

## 23 Fragmente über die Zukunft des Kinos

*Vortrag von James Schamus, gehalten am 18. November 2014 im orangelab in Berlin  
als Auftakt der Veranstaltungsreihe IN WEITER FERNE – SO NAH! WIE  
GEGENWÄRTIG IST DIE ZUKUNFT DES KINOS*

1

Lassen Sie uns mit einem Zitat des 1969 verstorbenen, großen Theodor Adorno beginnen: „Wer Kultur sagt, sagt auch Verwaltung, ob er will oder nicht.“<sup>1</sup>

2

Sie haben mich heute Abend hierher eingeladen, über „Die Zukunft des Kinos“ zu sprechen. Keine leichte Aufgabe, angesichts der Herausforderungen, die unsere Branche und unsere Kunstform zur Zeit erschüttern – Herausforderungen wie den Rückgang der Besucherzahlen in Märkten wie den USA; die Piraterie; eine zunehmende Konkurrenz, die in Gestalt von Games, Sport, sozialen Netzwerken und Web- und TV-Serien um die Aufmerksamkeit der Menschen buhlt; die sich verändernden Finanzierungs- und Erlösströme durch die Umstrukturierung der Nebenmärkte – eine Folge des Einbruchs der DVD-Verkaufszahlen und der wachsenden Bedeutung von VOD-Diensten und Streaming-Abonnement-Angeboten, wie zum Beispiel Netflix; ferner die Auswirkungen der zunehmenden Fusionen großer Konzerne, zu denen die verschiedenen integrierten Medienimperien gehören; politische und wirtschaftliche Einschränkungen beim Verkauf von Lizenzen sowohl von unabhängigen Filmen als auch von Studiofilmen im In- und Ausland; und nicht zuletzt auch die Vermutung, dass die großen Filmstudios sich zunehmend von einer Blockbuster-Mentalität leiten lassen.

Meine Aufgabe wird allerdings wesentlich erleichtert durch die Tatsache, dass mir die Zukunft des Kinos ziemlich gleichgültig ist.

Mich beschäftigt allerdings sehr, warum das Thema der Zukunft des Kinos meine Freunde und Kollegen beschäftigt und mit Sorge erfüllt.

3

Das Kino, sagte Louis Lumière 1895, "ist eine Erfindung ohne Zukunft".

4

Selbstverständlich sind alle der Auffassung, Lumière habe sich ganz offensichtlich und ironischerweise gründlich geirrt; und selbst wenn wir befürchten, dass das Kino von heute keine Zukunft hat, so gehen wir doch davon aus, dass das Kino einmal eine Zukunft hatte. Allerdings ist es sehr wahrscheinlich, dass die Zukunft des Kinos inzwischen schon seiner Vergangenheit angehört.

Ich denke aber, wir sollten Lumière ernst nehmen. Was wäre, wenn das Kino von Anfang an nichts anderes als ein Mittel war – und noch ist – große Gruppen von Menschen in bestimmten Strukturen zusammen zu bringen, in denen sie sich dann Geschichten und Bilder ausdenken, diese produzieren und austauschen - ein Prozess, der gleichzeitig unser Zukunftsempfinden weckt und zur selben Zeit unsere Hoffnungen begräbt, selber Handelnde in dieser Zukunft sein zu können? Das Kino macht uns zu modernen Zeitgenossen, indem es verkündet, die Zukunft sei längst schon hier. Dann kann - wie sollte es anders sein – aber alles, was nach dieser „Zukunft, die schon hier ist“ kommt, nur knapp vor der Apokalypse liegen – einer Apokalypse, von der wir uns nur vorstellen können, dass sie sich durch die eine oder andere heldenhafte Tat zu unseren Gunsten auflöst und sich in eine wiedererkennbare, wenn auch neu gestaltete, paradiesische und lange versunkene Vergangenheit zurückverwandelt.

Das Kino bedient sich der Technologien unserer endgültigen Zerstörung und bettet diese so ein, dass wir daraus unsere Träume und Phantasien erschaffen: Warum sonst fällt offensichtlich niemandem auf, dass Meliès' *Reise zum Mond* am Ende einen gewaltigen und apokalyptischen Krieg der Rassen als Lösung präsentiert, oder dass *Interstellar* und seine tausenden Vorgänger an die Stelle der Zukunft die Zerstörung und zeitgleiche Wiederherstellung exakt jener gesellschaftlichen Verhältnisse setzt, die Voraussetzung unserer altmodischen, bäuerlichen Vergangenheit bzw. unserer Phantasien davon war? Das Kino verweigert sich offensichtlich starrköpfig mit seinen

vielfältigen Helden und Heldinnen genau der Idee einer gemeinschaftlichen, gemeinsam gestalteten Zukunft.

