

Landkammer, Joachim:

My home is my cinema: die Öffentlichkeit als Garant des Kulturellen?,

in: Jansen, Stephan A. / Priddat, Birger P. / Stehr, Nico (Hrsg.): Die Zukunft des Öffentlichen: multidisziplinäre Perspektiven für eine Öffnung der Diskussion über das Öffentliche, Wiesbaden, VS-Verl. für Sozialwissenschaften, 2007 (Zeitschriften der Zeppelin University zwischen Wirtschaft, Kultur und Politik)
S. 303-327

My home is my cinema. Die Öffentlichkeit als Garant des Kulturellen?

*Joachim Landkammer*¹

Vorbemerkung

Man muss es wohl vor allem der Fähigkeit zur Selbstironie der FAZ-Feuilleton-Redaktion zugute halten, wenn sie auf ihrer erst vor kurzem ins Leben gerufenen „Filme auf DVD“-Seite² einen stattlichen Zweispalter abdruckt, der (selbst allerdings völlig unironisch) gegen den privaten „Konsum“ von Spielfilmen am heimischen Fernseher wettet.³ Denn dass sich die neu ins Visier gekommene Zielgruppe dieser Rubrik, die privaten Spielfilm-auf-DVD-Zuhause-Zuschauer, ausgerechnet auf *ihrer* Feuilleton-Seite im Januar dieses Jahres von Lars Henrik Gass vorwerfen lassen mussten, mit ihrem inhäusigen Audiovisionskonsum das „revolutionäre Potential des Films“ zu einem spießbürgerlich-folgenlosen Vergnügen konsumistischer „Privatiers“ verkommen zu lassen, konnte – in diesem Kontext – nicht anders als ironisch gemeint sein. Wie wenig ernst die Intervention in der Tat genommen wurde, zeigt auch die Tatsache, dass jegliche Reaktion darauf ausgeblieben ist; nicht einmal zu einem einzigen Leserbrief hat sich die sonst so rührige (und oft so sensibel reagierende) Leserschaft der FAZ bemüht gefühlt.

Das soll nun hier, in Form eines etwas zu lang geratenen (daher nicht am eigentlichen Ort publizierbaren) und den überfälligen Widerspruch einlegenden „Leserbriefs“ nachgeholt werden. Der sich evtl. einstellende Eindruck eines disproportionalen Argumentationsaufwands („mit Kanonen auf Spatzen“...) sollte sich durch die hier angedeuteten weiterreichenden Zusammenhänge revidieren.⁴

1 Der Autor legt Wert auf die Feststellung, dass dieser Text gegen seinen Willen nach den Regeln der „neuen“ Rechtschreibung überarbeitet wurde.

2 Bereits seit dem 06.09.2001 gab es die Serie „Filme auf DVD“ innerhalb der „Kino“-Seite im Donnerstags-Feuilleton der FAZ; seit dem 31.05.2005 stellt die Rubrik „Filme auf DVD“ dort eine eigene ganze Seite.

3 Gass (2006); alle im Text ohne weiteren Angaben zitierten Passagen beziehen sich auf diesen Artikel.

4 Das schließt nicht aus, dass sich dieser Aufsatz von Gass' Intervention ein relativ *eng* gefasstes Thema vorgeben lässt; es geht also nicht um die (durchaus auch verdienstvolle, nicht genug zu würdigende) Rolle der Öffentlichkeit in kulturellen Belangen allgemein, sondern um die Frage, ob öffentlich sanktionierte Kulturrezeptionsmuster zwingende Vorbedingungen des „adäquaten“

Denn die implizit in der FAZ schon beantwortete Frage, ob der Artikel überhaupt eine Replik *verdient*, wird hier insofern doch *positiv* beantwortet, als die fragwürdigen Thesen des Verfassers gerade vor dem Hintergrund des Problems der „Zukunft der Öffentlichkeit“ eine wichtige Kontrastfolie abgeben können: was Lars Henrik Gass nämlich umtreibt, so soll hier gezeigt werden, ist eine (ein paar hundert Jahre liberaler Demokratie sei Dank) obsolete „*Vergangenheit* der Öffentlichkeit“, der man eine völlig konträr zu prognostizierende und bewertende „Zukunft des *Privaten*“ entgegenstellen muss. Gass' Protest gegen die heutige Mediennutzungskultur orientiert sich, mit anderen Worten, an einem nicht zukunftsfähigen Modell von Öffentlichkeit, das weder den einschlägigen *Fakten* noch den gegenwärtig und zukünftig vertretbaren *Werten* gerecht wird; die Aufdeckung der deskriptiven wie normativen Defizite dieses Öffentlichkeits-Konzepts soll (vielleicht mit einer ihrerseits dem Anlass angemessenen polemischen Überspitzung) am konkreten Beispiel des kollektiven Kulturgüterkonsums deutlich machen, welchen Anforderungen und Zumutungen ein normatives Öffentlichkeitskonzept in einer pluralistischen, liberalisierten, individualisierten *und* medientechnologisch avancierten Gesellschaft heute standhalten muss.

1. Pantoffel-Kino?

Lars Henrik Gass, seit 1997 Leiter der Internationalen Kurzfilmtage in Oberhausen⁵, gibt sich in seinem FAZ-Essay um nichts weniger als um „den“ Film und „seine gesellschaftliche Bedeutung“ besorgt. Der Anlass dafür scheint bereits fragwürdig: der Preisverfall von DVDs, die deren private Anschaffung und Betrachtung plausibler und angenehmer machten als den Gang ins Kino. Warum aber die Sachlage und ihre Konsequenzen heute aufgrund der DVD anders liegen sollen als bei der Einführung der Videokassette ab ca. 1980⁶, wird nicht er-

Umgangs mit Kunstwerken und kulturellen Artefakten darstellen, und ob private und selbstbestimmte Formen der Kulturaneignung als „konsumistisch“ abqualifiziert werden müssen.

- 5 Dass der Autor insofern kraft seines Amtes in seiner FAZ-Intervention natürlich auch weitgehend pro domo spricht, wird stillschweigend angenommen, soll uns aber nicht davon abhalten, seine Thesen – im Modus des „als-ob-nicht“ – auf den Prüfstand der Verallgemeinerungsfähigkeit zu legen.
- 6 Inwieweit die Videokassette, die im Vergleich zum per Fernsehsender übertragenen Film dem Konsumenten zwar deutliche Selbstbestimmungs-Gewinne, aber prinzipiell keine andere Bild-Erfahrung bietet, den eigentlichen Quantensprung der Emigration des Films aus dem Kino darstellt (und nicht eben schon das Fernsehen selbst), wäre die nächste sich anschließende medienhistorische Frage. Zum Verhältnis Film – Fernsehen gibt es eine ausufernde Literatur, auf die weiter unten nur fallweise verwiesen wird.

wähnt; die Sorgen scheinen also, selbst wenn sie berechtigt wären, zumindest um einige Jahrzehnte zu spät artikuliert zu werden.⁷

Um so höher ist zum Ausgleich der Einsatz, um den es geht. Auf's Konto der verbreiteten DVD-Nutzung geht nicht nur der „Niedergang einer Auswertungsform des Films“, sondern damit einhergehend „das Verschwinden des Kollektivs“. Das Kino repräsentiert – wie, soll später näher untersucht werden – eine „Öffentlichkeit“, die nun „im Privaten verschwindet“. Damit sind in schlagwortartigem Reflex bereits die gigantomachisch hochskalierten Koordinaten benannt, um die es in dieser Einlassung des Festivalleiters letztlich geht, und die eine genauere Analyse weniger seiner vordergründigen Anti-DVD-Polemik als deren ideologischen Hintergrundannahmen im Rahmen heutiger Überlegungen zum Thema Öffentlichkeit lohnend erscheinen lassen.

Wofür steht bei Gass das „Private“, wofür das „Öffentliche“? Das Erstere scheint klarer: wer sich zuhause eine DVD am Fernsehgerät anschaut, folgt damit einem individualistisch-hedonistischen Kalkül, in dem es offenbar ausschließlich um bloße Kontext-Annehmlichkeiten geht. Denn die Entscheidung für die DVD, so wird konzediert, ist eine auch vom Autor nachvollziehbare Konsequenz einer Kosten-Nutzen-Rechnung, die den lästigen Aufwand des Außer-Haus-Gehens (es wird eigens erwähnt: Parkplatz-Suche, Schlange-Stehen) zu den Vorteilen der bequemerer Sichtung (es wird erwähnt: Füße Hochlegen, Trinken, Rauchen) und der individuellen Manipulation des Vorführ-Apparats addiert: entweder um zwischendurch anfallende, extern veranlasste Nebentätigkeiten zu ermöglichen (es wird erwähnt: Telefonieren) oder um die Kontinuität der schon erwähnten Bequemlichkeiten zu gewährleisten (mehr zum Trinken Holen). Dieser Versuch einer Kategorisierung von Gass' Argumenten pro DVD soll zeigen: dass es auch *von der Sache* und nicht nur von den Begleitumständen her angemessener sein könnte, einen Film zuhause anzuschauen, passt offenbar nicht in sein Konzept. Aber warum sollte es nicht einer „besseren“ und „tiefgründigeren“ Rezeption des Films zugute kommen, dass man den Film an bestimmten Stellen zur genaueren Analyse eines *stills* oder zur eigenen inhaltlichen Reflexion anhalten, sowie gewisse Passagen wiederholen oder verlangsamen kann? Und warum sollen das Glas Rotwein und die Zigarette einem tieferen Verständnis des Films unbedingt abträglich, warum sollten sie ihm nicht gerade dienlich sein? Ganz zu schweigen von den allzu bekannten störenden Begleitumständen,

7 Die einzige Andeutung auf einen präzedenzlosen aktuellen technologischen „Heim-Vorteil“ besteht in der Erwähnung des „Flat-Screen-Fernsehers“, der einen Film „noch besser aussehen“ lasse als im Kino. Aber ob nun dies vielleicht ein entscheidender Faktor sein könnte, der auch vor den Augen des Autors Gnade findet, bleibt jedoch unklar.

die, auf der anderen Seite der Alternative, wohl auch einem Kinogänger, der keinerlei *prinzipiell* misanthropischer Neigungen verdächtig ist, schon das Film-erlebnis in einem vollbesetzten Kino ruiniert haben (Husten, Lachen, Reden, Aus- und Eintreten, usw.).⁸ Solche empirischen Lappalien sind für Lars Henrik Gass freilich *an dieser Stelle* nicht nennens- und diskutierenswert; es wird hier auch nur deswegen daran erinnert, um der tendenziösen Aufzählung der angeblich rezeptionsfremden Umstände privat-hedonistischer TV-Idyllik einige der empirischen Kontext-Kontingenzen entgegenzusetzen, die von ihm wohlweislich verschwiegen werden.⁹

2. Öffentlichkeit als Verhinderung des Privaten

Bedeutsamer und bedenkenswerter freilich scheint die hier vorgenommene Gleichsetzung von *öffentlichem* Kunsterleben (wenn wir den Kino-Gang einmal unter diese Kategorie rubrizieren wollen) und den damit verbundenen, zwar selbstgewählten, aber dann unter bestimmten Zwängen stehenden und als (einzig) *adäquat* aufgefassten Rezeptionsweisen. Dem wird der private, selbstbestimmte Modus der Sichtung von selbstreproduziertem Audiovisionsmaterial gegenübergestellt, der die zur korrekten Seh-Haltung zwingenden Einschränkungen des öffentlichen Sehens unterlaufen würde und daher offenbar *keine* adäquate, dem Anspruch des Materials gerecht werdende Rezeption darstelle.

