

1.4 Der Kommentar zur Geschichte des Kinos im Post-Kino-Zeitalter

1.4.1 Post-Kino und Filmgeschichte(n)

Als Kommentatoren des Kinos können Daney und Godard im Forschungsfeld zum Verhältnis von Geschichte und Film und zur Filmgeschichte, sowie in aktuellen filmwissenschaftlichen Post-Kino-Debatten positioniert werden. Post-Kino-Diskurse fragen danach, wie Kino sich wandelt, nachdem der Kinosaal nicht mehr der einzige Ort für Filme und Bewegtbilder ist. Hier wird diskutiert, ob Kino im Kontext digitaler Medien und Technologien, neuer Produktions- und Distributionspraktiken, neuer Orte und Dispositive in seinen hybriden Verbindungen eine Fortsetzung erfährt, oder ob es ein abgegrenztes, eigenständiges Dispositiv bleibt. Die filmwissenschaftliche Debatte zur Apparatus-Theorie und zum Dispositiv habe ich bereits in I.1.4 resümiert. Traditionell bezeichnet der Dispositiv-Begriff die Anordnung technischer Elemente im Kinosaal und dabei vor allem das Verhältnis von Projektor/Projektion und Zuschauer*innen, die durch das Dispositiv einem illusorischen Realitätseindruck und damit einer Ideologie unterworfen werden. So wurde der Begriff mit Bezug auf Kino und seinen Ort, den Saal, lange ideologiekritisch und psychologisch bzw. psychoanalytisch verwendet. Mit dem Ende der Hegemonie des Kinosaals ändert sich dies. Nun verweist der Dispositiv-Begriff auf eine bestimmte ästhetische, ortsgebundene Zuschauer*innenerfahrung, die »Kino« definiert – oder eben nicht mehr. Mit meinem Ansatz, Geschichte des Kinos als Produkt eines fortlaufenden Kommentars zu denken, verschiebe ich die Post-Kino-Diskussion von der Ebene des Dispositivs auf die Ebene des Textes und konzentriere mich auf das Problem der Definition des Kinos, das als Bedeutungszusammenhang und Primärtext ebenso vollendet wie neu geöffnet, definiert wie neu definiert werden kann.

Post-Kino-Debatten erweisen sich insofern als filmhistorische Debatten, als dass sie retrospektiv die Frage danach öffnen, worum es sich beim filmhistorisch untersuchten Gegenstand genau handelt, wie das »Kino« und »was« als Kino zu welchem Zeitpunkt zum Gegenstand einer (film-)historischen Untersuchung also überhaupt werden kann oder konnte. Diese Frage hat eine lange Geschichte, die so alt wie das Kino selbst. Wie Pascal Dupuy (und vor ihm Martin A. Jackson) bemerkt, hat schon 1898 Boleslaus

Matuszewski eine Broschüre mit dem Titel *Une nouvelle source de l'histoire* veröffentlicht¹. Von Anfang an stellt sich die Frage nach der Geschichte der Kunstform wie nach der Möglichkeit, vermittelt der Kunstform historisches Wissen zu generieren – über eine äußere Historie ebenso wie über die Geschichte der Kunstform selbst, womit von Anfang an auch die Selbsthistorisierungspotenziale des Mediums zur Debatte stehen. Damit berührt sind – in späteren Phasen – auch die Selbsthistorisierungspotenziale der filmwissenschaftlichen Disziplin, insofern diese die Geschichtsschreibung ihrer eigenen theoretischen Grundlagen und historiographischen Ansätze betreibt, die Geschichte der Filmtheorie und der Filmgeschichtsschreibungen schreibt.

1.4.2 Von traditionellen Filmgeschichtsschreibungen zur »New Film History«, Medienarchäologie und Filmkulturforschung

Die ersten, traditionellen Filmgeschichten zeichnen eine lineare, chronologische Geschichte der ästhetischen und technischen Entwicklung der Kunstform nach, entlang der Namen großer Werke und großer Filmemacher*innen, wobei Filme oft als Ausdruck nationaler Charakteristika gedeutet werden. 1926 veröffentlicht Terry Ramsaye in London *A Million and One Nights*, eine Auflistung von Filmen, in der die Entwicklung der Technik und die Qualen großer Filmkünstler*innen behandelt werden². In ihrer *Histoire du cinéma* von 1935 verstehen Maurice Bardèche und Robert Brasillach Filmgeschichte als Fortsetzung einer Nationalgeschichtsschreibung und nationale Kinematographien als Widerspiegelungen nationaler Charakteristika³. Nach dem Zweiten Weltkrieg erscheint dann Georges Sadouls (oft überarbeitete und neuaufgelegte) *Histoire générale du cinéma* (1946–1978) in sechs Bänden über die Werke »großer Regisseur*innen«, während später Jean Mitry eine fünfbändige *Histoire du cinéma* vorlegt (1968–1980)⁴. Der nach Maßgabe eines nationalen oder individuellen Genies zugeschnittene Kanon zeichnet sich hierbei als zentrales Definitionskriterium von Kino ab.

Der Beginn einer verstärkten Auseinandersetzung der akademischen Geschichtswissenschaft mit dem Film kann nach François Garçon und Pierre Sorlin in den 1950er Jahren verortet werden⁵. Als Grund für das wachsende Interesse von Historiker*innen für Film als Quelle historischen Wissens kann, neben der Popularität von Filmgeschichtsschreibungen wie jener von Sadoul, vor allem der Einfluss der Annales-Schule

-
- 1 Vgl. Pascal Dupuy, »Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire«, in: *L'Homme et la société*, vol. 4, no. 142, 2001. S. 91–107; 91. Vgl. Martin A. Jackson, »Film As a Source Material: Some Preliminary Notes Toward a Methodology«, in: *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 4, no. 1, Summer 1973. S. 73–80, zitiert nach Dupuy, »Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire«, S. 91.
 - 2 Vgl. Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*. London: Simon & Schuster, 1926.
 - 3 Vgl. Maurice Bardèche, Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*. Paris: Denoël et Steele, 1935.
 - 4 Vgl. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma* Tomes 1–6. Paris: Denoël, 1946–1978. Vgl. Jean Mitry, *Histoires du cinéma* Tomes 1–5. Paris: Éditions Universitaires, 1968–1980. Vgl. für Mitrys Bibliographie Jacqueline Vairel, »Bibliographie de Jean Mitry«, in: 1895, *revue d'histoire du cinéma*, hors-série, 1988. S. 35–40.
 - 5 Vgl. François Garçon, Pierre Sorlin, »L'historien et les archives filmiques«, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 28, no. 2, avril-juin 1981. S. 344–357.

auf die Geschichtswissenschaft genannt werden und die damit verbundene Öffnung der Geschichts- auf die Sozialwissenschaften, was eine Erforschung von populärkulturellen Phänomenen erforderlich machte⁶. Schließlich hat in Frankreich vor allem Marc Ferro, der ebenfalls in der Tradition der Annales-Schule steht, mit seinem Buch *Cinéma et histoire* von 1976 den Film als Quelle geschichtswissenschaftlicher Forschung aufgewertet: Bild- und Tondokumente können gesellschaftliche Realitäten aufdecken, die in textlichen Geschichtsschreibungen nicht zur Darstellung gebracht werden können⁷. 1975 haben auch die *Cahiers* Ferro zu diesem Thema interviewt – in der Zeit, in der Daney schon Chefredakteur war⁸. Im angloamerikanischen Raum wurde 1976 im von Paul Smith herausgegebenen Sammelband *The Historian and Film* (u.a. mit einem Beitrag von Ferro) weiter darüber diskutiert, wie Filme als historische Dokumente behandelt werden können⁹. In dieser Tradition steht auch Robert A. Rosenstone, der 1995 in *Revisioning History* in der filmischen »vision« eine sinnvolle Ergänzung der »written history« erkennt¹⁰.

