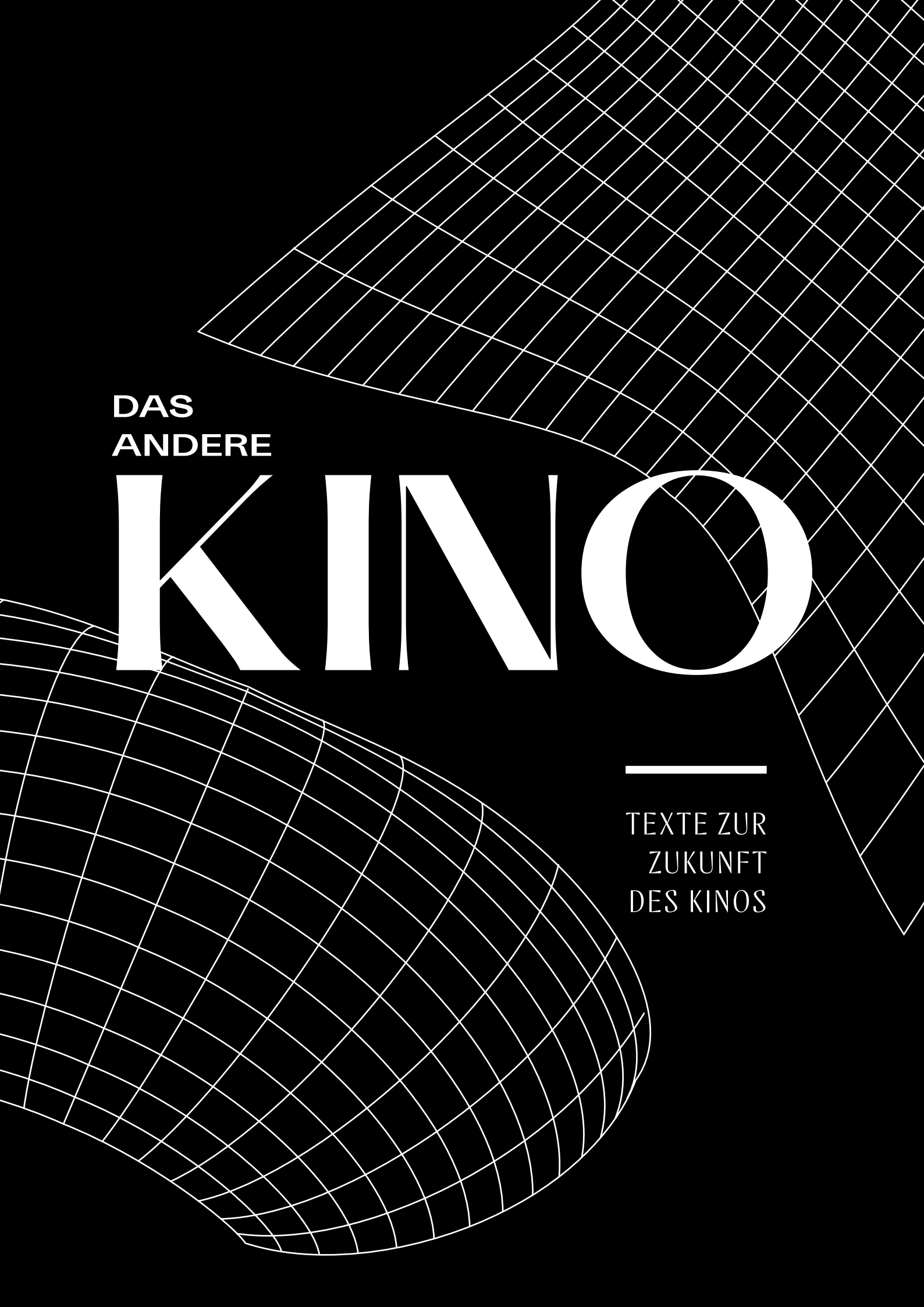


DAS ANDERE KINO

TEXTE ZUR ZUKUNFT DES KINOS

VORWORT 3

EDGAR REITZ 4
KINOTOPIA

DANIEL MOERSENER 8
„WIE GEFÜHLE IN EINER KALTEN WELT“–
PLÄDOYER FÜR EIN KINO DER
GROßZÜGIGKEIT GEGENÜBER DEM
UNWAHRSCHEINLICHEN

SIMONE ARCAGNI 10
CINEMA FUTURO

ANGELA RABING & FRANZISKA WAGNER 15
RAUM – KÖRPER – EMPATHIE

DANIELA KLOOCK 18
LICHT AN- LICHT AUS?

VINZENZ HEDIGER 22
GOODBYE HOLLYWOOD, WELCOME LAGOS
AND SEOUL

RÜDIGER SUCHSLAND 26
DAS KINO WIRD EIN BEBEN SEIN, ODER ES
WIRD NICHT SEIN. 10 VORLÄUFIGE THESEN
ZUR ZUKUNFT DES KINOS

DIE DÜNE IM FOYER 29
EIN GESPRÄCH ZWISCHEN NIKLAS MAAK
UND LARS HENRIK GASS ÜBER DIE ZUKUNFT
VON KULTURBAUTEN UND DEM KINO ALS
NEUEM BEGEGNUNGSORT

DREHLI ROBNIK 37
REINES WARTEN UND IM KINO BLEIBEN

SEBASTIAN SELIG 41
KINOBESUCHE. EINE KLEINE PHÄNOMENOLOGIE

ROUND-TABLE: 44
RÜDIGER SUCHSLAND IM GESPRÄCH MIT
GABU HEINDL UND RP KAHL ÜBER DAS LICHTER-
KONZEPT FÜR EIN HAUS DER FILMKULTUREN

EIN KINOENTWURF (OHNE ZUKUNFT) 49
LE CENTRE CULTUREL DÉDIÉ AU 7ÈME ART

AUTOR*INNEN 52

IMPRESSUM 55

VORWORT

Wir leben im Zeitalter des Bildes, mehr noch: des Bewegtbildes. Der Film ist zum Wissensträger und zur Lebensform geworden. Durch die technische Entwicklung allgegenwärtiger digitaler Endgeräte und deren Übertragungswege erleben wir zugleich eine zunehmende Vereinzelung der Menschen. Die Bedeutung des Kinos als originärem Rezeptionsort für das Filmerleben schwindet. Das hat gesellschaftliche Konsequenzen: Die Krise des Kinos ist auch eine Krise des öffentlichen Raums. Als Ort der Zusammenkunft und Diskussion, kulturkritischer Moderation und gemeinsamer Reflexion ist dieser für eine demokratische (Stadt-)Gesellschaft von großer Bedeutung. Ohne soziale Räume des Diskurses, ohne kollektive Erfahrungen droht der Verlust ihres Fundaments. Es braucht deshalb eine umfassende Neudeutung des Kulturraums Kino.

Unsere Publikation möchte dieser Neudeutung Raum geben und sie dadurch voranbringen. Ihre Texte und Gespräche versammelt sie bewusst unter einem Titel, der bereits einige Jahrzehnte zurückreicht, genauer: in das Aufbruchs-Jahr 1968. Denn die Zukunft ist nicht nur morgen, sondern war auch bereits gestern. Oder um es mit den Worten Edgar Reitz' zu sagen: „Häufig findet man Lösungen und Impulse zur Erneuerung in der Vergangenheit, in Gestalt von Versuchen und Projekten, die ihrer Zeit voraus waren."

Seinerzeit zielte „das andere Kino" auf die etablierten Filmfestivals in Oberhausen und Mannheim, die viele Arbeiten des Filmnachwuchses ins Nebenprogramm verbannten oder gar nicht erst zuließen. „Das andere Kino" wurde von seinem Wortschöpfer Helmut Herbst für den Versuch in Anschlag gebracht, neue Wege der Filmaufführung zu gehen. In einem umfassenderen Sinn möchten wir diese Haltung auch allen folgenden Texten voranstellen: Das Kino als Ort, Geschehen und Haltung soll neu gedacht werden – jenseits seiner eingeschliffenen Formen. Warum das bitter nötig ist, schildert uns eindrücklich Daniela Kloock in ihrem Aufsatz *Licht an – Licht aus?*.

Einmal mehr Edgar Reitz: „Wenn ein System wie das Kino nach seiner über hundertjährigen Geschichte wieder einmal in der Krise steckt, so kann man das als Gefahr, aber auch als Chance zur Erneuerung verstehen." Dieses wie auch das vorherige Zitat sind seinem Text *Kinotopia* entnommen, mit dem wir unsere Publikation eröffnen und dessen optimistischer *sound* gleichsam alle weiteren Überlegungen begleiten soll. Anstatt kulturpessimistisch einen etwaigen Verlust zu beklagen, schauen wir gespannt in die Zukunft des Kinos. Wobei es auch das nicht ganz trifft, wie uns Sebastian Selig in seinem Text *Kinobesuche. Eine kleine Phänomenologie* nahezu plaudernd offenbart: Es gibt nicht das Kino, sondern Kinos, und folglich auch mehr als eine Möglichkeit, sie neu zu denken. Davon zeugen eindrücklich die hier versammelten Texte. Beispielsweise Daniel Moerseners Plädoyer für ein *Non-Stop-Kino* oder Simone Arcagnis Text *Cinema Futuro*, der uns ein Vokabular zur Konzeptualisierung des zukünftigen Kinos an die Hand gibt. Ein solches Konzept (wenngleich mit anderem Vokabular), in diesem Fall für ein *Haus der Filmkulturen*, wird in dem auszugsweise transkribierten *Roundtable-Gespräch* zwischen Rüdiger Suchsland, RP Kahl und Gabu Heindl diskutiert. Ein anderes Gespräch zwischen Niklas Maak und Lars Henrik Gass verbindet das Nachdenken über neue Kinobauten mit Überlegungen zur Stadt der Zukunft. Apropos Kinobauten und Stadt: Das niederländische Architekturbüro *UNStudio* erklärt in einem Beitrag seinen Kinoentwurf *Le Centre Culturel Dédié au 7ème Art*, der den Stadtboden auf den Dächern von drei ineinander verschlungenen Baukörpern hätte fortsetzen sollen. Ermöglicht werden sollten dadurch Freiluftkino, Ausblick auf die Pariser Skyline sowie das Zusammenfallen von Film-Produktion und -Rezeption. Dass es nochmals andere (Kino-)Räume braucht, weil sich manche der gegenwärtigen Bewegtbilder nicht nur von der Leinwand lösen, um durch VR-Brillen als räumliche Umgebungen wahrgenommen zu werden, sondern diese körperlich-produktiv erkundet werden wollen, zeigen Angela Rabing und Franziska Wagner anhand der VR-Installation *Carne y Arena*. Anstiftung zur Kontroverse betreibt schließlich Rüdiger Suchsland mit seinen *10 Thesen zur Zukunft des Kinos.* Dass der immer wieder proklamierte Tod des Kinos eine Farce ist, weiß Drehli Robnik neben seiner Losung „Warthaus statt Arthouse" unterhaltsam zu entwickeln. Und weil Kino nicht nur ein Ort, sondern wie bereits erwähnt auch ein Geschehen ist, verabschieden wir mit Vinzenz Hediger Hollywood und heißen Lagos und Seoul willkommen.

In Konstellation gebracht, ermöglichen die zusammengetragenen Texte hoffentlich ein spannendes Leseerlebnis aus Verflechtungen, Reibungen, Sprüngen und produktivem Eigensinn – auf dass das Kino eine gute Zukunft hat und wir mit ihm.

Edgar Reitz

KINOTOPIA

EIN KURZER BLICK ZURÜCK

Das Kino war seit seiner Erfindung am Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder Schauplatz technischer Innovationen. Unter „Film“ verstand man weltweit den 35-mm-Filmstreifen mit der bekannten Perforation auf beiden Seiten. Die technischen Voraussetzungen für Aufnahme und Wiedergabe von Filmen waren komplex und erforderten umfangreiche industrielle Strukturen wie Kopierwerke, Studios, Verleihfirmen und Filmtheater mit einer teuren Projektionstechnik, die nur von Fachpersonal bedient werden konnte. Mit der Erfindung des Tonfilms geriet das weltweit erfolgreiche Stummfilm-Kino Ende der 1920er Jahre in seine erste Krise. Mit der Einführung von Farbfilm, Breitwandverfahren und Raumklang folgte schon bald der nächste technisch bedingte Wendepunkt. Mit wachsendem Erfolg in der Mitte des Jahrhunderts versuchten die Kinobetriebe, innenarchitektonisch und in der Anmutung der Säle, dem Sprechtheater oder der Oper ähnlich zu werden und deren Platz im bürgerlichen Leben einzunehmen. Insbesondere in den Großstädten wurden die Kinos zu Massenunterhaltungspalästen, die mit dem Auftritt der internationalen Stars auf der Leinwand das Lebensgefühl vermittelten, einer Weltkultur anzugehören.

Die Erfindung des Fernsehens und dessen Verbreitung stürzte das klassische Kinosystem von seinem Thron. Jetzt war es möglich geworden, die bewegten Bilder, Filme und Dokumentationen des Zeitgeschehens in jedes Wohnzimmer zu liefern. Die Erfindung des „Pantoffelkinos“ führte trotz der technisch und ästhetisch mangelhaften Bildübertragungsqualität seit den 1950er Jahren zur nächsten großen Krise der Kinos. Das klassische Kino mit dem Anspruch ein Filmtheater zu sein, war bereits ein halbes Jahrhundert nach seiner Erfindung zum Anachronismus geworden. Da sich der Film aber in dieser Zeit gerade erst als die neue Kunstgattung des Jahrhunderts im Bewusstsein durchgesetzt hatte, entstand gleichzeitig mit der Erfindung des Fernsehens eine internationale Filmkunstbewegung, deren Protagonisten (etwa die italienischen *Neorealisten* und die Regisseure der französischen *Nouvelle Vague*, des britischen *Free Cinema* oder des *Jungen Deutschen Films*) sich leidenschaftlich für den Erhalt des Kinos als Spielstätte ihrer Werke einsetzten. Die Begriffe „Film“ und „Kino“ hatten sich voneinander getrennt, und die junge Generation der Autorenfilmer sah im „Film“ eine neue Kunstform, während das „Kino“ nur noch einen der möglichen Distributionswege bezeichnete. Es entstanden Formen der Allianz zwischen Fernsehen, Arthouse-Kinos und staatlicher Subvention. Auch die kommerziellen Formen des Kinos fanden neue Wege: die sogenannten Multiplex-Kinozentren, die als Reaktion auf das Fernsehen ihre Säle zu Schachtelkinos verkleinerten und versuchten, mit einer Vielfalt von Programmschienen in Dutzenden von kleinen Sälen eine Art Kino-Supermarkt zu etablieren. Die wohnzimmerartigen Kinoschachteln konkurrierten mit dem Fernsehen, das aber immer mehr Sendekanäle und Programmschienen anbot und diesen Konkurrenzkampf wegen seiner technischen Überlegenheit gewinnen musste.

Wenn wir die hier skizzierte Entwicklung betrachten, sehen wir, dass es immer technische Erfindungen gewesen sind, die den Weg der bewegten Bilder markierten. Die Antriebskraft des technischen Zeitalters kommt jedoch niemals zum Stillstand.

HEUTE HABEN WIR ES MIT EINER TECHNISCHEN INNOVATION ZU TUN, DIE WIEDERUM DIE GESAMTE KINOBRANCHE IN FRAGE STELLT: DIE DIGITALISIERUNG UND DAS INTERNET. BEIDES GEHÖRT ZUSAMMEN, UND DIE BITS UND BYTES HABEN LÄNGST BEGONNEN, ALLE BISHERIGEN ENTWICKLUNGEN DER AUDIOVISUELLEN MEDIEN NEU ZU DEFINIEREN.

Der 35-mm-Filmstreifen als Produktions- und Distributionsmedium ist Geschichte geworden. Die bewegten Bilder haben sich von der Welt der Filmstreifen, der Mechanik und der festen Orte für immer verabschiedet. Sowohl das Kino, das uns Cineasten immer eine hoffnungsvolle und freiheitliche Heimstatt gewesen ist, geht dabei zugrunde, als auch das Fernsehen, das sich mit seinen hierarchischen Programmstrukturen, seiner überholten Sendetechnik und seiner Selbstbezogenheit als nicht mehr zeitgemäß erweist.

Zur digitalen Krise des Kinos und ihren Ursachen ist in letzter Zeit viel geschrieben worden. Überall wird nach Alternativen und neuen Konzepten gesucht.

DIE FRAGE, DIE UNS DESWEGEN INTERESSIERT IST EBENSO DRAMATISCH WIE UNIVERSELL: WIE WIRD DIE ZUKUNFT DER FILMKUNST AUSSEHEN UND WIRD DAS KINO ALS FESTER ORT DER KULTURELLEN ÖFFENTLICHKEIT DABEI WIEDER EINE ROLLE SPIELEN?

EIN ZWEIFACHER BLICK NACH VORN

Das Wichtigste ist für mich die Feststellung, dass sich der Film als künstlerisches Ausdrucksmittel mit allen seinen faszinierenden Gestaltungsmöglichkeiten als modernes Erzählmedium weltweit unerschütterlich etabliert und im Bewusstsein der Menschen immer tiefer verankert hat – und dies unabhängig von allen Entwicklungen der Technik, der Distributionswege und der Ansprüche des Marktes. Immer mehr ist das *Filmemachen* eine höchst attraktive Betätigung von phantasiebegabten jungen Leuten und Künstlern aller Altersstufen und sozialer oder ethnischer Zugehörigkeiten geworden. Die Filmkunst entwickelt sich zur Zeit unabhängig vom Kino und auch vom Fernsehen immer weiter und gewinnt eine Spontaneität und Direktheit, die man sich im Zeitalter des 35-mm-Films mit seiner behäbigen Mechanik nicht vorstellen konnte. Hier zeigt sich, dass der künstlerische Ausdruck mit den technischen Erfindungen wächst.

Das digitale Zeitalter hat zahllose neue Werkzeuge der Bild- und Tongestaltung hervorgebracht, die in den Händen einer illusionsfreien Generation zu immer größerer Unabhängigkeit von Kapital und Bevormundung durch die Filmbranche und ihre Subventionssysteme genutzt werden.

Es fällt auf, dass viele Nachwuchsregisseurinnen und -regisseure gar nicht mehr versuchen, ihre Werke in die traditionellen Vertriebswege des Kinos oder des Fernsehens zu bringen. Hier darf nicht übersehen werden, dass sich im viel gescholtenen Internet für jedes Werk, für jeden filmästhetischen Versuch eine Öffentlichkeit herstellen lässt. Kein Filmemacher muss völlig unbemerkt bleiben. Meine bereits 1968 in einem Essay veröffentlichte These: „Der Film verlässt das Kino“, bewahrheitet sich gerade auf der ganzen Linie.

Deswegen wage ich folgende Prognose: Das Kino der klassischen Jahre mit seinen bürgerlich geführten Filmtheatern in den teuren Geschäftslagen der Städte wird als Geschäftsmodell verschwinden. Auch die Multiplex-Häuser mit ihren standardisierten Vorführräumen und die meisten Säle der Arthouse-Betreiber werden nach und nach geschlossen. Was übrig bleibt, werden bestimmte Kinos sein, die sich als Hüter der Filmkultur verstehen und die von leidenschaftlichen Kennern des internationalen Filmschaffens nach dem Intendantenprinzip geleitet und als Teil des kulturellen Lebens einer Stadt oder Gemeinde verstanden und getragen werden.

VIELE INNOVATIONEN, SOWOHL WAS DIE PROGRAMMIERUNG ALS AUCH WAS DIE KINO-ARCHITEKTUR UND DIE PROJEKTIONSTECHNIK ANGEHT, WERDEN WELTWEIT DEM KINO EIN NEUES ERSCHEINUNGSBILD VERSCHAFFEN. DAS VORBILD SIND DIE VIELEN FESTIVALS, DIE SICH ALS NEUER MARKT UND NEUES ERFOLGSMODELL ETABLIEREN.

Auch das Fernsehen wird sich ändern. Eine in zahllose Interessenblasen zersplitterte Gesellschaft wird die TV-Sendeanstalten mit ihren vor „Relevanz“ strotzenden Programmkonzepten und ihrer ewigen Sendezeitnot nicht favorisieren und eines Tages die Rundfunkgebühren in Frage stellen. Die Zeiten, in denen das Fernsehen sich als „Leitmedium“ verstehen konnte und sich im politischen Leben als „vierte Gewalt“ fühlte, werden zu Ende gehen.

DIE GUTE ALTE ZUKUNFT

Wenn ein System wie das Kino nach seiner über hundertjährigen Geschichte wieder einmal in der Krise steckt, so kann man das als Gefahr, aber auch als Chance zur Erneuerung verstehen. Häufig findet man Lösungen und Impulse zur Erneuerung in der Vergangenheit, in Gestalt von Versuchen und Projekten, die ihrer Zeit voraus waren oder zu deren Realisation die wirtschaftliche Basis gefehlt hat. Betrachten wir zum Beispiel den Formenreichtum der Filme der frühen Stummfilmzeit, so sehen wir, dass großartige Welterfolge mit Filmen möglich waren, die nicht länger als drei Minuten dauerten, oder dass Leinwandfiguren die in Kurzfilmen auftraten zu Mythen werden konnten. Die Anordnung von Zuschauerraum und Leinwand, die Mischungen von Simultanprojektionen und Live-Auftritten wurden von Anfang an erkundet und trotz gelegentlicher Welterfolge nicht weiter entwickelt, weil sich der Mainstream auf den 90-minütigen Genrefilm festgelegt hatte. Mutige Filmemacher experimentierten dennoch in allen Jahrzehnten der Filmgeschichte mit Verbesserungen der Projektion, mit Multi-Screen-Verfahren, mit Live-Musik, Rezitationen, Gesang oder Mischformen zwischen Theater, bildenden Künsten und einer oder mehreren Leinwänden. Der Experimentalfilm suchte mehr als nur den spektakulären Effekt des Ungewohnten. Es ging ihm auch immer um die zukünftigen Entwicklungen der Filmkunst im Ganzen, denn es war immer schon vorhersehbar, dass diese jüngste der Künste ihren Platz im kulturellen Leben der Menschheit erst entwickeln und nach ihren eigenen Gesetzen durchsetzen muss.

Auch ich habe seit Anfang der 1960er Jahre immer wieder Kino-Utopien entwickelt und zum Teil auch realisiert. Immer ergaben sich diese Entwürfe aus den inneren Notwendigkeiten der Themen und ihrer Darstellungsmöglichkeiten jenseits der banalen Regeln der Filmbranche. Das Filmemachen habe ich immer als eine Pioniertätigkeit empfunden, denn jeder Film war ein Triumph der Phantasie im Kampf gegen die Umstände. Ich habe gut die Hälfte der 120 Jahre Filmgeschichte miterlebt und versucht, mit jedem meiner Filme diese Geschichte ein Stückchen weiterzuschreiben.

DIE KRISE, VON DER HEUTE GESPROCHEN WIRD, HAT DAS KINO IN ALLEN SEINEN JAHRZEHNTEN SCHON IMMER BEGLEITET.

DIE ZEIT IST GEKOMMEN, AUF DIE ANFÄNGE DER FILM- UND KINOGESCHICHTE ZURÜCKZUBLICKEN UND EINEN VÖLLIG NEUEN ANLAUF ZU NEHMEN. DAS DIGITALE ZEITALTER UND DAS INTERNET SIND EINE REALITÄT, IN DER DAS KINO EIN NEUES LEBEN BEGINNEN KANN.

Der Text stammt aus dem Entwurf eines Ausstellungsprojektes zur Zukunft des Kinos von Edgar Reitz aus dem Jahr 2020.

Daniel Moersener

„WIE GEFÜHLE IN EINER KALTEN WELT“

PLÄDOYER FÜR EIN KINO DER GROSSZÜGIGKEIT GEGENÜBER DEM UNWAHRSCHEINLICHEN

Was für ein Kino wünschen wir uns für die Zukunft? Mit der Frage nimmt man das Kino beim Wort, denn Kino ist immer kollektive Wunscherfüllung gewesen. Wohlgemerkt nicht so sehr Erfüllung der Wünsche nach Approbiertem und Bekanntem, im Gegenteil: Das Kino liefert Bilder, deren Wirkung auf die Betrachtenden noch nicht vollends abzuschätzen sind, die einen vielleicht schaudern lassen und einen doch auf dunkle Weise anziehen.

Das Kino ist so verlockend, da in ihm ein technischer Funktionalismus zu Werke geht, der die technischen Funktionalismen des Alltagslebens in entgegengesetzter Richtung organisiert. Wenn Filmkamera und Filmprojektor funktionieren, entkoppeln sich die produzierten Bilder von aller zweckmäßigen Funktionalität und begrifflichen Identität, mithin vom alltäglichen Primat des Müssens. Solche funktionalen und begrifflichen Entkoppelungen sind schon in einer Urszene des Kinos angelegt, der Einfahrt eines Zuges: Eine riesengroße Lokomotive schießt auf das Publikum zu, versetzt es in Aufruhr.

„Wir nehmen eine Projektion wahr, aber zugleich werden wir durch die Erscheinungen hindurch einer Realität in uns ‚unnatürlich‘ gewahr. ‚Unnatürlich‘ heißt in einer nicht den Alltagsgewohnheiten, nicht der vergesellschafteten Natur der Wahrnehmung entsprechenden, unnormalen Weise. Man könnte diese Wahrnehmung auch pervers nennen. (So pervers etwa wie Gefühle in einer ‚coolen‘ Welt.)“, beschreibt die Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann, was geschieht, wenn das Kino sich in Gang setzt. Der ästhetische modus operandi des Kinos bedient sich demnach einander abwechselnder, gegensätzlicher und sich verwandelnder Zugkräfte. Man spricht von einem Zug als charakterlichem Ausdruck von Gesichtern und Oberflächen, genauso wie ein Zug die Bewegung von Objekten und Körpern meint. Im Kino lösen sich die Züge des Alltags und formieren sich neu, sie werden an andere Stelle gerückt, verkleinert oder vergrößert.

Man könnte auch sagen, dem Kino wohnte immer schon eine Tendenz zur Großzügigkeit inne: Großzügig ist, wer mehr gibt, als die normativen Maße vorschreiben, wer sie aufsprengt und über sie hinausgeht. Großzügigkeit besitzt auch eine architektonische Komponente, sie skaliert neu, sie öffnet die Enge zur Weite. Die Großzügigkeit des Kinos erfüllt sich nach Schlüpmann nicht als reine Idee, sondern in seiner ästhetischen Vielgestaltigkeit, „in der Vergegenwärtigung körperlicher Reaktionen, von Wünschen, Träumen, Ängsten, von Erinnerungen, Erfahrungen. Sie verwirklicht sich in einer übersehenen, im Zuge der Vergesellschaftung übergangenen Realität des Zuschauers“.

Im Anschluss lässt sich streiten und diskutieren über den Film, der einen gerade, ohne dass man es recht bemerkt hätte, in den Griff genommen und ein wenig verändert hat. Mit jedem weiteren Film, den man gemeinsam sieht, über den man spricht und den man vielleicht irgendwann selber dreht, vergrößert sich unser Zugang zur Welt, die Wahrscheinlichkeit, Teilhabe an ihr zu erlangen. Kino stellt zur Disposition, was mühselig und verloren schien, rückt es in den Bereich des Möglichen.