Nur en passant ist darauf hinzuweisen, dass das in diesen etwas allgemeineren Begriffen gefasste Problem sich mühelos übertragen lässt auf andere Bereiche der Kultur-Fruition: Herr Gass würde sich bspw. fragen lassen müssen, ob sich aus seiner Anti-DVD- und Pro-Kino-Position nicht auch folgern ließe, dass jedes in-häusige (oder per Kopfhörer und Walkman mobil privatisierte) Musikhören elektronischer Konserven von für die Aufführung im öffentlichen Raum konzipierten Musikstücken (sei es das Symphoniekonzert, die Oper oder der Live-Mitschnitt eines Rockkonzerts) diesen wesentlich Unrecht antut, oder ob das Betrachten von

8 Dass man sich früher auch schon in Museen und Gemäldeausstellungen vom Lärm der anderen Besucher gestört fühlte, deutet Luhmann (¹1995, 1999: 437) mit Verweis auf Th.E. Crow an.

9 Als eine „seriöse“ Untersuchung der Filmwahrnehmungsbedingungen zu Hause vgl. Schurian (1998), der sich allerdings auf einen wertenden Vergleich mit dem Kino nicht einlassen will. Wolf Jobst Siedler hat hingegen schon 1960 in der ZEIT das Fernsehen dafür gelobt, dass es durch die „Wiedergeburt“ der „Loge des glanzvollen Hoftheaters in der Mietwohnung“ einem „Geist gelöster Aufmerksamkeit zuträglich ist und weil es jene heiter-kunstfreundliche Geselligkeit rehabilitiert, die dem Wesen der Kunst angemessener ist als die beflissene Ernsthaftigkeit im Parkett“ (Siedler ¹1960, 2002: 308f.). Auf analoge Weise ermöglicht die DVD heute die Überwindung des „angestrengt-ernsthaften Kunstgenusses“ (ebd.: 306) im unkommunikativ-kunstbeflissenen dunklen Kino.

Reproduktionen von Gemälden und Werken bildender Kunst in Büchern oder (wie heute per Internet oder CD-Rom möglich) auf dem Bildschirm (statt der entsprechenden Originale im Museum), wie auch das (stille) Lesen von Theaterstücken oder von Märchen, dem Verdikt der Verfälschung, Verflachung und Deparvierung der jeweils „eigentlich“ intendierten künstlerischen Substanz verfallen würden.

Solche extremen Einsprüche gegen weitverbreitete und kaum ernsthaft aufzuhaltende Tendenzen der Kulturgüter-Rezeption in Zeiten medientechnologisch avancierten Massenkonsums sind immer wieder vorgebracht worden, trotz der offensichtlichen Hilflosigkeit, eine durch die „mobile privatization“ (Williams 1975) längst verlorene Schlacht noch wenden zu wollen. Das Interessante und eine genauere Analyse Verdienende an ihnen ist lediglich das Werte-Reservoir, aus denen sie sich meistens auf eine eher verschwiegene Weise speisen: aus solchen grundsätzlichen Protesten ist zunächst einmal ein gewisser Elitarismus herauszuhören, der sich mit dem Mythos des (nur für Wenige gemachten, und daher auch nur möglichst Wenigen zugänglich zu haltende) authentischen *Originals* verquickt. Der „Kenner“, der Mehr-Wissende und Tiefer-Empfindende ist ein Platoniker¹⁰: er wird sich natürlich mit jenen Kopien und dem bloß Reproduzierten nicht zufrieden geben, die man für billiges Geld an die tumben Massen verschleudert, damit sie in ihrer privaten, durch keinerlei Regeln des „guten Geschmacks“ kontrollierten Alleingelassenheit damit machen können, was sie wollen (Rembrandts „Goldhelm“ im IKEA-Plastikrahmen, gleich neben dem berüchtigten „röhrenden Hirsch“, usw.). Das Bestehen auf Standards des *richtigen* Umgangs mit den *authentischen*, nicht bloß industriell reproduzierten kulturellen Artefakten widerspricht dabei keinesfalls der gleichzeitigen Forderung nach „Öffentlichkeit“: denn diese steht hier eben nicht für „allgemeine und freie Zugänglichkeit“, sondern für die Gewährleistung einer öffentlichen Kontrolle über die Einhaltung der offensichtlich für notwendig gehaltenen Rezeptions-Restriktionen. Der Öffentlichkeit muss daher die Rolle eines TÜV für die Kulturgüterkonsumtion nach den geltenden DIN-(=Deutsche-Intellektuellen-Norm)-Bestimmungen wahrnehmen...

Des Weiteren liegt einer solchen Haltung eine bis heute weit verbreitete Auffassung von Kultur und Kultur-Konsumtion zugrunde, deren Ursprünge im Idealismus des beginnenden bürgerlichen Zeitalters zu suchen sind; nämlich die

10 Genauer: er wiederholt *innerhalb* der Kunst jene platonische Seins-Hierarchie, die Platon *außerhalb* der Kunst aufstellte und die bekanntlich bei ihm dazu führte, einer nach damaligen Vorstellungen auf Imitation fokussierten Kunst selbst den niedrigsten Seins-Wert, *nach* den Ideen und den realen Gegenständen, zuzuschreiben.

Auffassung, dass Kultur nicht „leicht“ sein dürfe, sondern Anstrengung, Mühe, ja Überwindung bis zur Selbstverleugnung „kosten“ müsse.¹¹ Wie man nach Kant Moral erst dann erkennt, wenn sie „weh“ tut (sofern sie sich nämlich gegen die „natürliche Neigung“ durchzusetzen imstande ist), so erkennt man „Kultur“ erst daran, dass sie „irgendwie“ *unangenehm* sein muss. Der Grad der „Unannehmlichkeit“ wird dabei heute zwar oft so weit zurückgefahren, dass von dem, was früher gern „Provokation“, „Irritation“ oder „Verstörung“ genannt wurde, heute nur noch der Anspruch übrigbleibt, „ungewohnt“ und „anders“ zu sein. Aber alles (angeblich) schon „Bekannte“, „Vertraute“, nur Wiederholte ist jedenfalls von geringem bis nichtexistierendem Kulturwert.¹² Denn dies erfordert keine Arbeit, stellt keine Herausforderung dar und nötigt dem Rezipienten keine Rezeptionsleistung ab (dass solche Leistungskriterien in der Kultur genau den verdinglichten Arbeits-Ethos wiederholen, den man in der kapitalistischen Arbeitswelt beklagt, scheint dabei nicht aufzufallen). Davon abgesehen würde aber auch jeder irgendwie *bestimmbare* aktive Aneignungsaufwand eine suspek-te Größe repräsentieren, auf die man sich nicht festlegen lassen will. Darum wird das teleologische idealistische Aneignungs-Programm immer auch ent-finalisiert und transzendiert in Richtung einer nie einzuholenden Überforderung, einer ständigen Warnung, dass jeder noch so reflektierte Rezeptionsakt hinter dem eigentlichen Anspruch des Kunstwerks zurückbleiben muss.¹³ Daher rührt die untergründige *Aggressivität* in vielen *mission statements* auch heutiger Kunst- und Kulturschaffender und -vermittler. Geblieben ist vom früheren Avantgarde-Selbstverständnis immer noch die Idee, dass „wirkliche“ (verstanden im Sinne von „wirksamer“) Kunst nur durch Strategien der Überwältigung (durch das „Erhabene“) und „Gefährdung“ gelingt¹⁴, durch das Einbrechen in geschützte

11 Habermas rügt „den Markt“ dafür, dass er (neben der willkommenen ökonomischen Zugänglichkeit) „den Inhalt der Kulturgüter den eigenen Bedürfnissen derart adaptiert, dass er den breiten Schichten auch *psychologisch* den Zugang *erleichtert*“ (Habermas ¹1962, 1990: 254, Kursivierungen im Original).

12 Nochmals, nur beispielhaft, Habermas' Unterscheidung von Hoch- und Massenkultur: „Umgang mit Kultur übt, während der Verbrauch der Massenkultur keine Spuren hinterläßt; er vermittelt eine Art Erfahrung, die nicht kumuliert, sondern regrediert“ (ebd.: 255). Vgl. dagegen, ebenfalls nur exemplarisch, als aktuelle radikal entgegengesetzte Gegenauffassung, Johnson (2005).

13 Im Bereich der zeitgenössischen E-Musik haben die Verfechter des sog. „Komplexismus“ diese Position zum Programm erhoben und verteidigen daher mit nur verbissen zu nennendem Trotz die intendierte, prinzipielle „Unverständlichkeit“ und sinnliche Unnahbarkeit dieser Musik, etwa gegen die „regressiven“ postmodernen Tendenzen der sog. „Neuen Einfachheit“ (so nachzulesen in fast jeder beliebigen Ausgabe der Zeitschrift „Musik & Ästhetik“...). Das theoretische Fundament liefert u.a. auch Christoph Menkes Umdeutung der Autonomie als „ästhetischer Negativität“: Widerspruch und Zurückweisung jedes „gelingenden Verstehens“ (Menke 1991).

