

## **Horror im Kino und zu Hause**

Joachim Paech, Vortrag Kassel 25.11.09

### **Vorrede**

Ende der 1950er Jahre hat André Bazin gefragt ‚Qu’est-ce que le cinéma?’ und die Frage mit der Filmgeschichte des Kinofilms beantwortet. Wenige Jahre später war die Nouvelle Vague u.a. deshalb so erfolgreich, weil sie keinerlei Skrupel hatte, Filme zu machen, die auch für Zuschauer attraktiv sind, die das Kino verlassen haben und sich künftig zu Hause vor dem Fernseher Filme ansehen werden. Die Produzenten dieser Filme wussten, dass sie ihr Publikum dort erreichen mussten, wo es sich versammelte, um Filme zu sehen, und das würde in Zukunft auch vor dem heimischen Fernsehgerät sein. Was ist ein Film im Fernsehen? Schwerlich bezeichnet es das, was im Französischen auch bei Bazin noch ‚Cinéma’ heißt – und so ist es künftig einfach nur noch die mediale Form ‚Film’ als Bestandteil des Kino-, des Fernsehprogramms oder auch im Internet.

Was sich hier Anfang der 1960er Jahre in Europa abspielt und in den USA zu dieser Zeit längst vollzogen ist, das ist der Übergang vom Film im Kino zum Film als Bestandteil des Fernsehprogramms, ein transitorischer Prozess, der noch immer im Gange ist und inzwischen ein neues Medium, das Internet, erreicht hat. Ich möchte im Folgenden die Frage von André Bazin in veränderter Form wieder aufnehmen und danach fragen, wie der Film (Qu’est-ce que le film’) auf die Veränderungen der Bedingungen seiner Darstellung (Projektion, Sendung, Abspielung etc.) antwortet. Die zugrunde liegende These ist, dass ‚Film’ selbst nur eine multimediale Form ist, die entsprechend ihren unterschiedlichen medialen Bedingungen ‚Film’ immer wieder neu und anders ‚formuliert’. Da unterscheidet sich etwa die Mechanik der Kinematographie mit ihrem Trägermedium Zelluloid-(Polyester-)film von der elektronischen Aufzeichnung, Übermittlung und Wiedergabe des Fernsehens oder -wieder anders- des Videos. Von den komplexen medialen Voraussetzungen von ‚Film’, den technischen, institutionellen, kulturellen, etc. Bedingungen für bestimmte Erscheinungen des Films zum Beispiel im Kino der 1930er Jahre (Tonfilm!) oder für sog. Fernsehfilme seit Mitte der 1960er Jahre oder aktuelle, digital produzierte 3-D-Animationsfilme, interessiert mich hier ein ganz besonderer Aspekt. Unter der Voraussetzung, dass Filme auch Spiegel der Lebenswelt sind, in der sie entstehen und gezeigt werden, reflektieren sie auch die Umstände ihrer Rezeption, sei es im Kino, im Fernsehen oder per Video. Getreulich den Worten McLuhans folgend, dass immer auch ein älteres Medium im neuen wiederholt wird, könnte man die Filmgeschichte (i.w.S.) auch als Mediengeschichte der Voraussetzungen ihrer

Darstellung (sogar auch ihrer Produktionsverhältnisse insgesamt) ‚lesen‘. In diesem Sinne werde ich mit dem Fokus auf die Transition des Kinofilms zum Element des Fernsehprogramms zuerst über die dispositive Struktur des Kinos sprechen und einige Erscheinungen, die sowohl deren Affirmation gegen Gefahren ihrer Auflösung bedeuten als auch erste Anzeichen ihrer tatsächlichen Auflösung sind. Das Fernsehen als Programm organisiert gegenüber dem halböffentlichen Kino wesentlich veränderte Rezeptionsstrukturen im privaten Wohnbereich, wo eben auch ‚Filme‘ im Fernsehen gezeigt und gesehen werden. Weil das Fernsehen vor allem ‚Programm‘ ist, spielt künftig der Programmwechsel als Interaktionsform per Fernbedienung eine wesentliche Rolle. Home Video ermöglicht die private Verfügung über ‚Filme‘ und deren Rezeption unabhängig von institutionellen Voraussetzungen. Das Internet schließlich fasst tendenziell die digitale Produktion, den Vertrieb und die Konsumtion von ‚Filmen‘ im selben Medium zusammen.

Und was das Ganze mit dem Genre des Horror-Films zu tun hat? Nicht mehr, als dass Horror-Filme sehr sensible Indikatoren für die ästhetische Rückbindung eines Publikums an die mediale Form ihrer Darstellung sind. Sie kommunizieren mit ihrem Publikum auf der Strukturgrundlage ihrer spezifischen Darstellung – im Kino, im Wohnhaus, in der privaten Wohnung – ihr Effekt hängt unmittelbar mit dem Erlebnisraum zusammen, in dem sie wahrgenommen werden, was wiederum Filme, die dieses Umfeld thematisieren, deutlich zeigen. (Das gilt auch in Grenzen für andere Genres, etwa die ‚Romantische Komödie‘, wenn zum Beispiel in Nora Ephrons ‚SLEEPLESS IN SEATTLE‘ (1993) auf der Couch vor dem Fernseher über den Kinofilm ‚AN AFFAIR TO REMEMBER‘ (Leo MacCarey, 1957) geheult wird).