DAS UNWAHRSCHEINLICHE GEGEN ALLE WIDERSTÄNDE DURCHSETZEN

Existenzielle Krisen hat es in der Geschichte des Kinos einige gegeben, und doch hat das Kino sie auf wundersame Weise überstanden, war einfach nicht totzukriegen. So ähnelt die Filmgeschichte als große Erzählung all den unzähligen Geschichten, die sie hervorgebracht hat. Es sind Geschichten des Sich-Durchsetzens gegen alle Widerstände: Verstorbene, die aus ihren Gräbern steigen, abgekämpfte Boxer, die sich nach dem erlittenen Hagel verheerender Treffer zum finalen Konter aufraffen, alternde Cowboys, die es noch mal allen zeigen wollen, die erlösende Rettung in letzter Sekunde nach einer sich steigernden Parallelmontage. Das Kino liebt solche Momente und scheint ihnen seinen Überlebenswillen als Kunstform direkt entlehnt zu haben.

Klaus Lemke, einer der wenigen Rebellen des deutschen Films, wünschte sich Anfang des Jahres ein Kino der „Großzügigkeit gegenüber dem Unwahrscheinlichen“. Ihm schwebt ein beinahe unbegrenzt zugängliches Kino mit einer lebendigen Kommunikationskultur vor: „Der Film läuft nonstop von mittags bis vielleicht 23 Uhr, ein Ticket gilt den ganzen Tag und man kann seine Lieblingsszene immer wieder anschauen.“ Zwischendurch ließe sich auch mal rausgehen, flirten, etwas trinken und dann wieder zurückkehren.

Das Kino wieder in alltägliche Zugänglichkeit münden lassen, mit allem kommunikativen Zauber drum herum, darauf kommt es an. Sigmund Freud sprach in seinen Schriften *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* und *Der Humor* über die Ökonomie des Witzes als Aufwandsersparnis. Witze und Humor, so Freud, sind deshalb so lustig, intim und lustvoll für uns, da sich in ihnen eine Lustquelle eröffnet, die in unserer Alltagssprache für gewöhnlich verschlossen bleibt. Der Witz „ermöglicht die Befriedigung eines Triebs (des lüsternen und feindseligen) gegen ein im Wege stehendes Hindernis und schöpft somit Lust aus einer durch das Hindernis unzulänglich gewordenen Lustquelle“.

Er geht dabei den einfachsten Weg über alltägliche Hemmungen hinweg, stellt also die sozialen und ökonomischen Anstandsregeln des Realitätsprinzips momenthaft in Frage. Im rund um die Uhr laufenden Nonstop-Kino kommen und gehen, flirten, trinken und diskutieren zu können: Was dem Kino bisweilen als unzeitgemäß vorgeworfen wird, gilt es als Aufwandsersparnis stark zu machen.„Das wäre eine völlig neue Kultur“, fügt Lemke hinzu. Zugleich ist diese Kinopraxis des Non-Stop-Kinos insofern kulturell erprobt, als sie im kinobegeisterten Frankreich und den USA der Sechziger gang und gäbe war. Der Filmkritiker Bert Rebhandl beschreibt in seiner Godard-Biographie *Der permanente Revolutionär* wie der junge Filmemacher immer wieder in Kinovorführungen aufsprang und den Saal verließ. Godards späteres Bonmot und zugleich auch die formale Maxime vieler seiner Werke, Film habe einen Anfang, einen Mittelteil und ein Ende, nur nicht unbedingt in dieser Reihenfolge, dürfte hier ihren Ursprung haben.

Martin Scorsese brach diesen März im *Harper´s Essay* eine Lanze für das liebevoll kuratierte Kino, das ihn in den 1960ern sozialisierte. Arthouses, die abwechselnd europäische Autor:innenfilme und Pornos laufen ließen, Kinos, die nächtelang Western zeigten oder krude Exploitationfilme. „Kuratieren ist nicht undemokratisch oder elitär, ein Begriff, der heute so häufig gebraucht wird, dass er bedeutungslos geworden ist. Kuratieren ist ein Akt der Großzügigkeit – man teilt, was man liebt und was einen inspiriert hat“, schreibt er. Dabei geht es ihm freilich nicht darum, zu kanonisieren und auszuschließen. Im Gegenteil, das Kuratieren aus Großzügigkeit forciert auch Zugang zu jenen Filmen, die historisch übervorteilt wurden, in ihrem ursprünglichen historischen Kontext womöglich scheiterten, die so aber in völlig neue Konstellation mit der Gegenwart treten können. Wenn Heide Schlüpmann sagt, das „Kino ist dafür da, die zu beherbergen, denen der mythische, religiöse, ideelle und – nicht davon zu trennen – ökonomische Zusammenhang abhanden gekommen ist, und die auf ihre bloße Existenz zurückgeworfen sind“, dann sind damit wir entfremdeten Individuen der technisierten Massengesellschaft angesprochen. Man könnte aber hinzufügen, es sind auch die Filme mitgemeint, denen historisch und wirtschaftlich die Grundlage und der Ausstellungswert entzogen worden ist.

Klaus Lemkes Mentorin, die Filmkritikerin Frieda Grafe, erwarb in einer Kultur des Nonstop-Kinos ihre Filmbildung. Sie bevorzugte Filme ohne aufwendige Bildungsansprüche. Die Universität galt ihr als „bedeutendste Brutstätte patriarchalischen Denkens“. Einer von Grafes Lieblingsfilmen war der günstig produzierte *House by the River* (1950) von Fritz Lang. Darin wird eine Leiche der Einfachheit halber im Fluss entsorgt und selbstverständlich wenig später wieder angeschwemmt und auffindbar. Ein unheimliches Bild und vielleicht eins, das geradezu prophetisch ist für ein Kino der Großzügigkeit gegenüber dem Unwahrscheinlichen.

Eine „Musealisierung“ des Kinos, wie von mancher Stelle gefordert, birgt die Gefahr, jene bahnbrechende Großzügigkeit des Kinos in eine mediengeschichtliche Grabkammer zurückzugeleiten. Man müsste das Kino gewissermaßen abstellen und verknöchern lassen, um es im Museum platzieren zu können. „Museum und Mausoleum verbindet nicht bloß die phonetische Assoziation“, wußte schon Adorno.

Wo der große Strom des Kinos seinen Bilderzug aber unablässig assoziieren, seinen Erzählungen ein Flussbett bahnen, seine Filme beinahe rund um die Uhr wiederholen darf, entstehen immer wieder neue Wahrnehmungszusammenhänge von Technik, Kunst und Leben. Dass man im Vorübergehen, aus der Beiläufigkeit heraus, in einen solchen Kinosaal schlendern kann, lässt das Kino die Geschichte wörtlich wieder einholen. Hier findet sich eine mögliche Antwort auf Heide Schlüpmanns Postulat zur Zukunft des Kinos: „In einer Erneuerung dagegen, die das Kino nicht zugleich enden lässt, geht es um die Wiederholung in die Lebensgeschichte – nicht nur eines einzelnen, sondern der Masse der Vereinzelten“. In einem solchen Kino wird aus gemeinsamer ästhetischer Erfahrung schließlich gemeinsame historische Erkenntnis. Eine Erkenntnis der Möglichkeit des Unwahrscheinlichen: wie Gefühle in einer kalten Welt.

Der Text ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung von „Kino als Aufwandsersparnis“, erschienen am 10.03.2021 in taz, die tageszeitung.

Simone Arcagni

CINEMA FUTURO

AUS DEM ITALIENISCHEN ÜBERSETZT VON KENNETH HUJER.

DAS KINO IST DIE EINZIGE KUNST, DEREN SCHICKSAL AUSSCHLIESSLICH VON DER TECHNIK ABHÄNGT.

RENÉ BARJAVEL, CINÉMA TOTAL

UND DAS ORGAN DES TRAUMS, DAS MIT DEM HERZEN, DEM AUGE UND DEM OHR VERBUNDEN IST, BILDET JENEN WUNDERBAREN APPARAT, DER DAS UNENDLICHE ZWINGT, IN DAS GEHÄUSE DES MENSCHLICHEN GEHIRNS EINZUDRINGEN, UND DUNKLE REFLEXE DER EWIGEN WAHRHEITEN, DES SUBSTRATS ALLEN LEBENS, AUF DIE SPIEGEL JENER GEHEIMNISVOLLEN CAMERA OBSCURA WIRFT, DIE DER SCHLAFENDE GEIST IST.

THOMAS DE QUINCEY, SUSPIRIA

UND EINES SCHÖNEN TAGES WERDEN WIR NICHT EINMAL MEHR FILME MACHEN MÜSSEN: IN IHREN GEHIRNEN WERDEN ELEKTRODEN EINGEPFLANZT SEIN, UND WIR BRAUCHEN NUR NOCH KNÖPFE DRÜCKEN, UND SIE WERDEN „OOHH“ UND „AAHH“ MACHEN, UND WIR WERDEN SIE ZUM WEINEN UND ZUM LACHEN BRINGEN.

ALFRED HITCHCOCK

(ANTONIONISCHE) VORBEMERKUNG ZUR FUTUROLOGIE DES KINOS

Rai 3, 29. Dezember 1985: die Sendung *La magnifica ossessione* wird ausgestrahlt. Gianluigi Rondi interviewt Michelangelo Antonioni: das Thema ist die Zukunft des Kinos. Antonioni hat gerade in Venedig *Il mistero di Oberwald (Das Geheimnis von Oberwald)* vorgestellt, einen mit neuer Videotechnik gedrehten Film. Indem Antonioni den in Zukunft vorstellbaren technologischen Horizont mit den Ausdrucksmöglichkeiten und der ästhetischen Darstellung verbindet, bietet er ein konkretes Verständnis von der Futurologie des Kinos. Dabei bezieht er seine Überlegungen auf die Möglichkeiten der Kamera und ihre wahrscheinlichsten Entwicklungen. Das hochauflösende *electronic cinema* (das Francis Ford Coppola in jenen Jahren entwickelte) ermöglicht den Zugang zu neuen spezifischen Qualitäten des Kinos. Vielleicht verrät man es sogar, ja, aber nur um es dann wiederzufinden. Antonioni beklagt sich darüber, dass er nicht über die gleichen Mittel wie die Amerikaner oder die Japaner verfügt (er nennt als Beispiel die von Sony fast science-fiction-mäßig betriebenen Forschungen). Die hochauflösende Technik bedeutet für ihn auch die Überwindung der Grenzen zwischen Kino und Fernsehen:

„DIE BESONDERHEITEN DES FILMS UND DIE BESONDERHEITEN DES FERNSEHENS WERDEN ZUSAMMENFLIESSEN"

sagt Antonioni und spricht von dreidimensionalen Computern, Lasern und 360°-Hologrammen.

Es geht nicht nur um Spezialeffekte, sondern um eine neue Ästhetik und ein neues Dispositiv: Die Bildschirme werden sich verändern wie auch der Vertrieb (er sieht bereits die Rolle der Satellitenübertragung voraus), ebenso die Kinosäle und selbst die Produktion. Er spricht sogar darüber, wie das neue Bild der Materie aussehen und wie der Fortschritt der Wissenschaft dazu führen wird, dass neue wissenschaftliche Konzepte in Bildern dargestellt werden müssen, und dass diese Art von Bildern genauso neu sein werden wie die noch nie dagewesene Sichtweise, die sie darstellen müssen.

GREENAWAY UND DER TOD DES KINOS

Peter Greenaway zufolge geht der Tod des Kinos auf den 30. September 1983 zurück, auf den Tag, an dem die Fernbedienung auf den Markt kam. Die Fernbedienung stellt für den Regisseur eine klare, offensichtliche und unheilbare Verletzung von allem dar, was wir immer als Kino betrachtet haben – dieses Gerät, das es dem Zuschauer erlaubt, seine eigene Auswahl zu treffen, aber auch verschiedene audiovisuelle Inhalte zu „montieren", bequem sitzend und aus der Ferne. Gerade in den 1980er Jahren widmen sich viele theoretische Debatten dem sogenannten „Tod des Kinos". Hier genügt der Hinweis, dass das Aufkommen verschiedener Technologien und damit verschiedener Versuche, Kino zu machen, mehrfach eine Reflexion über seinen Tod auslöste:

ALS OB ES NICHT MÖGLICH WÄRE, SICH EIN KINO AUSSERHALB SEINER SELBST UND SEINER INSTITUTIONALISIERTEN PRAKTIKEN VORZUSTELLEN.

Wir fragen uns: Wenn wir einige Variablen des Kinos verändern, wenn wir im Sinne einer teilweisen Veränderung seiner DNA operieren, was kommt dabei heraus? Oder genauer gefragt: Welche Art von Kino könnte sich aus jeder der möglichen Änderungen ergeben?

ARCHÄOLOGIE DER ZUKUNFT

Seit der Projektion der Gebrüder Lumière im Jahr 1895 hat das Kino große Veränderungen durchgemacht, verschiedene Formen, Arten und Praktiken entwickelt, verschiedene technologische Wendepunkte erlebt, aber irgendwie hat es sich mit seinem Produktionsmittel oder besser gesagt mit seinen technischen Geräten identifiziert – der Filmkamera, der Filmaufnahme, dem Projektor und der Black Box, die speziell für die Umsetzung seiner Inhalte ausgerichtet wurde, dem Kinosaal – und auf diesen Produktionsmitteln hat es seine Geschichte und seine kritischen und sozialen Strukturen aufgebaut.

Zu Beginn des neuen Jahrtausends erscheint das Kino als eine Institution, die ihr hauptsächliches Wirkungsfeld in der Narration findet, daneben aber auch andere Formen entwickelt. Das Kino befindet sich heute in einer Modell- und Publikumskrise, aber auch in einer Wirtschafts- und Industriekrise. Auch wenn die Krise für das traditionelle Kino eine Verdammung ist, so könnte man sie andererseits für die neuen Produktionsmodelle sogar begrüßenswert finden. Diese Identitätskrise des Kinos bot auch Anlass zur Wiederbelebung von Theorien über das *expanded cinema*, das *future cinema*, das *post-cinema* und den *post-screen*. Die Debatte über den Tod des Kinos hat also die Frage nach neuen Grenzen und neuen Identitäten des Kinos aufgeworfen, indem sie ein neues Modell vorschlägt, das, einem Fluss im Karst gleich, an verschiedenen Orten wieder an die Oberfläche tritt, abhängig von der jeweiligen Dynamik.

Malte Hagener schlägt vor, das gesamte riesige Gebiet des audiovisuellen Kinos zu erkunden. Auf die Frage: „Wo ist das Kino?", antwortet Hagener: „überall und nirgends". Hier möchte ich versuchen, eine andere Antwort zu geben: Das Kino ist in der Zukunft. Nicht, weil es auf einer zukünftigen Zeitebene angesiedelt ist, sondern weil es ständig auf der Suche nach seiner eigenen Identität ist, in der Aussicht, in experimentellen Versuchen, im Sprung nach vorn. Es treibt sich selbst voran, indem es sich auf digitale Maschinen stützt, die bereits gezeigt haben, dass sie perfekt mit Erwartungen, mit der Zukunftsdimension, mit der Beschleunigung umgehen können. Und in diesem Sinne spielt das Kino ein „Hin und Her" mit sich selbst, schafft Brüche, knüpft an das Kino der Ursprünge an, an die Experimente von Muybridge und Marey, und vor allem an das Kino der Lumières. Es ist ein Kino, das mit der Technologie experimentiert und mit Interesse auf die Welt der Wissenschaft blickt, das seine eigenen Möglichkeiten erzwingt, das Reales fotografiert, das nach Daten und Messungen sucht, das sich mit dem Begriff der „Anschauung" auseinandersetzt und dabei die Standpunkte der Medizin und der Physik einbezieht, wodurch ein „wissenschaftliches Kino" entsteht.

das kino ist in

FUTURE CINEMA

Fast zwanzig Jahre sind seit der mittlerweile historischen Ausstellung *Future Cinema. The Cinematic Imagery after Film* bereits vergangen – organisiert im *Zentrum für Kunst und Medien (ZKM)*. Die von Jeffrey Shaw und Peter Weibel kuratierte Ausstellung versuchte, Formen des *expanded cinema* und des *postcinema* zu erfassen – wie Installationen, interaktive Filme und Narrationen für das Internet. Die in dem Katalog zur Ausstellung enthaltenen theoretischen Anregungen sind nach wie vor ein Bezugspunkt für Wissenschaftler, die sich mit dem Kino, neuen Medien und neuen Technologien beschäftigen, auch wenn sich das technologische Panorama, in dem sich die Überlegungen von Shaw und Weibel bewegen, radikal verändert hat. Das Internet und das Web haben sich verändert, das Potenzial der künstlichen Intelligenz hat sich gewandelt, neue Verfahren wie genetische Algorithmen und *machine learning* sind entstanden. Das *future cinema* ist eine Erfahrung, die ihre Wurzeln in einer anderen Theorie hat, nämlich in der des *expanded cinema* von Gene Youngblood. In seinem gleichnamigen, bahnbrechenden Buch aus dem Jahr 1970 zeigt der amerikanische Gelehrte mit einer wahrhaft einzigartigen Klarsicht, wie sehr sich das Kino verändern kann, wenn es sich „erweitert" und beschließt, sich mit den Ausdrucksmöglichkeiten von Video und Digitalem zu kontaminieren und zu hybridisieren.

Youngbloods Überlegungen sind in den Anfängen der Videokunst angesiedelt, vor allem aber in einer Zeit, in der die Computer – noch weit von „home" entfernt – eine verkannte Realität waren, außer bei einigen wenigen „Kybernetikern", die das Potenzial der Technologie erahnten. Indem Youngblood die Arbeit einer Reihe von Künstlern aufmerksam beobachtet, die die audiovisuelle Sprache als ihre vorwiegende Praxis wählen, aber das Kino als Institution und Norm ablehnen, theoretisiert er eine neue Dimension des Kinos: die Ausdehnung auf neue Territorien, nicht nur formale, sondern auch kognitive. Es geht darum, die Möglichkeiten des Mediums zu testen, mit seiner Sprache zu experimentieren oder zu versuchen, die Vorführungen in Galerien, im Freien oder in Hallen wie Stan VanDerBeeks *Movie-Drome* zu verorten. Wir stellen das Wesen des Geräts und der Technologie in Frage, um die Rolle des Regisseurs, des Kreativen, der Vision und des Zuschauers neu zu definieren. Und genau dieser Fokus auf Technik wird zum Bezugspunkt, dem das *ZKM* für seine Ausstellung folgt. Der Ausstellungsraum ist mit Bildschirmen und Monitoren unterschiedlicher Größe und Technologie gefüllt, die einen Ort für Installationen bilden. Er lässt das Audiovisuelle in einer Reihe von Erfahrungen explodieren, die Kino, Fernsehen, Kunst und Video durchkreuzen. Und der Betrachter ist gezwungen, verschiedene Weisen der Nutzung zu verkörpern: sich bewegen, teilnehmen, interagieren, spielen, lesen.

der zukunft

Ausgehend von den Möglichkeiten des Mediums stellt das von Weibel und Shaw angedeutete Kino der Zukunft die Diskurse über Raum und Zeit, Bild und Ton neu auf und hinterfragt das Konzept des Kinos als eines bereits endgültig institutionalisierten Systems.

IM EXPANDED CINEMA UND IM FUTURE CINEMA WERDEN DIE VORDEFINIERTEN ROLLEN ÜBERSPRUNGEN: ES GIBT NICHT MEHR DEN SAAL, DIE PROJEKTION, DIE LEINWAND ODER DEN ZUSCHAUER. SOWOHL DER TECHNISCHE RAHMEN ALS AUCH DER INHALT DES KINOS SELBST WERDEN DURCH DIESE ÜBERLEGUNGEN AUF DEN KOPF GESTELLT.

Das „Kinematische" ist somit ein Vorschlag zur Erneuerung eines Kinos, das seine Zentralität verloren hat, das von der Sprache der Informationstechnologie aufgesogen wurde, das frei zirkuliert und Spuren seiner selbst im Internet und an den verschiedenen Orten des zeitgenössischen Lebens hinterlässt, vom Museum bis zum Einkaufszentrum, von der Diskothek bis zum Computer.

François Albera und Maria Tortajada zufolge bedeutet über das Kinematische zu sprechen, ein Gebiet auszuloten, in dem „das Kino über den Film hinausgeht". Ein Raum, in dem die Dispositive in ihrer Beziehung zu Technologien und zur Moderne untersucht werden. In gewisser Weise bestätigt man noch einmal den Wert eines privilegierten Blicks auf die Technologie, der wie ein Thermometer in der Lage ist, Variationen zu erfassen, sowohl in der Produktion von Bildern und Vorstellungen als auch in der Fähigkeit, neue Modelle der Verwirklichung und damit neue Zielgruppen zu konstruieren.

ALL DIES BEINHALTET DIE FRAGE NACH DEN MÖGLICHEN ENTWICKLUNGEN DIESER NEUEN „KINOMASCHINE", DIE IN DER LAGE IST, BEWEGTE BILDER ZU PRODUZIEREN UND GEBIETE ZU ERKUNDEN, DIE DAS KINO IM HERKÖMMLICHEN SINNE NICHT IN BETRACHT ZIEHT.

NACHTRAG

Das Vokabular, das wir zur Konzeptausarbeitung des zukünftigen Kinos benötigen und das uns die Annäherung des hermeneutischen Projekts an durch KI generierte Werke wie Zone Out ermöglicht, an VR-, AR- oder MR-Inhalte, an das photogrammetrisch aufgenommene After Solitary oder an den interaktiven Film The Moment, der durch einen EEG-Helm gesteuert wird, wird das folgende sein:

POSTDIGITAL
METAVERSUM
KRISE
DEZENTRALISIERUNG
LOSLASSEN
VERSCHWENDUNG
EXKURS
VERSCHMELZUNG
HYBRIDISIERUNG
AUSSONDERUNG
FEHLER
DEPOTENZIERUNG
UMLEITUNG
DEPERSONALISIERUNG
VERWIRREND
OBSZÖN

Angela Rabing & Franziska Wagner

RAUM – KÖRPER – EMPATHIE

AFFEKTIVE POTENZIALE DURCH RÄUMLICH-KÖRPERLICHE ERFAHRUNGEN IN DER VR-INSTALLATION CARNE Y ARENA

Wir[1] stehen nachts im Dämmerlicht in einer Wüstenlandschaft irgendwo zwischen den USA und Mexiko. Einen Moment zuvor waren wir noch in einem Raum mit weißen Wänden und grellem Licht, der an eine Gefängniszelle erinnert. Auf dem Boden zwischen kalten, silbernen Metallbänken lagen einzelne dreckige und verstaubte Schuhe mit kaputten und löchrigen Sohlen. Dort haben auch wir unsere Schuhe ausgezogen und sind beim Ertönen eines Alarmsignals in einen großen, dunklen Raum gegangen, dessen Boden vollständig mit Sand bedeckt ist. Barfuß und ausgestattet mit VR-Brille, Kopfhörern und Rucksack befinden wir uns nun in einer Wüste, umgeben von Sand, Kakteen und Felsen am Horizont. Nach nur wenigen Augenblicken sind Stimmen und Schritte zu hören. Wir wenden uns in die Richtung der Geräusche und eine Gruppe von vielleicht zehn Menschen kommt auf uns zu. Ein Mann geht leicht voran, eine Frau wird gestützt, ihr Knöchel ist verletzt und sie hat Schmerzen. Die Männer, Frauen und Kinder sind erschöpft, sie können kaum mehr weitergehen. Es bleibt nur kurz Zeit, sich unter den Personen umzusehen, sie näher oder aus der Ferne zu betrachten, da erscheint das grelle Licht eines Hubschraubers am Himmel. In den aufwirbelnden Sand, den wir am ganzen Körper spüren können, und das Motorengrollen, das uns in den Magen fährt, mischen sich aufgeregte Rufe: „Get down! Get down!“

Wir wenden uns in die Richtung der Geräusche und eine Gruppe von vielleicht zehn Menschen kommt auf uns zu.

[1] **Im Folgenden wird bei der Beschreibung der VR-Erfahrung von „wir“ geschrieben. „Wir“ steht dabei symbolisch für die Pluralitäten, die vielfältigen Perspektiven und Erfahrungen der VR-Nutzer*innen und Fliehenden, sowie das Schreiben in Co-Autor*innenschaft.**

Eine kürzere Version dieses Artikels von Angela Rabing ist bei *nach dem film* erschienen: https://nachdemfilm.de/reviews/carne-y-arena

Das Szenario des VR-Films *Carne y Arena (Virtually Present, Physically Invisible)* (Iñárritu, USA 2017) ist kurz umrissen: Menschen, die versuchen die Grenze zu den USA auf illegalisiertem Weg zu überqueren, werden von der *Border Patrol* aufgegriffen und abgeführt. Erst die immersive Erfahrung der *Virtual Reality* verdeutlicht aber die lebensbedrohlichen Ausmaße und die emotionale Aufladung dieser scheinbar einfachen Tatsache. Es ist das Anliegen von Regisseur Alejandro G. Iñárritu, dies für die Besucher*innen erfahrbar zu machen. Es gehe darum, die Sicherheit des Kinoraums zu verlassen, so Iñárritu:

> ***MY INTENTION WAS TO EXPERIMENT WITH VR TECHNOLOGY TO EXPLORE THE HUMAN CONDITION IN AN ATTEMPT TO BREAK THE DICTATORSHIP OF THE FRAME – WITHIN WHICH THINGS ARE JUST OBSERVED – AND CLAIM THE SPACE TO ALLOW THE VISITOR TO GO THROUGH A DIRECT EXPERIENCE WALKING IN THE IMMIGRANTS' FEET, UNDER THEIR SKIN, AND INTO THEIR HEARTS.***

Iñárritu arbeitete mit mexikanischen und zentralamerikanischen Migrant*innen zusammen, die auf diesem Weg in die USA gekommen sind: der Film beruht auf ihren Erfahrungen und sie spielen sich selbst. Im Anschluss an den Film sind in einem weiteren Raum gefilmte Portraits in die Wand eingelassen, die die persönliche Geschichte jeder*s Einzelnen erzählen. An der Grenze von Fiktion, Dokumentation und Animation entsteht ein kurzer Einblick in eine Situation, wie sie sich täglich ereignet und doch zumeist unsichtbar bleibt. Iñárritu schreibt:

> ***I INVITED SOME OF THEM [DIE MIGRANT*INNEN; A.R.] TO PARTICIPATE IN THIS PROJECT SO THAT THEIR PERSONAL JOURNEYS WOULD NOT BE JUST A STATISTIC FOR THE REST OF US, BUT WOULD INSTEAD BE SEEN, FELT, HEARD AND EXPERIENCED BY OTHERS. […] BY ADAPTING THE EVENTS EXPERIENCED BY ONE OR MANY OF THE IMMIGRANTS DURING THEIR JOURNEYS ACROSS THE BORDER AND ADDING SPECIFIC DETAILS DESCRIBED BY THEM, I WROTE AND STAGED A SCENE CREATING A MULTI-NARRATIVE SPACE THAT INTEGRATES MANY OF THEM IN WHAT COULD BE CALLED A SEMI-FICTIONALIZED ETHNOGRAPHY.***

Carne y Arena erweitert das Filmische. Nicht nur ist der kurze VR-Film in einen Ausstellungs- oder Installationskontext eingebunden, auch werden mehr Sinne als bei der audiovisuellen Rezeption eines Films direkt angesprochen. Unser Blick ist frei, wir können unseren Standort und unsere Perspektive auf die Geschehnisse selbst wählen. Unsere Aufmerksamkeit, die in dieser virtuellen Welt zunächst einmal ungesteuert und nicht fokussiert ist, wird durch visuelle, akustische und körperliche Reize auf das Geschehen gelenkt. Zwar wird unser Körper in der realen Welt des Ausstellungsraumes mit einem Rucksack ausgestattet und wir spüren den Wind des Hubschraubers auf unserer Haut und den Sand der Wüste unter unseren Füßen, doch in der virtuellen Welt haben wir keinen Körper: Auch wenn dort jemand eine Waffe auf uns richtet, sollte uns nichts passieren. Fliegt der Hubschrauber über die Szene, ist er vor allem zu hören – und zu spüren; das blendende Suchlicht macht es nahezu unmöglich, ihn tatsächlich am Himmel zu erblicken. Sein Auftauchen in der virtuellen Realität wird durch starke Wind- und Soundeffekte im realen Raum körperlich spürbar gemacht. Vor allem in dieser Körperlichkeit, die in *Carne y Arena* durch geschickten technischen Einsatz erzeugt wird, unterscheidet sich die VR-Erfahrung von der klassischen Kino-Erfahrung. Die Dominanz des (Audio-) Visuellen wird herausgefordert. Unser Körper befindet sich nicht mehr in der sicheren Geborgenheit des Kinosessels, er wird beweglich und damit zugleich angreifbar und verletzlich gemacht. Die Erfahrung, sich alleine in einer fremden, unwegsamen Umgebung zu befinden, die wir mit den Migrant*innen teilen, wird dadurch fühlbar, erlebbar, greifbar.