Sergei Eisenstein hat dies schon in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts durchschaut, als er D.W. Griffith und den Aufstieg von Hollywood zum Weltkino brillant mit dem Widerspruch zwischen fieberhafter Modernität und alter Engstirnigkeit, wie wir sie von Dickens kennen, in Verbindung brachte. Als er New York besuchte, verblüfften ihn die Paradoxa der Stadt: hohe Wolkenkratzer, blühender Kapitalismus, modernste Automobile – die aber allesamt im Verkehrschaos feststeckten und nur im Schneckentempo vorankamen. Und die Wohnungen in jenen Wolkenkratzern? Randvoll mit imitierten viktorianischen Möbeln, Kommoden aus dunkel gebeiztem Holz mit Spitzendeckchen und bewohnt von Menschen mit kleinstädtischen Wertvorstellungen.

Wenn wir uns also um die Zukunft des Kinos sorgen, fürchten wir uns dann um die Zukunft von etwas, dessen tiefster Sinn darin besteht, eine Zukunft ohne Zukunft zu produzieren. Wir fürchten um die Zukunft von diesem Ding ohne Zukunft, das uns ständig auffordert, uns eine Nicht-Zukunft auszudenken, sie zu finanzieren, sie zu erschaffen und sie dann im Kino vorzuführen, diese halbtote von uns imaginierte Vergangenheit.

Ist es das, was Sie fürchten zu verlieren, wenn Sie sich Sorgen um die Zukunft des Kinos machen?

5

Man kann es auch so sehen: Die beste Art sicherzustellen, dass das Kino keine Zukunft mehr hat, ist, seine Gedanken über das Kino genau um das Problem seiner Zukunft herum zu strukturieren; so, als gäbe es wirklich dieses Problem.

Einer der Gründe, warum die Zukunft des Kinos kein Problem mehr ist, besteht in der Tatsache, dass das Kino schon längst tot ist - Sie alle sind sich dessen auch bewusst. Sehen Sie es mal so: Wenn wir vor vierzig Jahren unter ähnlichen Umständen zusammengekommen wären, hätten Sie mich höchstwahrscheinlich darum gebeten, über das „Kino von heute“ zu sprechen oder so etwas in dieser Art. Heute denkt aber keiner von uns an das Kino von heute, denn wir sind viel zu sehr damit beschäftigt, uns mit der Zukunft des Kinos zu befassen, mit den Trends und den Gefahren für das Kino. Wir machen uns gerade Sorgen um die Zukunft des Kinos, weil uns allen klar ist, dass

das Kino schon längst tot ist und wir uns in Wirklichkeit davor scheuen, dieser Tatsache ins Auge zu sehen. Selbstverständlich will ich damit nicht sagen, dass es nicht nach wie vor viele Spielfilme gibt (und sogar sehr gute!), und nicht auch viele großartige Filmemacher: was ich meine, ist einfach nur, dass das Kino tot ist. Aber tot sein, ist nicht dasselbe, wie nicht existieren – viele Dinge existieren weiter, obwohl sie tot sind. Ich würde sogar so weit gehen, zu behaupten, dass einige der großartigsten Dinge, die existieren, tot sind, was nicht unbedingt schlecht sein muss.

Und die Tatsache, dass etwas tot ist, heißt auch mitnichten, dass es nicht eine Art von Zukunft haben kann. Das Kino, seit seinen Anfängen, hat uns immer wieder eines gelehrt: Tote sind, wie in Filmen auch stets die Untoten, zwar nicht gerade lebendig, aber sie kommen immer zurück, sie kehren wieder, sie kriechen aus den Gräbern, und so weiter. Und die Lebenden - auf Film gebannt - sind immer die zum Tode geweihten, sogar noch dann, wenn ihre Schatten die Leinwand vor uns beleben. In einem Film verewigt zu sein, heißt auf signifikante Art und Weise, dass man an der Ankündigung seines eigenen Todes teilnimmt. Und dass man gleichzeitig, wenn auch passiv, an dem Protest gegen genau diese Tatsache beteiligt ist.

Siegfried Kracauer, hier Proust folgend, hat diesen Zusammenhang sehr gut begriffen: die Kamera als Maschine des Todes, die – durch ihre bloße Distanz und Versachlichung unserer Sichtweise – ermöglicht, die übersehene und dem Tod geweihte Welt um uns herum festzuhalten und zu erfahren; jene Welt, der wir ohne diese mechanische Beschränkung, mit der unsere Welt eingefangen und anschließend reproduziert wird, keine Aufmerksamkeit schenken könnten.

Für Kracauer war der photographische Kern des Kinos der Grund, warum es sich dem Würgegriff der traditionellen Kunst entziehen konnte; einer Kunst, die die Welt formbildend – Tragödie ist das beste Beispiel – aussperrte. Echtes Kino, so Kracauer, enthält immer eine Art Ventil, selbst wenn es die Absicht verfolgt, ein tragisches Ende zu gestalten. Immer wurde auch das Triviale mit eingefangen, das Unbeachtete, das Unwichtige und das scheinbar Bedeutungslose: Das Kino nimmt all dieses mit auf - neben seinen Helden und Heldinnen und deren Märchenschicksalen mit den dazugehörigen Drei-Akt-Strukturen.

