

Joachim Paech

Film am Ende der Kinematographie

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2613>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Paech, Joachim: Film am Ende der Kinematographie. In: Ralf Schnell (Hg.): *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*. Bielefeld: transcript 2006, S. 85–99. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2613>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

JOACHIM PAECH

FILM AM ENDE DER KINEMATOGRAFIE

Im Kino beginnt der Hauptfilm. Zu sehen ist eine starre Einstellung, die von der Einmündung einer Straße aus die gegenüberliegende Häuserzeile zeigt. Wenig Bewegung im Bild, ab und zu ein Passant oder ein vorbeifahrendes Auto. Wenig Geräusche. Auf dieses Bild schreibt sich der Vorspann, dessen Schrift zu zwei Dritteln das Bild bedeckt, bis sie mit dem Namen des Regisseurs und Drehbuchautors Michael Haneke endet. Jetzt sind Stimmen zu hören, die deutlich aus einem anderen als dem dargestellten Raum kommen. Das Bild läuft im Schnelllauf zurück, die Synchronspuren zeigen, dass es sich um eine Videoprojektion handelt. Die nächste Einstellung zeigt den Raum, aus dem die Stimmen kommen. In einem Wohnzimmer betrachtet ein Ehepaar auf einem Fernsehmonitor dasselbe Bild des Filmanfangs, das von einer Videokassette abgespielt wurde. In der weiteren Filmhandlung wird es darum gehen, dass das Haus des Ehepaars mit versteckter (*caché*) Videokamera beobachtet wird, ohne dass erkennbar wird, wer und mit welcher Absicht diese Aufnahmen macht.

Wir Kinozuschauer sehen, wie ein Film offenbar ‚als Film‘ beginnt, jedenfalls ist kein Zweifel angebracht, dass die erste Einstellung, die uns der Film zeigt, auch einen ‚Film‘ zeigt. Eine mediale Differenz wird erst erkennbar, als der ‚Film‘ deutliche Videospuren aufweist. Was da auf die Kinoleinwand projiziert wird, ist sicherlich ein Film (was in der Projektionskabine überprüft werden könnte), aber was wir ‚mit dem Film‘ sehen, entpuppt sich als elektronische Videoaufzeichnung, die zuerst im Rahmen der Kinoleinwand und danach ‚im Film‘ auf einem Fernsehmonitor betrachtet wird. Michael Hanekes Film *CACHÉ* (2005) beginnt mit einer medialen Täuschung. Hinter dem, was wir für die Sache selbst, den ‚Film‘, den wir zu sehen bekommen sollen, halten, ist ein anderes Medium verborgen, das sich nicht (mehr) wie üblich dadurch zu erkennen gibt, dass ein kleines Bild mit geringer Auflösung im deutlichen Kontrast zum Kinofilm sich selbst als minderwertiges ‚mediales Bild‘ in einer scheinbar unvermittelten Präsenz perfekter kinematographischer Illusions-Darstellung outet. Filmbild und Videobild sind ununterscheidbar

geworden, darauf beruht der Überraschungseffekt am Anfang des ‚Films‘, dessen verwirrende Handlung mit einer medialen Irritation beginnt, die ebenfalls bereits Teil der Handlung ist, weil auch die Protagonisten immer weniger ihre Realität (des ‚Films‘) und deren mediale Darstellung im Video, die zu ihrer eigenen Realitätswahrnehmung zunächst nur geringe Differenzen aufweist, unterscheiden können, weshalb sie z.T. gewaltsam Differenzen (der ‚andere Film des Anderen‘) konstruieren. Am Ende wird die mediale (Täuschung über die) Differenz im Innern der Erzählung des Films zum Zeichen des traumatischen Wahrnehmungsbruchs der zentralen Figur, des Ehemanns, werden: Derselbe Blick, dieselbe Einstellung, mit denen er als Kind seinen Verrat an einem (auch ethnisch) ‚anderen‘ Kind beobachtet hat, kehren in der Videobeobachtung seines eigenen Lebens wieder, wo sie in der Erinnerung den Bruch mit der selbstgewissen Identität des eigenen Lebens herbeiführen. Hinter einem Blick ist ein anderer, verdrängter Blick verborgen, hinter einem Bild lauert ein anderes Bild, dessen täuschende Wiederkehr umso folgenreicher ist, als es trotz seiner medialen Differenz ohne weiteres an dessen Stelle treten kann. Das zu kaschieren besteht im Kino offenbar kein Grund mehr.

Dieser irritierende Anfang von Michael Hanekes Film CACHÉ ist deshalb so bemerkenswert, weil er das andere Medium Video nicht nur im Film thematisiert¹, sondern es mit dem Film im Kino selbst austauscht: Die Täuschung funktioniert nur, wenn wir den Film ‚als Film‘ an seinem Ort, dem Kino, sehen, wo wir noch immer erwarten, einen Film gezeigt zu bekommen. Die Video- (oder DVD-) Kopie des ‚Films‘ ist dann nur noch die Wiederholung dieses Mediums ‚Film‘ als Form in einem anderen Medium, Video (oder DVD), das sich von vornherein doppelt, als Aufzeichnungsmedium des Films und mediale Form im Film ‚formuliert‘ und deshalb als vorausgesetzte (hier bereits unsichtbare) Differenz des Mediums selbst nivelliert. Der Film ist historisch zur medialen Form in der kinematographischen Aufzeichnung und Darstellung von Bewegung(sbildern) und deren Projektion im Dispositiv des Kinos geworden. Aber der Film als mediale Form ist mit seiner kinematographischen Herkunft nicht identisch, Film gibt es auch per Video und DVD, und nicht einmal das Kino kann noch die Differenz zur Kinematographie aufrecht erhalten, sie wird selbst zum täuschenden Schein. Am Ende der Kinematographie bleiben ein Kino, das nicht mehr kinematographisch sein muss, und ein Film zurück, der schon lange nicht mehr nur im Kino

