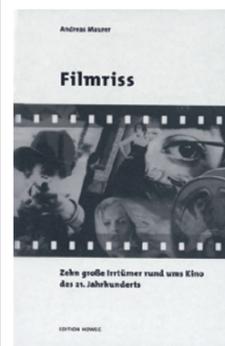


Was war Kino? Notiz zu drei Publikationen, die keine Nekrologe aufs Kino sein möchten.



Dem Kino geht es nicht gut. Das jedenfalls ist die gefühlte Diagnose, die man quer durch alle Berufssparten hören kann: von Kinobesitzern und Filmproduzentinnen, von Filmkritikern und Filmwissenschaftlerinnen, von Archivarinnen und Festivalmachern. Schuld daran – hier sind sich alle einig – ist die zunehmende Digitalisierung der visuellen Kultur, die den Kinoraum allmählich obsolet werden lässt: Filme schaut man sich zunehmend nicht mehr in einem dunklen Saal gemeinsam mit anderen Menschen an, sondern zuhause, vom Sofa auf einem riesigen Bildschirm inklusive Surround-Sound-Anlage, oder unterwegs, auf einem Smartphone oder einem Tablet.

Die gefühlte Entwicklung lässt sich in Zahlen des Statistischen Bundesamtes der Schweiz belegen: Zwar verzeichneten Schweizer Kinos im Jahr 2011 ähnlich wie im Jahr 1995 knapp 15 Millionen Kinobesucher, inzwischen hat sich die Bevölkerung jedoch von knapp 7 auf etwa 8 Millionen Einwohner erhöht. Das heisst, pro Person gehen wir durchschnittlich seltener ins Kino als zuvor. Und: Nahm die Anzahl der Sitzplätze und die Zahl der Kinokinos zwischen 2008 und 2011 sogar zu, ging gleichwohl die Zahl der Kinos zurück. Das heisst, gewinnen konnten die Multiplexe, die einerseits die Kassenschlager zeigen und andererseits Filme auch bei geringem Interesse noch in ihren Minisälen auswerten können; verloren haben die regionalen Landkinos und singulären Programmkinos.

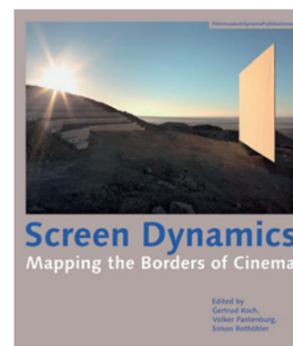
Das verändert manches, von der ökonomischen Auswertungskette der Filme über den kulturellen Stellenwert des Kinos bis hin zu unserer Wahrnehmung. Das Kino hat, so meine These, heute seine Funktion als öffentliches Leitmedium verloren; man geht nicht mehr ins Kino, um etwas über sich selbst, über seine Gesellschaft und



seine Zeit zu erfahren; Kino hinkt als Reflexionsmedium – das es im zwanzigsten Jahrhundert durchgehend gewesen ist – dem Tempo des einundzwanzigsten Jahrhunderts schlicht hinterher. Wir erkundigen uns am liebsten in Echtzeit über politische Entwicklungen, Brisantes erfahren wir in einzelnen Tweets, und wer etwas über unsere Zeit wissen will, sollte sich quer durchs Netz zappen. Andererseits hat auch die Nachträglichkeit eine Wahrheit für sich, und wer vorwärts gehen will, muss gelegentlich einen Blick zurück werfen.

Mit dem Niedergang der Kinokultur beschäftigen sich drei Publikationen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Der Filmkritiker *Andreas Maurer* legt mit «Filmriss: Zehn grosse Irrtümer rund ums Kino des 21. Jahrhunderts» einen polemischen Einwurf vor, der «kein Nachruf auf ein Medium oder [seinen eigenen] Berufsstand» sein will und deshalb zunächst Differenzen ankündigt: Film, so argumentiert Maurer, sei eben nicht mehr «nur das, was sich auf Filmstreifen befindet», Kino «längst nicht mehr (nur) das, was in Lichtspielhäusern stattfindet».

