

# Vorwort

## Wandel und Kontinuität von Kinoerfahrung und Zuschauerschaft

**Z**uschauer sind konstitutiv für den Film – ob sie sich in Kinosälen einfinden, einer Filmaufführung im Museum beiwohnen oder aber an einem anderen öffentlichen Ort zu einem Public Viewing zusammenkommen. Anders formuliert: Ohne Zuschauer ist Film nicht zu denken – weder als Bedeutungskonstruktion noch als soziale Praxis. Durch neue Präsentations- und Distributionsformen verändert und diversifiziert sich das Publikum. Es bilden sich unterschiedliche Formen der Filmerfahrung heraus. Inzwischen bilden sich auch Zuschauerschaften durch soziale Netzwerke der Neuen Medien. Allerdings hat sich Zuschauerschaft in der Geschichte des Films schon häufig gewandelt. Ebenso sind Filme und ihre Präsentationsformen historisch betrachtet immer auf ein Publikum ausgerichtet, zum Beispiel durch eine direkte Adressierung im Frühen Kino, durch eine komplexe Narration, eine Bildansicht, durch ein Sounddesign oder durch alles zusammen. Auch das Kino adressiert die Zuschauer: als Architektur, als Institution und als spezifische Anordnung einer gemeinschaftlichen Filmwahrnehmung. Im Kino wird den Zuschauern ein Platz (im Dunkeln) angeboten. Was in diesem Dunkel geschieht (als Aktion und Reaktion der Zuschauer), hat von jeher Anlass gegeben zu Spekulationen. Es hat schon sehr früh zahlreiche Warnungen besorgter Bürger und Politiker provoziert, sowie die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen zum Kinopublikum, zum Beispiel Emilie Altenlohs Studie *Zur Soziologie des Kino* (1914) oder die Studien des Payne Fund Anfang der 1930er Jahre. Auch die Fil-

me selbst haben die Zuschaueraktivitäten schon früh zum Thema gemacht und zumeist ironisch auf die Warnungen vor dem Kino reagiert oder selbstreflexiv die Filmwahrnehmung in Szene gesetzt – als Massenpublikum oder als einsame/r Zuschauer/in.

In der Filmtheorie wurden mit der Konstitution eines Massenpublikums zudem große, utopische Hoffnungen verbunden (Walter Benjamin). Jenseits der Utopien wurde differenziert über unterschiedliche Formen der Zuschaueraktivität nachgedacht. So wurde den Zuschauern ein Zustand des Träumens zugeschrieben (Siegfried Kracauer) oder eine zweite Ebene der Aufmerksamkeit jenseits der Leinwand (Roland Barthes). Aber Zuschauer sind nicht gleich Zuschauer. In historischer Perspektive wurden die Zuschauer des Theaters von denen des Films unterschieden. Die feministische Filmtheorie hat nach der weiblichen Zuschauerschaft gefragt. Zuschauer wurden und werden als Leser gefasst, und die Filmpädagogik spricht in ihrem Kontext von einer Filmlesekompetenz. Geht eine Filmtheorie vom Bild aus, so werden die Zuschauer als Betrachter konzipiert, die auf die Geschwindigkeit von Bildwechsel und Bewegungsbild physisch, kognitiv und emotional reagieren. Solche Ansätze kulminieren häufig in komplexen Modellen der Filmrezeption, der wiederum die soziale Praxis konkreter historischer Zuschauerschaften gegenüberstehen, die eher von den Ansätzen einer historisch und lokal orientierten Rezeptionsforschung ins Auge gefasst werden. Die Theorien der Neuen Medien haben mit ihrem Begriff der Interaktion (der User) explizit oder implizit passive Filmzuschauer unterstellt. Damit wurde eine in der Filmtheorie etablierte differenzierte Betrachtungsweise von Zuschaueraktivitäten ignoriert, die nicht nur eine aktive Filmwahrnehmung oder -rezeption meint, sondern auch die kommunikative Interaktion der Zuschauer unter- und miteinander. Ferner steht in den Diskursen zu sozialen Netzwerken die Aneignung von Filmen im Vordergrund, ohne genauer zu klären, was jenseits der Speicherung von Daten eigentlich angeeignet wird.

Vorwort aus:

Pauleit / Ruffert / Schmid / Tews / Odorico (Hg.)

