



2020/10 dschungel

<https://jungle.world/artikel/2020/10/film-im-zeitalter-der-partikularisierung>

Streaming-Dienste machen es der Kinokultur schwer

Film im Zeitalter der Partikularisierung

Von **Daniel Moersener**

Das Cinestar am Potsdamer Platz in Berlin hat nach 20 Jahren seine Pforten geschlossen. Die Streaming-Dienste wollen nach dem Abebben der Serienflut Qualitätsfilme produzieren. Ist das Kino noch zu retten?

Kino ist eine intime und öffentliche Angelegenheit zugleich. Man kann alleine in eine Vorstellung gehen, sich für ein Rendezvous verabreden, oder man nimmt gleich die ganze Clique mit in den Kinosaal. Kein Zweifel, ein Kinobesuch ist immer kollektive wie individuelle Erfahrung zugleich. Angestellte sitzen neben Flaschensammlern, die Pfandtüte zwischen den Beinen, Studierende lümmeln neben Rentnern, Schriftsteller zwängen sich zwischen Lederjackenjungs. Gähnen die einen über den flackernden Streifen, rutschen die anderen gebannt auf der Kante ihres Sitzes herum. Manche lachen hier und da, wieder andere tuscheln oder knutschen womöglich. Der Raum ist verdunkelt. Über die Leinwand fahren, springen, reiten und rennen tollkühne Figuren. Ihr Daseinszweck beschränkt sich ganz darauf angeschaut zu werden, mehr fordern sie vom Publikum nicht ein. Genau genommen ist selbst das lustvolle Schauen kein Zwang im Kino. Das weiß jeder, der, einmal der bitteren Straßenkälte entkommen, wohlig in den Kinossessel fallen konnte und nach den ersten zehn Minuten friedlich zu dösen begann. Oder wer sich plötzlich in einem fast menschenleeren Kinosaal wiedergefunden hat. Die Filmgeschichte hat unzählige Bilder für die zwanglose Situation des Kinozuschauers gefunden: Buster Keaton träumt sich in »Sherlock, jr.« in einen Film hinein, Jean-Pierre Léaud und Chantal Goya nehmen in Godards »Masculin féminin« zwischen Antikriegsdemo und Schallplattenaufnahme auf den roten Sitzen Platz, Robert De Niro sitzt als »Taxi Driver« mit diabolischem Gesichtsausdruck im Pornokino und Margot Robbie grinst in Quentin Tarantinos »Once Upon a Time in Hollywood« von einem Ohr zum anderen, während sie als Sharon Tate ihren eigenen Film anschaut.

Ein Film im Kinosaal ist die ästhetische Freiheit zum Objekt, eine verheißungsvolle Einladung, die den Gesetzmäßigkeiten des Alltags entgegensteht.

Das Kino geht weiter, es läuft, rast, fliegt, ganz egal, ob man zuschaut oder nicht. Es verlangt, abgesehen vom Eintrittspreis, nichts vom Publikum und gibt ihm dafür alles. Für Walter Benjamin war das Kino nichts Geringeres als ästhetisches Dynamit, das die Menschen aus der Kerkerwelt ihrer modernen Arbeits- und Alltagsprozesse freisprengt.

Befreiung von der Last des Man-selbst-Seins

Das Kino ist Geschoss und zärtliche Geste in einem: Frei nach dem deutschen Titel von François Truffauts Spielfilmdebüt begrüßt es sein Publikum mit Küssen, Schlägen und allem dazwischen. Wer auf die Leinwand schaut, auf den schaut die Leinwand freilich zurück und greift zu. Im Kino wird man fortgetragen, über die Grenzen der kleinen Wohnungen, Büros und Fabriken hinweg, hin zu abenteuerlichen Reisen. Moral und Identität verschwimmen und verändern sich fortwährend. Als Marlene Dietrich verlässt man Heim und Herd, um durch die Nachtclubs zu tingeln, als Lauren Bacall legt man den griesgrämigen Humphrey Bogart aufs Kreuz, man wandert als John Wayne durch den Sand des Monument Valley, um mit Charlie Chaplin schließlich einem Karussell der Verwandlungen im Minutentakt aufzusitzen. Als Theodor W. Adorno in den sechziger Jahren seine Begegnungen mit Chaplin im kalifornischen Exil Revue passieren ließ, brachte er Chaplins Pantomime auf einen Begriff, der auch das Kino in Gänze treffend charakterisiert: Die Utopie einer Existenz, die befreit ist von der »Last des Man-selbst-Seins«.