14 Das Kino lässt mich, in Gass' Worten, „etwas wahrnehmen, das geeignet ist, mich in höchstem Maß zu gefährden“.

und tabuisierte Bereiche (des Intimen, des Ekelhaften) oder zumindest durch die Erregung von Zuständen des Er- und Bestaunens sowie des Sich- und des Bewunderns. Denn diese formale Minimalforderung hat auch die moderne Kunst mit jedem Schaubudenzauber noch gemein: nur ein „außer sich“ geratendes Individuum ist empfänglich für die Art neuartiger Eindrücke, auf die alleine es anzukommen scheint.¹⁵

Genau deswegen muss Kunst invasiv, offensiv und „indiskret“ mit der Sphäre des Privaten umgehen: weil das Private – in einer langen abendländischen Tradition, beginnend bei den griechischen *idiotes* – für das Rückzugsterrain des Individuums gehalten wird, in dem es sich gegen alles Fremde und (Ver-)Störende, ja überhaupt gegen alles „Anstrebende“ abschottet. Privatheit ist, wie auch die Ethymologie lehrt, negativ definiert als ein Ausschluss-Bezirk, der dem, der sich in ihm aufhält, nicht nur die Möglichkeit, sondern auch das *Recht* gibt, „draußen“ geltende Forderungen zu ignorieren. Der private Bereich ist also ein Areal der erlaubten Trägheit und Erschlaffung, der Ort, wo der Mensch „unter seinen Möglichkeiten“, „unter seinem Niveau“ bleiben *darf* – und daher, so wird unterstellt, auch allzu gern bleibt. Die „öffentliche Moral“ ist nicht nur eine andere, wesensverschiedene, sondern eine *höherstehendere* Moral als die der zum Amoralischen und moralisch Indifferenten tendierenden Verhaltensnormen im privaten Bereich. Damit ist dafür gesorgt, dass Konfliktfälle entweder gar nicht auftreten (es gibt keine Kollision zwischen Moral und Amoral), oder jeweils eindeutig durch die „höhere“ Moral der Öffentlichkeit entschieden werden.

Das Private steht daher prinzipiell unter dem Verdacht der Verkümmern, der Borniertheit, der exzessiven Selbstgewissheit und daher auch prinzipiell unter dem Vorbehalt des nur temporär Gestatteten. Die Öffentlichkeit sieht eine ihrer Hauptaufgaben (beginnend im Kindesalter mit der „Schulpflicht“) darin, die private Selbstabschottung und das Abdriften in „autistische“ Selbstgenügsamkeit zu verhindern. Das Verhältnis privat-öffentlich ist kein friedliches Nebeneinander; die agonale und antagonistische Dynamik in der Auseinandersetzung zwischen den beiden Sphären, die sich an ihren ständig umkämpften Grenzlinien noch am deutlichsten manifestiert (Rössler 2001: 329ff.), kommt meist nur deswegen nicht zu Bewusstsein, weil die Öffentlichkeit per se „immer Recht hat“: das Private hat nicht nur einen schlechten Ruf, sondern auch (per definitionem) keinerlei Mittel, dieses Image zu verbessern.

Alles Private leidet also unter der allgemeinen krypto-politischen Verdächtigung, die den Menschen nun einmal seit mehr als zwei Jahrtausenden als *anima-*

15 Dies gilt besonders für das (frühe) Kino, für das nicht zufällig Tom Gunning den Begriff „cinema of attractions“ geprägt hat.

le sociale und *zoon politikon* festgeschrieben und hypostasiert hat: auch die revolutionären Ursprünge des europäischen, auf den Straßen von Paris geborenen Bürgertums¹⁶ lassen in jedem häuslich-familiären Pantoffelträger, in jedem *bourgeois* einen Verräter an der Sache der *citoyens* erscheinen, der die gemeinschaftlichen Aufbruchsutopien mit seinem banalen Privat-Mikrokosmos und dessen beengtem Gesichtshorizont vertauscht hat: Modelleisenbahn statt Weltbeherrschung. Wen wundert es also, wenn für Lars Henrik Gass die Gefahr, dass diese langweilige *couch-potato* aufgrund von billigen DVDs nun noch nicht einmal mehr den Allerwertesten hochkriegt, um ins Kino zu gehen, eine weitere Niederlage auf dem so lange schon verfolgten Weg zum Ziel des aktiven, mündigen und partizipationsfreudigen Bürgers darstellt?

Die nur leicht karikierende Darstellung soll den Abstand deutlich machen, der uns heute de facto von einer lange Zeit gängigen „privatophoben“ Kulturtheorie der Öffentlichkeit trennt, in der diese als Dimension der Beunruhigung, „Agitation“ und Verflüssigung gegen die gefürchtete Erstarrung im Idiosynkratisch-Privaten und als Negation des „Affirmativen“ jeglicher Art zelebriert wurde. Diese Idee einer Öffentlichkeit der intellektuellen Wächter und Warner vor privatistischer Laxheit gewann in Deutschland bekanntlich Prominenz durch Theodor W. Adorno, sowohl durch das in seinen Auftritten wirkungsvoll zur Geltung gebrachte Öffentlichkeitsverständnis wie auch durch seine neomarxistisch politisierte und „kollektivistisch“ zu nennende Sozialphilosophie der Kunst, nach der „[d]as je eingreifende einzelmenschliche Subjekt [...] kaum mehr [ist] als ein Grenzwert, ein Minimales, dessen das Kunstwerk bedarf, um sich zu kristallisieren“ (Adorno ¹1973, 2000: 250). Es muss hier nicht daran erinnert werden, wie weit aktuelle kulturwissenschaftliche Ansätze sich von den hegelianisch-marxianischen Grundaxiomen des gesamtgesellschaftlichen „ästhetischen Wir“ (ebd.: 252) entfernt haben, die Adornos Haltung und Erwartung einer „antibürgerlichen Bürgerkultur“ zugrunde lagen: ich nenne nur stichwortartig die Rehabilitierung des „Konsum“-Begriffs (John Fiske), die Relativierung der Unterscheidung von Hoch- und Populärkultur (Leslie A. Fiedler), die Aufwertung von Gegenwartserfahrungen („Präsenz“ ist auch immer „Präsens“) zungunsten von utopischen Zukunfts-Entwürfen (Hans-Ulrich Gumbrecht), den pluralistischen und dezentralisierenden Verlust von ausgezeichneten öffentlichen „Orten“ von Kultur (Michel de Certeau), usw.¹⁷

16 Vgl. dazu immer noch erhellend Marx' Kommunistisches Manifest (etwa unter http://www.mlwerke.de/me/me04/me04_459.htm)

17 Dem ließen sich außerdem eine lange Liste neuerer Filmtheorien hinzufügen, die auf veränderte Wahrnehmungs- und Sozialisationsformen aufmerksam machen und daher auch ein weniger rigides Öffentlichkeitskonzept vertreten; vgl. etwa Hansen (1994), oder Joachim Paechs Bemer-

3. Kino-Film-Wahrnehmung vs. manipulierbare Bilder?

Umso interessanter ist die durch das unvermutete Auftauchen auf den Seiten der FAZ bewiesene hartnäckige Persistenz einer „älteren“ und methodologisch eigentlich obsoleten Konzeption. Gleichwohl täte man Gass unrecht, wenn man seine Thesen ohne Rest auf die adornitische Kulturindustrie-Kritik und utopistische Überforderung der Ästhetik reduzierte. Der Text enthält, über gewisse Spurenelemente eines späten Frankfurter Stallgeruchs hinaus, einige film- und kino-spezifische Argumente, die gerade in Hinsicht auf die Problematik der privaten vs. öffentlichen Beschäftigung mit Kulturgegenständen eingehender zu untersuchen sind.

Auf dem Spiel steht laut Gass ja nicht, so könnte man bspw. einschränkend und defensiv sagen, die *gesamte* Filmkultur, sondern es wird mit der Änderung der Weise der mehrheitlichen Film-Sichtung nur eine Transformation seines „Wesens“ prognostiziert. Gass enthält sich der Apokalyptik wie der Apologetik und befürchtet einen tiefgreifenden Wandel in dem, was Kino einst bedeutete und wofür es stand. Aber auch bei einer solchen „wohlwollenderen“ Lesart wird zu fragen sein, ob die dabei ins Zentrum rückende Kategorie der „Wahrnehmung“ auch nur die knappere Beweislast dieser These geringerer Reichweite zu tragen in der Lage ist.

Der Film wird in dem Moment ein anderer sein, wenn ich ihn, allein in meinem privaten Raum, manipulieren und unterbrechen kann, statt im Kino, in diesem dunklen Raum, zu einer Wahrnehmung gezwungen zu sein, die nicht meine eigene ist.

Die gedrungene Formulierung lässt sich auseinanderziehen in eine Reihe von sich aufdrängenden Fragen: kann man denn zu Wahrnehmungen *gezwungen* werden? kann man überhaupt Wahrnehmungen machen, die nicht die „eigenen“ sind? inwiefern ist eine Wahrnehmung eines stellenweise (wie oft? wie lang?) unterbrochenen Films wirklich eine „andere“? Und durch welche „Manipulationen“ (schon das Wort suggeriert hier finstere Machenschaften, zu denen die haushaltsüblichen DVD-Geräte schwerlich in der Lage sind) werden welche Wahrnehmungsweisen verändert oder gar verfälscht?

Beim Versuch einer verbildlichenden Konkretisierung des hier angesprochenen „Zwangs zu Wahrnehmung“ fallen unweigerlich die Szenen von Kubricks „Clockwork Orange“ (1971) ein, in denen man den sadistischen Protagonisten

kungen zur „transitorischen Stellung des Cinéma“: „Die Veränderung des soziokulturellen Habitus seit den 1960er Jahren in den westlichen Gesellschaften und die Entstehung neuer medialer Umwelten und der trotzigigen Beibehaltung des alten Dispositivs haben zur Krise des Cinéma geführt, während dieselben Filme in der neuen dispositiven Struktur des Fernsehens oder des Home Video erfolgreich aufgeführt wurden“ (Paech ¹1997, 2003: 477f.).

von seinem Gewalttrieb heilen will, indem man ihn an einen Kinositz fesselt und mit einer Apparatur, die den Kopf festhält und die Augenlider weit aufsperrt, unaufhörlichen Horror- und Gewaltdarstellungen aussetzt. Es will scheinen, dass neben einem solchen wörtlich verstandenen und fiktional umgesetzten „Zwang zum Hinschauen“ (der sich natürlich via künstlerische Übertreibung auf reale Vorgänge beziehen mag) alles andere Reden von Wahrnehmungen, zu denen das (öffentliche) Kino „zwingen“ könnte, nur noch harmlos metaphorisch gemeint sein kann; de facto kann jeder Kinobesucher, der nicht auf diese grobe Weise sonderbehandelt wird, sich den Leinwand-Bildern genauso leicht entziehen wie man sich umgekehrt vor dem Fernsehgerät zu Hause zu analogen Wahrnehmungen durchaus selbst „zwingen“ kann. (Eine moderierte und gefilterte Sichtung ist im Kino meist sogar einfacher als bei der solitären Heim-Filmvision: gern werden im Kinosaal bei unangenehmen Szenen die – meist – männlichen Begleiter von ihren – meist – weiblichen Sitznachbarinnen gebeten, ihnen zu sagen, wann sie die Augen wieder öffnen können...).

