

Heide Schlüpmann

# **Raumgeben – der Film dem Kino**

## VORWORT

Raumgeben. Der Film dem Kino. Dem Kino! Ein Aufruf mehr denn ein Begriff. In ihm kommen die Erfahrungen aller Kinos zum Ausdruck, die ich je besuchte, in denen ich einen großen Teil des Lebens verbrachte. Eine besondere Rolle allerdings spielt das Cinema Verdi im friaulischen Pordenone: Seit Anfang der 1980er Jahre verwandelt es sich jeden Herbst in ein Haus des Stummfilms, wenn das Festival *Il Cinema Muto* stattfindet. Eine eigene Welt, ein eigenes Kino wiederersteht dann – oder war und ist es das Kino? die Manifestation einer Idee?

Bekannt ist, dass in den ersten beiden Jahrzehnten des Films die Kinos ökonomisch stärkster Faktor in der Filmbranche waren. Sie konnten sich – ihre Arbeit am Programm und mit dem Publikum – unabhängig entfalten. Uneingeschränkt, unentstellt durch die Macht der Produzenten und Verleiher. Diese Feststellung, die den Blick des Historikers von außen auf das Frühe Kino wiedergibt, korrespondiert einer Wahrnehmung von innen, vom Stummfilmkino als einem Innenraum, in dem alles geschieht: Ein Film wird projiziert, ein Musiker spielt am Klavier, Lieder werden gesungen, jemand spricht oder erzählt vor der Leinwand, das Publikum lacht und weint. Und alles, was geschieht, ist für die Zuschauerinnen und Zuschauer wahrnehmbar, einsichtig, transparent. Es ist Kino, das in sich den Film auch ganz buchstäblich umfasst, ihn in sich aufhebt.

Die stummen Filme des Frühen Kinos legen es darauf an, sehen zu lassen, was immer die Kamera aufnehmen konnte und wollte. In einem prominenten Film von Edward S. Porter ist der Moment der Rettung der Frau aus dem brennenden Haus zweimal gezeigt: einmal, wie der Feuerwehrmann von der Leiter in ein Fenster einsteigt, und zum anderen, wie er am Fenster auftaucht und der Frau zu Hilfe kommt.<sup>1</sup> Sichtbar ist dadurch ebenfalls die Montage und mit ihr die Kamera: Hier wurden zwei Filmaufnahmen aneinandergehängt. Der Film zeigt sich. Nicht zuletzt in Filmtricks. Er tritt mit Méliès das Erbe der Zauberbühne an. Wir bestaunen die Magie und den Magier Film. Ähnlich wie Kamera, Montage und Zauberei stellt sich auch das Erzählen aus. Auf vielfache Weise: in der Gegenwart eines Erzählers im Kino, in den Texten der Zwischentitel und vor allem in der sichtbaren Sprache des Körpers, der Gestik, der Mimik, der sich die Dingwelt verbindet; sie spricht mit.

I LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN (USA 1903, Edwin S. Porter). Zur Stellung dieses Films in der Filmgeschichte und in der Filmgeschichtsschreibung vgl. Charles Musser: *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company, Berkeley / Los Angeles 1991.*

Der Film zeigt sich. Das ist das eine. Das andere aber die Wahrnehmung des Publikums: Sie »zeigt sich« auch, doch nicht außen, sondern innen, in den Schauenden. Die Neuen Historiker des Frühen Kinos – Historiker meiner Generation – brachten die Begriffe des *cinema of attractions* und des *monstrateur* in Umlauf. Die Begriffe enthalten die deutlichen Entgegensetzungen zu einem von Voyeurismus und Erzählperspektive bestimmten (Hollywood-)Kino, wie es bis dahin zentraler Gegenstand von Kritik und wissenschaftlicher Analyse gewesen war.<sup>2</sup> Auf diese Weise wurde die Besonderheit des Frühen Kinos erfasst. Beide Begriffe berücksichtigen jedoch die Seite des Publikums nicht. Beziehungsweise lediglich als Reaktion auf das Angebot, das die Filme machen: als Lust und Erregung, Neugier, Staunen etc. Das, was sich nur im Innern derer zeigt, die Filme sehen, taugt kaum für eine wissenschaftliche Begriffsbildung. Begriffe, die auf Allgemeinheit, Objektivität abheben und deren Geltung mit der Trennung von der besonderen, leibhaften, ›subjektiven‹ Wahrnehmung zusammenfällt; Begriffe, die in der Abstraktion auch ihren Sinn haben.