1 Video ist zum Beispiel in Hanekes Film BENNY'S VIDEO (1992) Thema.

seinen Ort hat und seinen kinematographischen Ursprung nur mehr als ‚mediale Form‘ im elektronischen Medium überliefert.

Was ist Kinematographie?

In der Mitte des 20. Jahrhunderts war das ‚Cinéma‘ nach fünfzig Jahren seiner beispiellosen Erfolgsgeschichte in André Bazins *Mythe du cinéma total* (1946) angekommen. ‚Cinéma‘, das ist die vollkommene Realisierung eines Menschheitstraums nach einer zweiten kinematographischen Wirklichkeit, der „totalen und vollständigen Darstellung der Realität in der perfekten Illusion der äußeren Welt mit Ton, Farbe und Dreidimensionalität.“² Mit Siegfried Kracauer teilte Bazin die Überzeugung, dass das fotografische Medium Film in der Lage ist, die Spur des Realen selbst aufzuzeichnen und wiederzugeben. Es (das fotografische Medium Film) bezeugt, dass etwas vor der Kamera gewesen sein muss (Roland Barthes³), was der Film zur „Errettung der physischen Realität“⁴ (Kracauer) (auf-)bewahrt.

Der Euphorie des Glaubens an eine ‚ontologische‘ Beziehung des fotografischen Mediums Film zur (dokumentarisch oder fiktional) dargestellten Wirklichkeit stand allerdings nach dem Zweiten Weltkrieg und seinen Propagandaschlachten, die wesentlich mit dem Film geschlagen wurden, die Skepsis gegenüber, dass die Wirklichkeit zumal in ihrem Abbild manipulierbar sein könnte, was die Beobachtung einer Unterscheidung zwischen der Realität und ihrer filmischen Darstellung zur Folge hatte. Bazin formuliert diesen Vorbehalt am Ende seiner *Ontologie des fotografischen Bildes* mit äußerster Zurückhaltung: „Andererseits ist der Film eine Sprache“⁵ heißt es da, was den Film als symbolische Artikulation oder Zeichensystem in die Relationen ihres Gebrauchs zur bedeuteten Wirklichkeit stellt. Diese scheinbar einfache Bemerkung vollzieht den Bruch innerhalb des „Mythos vom totalen Kino“, der die kinematographische Darstellung vom referentiell Dargestellten unter-

-
- 2 Bazin, André: „Le Mythe du Cinéma Total“ [1946], in: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1981, S. 22.
 - 3 Es „lässt sich in der Photographie nicht leugnen, dass die Sache dagewesen ist.“ (Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1985, S. 86.
 - 4 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. 1973, S. 389f.
 - 5 Bazin, André: „Ontologie des photographischen Bildes“ [1945], in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, S. 27.

scheidet und über Jean Mitry⁶ (der Film als symbolische Artikulation des außerfilmisch Realen) zur Filmsemiotik von Christian Metz⁷ und Peter Wollen⁸ führt. Eine viel grundsätzlichere Unterscheidung dagegen führte André Malraux in direkter Anspielung auf Bazin am Ende seines *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946) ein. Hier heißt es lapidar: „Par ailleurs, le cinéma est une industrie“⁹. Damit zerfällt das ‚Cinéma‘ endgültig in die zwei Seiten seiner technischen, institutionellen etc. Bedingungen einerseits und seiner ästhetischen Erscheinung und symbolischen Formen andererseits. Das ‚Cinéma‘ beruht von nun an auf der Unterscheidung eines *fait cinématographique* und eines *fait filmique*, einer kinematographischen und einer filmischen Ebene seiner Konstitution. Diese Unterscheidung, die von Christian Metz in seiner Filmsemiotik wieder aufgenommen und einseitig zugunsten des *fait filmique*, des Films als Text und System, forciert wurde, stammt ebenfalls aus dem Jahr 1946 und dem ‚filmologischen‘ Versuch, ein theoretisches Vokabular für die Filmwissenschaft zur Beschreibung des *univers filmique* (!) einzuführen. Der überkomplexe Begriff ‚Cinéma‘ wurde zunächst aus methodischen Gründen in seine Bestandteile des Kinematographischen und des Filmischen zerlegt, wobei im interdisziplinären Herangehen an den Film die internationale Forschergruppe der Pariser Filmologie das Kinematographische zur Sache der soziologischen, ökonomischen etc. und das Filmische zur Sache der ästhetischen, psychologischen etc. Forschung gemacht wurde¹⁰. Das eine konnte ohne das andere nicht sein und die Schnittmengen der filmologischen Analysen haben sich immer wieder verschoben, bis die Filmsemiotik sich ‚medienvergessen‘ ganz auf den ‚Film‘ als Text und System konzentriert hat. Filmgeschichte, Filmanalyse, Filmtheorie etc. haben bis auf wenige Ausnahmen (vor allem Barry Salt¹¹) künftig von der Kinematographie mehr oder weniger abgesehen. Technische und ökonomische (oder politische und institutionelle) Bedingungen des Films haben gegenüber textueller Struktur und Syntagmatik, Semantik oder Narrativik keine Rolle (mehr) gespielt. Daher blieb der Medienwechsel des Films vom Kino zum Fernsehen und Video fast un-

6 Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma. 1. Les structures*, Paris 1963, hier S. 119f.

