

Eine ähnliche Auflösung und Infragestellung von Blickverhältnissen zeigt sich auch in *LA GUERRE EST FINIE* von 1966, den Resnais zusammen mit dem Drehbuchautor Jorge Semprun, einem ehemaligen Spanienkämpfer, der ins KZ Buchenwald deportiert worden war, realisierte. Die Figur der Wiederholung dient hier zur Darstellung der Antizipation von Ereignissen bzw. zur Imagination von alternativen Verhaltensweisen. Durch die sprunghafte, assoziative Darstellung, die dem Verfahren von *HIROSHIMA MON AMOUR* ähnelt, werden ebenfalls Sehgewohnheiten in Frage gestellt und damit immer auch der Blick des Zuschauer auf das Geschehen; ein Verfahren, das mithin eine Positionierung des Zuschauers zur dargestellten Handlung einfordert.

Erzählt wird die Geschichte eines Aktivisten einer illegalen, revolutionären spanischen Arbeitergruppe, der das frankistische Spanien verlässt, um in Frankreich einen Kameraden davor zu warnen, nach Madrid zu reisen. Ihre revolutionäre Gruppe ist aufgefliegen, einer der führenden Köpfe verhaftet worden, weitere Verhaftungen könnten unmittelbar bevorstehen. Der Protagonist, der immer wieder unter neuen Namen auftritt, ist in Sorge, dass der Kamerad gleich an der Grenze festgenommen, gar gefoltert werden könnte. Doch in Paris verpasst er ihn um wenige Sekunden im Treppenhaus. Was werden die Kameraden der Exilgruppe in Paris unternehmen, um ihn aufzuhalten? Oder sehen sie – die gerade dabei sind, die Genossen im Nachbarland auf einen Generalstreik einzustimmen – das nicht so wie er? Neben seiner Geliebten Marianne trifft er auf Nadine, eine junge Studentin, die gleichfalls für den Widerstand arbeitet, die aber, wie er später erfährt, mit ihren Kommilitonen auch mit dem Gedanken an Bombenattentate spielt. Der Protagonist, ein alternder Profi-Revolutionär geht in Gedanken immer wieder die verschiedenen Möglichkeiten durch: wie sein Kamerad verhaftet wird, wie er mit Nadine eine Affäre hat, wie er selbst von der Polizei arretiert wird, wie er wohl einem Kameraden am Bahnhof begegnet. Der Film knüpft an die formalästhetischen Experimente des Nouveau Roman an, verlässt aber das Spiel mit der Erinnerung und kommt in der Imagination der Gegenwart bzw. der nahen Zukunft an.

Resnais spielt hier auf die in Frankreich in der öffentlichen Diskussion weitgehend ignorierten Ereignisse im Nachbarland an, auf die Traumata der politischen Flüchtlinge, die z.T. weiterhin politisch aktiv waren. Allerdings hatte *LA GUERRE EST FINIE* in der öffentlichen Wahrnehmung damit einen zeitgenössischen politischen Bezug, der die Beziehungen des demokratischen Frankreichs zum faschistischen Spanien belasten konnte. Der Film verwendete authentische Flugblätter der KP zum Streikaufruf, die für den Mai 1965 vorgesehen waren. Zu Beginn der Dreharbeiten wusste man noch nicht, wie sich das entwickeln würde. Resnais selbst merkte dazu in einem Interview an:

«Das war ja auch noch nicht gemacht worden, im französischen Film damals, denn kein Produzent wollte das, weil das Publikum so etwas sofort und entschieden von sich weisen würde, wie es immer hieß. Außerdem gab es ja damals bei uns das große Problem mit der Zensur, die, wie Sie ja wissen, auch umgehend reagierte. Schon vor Drehbeginn, bei der obligatorischen Vorlage des Drehbuchs, ließ man die Produktion wissen, dass der Film Exportverbot erhalten und wegen der zu erwartenden «Gewalttätigkeiten» erst ab achtzehn Jahre freigegeben würde.»⁴²

Immerhin soweit, wie Resnais es befürchtet hatte, kam es nicht, die Zensur griff letztthin nicht ein.

42 Vgl. dazu auch Resnais in einem Interview, vgl. Schröder 1990, S. 27–62, hier S. 52.

Wieder zurück in Marienbad

Kommt man abschließend noch einmal auf den *MARIENBAD*-Film zurück, dann dürfte jetzt deutlicher werden, warum der Film sich einreihet in Resnais' Experimente mit der Inszenierung von Erinnerung auch als eine Form der politischen Provokation. Gerade das Prinzip der Wiederholung verstärkt den Eindruck einer in ihren dekadenten, ebenso luxuriösen wie sinnlosen Ritualen gefangenen Gesellschaft, die eine Herrlichkeit feiert und behauptet, die doch längst verloren ist, die mehr in ihrer eigenen Erinnerung existiert, ja diese mehr beschwört, als sich tatsächlich daran zu erinnern.

Die Wiederholung als filmische Inkorporation von Erinnerung als Vergegenwärtigung von traumatischen historischen Erfahrungen lenkt den Blick der Zuschauer auf die vom Film konstruierten Kommunikationsverhältnisse, also weniger auf die Figuren der Handlung, als vielmehr auf die Relation zwischen verschiedenen Akteuren – zwischen Film, filmischer Darstellung und Zuschauern – kurzum der actor-spectator-Beziehung,⁴³ die durch die Art und Weise der filmischen Gestaltung (Auswahl des Bildausschnitts, Beleuchtung, Montage etc. etc.) modifiziert wird.

Mithin wird dem Zuschauer hier eine konventionalisierte Sichtweise verweigert, weil ihm – und hier ist der *MARIENBAD*-Film radikaler als die anderen Arbeiten Resnais' – eine schlussendliche Auflösung, ein eindeutiges Interpretationsangebot verweigert wird.

Die Wiederholung führt immer wieder aufs Neue vor, wie hohl und erstarrt eine Gesellschaft ist, die verzweifelt versucht das Neue auszugrenzen und die unangenehme, vielleicht traumatisierte Vergangenheit mit immer neuen Behauptungen und Ritualen zu überspielen. Jeder Loop wird zur Inkorporation einer anderen Variation, die durch die Figur der Wiederholung den Prozess des Erinnerns traumatischer Erfahrungen selbst evoziert.

All die Kamerafahrten durch die endlosen Flure oder die Spaziergänge im Park in immer wieder neuen Variationen wiederholt verweisen trotz oder gerade wegen ihrer vordergründigen symmetrischen Anordnung auf traumatische Erfahrungen, die dem Zuschauer als Form subjektiver Interpretationsmodi der Handlung begegnet: obwohl unklar bleibt, was wirklich in Marienbad geschah oder geschieht, ob der Erzähler tatsächlich schon einmal in Marienbad oder an einem anderen Ort war, wo er die Frau getroffen hat, und unter welchen Umständen, wird durch die Wiederholung der Szenen der *MARIENBAD*-Filme zur Beschreibung einer alpträumerischen, maskenhaft in ihren Ritualen und Konventionen erstarrten Gesellschaft, die sich kollektiv zur Verdrängung von Geschichte und Gegenwart gleichermaßen entschlossen hat.

43 Diese Betrachtungsweise, wie sie etwa von der Akteur-Netzwerk-Theorie in den letzten Jahren vorgeschlagen wurde, konzentriert sich auf das Actor-Spectator Verhältnis (vgl. Kalisch 2006.) bzw. auf das Verhältnis verschiedener Akteure untereinander im Verhältnis zum zuschauenden Dritten, einem Tertius Spectans, wie Michael Franz und Eleonore Kalisch ihn nannten (vgl. Franz/Kalisch 2008, S. 500–529).

Literatur

- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1992
- Elsaesser, Thomas: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin 2007
- Engelmann, Peter/Schmidt-Dengler, Wendelin/Franz, Michael (Hg.): *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*. 4/2008, 54. Jahrgang. Wien 2008, S. 500–529
- Fahlenbach, Kathrin: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg 2010
- Franz, Michael/Kalisch, Eleonore: «Tertius Spectans. Die spektatorische Situation als spezifische Zeichensituation», in: *Weimarer Beiträge*, 4/2008, S. 500–529
- Frodon, Jean-Michel: *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris 1998
- Hess, John: Une certaine tendance au conformisme. In: Jean Luc Douin (Hg.): *La nouvelle vague 25 ans après*. Paris 1983, S. 213–221
- Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hg.): *Alain Resnais*. München/Wien 1990
- Jansen, Peter W.: Kommentierte Filmografie. In: Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Alain Resnais*. Reihe Film, 38. München/Wien 1990, S. 63–242
- Kalisch, Eleonore: *Von der Ökonomie der Leidenschaften zur Leidenschaft für die Ökonomie. Adam Smith und die Actor-Spectator-Kultur im 18. Jahrhundert*. Berlin 2006
- Lenz, Benjamin: Vom Terrorismus des Schönen. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Alain Resnais*. Reihe Film, 38 München, Wien 1990, S. 7–26
- Lindeperg, Sylvie: *NUIT ET BROUILLARD. Un film dans l'histoire*. Éditions Odile Jacob. Paris 2007
- Lindwedel, Martin/Stiglegger, Marcus: The Slidings of Pleasures. Dialectics of Literature and Film in the Work of Alain Robbe-Grillet. In: Thrower, Stephen (Hg.): *Eyeball Compendium*, Godalming 2003, S. 128–137
- Monaco, James: *Alain Resnais*. New York 1979
- Ritzer, Ivo/Stiglegger, Marcus (Hg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin 2012
- Schröder, Peter H.: Interview. In: Jansen/Schütte (Hg.): *Alain Resnais*. Reihe Film, 38. München, Wien 1990, S. 27–62
- Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung*. Berlin 2006 (A)
- Gedächtnis-Skulpturen. Alain Resnais. In: Grob, Norbert u.a. (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz 2006 (B), S. 172–183
- Thomas, François: Spiele eines Handwerkers. In: François Thomas (Hg.): *Das Atelier von Alain Resnais*. München 1989, S. 9–26
- van der Knaap, Ewout: *Nacht und Nebel. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte*. Göttingen 2008
- Vassé, Claire: Histoire(s) de cinéma. In: Stéphane Goudet (Hg.): *Alain Resnais*. Paris 2002, S. 21–36
- von Keitz, Ursula: Das Zeitverlies. Zur Desorientierung filmischer Chronologie in Alain Resnais' L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD. In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk u.a. (Hg.): *Zeit-Sprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin 2004, S. 151–161
- /Weber, Thomas (Hg.): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin 2013
- Weber, Thomas: *CACHÉ (2005), or the Ongoing Repression of Traumatic Memories* (in print)
- Cinéma comme lieu de mémoire. In: Louise Merzeau/Thomas Weber (Hg.): *Mémoire & Médias. Etudes réunies par Louise Merzeau et Thomas Weber*. Paris 2001 (A), S. 38–50
 - Erinnerungskulturen in medialer Transformation. Zum fortgesetzten Wandel der Medialität des Holocaust-Diskurses. In: Ursula von Keitz, Thomas Weber (Hg.): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin 2013, S. 23–54
 - *Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*. Bielefeld 2008
 - Zur Konstruktion von Erinnerung in den frühen Filmen von Alain Resnais. In: Heukenkamp, Ursula (Hg.): *Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961)*. Amsterdam 2001 (B), S. 395–403 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik)
- Wilson, Emma: *Alain Resnais*. Manchester/New York 2006

Das Kino als Reflexionsort von Sinnes- und Geisteserziehung

Filmbiographische Notizen zu François Truffauts L'ENFANT SAUVAGE / DER WOLFSJUNGE

Die Kinoerfahrung und damit auch die Möglichkeit, dass manche Filme besonders nachhaltig im (individuellen) Gedächtnis bleiben, andere dagegen dem Vergessen anheim fallen, wird immer auch determiniert durch die konkreten Sehbedingungen, die in einem Kino herrschen. Charakteristika des Dispositivs wie die Architektur eines Kinos, die Bedingungen des Eintretens in den Saal, die Foyer- und Flursituation, die Größe von Saal und Leinwand, die Platzposition und, damit verbunden, die Sehperspektive auf das projizierte Bild sowie Spezifika der Tonwiedergabe während der Vorführung wirken nicht nur maßgeblich auf das je aktuelle Rezeptionserlebnis ein, sondern – so möchte ich in diesem Beitrag argumentieren – sie beeinflussen auch die Erinnerung an Filme mit. Eine nächste Schicht von – soziologisch vielfältig erforschten – Faktoren, welche die Rezeptionserfahrung flankieren und nachhaltig wirken können, sind die sozialen Umstände der Filmwahrnehmung: Verknüpft sich das Erlebnis des Films mit einer Gruppenerfahrung, hat man sich also verabredet, ist man allein ins Kino gegangen oder mit dem Partner/der Partnerin? Ist man in einer professionellen Rolle ins Kino gegangen, etwa als FilmkritikerIn oder -wissenschaftlerIn – mit der Aufgabe, danach über den Film zu schreiben? Bekam man gar exklusiv allein einen Film vorgeführt? Schließlich sind es selbstredend die ästhetischen Charakteristika des Films selbst, die dafür verantwortlich sind, dass ein bestimmter Film eine nachhaltige Wirkung auf Zuschauerinnen und Zuschauer ausübt.

Filmkanon und individuelles Filmgedächtnis

Die Bildung eines filmgeschichtlichen Kanons, wie ihn seit einigen Jahren z.B. die Bundeszentrale für politische Bildung vorschlägt und damit eine basale Filmbildung an Schulen und unter Jugendlichen initiieren will,¹ legitimiert sich ausschließlich über die ästhetischen Qualitäten dieser Filme. Es sind Filmtitel mit Klassiker-Rang, die diese Liste bestimmen, in ihrer überwiegenden Zahl ausgewählt von Filmkriti-

1 Vgl. Holighaus (Hg.) 2005.

kern, und sie reproduziert nahezu vollständig einen ohnehin bereits bestehenden filmgeschichtlichen Kanon.²

Dem pädagogisch-didaktischen Anspruch des auf schulische Zwecke bezogenen Unternehmens der Bundeszentrale entgegenkommend, finden sich in der Liste auch einige Titel, die Kinder und Jugendliche als Protagonisten haben. Dazu zählen die Disney-Produktion *THE JUNGLE BOOK*³, François Truffauts *L'ENFANT SAUVAGE*⁴ und Ang Lees *THE ICESTORM*.⁵ Allen drei Filmen ist gemein, dass sie insbesondere die Interaktion von Erwachsenen und Kindern bzw. Jugendlichen sowie Konflikte von Erziehung, Sexualität und Identitätsfindung thematisieren. Ein Vergleich zwischen den beiden kindlichen Protagonisten «aus Wald und Dschungel», also Disneys steppendem und swingendem, von seinen beiden väterlichen Freunden, dem weisen Panther Bagira und dem hedonistischen Bären Baloo begleiteten Mowgli, und Truffauts Victor von Aveyron erhellt die radikal unterschiedliche Konzeption von Wildnis und Natur einerseits, von Kindheit und Zivilisation andererseits, die den beiden Filmen zugrunde liegt.

Wirft nun ein/e über mehrere Lebensphasen hinweg filmisch sozialisierte/r Rezipient/in einen Blick auf die Liste der BpB,⁶ so wird er/sie feststellen, dass es gewaltige Abweichungen zwischen diesen – von ihm/ihr unter Umständen sehr wohl ebenfalls positiv ästimmten – Produktionen, und solchen Filmen gibt, die er/sie als für seine/ihre individuelle Biographie bedeutsam einstufen würde. Wodurch werden, so lässt sich fragen, Filme also letztlich lebensgeschichtlich bedeutsam? Und welche Rolle spielt der Ort des Kinos als Erfahrungsraum für Filmrezeptionsprozesse, die lebensgeschichtlich bedeutsam werden?

Ich möchte im Folgenden, eine Art Selbstversuch unternehmend, diesen Fragen nachgehen und am Beispiel von *L'ENFANT SAUVAGE* (der, wie erwähnt, anders als Truffauts radikal erziehungskritischer Film *LES QUATRE CENT COUPS*,⁷ das Glück hat, auf der BpB-Liste zu stehen) eine Forschungsperspektive andeuten, die drei – methodisch divergent verfahrenende – Ansätze zusammenzudenken bestrebt ist, die für eine Filmwissenschaft als Kinokulturwissenschaft relevant sein könnte.

Zum einen ist dies der kognitions- bzw. emotionswissenschaftliche Ansatz Greg Smiths, der in Bezug auf die emotionalen Adressierungsmodi filmischer Ästhetik gleichermaßen gestaltungs- wie auch rezeptionsorientiert verfährt; zum anderen der soziologisch inspirierte, medienbiographische Ansatz, wie ihn etwa Elizabeth

2 Fragt man übrigens heutige Studierende der Film- bzw. Medienwissenschaft danach, welche von diesen Filmen sie gesehen haben, so ergibt sich, dass die wenigsten Erfahrungen mit dem Betrachten dieser Filme ins Studium mitbringen.

3 *DAS DSCHUNGELBUCH*, USA 1966, Wolfgang Reitherman.

4 *DER WOLFSJUNGE*, F 1970.

5 *DER EISSTURM*, USA 2000.

6 Vgl. zur Analyse dieser Kanon-Filme auch Keppler-Tasaki/Päffgen (Hg.) 2012.

7 *SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN*, F 1965.

Prommer⁸ und Annette Kuhn⁹ vertreten, der nicht nur Erkenntnisse über die Bedeutung, die das Kino in verschiedenen Lebensphasen hat, sondern auch die Bedeutung bestimmter Filme in diesen Lebensphasen gewinnen will. Schließlich soll ein Ansatz erprobt werden, der versucht, Spezifika des Filmerlebnisses, das sich lebensgeschichtlich mit einem konkreten Ort der Rezeption verbindet, mit der Analyse formalästhetischer Eigenschaften eines Films zusammen zu denken.

Greg Smith untersucht in seiner Studie *Film Structure and the Emotion System*¹⁰ das Zusammenwirken von Stimmung und Emotion in einem Film. Er fragt danach, auf welche Weise Filme eine emotionale Orientierung für den Zuschauer schaffen. Die emotionale Prädisposition wird als Zusammenspiel von perceptiven, emotiven und kognitiven Aktivitätsmustern beim Zuschauer verstanden. Die «mood» wird im Sinne Smiths (im Wesentlichen konform mit normativen Produktionsdramaturgien) in der Exposition grundgelegt und als Konfiguration narrativer, visuell-stilistischer, akustischer und schauspielerischer Faktoren konsistent durchgehalten. Zudem wird sie durch iterativ eingesetzte emotionale Momente geschaffen. Die Emotionsmarkierungen («emotion markers») sind dazu da, «to generate a brief burst of emotion».¹¹ Emotional markierte Momente können sich nicht nur auf die plot-relevanten Felder des Films beziehen, sondern auch aus Elementen entstehen, die in keiner direkten Beziehung zum Protagonisten stehen.¹² Smiths Beispiele für «emotional marked moments» lassen allerdings letztlich offen, in wieweit die Zuschaueremotionen angewiesen bleiben auf die Wahrnehmung respektive das Auslesen von Figurenemotionen. In der Begrifflichkeit der Psychagogik¹³ formuliert: In wieweit sind die Zuschauer zum Empfinden von Fiktionsemotionen auf jene «Führungsfiguren» angewiesen, zu denen sie, mehr oder weniger konstant, in einem Empathieverhältnis stehen? Und wenn nicht, welche «mood»-Strukturen und damit auch welche «emotion markers» braucht es, um die Emotionsstruktur der Zuschauer von derjenigen der Protagonisten zumindest temporär zu entkoppeln? Wie die basale «mood», so sind auch die «emotion markers» Synthese-Begriffe, d.h. Smith fasst sie als Strukturen, die sich aus analytisch beschreibbaren filmischen Elementen, den «emotion cues»¹⁴ zusammensetzen.

Smiths Ansatz ist in der Lage, das «emotionale Relief» eines Films über seine gesamte Lauflänge hinweg und in der Analyse seiner dramaturgischen Struktur zu rekonstruieren: Zur Konstruktion einer Stimmung muss der Film «provide the vie-

8 Vgl. Prommer 1999.

9 Vgl. Kuhn 2002 sowie 2010 a., b.

10 Vgl. Smith 2003.

11 Smith 2003, S. 44.

12 Ein Beispiel hierfür wären etwa jene steinernen Fratzen, die die Totalen auf Draculas Schloss zu Beginn von Francis Ford Coppolas *BRAM STOKER'S DRACULA* (USA 1992) vignettieren. Sie sind nur dem Blick des Zuschauers zugänglich, nicht jedoch dem des Reisenden Jonathan Harker, den der Graf durch die weiträumigen, vermoderten Hallen führt.

13 Vgl. Barth 1990.

14 Smith 2003, S. 44. Hierunter fasst Smith maßgeblich Großaufnahmen von Gesichtern, löst diese aber vollkommen von Point-of-View-Strukturen.

wer with a periodic diet of brief emotional moments».¹⁵ Die Stimmung wird dabei als basale emotionale Prädisposition des Zuschauers gefasst, «über der» sich im Prozess der Filmwahrnehmung verschiedene Emotionen errichten: Sie flammen auf und ebben wieder ab.¹⁶

Trotz ihrer Differenziertheit in der Analyse der Struktur emotionaler «cues» und deren Position innerhalb der filmischen Dramaturgie vermögen kognitivistisch-emotionstheoretische Ansätze wie derjenige Smiths nicht zu erklären, welche Filme aufgrund welcher Adressierungsmodi ggf. eine nachhaltigere Wirkung auf die Rezipienten ausüben als andere. Denn es bleibt letztlich ausgeblendet, mit welchen unterschiedlichen Vorerfahrungen, welchem Grundverständnis von Film, welchem Weltwissen und je aktueller emotionaler Disposition Rezipienten Filme sehen und deren Angebote eines kognitiven und emotionalen Einbezogenwerdens in die filmischen Welten annehmen.

Die soziodemographische Zuschauerforschung (die im Grunde seit Emilie Altenlohs früher Studie *Zur Soziologie des Kino*¹⁷ immer wieder dieselben Fragen stellt) nähert sich der Frage zumeist über rein externe Datenerhebungen zu Alter, Geschlecht, Beruf und sozialem Status von Kinobesucher/n/innen. Wird darüber hinaus nach Motiven des Kinobesuchs gefragt, so nennt übereinstimmend die Mehrheit der Befragten entsprechender Studien, dass sie sich einen bestimmten Film ansehen wollte.¹⁸ Auch Studien zur Korrelation von Persönlichkeitsstruktur und Film(genre)-Präferenzen wie diejenige von Brosius und Weaver¹⁹ geben im Grunde weder Auskunft über offensichtlich persönlichkeitspsychisch-kognitive Verarbeitungsweisen von Filmen, noch berücksichtigen sie biographische Entwicklungsfaktoren und ggf. Veränderungen in diesen Präferenzen. Letzterem Forschungsdefizit

15 Smith 2003, S. 42. Die «Stimmung/mood» ist in diesem Blickwinkel allerdings kein Charakteristikum, das etwa einem filmischen Raum anhaftet und dadurch, dass verschiedene kinematographisch-filmische Parameter zusammenwirken, auch als wirkungsbezogenes, dramaturgisch funktionales Gestaltungsergebnis wahrgenommen werden kann.

16 Ihre Rhythmicität ist abhängig vom Genre. Filmemacher können nach Smith die verschiedenen Genres als frei zu wählende Möglichkeiten betrachten, wie Emotionen und die dazugehörigen ästhetischen Erlebnisse darzustellen sind. Eine Komödie setzt mithin nicht nur andere «emotion markers» als ein Melodram, sondern sie setzt diese auch anders.

17 Vgl. Altenloh 1914.

18 Vgl. Prommer 1999, S. 112/13. Es verwundert allerdings, dass die verschiedenen Studien zu diesem stets am häufigsten genannten Kinobesuchsmotiv Werte von 65 bis 94% herausbekommen. – Die Studie von Settele 1996 nennt im Übrigen erst an 9. Stelle das Motiv «weil ich ein bestimmtes Kino besuchen wollte» (Settele 1996, S. 74, zit. in Prommer 1999, S. 113). Dies läßt zumindest für die regionale Situation im München der 1990er Jahre darauf schließen, dass es seitens der Kinobesucher wenig Bindung an ein spezielles Haus gab respektive es für viele Kinobesucher wenig relevant war, in welchem Kino sie den ausgewählten Film sahen. Umgekehrt haben Studien zur Erschließung neuer Besucherschichten im Zusammenhang mit der Entstehung und Etablierung von Multiplex-Kinos in den 1990er Jahren völlig von Filmangebot und Besuchereinstellungen abstrahiert, was auch Prommer als ein Problem ansieht, vgl. dies. 1999, S. 103/04. – Die Leserin fragt sich einigermassen kopfschüttelnd, was die sog. empirische Forschung zum Kinopublikum eigentlich alles nicht interessiert.

19 Vgl. Brosius/Weaver 1994.

zu begegnen verspricht der medienbiographische Ansatz, den Elizabeth Prommer auf die Kinobiographie hin fokussiert hat. Sie geht zunächst von der (vielfach reproduzierten) Hypothese aus, dass der Stellenwert des Kinos sich im Laufe des Lebens wandelt und sich dementsprechend auch die Bedeutung, die einzelne Filme in den verschiedenen Lebensphasen der Zuschauer/innen gewinnen (können), verändert. Lothar Mikos hat 1994 konstatiert, dass es eine biographisch orientierte Filmzuschauerforschung nicht gebe,²⁰ was eine elementare Eigenschaft von Filmrezeption vernachlässige: «Sinn bekommt ein Film erst, wenn er in die individuelle Lebenspraxis übernommen wird.»²¹ Auch der Zusammenhang zwischen dem Kino als Ort des Sich-Versammelns, i.e. der Generierung sozialer Ereignisse, und dem angebotenen Filmprogramm wird in den soziodemographischen Studien nicht thematisiert.

Prommers Studie fragt auch danach, an welche Bildwelten sich die Befragten erinnern können und welche Bedeutung die Probanden einzelnen Filmen für ihr Leben zuschreiben. Eine Frau (Sekretärin), die zum Zeitpunkt der Erhebung 26 Jahre alt war, erzählt davon, dass sich im Alter von 17 Jahren ihr Filmgeschmack umgestellt habe. Sie habe da

«versucht, möglichst viele intellektuelle Filme zu sehen [...], so von [erg. U.v.K.] François Truffaut, diese schwarz-weiß-Filme, die hab ich ganz toll gefunden und hab immer irgendwie versucht, möglichst geschick zu sein. Auch durch meine Schwester, die natürlich wieder viel weiter war, die damals auch schon auf einem intellektuellen Niveau geschwebt ist [...], permanent von irgendwelchen Philosophen geredet hat, die ich nicht gekannt hab, ich bin auch immer irgendwie nach ihr gegangen...»²²

Diese, vom Narrativ der Bildung geleitete, retrospektive Selbsteinschätzung des Wandels und der Neujustierung des individuellen Filmgeschmacks in der Adoleszenzphase bleibt völlig uninterpretiert. Deutlich tritt indes eine heteronome Position der Interviewten hervor: Die (vermutlich ältere) Schwester ist das (temporäre) Leitbild der jüngeren, die sich an ihr orientiert.

Ausgewertet werden vor allem die Mehrfachnennungen, die in einer Rangliste zusammengestellt werden. Liegt die (zwischen dem 16. und mehrheitlich ca. 30. Lebensjahr anzusetzende) kinointensive Phase in den 1980er Jahren, so nennen die meisten der Teilnehmer/innen den Film *DIRTY DANCING* (USA 1987, Emile Ardolino).²³ Liegt sie in den 1990er Jahren, so werden *SCHINDLER'S LISTE*²⁴, *FORREST GUMP*²⁵ oder *DER BEWEGTE MANN*²⁶ genannt. Die von Prommer erstellte Liste

20 Vgl. Mikos 1994.

21 Mikos 1994, S. 337. Vgl. auch die Rekonstruktion individueller Medienbiographien in der Studie von Thier und Laufer (Hg.) 1993, die jedoch nicht dem Kino allein gilt.

22 Interview-Auszug, zit. in Prommer 1999, S. 228.

23 Vgl. Prommer 1999, S. 229.

24 *SCHINDLER'S LISTE*, USA 1994, Steven Spielberg.

25 USA 1994, Robert Zemeckis.

26 D 1994, Sönke Wortmann.

vermag zwar allgemein die erinnerten Präferenzen in der kinointensiven Phase der Studienteilnehmer darzulegen, sie kann jedoch weder eine genderspezifische bzw. -typische,²⁷ noch letztlich eine generationsspezifische bzw. -typische Aussage treffen. Zehn Teilnehmer (von Prommer als «Cinephile» identifiziert) erinnerten sich an ein besonderes Kinoereignis und erzählen darüber, ohne dass die Studie freilich nachfragt, warum der eine oder andere genannte Film retrospektiv als bedeutsam für das eigene Leben eingestuft wurde (was für die Einschätzung der Bedeutung medialer Ereignisse für die eigene Identitätsbildung von großem Interesse wäre). Keine der zitierten Erzählungen der Teilnehmenden²⁸ wird näher interpretiert, und eine Verknüpfung des Filmerlebnisses mit dem Ort Kino kommt so gut wie nie zur Sprache.

Kino-/ Filmgedächtnis und Selbstreflexion

Erfahrungen mit Kino und Filmen, unter dem Aspekt des individuellen Gedächtnisses betrachtet, zu untersuchen, heißt, analog der Prämissen der Erinnerungsforschung, zu konzedieren, dass Erinnerungsprozesse (sowohl im Hinblick auf das Was, als auch auf das Wie des Erinnerns) wesentlich von den Bedürfnissen des jeweiligen biographischen «Jetzt» der sich erinnernden Subjekte geprägt sind. Auf den Film bzw. die Erfahrung mit Filmen übertragen, bedeutet dies, zu fragen, welche Filme, die dem eigenen Erfahrungsschatz angehören, sich in der aktuell reproduzierbaren Erinnerung als biographisch nachhaltige ästhetische und emotionale Erlebnisse erweisen; es heißt weiter, zu fragen, in welcher Lebensphase diese Seherlebnisse stattfanden und welche der oben beschriebenen Kontextfaktoren erinnerbar sind, die sich womöglich an diese Seherlebnisse knüpfen.²⁹

Eine Fragestellung wie die, welche Filme besonders gut im Gedächtnis haften und an welchen Faktoren dies liegen mag, anzugehen und für sie ein hinreichend komplexes Szenario zu konstruieren, bedarf meines Erachtens Langzeitstudien, die darauf angelegt sein sollten, Profile zu Kinobesuch und anderen (audiovisuellen) Medien entlang den biographischen Phasen von Rezipienten zu erstellen und dies mit dem prinzipiell individuellen Erfahrungsschatz an (in den verschiedenen biographischen Phasen gesehenen) Filmen zu korrelieren. Zum anderen bedarf es Überlegungen zu generationenspezifischen und innerhalb dieser Generationen genderspezifischen Differenzen des Erinnerns an Filme. Es wäre also, nicht nur, wie bei Prommer, zu fragen, welche Filme signifikant häufig erinnert werden, sondern auch, wie sie erinnert werden.

27 Prommer schreibt lediglich, dass die an ihrer Studie teilgenommen habenden «Frauen [...] häufiger ins Kino gehen als die Männer.» (Prommer 1999, S. 248) Es scheint für sie jedoch irrelevant zu sein, dass die weiblichen Teilnehmer sich häufiger an konkrete Filme erinnern und dass sie sie, wie aus den zitierten Interview-Erzählungen hervorgeht, auch anders erinnern.

28 Zit. in Prommer 1999, S. 236–240.

29 Zur Systematisierung und Typisierung von Kino- und Filmerinnerungen vgl. Kuhn 2010 a.

Eine medienbiographische Forschung, die zumal die Ursachen für den Wechsel medialer Präferenzen in verschiedenen Lebensphasen untersucht, müsste in Bezug auf die individuellen Motive des Sehens von Filmen im Kino, dessen Kontextbedingungen, ggf. auch auf Motive für das Wiedersehen von Filmen, zudem die aktuelle Medienvielfalt im Blick haben. Im Zuge der vermehrten Re-Edition³⁰ und damit der Zugänglichkeit von Filmen aus praktisch allen Epochen der Filmgeschichte über verschiedene, unabhängig von den Institutionen Kino und Fernsehen funktionierende Distributionskanäle und Träger (v.a. DVD, Internetplattformen) kommt es zunehmend zu einer Entkoppelung von Generationenerfahrung und begleitendem Filmprogramm, wie sie zumindest tendenziell (bezogen auf Dekaden) noch für Prommers medienbiographische Studie leitend war. Kino- bzw. Film-Zeitgenossenschaften definieren sich aber zunehmend nicht mehr über geteilte und damit auch mitteilbare, gemeinsame Erfahrungen mit einem Ensemble von jeweils neu ins Kino gebrachten Filmen. Communities bilden sich, eben weil Film sich insgesamt seit den 1990er Jahren vom Kino als seinem genuinen Rezeptionsort, zunehmend aber auch vom Fernsehen als redaktionell verantwortetem Programm-Medium (auch durch ritualhafte Programmierung von Reprisen) zu lösen beginnt und anders verfügbar wird, auch anders aus.

Dabei birgt die Möglichkeit, Filme auf verschiedenen Plattformen auf dem heimischen Rechner zu sehen, potentiell auch eine neue Sozialisationsform, die für die Erfahrung von Film prägend werden kann: An der Kinoerfahrung (womöglich auch an der Fernseherfahrung) vorbei könnte sich z.B. bei den sog. *Digital Natives* eine ihrerseits generationentypische, kollektive Seh-Erfahrung ausbilden, durch die jenseits gemeinsamer raum-zeitlicher Anwesenheit an einem Ort gleichwohl ein gemeinsamer Erfahrungsschatz an Film(en) erworben wird; damit konstituiert sich potentiell auch ein neuartiger Erfahrungsraum, der nicht mehr durch konkrete Orte ‚hinterfangen‘ wird. Die Erzählungen über Erlebnisse mit Filmen und das Filmesehen werden – so steht zu vermuten – andere sein als solche, die das Kino als Ort einer raumzeitlich ko-präsenten, gemeinschaftlichen Rezeptionserfahrung stets schon mit im Bewusstsein haben (ohne dass das atmosphärische Feld, das dem Raum Kino eignet, freilich in den meisten Erzählungen mitthematisiert werden würde). Ob sich im Zuge der alltäglicher werdenden Praxis des Filmesehens auf dem Rechner, im, mit Beamer respektive Großbildschirm ausgestatteten, imitatorischen «Heimkino» oder auf mobilen «Endgeräten»³¹ ein ähnliches Filmgedächtnis

30 Vgl. zu den Modi, dispositiven und wahrnehmungspragmatischen Kontexten von Re-Editionen historischer Filme den Beitrag von Franziska Heller in diesem Band.