Heute, im Zeichen der Digitalisierung, wird uns gesagt, dass diese photographische, registrierende Funktion des Kinos dabei ist, zu verschwinden, und mit ihr das

Gleichgewicht zwischen der realistischen und der formgebenden Funktion, die Kracauer als den Wert des Filmischen gefeiert hat.

Ist es vielleicht das, was Sie fürchten zu verlieren, wenn Sie sich über die Zukunft des Kinos Sorgen machen? All dieser Kleinkram und der erbärmliche Rest?

6

Am 5. November 2014 lief *Interstellar* von Christopher Nolan auf 279 Leinwänden in Nordamerika an, anfangs nur mit 35mm- und Imax-Kopien, bevor der Start zwei Tage später dann auf tausende und abertausende von digitalen Leinwänden ausgeweitet wurde. Diese schwungvolle cineastische Vision der Zukunft enthielt sozusagen schon bei ihrer „Geburt“ eine Geste enormer Nostalgie, einer Nostalgie für den *Film*. Aber dies ist eben, wie ich gesagt habe, immer die Zukunft des Kinos, und sie war es schon immer. Im Kino reisen wir in eine imaginierte Zukunft, um dort unsere idealisierte Vergangenheit erleben zu können.

7

Demzufolge: Wenn wir uns eine Zukunft des Kinos vorstellen wollen, sollten wir uns ein Kino vorstellen, welches die Zukunft nicht als die untote Version unserer Vergangenheit versteht.

An solch eine Zukunft zu denken, wäre jedoch genau das Gegenteil davon, sich über die Zukunft des Kinos Sorgen zu machen.

8

Eine andere (filmische) Art, unsere Sorge um die Zukunft des Kinos zu betrachten, wäre vielleicht, das Kino als eine Angelegenheit von Mutanten und Klonen anzusehen.

In einer Version seiner Geschichte kroch das Kino einst aus seinem Urschlamm – dem verwesenden Fleisch des Theaters – indem es seine toten Geisterbilder in den sehr theatralischen Räumen installierte, wo früher echte Menschen stolzierten und sich ausdrückten. Zwei Jahrzehnte nach seiner Ankunft hatte das Kino, wie ein mutierter Virus, die meisten Theaterschauspieler beiseite geräumt und die Theaterbühne in Beschlag genommen, indem sie diese in eine Leinwand verwandelte.

Und nicht nur das: Das Kino schaffte diese Eroberung, indem es sich weniger durch Kopien, als durch Klone reproduzierte. Wir sprechen über diesen oder jenen Film, zum Beispiel *E.T.*, aber der Film *E.T.* ist eine ideale konzeptionelle Konstruktion, die nur existiert, weil jede Kopie von *E.T.* diesen Status für sich beansprucht; den Status, nicht eine Kopie von irgendeinem Original *E.T.*, sondern ein *Klon* des *vollkommenen E.T.* zu sein (ein Ideal, das wir lediglich der Existenz eines Inter-Negativs verdanken – oder in anderen Worten: Der Film bildet sich wie Sartres "Sein" nur als Phänomen heraus, indem wir ihn aktiv verneinen, seine negative Idealisierung negieren).

Im Laufe der letzten 120 Jahre hat sich das Kino einer Vielzahl von anderen Technologien angepasst und ist mit weiteren Technologien ko-mutiert, von denen einige in das Innere des Kinos „eingedrungen“ sind, wie zum Beispiel die Tontechnik oder später die digitale Aufnahmetechnik. Einige dieser Technologien haben sich zu eigenen Infrastrukturen und neuen Rezeptionsmöglichkeiten für das Publikum und die Märkte weiterentwickelt, an die sich das Kino erst gewöhnen musste, wie zum Beispiel das Fernsehen oder auch das Internet. Die Sorge besteht selbstredend, dass diese neuen „viralen“ Formen das Kino bei lebendigem Leibe von innen auffressen und seine Abwanderung in eine feindliche Umgebung erzwingen, in denen es sich nicht „anpassen“ kann und nicht in der Lage sein wird, mit anderen Formen, die für derartige Bedingungen besser geeignet und deren Mutationen wettbewerbsfähiger sind, mithalten.

Ist es das, worüber wir uns Gedanken machen, wenn wir uns um die Zukunft des Kinos sorgen? Haben wir unseren eigenen, ehemals mutierten Virus mit der Zeit in eine gleichförmige und einzigartige künstlerische Idealform verwandelt, die nun unter Beschuss von jenen neuen Formen steht, die tödlichere Halbwertszeiten haben?