7 Metz, Christian: *Sprache und Film*, Frankfurt a.M. 1973.

8 Wollen, Peter: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London 1982.

9 Malraux, André: *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris 1946, o.S.

10 Vgl. Château, Dominique: *Cinéma et philosophie*, Paris 2003, hier S. 31-33.

11 Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1983.

bemerkt, im Gegenteil, das Fernsehen wurde als Lieferant und der Videorekorder als Aufzeichnungs- und Lesemaschine von Filmen gerne in Anspruch genommen, im Glauben, dass es sich nach wie vor um denselben ‚Kino‘film handelt, den man nun statt im Kino auf dem Monitor per Videorekorder ansehen und analysieren konnte. Zugleich sind neue Filme entstanden, die primär für den Vertrieb per Fernsehen und Video hergestellt und auch im Kino ausgewertet wurden. Gerade weil die mediale Seite zunehmend komplex wurde, hat sich die Filmwissenschaft bereitwillig auf die vermeintliche Konstante ‚Film‘ (im Kino, Fernsehen, Video, DVD) zurückgezogen. Es ist bezeichnend, wie wenig soziologische (Edgar Morin¹², Dieter Prokop¹³) und ökonomische Analysen der kinematographischen Seite (Produktion, Vertrieb und Konsumtion) des Films angefertigt wurden. Sie hätten schließlich die mediale Differenz der Kinematographie zu den ‚neuen Medien‘ berücksichtigen müssen¹⁴. Die großartigen komplexen Untersuchungen des Hollywood-Films durch David Bordwell, Kristin Thompsen und Janet Staiger¹⁵ vermeiden genau diesen Schritt, weshalb sie das Spezifische des kinematographischen Films gegenüber seiner (multi-)medialen (elektronischen) Neudefinition nicht in den Blick bekommen.

Was also ist das Spezifische des kinematographischen Films? Die Kinematographie ist am Ende des 19. Jahrhunderts Inbegriff, Wesen und Ausdruck des mechanischen Zeitalters, seiner optischen, chemischen, mechanischen und technisch-apparativen etc. Wissenschaften und der Industrialisierung auch der menschlichen Sinne, die wiederum mit denselben Apparaten psychotechnischen Forschungen zugänglich gemacht wurden.¹⁶ Der Kinematographie als technisch-apparativem Verfahren der Aufzeichnung und Darstellung von figurativen Bewegungen voraus ging im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (gleichzeitig zum fotografischen Aufzeichnungsverfahren) die Beobachtung des strobosko-

12 Morin, Edgar: „Conditions d’apparition de la ‚Nouvelle Vague‘“, in: *Communications*, Nr. 1, 1961, S. 139-141.

13 Prokop, Dieter: *Soziologie des Films*, Frankfurt a.M. 1982.

14 Dass die Pariser Filmologie in den 1950er und 1960er Jahren das Fernsehen als Zukunft des Films durchaus wahrgenommen hat, zeigt Paech, Joachim: „Von der Filmologie zur Mediologie? Film und Fernsehtheorie zu Beginn der 60er Jahre in Frankreich“, in: Winter, Scarlett/Schlünder, Susanne (Hrsg.): *Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*, München 2004, S. 31-46.

15 Bordwell, David u.a.: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.

16 Vgl. Rieger, Stefan: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2000.

pischen Wahrnehmungseffektes, einer Sinnestäuschung über Scheinbewegungen, die zwar an mechanischen Bewegungsabläufen gemacht wurde, aber keineswegs durch die Mechanik bedingt ist. Es handelt sich um den Effekt, der aus einer relationalen Bewegung für den Beobachter entsteht, wenn zwei Zahnräder oder Speichenräder etc. mit einer bestimmten Frequenz gedreht werden oder wenn der Beobachter an zwei Lattenzäunen vorbeigeht: Die tatsächliche Bewegung scheint sich zu verändern, umzukehren oder stillzustehen, während das Objekt (Zahnräder oder Speichen) deformiert wird. Derartige Beobachtungen waren wie üblich Anlass für die experimentelle Wiederholung ihrer Voraussetzungen, um schließlich induktiv zu Gesetzmäßigkeiten zu gelangen, die nicht den Charakter der objektiv unveränderten Bewegung, sondern die Bedingungen ihrer täuschenden Wahrnehmung als Scheinbewegung betrafen. Da über die Wahrnehmung wieder nur indirekt und außerhalb der *black box* des Kopfes experimentell mit denselben stroboskopischen Verfahren Aussagen gemacht werden konnten, wurde die technisch induzierte täuschende Scheinbewegung grundsätzlich dem Wahrnehmungsapparat (in der Tradition der *camera obscura* dem Auge) als Fehler angelastet. Umgekehrt konnte nun die bewusste Herstellung einer technisch-apparativen Scheinbewegung mit der Täuschung des Auges als Überlistung der Wahrnehmung erklärt werden. Immerhin entsteht für die Wahrnehmung der täuschende Eindruck einer Bewegung, die sich von der tatsächlichen Bewegung an derselben Stelle erkennbar unterscheidet, was letztlich dazu geführt hat, dass Bewegung als visueller Effekt Aufmerksamkeit gefunden hat. Mit der Kinematographie hat das (fast) nichts zu tun, da die Stroboskopie auf die *Wahrnehmung* einer Scheinbewegung beschränkt ist, während die Kinematographie (als Bewegungsschreiber) wesentlich in der Mechanik zur *Darstellung* von Bewegung besteht. Das bedeutet, dass wir das filmische Bewegungsbild auf der Kinoleinwand nicht deshalb ‚in Bewegung‘ sehen, weil es sich um die Wahrnehmung einer stroboskopischen Scheinbewegung handelt, sondern weil dieselbe Bewegung, die wir in der Realität wahrnehmen, nach Gesetzen der Mechanik auf der Leinwand dargestellt werden kann, was nicht ausschließt, dass auch andere Verfahren zur Darstellung von Bewegung möglich sind. Erst indem sich von der Stroboskopie zur Kinematographie der Ort der Konstruktion von Bewegung vom Körper eines Wahrnehmungssubjekts zur Oberfläche einer Lichtprojektion auf einer Leinwand (im Kino) verschoben hat, wo die aufgezeichnete und dargestellte sichtbare Bewegung gesehen werden kann, spielt das technisch-apparative Medium ihrer

