

REINES WARTEN UND IM KINO BLEIBEN

Maintenances von Momenten von Demokratie

¹ Oder auf Alexander Kluge: Der nannte seine Filme «antiprofessionalistisch, mit aller Imperfektion: «cinéma impur.»» Ders.: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin/Zur realistischen Methode*, Frankfurt / M. 1975, 220.

² Vgl. André Bazin: Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung [1952], in: ders.: *Was ist Film?*, Berlin 2004, 110–138.

³ Wobei Badiou Beispiele vor allem Hypertrophien sind, etwa solche des Tons bei Godard, des sexualisierten Körpers bei Antonioni, der «calligraphy of general explosion» im Spezialeffekt-Actionkino eines John Woo. Vgl. Alain Badiou: *Philosophy and cinema*, in: ders.: *Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy*, London, New York 2003, 83–94, hier 85 f.

⁴ Zur Position der Demokratie-Verachtung vgl. Alain Badiou: *The Democratic Emblem*, in: Giorgio Agamben, Alain Badiou, Daniel Bensaid u. a.: *Democracy: In What State?*, New York 2011, 6–15. Zur Position der Teil-Rehabilitierung von Demokratie vgl. ders.: *Cinema as a Democratic Emblem*, in: ders.: *Cinema*, Cambridge 2013, 233–241. Siehe auch Drehtli Robnik: *Nonstop Nonsolution. Chaplins Slapstick als Denkbild von (Nicht)Philosophien politischer Macht bei Kracauer, Žižek, Badiou und Rancière*, in: Ivo Ritzer (Hg.): *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*, Wiesbaden 2015, 133–156.

Es geht hier um proto-politische Einsätze der *Reinheit des Kinos*. Vermutlich liegt uns heute das Gegenteil näher: Die Rede von der *Unreinheit* des Kinos hat die gegenwärtige Ambivalenz-Orthodoxie auf ihrer Seite und kann sich etwa auf André Bazin berufen.¹ Sein Votum für ein unreines Kino betrifft das Verhältnis von Film zu anderen *Künsten*, und da votiert Bazin gegen eine strikte Trennung von Literatur und Film und für filmische Literatur-Adaptionen.² Verwickelter liegt der Fall bei einem zweiten Pariser A.B., der sich zu unreinem Kino äußert: Alain Badiou postuliert in seinen Kino-Schriften zum einen eine regelrechte *Reinigung* filmischer Genres auf deren «Ideen» hin – auf Idealtypen einer jeweiligen Film-Form jenseits der Konventionalität von Repräsentationen.³ Zum anderen scheint Badiou dem Film eine Art Ausnahmeposition zuzugestehen – im Rahmen seiner Ästhetik, die generell auf Kunst als ein Ensemble von Praktiken der Treue zur Reinheit universeller Ideen abzielt: Film, so räumt er ein, bringe es fertig, *vom Unreinen zum Reinen* zu gelangen – von der Wahrnehmung schnöder materieller Alltagswirklichkeit zu Universal-Wahrheiten (kategorisch: der Universalität von Gleichheit, die Badiou etwa anhand von Chaplins Tramp-Figur in ihrer «generischen Humanität» wahrgenommen sieht). Und der ansonsten so unerbittliche Hüter der Treue zum Bruch mit aller Unreinheit der kapitalisierten Welt, mit ihren kulturellen Materien wie auch mit ihren Formen von Demokratie, ist in diesem Punkt, angestoßen vom Film (und auch nur implizit), offenbar bereit, auch jenem politisch Unreinen, das Demokratie heißt, ein Quantum egalitaristischer Wahrheitsfähigkeit zuzuerkennen. (Das zeigt sich daran, dass der Ausdruck *democratic emblem* bei Badiou im Allgemeinen negativ, nachgerade abjekt besetzt ist – Demokratie als Inbegriff imperialer Staatsherrschaft über Versammlungen von Quasi-Subjekten im Zeichen generalisierter Austauschbarkeit –, im Speziellen aber positiv gefasst ist, zumal in der Nähe einer Bezeugung universalistisch-egalitaristischer Ideen, wenn ihn das Kino – exemplarisch: Chaplins Slapstick – in seiner Funktion als *demokratisches Emblem* interessiert.⁴)