Was das Kino von den althergebrachten Künsten unterscheidet, ist seine Öffentlichkeit, bei Benjamin »Ausstellungswert« genannt. Man könnte auch sagen: die massenhafte Distribution und die kollektive Rezeptionsform sind es, die das Kino so viel attraktiver als staubige Heiligtümer in entlegenen Tempeln oder die fünf Minuten Zeit vor der Mona Lisa machen. Oder vielmehr gemacht haben, denn mit dem Erfolg digitaler Streamingdienste verlagern sich Modus und Ort der Filmrezeption paradoxerweise wieder zurück ins Private und Partikulare.

Filme im Kino zu schauen, bedeutet ein Filmschauen in Gesellschaft. Im Kinosaal findet sich meist ein gesellschaftlicher Querschnitt durch alle Schichten vor der Leinwand zusammen, um den gemeinsamen Obsessionen und Ängsten, dem gemeinschaftlichen Wunsch nach Zerstreung von Alltagsmühen und Arbeit zu frönen. Benjamin attestierte dem Kino, auch in seiner basalen Unterhaltungsfunktion, deshalb eine politische Dimension. Wo man Filme in Gesellschaft schaut, ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich das Publikum nach dem Film fragt, in welcher Gesellschaft es eigentlich leben möchte. Die Revolten der sechziger Jahre lassen sich durchaus als Ergebnis intensiven Kinogehens begreifen. Die Initialzündung der Pariser Maiunruhen waren schließlich die Proteste gegen die Schließung der Cinémathèque Française im Frühjahr 1968. In den USA postulierten 1967 »The Graduate« und »Bonnie & Clyde« eine Neuordnung von Sexualmoral und Eigentum. Vom Kinosaal auf die Straße: Der Ruf nach neuer ästhetischer Erfahrung übersetzte sich schnell in den Ruf nach einer neuen Gesellschaft.

Diktat des Subjekts

Während heute so viele Bildmedien wie nie zuvor konsumiert werden, geschieht dies vornehmlich in Vereinzelung. Besaß das Kino, wie Benjamin schrieb, eine Fundierung in der Politik, besitzt der Streamingdienst eine Fundierung im Ritual und damit in einem ideologischen Zusammenhang. Martin Hesse wies in der *Jungle World* (46/2018) ganz richtig darauf hin, dass mit dem Aufstieg der Streamingportale ein Rachefeldzug der Kulturindustrie am bewegten Bild begonnen habe. Aller Unkenrufe zum Trotz tat sich die Kulturindustrie stets äußerst schwer damit, das Kino in den Griff zu bekommen und ihren Zwecken unterzuordnen. Viel zu lustvoll, respektlos und gestaltwandlerisch kommt das Kino daher, um erfolgreich die Durchsetzung der wirtschaftlichen Partikularinteressen propagieren zu können. Walter Benjamin wusste das immer und auch Adorno musste sich das in den sechziger Jahren schließlich offen eingestehen, obwohl bereits sein Kulturindustriekapitel keine eindimensionale Kinoverdammung war.

Ein Film im Kinosaal ist die ästhetische Freiheit zum Objekt, eine verheißungsvolle Einladung, die den Gesetzmäßigkeiten des Alltags entgegensteht. Die Streamingkultur wiederum ist ein Diktat des Subjekts.

Statt um die Grenzüberschreitung des Kinos geht es in der Partikularität des Streamings um klare Grenzziehungen. Die Inhalte werden minutiös auf den Konsumenten zugeschnitten, seinem Anspruch unangemessene Inhalte so gründlich gefiltert, dass noch der tyrannischste Studioboss neidisch seinen Hut ziehen würde. Die digitalen Serienformate lassen sich fabelhaft in kulturelles Kapital verwandeln und führen fast automatisch zum exkludierenden Fachsimpeln. Man erzählt dem noch hinterherhängenden Gegenüber, ohne sogenannte Spoiler selbstverständlich, was ihn Spektakuläres in der nächsten Staffel erwarten werde. Oder man zaubert, neigt sich eine Serie dem Ende zu, direkt ein brandneues Serienprodukt aus dem Hut, das hoffentlich noch niemand anderes auf dem Radar hatte.