Durch diese Relationalität zwischen Mensch, VR-Technik, Raum und einem damit zusammenhängenden körperlichen Einfühlen entstehen Momente des (Des-)Orientiert-Werdens innerhalb von VR, die mit Fragen von *Othering* und Raumanordnungen in Zusammenhang stehen. VR-Projekte über Geflüchtete dienen als ein paradigmatisches Beispiel für das Versprechen von VR, Mitgefühl und Intimität zu vermitteln. Die Vermarktung von VR als ‚gute' Technologie basiert auf der, wie Lisa Nakumara gezeigt hat, vereinfachten Idee, dass rassistische, homofeindliche oder sexistische Denkmuster durch „virtuous VR" (‚tugendhafte' VR) überwunden werden können, indem man in die Perspektive marginalisierter und bedrohter Körper schlüpft. Chris Milk, VR- sowie Musikvideoproduzent und Mitbegründer der VR-Produktionsfirma *Within* (zuvor *VRSE*) prägte den Begriff von VR als „ultimate empathy machine", durch die wir mitfühlender und ‚menschlicher' würden. Der vorliegende Artikel zielt zwar auch auf die Potenzialitäten von VR ab, allerdings positionieren wir uns kritisch gegenüber dem Begriff der Empathie-Maschine – insbesondere in Verbindung mit der Verhandlung von Flucht. Vielmehr sehen wir die Potenzialitäten in der somatischen Affizierung der VR-Nutzer*innen, die durch eine körperliche Involviertheit vermittelt wird. In Auseinandersetzung mit *Carne y Arena* soll beispielhaft gezeigt werden, dass sich diese Potenzialitäten nicht automatisch durch die Nutzung von VR ergeben, ebensowenig wie VR per se als Empathie-Maschine bezeichnet werden kann.

UNSER KÖRPER BEFINDET SICH NICHT MEHR IN DER SICHEREN GEBORGENHEIT DES KINOSESSELS,

Die Konzeption von *Carne y Arena* als Installation arbeitet mit der Verschränkung von virtuellen und physischen Räumen und ermöglicht so eine andere Taktilität bzw. vielmehr Multisensorik durch erweiterte Räumlichkeit: Ventilatoren im Raum simulieren den Wind aus der VR-Welt und Rucksäcke geben haptisches Feedback. Das Projekt unterscheidet sich von den meisten VR-Projekten, die auf die Rezeption zu Hause angelegt sind, durch die notwendige Verschränkung mit einem eigens konzipierten physischen Raum. Die körperliche Erfahrung wird dabei durch Elemente innerhalb dieses Raumes sowie Kontrolle und Nicht-Kontrolle ebendieser erreicht und geht so über die Möglichkeit hinaus, den Blick um 360° schweifen lassen zu können. Um mit der zuvor genannten verkürzten Gleichsetzung „VR = Empathie“ zu brechen, muss eine kritische Perspektive auf VR entwickelt werden, die in engem Zusammenhang mit Fragen nach Kontrolle, Macht und Hierarchien innerhalb der Räume steht. Eine solche Perspektive, so unsere These, könnte verdeutlichen, dass sich die produktiven Momente der VR-Erfahrungen erst in der Kombination aus filmischen 360°-Welten mit physischen Elementen herausbilden.

Iñárritu unterstreicht das affektive Potenzial von VR auch narrativ-dramaturgisch.

> WÄHREND DER HUBSCHRAUBER ÜBER DER GRUPPE KREIST, MÜSSEN WIR UNS ENTSCHEIDEN, OB WIR DIE UNS ZUGEWIESENE ROLLE ANNEHMEN, ALS TEIL DER GRUPPE HANDELN UND DECKUNG SUCHEN; ODER OB WIR DIE SZENE VON AUSSEN BEOBACHTEN, INDEM WIR EIN PAAR SCHRITTE ZURÜCKGEHEN.

Wenn die Beamt*innen der *Border Patrol* aus den heranfahrenden Autos springen, sie ihre Waffen auf die am Boden liegenden Migrant*innen richten und Männer und Frauen getrennt zu den Autos geführt werden, stehen wir hilflos daneben. Wir werden gezwungen, uns zu den Geschehnissen zu verhalten, müssen unseren Standpunkt wählen, können genauer hinschauen oder den Blick abwenden. Wir befinden uns zwischen der Identifikation als Protagonist*in und einer selbst gewählten, distanzierten Position als Beobachter*in.

Auch wenn mit dem VR-Film ein immersives Eintauchen und damit das Vergessen der medialen Vermittlung angestrebt wird, bleiben wir uns doch stets bewusst, dass wir gerade zu unserer eigenen Kameraperson werden, dass wir uns nicht real in brenzligen Situationen, sondern in der Sicherheit des Ausstellungsraumes befinden und die virtuelle Realität für uns nur technisch heraufbeschworen wird. In *Carne y Arena* werden das Tragen der VR-Brille und die Präsenz im Ausstellungsraum auf besondere Weise kombiniert und so die technischen Möglichkeiten gekonnt dazu genutzt, mittels der verstärkten körperlichen Erfahrung Emotionen zu erzeugen. In dem dadurch entstehenden immersiven Nachempfinden einer Realität der Anderen – der Migrant*innen –, in die wir buchstäblich hineinversetzt werden, bei gleichzeitiger Reflexion darauf, dass wir uns in einer Beobachter*innenposition befinden, liegt das Potenzial der Virtual Reality. Vor dem Hintergrund aktueller Geschehnisse an der US-amerikanischen Grenze, wie auch durch Verweise auf die europäische Mittelmeergrenze, transportiert *Carne y Arena* damit eine klare politische Botschaft. Die Ausstellung beginnt und endet in einem abgedunkelten Warteraum. An der Wand prangt ein überdimensionales organisches Herz, dessen Herzkammern mit „U.S.“ und „T.H.E.M.“ bezeichnet sind. Adern – zugleich Wege oder Flüsse auf einer Landkarte – sind beschriftet mit „Immigrants“, „Patriots“, „Refugees“, „Citizens“, „Illegal Aliens“ oder auch „Artists“ und „Activists“.

ER WIRD BEWEGLICH UND DAMIT ZUGLEICH ANGREIFBAR UND VERLETZLICH GEMACHT.

Daniela Kloock

LICHT AN– LICHT AUS?

Der Film und das Kino befinden sich mediengeschichtlich schon geraume Zeit in einem komplexen Scheidungsprozess. Mit dem Universalmedium Software hat diese Trennung eine weitere, vielschichtigere Dimension erhalten. Die Zugriffsmöglichkeiten auf Filme sind heute spontan, simpel und alltäglich. Der PC-Monitor zu Hause oder das iPhone auf Reisen garantieren jedem sein „CINEMA WITHOUT WALLS". Statt Verortung und Klausur bestimmen Ubiquität und Wahlfreiheit die Filmrezeption.

Erstaunlich ist dabei, wie hartnäckig das Kino diese Veränderungen ignoriert. Beispielsweise steht einer veritablen Explosion an Filmen eine schrumpfende Diversität an Kinoprogrammangeboten gegenüber. Auch haben viele Filmliebhaber andere Vorstellungen davon, wie und welche Filme gezeigt werden sollten. Bestenfalls an den kulturellen Rändern der Großstädte wird diesen Wünschen nachgegangen. Über dreihundert Berliner Filmclubs, aber auch die wachsende Zahl an Filmfestivals zeigen, wo grundsätzliche Dilemmata liegen:

1.
KINO HAT SEINE ZUSCHAUER AUS DEN AUGEN VERLOREN, SCHAFFT KEINE ATTRAKTIVITÄT, KEINE COMMUNITY.

2.
KINO HAT SICH SELBST AUS DEN AUGEN VERLOREN, ALS „POPKORNSTATION" MIT FILM-ANHÄNGSEL WIRD ES KAUM ÜBERLEBEN.

Eine komplette Neuausrichtung wäre vonnöten. Diese kann jedoch nur dann erfolgreich sein, wenn genauer zur Kenntnis genommen wird, was sich derzeit verändert – bei den Zuschauern, bei den Filmen, in unserer Kultur insgesamt.

REDISCOVER CINEMA

In einer sich grundsätzlich transformierenden Kommunikations- und Interaktionswelt gilt es, die Besonderheiten des Ortes „Kino“ stark zu machen.

Kino, die Erfindung ohne Ursprung, hat einen medienarchäologischen Anfang. Es beginnt im Lichtschein des Feuers illuminierter Höhlenmalereien. Nach wie vor gleichen Kinos Höhlen, dunklen Versammlungsräumen, die weder privat noch rein öffentlich sind. Zweifelsohne gehören sie in eine historische Konstante von Kult-Orten, für die Menschen immer noch empfänglich sind. Dunkelheit und Abgeschiedenheit von der Welt sind die entscheidenden Voraussetzungen für komplexe psychische Prozesse, die die Zuschauer durchlaufen. Mit den Bildern, die im Erscheinen verschwinden, mit dem Ton, der umhüllt und den Kinoraum füllt, glaubt man sich selbst ungesehen und gibt sich der Illusion hin, dass alles, was auf der Leinwand geschieht, real ist. Das fühlen wir auch, wenn wir träumen. Doch was psychisch und physisch in Gang gesetzt wird, gleicht eher einem Halluzinationsraum als einem „Dreamland“, wie viele der ersten frühen Kinos genannt wurden.

VIELLEICHT BLEIBT MIT DEM „LICHTSPIELTHEATER“, UM DIESEN ALTEN TERMINUS ZU REANIMIEREN, UNSERER KULTUR EIN (LETZTER) ORT DES KOLLEKTIV ERLEBTEN RÜCKZUGS IN EINE VERORDNETE STILLE.

Jenseits der Gottesdienste in den heute weitgehend leer stehenden Kirchen bedeutet Kino Zusammen-Sein, „Communio“ – aber auch Empathieerfahrung. „Im Kino gewesen. Geweint“, die bekannte Tagebuchnotiz von Franz Kafka, bringt es auf den Punkt. Wir fühlen mit den Figuren, die nicht wir sind. Als Kinobesucher sind wir unterwegs in den Köpfen, Bildern und Blickweisen anderer. Für eine bestimmte Dauer nehmen wir etwas wahr, was nicht unserer Wahrnehmung folgt. Das ist nicht nur bequem und gefahrlos, es ist vor allen Dingen schön.

Hinzu kommt: Die Zeit im Kino ist die Zeit der erzählten „Geschichte“. Hier gibt es kein „Cogito Interruptus“, kein Handyklingeln, keine Ablenkung. Im deutlichen Kontrast zur zwanghaften Interaktion mit immer kleiner und immer schneller werdenden Bild- und Tongeräten, die wir noch dazu herrisch dirigieren, indem wir tasten, drücken und wischen, werden wir im Kino in Ruhe gelassen. Motorische Passivität, Entschleunigung und eine Auszeit aus der permanenten digitalen Selbstvergewisserungs-, Erregungs- und Beurteilungsmaschinerie sind garantiert. „Verpflichtend“ eingebunden in ein feststehendes Ritual, in einer weitgehend seiner Rituale beraubten Zeit, erlaubt das Kino ein totales Ab- und Eintauchen. So wie es sammelt und versammelt, birgt, schützt und entlastet es auch.

NUR HIER GELINGT DAS PARADOX – UND DAMIT SCHLIESSE ICH MEIN PLÄDOYER – WELCHES DARIN BESTEHT, VOR DER WELT GESCHÜTZT ZU SEIN UND SICH GLEICHZEITIG, MIT DEN AUGEN ANDERER, EIN BILD VON IHR ZU MACHEN. NICHT ZULETZT DIESER VERLOCKUNG ERLIEGEN WIR IMMER WIEDER VON NEUEM.

DARK AND SPORIFIC CINEMAS ARE OUT

Doch das Kino hat es schwer. Vor allem bei einem anspruchsvollen, cineastisch orientierten Publikum. Von einem Geschäftsmodell, welches Gewinne vorzugsweise über Blockbuster, Werbung und Popcorn generiert, ist nicht viel Kunstvolles zu erwarten. Das Filmangebot ist homogen und beruht auf festgefahrenen Vertriebswegen. Außerdem fehlen dem Kino aufgrund der Förderpolitik interessantere, internationale Filme. Eine kuratorische Hand wird ebenso vermisst, wie die Möglichkeit zu Gesprächen nach der Vorführung. Solchen Mankos arbeiten Initiativen entgegen, die Filme entdecken und zeigen, die es nicht (mehr) ins Kino schaffen – die alt, schräg, kurz, sperrig, queer oder schlicht low-budget sind. Auch geht es hierbei immer darum, ähnlich wie bei Festivals, Macher kennenzulernen, Gleichgesinnte zu treffen. Diese mehr oder weniger bekannten Interessengemeinschaften knüpfen an frühe Formen des Kinos an, als es sich aus den Jahrmarktsattraktionen zu lösen begann. So haben beispielsweise die Veranstaltungen, die vom Berliner Filmemacher Christoph Hochhäusler jahrelang regelmäßig im *Roten Salon* der *Volksbühne Berlin* stattfanden, historische Vorläufer. Louis Delluc, ein französischer Filmregisseur, gründete 1920 in Paris einen *Ciné-club*. Dort begegneten sich Intellektuelle, interessierte Zuschauer, aber auch berühmte Regisseure wie René Clair, Jean Cocteau, Jean Renoir oder Louis Buñuel. Sie alle erkannten das Potenzial solcher Treffpunkte. Auch wenn heutzutage nicht explizit von Filmclubs die Rede ist, man spricht eher von Kultursalons oder Film-Bars, so ähneln die Zusammenkünfte doch in Form und Inhalt ihren Vorgängern. Auch in der Kreuzberger Filmkunstbar *Fitzcarraldo,* deren provozierendes Motto diesem Abschnitt vorangestellt ist, gibt es so einen engagierten Austausch. Im Rahmen von *Shortcutz*, einem europäischen Kurzfilmnetzwerk, wurden beispielsweise jahrelang Kurzfilme präsentiert und prämiert. Derzeit finden inmitten eines über 10.000 DVDs umfassenden Filmarchivs neben Filmvorführungen auch kleine Live-Konzerte statt. Aktuell

hat die Filmkunstbar eine Kino-Lizenz erworben, so dass jetzt endlich all das legal gezeigt werden kann, was die Community interessiert.

KINO ALS KOMMUNIKATIONS-RAUM, ALS TREFFPUNKT

„A nice place to go with friends", „charming and local", „small and cozy", was klingt wie Bewertungskategorien für Ferienwohnungen meint hier Orte, an denen ein vorwiegend junges, internationales und polyglottes Publikum Filme sieht. Im Sommer auf begrünten Dachterrassen, in Hinterhöfen mit ein paar ausrangierten Sofas, in aufgegebenen Puffs, Bäckereien oder Kneipen etabliert sich in den größeren Städten eine eher Hipster-orientierte Szene. Auch sie verbindet das Filmeschauen nicht mit dem Besuch eines Kinos, vor allem jedoch nicht mit den dort mehr oder weniger vorgeschriebenen Verhaltenskonventionen. In saalähnlichen Räumen, häufig unbequem, mit langen Werbe- und Vorfilmen 90 und mehr Minuten zwangsverpflichtet still und schweigsam zu sitzen – all das verspricht dieser Szene keinen Spaß. Hipstern geht es weniger darum, einen Film zu sehen, sondern das Filmerlebnis steht vorrangig im Zusammenhang eines gemütlichen Beieinanderhockens oder einer Party. Der eigentliche Abend beginnt erst NACH dem Film richtig. Man will chillen, Leute treffen, die man kennt, und: sich zeigen. Rauchen, Essen und Trinken sind erlaubt, auch Kommentare oder sogar Gespräche während des Films sind okay.

WIE DER AMBITIONIERTE CINEAST SO WILL SICH AUCH DER HIPSTER GEGENÜBER ÄSTHETISCHEN UND GESCHMACKLICHEN STANDARDS DES KONVENTIONELLEN KINOS ABGRENZEN.

Man hält mit dem Smartphone Kontakt zu anderen, tauscht sich über Filme und Treffpunkt aus, kennt jedoch durchaus recht rigide geführte Ausschlusskriterien. So gibt es etwa reglementierte E-Mail-Verteiler, die für eine bestimmte Zeit eine Szene für andere abschotten. Letztendlich aber teilt der permanent an seinem Handy hängende Existenzbastler die Sehnsucht nach einer Gemeinschaft – ganz im analogen Hier und Jetzt.

KINO AUF WANDERSCHAFT

Die zuweilen ästhetisch wenig attraktiven Bilderhöhlen erhalten während der Sommermonate noch weitere Konkurrenz. Einige ungewöhnliche und eher unbekannte Präsentationsformen, die sich Filmliebhaber, Studenten, Kreative und Cineasten ausgedacht haben, sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Eine ziemlich „verrückte" Idee für ein ökologisch nachhaltiges Freiluft-Kino kommt aus Kiel. Hier haben sich Studierende unterschiedlicher Fachrichtungen zusammengetan und ein *FahrradKinoKombinat* gegründet. Mithilfe recycelter Fahrräder und eines Waschmaschinenmotors ist ein garantiert CO2-freies Filmegucken an ausgefallenen Orten garantiert (fahrradkinokombinat.de). Auch das *Radkino* in Rostock (radkino.de) findet nach diesem Prinzip statt. Keine Blockbuster werden hier gezeigt, sondern Kurz- und Independentfilme. Seit 2015 existieren diese Open-Air Veranstaltungen bereits, an denen sich die Zuschauer auch beteiligen können, indem sie Filme vorschlagen oder mitbringen. Immer wieder neue Möglichkeiten, wo man einen Projektor aufstellen kann, findet auch der Nürnberger Verein *Mobiles Kino.de*. In Schwimmbecken, Opernhäusern, Fabrikhallen, Straßenbahnen, Kirchen und natürlich im Freien werden Filme gezeigt. Die „Pop-Up Cinema Events" werden im Netz annonciert, die locations sind hip, das Filmangebot avanciert (mobileskino.de).

Besonders interessant bzw. ausgefallen ist in diesem Zusammenhang, was sich eine Hamburger Künstlergruppe ausgedacht hat. *A wall is a Screen* verfolgt zusätzlich zum Filmangebot einen urbanistischen Anspruch. Das Ganze ist eine Kombination aus Stadtführung und Filmnacht. Verödete Innenstädte werden belebt, indem auf leeren Wänden Kurzfilme verschiedener Genres gezeigt werden. Ist ein Film zu Ende, wandert die Zuschauer-Gruppe zur nächsten freien Wand. Die Besucher entdecken so ihre Stadt neu und erfahren etwas über ihre Geschichte. Die Hamburger sind mit diesem Konzept national und international erfolgreich unterwegs. Neben Themenschwerpunkten arbeiten sie mit lokalen Filmschaffenden zusammen und bieten Projekte für Schulklassen an (awallisascreen.com).

Viele dieser sympathischen Initiativen sind auf das Engagement Einzelner und kleiner Gruppen angewiesen. Ihr Überleben ist ohne ein gehöriges Maß an Selbstausbeutung undenkbar. Auch die rechtliche Seite wird manchen zur Falle. Neben der Frage der Film- bzw. Vorführrechte kommen unter anderem Sicherheitsvorkehrungen und Feuerschutzbestimmungen hinzu. Die Initiative *Fernsehen unter Tage*, eine sympathische Art des Guerilla-Kinos in Leipzig, wurde beispielsweise ebenso verboten wie jüngst das *Wanderkino Leipzig* im Clara-Zetkin-Park. Der Lärmpegel sei zu hoch, außerdem seien Zuschauer gefährdet.

Ganz so einfach ist es also nicht, was Alexander Kluge einmal verlauten ließ: „Der Film muß sich auf die Socken machen und dahin, wo die Menschen sind".

„DER FILM MUSS SICH AUF DIE SOCKEN MACHEN UND DAHIN, WO DIE MENSCHEN SIND."

REINVENT CINEMA

Die aufgeführten Beispiele machen deutlich, wie sich ein filminteressiertes Publikum ausdifferenziert und völlig andere Vorstellungen davon hat, wo und wie Filme gezeigt werden können.

(ZUKÜNFTIGE) KINOS MÜSSTEN FOLGLICH VIEL DIREKTER AUF DIESE UNTERSCHIEDLICHSTEN BEDÜRFNISSE REAGIEREN – QUA ARCHITEKTUR, QUA PROGRAMMATIK, QUA KURATORENTUM.

Die Vorführräume flexibler zu gestalten, von der Größe und Bestuhlung her, um sich nach der Vorführung zu treffen, zu diskutieren oder zu feiern, wäre ebenso wichtig wie ein breiteres Programmangebot, welches beispielsweise Musik, Konzerte, Vorträge und Workshops zuließe. „Funktionierende Kinos", verstanden als kulturelle Orte, zeichnen sich in der Regel auch dadurch aus, dass sie eine persönliche Note, einen Patron haben, jemanden, den man mit dem Kino verbindet und der ansprechbar ist. Jean-Jacques Schpolianksy beispielsweise hat sein *Cinema Balzac* jahrzehntelang zu einem einzigartigen Treffpunkt aller Pariser Filminteressierten gemacht. Nicht nur weil er bei jeder Filmvorführung sein Publikum persönlich begrüßte, sondern weil er auch sonst sein Haus mit zahlreichen Initiativen und Ideen attraktiv gestaltete. Hierzulande bestreiten vorzugsweise Minijobber den Einlass und die Kasse. Niemand kümmert sich groß um die Projektion oder gar um die Besucher. Dass angesichts der üppig fließenden Filmförderung keine spezifische Ausbildung für Kinomacher existiert, ist in diesem Zusammenhang wirklich erstaunlich.

Abschließend lässt sich sagen, Kinos werden nur dann überleben, wenn sie sich als kulturelle Orte verstehen und als solche gefordert und gefördert werden. Dafür brauchen sie die Loslösung von kommerziellen Auswertungsmechanismen. Es ist ein kulturpolitischer Skandal, dass ihr Überleben von Werbeeinspielungen und vom Concessions-Verkauf mieser Nahrungsmittel und überteuerter Getränke abhängt. Und wir brauchen Kinomacher, die die spezielle Wahrnehmungsform, die nur dieses Medium garantiert, verstehen und vermitteln können.

Angesichts gesellschaftlicher Verwerfungen, von zunehmender Vereinzelung, von Leistungs- und Beschleunigungsdruck steigt das Bedürfnis nach Aus- und Ruhezeiten aber auch nach gemeinsam Erlebtem. Das Kino als Ort der Reflexion, der Entlastung, der „Communio", nicht zuletzt auch des leibhaftigen „hier-und-jetzt-Seins" hat eine Daseinsberechtigung. Fatal wäre es, wenn alles weiter läuft wie bisher.

VINZENZ HEDIGER

GOODBYE HOLLY-WOOD, WELCOME LAGOS AND SEOUL

WORAN SICH DER DEUTSCHE FILM EIN VORBILD NEHMEN SOLLTE

WARUM HABEN NIGERIA UND SÜDKOREA FILMINDUSTRIEN MIT GLOBALER REICHWEITE UND DEUTSCHLAND NICHT?

Die Frage muss erlaubt sein, solange man sich mit Film unter dem Gesichtspunkt nationaler Filmproduktion und nationaler Kinematographien befasst, was immer dann der Fall ist, wenn man einen Begriff wie „deutscher Film“ verwendet. Film ist eine Kunstform, die allein schon aus ökonomischen Gründen dazu tendiert, den Rahmen einer nationalstaatlich fundierten Definition von Kultur zu sprengen. Je mehr Leute einen Film sehen, desto rentabler wird er und wer sich von vornherein darauf beschränkt, nur ein nationales Publikum anzusprechen, wird durch die Größe dieses Marktes eingeschränkt. Es macht einen Unterschied, ob man Film für ein potentielles Publikum von 330 Millionen (USA), 1.3 Milliarden (VR China) oder 80 Millionen (Deutschland) dreht, vor allem auch, was die Möglichkeit angeht, Zugang zu Risikokapital zu haben und damit mit großen Budgets arbeiten zu können. Ökonomisch richtig interessant wird das Filmgeschäft aber erst dann, wenn man seine Filme exportieren kann. Die sogenannten Hollywood-Studios sind seit den 1920er Jahren in erster Linie global operierende Verleihorganisationen. Die Filmfabriken in Südkalifornien sind in erster Linie Zulieferbetriebe für diese Verleihnetzwerke. Nicht zuletzt in Reaktion auf den Aufstieg von Hollywood definiert Europa seit den 1920ern Filme nach nationaler Herkunft. Das europäische Modell der Einbindung der grenzüberschreitenden Kunst Film in den Rahmen nationalkultureller, vor allem an der Literatur entwickelter Bezugsordnungen wird in den 1930er Jahren über die Institution des Filmfestivals weiter befestigt, das nach dem Vorbild der *Kunstbiennale* (in Venedig erstmals durchgeführt 1895) und der modernen *Olympischen Spiele* (erstmals durchgeführt 1896 in Athen) als Länderwettstreit der Filmkunst konzipiert ist. Demselben Modell folgen dann auch die Politiken der staatlichen Filmförderung. Diese Politiken werden zunächst in Italien unter Mussolini entwickelt, in der ersten Hälfte der 1940er Jahre von Vichy-Frankreich übernommen und nach der Niederlage des Faschismus als Teil einer liberal-demokratischen Kulturpolitik auch in Nordwesteuropa etabliert. Sprechen wir also vom „deutschen Film“, dann gehen wir davon aus, dass Film als Kunst sich in nationalen Grenzen definieren lässt – ökonomisch, kulturpolitisch, aber auch ästhetisch. Wenn wir vom „deutschen Film“ sprechen, dann lassen wir uns auch auf den Ländervergleich in nationalökonomischer und nationalkultureller Perspektive ein. Wer also „deutscher Film“ sagt, muss auch die Frage akzeptieren, weshalb Nigeria und Südkorea Filmindustrien mit globaler Reichweite haben und Deutschland nicht.

UM DIE BERECHTIGUNG DIESER FRAGE WEITER ZU UNTERSTREICHEN EINIGE FAKTEN:

Nigeria ist mit rund 180 Millionen Einwohner:innen das bevölkerungsreichste Land Afrikas und das zweitwichtigste Filmproduktionsland der Welt. Seit 2006 führt die *UNESCO* Nigeria in ihren Statistiken mit auf. Seither ist bekannt, dass Nigeria mit rund 1000 Filmen die zweitgrößte jährliche Produktion aufweist, nach Indien mit rund 1800 Filmen. Die englischsprachige Produktion, die in Lagos angesiedelt ist und unter dem Label *Nollywood* läuft, macht dabei nur einen Teil der nigerianischen Filmindustrie aus. Ein guter Teil der 1000 Filme sind in Yoruba und Igbo gedreht, den Landessprachen des Südwestens und Südostens von Nigeria. Kano, mit mehr als drei Millionen Einwohner:innen die größte Stadt des Sahel, ist

das Zentrum von *Kanywood*, der Filmindustrie, die in Hausa produziert, einer westafrikanischen Verkehrssprache, die von rund 50 Millionen Menschen in Nordnigeria und ganz Westafrika von Tschad über Togo, Niger und Ghana bis nach Côte d'Ivoire gesprochen wird. Nigeria verfügte in den 1970er und 1980ern über eine Film- und Fernsehindustrie, die auf Zelluloid drehte. Sie brachte solche Hits wie die Serie *Cockrow at Dawn* hervor, die nigerianische Antwort auf *Dallas*, die in den frühen 1980ern am Sonntagabend das ganze Land in den Bann zog. Im Zeichen der vom *IWF* verordneten Austeritätspolitik am Ende des Ölbooms der 1980er brach diese Produktion zusammen. An ihre Stelle trat eine neue Industrie, initiiert von Händlern für Unterhaltungselektronik, die in die Produktion einstiegen, um mit selbstgedrehten Filmen auf VHS-Video den Absatz von Videorecordern zu fördern. So entstand 1992 Kenneth Nnebues *Living in Bondage*, der erste *Nollywood*-Hit, der einen Boom der Videofilmproduktion auslöste und zum Modell für die ganze Industrie wurde. Geschaut wurden die Filme vor allem zuhause im Fernsehen. Mittlerweile werden die Filme in digitalen Formaten und für den Vertrieb über Streaming-Plattformen produziert, formal optimiert für die Sichtung auf portablen Geräten wie Tablets und Smartphones. Auf DVD und VCD, über *EbonyLive-TV*, ein Medienkonglomerat unter der Kontrolle der nigeranisch-britischen Unternehmerin Mo Abudu, und den südafrikanischen Satellitenkanal *Africa Magic* erreichen nigerianische Filme seit bald zwei Jahrzehnten ihr Publikum in ganz Afrika, in der Karibik und in der afrikanischen Diaspora. *Irokot.tv* ist eine nigerianische Streamingplattform, die von englischen und deutschen Investoren mit ins Leben gerufen wurde und ganz auf nigerianische Filme und Serien spezialisiert ist. Und mittlerweile ist auch in Nigeria, wie überall sonst auf der Welt, *Netflix* in die Film-Produktion eingestiegen. Mit Künstler:innen wie Fela Kuti war Nigeria seit den 1960er Jahren ein wichtiges Zentrum der Popmusik. Heute führen weltweit erfolgreiche Künstler:innen wie Wizkid, Terms oder Burna Boy mit seiner Mischung aus Reggea, Hiphop und Afrobeats diese Tradition fort. Mittlerweile ist Nigeria aber auch zu einer Film-Macht geworden, so sehr, dass der Regisseur Victor Okhai jüngst scherzte, dass Nigeria heute mit dem Rest von Afrika das anstelle, was die USA in den 1960er und 1970ern mit Nigeria gemacht hätten.

In Südkorea, einem Land mit rund 51 Millionen Einwohner:innen, halten einheimische Produktionen mit den importierten Blockbustern aus Hollywood mühelos mit und setzen an der Kinokasse regelmäßig mehr als 10 Millionen Karten ab. Der erfolgreichste koreanische Film aller Zeiten, der zugleich der erfolgreichste Film in Südkorea ist, das historische Seeschlachtdrama *The Admiral: Roaring Currents* (Regie: Kim Han-Min) von 2014, erzielte 17 Millionen Eintritte: ein Drittel der gesamten Bevölkerung hat den Film damit im Kino gesehen. Zum Vergleich: In Deutschland, einem Land mit 80 Millionen Einwohner:innen, gilt ein Film als Hit, wenn er sechs Millionen Eintritte erreicht, eine Zahl, die deutsche Filme vielleicht alle fünf Jahre einmal erreichen. Südkoreanische Filme sind seit der Jahrtausendwende auch auf den großen europäischen Festivals präsent und gewinnen die großen Preise, so Kim Ki-Duk den *Goldenen Löwen* von Venedig 2012 mit *Pietà* oder *Bong Joon-ho* die *Goldene Palme* von Cannes 2019 mit *Parasite*. Südkorea exportiert aber auch, wie Nigeria, Popmusik – Stichwort K-Pop – und Fernsehserien. *Winter Sonata* von 2002, eine Liebesgeschichte in einer Kleinstadt, wurde zur erfolgreichsten Serie aller Zeiten in Japan, setzte Modetrends und ebnete den Weg für weitere Exporte. Unterschieden sich die Fernsehserien zunächst von den notorisch gewalttätigen Kinofilmen aus Südkorea noch durch Nuancen und Zwischentöne, so hat die Gewaltästhetik eines Kim Ki-Duk mit der kontroversen *Netflix*-Serie *Squid Game* mittlerweile auch das Fernsehen erreicht.

WIR LEBEN, WAS FILM,
ABER AUCH MUSIK BETRIFFT,
SCHON LÄNGST IN EINER
POST-EUROZENTRISCHEN WELT.

Wenn man nun die Frage stellt, weshalb Nigeria und Südkorea Filmindustrien mit globaler Reichweite haben und Deutschland nicht, dann hat man, das mag dieser kurze Abriss zeigen, damit eine wichtige Annahme schon konzediert: Nämlich dass wir, was Film, aber auch Musik betrifft, schon längst in einer post-eurozentrischen Welt leben, in einer „neuen Weltordnung der Kulturproduktion“, wie es die pakistanische Autorin Fatima Bhutto nicht ohne Ironie nennt.

Innerhalb dieser „neuen Weltordnung“ treten Megacities wie Lagos, Mumbai oder Seoul als Produktionsorte, Primärmärkte und Exportstandorte in Konkurrenz mit Paris, London, New York und Los Angeles. Die Frage ist also, weshalb Deutschland nicht auch einen Pol in dieser „neuen Weltordnung“ bildet. Gewiss, deutsche TV-Krimis fanden zwischen den 1970ern und 1990ern weit über die Landesgrenzen hinaus Verbreitung. *Derrick* war in Frankreich populär, *Tatort* lief im staatlichen nigerianischen Fernsehen. Der letzte globale Kinohit aus Deutschland stammt allerdings aus den 1980ern, und in Cannes, dem international maßgeblichen Festival, lief zuletzt 2016 ein deutscher Film im Wettbewerb. Was also kann Deutschland lernen von neuen populärkulturellen Playern wie Nigeria oder Südkorea? Es wäre zu einfach zu sagen: Die Lektion ist, dass es auch ohne staatliche Filmförderung geht. Eine solche gibt es, wenn man von der Ausbildung absieht, tatsächlich nicht in Nigeria und auch in Südkorea gibt es sie nicht direkt. Nigeria ist das Fallbeispiel einer low-capital, low-tech-Filmindustrie mit niedrigen Einstiegschwellen, in der fast 30 Jahre lang jede:r Erfolg haben konnte, der oder die eine Geschichte zu erzählen hatte, die das Publikum interessiert. Die etablierten Vertriebsnetzwerke für VHS-Raubkopien amerikanischer und indischer Filme wurden umgenutzt für den Vertrieb eigener Filme. So entstand mit geringem Aufwand, viel Einfallsreichtum und Unternehmergeist eine ganze Industrie. In Südkorea fällt der Aufstieg der Filmindustrie zusammen mit der Demokratisierung und der Liberalisierung der Wirtschaft nach der Asienkrise der späten 1990er. Der Staat zog sich aus der Finanzierung der Filmproduktion und der Regulierung des Kinomarktes im Zuge der *GATT*-Verträge weitgehend zurück, schuf zugleich aber Steueranreize für Großunternehmen, die in Filme investierten, baute eine digitale Infrastruktur für Filmproduktion und insbesondere für Spezialeffekte, Games und Animation auf, investierte in die Ausbildung und schuf mit dem *Busan International Film Festival* das heute wichtigste internationale Festival in Asien als Plattform auch für koreanische Filme. Die Freiräume, die dadurch entstanden, nutzten Regisseure wie Park Chan-wook, Bong Joon-ho oder Lee Chang-Dong dazu, mit den Formen des Genrekinos zu experimentieren und nuancierte Gesellschaftskritik mit Unterhaltung auf eine Weise zu verbinden, die im Kino auf Resonanz stieß und von der Kritik gewürdigt wurde. In beiden Fällen sind die Entstehungsbedingungen der neuen Filmindustrien mit anderen Worten hoch spezifisch und komplex.

Was also kann der deutsche Film von Nigeria und Südkorea lernen?

VIELLEICHT ZUNÄCHST EIN-FACH NUR DIES: DASS SIEGEN LERNEN NICHT UNBEDINGT HEISST VON HOLLYWOOD ZU LERNEN, SONDERN GERADESO GUT VON LAGOS ODER SEOUL.

RÜDIGER SUCHSLAND

DAS KINO WIRD EIN BEBEN SEIN, ODER ES WIRD NICHT SEIN

10 VORLÄUFIGE THESEN ZUR ZUKUNFT DES KINOS

VORBEMERKUNG:

Diese Thesen sind ihrem Anspruch nach alles andere als endgültig. Sie sind Momentaufnahmen des Nachdenkens über den Raum Kino, die Filme, die nur dort gespielt werden und über jene Haltung beidem gegenüber, die nur im Kino entstehen und gedeihen kann. „Le Cinema“ ist eine Denkungsart.

1.
KINOKRISE GAB ES SCHON VOR CORONA.

Corona wirkt als ihr Verstärker und Beschleuniger. Corona macht damit nichts schlechter, vielmehr deckt es im Kino wie in der Gesellschaft die Verhältnisse auf.

2.
Ein zukunftsgewandtes Kino muss der Bedeutung der Filmkultur als einer herausragenden Kunstform des 21. Jahrhunderts einen konkreten Raum geben. Dazu braucht es neue Konzepte und ein neues Selbstverständnis.

Es gibt in der Kinolandschaft zu viel „Dienst nach Vorschrift“ und Handeln im alten Trott, zu wenig neue kuratorische Konzepte und Innovationslust. Kino ist in Gefahr, selbstgefällig und beliebig zu werden, es hat aber gerade in der Krise die Chance, zum Ort der Herausforderung und der Irritation zu werden. Ich stelle mir das Kino als einen Ort vor, an dem man Sicherheiten abstreifen kann und muss und ins Risiko eintauchen darf.

3.
Kino hat eine Zukunft. Aber diese Zukunft ist unsicher und unentschieden zwischen mehreren Möglichkeiten.

Kino kann sich in Richtung auf andere Künste weiterentwickeln und eine zweite Oper werden, eine Kunstgalerie oder repräsentativer Ort und Distinktionsfläche für die höheren Stände jener kommenden Bildungsklassengesellschaft.

Kino kann sich wieder zu seinen Ursprüngen zurückentwickeln und wieder zum Jahrmarkt werden, zu einem Ort des Spektakels und der Sensationen, zum Ort der auch billigen und grellen Reize für das Massenpublikum, zum Ort für jene Filme, die mit der größeren Leinwand größer werden.

Kino kann auch zur reinen Abspielfläche unter anderen mutieren. Kino kann ein kuratierter Spielplatz für kommende Avantgarden, die Happy Few und bestimmte kleine Teilsegmente der Gesellschaft werden. Kino kann alle diese Elemente verbinden, ohne beliebig zu werden.

Und nur in dieser Verbindung liegt vermutlich die Zukunft des Kinos. Das Kino der Zukunft wird anders sein. Das Kino der Zukunft wird ein Beben sein. Oder es wird nicht sein.

4.
Das Kino ist eine Maschine, die dem krassen Empathiedefizit unserer Gegenwart entgegenwirkt.

Empathie ist ein zentrales Stichwort für das Kino der Zukunft. Empathie ist das Gegenteil aller Gefühligkeit, all jener in sich selbst ruhenden Gemütlichkeit der Filterblasen und Milieus. Empathie kann leicht zum Selbstbetrug werden; aber wo sie das wird, ist es nicht wirklich Empathie.

Das Kino ist eine Empathiemaschine. Denn es bringt uns immer wieder in Situationen, in denen wir ungeahnte, unmögliche Empathien entwickeln. Mit unbekannten Nachbarn, mit Welten, die uns vorher nicht interessierten; mit Menschen und ihren Schicksalen, die uns ‚eigentlich' gleichgültig sind.

5.
MAN MUSS DEN MUT HABEN, VOM KINO NICHTS ZU WOLLEN. DANN IST ALLES MÖGLICH.

Nichts schadet dem Kino heute mehr als Dogmatismus. Es gibt keine ‚richtigen' oder ‚falschen' Filme, es gibt keine Prinzipien in Bezug auf Material und Vorführbedingungen. Kino ist der Ort, an dem alles erlaubt ist, insbesondere die niedere Gesinnung. Kino ist ein schmutziger Ort, kein heiliger. Man darf dort schlafen und Spektakel konsumieren, man darf zu viel sehen und zu wenig, allein und zu mehreren. Man darf dort trinken und essen. Das Kino ist nicht besser geworden, seit dort das Rauchen verboten wurde.

Auch das Kino wird heute leicht zu einem Ort, an dem sich Spießbürger, Hilfspolizisten und Erzieher austoben.

Das Kino ist aber nur Kino, wenn es ein Zustand der Freiheit ist. Der gerade wieder modische Ausdruck „Cinephilie" führt eher ab vom Wesentlichen als dazu hin.

6.
DAS KINO IM 21. JAHRHUNDERT IST EIN ORT DER VIELFALT, NICHT DER BELIEBIGKEIT.

Das Kino der Zukunft wird alle gegenwärtigen Ausprägungen des Films kuratieren, sie durch Konzerte, Ausstellungen und vielfältige andere Veranstaltungsformate ergänzen.

Das Kino des 21.Jahrhunderts wird als Forschungslabor die Zukunft der Bilder erkunden. Es versteht sich dabei als Ort der Begegnung, des Austauschs und des Lernens.

7.
DAS KINO IM 21.JAHRHUNDERT IST NICHT MEHR NUR EIN ORT FÜR KINOFILME.

Es ist ein Ort für Filme, also bewegte Bilder jeder Art. Dies kann sehr wohl auch die Übertragung eines Fußballspiels oder einer Opernaufführung sein.

Film ist längst zu einem Kultur- und Wissensträger geworden und hat sich durch Videospiele, Videokunst, YouTube, Home-Videos etc. zu einer Vielzahl von Filmkulturen ausdifferenziert. Mit der fortschreitenden Digitalisierung wandern Bewegtbilder immer häufiger in den übrigen Raum, heben die Grenzen zwischen Filmwelt und Publikum auf und versetzen dieses direkt und unmittelbar an andere Orte.

Das Kino der Zukunft muss dem gerecht werden.

8.
Das Kino im 21. Jahrhundert darf nicht auf das Publikum warten, es muss dem Publikum nachlaufen.

Wenn das Kino die Welt verändern will, dann muss es die Welt zunächst anerkennen. Denn man kann nichts verändern, was man nicht ernst nimmt.

Dazu gehört, die neuen Gewohnheiten des Publikums, Filme überhaupt wahrzunehmen, sie zu rezipieren, sich über Filme zu informieren, anzuerkennen. Sie sind nicht falsch oder richtig. Sie sind da.

Ganz praktisch gesprochen bedeutet dies: Es müssen in jedem Kino diverse Angebote für Besucher formuliert werden, vom Einzelticket über die Möglichkeit, Rabatte zu erhalten, Punkte zu sammeln, bis hin zu verschiedenen Angeboten einer Kino-Flatrate. In einem Land, in dem jeder Bürger durchschnittlich nur 1,4 mal ins Kino geht, sollte jeder, der zwei Mal im Monat ins Kino geht, den Rest des Monats umsonst rein dürfen.

Jedes Kino muss alle verfügbaren Kommunikationsmittel gebrauchen können und auf allen parallel mit dem Publikum so kommunizieren, wie es das Publikum wünscht. Denn der Kunde ist König, das Kino ist Diener.

Das Kino wird sich als guter Diener erweisen, wenn es dem Publikum nicht nach dem Mund redet.

9. DAS PUBLIKUM IST SCHULD. UND NUR DAS PUBLIKUM WIRD ES ÄNDERN.

Wir brauchen nicht weniger als eine Revolution von unser aller Kino-Verständnis und unseres Verhältnisses zum Kino. Dabei geht es nicht ohne Filmbildung. Sie muss ausgebaut werden, und zwar auch über den schulischen Bereich hinaus.

Wie in anderen Bereichen unseres Lebens wird nichts gehen ohne Selbstermächtigung des Publikums. Das Publikum ist gefordert, selbst aktiv und aktivistisch zu werden und für das Kino zu kämpfen, das es sich wünscht, das es sich vorstellen kann.

Wir haben *Fridays for Future*. Wann haben wir *Mondays for Culture*?

10.
JEDE GESELLSCHAFT HAT DAS KINO, DAS ES VERDIENT.

Das Kino zur Zeit spiegelt in all seiner Trägheit, seiner Ideenlosigkeit, seiner Innovationsscheu und Risikoangst die Gesellschaft, in der es stattfindet.

Wenn die Gesellschaft eine andere ist, wird das Kino ein anderes sein.

Geht es auch umgekehrt?

DIE DÜNE IM FOYER

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN NIKLAS MAAK UND LARS HENRIK GASS ÜBER DIE ZUKUNFT VON KULTURBAUTEN UND DEM KINO ALS NEUEM BEGEGNUNGSORT

Der digitale Kapitalismus untergräbt nicht nur die Strukturen demokratischer Staaten, sondern bewirkt auch eine nachhaltige Veränderung der Stadtarchitektur. Daraus erwachsen für die Kultur neue Chancen. Ein Gespräch zwischen Niklas Maak und Lars Henrik Gass über die Zukunft von Kulturbauten und dem Kino als neuem Begegnungsort.

Lars Henrik Gass: Kulturbauten sind historisch gesehen kein neues Phänomen. Vielleicht ist jetzt aber der Zeitpunkt gekommen, einmal die Frage zu stellen, ob der Kulturbau reformiert werden muss. Daher zur Einleitung: Was ist ein Kulturbau? Wann und wie ist er entstanden? Und welche treibenden Kräfte waren dabei wirksam?

Niklas Maak: Auch schon die antiken Gesellschaften hatten sich in den Städten neben den Bezirken, die Konsum und Kommerz gewidmet waren, Gegenwelten geschaffen. Das war in Griechenland das Museion, das kein Museum im modernen Sinne war, sondern ein ganzer Bezirk mit verschiedenen Bauten und Bühnen, mit Räumen des Rückzugs, wo auch Gaukler auftraten, wo eigentlich eine Gegenwelt zu der Welt des Kommerzes, zur Agora, dem Ort der Politik und des Handels, entstanden war, mit Gebäuden, aber auch mit Wiesen dazwischen, wo Menschen andere Erlebnisse haben konnten, wo andere Begegnungen und Erfahrungen stattfanden, als es in der Welt des Handels möglich war. Die ersten großen Museen des 19. Jahrhunderts wurden anfangs noch als eine Alternative zum Park betrachtet. Man durfte dort mit Kindern und Hunden reingehen. Am Anfang konnte vor den Bildern auch laut geredet werden. Einige Berichte sagen sogar, dass Leute Essen mitbrachten.
Charlotte Klonk hat ein wunderbares Buch über die Geschichte des White Cubes geschrieben, wie der White Cube sich eigentlich erst in einer Entwicklung herausbildet, in der das Museum von einem Ort der Begegnung, des Gemeinsamseins, auch des gemeinsamen Lautseins, des Diskutierens vor den Kunstwerken, zu einem Ort wurde, der der Erbauung dienen sollte. Im 19. Jahrhundert wurde aus diesem Gebäude, das eigentlich ein überdachter Park voller Kultur war und damit sehr nahe an der Idee des alten *Museion*, ein Ort, der eher einer Kirche glich. Man ging gemessen angezogen dort hinein, man sprach fast nicht, man musste sich vor den Bildern wie vor einer Madonnenstatue einlassen auf die beseelende Energie des Werks.

Das heißt, wir haben eine Entwicklung im 19. Jahrhundert, die auch mit dem Moralkodex dieser Zeit verbunden war, worin ein bestimmtes bürgerliches Milieu das Museum zu einem Erbauungstempel erklärte. Das kann man auch in anderen Bereichen beobachten, etwa der Geschichte des bürgerlichen, nichthöfischen Theaters jener Zeit, das sich von einem turbulenten, wilden Ort für die Massen zu einem Ort erbaulicher Geschichte für eine privilegierte Gruppe entwickelte.

Wenn man heute fragt: „Was macht eigentlich eine Stadtgesellschaft aus, was braucht diese Stadtgesellschaft für Orte?“, dann kommt man schnell zur Frage, inwieweit die Konzepte gerade neuer großer Kulturbauten immer noch in einem elitistischen Verständnis von Kultur des 19. Jahrhunderts gefangen sind, trotz allem, was in den letzten 50 Jahren passiert ist; obwohl das Theater, das Kino, die Museen seit dem Zweiten Weltkrieg natürlich auch immer Orte des Experiments waren, des Aufbruchs, der Gegenerzählung. Aber natürlich hatte diese Gegenerzählung ein klares Pendant – und das war die kommerziell geprägte Stadt, die der Bürotürme. Heute sind wir an einem interessanten Punkt, wo sich unsere Städte radikal verändern, wo wir feststellen, dass eine bestimmte Form des Kapitalismus die kapitalistisch geprägte Stadtgesellschaft selbst abschafft, indem etwa das Shopping online geht und damit Shoppingcenter und -straßen kaputtgehen; oder die Bürotürme sich entleeren, weil Homeoffice für die Unternehmen als die attraktivere Lösung erscheint.

In dem Moment, wo also die beiden bestimmenden Faktoren, die die Stadtgesellschaft durchgängig geprägt haben, nämlich Arbeit und Konsum – in der Form, wie wir sie bislang kennen – aus den Stadtzentren verschwinden, stellt sich auch die Frage, zu was die Kultur eine Gegenerzählung entwirft und welche Räume wir dann für diese neuen Erzählungen brauchen.

Lars Henrik Gass: Warum hat diese Klerikalisierung der Kulturbauten im 19. Jahrhundert nicht nur eingesetzt, sondern sich bis ins digitale Zeitalter hin auch fortgesetzt?

Niklas Maak: Das ist einmal eine Frage des Zugangs zum Privileg Kultur. Natürlich gibt es eine kritische Geschichte des Theaters und des Museums, aber letzten Endes wurde die Form des Kulturtempels immer wieder aus dem Tempel heraus in Frage gestellt, durch neue Formen von Kunst, etwa jener Art, die als Land-Art tatsächlich das ganze Land miteinbegriff – oder als Performance-Art extrem auch den städtischen Raum. Aber der Ort, an dem das verhandelt wird, ist immer das Museum geblieben. Und die Wertschöpfung eines Künstlers entsteht dann im White Cube des Museums und nicht außerhalb.

Auch dadurch, dass nur bestimmte Leute Kuratoren werden, dass nur bestimmte Leute die Definition, was Kultur ist, in der Hand haben, bleiben wir – bei allem kritischen Anspruch – immer noch im White Cube stecken. Und der White Cube ist ja auch ein sozioökonomischer „White" Cube. Wenn wir schauen, aus welchen sozialen Milieus eigentlich Kuratorinnen und Kuratoren stammen – wer kann es sich überhaupt leisten, Kurator zu werden? – dann erkennt man, dass große Bevölkerungsschichten gar nicht in der Lage sind, diese kulturelle Sphäre zu betreten, weil es ökonomisch unmöglich ist. Wenn man eine abgeschlossene Promotion haben muss, um Volontärin an den Staatlichen Museen zu Berlin zu werden, ist man Mitte 30, hat vielleicht sogar Kinder und bekommt 1.700 Euro brutto. Das ist für ganz viele Leute keine berufliche Option. Deswegen haben wir heute bei allen Kritikalitätsgirlanden, die der Kulturbetrieb rituell aufhängt, letzten Endes trotz aller Ausnahmen insgesamt ein sehr homogenes, immer noch sehr weißes, immer noch einer bestimmten oberen Mittelklasse entstammendes Milieu, aus dem sich die Entscheider rekrutieren.

Auch wenn es dann immer wieder heißt: „Gut, wir verändern sehr viel, und wir wollen auch diverser werden", dann ist es letzten Endes genau diese sozioökonomische Struktur, wie Arbeit im Kulturbetrieb bezahlt ist, die es für viele Leute unmöglich macht, sich da länger zu halten. Dadurch haben wir immer noch eher ein bürgerliches Kulturmilieu, auch wenn dieses bürgerliche Kulturmilieu nichts lieber macht als sich als Avantgarde oder Bohème zu präsentieren. Wenn man diese soziologischen und sozioökonomischen Grundlagen des Kulturbetriebs in Deutschland betrachtet, dann ist das immer noch eine relativ bourgeoise Veranstaltung.

HABEN STÄDTISCHE KULTURBAUTEN NOCH EINE ZUKUNFT?

Lars Henrik Gass: Wertschöpfung und Distinktion sind mit Sicherheit wichtige Faktoren, die die Persistenz des musealen Kulturbaus erklären. Umgekehrt gibt es massive Veränderungen in der Arbeits- wie in der Freiheitsgesellschaft, ökonomisch wie technologisch, die eher auf eine zunehmende Individualisierung des Kulturverhaltens verweisen. Vielleicht begründet das die Konjunktur von Biennalen oder von Großausstellungen wie der *documenta*, die sich zuletzt großer Beliebtheit erfreuten. Dagegen sind andere Kultursparten klar im Nachteil. Ich frage mich, einmal zugespitzt, welcher anständige Mensch kann noch um 19 Uhr ins Theater gehen?

ENTSPRICHT GEWISSERMASSEN DIE TAKTUNG VON THEATER, OPER, KONZERTEN, ABER AUCH DES KINOS, ALSO DIESE SOZIALE REGLEMENTIERUNG UND VERABREDUNG, DIE DAMIT EINHERGEHT, EIGENTLICH NOCH DER REALITÄT, IN DER WIR LEBEN, IN DER WIR JEDERZEIT DIGITAL ZUGANG ZU ALLEM HABEN? BRAUCHEN WIR DIE KULTURBAUTEN NOCH, DIE DAFÜR VORGESEHEN SIND?

Niklas Maak: Ich glaube, dass die Behauptung, dass wir Kultur bald nur noch über digitale Endgeräte wahrnehmen, von Interessengruppen in die Welt gesetzt wurde. Wenn ich einen Digitalkonzern leite oder ein Start-Up für eine Theater-App, dann würde ich auch behaupten, dass keiner mehr ins Theater geht. Auch während der Corona-Zeit hat sich ja ein enormes Bedürfnis gezeigt, ins Museum oder ins Theater zu gehen und damit in einen physischen Erfahrungsraum einzutreten. Ich glaube, dass es dumm ist, das Digitale und die physische Erfahrung gegeneinander auszuspielen. Es wird bestimmt kulturelle Angebote geben, die sich dezentral verteilen. Es wird Möglichkeiten geben, morgens um elf ein Theaterstück zu sehen. Man muss das nicht gegen den physischen Erfahrungsraum der Kultur in der Stadt ausspielen; es ist vielmehr in dem Moment ein interessanter Punkt erreicht, wo die Möglichkeit besteht, durch die Digitalisierung die Arbeitsprozesse und die Aufteilung des Tages ganz anders zu gestalten – ihn also einzuteilen, in eine Phase der Arbeit und in eine Phase der Entspannung, des Zusammenseins mit Freunden, mit der Familie oder anderen Menschen, auch mit Möglichkeiten, Kultur zu erleben.

Wir sind an einem Punkt, wo die Gesellschaft zum ersten Mal technisch in der Lage ist – das ist der große Moment, den wir jetzt erleben –, das, was man früher „entfremdete Arbeit“ nannte, aufzubrechen und die enormen Digitalisierungsgewinne, die jetzt gerade entstehen, gerechter zu verteilen, was es sehr vielen Menschen erlauben könnte, ganz anders als bisher zu leben.

Wenn wir über Kulturbauten in der Stadt nachdenken, besteht ein Grundproblem darin, dass wir bei allen Smart-City-Fantasien immer noch eine sehr konservative Idee von dem haben, was die Stadt in Zukunft sein soll. Und dass diese konservative Idee von Stadt an bestimmte ökonomische Modelle geknüpft ist, etwa an die Idee, dass wir ins Zentrum fahren, um dort von 9 bis 17 Uhr zu arbeiten. Wenn man sich den *Stanford Report* zur Smart City anschaut, dann sieht man, dass dort vor allem über Fragen nachgedacht wird wie: Wie kann ich den Transport effizienter machen? Wie kann ich mit selbstfahrenden Elektroautos in die Stadt fahren und auf dem Weg schon im Auto arbeiten?

Das ist eigentlich eine sehr deprimierende Idee von Stadt, wenn man einfach nur die Effizienz eines Systems steigert, aber nicht über das System selbst spricht. Die grundlegende Frage muss doch nicht sein, ob wir in Zukunft von autonomen Kapseln in die Stadt gefahren werden, um dort zu arbeiten, sondern die Frage muss lauten: Arbeiten wir überhaupt noch in der Stadt? Das steht doch gerade in Frage. Und zwar nicht, weil ein paar kapitalismuskritische Utopisten sagen, dass damit Schluss sein muss, sondern weil ironischerweise eine bestimmte Form von kapitalistischem Effizienzdenken die kapitalistisch geprägte Stadt selbst killt. Nicht weil Homeoffice etwas ist, was für die Menschen gut ist – ich würde das in Frage stellen, denn meiner Erfahrung nach ist das Eindringen von Home Office ins Home eine Überformung von allem mit Office und nicht eine Stärkung von Home; aber es ist offenbar für viele Konzerne und große Firmen ökonomisch so attraktiv, die Innenstadtmietobjekte aufzugeben, dass das forciert wird. Für die Innenstädte ist es ein Problem, aber auch eine Chance, wenn die Bürotürme in Zukunft leer stehen.

Wenn künftig viele Einkaufszentren leer stehen werden, dann haben wir ja keinen wirklichen Verlust an Stadtkultur, sondern nur eine Verschiebung von bestimmten Ritualen woanders hin plus enorme Leerflächen. Das Aufregende daran, wenn man heute über Kulturbauten nachdenkt, besteht darin, über die gesamte Stadt nachzudenken – weil die Stadt als ein Zentrum, das seit der Antike von Konsum und Handel geprägt war, im Begriff ist, sich aufzulösen. Die mittelalterliche Stadt war vom Marktplatz geprägt, um den sich Häuser gruppierten. Die moderne Metropole war von der Konzentration von Arbeitsmitteln und Produktionsmitteln in Fabriken und von riesigen Arbeitersiedlungen geprägt, und die Konsummoderne war von Bürotürmen, dem Dienstleistungssektor in der Stadt und den Suburbs bestimmt, in die die Leute dann mit den ganzen Konsumprodukten rasten. Wenn das ein Ende findet wegen einer systemimmanenten Effizienzverschärfung im kapitalistischen System, dann haben wir in den ehemaligen Innenstädten bald einen riesigen Ruinenpark.

EVENTUELL WIRD JETZT JA DIE GANZE STADT EIN THEATER, EIN MUSEUM ODER EIN KINO; DENN WAS SOLLEN WIR SONST MIT DIESEN RUINEN MACHEN?

Das ist eine enorme Chance, über das ganze Konstrukt nachzudenken. Denn es gibt ja vielleicht nicht mehr die Bürotürme, zu denen man ein Theater stellt, das man nach dem Büro als bürgerlich Lohnarbeitender besucht, um ein bisschen Erbauung zu finden; eventuell wird jetzt ja die ganze Stadt ein Theater, ein Museum oder ein Kino; denn was sollen wir sonst mit diesen Ruinen machen?

Das ist eine aufregende Aufgabe für Menschen, die darüber nachdenken, was Kultur ist oder die Architektur interessant finden. Wir können die ganze Stadt bald für andere Nutzungen okkupieren, auch für andere Definitionen dessen, wie viel Erwerbstätigkeit sein muss und wie viel „Kultur“ sein kann. Weil wir eben auch aus der Dichotomie eines Lebens herauskommen, in dem wir von 9 bis 17 Uhr arbeiten und in dem Kultur dann ab 17 Uhr in geschlossenen Boxen stattfindet. Wir können beide Narrative aufbrechen, wenn wir sagen, der Kulturbau ist zum ersten Mal in seiner Geschichte nicht mehr der Gegenbau zum Konsumbau, sondern der Konsumbau ist auseinandergebrochen und hat sich in den virtuellen Raum verzogen; dann haben wir ganz andere physische Räume, die wir ganz anders bespielen können.

EIN CENTRE POMPIDOU FÜRS DIGITALE ZEITALTER

Lars Henrik Gass: Das drängt mindestens zwei Fragen auf: Wie gehen wir mit den massiven Aufwendungen um, die erforderlich sind, um die Kulturbauten zu erhalten oder möglicherweise auch verändert fortzuschreiben, die über 100 oder 150 Jahre in Deutschland entstanden sind? Sie haben diese Prozesse ja auch in Ihrer Zeitung begleitet; ich muss gar nicht die *Elbphilharmonie* nennen, denken wir ans *Schauspiel Frankfurt* oder ans *Festspielhaus* in Bayreuth, das gerade 84,7 Millionen Euro vom Bund zur Sanierung erhalten hat; das sind ja erhebliche Aufwendungen, die nur in die Hardware gehen und nicht für die programmliche Software gedacht sind. Ich habe einmal gerechnet, dass man allein für die Kosten der *Elbphilharmonie* in jeder Großstadt in Deutschland eine Kinemathek hätte einrichten können.

DIE ANDERE FRAGE IST: WAS MÜSSTE AUS IHRER SICHT EIN NEUER KULTURBAU, WIE SIE IHN SICH VORSTELLEN, EIGENTLICH KÖNNEN? WAS MUSS ER LEISTEN, WELCHE ATTRAKTIONSMOMENTE MUSS ER AUFWEISEN, DASS MENSCHEN, DIE MÖGLICHERWEISE IN DER PERIPHERIE DER STADT WOHNEN, KÜNFTIG ÜBERHAUPT NOCH EINEN ANREIZ HABEN, DIESE ORTE ZU BESUCHEN?

Niklas Maak: Die Frage ist, ob etwa die Idee des großen Festbaus die einzige Form ist, Kultur darzustellen. Ich glaube, dass bestimmte Riesenkulturbauten dann ihre Berechtigung haben, wenn sie wie etwa das *Centre Pompidou* in Paris tatsächlich ganz viele Menschen zusammenbringen und als Kulturmaschine sehr viele anziehen, die gerade deshalb ins Stadtzentrum kommen. Das kann funktionieren, aber muss um ein anderes räumliches Konzept von Kultur ergänzt werden. Tatsächlich gibt es eine geradezu perverse Entwicklung, milliardenschwere Gebäude wie das Berliner *Museum der Moderne* zu errichten, in einem Moment, wo alle bestehenden Museen kaum Ressourcen haben, um ein gutes Programm zu machen oder eine angemessene Museumspädagogik zu betreiben.

Wir sehen das gerade in Berlin, wo das gesamte Geld wie mit einem Staubsauger auf die *Museumsinsel* und ans *Kulturforum* abgezogen wird; man baut dort im Prinzip Cluster, die eigentlich an ein feudales Konzept erinnern. Man will einen *Louvre* haben, einen Bilbao-Effekt, man schmeißt alles an einen Ort und blutet dafür – in Berlin ist das deutlich zu sehen – alle dezentralen Orte aus. Ich finde, das ist ein skandalöser Kulturbegriff, weil er eigentlich davon ausgeht, dass Kultur ein Renommieren an einem zentralen Ort bedeutet, während das Durchdringen des Alltags mit Werken der Kultur gar nicht mehr möglich ist, da man ja alles auf eine Stelle konzentriert. Umgekehrt ist gerade das Beispiel der Wiederbelebung von Stadtbibliotheken sehr interessant, also einer Typologie, der man schon den Tod vorausgesagt hat, da angeblich alles nur noch auf dem iPad ist und keiner mehr in Bibliotheken geht. Plötzlich aber sieht man, dass Bibliotheken, gerade kleinere Stadtteilbibliotheken, sehr stark frequentiert werden.

Gleichzeitig hat sich das Verhalten von Jugendlichen in Museen auf eine sehr interessante Weise verändert. Es gibt eine Untersuchung der *Tate Modern*, wie Foyers genutzt werden. Museen, die wie in England keinen Eintritt verlangen, werden gerade von jüngeren Menschen wie ein öffentliches Wohnzimmer genutzt. Wir sehen, dass sich Jugendliche sehr viel mehr im Museum aufhalten, aber nicht unbedingt vor den Kunstwerken, sondern stundenlang in den Foyers, wenn diese eine Aufenthaltsqualität besitzen. Man sitzt da, googelt durchs Netz, macht Snapchat-Filmchen oder anderes.

Es gibt offenbar eine Sehnsucht, sich an einem Ort mit mehreren zu treffen, der permeabel ist, in den anderen Menschen hineinkommen, in dem ich etwas beobachten oder auch Bekanntschaften machen kann, die vorher nicht denkbar waren. Wenn auch kleinere Museen solche Räume bieten, kann es sein, dass wir eine ganz neue Idee von – um einen alten Begriff zu verwenden – Wohnzimmer entwickeln: dass eben der Kulturbau tatsächlich ein kollektives Wohnzimmer wird, ein Raum, der eine neue Nutzungsqualität besitzt. Gerade in einer Gesellschaft, die eben nicht mehr darauf beharrt, dass man von 9 bis 17 Uhr in einem Büro am Schreibtisch sitzt und allenfalls mal zur Kaffeemaschine geht, sondern in der Arbeiten so möglich wird, dass man vielleicht zwei Stunden arbeitet, dann zwei Stunden etwas anderes tut, dann wieder etwas arbeitet, auch an verschiedenen Orten.

In solch einer Situation haben wir die Chance, über diese Räume anders nachzudenken. Die Nutzungsänderung von Kulturräumen in Verbindung mit dem Verschwinden des kommerziellen Drucks auf die Zentren, der sich anderswohin verlagert, ist eine enorme Chance dafür, dass plötzlich eine Bibliothek in einem ehemaligen Büroturm oder ein Museum in eine ehemalige Shopping Mall einziehen kann. Meine Studierenden, die ich in Harvard unterrichtet habe, und ich hatten zuletzt vor, eine Shopping Mall in New Jersey für vier Wochen probehalber zu besiedeln und daraus einen Raum zu machen, in dem man in den Läden schläft und wohnt und die Zentralmeile wie einen Museumsraum nutzt, um Ausstellungen und Performances zu machen, auch um zu zeigen, wie eng man in diesen Ruinen des Spätkapitalismus die Produktion von Kultur mit Leben und Arbeit zusammenbringen kann.

In meinen Augen sind das Experimente, die wir jetzt machen müssen und die wichtig sind, damit wir wegkommen von der Idee, ein Kulturbau sei immer irgendwie ein klassischer oder moderner Tempel, in den man reingeht und dann im Reich der Kultur ist, während draußen das von kommerziell und ökonomisch geprägten Axiomen definierte Leben tobt.

VON „COFFEE-TO-GO“ BIS „ALLES AKZEPTIEREN“

Lars Henrik Gass: Das bedeutet im Grunde, dass man an diesen Orten möglicherweise auch wohnen und vor allen Dingen neue Formen von freier Arbeit etablieren kann, dass also der Konsumzwang aufgehoben ist und es eine konsumfreie Aufenthaltsqualität gibt, denn das ist ja das große Problem in den Innenstädten. Ich kann mich eigentlich nirgendwo mehr ohne Konsum aufhalten.

Niklas Maak: Ja, man muss zumindest eine Konsumabsicht bekunden. Man kann sich nicht irgendwo hinsetzen und sagen, ich kauf hier nichts, sondern man muss so tun, als ob man wenigstens einen Kaffee bestellen will.

Lars Henrik Gass: Coffee-to-go ist das mindeste. Insofern ist das Beispiel mit den Bibliotheken sehr schön. Ich bin ja, bei allen Verwerfungen, die damit einhergingen, ein Anhänger von André Malraux' Idee des *Centre Pompidou*. Dass es einen Bau gibt, der eigentlich nur noch Ausdruck seines Wandels ist. Und der möglicherweise, Jean Baudrillard hat das ja auch beschrieben, dann implodiert, weil er gewissermaßen mit der sozialen Energie gar nicht zurechtkommt, die er selbst produziert. Der dann möglicherweise auch zusammenbricht, und er wäre ja schon fast zusammengebrochen.

Niklas Maak: Ja, das *Centre Pompidou* ist ein tolles Beispiel, wenn man darüber nachdenkt, was ein Kulturbau heute leisten soll. Ich glaube tatsächlich, dass in den 1960er-Jahren in vielen europäischen Ländern eine große Bildungsoffensive stattfand; das *Centre Pompidou* war Ausdruck des Versuchs, Kultur für alle Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen. Wenn wir überlegen, was heute so ein *Centre Pompidou* des digitalen Zeitalters leisten müsste, dann wäre das vielleicht ganz ähnlich. Also auch Aufklärung über das, was die ökonomischen Fundamente unserer Gesellschaft sein werden und damit auch die ökonomischen Fundamente der Möglichkeit, Kultur zu produzieren.

Das wäre dann tatsächlich eine Aufklärung über das, was mit diesem enormen Schatz passiert, den wir als Gesellschaft haben, nämlich die kollektiven Daten; was damit getan werden könnte, wenn wir sie nicht einfach freiwillig abgeben.

> ***WIR HABEN MILLIARDENWERTE, DIE WIR JEDEN TAG VERLIEREN, INDEM WIR AUF „ALLES AKZEPTIEREN“ DRÜCKEN, WEIL ES SO PRAKTISCH IST.***

Es zeigt sich, dass bestimmte kritische Denker, die die technischen Geschehnisse gerade durchschauen, sehr alarmiert sind, weil wir dem Staat die Möglichkeit entziehen, Politik zu machen, indem wir alle Daten an private Unternehmen geben, die diese Daten sammeln und dem Staat als Handlungsoptionspakete wieder verkaufen.

„WIE BETREIBE ICH EINE STADT?"

„WIE SCHAFFE ICH EFFIZIENTE WASSERWIRTSCHAFT?"

„WIE GENERIERE ICH GELD FÜR KULTUR?"

Die Fragen: „Wie betreibe ich eine Stadt?", „Wie schaffe ich effiziente Wasserwirtschaft?" oder „Wie generiere ich Geld für Kultur?" werden immer öfter an private Unternehmen ausgelagert. Am Ende ist der Staat dann von Privaten abhängig. In diesem Moment müssten wir eigentlich sagen, dass wir ein Centre Pompidou für das Digitalzeitalter brauchen, in dem der Bürgergesellschaft wie den Politikern erklärt wird, wie Wertschöpfung durch Daten funktioniert, was wir mit unseren Daten tun können, wenn wir sie behalten, und wie wir bestimmte Freiheitsrechte verteidigen können, was ja eine zentrale Idee von Kultur ist: Dass wir bestimmte Freiheiten verteidigen, dass wir nicht alles für das Versprechen von Komfort und Sicherheit opfern.

Eine Stadtgesellschaft war immer ein Raum, der Freiheit, Selbstverantwortung, Abenteuer und Experimente ermöglichte; die Voraussetzung dafür ist informationelle Selbstbestimmung. Das ist auch eine Basis für elementare Kulturproduktion. Man bräuchte, wenn man über Kulturbauten nachdenkt, also nicht nur Theater, Museen oder Kinos, sondern auch ein *Centre Pompidou* für das digitale Zeitalter.

Das sind enorme Werte, die wir mit diesen Daten als Gesellschaft generieren, wenn wir sie nicht freiwillig weggeben; mit denen könnten wir kulturelle Experimente finanzieren und uns eine gerechtere Bildungsverteilung leisten. Deshalb müssen wir auch bei der Kulturproduktion in Zukunft mehr an diese ökonomischen Grundlagen denken; wenn wir über kulturelle Räume nachdenken, muss es auch einen Raum geben, der uns die ökonomischen und technologischen Grundlagen von Freiheit vermittelt.

NEUE IDEEN & FANTASIEN FÜRS KINO UND DIE MUSEEN

Lars Henrik Gass: Das Kino war ja im strengen Sinne nie ein Kulturbau. Das Kino hat Bauten hervorgebracht, die Ausdruck der ökonomischen Realität waren, wie Filme im öffentlichen Raum ausgewertet wurden; dementsprechend sahen sie aus. Zuerst war das Kino in den Peripherien der Städte, auf Jahrmärkten und Amüsierwiesen. Dann hat man versucht, es durch fast sakrale Bauten zu einem Teil der bürgerlichen Kultur zu machen, ehe in den 1970er-Jahren Schachtelkinos daraus wurden.

Jetzt sind wir an dem Punkt, an dem man sich eigentlich fragt, wozu Kino eigentlich überhaupt noch nötig sein soll, denn die Verwertung von Filmen passiert mittlerweile effektiver auf digitalem Weg. *Netflix* hat zuletzt 200 Millionen Abonnenten erreicht; die Pandemie hat dem Kino den Rest gegeben. Es gibt eigentlich – objektiv, wirtschaftlich – lauter Gründe, mit dem Kino endlich Schluss zu machen, und ein bisschen cinephile Nostalgie. Die Frage ist aber, was von der kulturellen Praxis Kino übrigbleibt, die ja mediengeschichtlich eine Besonderheit darstellt durch den Zwang zur Wahrnehmung, den es im gesellschaftlichen Raum ausgeübt hat. Wie müsste aus Ihrer Sicht das Kino jetzt neu gedacht werden? Besteht da nicht gerade gegenüber den anderen Kultursparten mit ihren Kulturbauten ein Momentum?

Niklas Maak: Ich glaube tatsächlich, dass sich alle Typologien in dem Moment ändern, wo sich das Umfeld, auf das sie bezogen sind, verändert. Das Kino ist immer auch Teil eines Gesellschaftsrituals gewesen, dass man nach der Arbeit noch ins Kino ging oder dass man sich mit jemandem verabredete, um ins Kino zu gehen. Das war eine Art sozialer Filter, ein Filter von sozialen Ritualen. Man kann sich nicht ohne Weiteres zum gemeinsamen Sehen eines *Netflix*-Films verabreden; man kann das natürlich tun, aber es ist etwas anderes, als wenn man einen Film in der Anonymität der Masse sieht.

Das Schöne beim Kino ist, wie übrigens auch auf seine Weise beim Fernsehen in bestimmten Zusammenhängen, dass eine große Menge von Menschen simultan etwas gleichzeitig sieht und danach sich darüber austauschen kann. Das ist etwas, das als Qualität gar nicht verloren gehen muss, sondern das durch bestimmte Änderungen der Typologien erhalten werden kann, denn – auch das sieht man in der Pandemie – es gibt ein großes Bedürfnis, ins Museum oder eben auch ins Kino zu gehen. Das hat etwas mit der Luft zu tun, mit dem Raum und dem Licht, auch damit, wie ich meinen Körper in einer Masse wahrnehme. Das lässt sich nicht einfach alles wegdigitalisieren.

ICH GLAUBE, DASS KINOS IMMER NOCH EINEN ERFAHRUNGSRAUM BIETEN, DEN GENÜGEND LEUTE INTERESSANT FINDEN UND MÖGEN.

Etwa wenn das Foyer eines Kinos eine Aufenthaltsqualität erhält, wo man bei Regen auch mal drei Stunden sitzen kann. Bisher ist das eher auf Konsum angelegt: ein kleines Café, in dem man ein bisschen Popcorn kaufen und vielleicht eine Cola trinken kann; das war es dann aber. Doch wenn man über das Foyer nachdenkt, denkt man über das Kino als einen Raum nach, in dem Fiktionen verschiedener Art möglich und sichtbar werden; da kann es sein, dass Leute sich mit ihrem Laptop in den Vorraum setzen und sich einen Film zu zweit angucken, während andere in den Saal gehen und einen Film mit 100 anderen zusammen ansehen.

Ich glaube auch, dass das kollektive Erleben einer Erzählung in der Menge etwas ist, das nicht verschwinden wird, weil es ein Bedürfnis danach gibt. Das muss man aber als Gesellschaft auch wollen und fördern.

ES IST DIE FRAGE, OB DAS KINO IMMER NUR EIN RAUM SEIN MUSS, IN DEM WIR EIN KOMMERZIELLES PRODUKT ANSCHAUEN. KÖNNTE DAS KINO NICHT AUCH EIN RAUM SEIN, IN DEM EXPERIMENTE STATTFINDEN? IN DEM WIR DIE LEINWAND VERWENDEN, UM ETWAS ANDERES ZU PROJIZIEREN? IN DEM VIELLEICHT AUCH POLITISCHE DISKUSSIONEN STATTFINDEN, BEI DENEN MAN MIT VISUELLEM MATERIAL IN EINEM KOLLEKTIV ARBEITET? DAS WÜRDE BEDEUTEN, DASS WIR DIE RÄUME, DIE DA SIND, GANZ ANDERS BESPIELEN.

Ich habe in Harvard mal das Projekt eines Studenten betreut, der vorschlug, dass man im Foyer eines Theaters eine riesige Düne aufschüttet. Das klang zunächst wild, aber es hatte einen ganz eigenen Zauber; wenn man dort eine Liegelandschaft ermöglichte, könnte man diesen Vorraum ja auch ganz anders nutzen für die Zeit vor und die Zeit nach dem Film. Das sind alles Ideen, die gerade in einer jüngeren Generation von Architektinnen und Architekten entstehen. Ich bin deshalb ganz zuversichtlich, dass es ein Potenzial an Fantasien und Ideen gibt, wie man diese White Cubes weiterentwickeln kann. Schon deshalb mache ich mir keine Sorgen um die Zukunft von Kino, Museum und Theater.

Das Gespräch ist zuerst auf dem Online-Portal *Filmdienst.de* erschienen, herausgegeben von der katholischen Filmkommission für Deutschland.

Directed by
NOAH M. DEVAR and JENNIFER SIBLYY

Produced by
NOAH M. DEVAR and HART SPORTS

Written by
JOEL DAKAN

Based on the book by Joel Bakan
THE CORPORATION
The Pathological Pursuit of Profit and Power

Edited by
JENNIFER SIBLYY

Commissioning Editor, TVO
RUTH DE TURSKY

Narrator
MORAL MORAL

Narration written by
HARRY DAUNAS • JOEL DAKAN • NOAH M. DEVAR

Co-Producers
CARI GREEN • NATHAN NEUMER • TONI SHANOFF

Associate Producers
JOEL DAKAN • DAVE SHEETT

Sound Designer & Music Supervisor
VELLA DEVIN REPPER

Original Music
LEON MEDAL PIKE

www.TheCorporation.com

Drehli Robnik

REINES WARTEN UND IM KINO BLEIBEN

MAINTENANCES VON MOMENTEN VON DEMOKRATIE (ZU CREDIT COOKIES UND NACHOS)

1. DU SITZT IM KINO, OBWOHL DIE KUNST SAGT, DASS ES TOT IST. (IM [UN]REINEN MIT ZWEI A.B.S: ANDRÉ BAZIN UND ALAIN BADIOU)

Es geht hier um politische Einsätze der *Reinheit des Kinos*. Vermutlich liegt uns heute das Gegenteil näher: Die Rede von der *Unreinheit* des Kinos hat die Ambivalenz-Orthodoxie auf ihrer Seite und kann sich etwa auf André Bazin berufen. Der Filmkritiker und Kinophilosoph Bazin votierte um 1950 für ein *unreines Kino* – und meinte damit das Verhältnis von Film zu anderen *Künsten* (etwa zur Literatur: Literaturverfilmungen gingen für Bazin in Ordnung). Verwickelter liegt der Fall bei einem zweiten, aktuellen Pariser A.B., der sich zu *unreinem Kino* äußert, nämlich Alain Badiou. Dieser Philosoph eines platonischen Kommunismus' begeistert sich in seinen Kino-Schriften einerseits für eine *Reinigung* filmischer Genres, im Sinne einer Reduktion auf ihre „Ideen", ihre Reinformen, Idealtypen hin (das „*reine*" Actionkino, Körperkino etc.). Badiou geht es ja generell um Kunst als Praxis der Treue zur *Reinheit* universeller Ideen, und auch Film sieht er als Kunst – allerdings in einer Ausnahmeposition. Denn: Film bringe es fertig, so Badiou, vom *Unreinen zum Reinen* zu gelangen, von der Wahrnehmung schnöder Alltagswirklichkeit zu Universal-Wahrheiten; kategorisch für ihn: wie Charlie Chaplins Tramp-Figur eine universelle Humanität und damit etwas Universelles, Gleichheitliches, verkörpert. Das kann mensch durchaus beeinspruchen (von wegen: Wer bestimmt, was universell menschlich ist?). Markant ist aber, dass mit Badiou einer, der als Hardcore-Kritiker der Demokratie auftritt und zwar im Namen seiner Idee des Kommunismus, in Film und Kino (*cinéma*, wie beides in Paris heißt), nämlich in ihrer Unreinheit etwas Demokratisches sieht. Und das in diesem Fall gut findet.

In Sachen Kino ist von den beiden Pariser A.B.s heute eher Bazin tonangebend: Es steht weniger etwas Unendlich-Ideelles 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 als Konservierung, ja, *Einbalsamierung des Lebens*. Und, weiter gefasst, Kino als Kultivierung dessen, was mensch liebt, weil es vergänglich ist. In diesem Punkt trifft Bazins Nachhall heute einen Nerv der Kunst. Denn seit circa 20 Jahren lebt die Kunst auch vom erklärten Tod des Kinos:

ES ZÄHLT ZU DEN VORLIEBEN DES KUNSTBETRIEBS – FAST EIN RITUAL –, DAS KINO ZU BEERDIGEN, SEINE HINFÄLLIGKEIT ZU DEKLARIEREN UND ZUGLEICH DIVERSE MEMORABILIA ZU VERGEGENWÄRTIGEN.

Ein Bestand an *Vorlieben* wird einbalsamiert. Ein gutes Beispiel ist die Ausstellung *Was vom Kino übrig blieb* des Künstlerhauses Graz von 2018: Was bleibt, ist was beliebt. Sprich: Was das Kino uns hinterlässt, besteht dieser Ausstellung zufolge aus allerlei Kuriosa und Krempel – etwas Technik und viel Verehrungskultur in Form von Kunstpraktiken, die ihrerseits die Künste der *Fans* emulieren: Aus Bildern von Lieblingen (Stars, *favorite movie monsters* etc.) werden Altäre dessen errichtet, was als Übriggebliebenes gilt.