In den 1970er Jahren werden kanon- und autor*innenbasierte Modelle von Filmgeschichtsschreibungen wie jener von Sadoul zunehmend einer kritischen Revision unterzogen. Die »New Film History«, wie sie von Robert C. Allen, Douglas Gomery, Tom Gunning und André Gaudreault entwickelt und von Thomas Elsaesser 1986 unter diesem Namen zusammengefasst wurde, kann mit Paul Kusters als »revisionistisch« bezeichnet werden¹¹. Ihr Ausgangspunkt ist die Aufarbeitung der Frühgeschichte des Films, der Gang in die Archive, die Erschließung neuer historischer Quellen für die Filmgeschichtsschreibung¹². In ihrer Folge konnten frühere Filmgeschichtsschreibungen, die von einem eindeutigen Ursprung und einem chronologisch-linearen, progressiven und teleologischen Verlauf ausgegangen waren, in Frage gestellt bzw. in einem Feld anderer möglicher Genealogien aufgefächert werden – ein von Foucault inspiriertes Vorgehen, der, ausgehend von Archivarbeit, die Entstehung normativer Diskurse und Geschichtsvorstellungen in einem Feld multipler Ursachen und Beziehungen analysiert hatte¹³. So reinterpretierten Gunning und Gaudreault das frühe Kino als diskontinuierliche

6 Vgl. Dupuy, »Histoire et cinéma«, S. 91f.

7 Vgl. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*. Paris: Denoël, 1976. Vgl. auch ders., »Le film, une contre-analyse de la société?«, in: *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 28ème année, no. 1, 1973. S. 109–124.

8 Vgl. ders., Ignacio Ramonet, »Cinéma et histoire, entretien avec Marc Ferro«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 257, mai-juin 1975. S. 22–26.

9 Vgl. Paul Smith (Hg.), *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

10 Vgl. Robert A. Rosenstone, *Revisioning History. Contemporary Filmmakers and the Construction of the Past*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

11 Vgl. Kusters, »New Film History«, S. 40. Vgl. Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985. Vgl. Tom Gunning, »The Cinema of Attraction: Film, its Spectator and the Avant-Garde«, in: *Wide Angle*, vol. 8, no. 3–4, Fall 1986. S. 63–70. Vgl. André Gaudreault, Tom Gunning, »Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?«, in: Jacques Aumont, Gaudreault, Michel Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989. S. 49–63. Vgl. Thomas Elsaesser, »The New Film History«, in: *Sight and Sound*, vol. 35, no. 4, 1986. S. 246–252.

12 Vgl. Kusters, »New Film History«, S. 44.

13 Vgl. Elsaesser, »The New Film History as Media Archaeology«. Vgl. Kusters, »New Film History«, S. 44.

Abfolge nicht narrativer visueller Attraktionen, als »Nummernrevue« von Spezialeffekten, die ihre Ursprünge im Jahrmarkt und im Variété hatten und erst später im Zuge der Industrialisierung des Kinos einer Normativierung durch »klassische« narrative Modalitäten zum Opfer fielen¹⁴. Auf diese Weise konnte eine komplexere, erweiterte Ursprungslage und Genealogie des Kinos deutlich werden. Die filmwissenschaftliche Untersuchung von Filmgeschichte widmete sich fortan nicht mehr einzelnen Werken oder wichtigen (meist weißen und männlichen) Autor*innen, sondern untersuchte Filme in dezidiert technischen, gesellschaftlichen, ökonomischen Kontexten, in Bezug auf ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen. So betrachten David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson im Zuge ihres neoformalistischen Ansatzes das klassische Produktionsmodell des amerikanischen Studiokinos, das Miriam Hansen als Produkt moderner kultureller, ästhetischer, technologischer und wirtschaftlicher Bedingungen weiter interpretiert (vgl. I.1.1)¹⁵. In Frankreich wurden diese gesellschaftlichen und sozioökonomischen Kontexte von Filmen sowie die epistemologischen und methodologischen Probleme von Filmgeschichtsschreibungen vor allem von Michèle Lagny diskutiert¹⁶. Der revisionistische Ansatz der »New Film History« lässt sich mit Oliver Fahle wie folgt zusammenfassen:

»Die Konzentration auf große Regisseure, der makrohistorische Zugriff, die lineare Konzeption des Geschichtsverlaufs sowie die zweifelhafte Quellenlage, die sich meistens nur aus dem Gedächtnis der Filmhistoriker speist, sind die wesentlichen Punkte der Kritik [...] Dagegen stützt sich die *New Film History* auf historiografische Methoden, setzt also auf eine verstärkte Archiv- und Quellenarbeit, sieht nicht mehr nur den Regisseur als leitende Figur im Zentrum, verweist auf widersprüchliche und nicht linearisierbare Prozesse des Geschichtsverlaufs, konzentriert sich eher auf Mikrogeschichten, anstatt das große Ganze in den Blick zu nehmen: Kurz: Filmgeschichte verliert den epischen Gestus, wird aber dafür wissenschaftlich korrekt.«¹⁷

Fahle merkt kritisch an, »dass die *New Film History* in gewisser Weise an der Austreibung des Films aus der Filmwissenschaft arbeitet, mindestens aber eine Leerstelle hinterlässt, indem sie seine ästhetische Beschaffenheit als beigeordnetes Element [...] behandelt.«¹⁸ Dass durch eine schiere Applikation soziologischer und ökonomischer Betrachtungsweisen keine neue Perspektive auf Filmästhetik entwickelt werden kann, hat auch Pierre Sorlin erkannt. Dann aber schlägt er doch nur eine Neuorientierung der Filmgeschichtsforschung an den Gesellschaftswissenschaften vor, um die »Zirkulation

14 Vgl. Gunning, »The Cinema of Attraction«. Vgl. Gaudreault, Gunning, »Le cinéma des premiers temps«.

15 Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Vgl. Hansen, »The Mass Production of the Senses«, S. 62.

16 Vgl. Michèle Lagny, »Épistémologie de l'Histoire«, in: Aumont, Gaudreault, Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, 1989. S. 15–23. Vgl. dies., *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Nathan, 1992.

17 Oliver Fahle, »Das Material des Films«, in: Sommer, Hediger, Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*, 2011. S. 293–306; 294. Hervorhebung im Original.

18 Ebd. S. 296. Hervorhebung im Original.

von Filmen innerhalb der Gesamtbewegung der Produktion und Verbreitung von Gütern im industriellen Zeitalter« zu berücksichtigen¹⁹. »Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?« ist der Titel von Sorlins Aufsatz aus dem Jahr 1996. Der Titel eines späteren Aufsatzes von Jacques Aumont, »L'histoire du cinéma n'existe pas« (2011), klingt wie eine Antwort: Die Geschichte des Kinos/die Filmgeschichte existiert nicht, wenn Film lediglich als soziales Artefakt mit kulturell-ideologischem Ausdruck und ästhetischem Abfall verstanden wird²⁰. Wenn jedoch Sorlin Zweifel an der Ergiebigkeit einer neopositivistischen Filmgeschichtsschreibung ankündigt, die nicht den ästhetischen Aspekten der Filme Rechnung tragen kann, macht Aumont darüberhinausgehend deutlich, dass diese ästhetischen Aspekte auch einer kohärenten Historisierung im Sinne der Kunstgeschichte widerstehen. Filmbilder, so Aumont, haben weniger einen historischen Wert als ein semantisches Vermögen, das interpretiert werden muss, auch zeichnen sie sich durch ein Nachleben bzw. die Rückkehr des Vergangenen aus, das sie keine lineare Zeitlichkeit annehmen lässt²¹. Daher, schließt Aumont, gibt es keine Filmgeschichte als Kunstgeschichte, sondern nur eine Geschichte des sozialen Wesens der Filmbilder, auf das diese aber eben nicht reduziert werden können²².

