

Irmbert Schenk (Hrsg.)

Erlebnisort Kino

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort 7

Alfons Arns

„...kein Rokokoschloß für Buster Keaton“
Zur Geschichte der Großkinos. 15

Thomas Elsaesser

Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde
Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer 34

Leonardo Quaresima

„Geil und gähnend“
Der Schriftsteller als Filmzuschauer 55

Anne Paech

Das Aroma des Kinos
Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften
und Lüften im Kino 68

David Bathrick

Kino in Ruinen
Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48 81

Pierre Sorlin

People's Choice – sie haben die Wahl
Warum gingen britische, französische und italienische Zuschauer
in den 50er Jahren ins Kino? 95

Irmbert Schenk

„Derealisierung“ oder „aufregende Modernisierung“?
Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik. 112

Laura Mulvey

Den Blick demaskieren
Hollywood-Kino, weibliches Publikum und Konsumkultur 130

Susanne Weingarten

Mehr als ein paar schöne Stunden

Die Vernetzung der Kinoerfahrung im medialen Raum 143

Knut Hackethler

Kino in der Erlebnisgesellschaft

Zwischen Videomarkt, Multiplex und Imax 150

Stefan Kramer

„Bambusschatten im Mondschein auf seidenen Fensterscheiben“

Das abendländische Schattenspiel im Reich der Mitte 166

Brigitte Schulze

Schau-Platz Indien

„Die ganze Welt des Kinos“ 181

Viola Shafik

Der Zweck heiligt die Mittel

Stars, Genre und Publikum in Ägypten 200

AutorInnenhinweise 215

Vorwort

Filmgeschichtsschreibung pflegt in der Regel dem Begriff wörtlich zu folgen: die Geschichte der Filme zu schreiben. Abgeleitet von den hohen Künsten und der Literatur geht es ihr dabei um die ästhetisch herausragenden Filme, die einem formalen Wertekanon einschreibbar sind und die mit immer differenzierteren Verfahren ausgedeutet werden. Es ist daher noch nicht lange her, daß die Interessen filmwissenschaftlicher Forschung eine Erweiterung erfahren haben. Einmal durch die Einbeziehung der Durchschnitts- oder *Publikumsfilme* des sogenannten populären Kinos, verbunden mit der Wahrnehmung des *Massenmediums* Film, sodann durch die Orientierung einzelner Forschungen auf das *Kino* als dem eigentlichen *Ort des kinematographischen Geschehens*. Diese Wendung ist vielerlei Entwicklungen zu danken, vor allem der ‚Dezentralisierung‘ der Geschichts- und Kulturwissenschaften hin zur Regional- und Lokalgeschichte auf der einen und der Ausbildung von Verfahren zur Untersuchung des Alltags der Menschen in unterschiedlichen kulturellen und sozialen Einbindungen auf der anderen Seite. Vermutlich rührt dieser vorsichtige Wandel aber auch von der Erschöpfung der Exegesen filmischer Texte her, die – resigniert oder optimistisch – mit der Konstatierung von Polyvalenz und Polysemie umschrieben wird. Sie öffnet den Blick auf den Zuschauer, auf dessen Konstruktion bzw. Re-Kon-

struktion der „Texte“ im Kino und im Leben *draußen*. Dabei konzentrieren sich die Überlegungen nicht mehr nur auf die innerpsychische Tätigkeit der Wahrnehmung traumähnlicher Bilderfolgen, wie sie die besondere Kinosituation und der *Blick* auf die Filme bedingen, sondern auch auf die Rezeption im Zusammenhang vielfältiger Kontexte der Lebenspraxis von Zuschauern.

Der vorliegende Band, in dem in der Hauptsache die Beiträge des vierten Bremer Symposiums zum Film versammelt sind, befaßt sich mit den historischen und gegenwärtigen Formen und Funktionen des Kinos als sozialer Ort der Versammlung und Unterhaltung, aber auch der Bildung, Information und Beeinflussung. Dazu gehört der Blick auf die Architektur und die kulturelle Verankerung des Kinos genauso wie der auf das Kinoprogramm, dessen Genres, Leitbilder und Stars. Mittel- oder unmittelbar steht dabei immer das Publikum im Zentrum der Betrachtungen. Einmal geht es um den geheimnisvollen dunklen Raum, in dem Kino und Film individuell im zufälligen Kollektiv erlebt werden, zum andern um die Beschaffenheit dieses Erlebnisses. Mit der Frage nach der Rezeption hängen auch die Überlegungen zu den Voraussetzungen und Möglichkeiten von Filmwirkung zusammen: ob und wie dort Lebensstile propagiert bzw. abgeschaut, Wahrnehmung und Phantasie modelliert oder (um)disponiert werden, ob und wie

das Kino den Blick auf die Welt und das Selbst verändert. Verhandelt wird also sowohl das Kinoerlebnis für sich – gleichermaßen als Phantasieerleben des Films wie als Erleben des Kinoereignisses – wie dessen Einbettung in das ‚wirkliche‘ Leben der Zuschauer.