9

Kino hat etwas mit dem Erlebnis zu tun, Geschichten innerhalb von einer oder zwei Stunden sich entfalten zu sehen. Geschichten, die mehr oder weniger vor der Kamera gespielt und dann in geschnittenen Produkten zusammengestellt werden, um – zumindest zu Anfang - auf Leinwänden vor Publikum vorgeführt zu werden, welches dafür bezahlt, gemeinsam in dunklen Räumen zu sitzen und auf Leinwände zu blicken.

Aus wirtschaftlicher Sicht existiert solch eine Form des Kinos natürlich seit vielen, vielen Jahrzehnten gar nicht mehr. Diese Form des Kinos hat nur etwa in der Hälfte der

Zeit, in der es nun Kino gibt, existiert, denn die gesamte wirtschaftliche Struktur, die die Idee des Kinos trägt, beruht nun mal auf den jeweils aktuellen Quellen des Profits, nämlich der Summe aller außerhalb der Kinos getätigten Einnahmen in den anderen Wertschöpfungsketten, wie z.B. Video und DVD, Kabel- und terrestrische Lizenzen, Pay-TV, Weiterlizensierungen und nun eben VOD und SVOD. Seit ich denken kann, ist die Premiere im Kino – sogar in den erfolgreichsten Zeiten – immer nur ein Lockvogel, eine Art Werbung gewesen, die dem Produkt mit der Identität eines „Kinofilms“ für den weiteren wirtschaftlichen Lauf stromabwärts zu den kleineren Leinwänden eine größere Legitimation verliehen hat.

Der gesamte Wirtschaftsplan, der von dieser Idee des Kinos unterstützt wird, beruht vor allem auf dem Geschäft, Zuckerwasser und kaloriengeladene Kohlehydrate mit einer Gewinnspanne von 90 % zu vertreiben. Kunden sind bewegungsarme und lethargische Konsumentengruppen, für die es in Ordnung ist, so lange stillzusitzen, bis ihr Blutzuckerspiegel gesunken ist, dass man ihnen erneut solche zucker- und fetthaltigen Produkte verkaufen kann. Und das auch noch in solchen Mengen, dass der Aufwand für den Betrieb eines Kinos, für die Filmproduktion, sowie für die Vermarktung der sogenannten Filme, gerechtfertigt werden kann. Oder, wie man auch sagen könnte: die sechs wichtigsten Wörter im Filmgeschäft sind: „Keine mitgebrachten Nahrungsmittel oder Getränke erlaubt.“

Die Zukunft des „Kinos“ könnte also in erster Linie als die Zukunft großer Menschenmengen definiert werden, die sich regelmäßig versammeln, um vor Leinwänden sitzend Fett und Zucker zu konsumieren.

Ist dies die Zukunft des Kinos, über die Sie sich Sorgen machen?

10

Hier ist noch eine weitere Möglichkeit, über die Zukunft des Kinos nachzudenken:

Das Kino besteht auf der Einzigartigkeit seines audiovisuell erzählten Erlebnisses – selbst wenn es eine Einzigartigkeit ist, die man wiederholt erfahren kann. In diesem Sinn verbinden wir mit dem Kino etwas, für das wir für jede konsumierte Einheit bezahlen: mit einer Eintrittskarte für *Der Schuh des Manitu* bekommen Sie eine Konsumeinheit von *Der Schuh des Manitu*. Aber diese Hypothese ist schon von Anfang an nicht ganz zutreffend – schon wegen der Art und Weise, wie wir im Englischen

„let's go to the movies“ sagen – Filme im Plural als Begriff für das Kino. In anderen Worten, wir haben das Kino schon immer irgendwie mit einer Mehrzahl von Filmen assoziiert. Vielleicht ist das nur ein Überbleibsel aus den Tagen, als das Kino wie eine Art von Gemeinschaftsfernsehen funktionierte, als noch doppelte und dreifache Vorstellungen konsumiert wurden, ergänzt durch Wochenschauen und Trailer. Wir haben uns das Kino erst rückblickend als Ort eines einzelnen Erlebnisses zusammengereimt, um nun an dieser Vorstellung festzuhalten, indem wir glauben, dass der Weg des Kinos in seine eigene Zukunft immer mit diesen einmaligen Vorführungen beginnt, um dann irgendwann mal von der geschlossenen Einheit konsumierbarer Freizeit in die stetig wachsende und nahezu unendliche Fülle aller zugänglichen digitalen Unterhaltung einzutreten - wie man so schön sagt: egal wann, egal wo, egal wie und egal auf welcher Plattform.

Die Zukunft des Kinos beinhaltet also immer die Zukunft einer jeden Einheit des Kinos; sie beginnt mit dem Angebot der einzelnen Transaktion, die in einem Kino stattfindet, gefolgt von einzelnen Geschäftsvorgängen, die aus weit umfangreicheren Möglichkeiten ausgewählt werden können, zum Beispiel als DVD oder eine Bezahlung pro Sichtung oder eine Ausleihe, und schließlich, nach einer gewissen Zeit, wird es Teil der gestaltlosen Masse an Programm und digitalem Angebot, welches in diversen clouds im Umlauf ist.