**Filmerfahrung und Zuschauer**

Zwischen Kino, Museum und sozialen Netzwerken

© 2014 Bertz + Fischer Verlag / [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)

Neben solchen Beschreibungen der kulturellen Erfahrungsdimension gibt es bis heute Versuche einer qualitativen und quantitativen Erfassung der Zuschauer im Sinne einer kulturellen Reaktion auf den Film, aber auch im Hinblick auf seine ökonomische Bedeutung am *Box Office* oder auf sekundären Filmmärkten. Filme werden zunächst spezifischen oder repräsentativen Zuschauern in Testscreenings gezeigt, bevor sie ins Kino kommen. Die Bedeutung eines Films wird von Zuschauern und Usern mitbestimmt und zwischen Presse, Medienöffentlichkeit und Kulturinstitutionen ausgehandelt. Filmkritiker, Kuratoren und Blogger sind Zuschauer, die Filmen ein Gedächtnis verleihen können – oder eben nicht. Auch der/die einzelne Zuschauer/-in kann das Kino verlassen und gibt damit einer Haltung gegenüber dem Film Ausdruck. Die quantitative Erfassung der Zuschauer bemisst hingegen den ökonomischen Erfolg eines Films als Wirtschaftsfaktor. Der Erfolg am *Box Office* lässt aber auch Rückschlüsse auf kulturelle Identitäten zu, Filme können so auch zum kulturellen Aushängeschild einer Nation werden.

Begreift man das Kino als sozialen Ort der Zuschauer, so rücken Freizeit- und Sozialverhalten eines historischen Massenpublikums der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Kontext kapitalistischer Produktionsverhältnisse in den Blick. In dieser Zeit konkurriert das Kino mit Theatern, Opernhäusern und Konzertsälen um die gesellschaftliche Vormachtstellung als kulturelle Einrichtung, als Ort des Vergnügens, der sozialen Reproduktion und Vergemeinschaftung. Mit der Verbreitung anderer Kommunikationsmedien (Radio, Fernsehen, Internet) wird die massenmediale Bedeutung des Kinos relativiert. Gleichzeitig differenzieren und spezialisieren sich die Publika im kulturellen wie im sozialen Sinne. Im Zeitalter der sozialen Netzwerke wird diese Entwicklung weiter forciert. So wie jeder User im Internet zum Produzenten, Publizisten und Autor werden kann, so kann heute auch jeder (Zuschauer) seine eigene Öffentlichkeit für Filme herstellen oder durch soziale Netzwerke zu Filmaufführungen an privaten, öffentlichen oder virtuellen Orten einladen.

Dennoch nimmt das Kino als Ort der Filmaufführung bis heute eine besondere Stellung ein. Hier entfalten sich die Magie des Films und die ästhetische Erfahrung der Zuschauer: Der Film trifft nach einer langen Phase der Vorbereitung (Planung, Gestaltung, Finanzierung und Vermarktung) auf ein Publikum. Diese erste Begegnung von Film und Publikum kommt einem Ritual gleich, das in Kinosälen stattfindet. Es wird über landesweite Filmstarts inszeniert. Die Kinos sind der Garant für möglichst optimale technische Bedingungen der Aufführung. Gleichzeitig lädt sich das Zusammenspiel von Erwartung und ritueller Praxis an diesem Ort mit einer Aura auf, die sich in der Erinnerung der Zuschauer mit dem Kino verbindet. Eine besondere Form der ritualisierten Erstbegegnung stellt das komplexe System von Filmfestivals dar.

Während die Erstbegegnung von Film und Publikum in der Regel von Seiten der Filmproduktion und -distribution gesteuert wird, haben sich im Laufe der Geschichte auch andere Formen der Aufführung herausgebildet. Kinematheken werden in den 1930er Jahren von Zuschauern und Filmliebhabern gegründet, die an einer Wiederbegegnung mit Filmen interessiert sind. In den 1950er Jahren schließen sich die unabhängigen, kommerziellen Filmkunsttheater zu einer Interessenvertretung zusammen, um sich gegen die Diktate der großen Verleiher zu wehren. Diese Aneignung des Films durch Zuschauer und Kinobetreiber hat das Verständnis von Film als Kunstform und als kulturellem Erbe nachhaltig geprägt und damit auch die Grundlage gelegt für eine kritische Auseinandersetzung mit Filmgeschichte und für die Vermittlung von Film.

In den 1970er Jahren wird diese Perspektive in der Bundesrepublik Deutschland noch einmal erweitert. Während die Wiederbegegnung mit Filmen inzwischen auch im Fernsehen stattfindet, werden bundesweit kommunale Kinos mit dem Slogan »Andere Filme anders zeigen« gegründet. Das Motto wendet sich gegen den etablierten Filmmarkt und beansprucht damit neben der Wiederentdeckung der Filmgeschichte auch die

erste Begegnung mit Filmen, die in kommerziellen Kinos nicht zu sehen sind, zum Beispiel politische Filme, Autorenfilme und Kinematografien aus aller Welt. Ähnlich wie die Kinematheken beanspruchen die kommunalen Kinos damit den Status einer Kultur- und Bildungsinstitution. Ihre Arbeit ist dabei weniger auf Sammlung und Archivierung von Film gerichtet, als auf die Herstellung von Öffentlichkeit für Filme jenseits des etablierten Filmmarkts und auf die Initiierung von Diskursen.