Ohne aus dieser Sackgasse herauskommen zu können – oder zu wollen – hat sich in der Folge der »New Film History« die akademische Forschung zur Filmgeschichte mehr und mehr mit dem zunehmenden Wandel des Mediums und des Ortes des Films beschäftigt, und dabei ästhetisch-hermeneutische Fragestellungen zugunsten von medientheoretischen oder eher noch medienmateriellen Aspekten weiter aufgegeben. Im von Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger und Oliver Fahle herausgegebenen Sammelband *Orte filmischen Wissens* (2011) macht Malte Hagener in seinem Beitrag deutlich, dass die Filmwissenschaft die Frage »Was ist Film?« (also der ontologische Ansatz Bazins) über die Frage »Wann ist Film?« (womit der genealogische Ansatz der »New Film History« gemeint ist) zunehmend auf die Frage »Wo ist Film?« verschoben, und damit die Orte der Produktion und Rezeption in den Fokus des Forschungsinteresses gerückt hat²³. Nachdem mit der »New Film History« der Kanon großer Autor*innen und ihrer Filme kritisiert wurde, ist nunmehr auch der Kinosaal als hegemonialer Ort für die Bewegtbilder und Definitionskriterium für »Kino« in Frage gestellt. Dies gilt auch für die Indexalität, also die Aufnahme des Wirklichen auf einem materiellen Filmstreifen, der sich angesichts elektronischer Aufnahmemedien wie Video/VHS sowie der fortschreitenden Digitalisierung nur noch als ein Trägermedium unter anderen erweist.

Die Bestimmung dieses veränderten Ortes und der medialen Transformationen des Kinos ist Gegenstand der Medienarchäologie. Parallel zur Digitalisierung und der mit ihr einhergehenden medialen, sozialen, technologischen und topographischen Ausdifferenzierung des Films hat die Medienarchäologie eine immer größere Rolle für die Film-

19 Vgl. Pierre Sorlin, »Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?«, übers. v. Claudia Kalscheuer, in: *montage AV*, Band 5, Heft 1, 1996. S. 23–37; 27.

20 Vgl. Jacques Aumont, »L'histoire du cinéma n'existe pas«, in: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 21, no. 2–3, 2011. S. 153–168.

21 Vgl. ebd. S. 163–166.

22 Vgl. ebd. S. 166.

23 Vgl. Hagener, »Wo ist Film (heute)?«, S. 46f.

wissenschaft eingenommen, wobei sie, so Thomas Elsaesser in seinem Aufsatz »New Film History as Media Archaeology« (2004), die »New Film History« als Paradigma der Film- und Mediengeschichtsschreibung fortführen soll²⁴. Als historischen Vorläufer von Vertreter*innen der Medienarchäologie wie Thomas Elsaesser, Wanda Strauven oder Michael Wedel hat Hediger Eisensteins *Allgemeine Geschichte des Kinos* (1946) ausgemacht (vgl. I.3.5), in der der russische Filmemacher verschiedene mögliche Genealogien des Kinos in Verbindung mit anderen Kulturtechniken, Kunstformen und Medien untersucht²⁵. Auf diese Weise kann eine lineare und zusammenhängende Filmgeschichte aufgebrochen und auf andere Genealogien ausgeweitet werden. Dies ist auch das Projekt von Siegfried Zielinski, der Kino und Fernsehen als kulturindustrielle Intermezzi in einem weiter gefassten audiovisuellen Diskurs verhandelt hat²⁶. Beeinflusst ist die Medienarchäologie, wie sie vor allem im deutschen und angloamerikanischen (weniger im französischen) Raum praktiziert wird, mit Hediger vom »Techno-Hegelianismus« Friedrich Kittlers, für den das Kino, neben der Schreibmaschine und dem Grammophon, das Medienzeitalter strukturiert, wobei der Computer zum totalen Medium aller anderen Medien mutiert²⁷. Im Vergleich dazu wird Elsaessers Ansatz eher bestimmt von einer Ausdifferenzierung von Medien (Film, Radio, TV, VHS, DVD etc.), die untereinander interagieren und immer neue Kombinationen eingehen, wodurch Kino als ein Medium unter vielen nur in Wechselwirkung mit allen anderen zu denken ist. Die Konvergenz der Medien besteht bei Elsaesser weniger in ihrer Aufhebung in einem Hypermedium, sondern in der Praxis der Medienarchäologie selbst, welche, als »Radikalisierung« des genealogischen Denkens der »New Film History«, alternative (linear verlaufende) Genealogien miteinander artikuliert, um Ursprünge, kausale und chronologische Genealogien und historische Verhältnisse zwischen den Medien in ihrer schier unendlichen Diversität und Virtualität bewahren zu können²⁸. Wenn Elsaesser die Bedeutung Foucaults für die »New Film History« betont, dann gilt dies verstärkt für seinen medienarchäologischen Ansatz, da er Foucaults Warnung davor, durch das »genealogische« Verfahren von der Gegenwart aus doch wieder zu Ursprüngen und linearen Geschichtsvorstellungen zurückzukehren, besonders ernstnehmen will²⁹. Einen ebenfalls von Foucault inspirierten »archäologischen« Ansatz (eine »Archäologie des Kinos«) verfolgt Maria Tortajada mit ihrer »historischen Epistemologie«, ein Begriff, den Foucaults Lehrer und Dissertationsbetreuer Georges Canguilhem geprägt hatte. Tortajada analysiert die epistemischen Voraussetzungen, die die Entstehung des Kinos möglich gemacht haben. Auch untersucht sie andere visuelle Dispositive, womit das Kino einen eigenen, isolierten Ursprung verliert³⁰.

24 Vgl. Elsaesser, »The New Film History as Media Archaeology«.

25 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 354. Vgl. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*.

26 Vgl. Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Hamburg: Rowohlt, 2002. Vgl. ders., *Audiovisionen*.

27 Vgl. Hediger, »Archaeology vs. Paleontology«, S. 355. Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*. Brinkmann & Bose: Berlin, 1986.

28 Vgl. Elsaesser, »The New Film History as Media Archaeology«, S. 98f.

29 Vgl. ebd. S. 104.

30 Vgl. Maria Tortajada, »Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie«, in: *Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinéma: Journal of Film Studies*, vol. 14, no. 2–3, 2004. S. 19–51; 44f.

Im von Tortajada und François Albera herausgegebenen Band *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era* (2010) werden visuelle Dispositive aus der Frühzeit des Kinos innerhalb eines breiteren epistemologischen Rahmens verhandelt und die Diversität dieser Dispositive als Vorwegnahme der Diversität gegenwärtiger digitaler Phänomene interpretiert, die jenseits des klassischen Kino-Dispositivs gelagert sind³¹.

Mit Sommer, Hediger und Fahle reagieren diese medienarchäologischen Ansätze, durch die der Film bzw. das Kino im heterogenen Kontext einer »Mediengeschichte der Apparate, Techniken und Episteme« untersucht wird, auf den im digitalen Zeitalter immer offensichtlicher werdenden Umstand, »dass sich das Kino als Ort des Films nicht mehr von selbst versteht«³², also die eigene Hegemonie und nur »seine« Geschichte einbüßt. Damit geht in der Filmkulturforschung auch ein Wandel der Cinephilie einher, die früher an das traditionelle Dispositiv des Kinos gekoppelt war, an den Kinosaal als Ort der Projektion – wie etwa noch im Paris der Nachkriegszeit, als die jungen französischen Filmkritiker*innen und Angehörigen der Nouvelle Vague die Filmgeschichte in den Pariser Kinosälen und der Cinémathèque Française von Henri Langlois entdeckten. Der Filmhistoriker Antoine de Baecque hat dieses »goldene Zeitalter« der (französischen) Cinephilie von 1944–1968 und ihren quasi religiösen Kult des Kinosaals erforscht³³. Diese Cinephilie, aus der Godard und Daney hervorgingen, und die in der Folgezeit an Bedeutung einbüßte (durch die politischen Ereignisse des Mai 68, die Kommerzialisierung der Medienlandschaft, die zunehmende Einflussnahme des Fernsehens und den Rückgang der Zuschauer*innenzahlen in den Kinosälen), ist im französischen Kontext für manche noch immer die einzig wahre, unwiederholbar und nach ihrem historischen Verschwinden nicht mehr zugänglich. So hat der französische Filmkritiker Louis Skorecki – ein Jugendfreund Daney, der mit Daney erst die Zeitschrift *Visages du cinéma* gegründet, und wie er später erst für die *Cahiers* und dann für *Libération* geschrieben hat – 1978 in seinem Aufsatz »Contre la nouvelle cinéphilie« die alte Cinephilie beerdigt und jede »neue« für falsch erklärt³⁴. Später hat Susan Sontag in ihrem Essay »The Decay of Cinema« (1996) den Bedeutungsverlust des Kinosaals an ein Verschwinden der Cinephilen gekoppelt³⁵.