31 Dass z.B. in den letzten Jahren viele Zugreisende auf Laptops Filme anschauen und deren Töne über Kopfhörer rezipieren, hat zur Folge, dass, obwohl gerade im Großraumwagen die bewegten Bilder für viele vorbeigehende oder in der Nähe der Zuschauenden stehende bzw. sitzende Mitreisende dazu neigen, einen neugierigen Blick auf die kleinen Bildschirme zu werfen, die Rezipierenden sich ebendies, zornige Blicke werfend, verbitten. Das ‚parasitäre‘ Mitsehen verletzt eine Grenze, die durch die intime Nähe zwischen Bildschirm und Betrachterauge konstituiert wird. Zudem wird das Eigentum an Gerät und Film restriktiv ausgelegt und vehement verteidigt.

ausbilden kann wie unter Kinobedingungen, bedürfte Forschungen, welche die Ansätze der medienbiografischen Forschung zur re-modellieren hätten.

Zwei Weisen der Erinnerung an die Stärke des Kinos

Die im Folgenden beschriebenen, sehr subjektiven Rückblicke auf Situationen des Kinogehens und der Erfahrung mit Filmen mögen ein erster Schritt sein, ungeordnete Erinnerungen mit und um das Kino herum zu strukturieren. Ein Rückblick gilt dem Befund, dass sich die Begleitumstände, die soziale Konstellation der Filmwahrnehmung und die Eigenschaften des Ortes, an dem der Film gezeigt wurde, gleichsam vor die Erinnerung an den Film selbst schieben können. Diese Überlagerung, ja, Verschüttung der Erinnerung an den gesehenen Film, bleibt bestehen, wenn ich der Versuchung widerstehe, denselben Film heute noch einmal anzuschauen – und ich habe das bislang getan. Es ist eine vielleicht gar nicht so untypische Erfahrung einer 16- oder 17-Jährigen Mitte/Ende der 1970er Jahre, die mit ihrem ersten Freund ins Kino geht, nach sorgsamer Abwägung eines für beide Geschlechter akzeptablen Programms in einem (damals ca. 200 Parkettsitze plus Balkon mit weiteren 50 Plätzen fassenden) Programmokino. Dieses Kino lag (und liegt noch immer) in der nördlichen Vorstadt Regensburgs, seine Frontseite geht auf eine vierspurige Ausfallstraße.³² Der Bau steht leicht gekantet und zurückgesetzt, sodass die Besucher ausreichend Platz auf dem breiten Trottoir haben, sich vor dem Kino zu treffen und zu reden, ohne dass der Autolärm ihren Stimmen allzu sehr zusetzt. In diesem Frühjahr 1977 nun lief Eric Segals LOVE STORY³³ in diesem Kino. Ein paar Bilder blieben haften, mehr nicht. Er todtraurig an ihrem Bett, sie, die todgeweihte Krebskranke, liegend und ihn tröstend. Was aber lebendig und jederzeit auch mit seinem emotionalen Wert verknüpft in mir abrufbar bleibt, sind die Geschehnisse im Anschluss an die Vorstellung: Nachdem wir das Kino verlassen hatten, gingen wir zu unseren um die Ecke parkenden Rädern (die wir leicht versetzt gegen einen Maschendrahtzaun lehnd hintereinander stehend abgestellt hatten), um über die große Brücke zurück in die Innenstadt zu gelangen. Meines aber war weg. Die Dämmerung war schon hereingebrochen, wir suchten die Umgebung ab, doch das Fahrrad blieb verschwunden. Offenbar hatte es jemand gestohlen. Ich war sehr verzweifelt (es war mein erstes Drei-Gang-Rad) und furchtbar wütend. – Ein Theoretiker der Kinoemotionen könnte nun (zurecht) behaupten, die von mir mit vollzogenen Emotionen des Melodramas mit seinem tränenreichen Ende hätten diese Reaktion verstärkt. Wäre das *mood management*, hätte ich mir einen Western angeschaut, anders ausgefallen? – Ich widerspreche keineswegs der

32 Das Regina-Kino war auch dasjenige, in dem ich als ca. Sechsjährige, von meiner Großmutter begleitet, meinen ersten Film sah: Es war HEINTJE, EIN HERZ GEHT AUF REISEN (BRD 1969, Werner Jacobs). Ausgewählt hatte diesen Film selbstredend meine Begleiterin, die nicht nur Roy Black, sondern auch Heintje als kindlichen Schlagerstar schätzte.

33 USA 1970.

Annahme, dass die Dramaturgie eines Westerns die emotionale Disposition einer großen Anzahl von Filmzuschauern nach Schluss der Vorstellung anders einstellt als diejenige eines Melodramas – trotzdem entzieht sich diese spontane und unvorhersehbare Reaktion weitgehend der wissenschaftlichen Beobachtung, gewinnen doch die wirkungspsychologischen Studien ihre Erkenntnisse fast ausschließlich in kontrollierten Laborsituationen und von den Forschenden selbst gesetzten Versuchsanordnungen, in die ihre Probanden gestellt werden. Lebensgeschichtlich freilich wird dieses Erlebnis stets meine Einstellung zum Film LOVE STORY prägen.

Bestimmt in diesem ersten Beispiel das soziale und vor allem lokale Kontext-Setting meine Erinnerung, so führt das zweite Beispiel nachhaltiger Gedächtnisprägung, die sich mit einem bestimmten Film verbindet, in den Kinosaal selbst: Es ist das Jahr 1986, im Royal-Palast am Münchner Goetheplatz läuft James Camerons ALIENS³⁴. Die Erinnerung an den zweiten Teil der ALIEN-Tetralogie verbindet sich bis heute vor allem mit seinem Ton (nicht nur jenem Herzton, der die gesamte Länge über bestehen blieb) und der Erfahrung mit einem Sound Design, das den fiktionalen akustischen Raum bis in die feinste, hyperreale Verästelung hinein, um den eigenen Körper herum baute. Ich habe kaum jemals ein intensivere somatische Erfahrung mit einem Film gemacht als in dieser *in nuce* immersiven Anordnung und würde argumentieren, dass dies nur in dem Maße möglich wurde, als dieses Kino in der Lage war, die Feinheiten der Tonspur des Sequels vollständig in der technischen Wiedergabe auszuschöpfen.³⁵ Wenn ich mich des Films erinnere, verknüpft er sich unlösbar mit dieser somatischen Erfahrung beim erstmaligen Sehen.

Aus diesen, willkürlich aus dem eigenen Erfahrungsschatz mit Filmen herausgegriffenen Beispielen erhellt zweierlei: Erstens lassen sich offenbar Kontextphänomene abstrahieren, die sich lebensgeschichtlich zwar assoziativ mit bestimmten Filmen verbinden, aber gleichsam vor diese selbst treten, weil sie stärkere emotionale Einschnitte darstellen, als das im Rezeptionsprozess unmittelbar an den Film herangetragene emotionale Quantum. Es wäre lohnend, derartige Erinnerungen (respektive Lücken) zu vergleichen mit der Erinnerung an Störfaktoren, die die Filmwahrnehmung im sozialen Raum des Kinos beeinträchtigen.³⁶ Zweitens sind mit dem Erfahrungsraum des Kinos, seiner Architektur und technischen Ausstattung selbst inhärente Phänomene zu nennen, die das Wahrnehmungserlebnis so modellieren können, dass es sich gleichsam unauslöschlich ins Gedächtnis ein-

34 ALIENS – DIE RÜCKKEHR, USA 1986.

35 Diese Erfahrung ließe sich insoweit auch mit Ed Tans Begriff der Artefaktemotion fassen, als neben dem immersiven somatischen Erfasstwerden der Zuschauerin durch das Sounddesign von ALIENS gleichzeitig ein Gefühl der ästhetischen Wertschätzung über die spektakuläre Tonkomposition mitschwang. Es ließe sich spekulieren, dass die Nachhaltigkeit einer filmischen Erinnerung umso stärker ist, je mehr sich Fiktionsemotionen und Artefaktemotionen verknüpfen. Zu diesem Begriff vgl. Tan 1996.

36 Vgl. hierzu den Beitrag von Julian Hanich in diesem Band.

prägt. Eine spezifische, ortsgebundene Sinneserfahrung verknüpft sich nachhaltig mit der erinnerbaren filmischen Struktur.

Erzählung, Erinnerung, Seherlebnis und Kinoraum. Zur kinobiographischen Bedeutung von François Truffauts L'ENFANT SAUVAGE

Ich nähere mich Truffauts Film im autobiographischen Selbstexperiment, indem ich gleichsam vom heutigen Wissen über seinen historischen Stoff und die Charakteristika von Truffauts ästhetischer Herangehensweise an diesen Stoff zurückgehe und mich an die erste Seherfahrung mit diesem Film zu erinnern versuche. Welche Kontextfaktoren spielen eine Rolle und wie stellen sie sich in der Erinnerung dar? Warum hat schließlich dieser Film eine solch große lebensgeschichtliche Bedeutung für mich?

Wie Kaspar Hauser, so gehört auch Victor von Aveyron, der «Wolfsjunge» Truffauts, zu jenen «wildern Kindern», welche die spätaufklärerische, sich aus der Philosophie lösende Wissenschaft der Anthropologie um 1800 in elementarer Weise beschäftigt und herausgefordert haben. Ausgesetzt oder in Isolation gehalten, wuchsen diese Kinder ohne menschliche Zuwendung, ohne Sprache und reduziert auf animalische, auf das Überleben in der Natur gerichtete Funktionen heran. Zahlreiche Pädagogen und Wissenschaftler widmeten ihnen ihre Fürsorge, betrachteten sie aber zugleich auch als faszinierende Untersuchungsobjekte. An diesen Kindern meinte man so etwas wie den Naturzustand des Menschen und den Einfluss der Erziehung gleichsam in einer Laborsituation studieren zu können. Der «Wilde von Aveyron» wurde im Sommer des Jahres 1798 in den Wäldern dieser Region gefunden. Drei Jäger hatten ihn entdeckt und den nackten Jungen eingefangen. Man schätzte ihn auf etwa elf oder zwölf Jahre. Er konnte nicht sprechen und zeigte kaum Anzeichen irgendeiner geistigen oder sozialen Entwicklung. Sie brachten ihn in ein benachbartes Dorf, doch gelang ihm nach kaum einer Woche die Flucht. Das ganze folgende Jahr verbrachte er in völliger Einsamkeit, aber am 9. Januar 1800 tauchte er wieder auf uns ließ sich widerstandslos ergreifen.

Sein Fall wurde sofort Gegenstand lebhafter Kontroversen, in denen die wissenschafts- und gesellschaftstheoretischen Positionen des nachrevolutionären Frankreich wie unter einem Vergrößerungsglas sichtbar wurden. Schon kurz, nachdem der Junge aufgefunden worden war, veranlasste die *Société des Observateurs de l'Homme* seine Überstellung nach Paris zum Zwecke anthropologischer Studien. Die Frage war: Hatte man es hier mit einem Naturkind à la Rousseau zu tun, das unverdorben war von der Zivilisation? Oder war der Knabe ein Exempel für die Lehre des Philosophen Condillac, wonach der Mensch in der Isolation einer Statue gleich, deren Sinne erst durch die Reize der äußeren Welt erweckt werden müssen? – Philippe Pinel, Irrenarzt am Hospiz von Bicêtre, dämpfte die hochgespannten Erwartungen. Seiner Diagnose nach waren Victors Wahrnehmungs- und Denkfunktionen von Geburt an schwer geschädigt. Der «Wilde Knabe» sei nicht retardiert,

weil er ausgesetzt wurde, sondern es verhalte sich umgekehrt: «Wir können also höchstwahrscheinlich annehmen, dass der Knabe von Aveyron den Kindern und Erwachsenen gleichgestellt werden muss, die an einer angeborenen oder erworbenen Demenz oder Idiotie leiden.»³⁷ So lautete die Diagnose, die Pinel der *Société* in seinem Gutachten vom Dezember 1800 präsentierte. Pädagogische Bemühungen hielt er für zwecklos. Nicht die Gesellschaft, sondern die Natur habe Victors Zustand verursacht. Nicht eine lange Untätigkeit seiner affektiven und intellektuellen Fähigkeiten, sondern eine organische Mangelercheinung oder Missbildung sei Ursache seiner Beeinträchtigungen. Deshalb müsse man nicht so sehr auf die Erziehung des Moralischen, sondern vielmehr auf die Heilung des Physischen Hoffnungen setzen, damit Victor wieder «normal» werde.

Einerseits erntete Pinel dank der scheinbaren Stichhaltigkeit seiner Diagnosen und Argumente in Fachkreisen Lob. Andererseits wiesen die Autoren der Zeitschrift *Décade Philosophique* sein medizinisches Fazit vehement zurück. Das publizistische Hauptorgan der *Idéologie* – der Lehre von der Entstehung der Ideen im menschlichen Geist – behauptete, Victor sei weder taubstumm noch schwachsinzig, sondern durch das Leben in den Wäldern auf einer tierähnlichen Stufe verblieben. Durch seine Erziehung gelte es nun den Beweis anzutreten, dass der Mensch erst durch die Gesellschaft geschaffen werde. Vorwurf eines anonymen Autors gegen Pinel war, dass sich hinter seiner Wissenschaft ein philosophisches Vorurteil verberge, dass die konkret-faktische Existenz eines vernunftbegabten, weisen, guten «Naturmenschen» voraussetze. Dieses Vorurteil sei durch den jungen «Wilden» ins Wanken geraten.

Das Kind kam in die Pariser «Schule für Taubstumme» unter die Obhut des Arztes Jean Itard, eines Schülers von Pinel. Allerdings hielt Itard nichts von dessen physiologischer Betrachtungsweise der Sinne und des Intellekts. Wie die Ideologen, so stand auch Itard unter dem Einfluss der sensualistischen Theorien John Lockes und insbesondere Condillacs. Danach war der Mensch nicht, wie die rationalistische Schule annahm, mit angeborenen Verstandeskraften ausgestattet, sondern zunächst nur ein «leeres Blatt»: Nur die unmittelbaren Sinneseindrücke lassen Denkprozesse entstehen. Notwendiges Instrument hierfür ist die Sprache, die durch Imitation gelernt wird. Durch die Wörter werden die Wahrnehmungen bezeichnet und dadurch zu «einfachen Ideen». Sie lassen sich dann miteinander kombinieren und führen so zu immer komplexeren und abstrakteren Gedankengebäuden. Sprache und Intellekt des Menschen hängen demnach allein von den zivilisatorischen Einflüssen ab. Ohne sie, so dachte Itard, wäre der Mensch «eines der schwächsten und unintelligentesten Tiere».

Itard gab dem Jungen den Namen «Victor», eine Geste der Individualisierung, die sich gegen die biologische Klassifikation Linées wandte, demgemäß die «wilden Kinder» als eine eigene Unterart, als *homo ferus* aufgeführt wurden.

37 Zit. nach Moravia [1970] 1989, S. 111.

«Während ich meine Anstrengungen darauf beschränkte, die Sinne unseres Wilden in Tätigkeit zu setzen, nahm auch der Geist seinen Anteil an der ausschließlich auf die Erziehung dieser Organe gerichteten Pflege und zeigte die gleiche Abfolge der Entwicklung.»³⁸

Von diesen Theorien ließ Itard auch dann nicht ab, als er sich das weitgehende Scheitern seiner ärztlichen und pädagogischen Bemühungen eingestehen musste. Victors sprachliche, intellektuelle und soziale Fähigkeiten blieben sehr rudimentär. Zwar gelang es Itard, das Sehvermögen, die Tastempfindungen und den Geschmackssinn des Jungen ein wenig zu verbessern und ihm die Verwendung von Zeichen beizubringen. Mit der Zeit lernte er, den geschriebenen Wörtern einzelne Objekte, dann ganze Objektklassen zuzuordnen, und Victor erlernte Anfangsgründe der Schrift durch Imitation. Aber schließlich überließ Itard nach vielen Jahren der Fürsorge Victor seinem Schicksal. Er lebte zunächst wieder in der Taubstummenschule, dann in Pension bei seiner früheren Pflegerin, ohne einen weiteren Fortschritt zu machen. Victor, der «wilde Knabe von Aveyron» starb 1828.

Die Quellengrundlage für das Drehbuch von François Truffaut und Jean Gruault bildete Jean Itards Schrift *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron* aus dem Jahr 1806.³⁹ Beide Autoren folgen Itards Bericht hinsichtlich



Abb. 1 Der Knabe als Untersuchungsobjekt zwischen Itard und Pinel

der Chronologie ziemlich genau; allerdings rafft das Drehbuch die Zeitverhältnisse gegenüber dem Bericht. Während die Erziehungsbemühungen des historischen Itard etwa sechs Jahre, so wirkt im Film die lange Phase des Lernens, vom aufrechten Gehen bis zur Begriffs- und Schreibschulung, von Victors Einzug in Itards Haus auf dem Land bis zu seiner freiwilligen Wiederkehr nach einer temporären Flucht in die nähere Umgebung, stark komprimiert. Das Ende des Films setzt die Beziehung zwischen Itard und dem Knaben als gelungen, ist Victors Rückkehr für den Zuschauer doch als Einsicht zu interpretieren, dass ein Leben in diesem Haus einer nicht mehr lebberen Existenz am Rande der Zivilisation vorzuziehen sei. Itard (von Truffaut selbst gespielt, der mit dieser Figur und auch, indem seine eigene Hand die Aufzeichnungen Itards szenisch nachschreibt, sein eigenes bewegtes Signet in den Film einschreibt) nimmt ihn nach dieser freiwilligen Rückkehr gleichsam als Adoptivsohn an.

38 Jean Itard: *Deuxième Memoire sur Victor de l'Aveyron* (1806), zit. nach Moravia 1989, S. 117.

39 Nachgedruckt im Anhang von Malson 1964.

Im Vorspanntext wird auf die authentische Geschichte verwiesen, und der Film markiert sich als Chronik. Trotz seiner Dreiaktstruktur (die sich am klassischen Erzählkino mit Exposition, Konflikt und Lösung orientiert), bleibt die epische Form des Berichts in allen Phasen transparent.⁴⁰ Durch das Schwarzweiß der Bilder wird die historische Distanz unterstrichen, die überwiegend ruhige Kamera und die häufigen bildlichen Symmetrien unterstreichen den Abstand des Sehens zum gezeigten Geschehen. Die kammerspielartige Form, die das Geschehen um nur wenige Figuren anordnet, konzentriert die Aufmerksamkeit ganz auf die Beziehung



Abb. 2–3

zwischen Itard, Madame Guérin, seine Haushälterin, und Victor, zu dem die Kamera stets die größte Nähe sucht. Die Kameraarbeit des Films lässt die verschiedenen visuellen Modi als Gesten erscheinen, in denen sich die forschend-wissenschaftliche Betrachtung einerseits, die empathiegesättigte, ja zärtliche Wahrnehmung des Jungen andererseits spiegeln. Die sehr schnellen Schwenks und Schnitte zu Beginn künden von dem schier unmöglichen Unterfangen, den Jungen überhaupt zu Gesicht zu bekommen: Es ist der Blick des Jägers, der das Wild vor die Flinte zu bekommen versucht, das sich ihm gleichwohl entzieht. Die

sich schließende Kreisblende nimmt, ganz künstliche Optik, den Jungen, der sich auf einen Baum geflüchtet hat und in der Totalen, von Blattwerk umgeben, dem Betrachterauge zunächst unsichtbar ist, eingrenzend ins Visier. Mit den häufigen Bildteilungen in den Nahaufnahmen (die z.B. noch durch den, den Architekturraum teilenden Fensterrahmen verstärkt werden, vgl. Abb. 3), werden Pinel und Itard, Lehrer und Schüler, als zunächst gleichrangige Kontrahenten gesehen, deren Theorien potentiell gleichwahrscheinlich sind. Die Erziehung, die Itard dem Jungen in der Folge in einer von der Gesellschaft weitgehend abgeschoteten, privaten Umgebung erteilen wird, wird Pinel am Ende nicht recht geben.

40 Vgl. Jansen/Schütte (Hg.) 1974, S. 118–122 und Le Berre 2005, S. 128–141.

Itard hat sich im Film nicht nur von den Auffassungen seines Lehrers emanzipiert, er gewinnt durch die Art, wie er mit Victor interagiert, selbst einen sozialen Sohn. Doch um all das, was Itard tut und über das er sich (und dem Zuschauer) schreibend und als Voice over, durch Truffauts Stimme sprechend, Rechenschaft ablegt, baut die Inszenierung eine filmische Anschauung Victors und des Erziehungs-, genauer: des Abrichtungsprozesses, in den Itard den Knaben stellt, die vor allem auf ein Staunen über die Art hinausgeht, wie Victor mit seinen Sinnen die Natur und ihre «Ressourcen» wahrnimmt und genießt. In jeder dieser, teils auch von Itard, teils nur vom Zuschauer beobachtbaren Gesten steckt eine Sehnsucht nach intensiver Erfahrung mit scheinbar einfachen Dingen: dem hochkonzentrierten Milchtrinken aus einer Schale, dem Spüren der Regentropfen auf der Haut beim Knieen auf der Wiese im Mondschein, nach dem selbstversunkenen Betrachten der Landschaft.

In diesen, ganz Victor gehörenden Momenten zeigt Truffaut, was seine Figur Itard irreversibel verloren hat und was er sich seinerseits nur durch wohlwollendes Betrachten, also durch ästhetische Anschauung des Knaben in seine eigene Lebenswirklichkeit holen kann.

Ich habe diesen Film das erste Mal 1981, im Alter von 20 Jahren gesehen, in einem provisorischen Kino, zu der Zeit, als der Studentische Arbeitskreis Film der Universität Regensburg seine Vorführungen nicht mehr (wie noch kurz zuvor) in einem der Hörsäle auf dem Campus veranstalten durfte. Danach hatte die Stadt dem Arbeitskreis in einem gerade erst sanierten mittelalterlichen Speicher, der langsam in ein Kulturzentrum verwandelt wurde, einen Saal zur Verfügung gestellt, der etwa 50 Sitzplätze fasste. Wir saßen auf reichlich unbequemen Stühlen, die Projektionskabine war ein weißer, hinten im Saal stehender Kasten, das Projektorgeräusch ließ sich deutlich vernehmen. Ich glaube, den *WOLFSJUNGEN* allein, ohne verabredet gewesen zu sein, gesehen zu haben. Zwei weitere Filme wurden, neben Truffauts Film, zu intensivsten Seherfahrungen in diesem Provisorium (aus dem wenige Jahre später das



Abb. 4–5

Kommunale Kino der Stadt Regensburg wurde, mit guter Akustik und bequemen Sesseln): Sergej Eisensteins *STATSCHKA*⁴¹ und Peter Kriegs *SEPTEMBERWEIZEN*.⁴² Alle drei Filme haben durch ihre Ästhetik und politische Position eine nachhaltige, durch mehrfaches Wieder- und Neu-Sehen verstärkte Bedeutung für mein Denken und Fühlen, aber auch für die weitere filmische Sozialisation gehabt. Doch nur *L'ENFANT SAUVAGE* hat mich in der Erinnerung so tief berührt, dass ich ihn, gerade weil sich seine Aufführung bis heute mit diesem Kinoprovisorium verbindet, als eine meiner stärksten Film-Seherlebnisse überhaupt betrachte – vielleicht deswegen, weil ich, als ich ihn zum ersten Mal sah, selbst noch nicht so weit weg von an mir vollzogenen pädagogischen Bemühungen verschiedenster Art war und noch deutlich in mir der oft gehörte Vorwurf nachhallte, ich sei «nicht erziehbar».

Literatur

- Barth, Hermann: *Psychagogische Strukturen des filmischen Diskurses in G.W.Pabsts Kameradschaft*. München: diskurs film 1990
- Brosius, Hans-Bernd/Weaver, James B.: Der Einfluss der Persönlichkeitsstruktur von Rezipienten auf Film- und Fernsehpräferenzen in Deutschland und den USA. In: Louis Bosshart/Wolfgang Hoffmann-Riem (Hg.): *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. München 1994, S. 284–300
- Holighaus, Alfred (Hg.): *Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen sollten*. Berlin 2005
- Itard, Jean [1806]: «Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron». In: Lucien Malson: *Les enfants sauvages, mythe et réalité*. Paris 1964 (Anhang). Dt. Ausgabe: *Die wilden Kinder*. Frankfurt am Main 1972
- Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hg.): *François Truffaut*. München 1974
- Kepler-Tasaki, Stefan/Paefgen, Elisabeth K. (Hg.): *Was lehrt das Kino? 24 Filme und Antworten*. München 2012
- Kuhn, Annette: *An Everyday Magic. Cinema and cultural memory*. London 2002
- Was tun mit der Kinoerinnerung? In: *montage AV* 19/1/2010, S. 117–134 (a)
- Heterotopie, Heterochronie: Ort und Zeit der Kinoerinnerung. In: Irmbert Schenk et al. (Hg./eds.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg 2010, S. 27–39 (b)
- Le Berre, Carole: *François Truffaut at work*: London et al. 2005
- Mikos, Lothar: Film und Leben. Filmgeschichte und Filmbiographie. In: *medien + erziehung* 4/1994, S. 333–339
- Moravia, Sergio [1970]: *Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*. Frankfurt/Main 1989
- Prommer, Elizabeth: *Kinobesuch und Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie*. Konstanz 1999
- Settele, Tanja: *Kinobesuch in München. Eine Befragung der Besucher ausgewählter Münchner Kinos*. Mag. Arbeit (masch.) München 1996
- Smith, Greg M.: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge et al. 2003
- Tan, Edward: *Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine*. Mahwah, New Jersey 1996
- Thier, Michaela/Laufer, Jürgen (Hg.): *Medienbiographien im vereinten Deutschland*. Bielefeld 1993

41 STREIK, UdSSR 1925.

42 BRD 1976.

III.

Veränderungen des Erfahrungsraums «Kino» durch neue Technologien und andere Medien



Foyer und Kassenhalle

DIY-Cinema

Alternative Erfahrungsräume des Kinos

Berlin Schöneberg, 15. September 1971: Eine Gruppe von politisch interessierten Schwulen trifft sich im Kino Arsenal, nicht nur, um über einen Film zu diskutieren, sondern diesen zum Anstoß zu nehmen, selbst politisch aktiv zu werden. Nur wenige Monate zuvor, am 3. Juli, hatte NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT¹ im Jungen Forum der Berlinale Premiere gehabt, ein agitatorischer Film über Konsumorientierung und Heteronormativität der Schwulenszene. Von Beginn an war er ein Stein des Anstoßes und Auslöser für heftige Diskussionen gewesen: Durfte man Schwule derart negativ darstellen? Wie konnte man eine politisch korrekte Repräsentation außerhalb heteronormativer Erwartungen gestalten? Welche Formen und Mechanismen von Sichtbarkeit wollte man erreichen?

Die Diskussionen waren durchaus beabsichtigt und auch gezielt inszeniert: Anstelle einer klassischen Filmauswertung (und vor seiner konfliktreichen Fernsehausstrahlung im Jahr darauf) tourten die beiden Filmemacher, der Regisseur Rosa von Praunheim und der Soziologe und Sexualwissenschaftler Martin Dannecker, mit ihrem Film durch westdeutsche Kinos und alternative Spielstätten und riefen zur Gründung politischer Aktionsgruppen auf. Mit Erfolg: Auf dem Treffen im Kino Arsenal wurde die Homosexuelle Aktionsgruppe Westberlin (HAW) gegründet; es folgten die Homosexuelle Aktionsgruppe Saarbrücken (HAS) und München (HAM), die gay liberation front in Köln oder die Rote Zelle Schwul (Rotzschwul) in Frankfurt/M. Bereits 1972 konnten über 30 verschiedene Gruppen in Westdeutschland verzeichnet werden.² Als Kinofilm ist NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS daher ungewöhnlich: Statt den Zuschauer im kinematografischen Apparat zu isolieren oder ihn in abstrakten Interpretationsgemeinschaften zu verorten, forciert er eine subkulturelle Kollektivität als Ausgangspunkt weiterer politischer Aktionen.

Doch nicht nur in seiner Distribution und Rezeption weicht NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS deutlich von der eines klassischen Hollywoodspielfilms ab. Auch die Ästhetik des Films selbst macht sein politisches Anliegen deutlich. Gedreht wurde auf 16 mm. Unterbelichtungen waren häufig, das Schauspiel hölzern, die Montage kaum Hollywood-konform. Der Dialog wurde nachträglich eingesprochen, wobei auf Synchronisation mit dem Bild keinen großen Wert gelegt

1 BRD 1970/71, Regie: Rosa von Praunheim.

2 Praunheim 2007, S. 81.



Abb. 1 NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT

wurde. In einer Sequenz des Films (29:54–36:57) fehlte die Tonspur samt der Atmo gar vollständig.

Die Machart des Films ganz in den Kategorien des Do-it-yourself eröffnet die Möglichkeit einer selbstreflexiven Ästhetik. Es ist eine Ästhetik des Fragmentarischen, des nicht Abgeschlossenen, nicht Fertigen. Es ist eine Ästhetik des Fehlerhaften, Dilettantischen, von Störungen durchzogenen. Und es ist eine Ästhetik des Authentischen. Über das Heimvideo schreibt Ramon Reichert, dass nicht mehr nur das zählt, was vor der Kamera zu sehen ist, sondern auch das, was hinter der Kamera nur indirekt zum Ausdruck kommt.³ Gleiches gilt für subkulturell verankerte Filme wie NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS. In einer medialen, selbstreflexiven DIY-Ästhetik wird ein Band zwischen Zuschauer und Filmemacher geknüpft, eine Art subkulturelle Kollektivität: Wir tauchen nicht nur in die Welt des Films ein, sondern in das subkulturelle Dispositiv, das für seine Entstehung verantwortlich war.

Ziel von NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS war es also ganz bewusst, eine Ästhetik des Billigen und Stümperhaften zu etablieren. In einer solchen DIY-Ästhetik behauptet der Film eine ökonomische und soziale Marginalität, die seine

3 Reichert 2011, S. 189.

politische Botschaft unterstützen soll.⁴ Im Gegensatz zu dem Autorenansatz des Trash-Films, bei dem der ästhetische Dilettantismus als stilistischer Ausdruck eines unfähigen Filmemachers verstanden wird,⁵ verweist die DIY-Ästhetik auf ein marginales Wir, mit dem sowohl die in der Subkultur verankerten Filmemacher als auch das Publikum gemeint sind.

NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS ist ein Vertreter eines politischen Do-it-Yourself-Kinos, das in ganz verschiedenen Subkulturen und Szenen beobachtet werden kann. Von den urbanen Avantgarde-Bewegungen bis hin zur Lesben- oder Schwulenszene – in ihnen allen spielt nicht nur der Film und das Filmeschauen eine ganz spezielle Rolle. Es ist vor allem auch eine bestimmte Ästhetik, die DIY-Ästhetik, welche die Erfahrung von Film, Kino und Subkultur aneinander koppelt, Erfahrungsräume und Handlungsräume generiert und so als Maschine zur Umwandlung von Marginalitätserfahrung in Alterität funktioniert.

Erfahrung, Kino und Subkultur

Um die Kopplung zwischen Film, Kino und Subkultur zu verstehen, ist es sinnvoll, auf den Begriff der Erfahrung zurückzugreifen, wie er in der Filmwissenschaft der vergangenen Jahre für das Kino fruchtbar gemacht wurde. Erfahrung als Kopplung von Wahrnehmung und Verstehen hat die enge Fokussierung von Filmverstehen als kognitive und/oder semiotische Leistung aufgeweicht. Der Film produziert ästhetische Formen, die prinzipiell inkommensurabel, reiner Überschuss sind, aber auch kommunikative Formen, die wiedererkannt, kognitiv verarbeitet oder gewusst werden können.⁶ Ihm fällt daher eine doppelte Rolle zu: filmische, ästhetische Erfahrung zu generieren, aber auch weltliche Erfahrung zu verarbeiten und zu erklären.

Das Konzept der Filmerfahrung bietet daher die Möglichkeit, Filmrezeption über das kognitive Verstehen hinaus zu begreifen und Phänomene wie Affekt, Körper oder andere zu integrieren. Es ermöglicht allerdings auch, über den einzelnen, als absolut (und meist männlich) gedachten Zuschauer hinauszudenken, jede Zuschauerin als mit eigenen Erfahrungen ausgestattete zu begreifen, und gleichzeitig die Zuschauerschaft als grundsätzlich kollektiven Prozess und den Film als gemeinschaftsstiftenden zu erkennen.

In diesem Zusammenhang verwundert es daher nicht, dass mit dem Erfahrungsbegriff auch die aktuelle Rezeptionssituation und damit das Kino als Ort des Films in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückt sind. In einem Zeitalter der Entortung des Films wird die spezifische Rolle des Kinos für die Medialität des

4 Dass der Film selbst mit einem Budget von ca. 250.000 DM vom WDR produziert wurde, der Film also zumindest seine ökonomische Marginalität nur simulierte, ist dabei irrelevant (vgl. Praunheim 2007, S. 9).

5 Dies findet man beispielsweise beim Trashfilm, so etwa bei ED WOOD (vgl. Kulle 2012).

6 Casetti 2010, S. 17, Morsch 2010, S. 66.

Films umso deutlicher.⁷ Dabei sollte allerdings betont werden, dass es *das* Kinomodell genauso wenig gibt wie *den* Film.⁸ Bereits das in Hollywood konzipierte Modell des isolierten, dem Film ausgelieferten Zuschauer wurde schon in den 1960er Jahren durch kollektivere Formen abstrakter Verstehensgemeinschaften abgelöst.⁹ Und zwischen Grindhouse und Arthouse, Studiokino und Multiplex, Open Air und Autokino war die Variationsbreite selbst herkömmlicher filmischer Abspielstätten immer schon zu groß, um ein paradigmatisches Modell des Kinos widerspruchsfrei argumentieren zu können.

