

# Jenseits des Kinos, diesseits des Filmischen

## Einleitung

*Von Georg Seeßlen*

Für eine gewisse Zeit erschienen der Film und das Kino, das Bewegungsbild und die mehr oder weniger prächtig dekorierte Black Box so füreinander geschaffen, als könne eines ohne das andere nicht existieren. Und der beste Ausdruck für diese ideale Beziehung wiederum schien der zwischen eineinhalb und zwei Stunden lange »Spiel-film«. Anderen Formaten sagte man leicht nach, sie würden den Rahmen des Kinos »sprengen«. Große Zeiten des Films waren große Zeiten des Kinos. Und Filmgeschichte ließ sich auch als Kinogeschichte schreiben. Immer hat es indes Parallelgeschichten zu dieser Doppel-Historie gegeben. Aber die große Erzählung des Mediums ließ sich davon eher wenig beeinflussen.

Der Film, sagte der Regisseur Hans-Jürgen Syberberg unlängst in einem Gespräch, hat das Kino nur gepachtet, oder das Kino hat den Film nur gepachtet, wie man es nimmt. Dieser Pachtvertrag wird schon lange nicht mehr besonders streng ausgelegt, mittlerweile scheint es so, als würde man sich nur noch in einer sehr begrenzten Schnittmenge treffen. Das Filmische taucht überall auf, manchmal auch dort, wo man es gar nicht erwartet hätte, inmitten dessen, was Hegel wohl die »gewöhnliche Wirklichkeit« genannt hätte. Aber auch das Kino öffnet sich anderen medialen Ereignissen, Public Viewings von Sportereignissen, Opernübertragungen, sogar audiovisuellen Kunstaustellungen, Live-Performances und so weiter. Die großen Blockbuster, das Feel-good Movie fürs Wochenende, das Family Entertainment, das findet im Kino nach wie vor seine Heimat. Aber das Aufregende und Neue, die kreative Unruhe, die Entwicklung neuer Formen der Bilderzäh-

lungen, das findet mittlerweile doch eher woanders statt. Und auch das »Arthouse«-Kino ist längst eher ein Ort kuscheliger Bewahrung als einer des Experiments und des ästhetischen Diskurses.

Das Sterben der Kinos und damit auch ein wenig des Kinematografischen (wenn wir darunter verstehen, dass Filme nicht nur auf eine besondere Art entstehen und präsentiert werden, sondern auch auf eine besondere Art wirken, in den Köpfen und in den Körpern der Zuschauer) löst gewiss eine Menge nostalgischer Empfindungen aus. Generationen um Generationen haben ihre audiovisuelle Sozialisation in Kinos erlebt, wobei diese Institution selbst hinreichend instabil und wandelbar war. Vielleicht geht man nicht mehr ins Kino (schon wegen des unangenehmen Popcorn-Geruchs), aber auf dem Kaffeetischchen liegt ein Fotoband mit Bildern der Kinotempel von einst.

Wir haben uns Gedanken gemacht über das, was geschieht, wenn der Pachtvertrag zwischen dem Filmischen und dem Kino ausläuft. (Wir, das ist eine Studentengruppe im Aufbaustudium der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film in Kooperation mit der Bayerischen Theaterakademie nebst dem Autor dieser Einleitung, der die Freude hatte, sie zu begleiten.) Über das, was bereits längst jenseits dieser Vereinbarung geschieht. Über das, wofür das System der Kritik noch keine Genres hat.

Natürlich ist uns dabei etwas aufgefallen: Wenn die architektonische, mythische und soziale Einheit von Film und Kino nicht mehr als selbstverständliche gegeben ist, die Beziehung nicht einmal mehr hegemonial wirkt, dann muss sich auch das Schreiben über das Audiovisuelle ändern. Möglicherweise nicht nur, was die Sujets anbelangt, sondern auch was Methode und Stil betrifft. Gewisse traditionelle Codes und Dramaturgien der Filmkritik verlieren ihre Zuverlässigkeit. Der wunderbare, überschaubare, geordnete und topografierte Raum eines Filmes in einem Kino muss verlassen werden; man begibt sich in unübersichtliches Gelände. Das Schreiben wird gewagter, persönlicher auch.

Wir haben uns daher eine doppelte Aufgabe gestellt: Spuren des Filmischen jenseits des Kinos, davor, danach, daneben, währenddessen und abgesehen davon zu suchen, und wir haben essayistische

Textformate erprobt. Ein freieres und doch genaueres Schreiben, als es vielleicht in der Kinokritik möglich ist.