Screenshot aus: *Deadpool*,
Regie: Tim Miller, USA 2016

Zwei A.B.s, wohl auch *Abbés*: Beide sind befasst mit Fragen des Glaubens. Beide argumentieren im Namen der Kunst und meinen mit *cinéma* das Kino vom Film her gesehen, auf Film als projizierten Werk-Streifen fokussiert. Was das Kino in diesem Verständnis betrifft, ist von den beiden A.B.s heute eher Bazin tonangebend: Weniger der Bezug zum Sinn von Ideen steht auf der Tagesordnung als vielmehr die Strahlkraft alter Mythen und Rituale im Umgang mit der Endlichkeit; also die Bazin'schen Motive der Mumie, des Films respektive des Kinos als Einbalsamierung des Lebens und, etwas weiter gefasst, der Kultivierung dessen, was als Vergängliches geliebt wird. In diesem Punkt (mehr als in Sachen realistische Film-Inszenierung als Alltagswirklichkeitserschließung) trifft Bazins Nachhall heute einen Nerv der Kunst, denn seit circa 20 Jahren lebt die Kunst gut vom erklärten Tod des Kinos: Es zählt zu den Vorlieben des Kunstbetriebs, das Kino zu beerdigen, seine Hinfälligkeit zu deklarieren und zugleich diverse Memorabilia zu vergegenwärtigen. Fürs Heute festgehalten wird nicht ein (wie auch immer anzutretendes) Erbe an *Sinn*, sondern ein Bestand an *Vorlieben*, die einbalsamiert sein wollen. Ein gutes Beispiel ist die Ausstellung *Was vom Kino übrig blieb* des Künstlerhauses Graz im Frühjahr 2018: Was bleibt, ist, was beliebt. Sprich: Der Rückstand, das Hinterlassene des Kinos, besteht dieser Ausstellung zufolge aus allerlei Kuriosa und Kramuri⁵ – etwas Technik und viel Verehrungskultur in Form von Kunstpraktiken, die ihrerseits die Künste der *Fans* emulieren, nämlich aus Bildern von Lieblingen (Stars, *favorite movie monsters* etc.) Altäre dessen zu errichten, was als Übriggebliebenes gilt.

Was hat das mit der Reinheit des Kinos zu tun? Dieser Gestus ist, bei allem Hang zur Musealisierung von Materie, einer des Wegputzens: nicht nur des *Abstaubens* (wodurch Kunst ihre routinemäßige Fähigkeit im Ausnutzen kultureller Erinnerungen und sozialer Situationen erweist – und, zum Wert an sich erhoben, hinausposaunt), sondern auch einer *Säuberung*. Symbolisch beseitigt werden damit die – je nach lokaler Dimension – Tausenden oder Millionen

⁵ Umgangssprachlich für Krempel.

Leute, die nach wie vor in Kinos gehen: Sie werden implizit für inexistent erklärt bzw. für ahnungslos gegenüber der Tatsache, dass ihre gelegentliche Freizeitbeschäftigung nicht mehr in der Welt ist; die Kunst weiß es, aber einige hören noch nicht auf sie. Die Nachricht vom Tod des Kinos ist bei denen, die immer noch drin hocken, nicht angekommen, obwohl es schon so lange Post-Cinema heißt. Schon klar: Post-Cinema meint ein *Danach*, wie denn auch anders heute? Es impliziert aber auch, dass jedes Ding, das mit einem *Post* versehen ist, *umso weniger loszuwerden* ist. Das ist normal. Eine Form, eben-dieses Nichtloszuwerdende zu bekräftigen, ist ein Komplementärdiskurs zu den Begräbnisritualen des Kunstbetriebs: In seiner Besprechung der Grazer Ausstellung vermerkt denn auch Christian Höller – halb dialektisch, halb vitalistisch –, dass Trauer und Melancholie unangebracht seien, weil die Kunst in beeindruckender Weise Totgesagtes neu beleben könne: gerade die Praktiken der Appropriation und Umarbeitung, die *Was vom Kino übrig blieb* zeige, bezeugten ästhetische Lebendigkeit.⁶