Freilich wird die von Gass beschworene „andere“ Art der Wahrnehmung sich nicht auf den Sonderfall *unangenehmer* visueller Erfahrungen reduzieren lassen, die einen instinktiv „wegschauen“ lassen, was ja im Kino, „in diesem dunklen Raum“, tatsächlich insofern schwieriger ist als zu Hause, als der Gesichtshorizont dort neben dem Fernsehgerät oft andere helle visuelle Objekte aufweist, von denen sich der Blick ablenken lassen und bei denen er sich „ausruhen“ kann – falls man nicht durch Raumabdunklung, durch die größere Sichtnähe zur Mattscheibe oder durch deren Vergrößerung per Flat-Screen oder Beamer mehr oder weniger kino-ähnliche Wahrnehmungs-Settings herstellt. Seit Platons Höhlengleichnis, auf das man sich in der Geschichte der Filmtheorie ja auch oft genug berufen hat (Paech ¹1997, 2003), gelten dunkle Räume als Orte eingeschränkter und kollektiv gesteuerter Wahrnehmung: alle Höhlenbewohner (übrigens auch bei Platon gefesselt, wie bei Kubrick) starren gleichzeitig nur in eine Richtung, nur auf die fiktiven Projektionen, ohne deren realen Ursprung mitzureflekieren, geschweige denn, diesen selbst in den Blick zu bekommen. Nun ist Gass insofern Anti-Platoniker, als er die Lösung vom kollektiven Sehzwang, die beschwerliche und vom „Philosophen“ exemplarisch vorgenommene Blickumkehrung offenbar nicht mehr als Emanzipation von einer visuellen Verführung (in der sog. „apparatus“-Filmtheorie: von den eskapistischen Kommerz-Traumwelten Hollywoods) feiern kann, sondern gerade die Nötigung zur gemeinsamen „Blickrichtung“ als Gegenmittel zur privaten Drift ins Unverbindliche und Egomatische empfiehlt. Die „eigene Wahrnehmung“ des „Privatierters“, der ein „anderes soziales Wesen als der Mensch der Masse“ ist, behandelt

den Film nur noch als Gegenstand privater Verfügung, als „game“: „Ein Bild, das mir scheinbar gibt, was ich will: ein narzißtisches Bild“.

Man mag sich hier an Oscar Wildes Narzissten par excellence, an *Dorian Gray* erinnern fühlen; allein auch dessen nur privat gesichtetes *Bildnis* stand kaum in seiner Verfügungsmacht: es fungierte zwar als „Spiegel“, aber als Spiegel seiner *Seele*, der ihm ungeschminkt die Wahrheit über sein verfallendes eigentliches Ich sagte. In der Tat sind Bilder, die einem „geben, was man will“, nicht gerade ein gängiger Topos der Bildtheorie. Auch das „narzißtischste“ Bild, eben der Spiegel, hat etwa in Form des „Spiegleins an der Wand“ neben der standardisierten Eröffnungs-Schmeichelei gleich auch immer die bittere Wahrheit über „die noch tausendmal Schöneren“ in petto. Das bedeutet: mag man sich im Spiegel zunächst noch so sehr bewundern, spätestens der zweite Blick ist ernüchternd. Für Bilder bedeutet das, a fortiori: sie sind von einer irreduziblen Alterität, von einer realitätsverweigernden Fiktionalität, die von der Manipulierbarkeit realer Gegenstände kategorial unterschieden ist. Gegen Bilder kann man sich nur „wehren“, indem man sie zerstört (oder indem man „nicht hinschaut“). Genauso wenig wie Bilder „negieren“ können, weil sie auch das Negierte *zeigen* müssen, kann man als Betrachter dieses Zeigen negieren.

Die Behauptung, man schaue auf die selben Bilder alleine, im Bereich privater visueller Selbstbestimmung signifikant anders als im Kollektiv (und zwar: im Sinne einer privaten Möglichkeit egozentrischer Bildmanipulation), scheint daher höchstens „psychologisch“ zu plausibilisieren, etwa indem man daran erinnert, dass in der Tat im Kinosaal sich oft das Gefühl einstellt, den Bildern auf der Leinwand „schutzloser“ und „wehrloser“ ausgesetzt zu sein (vgl. unten).¹⁸ De facto inhibiert die Kom-Präsenz anderer oft eine unmittelbare individuelle „Aufarbeitung“ (und insofern auch: Neutralisation) der Eindrücke, durch körperliche oder verbale Reaktionen. Die sich zur Lautlosigkeit und Unbeweglichkeit selbst verpflichtende Masse verhindert zwar vielleicht nicht, dass die Bilder dem Einzelnen „geben, was er will“, aber immerhin, dass er sich durch spontane eigensinnige Verhaltensweisen einen manifesten (und vielleicht tatsächlich: vorschnellen) eigenen Reim auf sie macht. Daran schließt sich freilich sofort die Frage an, ob denn diese durch Unterdrückung forcierte Kollektivwahrnehmung die (einzig) „richtige“ und angemessene ist, und inwieweit überhaupt der unmittelbare Kinosaal-Eindruck ausschlaggebend für die adäquate Rezeption eines Filmwerks sein darf bzw. sein soll: verdichten sich nicht auch im Kino gesehene Filme erst in einer der Live-Erfahrung nachfolgenden reflexiven Phase der im-

¹⁸ Vgl. allerdings zu einer „realistischen“ Einschätzung dessen, was „Menschen im Kino“ wirklich (d.h. außer Filmsehen auch noch) tun, Paech/Paech (2000).

maginativen Rückschau (in der man dann evtl. wieder „mit sich selbst allein“ sein mag) zu dem „Gesamterlebnis“, das sie sind? Man wird dies für eine intellektualistische (und tendenziell dualistische) Verfälschung ästhetischer Primärerfahrung halten; außerdem schlosse ja die Notwendigkeit einer reflexiven „Nachbearbeitung“ nicht die einer vorausgehenden und möglichst unmittelbaren und evtl. wohltuend „reflexionslos“ gehaltenen Erst-Wahrnehmung aus, sondern setzte sie im Gegenteil voraus. Trotzdem scheint mir Gass' topographische und temporale Fixierung des Filmerlebnisses auf die Echtzeit im dunklen Kinosaal dem komplexen und vielschichtigen Vorgang „Filmverstehen“ (an dem „das Kollektiv“ *nicht* durchgängig beteiligt sein muss) nicht gerecht zu werden. Die einseitig totalisierende Reduktion des ästhetischen Phänomens „Film“¹⁹ auf die kontextuellen leiblichen und psychologischen Bedingungen von dessen konkret-kontingenter Wahrnehmung, die noch dazu als die einzig „richtigen“ und „natürlichen“ festgeschrieben werden, rechnet nicht mehr mit der Möglichkeit eines „ideellen Gehalts“, der davon (relativ) unabhängig²⁰ Gegenstand der Rezeption, der Reflexion und nicht zuletzt der intersubjektiven Kommunikation sein kann.

4. Öffentlichkeit als Zwang

Wichtiger für die Frage nach der Rolle der Öffentlichkeit ist allerdings Gass' Verknüpfung der Zwangsbedingungen öffentlicher Visionen mit der Wahrnehmung gesellschaftlicher Alternativen.

Sobald das Kino im Privaten verschwindet“, so Gass' Prophezeiung, wird es mit dem Bezug auf das Kollektiv, „das als amorphe Masse im Saal schlummert [...] auch seinen heimlichen Bezug zu dem Außen des Kinos verlieren, denn seine Sichtbarkeit artikuliert sich im Kontrast zu den Verhältnissen der Welt, die man außerhalb des Kinos vorfand. Der Film verschaffte einen Bezug zur Welt nicht dadurch, dass er sie abbildete, sondern indem das Kino eine andere Welt vorschlug.

Hier wird das eigentlich Verwerfliche der privaten Fehl-Nutzung des Konsumguts Film deutlich: sie verflacht das „revolutionäre Potential des Films“ und seine hier behauptete Andersheit zum Bestehenden und schraubt es herunter auf das Niveau des Immer-Schon-Bekannten und Konventionell-Eingeordneten der alltäglichen borniert-individuellen Konsumpraxis.

19 Ähnliches gälte auch für andere Kunstgattungen und deren unterschiedliche (traditionelle vs. moderne) Erfahrungskontexte: Literatur als e-book auf dem Monitor, Bildende Kunst im „Virtuellen Internet-Museum“, Musik auf der Straße im Kopfhörer usw.

20 Bzw. genauer: auch unter anderen Wahrnehmungs-Bedingungen, die diesen angeblich einzig wahren nicht so heterogen sind, wie hier behauptet wird.

An dieser Haltung verblüfft zunächst die Apodiktizität, mit der hier „der Film“ tout court zum Ort der „Dissidenz“ erklärt wird, wurde ihm und seiner dominierenden kommerziellen „kulturindustriellen“ Machart doch oft genug vorgeworfen, als „ideologische Verdopplung“ – und zwar gerade in seinen wirklichkeitsüberhöhenden, ins Märchenhaft-Phantastische sich versteigenden Formen – das schlechte Bestehende als „die Welt noch einmal“ mehr oder weniger platt abzubilden, und dadurch jede über den Status quo hinausgehende „konkrete Utopie“ (Bloch) zunichte zu machen.