### **Im Kino**

Das Kino setzt das Theater des 19. Jahrhunderts mit seinen eigenen technischen Mitteln fort. Es ist ein bestimmtes, realistisches, populäres, sehr dynamisches Theater, das am Ende des 19. Jahrhunderts kurz vor dem Sprung von der Bühne auf die Leinwand steht. Wie sich das Kino aus den bis dahin dominanten Formen der Unterhaltungsindustrie (Varietée, Music Hall, Jahrmarkt) allmählich heraus entwickelt hat ist unter dem Stichwort ‚cinema of attractions‘<sup>1</sup> ausführlich diskutiert worden. Weil sich die dispositive Struktur oder Anordnung des Publikums im Film‘theater‘ kaum verändert hat, ist diese Transformation vom Theater zum Kino vor allem auf der ästhetischen Seite des Dargestellten (eben nicht der Projektion) beschrieben worden. Berühmt ist Panofskys Beobachtung ganz neuer Formen der Dynamisierung von Raum und Zeit auf der Leinwand vor einem in Sitzreihen festgenagelten

---

<sup>1</sup> Vgl. Tom Gunning: The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde. In: Thomas Elsaesser (Hg.) Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London 1990, S.56-62

Publikum. "Beim Film ist die Situation umgekehrt [gegenüber dem Theater] Zwar nimmt auch hier der Zuschauer einen festen Platz ein, jedoch nur im physischen Sinne und nicht als Subjekt eines ästhetischen Erlebnisses. Ästhetisch gesehen ist der Zuschauer in ständiger Bewegung, da sich sein Auge mit dem Objektiv der Kamera identifiziert, die ständig Entfernung und Richtung verändert. Und so beweglich der Zuschauer ist, so beweglich ist aus demselben Grunde auch der ihm dargebotene Raum. Nicht nur die Gestalten bewegen sich im Raum, sondern auch der Raum selbst:(...) Diese einzigartigen und spezifischen Möglichkeiten können als Dynamisierung des Raums und entsprechend als Verräumlichung der Zeit bezeichnet werden."<sup>2</sup> 1936 war der technisch und auch ästhetisch fast (ohne Farbe) komplette Film vor allem ein Medium der Suggestion, eine Illusionsmaschine, dazu da, von den konkreten Lebensbedingungen der Zuschauer abzulenken. Auch wenn die Kinopaläste in dieser Zeit eine sogar im Theater selten anzutreffende Pracht entfalteten, - wenn der Film anfang, ging das Licht aus und jeder Zuschauer war mit dem Film allein, ans Bewegungsbild und an seinen Kinositz gefesselt. Alles andere, was sonst noch im Kino geschah, hatte keine Bedeutung. Die Leinwand als Fluchtpunkt der Aufmerksamkeit hat das Wahrnehmungs-Dispositiv Kino wie die Bühne das Theater organisiert, um auf diese Weise ‚Macht‘ über sein Publikum zu gewinnen. Ob das immer gelungen ist, steht dahin, so jedenfalls sollte Kino funktionieren.<sup>3</sup>

Die grundlegenden Veränderungen, die Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre einsetzen, möchte ich hier (um des Effektes willen) mit einem Schrei beginnen lassen:

"In den 60er Jahren hatte das 'Regal'-Kino seine besten Tage lange hinter sich. Nie bildeten sich lange Schlangen an der Kasse und *THE BIRDS* (Hitchcock 1962) war keine Ausnahme. Bei einer der Attacken der mörderischen Vogelschwärme rannten die schreienden Einwohner hin und her und versuchten, den Angriffen zu entkommen. Da kam aus dem Kino selbst ein spitzer Schrei. Das Licht war sofort an und die Platzanweiserin bei der, die geschrien hatte. Die betreffende Frau hatte einen Schock. Ein Vogel war durch eines der zerbrochenen Fenster hereingekommen, war hilflos herumgeflogen und mit der Zuschauerin zusammengestoßen. Die Frau war ausgeflippt vor Angst und hat dem Vogel einen heftigen Schlag versetzt, Federn waren überall

---

<sup>2</sup> Erwin Panofsky: *Stil und Medium im Film* (zuerst 1936). In Ders. *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Frankfurt/M 1999, S.25

<sup>3</sup> Dass die Illusionsmaschine Kino keineswegs immer funktionierte belegen viele literarische und auch filmische Hinweise zum Verhalten der Zuschauer im Kino. Vgl. Anne Paech und Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar 2000

verstreut. Man half ihr vom Sitz und ins Hintere des Kinos. Die Reste des Vogels wurden zusammengetragen und entfernt"<sup>4</sup>

Es wäre etwas vermessen zu behaupten, dass es sich hier um den ‚Einbruch des Realen‘ ins Kino handelt, denn die wirklichen Zuschauer waren immer schon im Kino anwesend. Aber mit einem Mal spielten sie im Kino eine eigene Rolle. Dada und die Lettristen hatten die wirklichen Zuschauer bereits attackiert und aus dem Kino wieder eine Bühne für ihre Aktionen gemacht, während es kaum noch zur Projektion von Filmen kam. Die Filme ihrerseits reagierten auf die Zuschauer, die sie auf der anderen Seite der Leinwand vermuteten. Ein Beispiel aus einer ganzen Reihe ähnlicher (natürlich Horror-)Filme ist ‚THE TINGLER‘ aus dem Jahr 1959. Am unmittelbaren Anfang tritt im Film der Regisseur William Castle (ähnlich James Whale in ‚FRANKENSTEIN‘, 1931) vor die Leinwand und wendet sich an das Publikum im Saal.