Was zunächst nach einer grossen Offenheit gegenüber technischen Neuerungen und nach erfolgreicher Abwehr von kulturpessimistischen Positionen klingt, offenbart sich in einzelnen Kapiteln als Sollbruchstelle. Ein Beispiel: «Die Filmkritik ist kritisch». Hier zeigt Maurer in aller Deutlichkeit, warum es heute kaum eine Filmkritik geben kann, die ihren Namen verdient – die Printmedien kämpfen ebenfalls mit den digitalen Informationsplattformen, man feuert Filmredaktoren und duldet Filmartikel nur noch als schlecht bezahlte PR. Kann man diesen Entwicklungen tatsächlich entgegenzutreten, indem man



seine Hoffnung auf die diskursive Kraft des Internets als eines «herrschaftsfreien Raums» setzt, in dem sich das verständigt, was Immanuel Kant einmal die Gemeinschaft «räsonierender Subjekte» genannt hat? Vorläufig jedenfalls hat sich eher eine «Gefällt-mir-Kultur» durchgesetzt, die auf kritische Kritik gerne verzichtet. Wie soll hier und insbesondere ohne Teilhabe an filmwirtschaftlichen Auswertungskette – in der Filmkritik Annoncen produzierte und Annoncen Kritik finanzierten – eine Debattenkultur entstehen, die «informativ, meinungsbildende, ideenreiche Essays» abliefern? Wer kann das gratis leisten?

Also doch Kulturpessimismus? Den vertritt *Lars Henrik Gass*, seit 1997 Direktor der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Hier, wo sich vor fünfzig Jahren junge deutsche Film Autoren mit ihrem Manifest Gehör und dem deutschen Kino damit eine neue Öffentlichkeit verschafften, verzeichnet man heute einen Verlust: Dem Film, schreibt Gass, kommt das Kino abhandeln und damit ein spezifischer Raum der Wahrnehmung: «Das Kino verschaffte mir einen Bezug zur Welt nicht dadurch, dass es sie im Film abbildete, sondern indem es mich in der Zeit deponierte und mir eine andere Wahrnehmung der Welt vorschlug, einer Welt, die ich nicht kannte.» Heute, so argumentiert der schmale Band «Film und Kunst nach dem Kino», hat sich nicht nur der Filmkonsum privatisiert, die Filme selbst haben sich verändert.

Das lässt sich nicht nur an der TV-Ästhetik vieler Filme, sondern auch an Grossproduktionen wie Steven Spielbergs *JURASSIC PARK* (USA 1993) nachzeichnen. Der Film spielt nicht nur in einem Erlebnispark, er wird gleich selbst einer, wo das Wunder der Erscheinung einer ausgestor-

benen Spezies sich im digitalen Wunder der Simulation erschöpft: «Die Simulationstechnik im Film», schreibt Gass, «ist zugleich die Simulationstechnik des Films. Das Signet des Entertainmentparks und das Signet des Films sind dasselbe. Der Film verkörpert den Blick des Zuschauers, der alles kann, die Privatisierung von Erfahrung [...]» Die Dinosaurier «existieren nur für den, der konsumiert, als Produkt, als Ware», die im Park, an der Kinokasse und mit dem Happy Meal als Spielzeug zu kaufen ist.

Anderer Filme wiederum suchen sich Nischen fernab dieser nahtlosen Wertschöpfungsketten, beispielsweise in Museen. Diese garantieren nicht nur dem Filmautor ein Auskommen, sondern auch die Ausstellung und damit einen Ort «der sozialen und intellektuellen Interaktion». Ähnlich die Filmfestivals, ohne die eine Filmgeschichte kaum mehr zugänglich wäre. Hier sieht Gass einen Förderungsauftrag auch der öffentlichen Hand, die dort einspringen soll, wo «die Kosten für die Gesellschaft die in ihr bestehende Nachfrage deutlich übersteigen». Die Bildende Kunst, die Klassische Musik oder das Theater beispielsweise haben – teilweise hochsubventioniert – diesen Übergang geschafft, weshalb nicht darüber nachdenken, «wie und wo das riesige künstlerische Erbe des Films» einermassen lebendig gerettet werden kann?

