

---

# Kino als kollektiver Erfahrungsraum

## Die Öffentlichkeit des Kinos

Julian Hanich

### Inhalt

1	Einleitung .....	2
2	Die Erfahrung des Kinopublikums in der frühen Filmtheorie .....	3
3	Die Publikumserfahrung in der klassischen und zeitgenössischen Filmtheorie .....	6
4	Die Theorie der Öffentlichkeit des Kinos .....	12
5	Ausblick .....	17
	Literaturverzeichnis .....	17

---

### Zusammenfassung

Dieser Artikel stellt einige der zentralen Theoriepositionen vor, die sich mit dem Kino (a) als *Raum kollektiver Erfahrung* und (b) als *Ort der Öffentlichkeit* auseinandergesetzt haben. Einen Bogen von der frühen zur zeitgenössischen Filmtheorie schlagend, unterscheidet der Beitrag dabei eine im weitesten Sinne phänomenologische Perspektive mit Blick auf die konkrete kollektive Erfahrung des Publikums von einem eher soziologisch-politischen Blickwinkel, der auf den Begriff der Öffentlichkeit abzielt.

---

### Schlüsselwörter

Kino • Zuschauer • Publikum • Kollektivität • Öffentlichkeit

---

J. Hanich (✉)  
University of Groningen, Groningen, Niederlande  
E-Mail: [j.hanich@rug.nl](mailto:j.hanich@rug.nl)

## 1 Einleitung

Der Beginn der Filmgeschichte wird gemeinhin auf den 28. Dezember 1895 datiert, der ersten Filmvorführung der Brüder Lumière im Salon Indien des Pariser Grand Café. Aus deutscher Perspektive wird zudem oft die erste Filmvorführung der Brüder Skladanowsky ins Spiel gebracht, die schon zwei Monate zuvor, am 1. November 1895, im Berliner Wintergarten-Varieté stattgefunden hatte. Auch wenn bereits vorher Filme zu sehen gewesen waren – man denke an Edisons Kinetoscope aus dem Jahr 1893 –, markierten diese Aufführungen eine Zäsur: Die Lumières und Skladanowskys zeigten ihre Kurzfilme einem zahlenden Publikum, das die Filme gemeinsam in öffentlichen Räumen sah, während sich Edisons Guckkasten an einzelne Zuschauer richtete. Diese filmhistoriographische Setzung ist bedeutsam: Sie knüpft das Medium eng an den Aufführungsort des Kinos, wo Filme gleichzeitig mit anderen Zuschauern gesehen werden. Und: Film wird damit als ein Medium der Öffentlichkeit begriffen.

Diesem Umstand zum Trotz hatte die Filmtheorie im Laufe ihrer Geschichte darüber vergleichsweise wenig zu sagen: Wenn sich Filmtheoretiker mit dem Publikum beschäftigten, taten sie meist so, als betrachteten die Zuschauer den Film alleine und in einem unkonkreten Nirgendwo. Selbst die Apparatus-Theorie der 1970er-Jahre, in der das Dispositiv des Kinos im Mittelpunkt stand, bildet dabei keine Ausnahme. Auch in jüngerer Zeit haben der Kognitivismus und selbst die von Vivian Sobchack formulierte Filmphänomenologie dem Kino als Ort von Kollektivität und Öffentlichkeit kaum Beachtung geschenkt. Insofern sind sie alle tatsächlich *Film-* und nicht *Kino-*Theorie. Heide Schlüpmann hat deshalb mehrfach emphatisch darauf hingewiesen, dass in der Filmwissenschaft das Publikum als eine Art Verunreinigung des Films begriffen wird: „Die Filmwissenschaft verhält sich teilweise so, als müssten [sic!] sie die Filme vor dem Publikum – auch vom Wissenschaftler als wirklichen Menschen, der ins Kino geht, reinigen, um sie objektiv wahrheitsgemäß zu erkennen“ (Schlüpmann 2002, S. 94).

Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können, stellt dieser Artikel deshalb einige exemplarische Beiträge zur Debatte des *Kinos als Raum kollektiver Erfahrung* zum einen und zur Diskussion um das *Kino als Ort der Öffentlichkeit* zum anderen vor. Dabei schlage ich eine grobe Trennung vor zwischen einer im weitesten Sinne phänomenologischen Perspektive mit Blick auf die konkrete kollektive Erfahrung des Publikums (vgl. Hanich 2011) und einem eher soziologisch-politischen Blickwinkel, der auf den Begriff der Öffentlichkeit abzielt (vgl. Donald und Donald 2000). Ich bediene mich dabei des phänomenologischen *Erfahrungsbegriffs*, der vereinfacht gesagt alles bewusste und beschreibbare Erleben aus der ersten Person umfasst, uns hier aber vor allem in seinem intersubjektiven Bezug auf andere Zuschauer im Kino interessieren wird. Hinsichtlich des *Öffentlichkeitsbegriffs* – meist geknüpft an kommunikativen Austausch, freien Zugang zur Teilhabe an politischen Debatten und der privaten Sphäre gegenübergestellt – wird die Frage zu beantworten sein, wie dieser mit dem Ort des Kinos in Einklang zu bringen ist. In beiden Fällen wird dabei auch das *Verhalten* des Publikums – vom stillen gemeinsamen Betrachten über das Reden und Kommentieren des Films bis hin zum Lachen – eine Rolle spielen.

## 2 Die Erfahrung des Kinopublikums in der frühen Filmtheorie

In der frühen Filmtheorie wird die soziale Erfahrung des Kinos vor allem in zwei Richtungen gedeutet. Die einen fassen das Kino enthusiastisch als eine beinahe utopische neue Form von Gemeinschaft auf, die sie bis zu Vorstellungen einer kollektiven Verschmelzung steigern. Die anderen betrachten das Kino eher skeptisch und oft mit snobistischer Herablassung als einen Ort der sozialen Distinktion und Distanz.

### 2.1 Das Kino als neue Form von Gemeinschaft

Schon 1911 hob der italienische Filmtheoretiker Ricciotto Canudo den kollektivierenden Effekt des Kinos hervor. In seinem Essay „The Birth of a Sixth Art“ zeigt er sich mehr noch als vom Spektakel des *Films* vom alle sozialen Klassen umfassenden *Publikum* begeistert. Von den niedrigsten und am wenigsten gebildeten bis hinauf zu den intellektuellsten Klassen seien die Zuschauer alle von einem einheitlichen Verlangen geprägt: „It is desire for a new *Festival*, for a new joyous *unanimity*, realized at a show, in a place where together, all men can forget in greater or lesser measure, their isolated individuality“ (Canudo 1988, S. 65, Hervorhebung im Original). In der Gemeinschaft des Kinos werden Canudo zufolge aber nicht nur die Klassenschranken eingeebnet, sondern auch die Folgen einer modernisierungsbedingten Vereinzelung und Individualisierung überwunden.

Vor dem Hintergrund von Individualisierung und Ausdifferenzierung in der Moderne argumentierte auch Emilie Altenloh in ihrer 1913 erschienenen Dissertation „Zur Soziologie des Kino“ [sic!]: in einer Zeit, in der „von einem einheitlichen Fühlen“ keine Rede sein könne, gehöre das Kino zu den wenigen Mittelpunkten, „um die sich die Massen scharen können“ (Altenloh 1914, S. 102). Das Kino führt also für Altenloh zumindest vorübergehend zusammen, was die immer weiter ausdifferenzierte Moderne trennt. Wie Altenloh betont, ist für die Mehrzahl der Zuschauer der Film deshalb gar nicht das entscheidende Motiv für den Kinobesuch: „psychologische Studien an den Besuchern, noch häufiger an den Besucherinnen, [sind] vielen weit amüsanter als die Films“ (Altenloh 1914, S. 94).