Konstruktion die ihr zukommende entscheidende Rolle. Erst mit der Kinematographie beginnt die Mediengeschichte der Bewegungsdarstellung.

Zur bloßen Darstellung einer Bewegung braucht es nicht mehr als deren Wiederholung (jede Darstellung von Bewegung ist bereits deren Wiederholung), die aber analog zur gesprochenen Sprache an das Hier und Jetzt ihrer Darstellung transitorisch (in der Theateraufführung zum Beispiel) gebunden bleibt. Die orts- und zeitversetzte Darstellung von Bewegung (ihre schriftliche Form gewissermaßen) setzt ihre Aufzeichnung voraus. Es hat immer Versuche gegeben, Bewegung dadurch darzustellen, dass sie als ‚Figuration von Bewegung‘ in dargestellten Figuren (Posen) oder Figuren ihrer Darstellung (Verwischungen z.B.) statisch oder diagrammatisch als Abfolge von Figuren der Bewegung (bei Marey z.B.) abgebildet wurde¹⁷. Bewegung ‚selbst‘ dagegen kann nur durch Bewegung aufgezeichnet und zeitversetzt dargestellt werden, was erst durch die Verbindung figuraler Darstellung mit der mechanischen Induktion von Bewegung möglich wurde („Sollen sich die Bilder beleben, so muss irgendwo Bewegung sein. Und in der Tat ist hier Bewegung durchaus vorhanden, sie steckt im Apparat“¹⁸). Die Aufzeichnung von figuraler Bewegung für ihre wiederholte Darstellung setzt ihre Transformation voraus analog zur Transformation von Energie in Arbeit. Die Energie zum Beispiel, die im Strömen eines Flusses ist, kann für die Arbeit des Mahlwerkes einer Wassermühle gewonnen werden, wenn sie aus der fließenden in eine Drehbewegung transformiert wird: Jedes Eintauchen der Schaufeln des Wasserrades ist ein Einschnitt in den (Energie-)Strom des Flusses, der dadurch in Arbeit transformiert wird.¹⁹ In den Strom der Zeit greift die Hemmung des Uhrwerks ein, damit bloßes Zeitvergehen in die Regelmäßigkeit der Uhrzeit bzw. die Darstellung von Zeit in einer Uhr umgewandelt werden kann²⁰. Jede (figurale) Bewegung ist ein Raum-Zeit-Kontinuum, dessen Aufzeichnung ‚als Bewegung‘ transformiert und an das Medium ihrer Darstellung angepasst werden muss (wie die Zeit an die Uhr). Die Mechanik der kinematographischen Kamera als

17 Vgl. Paech, Joachim: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*, Berlin 2002.

18 Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1921, S. 308.

19 Im Anschluß an die ‚Theoretische Kinematik‘ Reuleaux‘ heißt es: „Bewegungen sind daher nichts anderes als Serien von Strom-Einschnitt-Sequenzen.“ (Schäffner, Wolfgang: „Technologie des Unbewussten“, in: Balke, Friedrich/Vogl, Joseph (Hrsg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, S. 218.)

20 Vgl. Gendolla, Peter: „Zeit-Stationen. Über Beschleunigungen und die Kunst, anzuhalten ...“, in: Synema (Hrsg.): *Zeit*, Wien 1999, S. 91-102.