Aber auch die (prinzipielle) Zuständigkeit der *Öffentlichkeit* für „Dissidenz“ scheint fraglich. Der Widerspruch löst sich allerdings gerade vor dem Hintergrund der oben beschriebenen Wächter-Funktion des Öffentlichen auf, weil Gass, wie im „Kultur-Diskurs“ üblich, nicht von der Idee einer *politisch* verstandenen Öffentlichkeit ausgeht, die sich an den Kategorien Macht, Ordnung, Einheit orientiert (und daher das Private als Hort des Machtzugs, der Rechtsfreiheit, tendenziell der Anarchie unter Kontrolle halten muss), sondern eben von der Vorstellung einer moralisch-kulturellen Öffentlichkeit, für die die Masse der Individuen eine träge, entropisch zum Amorphen neigende Menschenmaterie darstellen, die „in Form“ gebracht und gehalten werden muss. „Dissident“ ist daher für die Kulturöffentlichkeit alles, was den „natürlichen“ Hang zum Rückfall in den einheitlich regressiven Zustand des Vorkulturellen und Unzivilisierten verzögert und verhindert.²¹

Am Beispiel der Alternative Kino/DVD, gerade anhand der radikalen Formulierungen unseres Impuls-Texts, kann die Aktualität einer solchen Sichtweise auf die öffentliche Funktion von Kultur erhellend diskutiert werden. Denn die Behauptung der Notwendigkeit des Kino-Settings für die adäquate Rezeption von Filmen lässt sich, zuspitzend *und* verallgemeinernd, diskutieren als Frage nach den Bedingungen der Auseinandersetzung mit Kunst- und Kulturobjekten in öffentlichen Räumen, unter Anwesenheit (fremder) Anderer, im Kontrast zur heute, „im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit“ möglichen und oft zeit- und realökonomisch günstigeren Begegnung mit den (fast genau) gleichen Objekten in privaten Räumen und unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Am Vergleich des Kinoerlebnisses mit dem der Film-DVD zu Hause lässt sich, vor dem Hintergrund einer schon seit langem konstatablen Makro-Entwicklung hin zur individualisierenden Entkollektivierung der kulturellen Erfahrungen, konkretisieren, was „das Öffentliche“ (noch) bietet – und was es verbietet.

21 Die vieldiskutierte Unterscheidung Kultur-Zivilisation bleibt hier im Hintergrund, gerade weil der (offensichtlich) unhintergehbare Zwang des Zivilisationsprozesses (Freud, Elias) immer auch abfährt auf einen „Zwang zur Kultur“ (Kluxen 1996).

Die kulturell engagierte bürgerliche Öffentlichkeit steht, seit Habermas bekannter pessimistischer Diagnose aus dem Jahre 1962, unter dem Verdacht, schlicht abhanden gekommen zu sein.²² Schon damals wurde die Verlustanzeige mit der Einreichung einer Anklage gegen Allzu-Bekannt verknüpft: die massenmediale Kulturindustrie habe die offene Austausch-Arena des politisch wachen und „kulturräsonnierenden“ Bürgertums zu einer konsumistischen Schein-Öffentlichkeit privatisiert, die „Züge sekundärer Intimität“ trage (Habermas 1962: 262f.). Heute, bei noch weiter fortgeschrittener Virtualisierung und Diffundierung der Kommunikationsmedien, führt deren mangelnde reale Verortbarkeit zu einem auch topographischen Verschwinden von Öffentlichkeit. Virtual Community und Chatroom können diese nicht ersetzen, denn: „Öffentlichkeit, und das galt in hohem Maß für den Salon, das Kaffeehaus, die Kantine, die Kneipe, den Park etc., bedeutet eine Kondensation von Kommunikation, die an einem entscheidenen Punkt tatsächlich Bezug auf einen gemeinsamen Ort, eine Stadt, eine Region, ein Land nimmt. Im Innern von Öffentlichkeit geistert beständig eine Ortsintention“ (Demuth 2002: 32).

Das dank privater DVD-Nutzung schließende Kino scheint nun eine weitere Etappe auf diesem Kalvarienberg der Öffentlichkeit zu sein. Wir müssen daher den Kinosaal als konkreten und leiblich erfahrbaren „Ort der Öffentlichkeit“ analysieren, der als solcher wichtige komplementäre ästhetische Wirkungen zeitigen zu scheint, die zu Hause (so) nicht reproduzierbar sind, weil sie über die (wenigstens approximative) Identität der visuellen Film-Substanz weit hinausgehen. Denn die entscheidende Differenz mag zwar auch mit den unterschiedlichen Wahrnehmungsbedingungen²³ zusammenhängen, betrifft aber immer auch andere, nicht-visuelle Dimensionen mit.

Die realen Folgen der Öffentlichkeit des Kinosaals lassen sich aber so einfach nicht bestimmen, denn es will scheinen, dass zwei damit zusammenhängenden Faktoren durchaus ambivalente Effekte zukommen: zum einen der Präsenz Anderer, zum anderen der öffentlichen „Raumordnung“, also den vorgeschriebenen Regeln seiner Benutzung. Beide sind Dimensionen der „Öffentlichkeit“ und determinieren die Filmerfahrung in einer Weise, die das Private nicht

22 Vgl. dazu Benhabib (1997) über die „gewisse Nostalgie“ einiger Studien über die Öffentlichkeit, die als Geschichte vom „Aufstieg und Fall“ angelegt sind.

23 Allerdings ist auch bei den offensichtlichsten Vergleichsparametern Vorsicht angesagt. So scheint die Bildgröße für viele Filmtheoretiker kein entscheidendes Merkmal darzustellen: Rudolf Arnheim ging zwar von der Existenz einer „richtigen“ Bildgröße aus, konzipierte sie aber nur als relativen Abstand Zuschauer-Bild; sie sei „unabhängig von der Projektion im Kino oder im ‚Heimkino‘, das in der Wohnung benutzt wird“ (Arnheim ¹1932; 2003: 187). Zuungunsten des Kinos schlägt daher seine Aussage aus: „Es ist bis heute praktisch ausgeschlossen, einem großen Publikum einen Film so vorzuführen, dass ihn alle in der günstigsten Bildgröße sehen!“ (ebd.).

kennt. Wir wollen die beiden Ordnungen unterscheiden und – provisorisch – von einer *materiellen* und einer *formalen* Öffentlichkeit sprechen.

5. Die Anderen – Öffentlichkeit als Normalisierungsinstrument

Folge der *materiellen* Öffentlichkeit, also der nicht verhinderbaren körperlichen Anwesenheit unbekannter Anderer, ist zunächst die unmittelbare, „massenpsychologisch“ greifbare Tatsache der Verstärkung gewisser naheliegender Reaktionen durch die Wahrnehmung der Reaktionen der Anderen. Viele Zuschauer machen die Erfahrung, dass ein im Kino als „lustig“ erlebter Film zu Hause auf Video oder DVD viel weniger lustig ist; dass ein furchterregender Horror-Film zu Hause keinerlei Angst mehr macht usw. Auch wenn man andere Umstände (etwa Abschwächung durch Wiederholung, weniger intensive Eindrücke durch das kleinere Format) abzieht, bleibt die Vermutung der „emotionalen Ansteckung“ durch andere.

Freilich intensiviert und forciert die Präsenz der Anderen nur einige selektierte Reaktionen (und sanktioniert dabei auch ein exzessives Überschreiten des zulässigen Maßes). Andere oder allzu starke Emotionen werden durch die (zwar durch die Dunkelheit reduzierte, aber trotzdem „spürbare“) Verhaltenskontrolle jedoch gerade verhindert, etwa die Gefühle, für die man sich u.U. „schämen“ zu müssen glaubt, wie allzu starke Rührung und Erregung (vgl. Rössler 2001: 273).

Die „Öffentlichkeit“ greift also hier normierend und normalisierend in das Gefühlsmanagement des Einzelnen ein. Gewisse emotionale Erfahrungen scheinen zwar in der Tat die (unbewusste) Unterstützung durch unspezifizierte Andere zu erfordern, aber diese liegen wohl auf der Ebene „einfacher“ und wenig „wertvoller“ Standard-Gefühlskripts. Es soll in der Tat anspruchsvolle Kinobesucher geben, die sich einzig wegen der außerfilmisch induzierten Emotionen im Kino auch gerne einmal einen sog. „schlechten“ Film ansehen, den sie sich allein zu Hause nie zumuten würden...

Neben diesen wenig originellen unmittelbaren Auswirkungen des kinematographischen Zusammenseins mit Anderen soll aber noch auf einen weiteren, seltener beachteten sozialpsychologischen Effekt hingewiesen werden, der das Thema „Kunst im öffentlichen Raum“ ganz allgemein betrifft. Die Anwesenheit Anderer erzeugt im Zuschauer/Zuhörer unweigerlich das Bewusstsein, Teil eines vom Kunstwerk als Ganzes adressierten Kollektivs zu sein. Und zwar im Modus der Erleichterung: *nur* ein Teil. Wenn überhaupt sich der Eindruck einstellt, von der Vorführung „gemeint“ zu sein, kann die leibliche Gewissheit, dass die gleichzeitig präsenten Mitmenschen offenbar immer auch „mit“-gemeint sind, die Wir-

kung auf den Einzelnen durchaus beeinflussen. Am wahrscheinlichsten wohl auf „negative“ Weise: die Verbindlichkeit der „Aussage“, die Intensität der vom Kunstwerk ausgehenden „Anforderung“, nimmt proportional zur Anzahl der Mit-anwesenden ab. Die Anderen nehmen mir – je mehr sie sind, desto mehr – die Bürde einer Eins-zu-Eins-Auseinandersetzung ab. Eine Nachricht, die „alle“ meint, richtet sich an keinen bestimmten mehr, also kaum noch „an mich“. Die Rilke'sche Forderung der Kunst „*du* musst dein Leben ändern“, verliert im Plural jegliche Eindringlichkeit (wenn sie überhaupt je eine hatte).²⁴

In gewisser Analogie zu der relativ banalen Einsicht der Kommunikationstheorie, dass nur *spezifisch* adressierte Mitteilungen als solche überhaupt wahrgenommen werden, darf vermutet werden, dass auch die Zumutung einer ästhetischen Erfahrung „in der Menge“ leichter abgewehrt bzw. konventioneller und schematischer verarbeitet wird, als es ohne die Pufferung, Abfederung und Kanalisierung der Wirkungen durch Mit-anwesende geschähe.²⁵ Während die damit zusammenhängenden Tendenzen zur Verflachung und Banalisierung schon wegen ihrer kommerziellen Ausbeutbarkeit massenkulturindustriell gefördert wurden, gab es aber gleichzeitig immer auch Gegenbestrebungen, die alternativ dazu individueller gestaltete, und daher „involvierendere“ Kunsterfahrungen möglich machen wollten. Die entsprechenden Rechtfertigungen mögen nach naserümpfender elitärer „Hochkultur“ klingen, insistieren aber wohl zu Recht auf menschlichen Basisemotionen, die genauso wenig „in aestheticis“ in der Menge zu haben sind wie in anderen Gefühlsbereichen (wie etwa Liebe, Sehnsucht, Geborgenheit usw.). Eine (Re-)Privatisierung von Kunst- und Kulturerfahrungen war daher nicht nur an dem „demokratischen“ Effekt einer möglichst diffusen Verfügung über ökonomisch zugängliche, weil technisch vervielfältigte Kulturobjekte in Warenform orientiert²⁶, sondern viel eher an der Hoffnung, dass eine intime und massenferne Rezeption andere, möglicherweise „wesentlichere“ Aspekte kultureller Artefakte in den (ungestörten privaten) Blick bekommt. So ist etwa die Entwicklung der Kammermusik seit dem späten 18. Jahrhundert als Gegenteil zum – auf den Massenkonsum der großen Konzertsäle berechneten – erdrückenden Pomp des Symphonischen, zur sterilen Vir-

24 Vgl. daneben die gleich im Plural formulierte Aufforderung „Seht einmal“, was nach Adorno das ist, „was Bilder sagen“ (Adorno ¹1973, 2000: 251).