Auch die Subkulturen, in denen die DIY-Filme verankert sind, schaffen Erfahrungsräume. Gegenüber den traditionellen Formen wie Verein, Verband, kirchliche oder politische Organisation haben die posttraditionellen Vergemeinschaftungsformen, wie sie sich im urbanen Setting des 20. Jahrhunderts entwickelt hatten, eine andere Struktur. Gerade für die Jugendkulturen hat sich hier der Begriff der Szene etabliert: Die «Szenen» haben sowohl eine globale, wie eine lokale Verankerung, sind thematisch fokussiert und durch eine geringere Verbindlichkeit ausgezeichnet. Sie sind (grundsätzlich partielle) habituelle, intellektuelle, affektuelle und vor allem ästhetische Gesinnungsgenossenschaften.¹⁰ Doch auch im Erwachsenenalter können solche posttraditionellen Formen der Vergemeinschaftung nachgewiesen werden, sei es in der queeren Kultur der Lesben und Schwulen oder in anderen Formen «alternativer Szenen», die im Kontext der Neuen Sozialen Bewegungen oder popkulturellen Avantgarden entstanden sind.¹¹

Szenen sind gelebte Subkultur, die alltäglich neue Erfahrungen produzieren und an spezielle Lokalitäten und Temporalitäten geknüpft sind. Sie manifestieren sich in Bars und Kneipen, Kultur- und autonomen Zentren, Kunst- und Theaterprojekten, aber eben auch in Kinos. Szenen generieren eigene Zeichensysteme und kreieren so neue Erfahrungsräume, die sie von ihrer Umgebung unterscheiden. Nur selten sind sie dabei allerdings deutlich abgeschlossen; wesentlich häufiger überlappen sich verschiedene Formationen. Die Szene der Drag Kings und Transgender der 2000er etwa agiert zwischen der linksautonomen, der lesbisch-schwulen und der freien Theater- und Kunstszene¹²; die Super-8-Szene der frühen 1980er zwischen Hausbesetzern, Kunst und Performance, Postpunk und Filmwelt.¹³

Neben der alltäglichen Produktion von Wahrnehmungserfahrungen etablieren die Szenen jedoch auch partielle Öffentlichkeiten, die sich neben oder gegen die bürgerliche Öffentlichkeit stellen.¹⁴ Produziert wird im Rahmen subkulturel-

7 Vgl. Hagener 2008.

8 Schneider 2008.

9 Casetti 2010, S. 23.

10 Hitzler und Niederbacher 2010, S. 14.

11 Vgl. etwa Halberstam 2003, S. 328, Valentine und Skelton 2003, S. 853.

12 Schuster 2010, S. 141.

13 Kulle 2013.

14 Vgl. hierzu Fraser 1996.

ler Erfahrung folglich nicht nur ästhetischer Überschuss, sondern auch erklärender Weltzusammenhang. Im Fokus solcher Gegenöffentlichkeiten stehen dabei meist Fragen der Sichtbarkeit und nicht-normativer, nicht-hegemonialer Bedeutungskonstruktion («Repräsentation»). Dabei ist Sichtbarkeit aber nie einfach nur Selbstzweck, besteht doch die Gefahr, sich mit der erhöhten Sichtbarkeit auch eine «höhere Einbindung in normative Identitätsvorgaben und höhere Ausgesetztheit an Parameter der Kontrolle und Disziplinierung»¹⁵ einzuhandeln. Bei der Forderung nach Präsenz und Repräsentation handelt es sich also «nicht nur um Integrationsphantasien und einen Einschluss in den Normbereich, sondern auch um eine Kritik an herrschenden Bedingungen und Modi des Sichtbarwerdens»¹⁶. Es geht nicht allein um eine Frage des subkulturellen Wissens, die parallel zur alltagsweltlichen Wahrnehmung von Subkultur verläuft, sondern um eine explizite Verknüpfung von Wissen und Wahrnehmung in einem gemeinsamen, nicht-hegemonialen Erfahrungsraum.¹⁷

Do it yourself!

Wenn bisher der Fokus darauf gelegt wurde, dass Szenen sich und ihren Teilnehmern neue Erfahrungsräume schaffen, so darf nicht vergessen werden, dass es zumindest den emanzipatorisch ausgerichteten Varianten auch um das Schaffen von Handlungsräumen geht.¹⁸ Handlungsraum und Erfahrungsraum werden in ihnen in Beziehung und an die ästhetische Schnittstelle der beiden das Do-it-yourself gesetzt. Do-it-yourself wird dadurch zum emanzipatorischen Konzept einer alternativen ökonomischen Praxis, gleichzeitig aber auch zu einer ästhetischen Verkörperung dieser neuen Handlungsmacht.

DIY, oder Do-it-yourself, ist zunächst einmal jede Aktivität, die man selbst macht, statt sie als Dienstleistung oder als Produkt woanders einzukaufen.¹⁹ Die Wohnung renovieren, die eigene Kleidung nähen, sich Möbel tischlern, all das ist DIY. So meinte es jedenfalls das amerikanische Magazin *Suburban Life*, das den Begriff 1912 zum ersten Mal erwähnte und dabei seinen Lesern empfahl, ihre Wände selbst zu streichen statt dafür teure Handwerker kommen zu lassen.

Doch DIY ist mehr als nur eine von Baumärkten und Suburbanisierung geprägte Tätigkeit. Die Idee des Selbermachens und der Etablierung alternativer Ökonomien hat gerade in den europäischen Arbeiterbewegungen («Dritte Säule») eine lange Tradition. Und besonders in den Neuen Sozialen Bewegungen post 1968 wurden diese Konzepte wieder aufgegriffen und zu einer alternativen Medien- und Protestkultur weiterentwickelt.

15 Schaffer 2004, S. 210.

16 Loist und Ommert 2008, S. 127.

17 Warner 2005.

18 Vgl. etwa Ommert 2011.

19 Vgl. hierzu etwa Hornung et al. 2011.

Neben seiner ökonomischen hat Do-it-Yourself auch eine dezidiert subjektgenerierende Komponente. DIY versteht sich als Emanzipation von Laien, die Handlungsmacht generiert. Auch wenn es dabei natürlich eine normative, die Handlungsmacht wieder einschränkende Komponente gibt: Do-it-Yourself stellt mit dieser Emanzipation ein Konzept von Professionalität (mit seiner Dogmatik und seinen Gatekeepern) in Frage. Do-it-Yourself konstruiert statt des Profis einen handlungsmächtigen Laien, ja häufig sogar einen positiv gewendeten Dilettanten, als eine Art romantischen Held des Fragmentarischen, einen enthusiastischen Sisyphus. Der Dilettant des DIY ist jemand, der nicht einfach nur scheitert, sondern dieses Scheitern als produktives, kreatives Moment des Authentischen positiv umdeutet.

Für die Neuen Sozialen Bewegungen und postindustriellen urbanen Szenen hat Do-it-Yourself daher in vielen Fällen eine wichtige Rolle gespielt: Als alternative Ökonomie erlaubt es Medien- und Zeichenproduktion auch außerhalb etablierter Kanäle. Als anti-professionelle Praxis, die auf Gatekeeper lieber verzichtet, kommt sie den Forderungen der Bewegungen nach einer basisdemokratischen Agency nach. Und als selbstreflexive Form ermöglicht DIY, eine politisch subversive Ästhetik zu entwickeln, die Erfahrungsräume und Handlungsräume aufeinander bezieht. DIY wird hier zur ästhetischen Verkörperung einer emanzipatorischen Gegenökonomie, aber auch als Quelle neuer, avantgardistischer Formen des künstlerischen Ausdrucks: Von Spaß- und Kommunikationsguerilla über die Bricolage des Punks bis hin zu Yarn Bombing, Guerilla Gardening oder Street Art wurde und wird das Konzept, Dinge selbst zu machen, genutzt, um neue Erfahrungs- und Handlungsräume zu generieren und aufeinander zu beziehen.²⁰

DIY in Film und Kino

In einer der vielen möglichen subkulturellen Artikulationen von Erfahrungs- und Handlungsraum werden Film, Kino und Szene miteinander unter dem Signum des Do-it-yourself gekoppelt. Sowohl Film als auch Kino verwenden in diesem Idealfall einer vollständigen Kopplung eine DIY-Ästhetik, verweisen so wechselseitig auf sich und die Subkultur und schließen so den Zirkel Subkultur → Film → Kino → Subkultur.

Immer wieder haben im Laufe der Filmgeschichte einzelne Bewegungen ihre begrenzten ökonomischen Mittel nicht versteckt, sondern in Form einer marginalen Produktionsästhetik sichtbar zur Schau getragen. Anschlussfehler, Unter- oder Überbelichtung, fehlende oder asynchrone Tonspur, all den technischen «Fehlern», die das Arbeiten mit geringen Produktionsmitteln mit sich brachte, dem Durchscheitern des Produktionsdispositiv, wurde ein ästhetisches, subversives Potential zugestanden. Die Classical Exploitation der amerikanischen 1930er und 1940er scheute sich nicht, auf billigste Weise gedrehte Filme neu zusammenschneiden, mit Archivmaterial anzureichern und unter anderem Titel auf ihren Roadshow-

20 Hornung et al. 2011, S. 12f, Weinig 2011, Ruhl 2008.

Vertriebswegen zu vertreiben.²¹ *À BOUT DE SOUFFLE*²² erhielt seine innovativen Jump Cuts erst, als der Film auf 90 Minuten getrimmt werden musste. Der materialistische Experimentalfilm deutete die Sichtbarkeit des Produktionsdispositivs als Nachdenken über die Materialität seines Mediums. Und die diversen Realismen, vom Neorealismus über Dogma 95 bis hin zum heutigen Mumblecore, versuchten, mit ihren minimalistischen Mitteln Authentizität zu generieren.

Für eine DIY-Ästhetik sind jedoch noch weitere Kriterien notwendig als nur die Sichtbarkeit des Produktionsdispositivs: Es muss eine ostentativ billige Produktionsweise sein, die mit einfachsten Mitteln auskommen und daher oft fantasievolle Wege einschlagen muss, um ihr Ziel zu erreichen. Und die Produktion muss in einer Subkultur oder Szene verankert sein, deren Marginalität als Ursache für den begrenzten ökonomischen Spielraum herhalten muss und die dann auch (direkt oder indirekt) im Film zum Ausdruck kommt. Ganz im Gegensatz zu einem Auteur-zentrierten Ansatz, bei dem das Produktionsdispositiv von einer vermeintlichen auktorialen Agency ausgehend interpretiert wird und eine deutliche Trennung zwischen Produktion und Publikum vollzogen wird, geht es hier um eine subkulturelle Gemeinschaft von Produktion und Rezeption. In dieser Hinsicht sind also *À BOUT DE SOUFFLE* oder *FESTEN*²³ sicherlich keine Filme mit DIY-Ästhetik, das Cinema of Transgression oder das Camp-Kino des New Yorker Underground dagegen schon.

Die DIY-Ästhetik beschränkt sich jedoch nicht nur auf einzelne Filme, die so mit ihrer Subkultur rückgekoppelt werden. Auch der Ort des Films, das Kino oder dessen Verwandte, haben ihren Anteil an der Kreation der Filmerfahrung. Je nach Zeitlichkeit und Räumlichkeit können dabei vier verschiedene Typen von DIY-Kinoorten unterschieden werden: das Underground-Kino, das ambulante Kino, die Roadshow und das Festival. Hinzu kommt im digitalen Zeitalter die Online-Plattform, die alternative Möglichkeiten zur Gruppenbildung anbietet.

Das Underground-Kino ist in seiner Ähnlichkeit zum klassischen Studiokino dem Generaltypus des Kinos am ähnlichsten. Seit spätestens den 1920ern gab es Filmtheater, die sich nicht darauf beschränkten, einem anonymen Publikum ihr Programm zu zeigen. Vielmehr forcierten sie eine am Kinoort aufgehängte Vergesellschaftung, als Club, Verein oder Szene. Umgekehrt suchten sich Szenen und Bewegungen auch immer geeignete Kinoorte, an denen sie ihre bevorzugten Filme schauen und sich selbst als Gruppe etablieren konnten. Auf diese Weise entstanden etwa die französischen Ciné-clubs der 1920er, die amerikanischen Little Cinemas oder die europäischen Off-off-Kinos.

Gerade die Off-off-Kinos scheinen dabei dem DIY-Gedanken am nächsten zu kommen.²⁴ Diese Kinos, wie etwa das Cinema Nova in Brüssel, die Slagtheal 3 in

21 Schaefer 1999, S. 5.

22 *AUSSER ATEM*, Frankreich 1960, Regie: Jean-Luc Godard.

23 *DAS FEST*, Dänemark 1998, Regie: Thomas Vinterberg.

24 Stevenson 2003, S. 95.



Abb. 2 Cinema Nova, Brüssel

Århus oder das Star and Shadow in Newcastle, entstanden v.a. seit den 1990er Jahren im Umfeld der Hausbesetzer-Szenen Europas. Sie arbeiten ohne oder mit nur geringer Unterstützung öffentlicher Mittel und greifen auf ehrenamtliche Arbeit ihrer Mitglieder zurück. Ihr DIY-Charakter kommt nicht nur in der Produktionsweise zu tragen, sondern auch in der Ästhetik der meist selbst renovierten und eingerichteten Räumlichkeiten. Häufig ist bei dieser Form von Kinos eine enge Vernetzung mit anderen Szenen, wie etwa der Kunstszene. Nicht selten werden die Kinoräumlichkeiten

doppelt genutzt, etwa als Galerie, Bühne oder Party-Location.

Auffallend ist bei den Off-off-Kinos nicht nur die enge soziale Verknüpfung zwischen Publikum und Kinomachern, bis hin zur völligen Identität zwischen beiden Gruppen. Auch, dass der Ort des Kinos nicht allein als Ort des Films gedacht ist, sondern immer auch als Ort des Redens über den Film, als Ort der filmgeleiteten Vergemeinschaftung, unterscheidet diese Kinos auffällig von anderen Typen des Kinos.

Doch nicht immer finden sich Mittel und Räume für ein Underground-Kino. In Ermangelung einer festen Spielstätte finden Szenen andere Möglichkeiten, ihre Filme zu schauen und sich über sie auszutauschen. Im Typus des ambulanten Kinos werden jeweils wechselnde Lokalitäten als Spielstätte umfunktioniert, seien dies Bars, alte Fabrikhallen, Galerien oder Hinterhöfe. Auffällig ist bei dieser Form das stets präsente Detournement, die Kollision zwischen ursprünglicher Funktion des Raums und der Umfunktionierung als Kinoraum. So lässt sich nicht jede Bar und jeder Museumssaal nahtlos in einen Kinoraum umwandeln. Vielmehr behalten die Räumlichkeiten Eigenschaften ihrer alten Funktion als idiosynkratisches, bisweilen störendes Detail bei.

Deutlich ist beim ambulanten Kino auch sein ephemerer Charakter. Der ambulante Kinoort ist häufig nur für einen Abend existent und wird danach seiner herkömmlichen Funktion wieder zugeführt. Kino wird so weniger zum Ritual als zum Event, zum speziellen Termin, auf den man sich vorbereiten muss, und den man verpassen kann. Das ambulante Kino ist dementsprechend auch immer in seiner

Existenz gefährdet, da jeglicher Trägheitseffekt, anders als bei stationären Kinos, sofort zu seinen Ungunsten verläuft.

Das ambulante Kino führt schließlich auch zu einer partiellen Delokalisierung der zugrundeliegenden Szene. Die Szene weitet ihren territorialen Radius auf einen Stadtteil oder eine Stadt aus. Sie nähert sich dadurch an das Modell des Expanded Cinema an, wie es von der amerikanischen Avantgarde entwickelt wurde.²⁵ Was den Utopisten des Expanded Cinema vorschwebte, war eine Liberalisierung des Erfahrungsraums Film durch seine Loslösung vom Kinosetting, eine Emanzipation des Zuschauers und eine tendenzielle Auflösung der Gegensätze von Produktion und Rezeption.²⁶ Wenngleich diese Medienutopie allein durch ein ambulantes Kino nur wenig eingelöst werden kann, wird hier doch klar, dass ambulantes Kino nicht immer nur aus der Not heraus geboren ist, sondern auch konstruktiv genutzt wird. Bei «A Wall is a Screen» etwa werden verödete Innenstädte durch eine ambulante Filmprojektion neu erobert.²⁷ Und Flexibles Flimmern ist ein Hamburger Kino ohne Ort, das sich für jede Vorführung passende Locations sucht.²⁸ Das ambulante Kino kann daher seine ökonomische Beschränkung, ganz der DIY-Ästhetik entsprechend, zu einem ästhetischen wie politischen Potential umdeuten, um so an der Diskussion um eine Neuordnung des urbanen Raumes teilzunehmen.

Der Typus der Roadshow schließlich ist zunächst einmal eine Form der Distribution, nicht eine des Kinos. Vielmehr nutzt er andere Formen kinematografischer Abspielstätten, Studio-, Arthouse und Underground-Kinos, aber auch Vereinsäle oder Schulen, um einen Film auf Reisen zu schicken. Nachweisbar ist die Roadshow-Distribution, bei der einzelne Filmunternehmer mit ihren eingekauften Filmen auf Reisen gingen, bereits in der frühen Kinematografie, in der es in nicht-urbanen Settings oft die einzige Möglichkeit war, Filme zu schauen. Im Classical Exploitation der 1930er und 1940er war sie eine geeignete Strategie, Filme am Production Code und am Kartell der Studios vorbei ans Publikum zu tragen.²⁹ Und üblich war und ist sie bis heute auch im politischen Bereich, angefangen von den Agit-Zügen der jungen Sowjetunion bis hin zu den Infoabenden im Kontext Neuer Sozialer Bewegungen.

Was die Roadshow zu einem eigenen DIY-geprägten Kino-Ort macht, ist ihre Art und Weise, ähnlich dem ambulanten Kino, vorhandene Räume umzufunktionieren. Nicht selten sind die genutzten Räume, auch wenn es originäre Kinoräume sind, eigens umgestaltet. Häufig werden die Vorführungen auch paratextuell eingebettet, durch ein zusätzliches Referat oder ein Interview mit den Filmemachern. Zusätzlich zur Umnutzung verändert die Roadshow einen vorhandenen Raum außerdem dahingehend, dass es durch seine Reiseroute ein überregionales Netzwerk an Orten schafft, die es durch das Kinoprogramm verbindet.

25 Youngblood 1970.

26 Pantenburg 2010, S. 43.

27 www.awallisascreeen.com.

28 www.flexiblesflimmern.de.

29 Schaefer 1999.

Einen vierten Typus der DIY-Kinoorte bildet das Festival, zumindest in seiner identitäts- und community-orientierten Graswurzelvariante.³⁰ Mehr noch als das ambulante Kino ist die Temporalität der Festivals deutlich auf einen begrenzten Event hin ausgelegt. Und deutlicher als alle anderen Kinotypen geht es den Festivals auch um die ganz explizite Inszenierung einer Gegenöffentlichkeit, mit Diskussionsrunden, Workshops und Parties.³¹ Bei den Festivals wird der grundsätzlich globale Charakter dieser Vergemeinschaftungsform offensichtlich, verbinden sie doch eine lokale Szene mit einer globalen Community. Gleichzeitig ist bei Festivals allerdings der DIY-Charakter oft am instabilsten. Da auch von unten organisierte Festivals als Schnittstelle zwischen Filmwirtschaft, Publikum und Geldgebern funktionieren müssen und sie sich nicht zuletzt der Konkurrenz ›professioneller‹ Publikumsfestivals ausgesetzt sehen, versuchen sie nicht selten, ihre auf DIY basierenden Produktionsstrategien zu verbergen statt sie ostentativ als politische Ästhetik zu nutzen.

Der kinematografische Untergrund

Ein paradigmatisches Beispiel für die Verzahnung von Film, Kino und Szene durch eine gemeinsame DIY-Ästhetik ist der New Yorker Underground. Als filmische Avantgarde-Bewegung ist er Teil der amerikanischen 1960er und seiner Gemengelage von Beat Culture, Rockmusik und dem Aufstieg der Neuen Amerikanischen Linken. Dabei steht er jedoch auch medial nicht allein. Ähnliche und verwandte Avantgarden sind in benachbarten Kunstformen wie Happenings, Assemblage Art, Pop Art, Off-off-Broadway-Theater, New Dance und anderen zu beobachten.³²

Die Szene des New Yorker Undergrounds war nur wenig durch Manifeste oder kohärente Gruppen gekennzeichnet. «Instead, it constituted an anarchic, motley growth composed of many sensibilities, styles, and modes of production.»³³ Im Zentrum standen Filmemacher wie Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Marie Menken, Carmen D'Avino, Stan VanDerBeek, Jack Smith, Andy Warhol, Mike & George Kuchar, Paul Morrissey oder Ken Jacobs und natürlich Jonas Mekas. Stadtteilzeitungen wie die *Village Voice* oder auf Experimentalfilm fokussierte Szeneblätter wie die *Film Culture* boten eine Plattform zur Diskussion. Institutionen und Kooperationen schufen eine organisatorische Kohärenz und Stabilität: so etwa die Filmmakers Inc. (1958), die New American Cinema Group (1960), die Film-Makers' Cooperative (1962) oder der Millenium Film Workshop (1966).

Bereits in vorangegangenen Experimentalfilmbewegungen hatten sich spezialisierte Kinos herausgebildet, die den jeweiligen Szenen eine lokale Verankerung bo-

30 Vgl. Loist 2011.

31 Loist und Zielinski 2012, S. 50.

32 Reekie 2007, S. 135–137.

33 Suárez 1996, S. 55.



Abb. 3 THE FLOWER THIEF

ten, die Ciné-clubs in Frankreich etwa oder die Little Cinemas in den USA.³⁴ Mit der Programmpolitik des Cinema 16, das Amos und Marsha Vogel 1946 in New York gegründet hatten, waren die Vertreter des New Yorker Undergrounds jedoch unzufrieden. Erst mit dem Charles Theater fanden sie 1961 eine Abspielstätte, der bald darauf weitere folgten.³⁵ Doch die Situation blieb prekär. Nicht selten wurden die Screenings auf Grund vermeintlicher Obszönität auf der Leinwand von der Polizei unterbrochen.³⁶ Kinos waren oft heruntergekommene Arthouse oder Zweitauswertungskinos, welche die letzte ökonomische Kinokrise nur knapp überstanden hatten und nun nach einer neuen Nische suchten.³⁷ Ab 1964 stellte Jonas Mekas schließlich auch ein Programm zusammen, die Film-Makers' Cinémathèque, das er verschiedenen Kinos und Museen im wöchentlichen oder zweiwöchentlichen Rhythmus zur Verfügung stellte und das, als es dann Ende der 1960er Jahre im Millennium Film Workshop aufging, den ersten Grundstock für die Anthology Film Archives bildete.

Der DIY-Charakter war jedoch nicht nur auf der Kino-Ebene präsent. Auch die Filme selbst spielten offen mit einer DIY-Ästhetik. Filme wie *PULL MY DAISY*³⁸, *THE*

34 Ebd., S. 62f.

35 Ebd., S. 65.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 66.

38 USA 1959, Regie: Robert Frank und Albert Leslie.

CONNECTION³⁹, THE FLOWER THIEF⁴⁰ oder FLAMING CREATURES⁴¹ waren spontaner Ausdruck einer Beat-Generation, die der Filmkritiker Andrew Sarris nur als «cynical exploitation of the ineptness»⁴² abwerten konnte. Doch war diese ostentative «Unfähigkeit» gerade das Ziel dieser als DIY-Ästhetik zu begreifenden Strategie, a «stylistic tactics directed against bourgeois culture but also assertive rhetorical strategies for creating these subcultural community connections.»⁴³ Der New Yorker Underground bildete seine eigenen Erfahrungsräume aus, seine, wie Susan Sontag es bezeichnete, «new sensibility».⁴⁴ Dabei ging es um eine neue Form der ästhetischen Erfahrung, die ihre kontemplative Distanz zur Welt überwinden sollte und in der konventionelle Unterschiede zwischen High und Low Art keine Rolle mehr spielen sollten, eine Ästhetik zwischen Pop Art und Camp. Dabei ging es aber auch um neue Formen der Identität, gerade auch der sexuellen Identität, war der New Yorker Underground doch eng verknüpft mit der aufstrebenden Befreiungsbewegung der Schwulen und Lesben in Amerika.⁴⁵

Ganz ähnlich dem New Yorker Underground funktionierte die Westberliner Super-8-Bewegung der frühen 1980er Jahre.⁴⁶ Als Teil einer weltweiten Experimental-filmbewegung, die sich dem Medium Super-8 widmete, vor allem aber auch als Teil eines spezifischen Westberliner Biotops aus Postpunk, Kunststudenten und Hausbesetzern bildete sich hier eine Szene heraus, die sich grundständig multimedial gab. Musik- und Performancegruppen wie Die Einstürzenden Neubauten, Malaria, Die Tödliche Doris oder Notorische Reflexe nutzten den Film als Möglichkeit, ihr Ausdrucksrepertoire zu erweitern, während originäre Filmemacher ihren Kontakt zur Musik und Kunst nutzten, um Themen für ihre Filme zu finden oder einfach nur die Musikbegleitung für den meist stumm gedrehten Super-8-Film.

Auch hier fanden sich stationäre Off-off-Kinos wie das D.P.A. Kino im Kuckuck, das Kino Eiszeit oder das kurzlebige Super-8-Kino Gib-8, die der Szene eine Heimat boten. Szeneknotenpunkte wie das SO36 oder die Galerie av-Geschoß bildeten weitere Anknüpfungspunkte. Mehr noch als im New Yorker Underground spielten in der Berliner Szene jedoch ambulante Abspielpraktiken eine Rolle, bei denen die mobilen Super-8-Projektoren in Bars, Galerien oder Hinterhöfen aufgestellt wurden. Mit der von padeluum organisierten Filmreihe «Alle Macht der Super 8» tourte die Filmbewegung schließlich durch ganz Deutschland und fand – mit Hilfe des Goethe-Institutes – auch internationale Verbreitung.⁴⁷ Und mit dem 1. Internati-

39 USA 1961, Regie: Shirley Clarke.

40 USA 1960, Regie: Ron Rice.

41 USA 1961, Regie: Jack Smith.

42 Zit. n. Staiger 1999, S. 51.

43 Staiger 1999, S. 40.

44 Sontag 2009.

45 Staiger 1999, S. 40.

46 Kulle 2013.

47 Baumgärtel 1997.

onalen 8mm Film Festival im September 1982 erweiterte die Bewegung ihr DIY-Repertoire auch auf den vierten Kintotypus, das Festival.

Im Unterschied zur Identitätspolitik und der «new sensibility» des New Yorker Undergrounds ging es hier um eine andere Form von «sensibility». Musik und Raum spielten eine wesentlich größere Rolle und verbanden sich, um einem spezifischen subkulturellen Erfahrungsraum des Postpunkts Ausdruck zu geben. Mit ihrer Zurück-zum-Beton-Ästhetik des Urbanen, ihrer Schnelligkeit, ihrer Ironie und Absurdität konzipierten die Filme der Bewegung, wie etwa *BERLIN – ALAMO*⁴⁸, *3302*⁴⁹ oder *POMMES FRITES STATT KÖRNER*⁵⁰, eine politische wie musikalische Raumästhetik, die sich direkt in den zeitgenössischen Raumdiskurs um die Nutzung und Planung von Stadt und die Hausbesetzerzene einordnete.

In beiden Fällen, dem New Yorker Underground und der Berliner Super-8-Szene konnte man eine



Abb. 4 *BERLIN – ALAMO*

sehr enge Kopplung zwischen DIY-Ästhetik des Films, DIY-Ästhetik der Kinos und der zugrundeliegenden Subkultur beobachten. Filme wie Kinos verwiesen durch ihre produktionsästhetische Marginalität auf die der Subkultur. Und in dem sie eigene Erfahrungsräume schufen, wandelten sie Marginalitätserfahrung in Alterität.

Dass dabei nicht immer die notwendige kritische Masse erreicht wird, zeigt das dritte Beispiel⁵¹: Im Wintersemester 1988/89 fand sich an der Universität Hamburg eine Gruppe von Studierenden zu einem autonomen Seminar «Homosexualität im Film» zusammen und untersuchte die Repräsentation von Lesben und Schwulen in Mainstream-Spielfilmen. Als Gegenentwurf und Antwort auf die unzureichende Repräsentation von Homosexualität in der heteronormativen Kulturindustrie produzierten die Studentinnen zwei Filme: den dokumentarischen Episodenfilm *KEINE CHANCE FÜR DIE LIEBE*⁵² auf Video und den Super-8-Film *ANALSTAHL*⁵³. Die Premiere des Videofilms im Hamburger Metropolis am 21.1.1990 war so erfolgreich, dass man sich gleich daran machte, ein schwul-lesbisches Festival zu kre-

48 BRD 1979, Regie: Knut Hoffmeister.

49 BRD 1979, Regie: Christoph Doering.

50 BRD 1981, Regie: Yana Yo.

51 Jehna 2009.

52 BRD 1990, Regie: Autonomes Seminar Homosexualität im Film, Universität Hamburg.

53 Ebd.

ieren, das solchen und ähnlichen Filmen eine Plattform bot. Enge persönliche Beziehungen waren über das Metropolis bereits zu Manfred Salzgeber und damit zum Umfeld der Panorama-Sektion der Berlinale, zum Teddy Award und zum Verleih edition manfred salzgeber vorhanden.⁵⁴ In Zusammenarbeit mit dem Kino Metropolis und dem schwullesbischen Café Tuc Tuc wurde schon im selben Jahr im Vorlauf des Christopher Street Days ein sechstägiges Festival durchgeführt, das bis heute zu einem der wichtigsten des Queer Festival Circuit gehört.

Im Gegensatz zu den beiden Underground-Bewegungen war hier die kritische Masse sowohl der lokalen Szene wie auch der lokalen Filmproduktion zu gering. Besonders zu Beginn der Filmtage war die Verflechtung allein zwischen Kinoszene, Schwulenszene und Lesbenszene so gering, dass es schwierig war, gemeinsame Aktionen zu planen, geschweige denn, einen gemeinsamen Erfahrungsraum zu etablieren.⁵⁵ Die Rückkopplungen zu einer Szene vor Ort bleiben daher punktuell; vielmehr etabliert ein solches Festival von vornherein eine global gedachte queere Community. Entsprechend ging es den Filmen, die auf diesen Festivals zum Teil eines globalen Queer Cinema werden, auch um die Kreation einer globalen «LGBT sensibility», eines gemeinsamen Erfahrungsraumes. Die für DIY typische Rückkopplung mit einer lokalen Szene, die grundsätzlich globale Ausrichtung, trat hier in den Hintergrund.

Im Zeitalter des Digitalen hat sich die Frage nach dem DIY ohnehin geändert. Deutlich verringerte Kosten im Bereich der digitalen Billig-Produktion wie auch der Distribution und deutlich verbesserte Qualität auch im preiswerten Technikbereich haben die Grenze zwischen professioneller und nicht-professioneller Medienproduktion verwischt. Die DIY-Ästhetik löst sich damit tendenziell von den eigentlichen Produktionsbedingungen, ist es doch inzwischen recht einfach, auch mit nur einfachen technischen Mitteln professionell wirkende Filme zu produzieren.

Als Gegenbewegung zu dieser Hochglanz-Ästhetik der Prosumer-Culture, die DIY-Materialität nur noch als ihre Simulation im Fotofilter kennt, hat sich in Amerika mit dem Mumblecore ein neuer Naturalismus des Independentfilms entwickelt, der klassische Ansätze der DIY-Ästhetik mit der Direktheit und dem Exhibitionismus des Social Webs verknüpft.⁵⁶ Und mit den Filmen von Travis Mathews, der Webserie *IN THEIR ROOM*⁵⁷ etwa oder dem Spielfilm *I WANT YOUR LOVE*⁵⁸ findet man auch die für eine DIY-Ästhetik notwendige Rückkopplung mit einer lokalen Szene, hier der Schwulenszene in San Francisco, die in der Alltagsbeschreibung dieser Filme ihren Wiederhall findet.⁵⁹ In Deutschland hat sich mit *DICKE MÄDCHEN*⁶⁰

54 Loist 2009.

55 Ebd.

56 Lim 2007.

57 USA 2009ff, Regie: Travis Mathews.

58 USA 2012, Regie: Travis Mathews.

59 Christian 2010.

60 Deutschland 2012, Regie: Axel Ranisch.



Abb. 5 IN THEIR ROOM

und dem dazu passenden, auf den Kurzfilmtagen Oberhausen vorgestellten «Sehr guten Manifest»⁶¹ eine ähnliche Bewegung entwickelt.

Doch bleibt diese Bewegung innerhalb einer filmischen Ästhetik. Eine engere Kopplung zwischen Film, Kino und Subkultur, die sich um eine gemeinsame DIY-Ästhetik gruppieren, findet nicht statt. Auch alternative Formen der Distribution ändern hieran nichts: Die dokumentarische Webserie IN THEIR ROOM beispielsweise, die in Interview und in Aktion schwule Sexualität und Intimität im Alltag thematisiert, wurde zunächst für das Butt Magazin produziert und dann auf der Videoplattform vimeo, eine der wenigen nicht explizit pornografischen Plattformen, die Nacktheit erlaubt, publiziert. Zwar folgte auf die für amerikanische Verhältnisse recht freizügige Darstellung von Sexualität eine Reaktion in Blogs und Filmkritik. Doch die eigentliche Auswertung des Films erfolgte über klassische Kanäle: über Filmfestivals wie dem Good Vibrations Indie Erotic Film Festival in San Francisco und anderen Festivals des Queer Cinema Circuits,⁶² sowie über die von Salzgeber herausgegebene DVD.

Es scheint also, als sei die Online-Distribution aufgrund ihrer unverbindlichen Kopplung der User zu einer «Community» zunächst ungeeignet, die hier für DIY beschriebene notwendige Resonanz mit einer zugrundeliegenden nicht-digitalen Subkultur zu erreichen. Inwieweit sich in Zukunft andere Verknüpfungen zwischen Online-Kommunikation und Subkultur ergeben, die sich (wieder) eine DIY-Ästhetik auf allen Ebenen zu Nutze machen, bleibt daher offen.

61 Ranisch et al. 2012.

62 www.intheirroom.com/screenings/.