Bei anderen Forscher*innen ändert sich mit dem Bedeutungsverlust der Kinosäle aber auch das Verständnis dessen, was unter »Cinephilie« und den »Cinephilen« überhaupt zu verstehen ist. Davon zeugt etwa ein Briefwechsel zwischen Adrian Martin, Jonathan Rosenbaum, Raymond Bellour, Kent Jones, Alexander Horwath und Nicole Brenez, der zunächst auf Französisch in *Trafic* erschien und später auf Englisch unter dem

31 Vgl. François Albera, Maria Tortajada (Hg.), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: AUP, 2010.

32 Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle, »Einleitung«, in: Sommer, Hediger, Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens*, 2011. S. 9–41; 17.

33 Vgl. Antoine de Baecque, Thierry Fremaux, »La cinéphilie ou l'invention d'une culture«, in: *Vingtème siècle. Revue d'histoire*, no. 46, 1995. S. 133–142. Vgl. de Baecque, *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944–1968*. Paris: Fayard, 2003. S. 7–12, 133.

34 Vgl. Louis Skorecki, »Contre la nouvelle cinéphilie«, in: *Cahiers du cinéma*, no. 293, octobre 1978. S. 31–52. Für die beiden einzigen Ausgaben der Zeitschrift *Visages du cinéma* vom Dezember 1962 und März 1963, in der Daney seine ersten Artikel veröffentlichte, vgl. Eugène, *Serge Daney: écrits critiques*, S. 30.

35 Vgl. Susan Sontag, »The Decay of Cinema«, in: *New York Times*, 25.2.1996. S. 60.

Titel *Movie Mutations* (2006) herausgegeben wurde. Es handelt sich um einen Austausch unter Vertreter*innen einer neuen Generation von Cinephilen, die zwischen alten und neuen Rezeptionspraktiken und Orten groß wurden, zwischen Kinosaal, Fernsehen, Videorekorder und Festivals³⁶. Zeitgleich beschreiben u.a. Elsaesser, Malte Hagener und Marijke de Valck die Entstehung einer neuen, diversen, anti-spezifischen Cinephilie ab den 1980er Jahren, die sich vom Kinosaal als angestammtem Ort des Mediums Film im Allgemeinen, und von der alten, elitären Pariser Filmkultur – der Tradition der *Cahiers* mit ihren Namen und Listen etc. – im Besonderen entfernt, sich in neuen medialen und sozialen Rezeptionspraktiken, Foren und Resonanzräumen (von Filmzeitschriften über Kinematheken bis hin zu Blogs im Internet) immer weiter ausdifferenziert und dabei der Verbreitung der omnipräsenten Bilder in der digitalisierten Welt folgt³⁷. Hagener spricht vom Zeitalter der »Medienimmanenz«³⁸, de Valck & Hagener sprechen von einem »metauniverse of moving images«³⁹. Hatte im Rahmen der klassischen Cinephilie Paul Willemsen vom strikt persönlichen, ephemeren »cinephiliac moment« gesprochen, der sich den Cinephilen bei der Filmsichtung im dunklen Kinosaal ebenso enthüllt wie entzieht⁴⁰, baut mit Hagener die zeitgenössische Cinephilie auf der ständigen Verfügbarkeit von Material und einer globalen Zirkulation von Bildern auf: das Kino hat »das Gewebe des Alltagslebens« nunmehr komplett »durchdrungen«⁴¹. Mit André Gaudreault und Philippe Marion folgen die Zuschauer*innen/Cinephilen/Konsument*innen ab sofort dem Slogan ATAWAD: »anytime, anywhere, any device.«⁴² Auch der Filmblogger und Cinephile Girish Shambu lanciert in seinem Buch *The New Cinephilia* (2015) die Idee einer Cinephilie, die in kontinuierlicher Ausdehnung und Mutation begriffen ist, wobei sich neue Praktiken und Orte der Rezeption auch mit »klassischen« cinephilen und kritischen Diskursen verschränken können, wie sie seit den *Cahiers du cinéma* bestanden⁴³; eine Verschränkung, die de Valck und Hagener ihrerseits als »post-classical cinephilia« beschrieben haben⁴⁴.

36 Vgl. Adrian Martin, Jonathan Rosenbaum (Hg.), *Movie Mutations – The Changing Face of World Cinephilia*. London: BFI, 2003.

37 Vgl. Thomas Elsaesser, »Cinephilia, or the Uses of Disenchantment«, in: Marijke de Valck, Malte Hagener (Hg.), *Cinephilia. Movies, Love and Memories*. Amsterdam: AUP, 2005. S. 27–44; 39f. Vgl. Marijke de Valck, Malte Hagener, »Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures«, in: ebd. S. 11–26. Vgl. de Valck, Hagener, »Cinephilia in Transition«, in: Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (Hg.), *Mind the Screen*. Amsterdam: AUP, 2008. S. 19–31. Vgl. de Valck, »Reflections on the Recent Cinephilia Debates«, in: *Cinema Journal*, vol. 49, no. 2, Winter 2010. S. 130–132.

38 Hagener, »Wo ist Film (heute)?«, S. 51f.

39 De Valck, Hagener, »Cinephilia in Transition«, S. 29.

40 Vgl. Paul Willemsen, »Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered«, in: ders., *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994. S. 223–257.

41 Hagener, »Wo ist Film (heute)?«, S. 52.

42 Vgl. André Gaudreault, Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Colin, 2013. S. 192.

43 Vgl. Girish Shambu, *The New Cinephilia*. Montreal: Caboose, 2015.

44 Vgl. de Valck, Hagener, »Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia?«, S. 23f.

Als Kommentatoren des Kinos und seiner Geschichte verbinden auch die cinephilen Kritiker Daney und Godard eine starke »traditionelle« Liebe zum Kino mit einer Berücksichtigung seines Wandels. In ihren persönlichen, entlang der Filme entworfenen Filmgeschichten in *La rampe* und den *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* erinnern sie Kino als Kanon (die Werke der großen Filmkünstler*innen der Vergangenheit), als Ort (des Kinosaal) und als Sehpraxis (der Cinephilen im Kinosaal). Gleichzeitig wird der Wandel thematisiert, den das Kino mit Bezug auf diese Kriterien durchläuft. Dabei verlagern Daney und Godard die Bedeutung von »Kino« jedoch von der materiell-medialen Ebene des Dispositivs auf die textuelle Ebene eines Sinnzusammenhangs in fortlaufender Auslegung.

1.4.3 Post-Kino-Diskurse: Dies- und jenseits des Dispositivs

Jenseits des klassischen Dispositivs: Die Erweiterungen des Kinos

Diese Verlagerung wird dort fruchtbar, wo bis heute in der Filmwissenschaft die Untersuchung neuer Orte und Rezeptionsmodalitäten auf die Frage verwiesen bleibt, *was* Kino denn nun sei und was man im Zuge der digitalen Revolution unter »Kino« und »seiner« Geschichte ebenso wie unter »Cinephilie« noch verstehen kann. Eine Frage, die sich der Filmwissenschaft verstärkt stellt, lautet, wie sie den Wandel, dem ihr Gegenstand ausgesetzt ist, bewertet. Sind das Kino und die Filmkultur, wie Sontag geschrieben hat, längst »tot«, um im digitalen Zeitalter durch neue Medien, Produktions- und Rezeptionsweisen abgelöst zu werden? Oder sind letztere Ausdruck von Mutationen und Transformationen des Kinos und der Cinephilie, in denen das Alte in neuen Formen weiterlebt? »Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia?«⁴⁵ Fakt ist, dass ein Wandel stattgefunden hat; in Frage steht, wie dieser interpretiert, definiert, konzeptualisiert wird.