Siegfried Kracauer erkannte schon Ende der zwanziger Jahre das ausgeprägte Distinktionsbedürfnis, das die Angestelltenklasse der Büros und Werbefirmen dem Industrieproletariat gegenüber an den Tag legte, obwohl sich die Angestellten selbst in quasiproletarischen Beschäftigungsverhältnissen befanden. Die heutigen Angestellten der digitalen Kreativwirtschaft sind da keine Ausnahme. Sie schufteten für geringe Löhne in ihren Co-Working-Spaces, zetteln sogenannte Projekte an und feilen an ihrem Lebenslauf, bevor sie sich abends auf die Couch legen und »netflixen«.

Die derzeitige Krise der Kinos ist zugleich auch eine Krise der Filmschaffenden. Die immergleichen Superheldenfilme bezeugen, wie hilflos der Studio-apparat gegen die digitalen Serienangebote ist.

Ihre prekäre Lage lässt sich freilich viel besser leugnen, wenn man sich durch distinguiertes Superfood und einen allgemeinen Qualitäts-Lifestyle vergewissern kann, mit der ungesunden und ungebildeten Lower Class um Himmels Willen nichts zu tun zu haben, obwohl man deren ökonomische Situation durchaus teilt. Das Qualitätsfernsehen und mittlerweile auch die Qualitätsfilme der Streaminganbieter haben die gleiche wundersame Wirkung. Als hochwertige Bilderdiäten täuschen sie einen Standard vor, den es so gar nicht gibt. Sie produzieren Inhalte, um die feinen Unterschiede zu zementieren, anstatt sie einzureißen, wie das Kino es tat. Zerstreute das Kino die Enge der Stadtwohnungen und die Starrheit der Weltanschauungen, sorgen die Streamingdienste nun dafür, dass man die eigene Komfortzone nicht mehr zu verlassen braucht.

1954 erzürnte sich der junge François Truffaut in seinem historisch wegweisenden Text »Eine gewisse Tendenz im französischen Film« über das französische Qualitätskino, das Frankreich zwar Preise und Prestige als Kulturnation einbrachte, aber ästhetisch völlig tot war. Das bald folgende raue, ungeschliffene, sinnliche, groteske, politische Kino der Nouvelle Vague war eine direkte Attacke auf die Verkümmerng filmischer Erfahrung unter dem Siegel der Qualität.

Erlebt man nun gerade das Ende des Kinos, wie es Jean-Luc Godard schon 1967 im Abspann von »Weekend« verkündete? Die Privatisierung des Kinos ist insofern kein Novum, als sich bereits das Fernsehen wie auch die Videokassette daran versucht haben. Das Kino wusste jedoch beide Male dieser Entwicklung Paroli zu bieten durch eine Verbesserung seiner technischen oder seiner formalen Mittel. Als in den frühen sechziger Jahren, durch das rasante Wachsen der

Eigenheimsiedlungen in den suburbs mit TV-Apparat inklusive, die US-amerikanischen Innenstadtkinos schwindende Besucherzahlen verzeichneten, schossen in den Vorstädten die Drive-in-Kinos aus dem Boden. Die sich abzeichnenden Änderungen im Studiosystem boten zugleich wichtigen Nährboden für junge, radikale Nachwuchsregisseure, das »New Hollywood«. Die VHS-Kassette stellte zumindest jenen in Videotheken jobbenden Slacker-Regisseuren der frühen Neunziger einen bunten Fundus an Merkwürdigkeiten zur ästhetischen Plünderung bereit. Der Siegeszug des Streaming, ausgelöst von neoliberalen Ex-Hippies aus dem Silicon Valley, scheint nun Godards Befürchtung des fin de cinéma einzulösen. Nichtsdestotrotz, das weiß das Kino sehr genau, leben Totgesagte länger. Wie also reagiert das Kino auf die aktuelle Situation?

Out of the Past

Zum Anfang dieses Jahres schloss das Cinestar am Potsdamer Platz in Berlin seine Pforten. Der Betrieb des seit 20 Jahren bestehenden Kinos, das als eines der wenig großen Häuser noch Originalversionen zeigte und regulärer Festivalort der Berlinale war, lohnte sich trotz guter Besuchszahlen nicht, sagte Cinestar-Geschäftsführer Oliver Fock dem RBB. Vielen Kinos in Deutschland, vor allem alten Traditionshäusern, geht es ähnlich.