Mit der Kinophilosophin Heide Schlüpmann, die in ihrem Schreiben vom Kino und dessen Raum als Form »öffentlicher Intimität« ausgeht, ließe sich die Reinheit des Kinos (samt ihren immanenten Momenten von Unreinheit) noch einmal anders ins Auge fassen – und zwar abseits von Kunst und ihren Wert-(distinktions-)regimes wie auch von Konzepten kreativistischer Verlebendigung; also mehr in Richtung anonymer, untätiger Versammlungen, Raumnutzungen und Zeit-Teilungen. Und auch allfällige Treue zu Ideen und allfällige Cinephilie wären mit Schlüpmann anders zu fassen. Erstens ist Kino für sie wesentlich ein *Abbruch eines Aufstiegs zu den Ideen*; dies im Sinn einer Wendung des philosophischen Exodus aus der Platon'schen Kino-Höhle (wie sie der Apparatus-Theorie einst als Denkbild diente) *zurück* zu diesem zurückgelassenen, degradierten Raum selbst,⁷ aber auch im Sinn dessen, dass es da einen Zug gibt in Richtung von Gehalten, die einmal in Obhut der Philosophie waren und nun der Wahrnehmung der Zerstreuten, Gestreuten, im Kino zufallen – etwa Selbstwahrnehmung als Masse-Sein, als nichts Besonderes, mithin eine Ahnung einer Idee von Egalität und deren Wahrheit.⁸ Abbruch eines Zugs zur Ideen-Wahrheit heißt nicht, dass es keine Wahrheiten gibt oder dass Ideen irrelevant wären. Schlüpmanns *Abbruch* des Zugs zur Idee wäre da, mit Siegfried Kracauer, zu verstehen als eine Haltung des *Anhaltens* und *Wartens* – bei den vorletzten, nicht den letzten, Dingen – *gespannt* auf das hin, was da noch kommt.⁹ Zweitens gibt Schlüpmann zu bedenken, dass Kino – bei aller Liebe quasi – kein *gutes Objekterl* ist, nichts Putziges (Herausgeputztes). Zum einen, weil Kino «im Kern [...] auch etwas Nichtzuliebendes ist»: etwa «Verlorenheit im dunklen Raum, Einsamkeit in der Masse».¹⁰ Zum anderen legt Schlüpmann Wert darauf, Kino eben als Wirklichkeit eines Alltagsraums, zugleich eines Nicht-Orts anonymer Massen (und der technischen Einfassung ihrer wiewohl nicht auf Technik reduzierbaren Wünsche) zu verstehen, mit einem Akzent auf der Wirklichkeit dieses Orts in den 1910er und 1920er Jahren. Sie will Kino nicht gleichsam reterritorialisiert

⁶ Vgl. Christian Höller: Kino im Präteritum? Rückblicke auf eine vorwärtsgewandte Kunstform, in: *kolik.film* 29, 2018, 114–116.

⁷ «Wiederholt» die «Filmaufnahme» einen «Abstraktionsprozess im Aufstieg des Theoretikers zu den Ideen», so ist die erkenntnisfähige Wahrnehmung, die sich im Kino bildet, «der Abbruch dieser Bewegung, nicht der Durchgang zu den Ideen.» Heide Schlüpmann: *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/M., Basel 2002, 90, 157.

⁸ Vgl. Heide Schlüpmann: *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*, Frankfurt/M., Basel 2007.

⁹ Vgl. Siegfried Kracauer: *History. The Last Things Before the Last*, New York 1969, insbes. das Schlusskapitel «The Anteroom».

¹⁰ Schlüpmann: *Öffentliche Intimität*, 158f.

sehen in der pittoresken Vagabondage von Wanderkino und Zirkus, auch nicht in der Spektakel-Archäologie, die selbstbezügliche Wunderkammern zum originären Ort des Kinos erklärt; beides sind Topoi im «Kino der Attraktionen»-Diskurs, der nach wie vor einen Claim auf eine Inkarnation dessen, *was Kino genuin ist*, mithin auf dessen Reinheit, anmeldet.¹¹ In diesem Claim, Kino sei eine Roadshow der Attraktionen, klingt die Eventisierung qua Festivalbetrieb ebenso mit wie ein Gourmet-Diskurs – auch mit Echos des von Roland Barthes gefeierten Geschmacks am Körnigen¹² –, der in Kunstinstallationen Schmalfilmprojektoren rattern und in Liebhaber-Kinos Elitenpublika schnattern lässt – darüber, dass du dir diesen oder jenen Film ja echt nur auf Zelluloid anschauen kannst, als ginge es um Craftbeer versus Industriebräu.