Literatur

- Baumgärtel, Tilman: Die Künstler als Katalysatoren. Ein Gespräch mit Rena Tangens und padaluun über die Mailbox BIONIC und ihr Verhältnis zur Kunst. In: *Telepolis* 1997. Online verfügbar unter <http://www.heise.de/tp/artikel/6/6156/1.html> (01.08.2013)
- Casetti, Francesco: Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. In: *montage AV* 19 (1) 2010, S. 11–36
- Christian, Aymar Jean: Travis Mathew's Films Probe Intimacy and Play With Genre. In: *Telesvisual* 2010. Online verfügbar unter <http://blog.ajchristian.org/2010/04/30/travis-mathews-filmsweb-series-probe-intimacy-while-playing-with-genre/> (01.08.2013)
- Fraser, Nancy: Öffentlichkeit neu denken. Ein Beitrag zur Kritik real existierender Demokratie. In: Elvira Scheich (Hg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg 1996, S. 151–182
- Hagener, Malte: Where is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence. In: *Cinema & Cie* 11, 2008, S. 15–22
- Halberstam, Judith: What's that Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives. In: *International Journal of Cultural Studies* 6 (3), 2003, S. 313–333
- Hitzler, Ronald/Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3. Aufl. Wiesbaden 2010
- Hornung, Annabelle/Kuni, Verena/Nowak, Tine: Do It Yourself: Die Mitmach-Revolution. Eine Einführung in die Ausstellung. In: Annabelle Hornung, Verena Kuni und Tine Nowak (Hg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Mainz 2011, S. 8–21
- Jehna, Sylke: «Die homosexuelle Filmkultur liegt im argen». 20 Jahre Lesbisch Schwule Filmtage Hamburg – und wie alles begann. In: Dorothee von Diepenbroick (Hg.): *Bild-schön. 20 Jahre Lesbisch-Schwule Filmtage Hamburg*. Hamburg 2009, S. 44–51
- Kulle, Daniel: Ed Wood. Trash & Ironie. Berlin 2012
- Alle Macht der Super-8. Die West-Berliner Super-8-Film-Bewegung und das Erbe des Punks. In: Philipp Meinert und Martin Seeliger (Hg.): *Punk in Deutschland. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2013
- Lim, Dennis: A Generation Finds Its Mumble. In: *The New York Times*, 19.8.2007. Online verfügbar unter <http://www.nytimes.com/2007/08/19/movies/19lim.html> (01.08.2013)
- Loist, Skadi: Der Beginn der LSF in der Zusammenarbeit mit dem Kommunalen Kino Metropolis. Heiner & Marion Roß im Gespräch mit Skadi Loist. In: Dorothee von Diepenbroick (Hg.): *Bild-schön. 20 Jahre Lesbisch-Schwule Filmtage Hamburg*. Hamburg 2009, S. 52–58
- Precarious Cultural Work. About the Organization of (Queer) Film Festivals. In: *Screen* 52 (2) 2011, S. 268–273
- /Ommert, Alek: featuring interventions. Zu queer-feministischer Repräsentationspraxis und Öffentlichkeiten. In: Celine Camus, Annabelle Hornung, Fabienne Imlinger, Angela Kolbe, Milena Noll und Isabelle Stauffer (Hg.): *Im Zeichen des Geschlechts: Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen*. Königstein 2008, S. 124–140
- /Zielinski, Ger (2012): On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism. In: Diana Jordanova und Leshu Torchin (Hg.): *Film Festivals and Activism*. St. Andrews 2012, S. 49–62
- Morsch, Thomas: Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik. In: *montage AV* 19 (1) 2010, S. 55–78
- Ommert, Alek: Ladyfest. DIY als queer-feministisches Tool Kit. In: Annabelle Hornung, Verena Kuni und Tine Nowak (Hg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Mainz 2011, S. 92–97
- Pantenburg, Volker: Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum. In: *montage AV* 19 (1) 2010, S. 37–53
- Praunheim, Rosa von: *Nicht der homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*. 2. Aufl. Berlin 2007
- Ranisch, Axel/Pinkowski, Heiko/Dennis Pauls/Baeker, Anne: Sehr gutes Manifest. In: *Schnitt* (65) 2012. Online unter <http://www.schnitt.de/211.0065.03.html> (01.08.2013)

- Reekie, Duncan: *Subversion. The Definitive History of Underground Cinema*. London, New York 2007
- Reichert, Ramón: Amateurvideos. Eine Mediengeschichte zwischen VHS und YouTube in 5 Thesen. In: Annabelle Hornung, Verena Kuni und Tine Nowak (Hg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Mainz 2011, S. 188–191
- Ruhl, Alexander: Die hohe Kunst der Street Art. Inszenierung des Urbanen im virtuellen Raum. In: Birgit Richard und Alexander Ruhl (Hg.): *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur?* Frankfurt/M. 2008, S. 207–224
- Schaefer, Eric: *Bold! Daring! Shocking! True! A history of exploitation films, 1919–1959*. Durham 1999
- Schaffer, Johanna: Sichtbarkeit = politische Macht? Über die visuelle Verknappung von Handlungsfähigkeit. In: Urte Helduser (Hg.): *Under Construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*. Frankfurt/M. 2004, S. 208–222
- Schneider, Alexandra: The Cinema is the Theater, the School and the Newspaper of Tomorrow. Writing the History of Cinema's Mobility. In: *Cinema & Cie* (11) 2008, S. 57–64
- Schuster, Nina: *Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender*. Bielefeld 2010
- Sontag, Susan: *Against interpretation and other essays*. London 2009
- Staiger, Janet: Finding Community in the Early 1960s. Underground Cinema and Sexual Politics. In: Hilary Radner und Moya Luckett (Hg.): *Swinging single. Representing sexuality in the 1960s*. Minneapolis 1999, S. 39–74
- Stevenson, Jack: *Land of a Thousand Balconies. Discoveries and Confessions of a B-Movie Archaeologist*. Manchester 2003
- Suárez, Juan Antonio: *Bike Boys, Drag Queens & Superstars. Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington 1996
- Valentine, Gill/Skelton, Tracey: Finding Oneself, Losing Oneself. The Lesbian and Gay «Scene» as a Paradoxical Space. In: *International Journal of Urban and Regional Research* 27 (4) 2003, S. 849–866
- Warner, Michael: *Publics And Counterpublics*. Cambridge 2005
- Weinig, Alexandra: Urban Needlework: Guerrilla Knitting. Mit Nadel und Faden durch die Stadt. In: Annabelle Hornung, Verena Kuni und Tine Nowak (Hg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Mainz 2011, S. 98–105
- Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*. New York 1970

Das Secret Cinema als hybride Kino-Erfahrung

Seit den 1990er Jahren habe sich, so Francesco Casetti, ein Paradigmenwechsel in der filmischen Erfahrung vollzogen. Der Zuschauer wohne nicht mehr nur einer Filmvorstellung bei, er habe sich stattdessen zu einem eingreifenden Subjekt entwickelt:

«Diesen Typus des Sehens, der von einer Intervention des Zuschauers ausgeht und das Modell der *attendance* weitgehend ersetzt, werde ich als *performance* bezeichnen. Dabei versteht es sich von selbst, dass *performance* sich auf eine Vielfalt von Umgebungen und Handlungsebenen bezieht. So hört die Filmerfahrung nicht auf, ein *sinnliches Tun* zu sein. [...] Auch ist die Filmerfahrung weiterhin ein *kognitives Tun*. [...] Und gleichzeitig bleibt die Filmerfahrung ein affektives Tun: Nur umfasst sie nicht mehr nur die klassischen filmischen Emotionen, sondern auch radikalere Formen der ›Erschütterung‹, die an ein wachsendes Bedürfnis nach Staunenswertem geknüpft sind.»¹

Die Filmgeschichte beweist, dass es derartige Veränderungen und Variationen des Erfahrungsraums Kino immer schon gab. Eine einzige Kinoerfahrung, wie es in der Apparatus-Theorie vertreten wird, gibt es nicht. Der Zuschauer muss in seinem Handeln im Kinosaal nicht auf die Leinwand fixiert sein.

Das Bedürfnis nach Staunenswertem ist in der Filmgeschichte schnell gewachsen. Zudem ist es nicht typisch für den Film, sondern gilt für die gesamte Unterhaltungsindustrie. Deren Bereiche haben sich immer wieder überlappt. Vor allem in der Entwicklungsphase eines Mediums, wenn sich eine spezifische mediale Form noch nicht konsolidiert hat, treten derartige Vermischungen auf. Sie sind jedoch nicht auf diese Phase beschränkt und entwickeln sich auch nicht kontinuierlich, sondern sind vielmehr zirkulär. Sie können immer wieder dann in Erscheinung treten, wenn der Film in einer Krise vermutet wird oder wenn neue technische Entwicklungen stattfinden.

So wurde eine Verbindung zwischen dem frühen Kino und Veränderungen des Kinoereignisses und -erlebnisses in den 1990er Jahren hergestellt. Im frühen Kino sei vor allem die Kombination von kinematographischen und theatralen Elementen festzustellen:

«The format of presentation typical of early cinema was shaped by the commercial entertainments in whose context films were first shown, in particular vaudeville and

1 Casetti 2010, S. 25–26.

traveling shows. From those entertainment forms, the cinema borrowed two major principles: (1) a disjunctive style of programming – the variety format – by which short films alternated with live performances (vaudeville turns; animal, acrobat, and magic acts; song slides) and (2) the mediation of the individual film by personnel present in the theater, such as lectures, sound effect specialists, and invariably, musicians. Both principles preserved a perceptual continuum between the space/time of the theater and the illusionist world on screen, as opposed to the classical segregation of screen and theater space with its regime of absence and presence and its discipline of silence, spellbound passivity, and perceptual isolation. What is more, early cinema's dispersal of meaning across filmic and nonfilmic sources, such as the alternation of films and numbers, lent the exhibition the character of a live event, that is, a performance that varied from place to place and time to time depending on theater type and location, audience composition, and musical accompaniment.»²

Den Film als Element eines Live Events einzusetzen, impliziert nach Hansen ein interaktives Potential für den Zuschauer. Eben diese Interaktivität sei auch die Schnittstelle zwischen der Einbettung des frühen Films und des neuen Films in eine Sphäre von Öffentlichkeit.³ Die Rezeption von Film im Kino mit Mitteln der Live-Performance zu variieren, durchzieht indes die Filmgeschichte, auch wenn sie nie zum Mainstream geworden ist. Der B-Film-Regisseur William Castle fügte in den 1950er Jahren Vorführungen seiner Filme Gimmicks hinzu, die das «Bedürfnis nach einer Überschreitung der Leinwandgrenze»⁴ zum Ausdruck bringen. Vergleichbar ist auch die Praxis, zusätzlich zu Augen- und Hörsinn weitere Sinne in das Kinoerlebnis zu integrieren, wie es etwa Morton L. Heilig 1955 in seinem Aufsatz «The Cinema of the Future» beschrieben hat: «Machen Sie die Augen auf, hören Sie, riechen und schmecken Sie, fühlen Sie die Welt in all ihren herrlichen Farben, ihrer räumlichen Tiefe, den Tönen, Gerüchen und Oberflächen – das ist das Kino der Zukunft!»⁵. Heilig entwickelte ein «multisensorisches Experience Theater»⁶, das als erster entscheidender Schritt in die virtuelle Realität gilt.

Wenn von virtueller Realität die Rede ist, sind wir bei einem medialen Effekt angelangt, der in diesem Zusammenhang Konjunktur erlangt hat, dem der Immersion. Es handelt sich jedoch keineswegs um eine Wirkungsform, die auf neue Medien beschränkt ist.⁷ Immersion, als das «Gefühl, in eine andere Welt einzutauchen, mittendrin und dabei zu sein»⁸, ist auch schon als Intention der Veränderungen im Hollywoodkino der 1950er Jahre zu erkennen, durch Cinemascope, Panavision und Cinerama. Vermutlich könnte auch schon früher von diesem subjektiven

2 Hansen 1994, S. 138–139.

3 Ebd., S. 149.

4 Klippel/Krautkrämer 2012, S. 58.

5 Zit. nach Paech 2000, S. 72.

6 Freyermuth 2008, S. 25.

7 Vgl. Curtis/Voss 2008.

8 Freyermuth 2008, S. 25.

Empfinden in der Filmgeschichte gesprochen werden, wie bei Hansen auch durch die Kombination mit anderen medialen Formen wie dem Theater. Auf vergleichbare Weise operiert Hanich mit dem Begriff der Immersion. Er sieht darin eine Reduktion der phänomenologischen Distanz zu Raum, Zeit und Emotionen einer fiktionalen Welt⁹, die er als typische Wirkungsmechanismen des Horror-Films und des Thrillers nimmt. Eine weniger spezifizierte Begrifflichkeit bietet Christine Voss an, wenn sie von «multiimmersiven Einlassungen»¹⁰ in der Rezeption von Spielfilmen spricht, wodurch nicht nur suggestiv arbeitende und explizit starke Emotionen evozierende Filmgenres, sondern auch hochreflexive und die intellektuelle Vorstellungskraft ansprechende Filme als immersiv bezeichnet werden können.

Das Hier und Jetzt der Theatersituation in die Kinosituation zu integrieren sowie immersive Effekte zu generieren, dem Zuschauer solcherart eine neue Kinoerfahrung zu ermöglichen, ist auch die Absicht des 2007 in London begründeten *Secret Cinema*.

Das Secret Cinema: Anspruch und Presseresonanz

Das Secret Cinema ist ein Live Event, in dem die Projektion eines bekannten Films mit theatralen Elementen kombiniert wird, die sich in unterschiedlicher Weise auf den Film beziehen.¹¹ Hierzu wird von variierenden Veranstaltungsorten Gebrauch gemacht. Die erste Produktion *Paranoid Park* nach dem Film von Gus van Sant fand im Dezember 2007 im Shipwright Yard in London statt. Weitere der mittlerweile zwanzig Produktionen waren *A Night at the Opera* (2008) im Theater «Hackney Empire» nach dem Film von Sam Wood, *The Warriors* (2009) im Park London Fields nach dem Film von Walter Hill (2009), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (2010) im Princess Louise Hospital und *Battle of Algiers* (2011) in den Old Vic Tunnels nach dem Film von Gillo Pontecorvo. Die Produktion *Alien* nach dem Film von Ridley Scott, die im Oktober 2009 in London stattfand, wurde im Dezember 2010 auch in Berlin gezeigt.

Der Event Secret Cinema gehört zu der 2005 von dem Engländer Fabien Riggall gegründeten Event-Firma «Future Cinema», die ihren Sitz ebenfalls ins London hat. Auf der Website von Future Cinema wird die Firmenidee vorgestellt:

«Future Cinema is a live events company that specialise in creating living, breathing experiences of the cinema.

9 Hanich 2010, S. 69.

10 Voss 2008, S. 82.

11 Das Secret Cinema kann im Kontext von anderen in London ins Leben gerufenen Events gesehen werden, die neue mediale Erfahrungen zu generieren versuchen. Zu nennen wäre etwa die Theatertruppe *Punchdrunk*, die seit 2000 interaktive und immersive Theaterperformances produziert. Die bekannteste Produktion war bisher in New York *Sleep No More*, eine Adaption von Shakespeares *Macbeth*.

Conceived in 2005 by Fabien Riggall, Founder and Director of Future Shorts, Future Cinema aim to bring the concept of «experience» back to the cinema-going world. Specialising in bringing events to life through a unique fusion of film, improvised performances, detailed design and interactive multimedia, Future Cinema create wholly immersive worlds that stretch the audience's imagination and challenge their expectations.

Creators of the acclaimed Secret Cinema, which brings mystery movies to extraordinary locations around London and the UK, Future Cinema have been hailed for bringing a sense of spectacle back in an age of multiplexes.

Future Cinema run multiple events around the UK as well as producing events for brand partners and 3rd parties.»¹²

«Breathing experiences», «to bring the concept of experience back to the cinema-going world», «wholly immersive worlds», «bringing a sense of spectacle back in age of multiplexes»: Wenn wir noch Fabien Riggalls Aussage in der *Times* im Januar 2009 hinzunehmen, wird deutlich, wie hoch die Messlatte gesetzt wird: «it's about creating more of a relationship between the location and the film. We want people to feel like they're stepping into the film.» Eine Erfahrung soll generiert werden, die das Medium aufgrund seiner Form der Repräsentation eigentlich gar nicht zu leisten imstande ist («stepping into the film»).

Auf der Secret Cinema-Webseite wird die konkrete Idee noch einmal spezifiziert: «Secret Cinema is a growing community of all that love cinema, and experiencing the unknown. Secret audience. Secret film. Secret locations. Secret worlds. The time is now to change how we watch films [...] Tell no-one».¹³

Tatsächlich werden die Filme anfangs nicht angekündigt, der Veranstaltungsort wird nicht bekannt gegeben und die Zuschauer erfahren nichts über die Performance. Dieses Merkmal des Geheimnisvollen trifft jedoch nur auf die ersten Aufführungen eines Events zu. Danach, wenn die Presseberichterstattung stattgefunden hat, gibt es kaum noch Geheimnisse. Deshalb werden die meisten Produktionen auch nicht oft aufgeführt. Hiervon gibt es aber Ausnahmen, wie später im Fallbeispiel zu sehen sein wird. Die genannte Community hat sich auf Plattformen des Social Web wie Facebook, Twitter und YouTube gebildet. Fabien Riggall hat in einem Interview darauf hingewiesen, dass es ihm auch darum geht, dass das Publikum online kommunizieren kann.¹⁴ Darüber hinaus nutzt das »Secret Cinema« das Internet konkret für die jeweilige Produktion. So werden für jeden Event eigene Webseiten online gestellt, die Anweisungen und Hinweise zur Vorbereitung beinhalten. Darauf werde ich später an einem Beispiel zu sprechen kommen.

Geht man von den Reaktionen der Londoner Presse aus, die auf der Webseite von Future Cinema zu lesen sind, hat Fabien Riggall sein Ziel erreicht. So schrieb *Time*

12 <http://www.futurecinema.co.uk/about.html>.

13 www.secretcinema.org.

14 Solon 2011.

Out im Januar 2010: «The multiplex is dead, long live secret cinema». Das *Empire Magazine* schrieb im Dezember 2008: «The new way to watch movies». Einen anderen Kontext eröffnete *The Guardian* mit «The true spirit of underground cinema». ¹⁵ Hier wird ein Bezug zu den Midnight Movies hergestellt, die in den 1970er Jahren die Kinoerfahrung entgrenzten, indem Filmen ein Kultstatus zugewiesen wurde, der in nahezu rituellen Akten im Kino zelebriert wurde. ¹⁶ Zudem sind die Produktionen durchaus lukrativ. Laut einem Artikel im *London Evening Standard* hat die Produktion von *The Third Man* 460.000 Pfund gekostet und 600.000 Pfund eingespielt. ¹⁷

Der Secret Cinema-Event *The Shawshank Redemption*

Am 11 Januar 2013 habe ich an einer Produktion des Secret Cinema in London teilgenommen, die im November 2012 uraufgeführt worden war. Wegen des enormen Erfolges und großer Nachfrage kam es zu weiteren Aufführungen im Januar und Februar. Gezeigt wurde der Spielfilm *THE SHAWSHANK REDEMPTION* ¹⁸, in der Regie von Frank Darabont. Darabont schrieb zusammen mit Stephen King das Drehbuch, eine Adaption der Novelle «Rita Hayworth and Shawshank Redemption» (1982) von King. *THE SHAWSHANK REDEMPTION* wurde in sieben Kategorien für den Oscar nominiert, erhielt aber keinen. Andere Preise konnte der Film zwar gewinnen, doch viel wichtiger für seinen Status ist die Tatsache, dass er auf der IMDB-Liste als bester Film aller Zeiten geführt wird. ¹⁹ Der Film genießt also offensichtlich Kultstatus und sehr viele Zuschauer dürften das Gefängnisdrama gesehen haben, ob im Kino oder auf DVD. Der Film eignet sich gut für einen Secret Cinema-Event, handelt es sich doch um einen einheitlichen Handlungsort, das Gefängnis. Der performative Teil des Events bestand dementsprechend darin, dass sich der Zuschauer mehrere Stunden in einem inszenierten Gefängnis aufhielt. Danach wurde der Film gezeigt. Die Veranstaltung dauerte etwa fünf Stunden. Der Event begann schon im Vorfeld im Internet, nach dem Kauf des E-Tickets (Abb. 1).

Die Erfahrungen, die ich während der Veranstaltung gemacht habe, sollen im Folgenden als Zusammenfassung meiner Notizen zur teilnehmenden Beobachtung dargelegt werden. ²⁰ Diese ethnologische Methode eignet sich im Zusammenhang des hier vorgelegten Untersuchungsgegenstandes in besonderer Weise, da es vor allem darum geht, die Wirkung einer kulturellen Veranstaltung auf den Wissenschaftler selbst und auf andere Teilnehmende in den Blick zu nehmen bzw. darzu-

15 Alle zitiert nach www.futurecinema.co.uk.

16 Vgl. hierzu Hoberman/Rosenbaum 1998.

17 Curtis 2012.

18 *DIE VERURTEILTEN*, USA 1994.

19 Stand Juni 2013.

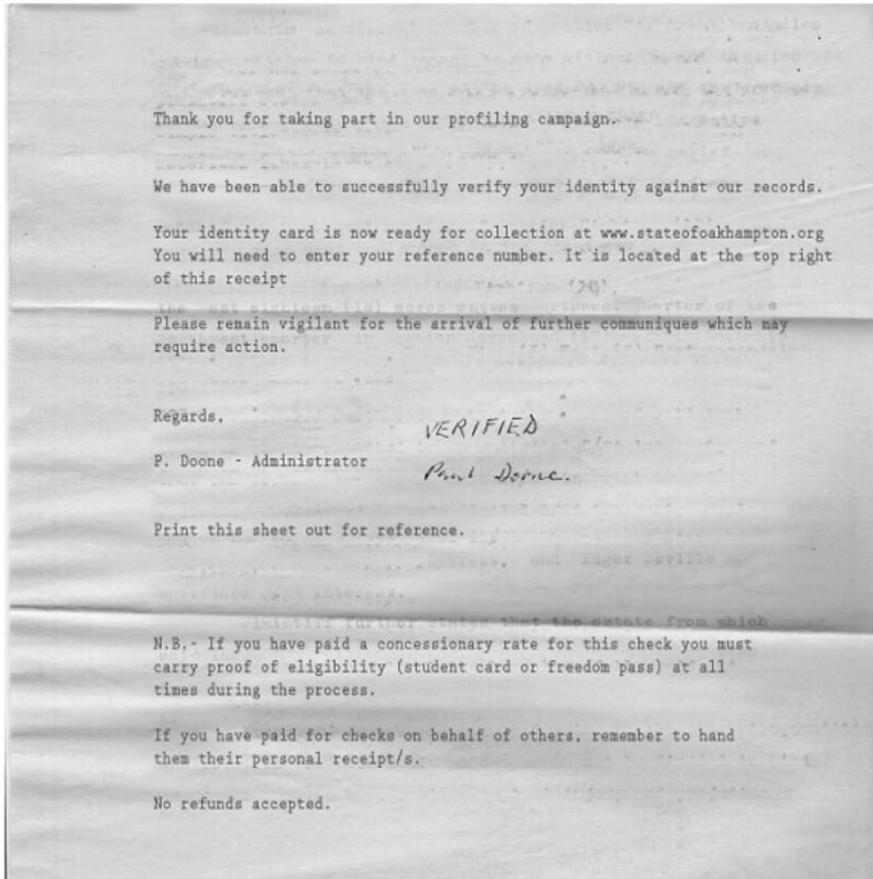
20 Einige der Stationen sind mit Fotografien illustriert, die ich während der Veranstaltung gemacht habe. Leider war es nicht zu jedem Zeitpunkt möglich, Fotos zu machen. Auf der flickr-Seite von Future Cinema sind aber Fotos zu finden, die den Ablauf der Veranstaltung illustrieren.

Future Cinema presents
 Shawshank Redemption - Over
 18's only
 11 Jan 2013
 e-ticket

Without a ticket there is no guaranteed access.
 Barcodes are unique. Copying is useless.



Buyer: Thomas Klein
 Valid for: 11 Jan 2013
 Venue: ..., East London
 Address: ...
 Time: 18:00
 Price: £ 43.50
 Type: Advance Ticket



On the sale and issue of this e-ticket apply the general conditions of the concerning event. The general conditions can be claimed at the event promoter. This e-ticket is property of the event promoter. It is strictly prohibited to resale this e-ticket to third parties, apply for commercial purpose in any way, modify the contents or multiply this document. Ticketscript assists, at the request of the event promoter only, in refunding in case of cancellation or postponement of the event. The fee and transaction costs are under no circumstances restituted. Ticketscript is not liable for any damages, injury, harm or losses caused by third parties and suffered by the holder of this e-ticket. For questions or further information please contact support@ticketscript.com



stellen, auf welche Weise eine Interaktion zwischen Performance und Zuschauer im Kontext des Films entstand. Es stellt sich die Frage, ob sich der intendierte Effekt der Immersion eingestellt hat und wenn ja in welcher Hinsicht es sich dabei um eine Kinoerfahrung handelte.

Station 1: Im World Wide Web

Auf dem E-Ticket war eine Webseite (www.stateofaokhampton.org) angegeben, wo man sich zu registrieren hatte. Hier bekam ich einen Namen und eine neue Identität zugewiesen. Ab sofort war ich Darron Kinney, verheiratet, Geburtsort Kilgore, Texas.

Es folgten weitere Webseiten mit Informationen. Zum Treffpunkt sollte man einem Kleidungscode entsprechend erscheinen: «You MUST wear a plain white T-Shirt or vest under your shirt, tie and trouser suit. You must wear long-johns or leggings under your attire. A dark and subdued colour pallette is essential.» Das T-Shirt und Long Johns deuteten darauf hin, dass sie wegen den niedrigen Temperaturen unter der Gefängniskleidung getragen werden sollten. Weitere Vorgaben betrafen «Court Etiquette & What To Do If Things Go Wrong»:

1. Make sure you secure cash and all other essential belongings discretely on your person (not in your jacket or trouser pockets or bags)
2. If you bring £20 notes you will find that your lawyer may be able to help you further in crisis situation.
3. Avoid bringing a bag where possible.
4. Wear flat shoes or Cuban heels.
5. Follow all instructions which are given to you immediately – it does not do to be in contempt of court.
6. Show up at the right place at the right time.

Als ich diese Informationen bekam, habe ich sie zunächst nur im Kontext der Inszenierung, wie Spielregeln, gelesen. Wie zu zeigen sein wird, handelt es sich aber teilweise um versteckte Hinweise, wie man sich als Besucher für den Aufenthalt im Gefängnis wappnen kann, um sich nicht zu unwohl zu fühlen und Erkrankungen zu vermeiden.

Auf einer Google-Karte wurde der Treffpunkt angezeigt, der sich im Londoner Stadtteil Bethnal Green in der Bethnal Green Library befand. Wie ich aus Artikeln über die Veranstaltung bereits wusste, musste es von dort zur Cardinal Pole School in East London gehen, die als Gefängnis hergerichtet worden war.

Station 2: Der Treffpunkt

Ich hatte mich schon deutlich früher als notwendig in der Nähe des Treffpunkts eingefunden, um die Vorbereitungen beobachten zu können. Etwa 20 Minuten vor

dem im Internet angegebenen Zeitpunkt sah ich Personen eintreffen, die in alte Polizeiuniformen und andere historische Kostüme gekleidet waren. Sie verteilten sich im ersten Raum links neben dem Haupteingang, ein Uniformierter bezog vor der Tür Posten und ließ die «Gäste» eintreten.

Hinter dem Eingang saß eine Frau, bei der man das e-ticket abgeben musste. Nachdem ich den Raum hinter ihr betreten hatte, wurde ich von einem der Darsteller angesprochen. Es handelte sich wohl um meinen Anwalt. Er fragte mich, ob ich wisse, welchen Vergehens ich mich schuldig gemacht hätte. Ich verneinte und beteuerte meine Unschuld. Für unschuldig hielten sich alle, meinte er. Mein Vergehen würde ich später noch erfahren. Er wies außerdem darauf hin, dass es sinnvoll sei, 20 Pfund in eine Library Card zu investieren, weil man damit im Gefängnis Vorteile genieße. Dann entließ er mich aus dem Gespräch und ich setzte mich. Außer mir waren zu diesem Zeitpunkt etwa acht andere Personen anwesend (Abb. 2). Bei den meisten handelte es sich um heterosexuelle Paare unterschiedlichen Alters.



Abb. 2–3

Auch spätere Besucher der Veranstaltung waren entweder mit dem Partner oder der Partnerin da oder in einer größeren Gruppe. Während ich da saß, beobachtete ich zwei zum Personal gehörige Frauen. Die eine trug ein Kostüm, die andere einen schicken teuren Mantel. Sie sprachen die Sitzenden gelegentlich an und wiesen beispielsweise darauf hin, dass wir, die Verurteilten, nicht so nervös zu sein bräuchten, wenn wir unschuldig seien.

Nach einer halben Stunde war der Raum mit ca. 30 Besuchern gefüllt. Eine uniformierte Frau gab uns die Anweisung ihr zu folgen. Wir gingen eine Treppe hinauf und betraten einen großen Raum, der die wesentlichen Merkmale eines Gerichtssaals aufwies (Abb. 3). Alle Verurteilten mussten einzeln vor den Richter treten, der das Urteil verlas. Von einer Frau, die zur rechten des Richters an einem Tisch saß, erhielt man die Identification Card, ein Blatt, auf dem das Verbrechen, dessen man sich schuldig gemacht hatte, notiert war und andere Punkte. Ich konnte nur kurz einen Blick auf das Papier werfen, dann ging es weiter. Vom Gerichtssaal führte der Weg weiter in einen Raum, wo ein weiterer Polizeibeamter hinter einem Tresen wartete. Hier erstand ich die Library Card, gab aber gleichzeitig die Identification

Card ab. Es handelte sich um ein Missverständnis: ich sah eine andere Identification Card auf dem Tresen liegen und dachte, man müsse sie abgeben. Ab sofort besaß ich also keine Identification Card.

Es ging weiter eine Treppe hinunter in einen Hof. Ein Polizist befahl, uns in einer Reihe an eine Wand zu stellen. In einem harschen Ton gab er mehrere Anweisungen die Disziplin betreffend. Danach mussten wir eine halbe Drehung nach rechts durchführen, die rechte Hand auf die rechte Schulter der Person vor uns zu legen und mit den Füßen dreimal marschmäßig auf den Boden zu treten. Dies musste mehrfach wiederholt werden, bis es einigermaßen synchron funktionierte. Schließlich gab der Polizist das Signal loszumarschieren.²¹

Station 3: Transport

Der Weg führte in einen anderen Hof, der zur Straße hin offen war. Das Marschieren gestaltete sich schwierig, die Kette brach an einigen Stellen immer wieder auseinander. Auf der Straße, und damit zum ersten Mal in der Öffentlichkeit, begegneten wir mehreren Passanten. Viele blickten uns verdutzt an, andere wirkten eher amüsiert, als sei ihnen klar, dass es sich nicht um eine ernste Situation handelte. Vielleicht waren auch welche darunter, die wussten oder ahnten, um welchen Event es sich handelte, da dieser schon mehrfach stattgefunden hatte.



Abb. 4

Wir gingen über eine Straße und auf einem Fußgängerweg entlang. Nach etwa 50 Metern bogen wir links in eine Straße ein, wo weitere Personen in alten Polizeiuniformen standen. Daneben waren mehrere historische Polizeibusse der 1950er Jahre geparkt. Wir bestiegen den ersten Bus. Währenddessen stand der Polizist, der uns hergeführt hatte, neben der Bustür und sprach den einen oder anderen in einem harschen Ton an. Als der Bus losfuhr, informierte uns der Polizist über seine polnische Herkunft und erklärte uns, dass wir im Gefängnis die Identification Card und die Library Card stets bei uns tragen sollten. Wer Angst verspüre, könne mit seiner Library Card sofort ein Fläschchen Whiskey bekommen. Ein Besucher machte Gebrauch davon. Nun wurde auch klar, dass es sich bei der Library Card um eine Art Verzehrbon für die Veranstaltung handelte. Alle mussten dem Polizisten genau zuhören, Privatgespräche

21 Ab hier habe ich lange Zeit keine Fotos mehr machen können.

wurden mit einem lauten «Shut up!» unterbunden. Als der Polizist an mir vorbeikam, teilte ich ihm vertraulich mit, dass ich meine Identification Card nicht mehr bei mir trüge. Er sah mich erbost an und meinte «You are an asshole!».

Im Dunkeln war kaum zu erkennen, wo wir hingebacht wurden. Als der Bus nach etwa 15 Minuten in eine Einfahrt einbog, wo sich ein großer Gebäudekomplex befand, gab uns der Polizist Anweisungen, wie wir aus dem Bus aussteigen sollten. Der Bus fuhr durch eine sehr realistisch aussehende Sicherheitsschleuse und kam im Hof zu stehen (Abb. 4).²² Während wir ausstiegen, brüllte der Polizist uns immer wieder mit «Get off my bus!» an. Mehrere Aufseher nahmen uns in Empfang, Gefängnisinsassen musterten uns neugierig. Da wir die erste Gruppe waren, musste es sich um Darsteller handeln.²³ Wir betraten das Gefängnis.

Station 4: Hinter Gittern

Im Gefängnis ging es eine Treppe hinauf bis zu einer Tür, hinter der sich eine Turnhalle befand. In der Turnhalle mussten wir uns nach Geschlechtern getrennt in Reihen aufstellen. Das funktionierte zuerst nicht und musste von Aufsehern korrigiert werden. Es waren mehrere Aufseher und Insassen anwesend, die die Aufseher unterstützten. Am Ende der Halle war ein Berg von Plastiktaschen, die mit Nummern versehen waren. Ein Aufseher ergriff das Wort und gab mehrere Anweisungen:

1. Jeder musste eine Plastiktasche holen, an seinen Platz zurückgehen und die Tasche links von sich auf den Boden legen.
2. Den Inhalt der Tasche, die Gefängniskleidung, auspacken, überprüfen, ob die Größe von Hose und Jacke passte, dann beide Kleidungsstücke rechts von sich auf den Boden legen und die Tüte links wieder ablegen.
3. Schuhe und Strümpfe ausziehen, die Strümpfe in die Schuhe stopfen und die Schuhe rechts auf den Boden stellen. Eine Frau weigerte sich ihre Strümpfe auszuziehen, was dazu führte, dass der Aufseher und ein weiterer Polizist sowie ein Häftling sich über sie lustig machten. Ihr wurde es aber erlaubt, die Strümpfe anzubehalten.
4. Die restliche Kleidung musste ausgezogen werden. Einige Männer trugen weder T-Shirt noch Long Johns, wie im Kleidungscode bei der Registrierung im Internet angegeben. Die Frauen hatten alle ein T-Shirt oder ein ähnliches Unterwäscheteil an. Exakt die vorgegebene Kleidung trugen nur wenige.²⁴ Es war auch möglich, die eigene Kleidung komplett anzubehalten und die Gefängnisklamotten darüber

22 Abb. 4 zeigt eine Fotografie der Sicherheitsschleuse, die im Rahmen einer anderen Aufführung gemacht wurde.

23 Gruppen, die erst zu einem späteren Zeitpunkt eintrafen, wurden bei ihrer Ankunft vermutlich auch von Besuchern des Events (in Empfang genommen), woraus ich schließe, dass nicht sofort klar war, wer Darsteller war und wer nicht.

24 Unter später eintreffenden Besuchergruppen sah ich Frauen, die nur einen Slip und einen BH trugen, d.h. sich offensichtlich nicht in der Turnhalle umgezogen hatten.

zu ziehen. Anziehen mussten wir uns dann wieder unter Zeitdruck. Wer es nicht in der vorgegebenen Zeit schaffte, musste vorne Liegestütze machen oder ein Wettrennen im Sackhüpfen gegen einen anderen Häftling absolvieren.

Im Anschluss daran wurden wir in die Zellen gebracht. Unterwegs passierten wir den Duschbereich, wo ein Aufseher in aggressiver Haltung so über einem auf dem Boden liegenden scheinbar blutenden Häftling stand, dass die Szenerie den Eindruck erweckte, der Häftling sei soeben zusammengeschlagen worden. Den Kleidersack mussten wir an einer Sammelstelle abgeben.

In der Zelle angekommen, wurde man von einem Häftling in Empfang genommen. In anderen Zellen sah ich auch zwei Häftlinge. Der Häftling betonte ebenfalls, wie wichtig die Identification Card sei. Als ich einräumte, diese nicht mehr bei mir zu tragen, wurde mir von dem Häftling versichert, dass ich nicht lange im Knast durchhalten werde. Lautsprecher-Durchsagen versicherten, dass man durch gute Führung sein Seelenheil (*salvation*) erlangen könne. Dann wurde die Nacht simuliert. Alle Lichter wurden ausgeschaltet. Unruhe kam auf. Der Häftling machte uns darauf aufmerksam, dass sich etwas ereigne (natürlich vor allem, damit wir einen Programmpunkt der Performance nicht verpassten). Ein Häftling wurde von Wärtern misshandelt. Eine solche Szene findet sich auch in *THE SHAWSHANK REDEMPTION* und in vielen anderen Gefängnisfilmen.