Der französische Kunsthistoriker und Filmtheoretiker Elie Faure sah in seinem zuerst 1920 erschienenen Text „The Art of Cineplastics“ das Kino als Versprechen auf ein gemeinschaftliches rituelles Spektakel, ähnlich wie es das Theater, der Tanz, der Sport im Stadion oder religiöse Prozessionen waren (Faure 1969, S. 4–5). Auch wenn er das Kino noch nicht an seinem Endpunkt angekommen wähnte, betrachtete er das Genie Chaplins bereits als einen Vorboten dieses kollektiven Spektakels, das die toten Formen des religiösen Tanzes, der Tragödie und des Mysterienspiels ersetzen solle. In den rituellen Spektakeln scharten sich die Leute, so Faure, um in freudiger Gemeinschaft den Pessimismus zu besiegen: „Cineplastics will doubtless be the spiritual ornament sought for in this period – the play that this new society will find most useful in developing in the crowd the sense of confidence, of harmony, of

cohesion“ (Faure 1969, S. 14.). Der von Faure vorgeschlagene Vergleich des Kinos mit einem Ritual hat auch später bei Filmtheoretikern immer wieder Anhänger gefunden, so etwa bei Dudley Andrew (1986).

Noch einen Schritt weiter als Faure geht der in der Filmtheorie vor allem für den *photogénie*-Begriff bekannte französische Regisseur und Filmkritiker Louis Delluc in seinem Essay „From Orestes to Rio Jim“ (1921). Für ihn umspannt das Gemeinschaftliche des Kinos gleich die gesamte Welt: „The most separated and most diverse human beings attend the same film at the same time throughout the hemispheres. Isn't that magnificent?“ (Delluc 1988a, S. 257).

Eine weitere Steigerung findet diese Einschätzung bei dem französischen Schriftsteller Jules Romains, der in seinem 1911 verfassten Text „The Crowd at the Cinematograph“ gar ein im kollektiven Traum vereintes Publikum imaginiert: „A bright circle abruptly illuminates the far wall. The whole room seems to sigh, ‚Ah!‘ And through the surprise simulated by this cry, they welcome the resurrection they were certain would come. The group dream now begins. They sleep; their eyes no longer see. They are no longer conscious of their bodies“ (Romains 1988, S. 53). Das Publikum imaginieren sich gemeinsam in die Bilderwelt hinein: „The crowd is a being that remembers and imagines, a group that evokes other groups much like itself – audiences, processions, parades, mobs in the street, armies. They imagine that it is they who are experiencing all these adventures, all these catastrophes, all these celebrations“ (Romains 1988, S. 53).

Nüchterner, aber sehr hellsichtig setzt sich Victor Oscar Freeburg, ein in der Filmtheorie eher unbekannter amerikanischer Gelehrter, mit der Kollektiverfahrung des Kinos auseinander. Beeinflusst von der Massenpsychologie seiner Zeit schreibt er in seinem Buch *The Art of Photoplay Making* (1918): „the theatre audience is a crowd. A crowd is a compact mass of people held together by a *single purpose* during any period of time whether long or short. The various units are in close contact with each other, the crowd existing as such only while this *close contact* is maintained. In the theatre a particular crowd exists as such only during the time of the performance and can never exist again once it has been broken up after the particular performance for which it came together“ (Freeburg 1918, S. 7–8, Hervorhebung J.H.). Auch wenn Freeburg den Begriff der Masse (*crowd*) eher abwertend verwendet, zeugt diese Passage von einer erstaunlichen Sensibilität für die Phänomenologie des Kinos: Freeburg unterstreicht nicht nur die Bedeutung der Kopräsenz der Zuschauer und der Flüchtigkeit des Publikums, er hat zudem bereits eine Vorstellung von dem, was in der Sozialphilosophie heute als Wir-Intentionalität bezeichnet wird (*the single purpose*). Darüber hinaus verweist er auf das Phänomen der Emotionsansteckung (Freeburg 1918, S. 8). Dabei betont er zurecht, dass sich der Zuschauer in der Gruppe anders verhält als alleine: „He is *subconsciously* influenced by his companions or neighbors until his emotions are *heightened* and his desire or ability to think is lowered. He laughs more easily and at less comic things in a crowd than when he is alone. In the crowd he is more responsive, more demonstrative, more kind, more cruel, more sentimental, more religious, more patriotic, more unreasoning, more gullible than when alone“ (Freeburg 1918, S. 8, Hervorhebung J.H.). Freeburg mag dabei den sozialen Verstärkungseffekt

überschätzen und zugleich die Inhibierung aus dem Blick verlieren. Dennoch hat er ein Gespür für die kollektive Kinoerfahrung, wie es in der Geschichte der Filmtheorie später nur noch selten zu finden ist.

## 2.2 Das Kino als Ort sozialer Distinktion und Distanzierung

Den Enthusiasten und Utopisten der Kino-Gemeinschaft und den nüchternen Betrachtern à la Freiburg stehen auf der anderen Seite jene gegenüber, die den massenhaft ins Kino strömenden Zuschauern mit Herablassung, zumindest aber befremdeter Ambivalenz begegnen. Wie Richard Abel zeigt, drückte sich in den frühen französischen Texten über das Kino aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg eine Form von sozialer und moralischer Überlegenheit aus, die in ihrem überheblichen Ton lediglich die Angst bürgerlicher Intellektueller vor dem neuen Massenphänomen maskierte. Nicht wenige von ihnen durchlebten dabei im Kino ein vom Willen zur sozialen Distinktion getriebenes Entfremdungsgefühl (Abel 1988, S. 15). Die soziale Distinktion impliziert eine psychologische Distanz des Zuschauers zum Rest des Publikums – mithin das Gegenteil eines in der Gemeinschaft aufgehenden Zuschauers, der sich den anderen psychologisch nahe fühlt.

Doch auch in der Herablassung kann es ein Gemeinschaftsgefühl geben, sofern sich Gleichgesinnte finden – seien diese aus derselben sozialen Schicht oder durch ein anderes Identitätscharakteristikum verbunden. Der bereits erwähnte Louis Delluc machte diesen Mechanismus in seinem 1918 erschienenen Text „The Crowd“ vor allem am herablassenden Lachen von Teilen des Publikums fest. Bestimmte Filme und Kinos werden aufgesucht, um sich im abfälligen Gelächter gemeinsam genüsslich über die anderen anwesenden Zuschauer zu mokieren, zumindest aber über die Filme und ihre Macher und damit *implizit* auch über das von ihnen adressierte und *andernorts* versammelte Publikum (Delluc 1988b, S. 160).

Andererseits kann aber schon der Gedanke an ein spezifisches Publikum die Zuschauer vom Besuch eines bestimmten Kinos abbringen. Darauf hat die ebenfalls schon zitierte Emilie Altenloh hingewiesen: „[...] schon der jüngste Kommis legt Wert darauf, in einem Theater zu sitzen, ‚das nicht so populär ist‘ und ‚in dem nur besseres Publikum verkehrt““ (Altenloh 1914, S. 82). Statt nach dem Filmprogramm auszuwählen, sei bei den kleinbürgerlichen Kaufmannsleuten vor allem die „übrige Gesellschaft im Saale“ entscheidend (Altenloh 1914, S. 82–83).

Damit hat die frühe Filmtheorie zwei Positionen abgesteckt, denen wir auch später noch begegnen werden: In der sozialen Erfahrung des Kinos stehen sich Kollektivierung und Distinktion/Distanzierung gegenüber, können aber auch gleichzeitig auftreten. Doch auch wenn die soziale Distinktion im Kino später noch ein Thema bleibt (vgl. Athique 2013; Meers und Biltereyst 2012; Srinivas 2002), wird diese durch eine andere Position ergänzt: der Annahme, dass die Dunkelheit des Kinosaals – oft im Verbund mit besonders immersiven Arten des Films – zu einer *Individualisierung* des Publikums führe.

### 3 Die Publikumserfahrung in der klassischen und zeitgenössischen Filmtheorie

#### 3.1 Die Individualisierungstendenz des Kinos

Die These einer Individualisierung – wahlweise auch Isolierung – des Zuschauers im Kinosaal findet sich bereits in einem klassischen Text des russischen Formalismus: Boris Ejchenbaums „Probleme der Filmstilistik“ aus dem Jahr 1927. Darin betont Ejchenbaum, das Publikum fühle sich nicht als Teil einer Masse, „die Bedingungen einer Filmvorführung führen vielmehr dazu, dass der Zuschauer sich gleichsam vollkommen isoliert fühlt. [...] Die Situation des Zuschauers gleicht der einer isolierten, intimen Betrachtung – als betrachte man den Traum eines anderen“ (Ejchenbaum 2005, S. 27). Weit mehr als im Theater würden Geräusche der Nachbarn zu Verärgerung führen. Stattdessen sei es das Ideal des Zuschauers, vom Nebenmann nichts mitzubekommen und *alleine* mit dem Film zu sein. Ejchenbaum ist sich jedoch über Unterschiede zwischen Genres bewusst. Manche Arten von Filmen legen eine kollektive Rezeption eher nahe als andere. Schon zu Ejchenbaums Zeit mochte der Leser dabei an die Komödie und ihr kollektives Lachen denken. Später kamen bestimmte Subgenres des Horrorfilms (Paul 1995) oder Kult- und Trashfilme (Mathijs und Mendik 2008) hinzu. Man denke auch an konkrete Aufführungsformen wie *midnight movies* (Hoberman und Rosenbaum 1991) oder *sing-alongs* (Rubinkowski 2013).