### **The Tingler**

Die Warnung war nicht vergebens, denn während des Films kam es tatsächlich durch Elektromotoren in einigen Sitzen zu Vibrationen (ähnlich wie mit dem Sensurround-System in Mark Robson's Film EARTHQUAKE, 1974), die den Tingler unmittelbar im Publikum spürbar machten. Man kann natürlich streiten, ob es sich dabei um eine neuerliche Erweiterung der Leinwandillusion ins Kino handelte (vergleichbar dem Überspringen der Rampe in Max Reinhardts Massentheater) oder ein Zeichen für eine beginnende Interaktion zwischen Leinwand und Publikum ist, die das Kino als Handlungsraum und die wirkliche Präsenz des Publikums aktiv einbezieht.

Die folgenden vier Beispiele für das Kino als Interaktionsraum im Film bestätigen diese Entwicklung ‚im Spiegel des Films‘.

Am bekanntesten ist die Situation, die modellhaft für die interaktive Transition zwischen Kino-Raum und Leinwand-Raum geworden ist: Der Abenteurer und Forscher Tom Baxter verlässt die Leinwand(-Handlung) und flieht mit der Zuschauerin Cecilia aus dem Kino.

---

<sup>4</sup> John Welson: The Bird. In: Ian Breakwell, Paul Hammond (Hg.) Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing, London 1990, 15

Zurück bleiben die restlichen Figuren der Handlung, die jetzt nur noch hilflose Schauspieler auf einer Theater-Bühne sind. Die Handlung stagniert als Theater, um später nach der Rückkehr Tom Baxters als Film fortgesetzt zu werden (Woody Allen: *THE PURPLE ROSE OF CAIRO*, 1985).



### **Woody Allen: The Purple Rose of Cairo**

In Chuck Russells Film ‚THE BLOB‘ (1988) haben Außerirdische eine kaugummiartige Masse auf der Erde hinterlassen, die Lebewesen schluckt und sich dadurch ständig vermehrt, bis ein rosaroter klebriger Strom sich auch ins Kino ergießt. Diesmal kommt der Angriff auf das Kinopublikum nicht von der Leinwand, sondern von außen, außerhalb des Kinos, von wo er das Zentrum der Handlung erreicht.



### **Chuck Russell: The Blob**

Noch deutlicher ist die Verbindung zwischen Lebenswelt und Kino in Joe Dante's ‚MATINEE‘ (1993). Während im Kino ein Horrorfilm läuft, der sogar ‚live‘-Effekte mit Figuren des Films und Erschütterungen des Kinosaals enthält, ist politisch die Kuba-Krise gerade auf ihrem Höhepunkt. Es droht der 3. Weltkrieg als Atomkrieg. Da gerät die Maschinerie der Filmvorführung außer Kontrolle, die Leinwand explodiert, der Saal bricht zusammen und Panik macht sich breit aus Furcht vor dem beginnenden Weltkrieg jenseits des Kinos. Am Ende ist die Welt noch heil, aber das Kino zerstört.



### **Joe Dante: Matinee**

Der argentinische Horrorfilm von Bigas Luna ‚IM AUGENBLICK DER ANGST‘ (1986) kann bis dahin als das non plus ultra interaktiver Horrorfilme gelten. Während auf der Leinwand ein mörderischer Augenausstecher sein Unwesen in einem Kino treibt, sitzt tatsächlich im Kino, das diesen Film zeigt, ein Mörder, der zuerst in aller Stille und dann schießend vor sich hin mordet.



### **Bigas Luna: Im Augenblick der Angst**

Bis auf den Film von Woody Allen handelt es sich bei den anderen drei Beispielen um Horrorfilme. Man kann sich fragen, welche Bedeutung das Genre für die Thematisierung selbstreferenzieller Interaktionen im Kino hat.

Vor dem Übergang zum Fernsehen (als Thema im Film) noch ein Wort zum Kino. Immer wieder totgesagt hat es sich doch als Veranstaltungsort für den Film gegenüber einer starken Konkurrenz behauptet. Dieselben Filme, große und kleine (der Unterschied ist gleich Thema), sind auch im Fernsehen zu sehen. Was das Kino in dieser Situation zusätzlich zu bieten hat, ist sich selbst, ein Raum für ein Publikum, das sich zunehmend selbst vor der Leinwand und den anderen Zuschauern wahrnimmt. Auf dieses womöglich ‚entfesselte‘ Publikum im Kino sind neuerdings wieder Kameras gerichtet, Videokameras zur Beobachtung und Kontrolle des

Verhaltens der meist jugendlichen Zuschauer in diesem Fall in England<sup>5</sup>. Worum es dabei geht, macht eine andere Meldung ebenfalls aus England, klar:

„London, 15. August 2000: Ein Kino in der mittelenglischen Stadt Birmingham hat ein Kussverbot erlassen. Die Betreiber der Kinokette ‚Odeon‘ wollten damit dem ‚Verfall der öffentlichen Moral‘ entgegenwirken, berichtete die Tageszeitung ‚Daily Mail‘ am Dienstag. Künftig sollen Kontrolleure die dunkelsten Ecken in dem Kinokomplex überwachen und strafwürdig küssenden Pärchen einen Platzverweis erteilen.“<sup>6</sup>

Seit den ersten Anfängen des Kinos wurde damit geworben, dass dieses bestimmte Kino das absolut dunkelste in der Stadt sei, was Gymnasiasten ins Kino und ihre Lehrer auf die moralische Pirsch gebracht hat.

Symptomatisch für die Veränderungen der dispositiven (Anordnungs-)Struktur zum Film seit Auftreten des Fernsehens sind die beiden folgenden Beispiele. Einmal handelt es sich um die in den 1960er und 1970er Jahren besonders in den USA weit verbreitete Institution des Autokinos. Es verbindet die Dynamik einer beweglichen Autogesellschaft mit der starren dispositiven Anordnung des Kinos. Da stehen dann die Limousinen wie im Stau vor der Leinwand und auf ihren Sofas verhalten sich die jugendlichen Zuschauer so, wie sie es zu Hause vor dem Fernseher tun würden, wenn dort nicht die Eltern aufpassen würden. Das Autokino am Stadtrand ermöglicht den Blick aus dem mobilen Wohnzimmer auf eine Kinoleinwand, an der sich für wenige Stunden der öffentliche Verkehr staut, bis alle wieder hupend und blinkend zurück in die Stadt fahren. Ich muss nicht erwähnen, dass das Autokino ein privilegierter Ort für Horrorszenarien im Zwischenraum zwischen Leinwand und Publikum ist (z.B. Peter Bogdanovich: TARGETS (BEWEGLICHE ZIELE) 1968 mit Boris Karloff).

Das Beispiel, das ich hier erwähnen will, ist ein italienischer Film, der in einem Kino (‚PEEPING TOM‘) für Horrorfilme spielt (Fulvio Wetzl: RORRET, 1987). Der Besitzer des Kinos hat sich hinter der Leinwand sein Wohnzimmer mit breitem Sofa eingerichtet, von wo aus er den Film, aber auch das Publikum sehen kann. Frauen, die sich besonders aufregend ängstigen können, trifft er nach dem Kino, um sie früher oder später umzubringen (Rorret ist ein Anagramm von Terror). Die Leinwand ist hier die Membran, die Kinosaal und

---

<sup>5</sup> Süddeutsche Zeitung, 30.7.2008: Verdächtige Szenen im Saal. Zuschauer in britischen Kinos werden mit Kameras überwacht.

<sup>6</sup> Frankfurter Rundschau, 16.8.2000

Fernsehstube trennt und verbindet. Auf der einen Seite das Publikum und auf der anderen der einsame Fernsehzuschauer mit seiner Großprojektion, beide verbindet der Mörder, der von der einen Seite in die andere übergreift. Dass der Mörder („des Kinos“) aus der Fernsehstube kommt steht für die Verteidiger des Kinos fest.



### **Fulvio Wetzlar: Rorret**

Das Kino wehrt sich gegen den starken, fast übermächtigen Konkurrenten Fernsehen und arbeitet zugleich mit ihm zusammen, indem Hollywood seit Ende der 1940er Jahre seinen Filmstock bedenkenlos ans Fernsehen verkauft. Der Film verlässt das Kino (Edgar Reitz), also schafft das Kino Bedingungen für den Film, die er nur hier im großen Saal vor einer großen Leinwand hat. Die Breitwand- (Scope-)Projektion, die schon in den 1920er Jahren erfunden und von Abel Gance für seinen Napoleon-Film (1927) verwendet wurde, ist für den Kampf gegen das Fernsehen aktiviert worden. Diesmal schließt sich, jetzt mitten in der Filmhandlung von Frank Tashlins Film: SIRENE IN BLOND (1957) der Vorhang auf der Leinwand und der Schauspieler Tony Randall, der bis dahin den Werbetexter Rockwell P. Hunter gespielt hat, tritt vor das Publikum, um es gegen die falschen Segnungen des Fernsehens (und des Radios) und für das opulente Kino einzunehmen.



### **Frank Tashlin: Sirene in Blond**

Da jeder Fortschritt zwei Seiten hat, füge ich hier die –in diesem Fall- konservative Position Charlie Chaplins an, der mit dem Kino, das partout anders als das Fernsehen sein will, nicht mehr einverstanden ist. Nachdem er sich als ‚König in New York‘ durch eine ‚live‘-



Rockveranstaltung im Kino durchgekämpft hat, sehen er und sein Butler die Ankündigung kommender Film-Attraktionen in riesigen Scope-Formaten (und natürlich ist neben einem Western auch wieder ein Horror-Film dabei, obwohl schon die Kinosituation für Chaplin Horror genug ist):



**Charlie Chaplin: Ein König in New York**

### **Fernsehen**

Das Kino ist ein Ort, zu dem die Filme gebracht werden müssen und an dem sich ein Publikum versammelt. In diesem Sinne ist es ein ‚Lokal‘ in der Form eines Theaters. Der Präsenz des Publikums steht auf der Leinwand eine fiktionale Wirklichkeit gegenüber, die entweder suggestiv den Zuschauer in seine imaginäre Handlung einbezieht (Panofsky) oder auf die Seite des Publikums übergreift. Horrorfilme nutzen die Kopräsenz des imaginären und realen Raums für Übergriffe auf eine zufällige Versammlung von Menschen vor der Leinwand. Frühe Versuche mit 3-D-Filmen (zB von Michael Curtiz: DAS GEHEIMNIS DES WACHSFIGURENKABINETTS, 1933) unterstreichen diese Tendenz.

Mit der Fernsehausstrahlung von Filmen als Bestandteil eines Fernsehprogramms verändern sich fast alle medialen Bedingungen für den Film als einer multimedialen Form. Kinematographisch für das Kino produziert, werden ‚Filme‘ elektronisch abgetastet, übermittelt und wiedergegeben. Ein relativ kleiner Bildschirm reduziert den ‚Film‘ auf ein Wohnzimmerformat, wo er in der Familie mehr oder weniger aufmerksam im privaten Umfeld gesehen wird. Es war nur ein relativ kurzer Weg, den das Fernsehen von öffentlichen Fernsehstuben in den 1930er Jahren über den Gemeinschaftsempfang in den 1950er Jahren bis zum Fernseher für jedes Familienmitglied zurückgelegt hat. Frühe Debatten um die Fernsehästhetik sind übereinstimmend davon ausgegangen, dass die Bilder in Thema (Familie), Einstellung (nah bis groß) und Format (3:4) ins Wohnzimmer passen müsse. Der

Ort<sup>7</sup> der Handlung des Fernsehens jeden Inhalts ist das Wohnzimmer einer Familie, wo das Fernsehgerät steht. Ein ZEIT-Magazin<sup>8</sup> vom 8.10.1993 hat die Einrichtung und Anordnung von Elementen eines Wohnzimmer aus dem Jahr 1958 dem aus dem Jahr 1993 gegenübergestellt und gezeigt, wie dadurch die Aktivitäten der Bewohner ‚organisiert‘ werden. 1993 ist die Sitzgruppe strikt zum Fernseher hin ausgerichtet, die Bewohner dieses Zimmers sind im Fernseh-Dispositiv strukturiert.



Das Fernsehen als Massenmedium ist global vernetzt, wird aber lokal rezipiert. Die Öffentlichkeit des Dargestellten trifft in der Regel auf die Privatheit des Ortes, an dem es dargestellt wird. Am deutlichsten ist das bei einer der wesentlichen Eigenschaften des Fernsehens, ‚live‘ gesendet und empfangen werden zu können. Spielfilme sind so gesehen unwesentlich für das Fernsehprogramm, das sich allerdings als Veranstalter aller Arten von Unterhaltung etabliert hat. Dazu gehört auch, dass das Fernseh-Studio selbst zum Ort veranstalteter Unterhaltung geworden ist, wo sich ein Publikum versammelt, um zum Bestandteil einer Fernsehsendung vor einem virtuellen Massenpublikum zu werden. Diese Form interaktiver Beteiligung des einzelnen Zuschauers als Teil eines Studio-Publikum an Fernsehsendungen für ein Massenpublikum aus einzelnen Zuschauern (oder Gruppen wie eine

<sup>7</sup> Vgl. Joshua Meyrowitz: Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter. Weinheim, Basel 1987

<sup>8</sup> Zeitmagazin 41, 8.10.1993: Zeitsprung 1958 ... 1993, S.8-9

Familie) ist für die Übertragung von Merkmalen des Horrorfilms auf das Fernsehen besonders interessant geworden.

Wenn Filme das Fernsehen thematisieren, dann aus (mindestens) zwei Gründen. Der eine bezieht sich auf die Tatsache, dass das Fernsehen Teil einer modernen Lebenswelt ist, die der betreffende Film wiedergeben will. Die Erfahrung zeigt, dass nun mal nicht nur in einer amerikanischen Familie, die in einem Film mit Gegenwartshandlung gezeigt wird, ständig der Fernseher läuft. Ein anderer Grund ist die Kritik am alten Feindbild ‚Fernsehen‘, das der Manipulation der Wirklichkeit bezichtigt wird, von der ein (Hollywood-)Film arglos erzählen möchte. Prototyp ist Peter Weir's Film ‚THE TRUMAN SHOW‘ von 1998, in dem das Fernsehen bezichtigt wird, eine globale Scheinwelt zu konstruieren<sup>9</sup>, für die ein Film (wie ‚THE TRUMAN SHOW‘) nur die zwei Stunden seiner lokalen Kinorezeption zur Verfügung hat.

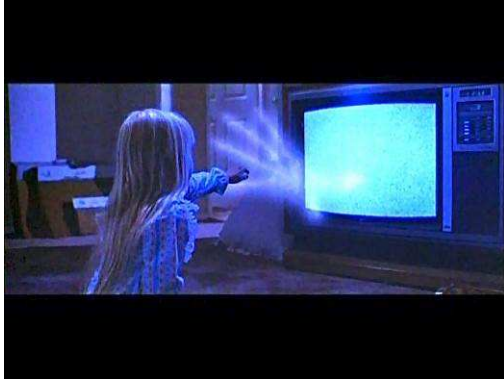
Selbstverständlich lässt sich noch unendlich viel mehr über soziale, ästhetische, technische etc. Voraussetzungen des Fernsehens für den Film als multimediale Form und seine Fernsehrezeption sagen (hier haben die ‚cultural studies‘ viel geleistet, z.B. unter dem Stichwort ‚uses of television‘<sup>10</sup>). Für die Einordnung der folgenden Filme scheint mir folgendes besonders wichtig zu sein. Fernsehen findet in der intimen familiären Privatsphäre des Wohnzimmers statt, wo – zumindest in Momenten der Faszination und des Horrors- von einer strikten Anordnung des Zuschauers zum TV-Set ausgegangen wird. Fernsehen findet aber auch ‚beim Fernsehen‘ statt, wo sich im Studio ein reales Publikum (als Stellvertreter) zum interaktiven Mitspielen versammelt für ein dann virtuelles Publikum zu Hause.

Ich beginne mit dem Film ‚POLTERGEIST‘ von Tobe Hooper (1982). Die junge amerikanische Modell-Familie, also Eltern, zwei Kinder und ein Hund, ist vor dem Fernseher eingeschlafen, aus dem gerade noch die Nationalhymne zum Programmschluss ertönt. Das Rauschen des abgeschalteten Programms geht in starke Flicker-Lichteffekte über, die das Schlafzimmer erleuchten.

---

<sup>9</sup> Mit ‚Truman-Show-Wahn‘ werden inzwischen psychotische Wahnvorstellungen bezeichnet, in denen Menschen glauben, dass ihre Wirklichkeit Bestandteil einer permanenten Fernsehshow ist, aus der sie nicht mehr ausbrechen können (vgl. Hubertus Breuer: Leben auf Dauersendung. Wenn Menschen die Wahnvorstellung haben, Darsteller einer täglichen TV-Show zu sein. In: Süddeutsche Zeitung vom 10./11.Juni 2009)

<sup>10</sup> Zu den englischen Titeln (John Fiske: Television Culture, 1987 oder John Hartley: Uses of Television, London 1999) kommen deutsche Titel unterschiedlicher Provenienz dazu, vgl. Harry Pross, Claus-Dieter Rath: Rituale der Massenkommunikation. Gänge durch den Medienalltag. Berlin 1983 oder Barbara Sichtermann: Fernsehen. Berlin 1994



### **Tobe Hooper: Poltergeist**

Das Fernsehgerät steht im Intimbereich der Familie. Als das Programm abgeschaltet wird, wirkt es (im Unterschied zur Kinoleinwand) wie eine Lampe, die mit eigenem Licht den Raum erhellt. Jetzt ist es das kleine Mädchen, das als okkultistisches Medium den Kontakt zu den Geistern aufnimmt, die aus dem Indianerfriedhof, auf dem das Haus errichtet wurde, nach oben streben, um sich an den amerikanischen Kolonisatoren zu rächen. Die Zeichen sind klar, die amerikanische Hymne mit Abraham Lincoln als Schlussbild erklingt am Ende eines Programms, das tatsächlich von Kräften aus dem Untergrund radikal mit der Zerstörung des Hauses beendet wird. Der Fernseher ist das Einfallstor für die Geister, die sich des kleinen Mädchens als fasziniertem Zuschauer interaktiv bemächtigen, um (ich denke an Joe Dante's MATINEE) das ganze Dispositiv aufzuheben. Deutlich ist auch, dass hier ein Kinofilm über das Fernsehen sagt, dass es wenn auch nicht Ursache so doch Medium für das zerstörerische Böse ist.

Die beiden folgenden Beispiele haben ausgehend von der Fernsehsituation in der privaten Wohnung das Problem, wie es möglich ist, ‚ins Fernsehen‘ zu gelangen (ähnlich wie Tom Baxter und Cecilia aus dem Kino und Film ‚THE PURPLE ROSE OF CAIRO‘ hinaus und wieder hineingekommen sind). Die Interaktion mit ‚dem Fernsehen‘ geht von der Rezeptionssituation aus und transportiert im Fall von ‚PLEASANTVILLE‘ (Gary Ross, 1998) diese gesamte Situation in das ‚parallele‘ Programm, das gerade im Fernsehen zu sehen ist. Der Zauberstab, der die Transposition ermöglicht, ist die Fernbedienung, die einem Geschwisterpaar von einem Magier in der Rolle eines Mannes vom Fernseh-Service zugespielt wird. Der Wechsel aus der Welt vor in die Welt im Fernsehen erfolgt in dem Moment, in dem hier wie dort die Aktionen vollkommen parallel verlaufen und dadurch gewissermaßen eine ‚live‘-Verbindung hergestellt wurde: Das eine Bild löst sich auf, das andere zeigt die Geschwister schon schwarz/weiß in der Serie der 1950er Jahre. Das Leben vor dem Fernseher ist – mit dem Abstand von 40 Jahren – für einen Moment identisch mit dem Leben im Fernsehen.