Im Stummfilmkino lässt sich in besonderer Weise eine Autonomie der Wahrnehmung erfahren: Die Welt der Filme ist lautlos, die Menschen sprechen nicht, nicht hörbar; und doch entsteht eine eigene Wirklichkeit, die nichts vermissen lässt. Zum Kino gehört eine Unabhängigkeit der Wahrnehmung, eine Unabhängigkeit von ihrer Überformung durch Gewohnheit und Verordnung, von festgeschriebener Gestalt, von den verinnerlichten Formen des Raums und der Zeit und der Pragmatik des Verstandes. Die Autonomie, der Eigensinn entsteht in dem Moment, in dem Geschichte virulent wird, die als vergessene und verdrängte den Zuschauerinnen und Zuschauern innewohnt. Wird das Verdrängte gegenwärtig, setzt es die Wahrnehmung in Distanz zu ihrer Eingebundenheit in die vorgegebenen Normen und Regeln. An deren Stelle tritt die Erinnerung und durchdringt und trägt das Sehen. Insbesondere kehrt Geschichte in der Gestalt der Wahrnehmung selbst wieder und verändert sie: Die sichtbaren Erscheinungen auf der Leinwand werden Wirklichkeit der Seele. Im Stummfilmkino ist der Film Seele, *Psyche*, wie sie, so heißt es, in der griechischen Antike erfahren wurde, nämlich als Erscheinung eines fernen oder gestorbenen Menschen.<sup>3</sup> Mit dem Film weitet sich die seelische Wirklichkeit aus, von Menschen zu Landschaften, zu Dingen. Das ist keine Rückkehr zu einer animistischen

2 Vgl. Tom Gunning: *The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, in: *Wide Angle*, H. 3–4/8 (1986), S. 63–70; sowie André Gaudréault: *Du Littéraire au Filmique. Système du Recit*, Paris 1988.

3 Vgl. Eric de Kuyper: *Image et imaginaire d'Alfred Maschin*, in: Alfred Machin (Hg.): *Cinéma-thèque Royale de Belgique*, Brüssel 1995. De Kuyper wiederum bezieht sich in seinen Überlegungen zu filmischen Erscheinungen auf den Graecisten und Historischen Anthropologen Jean-Pierre Vernant.

Weltsicht, vielmehr – zwischen Erinnerung und Gegenwart – die Entdeckung des Films als eine Wirklichkeit sichtbarer (nicht eingebildeter) Erscheinungen eines räumlich oder zeitlich Fernen. Erscheinungen, die im Inneren eine Resonanz finden, ein »Verstehen«. Im Kino. Das dadurch, durch diese Anschauung, zu einem außergewöhnlichen Ort wird.

Errettung der äußeren Wirklichkeit, *redemption of physical reality* – unter dieses Vorzeichen stellt eine Theorie des Films, die Theorie des Films von Siegfried Kracauer, den Film. Filmen eignet dieses das Äußere rettende Moment aber nur, weil das Kino eine Innenwelt bildet – eine Gegenwelt gegenüber dem, was sich als Außenwelt darstellt. Doch im Grunde selbst eine Innenwelt ist – eine Welt der Fakten, Welt der Kolonisatoren, der Globalisierer, der Macht. Die globalisierte Welt des Kapitalismus behauptet, die ganze Wirklichkeit zu sein, und schirmt sich ab gegen das, was die Behauptung stört. Das Kino bildet ein Refugium für die störende Außenwelt, für die Erscheinungen einer ausgegrenzten, ausgeschlossenen, einer unserer Gegenwart, im Besonderen unserem Leben im Kapitalismus fern, entfernter Wirklichkeit, einer Wirklichkeit nicht zuletzt derer, die nicht mehr unter uns leben. Erscheinungen, die sich dem Begriff entziehen. Seele ist nicht mehr als ein erinnerter Name oder ein immer schon verlorener Begriff.<sup>4</sup>

