

## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Dies betrifft auch die neuesten Studien zur sogenannten Multimodalität von Filmbetrachtung.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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»<sup>5</sup> 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](http://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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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)<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.»<sup>12</sup>

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.»<sup>13</sup>

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 2000<sup>14</sup> – 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.»<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> Der Paratext (darauf haben auch Filmwissenschaftlicher zuletzt immer wieder verwiesen)<sup>17</sup> 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.»<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.»<sup>24</sup>, 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.»<sup>25</sup> 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»<sup>26</sup>. 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.»<sup>27</sup>

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.»<sup>28</sup>

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.»<sup>29</sup> Der Schweizer Soziologe Peter Gross hat in Anschluss daran auch von einer «Multioptionengesellschaft» gesprochen.<sup>30</sup> Er sagt: «[F]reie Auswahl aus einer möglichst hohen Anzahl von Wahlmöglichkeiten bildet den *geheimen Lehrplan* jedes fortschrittlichen Denkens»<sup>31</sup>, wobei es zu einer «durchgreifende[n] Optionierung aller Lebensbereiche und Seinsebenen»<sup>32</sup> 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 Multioptionengesellschaft ein. Er sagt: «Fernsehen, überhaupt die Medien, sind Schrittmacher der Optionierung aller Seinsbereiche.»<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> Er sieht die unterschiedlichen medialen Angebote als «machines of generating affect»<sup>36</sup> 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»<sup>37</sup> und folgert daraus: «For such a subject, emotions are resources to invest, in the hope of gaining as large a return as possible.»<sup>38</sup> 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.»<sup>39</sup> 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 Beruf<sup>40</sup> – 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.<sup>41</sup>

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.»<sup>42</sup>

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).<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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.).<sup>45</sup> 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»*<sup>46</sup>, 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.<sup>47</sup> Das heißt, *GHOSTBUSTERS*<sup>48</sup> wurde in einem leerstehenden Hotel gezeigt, welches mit dem Originalwagen der Geisterjäger ausgestattet war, *A NIGHT AT THE OPERA*<sup>49</sup> 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](http://www.secretcinema.org) (31/07/2013) und den Beitrag von Thomas Klein in diesem Band.

48 1984, Ivan Reitman.

49 1935, Sam Wood.

WARRIORS<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> 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». <sup>53</sup>

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.» <sup>54</sup>

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.» <sup>55</sup>

Dieses ‹Spiel› <sup>56</sup>, 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»<sup>57</sup>: 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»<sup>58</sup>, so Casetti. Es geht um «hochgradig kontingente ad-hoc-Regeln»<sup>59</sup>, 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 diskutiert<sup>60</sup>, 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»<sup>61</sup>-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](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