Wo nun (gerade in der Folge medienarchäologischer Ansätze wie bei Elsaesser) nicht von klaren Zäsuren und Brüchen in einem linearen Geschichtsverlauf ausgegangen wird, sondern von ständigen Transformationen und Übergängen zwischen einem analogen »Davor« und einem digitalen »Danach«, wo also ein nicht eindeutig zu definierender historischer Zustand des Kinos im digitalen Zeitalter beschrieben wird, wird in der Filmwissenschaft heute von Post-Kino bzw. »Post-Cinema« gesprochen⁴⁶. Zunächst wurde der Begriff 2010 von Steven Shaviro verwendet, um herauszustellen, dass die Gestalt von Filmen im digitalen Zeitalter immer weniger von den tatsächlichen Dreharbeiten und immer mehr von digitalen Postproduktionsprozessen abhängt⁴⁷. In der Einleitung zum von ihnen herausgegebenen Reader *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film* (2016) betonen Shane Denson und Julia Leyda aber, dass sich dieser post-kinematische »Zustand« des Kinos jeder zeitlichen Zäsur entzieht:

45 So der Titel des oben zitierten Aufsatzes von de Valck und Hagener.

46 Schon Elsaesser hat in »The New Film History as Media Archaeology« (S. 98) die Unmöglichkeit einer klar datierbaren Zäsur hervorgehoben, die das digitale Zeitalter von einem »Davor« abgrenzen könnte.

47 Vgl. Shaviro, *Post Cinematic Affect*. Vgl. Martin, *Mise en Scène and Film Style*, S. 103f.

»Post-cinema is not just *after* cinema, and it is not in every respect ›new‹, at least not in the sense that new media is sometimes equated with digital media; instead, it is the collection of media, and the mediation of life forms, that ›follows‹ the broadly cinematic regime of the twentieth century – where ›following‹ can mean either to succeed something as an alternative or to ›follow suit‹ as a development or a response in kind. Accordingly, post-cinema would mark not a caesura but a transformation that alternately abjures, emulates, prolongs, mourns, or pays homage to cinema. Thus, post-cinema asks us to think about new media not only in terms of novelty but in terms of an ongoing, uneven, and indeterminate historical *transition*.«⁴⁸

Dieser Wandel wurde bereits 1970 von Gene Youngblood als »Ausdehnung« oder »Ausweitung«, als »Expanded Cinema« beschrieben. Damit dachte Youngblood eine Befreiung des Kinos aus seinem Standarddispositiv an, verstanden als Anordnung von Film, dunklem Saal, Leinwand, Projektion und schweigenden, immobilen Zuschauer*innen⁴⁹. Youngblood spekuliert über die Ersetzung traditioneller Modelle des Filmemachens und -schauens durch ein »synästhetisches Kino«, in dem die Bilder keine reproduzierte Realität mehr darstellen, sondern selbst eine lebendige Realität haben und zur Sphäre einer generalisierten, intersubjektiven Kommunikation werden. Was Youngblood hier vorhersieht, ist das moderne Internet mit seinen sozialen Netzwerken, das sind Videospiele, Videokonferenzen, Avatare und Formen virtueller Realität, die gegenwärtigen Möglichkeiten der Vernetzung im digitalen Zeitalter. Im Anschluss an Youngblood hat Philippe Dubois, einer der prominentesten Post-Kino-Theoretiker, in Einleitungen zu zwei Sammelbänden 2009 und 2010 vorgeschlagen, diese Ausweitung des Kinos für das digitale Zeitalter als »extended cinema« zu begreifen. Für Dubois ist das Kino in Zeiten des Internets und intersubjektiver Kommunikation sowie omnipräsenter Aufnahme- und Wiedergabegeräte überall. Seine neuen Kontexte sind Videokunst, Performances, Installationen, Konzeptkunst, Museen und das Internet. Es ist präsent auf den Bildschirmen von Computern und Mobiltelefonen, auf LCD-Screens im urbanen und im privaten Raum. All diese Formen und Phänomene immer noch als »Kino« bezeichnen zu können, ist für Dubois die wahre Kraft von Youngbloods Ansatz. Das traditionelle Kino-Dispositiv wird von außen ergänzt, erhält neue Werkzeuge, Organe und Prothesen, wird hybrider. Für Dubois ist das Kino dadurch nicht verschwunden, sondern dank seiner Erweiterungen um diverse andere Dispositive lebendiger denn je. Seine Namen sind »autre cinéma«, »cinéma d'exposition«, »troisième cinéma«, »post-cinéma«⁵⁰.

Besonders stark diskutiert wurden die Erweiterungen des Kino-Dispositivs an der Schnittstelle zur Gegenwartskunst. Dafür werden für Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban gerade Gilles Deleuzes Auseinandersetzungen mit Foucaults Dispositiv-Begriff relevant. In seinem Text »Qu'est-ce qu'un dispositif?« (1988) hebt Deleuze hervor, dass ein Dispositiv niemals statisch ist, sondern aus beweglichen Linien besteht, die sich durch Ungleichgewicht, Heterogenität und Krisen auszeichnen und in verschiedene

48 Shane Denson, Julia Leyda, »Perspectives on Post-Cinema: An Introduction«, in: Denson, Leyda (Hg.), *Post-Cinema*, 2016. S. 1–19; 2. Hervorhebungen im Original.

49 Vgl. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*. New York: Dutton & Co., 1970.

50 Vgl. Dubois, »Introduction/Présentation«, S. 7–8. Vgl. ders., »Présentation«, S. 13–14.

Richtungen streben⁵¹. Auch Raymond Bellour spricht ab 1990 davon, dass die »Passagen« zwischen Kino, Photographie, Video und animierten Bildern die Grenzen des Definitionsbereichs von »Kino« immer weiter ausdehnen, eine Ausdehnung, die er mit seinen beiden *Entre-image*-Bänden und in der *Querelle des dispositifs* selbst ausgelotet hat⁵². Mit Hinblick auf den Transfer des Kinos ins Museum und die zunehmende Tätigkeit von Filmemacher*innen im Ausstellungskontext konstatiert auch Dominique Païni eine Veränderung der Zeitlichkeit von Filmen, z.B. bei Film- und Videovorführungen im Loop, während Philippe Alain Michaud eine Auflösung der Spezifität der Bilder des Kinos in anderen Bildern und Künsten propagiert und Luc Vancheri ein »migrierendes« Kino einem »konservativen« gegenüberstellt⁵³. Zuletzt hat der von Dominique Chateau und José Moure herausgegebene Sammelband *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era* (2020) (Post-)Kino in seinen traditionellen und neuen Formen mit einem immer unschärfer werdenden (Post-)Kunst-Begriff in der Gegenwartskunst konfrontiert, dem das Kino auf ambivalente Art widersteht und gleichsam in ihm aufgeht⁵⁴.