Ich schlage vor, die Reinheit des Kinos kurz nicht im Zeichen dessen, *was vom Kino übrig blieb*, auftauchen zu lassen, sondern in dem, *was im Kino üblich blieb* oder wohl erst in letzter Zeit üblich wurde. «Im Kino» heißt vor allem in Multiplexen; diese nicht als Environments oder Synästhesie-Tempel mit Burger-Bespielung verstanden, sondern als Orte, wo viele Leute im Kino zusammenkommen, zumal immer wieder auch recht verschiedene Leute (und recht verschiedene Filme übrigens auch). Es geht mir um ein Übliches danach, auch ein übliches Danach.¹³ In Kinos, in die viele Leute gehen (obwohl es tot ist und sie nicht zählen), ist es heute vielfach *üblich zu bleiben*, nämlich nach Filmende den Abspann auszusitzen. Das ist eine recht verlässliche Konvention. Leute fortgeschrittenen Alters, die nicht zum Kernpublikum von Universen bildenden Marvel-Superheld_innen-Comic-Verfilmungen zählen, kennen das von alten Zucker-Abrahams-Zucker-Komödien oder nicht ganz so alten Will-Ferrell-Komödien¹⁴ oder von x anderen Beispielen nachklassischer Film-erfahrung: Credit Cookies, in den Abspann integrierte *Easter Eggs*, Szenen nach dem Abrollen der letzten Copyrights, die – in verschiedenen Anredeweisen – ein Bleiben, Dranbleiben nahelegen. Der paradigmatische Ort, an dem das *Bleiben danach* heute üblich ist, sind aber eben Filme wie z. B. *Doctor Strange*, bei dem ich 2016 im Wiener Apollo-IMAX-Saal bis zum Ende der Projektion ausgeharrt habe (neben vielen Eingeweihteren), weil der Platzanweiser am Ausgang mir auf die Frage: «Kommt noch was?», geantwortet hat (und zwar fast verächtlich ob meiner Unkenntnis): «Bei Marvel – immer!» Ein Platzanweiser als Weiser: *a strange doctor, indeed*.¹⁵ Aber auch abgesehen von solchen Momenten der Umverteilung von Expertise: Bei diesem Danach-Bleiben im Kino zählt – anders als wenn wir daheim oder unterwegs DVDs oder Files zum Ende forwarden/scrollen – etwas, worauf der Titelheld von *Deadpool* 2016 in seinem Credit-Cookie-Bademantel-Auftritt (nebst Verweis auf den Cast des Sequels und das Ausbleiben von Sam Jackson darin) anspielt: «And don't leave your garbage all lying around – it's a *total dick move!*» Wer zu den Credits im Kino bleibt, tut das üblicherweise bei halb aufgedrehtem Licht und zusammen mit dem Wartungspersonal, das den Saal zu *reinigen* beginnt – zurückhaltend, aber gegen die Uhr. Was bleibt, ist auch Müll. Der Filmkritiker David Auer

¹¹ Der Fokus auf Attraktion habe, so Schlüpmann, den «Blick für das Abstoßende des Frühen Kinos verstellt.» Dies.: *Öffentliche Intimität*, 159.

¹² Vgl. Roland Barthes: *Beim Verlassen des Kinos*, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M. 2006, 376–380.

¹³ Auch nach den Struktur-Bereinigungen in Form digitaler und gastronomischer Umrüstungen, die nach 2010 nochmal einige Ruinen von Nahversorgungskinos in Städten und Landgemeinden zurückgelassen haben.

¹⁴ Als Ferrell noch gut und noch nicht der neue Carrell war.

¹⁵ Genau damit beginnt jene Art von Post-Cinema, das in der filmischen Reflexion auf die Kino-Raum- und Projektions-Erfahrung besteht, nämlich mit der Kino-Reinigung als Auftakt von Buster Keatons *Sherlock Jr.*: Wir sehen den Detektiv mit der Lupe, der sich als zum Saal-Aufkehren vergatterter Projektionist erweist («Before you clean up any mysteries – clean up this theater!»), bzw. sehen wir den Mann vom Wartungspersonal als ein Subjekt detektivischen Wissens.

