

Rezension zu

Lars Henrik Gass: Filmgeschichte als Kinogeschichte. Eine kleine Theorie des Kinos.

Leipzig: Spector Books 2019. ISBN:
9783959052856. 116 S., Preis: € 14,00.

von **Christian Alexius**

Die Rede vom Tod des Kinos lässt sich strenggenommen bis zu seinen Anfängen zurückverfolgen. So soll mit Louis Lumière bereits einer seiner Gründerväter vom Kinematografen als "Erfindung ohne Zukunft" gesprochen haben. Eine verstärkte Diskussion um den Niedergang des Kinos setzt dann im Zuge der fortschreitenden Digitalisierung des Filmemachens ein: Filmemacher Jean-Luc Godard spricht in seinem mehrteiligen Filmessay *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999) vom Ende zumindest einer bestimmten Form des Kinos; Susan Sontag beschreibt im selben Jahrzehnt das Ende des Kinos und der Cinephilie in ihrem entsprechend betitelten Aufsatz *The Decay of Cinema* (in: *The New York Times*, 25. Februar 1996); und der Comic-Künstler Blutch zeichnet in *Ein letztes Wort zum Kino* (Berlin 2016) die schwindende Liebe eines vormals kinosüchtigen Cinephilen nach.

Lars Henrik Gass, Leiter der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, geht es in seinem aktuellen Buch *Filmgeschichte als Kinogeschichte* ebenfalls darum, dass das Kino aus der Kulturlandschaft verschwinde und zu einem historischen Artefakt geworden sei. Kino, darunter versteht er in seiner Einleitung eine spezifische kulturelle Praxis, einen sozialen Raum, in dem sich Filme auf eine ganz bestimmte Weise wahrnehmen lassen sowie einen Ort zur Vermittlung von Filmgeschichte. Eben jener Ort friste in Deutschland ein Nischendasein, kaum gewürdigt und subventioniert von staatlicher Seite im Vergleich zu anderen kulturellen Einrichtungen wie dem Theater oder der Oper. Stattdessen überwiege in der



Gesellschaft die problematische Vorstellung, dass sich das mediale Ereignis Film überall gleichwertig reproduzieren lasse, wovon sein Verschwinden aus den Kinos zeuge, die längst nicht mehr dessen primärer Aufführungsort sind: "Das 20. Jahrhundert hat das Kino hervorgebracht, das 21. droht nichts davon übrig zu lassen." (S. 11)

In seinem Hang zum Absoluten stellt Gass die wirtschaftliche Bedeutungslosigkeit des Kinos fest und erkennt darin zugleich die Chance für eine Theorie des Kinos, um die es ihm in *Filmgeschichte als Kinogeschichte* geht. Erst die verlorengegangene Relevanz des Kinos eröffne die Möglichkeit, seine medien-spezifischen Eigenschaften (die "Passivität des Zuschauers", den "Zwang zur Wahrnehmung", S. 13) freizulegen und das Kino so als "alternative Wahrnehmung" (S. 11) technischer Bilder zu bewahren und zu vermitteln – insbesondere mit Blick auf eine Generation, die mit bewegten Bildern außerhalb des Kinos aufgewachsen ist.

Eine solche Theorie des Kinos scheint für Gass eine filmwissenschaftliche Leerstelle darzustellen. "Es gibt

zwar eine Theorie des Films, aber eine Theorie des Kinos gibt es nicht", zitiert er gleich zu Beginn Karsten Witte aus der von selbigem herausgegebenen *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt am Main 1972). Zu nennen wären aber auch Thomas Elsaesser oder Heide Schlüpmann, die eine Theorie des Kinos in *Cinema – The Irresponsible Signifier or "The Gamble with History": Film Theory or Cinema Theory* (in: *New German Critique* 40, Special Issue on Weimar Film Theory, 1987, S. 65-89) und *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino* (Frankfurt am Main 2002) vorantreiben. Einziger theoretischer Fixpunkt bleibt für Gass aber Witte und damit einhergehend der für letzteren so bedeutende Filmtheoretiker Siegfried Kracauer, der Filme als Seismografen des gesellschaftlichen Lebens betrachtete. Daraus ergibt sich der auch für Gass' Kinobegriff so wesentliche Zusammenhang von Film, Kino und Gesellschaft und damit ein genaueres Verständnis dafür, was er unter der bereits oben zitierten "alternativen Wahrnehmung" des Kinos versteht. In den Worten des Autors: "Gesellschaftlich ist Kino nicht, weil es unabhängig von den Filmen übermäßig sozial organisiert wäre oder soziale Prozesse provozierte, sondern weil es, und sei es auch nur für eine bestimmte Dauer, den Zugang zur gesellschaftlichen Wirklichkeit regelt, wie Wirklichkeit technisch sichtbar wird." (S. 13)

