

Guido Kirsten

Sammelrezension: Kinozukunft

2015

<https://doi.org/10.17192/ep2015.4.4075>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kirsten, Guido: Sammelrezension: Kinozukunft. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 32 (2015), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2015.4.4075>.

Nutzungsbedingungen:

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

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Sammelrezension: Kinozukunft

Francesco Casetti: The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come

New York: Columbia UP 2015 (Film and Culture), 293 S.,
ISBN 9780231172431, USD 30,–

André Gaudreault, Philippe Marion: The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age

New York: Columbia UP 2015 (Film and Culture), 240 S.,
ISBN 0231173571, USD 30,–

Ist das Kino im Niedergang begriffen oder gar schon tot? Oder ist es lebendiger und vielfältiger denn je? Die Beantwortung dieser Frage – so zeigt

die Debatte, die in den vergangenen Jahren in der Filmwissenschaft und im Feuilleton geführt wurde – hängt wesentlich davon ab, wie der Begriff

„Kino“ verstanden und wie die gegebene Lage bewertet wird.

Zunächst ist zu konstatieren, dass schon keine Einigkeit über die Terminologie herrscht. Hier gibt es im Wesentlichen zwei Positionen. Einige Autor_innen, unter ihnen die französische Filmtheoretiker Raymond Bellour (*La querelle des dispositifs: Cinéma – installations, expositions*. Paris: P.O.L., 2012) und Jacques Aumont (*Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin, 2012), möchten den Begriff für eine bestimmte Konstellation reservieren: Mit Kino haben wir es nur dann zu tun, wenn einem Publikum in einem abgedunkelten Raum ein auf eine Leinwand projizierter Film vorgeführt wird. Diese Anordnung präfiguriert eine spezifische Erfahrung, die mit der Kollektivität des Publikums, mit der Größe des Bildes und der vorgegebenen Zeit der Vorführung zusammenhängt.

Die Gegenposition, die prominent von Philippe Dubois vertreten wird (vgl. Dubois Philippe: *Oui, c'est du cinéma: Formes et espaces de l'image en mouvement*. Pasion di Prato: Campanotto, 2009; Dubois Philippe/Monvoisin, Frédéric/Biserna, Elena [Hg.]: *Extended Cinema: Le cinéma gagne du terrain*. Pasion di Prato: Campanotto, 2010), plädiert demgegenüber für eine radikale Erweiterung des Kino-Begriffs: Das Kino sei explodiert; es habe die Höhle verlassen und sei nunmehr überall zu finden: auf Laptops, Tablets, Smartphones, in Galerien, Flugzeugen und Schaufenstern. Damit hätten sich auch die Kinoerfahrungen vervielfältigt und vervielfacht. Nie gab es demnach so viel Kino wie heute.

Aus Sicht von Dubois ist die Bellour-Aumont'sche Position eine tendenziell kulturkonservative Verengung, die eine überkommene Form zur Norm erhebt. Umgekehrt werfen die beiden Grand-seigneurs der französischen Filmtheorie Dubois eine unnötige Entdifferenzierung vor.

An diese bisweilen polemisch ausgetragene Debatte schließen die hier besprochenen Bücher an. In beiden Fällen versuchen die Autoren, sich zwischen den Polen zu situieren, stehen mit ihrer Begrifflichkeit letztlich aber auf Dubois' Seite.

André Gaudreaults und Philippe Marions *The End of Cinema?* ist bereits 2013 auf Französisch erschienen und liegt nun auf Englisch in einer gelungenen Übersetzung von Timothy Barnard vor. Die Autoren behandeln die Transformation des Kinos im digitalen Zeitalter. Wichtig erscheint zunächst ihr Anliegen, die These vom Tod des Kinos in eine historische Linie einzuordnen und so zu relativieren. Nicht weniger als acht Mal sei das Kino in seiner Geschichte bereits gestorben; zum ersten Mal gleich bei seiner Geburt im Jahr 1895, als ihm vom Vater der beiden Erfinder des Kinematografen der Totenschein ausgestellt wurde: „Das Kino ist eine Erfindung ohne Zukunft“, soll Antoine Lumière damals gesagt haben. Die spezifische Filmkultur, die sich trotz dieses Diktums entwickelte, kam in den Jahren um 1907 an ein Ende: der zweite Tod des Kinos – den andere wiederum aber erst einige Jahre später ansetzen, nämlich mit der endgültigen Institutionalisierung des klassischen Kinofilms in den 1910er Jahren (in der

Gaudreault-Marion'schen Zählung ist dies Tod Nummer drei). Zum vierten Mal ist das Kino mit dem Beginn des Tonfilms für tot erklärt worden, zum fünften Mal als das Fernsehen seinen Siegeszug antrat, ein sechstes Mal bei Einführung des Videorekorders. Peter Greenaway erklärte dagegen den 31. September 1983 zum Tag des Ablebens des Kinos, weil an diesem Tag angeblich die Fernbedienung für Fernsehgeräte eingeführt wurde. Der letzte große Tod, den das Kino mit der Digitalisierung und der Multiplikation von mobilen Rezeptionsdispositiven und anderen Screens momentan vermeintlich stirbt, ist demnach bereits der achte.