Im Jahr 1951 stellt auch André Bazin die These einer Individualisierung des Publikums auf, begründet diese aber deutlich ausführlicher als Ejchenbaum. In seinem Essay „Theater und Film“ vergleicht Bazin das Theaterpublikum mit den Kinozuschauern (Bazin 2009). Im Theater stellen die Figuren auf der Bühne „Objekte einer geistigen Opposition“ dar, die dem Zuschauer gleichsam Widerstand leisten. Ihre tatsächliche Anwesenheit – und mithin ihre objektive Realität – verlangen einen intellektuellen Abstraktionsprozess: den Willen des Zuschauers, die physisch anwesenden Schauspieler in Objekte einer imaginären Welt zu verwandeln. Der Kinozuschauer hingegen geht in seiner psychologischen Identifikation mit den Figuren des Films auf. Er verliert sich dabei gewissermaßen selbst in der filmischen Welt. Während das Theater ein *aktives* individuelles Bewusstsein fordert, verlangt das Kino lediglich ein *passives* Einverständnis. Weil sich die passiven Zuschauer aber im jeweils gleichen Identifikationsprozess mit dem Helden verlieren, gibt es keine Unterschiede in der emotionalen Erfahrung: „die Folge ist, dass das Publikum eine ‚Masse‘ bildet, deren Emotionen gleichförmig werden“ (Bazin 2009, S. 186). Für Bazin verschmilzt das Kinopublikum also zu einer Masse mit identischen Emotionen. Aber, und das ist wichtig, „der Film [kann] beim Zuschauer nicht wie das Theater ein Gemeinschaftsgefühl herstellen“ (Bazin 2009, S. 199). Der Zuschauer sei im dunklen Kinosaal *psychologisch* so einsam, wie es der Romanleser *physisch* sei – er ist „allein in einem schwarzen Raum verborgen“ (Bazin 2009, S. 187–188).

Bazin unterläuft seine eigene Position jedoch an anderen Stellen. Dabei stellt er nicht nur die generelle Passivität des Kinozuschauers in Frage, sondern hebt auch die

soziale Erfahrung des Kinos hervor. Ein frühes Beispiel ist der 1944 veröffentlichte Aufsatz „To Create a Public“ (Bazin 1981). Noch deutlicher wird Bazins Bewusstsein um das potenzielle Gemeinschaftsgefühl des Kinos in einem enthusiastischen Artikel über die Premiere von Charlie Chaplins *Limelight* (1952), bei der Chaplin selbst anwesend war. Hier ist keine Rede mehr von Vereinzelung und Aufgehen in der Identifikation mit dem Helden – das Sterben des Chaplin'schen Protagonisten wird kollektiv beweint (Bazin 1971, S. 127). Eine wichtige Ausnahme bildet zudem das Lachen im Kino (Bazin 2009, S. 209).

Als er ab 1952 über das Fernsehen zu schreiben beginnt, scheint sich Bazin noch weiter von seiner Individualisierungsthese zu entfernen. Im Vergleich mit dem Fernsehen tritt nun genau jener soziale Aspekt des Kinos in den Vordergrund, der ihm im Vergleich mit dem Theater entgangen war. Zu Hause vor dem Fernseher ist es ein singuläres, individualisiertes Ich, das die Fernsehansagerin anblickt (auch wenn dieses Ich weiß, das hunderttausende von anderen Zuschauern sie gleichzeitig anblicken mögen). Im Kino hingegen mag dieses Ich zwar im Dunkeln verborgen und in dieser Hinsicht individualisierter sein als im stärker beleuchteten Theater. Aber es hat dennoch den Eindruck, das Starlet verkörpere seine Träume *und zugleich* die der anderen Zuschauer, die das Ich umgeben. Allerdings war Bazin diese Einschätzung offenbar nicht ganz geheuer. In einem Interview, das drei Wochen nach seinem Tod erschien, zog er sich wieder auf seine alte Position zurück (Bazin 2014, S. 209).

Mit einem Vergleich zum Theater argumentiert auch Christian Metz für die Vereinzelung des Kinozuschauers. In seinem Aufsatz „Story/Discourse (A Note on Two Kinds of Voyeurism)“ von 1975 behauptet Metz: „The cinema is made for the *private individual* [. . .]“ (Metz 1982, S. 95–96, Hervorhebung J.H.). In der Dunkelheit des Kinosaales bleibe der Zuschauer ungesehen – das Sichtbare des Kinos beschränke sich einzig und allein auf die Leinwand.

Waren die Positionen von Eichenbaum, Bazin und Metz grundsätzlicher Art und zielten auf das Kino an sich, machen historisch orientierte Filmwissenschaftler wie Miriam Hansen und Thomas Elsaesser die These einer Individualisierung des Publikums an einem geschichtlichen Wandel des Kinos fest. Dabei stellen sie das frühe Kino dem klassischen Hollywood-Kino gegenüber. Mit dem Aufkommen des Spielfilmformats, des *continuity style*, der Filmpaläste, der standardisierten Filmvorführung und der Disziplinierung des Publikums hätte das einst lebhaftes, gemeinschaftliche, zerstreute Publikum der Ladenkinos und Nickelodeons einem unsichtbaren, privaten Zuschauer-Konsumenten Platz gemacht (Hansen 1991, S. 34). Im exhibitionistischen Attraktionskino sei die Erfahrung im Kinosaal mindestens genauso wichtig gewesen wie die Handlung auf der Leinwand (Hansen 1983, S. 158). Doch dies ändert sich durch die Konsolidierung des Hollywood-Kinos im Laufe der 1910er-Jahre, die zu einer Institutionalisierung eines „private voyeurism in a public space“ führte, so Hansen (1983, S. 158). Ähnlich schreibt auch Elsaesser über den Wandel vom frühen zum klassischen Kino: „[It] implied a shift from the audience being regarded as physically present and part of a *collective*, to the film imagining the spectator as singular, *isolated* and at a constant distance from the

screen (and thus virtually present on the screen, in the action)“ (Thomas 2000, S. 194, Hervorhebung J.H.).

Die Individualisierungsthese ist einflussreich und weitverbreitet. Doch sie hat jüngst Kritik erfahren (Hanich 2014b; Löffler 2014). Beispielsweise wird sie den oben erwähnten expressiven Genres und Aufführungsformen nicht gerecht: Wer bei einer Komödie schallend lacht oder beim *sing-along* lautstark mitgeht, kann nicht als privater Voyeur im öffentlichen Raum beschrieben werden. Zudem schränkt sie soziale Erfahrung implizit auf expressive *face-to-face*-Kommunikation ein und übergeht dabei stille, wortlose Formen gemeinschaftlicher Erfahrung.

### 3.2 Kollektivität im Kino

Im Gegensatz zu den im vorangegangenen Abschnitt diskutierten Filmtheoretikern der phänomenologischen Individualisierung/Isolierung hebt eine Reihe von klassischen und zeitgenössischen Theoretikern wie Walter Benjamin, Edgar Morin, Roland Barthes und Roger Odin weiterhin das Kollektiverleben des Kinos hervor, wenngleich mit unterschiedlicher Akzentuierung.