25 Blumenberg sieht in der Anwesenheit des „Anderen“ generell eine Gefahr für den Illusionismus (bei ihm: des Panoramas): es sei „[...] ‚der Andere‘, der sich in den Solipsismus der Schaulust als ‚störende Realität‘ hereinschiebt – und sich schon darin als derjenige ankündigt, dessen Erfahrung die Erfahrung von ‚allem anderen‘ einer objektiven Welt zugehörig werden läßt“ (Blumenberg ¹1989, 1996: 678).

26 Wie Habermas das am Beispiel „Taschenbuch“ exemplifiziert (Habermas 1996: 255f.).

tuosität des Solistenkonzerts und zur exhibitionistischen Theatralität der Oper zu verstehen, die zudem nicht nur dem privaten Zuhörer, sondern auch dem musizierenden Laien Chancen eines innigeren, weil nicht-öffentlichen Zugangs zur Musik eröffnete. Dass aber auch der anspruchsvollere Umgang mit avantgardistischen Musikformen Einschränkungen der Öffentlichkeit der Aufführung notwendig macht, war eine Einsicht, die etwa Arnold Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“ (1918-1921) schon im Titel deutlich zum Ausdruck brachte. Und auch diese Organisation zur Realisierung von Kulturereignissen unter weitgehendem Ausschluss der Öffentlichkeit machte jene Rezeptionsformen möglich, die Video und DVD der Kino-Vorführung eines Films voraushaben: man konnte dort prinzipiell alle Musikstücke *zweimal* hören, Beifall- und Missfallenskundgebungen waren verboten, konnten also zumindest den eigenen *unmittelbaren* Eindruck nicht beeinflussen.

Diesen Punkt abschließend darf kurz darauf hingewiesen werden, dass für einige Filmtheoretiker die kollektive Form der Filmbetrachtung, als eines der vermeintlichen Spezifika des öffentlichen Kino-Raums, völlig irrelevant ist. So meinte etwa der russische Formalist Ejchenbaum (völlig konträr zu der bei Gass durchscheinenden Auffassung), dass der Film nur durch seinen Erfolg zu einem Massenphänomen geworden sei, und gerade *nicht* durch die spezifische Art seiner Wahrnehmung im Kino.

Hingegen fordert der Film an sich in keinsten Weise die Anwesenheit einer Masse, wie zu einem gewissen Grad das Theater. Jeder, der einen Projektor besitzt, kann sich zu Hause einen Film anschauen und so Teil der Masse der Filmzuschauer sein, ohne auch nur einen Fuß ins Kino zu setzen. Darüber hinaus fühlen wir uns im Grunde, wenn wir im Kino sitzen, nicht als Teil einer Masse, als Teilnehmer an einem Massenschauspiel, die Bedingungen der Filmvorführung ermöglichen dem Zuschauer, sich gleichsam vollkommen isoliert zu fühlen [...] Die Disposition des Zuschauers gleicht einer intimen Einzelbetrachtung. Das geringste, nicht zum Film gehörende Nebengeräusch ärgert ihn weit mehr als im Theater [...] sein Ideal ist, keinerlei Anwesenheit anderer Zuschauer zu spüren, allein mit dem Film zu sein, taubstumm zu werden (Ejchenbaum 1927, 2003: 104f).²⁷

Das „Ideal“ des Kinobesuchers wäre also, dürfen wir heute folgern, die Betrachtung des Films zu Hause auf DVD... Mit den angesprochenen „Bedingungen der Filmvorführung“ werden hier aber bereits Charakteristika angesprochen, die wir als die „formale“ Öffentlichkeitsdimension des Kinos beschreiben wollten.

27 Vgl. auch, eben in Widerspruch zu Gass' radikaler Entgegensetzung von Leser und Kinobesucher, McLuhan: „The film viewer [im Kino! JL] sits in psychological solitude like the silent book reader“ (während hingegen „The TV mosaic image demands social completion and dialogue“, McLuhan 2003: 318f.).

6. Der dunkle Raum –

Öffentlichkeit als privativer Ort der Selbstentfremdung

Formale Aspekte der Öffentlichkeit im Kino liefern die nicht individuell disponierbaren Regeln, durch die dieser spezielle „Ort“ strukturiert ist. Der im Kino vorherrschende Typus von „Öffentlichkeit“ ist in der Tat alles weniger als „offen“, zumindest im Sinne einer Arena, die vielen Menschen viele verschiedene Arten des Zugangs und frei zu wählende Optionen des Verhaltens und Miteinander-Interagierens böte. Das Kino ist stattdessen ein nicht nur wörtlich sehr „enger“ Raum, dessen Nutzungsmöglichkeiten stark eingeschränkt und streng kodiert sind. Das liegt zum einen an den Wahrnehmungsbedingungen; die Dunkelheit im Raum schließt anspruchsvolle transversale Interaktionen und Selbst-Beobachtungen des Publikums aus; ferner macht die Abwesenheit der Verantwortlichen für die Aufführung und Inszenierung als mögliche Interaktionspartner, anders als im Theater und der Oper, jegliche aktive Beteiligung der Zuschauer als Zeichen des Ge- oder Missfallens überflüssig, da diese nicht adressierbar sind. Das Kino wirft das Publikum in völlige Passivität; so will es jedenfalls scheinen,²⁸ wenn man die vorgeschriebene Schweigsamkeit und Unbeweglichkeit des Publikums in Betracht zieht.²⁹

Im Gegensatz zum geschlossenen *privaten* Raum, in dessen Innerem meiner Handlungsfreiheit (fast) keine Grenzen gesetzt werden, ist das Kino ein geschlossener *öffentlicher* Raum, in dem „die“ Öffentlichkeit zunächst durch die Vorschrift bestimmter Körperdispositionen und Verhaltensweisen, also als „Fesselung“ in Erscheinung tritt. Die Überschreitung des privaten Bereichs hinein ins Kino ist also in der Tat, wie Gass schreibt, eine „Schwellenerfahrung“, insofern als die mit diesem Eintritt verbundenen Regeln³⁰ dem Individuum vor

28 Dem ist allerdings auch schon früh widersprochen und dem Zuschauer ein durchaus aktiver Part in der „Herstellung“ des Gesamtphänomens Film zudedacht worden. Vgl. etwa Kristin Thompson: „Der Neoformalismus vertritt die Position, dass Zuschauer aktiv sind, dass sie Verarbeitungsprozesse durchführen“ (Thompson 1998: 447). Damit werden frühe Anregungen der Filmtheorie von Hugo Münsterberg wieder aufgegriffen (vgl. Monaco ¹1977, 2002: 419; dort auch zu Eisenstein S. 431, zu Bazin S. 436).

29 Der Reiz des Dauerbrenners und „Kultfilms“ *Rocky Horror Picture Show* (Richard O'Brien, 1975) scheint v.a. darin zu liegen, dass die Rezeptionskonvention gerade dieses einzigen Films mit der Norm bricht und vom Kinopublikum ein „Mitmachen“ erwartet, allerdings eben auch nur an den vorgesehenen Stellen und in ziemlich präzise organisierter Weise (vgl. die Liste aller „geforderten Aktionen“ unter http://de.wikipedia.org/wiki/Rocky_Horror_Picture_Show). Merkwürdig scheint hieran allerdings nur, dass diese Formen des standardisierten „Mitmachens“, wohl entstanden bei der Live-Teilnahme am ursprünglichen Musical (1973), auch als Partizipationsmuster der Filmvorführung ritualisierbar blieben.

30 Hier gelten also wörtlich jene „Eintrittsbedingungen“ der Kultur, von denen Habermas metaphorisch spricht (und die man nicht ungestraft „erleichtern“ dürfe) (vgl. ¹1962, 1996: 255).

allem deutlich machen, dass es nicht mehr „im eigenen Haus“, nicht mehr „bei sich selbst“ ist. Die völlige Identifikation mit dem „Kameraauge“ führt zu einer Auslieferung und Unterwerfung unter das Leinwandbild, das jedes Ich- und Distanzgefühl absorbiert.³¹ Dieser für Gass' Kinoverständnis eminent wichtige *private* Öffentlichkeit, die das Individuum seines je Eigenen beraubt, äußert sich, in seinen Worten, im Zwang, „jemand anderes zu sein“, da der Zuschauer im Kino anders „fühlt und denkt“ als der „Privatier“ zu Hause vor dem Fernsehgerät. Oder zumindest anders als es soziologische Kategorien beschreiben könnten: denn der Kinozuschauer steht zwar „nicht de facto, aber imaginär“ „außerhalb der Gesellschaft“. „Dieses andere, alternative Leben, das ihm der Film zu bieten hatte, das erschloss sich ihm allein durch das Kino, das ihm keine Wahl ließ“.

Die starke Entrückung und Absorption des Zuschauers im Kino ist, gerade im Vergleich mit der (angeblich) weniger in den Bann schlagenden Filmsichtung zu Hause, oft notiert worden.³² Allerdings ist man m.W. bisher kaum so weit gegangen, diese Entfremdung vom eigenen Ich durch das im Kino aufgezwungene „alternative Leben“ auf eine solche extreme Weise zu interpretieren wie Gass: nach seiner Auffassung hört das Subjekt mit seinen Erfahrungen, seinem Sich-Unterscheiden von einer nur abgebildeten Objektwelt, mit seinem Reservoir an „Wissen“ und Bildung im Kino schlicht auf zu existieren. Denn

das Kino war dieses andere Leben, in dem ich verschwand, das mich zu einem Wesen ohne Bildung machte. Im Kino kann und will ich mich nicht bilden (im Gegensatz zum Theater oder zum Museum), im Gegenteil: ich will ein anderes Leben sein, ich stelle mich außerhalb der Gesellschaft.