### **Gary Ross: Pleasantville**

Das Elternpaar in dem Film von Peter Hyams: *STAY TUNED* (1992) wird in ein aktuelles Fernsehprogramm ‚hineingezogen‘. Kurz bevor die Ehefrau ihren Mann verlässt, der sie durch ständiges Fernsehen vernachlässigt hat, werden die beiden mit teuflischen Kräften, aber über eine Satelliten-Antenne, in ein gerade laufendes Fernsehspiel teleportiert, in dem ihnen übel mitgespielt wird. Hier geht es um das Fernsehen als Veranstalter in einem Studio, in dem Zuschauer als Vertreter des Publikums zu Hause vor den Fernsehgeräten mitspielen müssen. Die Welt des Studios mit ihren unendlich vielen Spiel- und Unterhaltungsformaten, in denen Publikum als Mitspieler oder privilegiertes Publikum anwesend ist, erweist sich als Gegenwelt zur heimischen Fernsehsituation. Und wieder ist es das Kino, das von den teuflischen Machenschaften des Fernsehens berichtet, ohne auch nur annähernd in der Lage zu sein, ähnliche interaktive Verfahren anbieten zu können.



### **Peter Hyams: Stay Tuned**

John Landis ist bekannt geworden für komische Episodenfilme, die das amerikanische Fernsehprogramm imitieren und dadurch parodieren (z.B. ‚AMAZON WOMEN ON THE MOON‘, 1988). Viele der Sketche stehen in der Tradition von Monty Python. Der folgende Ausschnitt aus ‚KENTUCKY FRIED MOVIE‘ (1977) setzt die normale Fernsehsituation voraus: Ein Pärchen sitzt auf einem Sofa vor dem Fernseher, das Programm läuft von ihnen unbeachtet, während sie sich miteinander erotisch beschäftigen. Sie sind zu Hause unbeobachtet und können unter diesen Umständen sogar in den USA tun und lassen was sie wollen. Jetzt tritt in etwa das ein,

was auch die Videoüberwachung in den englischen Kinos tut, wenn sie ungebührliches Verhalten in der Kinoöffentlichkeit beobachtet und unterbindet. Der Nachrichtensprecher scheint durch den Fernseher hindurch wie durch ein Fenster in den Wohnraum zu sehen und nimmt dort das Pärchen wahr, das immer mehr zur Sache kommt. Er fällt aus seiner Sprecher-Rolle und ruft die Kollegen herbei, die sich in das ‚Fenster‘ drängen und die Aktivitäten des Pärchens kommentieren. Das Internet hat gerade diesen Aspekt des Fernsehens als ‚aus der Ferne auf Heimliches im Heim sehen‘ erst richtig zur Geltung gebracht. Was Victor Burgin als einer der ersten beobachtet und in einem Artikel ‚Jennys Zimmer‘ veröffentlicht hat, ist noch immer tausendfach im Netz vertreten. Es handelt sich um sog. ‚CamGirls‘, die rund um die Uhr ihren Alltag aus ihrer intimen Lebenswelt im Internet vor Fangemeinden veröffentlichen. Aber das wäre bereits eine neue Qualität der Medientransformation vom Fernsehen/Video zum Internet.



### **John Landis: Kentucky Fried Movie**

Die letzten beiden Beispiele machen den Sprung vom Fernsehen zum Home Video. Die Rezeptionssituation ist der des Fernsehens vergleichbar, allerdings hat die Videokassette kein (oder nur ein marginales) Programmumfeld. Wie im Kino geht es wieder nur um diesen bestimmten Film, sogar die zusätzlichen Trailer im Bonusmaterial einer DVD imitieren die Kinoprojektion. Und doch ist alles ganz anders, mit seiner Videokassette (VHS oder DVD) ist der User allein vor seinem Fernseher. Es ist die ‚buddhistische‘ Situation, die Nam June Paik in einer seiner Video-Installationen dargestellt hat. In der Horror-Phantasie ist der User dem Inhalt der Videokassette fasziniert, terrorisiert oder süchtig ausgeliefert. Der Inhalt der Kassette kann ein Film, eine Fernsehsendung oder auch eine private Aufnahme sein, die in der Familie kursiert oder von außen in den Recorder kommt. Dieses Problem der ‚Adressierung‘, das auch in Michael Hanekes Film ‚CACHÉ‘ (2005) eine irritierende Rolle spielt, ist die Grundlage für den Horror-Effekt in Hideo Nakatas Film ‚THE RING‘ (2002). Ein Kreis von Personen wird durch Aufnahmen auf einer Videokassette terrorisiert, deren Herkunft rätselhaft ist, die den, der sie sieht, erschrecken und faszinieren und von denen es in

Telefonanrufen heißt, dass ihr Anblick tödlich ist. Diese Video-Medusa kann nur unschädlich gemacht werden, wenn das Videoband kopiert wird und sie sich, so wie die Medusa weiland im spiegelnden Schild des Herakles, selbst sieht und darauf hin erstarrt. Die Rettung gelingt, aber die Message des Kinofilms ist klar, hütet Euch vor den Gefahren des Video. Hier soll es wie bisher um die spezifische Rezeptionssituation und Interaktion zwischen Video und Zuschauer/User gehen.