Damit zusammen hängt die Frage nach der Bedeutung der massierten analogen und digitalen *Bilderwelten* heute. Fungieren sie als Ersatz oder Erweiterung von Welt- und Selbst-Erfahrung, spinnen sie ein in *Phantomwelten* und betreiben *Globalmanipulation* oder sind sie ‚nichts Neues‘, eben angemessene Phantasiestimulanz im Medienwandel des EDV-Zeitalters? Womit dann auch die viel beschworene *Intermedialität* konkret angesprochen wird, als alltäglicher Medienverbund der Zuschauer in ihrem *Medienhausbalt*, den sie sich selbst aus dem ‚Gesamtprogrammangebot‘ von Fernsehen, Kino, Videoclips, Computerspielen und verwandten Formen zusammenstellen. Darüber und weniger aus der formalen technischen Vorgabe der Digitalisierung filmischer Bilder wird sich die Zukunft des *Erlebnisors Kino* im gerade begonnenen Jahrhundert ausbilden.¹

Im ersten Beitrag geht Alfons Arns aus von der aktuellen Erscheinung der Multiplex-Kinos und verweist im Rückblick auf die großen Kinopaläste der 10er und 20er Jahre in Europa und den USA. Die Kinos in den großen Städten wurden als Attraktion für neue Publikumsschichten architektonisch aufwendiger ausgestattet als viele Prosa- und Operntheater, mit denen sie konkurrierten. Und das Kinoereignis selbst erfuhr darin – quantitativ wie qualitativ – eine weit eindrucksvollere Inszenierung, als dies heute geschieht. Gleichwohl ist den heutigen Großkinos

die Tendenz zur Selbstinszenierung und die Verknüpfung des Kinobesuchs mit weiteren Freizeitattraktionen zu eigen.

Thomas Elsaesser entdeckt im aktuellen Zusammenhang von special effect-geladenen populären Filmen (z.B. Hollywood-blockbusters, event movies), deren Darbietung als inszeniertem Kinoerlebnis und dem dazugehörigen Merchandizing eine Spur aus dem frühen Abschnitt der Kinematographie, jenem *Kino der Attraktionen*, des Zeigens und Ausstellens, der Schaulust und des gemeinschaftlichen Kinoerlebnisses. Er zeigt die Veränderungen der Filmästhetik in den Kontexten der sozialen und wirtschaftlichen Institutionalisierung des Kinos auf, die zum narrativen Film, dem klassischen *Erzählkino*, und einer individualisierten Zuschauer-Leinwand-Beziehung führen. Weder die Polarisierung beider Erscheinungen noch ihre historische Ausfaltung sind zwangsläufig oder „organisch“, weshalb auch die Wiederkehr von Zuschauererfahrungen des *frühen Kinos* möglich ist – eingebunden in den aktuellen Erfahrungshorizont der Zuschauer und die neueste Film- und Kintechnologie.

Im Beitrag von Leonardo Quaresima wird deutlich, mit welchem Erschrecken und welcher Faszination zugleich deutsche Schriftsteller zu Beginn der 10er Jahre dem Kino begegnet sind. Die autobiographischen Zeugnisse beleuchten nicht nur Inhalt und Form der Einzelfilme und des Kinoprogramms, sondern vermitteln uns auch einen Eindruck von dem, was sich im Kinosaal sozial und sinnlich unmittelbar ereignet hat. Der Eintritt der ‚Dichter‘ ins volkstümliche Medium unter niedere Volk war für viele von ihnen Kultur- und Sozialschock in einem, Konfrontation mit der Moderne, der sie sich

1 Die Abbildungen des Bandes beziehen sich durchgängig auf Kinoarchitektur und Kinogeschichte; sie werden ergänzt durch Bilder zu einzelnen Beiträgen.

im Dunkel des Saales dann doch willfährig hingaben – um hinterher am Schreibtisch vielleicht wieder kritisch oder ironisch übers Kino zu rasonnieren.