Etwa zehn Minuten dauerte die Nacht-Simulation, als wieder die Lichter angingen, wir uns in Reih und Glied aufstellen mussten und zum Speisesaal geführt wurden. Hier erwartete uns ein Mann mit einer kleinen Portion Bohnen mit Tomatensoße. Es zeigte sich aber, dass man etwas anderes (einen Hot Dog) essen konnte, indem man die Library Card einsetzte. Tatsächlich konnte man sogar ein Bier trinken. Mir war das zunächst verwehrt, weil ich, wie einige andere auch, meine Library Card mit meinen anderen Kleidern abgegeben hatte. Ich fragte einen Aufseher, ob ich die Bohnen auf dem Teller essen müsse. Für diese Frage wurde ich bestraft und ich musste mich mit dem Gesicht zur Wand aufstellen. Auf Anfrage wurde ich dann von einem Aufseher zur Sammelstelle der Kleidersäcke gebracht, wo ich die Library Card aus meiner Jacke nehmen konnte.

Station 5: Exploration

Nach dem Essen konnten mehrere Tätigkeiten im Gefängnis ausgeübt werden. In diesem etwa einstündigen Zeitraum konnte man sich frei im Gebäude bewegen. Die Tätigkeiten konnte man sich auf der Identification Card bestätigen lassen.

- Medizinische Untersuchung: Einnahme eines flüssigen Medikaments und einer Pille.
- Psychologischer Test: Der Test wurde in Interaktion mit einem Besucher durchgeführt. Die Augen wurden verbunden und auf sprachliche Anweisungen des

anderen musste man mit einem Stift den Weg durch ein Labyrinth finden, das auf einem Blatt abgebildet war.

- Kapelle: hier konnte gebetet und gesungen werden.
- Handwerk: Zeichnen, nähen und Kerzen herstellen.
- Spielen: Schach, Dame, Puzzle.
- Boxkampf: Zwei Häftlinge bestritten einen Boxkampf, bei dem die Möglichkeit für Wetteinsätze bestand. Gewinnen konnte man ein Gläschen Jägermeister. Herzu benötigte man wieder die Library Card.
- Die Library: Hier gab es Bücher und man konnte man unter anderem einen Brief schreiben.
- Weitere Räumlichkeiten waren: Kantine, ein Raum, in dem man seine Gefängnis-kleidung tauschen konnte, ein Raum, in dem man auf ziemlich derbe Weise Whiskey eingeflößt bekam.

In diesem Zeitraum hatte man nicht mehr das Gefühl in einem Gefängnis zu sein. Während zuvor nahezu jede Handlung durch Befehl vorgegeben oder stark reglementiert war, hatte man nun fast vollständige Bewegungsfreiheit. Dass ich das Absolvieren der einzelnen Aktivitäten nicht mit der Identification Card bestätigen lassen konnte, spielte keine Rolle mehr. Außerdem waren mittlerweile weitere Besuchergruppen eingetroffen. Es waren mehr als hundert Personen im Gebäude unterwegs. Viele hatten eine Bierflasche in der Hand. Wie in einer Installation²⁵ oder der Welt in einem Videospiel, das mit Open World-Elementen arbeitet, konnte man die Räume explorieren. Hierbei kam aber schnell Langeweile auf. Andere Besucher liefen ziellos umher, einige hatten ihr Smartphone zum Fotografieren gezückt. Anspannung war niemandem mehr anzumerken. Völlig ausgelassen wurde die Stimmung, als im untersten Stockwerk einige der (unter anderem dunkelhäutigen) Insassen-Darsteller ein typisches Gefängnislied anstimmten.

Station 6: Befreiung

Dann kippte die Stimmung plötzlich wieder. Durch die Lautsprecher wurde Anweisung gegeben, sich zu sammeln. Der Befehlston kehrte zurück. In einem großen Raum unterhalb des Zellenkomplexes mussten sich alle Insassen aufstellen. Auf beiden Seiten war der Saal mit Gittern versehen und abgesperrt. Man stand sehr nah beisammen, weil die Zahl der Besucher deutlich mehr als 200 betragen musste. Dann wurde durch die Lautsprecher die Information verbreitet, dass ein Gefängnisinsasse bei einem Fluchtversuch erschossen worden sei. Buhrufe wurden laut. Die Darsteller unter den Gefängnisinsassen zettelten einen Aufstand an. Einige der Besucher beteiligten sich verbal daran. Wachen versuchten einzuschreiten und schrien, ihre Schlag-

25 Sasha Waltz's choreographische Installation «insideout», die ich 2003 im Rahmen des Steirischen Herbstes in Graz gesehen habe, funktionierte ähnlich.



Abb. 5

Art von Befreiung geführt oder zumindest ein ähnliches Gefühl hervorgerufen. Danach wurde für eine ausgelassene Stimmung gesorgt, indem im Speisesaal ein Konzert stattfand (Abb. 5). Auf dem Foto ist zu erkennen, dass sich die Ausgelassenheit schnell auf die Besucher übertrug. Es wurde getanzt und gefeiert. Dieses Konzert erschien mir fast wie eine letzte liminale Station, welches den Austritt aus einem rituellen Drama markiert, wie es Victor Turner formuliert hat.²⁶

Station 7: Filmvorführung

Im Anschluss daran fand die Filmvorführung in der Turnhalle statt (Abb. 6 und 7), wobei es sich um eine Blu-ray-Projektion handelte. Auch wenn ich zuvor wenig mit anderen Besuchern interagiert hatte, bemächtigte sich meiner doch ein Gemeinschaftsgefühl. Wir hatten alle das gleich durchgemacht und die Filmvorführung erschien nun fast wie eine Belohnung für das zuvor erlebte. Zudem fand die Film-

Abb. 6–7



²⁶ Vgl. Turner 1995.

vorführung in der Turnhalle statt und damit an dem Ort, der am stärksten ein Gefühl der Verunsicherung erzeugt hatte, weil der Wechsel der Kleidung und der starke Druck, der allein schon durch die Beobachtung der Aufsichtspersonen entstanden war, zu einer konkreten und metaphorischen Entblößung geführt hatte. Ich sah viele Paare in derart inniger Umarmung nebeneinander sitzen, als habe das gemeinsame Gefängniserlebnis sie stärker zusammen geschweißt.



Abb. 8

Die Filmvorführung war der letzte Programmpunkt des Secret Cinema-Events. Danach erhielt man ein Parole Book²⁷ mit dem Stempel «APPROVED» darauf sowie seine Kleidung und Habseligkeiten zurück (Abb. 8).

Erfahrungskomplexe

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass ich keine einheitliche Form der Erfahrung im Verlauf des gesamten etwa fünfstündigen Events feststellen konnte. Vielmehr würde ich die einzelnen Stationen je spezifischen Erfahrungskomplexen zuordnen wollen.

Station 1 und 2 bereiteten auf den Event vor und ließen dabei viel Zeit zum Nachdenken darüber, was es beispielsweise mit den einzuhaltenden Anstandsregeln und der Kleiderordnung auf sich hatte. Die gespannte Erwartung und die Ungewissheit, was mich erwartet, erhöhte sich dann in Station 2. Tatsächlich zögerte ich eine Weile bis ich das Gebäude des Treffpunkts betrat. Diese Wirkung dürfte gerade bei Besuchern, die nicht alleine die Veranstaltung besuchten, sondern etwa in Paaren, weniger stark oder gar nicht ausgeprägt gewesen sein. Das lange Sitzen bis eine genügend große Zahl an Besuchern eingetroffen war, erhöhte die Spannung auf das Kommende.

Station 3 und 4 erzeugten einen Effekt bei mir, der mit der Auslegung des Begriffs Immersion als Eintauchen und Teil einer fiktiven Welt zu werden diskutiert werden soll. Ab dem Zeitpunkt, als wir uns im Hof der Library versammeln mussten, verspürte ich fast regelmäßig Bekommenheit und zeitweise sogar Stress. Dies hatte gewiss auch damit zu tun, dass ich meine Identification Card nicht mehr besaß und

27 Dabei handelt es sich im Wesentlichen um ein Programmheft.

nicht wusste, auf welche Weise sich dies auswirken konnte. Sprachliche Gründe hatten auch ihren Anteil daran, weil die Darsteller für mich teilweise schwer verständliches Englisch sprachen. Es hatte aber auch damit zu tun, dass permanent durch Befehle angeordnete Handlungen durchgeführt werden mussten. Viele Handlungen mussten unter Zeitdruck durchgeführt werden. Dies führte auch dazu, dass ich in meiner Arbeit der teilnehmenden Beobachtung ungenau und unkonzentriert wurde, weil ich stark auf mein eigenes Handeln achten musste. In diesem Stadium des Events bestand ein großer immersiver Effekt im Sinne dessen, dass ich mich als Teil einer inszenierten Welt, aber noch viel mehr als Versuchsobjekt fühlte. Hierin sehe ich auch einen Unterschied zu einigen Formen des Performance-Theaters wie es etwa von Richard Schechner praktiziert und als Ritualtheater bezeichnet wurde. Eine Performance einer anderen legendären Performance-Truppe habe ich selbst Anfang der 1990er Jahre erlebt, als das Living Theatre im Hunsrück zu Gast war. Die Performance drehte sich um die Auswirkungen des Abzugs der amerikanischen Streitkräfte aus der Region auf die Bevölkerung. Die damals praktizierte Interaktion mit dem Publikum bestand in der Bewusstmachung der neuen Situation und hatte weniger narrative als vielmehr rituelle Strukturen.

Der Secret Cinema-Event erreichte in diesen Stationen eine Intensität, die mich vielleicht nicht so sehr zum Bestandteil einer filmischen Fiktion, sondern einer situationalen Rahmung machte, die in ihrer Umsetzung als Gratwanderung zwischen Inszenierung und authentischem Handeln wahrgenommen wurde. «Es sieht echt aus – und es fühlt sich echt an»²⁸, schreibt eine Autorin im Reiseblog auf Süddeutsche.de, die im Dezember 2012 bei der Veranstaltung zugegen war. Entsprechend irritierend war der Teilabschnitt, als wir den Hof verließen und einen kurzen Weg in der Öffentlichkeit zurücklegen mussten, wobei wir auch Passanten begegneten. Hier kollidierte der Effekt des Echten im performativen Akt mit der Realität.

Station 5 verschob den immersiven Effekt. Als es möglich war, sich frei im Gebäude zu bewegen und diverse Tätigkeiten ausführen zu können, war mehr Zeit zur Beobachtung. Es war auch nicht notwendig, alle Aktivitäten auszuüben, weil keine Kontrolle mehr stattfand. Es stellt sich aber die Frage, ob sich Gefängnis-Insassen in der Realität nicht selbst zumindest «freier» fühlen, wenn sie solche Tätigkeiten im Gefängnis ausüben können. Zumindest lässt sich sagen, dass der Film *THE SHAWSHANK REDEMPTION* davon handelt, dass sich ein Gefängnisinsasse durch sein Engagement und seine Intelligenz einen relativ großen Handlungsspielraum erarbeitet, der aber ebenso schnell wieder eingedämmt wird. Letztlich ist er trotz aller Freiheiten, die er sich erarbeitet, ein Gefangener. Dies galt auch in der Performance, denn das Gebäude verlassen konnte man nicht. An den Ausgängen stand zumin-

28 Jakat 2012. Interessanterweise schreibt Jakat, das Secret Cinema sei nach 142 Minuten zu Ende. Das ist die Dauer des Films. Mit Secret Cinema ist jedoch die gesamte Veranstaltung gemeint, die ca. fünf Stunden dauerte. Liegt es daran, dass nur der Film von der Autorin als «cinema» wahrgenommen wurde?

dest immer ein Aufseher. Insofern ließe sich diese Station der Performance und das nachfolgende plötzliche Wiedereinkehren des Befehlstons und der Einengung des Handlungsspielraums als Transformation dieses dramaturgischen Elements des Films wahrnehmen.

Station 6, in dessen Zentrum die Revolte stand, simulierte nicht nur diese Standardsituation des Gefängnisfilms, sondern funktionalisierte auch als Schwelle hin zur Filmvorführung, die dergestalt als Belohnung wahrgenommen werden konnte. Bei allen Besuchern war eine auffallende Erleichterung zu erkennen, als sei zumindest eine kleine Last von ihnen abgefallen.

Als ich mit Freunden und Kollegen über meine Erfahrungen sprach, kam öfters die Äußerung, warum man sich denn so einer Veranstaltung aussetze, bei der man sich u.a. bis auf die Unterwäsche ausziehen und bei doch sehr niedrigen Temperaturen barfuß herumlaufen müsse. Das dahinter stehende Bedürfnis wurde von Riggall in einem Interview mit dem *London Evening Standard* formuliert. Es handelt sich um eine Ambivalenz von Sich-Eingesperrt-Fühlen im Rahmen einer Simulation und gleichzeitig das Gefühl zu haben, sich als Zuschauer nicht eingeeengt, sondern vielmehr als Partizipant zu fühlen:

«It's weird that you should put people in prison to make them feel free, but that's what happens. I am interested in the idea of the audience disrupting our systems within the controls. I see this as a new, cultural landscape. The biggest problem in society is that people aren't connecting or having communal experiences like they used to. We have lost the ability to discover now everything is on a plate [online]. We know instantly what's cool but we don't know how to have an adventure. I believe we've hit a cultural shift and found something that really resonates with people. Audiences want to be transported, to be allowed to lose themselves.»²⁹

Indem ich keine Identification Card vorweisen konnte, entstanden Situationen, die damit vergleichbar sind, was Riggall mit dem Unterbrechen der fingierten Kontrollsysteme meint. Es stellt sich jedoch die Frage, was diese Erfahrung mit Kino zu tun hat. Es soll nun also um die Filmvorführung gehen.

Im Secret Cinema werden im Vorfeld der Filmvorführung Emotionen generiert, die aus sozialen Interaktionen im Rahmen der Performance resultieren. Diese Emotionen können sich mit Emotionen vermischen, die der Film bei seiner Vorführung auslöst und Emotionen, die der Film früher eventuell ausgelöst hat. Diese Emotionen wurden für mein Empfinden stärker kollektiv im Publikum geteilt als dies sonst bei Kinobesuchen der Fall ist. Auch wenn es nicht oft zu direkten Interaktionen mit anderen Besuchern gekommen war, war man zuvor doch in einem Boot.

Julian Hanich führt ein Beispiel für ein kollektives Zusammengehörigkeitsgefühl im Kino auf, das mit der Erfahrung des Secret Cinema vergleichbar ist:

29 <http://www.standard.co.uk/lifestyle/esmagazine/secret-cinema-how-to-get-25000-people-to-pay-50-for-a-film-ticket-without-knowing-what-the-film-is-8390489.html> (Stand: 16.8.2013).

«In fall 2006 the film *DEUTSCHLAND – EIN SOMMERMÄRCHEN* reached the German theaters. It documented the fortunes of the German soccer team during the World Cup that had taken place the preceding summer. Once the film arrived at the moment when the German player Oliver Neuville scores the long-awaited 1- 0 goal against Poland, something unusual happened in the theater. Watching again what was arguably the single most intense scene of the World Cup (from the German perspective), we, the anonymous viewers in the multiplex auditorium in Berlin, exploded into a loud round of cheers and applause. Our joyful collective outburst created a momentary feeling of phenomenological closeness and, at the same time, expressed this feeling of proximity in an audible way: like a giant magnet, the situation centripetally drew the individual viewers together, evoking a fleeting feeling of mutual connection among anonymous strangers. The situation cannot be characterized by saying that I was happy and you were happy and all the others were *also* happy. Rather than being individually happy, we were happy together. It was a collective happiness.»³⁰

Worauf Hanich nur am Rande zu sprechen kommt, ist die Tatsache, dass es sich zwar um «anonymous strangers» handelte, diese aber das Tor vermutlich schon während der Weltmeisterschaft gesehen hatten und das Wir-Gefühl während Sönke Wortmanns Film in vieler Hinsicht aus dieser Erfahrung einer «imagined community» (Benedict Anderson) resultiert. Meine Erfahrungen im Verlauf der Filmvorführung haben gezeigt, dass die vorgelagerte soziale Kommunikation mit anderen Besuchern der Veranstaltung die kollektive Rezeption beeinflusst hat. Die Performance erhielt die Funktion einer Wissens- und Erfahrungsvermittlung, die der Rezeption des Films eine konkretere Interpretations- und Erfahrungsebene hinzufügte. Im Anschluss daran kann auch von Komplementär-Erfahrungen gesprochen werden. Die mediale Differenz des Hier und Jetzt des theatral simulierten Erlebens einer Gefängnissituation und der Gefängnissituation im Rahmen einer filmischen Erzählung wurde bewusst gemacht.

Fazit

Das Secret Cinema versteht sich als Event, in dem Interaktion und Immersion eine neue Kinoerfahrung generieren sollen. In der eigenen teilnehmenden Beobachtung hat sich gezeigt, dass es sich um eine hybride Erfahrung handelt, in denen Elemente klassischer und neuer Erfahrungen der Filmrezeption bis zum Home Entertainment-Bereich³¹ oder digitalen Angeboten³² kombiniert werden. Der Kinoraum der Turnhalle schuf ein Zusammengehörigkeitsgefühl und eine Nähe, die mehr an den Filmabend mit Freunden Zuhause erinnert, als an den Kinoabend im Multiplex oder in einem anderen öffentlichen Kino. Der Anschluss an soziale Netzwerke im

30 Hanich 2010, S. 14.

31 Vgl. Klinger 2006.

32 Vgl. Mundhenke 2013.

Internet stellt zumindest die Plattform bereit, die Kinoerfahrung dort zu erweitern. In diesem Zusammenhang sei auf einen Trailer zum *Shawshank-Redemption*-Event auf YouTube verwiesen, der so inszeniert ist, dass die Differenz zwischen Besuchern und Inszenierung bzw. Darstellern nahezu aufgehoben wirkt. Das Secret Cinema ist dergestalt ein dezidiert auf (kommerzielle) Innovation ausgerichtetes Beispiel der Convergence Culture. Kino, Theater und das Social Web werden zu Bausteinen eines Events, der eine entsprechende Vielfalt von Erfahrungen ermöglichen soll. Es lässt sich also, wie bei Casetti, von einem performativen Zugang zum Medium Film sprechen, in dem eine Vielfalt von Umgebungen und Handlungsebenen zum Tragen kommt. Im Zentrum stehen indessen die Performance und der Film. Dabei folgen die beiden Präsentationsformen sukzessive, was sich zwangsläufig auf die Erfahrungswerte auswirkt. Gerade in der Uraufführung, wenn noch nicht bekannt ist, welcher Film gezeigt wird, funktioniert die Performance womöglich zusätzlich wie eine Scharade. Welcher Gefängnisfilm zeigt die Welt des Gefängnisses annähernd so wie die Performance?

Während der Filmvorführung tritt eine größere Variationsbreite von Erfahrungen auf, als dies bei Kinovorstellungen üblicherweise der Fall ist. Die Zuschauer, die den Film kennen, verbinden diese Erinnerung mit den performativen Darbietungen und diese neuen Erfahrungen verbinden sich dann wieder mit der aktuellen Erfahrung den Film wieder zu sehen. Andere Zuschauer, die den Film nicht kennen, nehmen aber bestimmte Handlungselemente anders wahr, weil sie im Verlauf der Performance aufgetreten sind. Die immersiven Effekte während der performativen Phase des Events und während der Filmvorführung hängen letztlich auch davon ab, wie stark Besucher dazu bereit sind, zu Mitakteuren der Performance zu werden und sich komplett den Anordnungen unterweisen oder wie stark sie in den Genuss eines immersiven Sogs geraten, wenn sie sich etwa außerstande sehen, den Anweisungen der Aufseher im Gefängnis in jeder Hinsicht zu folgen. Insofern können Film und Performance auch als je medienspezifische Versuchsanordnungen betrachtet werden, in denen es um Gehorsam und Ungehorsam, Freiheitsentzug und Widerstand geht.

Literatur

- Casetti, Francesco: Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. *montage/av*, 19, 1, S. 11–35
- Curtis, Nick: Secret Cinema: how to get 25,000 people to pay £50 for a film ticket, without knowing what the film is. *London Evening Standard* vom 07.12.2012
- Curtiz, Robin/Voss, Christiane: Theorien ästhetischer Immersion. *montage/av*, 17, 2
- Freyermuth, Gundolf S.: Cinema revisited – Vor und nach dem Kino: Audiovisualität in der Neuzeit. In: Kloock, Daniela (Hg.): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Marburg 2008, S. 15–40.
- Hanich, Julian: *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York 2010.
- Collective Viewing. *Passions in Context. The Journal for the History and Theory of Emotions*. Vol. 1, Nr. 1, Februar 2010
- Hansen, Miriam: Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere. In: Williams, Linda (Hg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Brunswick 1994, S. 134–152
- Hoberman, James/Rosenbaum, Jonathan: *Miternachtskino. Kultfilme der 60er und 70er Jahre*. St. Andrä-Wördern 1998
- Jakat, Lena: Im falschen Film. *Süddeutsche.de* vom 10. Dezember 2012 <http://www.sueddeutsche.de/reise/eine-nacht-im-geheimen-hotel-in-london-im-falschen-film-1.1542244> [letzter Zugriff: 04.08.2013]
- Klinger, Barbara: *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley/Los Angeles 2006
- Klippel, Heike/Krautkrämer, Florian: Wenn die Leinwand zurück schießt. Zur Geschichte des 3D-Kinos. In: Distelmeyer, Jan/Andergassen, Lisa/Werdich, Nora Johanna (Hg.): *Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films*. Bielefeld 2012, S. 45–65
- Mundhenke, Florian: Der Erfahrungsraum Kino im digitalen Zeitalter. Herausforderungen des Dispositivs Kino zwischen medialer Konkurrenz und sozialer Nutzungspraxis. *Rabbit Eye. Zeitschrift für Filmforschung*. 5/2013, S. 71–85
- Paech, Anne: Das Aroma des Kinos. In: Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg 2000, S. 68–80
- Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995
- Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg 2000
- Solon, Olivia (2011): Future Cinema to turn Canary Wharf into California. <http://www.wired.co.uk/news/archive/2011-08/25/future-cinema?page=all> [letzter Zugriff: 02.08.2013]
- Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt/Main 1995 [1982]
- Voss, Christiane: Fiktionale Immersion. *montage/av*, 17, 2, S. 69–86
- Williams, Linda (Hg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Brunswick 1994

Webseiten

- www.secretcinema.org [letzter Zugriff: 02.07.2013]
- www.futurecinema.co.uk [letzter Zugriff: 02.07.2013]

Erfahrungsraum «Kino» im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit

Vorüberlegungen: «Kino» im Zeichen digitaler Dispositive



Abb. 1–2

«The future is Blu(-ray-Disc)....!»¹ (Abb. 1), oder wie ein ähnlicher Werbeclip zur Blu-ray-Disc in einer Texteinblendung verkündet: «The best way to watch movies at home. Ever.»² (Abb. 2). Doch das Kino, von dem sich die heimische Filmrezeption so weit entfernt zu haben scheint, ist dennoch allgegenwärtig; und zwar als historische, öffentliche sowie über seine technisch-apparative Anordnung definierte wie phänomenal wirksame Institution, als Konglomerat all seiner Aspekte: als Erlebnis- und Erfahrungsraum.

Diese These soll in den Überlegungen dieses Beitrags illustriert und auf ihre immanenten Konsequenzen hin reflektiert werden. Die nachfolgenden Gedanken analysieren die Tatsache, dass bei aller angepriesenen «Neuheit» digitaler Träger und ihrer Editions- wie Distributionsformen die «historische» Kino-Erfahrung, d.h. «Kino» als verschiedenartig definierter Erlebnisraum, immer wieder als Referenz bemüht wird.³ Über Prozesse der Referenzierung werden Vorstellungen historischer Kino-Situationen konstruiert und rekonfiguriert. Um diese wechselseitig wirksamen

- 1 Werbeclip zur Blu-ray-Disc von Universal aus 2011: abrufbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=Kc3C5Lq3i9Q> (15.07.2013). Die Abbildung stammt aus einem ähnlichen Trailer von Fox, abrufbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=mfSNZtLc3is> (20.08.2013).
- 2 Vgl. den Warner (Bros.) Home Video Trailer aus 2010 zur Blu-Ray-Disc http://www.youtube.com/watch?v=V67NdO_pr_w&feature=related (11.07.2013).
- 3 Ich beschränke mich hier ausdrücklich auf digitale Dispositive wie Internet, DVD und Blu-ray-Disc. Fragen der digitalen Projektion – im Kino und zu Hause – werfen noch andere grundsätzliche Fragen auf, die den hier vorgegebenen Rahmen gesprengt hätten. Sie werden an anderer Stelle analysiert.



Abb. 3

Mechanismen der Geschichtsbildung von «Kino» wie der «Images» digitaler Technologien und ihrer Dispositive soll es im Folgenden gehen.⁴

Dabei muss man gerade bei letzteren vorab zwei Ebenen unterscheiden, die sich bereits in der Rhetorik der eingangs zitierten Werbeclips zur Blu-ray-Disc artikulieren: Zum einen betrifft dies die suggerierte höhere Bild- wie Tonqualität von audiovisuellen Bewegtbildern, die nun auf digitalen Daten beruhen. Diese, im Zusammenspiel mit «digitalen» Aus- oder Wiedergabemodalitäten wie HD-Fernsehern, versprechen eine neue Erlebnis-Qualität wie etwa «*Cinema Quality Surround Sound*».⁵ Der Surround Sound, eigentlich entwickelt mit Blick auf ausgeklügelte Architekturen in Kinosälen, wird hier zitiert, um das Immersionsversprechen auf die heimische Rezeptionssituation zu transferieren: «You are closer now.... closer to the movie....closer to the feeling...».⁶

Zum anderen muss die zweite Ebene der «Images» digitaler Technologien mitreflektiert werden, die sich in den Editions- wie Distributionsformen äußern können, den sogenannten digitalen Dispositiven⁷: Durch digitale Träger wie DVD oder Blu-ray-Disc wird der Raum des Erlebens weg vom öffentlichen Ort des Kinos in die heimische Sphäre verlegt: «...in the comfort of your living room... »⁸ (Abb. 3). Qualitäten, eigentlich dem Kino zugeschrieben, werden transferiert in die Bequemlichkeit des Wohnzimmers, wodurch die immersiv träumähnliche, sinnliche Erfahrung in eine Aneignung im heimischen Raum übertragen wird.

4 Dies geschieht in den unterschiedlichsten Formen etwa in Werbeclips Anfang der 2000er zur DVD, heute in den 2010er Jahren in Clips zur Blu-ray-Disc.

5 Der hier zitierte Werbeclip zur Blu-ray-Disc von Universal aus 2010 ist abrufbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=3YgkHPcr2I4&feature=related> (letzter Aufruf 11.07.2013).

6 Vgl. den Warner Clip 2010.

7 Broeren 2009, S. 164, insbesondere auch Distelmeyer 2012.

8 Vgl. Warner Clip 2010.

Solchen Formen der historisierend wie historiographisch wirkenden Referenzierung des Erlebnisraums «Kino» werde ich im Folgenden anhand von drei Beispielen ausführlicher nachgehen. Dabei stehen vor allem Fragen zu Prozessen der Wertbestimmung von historischen medialen Erlebnis-Formen im Fokus: Die (historische) Bedeutung des Kinos wird in verschiedenen Diskursen und ästhetischen Praktiken konstruiert. Dies, so mein Ansatz, geschieht unter der Bedingung heutiger medialer Umgebungen, die sich paradoxerweise eben genau von dem sozialen, institutionellen Ort des Kinos räumlich ablösen. Es bleibt also zu fragen, in welcher Weise «Kino» als historisch geprägtes Vorstellungsbild als Referenz der Abgrenzung wie aber auch der Affirmation etablierter Stereotypen in konkreten Zusammenhängen fungiert.

Erlebnisraum «Kino» im neuen Heim-Unterhaltungselektronik-Set

In einem Werbeclip zur Blu-ray-Disc von Universal aus dem Jahr 2010⁹ heißt es – ähnlich dem eingangs zitierten Beispiel von Warner – in einer der anpreisenden Texteinblendungen: Wenn Blu-ray-Disc und «unser» HD-TV ihre Kräfte vereinen, entdecke man die volle Kraft, den vollen Umfang der neuen Erlebnis- und Unterhaltungsmöglichkeiten. An anderer Stelle habe ich mich bereits mit den medienhistoriographischen Narrativen und Motiven auseinandergesetzt, die im Zusammenhang mit der Blu-ray-Disc funktionalisiert werden.¹⁰ Hier möchte ich indes den Blick auf ein anderes notwendiges Moment für diese neue mediale, digitale Erlebniswelt richten: das HD-TV Gerät.

Newman/Levine untersuchen in ihrem jüngst erschienen Buch *Legitimizing Television* (2012)¹¹, vor allem in dem Kapitel *The Television Image and the Image of Television*¹², den Zusammenhang von Technikentwicklung und kulturellen wie ideologischen Überformungen – zumeist zum Zwecke der Vermarktung.¹³ Die Autoren beschreiben die Entwicklung des digitalen HD-Fernsehens im «Zeitalter der Konvergenz»¹⁴ zwischen Kino und Computerspielen. In ihrer Argumentation wird deutlich, wie wichtig in der ideologischen und ikonischen «Imagebildung» von digitalen (Fernseh-)Technologien funktionalisierte Vorstellungen aus der Medien-, insbesondere der Kinogeschichte sind. Newman/Levine heben hervor, inwieweit Zuschreibungen von Maskulinität und «sophisticated technologies» (mit Blick auf

9 Vgl. Universal Clip 2010.

10 Vgl. die Verf.: BEN HUR vs. STAR WARS. Technikdiskurse und filmwissenschaftliche Methoden im Zeichen der Digitalisierung am Beispiel der Blu-ray-Disc. In: *Augenblick*, Nr. 52, 2012: *Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft*, S. 67–86.

11 Newman, Levine 2012.

12 Ebd. S. 105–128.

13 Ein großer Dank gilt hier Kristina Köhler für den Hinweis auf den Text. Die deutsche Übersetzung dieses Kapitels findet sich auch in *montage AV*, 21/1/2012, S.11–40.

14 Vgl. zu der These der Medienkonvergenz und vor allem zu den methodischen Konsequenzen: Thornburn, Jenkins 2004, bes. S. 1–16.

Flat-Panel-Screen und HD-TV) sich vor allem auf ästhetische Normen und Kategorien aus dem Kino beziehen, um das neue Fernsehen mit der Rhetorik «high-tech-high art»¹⁵ zu profilieren. Die technische Verbesserung wird in der Bildqualität sowie vor allem in der Aspect Ratio gesehen und auf diese Weise auch angepriesen (dies äußert sich auch sehr expressiv in den von mir zitierten Werbeclips). Insbesondere das Format orientiere sich bewusst am Widescreen-Filmbild: Es drücke ein «desire for a more cinematic picture»¹⁶ aus, das, so die Annahme, «connotations of the cinematic»¹⁷ auslöse.

Vor diesem Hintergrund kann man die Standardisierung des 16:9-Formats aus der Mediengeschichte heraus lesen. Die Kinogeschichte, hier verstanden als Geschichte seiner Projektionsformen, transportiert als apparative Anordnung wie kulturelle Praxis, Gewohnheit und Konditionierung einen ästhetischen Erlebensmodus, der als Standard für die Erfahrungswelt von Bewegtbildern angesehen wird. Dadurch wird das Kino als der angemessene Rezeptionsmodus und als dem Fernsehen überlegen diskursiv etabliert.

«The 16:9 format became standard without the force of regulation based on (...) its suitability as a compromise between various options, especially in its similarity to the most common cinematic aspect ratio of 1.85:1. What is telling in this history, however is that the need to improve television's translation of cinema to the home viewer was a central factor by the choice of an aspect ratio for advanced, high-definition broadcasting. By the 1980s, it had become common sense that one primary function of television is to screen theatrical motion pictures at home. The development of high-definition television and widescreen television are not connected by any technological necessity (...). But the **cultural logic of cinema's superiority over TV naturalized the marriage of high-definition and widescreen images**, marking the newly improved television in relation both to the movie image and to the image of the picture tube set left behind by advancing technology.»¹⁸

Die kulturelle Logik, die hier am Werk ist, offenbart, dass «Kino» sich als kultureller Topos etabliert hat, der, insbesondere mit Blick auf «Feature Films»¹⁹, immersive Erlebensmodi verspricht. Es steht für eine Chiffre der Wahrnehmung, die sich ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat. Das Besondere hierbei ist, dass zum einen die Erlebnisform «Kino» von der individuellen Erinnerung abhängt: Wie hat man selbst «Kino» erlebt? Zum anderen ist das individuelle Erleben immer auch an das Kino-

15 Spiegel zit. n. Newman/Levine, S. 108.

16 Ebd. S. 103.

17 Ebd. S. 116.

18 Newman/Levine, S. 120, Hervorhebung FH.

19 Newman/Levine schreiben hierzu: «The media content most often used to market HD sets not only positions these screens away from over-the-air (or cable) television and the domestic confines with which it is associated. It naturalizes the link between HDTVs and the masculinized realms of feature films (especially genres like action blockbusters), hard-core gaming, and professional spectators sports, as if these are the inevitable and exclusive purposes of television.» Ebd., S. 106.

Erlebnis im öffentlichen Raum gebunden, mithin mit einem kollektiven Rezeptionsmodus verknüpft. Insofern erweist sich «Kino» als kollektiver Erinnerungsort.

Barbara Klinger hat in ihrer Studie *Beyond the Multiplex* (2006) das Verhältnis von medialer Gegenwart und Geschichte zusammengefasst: «While a focus on technological innovation tends to privilege the new, developments in home film exhibition have always found a significant place for the old». ²⁰ In diesem Zusammenhang transportiert das implizite, funktionalisierte «old» eine Vorstellung von «Kino», die sich in konkreten Vermarktungszusammenhängen artikuliert: Betrachtet man die Formatfrage sowie die ästhetischen Verfahrensweisen der zitierten Werbeclips, wird deutlich, dass auf Basis der historischen Vorstellung «Kino» mehr oder weniger offen auf die Überwältigung insbesondere über die Größe der Projektion rekurriert wird. Dabei ist es wichtig ist, dass die hier angeführten Clips sich aus Kompilationen von weithin bekannten Filmfragmenten zusammensetzen. Unter dem bereits genannten Begriff der Immersion finden sich Topoi von besonderer «Nähe» zum Geschehen, wodurch vor allem auch die emotionale und affektive Einbindung in die Bewegtbilder konnotiert wird; dies kann auf die erzählte Geschichte zielen. Die Clips zur Blu-ray-Disc wie aber auch zum HD-Fernseher legen darüber hinaus nahe, dass es um eine affektive Involvierung geht. Durch eine phänomenale, überraschende, schockartige Einbindung mittels klassischer Attraktionsmuster (s. z.B. das Zitieren einer Achterbahnfahrt (Abb. 4)) wird ein Mehrwert transportiert und versprochen. In den zitierten Clips äußert sich dies etwa in Bewegungen, die dezidiert auf die Kamera und damit auf den Zuschauer hin erfolgen und die stakkato-artig aneinander montiert werden. Zum anderen wird in den Clips auf die emotionalisierende Wirkung von Großaufnahmen gesetzt, nicht zuletzt, wenn gar in ein Fragment aus Hitchcocks *PSYCHO* (1960) hineingezoomt und damit die Überlebensgröße von Details in den Fokus der Wahrnehmung gerückt wird: Wir sehen in den schreienden Schlund von Janet Leigh unter der Dusche (Abb. 5).