Auch die Filmwissenschaft macht sich Sorgen, kommt ihr doch zunehmend das Sujet abhandeln. Erst heute scheint man zu realisieren, dass man sich nicht einem zeitlosen Gegenstand, sondern einem technischen Medium gewidmet hat, das zeitlich und räumlich begrenzt ist. Entsprechend geht es den Autoren des Bands «Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema» weniger um die praktische Zukunft des

Mediums als um die theoretische Einordnung des Verlusts des Kinos beziehungsweise der «Explosion» «bewegter Bilder». Damit wandeln sich ontologische Fragen (wie beispielsweise André Bazins Was ist Kino?), die sich angesichts einer lebendigen Kinokultur stellen, in topologische und chronologische: Wann ist Kino? Und: Wo ist Kino?

Vereinfacht dargestellt teilen sich die Autoren in diesen Leitfragen in zwei Lager: *Raymond Bellour* und *Jonathan Rosenbaum* etwa beharren auf einer spezifischen Kinoerinnerung, die die Zeit und den Raum des Kinos begrenzt und für eine sehr genaue Verwendung der Begriffe plädiert: eine DVD ist eben kein Film, der *silver screen* kein 60 Zoll LED Monitor und die zwei Minuten, die ein Durchschnittsleser auf der Website von Undercurrent (einer digitalen Filmzeitschrift, siehe <http://www.fipresci.org/undercurrent/index.htm>) oder auf der Internet Movie Data Base (www.imdb.com) verbringt, können sich nicht mit der Lektüre der «Cahiers du cinéma» messen.

Anderer wiederum plädieren für eine theoretische Offenheit, die das Kino von innen und von aussen her denkt. Kino, so argumentiert beispielsweise *Vinzenz Hediger*, bildet zumindest den Rahmen – im technischen wie im theoretischen Sinne –, in dem sich eine Medienontologie im «grenzenlosen Raum bewegter Bilder» überhaupt entwickeln kann. Insofern lassen sich auch «alte» Medien als Spiegelbilder der «neuen» Medien verstehen, die just die Grenzen, aber auch die Macht verschiedener Bewegtbilder beleuchten. Ähnlich, aber anders fragt *Victor Burgin*, ob das Kinematografische nicht ebenso das Unkinematografische zeitigt. In Analogie zu Sigmund Freuds Begriffen vom Bewussten und Unbewussten versucht Burgin derart, einen Freiraum für

etwas zu schaffen, was zwar dem Kino unverbrüchlich verbunden ist, aber gleichzeitig sein Gegenteil, sein Anderes meint: Die Fortsetzung des Kinos in einem anderen Raum, zu einer anderen Zeit. Es geht dann nicht mehr darum, das Kino «wieder zu erfinden», sondern im Gegenteil, die «möglichen Formen des Un-Kinos» zu denken.

Das ist elegant gedacht, aber das Problem wird damit nicht erledigt sein. Nicht für den Theoretiker und schon gar nicht für die Praktiker. Tapfer stemmen sich in diesen Publikationen Autoren und Autorinnen (die man alle als Cinephile bezeichnen muss) gegen eine technische und gesellschaftliche Entwicklung, die sie allesamt als unausweichlich betrachten. Doch niemand mag sich offen zu einem radikalen Pessimismus bekennen. Trotzdem bleibt eine Einsicht: Die Existenz des Kinos wird letztlich davon abhängen, ob wir es jenseits aller Nostalgie brauchen werden.

Veronika Rall

Andreas Maurer: Filmriss: Zehn grosse Irrtümer rund ums Kino des 21. Jahrhunderts. Zürich, Edition Howeg, 2012. 131 Seiten. Fr. 34.90

Lars Henrik Gass: Film und Kunst nach dem Kino. Hamburg, Philo Fine Arts (Fundus Bücher 216), 2012. 131 Seiten. Fr. 14.90, € 10.–

Gertraud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothhölter (Hg.): Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema. Wien, Synema, 2012. 184 Seiten. Zahlreiche Abbildungen. € 20.–. (Englisch)