*Walter Benjamin über die simultane Kollektivrezeption* Walter Benjamins berühmter Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ ist einer der wenigen Texte in der klassischen Filmtheorie, in denen die „simultane Kollektivrezeption“ (Benjamin 1963, S. 33) des Kinos eine herausragende Rolle spielt (hierzu ausführlicher: Hanich 2014a). In Abschnitt XII vergleicht Benjamin die traditionelle Kunstform der Malerei mit dem Kino. Dabei gibt es für ihn einen entscheidenden Unterschied: Die Malerei im Museum ist im Gegensatz zum Kino nicht imstande, für eine simultane Kollektivrezeption zu sorgen. Im Museum betrachten die Besucher das Picasso-Gemälde *individuell*, während die Zuschauer im Kino den Chaplin-Film *kollektiv* ansehen. Auch wenn sich im Museum mehrere Betrachter vor einem Gemälde versammeln, organisieren sie sich dabei nicht gemeinsam: Da jeder für sich entscheidet, wie lange er vor dem Bild verweilen möchte, fehlt eine Synchronisierung der Reaktionen. Das ist im Kino anders: „nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbare Massierung bedingt. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich“ (Benjamin 1963, S. 33).

Die „massiven Reaktionen“ sind von Anfang an dadurch definiert, dass sie sich zu einer den Einzelnen übersteigenden Gesamtreaktion des Publikums addieren. Und: Weil ihre Reaktionen von vornherein durch die unmittelbar bevorstehende Verdichtung geprägt sind, kalibrieren sie die einzelnen Zuschauer – bewusst oder unbewusst – auf den Rest des Publikums hin. Würden sie einen Film alleine rezipieren, so wie sie auf ein Gemälde alleine reagieren, dann würden sie ihre Reaktionen nicht auf die anderen Zuschauer beziehen. Wie Benjamin an anderer Stelle anmerkt: „Die von Massen bemerkten Worte, Gebärden, Geschehnisse sind anders als die von einzelnen bemerkten. In der Ruhe von großen Massen aber ändert

sich auch für den einzelnen schon das Merkfeld“ (Benjamin 1977, S. 1193–1194). Mit anderen Worten: Als Teil einer Gruppe nehmen Individuen Dinge anders wahr als alleine.

Darüber hinaus geht es Benjamin um eine *gegenseitige* Kontrolle der Reaktionen: Weil die Reaktionen im Kino öffentlich werden können, können Zuschauer diese gegenseitig überprüfen – und das gilt eben auch und insbesondere für fehlgeleitete oder politisch problematische Reaktionen. Was der Einzelne im Angesicht des Publikums als lustig befindet und mit Lachen quittiert, kann im öffentlichen Raum des Kinos unter eine wünschenswerte Form der Beobachtung geraten. Die öffentlich verfügbaren und somit kontrollierbaren Reaktionen des Publikums scheinen ihm in starkem Zusammenhang mit expressiven Reaktionen zu stehen. Aus seinen zahlreichen Hinweisen auf Chaplin und das Genre der Groteskfilme können wir schließen, dass dabei das Lachen eine zentrale Rolle für ihn spielte.

Im Kino kann das abgelenkt-zerstreute Publikum den Film genießen und gleichzeitig kritisch die potenziell problematischen Reaktionen der Zuschauer in der Masse im Blick behalten (inklusive der eigenen). Der Immersion stellt er daher die Zerstreuung positiv gegenüber: „Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber“ (Benjamin 1963, S. 38). Für Benjamin besteht das ideale Publikum daher aus Zuschauern, die den Film zwar begutachten und genießen, dabei aber nicht in die filmische Welt eintauchen, sondern, im Hier und Jetzt des Kinosaals alert bleibend, sich gegenseitig kontrollieren.

*Edgar Morin über die kollektive Partizipation* In seinem Buch *Der Mensch und das Kino* von 1956 beschreibt Edgar Morin die Filmerfahrung im Kino, anders als Benjamin, als hochgradig immersiv – und doch gleichzeitig immer im Hier und Jetzt des Kinosaals verankert. Im Vorwort für die englischsprachige Neuauflage von 1978 hebt Morin diesen Punkt besonders deutlich hervor: „you, us, me, while intensely bewitched, possessed, eroticized, excited, terrified, loving, suffering, playing, hating – we do not stop knowing that we are in a seat contemplating an imaginary spectacle: *we experience the cinema in a state of double consciousness*“ (Morin 2005, S. 225, Hervorhebung im Original). Damit weist Morin unausgesprochen die Annahmen der politisch ausgerichteten, phänomenologisch unsensiblen Apparatus- und Dispositiv-Theoretiker seiner Zeit zurück, für die das Kollektive des Publikums keine Rolle spielte.

Für Morin beinhaltet dabei das Bewusstsein um das Verankertsein im Kinosaal stets ein Bewusstsein um die Anwesenheit anderer Zuschauer: „Da sitzt [der Zuschauer] also, isoliert, und doch im Herzen einer menschlichen Umgebung, einer großen gemeinsamen Seelengelatine, einer kollektiven Partizipation, welche nur umso mehr seine individuelle Partizipation steigert“ (Morin 1958, S. 111). Der Zuschauer mag in der Dunkelheit isoliert sein – gleichzeitig aber ist er in einer gemeinsamen Partizipation einander nahestehender Zuschauer eingebunden (Morin beschreibt das Publikum auch als „eingehüllt in die doppelte Plazenta einer anonymen Gemeinschaft und der Dunkelheit“ (Morin 1958, S. 111)). Die anonyme Gruppe der Mitzuschauer im Kino verändert und *steigert* das individuelle Filmerlebnis, worauf,

wie wir gesehen haben, schon frühere Theoretiker wie Freeburg hingewiesen hatten. Damit steht das Kino im Gegensatz zu einem damals gerade mächtig aufkommenden Konkurrenten: „Das Fernsehen in der eigenen Wohnung hat nicht diesen gewaltigen Resonanzraum; es vollzieht sich im Lichte zwischen den Gegenständen des Alltags, vor Zuschauern, die meist nicht zahlreich genug sind, um eine Gruppe zu bilden. . .“ (Morin 1958, S. 111).

*Roland Barthes über die Kinosituation* In seinem 1975 erschienenen Aufsatz „Beim Verlassen des Kinos“ zeigt sich Roland Barthes ebenfalls sensibel für die Kinosituation. Dabei sei der Film selbst nicht das Entscheidende – ins Kino zu gehen, bedeutet für Barthes, sich stets des konkreten Ortes bewusst zu werden: „Ich kann, spreche ich vom Kino, nie umhin, eher ‚Saal‘ zu denken als ‚Film‘“ (Barthes 2006, S. 377). Der Kinosaal ist vor allem durch seine Dunkelheit bestimmt, die den Zuschauer wie ein „regelrechter kinematografischer Kokon“ umhüllt. In der Dunkelheit verbreitet sich ein diffuses erotisches Begehren zwischen den dicht gedrängten anonymen Individuen. Die Zuschauer können im Dunkeln den Zwang zum Wahren des respektablen Anscheins zumindest teilweise ablegen – das Spiel des Sehen-und-Gesehen-Werdens des Theaters existiert hier nicht. Stattdessen können sich die Zuschauer buchstäblich entspannt zurücklehnen: „wie viele Zuschauer gleiten im Kino in ihren Stuhl wie in ein Bett, mit den Mänteln oder Beinen auf dem Sitz vor ihnen“ (Barthes 2006, S. 377). In dieser ruhenden Haltung öffnen sich die Körper der Zuschauer für die erotischen Verführungen des Kinos. Es gehört zu den großen Verdiensten von Barthes' Text, dass er Mitte der siebziger Jahre, zu Hoch-Zeiten der Apparatustheorie, die Aufmerksamkeit auf die damals weitgehend übergangenen körperlichen Erfahrungen des Kinos richtete. Später haben auch andere Filmtheoretiker die Erotik des Kinos betont. Man denke an Annette Kuhn und ihre ethnografisch-historischen Studien zu den Praktiken des Kinogehens in den 1930er-Jahren (Kuhn 2002, S. 146–147).