Um die Darstellung des Seelischen, untrennbar von physischer Wirklichkeit, geht es im Kino. Um die Darstellung des Seelischen geht es auch im Tonfilm, aber unter Bedingungen, die sich gegenüber den ersten Jahrzehnten des Films verändert haben. Die Aufnahme von Dialogen, verbalen Äußerungen, trennt die Erscheinungen der Menschen von jenen der Dinge, trennt die der Wortsprache Mächtigen von der übrigen Wirklichkeit. Es sei denn, der Film nimmt das gesprochene Wort zurück in Klänge, Geräusche, das Rauschen der Welt. Wenn die Zurücknahme nicht geschieht, stellt sich eine Identität des Menschen her – seine Identifizierung im Sprachvermögen –, und die filmische Erscheinung der Seele wird reduziert auf etwas, das an dieser Identität hängt. Als klar umrissene Einheit wird sie der Wissenschaft kompatibel; der Psychoanalyse zugänglich durch das Wort, die Erzählung. Die Psychoanalyse fand Eingang in die Filmwissenschaft, als es in den siebziger Jahren um eine kritische Theorie des industriellen Kinos, Hollywoods im Besonderen ging. Auch feministische Kritik fokussierte sich in der Reflexion der Geschlechterverhältnisse im Kino auf die Identitäten von Männern und Frauen in den Filmen, damit auf eine Identitätspolitik der Industrie und Wirtschaft, der Gesellschaft und Kultur, die auch und gerade das Kino in Griff nahm.

4 Vgl. Heide Schlüppmann: Das innere Bild. Zu einem verlorenen Begriff der Seele, Frankfurt/M. 2015.

»The Film gone male«, stellte Dorothy Richardson 1932 nüchtern fest.<sup>5</sup> Was ihr, der feministischen Schriftstellerin und Journalistin, in den Anfangsjahren des Tonfilms bewusst wurde, erfuhr meine Generation durch die Wiederentdeckung des Frühen Kinos. Nun in umgekehrter Blickrichtung: vor dem uns gewohnten Tonfilm gab es ein anderes Kino, an dessen Filmen die feministische Kritik abglitt; nicht nur sie, sondern das bis dahin – in den sechziger und siebziger Jahren – entwickelte Instrumentarium der Filmanalyse überhaupt. Was die Präsenz und der Einfluss von Frauen im Stummfilm war, versucht gerade heute wieder eine wachsende feministische Filmgeschichtsforschung zu rekonstruieren.<sup>6</sup> Präsenz und Einfluss hingen in den frühen Filmen nicht an einer weiblichen Identität, sondern an einer Wirklichkeit von Frauen, deren Erscheinungen das Kino Raum gab. Einer Wirklichkeit der Geschlechterverhältnisse, der sozialen Milieus. Es sind Erscheinungen eines fernen Lebens, einer der männlich dominierten Öffentlichkeit und der vom Kapitalismus bestimmten gesellschaftlichen Gegenwart ferngerückten Lebenswelt. Von dieser Welt geht die Anziehungskraft, die »Attraktion«, des Kinos aus.

Diese dem Kino eigene Anziehungskraft ist bis heute nicht verloren gegangen. Aber sie hat sich verändert: Wie gesagt, bereits mit der Einführung des Tonfilms. Eine Identifizierung der Seele in der menschlichen Erscheinung erlaubte die Konstruktion von Menschen und ihrem Verhalten mit den Mitteln des Films, erlaubte Konstruktionen, die die Wahrnehmung der Kamera überformten. Ideologische Bilder der Gesellschaft. Diese Veränderung wurde für meine Generation der Kinogängerinnen und Kinogänger zum Anstoß, sich mit dem Kino auseinanderzusetzen. Angesichts der geschichtlichen Last einer politisch gleichgeschalteten Filmproduktion in Deutschland, einer in Hollywood vom Hays-Code disziplinierten Filmindustrie konnte die Kinoleidenschaft der '68er Generation nur ambivalent sein. Zwischen Anziehung und Ablehnung entwickelten sich Filmkritik und Filmwissenschaft: Ganz entschieden ging es um die Demontage der ideologischen Zu- und Ausrichtung des Films und in der Folge darum, mit dem, was übrig blieb und was anders war oder werden konnte, das Kino zu retten. Oder vielmehr: die eigene Liebe zum Film. Sie rettete sich in die Objektivierung, in die Vergegenständlichung des Films, in eine Art Re-

5 Vgl. Dorothy Richardson: *Continuous Performance: The Film Gone Male*, in: *Close Up*, H. 1/9 (1932); wiederabgedruckt in: Antonia Lant, Ingrid Perez (Hg.): *Red Velvet Seat. Women's Writings on the First Fifty Years of Cinema*, London / New York 2006. Dt. Übers. in: Heide Schlüppmann, Andrea Haller (Hg.): *Zu Wort kommen*, Frankfurt/M. 2018.