Aufzeichnungsmedium von Bewegung ‚taucht‘ 16 bis 24 mal in der Sekunde in den optisch übertragenen Fluss der Bewegung ein, der Kameraverschluss schneidet entsprechend Momentaufnahmen der Bewegung (‚beliebige Momente‘) ab und zeichnet sie fotografisch auf (Fotografie ist keine Bedingung der Kinematographie, da auch ‚animierte‘ Zeichnungen etc. als Bewegungen dargestellt werden können). Auf die gleiche Weise wird die aufgezeichnete Bewegung im Projektor dargestellt, Einschnitt für Einschnitt, weshalb in den Anfängen der Kinematographie zunächst Kamera und Projektor derselbe Apparat waren. Wenn sich auch der Film mit seinen 16-24 Bildern/Sek. durch Kamera und Projektor bewegt, die Aufzeichnungen der Momentaufnahmen werden bewegungslos als Abfolge ‚unbewegter Schnitte‘ projiziert²¹, so dass die Frage bleibt: Wie kommt mit einer Folge unbewegter Bilder der Bewegungsfluss zurück in das projizierte Bewegungsbild des Films auf der Leinwand? Bewegung wird als ‚Figur der Differenz‘ zwischen den unbewegt projizierten Bildern mit übertragen. Diese Differenz ist der Quotient aus der regelmäßigen Schaltung der Bilder (der unbewegten Schnitte) z.B. 24 mal in der Sekunde (das ist die Bewegung der kinematographischen Darstellung) und der Veränderungen in der dargestellten Bewegung (beliebiger Momente) von Bild zu Bild. Als die darstellende (apparative) Bewegung durch Aufnahmen mit der Handkurbel stark geschwankt hat, hat sich das auch in der dargestellten Bewegung (als Zappelerei z.B.) bemerkbar gemacht. Ist die Differenz der dargestellten Bewegung groß, kommt es zur Beschleunigung (Zeitraffer), ist sie sehr klein, kommt es zur Verlangsamung (Zeitlupe). Geht die Differenz gegen Null ist keine Bewegung mehr wahrnehmbar, obwohl der Film nach wie vor mit z.B. 24 Bildern/Sek. weiterschaltet wird. Dieser Bezug auf die kinematographische Aufzeichnung und Darstellung von Bewegung als Differenzfigur hat über deren mechanische Konstruktion hinaus Folgen für jede multimediale Konstruktion filmischer Bewegung. Denn grundsätzlich ist die Darstellung von Bewegung als Differenzfigur algorithmisch anschreibbar und daher für ihre Konstruktion in jeder medialen Umgebung berechenbar. Die Bewegung als Differenzfigur ist ein wesentlicher intermedialer

21 ‚Unbewegte Schnitte‘ und ‚beliebige Momente‘ sind Termini, die Gilles Deleuze im Anschluß an Henri Bergson für die Beschreibung der kinematographischen Bewegung verwendet: „Wir definieren also den Film als ein System, das die Bewegung reproduziert, indem es sie auf den beliebigen Moment bezieht.“ (Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M. 1989, S. 19.)

Faktor der Transformation des Films aus seiner mechanischen in andere mediale Umwelten.

Optik, Fotochemie und Mechanik bestimmen die filmische Bewegungsdarstellung im ‚mechanischen Zeitalter‘. Dabei könnte es sein Bewenden haben, wenn nicht der Film am Beginn des 20. Jahrhunderts zum Leitmedium der Unterhaltungsindustrie geworden wäre und erst im Kino seinen Siegeszug antreten konnte. Die Erfinder der fotografischen Aufzeichnung des filmischen Bewegungsbildes auf Zelluloid hatten zunächst andere Vorstellungen von der Zukunft des Films, der zum Beispiel (ganz im Sinne Mareys) zur wissenschaftlichen Analyse von Bewegungsvorgängen in Medizin, Psychotechnik etc. dienen könnte.²² Auch Thomas Edison hat keineswegs an die Filmprojektion in einem Kino gedacht, er zeigte zunächst im Kinetoskop (Bewegungsbetrachter) den ‚Film selbst‘ jeweils einem einzelnen Zuschauer. Das Filmband wurde elektrisch kontinuierlich am Betrachter vorbeigezogen. Damit die darstellende Bewegung des Films auch ohne Einzelbildschaltung in die dargestellte Bewegung transformiert werden konnte, wurde nicht die Bewegung des Films unterbrochen, sondern das Licht, das jedes Bild einzeln beleuchtete, wodurch die Beziehung zwischen den Bildern wieder über die Figur ihrer Differenz zur dargestellten Bewegung werden konnte. Weil der Film im (Licht-)Bild seiner Bewegung direkt betrachtet wurde und nicht die mechanische Schaltung, sondern die Modulation von Licht für die Differenz in der Bewegungsdarstellung figurierte, ist das Kinetoskop dem heutigen Monitorbild näher als die Kinoprojektion des Lumièreschen Kinematographen (Bewegungsschreiber auf der Kinoleinwand), durch die der Film überhaupt erst zum Bestandteil der zeitgenössischen Unterhaltungsindustrie mit ihren populären Theatern, Varietés und Jahrmärkten werden konnte. Mediengeschichtlich gesehen ist die Verbindung der Kinematographie mit dem traditionellen Veranstaltungsort Theater im Kino (dem Film,theater) eher zufällig. Um so erstaunlicher ist es, wie lange (ein ganzes Jahrhundert) diese Verbindung von Theatertradition und technisch-apparativem Medium Film vorgehalten hat, bis mit den elektronischen Bildern (Fernsehen und Video) multiple Übermittlungs-, Darstellungs- und Veranstaltungsformen möglich geworden sind, die sich aus den medialen Eigenschaften von Fernsehen und Video selbst entwickelt haben (was nicht bedeutet, dass nicht auch diese Medien wieder intermediale Beziehungen zu den traditionellen Künsten verwirklicht haben). Im Kino ist der optisch/fotografisch/mechanische Film zum