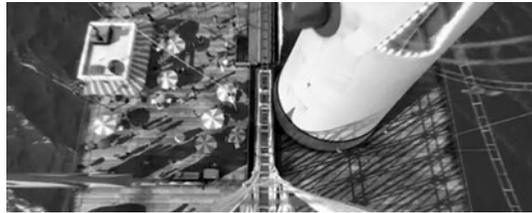


Abb. 4–5

In den zitierten Clips werden darüber hinaus immer wieder kollektive Zuschauerreaktionen antizipiert: Ob animierte gelbe Helfer aus *DESPICABLE ME* (2010)

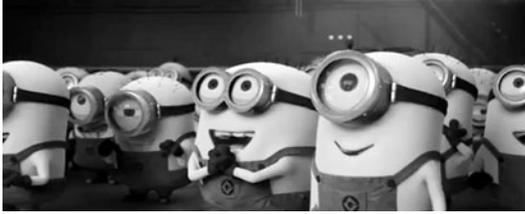


Abb. 6–7

(Abb. 6) oder ein Publikum aus *SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD* (2010) (Abb. 7) – immer wieder wird auf den Kollektivcharakter der Sinneserfahrung durch Filme rekurriert, um eben jene als besonders attraktiv erscheinen zu lassen – nun paradoxerweise für den Konsum alleine zu Hause.

Auch der Topos vom Kino als Zeitmaschine ist präsent. Wiederkehrend finden sich etwa in dem Universal-Clip Fragmente mit hohem Wiedererkennungswert aus *BACK TO THE FUTURE* (1985). Damit werden über die Fiktion des Films wie auch über die aktualisierte Erinnerung an den Kino-Hit der 1980er Jahre in doppelter Weise Konnotationen einer Zeitreise evoziert.

So werden aus der Gegenwart, die sich dezidiert in die technologische Zukunft entwirft – «The Future is Blu» – Topoi der Kinogeschichte implizit re-mediatisiert und (vor allem um interaktive Elemente) aktualisiert. «Kino» als institutionalisierte Erlebensform – bei all ihrer amorphen Identität – ist omnipräsent und als referenzgebender Topos gerade bei der digitalen Unterhaltungselektronik nicht wegzudenken.

So werden aus der Gegenwart, die sich dezidiert in die technologische Zukunft entwirft – «The Future is Blu» – Topoi der Kinogeschichte implizit re-mediatisiert und (vor allem um interaktive Elemente) aktualisiert. «Kino» als institutionalisierte Erlebensform – bei all ihrer amorphen Identität – ist omnipräsent und als referenzgebender Topos gerade bei der digitalen Unterhaltungselektronik nicht wegzudenken.

Jan Distelmeyer spricht diesen Aspekt methodologisch aus einer anderen Perspektive an: Er stellt in seiner Untersuchung zum Dispositiv der DVD und Blu-ray-Disc die Schlüsselbegriffe Flexibilität, Versatilität und Selektivität in den Mittelpunkt.²¹ Diese Begriffe hätten zum einen Konsequenzen für die Vorstellung vom Film als einem stabilen Text. Zum anderen würden diese Begriffe aber auch maßgeblich das Verständnis von der standardisierten, oft in der Forschung angenommenen (stabilen und damit idealen) Rezeptionssituation im Kino sprengen. Distelmeyer verweist auf die konzeptuellen Probleme: «In Gegenwart der Heimvideotechnologie lösen sich Kategorien und Denkmuster (weiter) auf.»²² Dies gelte vor allem für das «traditionelle» Kino-Dispositiv. Dies hat auch nachhaltige Folgen für die Forschung und deren Betrachtung von Film(texten): Gilt es nun, die pragmatischen und performativen Zusammenhänge, die «Milieus»²³, in denen Filme nun erscheinen, verstärkt selbst in die klassische Filmanalyse mit einzubeziehen?

21 Vgl. Distelmeyer, S. 178.

22 Ebd. S. 40.

23 Schneider 2012, S. 100.

THE SOLDIER'S COURTSHIP (1896): Aufführungspraxen, ihre Geschichten und ihr Weiterleben durch die Zeit

Eine solche methodische Rekonfiguration der Forschung nahm die 12. Domitor-Konferenz 2012 in Brighton vor:²⁴ Sie stellte unter dem Titel *Performing New Media, 1895–1915* dezidiert die verschiedenen Formen der frühen Aufführungspraxen des seinerzeit «neuen» Mediums Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt. Damit wurde der Blick auf die unterschiedlichen performativen Praxen und Qualitäten von frühem Film im Zusammenhang seiner Aufführungsstätten auch schon vor der Institutionalisierung des Kinos gerichtet. Dies bedeutet eine Verstärkung und Bereicherung der medienarchäologischen Perspektive. Die tradierten Filmtexte sollen noch nachdrücklicher in den Kontext ihrer zeitgenössischen Präsentationspraxen gestellt werden.

Ich verbinde diesen Ansatz mit der Frage, wie eben diese performativen Qualitäten von frühem Kino in heutige digitale Dispositive übersetzt werden. Im Folgenden wird ein Beispiel besprochen, in dem die zeitgenössischen Aufführungszusammenhänge um 1900, etwa in Varieté-Programmen, zur Valorisierung und damit zur Restaurierung eines Films herangezogen und dann Teil der heutigen Präsentationspraxis wurden.²⁵

Hierzu eine kurze Bemerkung zum methodischen Vorgehen und der eingeforderten pragmatischen Perspektive: Wenn man davon ausgeht, dass digitale Medien vor allem auf dem Prinzip der Re-Mediatisierung und Emulation beruhen und wenn man diese Mechanismen historiographisch analysieren will, so schlage ich eine Betrachtungsweise in Clustern vor. Das Denken in einer Cluster-Struktur, gemäß meiner Modellierung, beinhaltet die Bestimmung unterschiedlicher, als «historisch» konnotierter Zeit- und Bedeutungsschichten, die in der Rezeption eines Phänomens möglich werden und verschiedene Bezugsrahmen eröffnen. Diese Schichten werden als ein in sich interagierendes Netz begriffen, das je nach Perspektive und (historischer) Betrachtungssituation momenthaft Bedeutung generieren kann. Im vorliegenden Beispiel bedeutet dies konkret die Analyse der Funktionalisierung der zeitgenössischen Aufführungspraxis um 1900 für die heutige Präsentation des Films.

Der Film *THE SOLDIER'S COURTSHIP*²⁶ von 1896 erlebte seine zweite «Premiere», seine Wiederaufführung, auf dem Festival *Il Giornate del Cinema Muto* in Pordenone 2011:

24 Vgl. www.domitor.org/conf/con-2012.html (01.08.2013).

25 Im Folgenden möchte ich ein kurzes Beispiel zitieren, in dem die Perspektive insbesondere auf die performativen Qualitäten und damit die unterhaltenden Potentiale eines Films historiographisch aufbereitet wurden: Zum einen führte eine so vorgenommene Valorisierung zu ganz praktischen Restaurationsentscheidungen, zum anderen wurde genau dieser Kontext auch begleitend zur Wiederaufführung des Films im Kino als «Premiere der Wiederentdeckung» publizistisch thematisiert.

26 Bei dem Film handelt es um einen kurzen Sketch (1'18" bei 15 fps) über einen liebestrunkenen Soldaten, der seine Herzensdame trifft und sie leidenschaftlich umarmt, wobei andere Passanten in Mitleidenschaft gezogen werden.

«Most sensational is the reappearance, after some 115 years, of one of Britain's (and one of the world's) first fiction films, Robert Paul's *THE SOLDIER'S COURTSHIP* (1896). Known till now only from a few surviving frames and a «flip-book» extract, the film was found in the Cineteca Nazionale of Rome, and will be unveiled, almost complete and painstakingly restored, in the Giornate.»²⁷

Der Film wurde in der Hauptspielstätte des Festivals als erster eines zweistündigen Programms von frühen Filmen unter dem Rahmentitel *Rediscoveries* gezeigt. Dies war eine von drei Möglichkeiten überhaupt, den restaurierten Film von einem Filmprint projiziert in einem Kino vor großem Publikum sehen zu können.

Vor allem in den Festival-Katalogtexten des Filmhistorikers Ian Christie sowie der Kuratorin Irela Núñez von der Cineteca Nazionale di Roma wurde die historische Bedeutung des Films hervorgehoben: «Newly discovered in the Cineteca Nazionale of Rome, after long being considered definitively lost, *THE SOLDIER'S COURTSHIP* restores a vital missing link in the early history of «animated photography».²⁸ Beide Texte – Núñez befasste sich eher mit der Restaurierungsgeschichte, während Christie allgemeiner über den Film sprach – konstruieren die historische Bedeutung über verschiedene Narrative, wobei die Einordnung, dass der Film als einer der ersten fiktionalen Filme überhaupt anzusehen sei, eine der wichtigsten Auszeichnungen darstellte. Diese Stellung als «Erstling» wird von den Autoren mit der Pionierstellung des Regisseurs Robert Paul in filmtechnologischen Belangen verbunden.

Die Popularität des Films zur Zeit seiner Uraufführung stellt eine weitere Säule der Argumentation in der publizistischen Präsentation dar. Im Festivalkatalog spielt die Vorstellung des hohen Unterhaltungspotentials des Films eine zentrale Rolle. Diese wird insbesondere über die Hervorhebung der performativen Elemente, mit denen der Film gezeigt wurde, illustriert. Die körperliche Ästhetik des slapstickhaften Films sei bei den konkreten Vorführungen in Music Halls und Variété-Theatern etwa mit Geräuschen bewusst hervorgehoben worden (Abb. 8). So wird der Filmhistoriker Amandino Videira Santos zitiert: «...contemporary screenings of the film were accompanied with the sound of kisses and of someone being brusquely thrown to the ground.»²⁹ Die zeitgenössische Attraktion des Films und Intention der Schaffenden werden damit beschrieben «to put a few laughs into the programme».³⁰ Mit der Themenwahl und Darstellungsform sollte an erfolgreiche Modelle aus dem Theater angeschlossen werden, was sich auch bei dem Einsatz des Schauspielerpersonals äußerte. Solche und ähnliche Sketche seien «vehicles for inventive comic actors to deliver the lively action that made them vital part of the Victorian theatre.»³¹

27 Robinson, Jacob 2011, S. 4.

28 Christie 2011, S. 137.

29 Amandino Videira Santos zit. n. ebd. S. 138.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 138.

Die so beschriebene historische Aufführungspraxis liefert nun 2011 über die Einträge im Festivalkatalog die diskursive Einordnung des Films sowie zugleich die Rechtfertigung dafür, dass der Film für die Restaurierung und für die Wiederaufführung (zumindest in Pordenone ohne die historische «Geräuschkulisse») ausgewählt wurde: Es sind vor allem seine zeitgenössische



Abb. 8

Popularität und die Unterhaltungsqualitäten, die den Film so «wertvoll» für die heutige Wiederaufführung machen. Dies wird mit einem weiteren Aspekt aus der konkreten Projektionsgeschichte des Films belegt: Der Filmstreifen sei schon nach wenigen Jahren von den unzähligen Vorführungen so in Mitleidenschaft gezogen gewesen, dass er bereits um 1900 manuelle Retouches erfuhr.³² Sich zu den Spuren dieser Bearbeitung im Filmtext als Geschichte der Aufführungspraxis in der heutigen Restaurierung zu verhalten, stellte eine zentrale memopolitische und ethische Entscheidung im Prozess der Restaurierung dar.³³ Letztendlich entschied man sich, vor allem das Unterhaltungspotential des Films und damit seine ästhetische Struktur weitgehend wieder herzustellen, ohne zu große, von der Handlung ablenkende materielle, fotochemische Schäden oder Fehler zu behalten. Allerdings beließ man einige der Spuren der zeitgenössischen manuellen Retouche. Diese offensichtlichen Spuren in der Fassung von 2011 kann man als materialimmanenten symbolischen Hinweis auf die Restaurierungsgeschichte lesen.

Auf einer konzeptuellen Ebene lässt sich zusammenfassen, dass die Bewertung der performativen zeitgenössischen Aufführungspraxis im Zusammenspiel mit der Einschätzung der Popularität des Films sich mit den Restaurierungsentscheidungen verwoben haben und diese dann wiederum Eingang in die Aufführungspraxis heute finden: zum einen in Form der (Rahmung der) Premiere in einem Kino als Teil des Programms eines historischen Filmfestivals, zum anderen als Teil von Präsentationen der Restaurierung. In verschiedenen «restoration-talks» wird die Anwendung der digitalen State-of-the-Art-Technologien aus dem Jahre 2011 vor-

32 So schreibt Irela Núñez: «A measure of the success THE SOLDIERS COURTSHIP must have enjoyed is evinced by the print in our archive: more than 100 years ago, wear and tear on the negative already required extensive manual retouchings.» Ebd., S. 138–139.

33 Vgl. Núñez, ebd. bzw. den «restoration talk» von Hendrik Teltau, Restaurator der ausführenden Firma Omnimago in Wiesbaden. Großer Dank gilt sowohl Irela Núñez wie Hendrik Teltau für die Hilfe bei den Recherchen zu dieser Fallstudie.

gestellt, wobei der Film als Beleg der erfolgreichen Anwendung von digitalen Tools gezeigt wird.³⁴

Dauerhaft sichtbar ist der Film heute nur als kleiner Ausschnitt (sowohl in Länge wie in Format) auf der Website der Cineteca Nazionale di Roma. Die Cineteca machte die ersten 30 Sekunden auf ihrer Website zugänglich. Der begleitende Text dort setzt die Präsentation des Films direkt in den Kontext seiner Restaurierung. Er beginnt mit den Worten: «Tra i restauri...» Durch die Restaurierung... Das Narrativ der Restaurierung, zu deren Beginn ursprünglich die Popularität des Films als Selektionsargument stand, dominiert die Wahrnehmung. Aus dem ursprünglichen zeitgenössischen Erlebnis im Kino ist nun ein interaktives Erlebnis (pull-model) geworden: Man kann sich als «User» den Anfang des Films über den Link «web TV» anschauen (Abb. 9). Die ursprüngliche, humoristische Slapstick-Handlung als Attraktion tritt hinter der Attraktion der digitalen Restaurierung und der Vorstellung des «Wiedergefunden» oder «Wiederentdeckens» zurück.



Abb. 9

Das Video-Beleg für die erfolgreiche Anwendung von digitalen Restaurierungstools. Dauerhaft ist der Film in der Website-Version indes als fragmenthafter Teaser zu sehen, der ironischerweise wieder auf die kuratierte Vorführung und damit auf performative Präsentationsmodi im Kino zu verweisen scheint: Der performative Erlebnisraum dieses Films hat sich wegbewegt von der historischen Untermalung und Verstärkung des Slapstick-Gestik hin zu der Performanz seiner eigenen Restaurierungsgeschichte in Form von «restoration talks». Erlebt man den Film heute, ist somit der Inhalt des Films nur eine Ebene, die neben der Handlung auch die Geschichte der historischen Bedingungen von Bewegtbildern und ihren Erschei-

Die «Öffentlichkeit» des Films hat sich seit 2011 multipliziert und ausdifferenziert: Zu drei Zeitpunkten (in Pordenone, in Rom und in Belgrad) war das Kino-Erlebnis im Rahmen einer historisierenden Retrospektive möglich; zudem war der Film mehrfach im Kontext der Präsentation seiner Restaurierung zu sehen. Dabei war das Filmerleben innerhalb einer Power-Point-Prä-

34 Anlässe, zu denen Hendrik Teltau die Restaurierung vorstellte, waren: am 13.10.2011 in London auf dem Archiving Symposium *Large Scale Digitization of Cultural Heritage*, am Unesco (*Welt*)Tag des audiovisuellen Erbes am 27.10.2011 in Wiesbaden bei der F. W. Murnau-Stiftung sowie im Kontext des Film Festivals *Cinefest 2011. VIII. Internationales Festival des Deutschen Film-Erbes* in Hamburg vom 12.-20.11.2011.

nungsmodi mittransportiert: Im Erleben und Genießen des heute restaurierten Films vermittelt sich die Leistung der (weitgehend unsichtbar gemachten) digitalen Bildbearbeitung. Diskursiv wird zugleich immer der Link zur historischen Aufführungspraxis des Films und seiner zeitgenössischen Popularität mit in die Gegenwart transponiert. Somit konkretisiert sich in der Multiplikation der Räume, in denen man den Film heute erleben kann, die Kopräsenz unterschiedlicher zeitlicher Schichten des Films und seiner Aufführungspraxen.

Das (Wieder-)Entdecken des Ursprungs des Kinos mit einer DVD

Eine anders nuancierte Kopräsenz medialer Zeitschichten findet sich im folgenden Beispiel: Die DVD-Edition des Institut Lumière in Lyon und des CNC³⁵ verspricht, dass man einen der Ursprünge des Kinos (wieder)entdecken könne: *THE LUMIÈRE BROTHERS FIRST FILMS (1885–1905)*.³⁶ Dabei unterliegen die Filme der Brüder Lumière auf dieser DVD einem spezifischen Präsentationsmodus. Die zum Teil sehr kurzen historischen Aufnahmen sind von den Herausgebern zu einem Film zusammenmontiert worden. Die Filme bilden einen einzigen Langfilm, der in sich über die Montage eine eigene Dramaturgie entfaltet. Das Menü, auf das ich in der nachfolgenden Analyse ein besonderes Augenmerk richten werde, benennt so auch seine Option, den hier editierten Inhalt zu sichten, mit «Begin Feature» – so als würde es sich tatsächlich um einen «Feature Film» handeln. Damit gerät die editierte Kompilation von Lumière-Filmen zu einem filmisch historiographischen Narrativ über den Ursprung des Kinos.

Neben dieser historiographischen Formierung des editierten Materials ist in erster Linie die Menü-Struktur der DVD von Bedeutung. Vor dem Hintergrund von Jan Distelmeyers grundsätzlichen Überlegungen zum Dispositiv der DVD kann man das Menü als Ereignis-Struktur begreifen³⁷: Das Menü als Bedingung des Sichtbarmachens einer DVD zwingt «uns» als User und Konsumenten zur Selektion, ermögliche gezielte Sprünge im «Programm», in den Kapiteln und lasse uns die Wahl, etwa über die Tonspur oder über die Musikbegleitung zu entscheiden. Damit werde das editierte Material nach unserem Auswahl-Akt zum Ereignis –

35 Hg. von The Lumière Brothers Association, edited by Thierry Fremaux of the Institute Lumière and the Archive du film du Centre National de la Cinématographie (CNC). In der der Verf. vorliegenden englischen Edition wird hier und im Folgenden auf die englischsprachigen Titel und Credits rekurriert. Auf der vorliegenden DVD sind aber auch die französischen Sprachfassungen auswählbar.

36 Interessanterweise kommt es bei dieser DVD-Edition zu der Parallelität, dass es sich hierbei mediengeschichtlich gesehen um ein recht frühes Beispiel einer DVD (aus dem Jahr 1999, englischsprachiger Release) handelt, die die «ersten» Filme editiert. D. h. auch die DVD als Speicher- und Wiedergabemedium an sich stellt eine Neuheit am Ende der 1990er Jahre dar. Vgl. Distelmeyer 2012, S. 63f.

37 Distelmeyer bespricht in seiner Studie nicht die vorliegende DVD-Edition. Seine hier zitierten Überlegungen sind grundsätzlicher Art.

einem Ereignis, das sich grundlegend von der Eröffnung einer Filmvorführung im Kino-Dispositiv unterscheidet.³⁸

Der Fall der Lumière-DVD birgt insofern wirksame filmhistoriographische Mechanismen: Wir entscheiden uns etwa für die Variante, in der der Filmregisseur und Präsident des Institut Lumière, Bertrand Tavernier, über die zusammenmontierten Filme der Lumières als Voice Over eine eigene Narration legt. In einer cluster-artigen Perspektive kann man einige Parallelen zwischen den performativen Elementen einer DVD und dem frühen Kino entdecken: Der Voice Over funktioniert als Filmerzähler oder Bonimenteur, der uns – in diesem Fall Kinogeschichte – «neu» in einer eigenen Version erzählt.

Noch stärker als diese Parallele hebt Distelmeyer die Rolle des Menüs als «Vorraum» zum editierten Material hervor – und er zieht eine Linie zu historischen Aufführungspraxen des Kinos aus den 1910er Jahren:

«Die (...) Architektur der DVD führt (...) zurück zur Gestaltung des Kinoraums und darin präsentierten Inszenierungen, die auf ihre Art etwas wie Immersion versprechen. Man könnte dies als *remediation* der szenischen Prologe der Stummfilmära bezeichnen.»³⁹

Und weiter:

«(E)s scheint, als erinnere sich die Filmindustrie in dem Augenblick, in dem ihre Produkte das Kino verlassen, um mehr denn je mit anderen Medien des Home Entertainment zu konkurrieren, jener Tradition, mit der sich Film und Kino einst institutionell etablierten.»⁴⁰

Die szenischen Prologe, auf die Distelmeyer hier rekurriert, dienten dazu, die Zuschauer in die Stimmung des Films meist vorbereitend eintauchen zu lassen⁴¹:

«Mitte der Zehnerjahre (...) taucht ein Element der theatralischen Darbietung in den Programmen auf, das mit der neuen Hauptattraktion, dem Langfilm, in einem engen Zusammenhang steht. Es handelt sich um Bühnenpräsentationen einzelner Szenen und Motive aus dem Film unmittelbar vor dessen Beginn, zum Zweck der Einstimmung des Publikums.»⁴²

Was Distelmeyer hier medienhistoriographisch ausmacht, lässt sich auf motivischer wie inszenatorischer Ebene bei dem vorliegenden Beispiel wiederfinden. Das Menü-Design der DVD *The Lumière-Brothers First Films* zeigt von leichter Hand gezeichnete Zuschauerreihen, die angeregt auf eine «leere» Leinwand reagieren. Die Figuren wirken mit ihren Handbewegungen und Körperhaltungen animiert.

38 Vgl. Distelmeyer 2012, S. 173.

39 Ebd., S. 164.

40 Ebd. S. 163.

41 Vgl. Hediger 2003, S. 75.

42 Ebd. S. 70.



Abb. 10

Die Kinder, Frauen und Männer unterschiedlichen Alters tragen Kleidung der Jahrhundertwende, sie sitzen in Stuhlreihen vor einer roten Fläche, darauf prangt rechts oben der Name der Produktionsfirma der DVD. Die räumliche Anordnung erinnert sehr an ein Kino (Abb. 10).

Und der Eindruck ist richtig: Es handelt sich bei dem Bild um eine Bearbeitung des ersten Plakats für den Cinématographe Lumière. Auf dem Originalplakat ist die prägnante Szenerie des *L'ARROSEUR ARROSÉ* auf der Leinwand zu sehen, doch in dem DVD-Menü ist die Leinwand wegretouchiert. Statt dessen befinden sich dort die Auswahloptionen des DVD-Menüs!

Aus der Attraktion der Bewegtbilder im Kinosaal ist für das abgebildete Publikum das Menü zur Attraktion geworden; dies gilt zugleich für den DVD-User, für den die Faszination, neben dem Rezeptionsgenuss des editierten Films, in den Wahlmöglichkeiten des Menüs besteht. So prangt auch links neben dem Menü der Titel der DVD-Edition – statt des ursprünglich dort abgebildeten Films.

Hier wird also ein selbstreflexiver Raum zitiert, dargestellt und symbolisch inszeniert, in dem sich mehrere Ebenen überlagern: Nicht nur wird die Menü-Auswahl zur motivischen wie tatsächlichen interaktiven Attraktion, sie ersetzt die historische filmische Attraktion im Kino, die aber immer noch als Andeutung vorhanden ist. Auch die Autorschaft wird clusterartig dokumentiert: Die Produktions-

firma der DVD erscheint genauso wie der Name der Lumières als Gegenstand der Edition.⁴³ Das vorliegende DVD-Menü vermittelt die (ahistorische) Überlagerung und Gleichzeitigkeit der medienhistorischen Stationen vom Kino-Dispositiv als Attraktion sowie zugleich die Faszination der DVD – mit ihrem programmatischen Interaktivitätsversprechen als Mythos des Digitalen.⁴⁴

Das Menü konstruiert in diesem Kontext aber paradoxerweise einen aus der Geschichte entlehnten «Genusswert»: «Die Prologe <verdoppelten> die Wirkung des Films nicht nur deshalb, weil sie den Einstieg in die fiktionale Welt erleichterten, sondern auch, weil sie den *Schau- und Genusswert der Show* als solcher verstärkten.»⁴⁵ Die Evozierung des Kino-Erlebnisses ist nicht nur Referenz, sondern wird explizit als Genusswert im Kontext der DVD vermarktet. Die historische Kino-Situation bei den Lumières wird hier zur kollektiven Chiffre einer neuen Form des Erlebens und des Erfahrens. Auf beiden Ebenen entdeckt man «neue» Medien, neue sinnliche Erlebensformen: Das «Kino» wird als «neues», faszinative Erfahrung zitiert, der heutige Zuschauer entdeckt zugleich das «historische» Kino in der vorliegenden Edition. Darüber hinaus ermöglicht das «neue» Medium DVD wiederum eine weitere «neue» Form des Entdeckens des Materials. Durch die Abbildung der Publikumsreihen, in die der User, der aktuelle Rezipient, qua Blickrichtung mit eingereiht wird, wird er auch Teil des Publikums. Diese Positionierung suggeriert wieder clusterartig zweierlei; zum einen, dass etwas gezeigt wird, das man kollektiv erlebt; zum anderen aber auch, dass das Erlebnis einen festen Platz in der Geschichte hat und es kollektiv erinnert wird. Indem ein kollektiver Erfahrungsmodus konnotiert wird, wird damit auch die historische Position und Bedeutsamkeit affirmiert: Auch wenn man nun nicht mehr im Kino ist, die Filme in einer ganz neuen dramaturgischen und dispositiven Konfiguration rezipiert, so bleibt doch das cineastische Erleben von Bewegtbildern als imaginärer Mehrwert.

Fazit

Ich habe mit den drei sehr unterschiedlich gelagerten Varianten versucht zu zeigen, dass gerade in einer medialen Umgebung, in der Filme aus dem Kino hinaus in andere Kontexte migrieren, das «Kino» zur Chiffre und Referenz ästhetischen, sinnlichen und phänomenalen Erlebens wird. Dabei bewegen sich die Prozesse der Referenzierung zwischen den zwei von Bolter/Grusin ausgemachten Strategien der Remediation zwischen Hypermedialität und Unmittelbarkeit⁴⁶: Mal wird offen die Kino-Situation abgebildet und als Dispositiv zitiert, meist aber wird über die Film-

43 Folgt man nun der von Distelmeyer aufgemachten historischen Spur der Prologe, so kann man Hediger zitieren mit: «Prologe stimmten das Publikum nicht nur auf der Ebene von Thema und Motiv ein, sie wurden auch in stilistischer Hinsicht auf den Film abgestimmt.» Ebd., S. 80.

44 Vgl. Manovich 2001, S. 55ff.

45 Hediger, S. 86 (Herv. F.H.).

46 Bolter, Grusin 1999.

bilder und ihre Montage implizit die Idee einer überlebensgroßen Leinwand- und damit Attraktionsästhetik vermittelt und funktionalisiert; d.h., hier wird das zitierte Medium Film in seiner unmittelbaren Wirkung genutzt.

Dieser Befund wirft, so meine These, vor allem medienhistoriographische Problemstellungen auf: «Kino» wird paradoxerweise im Zeichen digitaler Dispositive zur institutionalisierten Chiffre von sinnlicher Überwältigung und «faszinativer» Bewegtbildwahrnehmung. Diese Chiffre definiert sich nicht essentialistisch, ontologisch oder absolut⁴⁷, sondern wird in den unterschiedlichen «digitalen» Kontexten immer wieder zwischen hypermedialen und unmittelbar wirksamen Zitationsverfahren – etwa über das Montieren von (bekannten) Filmfragmenten und ihrer mittransportierten Fiktionen – neu referenziert und damit konstruiert.

Dies hat methodische Konsequenzen. Digitale Medien und der Einsatz digitaler Technologien in der Filmrestaurierung und -edition stellen die Mediengeschichtsschreibung mit ihren Verfahren der Remediation und Emulation ihrer Vorgängermedien in Pastiche- oder Zitatstrukturen vor schwerwiegende Probleme: Wie lassen sich die Phänomene überhaupt noch (historisch) systematisieren? Wie lässt sich die wirkende historische Dynamik denken? Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen habe ich die Methode einer cluster-artigen Perspektive modelliert. Diese basiert auf einem Denkmodell der koexistierenden Zeitschichten, in denen Parallelen zwischen historischen, bereits dagewesenen und untersuchten medialen Verfahren und «neue» Phänomene aufeinander bezogen werden. Damit können Horizonte möglicher Interpretationen, Bedeutungs- und Wirkungsweisen aufgezeigt werden.

Eine solche Perspektive muss aber an eine dezidiert pragmatische und die jeweiligen Ebenen ausdifferenzierende Herangehensweise an digitale Phänomene gekoppelt sein, um die Bedingungen der Remediation und damit die historiographischen Konsequenzen präzise erfassen zu können. Insofern habe ich in meinen Analysen beschrieben, wie «Kino», aus seinen vielfältigen historischen Erscheinungsweisen heraus, auf Begriffe wie sinnliche Überwältigung, Performanz, Überlebensgröße, Ereignis und Kollektivität hin in den untersuchten Beispielen konstruiert und funktionalisiert wurde: Was hier entsteht, ist nur ein *Bild* dessen, was Kino im 20. Jahrhundert bedeutet hat. Es ist eine *Vorstellung* unter der Bedingung von Dispositiven, die (bislang) eher für die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Schichten in der geschichtlichen Dynamik stehen als für ein Ablösungsmodell. Festzuhalten ist, dass es zum Prinzip der «neuen» digitalen Dispositive gehört, sich oft sogar affirmativ und unmittelbar der Geschichte zu bedienen, um als neue Erlebnisräume zu erscheinen.

47 Eine generelle Definition, was «Kino» ist, ist sowieso transhistorisch wohl kaum möglich.

Literatur

- Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation*. Cambridge 1999
- Broeren, Joost: Digital Attractions: Reloading Early Cinema in Online Video Collections. In: Snickars, Pelle, Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm 2009. S. 154–165
- Christie, Ian: The Soldier's Courtship. In: *Catalogue 2011. Le Giornate del Cinema Muto 1–8. October, Pordenone* 2011. S. 136–138
- Distelmeyer, Jan: *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*. Berlin 2012
- Hediger, Vinzenz: «Putting the Spectator in a Receptive Mood» Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino. In: *montage AV*, 12,2,2003. S. 68–87
- Heller, Franziska: *Ben Hur* vs. *Star Wars*. Technikdiskurse und filmwissenschaftliche Methoden im Zeichen der Digitalisierung am Beispiel der Blu-ray-Disc. In: *Augenblick*, Nr. 52, 2012: *Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft*. S. 67–86
- Núñez, Irela: The Soldier's Courtship. The restoration. In: *Catalogue 2011. Le Giornate del Cinema Muto 1–8. October, Pordenone* 2011. S. 138–139
- Klinger, Barbara: *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley, Los Angeles 2006
- Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge 2001
- Newman, Michael Z., Levine, Elana: *Legitimizing Television. Media Convergence and Cultural Status*. New York 2012
- Robinson, David, Jacob, Livio: Introduction. In: *Catalogue. Le Giornate del Cinema Muto 1–8. October, Pordenone* 2011. S. 4
- Schneider, Alexandra: Kann alles außer Popcorn, oder Wann und wo ist Kino? In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg 2012. S. 91–106.
- Thorburn, David/Jenkins, Henry (Hrg.): *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge 2004

Webseiten

- <http://www.youtube.com/watch?v=Kc3C5Lq3i9Q> (15.07.2013)
- <http://www.youtube.com/watch?v=mfSNZtLc3is> (20.08.2013)
- [http://www.youtube.com/watch?v=V67NdO_pr_w&feature=related_\(11.07.2013\)](http://www.youtube.com/watch?v=V67NdO_pr_w&feature=related_(11.07.2013))
- <http://www.youtube.com/watch?v=3YgkHPcr2l48&feature=related> (11.07.2013)
- www.domitor.org/conf/con-2012.html (01.08.2013)

Von den Grenzen der Kinoerfahrung

Anmerkungen zum Kino als Erfahrungsraum im Zeitalter von Nutzungs- und Wahrnehmungsumbrüchen

Zur Wahrnehmung des Rezipienten im Kino hat es in den letzten zehn Jahren zahlreiche Veröffentlichungen gegeben.¹ Dabei zeigt sich die Dominanz zweier theoretischer Richtungen: Eine Gruppe beschäftigt sich mit den kognitiven und neurologischen Vorgängen im Gehirn des Zuschauers während der Filmwahrnehmung.² Dies betrifft auch die neuesten Studien zur sogenannten Multimodalität von Filmbetrachtung.³ Eine andere Gruppe versucht hingegen, die Bedingungen der Kinowahrnehmung im Kontextgefüge zu erfassen, also all das, was man als Dispositivforschung, Möglichkeitsbedingungen des Films in verschiedenen Kontexten, also in den *cinema studies* im weiteren Sinne zu erfassen versucht.⁴ Zwei Desiderate zeigen sich dabei: Zum einen fehlt eine integrative Theorie, die Rezeption und Wahrnehmung des Einzelnen, spezifisches filmisches Produkt und Wahrnehmungskontext zusammenzudenken in der Lage wäre, die also vom Zuschauer über den Film zum Dispositiv voranschreiten würde. Zum anderen wird oft der geschichtliche Rahmen ausgeblendet, sind doch die meisten Untersuchungen zum Dispositiv – wie schon in Jean-Louis Baudrys initialisierenden Ausführungen – ahistorisch, auf die ideale Rezeptionssituation des Hollywoodfilms im Kontext des mächtigen und auf Überwältigung zielenden Großraumsaals ausgerichtet. Neuere Formen, sowohl innerhalb dieser Institution (wie die Digitalisierung des Multiplex-Kinos), als auch darüber hinaus (alternative Kinoformen und neuere Dispositivvarianten) werden jedoch meistens nicht erfasst.