Doch Barthes' Essay hält noch ein anderes Argument bereit. Barthes fragt sich nämlich, wie der Zuschauer dem quasi-hypnotischen Bann des Films und damit dessen ideologisierenden Effekten entgegen könne. Sein Vorschlag: Anstatt mit dem „Diskurs der Gegenideologie“ gewappnet ins Kino zu gehen, könne der Zuschauer dem ideologischen Köder auch anders ausweichen: indem er sich vom Film *und* der Kinosituation doppelt faszinieren lässt (Barthes 2006, S. 380). Die Aufmerksamkeit teilend, vermag der Zuschauer der Ideologie des Films zu entgehen: „Ich muss in der Geschichte sein (die Wahrscheinlichkeit verlangt nach mir), aber ich muss auch *anderswo* sein“ (Barthes 2006, S. 378, Hervorhebung im Original). Das ist ein bemerkenswerter Vorschlag zu einer Zeit als die Negation des Genusses ein wichtiges Ziel in der Filmtheorie war (Barthes' Text erschien drei Jahre nach Peter Wollens „Godard and Counter-Cinema“ und im selben Jahr wie Laura Mulveys „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ und Jean-Louis Baudrys „The Apparatus“).

Sich von der Kinosituation faszinieren zu lassen, bekommt dabei eine ethische und politische Funktion. Die Kopräsenz der anderen Zuschauer spielt für Barthes allerdings keine wichtigere Rolle als andere Aspekte der Kinosituation. Das Publikum besteht für ihn lediglich aus der „finstere[n] Masse der anderen Körper“

(Barthes 2006, S. 380), einer „menschliche[n] Dichte“ (Barthes 2006, S. 377). Die Kinosituation bedeutet folglich *soziale Anonymität*. Dennoch ist sich Barthes sehr wohl bewusst, dass er den Film nicht alleine sieht. Er bevorzugt schlicht, im „anonymen, bevölkerten, zahlreichen Dunkel“ des Kinos zu sitzen: „ach die Langeweile, die Frustration der sogenannten Privatvorführungen!“ (Barthes 2006, S. 377) und vor allem die intime, private Familienkonstellation vor dem Fernseher (Barthes 2006, S. 377).

*Roger Odin über die Bedeutung des Kinokontexts* In Roger Odins semio-pragmatischer Filmtheorie spielt der *Kontext*, in dem ein Film gesehen wird, eine entscheidende Rolle. Damit versucht Odin, die engen Grenzen einer rein Text-orientierten Semiotik zu überwinden: „Meaning is not everything: *affect and the interactions during production and reception must be analyzed*“ (Odin 2007, S. 261, Hervorhebung J.H.). Darüber hinaus versucht sein Ansatz zu verstehen, wie audiovisuelle Produkte in bestimmten sozialen Räumen funktionieren (Odin 1995, S. 227). Den sozialen Aspekt macht Odin vor allem am Begriff der Institution fest: Institutionen sind soziale Strukturen, welche die Reaktionen des Zuschauers lenken, beschränken und sanktionieren. Mit anderen Worten: Sie dienen als Anleitungen zur Produktion von Bedeutung und Affekten. So verändert sich die Zuschauererfahrung eines Dokumentarfilms, wenn der Film in der Schule oder in einer öffentlichen Bibliothek gesehen wird (Odin 1995, S. 231–233). Durch den Lehrer drängt die Institution ‚Schule‘ den Schülern den Film auf, worauf diese mit Desinteresse, Tagträumen oder Opposition gegen den Lehrer reagieren. In der Institution ‚öffentliche Bibliothek‘ hingegen will der Zuschauer den Dokumentarfilm freiwillig sehen – er nimmt daher den Film anders wahr.

Vor dem Hintergrund seines Interesses am Kontext und dem sozialen Raum der Filmbetrachtung ist es allerdings erstaunlich, dass Odin an Institutionen vornehmlich die sich verändernde pragmatische Haltung des Zuschauers gegenüber dem *Film* interessiert. Konkrete soziale Kontexte und deren Emotionen spielen bei ihm eine sehr untergeordnete Rolle. Eine wichtige Ausnahme bildet die Gattung des *home movie*. Für Odin stellt der Privatfilm ein soziales Ritual in der konkreten, alltäglichen häuslichen Umgebung dar (Odin 2005, S. 115). Dabei haben Interaktionen und Unterbrechungen eine entscheidende Wirkung auf das Gemeinschaftsgefühl der Familie: „Zusammen konstruieren die Familienmitglieder den Film-Text (man redet viel während der Vorführung eines Familienfilms). Durch die gemeinschaftliche Leistung geraten die Familienmitglieder in Einklang mit dem Familienmythos. Der Wert, nach dem in diesem Prozess gesucht wird, ist die Konstituierung einer ‚affektiven Gemeinschaft‘“ (Odin 2002, S. 54).

Die Seherfahrung des Privatfilms innerhalb der Familie ist für eine Theorie der kollektiven Erfahrung des *Kinos* nur in Grenzen übertragbar. Frank Kessler hat deshalb Odins Position auf eine historische Pragmatik des Kinos hin erweitert. Dabei diskutiert er ein konkretes filmhistorisches Beispiel, das zeigt, wie ein veränderter sozialer Kontext und Vorführmodus die intendierte Bedeutung des Films unterlaufen kann. Ein in Trier gedrehter Dokumentarfilm, der in Trier selbst zur Aufführung gebracht wurde, weckte bei den heimischen Zuschauern das Gefühl eines Privatfilms

*avant-la-lettre*, als bekannte Gesichter auf der Leinwand zu sehen waren, wie Kessler mit einem Zitat aus der *Trierischen Zeitung* vom 14. Juli 1909 verdeutlicht:

„Die Kinder jubeln laut [. . .], die „Größeren“ nennen leiser die Namen ihrer Bekannten. Ein jeder freut sich, irgendein bekanntes Gesicht auf der Leinwand zu erblicken und freut sich besonders, wenn sein eigenes Konterfei ihm entgegenlacht, wie er sich wiederum ärgert, wenn sein eigenes Gesicht ihm mürrisch, unfreundlich, unvorteilhaft entgegenschaut. Der Kino verliert alsdann den Charakter eines eigentlichen Theaters. Die Zuschauer fühlen sich mehr wie zu Hause und können ungeniert ihre Kritik an Bekannten, Freunden und Feinden abgeben“ (zit. nach: Kessler 2002, S. 108).

Es versteht sich: Wäre der Dokumentarfilm woanders gezeigt worden, die Reaktionen und die Erfahrung des Publikums hätten ganz anders ausgesehen.

---

## 4 Die Theorie der Öffentlichkeit des Kinos

Im letzten Teil dieses Beitrags sollen nun einige Ideen zum Kino als einem – potenziell demokratischen, potenziell utopischen – Ort der Öffentlichkeit vorgestellt werden.

### 4.1 Alteritätserfahrung und Kommunikation im Kino

Von der frühen Filmtheorie – aber auch von Seiten der Filmindustrie – wurde immer wieder das Demokratisierungspotenzial des Films als universelle Sprache gefeiert, das die Grenzen zwischen Klassen, Kulturen und Nationen überwinden könne. Dabei kam dem Kino als Aufführungsort des Films eine zentrale Rolle zu: In der gleichmachenden Dunkelheit des Kinosaals, welche Unterschiede in Kleidung und Physiognomie verschleierte (Barbaro 1976 [1936]), könne der Zuschauer ungekannte Erfahrungen mit dem ‚Anderen‘ machen. Wie Gabriele Pedullà in seinem Buch *In Broad Daylight* (2012) zusammenfasst: „in the last century, passion for movies was nourished by this sincere enthusiasm for a humanity that had previously been invisible to the privileged classes, who suddenly found themselves enjoying the same entertainments and the same venues as the untouchables of capitalist society“ (Pedullà 2012, S. 67–68). Pedullà hebt hier vor allem auf die Perspektive der gehobenen Schicht ab, doch die Alteritätserfahrung gab es auch in die andere Richtung. Allerdings warnt Pedullà vor einer Romantisierung der Kino-Gemeinschaft und der ‚edlen Wilden‘ des Publikums, die sich bei manchen Filmtheoretikern aus einem anti-bürgerlichen Affekt speise (Pedullà 2012, S. 68). Für Pedullà ist der egalisierende Effekt des Kinos weniger in einer soziologischen Gleichheit zu suchen, als in der ästhetischen Erfahrung: „the fraternity of the auditorium was to be found not so much in the darkness that obscured clothing and physiognomy but in the system of constraints and prohibitions that required everyone – rich and poor, educated and illiterate – to submit to the same imperatives“

(Pedullà 2012, S. 127). Diese Regeln bedeuteten im Kino zumeist eine *stille* Partizipation.