Im historischen Abschnitt der Jahrmarkt- und Ladenkinos künden viele Dokumente von den Düften und Lüften im Kino, allerdings als unfreiwillige Begleiterscheinung des plebeischen Gedrängels. Von den späteren, so gut wie unbekanntem Versuchen in der Filmgeschichte, die auf den Seh- und den Hörsinn verkürzte synästhetische Dimension des Kinos absichtsvoll durch den Geruchsinn zu erweitern, berichtet Anne Paech. Auch wenn es sich dabei um wenige Unternehmungen handelt, die sich der technischen Schwierigkeiten wegen historisch nicht durchsetzen konnten, so beeindruckt schon allein die Vorstellung, das Kinoerleben würde sinnlich noch komplettiert, indem man die Handlung auch mit dem besonders empfindlichen und im Gedächtnis nachhaltigen Geruchsorgan wahrnehmen könnte.

David Bathrick untersucht die in Berlin nach Ende des Zweiten Weltkriegs entstandenen DEFA-Filme unter der Fragestellung, ob und wie sie den Zuschauern in der Bearbeitung ihrer traumatischen Erinnerungen und ihrer problematischen Gegenwart hilfreich sein konnten. Nach einer Darstellung der Kontinuität filmischer Mittel der UFA des III. Reichs im deutschen Film nach 1945 konstatiert er die widersprüchliche Vermischung von Fetischismus und Trauerarbeit in den Filmen, aus denen ein riskantes „doppelkodierte Angebot“ an die Zuschauer entsteht – zwischen Fixierung auf das verlorene Objekt und Identifikation mit dem Opfer.

Pierre Sorlin geht der Frage nach, warum Zuschauer an je einem bestimmten Ort in Großbritannien, Frankreich und

Italien (Macclesfield, Longwy, Siena) Mitte der 50er Jahre ins Kino gingen und was sie dort sahen. Wobei gerade Anfang und Mitte dieses Jahrzehnts in Europa die höchsten Zuschauerzahlen auftreten, das Kino also das bei weitem populärste Unterhaltungsmedium war. Auf dem Hintergrund einer detaillierten Ausarbeitung der sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen in den drei Städten auf der einen und von Lage, Programm und Zuschauerschaft der jeweiligen Kinos auf der anderen Seite unternimmt Sorlin den Versuch, die historischen Zuschauer in ihrer Beziehung zum Kino und zum populären Film zu rekonstruieren.

Mein Beitrag versucht eine Antwort auf die Frage, warum Zuschauer in den 50er Jahren in der Bundesrepublik so zahlreich in die Kinos gingen, um die gängigen deutschen Filme anzuschauen. Filme, die in der Filmgeschichtsschreibung ästhetisch, ideologisch und politisch unisono abgeurteilt werden. Im Anklang an *New Film History* und *Cultural Studies* wird die Filmrezeption auf die Alltagserfahrungen der Menschen bezogen, in denen nicht nur „Repression“ und „Regression“, sondern – bei aller Arbeitsanspannung und Verdrängung – „Modernisierung“ und „Fortschrittsoptimismus“ bestimmende Merkmale waren.

Laura Mulvey resumierte in konzentrierter Form zentrale Entwicklungsschritte der feministischen Filmtheorie, die Überlegungen zu den Zuschauern betreffen. Sie geht aus von einer ersten Phase, als der psychoanalytische Ansatz universalistisch und ahistorisch auf den (männlichen) Blick und die Sehlust gerichtet war und *Blick* und *Spektakel* als Gegensatz behandelt wurden. Bezogen auf die Entwicklung von Konsumgesellschaft, Kinopublikum und Geschlechterverhältnis in den USA demonstriert sie