31 Habermas' Öffentlichkeitskonzept hingegen reagiert gerade kritisch darauf, dass im Gegensatz zu den Lese-Medien (wie Buch und Zeitung) moderne nicht-interaktive Bildmedien das Subjekt identifikatorisch verschwinden lassen, und es nicht mehr „sprechen und widersprechen“ darf (Habermas¹ 1962, 1996: 261).

32 Vgl. etwa Kloss (o.J.): „Das Kino versucht [...] die Realität der statisch auf ihren Sitzplätzen verharrenden Zuschauer verschwimmen zu lassen, ihre Realitätswahrnehmung an die Leinwand zu binden und ihnen das Gefühl einer beinahe körperlichen Anwesenheit im Geschehen des Films zu vermitteln. Dahingegen bleibt der Bildschirm (meist des Fernsehers) als Übertragungsapparat in der Realität des Zuschauers verhaftet und schwächt das Gefühl der Verbundenheit mit dem Film stark ab. Der Fernseher suspendiert den Film von seiner transzendierenden illusionistischen Kraft und schafft eine neue Beobachtungssituation, die von einer größeren Distanz und allgegenwärtigen Beiläufigkeit geprägt ist. Er öffnet lediglich ein Fenster zu einer vergleichbaren oder etwas veränderten Welt. In der Situation des Fernsehens ist man sich seiner selbst meist viel stärker bewusst als in der des dunklen Kinos.“ Vgl. auch Hickethier (2002) zum „Erlebnistotal“ Kinofilm.

Das Kino ist also für Gass keine Stätte des „Lernens“ und der „Erfahrung“, sondern ein Ort der Entfremdung, der Auslöschung des Ichs.³³ Mit dieser paradoxen nicht-erfahrbaren Erfahrung ist daher auch nicht mit Hilfe von intellektueller und kritischer Reflexion umzugehen; die temporäre „Verwandlung in ein vorsprachliches Leben“ im Kino zwingt, wegen der damit verbundenen „Empörung oder Faszination“, nach der Filmerfahrung über diese zu sprechen, aber nicht, um sich diese ungreifbare Verwandlung retroaktiv anzueignen und sie „auf- oder durchzuarbeiten“, sondern um die ganze Welt nach diesem Maßstab zu *verändern*:

nicht mit Formen, nicht mit Bildung, sondern mit einer neuen Wahrnehmung. Nachdem man die Welt anders wahrgenommen hatte, konnte sie nicht länger bleiben, wie sie ist.

Das „revolutionäre Potential“ der Kinoerfahrung liegt also in ihrer unvermittelbaren Alterität, in ihrer „Unversöhnbarkeit“ mit der Wirklichkeit. Der Eindruck einer „alternativen Wirklichkeit“ ist so stark, dass sie beim Heraustreten aus dem Kino nicht als „reine Fiktion“ abgetan und „unschädlich“ gemacht werden kann, sondern zu einer Art kognitiven Dissonanz führt, die wiederum „keine Wahl“ lässt als die, die Welt nach dieser „anderen Wahrnehmung“ zu transformieren.

Von hier aus ist Gass' Verständnis der Rolle von Öffentlichkeit zu klären: öffentliche Rezeptionsordnungen müssen Kunsterfahrungen so strukturieren und intensivieren, dass sie nicht als „Spiel“, als Distanz und Reserve („Bildung“) zulassende „Fiktionen“ erlebt werden dürfen, die „ästhetisch“ autonom (also: folgenlos) „genossen“ (Gass: „konsumiert“) werden. Öffentlichkeit verhindert die privatisierende ästhetische Selbstgenügsamkeit und zwingt, gerade durch die totale Identifikation und Passivität der Rezeption selbst, zur „revolutionären“ weltverändernden Tat in der postrezeptiven Phase; denn nur durch eine solche Tat ist die radikale Diskrepanz zwischen Filmwirklichkeit und Realität zu bewältigen.

7. Wieder-Auferstehung des Individuums: Private Selbstaneignung von Kultur

Es liegt nun wenig daran (obwohl es ein Leichtes wäre), die Hilflosigkeit solcher naiver Erwartungen ironisch zu karikieren und ad absurdum zu führen, bzw.

33 Man vergleiche diese rabiaten Überwältigungserwartungen mit der zwar auch auf die Kinosaal-Erfahrung gemünzten, aber weitaus ambivalenteren „Apologie des Kinos“ von Th.W. Adorno – wie sie zumindest Martin Seel rekonstruiert: das Kino wird in seiner „kontemplativen Natur“ begriffen als ein „Asyl“, wo man „ein paar Stunden unkontrolliert dabeisitzen kann“ (Adorno), was den Zuschauern die „Freiheit [lässt], mehr oder weniger unbehelligt an einem Geschehen beteiligt zu sein, das sie als empfindende Subjekte gleichwohl etwas angeht“ (Seel 2004: 92).

darauf hinzuweisen, dass solch „revolutionäre“ Effekte, wenn überhaupt, dann kaum pauschalisierend von „dem“ Film (gleich welchen Inhalts, Hauptsache: auf der großen Leinwand) zu gewärtigen wären.³⁴ Interessant scheint einzig die Frage, wie aktuell eine Auffassung ist, die kulturelle Prozesse nicht individuellen und pluralistisch vielfältigen Aneignungsformen überlassen will, sondern das Individuum nur noch durch jene Verfahren der Entfremdung und des Ich-Verlusts für auf anspruchsvolle Weise kulturell formbar hält, die durch die öffentlichen Rezeptionsnormen erzwungen werden.

Seit Schopenhauer und Nietzsche wird freilich genau die paradoxe These vertreten, dass nur der ekstatisch-dionysisch sich vom lästigen *principium individuationis* freimachende, im kollektiven Taumel bzw. im Bewusstseins-Nirwana sich selbst vergessende Mensch noch fähig ist zu authentischen Begegnungen mit dem, was „die Kunst“ wirklich will. Reaktualisiert wurde die Idee von Kunst als einer kollektiven Erfahrung, die den Einzelnen ekstatisch von seiner atomistischen und egoistischen Vereinzelung befreit, damals bekanntlich in Wagners „Bühnenweihfestspielen“; heute würde man auch in den riesigen Musical-Vergnügungstempeln, bei der „Love Parade“ und bei Massen-„Rave“-Partys dasselbe Prinzip verwirklicht sehen: kollektive Hingabe an eine für Massen inszenierte überdimensionierte „Aufführung“, von der das anwesende Massenpublikum selbst wesentlicher Bestandteil und oft Hauptattraktionspunkt ist. Die kulturellen Darbietungen werden zum tendenziell sekundären Auslöser, damit die Masse vor allem *sich selbst* feiern kann, sei es als wieder zu restaurierende „germanisch-nationale Kulturgemeinschaft“, sei es als jugendliche post-ideologische Spaßgesellschaft (oder als weltverändernde Revoluzzer-Clique). Die vielen gleichzeitig anwesenden Anderen bilden neben den überwältigenden Ausmaßen der eigentlichen Performance eine zusätzliche Droh- und Einschüchterungskulisse, die einträchtig-konforme Reaktionen mit wenig Spielraum für individuelle, oder gar kritisch-distanzierte Haltungen erzwingt.

Trotz (und gerade wegen) dieser aktuellen Formen von „Kultur durch Ichvergessenheit“ muss auf die historische Begrenztheit dieses Modells hingewiesen werden. Die sich auf antikisierende bzw. außereuropäische Modelle berufende Ästhetik der Selbstaufgabe wurde Ende des 19. Jahrhunderts als polemisches Remedium gegen die zeitgenössische, nur noch historisierende, bürgerlich-philiströse Beschäftigung mit den zu Statussymbolen und Distinkti-

34 Gass nennt an einer Stelle, quasi en passant, die „Nouvelle Vague“ als exemplarisches Modell eines solchen revolutionären Bezugs auf die außerfilmische Wirklichkeit; wir trauen uns keine Einschätzung dieser Interpretation zu, aber selbst wenn sie korrekt sein sollte, taugt dieses historische Referenzmodell kaum, um heute, 2006, den Verlust der authentischen Kino-Erfahrung einzuklagen.

onsmitteln degradierten Kulturgütern gesetzt. Der polemische Bezugspunkt ist freilich bis heute derselbe geblieben: der „Privatier“, der den einschneidenden, ich-gefährdenden Anspruch der Kunst entschärft, entwürdigt und zur harmlosen Möblierung seines emotionalen Konsumhaushalts missbraucht. Gleichwohl scheint mehr als hundert Jahre (und was für welche...) später die Empfehlung der totalen (totalitären?) Versenkung des Ichs in die Kultur durch den öffentlichen Kollektivzwang zu einer „anderen Wahrnehmung“ von einer seltsam anachronistischen Naivität.

Obwohl, wie gesagt, die Moderne in der Kunst durch verschiedene (technologisch unterstützte) individualisierende und intimisierende Tendenzen (Buchdruck, „Kammer“- bzw. Hausmusik, das portable, nicht an den kirchlichen Raumkontext fixierte Gemälde, Radio, CD, DVD) auch vielfältige *Alternativen* zum kollektivistischen Kunst-Erleben möglich gemacht hat³⁵, scheint das Modell der Kult(ur)-Erlebnis-Gemeinschaft, in der die innengesteuerte, eigenzeitliche und individualisierte Beschäftigung mit der Kunst keinen Platz und kein Recht hat, auch heute noch in vielen Vorstellungen herumzuspukeln, die das private Kunsterleben höchstens als defizitären Ersatz-Modus des Kulturgüter-Konsums gelten lassen.

Dabei beschränkt sich der anti-individuelle Affekt nicht auf die vermassenen Rezeptionsformen so genannter populärer, kulturindustriell produzierter Kunst in „Warenform“. Auch die sog. anspruchsvolle Kunst will, wenngleich mit anderen Formen, das Individuum weitgehend von sich selbst „befreien“. Auch wo Kunst sich „letztlich“ an das Individuum wendet, geschieht das nur, um es als solches (also als eine sich auf sich beziehende, in sich geschlossene Entität) zu verunsichern und in Frage zu stellen. Mit dem neuzeitlichen Verlust der aristotelischen Teleologie scheint auch die aristotelische Katharsis auf halbem Wege steckengeblieben: Ziel der Identifikation mit dem fiktionalen Kulturgeschehen ist nicht mehr die „Befreiung“ und „Reinigung“, sondern die Erschütterung („Mitleid und Furcht“) als Selbstzweck.