Vor dem Hintergrund dieser Hybridisierungen bleibt, neben der Untersuchung diverser technischer, sozialer, politischer und ökonomischer Kontexte⁵⁵, die Um-Bestimmung und Unbestimmtheit des Gegenstandsbereiches von »Kino« ein zentraler Gegenstand von Post-Kino-Diskursen. In *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère numérique* (2013) argumentieren André Gaudreault und Philippe Marion, dass das Kino selbst in seiner Identitätskrise im digitalen Zeitalter nicht sterben könne, da es im Laufe seiner Geschichte schon mehrere Tode gestorben sei, die allesamt Momente seiner Transformation gewesen seien⁵⁶. Während Dubois die Definition von »Kino« in seinem Begriff des »extended cinema« stetig erweitert, plädieren die Autoren dafür, einen neuen Begriff einzuführen, ein »Hypermedium«, dessen Haupteigenschaft sie

-
- 51 Vgl. Frohne, Haberer, Urban, »Displays und Dispositive«, S. 22. Vgl. Deleuze, »Qu'est-ce qu'un dispositif?«. Auf Deutsch: »Was ist ein Dispositiv?«.
 - 52 Vgl. Raymond Bellour, »La double hélice«, in: Bellour, Catherine David, Christine van Assche (Hg.), *Passages de l'image*. Paris: Centre Pompidou, 1990. S. 37–56. Wiederaufgenommen in ders., *L'entre-images* 2, 1999. S. 9–27. Zitiert nach ders., »Querelle«, S. 36.
 - 53 Vgl. u.a. Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma, 2002. Vgl. Philippe-Alain Michaud, »Le mouvement des images«, in: ders. (Hg.), *Le mouvement des images*. Paris: Centre Pompidou, 2006. Vgl. Luc Vancheri, *Cinemas contemporains. Du film à l'installation*. Lyon: Aléas, 2006. Alle zitiert nach Bellour, »Querelle«, S. 28–35.
 - 54 Vgl. Dominique Chateau, José Moure, »Introduction«, in: Chateau, Moure (Hg.), *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era*. Amsterdam: AUP, 2020. S. 13–24; 16.
 - 55 In *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*. New Brunswick, New York, London: Rutgers University Press, 2009, hat Chuck Tyron die Verwendungsweisen digitaler Medien und Technologien in der Unterhaltungsindustrie untersucht. Gaudreault und Marion haben in *La fin du cinéma?* u.a. das »High End« der digitalen Filmtechnik wie 3D, Motion Capture und High Frame Rate betrachtet, während im von Malte Hagener, Vinzenz Hediger und Alena Strohmeier herausgegebenen Sammelband *The State of Post-Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2016 das »Low End« des Technologiespektrums analysiert wird: Streamingdienste, P2P-Netzwerke, Filmpiraterie im Internet.
 - 56 Vgl. Gaudreault, Marion, *La fin du cinéma?*, S. 42ff. Die Autoren nennen für diese wiederholten »Tode« des Kinos u.a. die Einführung des Tonfilms, des Fernsehens (und der Fernbedienung), des Videorekorders sowie die digitale Revolution.

in der »Animation« bewegungsloser Bilder und digitaler Informationsaspekte ausmachen: Bewegung ist unter digitalen Bedingungen nur noch als Simulation denkbar, als Aufhebung des Gegensatzes zwischen Stillstand und Bewegung⁵⁷. Dabei stützen sie sich auf *The Virtual Life of Film* (2007) von David Rodowick, der das Digitale als virtuelle »Simulation« im Gegensatz zum photochemischen Aufnahmeprozess einer profilmischen Realität und ihrer Dauer bezeichnet hatte, womit für ihn der Index und die Dauer des analogen Bildes als klassische Kriterien fürs Kino im digitalen Zeitalter in Frage gestellt sind; die alten Medien werden als digitale Informationen reformatiert⁵⁸. Schon vor Rodowick hatten Gaudreault, François Albera und Marta Braun die Komposition der Bewegung aus einzelnen angehaltenen Bildern in vor-kinematographischen Dispositiven der Dauer im deleuzschen Bewegtbild entgegengestellt und die Apparaturen von Étienne Jules-Marey, Eadweard Muybridge, Ottomar Anschütz und Thomas Edison als Ursprünge des Kinos unter digitalen Bedingungen ausgewiesen⁵⁹. Das Kino wird hier in seinen »alten«, »traditionellen« Formen für tot erklärt, um nach einer Revision seiner Genealogie in seinen hybriden Formationen für lebendig erklärt zu werden. Der Vorgang der (Re-)Definition des Kinos zeigt sich einerseits dort, wo alles, wie bei Dubois, unterschiedslos zum Kino erklärt wird, aber auch, wo es, wie bei Gaudreault und Marion, seiner Spezifik noch bis in seinen Begriff hinein verlustig geht und gegen einen anderen Begriff – »Animation« – ersetzt werden soll. Nur durch die Auflösung seiner »klassischen« Formen lebt es, in diesem Zweig der Forschung, fort.

Diesseits des klassischen Dispositivs: Die Spezifizierung des Kinos

Die hier vorgenommene Einteilung zwischen einem »Jenseits« und einem »Diesseits« des Dispositivs, einem »weiten« und einem »engen« Kino-Begriff, dient der schematischen Darstellung eines Forschungsfeldes, in dem die Grenzen zwischen beiden Polen immer wieder verschwimmen. So hat Francesco Casetti in *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (2015) Post-Kino-Modalitäten wie jene der »relocation« und der »expansion« besprochen, gleichzeitig aber das Kino als Medium gedacht, das immer wieder auf seine Grundeigenschaften zurückkommt⁶⁰. Casetti spricht, wie Henning Engelke es formuliert, »von einem ›fainting‹, einem ›Verblasen‹ des Mediums [...], in dem sich ungeachtet aller technologischen und kulturellen Verschiebungen immer noch mediengeschichtlich geformte Erfahrungsweisen vermitteln.«⁶¹ Die Bedeutung solcher (kinospezifischer) Erfahrungsweisen wurde schon zuvor in Frankreich besonders von Raymond Bellour und Jacques Aumont hervorgehoben. Obwohl gerade sie immer wieder die

57 Vgl. ebd. S. 110ff.

58 Vgl. ebd. S. 22. Vgl. David Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007. S. 94. Für den Begriff der »Simulation« vgl. ebd. S. 124–131.

59 Vgl. Albera, Braun, Gaudreault, »Introduction«.

60 Vgl. Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press, 2015.

61 Henning Engelke, »Ein Monster, verborgen in der Zeit.« *Fotographie und Film*, in: *Fotofinish. Siegeszug der Fotografie als künstlerische Gattung*. Frankfurt a.M.: DZ Bank, 2008. S. 313–322; 314. Vgl. für Casetti *The Lumière Galaxy*, S. 206, zitiert nach Engelke.

hybriden Formen des Kinos im Feld anderer Künste und Medien untersucht haben, reagieren sie kritisch auf Dubois' Vorschlag einer in ihren Augen beliebigen Erweiterung des Kinos und seines Begriffs, und fordern eine schärfere Abgrenzung von anderen Dispositiven und Formen des Audiovisuellen, eine engere Definition von Kino, die gegen eine gewisse Willkür verteidigt werden soll.

Zunächst hat Jacques Aumont in seinem Buch *Que reste-t-il du cinéma?* (2012) auf Dubois geantwortet und plädiert, Kino in einer Zeit, in der es längst nicht mehr alleiniger Ort der Bewegtbilder ist, weiter als Träger bestimmter ästhetischer Werte zu verstehen⁶². So stellt Aumont die Frage, ob eine Beschreibung medialer Transformationen der Produktions- und Rezeptionsweisen von Filmen reicht, um den Kino-Begriff umzuwerten⁶³. Für Aumont bleibt Kino ein Ort, an dem Zuschauer*innen im Dunkeln ein Bild betrachten und darüber in ein Verhältnis zum Wirklichen sowie zur Dauer gesetzt werden, zu einer programmierten, geformten, gestalteten Zeit⁶⁴. Ebenso wie vor ihm Dudley Andrews in seinem Buch *What cinema is!* (2010), der an einem essentiellen Wirklichkeits- und Zeitbezug des filmischen Bildes in der Tradition Bazins festhält, definiert Aumont »Kino« nicht anhand des Unterscheidungskriteriums Analog/Digital: Für ihn ist »Kino« etwas, was auch unter digitalen Bedingungen diese ästhetische Erfahrung erlaubt⁶⁵. Damit verwirft Aumont die – später von Gaudreault und Marion übernommene, s.o. – Position Rodowicks, das Digitale mache die Erfahrbarkeit von kontinuierlicher Dauer prinzipiell unmöglich, da das digitale Bild qua seiner Natur manipuliert und montiert, ein Mosaik aus Einzelpixeln und somit eine schiere »Simulation« von Einheitlichkeit sei⁶⁶. So plädiert Aumont dafür, das Digitale als nicht unvereinbar mit dem klassischen Kinodispositiv zu verstehen, das er in seiner Besonderheit stärken will. Für jenseits dieses Dispositivs liegende hybride Verbindungen des Kinos mit anderen Dispositiven schlägt er vor, neue Namen zu finden.