Dem Cinestar Alexanderplatz merkt man nach der Schließung am Potsdamer Platz an, wie sehr von Kinobetreiberseite hier um die Gunst und das Wiederkommen des Publikums gekämpft wird. Ein Kinobesuch im Januar: Vor der Vorführung wird von verschüchterten, jungen Männern des Teams das allwöchentliche Gewinnspiel angekündigt. Es gilt, anhand von Standbildern Filmtitel zu erraten, als Preise locken Süßigkeiten sowie Blu-rays. Fünf Minuten später ist die Show vorbei, aber der Film startet immer noch nicht. Jetzt wird auch noch eine Verlosung angekündigt, die nach dem Film vor dem Saal stattfindet. Zu gewinnen gebe es freien Eintritt für das nächste Mal. Das Publikum macht eifrig mit, die beiden jungen Schüchternen zeigen sich zufrieden, der Film beginnt. Ähnlich geht es in den Magdeburger Oli-Lichtspielen zu, die laut Spiegel Motorradfans dazu einladen, ihre Maschinen gleich in den Saal mitzunehmen.

Glücksrad und Pferdestärken neben der Leinwand: Man mag das alles als Brimborium abtun, darf dabei aber nicht vergessen, dass das frühe Kino aus dem Kontext des Jahrmarkts entstammt. Diesem scheint es sich in den genannten Fällen tatsächlich wieder ein wenig anzunähern. Was das an späterer Stelle im Spiegel erwähnte »Luxuskino mit hohem Sitzcomfort und Champagner« darstellen soll, bleibt wiederum fraglich. Sofern man keine anderen Besucher damit belästigt, lassen sich schließlich in jedem Kinosaal kurzerhand die Beine hochlegen, wie schon Belmondo es tat; und eine Sektflasche unter der Jacke lässt sich kinderleicht noch am taxierendsten Kartenabreißer vorbeischieben.

Die derzeitige Krise der Kinos ist zugleich auch eine Krise der Filmschaffenden. Die immergleichen Superheldenfilme dieser Tage bezeugen, wie hilflos der große Studioapparat inmitten der digitalen Serienangebote seine verbliebene Nische verteidigt, ja quasi selber bloß noch Serienprodukte zu irrsinnig hohen Budgets zu drehen wagt. Jemand, der zeit seines Lebens mit autoritären Studiodirektiven zu kämpfen hatte und weiß, welche kreativen Möglichkeiten aus einem schlingernden Studiosystem notwendig erwachsen, ist Paul Schrader, der langjährige Drehbuchautor für Martin Scorsese, der zudem selbst eine großartige, oft unterbewertete Regiekarriere vorzuweisen hat. 2013 legte Schrader mit »The Canyons« einen vielgescholtenen und missverstandenen Film vor. Für gerade einmal 250 000 Dollar völlig unabhängig realisiert, lässt sich »The Canyons« am besten als halluzinogene Vermittlung zwischen dem Glamour Hollywoods und der Pornindustrie beschreiben. Lindsay Lohan und der Pornodarsteller James

Deen spielen ein aufstrebendes Filmpärchen, Bret Easton Ellis steuerte das Drehbuch bei. Die Eröffnungssequenz des Films zeigt eine Reihe verwaister, verfallener, geisterhaft gewordener Filmtheater und Kinosäle. Obwohl die Kritik den Film, vorsichtig ausgedrückt, zurückhaltend aufnahm, ist »The Canyons« ein echter Schrader-Film, durchaus seinen früheren Pärchendramen wie »The Comfort of Strangers« und »Auto Focus« verwandt. Dass ein unabhängiges Kino keine Millionenbudgets mehr braucht, wenn es sie überhaupt jemals gebraucht hat, ist Schraders Antwort auf den Film im Zeitalter seiner Partikularisierung. Sie ist ein Appell an junge Filmschaffende, festzuhalten an ihren Filmen, sie durchzusetzen gegen alle Widerstände und Aussichtslosigkeiten.

Das ist bewundernswert und doch nur folgerichtig zugleich. Das klassische Kino, etwa Jacques Tourneurs schönster und der vielleicht beste Film Noir überhaupt namens »Out of the Past«, trug seine geschichtsphilosophische Teleologie schon offen im Titel. Das Kino kann seiner Vergangenheit nicht entkommen, es liefert unablässig flirrende, flackernde, zitternde Reflexe der Zukunft. Das Kino ist, wie Lars Henrik Gass es in seiner »Filmgeschichte als Kinogeschichte« zuletzt formuliert hat, »mediengeschichtlich überholt« und zugleich eine »profane Epiphanie«.