Was hat das mit der *Reinheit* des Kinos zu tun? Dieser Kunst-Gestus musealisiert allerlei Materien – und macht zugleich

das Kino *rein*. Und zwar durch ein Wegputzen dessen, was am Kino gesellschaftliche Wirklichkeit ist, die sich nicht melancholisch auratisieren lässt. Sprich: Regelrecht symbolisch beseitigt werden damit die – je nach Ort – Tausenden oder Millionen 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 das, 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. – Damit können wir die Kinobegräbnisrituale des Kunstbetriebs – und seine Komplementärpraxis: das Immer-wieder-neu-Beleben dessen, was zuerst totgesagt wird – auch schon hinter uns lassen.

2.
BLEIBEN UND WARTEN, WAS KOMMT – MIT HEIDE SCHLÜPMANN

Mit der Kinophilosophin Heide Schlüpmann, die über Kino als Form „öffentlicher Intimität“ schreibt, ließe sich die *Reinheit* des Kinos – samt den ihr innewohnenden Momenten von *Unreinheit* – noch einmal anders fassen. Und zwar abseits von Kunstwerken und Kunstwerten und ihren Schätzungen und kreativistischen Neuaufladungen. Sondern in Richtung anonymer, untätiger Versammlungen, Raumnutzungen und Zeit-Teilungen. Und auch so etwas wie Treue zu Ideen kommt uns mit Schlüpmann anders in den Sinn. Kino ist für sie wesentlich ein *Abbruch eines Aufstiegs zu den Ideen*: anstelle des philosophischen Exodus aus der Platon´schen Kino-Höhle geht es ihr um eine Wendung zu diesem zurückgelassenen materiellen Raum selbst. Zum Kino. Auch insofern, als es da einen Zug gibt in Richtung von Gehalten, die einmal in Obhut der Philosophie waren und die nun der Wahr-Nehmung der Zerstreuten, Gestreuten, im Kino zufallen: der Selbstwahrnehmung als Masse-Sein, als nichts Besonderes Sein. Und darin zeichnet sich eine Idee ab – Idee im Sinn einer Ahnung und weniger als ein „hohes Gut“ – von Gleichheit und deren Wahrheit. Es geht dabei gerade nicht darum, dass es keine Wahrheiten gibt oder dass Ideen irrelevant wären (wie uns die neoliberale Orthodoxie eintrichtert). Ein Schlüpman(n)(i)scher *Abbruch des Zugs* zur Idee wäre da – auch mit Siegfried Kracauer, den Schlüpmann und ich (und viele andere) sehr schätzen – zu verstehen als eine Haltung des Anhaltens und Wartens: Anhalten bei vorletzten, nicht den letzten Dingen; in einem Vor- und Warteraum vor dem Ideellen – gespannt auf das hin, was da noch kommt.

Worauf Schlüpmann ebenfalls Wert legt: Kino ist – bei aller Liebe, quasi – kein gutes *Objekterl*, es ist nichts Putziges (Herausgeputztes). Es ist ein Alltagsraum, zugleich immer auch ein Stück weit ein Nicht-Ort anonymer Massen (und der technischen Einfassung ihrer Wünsche, wiewohl diese nicht auf Technik reduzierbar sind). Insbesondere ist Kino nicht wiederzubeleben, quasi wieder heimisch zu machen in der Zirkus- und Spektakel-Archäologie eines „Cinema of Attractions“, im Sinne einer Frühgeschichtsschreibung mit Gegenwartsdeutungs-Anspruch, durch die Wunderkammern und Entertainment-Verbunde zum originären, genuinen – in diesem Sinn: *reinen* – Ort von Film erklärt werden. In diesem Claim, Kino sei die reine Roadshow der Attraktionen, klingt die Eventisierung qua Festivalbetrieb ebenso mit wie ein Gourmet-Diskurs. Dieser Diskurs lässt in Kunstinstallationen Schmalfilmprojektoren rattern und in Liebhaber-Kinos Elitenpublika schnattern – darüber, dass du dir diesen oder jenen Film ja echt nur auf Zelluloid anschauen kannst, als ginge es um Craft-Beer versus Industriebräu.

3.
DAS KINO WIRD WIEDER REIN – UND WIR WARTEN MIT DEM WARTUNGSPERSONAL

Ich schlage vor, die *Reinheit* des Kinos kurz nicht im Zeichen dessen, *was vom Kino übrig blieb*, auftauchen zu sehen, sondern in dem, *was im Kino üblich blieb* – bzw. wohl erst in letzter Zeit üblich wurde. „Im Kino“ heißt hier vor allem in Multiplexen; und das heißt, diese nicht als Environments oder Synästhesie-Tempel mit Burger-Bespielung misszuverstehen, sondern in Multiplexen Orte zu sehen, wo viele Leute im Kino zusammenkommen, zumal recht verschiedene Leute – und recht verschiedene Filme übrigens auch. Es geht mir um ein *Übliches danach*, auch ein *übliches Danach*. (Auch nach den Struktur-*Bereinigungen* in Form digitaler und gastronomischer Umrüstungen, die nach 2010 nochmal einige Ruinen von Nahversorgungskinos in Städten und Ortschaften zurückgelassen haben. Was Corona dem Kino-Massenbetrieb angetan haben wird, davon mal abgesehen.)

IN KINOS, IN DIE VIELE LEUTE GEHEN (OBWOHL ES TOT IST UND SIE NICHT ZÄHLEN), IST ES HEUTE VIELFACH ÜBLICH, DANACH ZU BLEIBEN, NÄMLICH NACH FILMENDE DEN ABSPANN AUSZUSITZEN. EINE RECHT VERLÄSSLICHE KONVENTION.

Leute fortgeschrittenen Alters, die nicht zum Kernpublikum von Superheld_innen-Comic-Verfilmungen zählen, kennen das von alten Zucker-Abrahams-Zucker-Komödien (wie *Airplane!* und *The Naked Gun*) oder nicht ganz so alten Will Ferrell-Komödien oder von X anderen Beispielen nachklassischer Filmerfahrung: Credit Cookies, in den Abspann integrierte Easter Eggs, Szenen nach Ende der Abspänne (die im Mainstreamfilm heute endlos sind), all das legt – in verschiedenen Anredeweisen – ein Bleiben, Dranbleiben nahe. Exemplarisch üblich ist das Bleiben danach heute bei superheroischen Comic-Blockbustern wie z.B. *Doctor Strange*, bei dem ich 2016 im Wiener *Apollo IMAX* bis Ende der Projektion ausharrte (neben vielen Eingeweihteren), weil der Platzanweiser mir auf die Frage: „Kommt noch was?", geantwortet hatte (fast verächtlich ob meiner Unkenntnis): „Bei Marvel *immer*!" (Ein Platzanweiser als Weiser: *a strange doctor, indeed* – und ein Moment 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 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 hat mir von seinem Job im Wiener *Gasometer Megaplex* um 2015 erzählt, dass das Saalpersonal ebendies hasste: dass superheroische Filme (von denen jeden Monat gefühlt zwei – faktisch drei – anlaufen) in meist großen Sälen typischer Weise sehr gut und von sehr hungrigem Publikum besucht sind (säckeweise Leerbehälter und Nacho-Reste auf und unter den Sitzen, *total dick move!*) und dass durch massenweises Bleiben der Leute zu den Credit Cookies kaum Zeit bleibt, um im ganzen Saal die *Reinheit* des Kinos wiederherzustellen; zeitgerecht zum Start der nächsten Vorführung (der sich bei Digitalprojektionen enger timen lässt).

Natürlich gibt es Bleiben zu den Credits auch in Cinematheken und auf Festivals. Aber da bleiben wir, zumal im Dunkeln, deshalb, weil der Ritus gegenüber dem Werk es verlangt, oder weil wir Filmemacher_innen applaudieren wollen, die nach dem Abspann zum Q&A in den Saal kommen. In diesen Hoch- und Eventkultur-Situationen bleiben wir in einem Danach, das im Zeichen der *Meisterschaft* steht (die Präsenz der Macher_innen, meist: Macher, und sei es als Aura zum Aussitzen). Bei Comic-Blockbustern und Ähnlichem hingegen wird 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.

4.
KINO IST WARTUNG GETEILTER ZEIT

In meinem Wunsch, aus dem Bleiben und Warten schreibend etwas zu machen, was es aber ohnehin schon *ist* (gar so viel ist es ja nicht), hebe ich dieses *heute* – und irgendwann vielleicht nicht mehr? – 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. Und doch ist dieses *Warten* nicht auf *Ware* reduzierbar, lässt sich nicht abtun mit dem kulturindustriekritischen Pauschalhinweis darauf, dass nun explizit am Abspann-Ende formuliert ist, was jeder Film implizit seit jeher war: quasi Reklame für den nächsten Film. Und 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" 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 eine Alltags-Performance des Kracauer´schen Anhalts im *Vorraum der Ideen* (Ideen, zumal der Gerechtigkeit, ohne die es auf Erden keine Humanität gäbe). Aber es ist ein Platzhalter – eine Platzanweiserin, eine Maintenance – für eine *Idee in deren Abwesenheit*. In Zeiten, in denen egalitäre ideengetriebene politische Projekte immer noch allzu sehr „*reine* Projektionen" sind – und umso mehr der Wahrnehmung bedürfen. Das abwesende Projekt bedarf einer Vertretung (und sei sie Verdrehung) in der Erfahrung.

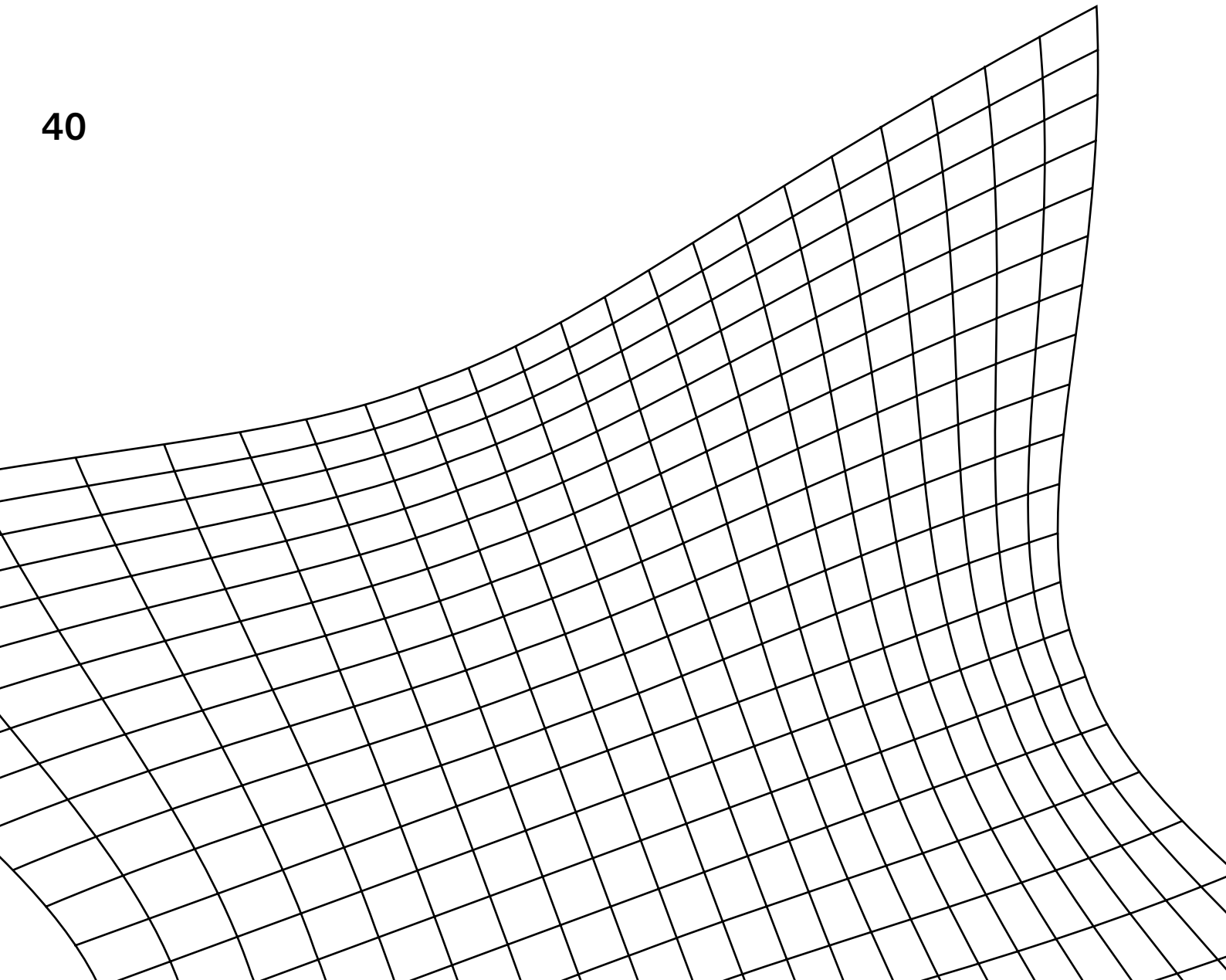
DAS WÄRE EINER DER MOMENTE, IN DENEN AM KINO-RAUM, DER ZUR ÖFFENTLICHKEIT AUSGEBAUTE ZEIT IST, SEINE RÜCKBINDUNG AN EINE DEMOKRATISCHE GESCHICHTLICHKEIT LESBAR BLEIBT.

Dieses Demokratische muss ja nicht gleich die Versinnlichung, Ästhetisierung, aller gemeinschaftlichen Formen sein; Gesellschaft als Gemeinsam-Erscheinen-im-Sein mit anderen tut's auch (um es in Anspielung auf Jean-Luc Nancy zu sagen). Zumal in Zeiten, in denen der Neoliberalismus im staatlichen Regieren auf national-autoritär und neo-feudal macht und Grenzen zwischen Klassen, sowie zwischen Ansässigen und Ankommenden, Normalisierten und Marginalisierten zunehmend militarisiert.

DIESES SEIN MIT ANDEREN MEINT NICHT GLEICH EIN EINANDER-UM-DEN-HALS-FALLEN, KEIN EXISTENZIELLES AUFGEHEN IN EINEM GETEILTEN STOFF, NATÜRLICH AUCH KEIN POLITISCHES BÜNDNIS. ES IST IM KINO ANONYM: ZUSAMMEN-SEIN ALS GETRENNTE.

Und ohne vorgegebene „Aktivierung": Im Kino bleibt *mehr an Untätigkeit üblich*, sind wir mehr von der Voll-Ausübung unserer Vermögen getrennt als bei anderen der Kultur zugerechneten Gelegenheiten. (Ganz zu schweigen von 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. Wir müssen uns dort nicht als Vollwert-Individuen „produzieren" (müssen gar *nichts* produzieren): Nachos statt Machos. In Hinblick auf Demokratie und deren Platzhaltungen im Alltäglichen, das von den Machtvektoren der Kapitalisierung, Nationalisierung und Normalisierung durchzogen ist, liegt darin ein Moment von Wahrnehmung (von Nähe zur Wahrheit, so fern sie auch sein mag): wenn nämlich im Kino im gleichen Raum, in geteilter Zeit, in Verschiedenheit gewartet wird. Nicht ganz *rein*, aber ein bissl mit drinnen.

Eine längere Fassung dieses Textes erschien in der Zeitschrift für Medienwissenschaft 20, 2019.



kino ist nicht gleich kino.

Sebastian Selig

KINOBESUCHE

EINE KLEINE PHÄNOMENOLOGIE

Es beginnt damit, dass ich mich selbst überhaupt erst einmal auf den Weg mache. Schon der pure Umstand, dass mir Kino nicht einfach so in den Schoß fällt, sondern etwas ist, für das ich mich selbst erstmal in Bewegung bringen muss, führt dazu, dass es sich stärker bei mir einprägt – es besonders wertvolle und tiefe Eindrücke zurücklässt.

Wenn es sein muss, lege ich sogar weite Strecken zurück, um erleben zu dürfen, wie ein ganz bestimmter Film in der besonderen Architektur eines bestimmten Kinos, am idealen Ort für genau diesen Film, noch einmal ganz eigen und groß aufblüht. Meiner Erfahrung nach lohnt es sich als Zuschauer, immer wieder darüber nachzudenken, wo ich einen Film erleben möchte. Den Ort zu finden, wo die Distanz zwischen mir und dem Film größtmöglich aufgelöst wird und ich mich dem Film ganz hingeben kann.

Kino ist nicht gleich Kino. Jedes Kino hat seinen eigenen Zauber. Eine seit Jahrzehnten liebevoll erhaltene Kinoarchitektur mit einer weit in die Filmgeschichte zurückreichenden Entwicklung und Anmut ist ein ganz besonders wertvolles Geschenk. Ein Kino wie das erst jüngst mit großem Geschichtsbewusstsein und Stil restaurierte *Gartenbaukino* in Wien beispielsweise oder auch das dortige *Filmcasino*. Das *Union-Theater* in Plochingen mit seinem großen, dunklen Kinosaal und der wunderschönen, kleinen Retro-Bar. Das *Kino International* in Berlin. Das *Bambi* in Düsseldorf. Das *Scala Filmtheater* in Mühlacker oder die *Erbacher Lichtspiele* im Odenwald. Orte des immer auch ein klein wenig nostalgisch geprägten Glücks. Noch schöner, wenn man auf ein Kino trifft, dem mit ganz viel Herzblut immer wieder spannende, neue Filmreihen und Festivals gelingen und dabei auch noch ein eigenständiges Profil sichtbar wird – nicht selten getragen von einem besonders schön gestalteten Erscheinungsbild. Das sind Kinos, die eine eng mit diesem Ort verbundene Gemeinschaft an sich binden. Das *Zebra Kino* in Konstanz mit seinem jungen, fürs Kino brennenden studentischen Umfeld wäre hier zu nennen. Das eng im Kreuzberger Kiez verwurzelte *Moviemento* in Berlin mit seinen tollen Festivals und Initiativen sowie auch das höchst innovative *Wolf Kino* in Berlin mit seiner „Wolfgang" sind ganz fantastische Beispiele dafür, welche Leuchtkraft von so einem mit sichtlicher Liebe betriebenen Kino mit klarem Profil ausgehen kann.

Im noch größeren Rahmen gilt das natürlich auch für die gewaltigen, städtischen Vorzeigeprojekte in Amsterdam, Busan, Paris, London und anderswo, die alleine schon mittels ihrer aufregenden Architektur und ihrem weit gefassten Kulturangebot echte Leuchttürme innerhalb dieser Metropolen geworden sind. Kinos, wie das prachtvolle *EYE* in Amsterdam oder das *Busan Cinema Center* mit seinem dazugehörigen *Busan International Film Festival*, das den Höhenflug und neuen Stellenwert des koreanischen Kinos in den letzten Jahren massiv befeuert hat.

Kino ist immer ein Ort, an dem die Nostalgie einer prachtvollen und lebendigen Kinovergangenheit auf Zukunft und neue Ideen trifft. Das Kino erfindet sich Film für Film immer wieder neu und schöpft dabei gleichzeitig aus seiner reichen, bewegenden Geschichte. Ein liebevoll erhaltener alter Kino-

saal mit historischer Wandgestaltung, schönen alten Leuchten, einem Vorhang, womöglich gar noch einem den Film einläutenden Gong verweist auf weit zurückreichende cinephile Traditionen und beschwört gleichzeitig wohlige nostalgische Gefühle.

Auch die neuen aufsehenerregenden Kinobauten der Zukunft sind sich der Kinogeschichte und ihrer Wirkung bewusst. In Deutschland leider noch vergleichsweise zögerlich, international längst da, sind es liebevoll kuratierte Retro-Filmreihen oder gar reine Retro-Cinemas wie beispielsweise das zudem bewusst voll auf analoge Projektionen setzende *New Beverly Cinema* in L.A. oder auch das wunderbare *Metrograph* in New York, die zurecht als innig geliebte Erfolgsmodelle gelten. Sie lassen uns ungewöhnliche Filme aus der Vergangenheit neu entdecken oder unser Herz hüpfen, weil wir einige Klassiker endlich doch noch einmal im Kino erleben dürfen. Sie wissen auch, wie entscheidend der ganz besondere Moment im Kino ist. Wie wertvoll ein Programm ist, das man nur hier und jetzt in dieser einmaligen Form erleben kann.

INS KINO ZU GEHEN HEISST, SICH BEWUSST AUF EINEN FILM EINZULASSEN, HEISST EINEN FILM WIRKLICH IN VOLLER WUCHT UND GRÖSSE ZU ERLEBEN.

Egal ob nun an einem dieser ganz besonders einmaligen Kino-Orte oder im kleinen liebgewonnenen Kino in nächster Nähe: Einem Film dort zu verfallen, lässt sich durch nichts ersetzen. Ins Kino zu gehen heißt, sich bewusst auf einen Film einzulassen, heißt einen Film wirklich in voller Wucht und Größe zu erleben. Ich will mich im Kino nicht über einen Film stellen und ihn mehr oder weniger teilnahmslos wegkonsumieren, sondern ich freue mich drauf, zu ihm im Dunkeln aufzuschauen und überwältigt, verführt und völlig vereinnahmt zu werden.

Jeder neue Film ist ein Abenteuer. Als ein umso größeres erlebe ich es in dieser einladenden Architektur, in dieser gleichsam festlichen wie intimen Kathedrale: im Kino.

Von Anbeginn war das Kino ein ganz besonderer Ort in einer Stadt. Schon früher ein Ort, der immer wieder Brücken zu anderen Kulturangeboten gebaut hat. Das Kino war gleichzeitig die Festhalle und für manche gar die noch etwas schillerndere Kirche einer Stadt. Man kommt zusammen, setzt sich mit einer Menge von sich unbekannten Menschen gemeinsam ins Dunkel und dann knallt da diese unglaubliche Geschichte, rollen diese großen Bilder, das Vibrieren von Musik, Geräusch und Sprache von oben auf uns herab und wir alle sind gemeinsam in den Bann des Films geschlagen. Hier und jetzt.

Schon als wir uns dem Kino genähert haben, hat das was mit uns gemacht. Mal entdecken wir diesen fast etwas versteckt wirkenden, kleinen, intimen Treffpunkt Gleichgesinnter. Das andere Mal schreiten wir auf einen schon von weitem zu sehenden Palast zu. Auf seiner hohen Front formen die aktuellen Filmtitel in roten Lettern auf weiß leuchtendem Grund immer wieder neue, ganz eigene Gedichte. In den gläsernen Schaukästen prangen die Filmplakate und versprechen uns in satter Gestaltung die allerschönsten Dinge. Über ein weites, die Leinwand vorwegnehmendes Eingangstor betreten wir den Filmpalast, die Lichtburg, das Kolosseum. Nicht selten förmlich über einen roten Teppich oder eine aufsteigende weite Treppe, an deren Ende uns dann gleich mehrere Kassenhäuschen aufnehmen.

Das Foyer ist entweder klein und intim oder schlängelt sich über auf den ersten Blick noch gar nicht in Gänze zu erfassende Ebenen und Seitenarme. Es gleicht einer sehr persönlich gestalteten Bar, in die sich bereits jahrzehntelang Geschichten eingegraben haben. Es verfügt im Idealfall sogar über eine richtige Bar, die so angeordnet liegt, dass sich vor oder nach dem Film noch lange an ihr verweilen und ins Gespräch kommen lässt.

MIT ANDEREN ZUSAMMEN IN DIESE GEWALTIGE HÖHLE, LASSEN UNS MIT OFFENEM HERZEN VOM KINO VERSCHLINGEN.

WIR BEGEBEN UNS

Das kleine Kino, dieser besonders intime Treffpunkt, gleicht wiederum einer wohligen Höhle. Es ist ein Raum, der von Menschen betrieben wird, die man gerne wiedersieht. Menschen, die sichtlich für diesen Ort leben und darin aufgehen und von deren Begeisterung und Wissen man sich gerne ins Dunkel geleiten lässt.

Das Dunkel und die Form des Lichteinfalls sind ganz entscheidend. Je dunkler der Saal, desto stärker der Filmeindruck. Eine Zwischentür, durch die man zunächst hindurch muss, um Lichteinfall und Geräusche abzufangen, die sonst von draußen in den Kinosaal eindringen könnten, ist von großem Vorteil. Aufdringlich leuchtende Notausgangsschilder oder gar Lichtleisten am Boden, die die Orientierung im verdunkelten Kinosaal verbessern sollen, sind ab Filmbeginn ein No-Go. Sie lenken unnötig vom Filmerlebnis ab und vermindern den Zauber und die Kraft einer tollen Projektion erheblich. Das Licht wiederum spielt vor Filmbeginn im Saal ebenso eine große Rolle. Die tolle technische Weiterentwicklung von LED-Leuchten eröffnen hier fantastische Möglichkeiten, den Kinosaal noch größer und prachtvoller wirken zu lassen, wenn man ihn vor Filmbeginn betritt.

Klaus Lemke – wohl wunderbarerweise immer noch eine gehörige Dosis Bahnhofskino im Blut – hat in einem Gespräch mit David Moersener davon geträumt, man müsse diesen Ort dann erstmal gar nicht mehr verlassen: „Der Film läuft nonstop von mittags bis vielleicht 23 Uhr, ein Ticket gilt den ganzen Tag und man kann seine Lieblingsszene immer wieder anschauen.“ Schöner noch, man gerät regelrecht in einen Strudel aus ineinandergreifenden Filmen, verliert sich in unterschiedlichen Sälen, in immer wieder neuen, bunten Verführungen – Vorführungen. Dieses Model von „Nonstop-Kino“ blitzt ja ein Stück weit immer noch bei jedem Filmfestival auf, bei welchem man mit Dauerkarte oder Akkreditierungs-Badge von Filmerlebnis zu Filmerlebnis taumelt. Früher im Bahnhofskino war das der Normalfall: Als Reisender oder sonst wie im Bahnhof Gestrandeter konnte man mit einem Ticket direkt in einen laufenden Film einsteigen und solange im Kino sitzen bleiben, wie man wollte.

Das Bild macht deutlich, welche immersive Kraft von diesem Ort bis heute und in alle Zukunft ausgeht. Wir begeben uns mit anderen zusammen in diese gewaltige Höhle, lassen uns mit offenem Herzen vom Kino verschlingen. Da kommen wir dann nicht mit einem Klick so schnell wieder raus und es gibt auch keine Fernbedienung, die etwas schale Macht in unsere Hände legen würde. Wir lassen uns auf ein Abenteuer ein. Entsprechend groß sind dann die Erfahrungen und Eindrücke, die wir hier sammeln. Gemeinsam.

ROUND-TABLE

RÜDIGER SUCHSLAND IM GESPRÄCH MIT GABU HEINDL UND RP KAHL ÜBER DAS LICHTER-KONZEPT FÜR EIN HAUS DER FILMKULTUREN

Zum Festivalauftakt 2021 präsentierten die Veranstalter*innen des *Lichter Filmfests Frankfurt International* ein Konzept für ein *Haus der Filmkulturen*. Ein Haus, das durch seine Nutzungsvielfalt und Architektur den Kulturraum Kino ausweitet und in die Zukunft übersetzt. Es soll Heimat sein für Festivals, Ort für Filmpremieren und Preisverleihungen, Plattform für Filmschaffende, Medienpädagogisches Zentrum für Kinder und Jugendliche und Spielwiese für Initiativen und Projekte. Mehr noch: ein Forschungslabor immersiver Techniken und narrativer Medien.