Auch Bellour hat in *La querelle des dispositifs* (2012) von einem »Streit« zwischen unterschiedlichen Dispositiven gesprochen, um das Dispositiv des Kinos von seinen Verwendungen im Ausstellungs- und Installationskontext der Gegenwartskunst abzugrenzen. Aus diesem Grund kritisiert er neben Dubois auch u.a. Païni, Michaud und Vancheri, die eine Deontologisierung des Kinos im Kontext der zeitgenössischen Kunst propagiert hatten (s.o.)⁶⁷. Bellour stellt mit seiner Hervorhebung des Kinos als Dispositiv explizit jenen Begriff in den Vordergrund, unter dem Baudry 1975 das Verhältnis von Zuschauer*in und Projektion bzw. Projektor im Kinosaal verstanden hatte, um die ideologischen und

62 Vgl. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, S. 10.

63 Vgl. ebd. S. 27f.

64 Vgl. ebd. S. 43, 74f, 78.

65 Vgl. ebd. S. 96ff. Vgl. Dudley Andrew, *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010. S. xxv, 5.

66 Vgl. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, S. 13f. Ist THE RUSSIAN ARK (RUS/DEU 2002) von Alexander Sokurov in einer einzigen Einstellung gedreht worden, so wird für Rodowick diese Einheit aufgrund der digitalen Nachbearbeitung, der »Montage« in der Postproduktion aufgehoben, während Aumont die Erfahrung des Dahinfließens zum Beweis für eine zusammenhängende »Dauer« macht. Vgl. ebd. S. 106 für den mit Aumont »essentialistischen« Anspruch Rodowicks, Dauer sei nur im analogen Film möglich. Vgl. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, S. 164–168.

67 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 28–35.

psychologischen Effekte zu kritisieren, denen die Zuschauer*innen auf diese Art ausgesetzt waren⁶⁸. Auch Bellour definiert das Kino als Ort der Projektion, wobei er sich nun für die *ästhetischen* Erfahrungsmöglichkeiten der Zuschauer*innen interessiert, die dieses Dispositiv im Zeitalter des Digitalen weiterhin einzigartig machen⁶⁹. Im Gegensatz zu anderen Formen des Bewegtbildes erlaubt die Kino-Projektion bei Aumont und Bellour die Erfahrung von zeitlicher Dauer und eine Beziehung zum Wirklichen.

1.4.4 Der Kommentar als Alternative zur Dispositiv-Diskussion in Post-Kino-Debatten

Die zentrale Schwierigkeit, von der beide Post-Kino-Positionen bei der Definition des Kinos ausgehen, die »Erweiterer*innen« ebenso wie die »Spezifizierer*innen«, ist die *Definition* des Kinos. Dass ein Wandel stattgefunden hat, das Kino als hegemonialer Ort des Bewegtbildes abgelöst wurde und neue Verbindungen außerhalb seines ursprünglichen Dispositivs eingeht – dies ist in beiden Lagern unbestritten. Was debattiert wird, ist die Frage, wie Kino (und damit seine Geschichte, seine Genealogie) in dieser neuen Situation definiert wird. Hat sich »das Kino« transformiert und ausgedehnt, oder ist es immer noch das alte? Bislang wurde diese Frage vor allem mit Bezug auf verschiedene Dispositive gestellt und beantwortet. Wenn mit Foucault Dispositive die strategische Funktion der Dominanzausübung innehaben, und auch diskursive Elemente wie Regeln und Verbote beinhalten⁷⁰, dann lassen sich diese Elemente in Post-Kino-Debatten auch den unterschiedlichen, oft dogmatischen Diskursen darüber zuordnen, wie das Dispositiv des Kinos nun zu definieren ist. Dubois erklärt die alte, spezifische Vorstellung von Kino für tot, während Bellour und Aumont die Einzigartigkeit einer subjektiven Zuschauer*innenerfahrung im Kinosaal beschwören. Dogmatismus haftet beiden Positionen an: Entweder ist Kino »alles« und »überall«, so dass man kaum mehr entgegenen kann, dass irgendetwas *nicht* Kino sei. Oder es ist nur eine bestimmte Sache, erkennbar anhand von bestimmten Merkmalen, während man unter diesen Voraussetzungen schwerlich behaupten kann, dass etwas anderes *auch* Kino sei. Den einen mag die willkürliche Überstrapazierung des Kino-Begriffs vorgeworfen werden, den anderen ein ebenso willkürliches Festhalten an seiner Überkommenheit. Ist Letzteren die Verteidigung eines alten hegemonialen Konstrukts vorzuwerfen, ist es schwer zu erkennen, inwieweit die Ausdehnung von Kino »auf alles« nicht ebenso einen hegemonialen Anspruch verfolgen sollte.

Um diesem Dilemma zu entkommen, haben Vinzenz Hediger und Miriam De Rosa den traditionellen medienbasierten Definitionskategorien fürs Kino, »canon + index + apparatus/dispositif«⁷¹, die Alternativen »solidification, liquefaction and sublimation«⁷² entgegengestellt, um die »Verfestigung«, »Verflüssigung« und »Sublimierung« heutiger

68 Vgl. Baudry, »Das Dispositiv«.

69 Vgl. Bellour, »Querelle«, S. 14.

70 Vgl. Foucault, »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, S. 119f.

71 De Rosa, Hediger, »Post-what? Post-when?«, S. 13.

72 Ebd. S. 15.

»Konfigurationen« (»configurations«) der Bewegtbilder ohne Rückgriff auf alte Begriffe thematisieren zu können. Der Begriff »Konfiguration« soll benutzt werden, um das Kino in seinen heutigen variierenden Gestalten zu beschreiben⁷³. Begriffe wie Medium oder Dispositiv werden obsolet. Shane Denson hat diesen post-medialen und post-apparativen Charakter des Kinos in einem post-digitalen Sinne auch als Überwindung von Differenzen wie Kino/Post-Kino oder Analog/Digital gedacht: »Kino wäre somit Werden – und ›Post-Cinema‹ die Möglichkeit, dieses Werden als differenzlos zu verstehen«, kommentiert Elisa Linseisen⁷⁴. Diese Versuche der Herausbildung neuer Begriffe und Denkweisen, die sich der komplexen Gegenwart des (Post-)Kinos stellen, sind spannend und stimulierend. Allerdings drängt sich die Frage auf, ob dabei nicht oft alte Begriffe in neue Gewänder gesteckt werden. Inwieweit sind solche »verflüssigten«, immer im Werden begriffenen »Konfigurationen« tatsächliche Alternativen zu Dispositiv-basierenden Post-Kino-Theorien? Mit Deleuzes Kommentar zu Foucaults Dispositiv inhäriert dieses ja bereits operationale, relationale und räumliche Aspekte und kann als dynamische, aus (Flucht-)Linien bestehende »Konfiguration« von Elementen begriffen werden, als Werdensprozess, der zwischen Momenten der »Verfestigung« und der »Verflüssigung« changiert.

Ich möchte daher dem Versuch, Kino in seiner post-medialen und Post-Dispositiv-Verfassung zu denken, eine neue Wendung geben. Indem ich Daneys (Film-)Kritiken und Godards filmische Montagen in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA mit Foucault als Kommentare zu einem Primärtext des Kinos lese, folge ich dem »Werden« des (Post-)Kinos im digitalen Zeitalter, in dem es vielfältigen (Re-)Konfigurationen und (Re-)Definitionen ausgesetzt ist, nicht mehr über das Dispositiv und seine Definitions-Regeln, sondern verstehe es als Entwicklung eines weiter auszulegenden Bedeutungszusammenhangs.