hat mir von seinem Job im Saalpersonal des Wiener Gasometer Megaplex um 2015 erzählt, dass er und seine Kolleg_innen im Dienst ebendies gehasst haben (ironischerweise, weil er einige Marvel-Filme schätzt): dass diese Filme (von denen jeden Monat gefühlt zwei – faktisch drei – anlaufen) in meist großen Sälen typischerweise sehr gut und von sehr hungrigem Publikum besucht sind (säckeweise Leerbehälter und Nachoreste auf und unter den Sitzen, *total dick move!*) und dass durch massenweises Bleiben der Leute zu den Credit Cookies kaum Zeit blieb, um im ganzen Saal die Reinheit des Kinos wiederherzustellen; zeitgerecht nämlich zum Start der nächsten Vorführung (der sich bei Digitalprojektionen enger timen lässt). Natürlich gibt es ein Bleiben zu den Credits auch im Filmmuseum oder im Festivalbetrieb. Aber da bleiben wir, zumal im Dunkeln, deshalb, weil der protosakrale Ritus gegenüber dem Werk es verlangt oder weil wir Filmemacher_innen applaudieren wollen, die gleich nach dem Abspann zum Publikumsgespräch in den Saal kommen. Während wir in eben-diesen Hoch- und Eventkultur-Situationen in einem Danach bleiben, das unter dem Transzendenzregime der – fast immer maskulinen – Meisterschaft steht (die Präsenz der Macher_innen, und sei es als Aura zum Aussitzen), wird bei Marvel-Blockbustern (und Ähnlichem) die Filmerfahrung im Kino auf einen anonymen Kontakt mit Putzkräften hin überschritten. Ganz am Ende unseres Wartens, wenn Deadpool seinen letzten Witz gerissen hat, steht, werkt, das Wartungspersonal; vielmehr, wir warten mit ihnen, die ihrerseits warten, bis wir endlich gehen. Warthaus statt Arthaus.

In meinem essayistischen Wunsch, aus dem Bleiben und Warten etwas zu *machen*, was es aber ohnehin schon *ist* (und gar so viel ist es ja nicht), hebe ich dieses *heute*¹⁶ übliche Zusammen-Sein im Raum, dieses Teilen von Zeit hervor. Schon klar: Sehr viel an Erfahrung wird da nicht geteilt mit dem Personal; aber das ist ja kaum je so, wenn die <Freizeit> der einen mit der Dienstleistungsarbeitszeit der anderen zusammenkommt – in der *einen* Zeit, die alle spaltet und gerade darin versammelt.¹⁷ Aber im Unterschied zu Alltagssituationen mit Servier- oder Supermarktpersonal behält das *Mit-Sein mit »der Reinigung«, mit der Wartung, im Kino*, bei aller Üblichkeit, etwas von einem deformativen und (sanft) intrusiven Charakter: ein Restgefühl von Deplatziertheit und Anachronismus, von Bleiben, obwohl der Zeitplan sagt, dass die Zeit dafür um ist, und von Warten auf etwas, das nicht ganz im gefügten Ablauf liegt. Pathetisch gesagt: Begegnen der Maintenance ist Maintenance des Begegnens. Sprich: Das Bleiben zum Warten im Kino ist zwar vielleicht nicht ganz ein Alltags-Enactment des Kracauer'schen Anhalts im *Vorraum der Ideen* (ohne die es auf Erden keine Humanität gäbe¹⁸), aber es ist ein Platzhalter – eine Platzanweiserin, eine Maintenance – für eine *Idee in deren Abwesenheit*, in Zeiten, in denen egalitäre ideengetriebene politische Projekte als *lost causes* oder als «reine» (bloße) Projektionen um uns sind und umso mehr der Wahrnehmung bedürfen. (Badiou hat also durchaus nicht Unrecht, wenn er auf egalitär-universelle Wahrheiten und Ideen pocht; nur diese als gegeben anzunehmen, nämlich kraft

¹⁶ In ein paar Jahren – oder wann immer die Superheld_innen-Franchise-Kino-Dynamiken abklingen (kann das jemals sein?) – ist es vielleicht nicht mehr üblich.

¹⁷ Und: Das Warten ist nicht auf die *Ware* reduzierbar, lässt sich nicht abtun mit dem kulturindustrie-kritischen Pauschalhinweis darauf, dass nun explizit am Abspann-Ende formuliert ist, was jeder Film implizit schon seit jeher war – Reklame für den nächsten Film.