22 Rieger (wie Anm. 16).

prägnanten Ausdruck des zu Ende gehenden mechanischen Zeitalters geworden, an dessen Ende Film und Kino wie wir sie bisher gekannt haben, verschwunden sein werden. Bis dahin (und noch immer) bilden Film und Kino eine zweckmäßige Einheit ihrer technisch-apparativen Bedingungen und dispositiven Struktur der Darstellung und Betrachtung von Bewegungsbildern und ihren Erzählungen. Fotografische Filme und ihr projiziertes Bewegungsbild benutzen die *black box* des Kinos, um ihre Zuschauer analog zum Theater (das noch lange zusammen mit dem Film aufgeführt wurde) anzuordnen und auf die beleuchtete Fläche der Leinwand im dunklen Raum des Kinos zu konzentrieren. Die Zerstreuung, von der Walter Benjamin spricht²³, manifestiert sich mehr in dem, was der Zuschauer sieht, d.h. in der montageförmigen Ästhetik des Films (die oft genug besondere Konzentration erfordert) und ihrer Schockwirkung als in der Art und Weise, wie er im Kino einen Film sieht. Eine Haltung der Zerstreuung wird der Zuschauer tatsächlich erst gegenüber dem Massenmedium Fernsehen einnehmen können, das ihn zu Hause vor dem elektronischen Bild des Monitors viel weniger strikt als im Kino anordnet²⁴, ihn dafür aber zunehmend mit seiner „lückenlose(n) Bilderwelt umstellt“²⁵ und mit dem Schock dargestellter Ereignisse in der Konkurrenz der Bilder um die Aufmerksamkeit der Zuschauer kämpft. André Bazins Traum von einer totalen zweiten, kinematographischen Wirklichkeit, nämlich die Welt in ihrem „Abbild noch einmal zu haben“, nähert man sich durchs Fernsehen und nicht bereits im Kino, wo – wie im Theater – die Leinwand nur die Welt bedeutet, die sich im (verborgenen) Rattern des Projektors nur als Darstellung und Projektion und nicht (wie in einer ‚Live-Übertragung‘ des Fernsehens) als unmittelbares Sein der Wirklichkeit präsentiert.

The End of Cinema as We Know It ...²⁶

Seit Ende der 1940er Jahre hat Hollywood den Filmstock seiner Studios an das Fernsehen verkauft. „Bis 1961 hatten die Großfirmen fast 10.000 Filme an das Fernsehen abgegeben“ und dabei enorme Gewinne erzielt.

23 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1963, S. 48.

24 Meyrowitz, Joshua: *Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*, Weinheim/Basel 1987.

25 Adorno, Theodor W.: „Prolog zum Fernsehen“, in: ders.: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt a.M. 1970, S. 72.

26 Lewis, Jon (Hrsg.): *The End of Cinema as We Know It. American Film in the Nineties*, New York 2001.

„Dagegen bedeutete dies den Ruin der kleineren, billigen Vorortkinos, die hauptsächlich von den unteren Schichten besucht wurden.“²⁷ Als Hollywood sich noch im Kino mit spektakulären Breitwandfilmen gegen das Fernsehen zu behaupten versuchte, nahmen die Filme der großen Studios bereits „1960 im Abendprogramm der drei großen Fernsehgesellschaften 80 Prozent des Programms ein“²⁸. Der Film hat seitdem das Kino verlassen und je besser die Bildqualität des Fernsehens (durch Farbe und größere Bildschirme mit höherer Auflösung) wurde, desto weniger Grund gab es, dorthin zurückzukehren. Film ist nicht mehr gleichbedeutend mit Kino, und Kino ist weniger eine spezifische Form der Öffentlichkeit als ein Ort der Öffnung des Marktes für den Film, der mehrheitlich in anderen medialen Umgebungen konsumiert wird. Filme haben sich diesen neuen medialen Umgebungen angepasst, die nicht mehr kinematographisch, sondern elektronisch sind. Die Zeit des Übergangs der elektronischen Abtastung kinematographischer Filme im Fernsehen (für Video und DVD) geht allmählich zu Ende, wenn Filme zunehmend elektronisch/digital produziert werden. Gerade weil Film und Kino sich durchaus unterscheiden, können (und müssen) sie auch getrennte Wege gehen, so dass das Ende der Kinematographie keineswegs auch das Ende des Kinos bedeuten muss. Die Rede vom „End of Cinema as We Know It“ meint daher auch eher Veränderungen der (gewohnten) Beziehung innerhalb des gesamten ‚Cinema‘, zu dem nun auch die elektronischen Medien gehören, Veränderungen die sich an den Filmen, ihrer Ästhetik und ihren Geschichten, an den Kinos und deren Bild/Ton-Technik und an den Vertriebssystemen der Filme ablesen lassen. Alle diese Veränderungen zusammen bedeuten zwar das ‚Ende der Kinematographie im Zeitalter der Mechanik‘, nicht aber des (elektronisch/digitalen) Films und auch nicht des Kinos, das sich ebenfalls als transformierbar erweisen muss.