Das Kino stirbt, seit es geschaffen wurde. Die Kino-Geschichte, hier parallel und dort sonderbar widerständig zur Filmgeschichte, verläuft in grotesken Aufschwüngen und noch groteskeren Verfallsdramen. Man könnte ein eigenes Genre ausrufen, in der Literatur, der Fotografie, dem Film: Die letzte Vorstellung in unserem Lieblingskino. Der romantische Ruinenblick in einen einstigen Filmpalast. Die brutalsten Umwidmungen einstiger Vorstadtkinos. Die Kinogeschichte schaut immer nach hinten, sie ist von Natur aus melancholisch. Sie ist Erinnerung, sie erzählt noch stets von einer Vertreibung aus dem Paradies. Das sterbende Kino ist ein schönes Bild dafür. Wahrscheinlich aber wären wir auch vertrieben worden, wenn das Kino nicht gestorben wäre.

Manchmal lässt sich die Filmgeschichte von der Kino-Nostalgie anstecken. Aber eigentlich hätte die Wissenschaft vom Kinematografischen die entgegengesetzte Aufgabe. Nämlich in die eigene Zeit und vielleicht sogar nach vorn zu sehen.

Die letzten Jahre sind geprägt von Erzählungen einer Auswanderung des Films aus dem Kino. Das Kino, eine aufgegebene Bastion, nur noch bunkerhafter Durchlauferhitzer für multimediale Franchise-Ketten, eine Popcorn-Bildermaschine, die keinen Anfang und kein Ende mehr kennt. Ach was, die nächste Generation wird unter dem Sterben der Multiplexe genauso persönlich leiden wie die vorherige unter dem Verschwinden der City-Kinos mit den schweren Vorhängen. Allerdings wird mit dem Verlust des magischen Ortes kein extremer Bilderverlust mehr einhergehen. Den Film und das Filmische gibt es auch anderswo. Beinahe überall.

Nicht nur das Kino verschwindet, sondern vor allem »der Kinematograph«. Die mechanischen Maschinen, die feste Gestalt, einen Raum und einen Ort brauchen, die zu bewegen ungeheuren Aufwand benötigen und die eine gleichsam fordistische Arbeitsteilung beim Herstellen wie beim Konsumieren verlangen. Einer der ersten Filme zeigte Arbeiter, die eine Fabrik verlassen, und die Beziehung zwischen Fabrik

und Kino blieb für ein Jahrhundert bestimmend. Eine »Traumfabrik« sorgte für Nachschub, und die gewöhnlichen, für das Massenpublikum in den Städten eingerichteten Kinos, die nur sehr wenig Ähnlichkeiten mit den Palästen für die Premieren hatten, fanden die Plätze, die zwischen der Fabrik und der Wohnung lagen; das Kino wurde auf diese Weise eine »Pause« zwischen Arbeit und Freizeit, Fabrik- und Familiengefangnis, und es musste, um diesem Auftrag gerecht zu werden, genügend von beidem enthalten. Kino war die Versöhnung von Fabrik und Familie, nicht nur in den Zentren der Industriegesellschaften. Es bewegte sich, wie sich die Maschinen und die Massen in der Fabrik bewegen, und es versprach Ruhe und Harmonie, wie es Familien tun. Das Kino ist eine Einrichtung für eine bestimmte Form von Ökonomie und Traum. Wandelbar. Bis zu einem gewissen Grad.

Aber das Kino war auch eine der wenigen Möglichkeiten, dem Aufruhr der Gefühle zu folgen. Es hob diesen Aufruhr auf. Filmgeschichte ist eine Geschichte der bewegten, aufgehobenen Gefühle in Aufruhr. Eine der vielen Arten, Kino- und Filmgeschichte zu schreiben, ist die der aufgehobenen Revolten.

Das Kino domestizierte die Bilder des Aufruhrs, gewiss, es borgte sich dabei genügend Elemente von der Kirche, all diese Ver- und Enthüllungen des Bildes, die Glockenschläge zur Wandlung, das liturgische Ablaufen des Programmes, die Feierlichkeit, und im Inneren der Bilder dann Bußpredigten und Gleichnisse, Erbauungen und Choräle der Sinnlichkeiten. Bleibt nichts davon, vor dem Bildschirm, zum Beispiel? Man müsste blind sein, um nicht auch dort, im scheinbar nur noch Privaten, das schamanische Ritual, die symbolische Biografie, die soziale Rückbindung zu sehen. Die Sprache des Bildersehens.