¹⁸ «[H]umanity would be irretrievably bogged down if it were unsustained by the ideas mankind breeds in desperate attempts to improve its lot.» Siegfried Kracauer: *Paisan* [Typoskript, 1948], in: ders.: *American Writings. Essays on Film and Popular Culture*, hg. v. Johannes von Moltke, Kristy Rawson, Berkeley, Los Angeles, London 2012, 150–156, hier 156. Weiterführend siehe: Drehtli Robnik: *Burning through the causes: Kracauer's Politik-Theorie der Paradoxie und maintenance* (im Zeichen von Faschismus 2, Blair Witch 3 und *Mad Max* 4), in: Bernhard Groß, Vrääth Öhner, eds. (Hg.): *Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracauer*, Wien, Berlin 2018, 47–61.

heroischer Treue zu ihnen, und jene abzukanzeln, die von dieser Pflicht abfallen, halte ich für falsch.) Freilich aber: Wäre egalitäre Demokratie ausschließlich *im Kommen* bzw. deren Idee ganz und einzig *lost cause*, dann wäre das wohl auch zu «rein», zu «geistig»: Das abwesende Projekt bedarf einer Vertretung (und sei sie Verdrehung) in der Erfahrung. Dass das Anpeilen von Politik-Projekten mit Putzen zu tun hat, in dieser Vermutung bekräftigt mich ein signifikanter Schreibfehler seitens der Kulturverwaltung des (2018 noch) rot-grünen Wien: Auf mein Ansuchen um Druckkostenzuschuss für das Filmtheorie-Buchprojekt *Film Puts the X in PolitiX* wurde mir amtlich meine Einreichung für das Projekt *Film Putz the PolitiX* bestätigt.

Die Maintenance als Wahr(nehm)ung von egalitären *causes*: Das wäre einer der Momente, in denen am Kino-Raum, der zur *Öffentlichkeit* ausgebaute Zeit ist, seine Rückbindung an eine demokratische Geschichtlichkeit lesbar bleibt. Dieses Demokratische muss nicht gleich in der Versinnlichung/Ästhetisierung aller gemeinschaftlichen Formen bestehen; Gesellschaft als Gemeinsam-Erscheinen-im-Sein mit anderen tut's auch¹⁹ – zumal in Zeiten nationalautoritärer Karriere-Kanzler, die staatliche Maintenance auf rassistisches Schließen der Grenzen von Reichtumsräumen reduzieren. Sein mit anderen: Ich meine das nicht als ein Einander-um-den-Hals-Fallen, nicht als Bündnis, Volksfront, Aufgehen in einem geteilten Stoff oder Ähnlichem. Es ist im Kino anonym, ein Zusammen-Sein als Getrennte. Es muss sich nicht gleich zur Inter-Intimität erheben wie im Cinephilie-Denkbild-haften Schwebe-Sex von Reinigungsfrau und kolonial verfeimtem Alien im nostalgischen, herrschaftskritischen Monster-Movie *The Shape of Water* (2017), wo der Kino-Raum in osmotischem Kontakt mit ozeanischen Sphären steht. Es muss kein Zusammen-Sein mit *Monstern und Gespenstern* sein (aber es *kann*); und es ist gut, wenn es ohne Aktivierungsvorgaben auskommt: Im Kino bleibt *mehr an Untätigkeit üblich* als bei anderen der Kultur zugerechneten Gelegenheiten – ganz zu schweigen vom Vergleich mit solchen Medienpraktiken, durch die sich das Bedienen von Bürotastaturen über die Rest-Lebenszeit ausbreitet. Im Kino muss nicht Klasse repräsentiert werden wie im Theater, nicht Sexiness, Fitness oder Kaufkraft bezeugt werden wie in Discos, auf Sportstätten oder in Gastronomien, wo wir als Aktivierte, nicht Wartende, mit anderen sind. Anders als beim Fernsehserienkonsum wiederum holen wir im Kino nicht unsere Lieblinge zu uns, und anders als beim PC – beim *Dirty Computer* (Janelle Monáe) – ist das Kino nicht intim mit uns, sondern rein.²⁰ In demokratischer Hinsicht ist es schon eine Wahrnehmung – eine Nähe zur Wahrheit, so fern sie auch sein mag²¹ –, wenn im Multiplex ein wenig Verschiedenheit *bleibt*, auch in Klassen-Hinsicht, und nicht notwendigerweise ganz «rein», aber auch nicht ganz von Hegemonie und Homogenität verdeckt.²²

Zusatzbemerkung: Etwas von dem hier anvisierten demokratischen Potenzial ist wahrgenommen durch das unpräntiöse Wiener Open-Air-Wanderkino *VOLXkino*, das seit 1990 in Sommermonaten bei freiem Eintritt vor

¹⁹ Ersteres meint Jacques Rancières Position in Die Geschichtlichkeit des Films, in: Drehli Robnik, Thomas Hübel, Siegfried Mattl (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien, Berlin 2010, 213–232; Zweiteres meint Jean-Luc Nancy: *singular plural sein*, Berlin, Zürich 2004.