11

Zur Zeit denkt man, zumindest in den Vereinigten Staaten und ein wenig auch in Großbritannien, Skandinavien und vielleicht Frankreich, dass das Fernsehen zusammen mit - grob gedacht - dem digitalen Streaming sowohl in kreativer als auch in finanzieller Hinsicht der Ort ist, wo "es" heute passiert. Macht Ihnen in letzter Zeit der rasante Aufstieg des Fernsehens im Hinblick auf die Zukunft des Kinos Kopfzerbrechen? Aber wie wir vorhin festgestellt haben, war doch das Kino während der meisten Zeit des vergangenen halben Jahrhunderts ohnehin in erster Linie ein Unternehmen, das auf das Fernsehen abzielte. Welcher spezifisch cineastische Aspekt ist denn dann Ihrer Ansicht nach gegenwärtig bedroht?

Eine Möglichkeit, diese Frage zu beantworten, ist, darüber nachzudenken, wie sich die Wahrnehmung der Zeit, nämlich die Reise aus der Gegenwart in die Zukunft, in Spielfilmen und in Fernsehserien manifestiert. Gibt es einen Unterschied zwischen der Art und Weise, wie Spielfilme und Fernsehserien an dieser Reise teilhaben? Sicher,



Produzenten von TV-Serien entwerfen im Vorfeld viele Bögen ihrer Geschichten und die Schicksale ihrer Charaktere. Aber wenn man eine neue TV-Serie in die Welt setzt, will man doch hauptsächlich erreichen, dass sie niemals zu Ende geht – das richtige Geld kommt erst, wenn die Serie Staffel um Staffel weitergeht. Währenddessen kann man sie unterschiedlichen Szenarien anpassen – zum Beispiel, dass sich die Zuschauer in eine Nebenfigur verlieben, die es dann auf die Hauptbühne der nächsten Staffel schafft, oder dass ein Schauspieler sich plötzlich daneben benimmt und bei Vertragsverhandlungen zu viel Geld verlangt. Dann muss diese Figur eben sterben oder auf andere Weise aus der Serie entfernt werden.

Der Punkt ist, dass die „letzte Episode“ einer Fernsehserie immer eine Peinlichkeit für diese darstellt; sei es, weil der Sender abrupt den Stecker zieht oder weil kreative Erschöpfung, Zuschauerermüdung, Überalterung oder ähnliches der Grund ist. TV-Serien scheinen – selbst die weniger beliebten – doch so gut wie immer entweder zu früh oder zu spät zu enden.

Ein Spielfilm dagegen, will er erfolgreich sein, muss sein Ende von Anfang an genau herausarbeiten und es dann auch erfüllen. Selbst wenn der Film als *sequel* oder als *prequel* auftritt, oder wenn er als mehrteiliges Werk geplant ist, wie die Harry-Potter-Filme – sogar dann, wenn am Ende des Films eine erzählerisch oder zeitlich offene Stelle eingebaut wurde oder eine Aussicht ermöglicht wird, die zulässt, dass wir uns weitere Abenteuer vorstellen können oder gar wünschen – der Spielfilm verfolgt schon bei seiner Entstehung eine ganz feste Absicht: die Handlung ist bis zum Schluss durchdacht. In diesem Sinne hat das Kino tatsächlich keine Zukunft, da es im Gegensatz zum Fernsehen sein Ende bereits kennen muss, bevor die Geschichte überhaupt losgeht – ganz anders als das Fernsehen.

Es ist jedoch auch klar, dass die Art der televisuellen Zeitlichkeit schon immer zu einem Teil des Kinos gehörte, sogar noch bevor es das Fernsehen gab – *Les Mystères de Paris*, B-Movies, Westernserien und so weiter – und diese Form der Zeitlichkeit ist auch in einigen der größten, nun ja, filmischen Kinoerfolgen fest verwurzelt (z.B. in den *Star Wars* Filmen). Und dennoch wird die Vorstellung einer erzählerischen Bestimmung, so sehr sie auch nur mit der Identität des einzelnen Films gekoppelt sein mag, immer noch als das geschätzte Ideal des Kinos in Ehren gehalten. Für die Fürsprecher des Kinos ist sie von größter Bedeutung, so zerbrechlich das Ideal auch sein mag.

Sie machen sich also Sorgen um die Zukunft von etwas, dessen eigentliche Natur darin besteht, das eigene Ende schon lange vor dem Anfang zu berücksichtigen.

12

Ich habe ein Zitat von Theodor Adorno an den Anfang dieser Fragmente gestellt, und auf dieses komme ich jetzt zurück. Wir treffen uns heute Abend in Berlin als Filmemacher, als Produzenten des Kinos, und vielleicht sollten wir zugeben, dass unsere Sorgen um die Zukunft des Kinos vielmehr die Sorgen um unsere eigene Zukunft sind.

13

Es ist nämlich nicht so sehr so, dass Produzenten Kino produzieren, sondern vielmehr produziert das Kino als Ideologie und Institution eher die Kinoproduzenten.

Natürlich produziert das Kino Bilder und Töne, die miteinander kombiniert Geschichten erzählen. Es produziert auch Emotionen und Ideen. Aber was nicht minder wichtig ist: Das Kino produziert Kader, Kohorten von Verwaltern, deren Aufgabe darin besteht, Geld, geistiges Eigentum und Arbeitskraft in ein Netzwerk von Zusammenhängen, Abläufen und Standards zu überführen, die wiederum in audiovisuellen Daten eingebettet und als Geschichten angeordnet über eine breitgefächerte Anzahl an Medien verbreitet werden. Koproduktionsverträge, Garantien, Interparty-Agreements, Lizenzvereinbarungen, Treuhandkonten, Vertragsverhandlungen mit dem Team und den Schauspielern, sowie die Technologien für die Vermarktung und die Öffentlichkeitsarbeit, welche zum Aufbau von Publikums- und Zielgruppenuntersuchungen beitragen – das Kino produziert ganz eigene unterschiedlichste Kompetenzbereiche (von den offensichtlichen unzähligen Kompetenzen, wie Schauspielerei, Beleuchtung, Vertonung, Schreiben, Regiearbeit, und vielen anderen einmal abgesehen).

14

Von dieser professionellen und verwaltenden Kompetenz wird immer behauptet, dass sie sich in einer gewissen Bandbreite aufzustellen habe. An einem Ende dieses Spektrums steht etwas, das wir als „Kunst“ oder „Kultur“ bezeichnen. Am anderen Ende des Spektrums befindet sich das, was wir „Geld“ oder manchmal auch „Kapital“ nennen. In der Filmbranche meint man, dass eine zu große Betonung auf „Kunst“ wahrscheinlich automatisch einen zu geringen Kapitalrückfluss zur Folge habe, und

dass zu viel Betonung auf dem Kapitalgewinn unausweichlich hieße, man habe zu wenig für die Kunst übrig; die Aufgabe des Produzenten bestünde also darin, diese beiden miteinander konkurrierenden, sich gegenüber stehenden Enden des vermeintlichen Spektrums irgendwie auszubalancieren.

Natürlich hat das Kino für diese Vermutung nichts als Spott übrig, und die Vorstellung, der Produzent sei dafür verantwortlich, diese sogenannte „Balance“ oder einen "Ausgleich" herzustellen, ist einer der größten institutionalisierten Witze unserer Branche überhaupt. Denn „Kunst“ – dieses Konzept, das seinen Ursprung hier in Deutschland hat und besonders vehement während der Aufklärung im 18. Jahrhundert verbreitet wurde – und „Kapital“ – eine andere Idee, die mehr oder weniger zeitgleich mit dem modernen Konzept der „Ästhetik“ aufkam – diese beiden sind keine Gegensätze, sie *bedingen* sich eher gegenseitig.

Die Präsenz von Kunst in einer Welt, in der man alle Gegenstände und Beziehungen auf abstrakte, austauschbare Werteinheiten reduzieren kann, erlaubt es uns, sich die menschliche Produktivkraft als etwas vorzustellen, was in ihrer menschlichsten Form „unbezahlbar“ bleibt, jenseits von jeglichem Tauschwert. Das Komische daran ist, dass auch das Unbezahlbare letztlich immer einen Preis aufrufen kann. Das, was immer einen Preis hat, hat ihn deshalb, weil es die Produktion und den Austausch unserer Träume, Wünsche und Phantasien aufheben kann. Wir sind der Überzeugung, dass diese Träume und Phantasien über unsere Grundbedürfnisse „hinausgehen“, bzw. diese zumindest ergänzen, und dass der Gebrauchswert der von uns fabrizierten Objekte und deren Austausch dazu dient, eben diese Sehnsüchte zu stillen. Jedoch selbstredend sind es die *Phantasien selber*, auf denen dieses ganze Wirtschaftssystem basiert.

Und so könnte es doch sein, dass Ihre Sorge um die Zukunft des Kinos in Wirklichkeit die Sorge darüber ist, ob die von uns, den mit der Aufrechterhaltung dieses Tauschsystems zwischen Phantasien und Werten beauftragten professionellen Kadern, produzierten und verwalteten Phantasiewelten stark und belastbar genug sind, um in einem immer überdrehter finanzierten und abstrakter werdenden System standzuhalten. Können die Sehnsüchte, die wir produzieren, unser Publikum noch an dieses System binden? Oder treiben die gegenwärtigen Veränderungen in den Geldflüssen rund um alle erzählerischen Ton-Bild-Reihen unsere Sehnsüchte und Phantasien auseinander, ohne dass es noch zu identifizierbaren cineastischen

Erzählstrukturen käme, während sich stattdessen überall breiter verstreute und kurzlebige Einheiten bilden?