Natürlich hat es immer »gute Filme« und »schlechte Filme« gegeben, Filme, die gerne Kunst wären, und solche, denen alles egal war außer dem Kassenergebnis, ganz zu schweigen von jenen, die im Untergrund und jenseits aller Kultur Geld einbrachten. Aber es gab noch stets eine Gemeinsamkeit des kinematografischen Erlebens. Film schien als Film, zumindest, interessant. Die kleinen Unterschiede zum Beispiel in der Filmkritik wurden innerhalb der kritischen Texte gezogen und nicht zwischen dem Kritisierten und dem Indiskutablen.

Aber diese letzte Einheit eines kinematografischen Ganzen scheint drauf und dran, verloren zu gehen. An die Stelle des Zentrums ist das Netz getreten. Wir haben in diesem Band Spuren verfolgt, erste Skizzen für die Konstruktion einer Netz-Struktur des Audiovisuellen, des »Bewegtbildes«, wie die Branche sagt.

Wo sind die Ränder, über die, wie man allenthalben zu beobachten hat, aus dem Kino heraus das Filmische oder eben das Kinematografische drängt? Zum einen ist es die Kunst. Das mag auf den ersten Blick ein sehr spezielles Problem sein. Die »Flucht« der eher in ästhetischem Bewusstsein avancierten Filmemacher unter das Dach der bildenden Kunst hat einerseits Gründe in der Finanzierung und Organisation. Auftragsarbeiten und Stipendien geben hier andere Arbeitsmöglichkeiten, die auf andere Rückkoppelungsverfahren zum Markt hin ausgerichtet sind. Je mehr sich Massenmarkt und Fernsehen dem Dokumentarischen aufdrängen, desto mehr müssen sich Filmemacher entscheiden. Es ist aber auch eine Frage der Öffentlichkeit. Die neue Film-Arbeit von Jean-Luc Godard, nur zum Beispiel, steht im Kino, auch im sogenannten Arthouse-Kino, auf verlorenem Posten, selbst wenn ein kleiner treuer Trupp der Kritiker mit goldenen Worten versucht, seine Arbeit dem Publikum näherzubringen. Im Museum dagegen hat er gute Chancen, ein kleines, aber aufmerksames Publikum zu erreichen. Ein Filmemacher wie Harun Farocki ist mittlerweile in der Kunstszene so verankert, wie er den Konnex mit der Kino-Szene verlieren musste. Andersherum: Wenn wir von einer Entwicklung neuer, komplexer narrativer Modelle des Films sprechen, dann haben wir eher die neuen (amerikanischen) Fernsehserien als Kinofilme im Sinn. Die Auflösung der Grenzen zwischen realen und fiktiven Bildern kommt Computerspielen zugute, die längst nicht mehr zu reduzieren sind auf Ego-Shooter und Franchise-Exploitation.

Der einst so bedeutende Gegensatz zwischen White Cube und Black Box ist mittlerweile, da wir uns an Video und Film als künstlerische Medien mit enormer Bandbreite gewohnt haben, nur noch marginal. Von der Errichtung der Mini-Black-Boxes in den White Cubes ging der Weg zu einer räumlichen Integration der kinematografischen und eben

post-kinematografischen Ausdrucksformen. Auf der Tagung der Dokumentarfilminitiative (dfi) in Köln 2012 erklärte Barbara Engelbach, dass sich die Künstler vor allem für die Wirkung im Raum interessierten, die Dokumentaristen des Kinos aber für die »visuelle Materialität«. Wenn man diese Unterscheidung nicht allzu dogmatisch ansieht, scheint es doch klar, dass es für den Künstler von höchstem Interesse ist, wie sich die Bilder in den Raum bewegen, während die Dokumentaristin am ehesten daran interessiert ist, was die Bilder aussagen und »transportieren«. Auch diesen Widerspruch gilt es, in der Vermittlungsarbeit (so nämlich könnte man Kritik auch nennen) zu bearbeiten.