6 Vgl. u.a. Jane Gaines, Radha Vatsal, Monica Dall'Asta (Hg.): *Women Film Pioneers Project*. Center for Digital Research and Scholarship, New York 2013; oder die alle zwei Jahre stattfindende internationale Konferenz *Women and the Silent Screen*, die dieses Jahr ihre 20. Tagung hat.

konstruktion des Wahrgenommenen mit Worten und Begriffen jenseits des Kinos. Über die Isolierung, auch Fetischisierung der Filme rückten Reflexion, Analyse, Kritik, Theorie ab vom Kino. Das geschah spiegelbildlich zum Prozess der Entleerung der Lichtspielhäuser von ihrem Massenpublikum, das jetzt zuhause Fernsehen hatte. Über dem Auseinanderfallen des Publikums in Masse und Intellektuelle, Filmkritiker\*innen und Filmwissenschaftler\*innen war ihnen allen eine Distanzierung vom Kino gemeinsam. Zu der den einen die Wohnstube, den anderen die akademische Institution den passenden Rahmen gab und die Technologie des Videos ein geeignetes Mittel wurde. Mit den achtziger Jahren erreichte die Re-Privatisierung des Films, die für das Massenpublikum in den fünfziger Jahren einsetzte, auch Kritik und Wissenschaft.

Das Kino erhielt im Rahmen der Filmwissenschaft als »Dispositiv« Aufmerksamkeit. Mit diesem Begriff (nach-)vollzog sich theoretisch die Abstraktion von seiner konkreten, materiellen Wirklichkeit, von dem konkreten Raum, den es bildete. Praktisch geschah diese Abstraktion mit den neuen Technologien, die anscheinend andere Dispositive für das Filmsehen hervorbrachten. Aber ebenfalls etwa zeitgleich mit der Durchsetzung des »Dispositivs« in der Wissenschaft in den achtziger Jahren fand die (Wieder-)Entdeckung der frühen Filme statt, und mit ihr rückte das Kino als konkreter Gegenstand historischer Forschung in den Blick. Es wurde zu einem historischen Objekt. Und das in all seinen einstigen materiellen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Komponenten und Kontexten erforscht wird.<sup>7</sup>

Was aber ist mit der Gegenwart? Wie ist der materielle, physische Raum zu verstehen, den es nach wie vor gibt, trotz aller Veränderungen? Und was heißt es für das Kino, wenn das digitale Bewegtbild, das in ihm gezeigt wird, des Kinos nicht mehr bedarf und das auch in seiner technologischen Beschaffenheit mitteilt? Diese Fragen lassen sich nicht mit der Erfassung des »objektiv« Feststellbaren beantworten. Oder nicht ausschließlich. Unabdingbar ist vielmehr, sich des Geschehens in den Zuschauenden zu besinnen, es ins Bewusstsein zu heben. Die Wiederentdeckung des Frühen Kinos war nicht nur eine Sache der Archive und der Forschung, die sich der Vergangenheit widmen. *Il Cinema Muto* in Pordenone ist nicht nur ein Festival, das eine Reihe von Stummfilmen zeigt, es ist gegenwärtiges Kino, das die Möglichkeit gibt, etwas wie die – eingangs vorgestellte – geschichtliche Idee des Kinos zu erfahren, eine Befreiung der Wahrnehmung. Siegfried Kracauer schrieb über den Filmmacher, dass er kein

7 Im deutschsprachigen Raum gab die Zeitschrift KINtop eine Plattform für diese Forschung, Fortsetzung fand sie in der Buchreihe KINtop.