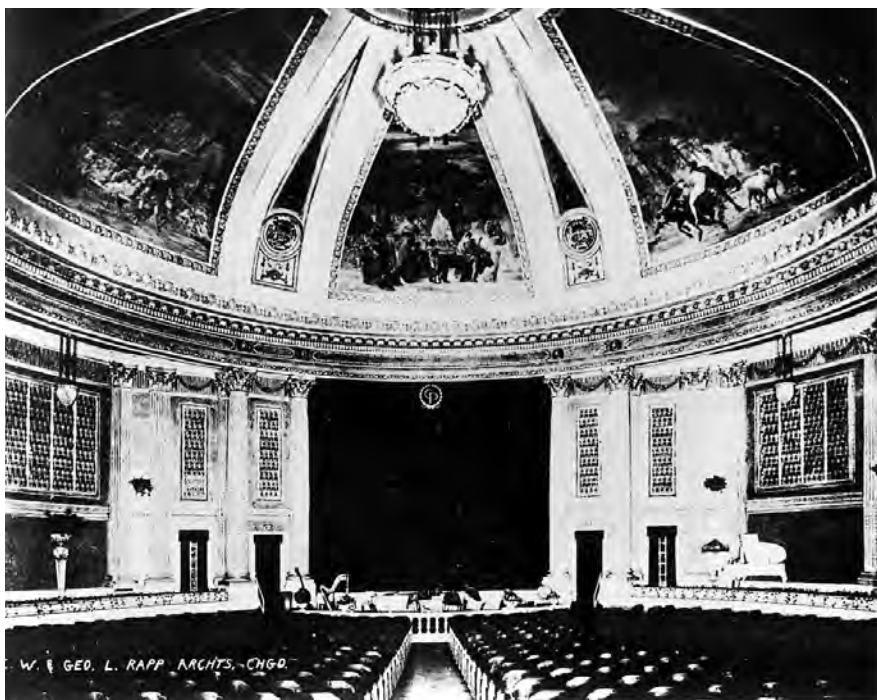
Programmbild Carthay Circle Theatre, Los Angeles 1926; Architekt: D. Gibbs

die Erweiterung der Theorie durch die soziale und ökonomische Kontextualisierung und Historisierung der filmischen Darstellung von Frauen und der Frauen als Kinopublikum. Diese Ausarbeitung wird analytisch konkretisiert am Beispiel von *GENTLEMEN PREFER BLONDES*, dem Roman der Drehbuchautorin Anita Loos von 1926, dem Film von 1927 und der Wiederverfilmung von 1953 – zwischen der ‚Neuen Frau‘ bei Anita Loos und der Marilyn Monroe in der Zeit des Korea-Kriegs und des Marshall-Plans und im Rahmen der Darstellungs- und Publikumsstrategien Hollywoods und der Propagierung des „american way of life“ weltweit.

Mit der Zukunft des Kinos und dem Aussehen der Filme im Zeitalter von Digitalisierung und Cyberspace befaßt sich Susanne Weingarten. Am Beispiel des

SQUID-Netzes in Kathryn Bigelows *STRANGE DAYS* zeigt sie einen (nicht un)möglichen Entwurf zukünftiger medialer Technologien auf: eine Art „Ganzkörpertraum“ – oder absolutes Kino nach dem Kino, in dem – ohne Kamera und Zuschauerauge – fremdes Leben unmittelbar *nacherlebt* werden kann. Diese phantastische Vision wird zurückgeholt auf die aktuelle Entwicklungsstufe der software: einmal die Digitalisierung in der Produktion der Filmbilder und zum ändern die neue Medienkonkurrenz des Kinos durch Video- und Computerspiele. Vor allem letztere gilt es ernstzunehmen, ohne deshalb um die Zukunft des Kinos zu fürchten – wenn man akzeptiert, daß es in 20 Jahren Filme (und Kinos) geben wird, „bei denen wir heute unseren Augen nicht trauen würden“.

Knut Hickethier beschreibt das Kino als Erlebnisort, der sich durch die Erinnerung seiner Besucher in das *kollektive Gedächtnis der Gesellschaft* eingeschrieben hat. Auch wenn heute der Anteil der Kinonutzung an der Lebenszeit der Menschen im Verhältnis zum Fernsehen nur einen winzigen Bruchteil beträgt, so zeichnet sie sich jenem gegenüber doch durch die vom Zuschauer aufzubringende Aufmerksamkeit von Wahrnehmung und Emotionalität aus. Dabei verändert sich das Kino, indem es sich der „Erlebnisorientierung“ der Gegenwartskultur einpassen muß. Mediale Anbieter konkurrieren auf diesem Markt durch Versprechen sinnlicher Überwältigung des Nutzers, einer Eigenschaft, die das *Kino als Traumfabrik* seit je der *Erzählmaschine Fernsehen* mit ihren vielen Kanälen voraus hat. Vor dem Hintergrund dieser „audiovisuellen fiktionalen Grundversorgung“ erscheint das Kino als ein attraktives „Zusatzangebot“, wobei es kein Zufall ist, daß der Hollywood-Mainstream die optischen Schauwerte ausbaut, wie das