Seit den 1990er Jahren befinden sich kommunale Kinos, Kinematheken und Filmkunsttheater immer häufiger in Konkurrenz zu Institutionen der bildenden Kunst. Dank digitaler Projektion und Datenspeicherung ist es nun leichter möglich, Filme auch in Galerien und Museen zu präsentieren. Dabei verwerfen die grundsätzlich anderen räumlichen und zeitlichen Bedingungen des Kunstkontextes die ritualisierte Aufführungssituation im Kino und führen zur Herausbildung neuer Präsentationsanordnungen, die wiederum auf die Filmproduktion zurückwirken. Aufgrund der Finanzkraft des Kunstmarktes bedienen Filmemacher immer häufiger gleichzeitig das Kino und die Kunstszene, während bildende Künstler damit beginnen, Filme für das Kino zu drehen. In diesem Kontext stellt sich die Frage nach einer »filmgerechten« Aufführung – aber auch die nach der Verortung der Filmavantgarde. Jenseits der Konkurrenz kommt es auch zu produktiven Kooperationen zwischen Kunst und Kino, wie zum Beispiel auf der Documenta 12 (2007), an der Alexander Horwath als Direktor des Österreichischen Filmmuseums als Co-Kurator mit einem Filmprogramm (»Second Lives«) beteiligt



Migration von Filmen in Atom Egoyans ARTAUD DOUBLE BILL (2007): Anna sieht auf ihrem Handy einen Auszug aus Godards VIVRE SA VIE, der Nana beim Schauen von LA PASSION DE JEANNE D'ARC zeigt

war; oder aber beim Projekt »Living Archive. Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart« des Arsenal – Institut für Film und Videokunst (2011–2013), bei dem neben dem Kino Arsenal die Kunst-Werke Berlin – KW Institute for Contemporary Art einen zentralen Ausstellungsort bildeten.

Internet, mobile Medien und daran anknüpfende soziale Netzwerke machen den Kinos ebenfalls das Publikum streitig. Sie konkurrieren mit den Kinos um Erstaufführung und Wiederbegegnung mit Filmen. Mit der derzeitigen Umstellung auf digitale Kinoprojektion verändern sich weitere Rahmenbedingungen. In dieser Umbruchsituation stellt sich für Kinematheken und kom-

munale Kinos die Frage ihrer Legitimation neu, insbesondere, wenn sie durch öffentliche Gelder gefördert werden. Auf diese Herausforderungen wird seitens der Kino-Institutionen mit einem veränderten Selbstverständnis reagiert: Dieses beinhaltet eine Neuausrichtung der Tätigkeitsbereiche (Auswählen, Aufführen) vom »Programmieren« zum »Kuratieren« von Film. Der klassischen Vermittlungsarbeit von Filmgeschichte, der Herstellung von Öffentlichkeit für Filme abseits des Mainstreams und der Initiierung von Diskursen wird nun der schöpferische Akt der persönlichen Filmauswahl von Kurator/-innen an die Seite gestellt. Deren Filmkenntnis und -geschmack bilden das Gütesiegel für einen Filmabend oder eine Filmauswahl. Weiter wird der Kultur- und Bildungsauftrag des Kinos neu bewertet. Im Zuge der allgemeinen Mediatisierung von Kultur und Gesellschaft wächst den Kino-Institutionen eine besondere Verantwortung für die Bildung zu, denn sie gelten traditionell als Experten und Vermittler für Film und audio-visuelle Kultur. Gerade die Filmbildung wurde in den letzten Jahren als neues Aufgabenfeld von den Kino-Institutionen erkannt und zum festen Bestandteil ihrer Arbeit aufgewertet.