Sowohl Daneys Kritiken als auch Godards HISTOIRE(S) können von Vertreter*innen eines medienarchäologisch orientierten, erweiterten Kino-Begriffs, wie auch von Jenen vereinnahmt werden, die die Spezifität des Kinos und seines Dispositivs in Abgrenzung zu anderen Dispositiven betonen. Erstere stehen Daney und Godard insofern nahe, als dass sich beide intensiv mit dem Verhältnis des Kinos zu anderen Künsten und Medien wie Fernsehen und Video befasst haben: Daney in seinen *Libération*-Kolumnen übers Zappen und Kinofilme, die im Fernsehen laufen; Godard in seinen diversen Experimenten mit Video und Fernsehen ab den 1970er Jahren, die mit den HISTOIRE(S) einen Höhepunkt finden. Daneys Interesse an der Dekomposition der Bewegung in Einzelbilder wurde mit ästhetischen Strategien der Gegenwartskunst in Zusammenhang gebracht (vgl. I.1.4). Für Godard hat der Extended-Cinema-Vertreter Dubois Godards Rekurs auf Schrift und Graphik – gerade in seinen Videoarbeiten – als Durchbrechung des

73 Vgl. ebd. S. 17f. »Konfigurationen« haben für De Rosa und Hediger operative, relationale und räumliche Aspekte. Sie beschreiben die Ermöglichung bestimmter ästhetischer Erfahrungen (wie im klassischen Kinodispositiv) und die Produktion von Wissen (z.B. in wissenschaftlichen Verwendungen von Film); die Bezugnahmen des Bewegtbildes zu anderen Elementen in seiner Konfiguration (z.B. Werbung im kommerziellen Kino, Datenbanken in der filmwissenschaftlichen Forschung); und die örtlichen Verlagerungen des (Film-)Bildes im äußeren Raum.

74 Linseisen, »Werden/Weiter/Denken«, S. 206. Vgl. Shane Denson, »Speculation, Transition and the Passing of Post-Cinema«, in: *Cinema & Cie*, vol. XVI, no. 26–27, Spring-Fall 2016. S. 21–32.

klassischen Bewegtbildes am Übergang zwischen Kino und Gegenwartskunst verortet⁷⁵, während Daniel Morgan die elektronische Dekomposition von Bewegung durch Video in den HISTOIRE(S) an die bewegungslose Malerei angenähert hat (vgl. I.2.1)⁷⁶, in der Lev Manovich wiederum einen Ursprung des digitalen Kinos verortet⁷⁷. Schließlich haben die HISTOIRE(S) ihren Platz im von Chateau und Moure herausgegebenen *Post-Cinema*-Band (2020) gefunden, der sich im Spannungsfeld zwischen Kino und Gegenwartskunst mit Positionen von (Film-)Künstler*innen wie Marcel Broodthaers, Wang Bing, Ilya Chrschanowski, Agnès Varda oder eben auch Godard auseinandersetzt; der entsprechende Beitrag von Céline Scemama, das Vorwort zu ihrem HISTOIRE(S)-Buch *La force faible d'un art*, stammt von 2006⁷⁸ und soll, so der Wunsch der Herausgeber, Godards Navigieren »between the origin of cinema and its destiny as post-art«⁷⁹ verdeutlichen (auch mit Hinblick auf Godards letzten digitalen Langfilm *LE LIVRE D'IMAGE* von 2018).

Gleichzeitig können Daney und Godard herangezogen werden, um die Besonderheit des Kino-Dispositivs und seine Verschiedenheit von anderen Dispositiven zu betonen. So hat Bellour in seiner *Querelle* Daney zum Garanten einer originären Kinoerfahrung gemacht und hervorgehoben, dass für Daney die Dekomposition der Bewegung in Einzelbilder, wie überhaupt jede Transformation im Leben der Bilder außerhalb des Bezirks des Kinos, bedeutungslos war (vgl. I.1.4). Die Wertschätzung einer ästhetischen Spezifität des Ortes und des Dispositivs des Kinos koppelt Bellour an die französische Cinephilie – »Bazin, les *Cahiers du cinéma*, la Politique des auteurs«⁸⁰ –, also an jene »einzigartige *Mélange aus Theorie und Kritik*«⁸¹, der auch Godard und Daney angehörten.

Prinzipiell möchte ich Bellour darin folgen, dass für Daney Kino etwas Einzigartiges ist, ihm jedoch entgegenhalten, dass, wie Daney in Interviews gegen Ende seines Lebens zu verstehen gegeben hat, seine Cinephilie weniger einem bestimmten Ort – dem Kinosaal – gegolten hat, sondern den Filmen selbst⁸². Von Daney's Kritik habe ich mit Blanchot, Deleuze und Derrida gezeigt, dass sie das Film-Werk vollendet *und* seine weitere Vollendbarkeit anzeigt, den Filmen ein Supplément des Kinos anfügt, das nie auf einen bestimmten (auch nicht erweiterten) Ort festgelegt werden kann (vgl. I.1.3). Auch in den HISTOIRE(S) ist »Projektion« nicht synonym für einen Ort des Kinos oder das materielle Dispositiv der Projektion zu verstehen, sondern als Metapher für ein offenes Projekt des Kinos, verstanden als ortsentbundener filmischer Sinnzusammenhang – als *Projekt der Montage*, das die Montage als unrealisiert gebliebenes Wesen des Kinos und immer noch zu ergänzendes Supplément bewahrt (vgl. I.2.4). Daney und Godard mit Foucault

75 Vgl. Dubois, »Jean-Luc Godard ou la part maudite de l'écriture«.

76 Vgl. Morgan, *Late Godard*, S. 185f.

77 Vgl. Lev Manovich, »What is Digital Cinema?«, in: Denson, Leyda (Hg.), *Post-Cinema*, 2016. S. 20–50.

78 Vgl. Céline Scemama, »Jean-Luc Godard's HISTOIRE(S) DU CINÉMA or Cinema Surpasses Itself«, übers. v. Naômi Morgan, in: Chateau, Moure (Hg.), *Post-Cinema*, 2020. S. 85–96. Auf Französisch: dies., »Introduction«, in: dies., *La force faible d'un art*, 2006. S. 9–19. Der Beitrag im Sammelband stellt eine Hommage an die 2017 aus dem Leben geschiedene Forscherin dar.

79 Chateau, Moure, »Introduction«, S. 18.

80 Bellour, »Querelle«, S. 24.

81 Ebd.: »ce mélange unique de théorie et de critique«. Hervorhebung im Original.

82 Vgl. Daney, Roux, »Laissons passer les barbares«, in: *MCM* 4, S. 176f.

als Kommentatoren zum Kino und seiner Geschichte weiterzudenken, die an der unab-schließbaren Herstellung und Auslegung der Bedeutung eines Primärtextes des Kinos arbeiten (vgl. I.3), erlaubt es schließlich, eine Alternative jenseits der zwei etablierten Post-Kino-Positionen aufzuzeigen. Um Kino nicht mehr auf einen unwandelbaren Ort oder auf ein Kino »überall«, auf ein spezifisches Dispositiv oder jedwede andere Dispo-sitive festlegen zu müssen, schlage ich mit Daney und Godard vor, die Herstellung und Definition des Wissensobjektes »Kino« in der Post-Kino-Ära als foucaultsches Kommen-tieren zu verstehen, das einen Primärtext (»das Kino«) fortlaufend definiert und re-definiert. Dieser Kommentar, der die Form der Filmkritik oder der filmischen Montage an-nehmen kann, setzt dort an, wo Post-Kino-Debatten ihren Ausgang nehmen: am Ende, an der Endlichkeit des historischen Dispositivs des Kinos. Der Kommentar löst »Kino« vom Konzept des Dispositivs ab und verwandelt es in einen Text. Dabei erhält er die »Autorität« des Kinos lebendig, indem er »Kino« als permanent neu zu tätigende De-finition, als Auslegung des unerschöpflichen Überschusses seiner Signifikanten und als unabschließbare Ergänzung seines Sinns greifbar macht, dem Begriff »Kino« als (Pri-mär-)Text neue Schärfe verleiht und erneut aufs Unbekannte öffnet.