Der Film ist längst zum Wissensträger und zur Lebensform geworden und hat sich durch Videospiele und Videokunst zu einer Vielzahl multiperspektivischer Filmkulturen ausdifferenziert. Mit der fortschreitenden Digitalisierung wandern die Bewegtbilder immer häufiger in den Raum, heben die Grenzen zwischen Filmwelt und Publikum auf und versetzen dieses direkt und unmittelbar an andere Orte. Das *Haus der Filmkulturen* will alle gegenwärtigen Ausprägungen des Films kuratieren, sie durch Konzerte, Ausstellungen und vielfältige Veranstaltungsformate ergänzen und als Forschungslabor ihre Zukunft erkunden. Das *Haus der Filmkulturen* versteht sich dabei als Ort der Begegnung, des Austauschs und des Lernens.

ohne witz: ich bin wirklich begeistert

Vor dem Hintergrund des Konzeptpapiers sprach Filmkritiker Rüdiger Suchsland im Rahmen eines Festival-Panels mit der Wiener Architektin Gabu Heindl und dem Regisseur und Schauspieler RP Kahl. Im Folgenden lesen Sie den leicht gekürzten Beginn des Gesprächs, unterteilt in drei Themenfelder. Zur Videoaufzeichnung des gesamten Panels gelangen Sie über den QR-Code. Das Konzept selbst können Sie unter **info@lichter-filmfest.de** anfordern.

Zusätzliche Anmerkung: Bei *Haus der Filmkulturen* handelt es sich nur um einen Arbeitstitel, der mit seiner Pluralbildung die inhaltliche Ausrichtung des Hauses unterstreichen soll. Die Herausgeber*innen des Konzepts schätzen die Arbeit des *DFF* und *Filmmuseums Frankfurt* sehr und respektieren, dass Hilmar Hoffmann in Zusammenhang mit der Fusion vorgenannter Institutionen von Frankfurt als einem „Ort der Filmkultur" gesprochen hat. Der Arbeitstitel soll unter Federführung eines Kuratoriums durch einen finalen Projekttitel ersetzt werden.

KINO UND ÖFFENTLICHKEIT

Rüdiger Suchsland: Ich möchte mit einer sehr konkreten Frage an Gabu Heindl anfangen. Sie haben in Wien mehrere Kinos und Kinoumbauten geplant. Was waren dabei Ihre architektonischen Überlegungen?

Gabu Heindl: Als Architektin hatte ich die große Freude, mit zwei Kinoumplanungen beauftragt worden zu sein. Dabei ging es um das *Filmmuseum* und das *Stadtkino im Künstlerhaus*. In beiden Fällen war die zentrale Frage: Was ist Kino heute? Kino als Haltung, als kollektives Erlebnis, als Ort, der uns mit der Welt verbindet und so vieles mehr. Was heißt eigentlich im Kino ankommen? Es ging also zentral um das Foyer. Wie richtet sich dieser Ort zur Straße, zur Öffentlichkeit und zum Moment des Filmschauens aus – im Sinne einer sehr Krakauerischen Frage: Was tut sich im Foyer selbst? Das Foyer als Raum, in dem man auf die Menschen wartet, die auch ins Kino gehen und mit denen man dann wiederum diesen Moment des gemeinsamen Kinoschauens erwartet, sich darauf vorbereitet und nach dem Film dann nochmals nachbereitet oder nachdiskutiert.

Im Falle beider Kinos hat sich immer die Frage gestellt: Was ist das für ein kommunikativer Ort, was ist das für ein grundsätzlich städtischer Ort? Aber auch: Wie sieht es mit Verpflegung aus? Dabei war auch eine Referenz, wie Krakauer das in einem schönen Text schreibt, das Büffet, das bei Kracauer „in der Ecke lungert“. Ein Kino braucht Gastronomie, selbstverständlich soll sie gut sein, und doch geht es auch heute darum, wie das Verhältnis zwischen dem, was ein kollektives, in beiden Fällen auch öffentlich unterstütztes bis zu städtisch kommunales Kino-Erlebnis ist und einer privatwirtschaftlich geführten Gastronomie – wie kann sich das gegenseitig unterstützen, wo sollten die Schwerpunkte gesetzt werden?

Generell nehmen wir ja im Moment im städtischen Raum wahr, dass die Lebendigkeit und Bespielbarkeit von Raum mit privatwirtschaftlicher Gastronomie konnotiert ist. Das Kino bespielt aber im besten Fall zentral der Film und möglichst ohne Ausschluss für alle, die dabei sein wollen. Dennoch stellt sich die Frage für so manches Kino, wie viele Ressourcen, wie viele Menschen, wie viel Zeit es braucht, um das Kino auch außerhalb der Filmspielzeiten im städtischen Raum präsent zu halten. Bei beiden Umbauten war uns aber vor allem wichtig, das Kino ins Zentrum zu setzen und zu sagen, zunächst einmal ist es ein Kino, das im besten Fall auch eine gute Gastronomie oder eine gute Form von Bar mit sich bringt, nicht umgekehrt.

Das war der Auftrag dieser beiden Kinos an mich als Architektin, aber auch mein eigenes Interesse: das Kino als einen sehr speziellen Raum in der Stadt zu begreifen. Das Kino neu zu denken und damit eigentlich auch die Form von Öffentlichkeit und das Kommunale neu zu denken. Das hat natürlich nach Corona noch mehr Brisanz, aber vielleicht auch noch viel mehr Potenzial.

Rüdiger Suchsland: Ich möchte Ihre Formulierung aufgreifen: Öffentlichkeit neu denken. Man hört im Zusammenhang mit Corona und mit unserem Nachdenken, wie es danach weitergehen könnte, immer wieder, was wir jetzt alles neu denken müssen. Man werde ja nicht zum alten Normalen zurückkommen. Für manche ist das eine Schreckensvorstellung, für andere eine positive Hoffnung. Was kommt dabei heraus, wenn wir Öffentlichkeit neu denken? Wie müsste man denn Öffentlichkeit heute denken, um sie zeitgemäß zu denken? Natürlich speziell im Zusammenhang mit Kino und mit Filmsehen.

Gabu Heindl: Ich glaube, ich nehme das „neu“ doch wieder zurück. Weil das, was wir an Fragestellungen und riesigen gesellschaftspolitischen Problemen nach Corona haben werden, sind nur verstärkte Formen von Themen, die es natürlich auch davor bereits gab. Da ist die Frage nach der Verteilung von Raum, nach dem Wert von Raum, nach Spekulation mit Stadtraum. Das Öffentliche ist also nicht unbedingt neu, aber jedenfalls wieder stark zu denken. So etwas wie ein nicht vorrangig profitorientiertes Kino wird seinen Ort und Wert in der Stadt nur dann behaupten können, wenn öffentlicher Raum nicht immer weiter wirtschaftlichen Interessen geopfert wird. Und insofern vielleicht nicht neu denken, aber vielleicht neu stärken.

KINO UND SYSTEMRELEVANZ

Rüdiger Suchsland: Und vielleicht überhaupt denken, höre ich da auch heraus. Es ist jetzt im Zusammenhang mit der Corona-Krise öfter gesagt worden, die Kultur sei nicht systemrelevant. Der Begriff der Systemrelevanz, der ja eigentlich aus der Banken- und Finanzkrise stammt, wurde da doch wieder mit neuem Leben gefüllt oder mit vielleicht auch neuer Bedrohung. Wenn man diesen Begriff auf die Kultur anwendet,

könnte man fragen, ob diese Feststellung richtig oder falsch ist, zutreffend oder nicht. Aber vor allem habe ich mich öfter gefragt, ob es eigentlich eine Bedrohung ist, das überhaupt so zu sagen? Also ob ich gerne für einen systemrelevanten Betrieb arbeiten möchte als jemand, der in der Kultur arbeitet, oder ob es nicht auch eine Chance und Hoffnung sein könnte, nicht in so einem Effizienz- und Verwertungssinn systemrelevant zu sein, aber dafür auf eine andere Weise relevant.

Gabu Heindl: Welches System? Ich würde sagen, wir müssten über etwas ganz anderes diskutieren als über die Frage von Systemrelevanz. Wir sollten über Allianzen sprechen. Um das vielleicht auch schon vorwegzunehmen: Auch wenn Konzepte geschmiedet werden, von denen ich glaube, dass sie sehr wichtig sind, sollte man aufpassen, dass man damit nicht in Wettbewerbe eintritt. Nichts würde dem neoliberalen System und seiner Definition von Systemrelevanzen mehr in die Karten spielen als dass die Leute, aber auch Institutionen und Orte, sich selbst in den Wettbewerb begeben und gegenseitig ausbooten. Man sollte eher schauen, wo man die bestehenden Institutionen stärken kann, wie man Allianzen bilden und nach neuen Formen des Kulturschaffens suchen kann. Das Kino ist dafür ja ein wunderbares Medium, das immer schon die Nähe zum Alltag und die Frage nach dem Nichtelitären, Nicht-opernmäßigen mit sich gebracht hat.

Rüdiger Suchsland: Lieber RP Kahl, einerseits machen Sie selber Filme und erleben mit denen auch den Raum Kino ganz konkret bei Filmtouren; manchmal ist das Kino leer, manchmal gibt es noch Zuschauer, die man abweisen muss. Dann arbeiten Sie leitend beim Filmfestival in Oldenburg mit, wo eine Woche lang ein ganz anderer Raum Kino und eine ganz andere Art des Filmsehens stattfindet. Und dann natürlich vertreten Sie als Vorstand der *Deutschen Filmakademie* die unterschiedlichsten Formen von Kino und alle, die da so Mitglied sind. Da gibt es, glaube ich, sehr viele, die sich Mühe geben, manchmal die Systemrelevanz nachzuweisen, manchmal sie einzufordern, manchmal die nicht vorhandene einzuklagen und ein paar, die auch bockig sagen: Wir wollen gar nicht systemrelevant sein. Wo stehen Sie da und wie gehen Sie mit diesen Corona-Herausforderungen für das Medium Film und den Raum Kino um?

RP Kahl: Eine schwierige Frage, die Sie mir auftragen. Ich möchte, bevor ich antworte, erst einmal noch Frau Heindl sagen, dass mein Lieblingsort in Wien diese Koje im Café des Filmmuseums ist, die Sie geschaffen haben. Warum? Weil es eben dieser Transfer-Raum zwischen dem dunklen Kinosaal und der großen weiten Welt ist. Sie haben ja durch die große Mauer des *Albertina*-Gebäudes einen Durchbruch gemacht, um in die Welt hinein durchzustoßen. Man sitzt dann wie in einem Zugabteil und kann ungestört über den Film reden, ohne dass die anderen mithören und kann aber trotzdem das Gewusel im Foyer miterleben und draußen die Menschen sehen und dann zieht es einen wieder in das Dunkel des Kinos. Also diese Art von Erlebnis, das Sie da geschaffen haben, das entspricht auch meiner Idee von Kino und da komme ich wieder auf Rüdiger Suchsland zurück: Was ist meine Vision, wo würde ich mich verorten? Ich würde mich bei einem österreichischen Philosophen verorten, bei Robert Pfaller, der in einem seiner Bücher einmal gesagt hat, „wofür es sich zu leben lohnt“. Da ist eben nicht von Effizienz und Neoliberalismus zu lesen, sondern von dem Schönen, dem Schöpferischen, dem Lustvollen. Diese Frage nach Systemrelevanz lasse ich gar nicht an mich heran, die lasse ich nicht gelten und würde da noch ein anderes Zitat bringen, um das zu untermauern. Heiner Müller hat einmal sinngemäß gesagt, dass Gott den Menschen geschaffen hat, war ein schöpferischer Akt. Das war Kreativität und nicht die Frage danach, wie teuer das ist. Am Anfang steht der schöpferische Akt. Man ist per se systemrelevant, wenn man Kunst und Kultur kreiert und baut. Dafür ist Kino einer der besten Orte, weil es eben ein sehr demokratischer Ort ist. Dadurch dass der Film dieses popkulturelle und niedrigschwellige Moment enthält, ist Kino wirklich für alle Menschen ohne Standesdünkel und Sozialschranken da, was vielleicht manchmal bei der Oper oder beim Theater oder in der bildenden Kunst nicht gegeben ist. Das ist unsere große Chance, dass wir mit dem Filmbild, mit dem Bewegtbild einen Raum der Gesellschaft schaffen, in dem wir uns aufhalten können und über den wir miteinander in die Diskussion kommen können.

HAUS DER FILMKULTUREN

Rüdiger Suchsland: Ich würde gerne ausloten, was *Haus der Filmkulturen* heißt, was Ihnen am Konzept gefällt, vielleicht auch, was Sie vermissen. Denn dieses Papier soll erst einmal nur eine Startrampe sein. Es geht darum, möglichst allen einen Zugang zu eröffnen. Damit sehen wir uns durchaus in einer Frankfurter Tradition, die ja von Hilmar Hoffmann, dem langjährigen Kulturdezernenten wesentlich geprägt worden ist mit der berühmt gewordenen Formel „Kultur für alle“.

RP Kahl: Als ich das gelesen habe, war ich begeistert, weil es nach vorn guckt und so konkret und plastisch ist, dass man sich sofort etwas darunter vorstellen kann. Man muss es eigentlich nur noch machen. Das heißt: Hilmar Hoffmann wieder auferstehen lassen und das *Zoogesellschaftshaus* Frankfurt aufpusten und für das Film- und Bewegtbild neu generieren – es zu einer Mischung aus *Centre Pompidou* und dem ehemaligen Ost-Berliner *Palast der Republik* machen. Ohne Witz:

Ich bin wirklich begeistert. Ich sitze häufig in irgendwelchen Arbeitsgruppen herum und versuche schlau daher zu reden: Was ist die Zukunft des Kinos? Wie können wir den Ort verbessern? Was brauchen wir? Was sind unsere Forderungen an die Politik, um die Rahmenbedingungen zu bekommen? Da kommt am Ende oft nicht so viel und vor allem so Konkretes heraus. Besonders überzeugend finde ich den Ansatz des Konzepts, die Digitalisierung als Eintritt in das Zeitalter des Bildes zu verstehen. Wir sehen eben nicht mehr nur im Kino ein Bewegtbild, sondern permanent in unserem Leben. Wir denken schon in Bewegtbildern und deswegen glaube ich, ist so ein Ort, der das zusammenfasst, neu denkt und einen Erlebnisraum bildet, der aber gleichzeitig auch ein Ordnungssystem ist, ein Labor für die Zukunft, ein Bildungsort und das zusammenbringt in einem analogen Raum doch einigermaßen genial. Wir sind dieser Welt des Digitalen alle verfallen und kommunizieren auf komische Art und Weise und oft gelingt es uns nicht, wie wir gerade auf *Facebook*, *Instagram*, usw. sehen. Deshalb brauchen wir auch die andere Kommunikation. Wir müssen

DAZU, WAS MIR FEHLEN WÜRDE, IST MIR ERST EINMAL NICHTS EINGEFALLEN. NUR DASS ES GEMACHT WERDEN MUSS.

wahrnehmen, dass sich das Bewegtbild verändert und dafür eine analoge Plattform schaffen, die diesen Prozess aus unterschiedlichen Richtungen betrachtet: in einem klassischen Kino, an einem Ort vor dem Kino, wo man sich treffen kann, in einem multimedialen Kubus, in dem auch neue Bewegtbildformen ausprobiert werden können und in kleinen Laboren, die man als Schülerin und Schüler, als Jugendliche nutzen kann, wo man sich die Kamera ausleihen und unter Anleitung sein *TikTok*-Video produzieren kann, jeden Nachmittag, als würde man auf den Spielplatz gehen oder sich an der Bushaltestelle treffen. Dort gemeinsam kreieren und in der Anwendung lernen, was Bewegtbild heißt. Einen Ort des gemeinsamen Umgangs mit dem Bewegtbild zu haben, das entspricht dem Gedanken einer großen öffentlichen Bibliothek, nur in neuer Form, umgewandelt für den Film. Dazu, was mir fehlen würde, ist mir erst einmal nichts eingefallen. Nur dass es gemacht werden muss.

Gabu Heindl: In unserer Zeit kann es gar nicht genug konkrete Konzepte geben für jede Form von noch einmal neu gedachten öffentlichen und nicht profitorientierten Räumen. Es ist doch so, dass die Immobilienspekulant*innen – nicht erst seit der Coronazeit auf Insolvenzen spekulieren und im Prinzip darauf warten, dass Leute aus Wohnungen ausziehen müssen, aber auch dass Häuser oder Institutionen insolvent gehen. Die Politik ist auf jeden Fall in der Verantwortung, Insolvenzen zu verhindern. Aber für jeden leeren Raum braucht es Nutzungskonzepte als Alternativen zum spekulativen Immobilienmarkt. Gerade weil es gegenwärtig starke Veränderungen im Stadtraum gibt, ist es wichtig, dass wir öffentliche Konzepte in der Tasche haben. Von daher hat mich an dem Konzept für das Haus der Filmkulturen der Schwerpunkt auf wirtschaftliche Gesichtspunkte etwas irritiert. Weil es eben bei der Kinokultur, die sie in der für heute angemessenen Bandbreite beschreiben, doch um etwas anderes geht. Darüber könnten wir vielleicht noch sprechen. Wie bereits gesagt, wird sich, was in Zukunft neu konzipiert wird, verbünden und solidarisieren müssen mit dem, was schon besteht. Die Gefahr ist absehbar, dass es in Zukunft einen Verteilungskampf um öffentliche Gelder geben wird. Eine Strategie, die ich auch in meiner Tätigkeit und Praxis verfolge, ist es, einer Vision die Vision zuzufügen, dass im Grunde auch Verwandtes, das bereits besteht, mit bestärkt und mitgetragen wird: also neu *und* solidarisch. Mir ist klar, dass das im Sinne des Launchings eines Projekts oft nicht so sexy ist, aber ich denke, es wäre wirkliche Coolness zu sagen: wir sind stärker gemeinsam. In welche urbane Konstellation könnte sich das Haus der Filmkulturen einbetten? Natürlich sind die vielen Filmfestivals gelistet, aber es könnte eine noch breitere Kollaborations-Struktur geben mit diversen Frankfurter Non-Profit-Kulturinstitutionen rund um bewegte Bilder, damit die Frage, wer dringlicher Fördergelder braucht, gar nicht aufkommen kann. Eine Haltung des Öffentlichen und Kollektiven könnte in dem uns vorliegenden Konzept also vielleicht noch stärker betont werden.

Rüdiger Suchsland: Ich glaube, dass es in Frankfurt tatsächlich auch so einige Möglichkeiten gibt, beispielsweise bei dem *Kulturcampus*, der auf dem Gelände der ehemaligen Universität geplant wird, wo es solche Bündnisse auch unter Institutionen geben könnte, weil sich die Medien genauso wie das Publikum überschneiden. Ich möchte auf den Aspekt der Wirtschaft, den Sie gerade angesprochen haben, gleich zurückkommen. Aber vorher kurz eine Begriffsklärung: Wir reden von einem Haus der „Filmkulturen" im Plural, aber von Film. Wir reden einerseits von Filmkultur, wir reden andererseits von Kino. Wenn wir von Kino reden, dann meinen wir damit ja immer mindestens dreierlei: Wir meinen den Ort, an dem Menschen zusammen einen Film sehen oder ein bewegtes

Bild, einen dunklen Raum, den man in der Regel nicht verlässt. Dann meinen wir natürlich damit die Filme, die spezifisch für das Kino gemacht sind, für diesen Ort, die große Leinwand und die Konzentration. Bei dem alten Filmmaterial war ganz klar, dass es für diesen Ort gemacht ist, bei Digitalem ist es nur teilweise noch so. Und das Dritte ist das, was die Franzosen so schön mit „Le Cinema“ ausdrücken, also eine Haltung, mit der man auf etwas blickt und eine Haltung, die man dem Bewegtbild gegenüber einnimmt. Das kann dann sogar auch bestimmte Fernsehbilder umfassen. Es ist eine ganz bestimmte Art von künstlerischem und politischem Anspruch gemeint, die man an das Bewegtbild anlegt. Wenn wir jetzt hier von Kino und Kinoarchitektur reden und gleichzeitig von einem *Haus der Filmkulturen*, in dem offenbar auch Filme laufen sollen, die nicht im spezifischen Sinne Kinofilme sind, wie kann man dann sinnvollerweise diese Begriffe unterscheiden und dann auch wieder miteinander kombinieren? Was meinen wir, wenn wir von Kino und von Filmen reden?

RP Kahl: Das ist ja ein ganz schöner großer Kreis, den Sie schließen oder aufmachen, ein Halbkreis vielleicht. Ich versuche diesen Kreis einmal zu Ende zu führen. Ich versuche einmal an dem konkreten Konzept, das uns vorliegt, zu erklären, was dieses begriffliche Momentum sein kann. Frau Heindl hat gesagt, dass es eben auch etwas sein soll, was nicht etwas anderes Bestehendes verdrängt. Ich glaube, das wird beim *Haus der Filmkulturen* nicht passieren. Es wird weder den Frankfurter Programmkinos noch dem Filmmuseum Konkurrenz machen.

„ICH STELLE MIR DAS ‚HAUS DER FILMKULTUREN‘ ALS EINEN ORT VOR, WO DAS KINO UND DER FILM GEZEIGT UND GEFEIERT WERDEN.“

Das *Haus der Filmkulturen* ist ein neuer Ort für Sachen, die bisher vagabundiert sind durch die Festivals, die sich überall einmal eingenistet haben, ohne aber einen verlässlichen Ort zu haben. Ich stelle mir das *Haus der Filmkulturen* als einen Ort vor, wo das Kino und der Film gezeigt und gefeiert werden, auf einem anderen Ansatz beruhend, anders strukturiert als bei einem klassischen Abendprogramm, auch mit anderen Überschriften verbunden. Etwas Neues, was es so noch gar nicht gibt, liegt auch in der Öffnung hin zur Videokunst und zu den Games. Das klingt vielleicht zunächst so als würde der Kino- und Filmbegriff verwaschen. Das glaube ich aber nicht. Denn die Videokunst, die Games selbst und auch das Fernsehen sind eigentlich immer auf den Kinofilm zurückzuführen. Im Film werden die Grundlagen gelegt für das Verständnis von der Kamera und dem Spiel, das vor der Kamera passiert.

Die zentrale Idee wäre also: Die neuen Formen des Bewegtbild-Denkens, des Bewegtbild-Erzählens, das Gesellschaft-Bilden durch Bewegtbild auf Grundlage der Urform des Filmischen, des Kinofilms zu verstehen. Für mich entwirft das Konzept einen Ort, an dem all das präsentiert und laborartig erkundet werden kann, welche Perspektiven das Kino eröffnet, wenn es eine dritte, vierte und fünfte Ebene gibt. Zugleich wäre dieser Ort offen. Alle, die neugierig sind, können kommen. Man könnte dort seinen Tag wie in einem Park oder auf einem öffentlichen Platz verbringen, wo immer etwas passiert – dann aber immer vor dem Hintergrund des Herstellens und des Verstehens von und des Lernens mit Bewegtbild.

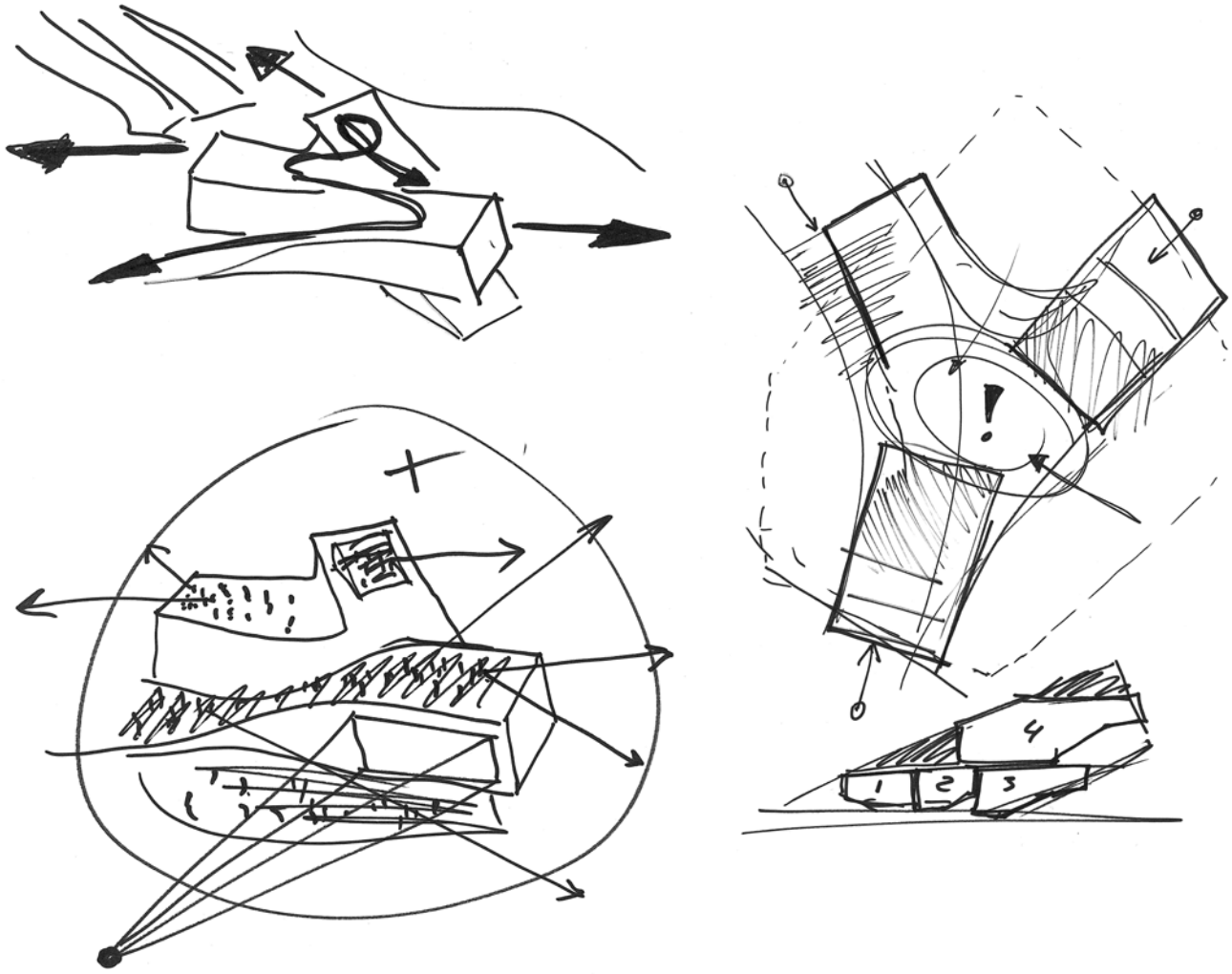
© Flying Architecture

EIN KINOENTWURF (OHNE ZUKUNFT)

LE CENTRE CULTUREL DÉDIÉ AU 7ÈME ART

Überlegungen des Architekturbüros *UNStudio*,
sortiert von Kenneth Hujer

Expanding the cinema experience *– so überschrieb das niederländische Architekturbüro UNStudio seinen Kino-Entwurf, der 2018 den Architekturwettbewerb für ein Centre Culturel Dédié Au 7è Art gewann. Dieses sollte Teil der EuropaCity werden – ein für den Großraum Paris geplantes Kultur- und Freizeitviertel, das neben einem Kino u.a. eine Konzerthalle, Hotels, einen „zeitgemäßen Zirkus" und eine Ausstellungshalle beheimatet hätte. Aufgrund von Kontroversen über die ökologische Nachhaltigkeit des Projekts und des lokalen Widerstands zog die französische Regierung am 8. November 2019 ihre Unterstützung zurück und das Projekt wurde aufgegeben.*



„Kinos sind das perfekte Beispiel für verborgene Architektur. Das Kino ist der einzige Gebäudetyp, der unsichtbar wird, sobald man ihn betritt. Man verbringt bis zu zwei Stunden in einem abgedunkelten Raum, taucht ein in einen Raum und eine Zeit, die ausschließlich den Gesetzen der Vorstellungskraft gehorchen... und dann geht man wieder. Diese begrenzte Nutzererfahrung des Kinos als Veranstaltungsort führte zu dem Schlüsselkonzept: ein Gebäude zu schaffen, das in seiner Gesamtheit eine viel umfassendere Erfahrung des Kinos bietet."