Doch die Theorie des Kinos als Ort der Öffentlichkeit gründet sich nicht selten auf einer Form der öffentlichen *Kommunikation* und macht sich daher für eine Interaktion im Kino stark. So unterbreitete schon der amerikanische Dichter und Kritiker Vachel Lindsay in seiner Studie *The Art of the Moving Picture* (1915), einem der ersten kanonisierten Werke der Filmtheorie, den Vorschlag eines kommunizierenden Kinopublikums. Lindsay hatte im Film nicht nur eine demokratische Kunst und eine neue Form der hieroglyphischen Sprache ausgemacht, sondern sah das Kino als einen Ort der Konversation *über* diese demokratische Kunst: „The perfect photoplay gathering-place would have no sound but the hum of the conversing audience“ (Lindsay 1915, S. 189). An die Stelle musikalischer Begleitung oder des Kinoerzählers wollte Lindsay ein Publikum setzen, dessen Mitglieder während der Vorstellung mit ihren Partnern oder Freunden diskutieren. Man kann diese Form des von Lindsay so genannten „Conversational Theater“, in dem der Kinobetreiber sein Publikum zum laufenden Kommentar ermuntert, als eine frühe Idee des Kinos als Öffentlichkeit verstehen.

Nun ist dieses Conversational Theater als solches nie in die Praxis übersetzt worden. Doch die Idee eines kritisch kommunizierenden Publikums hatte auch später noch ihre Anhänger. So unterbrechen beispielsweise Fernando Solanas und Octavio Getino ihren über vierstündigen Dokumentarfilm *La Hora de los Hornos* (1968) mit Zwischentiteln, die das Publikum dazu ermuntern, eigene Schlüsse zu ziehen, den Film weiterzudenken und darüber zu diskutieren (Tedjasukmana 2014, S. 14).

Janet Staiger warnt jedoch vor der Annahme, das Reden im Kino impliziere per se einen emphatischen Öffentlichkeitsbegriff: „A lot of talk is not talk that promotes any democracy, intelligent dialogue, or progressive critique of the movie’s plot“ (Staiger 2000, S. 51). Andererseits wehrt sie sich gegen die Vorstellung, das Kino hätte ein komplett schweigsamer Ort zu sein: Zuschauer verschiedener ethnischer und sexueller Identitäten hätten sich die gesamte Filmgeschichte hindurch während ganz unterschiedlicher Genres und Gattungen unterhalten – Horrorfilme, Pornofilme, Melodramen, Kultfilme, Avantgarde-Filme etc. Auch wenn Gespräche nicht immer progressiv im Sinne des Öffentlichkeitsbegriffes seien und durchaus aufwieglerisch wirken könnten, hätten sie oft einen verbindenden und unterstützenden Effekt (Staiger 2000, S. 55).

## 4.2 Kino als alternative Öffentlichkeit: Miriam Hansen

Die bislang anspruchsvollste Theorie der Öffentlichkeit des Kinos – und des Kinos als Öffentlichkeit – stammt von Miriam Hansen. In den 1980er-Jahren begann sie, diese Theorie in einflussreichen Aufsätzen auszubreiten (Hansen 1983 und 1988), um sie dann in ihrem viel zitierten Buch *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (1991) kulminieren zu lassen.

Hansen übernimmt den Öffentlichkeitsbegriff zunächst aus Jürgen Habermas' berühmter Studie *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), kritisiert diese aber zugleich. Habermas habe mit seinem Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts die Beschreibung eines *historischen* Wandels vorgelegt; zugleich aber eine *normative* Kategorie eingeführt, die als Ideal für spätere Formen der Öffentlichkeit diene. Hansens Kritik an Habermas' Modell zielt in zwei Richtungen. Zum einen sei es zu sehr in der literarisch-politischen Kultur des 18. Jahrhunderts verhaftet und könne deshalb nachfolgenden Formen medialer Öffentlichkeiten – wie zum Beispiel der des Kinos – keinen Platz einräumen. Alles was auf den Idealtypus der bürgerlichen Öffentlichkeit folge sei lediglich eine Form des Verfalls (Hansen 1993, S. 202). Zum anderen fehle in Habermas' Modell die Möglichkeit einer spezifisch weiblichen Öffentlichkeit. Beides findet jedoch im frühen Kino zusammen: Mit ihm kommt eine qualitativ andere Form der Öffentlichkeit auf, die weniger stark auf Ausschluss – vor allem von Frauen – beruht als die bürgerliche Öffentlichkeit. Aus feministischer Perspektive wäre es fatal, dieser veränderten Form der Öffentlichkeit nicht theoretisch Rechnung tragen zu wollen.

Um der spezifischen Form der Öffentlichkeit des Kinos gerecht zu werden, bezieht sich Hansen auf zwei Autoren, die selbst Kritik an Habermas geübt hatten: der Sozialphilosoph Oskar Negt und der Filmemacher Alexander Kluge. Was deren gemeinsam Studie *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972) für Hansen attraktiv macht, ist die Sensibilität gegenüber bislang ausgegrenzten Bereichen der sozialen Wirklichkeit, sowohl was die Teilnehmer (Frauen, Arbeiter) als auch die Inhalte (die materiellen Bedingungen sozialer Produktion und Reproduktion) betrifft: „This expansion of the category of the public involves a shift from the formal conditions of communication (free association, free speech, equal participation, polite argument) to the more comprehensive notion of a ‚social horizon of experience‘“, so Hansen (1993, S. 203). Dieser Erfahrungshorizont erlaube es, über individuelle Erfahrung zu reflektieren: „indeed, the ability of a film and a viewing situation to trigger personal and collective memory is a measure of its quality as a public sphere“ (Hansen 1993, S. 207). Darüber hinaus führen Negt und Kluge – neben der Habermas'schen bürgerlichen Öffentlichkeit – aus heuristischen Gründen zwei andere Typen der Öffentlichkeit ein: die Produktionsöffentlichkeiten und die proletarischen oder Gegen-Öffentlichkeiten.

Hansen übernimmt keinen der drei Begriffe, sondern spricht meist vom Kino als „alternativer Öffentlichkeit“ (*alternative public sphere*). Dabei definiert sie Öffentlichkeit als einen diskursiven Prozess durch den soziale Erfahrung in einer intersubjektiven, potenziell kollektiven und oppositionellen Form artikuliert, interpretiert und verhandelt werde (Hansen 1993, S. 201). Das Kino betrachtet sie dabei – durchaus utopisch – als eine besondere Form der Öffentlichkeit: Es könne als eine kritische Matrix dienen, die soziale Annahmen über Identität und Anderssein in Frage stelle, und als ein Katalysator für neue Formen der Gemeinschaft und Solidarität (Hansen 1993, S. 208).

Wie erwähnt, nimmt dabei das frühe Kino eine besondere Stellung ein. Es fungiert für Hansen als alternativer Erfahrungshorizont für Frauen aller Klassen und Generationen, aber auch für Einwanderer und Arbeiter. Im frühen Kino – „a radically

inclusive, heterosocial public sphere“ (Hansen 1991, S. 41) – konnten andere Formen der Erfahrung artikuliert und reflektiert werden. Insbesondere Frauen erlaubte das frühe Kino Zugang zu Formen des Entertainment, von denen sie traditionell ausgeschlossen waren. Im Verbund mit anderen Formen des Entertainment verschob das Kino die Geschlechtertrennlinien zwischen privat und öffentlich, die Frauen traditionell die private Domäne zuteilte. Das Kino war damit am Strukturwandel der Öffentlichkeit des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts stark beteiligt.

Eine wichtige Voraussetzung ist für Hansen dabei die nicht-standardisierte und nicht-homogenisierte Vorführtradition des frühen Kinos, das lokale Unterschiede zuließ und daher örtlich spezifische kollektive Rezeptionsformen ermöglichte. Die öffentliche Rezeption des Films im frühen Kino könne immer ihre eigene Dynamik entwickeln und Publikumsreaktionen entstehen lassen, die im Produktionskontext nicht vorgesehen waren. Auch hier folgt sie Kluge, für den die kollektive Rezeption des Kinopublikums immer ein Element des Unvorhersehbaren habe (vgl. Hansen 1991, S. 14). Gegen die vermeintlichen Vereinheitlichungstendenzen des „klassischen Kinos“ macht sie sich für die Heterogenität und Hybridität von Filmen, Genres und Vorführungsformen stark, die abweichende Zuschauerreaktionen und eine aktivere Teilnahme ermöglichten als das klassische Kino:

„The neighborhood character of many nickelodeons – the egalitarian seating, continuous admission, and variety format, nonfilmic activities like illustrated songs, live acts, and occasional amateur nights – fostered a casual, sociable if not boisterous, atmosphere. It made moviegoing an interactive rather than merely passive experience“ (Hansen 1991, S. 61).