Der folgende Text kann diese Desiderate im gegebenen Umfang kaum beheben, sondern nur problematisieren. Es ist jedoch möglich – eingebettet in den Rahmen, den das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt «Erfahrungsraum Kino»⁵ vorgibt –, hier Vorstöße zu machen, die sowohl die eine wie

- 1 Vgl. exemplarisch: Odin 1990 und 2000, Staiger 2000, Stokes/Maltby 2000 sowie Kuhn 2002.
- 2 Hier wären vor allem die poststrukturalistischen Versuche von Metz (1977) zu nennen und im Anschluss daran das gesamte Projekt der Semiopragmatik, das den Wahrnehmungsprozess sehr genau auszudifferenzieren versucht hat, etwa Odin 2000.
- 3 Vgl. Dazu etwa Wildfeuer 2013.
- 4 Hierzu zählen die Forschungen im Anschluss an die französische Apparatusdebatte, initiiert von Baudry (1971, 1975), die vor allem im angloamerikanischen Raum regen Nachhall gefunden haben: Rosen 1986 bietet hierzu einen Überblick. Dies gilt insbesondere für Untersuchungen zur Theorie der suture (etwa Silverman 1986) und zur feministischen Filmtheorie (etwa Mulvey 1986).
- 5 Zur Forschungsausrichtung vgl. www.erfahrungsraum-kino.de (31.7.2013).

die andere Richtung ausloten und Perspektiven aufzuzeigen, die nachzuverfolgen wären. Die ersten beiden Teilkapitel des Beitrages beschäftigen sich demnach mit der Rolle des Einzelnen im Kinokontext, also mit den unterschiedlichen Dispositiven und Wahrnehmungszusammenhängen. Um diesen Schritt vom Einzelnen zum Kontext nachvollziehbar zu machen, ist es notwendig, auch Zwischenschritte einzubeziehen. Denkbar wäre zum Beispiel eine weitergehende Untersuchung der Paratexte des Films, also jene die Rezeption begleitenden und strukturierenden Medien der Kinowahrnehmung wie Trailer, Plakate und besondere Filmvorführungen. In einem weiteren Schritt werden dann die aktuellen Umbrüche von Kinonutzung und -wahrnehmung fokussiert und es wird danach gefragt, wie sich das Kino im Rahmen von Digitalisierung, verändertem Freizeitverhalten und Nutzungsdiversifikation neu stratifiziert. Dabei stehen insbesondere folgende Fragen im Vordergrund: Warum sollte man (vielleicht gerade heute) von einem *Erfahrungsraum* Kino sprechen, in einer Zeit, in der Kino als ‹altes› Medium bereits etabliert ist und sich vielfältigen Hybridisierungen, Adaptionen und Konkurrenzangeboten ausgesetzt sieht? Was macht die Kinoerfahrung aus, und was zeugt von ihrer Relevanz und Stabilität im Rahmen der heutigen Kinodebatte?

Was umfasst Kinowahrnehmung? – Dispositiv des Films, Dispositiv der Projektion, Basisapparat des Kinos

Der Begriff Kinodispositiv ist seit seiner Initialisierung in den frühen 1970er Jahren in der Apparatusdebatte immer wieder von Theoretikern – gerade auch in Deutschland – aufgegriffen worden.⁶ Das Reizvolle daran ist, dass der Begriff des Dispositivs es vermag, jenseits des einzelnen Films, die Wahrnehmungs- und Erfahrungssituation im Kino umfassend zu beschreiben und deren Bedingungen und Möglichkeiten zu benennen. Dabei ist der Begriff nicht immer ganz eindeutig abzugrenzen. Allein aus den frühen Originaltexten von Baudry lassen sich mindestens drei unterschiedliche Varianten von ‹Dispositiv› ableiten, die im Folgenden kurz angesprochen werden sollen, um den Nutzen des Begriffs für die aktuelle Debatte zu erkunden.

Die in der Zeitschrift *Cinéthique* entwickelten Forderungen der französischen Theoretiker Jean-Louis Comolli, Marcelin Pleynet und Jean-Louis Baudry können hier nicht *in extenso* nachvollzogen werden.⁷ Es sollen nur einige einleitende Bemerkungen gemacht werden, wie diese Ausführungen für die heutige Diskussion um das Kino als Ort medialer Bedeutungsproduktion fruchtbar gemacht werden können.

6 Vgl. exemplarisch Siegfried Zielinskis Auseinandersetzungen mit der Wandelbarkeit von Dispositiven zwischen Kino und Fernsehen (1989) oder die Diskussion des Dispositiv-Begriffs als mediale Topik durch Joachim Paech 1997.

7 Vgl. dazu erschöpfend etwa Winkler 1992, S. 19–76.

Baudrys Hauptansatz in seinen beiden für die Debatte grundlegenden Texten «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat» (1970) und «Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks» (1975)⁸ ist es, die ästhetischen Implikationen der Kinoerfahrung im Saal, wie auch die begleitenden Prämissen dieser Filmerfahrung aus der Sicht des Subjekts transparent zu machen. Daraus ergeben sich bereits zwei Auffassungen von «Dispositiv», die Baudry in dem früheren Text auch deutlich voneinander abgrenzt.⁹ Das erste Dispositiv wird durch den Kamerablick impliziert. Insofern ist hier die filmische Illusion als Wahrnehmungsstruktur zu verstehen (die ähnlich wie in der daran anschließenden *suture*-Theorie das Zuschauersubjekt mit dem Film vernäht). Der Blick des Zuschauers wird gelenkt durch etwa Kamerastrategien und Montage. Es gibt eine Transparenz der Illusion (diese wird als solche nicht hinterfragt) und eine Ökonomie der allmählichen Handlungsausgestaltung. Durch die Identifizierung mit Protagonisten und/oder Kamera kommt es zu einer Spiegelung des Zuschauersubjekts. Das erste Dispositiv, «Kamerablick», funktioniert zunächst auch ohne einen bestimmten Raum, könnte etwa auch bei der Rezeption eines klassischen Hollywoodfilms in den eigenen vier Wänden auf dem Fernsehschirm greifen.

Das zweite Dispositiv – man könnte sagen das Dispositiv «Projektion» – weitet dann die Blickfolge auf den Saal des Kinos aus.¹⁰ Diese Auffassung des Dispositivs wurde am häufigsten auch von anderen Theoretikern aufgegriffen. Im Vordergrund steht dabei der in Baudrys zweiten Text vollzogene Vergleich des Kinoerlebnisses mit dem Höhlengleichnis Platons und den frappant ähnlichen Wahrnehmungsvoraussetzungen der Betrachtung eines aus dem Hintergrund projizierten, quasi-realistischen Spiels in der Dunkelheit des Raums vor zur Unbeweglichkeit angehaltenen Subjekten; vor allem die Unsichtbarkeit der Apparatur (die hinter einer Wand im Projektionsraum ausstrahlt) und die durch die Abschließung des Raums zur Außenwelt bedingte Unmöglichkeit des Vergleichs zwischen äußerer (wirklicher) und filmischer Realität sind dabei von Bedeutung.¹¹ Viele in der Filmstruktur angelegte Bedeutungsmuster des Hollywoodfilms (so die Verbergung seines Konstruktcharakters, die Transparenz der Illusion und die Unmöglichkeit der Realitätsprüfung) werden durch das Dispositiv der Projektion vervollkommenet und neu gewichtet: Eigentlich – so Baudrys implizite These – kann sich die innere Struktur des Hollywoodfilms nur durch die äußere Struktur der Projektionsbedingungen vollenden.

Implizit spricht Baudry dann noch von einem dritten Dispositiv (das in der deutschen Übersetzung als «Basisapparat» bezeichnet wird). Hier geht es – konzentrisch vom einzelnen Film zum Saal weiter voran schreitend – um die gesamte Einfassung der ersten beiden Dispositive durch das System Kino:

8 Die deutschen Übersetzungen erschienen erst – chronologisch umgekehrt – 2003 bzw. 1999 in Sammelbänden.

9 Vgl. Baudry 2003, S. 31f.

10 Vgl. Baudry 1999, S. 381ff.

11 Vgl. ebd., S. 385f.

«Wir unterscheiden allgemein den Basisapparat, die Gesamtheit der für die Produktion und die Projektion eines Films notwendigen Apparatur und Operationen, von dem Dispositiv, das allein die Projektionen betrifft und bei dem das Subjekt, an das die Projektion sich richtet, eingeschlossen ist. So umfasst der Basisapparat sowohl das Filmnegativ, die Kamera, die Entwicklung, die Montage in ihrem technischen Aspekt usw. als auch das Dispositiv der Projektion.»¹²

Das Kino als Institution, die Wahrnehmung disponiert (oder gar diszipliniert) – also das eigentliche Dispositiv als spezifisch subjektzentriertes Wahrnehmungsangebot – muss deshalb immer als eingebettet verstanden werden in einen Kontext der arbeitsteiligen Herstellung von Film, der Etablierung einer bestimmten Ästhetik durch Kamerastrategien, Montage und Narration und der Leistungen von Filmdistribution und -werbung. Diese Interdependenz unterschiedlicher Faktoren lässt sich mit dem von Michel Foucault geprägten (und durchaus völlig differenten) Dispositiv-Begriff beschreiben, nämlich als offenes, aber miteinander in Wechselwirkung stehendes Gefüge verschiedener Teilentitäten, die – wie bei einem Mobile – in einem flexiblen Wechselverhältnis miteinander stehen. Foucault sagt, das Dispositiv sei

«ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst.»¹³

Im Übergang vom Schwarzweiß- zum Farbfilm haben technische Voraussetzungen (wie etwa die Verfügbarkeit von Farbfilmmaterial) damit nicht nur Auswirkungen auf die Ästhetik als primäre Effekte gehabt, sondern auch auf Formen von filmischen Angebotsstrukturen und auf letztlich auf die Rezeption des Endprodukts. Das was also mit Baudry als Basisapparat begriffen werden kann, oder mit Foucault als (großes) Dispositiv Kino zwischen Technik, Ökonomie, Produktion und Freizeitverhalten schwingt mit jedem Umbruch anders miteinander als noch Jahre zuvor. Mit der Betrachtung dieser Umbrüche anhand der aktuellen Debatten könnte damit ein blinder Fleck dieser Theorien beseitigt werden – nämlich ihre ahistorische Ausrichtung. In vielerlei Hinsicht lässt sich davon ausgehen – deshalb ist es sinnvoll, Basisapparat und Dispositiv der Projektion zu trennen –, dass sich das grundlegende Gefüge des Basisapparats immer wieder verschieden ausrichtet und neue Faktoren aufnehmen muss (Tonfilm, Farbfilm, Digitalisierung), während die Erfahrungssituation von Film im Kinosaal (das eigentliche Dispositiv der Projektion) sich relativ stabil bis in die heutige Zeit erhalten hat.

Im Folgenden soll also zunächst der Basisapparat (der ja für den Zuschauer weitestgehend verschwindet) ausgeklammert und darauf geblickt werden, wie sich die

12 Ebd., S. 420.

13 Foucault 1978, S. 119f.

klassischen Anforderungen des Dispositivs der Projektion verändert haben. Gilt die Idee der Wahrnehmungsdisziplinierung und relativen Passivierung des Zuschauers noch, wie sie Baudry beschrieben hat, oder hat – neben dem unaufhaltsamen Wandel des Basisapparats vom «Kino der Attraktionen» am Medienumbruch 1900 zum digitalen Kino am Medienumbruch 2000¹⁴ – auch ein Wandel der Wahrnehmungs- und Nutzungsweisen dieses «inneren Dispositivs» stattgefunden?

Vom Kino zum Rezipienten: Die Rolle der Paratexte des Kinos

Der Zuschauer steht auf der einen Seite der Kinoerfahrung, während die abstrakte Fassung des Dispositivs als Wahrnehmungszusammenhang auf der anderen Seite steht. Bevor im Folgenden auf den heutigen Zuschauer fokussiert werden soll, soll hier noch eine Begrifflichkeit eingebracht werden, die vermittelnd zwischen Dispositiv und Individuum steht und die zunehmend das Interesse der Film- und Kinowissenschaft findet: nämlich die Paratexte des Films.

Den Begriff Paratext hat der Literaturwissenschaftler Gérard Genette in Bezug auf das Buch geprägt. Genette zufolge ist der Paratext «jenes «Beiwerk», [...] durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.»¹⁵ Er unterteilt dabei den Paratext noch einmal in den Peritext (Titel, Buchdeckel, Vorwort), also Elemente, die direkt Teil des Werks sind, und den Epitext (Gespräche, Interviews, Presseankündigungen), die also die Veröffentlichung und Besprechung des Buchs in der Gesellschaft begleiten.¹⁶ Der Paratext (darauf haben auch Filmwissenschaftlicher zuletzt immer wieder verwiesen)¹⁷ reguliert die Rezeption eines filmischen Inhalts, leistet also genau jene Perspektivierung, die grundlegend für eine Zuordnung des Films ist – und steht damit vor dem Einlassen auf das Dispositiv der Projektion. Dabei kann der Vorspann (der auch mit Hinweisen wie «Basierend auf realen Begebenheiten...» arbeiten kann) und der Titel als Peritext bezeichnet werden, während zum Beispiel Filmkritiken, Trailer und anderes Werbematerial zum Epitext werden. Gerade der Epitext befindet sich zum großen Teil auch am Ort des Kinos, sei es durch dort verfügbare Pressematerialien, durch ausgehängte Plakate und Bilder und schließlich durch zahlreiche Trailer, die man vor dem Beginn des Hauptfilms ansehen muss. Wie beim Eintritt in die Alice'sche Wunderwelt geht der Kinozuschauer von der Kasse durch den Außenraum des Foyers mit seinem Werbematerial, erwirbt Popcorn, betritt dann den Innenraum des Saales und wird auch dort zunächst durch Werbung, Hinweise («Mobiltelefone ausschalten!» etc.) und Trailer auf das dann stattfindende Rezeptionserlebnis des Hauptfilms vorbereitet. Der Eingang ins Kino ist somit sowohl

14 Diese beiden Medienumbrüche werden etwa vom Siegener Forschungskolleg 615 «Medienumbrüche» vorausgesetzt, vgl. exemplarisch Rißler-Pipka 2005.

15 Genette 2001, S. 10.

16 Vgl. ebd., S. 15ff.

17 Vgl. Kessler 1998, S. 66, Hißnauer 2011, S. 63f.

räumlich (der große Bau, Foyers oft in Rot oder gedeckten Farben) als auch zeitlich (die Programmfolge von Werbung, Eisverkauf und Trailern vor dem Hauptfilm) strukturierend, sie weckt und stimuliert das Bedürfnis, sich während der Dispositiv-Nutzung ausschließlich dem Film hinzugeben.

Dabei lassen sich zum Beispiel durch Zuschreibungen eines Films als Western oder Musical (Genre), als Dokumentarfilm oder Animationsfilm (Gattung) verschiedene Lektüremodi programmieren, die sich eben auch in den Paratext hinein «ergießen». Christian Hißnauer führt in seiner Untersuchung über den Fernseh-Dokumentarismus aus: «In dieser Betrachtungsweise ist ein Dokumentarfilm das, was durch äußere Faktoren als Dokumentarfilm *indiziert* wird. Dadurch entsteht quasi bereits vor der Rezeption eine *Haltung* gegenüber dem Film.»¹⁸ Während also die stilistischen Faktoren eines Films relativ flexibel Anwendung finden, sind Ankündigungen wie «der Dokumentarfilm des Jahres» relativ verlässliche Verengungen, die eine Anschlusskommunikation ermöglichen. Sie werden vom Produzenten (der Institution) verwendet, um eine eindeutige Lektüre zu erleichtern. Im Kontakt zwischen einzelner Zuschauer und Dispositiv findet dadurch eine Einbettung und Vermittlung über die Paratexte statt, die nicht nur Vorbereitung auf die Illusion sind, sondern auch den Lektüremodus in Bezug auf Gattungen oder Genres oder besondere Rezeptionsvoraussetzungen einrichten, die dann das Dispositiverlebnis strukturieren. Im Übergang von der doch sehr passiven Weise der Kino-Wahrnehmung als Regression (Abgeben von Kontrolle), wie es etwa bei Baudry anklingt, wird hier auch die Aktivität und Nutzungsbereitschaft des Einzelnen aufgerufen, der bei der aktiven Freizeitgestaltung Paratexte wahrnimmt und evaluiert, wobei er sich aufgrund ihrer Beschaffenheit für den Eintritt in das Dispositiv entscheidet. Zwar ist die Strukturierung jeweils unterschiedlich stark (für viele Zuschauer genügt vielleicht die Ankündigung eines Hollywood-Stars, um einen Film zu sehen), aber diese Strukturierung weist auch auf die Eigenaktivität des Einzelnen hin, die allein schon in der Entscheidung zwischen Multiplex-Kinos und kleineren Arthouse-Abspielstätten grundsätzliche Habitus-Präferenzen vorgibt, die primär über den Paratext gesteuert werden. Daran soll im Folgenden mit Blick auf den einzelnen Zuschauer noch einmal angeschlossen werden.

Das Kino als Erfahrungsraum heute

Das Freizeitverhalten in der Multioptionsgesellschaft

Klaus Kreimeier hat sehr differenziert die unterschiedlichen, den Kinobesuch begleitenden Modalitäten der Wirklichkeitserfahrung durch Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts, also in der industrialisierten Moderne, beschrieben.¹⁹ Er stellt heraus, dass die Wurzeln des Kinos sozial-, technik- und geistesgeschichtlicher Art waren.

18 Hißnauer 2011, S. 65 (Hervorhebungen im Original).

19 Vgl. Kreimeier 2005, S. 44–66.

Die Folgen von Industrialisierung und Modernisierung zeigten sich auch im Aufkommen der Massenmedien, die nicht nur Faktisches verbreiteten, sondern auch kollektiven Kunstgenuss und Zerstreuung, vielleicht sogar Weltflucht, ermöglichten. War Kunst noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts stark sozial stratifiziert und in vielerlei Hinsicht individualisiert, so entstand mit dem Aufkommen der Taylorisierung und Arbeitsteilung eine Freizeitkultur, die unter anderem Unterhaltungsausgleich zum Arbeitsleben versprochen hat: «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino», wie Siegfried Kracauer diesen Sachverhalt in einem Aufsatz treffend bezeichnet hat.²⁰ Einerseits versprach das Kino illusionistische Gegenwelten zum tatsächlichen Erwerbsleben, andererseits thematisierte das Kino explizit und implizit seine technische Herkunft und Einbettung, wie so unterschiedliche Beispiele wie Fritz Langs *METROPOLIS* (1926) und Charlie Chaplins *MODERN TIMES* (1936) augenfällig werden lassen. In Bezug auf den Dokumentarfilm kommt darüber hinaus auch die Rolle des Kinos als Instrument zur Befriedigung des Erkenntnisdrangs der modernen Massenkultur zum Ausdruck, die neben Zeitung und Radio zunehmend auch das Kino zur Weltbeobachtung und sozialen Integration nutzte.²¹

Dieses Bild vom Kinozuschauer – teils emanzipatorisch, teils eskapistisch – ist so heute kaum mehr haltbar. Es gibt im Bereich der Soziologie zahlreiche Untersuchungen, die dem entgegengestellt werden könnten, die aber nur leider sehr selten auf die Kinonutzung bezogen sind. Einen gut ausdifferenzierten und breit diskutierten Entwurf in Bezug auf den postmodernen Subjektbegriff haben die Soziologen um Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim und Scott Lash mit dem Entwurf einer «reflexiven Modernisierung» vorgestellt, der seit Mitte der 1980er Jahre die soziologischen Debatten beherrscht.²² In dem Sammelband *Risikante Freiheiten* fokussieren Beck und Beck-Gernsheim ihren zunächst eher politisch-gesellschaftlich verstandenen Entwurf auch auf das Individuum und seine Arbeits- und Freizeitwelt.²³ Sie definieren hier die riskanten Freiheiten als Kontinuum von Wahlmöglichkeiten, dem jegliche Transparenz ebenso wie Transzendenz abhandengekommen ist. Dies äußert sich in einem ambivalenten Individualisierungsprozess: «Individualisierung meint zum einen die Auflösung vorgegebener sozialer Formen – zum Beispiel das Brüchigwerden von lebensweltlichen Kategorien wie Klasse und Stand, Geschlechtsrollen, Familie, Nachbarschaft usw.»²⁴, auf der anderen Seite gibt es neue Zwänge und Verbindlichkeiten, die zu berücksichtigen sind, «all dies sind institutionelle Vorgaben mit dem besonderen Aufforderungscharakter, ein eigenes Leben zu führen.»²⁵ Resultat sei eine «Wahlbiografie» oder «reflexive Biografie» oder

20 Vgl. Kracauer 1977, S. 279–294.

21 Vgl. Kreimeier 2005, S. 60f.

22 Initiierend war dazu die Ulrich Becks Monografie *Risikogesellschaft* (1986), einen Überblick verschafft der Sammelband *Reflexive Modernisierung* von Beck, Giddens und Lash (1996).

23 Vgl. Beck/Beck-Gernsheim 1994a.

24 Beck/Beck-Gernsheim 1994b, S. 11 (Hervorhebungen im Original).

25 Ebd., S. 12.

«Bastelbiografie»²⁶. Der Freiheit, die als positiv empfunden werden kann, steht ein Druck zur Realisierung und Ich-Findung gegenüber:

«Individualisierung ist ein Zwang, ein paradoxer Zwang allerdings, zur Herstellung, Selbstgestaltung, Selbstinszenierung nicht nur der eigenen Biografie, sondern auch ihrer Einbindungen und Netzwerke, und dies im Wechsel der Präferenzen und Lebensphasen und unter dauernder Abstimmung mit anderen und den Vorgaben von Arbeitsmarkt, Bildungssystem, Wohlfahrtsstaat usw.»²⁷

Aus dieser sozialen Vorgabe resultiert dann zweierlei: Einmal die Etablierung einer eigenen Aktivität – man muss selbst tätig werden, sonst fällt man aus dem sozialen Raster heraus, man kann sich von den Mustern und Vorgaben nicht einfach treiben lassen. Der Begriff der Bastel-Biografie geht dabei auf Ronald Hitzler zurück, der sagt:

«Er [der Sinnbastler, FM] erscheint als ein hinlänglich kompetenter, ein zur Einschätzung seiner subjektiven Belange hinlänglicher fähiger und über die Mittel der Umsetzung hinlänglich informierter bzw. sich informieren könnender Akteur: Er *gestaltet*, subjektiv hinlänglich, aus heterogenen symbolischen Äußerungsformen seine Existenz.»²⁸

Zum zweiten ist das, was geschieht, immer selbst-reflexiv: Man muss seine Lage, seine Kompetenzen, seine Möglichkeiten immer wieder neu evaluieren und abschätzen und seine Ziele abstimmen als eine «sozusagen *reflexive* Form des individualisierten Lebensvollzugs.»²⁹ Der Schweizer Soziologe Peter Gross hat in Anschluss daran auch von einer «Multioptionsgesellschaft» gesprochen.³⁰ Er sagt: «[F]reie Auswahl aus einer möglichst hohen Anzahl von Wahlmöglichkeiten bildet den *geheimen Lehrplan* jedes fortschrittlichen Denkens»³¹, wobei es zu einer «durchgreifende[n] Optionierung aller Lebensbereiche und Seinsebenen»³² komme. Während sich Beck, Beck-Gernsheim, Hitzler und andere Vertreter der Münchener Schule der Soziologie eher mit der Veränderung von Biografien, Familien, Berufsbildern beschäftigen, geht Gross auch explizit auf die Rolle der Medien (wenngleich nicht des Kinos) im Rahmen der Multioptionsgesellschaft ein. Er sagt: «Fernsehen, überhaupt die Medien, sind Schrittmacher der Optionierung aller Seinsbereiche.»³³ Eine Multiplikation der Erlebniswelten sieht Gross – aus Sicht des prädigitalen Zeitalters – vor allem in der Vervielfältigung von Fernsehkanälen. Ins-

26 Ebd., S. 13.

27 Ebd., S. 14.

28 Hitzler 1994, S. 311 (Hervorhebung im Original).

29 Ebd. (Hervorhebungen im Original).

30 Vgl. Gross 1994.

31 Ebd., S. 41 (Hervorhebung im Original).

32 Ebd., S. 71.

33 Ebd., S. 40.

gesamt bedeutet die schon Mitte der 1990er Jahre weit differenzierte Medienvielfalt dabei eine Steigerung von Möglichkeiten unterschiedlicher Erfahrungszusammenhänge.³⁴ Kino bietet eine spezifische Form der Erfahrung, Fernsehen bietet eine weitere und ebenso Computer und Mobiltelefone. Man kann diese unterschiedlichen Erfahrungsformen bewusst und im stetigen Wechsel aufrufen.

Das, was Beck, Beck-Gernsheim und Hitzler für die eigene Biografie als Teil eines Lebensvollzugs anmerken, gilt dabei verstärkt auch für die Orientierung in Freizeitwelten und -kulturen. Es ist dabei von herausragendem Interesse, dass – damit in Konsonanz – gerade die Begriffe «Erlebnis» und «Erfahrung» bei Gross auftauchen. Die Inhalte (etwa Kinofilme oder Musik) sind mittlerweile über die verschiedenen Medien Kino und Fernsehen, Radio und Computer austauschbar bzw. haben sich als stabil verfestigt. Die Erfahrung einer Filmsichtung im Kino ist jedoch völlig different vom Ansehen des gleichen Films auf dem Fernseher oder dem Computerbildschirm. Insofern rückt hier das Dispositiv (als Wahrnehmungshorizont) wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit. So weist etwa auch Steven Shaviro in seiner Studie zum *Post-Cinematic Affect* auf die Rolle der Strukturierung von Erlebnissen durch Medien im post-digitalen, post-kinematografischen Zeitalter hin.³⁵ Er sieht die unterschiedlichen medialen Angebote als «machines of generating affect»³⁶ an. Bei ihm wird also das Element des Erlebens/der Erfahrung durch die Bereitstellung bestimmter Affekte ergänzt bzw. stratifiziert. Unter Rückgriff auf Foucault definiert er den modernen Menschen aus der Sicht neo-liberaler Ideologie als *Homo oeconomicus*: «[A]n entrepreneur of himself, being for himself his own capital, being for himself his own producer, being for himself the source of his earnings»³⁷ und folgert daraus: «For such a subject, emotions are resources to invest, in the hope of gaining as large a return as possible.»³⁸ Das bedeutet, dass der Rezipient bestimmte affektuelle Arenen betritt (wie etwa das Kino oder das Fernsehen), um dort das Ansprechen bestimmter Emotionen in ihm zu steuern und zu stimulieren. Erleben wird dabei zwar einerseits eine aktive Ressource, andererseits existiert diese auch nur in einer «Kosten-und-Nutzen»-Relation, die immer erwartet, dass das Investierte auch einen positiven Nachhall durch den bestimmten und dadurch erreichten Erlebnishorizont generiert. Diese Sicht auf die Dinge ist dabei nicht nur einer (vielleicht eher ökonomisch orientierten) US-amerikanischen Sicht des Autors zu verdanken, sondern findet sich so auch bei den Theoretikern der reflexiven Modernisierung. Heiner Keupp schreibt etwa: «Ein offenes Identitätsprojekt, in dem neue Lebensformen erprobt und eigener Lebenssinn entwickelt werden, bedarf materieller Ressourcen.»³⁹ Noch viel stärker als zur Zeit der «Ladenmädchen» bestimmt

34 Vgl. ebd., S. 63.

35 Vgl. Shaviro 2010.

36 Ebd., S. 3.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Keupp 1994, S. 344.

also der finanzielle Hintergrund – wie aber auch die mit Bourdieu so bezeichneten Kapitalien Bildung und Beruf⁴⁰ – einen Horizont, vor dem Freizeitangebote ausgewählt und genutzt werden. Eskapismus und Weiterbildung mögen dabei ebenfalls noch von Bedeutung sein, sie werden aber flankiert von anderen Ansprüchen wie Distinktion, Nutzungsdesideraten (wie z.B. Interaktivität), sozialer Integration und individualisierten Ansprüchen einer je spezifisch zusammengestellten und hybriden gesellschaftlichen Identität.

Zusammenfassend lässt sich also für diesen Rekurs auf das Zuschauersubjekt festhalten: Eine Kollektivierung wie zu Anfang der Moderne von Bedeutung (alle Fabrikarbeiter sehen sich gemeinsam einen Film im Kino an), ist heute nur noch *ein* Fluchtpunkt; die Ideen eines Eskapismus – der durchaus mit Baudrys angenommener Wahrnehmungsdisziplinierung korrespondiert – und einer Horizonterweiterung allein nur durch die frühen Massenmedien Zeitung und Kino haben sich (in der heutigen Medienvielfalt, in der mindestens auch Fernsehen und Internet relevant sind) abgeschliffen. Schon seit Anfang der 1980er Jahre spricht man von einer Individualisierung der sozialen Akteure, die eben auch das Freizeitverhalten betrifft. Mit Bezug auf die Theoretiker um Ulrich Beck lässt sich hier von einer institutionalisierten und reflexiven Individualisierung sprechen: Einerseits entstehen neue Chancen in der Freisetzung aus Zwängen von Staat, Kirche und Stand, andererseits muss der Einzelne konstant an seiner Biografie, seinem Lebensstil, seinem Freizeitverhalten arbeiten, er ist immer Bastler. In Bezug auf sein Freizeitverhalten zeigt sich das einerseits in einem gezielten Aufsuchen bestimmter, untereinander konkurrierender Erlebnis- und Bedeutungshorizonte (die oft Inhalte teilen), zum anderen aber auch in einer ökonomischen Verwurzelung von Freizeit als Industrie: Es müssen ökonomische Ressourcen vorhanden sein und diese wollen möglichst gewinn- und nutzbringend für die Stimulierung affektiver Ressourcen eingesetzt werden.

Ausdifferenzierung und Ortlosigkeit des Kinos:

Der Einzugs des Events ins Kino, Kino außerhalb des Kinosaals

Wenn man jetzt zurückkehrt zum Ort des Kinos als Dispositiv und Wahrnehmungshorizont, steht folgende Frage im Vordergrund: Wie hat sich die Beschaffenheit des Dispositivs der Projektion in den letzten Jahren verändert? Dazu soll zunächst auf Francesco Casettis Aufsatz mit Anmerkungen zur postkinematografischen Epoche verwiesen werden, bevor diese verschiedenen Dispositiv-Varianten kurz vorgestellt werden sollen.⁴¹

Francesco Casetti spricht von einer «Explosion des Kinos»: Kino sei zugleich überall zugänglich, werde adaptiert (z.B. in Großbild-Leinwänden auf Bahnhöfen

40 Vgl. Bourdieu 1987.

41 Vgl. Casetti 2010.

oder Filmankündigungen im Fernsehen, Stichwort *montagskino* im ZDF), sei aber gleichzeitig auch ortlos und entzaubert worden:

«Indem es sich ohne Maß über die eigenen Grenzen hinaus erweitert, kommt ihm unvermeidlicherweise seine angestammte Umgebung abhanden. Die Explosion des Kinos ist eine Bewegung, die das Kino über sich hinausführt und in der es Gefahr läuft zu verschwinden.»⁴²

Diese Bewegung ist dementsprechend sowohl Implosion als auch Explosion, wie man präziser sagen müsste. Denn es verändert sich einerseits sowohl der Raum des Kinos wie sich andererseits auch die Idee des Kinos selbst nach außen verlagert. Für die innere Veränderung des Kinos stehen stellvertretend die Umbrüche, die man auch als seine «Eventisierung» bezeichnen könnte: nämlich dadurch, dass das Kino andere Inhalte und Vorführungskontexte aufnimmt und umsetzt. Hierbei bleiben meistens Saal und Ort stabil, während Inhalte und Rezeptionsmodalitäten sich ausdifferenzieren können. Yvonne May und Diana Jäger weisen in einer Studie vor allem auf die durch die Digitalisierung bedingten Veränderungen hin, so etwa in der Live-Übertragung von kulturellen Ereignissen und Sport- oder Musikveranstaltungen (von Aufführungen aus der *Metropolitan Opera*, New York, bis hin zu Spielen der Fußball Europa- und Weltmeisterschaften).⁴³ Zugleich werden auch neue Rahmennutzungsformen erprobt, die aber wiederum auf das Kino als festlichen Raum einer außergewöhnlichen Erfahrung rekurrieren. So finden nicht nur Filmvorführungen mit didaktischem Ziel in Form von zeitgeschichtlich relevanten Werken vor Schulklassen statt, sondern auch Firmenveranstaltungen wie Produktpräsentationen oder private Feiern wie Geburtstage oder das Zeigen von Hochzeitsfilmen können sich im Kinosaal ereignen.⁴⁴ All diese Formen rekurrieren zwar auf das Kino in seiner klassischen dispositiven Anordnung als Raum, der generell festlichen Ausnahmeveranstaltungen einen Ort bietet. Zugleich aber wird das Dispositiv des Kinos zu einem Ort der nostalgischen Referenz auf andere Freizeitdispositive (wie etwa den Vergnügungspark, das Live-Konzert oder den Stadionbesuch einer lokalen Sportveranstaltung). Kino ist damit zwar immer noch Erfahrungsmaschine (zur Affektsteuerung), der innere Zusammenhang von Inhalt und Medium (fiktiver oder dokumentarischer Langfilm) und äußerem dispositiven Rahmen (der Ort des Kinos) geht dabei aber weitestgehend verloren. Es ist also die Frage, ob sich durch diese – sicherlich ökonomisch bedingten – Veränderungen das Dispositiv erweitert, oder ob es sich nicht eher in seiner klassischen Struktur auflöst. Gerade die enge Verschweißung der beiden inneren Dispositive (Kamerablick und Projektion), wie von Baudry gefordert, ist etwa beim Computerspiel im Kinosaal oder einer Sportübertragung so nicht mehr gegeben. Das Kino zehrt hierbei eher von seiner

42 Ebd., S. 27.

43 Vgl. May/Jäger 2011, S. 110ff.

44 Vgl. ebd.

nostalgischen Funktion als besonderer Ort, verliert aber seine spezifischen dispositiven Verschränkungen von Inhalt, Kontext und Erfahrungskontinuum, die dabei eher auseinanderbrechen als zusammenwachsen.