Der vorliegende Band versammelt aktuelle Positionen zum Wandel von Filmerfahrung und Zuschauerschaft im Kontext von Kino, Museum und sozialen Netzwerken. Er gliedert sich in drei Abschnitte: Der erste Teil widmet sich den Zuschauern des Kinos und ihren Filmerfahrungen. Heide Schlüpmann blickt zurück in die Geschichte des Kinos und untersucht den Einfluss des weiblichen Publikums auf Kino-Institutionen und Filme mit Bezug auf theoretische Überlegungen von Siegfried Kracauer, Arthur Schopenhauer und Georg Simmel. Klaas Dierks beschreibt die Arbeit der kommunalen Kinos der 1910er Jahre als eine frühe Praxis von sozialen Netzwerken im Kampf um die Deutungshoheit der bewegten Bilder. Malte Hagener nimmt seinen Ausgangspunkt von der Cinephilie (der Liebe zum Kino) und skizziert den gegenwärtigen Wandel unseres Verhältnisses zu Film und Kino

auf dem Hintergrund der Geschichte der Cinephilie seit den 1920er Jahren. Winfried Pauleit befragt im Sinne einer Politik der Zuschauer das Verhältnis von Autorenkino und Zuschauerposition und geht dabei auf einen Kulturwandel ein, der die gegenwärtige Filmwahrnehmung an digitalen Schneidetischen verortet. Matthias Frey nähert sich den Zuschauern von einem negativen Standpunkt aus und untersucht Erfahrungen der Langeweile und des Ekels, die die Zuschauer zum Abschweifen, Abschalten oder zum Verlassen des Kinos animieren.

Der zweite Teil des Buches beschäftigt sich mit zeitgenössischen Migrationen von Filmen in die Räume der bildenden Kunst (und ihrer Rückkehr ins Kino) sowie mit der Geschichte der Kinopraxis von Film-Institutionen. Angesichts des Konvergenzprozesses aller Medien, die gegenwärtig alte Pfade verlassen und sich neue Wege und Orte erobern, skizziert Francesco Casetti eine Relokation des Kinos. Gleichzeitig hält er an einer Idee vom Kino und an einer Kontinuität der Kinoerfahrung fest. Dominique Païni beschreibt die Wanderbewegung des Films ins Kunstmuseum, die in den 1980er Jahren mit ersten Filmausstellungen beginnt, in der die Zuschauer zu Besuchern werden und die eine grundsätzlich neue Herausforderung mit sich bringt, die Ausstellbarkeit von Zeit. Stefanie Schulte Strathaus nimmt die Diskurse um das Verhältnis von Kunst und Kino wieder auf und versucht anhand des Arsenal – Institut für Film und Videokunst eine Kontinuität der Kinopraxis als Geschichte einer Institutionenpolitik zu beschreiben, die sich fortlaufend ins Offene entwickelt und von kritischen Diskursen und Interventionen begleitet wird. Alexander Horwath schildert im Gespräch mit Winfried Pauleit sein Verständnis der Arbeit als Kurator in einem Filmmuseum, dessen Ausstellungen auf der Leinwand stattfinden.

Der dritte Teil des Buches thematisiert die Veränderungen von Zuschauerschaft im Zeitalter von digitalen Medien und sozialen Netzwerken. Janet Staiger beschreibt und analysiert die Zuschauerrezeption des Blockbusters *INDIANA*

JONES AND THE KINGDOM OF THE CRYSTAL SKULL (Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels; 2008; R: Steven Spielberg) anhand von Fandiskussionen im Forum der Internet Movie Database (IMDb). Guillaume Soulez stellt am Beispiel des interaktiven Dokumentarfilms die These auf, dass hier nicht die User zu Produzenten werden, sondern dass vielmehr ein Raum zur Reflexion der Rolle als Zuschauer eröffnet wird. Stefano Odorico skizziert ausgehend von den Diskursen des klassischen Dokumentarfilms den Wandel des Verhältnisses zwischen Autor und Zuschauer unter digitalen Bedingungen: die Fragmentierung des Publikums und die Co-Autorschaft der Zuschauer. Josep Maria Català postuliert schließlich mit dem Interface-Bild eine spezifische mediale Form, die mit einem neuen Bewusstsein des Post-Zuschauers einhergeht und mit dem Prozess der erkundenden

oder explorativen Reflexion, ganz ähnlich einem Essay, verbunden ist.

Dieser Band ist aus zwei Symposien hervorgegangen, die in Kooperation von der Universität Bremen und dem Kommunalkino Bremen / CITY 46 in den Jahren 2012 und 2013 veranstaltet wurden. Die Symposien und die vorliegende Publikation sind Bestandteil der Arbeit der internationalen Forschergruppe »Film, Media Art and Popular Culture«, einer Arbeitsgruppe des Zentrums für Medien-, Kommunikations- und Informationsforschung (ZeMKI) an der Universität Bremen. Sie flankieren und begleiten den gegenwärtigen Prozess einer Neuausrichtung des Kommunalkinos in Bremen unter den Bedingungen digitaler Kinopraxis und an seinem neuen Standort in der Bremer Innenstadt – eine Relokation des Kinos im doppelten Sinne.

*Winfried Pauleit*