Mit dem Aufkommen des klassischen Kinos verschwanden die Erfahrungen der Arbeiterklasse und Immigranten, laut Hansen, weitgehend zugunsten der Werte der Mittelschicht. Die vergleichsweise autonome Öffentlichkeit des Nickelodeons machte der deutlich weniger klassenbewussten Öffentlichkeit der aufkommenden Konsumkultur Platz. Welchen Status sie letzterer zuspricht, bleibt allerdings vage: Es ist unstrittig, dass Hansen den sozialen Wert der als alternativ und relativ autonom beschriebenen Öffentlichkeit des frühen Kinos herausstreicht – weniger deutlich wird, ob sie dem späteren Kino überhaupt einen sozialen Wert zuspricht oder ob sie diesen lediglich schwächer ausgeprägt sieht. Einerseits bezeichnet sie die neue Form des Kinos weiterhin als Öffentlichkeit; andererseits sieht sie Prozesse der Homogenisierung, Universalisierung, Standardisierung und Gentrifizierung am Werk. Da sie das Aufkommen des „klassischen Kinos“ als eine Verfallsgeschichte beschreibt, ist diese dominante Form des Kinos nur noch schwer mit ihrem emphatischen Begriff der Öffentlichkeit in Einklang zu bringen. Damit wiederholt sie jedoch, was sie Habermas selbst vorgeworfen hatte (Hansen 1993, S. 202): Auch für Hansen scheint der Übergang zum klassischen Kino nichts anderes als ein Verfall hin zu individualisierten Rezeptionsakten zu bedeuten; und auch für Hansen beruht die nachbarschaftliche Nickelodeon-Erfahrung – zumindest in Teilen – auf *face-to-face*-Kommunikation.

### 4.3 Die intime Öffentlichkeit des Kinos: Heide Schlüpmann

In Heide Schlüpmann hat die Theorie der Öffentlichkeit des Kinos eine weitere feministische Verfechterin des frühen Kinos, die ähnlich wie Hansen in der Nachfolge der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule argumentiert. Stärker von Philosophen wie Kant, Schopenhauer und Nietzsche beeinflusst, sieht Schlüpmann das Kino als einen paradigmatischen Ort des 20. Jahrhunderts, an dem sich kompensatorisch den Malaisen der Moderne beikommen lässt. Utopisch beschwört Schlüpmann das verändernde Potenzial der Kinoerfahrung, bedauert aber zugleich dessen schwindende Bedeutung (Schlüpmann 2007, S. 5).

Mit Nietzsche sieht sie die moderne Welt in einem verwissenschaftlichten Abstraktionsprozess gefangen, der den Menschen Sinnlichkeit, Körperlichkeit, Lebendigkeit versagt. Die Moderne ist für sie eine Epoche der gesellschaftlichen Leere, der sozialen Entfremdung und der vollkommenen Ökonomisierung. Mit Béla Balázs, vor allem aber mit ihrem wichtigsten Gewährsmann Siegfried Kracauer findet sie im Kino einen sinnlichen „Raum der Gefühle“ (Schlüpmann 2002, S. 70), an dem der abstrakten, theoretischen Welt zu entkommen sei: „Die moralische Bedeutung [...] des Kinos liegt nicht in der – etwa ästhetischen – Vermittlung normativer Moralität, sie liegt darin, dem vergesellschafteten Menschen die ihm entfremdete, eigene körperliche Existenz zurückzuholen, sie genießen, sie ihm spürbar und bewusst werden zu lassen“ (Schlüpmann 2014, S. 14). Der *Film* ist das Medium, das uns der Wirklichkeit wieder näher bringen kann. Das *Kino* wird zu einem Ort der *theoria* im antiken Sinn: der Schau auf das konkrete Leben. Dabei ist für sie – im Gegensatz etwa zu Benjamin – das Technische am Kino gerade nicht das Entscheidende: „Das Kino ist dafür da, die zu beherbergen, denen der mythische, religiöse, ideelle und – nicht davon zu trennen – ökonomische Zusammenhang abhanden gekommen ist, und sie auf ihre bloße Existenz zurückgeworfen sind“ (Schlüpmann 2002, S. 99).

Dabei kommt dem dunklen Saal eine entscheidende Bedeutung zu: In der „öffentliche[n] Intimität des Kinos“ (Schlüpmann 2002, S. 129) füllen die Kinogänger den leeren Raum und machen ihn zu einem gesellschaftlichen Ort – „einem *anders* gesellschaftlichen“ (Schlüpmann 2004, o. S., Hervorhebung J.H.). Insbesondere im frühen Kino aber auch im Avantgarde-Film entdeckt Schlüpmann utopisches Potenzial: „Das Ästhetische befreit sich im Kino aus der Beschränkung auf das bürgerliche Publikum – es öffnet sich den andern Klassen und Schichten, dem anderen Geschlecht, der anderen Welt als der westlichen“ (Schlüpmann 2002, S. 50). In diesen gemischten Publika kämen jene zusammen, die sonst in der Freizeit getrennte Wege gingen: „Wenn das Kino sich in Fernsehen, Computer und digitale Reproduktionen diversifiziert, so löst es sich als Ort auf, an dem sich Menschen verschiedenster Herkunft und unterschiedlicher Stellung zur herrschenden Gesellschaft trafen, und eine andere Gesellschaft begann. . .“ (Schlüpmann 2004, o. S.). Deshalb braucht das Kino als gesellschaftlicher Ort heute mehr denn je Beistand – nicht zuletzt durch die Filmwissenschaft. Weil für Schlüpmann das Kino als gesellschaftlicher Ort von größter Bedeutung ist, wehrt sie sich zudem gegen eine Filmwissenschaft, die sich allein dem Film als wissenschaftlichem Objekt verschreibt oder ihn gar in die technologisch

orientierte Medienwissenschaft aufgehen lassen will. Ein programmatischer Aufsatz heißt daher „Filmwissenschaft als Kinowissenschaft“ (Schlöpmann 2004).

Wie Hansen betrachtet auch Schlöpmann die Entwicklung des 20. Jahrhunderts als Verlustgeschichte, die neben der Digitalisierung auch mit dem klassischen Hollywood-Kino zusammenhängt, das die Subversion des frühen Kinos verdrängte. Und ähnlich wie Hansen kritisiert sie die Habermas'sche Öffentlichkeitstheorie als blind gegenüber dem neuen Massenmedium des Films, was zu einer „Verdrängung des Gesellschaftsbildenden des Kinos“ (Schlöpmann 2004, o. S.) beigetragen habe. Im Gegensatz zu Hansen steht sie jedoch mittlerweile dem Öffentlichkeitsbegriff *insgesamt* kritisch gegenüber (Schlöpmann 2014, S. 12). Das Kino entstamme nicht der bürgerlichen Öffentlichkeit, sondern sei eine Gestalt der Populärkultur des 19. Jahrhunderts, die dann Teil der Massenkultur des 20. Jahrhunderts wurde. Das Kino habe mit einer Kultur zu tun, die sich neben die der herrschenden Kultur gesellte: die Bachtin'sche Lachkultur, in deren Zentrum der Körper und seine Verbindung mit der physischen Welt stehe (Schlöpmann 2004, o. S.). Die Öffentlichkeitstheorie habe diesen Bruch des Kinos mit der bürgerlichen Tradition eher unsichtbar gemacht.

---

## 5 Ausblick

Heute, im Zeitalter der Digitalisierung und der „Explosion des Kinos“ (Casetti 2010), stellt der dunkle Saal schon lange nicht mehr den bevorzugten Ort des Filmkonsums dar. Auch wenn die Zahl der Kinobesuche seit der Jahrtausendwende in etwa stabil geblieben ist, werden angesichts des insgesamt gestiegenen Filmkonsums nur noch ein Bruchteil der Filme im öffentlichen Raum des Kinos gesehen. Auch vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die starke filmhistoriographische Bindung der Anfänge des Films an das Kino nicht allmählich gelockert wird. Die von Filmhistorikern und Medienarchäologen herausgearbeitete Geschichte des „pre-cinema“ (Mannoni 2000) zieht jedenfalls schon jetzt die Standardgeschichtsschreibung in Zweifel. Wird der 28. Dezember 1895 auch in Zukunft noch den Beginn der Filmgeschichte markieren?