Dieser Implosion des Kinos (i.e. Auffüllung des Saals mit anderen Inhalten) steht die von Casetti schon angesprochene Explosion gegenüber, nämlich die Verwendung von ‚Zeichen des Kinohaften‘ in anderen Kontexten sowie die Etablierung neuer Dispositiv-Varianten. Dies betrifft z.B. die Verwendung kinotypischer Ausdrucksformen im Fernsehen (von Bezeichnungen wie *montagskino* und *Filmfestival* bis hin zu im Kino erprobten technischen Eigenschaften wie 16:9, HD, Dolby Digital etc.).⁴⁵ Es lässt sich sagen, dass hier der Exklusivitäts- und Perfektionsanspruch der Kinoprojektion auch auf andere Dispositive (vor allem das des Fernsehens – heute auch oft Heimkino genannt) übertragen werden soll. Damit wird der Erfahrungsbereich des Kinos (Abschluss nach außen, Überwältigung, geschlossene Illusion) auch für den Bereich ganz anderer Räume und Nutzungsformen übertragen. Dementsprechend argumentiert etwa Joachim Paech mit dem Begriff des *«dispositif spectaculaire»*⁴⁶, welches theoretisch in jedem Raum erreicht werden kann. Es lässt sich aber sicher sagen, dass diese Aufweichung des Dispositivbegriffes – die also vom konkreten Raum wegführt – die besonderen Modalitäten der Kinoerfahrung nur bedingt erfassen kann.

Etwas anders sieht es aus, wenn Kino an anderen Orten immer noch als Kino stattfindet. Hierbei könnte man etwa auf das Uni-Kino im Hörsaal mit Projektion auf einer großen Leinwand, ggf. Popcorn-Verkauf etc. verweisen. Diese Variante des Kinos ist insofern tatsächlich Kino, das aber – umgekehrt zur Implosion durch andere Inhalte im Raum des Kinos – die Rahmenbedingungen der Kinoerfahrung verändert. Filme wirken eben in alternativen Aufführungsorten, auch wenn sie nach außen abgeschlossen und perspektivierend bestuhlt sind, doch anders als am Ort Kino, da etwa Voraussetzungen wie 3D und hochauflösende Projektion sowie die architektonischen Bedingungen fehlen. Zu diskutieren wären vor diesem Hintergrund auch Mischformen, in denen etwa die ‚Eventisierung‘ von Kino und das Herausfallen des Kinos aus seinem spezifischen Raum zusammenfallen. Dies wäre etwa beim seit 2007 in London stattfindenden *Secret Cinema* der Fall: Hier wird mit dem großen Aufwand eines Events (Schauspieler, Märkte, Kulissen) die Ikonizität des Films an einem Ort reflektiert, der mit dessen Diegese verbunden ist.⁴⁷ Das heißt, *GHOSTBUSTERS*⁴⁸ wurde in einem leerstehenden Hotel gezeigt, welches mit dem Originalwagen der Geisterjäger ausgestattet war, *A NIGHT AT THE OPERA*⁴⁹ wurde mit einem Conferencier im opernähnlichen Hackney Empire gezeigt, The

45 Vgl. ausführlicher Mundhenke 2013.

46 Paech 1997, S. 415 (Hervorhebung im Original).

47 Vgl. www.secretcinema.org (31/07/2013) und den Beitrag von Thomas Klein in diesem Band.

48 1984, Ivan Reitman.

49 1935, Sam Wood.

WARRIORS⁵⁰ im London Fields Park, der von einer Graffiti-besprühten Mauer umgeben war und an die filmischen Orte erinnerte. Zugleich zahlen die Gäste nicht nur ein großes Entgelt für diese Events, sondern sie verkleiden sich auch entsprechend, so dass der diegetische Zusammenhang des Films in die Realität überschwappt. Der klassische Dispositiv-Rahmen wird auch hierbei verlassen. Beim *Secret Cinema* geht es eher um eine Selbstinszenierung, die entfernt an die ›Midnight Movies‹ der 1970er Jahre erinnert: Wie beim Betrachten von *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (GB 1975, Jim Sherman) in dieser Zeit – die wie die Figuren kostümierten Besucher sahen den Film viele Male, bewarfen sich mit Popcorn etc. – geht es hier um eine bewusste Selbstinszenierung von Publikum und Film, der freilich schon bekannt ist und sozusagen nur als Folie zum – im Sinne Becks – Ausüben eigener Prozesse von Identitätsreferenz und Lebensstilinszenierung dient.⁵¹ Es scheint also, dass die Implosion des Kinos (Event-Charakter anderer Inhalte im Kinosaal) und die Explosion des Kinos (das Zeigen von Kinofilmen in anderen Räumen mit unvollständigen Elementen des Dispositivs) Ausdrucksformen der oben skizzierten reflexiven Individualisierung sind. Sie stellen stärker das Subjekt (z.B. den als Figur verkleideten Besucher im *Secret Cinema*) in den Vordergrund (und sprechen dabei auch die ökonomische Seite von teuren Events an), während die gleichmachenden, passivierenden und disziplinierenden Eigenschaften des klassischen Dispositivs der Projektion allmählich verloren gehen.

Kino als ikonisches Ritual – Vom Überleben des Kinos als Unterhaltungspraxis

Nach diesem Seitenblick auf die aktuellen Dispositiv-Varianten steht zuletzt noch die Frage nach einer veränderten Zuschauerpraxis im Raum – damit verbunden die Frage nach der Relevanz des Kinos als Unterhaltungspraxis und Erfahrungsraum. Auch hierzu macht Francesco Casetti einige Ausführungen. Er spricht von einer anderen Kinopraxis, die genau den Umbruch vom kollektiven Kino für ein uniformes Publikum zur reflexiven Individualisierung zu enthalten scheint. Statt um eine *attendance* (einem Beiwohnen) während des traditionellen Kinobesuchs, gehe es jetzt – so Casetti – um eine *performance* (Handeln), das die Kinoerfahrung überhaupt erst hervorbringt.⁵² Damit kann man die Potentiale des Kinos (Exklusivität, Besonderheit, Alltagsflucht) nicht mehr als Disziplinierung der Wahrnehmung begreifen, sondern als Ausüben einer bestimmten sozialen Praxis, die durch das Handeln einzelner sozialer Akteure in der Freizeitwelt zustande komme:

«Wenn aber das Kino noch eine spezifische Identität hat, wenn es noch etwas gibt, das wir Kino nennen, ob wir damit den Ort beschreiben oder aber die Modalitäten und Bedingungen, unter denen es sich darbietet –, dann deshalb, weil der Zuschauer

50 1979, Walter Hill.

51 Vgl. zu den ›Midnight Movies‹ Rosenbaum 1983.

52 Vgl. Casetti 2010, S. 25f.

das, was ihm begegnet, so behandelt, als wäre es ‹Kino›. Es spielt dabei keine Rolle, wo dies geschieht, wie und mit welchen Mitteln. Das Wesentliche ist, dass – aufgrund einer Reihe von Praktiken und nunmehr nur noch dank dieser – eine Erfahrung Gestalt gewinnt, die uns auf die filmische Erfahrung zurückverweist. [...] Und so durchmisst der heutige Zuschauer eine Erfahrung, der er mit seinem Handeln, seiner *performance*, erst ihren Raum gewährt. Und nur indem er sich in diesem Raum der Erfahrung bewegt, kann er sie als filmische Erfahrung umreißen und damit als Gelegenheit, etwas wiederzugewinnen, das in gewisser Weise verschwunden ist und das gleichwohl immer noch über das Potenzial verfügt, sich darzustellen». ⁵³

Das Kino hat als Ort von Erfahrung damit keine Macht aus sich heraus mehr oder stellt sich als Fluchtpunkt eines anderen Realitätserlebens und eines Überwältigungsanspruchs dar, sondern wird als nostalgische Referenz erfahren und kann durch Handlungen der Rezipienten (wie das Zeigen von Filmen im Rahmen eines Studentenkinos im Hörsaal) Gestalt annehmen. Kino ist damit weniger Wahrnehmungsdisziplinierung, als vielmehr das Versprechen, eine bestimmte Erfahrung zu machen. Kino verhält sich dabei – im Einklang mit den Ausführungen von Steven Shaviro – als ‹machine to generate an affect›:

«Der Effekt besteht in einer radikalen Umkehrung der vorangehenden Logik. In äußerster Verkürzung ausgedrückt, ist es nicht mehr das Kino, das es dem Zuschauer gestattet zu erleben, was ihm angeboten wird, sondern es ist der Zuschauer, der es dem Kino gestattet zu leben [...]. Deshalb gilt: Modellerte einst das Kino den Zuschauer, so modelliert jetzt der Zuschauer das Kino.» ⁵⁴

Diese Annahme verbindet den ‹neuen›, durch eigenes Handeln und Aktivität ausgezeichneten Zuschauer der reflexiven Moderne mit der klassischen, im Grunde passivierenden Handlung des Filmlebens im Kino und schließt so diese beiden Pole kurz:

«Die Richtung, in die es dabei geht, ist die einer immer stärker personalisierten Erfahrung: Der Zuschauer stellt seine eigenen Bedürfnisse in den Vordergrund und bezieht sich in seinem Filmsehen gänzlich auf den Rahmen seines eigenen Lebens.» ⁵⁵

Dieses ‹Spiel› ⁵⁶, wie es Casetti auch bezeichnet, findet seinen Widerhall in vorhandenen Modalitäten, wie den audiovisuellen Materialien selbst (i.e. großen, aufwendig produzierten Spielfilmen mit Exklusivitätscharakter), den existierenden Orten (vom Kino zum Hörsaal), im Markt (Verkauf von Geräten) und zuletzt in den Institutionen (von Filmclubs bis zur AG Gilde Kino, deren Mitglied man werden kann, um das Erbe der Aufführung des künstlerischen Films zu fördern). Es ist eben, sozi-

53 Ebd., S. 27f.

54 Ebd., S. 27.

55 Ebd., S. 24.

56 Ebd., S. 29.

al gesehen, so Casetti, der «Ritus» der Kinoerfahrung, der fortexistiert, wobei dieser «aber keinen festgelegten Regeln mehr folgt»⁵⁷: Man muss nicht mehr unbedingt Eintritt bezahlen, eine bestimmte Projektionsstätte betreten, es muss kein Spielfilm gezeigt werden, wenn genauso eine Sportübertragung gezeigt werden kann.

Es zeigt sich auf diese Weise, dass das Dispositiv prinzipiell tatsächlich ahistorisch ist: Der Rezeptionsmodus des Kinos hat sich – wie der des Fernsehens in den 1960er Jahren oder des Smartphones heute – entwickelt und sich mithilfe architektonischer und inhaltlicher Manifestationen verfestigt. Er knüpft dabei sowohl an Inhalte wie Rezeptionskontexte an, die vorhanden sein müssen. In der Ausdifferenzierung immer neuer medialer Angebote, im Wunsch nach Selbstaussdruck und medialem Handeln durch den Nutzer, der beständig aktiv wie reflexiv an der eigenen Biografie arbeitet und verschiedene Erfahrungsformen aufsucht, verändert sich aber die disziplinierende und passivierende Seite der dispositiven Grunderfahrung des Kinoerlebens. Zwar existiert das Kinodispositiv fort, jedoch mehr als Aussicht für den Rezipienten auf eine bestimmte Erfahrung, die mit den bekannten Modalitäten wie einer großen Leinwand, eines klassisch erzählten, mit sinnlichen Reizen operierenden Spielfilms, der stillen, zwar im Kollektiv erlebten, aber kognitiv individuellen Reizung durch die vorhandenen Sinnangebote in Verbindung steht, aber bewusst aufgesucht und erst im absichtlichen Handeln vollzogen wird. Dies führt zu einem Hervortreten des Dispositivs als solches: Nicht mehr die Selbstvergessenheit (also z.B. die Unsichtbarkeit der Apparatur, die Baudry beschrieben hat), sondern ihre bewusste Künstlichkeit wird auf einer Metaebene reflektiert und mit verschiedenen Mitteln (re-)konstruiert. Man kann dabei sowohl die Verfestigung der klassischen Kinoerfahrung (nicht mehr unbewusst als opaker Raum, sondern bewusst als nostalgische Rekonstruktion), als auch ihre Vermischung und Hybridisierung beobachten (*Secret Cinema*, Hörsaalkino, Heimkino). Dabei verliert sich teilweise die Anforderung der massenhaften, anonymisierten Form der Rezeption, zumal auch die einzelne Rezeption im tatsächlichen Kinosaal mit dem dortigen Spielfilmangebot ebenso einer individuellen Bedürfnisbefriedigung dienen kann: «Oft sehen wir einen Film, um mit jemanden zusammen zu sein – und oft sehen wir ihn, um mit uns selbst allein sein zu können»⁵⁸, so Casetti. Es geht um «hochgradig kontingente ad-hoc-Regeln»⁵⁹, die eben den Impuls einer bestimmten Bedürfnislage folgen, nicht so sehr aber um ein verallgemeinertes und als massenhafte Kollektiverfahrung geteiltes Erleben. In seiner Reflexion (und Bewusstwerdung) wird das Dispositiv als solches noch einmal festgeschrieben, geht aber auch in der Ganzheit flexibler Freizeitangebote auf. Es stellt sich sozusagen letztlich nur noch als Erinnerung an das unreflektierte Erleben dar, die bewusst aufgesucht werden

57 Ebd., S. 30.

58 Ebd.

59 Ebd.

kann, aber einem massiven Bedeutungsverlust anheimfällt, da der Kern des Besonderen und Eigentümlichen verloren zu gehen droht.

Das Kollektiv spielt also in Zeiten der reflexiven Individualisierung nur noch eine untergeordnete Rolle: Es geht primär um das Individuum (evtl. noch den Partner), aber die Bedürfnislagen und Inszenierungen sind viel eher kontingent, offen und vielfältig. Die klassische Dispersität des Massenpublikums, wie oft in Bezug auf Kino und Fernsehen diskutiert⁶⁰, geht dabei zunehmend verloren. Es verändert sich dabei aber nicht das Dispositiv an sich, sondern eher seine Einbindung, seine Bedeutung und die Bewusstheit seiner Anwendung im Rahmen einer neuen reflexiven Freizeitkultur. Das Dispositiv Kino ist damit weniger unbewusst wirkende Disziplinierung, also Aufgeben von Individualität und Ich-Sein, sondern Teil einer Handlung im sozialen Raum, als im Sinne von Alvin Tofflers «Prosumer»⁶¹-Begriff produktives Konsumieren als Teil der eigenen Arbeit jedes Einzelnen an der individuellen Identität und Lebenswelt.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der Erfahrungsraum Kino heute begriffen werden muss im Zusammenhang mit dem einzelnen Individuum, der Übermittlung der Modalitäten der Kinoerfahrung (Raumcharakter, Paratexte) und seiner spezifischen dispositiven Struktur. Es fehlen zwar noch Forschungen – auch empirische – zum aktuellen Zuschauerverhalten. Doch aus den Schlussfolgerungen, die Francesco Casetti macht, wäre abzuleiten, dass die sich historisch aus dem Hollywoodfilm entwickelte Struktur des Erfahrungsraums Kino vom Basisapparat her zwar ständig erweitert (und damit perfektioniert), etwa durch Zunahme von Genauigkeit der Abbildung bzw. Steigerung des Überwältigungscharakters (Ton, Farbe, Raumklang, digitales 3D, konstante Erhöhung der *Frame Rates*), dass sie sich aber an sich nicht verändert, sondern stabil bleibt. Was sich aber verändert, ist die Rolle des Zuschauers, seine Sicht auf die Dinge und sein Verhalten. Im Sinne von Steven Shaviro differenziert der Zuschauer zwischen verschiedenen möglichen Erfahrungsformen und -räumen, die nicht nur Ausdruck seines eigenen Erlebens sind, sondern auch immer Selbstaussdruck seiner Identität, seines Umgangs mit Freizeitangeboten und seiner Inszenierung nach außen hin. Im Wandel vom bewohnenden Zuschauer zum handelnden Zuschauer (also von *attendance* zu *performance*) reflektiert sich passgenau das veränderte Handeln des Einzelnen in seiner Lebenswirklichkeit, seinem konstanten Basteln an der Biografie und seiner sozialen Integration einerseits sowie seiner individuellen Abgrenzung andererseits. Der Implosion (Veränderung des Kinos als Ort) und der Explosion (Verlagerung des Kinocharakters auf andere Bedeutungsbereiche) nachzuspüren, wären demnach Forschungsdesiderate, der sich eine aktuelle Kinowissenschaft stellen müsste.

60 Vgl. Maletzke 1963.

61 Vgl. Toffler 1980.

Literatur

- Baudry, Jean-Louis [1970]: «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat». In: Riesinger, Robert F.: *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 27–40
- [1975]: «Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks». In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz et. al.: *Kursbuch Medien. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. DVA: Stuttgart 1999, S. 381–404.
- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt/Main 1986
- /Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt/Main 1994 (a)
- /Beck-Gernsheim, Elisabeth: «Individualisierung in modernen Gesellschaften – Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie». In: Dies. (Hg.): *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt/Main 1994 (b), S. 10–42
- /Giddens, Anthony/Lash, Scott: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt/Main 1996
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/Main 1987
- Casetti, Francesco: «Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche». In: *Montage AV* 19/1/2010, S. 11–35
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Merve 1978
- Genette, Gerard: *Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main 2001
- Gross, Peter: *Die Multioptionsgesellschaft*. Frankfurt/Main 1994
- Hißnauer, Christian: *Fernseh-Dokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz 2011
- Hitzler, Ronald: «Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung». In: Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt/Main 1994, S. 307–315
- Kessler, Frank: «Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder». In: *Montage AV*. Heft 7 (1998), S. 63–78
- Keupp, Heiner: «Ambivalenzen postmoderner Identität». In: Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt/Main 1994 S. 336–350.
- Kracauer, Siegfried: «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino». In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main 1977, S. 279–294
- Kreimeier, Klaus: «Krise als Dauerzustand. Moderne und Modernisierung in der Weimarer Republik». In: Ders./Ehmann, Antje/Goergen, Jeanpaul (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 2: Weimarer Republik 1918–1933*. Stuttgart 2005, S. 44–66
- Kuhn, Annette: *Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London/New York 2002
- Maletzke, Gerhard: *Psychologie der Massenkommunikation. Theorien und Perspektiven*. Hamburg 1963
- May, Yvonne/Jäger, Diana: «D- und E-Cinéma». In: Rüdiger Steinmetz (Hg.): *Das digitale Dispositif Cinéma: Untersuchungen zur Veränderung des Kinos*. Leipzig 2011, S. 110–120
- Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris 1977
- Mulvey, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 198–209
- Mundhenke, Florian: «Der Erfahrungsraum Kino im digitalen Zeitalter. Herausforderungen des Dispositivs Kino zwischen medialer Konkurrenz und sozialer Nutzungspraxis». In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*. Nr. 5 (2013), S. 71–85 http://www.rabbiteye.de/2013/5/mundhenke_erfahrungsraum.pdf (31/07/13)
- Odin, Roger: *Cinéma et production de sens*. Paris 1990
- *De la Fiction*. Brüssel 1999

- Paech, Joachim: «Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik». In: *MEDI-ENwissenschaft* 4/1997, S. 400–420
- Rißler-Pipka, Nanette: «Einleitung: Theoretische Vorbemerkungen zu medialen Zäsuren». In: Maurer Queipo, Isabel/Rißler-Pipka, Nanette (Hg.): *Spannungswechsel. Mediale Zäsuren zwischen den Medienumbrüchen 1900/2000*. Bielefeld 2005, S. 7–16
- Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986
- Rosenbaum, Jonathan: *Midnight Movies*. New York 1983
- Shaviro, Steven: *Post-Cinematic Affect*. London 2010
- Silverman, Kaja: «Suture» (excerpts). In: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 219–235
- Staiger, Janet: *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York 2000
- Stokes, Melvyn/Maltby, Richard: *Hollywood Spectatorship: Changing Perception of Cinema Audiences*. London 2000
- Steinmetz, Rüdiger (Hg.): *Das digitale Dispositif Cinéma: Untersuchungen zur Veränderung des Kinos*. Leipzig 2011
- Toffler, Alvin: *The Third Wave*. New York 1980
- Wildfeuer, Janina: *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. London, New York 2013
- Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. Apparatus – Semantik – Ideologie*. Heidelberg 1992
- Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek 1989

Abbildungsnachweise

Titelbild: Fotomontage von Christoph Büttner unter Verwendung eines Stills aus METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) und einer Fotografie von Johanne Hoppe

Vorsatzbilder zu den Sektionen 1–3

- 1: Fassade des ehemaligen Metropol-Theaters in Bonn. Bildarchiv 15420-01, Stadtarchiv Bonn
- 2: Kuppel des ehemaligen Metropol-Theaters in Bonn. Bildarchiv 15420-04, Stadtarchiv Bonn
- 3: Vorhalle des ehemaligen Metropol-Theaters in Bonn. Sammlung Werner Greuel

Adrian Gerber

- Abb. 1: Stadtarchiv Zürich/Adrian Gerber
Abb. 2: Wiederabdruck aus: Kino Radium 1977
Abb. 3: Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung/ZHdK, VG Bild-Kunst
Abb. 4–6: Stadtarchiv Zürich/Stadt Zürich, Amt für Städtebau, Archäologie

Johanne Hoppe

- Abb. 1: Wurstfabrik der Gebrüder Adtorf. Stadtarchiv Bonn
Abb. 2: Umbau zum Lichtspieltheater. Stadtarchiv Bonn
Abb. 3: Beschlagnahmung des Metropol. Generalanzeiger Bonn, 27.3.1919
Abb. 4: Französische Besetzung. Sammlung Werner Greuel Bonn
Abb. 5: Bauplan Metropol. Akte Pr 24/1179 Februar 1927, Stadtarchiv Bonn
Abb. 6: Café im Metropol. Sammlung Werner Greuel
Abb. 7: Der erste Tonfilm in Bonn. Generalanzeiger Bonn, 20.12.1929
Abb. 8: Zerstörung im Metropol. Ingenieurbüro Horman, Oktober 1946, Stadtarchiv Bonn
Abb. 9: Die Zauberflöte im Metropol. Sammlung Curt Delander
Abb. 10: Tafel am Eingang des Metropol. Johanne Hoppe
Abb. 11: Ein Star im Metropol. Generalanzeiger Bonn, 1963
Abb. 12: Bauplan des Bambi-Kinos. Akte BAA Markt 24, 6.4.1966, Bauaufsichtsamt Bonn
Abb. 13: Innenraum des Metropol-Theaters. Initiative pro Metropol e.V.
Abb. 14: Thalia-Buchhandlung im Metropol. Johanne Hoppe

Senta Siewert

- Abb. 1: LOOKING FOR MUSHROOMS. Foto von der arsenal-Webseite, 2013
Abb. 2: MONGOLOID. Foto von der arsenal-Webseite, 2013
Abb. 3: KUSTOM KAR KOMMANDOS. Foto von der arsenal-Webseite, 2013
Abb. 4: ARABESQUE FOR KENNETH ANGER. Foto von der arsenal-Webseite, 2013
Abb. 5: HER MONA. Foto von der arsenal-Webseite, 2013
Abb. 6: MY NAME IS OONA. Foto von der arsenal-Webseite, 2013
Abb. 7: LIGHTS. Foto von der arsenal-Webseite, 2013
Abb. 8: LABYRINTH. Foto während der Vorführung im arsenal, aus der EYE-Sammlung 2013 (Foto: Senta Siewert)

Julian Hanich

- Abb. 1–3: OCCUPATIONS. (<http://dai.ly/xaigqh>, 1.10.2013)

Marcus Stiglegger

- Abb. 1: DER ANDALUSISCHE HUND. Pierrot le Fou/Alive, o.J.

- Abb. 2: A CLOCKWORK ORANGE. Warner Home Video, o.J.
 Abb. 3: TERROR IN DER OPER. 84 Entertainment, o.J.
 Abb. 4: DER MANN MIT DER KAMERA (Österreichisches Filmmuseum)
 Abb. 5: AMER. Koch Media 2012
 Abb. 6: VERTIGO. Universal, o.J.
 Abb. 7: EKEL. Pierrot le Fou/Alive, o.J.
 Abb. 8: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE. Turbine Medien, o.J.
 Abb. 9: 28 WEEKS LATER. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2008
 Abb. 10: ROSEMARIES BABY. Paramount Home Entertainment 2004
 Abb. 11, 12: BLADE RUNNER. Warner Home Entertainment, o.J.
 Abb. 13: RING. Universal 2003
 Abb. 14: PSYCHO. Universal 2010
 Abb. 15: ÜBER DEM JENSEITS. XT Video, o.J.
 Abb. 16: 2001 – A SPACE ODYSSEY. Warner Home Video, o.J.

Thomas Weber

- Abb. 1, 2: L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD. Studio Canal/Arthaus, 2008
 Abb. 3: TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE. (VHS-Screenshot des Autors)
 Abb. 4: LES STATUES MEURENT AUSSI. (VHS-Screenshot des Autors)
 Abb. 5: NUIT ET BROUILLARD. (VHS-Screenshot des Autors)
 Abb. 6: HIROSHIMA, MON AMOUR. Concorde, o.J.

Ursula von Keitz

- Abb. 1–5: L'ENFANT SAUVAGE. MGM 2007

Daniel Kulle

- Abb. 1: NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT.
 Rosa von Praunheim Verleih, o.J.
 Abb. 2: BEN 2 (2007): de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Cinéma_Nova_01.JPG (28.08.2013)
 Abb. 3: <http://avant-garde-cinema.blogspot.de/2012/11/ baudelairian-cinema-polymorphously.html> (28.08.2013)
 Abb. 4: ALLE MACHT DER SUPER 8. Schmidt Productions 2005
 Abb. 5: IN THEIR ROOM. Edition Salzgeber 2012

Thomas Klein

- Abb. 1: E-Ticket zum Event *The Shawshank Redemption*
 Abb. 2: Der Treffpunkt in der Bethnal Green Library (Thomas Klein)
 Abb. 3: Der Urteilsspruch vor Gericht (Thomas Klein)
 Abb. 4: Die Sicherheitsschleuse (Foto der Secret Cinema-Seite auf Facebook)
 Abb. 5: Das abschließende Konzert (Thomas Klein)
 Abb. 6: Die Leinwand kurz vor der Filmvorführung (Thomas Klein)
 Abb. 7: Die zum Kino umfunktionierte Turnhalle vor der Filmvorführung (Thomas Klein)
 Abb. 8: Die Rückgabe der Kleidung (Thomas Klein)

Franziska Heller

- Abb. 1: Werbeclip Fox (<http://youtu.be/mfSNZtLc3is>, 20.08.2013)
 Abb. 2, 3: Werbeclip Warner (Bros.) Home Video (http://youtu.be/V67NdO_pr_w, 11.07.2013)
 Abb. 4–7: Werbeclip Universal (<http://youtu.be/3YgkHPcr2I4>, 11.07.2013)
 Abb. 8: THE SOLDIER'S COURTSHIP, Abb. 9: Website des *Centro Sperimentale Cinematografia*
 (http://www.fondazioneesc.tv/webtv_video.jsp?id_video=920, 29.08.2013).
 Abb. 10: DVD-Menü THE BROTHER LUMIÈRE'S FIRST FILMS. Kino on Video 1999

Die Autorinnen und Autoren

Wolfgang Fuhrmann, Dr. phil., ist Oberassistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. 2003 Promotion zur Deutschen Kolonialkinematographie an der Universität Utrecht. Leiter des DFG Forschungsprojekts «Film und Ethnographie in Deutschland, 1900–1930» (2005–2008). Forschungsschwerpunkte: Früher Film, Nichtfiktionale Filmformen, Transnationale Filmgeschichte. Publikationen u.a.: *Imperial Projections: Screening the German Colonies* (im Erscheinen), «Kolonialismus im frühen Kino: Bewegung, Mobilität und Heimat». In: Manuel Menrath (Hg.), «Europas Afrika» *Afrikabilder im deutschsprachigen Raum von 1870–1970*. Zürich 2012, 237–254.

Adrian Gerber, Lic.phil., geb. 1977, ist seit 2010 Mitglied im Doktoratsprogramm «Kino und audiovisuelle Dispositive – Diskurse und Praktiken» der Universitäten Zürich und Lausanne. Von 2009–2010 war er Assistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Er arbeitet an einer Dissertation über Filmrezeption in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Forschungsschwerpunkte: Film- und Kinogeschichte Schweiz, historische Filmrezeption, Kinowerbung, Propaganda, Kinoreform, kirchliche Filmarbeit.

Julian Hanich, Dr. phil., ist Assistant Professor of Film Studies an der Universität Groningen. Zwischen 2009 und 2012 filmwissenschaftlicher Mitarbeiter am Exzellenzcluster «Languages of Emotion» der Freien Universität Berlin. Im Jahr 2010 ist seine Monographie *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear* (New York: Routledge) erschienen. Aufsatzveröffentlichungen unter anderem in *New Review of Film and Television Studies*, *Jump Cut*, *Film-Philosophy*, *Montage/AV* und *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Homepage: www.julianhanich.de

Franziska Heller, Dr. phil., ist Habilitandin und Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich im KTI-Projekt DIASTOR (Bridging the gap between analog film history and digital technology). Jüngere Publikationen u.a. *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. München: Wilhelm Fink, 2010; *Warum Filmgeschichte? Wie die Digitalisierung unser Bild der Vergangenheit verändert...* In: Memento Movie. 2013. <http://www.memento-movie.de/2013/02/warum-filmgeschichte/>.

Johanne Hoppe, M.A., studierte Medienwissenschaft, Komparatistik und Jura an der Universität Bonn. Abschluss 2010 mit einer Arbeit zur Bonner Kinogeschichte. Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im FB Literaturwissenschaft/Medi-

enwissenschaft der Universität Konstanz und als Programmkuratorin am Konstanzer Zebra-Kino tätig. Sie arbeitet an einer Dissertation zum Vorbehaltsfilm.

Ursula von Keitz, Dr. phil., ist Professorin für Filmästhetik an der Universität Konstanz und Co-Leiterin des DFG-Projekts «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005». Seit 2012 Mitherausgeberin von AUGENBLICK. Zahlreiche Publikationen zur Filmgeschichte und –ästhetik, Kino und Wissen, daneben Ausstellungstätigkeit und Editionsforchung. Jüngste Publikationen: *Mediale Transformationen des Holocausts* (Hg. zsm. mit Thomas Weber), Berlin 2013; «Schriftspur des Emotion. Zur Performativität der Zwischentitel in Hans Tintners *Zyankali* (1930)». In: H.-E. Friedrich, H. J. Wulff (Hg.): *Scriptura Cinematographica*. Trier 2013, S. 75–96. Weitere Infos siehe: www.uni-konstanz.de/literaturwissenschaft.htm.

Thomas Klein, Dr. phil., geb 1967, leitete von 07/2010 bis 06/2013 das DFG-Projekt «Western global – Interkulturelle Transformationen des amerikanischen Genres par excellence» an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Von 2001 bis 2008 arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Filmwissenschaft/Mediendramaturgie an der Universität Mainz. Er ist Mitherausgeber von *Crossing Frontiers: Intercultural Perspectives on the Western* (Marburg 2012) und *Klassiker der Fernsehserie* (Stuttgart 2012) sowie mehrerer anderer medienwissenschaftlicher Bücher. Er schreibt als freier Autor u.a. für den Film-Dienst und ist Juryvorsitzender der FBW.

Daniel Kulle, Dr. phil., geb. 1976 ist freischaffender Wissenschaftler, Filmkurator und Autor in Hamburg. Zahlreiche Publikationen zu DIY, Trashkino und zur Körpertheorie des Films, so etwa *Choreographien des Schmerzes* (2012) und *Ed Wood – Trash und Ironie* (Berlin 2012).

Florian Mundhenke, Dr. phil., ist Juniorprofessor für Mediale Hybride an der Universität Leipzig. 2004 bis 2007 Redakteur der Zeitschrift MEDIENwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Promotion über das Zufällige im Spielfilm (Marburg 2008). Sprecher des DFG-Netzwerks «Erfahrungsraum Kino». Programmleiter bei mephisto 97,6 – Das Lokalradio der Uni Leipzig. Projektverantwortlicher der Plattform hochschultv.de. Forschungsschwerpunkte: Medialer Wandel, Gattungs- und Genretheorie, Ästhetik und Pragmatik von Film und Fernsehen.

Senta Siewert, Dr. phil., ist Filmwissenschaftlerin, Filmemacherin und Leiterin des DFG-Projekts «Programmgestalten, Kuratieren und Rekonstruieren als Elemente einer performativen Praxis der Filmhistoriographie» an der Goethe-Universität Frankfurt. Zuvor war sie Vertretungsprofessorin für Filmwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Sie ist Autorin von *Entgrenzungsfilm – Jugend, Musik, Affekt, Gedächtnis. Eine pragmatische Poetik zeitgenössischer europäischer Filme* (2013) und *Fassbinder und Deleuze* (2009).

Marcus Stiglegger, Dr. phil. habil., AOR für Film- und Bildanalyse an der Universität Siegen. Promotion (*Sadiconazista. Sexualität und Faschismus im Film*, 1999), Habilitation zur Seduktionstheorie des Films (*Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*, 2006). Schreibt zurzeit ein Buch über Akira Kurosawa. Zahlreiche Texte zur Filmgeschichte, -ästhetik und -theorie. Publikationen: u.a. *David Cronenberg* (Hg., Berlin 2011), *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers* (Berlin 2011; Mit-Hg.); *Dario Argento* (Berlin 2013, Mit-Hg.). Er ist u.a. Mitglied des DFG-Netzwerkes *Erfahrungsraum Kino*, der GfM (Ag Filmwissenschaft, Ag Populärkultur und Medien), der internationalen Filmkritikerorganisation *ipresci* und des AK «Asiaticum» der Universität Mainz.

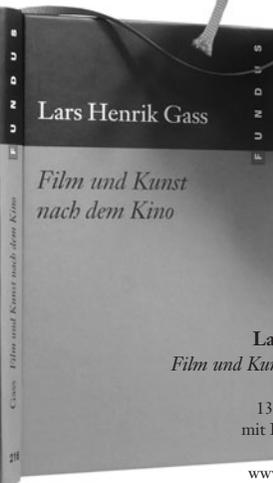
Thomas Weber, Dr. phil., ist seit 2011 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg und einer der Leiter des DFG-Projekts «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005»; letzte Publikationen: *Mediale Transformationen des Holocausts* (Hg. zsm. mit Ursula von Keitz), Berlin 2013; «Documentary Film in Media Transformation», in: *InterDisciplines – Journal of History and Sociology*. Vol 4, No 1 (2013); *Documentary Film Styles. Historical and Sociological Perspectives*, DOI: 10.2390/indi-v4-i1-79, 31.07.2013; weitere Infos siehe: www.thomas-weber.avinus.de.

PHILO FINE ARTS
präsentiert

Das Buch handelt davon, wie dem Film das Kino abhanden kommt – vom Niedergang einer Kulturtechnik, die jenen mentalen Raum eröffnete, den wir Kino nennen, und der uns gelegentlich Zugang zu einem anderen Fühlen und Denken, einem anderen Dasein bot.

»Eine Streitschrift gegen die Auflösung des Kinos in die multimediale Konsumwelt, die uns inzwischen nahezu wie eine zweite Haut umgibt.«

Bert Rebhandl,
FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG



FUNDUS 216
Lars Henrik Gass
Film und Kunst nach dem Kino

136 Seiten, gebunden
mit Lesebändchen, 10 €

www.philo-fine-arts.de