Künstler, kein Autor ist, sondern eine Art Leser im Buch der Natur.<sup>8</sup> Vom Publikum bleibt Ähnliches zu sagen. Es gibt die Urheberschaft seiner Anschauung der Welt an den Film ab. Es schaut ihn an und lässt alle Selbstbehauptung fallen, die Behauptung einer gesellschaftlichen Identität, des guten Geschmacks, des herrschenden moralischen und ästhetischen Konsenses oder eines Lebensziels. Das Kino ermöglicht Selbstzurücknahme in Zeiten, da die Frage »Was tun?« nicht (mehr) mit einer Handlungsvorstellung beantwortet werden kann. In denen Karrieren jeglicher Art fragwürdig sind, geworden sind, auch revolutionäre. In der Selbstzurücknahme greifen die Strategien wirtschaftlicher, technologischer und politischer Interessen, die die Filmindustrie beherrschen, nicht mehr. Der Traum von Erfolg, von Geld oder Macht zerstört nur eine Wahrnehmung vom Leben, die Teil des Lebens ist.

Dieses Buch geht davon aus, dass Filme nicht ohne ein Kino existieren können. Die Aufmerksamkeit auf diesen inneren Zusammenhang, in den ich als Filmzuschauerin involviert bin, verstärkt sich angesichts dessen, dass von außen gesehen eine Trennung von Film und Kino technologisch vollziehbar und vollzogen ist. Kino erscheint dann als etwas, das eine sonst verlorene Wahrnehmung ermöglicht. Eine Filmwahrnehmung, die sich der filmwissenschaftlichen Begrifflichkeit sperrt und ohne die zugleich alle Begriffe von Filmrezeption leer sind. Leer bleibt am Ende auch der Begriff des Films selbst, dessen Wirklichkeit von der Wahrnehmung nicht zu trennen ist. Den leer gewordenen Begriff Film verwendet die Industrie immer noch und stülpt ihn dem »digitalen Bewegtbild« über, das ihn füllen soll. Damit einher geht die theoretische und praktische Leugnung der Wahrnehmung des Kinopublikums: Es sähe den Unterschied zwischen einem analogen Film und seiner digitalen Reproduktion nicht. Das mag der Fall sein. Und doch wird dem Publikum etwas entzogen, was ihm die analoge Projektion im Kino wieder ins Bewusstsein rufen kann.<sup>9</sup> In den 1960/70er Jahren wurde mit der Etablierung der Filmwissenschaft eine Spaltung des Kinopublikums in ein Massenpublikum und eine »intellektuelle« Zuschauer\*innenschaft ratifiziert, zwischen einem »naiven« und einem reflektierten Filmsehen. Heute ist eine andere Trennung hinzuge-

8 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films, Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (amerik. Original 1960), Frankfurt/M. 1973; darin das Vorwort, S. 9–16, hier S. 13.

9 José Manuel Costa spricht von einer Rekonstruktion, Restaurierung der Wahrnehmung, in der er heute die Aufgabe von Filmarchiven, Filmmuseen sieht. Vgl. José Manuel Costa: *Le Lieu de l'analogique et la double vie du numérique*, in: *Trafic*, H. 108 (Winter 2018), S. 112–119: »Ce qui soit aujourd'hui être reconstruit d'un point de vue muséologique, c'est la perception, et, pourquoi ne le pas dire, l'appréciation des œuvres selon leurs caractéristiques propres, y compris en ce que nous tenons comme des atouts du médium analogique et qui peuvent être considérés comme ses limitations« (ebd., S. 119).

kommen – eine, die das Kino spaltet in ein ökonomisch und technologisch integriertes Kino und ein kulturell vereinnahmtes. Letzteres zeigt sich in der Beschränkung auf Filmmuseen, der Einrichtung von Black Boxes in Kunstmuseen und in der Stilisierung von Kino zu einem exquisiten Ereignisraum.

Mich interessiert das, was durch die Transformation des Films in ein kinounabhängiges Medium herausfällt. Die aktuelle Situation der digitalen Verbreitung, auch der Filmgeschichte, ist der Grund dafür, sich Gedanken zum Kino zu machen, um sich von da aus abermals dem Film zuzuwenden. In diesem Nachdenken kommen Ansätze einer Theorie des Kinos aus den siebziger und achtziger Jahren wieder in den Sinn, und die feministische Theorie und Kritik dieser Zeit veranlasst zu Konjekturen zwischen dem Privaten und dem Lichtspielhaus. Kino ist mehr als ein Dispositiv, es ist ein geschichtliches Phänomen, ein Haus, in das sich, so möchte ich darlegen, das Widerständige des einstmaligen Privaten, des häuslichen Lebens rettet.