---

## Literaturverzeichnis

- Abel, Richard. 1988. *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology. 1907–1939. Vol. I: 1907–1929*. Princeton: Princeton University Press.
- Altenhoh, Emilie. 1914. *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Eugen Diederichs.
- Andrew, Dudley. 1986. Film and Society: Public Rituals and Private Space. *East–West Film Journal* 1(1): 7–22.
- Athique, Adrian Mabbott. 2013. Imagining a ‚Decent Crowd‘ at the Indian Multiplex. In *Watching films. New Perspectives on Movie-Going, Exhibition and Reception*, Hrsg. Karina Aveyard und Albert Moran, 371–385. Bristol: Intellect.
- Barbaro, Umberto. 1976 [1936]. *Neorealismo e realismo*, Hrsg. Gian Piero Brunetta. Rom: Editori Riuniti.

- Barthes, Roland. 2006 [1975]. Beim Verlassen des Kinos. In *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, 376–380. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bazin, André. 1971. *What Is Cinema? Volume II*. Essays Selected and Translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, André. 1981. *Cinema of the Occupation and Resistance: The Birth of a Critical Esthetic*. New York: Frederick Ungar.
- Bazin, André. 2009. *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag.
- Bazin, André. 2014. *André Bazin's New Media*, Hrsg. und Übers. Dudley Andrew. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter. 1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1972. Rückblick auf Chaplin. In *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, 157–159. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1977. *Gesammelte Schriften II.3*. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Canudo, Ricciotto. 1988. The Birth of a Sixth Art. In *French Film Theory and Criticism (1907–1929)*, Hrsg. Richard Abel, 58–66. Princeton: Princeton University Press.
- Casetti, Francesco. 2010. Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der postkinematografischen Epoche. *Montage/AV* 19(1): 11–35.
- Delluc, Louis. 1988a. From Orestes to Rio Jim. In *French Film Theory and Criticism (1907–1929)*, Hrsg. Richard Abel, 255–257. Princeton: Princeton University Press.
- Delluc, Louis. 1988b. The Crowd. In *French Film Theory and Criticism (1907–1929)*, Hrsg. Richard Abel, 159–164. Princeton: Princeton University Press.
- Donald, James, und Stephanie Hemelryk Donald. 2000. The Publicness of Cinema. In *Reinventing Film Studies*, Hrsg. Christine Gledhill und Linda Williams, 114–129. London: Arnold.
- Ejchenbaum, Boris. 2005. Probleme der Filmstilistik. In *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Film im russischen Formalismus*, Hrsg. Wolfgang Beilenhoff, 20–55. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Faure, Elie. 1969. The Art of Cineplastics. In *Film. An Anthology*, Hrsg. Daniel Talbot, 3–14. Berkeley: University of California Press.
- Freeburg, Victor Oscar. 1918. *The Art of Photoplay Making*. New York: Macmillan.
- Habermas, Jürgen. 1962. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied: Luchterhand.
- Hanich, Julian. 2011. Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino. In *Emotionen in Literatur und Film*, Hrsg. Sandra Poppe, 171–191. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Hanich, Julian. 2014a. Laughter and Public Awareness. The Cinema Auditorium as Public Space. *NECSUS – European Journal of Media Studies*. 6. <http://www.necsus-ejms.org/laughter-collective-awareness-cinema-auditorium-public-space>. Zugegriffen am 22.02.2016.
- Hanich, Julian. 2014b. Watching a Film with Others. Towards a Theory of Collective Spectatorship. *Screen* 55(3): 338–359.
- Hansen, Miriam. 1983. Early Silent Cinema: Whose Public Sphere? *New German Critique* 29:147–184.
- Hansen, Miriam. 1988. Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema. *October* 46:178–198.
- Hansen, Miriam. 1991. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hansen, Miriam. 1993. Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere. *Screen* 34(3): 197–210.
- Hoberman, J., und Jonathan Rosenbaum. 1991. *Midnight Movies*. New York: Da Capo.
- Kessler, Frank. 2002. Historische Pragmatik. *Montage/AV* 11(2): 104–112.
- Kuhn, Annette. 2002. *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris.
- Lindsay, Vachel. 1915. *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Löffler, Petra. 2014. *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*. Zürich: Diaphanes.

- Mannoni, Laurent. 2000. *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.
- Mathijs, Ernest, und Xavier Mendik, Hrsg. 2008. *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press.
- Meers, Philippe, und Daniel Biltereyst. 2012. Film Audiences in Perspective. The Social Practices of Cinema-Going. In *The Social Use of Media. Cultural and Social Scientific Perspectives on Audience Research*, Hrsg. Helena Bilandzic, Geoffroy Patriarche und Paul J. Traudt, 123–140. Bristol: Intellect.
- Metz, Christian. 1982. Story/Discourse (A Note on Two Kinds of Voyeurism). In *The Imaginary Signifier*, 91–97. Bloomington: Indiana University Press.
- Morin, Edgar. 1958. *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett.
- Morin, Edgar. 2005. *The Cinema, or the Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Negt, Oskar Negt, und Alexander Kluge. 1972. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Odin, Roger. 1995. A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film. In *The Film Spectator. From Sign to Mind*, Hrsg. Warren Buckland, 227–235. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Odin, Roger. 2002. Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. *Montage/AV* 11(2): 42–57.
- Odin, Roger. 2005. Kino ‚mit klopfendem Herzen‘. Anmerkungen zu den Emotionen im Familienfilm. In *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Hrsg. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider und Margrit Tröhler, 103–117. Marburg: Schüren.
- Odin, Roger. 2007. Reflections on the Family Home Movie as Document. In *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Hrsg. Karen L. Ishizuka und Patricia R. Zimmermann, 255–271. Berkeley: University of California Press.
- Paul, William. 1995. *Laughing Screaming. Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press.
- Pedullà, Gabriele. 2012. In *Broad Daylight. Movies and Spectators after the Cinema*. London: Verso.
- Romains, Jules. 1988. The Crowd at the Cinematograph. In *French Film Theory and Criticism (1907–1929)*, Hrsg. Richard Abel, 53. Princeton: Princeton University Press.
- Rubinkowski, Leo. 2013. ‚When you know the words to sing...‘: Sing-Along Exhibition and Participatory Audiences. Unveröffentlichter Vortrag ‚gehalten‘ auf der ‚Society for Cinema and Media Studies Conference‘ Chicago, 7. März 2013.
- Schlüpmann, Heide. 2002. *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*. Frankfurt/Main: Stroemfeld.
- Schlüpmann, Heide. 2007. *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*. Frankfurt/Main: Stroemfeld.
- Schlüpmann, Heide. 2014. Faszinierendes Haus. Die Gestaltung des Kinos und seiner Filme unter dem Einfluss des weiblichen Publikums. In *Filmerfahrung und Zuschauer. Zwischen Kino, Museum und sozialen Netzwerken*, Hrsg. Winfried Pauleit, Christine Ruffert, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews, und Stefano Odorico, 12–19. Berlin: Bertz + Fischer.
- Schlüpmann, Heide. 2004. Filmwissenschaft als Kinowissenschaft. *Nach dem Film*, 5. <http://www.nachdemfilm.de/content/filmwissenschaft-als-kinowissenschaft>. Zugegriffen am 22.02.2016.
- Srinivas, Lakshmi. 2002. The Active Audience: Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India. *Media, Culture and Society* 24(2): 155–173.
- Staiger, Janet. 2000. *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Tedjasukmana, Chris. 2014. Die Öffentlichkeit des Kinos. Politische Ästhetik in Zeiten des Aufruhrs. *Montage/AV* 23(2): 12–34.
- Thomas, Elsaesser. 2000. The New New Hollywood. Cinema Beyond Distance and Proximity. In *Moving Images, Culture and the Mind*, Hrsg. Ib Bondebjerg, 187–203. Luton: University of Luton Press.