²⁰ Außer in einem Comedysketch, den ich circa 1975 im österreichischen Staatsfernsehen gesehen habe: Eine Reinigungsfrau, die ein ganzes Büro abstauben soll, auch den als neuestes Wunderwerk gepriesenen und – so war es üblich – abgehackt sprechenden Computer, fragt diesen, ob er wirklich alles könne, wie es heißt, und als der Computer bejaht, schmeißt sie ihm das Staubtuch hin mit den Worten: «Dann staub di söwah ab.»

²¹ Dass die in Kinos zerstreuten Massen «der Wahrheit nahe sind», nämlich der Wahrheit der «Unordnung der Gesellschaft» und eines ausstehenden «Umschlags», besagt der Schlusssatz von Kracauers Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser (FZ 4.3.1926), in: ders.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M. 1963, 311–317, hier 317. – Meine Formulierung: «So fern sie auch sein mag», spielt auf die Aura-Definition Walter Benjamins («einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag») in einer Studie an, in der er den Zentralbegriff aus Kracauers Zerstreuungs-Essays aufgreift: ders.: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt/M. 1977, 136–169, hier 142.

²² Verdeckt wie in der «Do They Know It's Christmas?»-Gesangsszene im Foyer eines Multiplex mit Stromausfall in dem unsäglichen Weihnachtsfilm *Daddy's Home 2* (2017): Will Ferrells Schlüsselmonolog («Think about it: We come to the movies all the time ... We laugh together, cry together, but we never look at each other, do we?») bekräftigt darin noch die hier ohnehin durchgängige ideologische Universalisierung von weißem *upper middle class*-Habitus als hegemonialer (Konsum-)Verhaltensnorm – noch dazu im Kino ...

allem marginale urbane Orte bespielt – Plätze in Arbeiter_innengegenden, Vorstadtparks, Gemeindebauten.²³ Sehr verschiedene Filme, sehr verschiedene Leute. Eine Form der Maintenance desegregierter Urbanität, die kreisende Hirschstettener Sozialwohnungskids, vapende mittelständische Studis und lachende Fünfhausener Omis mit und ohne Schleier zum Filmschauen miteinander, nebeneinander bringt. Das demokratische (mehr als nur sozialsentimentale) Moment am *VOLXkino* ist chiffriert in dem Volk, das großgeschrieben, aber in allfälliger populistischer Anmutung suspendiert ist durch das *X imVolk* als Unbekannte und Platzhalterin von Masse als Dividualität im Zusatz. Kino ist Wartung geteilter Zeit, die spaltet. Das gilt auch für das Freiluftkino: *wo man sich trifft* – aufgeteilt. Etwas in dieser Art beschreibt Kracauer 1930 in einem Reisebericht, der auch Verdrehungen der Cinephilie ins Spiel bringt: «Ich liebe leidenschaftlich das Kino [...]. Daß auch diese Liebe nicht schrankenlos ist, habe ich erst in St. Malo erfahren.» Dort sieht Kracauer nämlich (natürlich noch «stumm») auf drei nebeneinander aufgespannten Freiluft-Leinwänden gleichzeitig eine Slapstick-Komödie, einen Krimi und dazwischen einen Liebesfilm: «Während ich in der Mitte weinen mußte, [...] hätte ich, streng genommen, links mit den andren zu lachen und rechts den Atem erregt anzuhalten. Ich zerspalte mich zuletzt in drei Zuschauer, die nichts mehr miteinander gemein haben. Die verlassene Geliebte schlägt Purzelbäume, und der Held geradeaus wird zum Mörder. Die drei Zuschauer überwerfen sich auf dem Heimweg und wollen nicht länger zusammenbleiben.»²⁴

²³ Vgl. uolxkino.at, gesehen am 16.7.2018.

²⁴ Siegfried Kracauer: Aufenthalt in der Bretagne [FZ 17.9.1930], in: ders.: *Werke* 5,3, Berlin 2011, 319–327, hier 323 ff.