Gass geht davon aus, dass das Kino durch seine Filme stets zu verstehen gegeben hätte, wie es zu einem bestimmten Zeitpunkt betrachtet werden wollte und welchen Veränderungen es unterlag. Die von ihm im Laufe des Buches diskutierten Filme versteht der Autor somit als "historische[n] Ausdruck von Kino" (S. 16). Kino, das meint für Gass im Weiteren aber nicht, und hier führt die Einleitung des Buches seine Leserinnen und Leser in die Irre, den räumlichen Ort eines kollektiven Filmerlebnisses, kein feststehendes Gebäude mit Zuschauerraum und einer Leinwand, auf die Filme projiziert werden. Stattdessen geht es ihm um das "Verhältnis zwischen Abbildung und Wirklichkeit, zwischen Film und Publikum" (S. 15). Im Mittelpunkt seiner Analysen stehen Filme und die Frage danach, in welcher Weise sie die gesellschaftlichen Zustände ihrer Entstehungszeit sichtbar

machen und wie ihnen im Laufe der Jahre das Kino als "einzigartige Wahrnehmungsform" (S. 11) und spezifisch vermittelte Sicht auf die Wirklichkeit abhandengekommen ist. Gass' Buch ist daher ebenso wenig eine "Kinogeschichte" wie eine "Theorie des Kinos" im landläufigen Sinne, sondern lediglich eine "etwas andere Systematik von Filmgeschichte" (S. 16).

Die vier thematischen Kapitel des Buches orientieren sich an wesentlichen Etappen der Filmgeschichtsschreibung: die Slapstickkomödie als Repräsentant des frühen Kinos, die Einführung des Tonfilms, New Hollywood stellvertretend für das moderne Kino und daran anschließend der Film ab Mitte der 1970er Jahre im Zeichen des Blockbusterkinos, dem Aufkommen von Heimmedien wie der VHS-Kassette und den Möglichkeiten digitalen Filmemachens. Dabei stehe jedes Kapitel für einen "historischen Umbruch" und jeder Film für eine bestimmte "Sicht aufs Kino" (S. 20). Auffällig an dieser Einteilung ist die große zeitliche Lücke zwischen dem frühen Tonfilm Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre und dem mit *Easy Rider* (1969) einsetzenden New Hollywood. Auf diesen Sprung macht Gass selbst aufmerksam und merkt an, dass es für die Jahre 1940-1960 durchaus Beispiele gegeben hätte, aber keinen für ihn erkennbaren Wandel in den Perspektiven, die die Filme auf das Kino einnehmen. Dies verwundert etwa mit Blick auf die Einführung und Durchsetzung des Breitwandformats in den 1950er Jahren, die durchaus eine neue Beziehung zwischen den Zuschauenden und den Geschehnissen auf der Leinwand etablierte. Die damit einhergehende Befreiung des Zuschauerblicks ermöglichte es dem Publikum nämlich, seine Augen frei über die Leinwand zu bewegen, sich auf das konzentrierend, was es am meisten interessiert.

In jedem dieser Kapitel widmet sich Gass zumeist in Einzelanalysen unterschiedlichen Filmen, wobei die Kapitel nur lose miteinander in Verbindung stehen und daher auch für sich alleingegenommen rezipiert werden können. Thematisiert wird unter anderem die Behandlung von Gegenständen im Slapstick, die sich der Wahrnehmung widersetzen und diese frühe Form der Komödie daher zu einem nicht-voyeuristischen Genre werden lassen; die neue Bedeutung von Schauwerten und damit einhergehende Objektiv-

vierung des Frauenkörpers am Beispiel der Schauspielerin Fay Wray in *King Kong* (1933); die unmöglich gewordene Repräsentation der Wirklichkeit in den Filmen des New Hollywood; die Einnahme einer ethischen Perspektive in den Filmen Dario Argentos, aus der heraus der technische Blick als ein sadistischer präsentiert werde; die verloren gegangene Unterscheidbarkeit von Produkt und Werbung, Film und Gesellschaft am Beispiel von *Jurassic Park* (1993); die Individualisierung der Filmwahrnehmung durch Virtual-Reality-Brillen in *Strange Days* (1995). Lobenswert ist, dass Gass bei der Auswahl seiner Beispiele in keiner Weise an der Würdigung kanonisierter Meisterwerke interessiert ist und dadurch den Blick für 'abseitigere' Filme wie *Cannibal Holocaust* (1980) öffnet. Der Filmkorpus bleibt allerdings im westlichen Kino verankert, sodass hier, wenn überhaupt, nur eine Theorie des US-amerikanischen und westeuropäischen Kinos vorgelegt wird. Dass sich beispielsweise technische Entwicklungen des Films in anderen Kinematografien auf unterschiedliche Weise vollzogen haben, lässt sich am japanischen Kino nachvollziehen, wo der Tonfilm sich unter anderem aufgrund der langen Tradition der Kinoerzähler, im Japanischen *benshi* genannt, erst Ende der 1930er Jahre vollends durchsetzen konnte.