Die Aufzählung macht deutlich, dass es sich in allen Fällen um diskursive, nicht um reale Tode gehandelt hat, um Tode, die keine waren, sondern vielmehr Transformationen des Mediums. Das Gleiche gilt laut Gaudreault und Marion heute und wahrscheinlich auch morgen noch: „Cinema did not die in 1930, or in 1950, and we can bet that it will not die in 2020“ (S.38).

Dennoch sei die digitale Transformation ein schwerwiegenderer Einschnitt als frühere. Sie betreffe die Ontologie des filmischen Bildes, neue Kreative- und Produktionspraktiken und neue Arten des Filmkonsums (vgl. S.54). Sie habe Spezialeffekte ‚ontologisiert‘, das Bild seines indexikalischen Status beraubt und neue Partizipationsformen hervorgebracht.

Gaudreault, der das filmwissenschaftliche Vokabular um das Konzept der ‚monstration‘ bereichert und die produktive Idee der ‚kulturellen Serie‘ in Umlauf gebracht hat, führt hier,

gemeinsam mit Marion, unter anderem folgende neue Begriffe ein: „*Aufhebung effect*“ (S.84), „*cinematographiation*“ (S.98), „*kinematic*“ (im Unterschied zu „*cinematic*“, S.124), „*the PPPP system: the primordial paid public projection*“ (S.128), „*animage*“ (S.152). Die schiere Zahl an neuen Wörtern lässt den Eindruck entstehen, als würden die Autoren möglichst viele Neologismen in den Raum, um zu sehen, welche davon im weiteren Diskurs hängen bleiben (und an deren Zahl misst sich dann wahrscheinlich der Erfolg des Buchs...). Ein häufig eingesetztes Mittel ist auch die rhetorische Exklamation. Auf Seite 139 stehen nicht weniger als neun Sätze, die mit einem Ausrufezeichen enden! Ein ziemlich lautes Buch!

Insgesamt wirkt *The End of Cinema?* seltsam heterogen, komplex und leicht konfus. Es bietet einige interessante Beobachtungen und neue Perspektiven, aber ihm fehlt eine durchschaubare Argumentation.

Francesco Casettis *The Lumière Galaxy* ist von anderem Kaliber. Schon aufgrund der vielen, zum Teil weit in die Geschichte der Filmtheorie zurückgreifenden Referenzen, ist die Lektüre bereichernd. Auch ist das Buch deutlich kohärenter komponiert als die Publikation von Gaudreault und Marion. Jedes Kapitel kreist um einen ‚Schlüsselbegriff‘ und öffnet mit der Beschreibung eines Films oder einer Installation, anhand derer in die jeweilige Problematik eingeführt wird. Das erste Kapitel beginnt mit Tacita Deans Installation *FILM* (2011) und beschreibt die von Casetti so bezeichnete Umsiedlung („Relocation“) des Kinos. Im zweiten

Kapitel geht es um die These, die neue Cinephilie behandle Kinofilme wie Relikte („Relics“) und Ikonen („Icons“). Im dritten Kapitel schlägt Casetti vor, das Konzept des Dispositivs mithilfe des Begriffs der „Assemblage“ zu rekonfigurieren. Das folgende Kapitel ist mit „Expansion“ überschrieben und zieht eine historische Linie von Gene Youngbloods Idee des *expanded cinema* zur heutigen audiovisuellen Kultur, während das fünfte Kapitel den Begriff der „Hypertopia“ von Michel Foucaults Heterotopie herleitet. „Display“ ist der Titel des sechsten Kapitels, das sich mit Mike Figgis' Vierfach-Splitscreen-Film *Timecode* (2000) befasst sowie Leinwände und Bildschirme behandelt. Das siebte Kapitel („Performance“) entspricht in großen Teilen einem Aufsatz, der bereits 2010 auf Deutsch erschienen ist (Casetti, Francesco: „Rückkehr in die Heimat: Das Kino in einer postkinematografischen Epoche.“ In: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne [Hg.]: *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren, 2010, S.41-60). Darin geht es um alte und neue Praktiken der Rezeption und die gegenseitige Beeinflussung der Dispositive.

Ein zentraler Begriff, der das Buch durchzieht und die verschiedenen Aspekte zusammenhält, ist der der ‚Erfahrung‘. Laut Casetti ist dies ein Begriff mit dreifach semantischem Hof: Erstens dem einer Konfrontation mit der Welt, zweitens dem der Erlangung einer Erkenntnis und drittens dem eines Bestands an Wissen und Fähigkeiten, die früher erlangt wurden (vgl. S.4) – drei Dimensionen, die laut Casetti auch

bei der Filmrezeption eine Rolle spielen. Als ‚Kern der Kinoerfahrung‘ definiert Casetti in Rückschau auf Antonello Gerbi, Jean Epstein, Béla Balázs und viele andere: „At the cinema, we face screened moving images; these images surprise us and take hold of us; they lead us directly to living reality, forcing us to see it again in its fullness. Simultaneously, they feed our imagination, opening up to the possible; they provide knowledge and an awareness, and they make us live in unison with other spectators“ (S.24f.).