Die Filme (die in der Regel ‚postmodern‘ ihre Medialität symptomatisch mitreflektieren) sind dabei, den Schritt vom kinematographischen zum elektronischen Film zu vollziehen, entweder durch den ständig erhöhten Anteil computerisierter digitaler Bildproduktion, z.B. der *special effects*, oder weil sie bereits vollständig digital produziert wurden (wie die letzte Folge des STAR WARS-Sequels REVENGE OF THE SITH,

27 Prokop, Dieter: *Soziologie des Films*, Frankfurt a.M. 1982, S. 144-145. Am Ende der Kinematographie sind fast nur noch die Erstaufführungskinos der Multiplexe übrig geblieben, während die Filmgeschichte längst ohne das Kino im und mit dem Fernsehen stattfindet.

28 Ebd.

2005) oder weil sie ihren Umsatz längst zu über 70 Prozent im elektronischen medialen Umfeld erreichen – und doch ist gegenwärtig die Verbindung zwischen Film und Kino nach wie vor wesentlich kinematographisch. Projiziert werden in den Kinos in der Regel 35mm oder 70mm Zelluloidfilme von mechanisch arbeitenden Projektoren. Das Kino stemmt sich konservativ und nostalgisch gegen das Ende der Kinematographie und den Transformationsprozess zu einer elektronischen medialen Umwelt.

Tages- und Fachzeitungen sind voll vom Gerede über die Krise des Kinos, die zwar an der Kinokasse diagnostiziert, aber ohne weiteres auf die Filmproduktion übertragen wird. So hat im Anschluss an die Berliner Filmfestspiele 2006 die Filmkritikerin²⁹ der FAZ zunächst festgestellt, dass der „Verlauf der Berlinale es nahe legt, dass das Kino sich eine Bedeutung wiederer kämpft hat, die es einst ans Fernsehen verloren hatte“. Unmittelbar anschließend heißt es, dass „das geringe Interesse der Zuschauer am Film jenseits des Festivals eine schwarze Nachricht“ für die Branche sei, weil die Menschen zwar vor die „Kamera treten, aber niemand hinschaut“. Dass sich die Menschen wohl immer weniger im Kino, um so mehr per Fernsehen und DVD Filme anschauen, die u.a. bei den Filmfestspielen Öffentlichkeit erlangt haben und die sie sich holen, wo sie ihre Filme bekommen können (z.B. im Internet), bleibt in ihrer Klage unberücksichtigt. Tatsächlich geht es den Filmen gut, nur dem Kino als traditionellem Ort des kinematographischen Films geht es schlecht, weil sich das Kino zu langsam an die neuen medialen Bedingungen (und die damit einher gehenden Veränderungen in den Strukturen gesellschaftlicher Kommunikation) anzupassen bereit ist. Die Zukunft des Kinos wird zur ‚existenziellen Frage‘ für das Kino überhaupt stilisiert, wobei der Kampf um die Erhaltung der Kinos längst nicht mehr dem ‚kleinen Kino und der dunklen Höhle unserer einsamen Filmträume‘ gilt, sondern den Multiplex-Kinos, die mit großen Leinwänden und Popcorn-Tüten den Verfall der Kinematographie nicht aufhalten können.

Wenn es überhaupt noch eines deutlicheren Zeichens für die sich vollziehende Veränderung bedarf, dann ist es die Studie der FFA (Filmförderungsanstalt) über die ‚Auswirkungen der digitalen Zukunft der Kinobranche‘, die zu dem Schluss kommt: „Digitales Kino kommt [...]“³⁰

29 Lueken, Verena: „Im Kampf der Bilder“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.02.2006, Kommentar S. 1.

30 Staden, Inga von/Hundsdoerfer, Beate: „*Digitales Kino kommt... Auswirkungen der digitalen Zukunft in der Kinobranche*“, Berlin 2002 (www.ffa.de).

Damit gemeint ist

die Vision einer komplett digitalen Produktions- und Wertschöpfungskette, angefangen bei der Pre-Production über die Produktion, Distribution bis hin zur Projektion von Kinofilmen, Trailern, Werbespots und anderen audiovisuellen Inhalten für Kinos. Dies bedeutet in letzter Instanz auch die digitale Archivierung und Bereitstellung von ursprünglich analogem Filmmaterial.³¹

Das bedeutet ebenfalls das Ende der Kinematographie, wenn auch von Filmen der Filmgeschichte nur noch die Daten gespeichert werden, die möglich machen, einen Film in seiner kinematographischen Gestalt zu wiederholen, ohne noch den Film ‚als Film‘ zu überliefern.³² Die treibende Kraft bei der Verwirklichung einer postkinematographischen Kinostruktur ist, wen wundert’s, das Kapital, weshalb der Druck auf Veränderung von der Seite der Distribution kommt. Statt weltweit tausende von Zelluloid-Kopien von einem Film zirkulieren zu lassen, reicht es, von einem *Digital Source Master* per Kabel oder Satellit die Kinos in der ganzen Welt zu beliefern und auch noch regionale Besonderheiten zu berücksichtigen. Was die Realisierung auch verzögert ist die Unsicherheit des Weges, auf dem es zu illegitimen Kopien kommen kann, weshalb derzeit vor allem an Copy-Schutz-Systemen gearbeitet wird (das technisch Machbare ist nicht immer der Freund des großen Geschäftes, kann aber der Demokratisierung der Kultur entgegen kommen). Wenn die Daten eines Films im Kino angekommen sind und es das Kino wie auch immer architektonisch als Ort kollektiver Konsumtion von (Film-)Programmen noch gibt, auf welche Kinolandschaft könnten Filme treffen?