Unabhängig davon, ob man die apokalyptischen Thesen Gass' zum Tod des Kinos teilt oder nicht, erweisen sich seine Essays, die teils bereits einzeln veröffentlicht worden sind, durchaus als lesenswert, obschon sie keine wirklich neuen filmhistorischen Erkenntnisse hervorbringen. Problematisch ist allerdings, dass sie aufgrund des unklar bleibenden theoretischen Rahmens zuweilen unmotiviert nebeneinanderstehen, auch wenn sie auf verschiedene

Themen, wie die Anordnung des Blicks, immer wieder Bezug nehmen. Das Dispositiv Kino als räumliches Arrangement von Leinwand und Zuschauerraum spielt, anders als es die Einleitung des Buches nahelegt, in den einzelnen Analysen kaum eine Rolle. Die Frage nach der technischen Sichtbarmachung von Wirklichkeit mittels Kino, wie Gass sie im Anschluss an Witte und Kracauer stattdessen ins Zentrum seiner Überlegungen stellt, bleibt ebenfalls unbeantwortet: Verlieren Filme ihren gesellschaftlichen Kontext, sobald sie nicht mehr im Kino gezeigt werden? Sind Filme, die nicht mehr primär für das Kino produziert werden, nicht dazu in der Lage, etwas über dessen Zustand und unsere Realität auszusagen? Obwohl Gass eingesteht, dass sein Buch (möglicherweise zu) heuristisch vorgeht (vgl. S. 21), erklärt sich daraus nicht, warum beispielsweise die Rolle der Zuschauerinnen und Zuschauer in seiner 'Kino'-Geschichte beziehungsweise -Theorie vernachlässigt bleibt. Grundsätzlich kritisiert werden muss in diesem Zuge ebenso die auch hier durchscheinende fehlende Anknüpfbarkeit des vorgestellten Ansatzes an etablierte filmtheoretische und -historische Diskurse. Produktiv verbleibt zuletzt immerhin seine Hoffnung, dass eine Theorie des Kinos entschieden dabei helfen könnte, die kulturpolitische Stellung des Kinos in der Gesellschaft zu überdenken – ein Auftrag, mit dem sich die Film-, Medien- und Kulturwissenschaft stetig neu konfrontiert sieht.

Autor/innen-Biografie

Christian Alexius

Master-Studium der Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, wo er zurzeit auch als hilfswissenschaftlicher Mitarbeiter und Tutor für Filmgeschichte angestellt ist. Langjährige Mitarbeit bei FILMZ-Festival des deutschen Kinos in den Bereichen Presse, Programmheft und Symposium. Auf *Sammler des Kinos* (www.sammlerdeskinos.de) sammelt er *cinephiliac moments* und setzt sich mit dem Themenkomplex Cinephilie und Filmgeschichte auseinander.

Aktuelle Publikationen:

Christian Alexius/Sarah Beicht (Hg.): *Fantastisches in dunklen Sälen. Science-Fiction, Horror und Fantasy im jungen deutschen Film*. Marburg 2018.

Christian Alexius: "Mit den Augen des Dämons. Zur subjektiven Kamera in Dario Argentos *Profondo rosso*". In: *Daumenkino*. Schwerpunkt Angst, 2017.

Christian Alexius: "... und im Inneren noch ein Kind. Verkleidungen als Symptom einer Identitätskrise in Billy Wilders *Irma la Douce*". In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 7/009, 2016, S. 32-44.

Dieser Rezensionstext ist verfügbar unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0. Diese Lizenz gilt nicht für eingebundene Mediendaten.

[rezens.tfm] erscheint halbjährlich als e-Journal für wissenschaftliche Rezensionen und veröffentlicht Besprechungen fachrelevanter Neuerscheinungen aus den Bereichen Theater-, Film-, Medien- und Kulturwissenschaft; ISSN 2072-2869.

<https://rezenstfm.univie.ac.at>