Wenn sich die Kinoerfahrung so charakterisieren lässt, was passiert dann bei ihrer ‚Umsiedelung‘? „Relocation“ ist der erste von sieben Begriffen, mit denen Casetti das kommende Kino entschlüsseln will. Er beschreibt damit die Migration des Films in die diversen anderen Dispositive, die heute zur Verfügung stehen, jenen Prozess, „by which the experience of a medium is reactivated and repropounded elsewhere than the place in which it was formed, with alternate devices and in new environments“ (S.28). Vier neue Typen von Bildschirmen spielen dabei laut Casetti die Hauptrollen: digitale TV-Screens, Computer und Tablets, Handybildschirme und medial bespielte Fassaden. Allerdings räumt er ein, dass die Erfahrungen, die mit diesen Dispositiven gemacht werden, manchmal nur fast, oft kaum, teilweise sogar überhaupt nicht denen der Kinorezeption entsprechen (vgl. S.30ff.). Dieses Eingeständnis bringt das Argument in eine gewisse Schiefelage. Denn warum muss die Kinoerfahrung noch als Paradigma erhalten, wenn die neuen Erfahrungs-

typen dem alten kaum ähneln? Casetti geht vorsichtiger vor als Dubois. Er gesteht zu, dass der Akt des Wiedererkennens (des alten Erfahrungstyps) nicht selbstverständlich ist (vgl. S.38). Dennoch hat er aber die begriffliche Vorentscheidung getroffen, noch dort von Kino zu sprechen, wo es den Saal und die kollektive Rezeption nicht mehr gibt: „Cinema today is an expanding reality; or rather, expansion is the reality that best defines cinema today“ (S.111). Die Schwäche seines Buchs besteht darin, dass es ihm nicht gelingt zu zeigen, was mit dieser Begriffsdisposition gewonnen wird. Eigentlich ist sie kontra-intuitiv (welche Zuschauer_in sagt schon, es handele sich um ‚Kino‘, wenn sie oder er einen Film auf dem Laptop schaut) und wäre daher besonders rechtfertigungsbedürftig.

Dabei eröffnet sich im dritten Kapitel von Casettis Buch eine plausible Alternative, die er allerdings nicht weiterverfolgt. Über die neuen Weisen, Filme zu sehen, ließe sich gut und produktiv mithilfe des Dispositiv-Begriffs reden. In komparativer Weise ließen sich die Unterschiede der Dispositive und die an diese gebundenen Erfahrungsweisen erhellen. Im Zentrum könnte weiterhin der Begriff des Films stehen, der über die verschiedenen Dispositive hinweg stabil bleibt.

Das Kino (im engeren Sinn) ist nicht mehr das dominante Dispositiv der Filmrezeption, sondern nunmehr eins neben vielen anderen, wie die von Casetti präsentierten Zahlen zeigen (vgl. S.46): Im ersten Quartal 2012 hatten 44 Prozent der US-Zuschauer_innen einen oder mehrere Filme im

Kinosaal gesehen, 59 Prozent auf DVD oder Blu-Ray, 58 Prozent im Fernsehen. Die größten Wachstumsraten hatten Streamingdienste. Gleichzeitig haben aber die Kinoeinnahmen 2012 weltweit nicht ab- sondern zugenommen (vgl. S.45). Bei der Interpretation der Daten kommt es also auf die Gewichtung an: Legt man Wert darauf, dass das Kino im intramedialen Vergleich an Dominanz verliert oder betont man, dass es insgesamt nach wie vor wächst?

Für die Filmwissenschaft sind die Nachrichten gut, so oder so: Es werden mehr Filme gesehen und auf mehr verschiedene Arten als je zuvor in der Geschichte. Es ist müßig, über das Ende des Kinos zu spekulieren, die Herausforderung besteht vielmehr darin, die verschiedenen Dispositive der Bewegtbildrezeption zu erforschen: die spezifischen Erfahrungen sowie die Modi der Interaktion, die sie ermöglichen, und die filmischen Formen, die auf sie angelegt sind.

In meinen Augen bringt die Entscheidung für einen sehr weit gefassten Kino-Begriff die Argumentationen von *The End of Cinema?* und *The Lumière Galaxy* in eine gewisse Schiefelage. Dennoch bieten beide Bücher wichtige Konzepte und neue Perspektiven auf die sich momentan rapide verändernde Kultur der Filmrezeption. Insbesondere Casettis Erfahrungsbegriff wird – vom Kino-Paradigma gelöst, aber darauf rückbeziehbar – für die weitere Erforschung audiovisueller Dispositive sicherlich zentral bleiben.

Guido Kirsten (Stockholm)