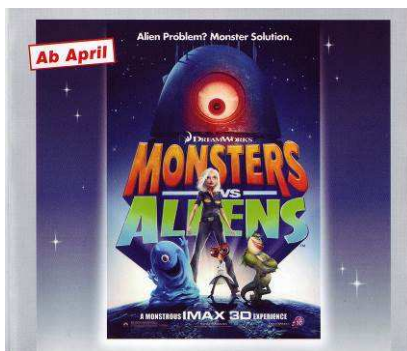
### **Gore Verbenki, Hideo Nakata: The Ring 2002**

Nachdem sich einmal das Programm von der Kontrolle durch eine Institution (Filmverleih für das Kino, Fernsehprogramm) gelöst hat und Filme für ihre private Aneignung und Verfügung frei flottieren, haben sich auch die relativ festen dispositiven Strukturen ihrer Rezeption im Kino und auch vor dem häuslichen Fernsehgerät weitgehend aufgelöst. Film und Fernsehen sind heute in allen möglichen professionellen und Amateur-Formaten, analog und digital, in unterschiedlichsten Situationen indoor (zB Karaoke) und outdoor auf riesigen Leinwänden als ‚public viewing‘ oder auf Handys in winzigen Bildern zirkulierend verfügbar. Es ist kaum noch möglich, die multimediale Form ‚Film‘ auf bestimmte technische, soziale, kulturelle, ästhetische etc. Formate festzulegen, sie existieren nebeneinander und sind digital ineinander transformierbar. Ein aktueller Kinofilm (der in China schon auf dem DVD-Markt ist, bevor er offiziell Premiere hatte) kann in unterschiedlichsten Kinos gesehen, auf DVD gekauft und überall per Recorder wiedergegeben oder aus dem Internet zum Beispiel auf das iPod heruntergeladen und dort angeschaut werden.

Lässt sich abschließend überhaupt etwas über die Zukunft zumindest der Kinoformate sagen?

In immer mehr Kinos vor allem in den Großstädten werden ‚Filme‘ inzwischen elektronisch projiziert, d.h. dass lediglich die mechanisch-kinematographische durch elektronische Technik ersetzt wurde mit wesentlichen Veränderungen vor allem für den Vertrieb der Filme

auf digitalem Datenträger. Laut einer Studie der FFA ‚Digitales Kino kommt ...‘<sup>11</sup> aus dem Jahr 2002 wird in der Kinobranche unter ‚digitales Kino‘ die komplette Wertschöpfungskette, also Produktion, Vertrieb und Projektion im Kino auf digitaler Grundlage verstanden (d-cinema). Eine Variante wird das sog. e-cinema sein, das ist digitale Projektion mit Programmanteilen von Sende- und Streaming-Inhalten, also z.B. ‚live‘-Fernsehübertragungen oder per Internet von Sport- oder Musikevents etc. ins Kino. Drittens schließlich wird mit der weiteren Verbesserung der HDTV-Standards für die Fernseh-Übertragung und -Darstellung und Blue Ray-Video Aufzeichnungen das Home Video eine immer größere Rolle spielen. Bezogen auf meine Überlegungen zum ‚Horror‘-Film im Kino und zu Hause bedeutet das: im e-cinema wird ein Mix aus Information, globalem Event und Spielfilm mit sehr gutem technischem Standard angeboten. Das collage-artige Programm mit Bier und Popcorn für ein Kino als Nachbarschaftstreff wird eher ‚fesselnde‘ Filmgenres wie den Horror-Film vermeiden oder ins Nachtprogramm alternativ zum Adult-Cinema verschieben. Der entscheidende Differenz-Effekt zu den ‚großen‘ Kinoangeboten könnte das künftige digitale 3-D-Format sein, das sowohl im Kino als auch zu Hause per Fernsehen oder Video möglich ist. Das Kino ist dann ein Ort der Superlative, was Show-Effekte und ästhetische Ereignisse mit entsprechenden Wahrnehmungen und Erfahrungen des Publikums betrifft. ‚Horror‘ und interaktiver ‚Terror‘ gegenüber den Zuschauern wird das Kino als Ort extremer Erfahrungen wieder in seine alten Rechte einsetzen. Der 3-D-Animationsfilm ‚MONSTERS VS. ALIENS‘ der Firma ‚Dream-Works‘ ist dazu da, das Publikum von Kindesbeinen an auf die neue ‚Horror‘-Zukunft des Kinos vorzubereiten.<sup>12</sup>



### **MONSTERS VS. ALIENS**

Ähnliches wird sich auch in den (möglichst großen) Wohnzimmern durchsetzen, wenn deren Bewohner bereit sind, viel Geld in High Tech zu investieren. Mit Surround-Sound und Großbildprojektion per Beamer wird das Wohnzimmer zum privaten Kino mit intimer Horror-

<sup>11</sup> FFA (Filmförderungsanstalt): ‚Digitales Kino kommt ...‘ Auswirkungen der digitalen Zukunft in der Kinobranche, von Inga von Staden und Beate Hundsdörfer, Berlin 2002

<sup>12</sup> Feuilleton der Süddeutschen Zeitung vom 4.5. April 2009



Show, die dann keinen Rückzug ins Private mehr erlaubt, weil sie dort längst angekommen ist. Dann heißt es ‚mit dem Horror leben‘, was angesichts der wirklichen Wirklichkeit (ebenfalls in der Wohnzimmerprojektion) gar nichts so Besonderes ist. Man muss sich nur daran gewöhnen.