Ben van Berkel, Gründer von UNStudio

Der Entwurf zielt auf ein Kino mit einem erweiterten Programm, das Medien- und Produktionseinrichtungen umfasst und gleichzeitig die Kultur des „Cinéma en plein air" in vollem Umfang einbezieht. Das *Centre Culturel* geht über den traditionellen Kinokomplex hinaus, bei dem das Gebäude in erster Linie als Container für ein „Black Box"-Publikum fungiert. Es ist sowohl als öffentlicher Raum als auch als Kulturlabor konzipiert.

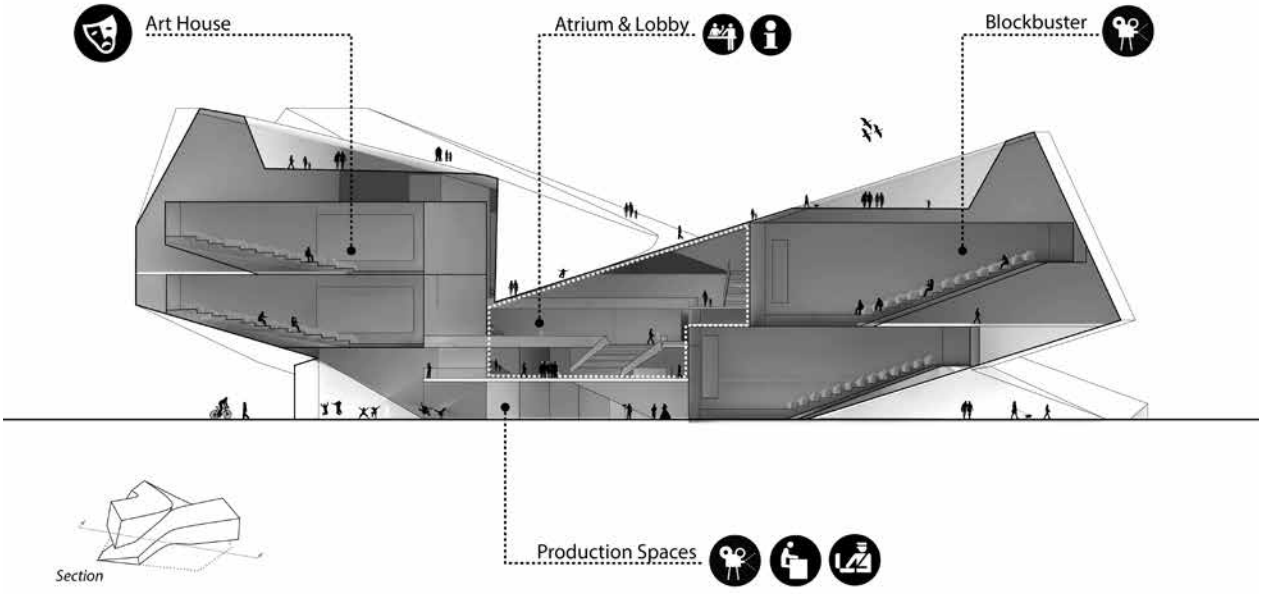
„BEI DER GESTALTUNG DES **CENTRE CULTUREL** HABEN WIR UNS VON DER KULTUR DES „CINÉMA EN PLEIN AIR" INSPIRIEREN LASSEN UND WOLLTEN DIE KUNST DES FILMEMACHENS FEIERN. WIR HABEN EIN GEBÄUDE GESCHAFFEN, IN DEM MAN SOWOHL FILME PRODUZIEREN ALS AUCH GEMEINSAM SCHAUEN KANN."

Ben van Berkel

Drei ineinander verschlungene Baukörper erheben sich aus dem Boden, während sich die umgebende Landschaft in Form eines schrägen grünen Teppichs auf dem Dach des Gebäudes fortsetzt. Diese öffentlichen Räume auf den Dächern bieten nicht nur Filmvorführungen im Freien, Restaurants und Cafés, sondern auch einen 360-Grad-Blick und neue Aussichtspunkte.

Das *Centre Culturel* erweitert das Erlebnis des Kinobesuchs über die „Black Box" hinaus und wird zu einer Institution, die als Kino, Filmzentrum, Archiv und Katalysator für neue künstlerische Produktionen dient. Im Mittelpunkt des Entwurfs steht die Idee der Gemeinschaft, wodurch das Kino interaktiv, sozial und vor allem zugänglich wird. Die Besucher*innen können ins Kino gehen, sind aber auch eingeladen, die Dachterrassen und Außenprojektionen, die integrierten multimedialen Kunstausstellungen und die zahlreichen sozialen Einrichtungen des Komplexes zu genießen.

Im Entwurfsvorschlag sind die drei Blöcke des Gebäudes nach Filmgenres geordnet. In jedem der drei Volumen sind drei klar definierte Cluster untergebracht. Die Blöcke laufen im zentralen Raum des Gebäudes zusammen, der das Foyer bildet. Von hier aus haben die Besucher*innen Zugang zu den Kinosälen und können gleichzeitig einen Blick auf den Filmherstellungsprozess auf der darunter liegenden Ebene werfen, wo sich die Schulungs- und Produktionsstudios befinden.



AUTOR*INNEN

Simone Arcagni ist Professor an der Universität von Palermo. Er ist Wissenschaftler, Berater, Redakteur und Referent für neue Medien und neue Technologien. Er gründete und leitet die wissenschaftliche Zeitschrift *ESJournal*. Als wissenschaftlicher Berater war und ist er für verschiedene Organisationen und Institutionen tätig (u.a. *Rai, Meet – Centro Internazionale di Cultura Digitale, Rome Videogame Lab, VRE, Museo Nazionale del Cinema Turin).* Zu seinen Veröffentlichungen gehören *Oltre il cinema* (2010), *Screen City* (2012), *Visioni digitali* (2016), *L'Occhio della macchina* (2018), *Immersi nel futuro. La Realtà virtuale, nuova frontiera del cinema e della TV* (2020) und *Cinema futuro. Futurologia del cinema* (2021).

Lars Henrik Gass promovierte an der *Freien Universität Berlin* und war in den Jahren 1996/97 Geschäftsführer des *Europäischen Dokumentarfilm Instituts* in Mülheim an der Ruhr, dort etablierte er die Buchreihe *Texte zum Dokumentarfilm* im Verlag *Vorwerk 8*. Seit 1997 ist er Leiter der *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen*. Er publiziert Essays, Kritiken und Vorträge zu Film, Photographie sowie kultur- und filmpolitischen Themen und lehrte zu Film und Kulturmanagement. Er ist Mitherausgeber der Bände *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen* (2012) und *after youtube. Gespräche, Portraits, Texte zum Musikvideo nach dem Internet* (2018) sowie Autor der Bücher *Das ortlose Kino. Über Marguerite Duras* (2001), *Film und Kunst nach dem Kino* (2012/2017) und *Filmgeschichte als Kinogeschichte. Eine kleine Theorie des Kinos* (2019). Überdies ist er Mitbegründer der *AG Kurzfilm* und der *AG Filmfestival*.

Vinzenz Hediger ist Professor für Filmwissenschaft an der *Goethe-Universität Frankfurt*, wo er das *DFG*-Graduiertenkolleg *Konfigurationen des Films* und das *BMBF*-Projekt *CEDITRAA – Cultural Entrepreneurship and Digital Transformation in Africa and Asia* (www.ceditraa.net) leitet.

Gabu Heindl ist Architektin, Stadtplanerin und Universitätslehrende in Wien. Mit ihrem Büro *Gabu Heindl Architektur* zeichnet sie u.a. verantwortlich für einige Kino(um)bauten und -konzepte, u.a. Umbau *Filmmuseum Wien*, *Stadtkino im Künstlerhaus Wien* sowie der *Filmmuseum Sammlungen*. 2013-2017 war sie Vorstandsvorsitzende der *ÖGFA – Österreichische Gesellschaft für Architektur*. Aktuell lehrt sie an der *Architectural Association* in London und als Gastprofessorin an der *Sheffield University*. Zahlreiche Publikationen zu Stadtplanung und öffentlichem Raum, darunter auch einige Texte zu Kino(räumen). Aktuelles Buch: *Stadtkonflikte. Radikale Demokratie in Architektur und Stadtplanung*, Wien 2020.

Kenneth Hujer studierte Philosophie und Germanistik in Hamburg, Berlin und Rom, ist freier Autor und schreibt über Popkultur, Stadtentwicklung und Architektur. Zum *Bauhaus*-Jubiläum 2019 war er Mitherausgeber der Publikation *Das Haus des weißen Mannes. Eine Lithographie von Johannes Itten* (1921). Für *LICHTER* verfasste er 2021 das Konzept für ein *Haus der Filmkulturen*. Er lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.

RP Kahl studierte an der *Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin*, Außenstelle Rostock und arbeitet seit 1990 als Film- und Theaterschauspieler. Im Jahr 1995 wechselte er hinter die Kamera. 1997 produzierte er den preisgekrönten Spielfilm *Silvester Countdown* von Oskar Roehler, 1998 gab er gemeinsam mit Luggi Waldleitners *Roxy-Film* sein Spielfilm-Regiedebüt *Angel Express*. Mit Torsten Neumann entwickelte Kahl das Projekt *99euro-films* mit den Kompilationsfilmen *99euro-films* (2001) und *Europe – 99euro-films 2* (2003), sowie dem Dokumentarfilm *Mädchen am Sonntag* (*Hessischer Filmpreis*, 2005). 2010 Uraufführung seines Spielfilms *Bedways* auf der *Berlinale*. Daneben entstehen Musikvideos und Theaterproduktionen. 2017 erschien Kahls experimenteller Spielfilm *A Thought of Ecstasy*, 2021 feierte sein performativer Dokumentarfilm *Als Susan Sontag im Publikum saß* Premiere.

Seit 1999 widmet sich Kahl verstärkt auch Performances und Videokunstarbeiten in unterschiedlichen Kontexten von Bildender Kunst, Theater und Film mit Präsentationen in Museen, Galerien, Theater- und Opernhäusern.

Seit 2001 nimmt er Lehraufträge an verschiedenen Hochschulen und Universitäten wahr. Er war über 10 Jahre Mitglied des Auswahlgremiums der *Berlinale (Shorts)* und arbeitet seit 2001 für die Programmauswahl des *Filmfest Oldenburg*. Seit 2013 ist er Mitglied im Vorstand der *Deutschen Filmakademie*, seit 2017 als einer der drei geschäftsführenden Vorstandsvorsitzenden.

Daniela Kloock, Dr. phil., Soziologin, Autorin und Herausgeberin. Medien- und kulturwissenschaftliche Forschung und Lehre (*TU Berlin* und *UdK Berlin*) mit dem Schwerpunkt Medien-, Film- und Wahrnehmungstheorien. Film- und Medienprojekte u.a. für den Berliner *Senat für Schule und Jugend*, wissenschaftliche Mitarbeit an der *Akademie der Künste* in der Sektion Film- und Medienkunst, freie Mitarbeit in der Filmredaktion der *Berliner Zeitung*, als es diese noch gab. Derzeit schreibt sie für die websites *art-in-berlin* und *getidan* (Autoren über Kunst und Leben) über Film und Kunst. Zu ihren Veröffentlichungen gehören *Von der Schrift- zur Bildschirmkultur – Analyse aktueller Medientheorien* (2003), *Zukunft Kino – the End of the Reel World (2008) und Medientheorien – eine Einführung* (2012).

Niklas Maak studierte in Hamburg und Paris Kunstgeschichte, Philosophie und Architektur und promovierte in Kunstgeschichte. Er ist Redakteur der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und schreibt dort vor allem über Architektur, Kunst und Stadtentwicklung. Gegenwärtig lehrt er an der *Städelschule* in Frankfurt am Main. Sein jüngstes Buch, der Roman *Technophoria*, ist im Hanser-Verlag erschienen.

Daniel Moersener studierte Filmwissenschaft und Philosophie in Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Affinität von Kritischer Theorie und Massenkultur, das Spannungsverhältnis von Politik und Ästhetik sowie das klassische und New-Hollywood-Kino. Er ist außerdem Filmemacher und Filmkritiker, u.a. für *taz* und *jungle world*.

Angela Rabing (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Filmwissenschaft und Medienästhetik am *IKFK* der *Universität Bremen*. Dort arbeitet sie an einer Dissertation zu Digitalästhetiken des filmischen Realismus. Weitere Forschungsinteressen sind Dokumentarfilm, Queeres Kino, Film/Migration und Smartphone-Filme. 2021 war sie Fellow am *MECAM* in Tunis in der Interdisciplinary Fellow Group *Aesthetics & Cultural Practice*. Zuletzt hat sie die No18 des Onlinemagazins *nach dem film* zu Ästhetik und Theorie des digitalen Films (2020) herausgegeben.

Edgar Reitz ist Filmemacher, Autor und Hochschullehrer. Geboren und aufgewachsen in Morbach im Hunsrück, studierte Reitz Germanistik, Publizistik und Theaterwissenschaft in München. Seit 1957 arbeitet er als Kameramann und Regisseur. Am *Institut für Filmgestaltung* an der *Hochschule für Gestaltung* in Ulm lehrte Reitz acht Jahre lang Regie und Kamera. Sein erster Spielfilm *Mahlzeiten*, der heute zu den prägenden Werken des *Jungen Deutschen Films* zählt, wurde 1967 bei den Filmfestspielen in Venedig ausgezeichnet. Seit Mitte der 1970er Jahre veröffentlichte Reitz zahlreiche Texte und Arbeiten zur Filmtheorie und Filmästhetik, aber auch Erzählungen, Essays, Lyrik und literarische Fassungen seiner Filme. 1995 folgte die Gründung des *Europäischen Instituts des Kinofilms (EIKK)* in Karlsruhe, das er bis 1998 leitete. Seit 1994 ist er Professor für Film an der *Staatlichen Hochschule für Gestaltung* in Karlsruhe. Zu seinen wichtigsten Filmen zählen: *Cardillac, Die Reise nach Wien, Der Schneider von Ulm, Stunde Null* und die weltbekannte *Heimat-Trilogie*, die sich aus 31 abendfüllenden Einzelfilmen zu einem Jahrhundert-Epos zusammensetzt und mit über 54 Stunden Spieldauer zu den umfangreichsten erzählerischen Filmwerken der Filmgeschichte zählt.

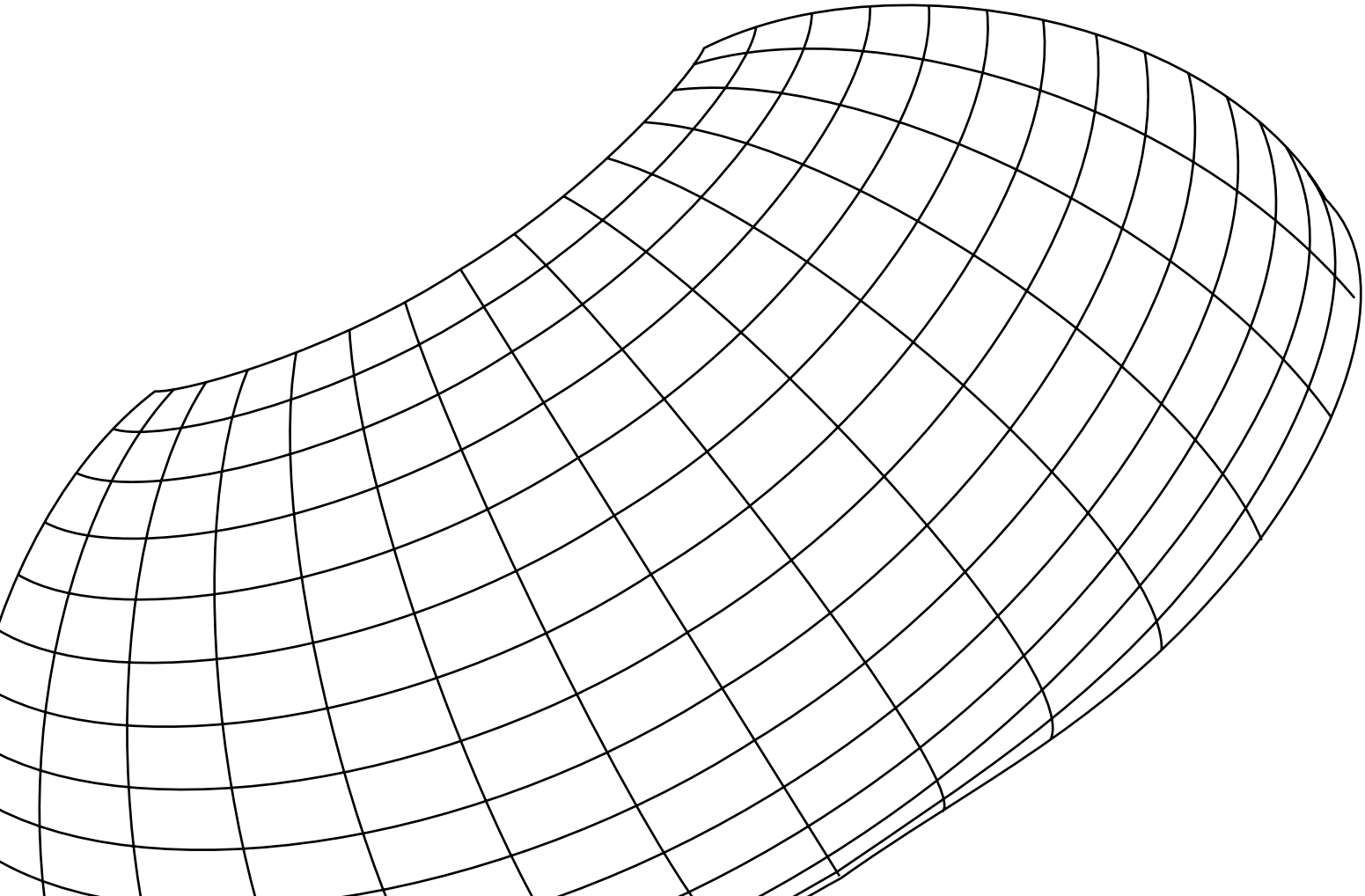
Edgar Reitz ist Mitglied mehrerer Akademien, wie der *Akademie der Künste* Berlin, der *Europäischen Film-Akademie* und der *Bayerischen Akademie der Schönen Künste*. 2006 erhielt er das *Große Verdienstkreuz* der Bundesrepublik Deutschland.

Drehli Robnik ist Theoriedienstleister, Freelance-Philosoph und Essayist in Sachen Film, Geschichte, Politik. Außerdem Edutainer. Er „lebt" in Wien-Erdberg. Jüngste Monografien: *Ansteckkino: Eine politische Philosophie und Geschichte des Pandemie-Spielfilms von 1919 bis Covid-19* (Berlin 2020); *Kontrollhorrorkino: Gegenwartsfilme zum prekären Regieren* (Wien, Berlin 2015). Jüngste Herausgaben: *Klassen sehen. Soziale Konflikte und ihre Szenarien* (Münster 2021); *Gewohnte Gewalt. Häusliche Brutalität und heimliche Bedrohung im Spannungskino* (hg. mit Joachim Schätz; ersch. Wien 2022). Die Monografie *DemoKRACy* zu Siegfried Kracauers Film-vermittelter Politiktheorie ist in Fertigstellung.

Sebastian Selig, Creative Director, cinephiler Autor und Kurator von Filmreihen. Bereist seit vielen Jahren die Welt auf der steten Suche nach immer neuen Kinoerfahrungen und schreibt über die dort gemachten Entdeckungen und Erlebnisse. Texte u.a. in *Deadline – Das Filmmagazin, Critic.de, Splatting Image* sowie in diversen Sammelbänden wie *Berlin Visionen – Filmische Stadtbilder seit 1980*, *Dario Argento – Anatomie der Angst* oder *Bruce Willis*.

Rüdiger Suchsland ist Journalist, Autor und Regisseur. Er studierte Geschichte, Philosophie und Politik. Seitdem Arbeit als freier Journalist und Kritiker. Hinzu kommen gelegentliche Lehraufträge und Buchbeiträge. Thematische Schwerpunkte seiner Arbeit sind Film, Theorie, Popkultur und Asien. Seit 1997 ist er Redakteur beim Internetmagazin *artechock*. Seit 1998 Arbeit für verschiedene Filmfestivals, Teilnahme in internationalen Jurys. Seit 2004 in wechselnden Funktionen im Vorstand des *VDFK (Verband der deutschen Filmkritik)*. Seit 2014 auch Filmregisseur.

Franziska Wagner (M.A.) ist wissenschaftliche*r Mitarbeiter*in am *Institut für Medienwissenschaft* an der *HBK Braunschweig* und verfolgt ein Dissertationsprojekt zum queeren Potenzial von Virtual Reality (VR). Aktuelle Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind VR, Queer Theory, Medien- und Affekttheorien. 2020 gewann Wagner für den Artikel *Zum Greifen nah? Annäherungen an das Verhältnis von Nähe und Distanz in VR-Filmen* den *Karsten-Witte-Preis* für den besten deutschsprachigen filmwissenschaftlichen Aufsatz. Zuletzt erschien von Wagner in Co-Herausgeber*innenschaft das *FFK Journal Nr. 6* (2021).



Impressum

Das Andere Kino.
Texte zur Zukunft des Kinos

Diese Publikation erscheint in Vorbereitung auf den 2. Kongress ZUKUNFT DEUTSCHER FILM / FORUM EUROPA, der im Rahmen des 15. LICHTER Filmfest Frankfurt International (10. – 15. Mai 2022) stattfindet.

HERAUSGEBER

Gregor Maria Schubert
Johanna Süß
Kenneth Hujer

LICHTER Filmkultur e.V.
Leipziger Straße 9
60487 Frankfurt am Main

KONZEPT & REDAKTION

Kenneth Hujer

LEKTORAT

Niklas Hoffmann-Walbeck &
Johannes Lütkepohl

TEXTE

Simone Arcagni, Gabu Heindl,
Lars Henrik Gass, Vinzenz Hediger,
Kenneth Hujer, RP Kahl, Daniela Kloock,
Niklas Maak, Daniel Moersener,
Angela Rabing, Edgar Reitz,
Drehli Robnik, Sebastian Selig,
Rüdiger Suchsland, Franziska Wagner

GESTALTUNG

desres design studio | desres.de
Michaela Kessler, Anna-Lena Günther

DRUCK

Bauerprint GmbH Aschaffenburg,
www.bauerprint.de
V.i.S.d.P: Gregor Maria Schubert
gedruckt auf Enviro Smart | FSC®

© Texte bei den Autor*innen

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung des Herausgebers unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Die Redaktion begrüßt die Vielfalt gendergerechter Schreibweisen und hat allen Autor*innen die Verwendung dieser freigestellt.

KONTAKT

www.zukunft-deutscher-film.de
info@lichter-filmfest.de

LICHTER FILMFEST FRANKFURT INTERNATIONAL

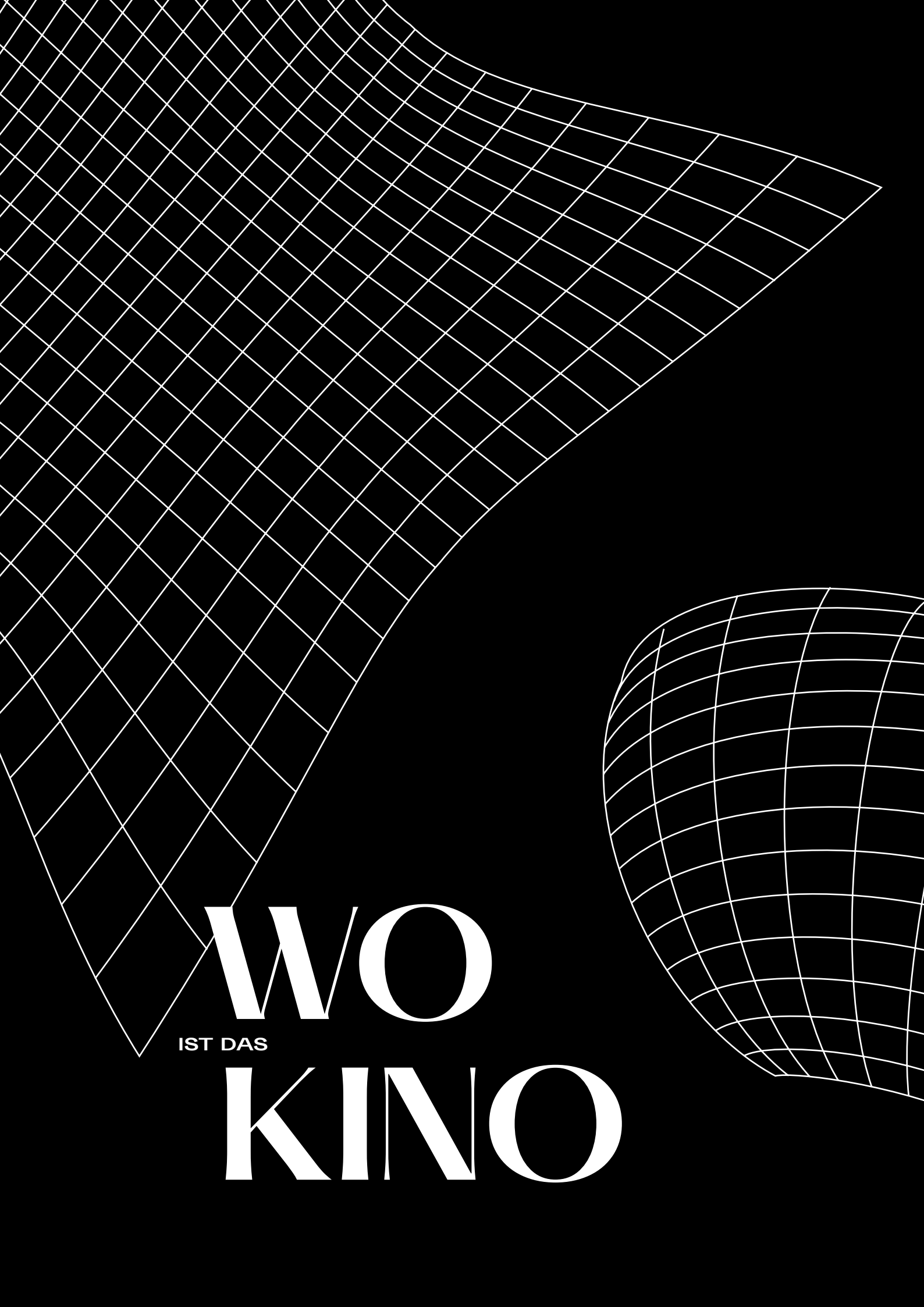
HESSENFILM UND MEDIEN

KULTURFONDS Frankfurt RheinMain

SCHRIFTEN

Sporting Grotesque
by Lucas Le Bihan | velvetyne.fr
TT Nooks Script
by TypeType Team | myfonts.com
Felt Noisy
by Pintassilgo Prints | myfonts.com
Trade Gothic
by Jackson Burke | linotype.com
PP Hatton
by Mat Desjardins | pangrampangram.com
Shorelines Script
dafont.com

1. Auflage, 2021


WO
IST DAS
KINO