Dieser Aspekt der Bewegung der Bilder scheint aber auch in ganz anderen Bereichen, die mit Kunst nicht gar so viel zu tun haben, eine primäre Wirkkraft. Auch in der Ausweitung in den virtuellen Raum und an die heimischen Computer kommt es bei den Bildern zuerst nicht darauf an, was sie aussagen – das primäre, ja ideologisch gedacht »einzige« Ziel des Filmbildes im Kino –, sondern darauf, wohin sie sich bewegen, welche öffentlichen und privaten Räume sie erreichen können. Das, was sie darstellen, was sie aussagen, was sie bedeuten, scheint demgegenüber eher ein Mittel als der Zweck. So sagt das Bild im Kino: Ich habe mich hierher bewegt, um etwas auszusagen. Während das post-kinematografische Bild zu sagen scheint: Ich sage etwas aus, um mich bewegen zu können, in topologischen, in kulturellen, in technischen und in »sprachlichen« Räumen.

Möglicherweise verändert sich dabei auch das Kuratieren von kinematografischen und postkinematografischen Geschehnissen; auch hier wird man zwischen einer »dokumentarischen« Zusammenstellung – der Zusammenstellung von »Aussagen«-Ketten und -Beziehungen – und einer »künstlerischen« (postkinematografischen) Form unterscheiden, nämlich der Auseinandersetzung von Film in jeder erdenklichen Art mit der Räumlichkeit und mit den Räumen. Wir fragen also nicht allein, was der Film bedeutet, sondern danach, wie der Raum den Film verändert und wie der Film den Raum verändert.

Damit ist natürlich klar, dass die Mehrzahl der im White Cube gezeigten Filme paradoxerweise dokumentarisch sind, insofern sie nämlich nur ein künstlerisches Ereignis bewahren und wiedergeben,

das auf andere Weise in diese Hallen und in diese Situation nicht gelangen kann – wie die Land Art, die ja zugleich eine Kinematografisierung der Kunst zur Folge hatte. Als Kunstwerk emanzipiert sich das Kinematografische erst, wenn es weder allein Dokument noch Zitat ist, sondern in einen eigenständigen Dialog mit dem Raum tritt. In der nächsten Phase wird durch diese Auseinandersetzung des (Post-)Kinematografischen auch die Zeitlichkeit/die kulturelle und politische Historizität des künstlerischen Ereignisses sichtbar.

Mit anderen Worten: Es interessiert uns eine weitere Bewegung des Bildes, die Bewegung im (sozialen und semantischen) Raum.

Die Einheit des audiovisuellen Mythos, die der traditionelle Spielfilm versprach, zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, dem Gesellschaftlichen und dem Biografischen, der *story* und der *history*, wird man in den Feldern der postkinematografischen Ereignisse nicht mehr so ohne Weiteres finden. Es ist auch in diesem Band spürbar: Die Wege zwischen dem individuellen Erleben und dem sozialen Diskurs werden verschlungener. Schreiben in diesen Feldern ist prekärer und abenteuerlicher.

Denn anders als eine traditionelle Filmkritik hat es der Text nicht mehr mit *einem* Gegenüber zu tun. Wir haben uns schon bei ersterer manchmal gewunden: Der Film, den A gesehen (und kritisiert) hat, kann doch unmöglich der Film sein, den B gesehen (und kritisiert) hat. Niemals können zwei Menschen den selben Film sehen, denn der letzte Produzent eines Filmes ist, wie Jean-Luc Godard sagt, der Zuschauer. Jeder einzelne. Jeder einzeln. Und dann auch wieder ein Kollektiv der Einzelnen. Jeder davon in einer Konzeption von Publikum, das sich mit der Entwicklung der Kunst im 18. Jahrhundert herausbildete, als ein konzentriertes, organisiertes, Körper und Kommunikation mindestens auf Standby dimmendes, selbstbewusstes und diszipliniertes Gruppenereignis, in dem vor allem eines wirkt (mal auf demokratische, mal auf wunderbare und schließlich durchaus manipulative, ja gewalttätige Weise): Aufmerksamkeit.

Das Publikum des Audiovisuellen verlässt ja nicht nur das Kino – oder es benutzt, genauer gesagt, das Kino als eines von vielen Er-

eignissen der Aufmerksamkeit –, es verändert, wer weiß wie radikal, seine eigene Gestalt. Sein Wesen. Wir sehen anders als unsere Eltern, wir sehen anders, als wir vor zehn Jahren gesehen haben, möglicherweise sehen wir jetzt anders als vor einer Woche. Das sagt sich so leicht. Sind doch Bild und Blick an sich schon schwer genug zu erkennen und zu erklären, wie viel schwerer dann die unentwegte Veränderung von Bild und Blick.