15

Geld ist an und für sich eine Technologie der Zukunft. Sein einziger Wert besteht darin, dass es als Pfand unserer Phantasie oder auch unserer Überzeugung dient, es könne eines fernen Tages immer noch gegen einen Wert eingelöst werden. Das Kino – und in diesem Sinn steht das Kino für eine bestimmte Art von „Kunst“ – zerstört diese Vorstellung eines Versprechens auf die Zukunft (obwohl es im Grunde dieselbe Form hat). Denn das Kino setzt, wie ich bereits gesagt habe, sein Ende am Anfang fest, stellt sich die Zukunft als eine Art Vergangenheit vor und besteht auf seiner Identität, die behauptet, jeder Film sei besonders und einzigartig (Geldscheine können naturgemäß niemals als einzigartig angesehen werden) – zumindest nimmt das Kino all dies für sich in Anspruch, bevor es auf seine Reise durch all die Auswertungsfenster geht, an deren Ende das unvermeidliche Verschwinden in dem Haufen digitalen Inhalts steht, der sich immer schon am fernen Horizont seiner Wertschöpfungskette abzeichnet.

16

Was das Kino als „Kunst“ betrifft, so dient es als unersättliches Reservoir, in das Geld fließt, um in der Kultur zu versickern. Kultur ist demnach die Erschaffung einer Gegenwart, die sich weigert, die Zukunft in der Logik des Geldes zu denken. Aber das ist, wie Adorno uns gezeigt hat, eine ideologische Phantasie, eine Falle. Je mehr die Kultur vorgibt, als Kunst nicht verwaltet werden zu können, desto mehr legitimiert sie die Vorstellung, dass die Welt des monetären Gegenwerts, des Nutzwerts und der instrumentellen Vernunft die „wirkliche Welt“ sei – während wir doch wieder und wieder erfahren, dass die sogenannte "wirkliche" Welt oft nur ein Albtraum an Ausbeutung, Zerstörung und Unwirklichkeit ist.

17

Was sagen uns derzeit tagaus, tagein all die Prognostiker der „Zukunft des Kinos“? Der Verbraucher will sein Entertainment, *wann* es ihm passt, *wo* es ihm passt und *wie* es ihm passt. Er will seine Unterhaltung *jetzt*. Wer zu altmodisch ist, bei diesem Programm mitzuhalten, wird bald von den Erneuerern und Zerstörern vernichtet werden, weil diese, ohne zu zögern dem gigantischen und kleinkindhaften Konsumenten zu Diensten sein werden.

18

Man kann diese Setzung aber auch von einer anderen Seite betrachten und wenden: die Anbieter von Entertainment, diese Unternehmens-Staaten und Staats-Unternehmen, müssen genau wissen, *was* dieses gigantische Verbraucherbaby tut, *wann* es etwas macht und *wie* es sich dabei verhält. Und das müssen sie *sofort* wissen.

19

Werte werden nicht beim Tausch von Zeit und Aufmerksamkeit gegen das Unterhaltungsprodukt geschaffen, sondern durch die Produktion, Manipulation und Kontrolle der Verbraucherdaten, die durch die Subjekte generiert werden, die sich in dieser Welt voller sofort abrufbarer Datenpunkte bewegen. In dieser Welt geht alles Geld und alle Macht durch die Hände derjenigen, die im Besitz der Algorithmen sind: unsere Aufgabe als Produzenten besteht nur darin, genügend funktionierende und brauchbare Phantasiepunkte in diese Infrastruktur einzuspeisen, damit die Infrastruktur sich selbst als Quelle von Phantasie und Identität ihrer Bewohner erhalten kann.

Der Grund für diese Verlagerung hängt wiederum mit der Einbindung der Zukunft in die Wertschöpfungskette zusammen. Die Algorithmen produzieren hauptsächlich Wahrscheinlichkeiten und Voraussagen: Ziel ist es, die Aufmerksamkeit des Verbraucherbabys zu bekommen und so häufig und effizient wie nur möglich Entscheidungen von ihm zu registrieren. Anhand der immer mehr werdenden gespeicherten Beweise seiner, bzw. ihrer bisherigen Interaktionen zwischen Phantasie und Geld innerhalb des Systems findet die ständige Verfeinerung der Auswahlmöglichkeiten direkt vor den Augen des Verbraucherbabys statt, und darüber hinaus derer aller ähnlichen Verbraucherbabys, von denen mathematische Datenhochrechnungen und Prognosen mittels Analogien und "social mapping"-Methoden herangezogen werden.