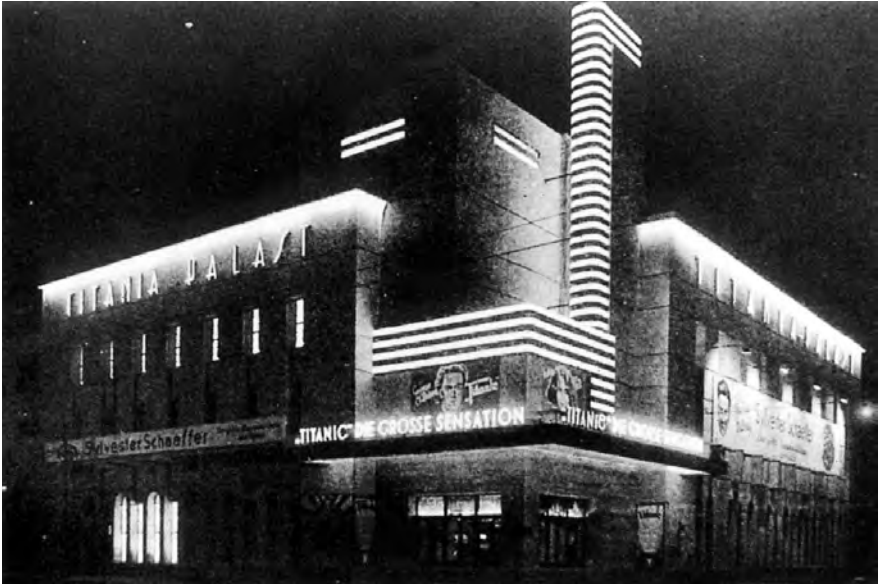
Central Park, Chicago 1917; A: Rapp & Rapp; später Kirche

frühe Kino das Präsentative gegenüber der Narration in den Vordergrund gerückt hat. Zur Veränderung der Filme kommt die HighTech-Aufrüstung der Kinos – von Dolby bis Imax, wodurch das Kino zum *Ort unserer Erlebnisse* – und einem Trendsetter in der Erlebnisgesellschaft wird.

Die Beiträge werden ergänzt durch Blicke auf das Kino der Dritten Welt und drei ihrer bedeutendsten Filmländer: China, Indien und Ägypten. Pragmatisch spricht für diese Erweiterung, daß unser Wissensstand über diese Kinematographien nach wie vor klein ist; theoretisch interessant erscheint dieser Blick aufgrund der (durchaus fragwürdigen) Vermutung, daß dort dem „Erlebnisort Kino“ noch Funktionen der Vergesellschaftung, Unterhaltung und Bildung zu-

kommen, die – gewissermaßen *gleichzeitig* – ihren Aggregatzustand in der Ausgangslage vor der Modellierung in den westlichen Konsumgesellschaften wahrnehmbar machen. Gemeinsam ist den drei Aufsätzen, daß sie mit einem Überblick über die Film- und Kinogeschichte des jeweiligen Landes beginnen.

Stefan Kramer verdeutlicht in seiner Darstellung Chinas das kulturelle Konfliktpotential, das – auf dem Hintergrund des Kolonialismus – mit dem Eindringen des neuen Mediums in eine anders fundierte und Jahrtausende alte Kulturtradition entsteht. Die der europäischen Moderne entstammende „Kriegs- und Kulturtechnik“ fasziniert nichtsdestotrotz das unkritische chinesische Publikum und wird für lange Zeit gleichermaßen



Titania-Palast. Berlin 1928; Architekten: Schöffler, Schloenbach, Jakobi

zum Motor von Modernisierung wie Kolonialisierung. Die Beziehung der Zuschauer zur Leinwand erfährt ihre Prägung vor allem durch die Tradition verschiedener Gattungen des chinesischen Theaters, die weder die zentralperspektivische Ausrichtung noch die Betonung des Literarisch-Narrativen kennt und zumeist Sprache, Gesang, Musik, Tanz und Akrobatik miteinander kombiniert. Kino, am ehesten dem Puppentheater und dem Schattenspiel vergleichbar, war so vorwiegend ein koloniales Medium für urbane Minderheiten. Erst mit der Entdeckung des Films als Propaganda- und Erziehungsmittel nach der Revolution werden Film und Kino zum Massenmedium mit eigenständigen Spiel- und Dokumentarfilmen, wobei dem *dokumentarischen Spielfilm* eine besondere Bedeutung bei der Ausbildung kollektiver und individueller Identität zukommt. In jüngster Zeit hat sich die Situation insofern verän-

dert, als sich das populäre Kino – trotz Zensur – der Konkurrenz der Multis und Hong Kongs stellen muß, wobei es im Medienverhalten interessanterweise keinerlei Scheu gegenüber den neuesten digitalen Unterhaltungstechnologien gibt.