Wenn wir heute die Klassiker unseres Metiers, der Filmkritik, lesen, von Siegfried Kracauer bis Frieda Grafe, dann sind wir gelegentlich verblüfft über die Kompetenz und Konzentration, eine Beobachtungsgabe, die uns die Augen öffnen kann, die einen Hintergrund für das Sehen und die Aufmerksamkeit entwerfen, die Diskurs und Debatte mit so großem Ernst ermöglichen. Man kann, nicht ganz ohne Trauer muss man das konstatieren, nur sehr bedingt an diese Vorbilder anknüpfen. Der Gegenstand hat sich zu sehr geändert. Der heilige Ernst, das Ethos, mit dem sich die Kritiker von Rang einst einem Film von Fritz Lang oder einer Jerry-Lewis-Komödie näherten, wäre heute undenkbar oder brächte einem berechnete Nerd-Vorwürfe ein. Um dem audiovisuellen Geschehen gerecht zu werden, muss der Blick beweglicher werden; das räumliche Sehen ist nicht nur eine Marotte des Blockbuster-Kinos (mit der einmal mehr die Konkurrenz ausgestochen werden soll, wie einst durch Farbe, durch Cinemascope, durch Dolby Surround ...), die Digitalisierung erzeugt nicht nur niedliche oder furchtbare Kinomonster, das Computerspiel ist nicht nur ein Problem für Medienpädagogen. Es verändert sich nicht nur das Sehen, die *Geschwindigkeit* in der Veränderung des Sehens nimmt zu.

Dem Schreiben darüber wird leicht einmal Oberflächlichkeit, Frivolität, postmoderne Mehrfachcodierung, Lust an Vorläufigkeit und Selbstwiderspruch, Atemlosigkeit, Narzissmus und »Beliebigkeit« vorgeworfen; muss da nicht schon etwas Text werden, bevor der Vorgang des Sehens überhaupt abgeschlossen ist? Fehlt da nicht Versenkung, Reflexion, Methodik? Den Wettlauf mit der Zeit hat die audiovisuelle Kritik freilich schon längst verloren. Filmkritik, die den Vermarktungszyklen hinterherläuft und sich der Gnade der Bildermaschinen ausliefert, wird, selbst wenn sie weiterhin die



Wandlungen der audiovisuellen Kultur ignoriert, keinen wirklichen Standpunkt mehr haben.

Die Renaissance des Essays in seiner direktesten Form, als Versuch aus einer subjektiven, neugierigen und aufklärerischen Position heraus, der sich auch formal keinen Beschränkungen unterwirft, ist eine Reaktion auf diese neuen Bewegungen der Bilder. Bewegungen in den Bildern, Bewegungen der Bilder und Bewegungen zwischen den Bildern.

Wohin geht das Filmische? In die Kunst, in die TV-Kanäle (wo sie das Theatrale der Frühzeit des Mediums ablösen), in die Wissenschaft, in den Alltag, in die Formen des »Interaktiven«, in die sozialen Netze, es verknüpft sich mit Musik, mit Text, mit Politik, aber all das in einer entscheidenden neuen Form. In einer, die die alten Hierarchien nicht mehr benutzt; in Installationen, zum Beispiel, in denen Text, Bild und Ton vollkommen gleichberechtigt sind, in denen sie sich auffalten und widersprechen können, sich entfernen und aufeinander zugehen. Negativ gesehen: Das Bewegungsbild ist einem ökonomischen, kommunikativen und politischen Druck ausgesetzt wie nie zuvor. Positiv gesehen: Das Bewegungsbild hat eine autonome Energie, eine Freiheit von der Bevormundung einer – nach wie vor – Schrift-definierten Kultur erreicht wie nie zuvor. Man muss diese schöne neue Bilderwelt nicht fürchten. Höchstens müsste man fürchten, es könnten uns die Mittel fehlen, sie zu verstehen.

Wir gehen also den Bewegungen dieser Bilder in den Mikro- wie in den Makrobereichen von Codes und Gesellschaft, Person und Mode nach. Es ist ein doppelter Anfang. Der Anfang eines neuen Sehens. Und der Anfang eines neuen Schreibens.

Leseprobe aus:

Georg Seeßlen / C. Bernd Sucher (Hg.)

Postkinematografie. Der Film im digitalen Zeitalter

© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-228-5

<http://www.bertz-fischer.de/postkinematografie.html>