20

Die gleiche Logik, die der Überwachung aller unserer Daten durch die Super-Regierung zugrunde liegt, die damit Angriffe oder Subversion voraussagen und im Vorfeld verhindern möchte, gilt auch für unsere Netflix - Such- und Abrufreihen. Damit sich dies aber bezahlt macht, müssen die Voraussagen so simultan wie nur irgend möglich zu Erträgen werden: vorauszusagen, was jemand auswählen wird, ist wesentlich

effizienter, wenn die Zielperson auf der einen Seite glaubt, ein Handelnder mit freier Willensentscheidung zu sein, auf der anderen Seite aber so wenige Optionen wie möglich zur Auswahl hat. Wie das funktioniert, kann man an unserem von Unternehmen kontrolliertem Wahlsystem in den USA sehen. Dieses wird weitgehend durch einige konkurrierende Interessengruppen von Milliardären finanziert, die für die Massenproduktion von Wahlphantasien bezahlen, mit denen die Wähler zur Teilnahme eingeladen und ermutigt werden.

21

Bezüglich der Zukunft des Kinos bin ich überzeugt, dass jetzt alles darauf hinausläuft, diese Technologien der Zukunft und die Voraussagen über das Verhalten des Konsumentenbabys zu verfeinern, während gleichzeitig die Definition von „Zukunft“ auf die Millisekunden zusammenschrumpfen wird, die es dauert, sich zu entscheiden, worauf man klickt, was man anschaut, wofür man seine Wahlstimme abgibt oder was man kauft.

Vielleicht hat Ihre Sorge um die Zukunft des Kinos mit der Nostalgie für eine Art *cineastischen Bürger* zu tun, eines Menschen, der nicht an dieses System gekettet ist, der statt dessen privat und anonym in der Menge der Zuschauer im Kino Platz nimmt und Ihre Werke anschaut, und der nicht durch die Produktionen dieser fast simultanen und voraussehbaren Setzungen begrenzter Zukunftsoptionen aufgefressen wird. Ob dieser „cineastische Bürger“ nun jemals existiert hat oder nicht, oder heute überhaupt existieren kann, ist vermutlich nebensächlich. Die *Idee* alleine, dass es eine solche Person geben könnte, stellt immerhin einen Punkt des Widerstands dar, anhand dessen Sie über die gegenwärtigen und sich entwickelnden Realitäten nachdenken können.

22

Wir können uns darüber auch in Begriffen der Informationstheorie Gedanken machen: Das zweite thermodynamische Gesetz sagt aus, dass alle Materie unaufhaltsam ihre Differenzierung verliert, zerfällt und letztendlich den Hitzetod stirbt. Dieses Gesetz ist mit an Wahrscheinlichkeit grenzender Sicherheit wahr.

Information ist das Vorhandensein von *unwahrscheinlichen* Konfigurationen der Materie – zum Beispiel sind Kunst oder Erzählungen deshalb bedeutsam, weil sie Materie auf eine Art und Weise reorganisieren, die sich diesem Auflösungsprozess entgegenstellt

und es uns dadurch ermöglicht, unwahrscheinlichen Objekten zu begegnen. So kann in den fortschreitenden Auflösungsprozess, der zum Hitzetod hin tendiert, eingegriffen werden – durch die Kunst wird uns eine abweichende Erfahrung der Zeithaftigkeit ermöglicht, oder zumindest doch ein Protest gegen die Vorstellung, dass die Zeit nichts anderes sei, als eine Auflösung aller Materie bis zum unausweichlichen Hitzetod. So gesehen, deutet Kunst in einer anderen Richtung, wenn nicht sogar nach rückwärts, auf eine Zukunft hin, die gar nicht vor uns liegt. Und das Kino, soweit es in den vergangenen Jahrzehnten die vorherrschende Kunstform gewesen ist, ist eine, die es uns gestattet, anders über diese, weg von dieser und gegen diese Zukunft zu denken.

Vielleicht ist es der Wert, den Sie auf diese Nicht-Zukunft legen, der Ihnen so viele Sorgen um die Zukunft des Kinos verursacht hat.

23

Dass Sie mich gebeten haben, hierher nach Berlin zu kommen und über die Zukunft des Kinos zu sprechen, war also ein simpler, allerdings auch verständlicher Fehler, denn sie haben mich ja um einen Denkprozess gebeten, gegen den das Kino selbst, falls es überhaupt so etwas wie „das Kino“ geben sollte, Einspruch erhebt. Sie wissen nun also, warum mir die Zukunft des Kinos gleichgültig ist und warum ich meine, dass auch Sie sich keine Sorgen machen sollten. Lumière, der Wegbereiter des Kinos, hatte absolut recht: es war eine Erfindung ohne Zukunft. Er hatte damals recht, und heute hat er umso mehr recht.

Guten Abend.

Deutsche Fassung: Martin Hagemann

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: Kultur und Verwaltung, in: Merkur 144, 1960, Heft 2, S.101