In Indien übernimmt das nationale Kino früh eine antikoloniale Funktion der „Selbstvergewisserung im Indertum“ durch die Formung einer Symbolsprache, die nur das indische Publikum verstehen kann. Brigitte Schulze unterstreicht die Kommunikationsfunktion, die dem Kino in Indien mangels anderer sozialer Orte wie Teehäuser oder Kneipen zukommt. Man trifft sich im Kino und redet miteinander – man kommuniziert aber auch konkret mit der Leinwand, z.B. durch Mitsprechen oder Mitsingen; die indirekte Kommunikation besteht dagegen im Vergleich der im Film dargestellten Moral mit den gesellschaftlichen Normen und ihren sozialen Zuschreibungen. Das



Titania-Palast, Berlin 1928; Architekten: Schöffler, Schloenbach, Jakobi

Kino bildet so eine der „wichtigsten Öffentlichkeiten des modernen Indien“. Der Lebendigkeit der Zuschaueraktionen in den Kinotheatern (die in den Städten zumeist groß, alt, verstaubt und atmosphärisch reich sind) entspricht die Besonderheit der populären Filme mit ihrer Präsentation von Schaulusteffekten und der Integration von Gesang und Musik. In der Schilderung persönlicher Erfahrungen in südindischen Kinos werden sowohl die Unterschiede zwischen Stadt und Land wie das soziale Setting der Kinokategorien deutlich. Darüber wird auch die Betrachtung der Darstellung der Geschlechterrollen im Film und der Situation weiblicher Zuschauer entfaltet.

Die ägyptische Filmproduktion erfährt ihre Blütezeit zwischen 1945 und 1990 und wird zeitweilig zum zweitwichtigsten Industriesektor. Seither geht allerdings die Zahl der Filme wie die der Ki-

nos zurück, was sowohl der Konkurrenz des rasch expandierenden Fernsehens wie dem schwachen Inlandsmarkt bei gesunkenen Exportrate zuzuschreiben ist. Kinos auf dem Lande existieren fast nicht, in den Städten sind die Kinos in drei Kategorien unterteilt, die auch die soziale Zuordnung bestimmen. In den Kinos der unteren Gruppen gibt es bis heute eine lebhaft Interaktion des (vorwiegend männlichen) Publikums mit dem Geschehen auf der Leinwand. Mit der Ausbildung der populären Genres des ägyptischen Kinos, Musikfilm, Melodrama und Komödie, hängt die Entstehung des Starwesens zusammen, das die Attraktivität des Kinos beim Publikum ausmacht. Wie die Images der Stars in spezifische Kontexte von Wertesystemen, Klasse und Geschlecht eingebunden sind und wie darin aktuelle Widersprüche ausgetragen werden, wird von Viola Shafik am ägypti-

schen Gegenwartskino untersucht. Auch in ihrem Beitrag gilt ein besonderer Blick der Geschlechterdarstellung im Film und den öffentlichen Diskursen um prominente *weibliche Star-personae*.

Der vorliegende Band versammelt – ergänzt durch die Aufsätze zur Dritten Welt, die nicht zuletzt Informationslücken schließen helfen sollen – ein vielfältiges Spektrum unterschiedlicher Betrachtungen und Zugangsweisen zum *Erlebnisort Kino*. In der Rückschau stellt sich dabei in vielen Beiträgen eine erstaunliche Gemeinsamkeit trotz divergenter Themen und Argumentationen heraus: die explizite oder implizite Feststellung eines Rückbezugs der Filme und des

Kinos der Gegenwart auf die kinematographische Frühgeschichte, auf das *Zeigen* und das *Spektakel* statt der *Narration* und der *Kontemplation*. Womit, mehr oder minder ausgesprochen, eine optimistische Perspektive für die Zukunft des Kinos und des filmischen Darstellens entfaltet wird – nicht trotz, sondern unter Einbezug der digitalen Technologien der Neuen Medien in Filmästhetik und Kinoraum. Die Prognose würde also lauten, daß der „geheimnisvolle Zauber“ des Kinoerlebnisses – in einer uns bekannten oder einer anderen Form – weiterleben wird ...

Irmbert Schenk