Man kann davon ausgehen³³, dass sich ‚das Kino‘ in drei Ebenen differenzieren wird, die sich im Angebot der Bildqualität, des Programms und des Zugangs (ihrer Öffentlichkeit) unterscheiden. Das voll digitale D-Cinema wird in einer bisher nicht gesehenen und nicht gehörten Bild- und Tonqualität digital produzierte Filme und wohl auch global inszenierte Großveranstaltungen gleichzeitig als spektakuläre Ereignisse zeigen. Was die Form des Kinos rechtfertigt ist in erster Linie die Qualität

31 Ebd., S. 10.

32 Zu den erheblichen kulturgeschichtlichen Problemen digitaler Archivierung vgl. Griep, Karl: „Ein digitales Filmarchiv?“, in: Slansky, Peter C. (Hrsg.): *Digitaler Film – digitales Kino*, Konstanz 2004, S. 337-354, man sollte jedoch gleich weiter lesen und auch die Chancen der digitalen Restaurierung von Filmen für deren Rettung vor dem Verfall zur Kenntnis nehmen: Kreitl, Martin: „Filmrestaurierung – Die digitale Auferstehung der ‚Lola Montez‘“, in: ebd., S. 355-362.

33 Vgl. hierzu die Beiträge in Teil 2 des Buches von Slansky a.a.O.

der Bilddarstellung und Projektion, deren Auflösung den Zelluloidfilm übertrifft und die Grenzen vor allem in der Kapazität der Übertragungsmedien hat. Diese Qualität und ihre Kosten produzieren zugleich die entscheidende Differenz unter den Produzenten von Filmen, da nur wenige Majors diese Exklusivität finanzieren und amortisieren können. Die Bildqualität aller anderen Darstellungsmedien muss von diesem Niveau heruntergerechnet werden. Das mittlere Segment im globalisierten ‚Cinema‘ ist das elektronische E-Cinema, das bereits auf technisch sehr niedrigem Niveau gestartet ist. Es kommt dem Kinoladen in der Mall und der Konsumtion von Programmen³⁴ ‚en passant‘ am nächsten. Dass es das E-Cinema rudimentär schon gibt, verdankt es der Tatsache, dass die Kinowerbung auf die Umstellung auf elektronische, möglichst schon digitale Produkte und Projektionen gedrungen hat. Werbung will schnell für lokale Interessen eingesetzt werden, was mit der Adressierung von lokalen Abnehmern und der elektronischen Projektion am besten zu machen ist. Inzwischen kommt, wie auch im Fernsehen und Teilen der online-Fenster ein entsprechendes Programm zur Werbung hinzu, dass nicht nur kinematographische, elektronisch analoge und digitale Filme, sondern auch Video und Fernsehprogramme im engeren Sinne vorsieht. Spielfilme, Kurzfilme, special-interest-programs, Sportereignisse, News und vor allem Werbung wechseln sich ab. Das technische Niveau wird, damit es bezahlbar bleibt, das angehobene HDTV nicht übersteigen. Bleibt die dritte, wahrscheinlich komplexeste Ebene des ‚postkinematographischen Kinos‘, das ‚Home Cinema‘. Das ‚Home-Cinema‘ schließt deshalb die beiden anderen Ebenen ein, weil im Anschluss an dasselbe Netz auch individuell technisch eine überdurchschnittliche Bild- und Tonqualität bei adäquaten räumlichen (und finanziellen) Voraussetzungen möglich ist und die private Darstellung von Fernseh- und online-Programmen das E-Cinema ohne weiteres übertreffen kann. Das konsumierbare Ereignis, Teil eines Massenpublikums zu sein (in Rockkonzerten etc.), kann ohnehin durch die Vorstellung, individuell und privilegiert an die Welt angeschlossen zu sein, abgelöst werden, was jeder online-Junky längst für sich vollzogen hat.

34 Paech, Joachim: „Das ‚Programm der Moderne‘ und dessen postmoderne Auflösungen: Vom Werk zum Text zu Multimedia“, in: ders. u.a. (Hrsg.): *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia*, Konstanz 1999, S. 13-29 und Paech, Joachim: „Film, programmatisch“, in: Kreimeier, Klaus u.a. (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004, S. 213-223.

Was also bedeutet ‚Film‘ am Ende der Kinematographie und ihres ‚mechanischen Zeitalters‘ nach einer MedienRevolution, die alle Veränderungen innerhalb der Kinematographie durch ihre Grundsätzlichkeit bei weitem übertrifft? In erster Linie bedeutet es wohl, dass Film und Kino in ihrer erfolgreichen Symbiose während des 20. Jahrhunderts aus ihren traditionellen Kontexten herausgerissen werden, aus ihrer Technik der Mechanik, der sich das kinematographische Bewegungsbild verdankt, und aus der traditionellen Veranstaltungsform und dispositiven Struktur des Theaters, die sich sowohl in die Massenveranstaltung als auch ins individuelle Heimkino auflöst. Das Kino wird Anschluss finden an den digitalen Bilderstrom und ein Ort unter vielen anderen sein, an dem sich Daten in Bilder und Töne verwandeln. Man kann das bedauern, so wie die Liebhaber des Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts um das Theater meinten trauern zu müssen. Das Theater hat sich verändert und deshalb gibt es das Theater auch heute noch neben Kino und Fernsehen etc. Auch das Kino wird sich verändern.