35 Gass' Bemerkung „der Film bezog sich immer auf die Masse, die im Kino saß, nicht auf ein Individuum, das ein Buch las oder ein Gemälde betrachtete“ muss zumindest insofern kinohistorisch korrigiert werden, als die technologische Entwicklung zu Beginn der Kinematographie „Filmabspielapparate“ für den Hausgebrauch als eine durchaus naheliegende technische Alternative zu der erst später erfolgten Entscheidung für Projektionen in öffentlichen Sälen vorsah. Der „andere Anfang“ des Films, zu dem das heutige Heim-Kino nur wieder zurückkehrt, dürfte ein anderes, nicht mehr ganz so zwingendes Licht auf die Verbindung von Film und Kinosaal werfen (vgl. dazu Kramer 1996 und Zielinski 1989: 19ff.; dort auch viele andere wohltuend „anti-cineastische“ Bemerkungen gegen „die Stilisierung des Kinos zum Mythos, seine Heiligsprechung als ritueller Ort filmischen (Er)Lebens, seine Auratisierung gegenüber dem verkommenen Televisuellen“, S. 12).

In der Tat ist das entsprechende volkspädagogische Denkmuster, in freilich abgeschwächter Form, auch in vielen kulturpolitischen Debatten virulent. Sobald bei der Diskussion um die Erhaltungswürdigkeit von öffentlichen Spielstätten für Theater, Oper und Ballett in finanzmaroden Kommunen auch nur angedeutet wird, dass heute allseits zugängliche Fernseh- und Videoaufnahmen von fast allen gängigen Bühnenwerken das Desiderat eines Dreispartenhauses in *jeder* größeren Provinzstadt etwas weniger dringlich erscheinen lassen könnte (als zu Zeiten, in denen diese privat zu nutzenden Medien eben nicht zur Verfügung standen)³⁶, wird reflexartig auf der Notwendigkeit und Unersetzbarkeit öffentlicher, d.h. staatlicher Kultureinrichtungen bestanden; offenbar vor allem deshalb, weil diese, qua „Kulturauftrag“, *gezwungen* sind, ihre Konsumenten (oft in der Form von quasi *erzwungenermaßen* präsenten „Abbonenten“) zu „anderen Wahrnehmungen“ zu „*zwingen*“, als sie sie sich selbst freiwillig zumuten würden. Der öffentliche Kulturverantwortliche ist der Arzt, der die Medizin kennt, die *wirklich* „gut“ für uns ist, auch wenn sie bitter schmeckt; deswegen darf er uns *zwingen*, sie zu schlucken, anstatt des ungesunden Zeugs, das wir zu Hause ohne seine Ein- und Aufsicht zu uns nehmen.³⁷

Soweit die „öffentliche Theorie“. Die Praxis hingegen wird, in säkularen post-totalitären Gesellschaften, weitgehend durch private Entscheidungen realisiert. Denn in liberalen „Kulturen“ bleibt es jedem Einzelnen überlassen, sich einer solchen, noch allenthalben herumgeisternden paternalistischen Zwangskulturkonzeption durch eine mündig gewordene „private Kulturprogrammpolitik“ zu entziehen, u.a. eben durch Kauf und Ausleihe von DVDs. Dieser Trend ist sowieso, allen Untergangs-Unkenrufen vom Gass'schen Typ zum Trotz, seit langem unumkehrbar.³⁸ Interessant an Gass' Rückzugs-Scharmützel ist einzig das Umschalten von Inhalt auf Form: da erkannt wird, dass es in der Tat einen wachsenden und vielschichtigen DVD-Markt gibt, der nicht nur die gängigen Hollywood-Blockbuster zu Hause verfügbar macht (und die FAZ-Rubrik, die

36 Anlässlich der Diskussion um die mögliche Schließung des Volkstheaters in Rostock hatte der Verfasser in einem musikwissenschaftlichen Listen-Diskussionsforum im April 2001 ähnliche Argumente geltend gemacht, wodurch sich einer der Beteiligten, Max Nyffeler, autorisiert fühlte, ihn ohne Namensnennung in seiner nmz-Kolumne (Nyffeler 2001) als einen rein ökonomisch denkenden „Kulturverächter“ á la McKinsey zu denunzieren...

37 Der Arzt ist ein von Platon oft bemühtes Beispiel für eine höhere Kompetenz, die die niedriger stehenden, konträr lautenden Einsichten des nur nach privaten Nutzen und Geschmack urteilenden „Laien“ übersticht.

38 „Whatever our vestigial affections for the focused experience, public space and higher resolution images of cinema, the social experience of the audiovisual is now overwhelmingly in the home“ (Stoneman 1996: 119). „The domestic is the primary site of the audiovisual for most people at the end of the twentieth century....“ (ebd.).

Gass' Artikel ironischerweise beherbergt, macht sehr verdienstvoll ja gerade darauf aufmerksam), muss es plötzlich die spezifische Kinosaal-Sichtung sein, die nun zur *conditio sine qua non* der „richtigen“ Rezeption erklärt wird.

Um es abschließend literarisch zu pointieren: die Anwälte öffentlicher Kultur gerieren sich auch heute noch oft als topologische Wächter über Zugänge und Orte. Sie wachen über die „Eintrittsbedingungen“ (Habermas) und stehen „vor der Kultur“ wie Kafkas Türhüter „[v]or dem Gesetz“: sie achten darauf, niemanden (zumindest: nicht zu viele, oder wenigstens: nicht zu billig) hineinzulassen. Wer trotz des Verbotes hineingeht, wird gewarnt: „Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen“.³⁹ Auch wenn wir es wagen sollten, uns nun auch den „anspruchsvollen“ Kinofilm ins Haus zu holen: ihn richtig „wahrzunehmen“ wird uns nicht mehr gelingen.

Aber: Bange machen gilt nicht. Wer sich einschüchtern lässt, wird wie bei Kafka zu spät merken, dass diese Tür die einzig richtige ist, die, die *nur für ihn* „bestimmt“ war. Das heißt: das Leben ist zu kurz, um uns unsere je eigenen Zugänge zur Kultur von öffentlichen Türhütern verbieten zu lassen.

Literatur

Stand aller angegebenen Internetadressen: 23.07.2006

Adorno, Th. W. (2000, ¹1973): *Ästhetische Theorie*, 15. Aufl., Frankfurt am Main.

Albersmeier, Fr.-J. (2003) (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, 5. Ausg., Stuttgart.

Arnheim, R. (2003, ¹1932): Film als Kunst, in: Albersmeier (2003), S. 176-200.

Benhabib, S. (1997): Die gefährdete Öffentlichkeit, in: Leggewie, Cl./Michalski, Kr. (Hrsg.): *Medien und Demokratie*, Schriftenreihe Transit Heft 13, Frankfurt am Main, S. 26-41.

Blumenberg, H. (1996, ¹1989): *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main.

Ejchenbaum, B. M. (2003, ¹1927): Probleme der Filmstilistik, in: Albersmeier (2003), S. 97-137.

Gass, L. H. (2006): Die Stunde des Privatiers. Mit der DVD erlischt das revolutionäre Potential des Films, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10. 1. 2006, S. 35.

Habermas, J. (1996, ¹1962): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990, 5. Aufl., Frankfurt am Main.

39 Etwa unter http://de.wikisource.org/wiki/Vor_dem_Gesetz.

- Hansen, M. (1994): Early cinema, late cinema. Transformations of the public sphere, in: Williams, L. (Hrsg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, S. 134-152.
- Hickethier, K. (2002): Die bundesdeutsche Kinoöffentlichkeit in den fünfziger Jahren, in: *Zwischen-Bilanz. Eine virtuelle Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, im Internet unter: <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Hickethier.htm>
- Hill, J./McLoone, M. (1996) (Hrsg.): *Big Picture, Small Screen. The Relations between Film and Television*, Luton.
- Johnson, S. (2005): *Everything Bad is Good for You. How Today's Popular Culture is Actually Making Us Smarter*, New York.
- Kloss, B. (o. J.): *Kriterienkatalog Film* (im Rahmen des Projekts „History Show. Neue Medien in der Geschichtswissenschaft“), im Internet unter: <http://www.univie.ac.at/History-Show/hs/medien/film.html>
- Kluxen, W. (1996): Zwang zur Kultur, in: *Die politische Meinung* 321, S. 85-94.
- Kramer, P. (1996): The lure of the big picture: Film, television and Hollywood, in: Hill/McLoone (1996), S. 9-46.
- Luhmann, N. (1999, ¹1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, 3. Aufl., Frankfurt am Main.
- McLuhan, M. (2003, ¹1964): *Understanding Media. The Extensions of Man*, London.
- Menke, C. (1991): *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main.
- Monaco, J. (2002, ¹1977): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Mit einer Einführung in Multimedia, 4. Aufl., Reinbek bei Hamburg.
- Nyffeler, M. (2001): Theaterschließung – na und?, in: *Neue Musikzeitung*, April (auch im Internet unter <http://www.beckmesser.de/kol/2001-4.html>).
- Paech, J. (2003, ¹1997): Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik, in: Albersmeier (2003), S. 465-498.
- Paech, A./Paech J. (2000): *Menschen im Kino. Film und Literatur*, Stuttgart/Weimar.
- Rössler, B. (2001): *Der Wert des Privaten*, Frankfurt am Main.
- Schurian, W. (1998): *Film im Fernsehen. Zur Psychologie der Filmerfahrungen im Alltag*, Göttingen.
- Seel, M. (2004): *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt am Main.
- Siedler, W.J. (¹1960, 2002): Verteidigung des Fernsehens, jetzt in: ders.: *Weder Maas noch Memel. Ansichten vom beschädigten Deutschland*, Stuttgart, S. 302-309.
- Stoneman, R. (1996): Nine notes on cinema and television, in: Hill/McLoone (1996), S. 118-132.
- Thompson, Kr. (1998): *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton (hier zit. nach der part. Übersetzung in Albersmeier 2003, S. 427-464).
- Williams, R. (1975): *Television. Technology and Cultural Form*, New York.
- Zielinski, S. (1989): *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg.