

## Filmbewußtsein entwickeln Kommunales Kino

Hilmar Hoffmann: Filmbewusstsein entwickeln. In: Bundesverband Kommunale Filmarbeit e.V. (Hrsg.): Handbuch kulturelle Kinoarbeit. Frankfurt/Main 1997, S. II-1 – II-14

### I. Die Idee des Gemeindekinos

"Die private Lichtspielbühne ist abhängig von den Bedürfnissen des Volkes und den Ansprüchen desselben." (Demgegenüber) "kann eine aus öffentlichen Mitteln unterhaltene Lichtspielbühne unbeeinflusst bleiben von wechselndem Geschmack und wechselnder Mode". Diese das Kommunale Kino antizipierende Einschätzung von dessen Auftrag stammt nicht von heute und keineswegs von einem "linken" Kulturpolitiker, sondern von einem reaktionären Reichstagsabgeordneten aus dem ersten Weltkrieg: Unter Punkt 4 seiner Leitsätze "Lichtspielbühnen - eine Aufgabe neuzeitlicher Gemeindepolitik" (1917) fixiert Dr. Pfeiffer Grundsätze für die gemeindliche Lichtspielbühne, die "der Bildung, und zwar in gleicher Weise der Herzensbildung wie der Verstandeskultur, dienen soll". (1)

Zwei Jahre später, am 4. Oktober 1919, propagiert auch der Sozialist Fritz Tejessy in der Münchner Zeitschrift "Die Glocke" die Kommunalisierung der Kinos ähnlich "wie in Räteungarn", weil "die Überschwemmung mit den anrühigen Filmstücken katastrophal geworden" ist. (2)

#### *Völlige Sozialisierung*

"Das Radikalste wäre natürlich eine völlige Sozialisierung der Filmtheater, was wohl nur heißen (könnte): ihre Kommunalisierung", argumentiert R. Nestriepke auf dem Sozialistischen Kulturtag in Frankfurt am Main am 29. September 1929, und er beeilt sich, das Politikum mit dem Hinweis zu relativieren, daß "eine höchst nationale, auf der äußersten Rechten stehende Persönlichkeit, der Tübinger Professor Dr. Konrad Lange, für sich den Ruhm in Anspruch nimmt, als erster, nämlich schon 1916, mit allem Nachdruck die Sozialisierung der Filmindustrie gefordert zu haben - nicht aus Begeisterung für den Gedanken des Sozialismus, sondern aus der Überzeugung heraus, daß nur auf diesem Wege den schädlichen Auswirkungen schlechter Filme vorzubeugen sei". (3) Der Herr "auf der äußersten Rechten" klassifizierte hauptsächlich jene als "schlechte Filme", die nicht die damals gewünschte vaterländische Gesinnung artikulierten.

Willy Stuhlfeld, zu der Zeit Stadttheater-Intendant von Würzburg, plädiert 1919 in "Der Wagenlenker" für die Verstaatlichung "aller als Goldgruben charakterisierten Lichtspieltheater Bayerns", aus allerdings eher durchsichtigem egozentrischen Sparten-Denken, "weil die erheblichen Geldmittel, die aus dem Kinobetrieb dem Staate als Reingewinn zufließen würden, ein unentbehrliches und willkommenes Mittel zur Deckung aller durch die Sozialisierung der Theater sich allenfalls ergebenden Fehlbeträge darstellen". (4)

## II. Kino und Kulturpolitik heute

Gut ein halbes Jahrhundert später werden die Fehlbeträge von inzwischen 67 städtischen und staatlichen Bühnen der Bundesrepublik, und zwar in Höhe von rund einer halben Milliarde DM, aus öffentlichen Etats voll abgedeckt. Für Film und Kino indessen sind in den Haushaltsplänen fast aller Gemeinden noch immer keine Etat-Positionen ausgewiesen. In der Hochphase der Entwicklung audiovisueller Medien existiert das Medium Film für Kommunalpolitiker ganz offensichtlich nicht oder lediglich als negative Größe etwa in den Verordnungsrichtlinien von Bauaufsicht und Feuerpolizei, in den Gebührenordnungen für Gewerbe- und Vergnügungssteuer, in den Jugendschutzbestimmungen.

Kommunale Kulturpolitik orientiert die Prioritäten hierzulande weitgehend noch immer an den traditionellen Künsten und Medien, deren kulturelle Klasse von der "seriösen" Kulturkritik als solche behauptet und die für jedermann besonders augenfällig dadurch ins Bewußtsein gerückt wird, daß dem Schauspiel, der Oper, der "guten" Musik oder der Bildenden Kunst vielerorts imposante Tempel errichtet wurden. Hier dürfen sie unangefochten von den jeweiligen gesellschaftlichen, künstlerischen und technischen Entwicklungen in ihrer angeblichen Autonomie, hochsubventioniert aber ohne breite Resonanz, sich selbst bestätigen.

### *Ignoranz*

Die Tatsache, daß ausgerechnet dasjenige Medium von kommunalen Kulturpolitikern bis heute ignoriert wurde, das fast jeden Menschen erreicht, seitdem es die Fernsehtechnik per Knopfdruck verfügbar machte, hat mehr als eine Ursache:

1. Von seinen Anfängen an wurde der Film als *quantité négligeable* gern der alleinigen Verantwortlichkeit der Industrie überlassen, der Filmwirtschaft. Nach kapitalistischen Produktionsgesetzen wertet sie Film wie andere Branchen jede andere Ware als Handelsgut und bringt dies dementsprechend ausschließlich unter Profitmaximen auf dem Markt. Weil nicht erst seit den Erfahrungen des modern marketing die Herstellung eines Produktes am potentiellen Konsumenten orientiert wird, dessen Bedürfnisse durch die jeweilige Branche tüchtig vorgesteuert werden, wurde das Filmniveau konsequent opportunistisch auf die Erwartungsstrukturen der filmunkundigen und gesellschaftspolitisch indifferenten Konsumentenmasse eingeebnet. "Die Produktion liefert dem Bedürfnis nicht nur ein Material, sondern sie liefert dem Material auch ein Bedürfnis". (5) Leitbilder, Denkschemata und Verhaltensweisen des Massenpublikums werden primitiv-anschaulich reproduziert in den Produkten, für die eben diese mit der Offerte der direkten, also unreflektierten Wunschidentifikation werben. "Jeder kommerzielle Film ist eigentlich nur die Vorschau auf das, was er verspricht und worum er zugleich betrügt" (Adorno). (6)

Weil 95% der Filme mit derart "planvoller Reproduktion des Niedrigen" (Adorno) die 5% wirklich wichtigen Filme in Verruf gebracht haben, resignierten die Kulturpolitiker und kaschierten ihre mangelnde Initiative mit dem Alibi, Film sei künstlerisch kaum relevant und deshalb aus dem Katalog kultur- und bildungspolitischer Herausforderungen auszuklammern (mit Ausnahme des Unterrichtsfilms als Kategorie *sui generis*).

### *Kritisches Bewußtsein*

2. Solange in den kulturpolitischen Programmen der demokratischen Parteien Film und Kino als Möglichkeit, kritisches Bewußtsein zu bilden, gar nicht genannt, geschweige denn als Teil des sogenannten integrativen Bildungsverbundes begriffen werden, scheint es kaum verwunderlich, wenn sich auf lokaler Ebene Rathaus-Fraktionen in der objektiven Einschätzung des Mediums überfordert fühlen und sich auf diesem Felde deshalb nicht artikulieren. Bis zur Stunde haben weder der Deutsche Städtetag noch die Ständige Konferenz der Kultusminister entsprechende Empfehlungen verabschiedet, obwohl deren zuständige Fachausschüsse hilfreiche Klartexte angeboten hatten.

### *Engstirniges Konkurrenzdenken*

3. Eine weitere Ursache liegt in dem engstirnigen Konkurrenzdenken und einem dementsprechend hysterischen Verhalten der Filmwirtschaft begründet, genauer: der Filmtheaterbesitzer. Jeder Versuch einer Stadt oder Gemeinde, über sporadische Schmalfilmvorführungen in schon vorhandenen Bildungseinrichtungen hinaus kontinuierlich Filmprogramme zu organisieren, sind am Widerstand der Branche gescheitert: Als die Stadt München 1963 ein städtisches Kino auf der Museumsinsel einrichten wollte, mußten sich die Initiatoren folgenden Kapitulationsbedingungen unterwerfen: a) Saalkapazität nicht über 150 Sitze, b) nur jeweils eine Vorstellung pro Tag und c) für diese Beginn spätestens um 18.30 Uhr, d) ausschließlich alte Filme (die im Kommerzkino nicht mehr gespielt werden), e) keine Werbung. In einer Vereinbarung der Stadt Köln mit dem Wirtschaftsverband der Filmtheater Rheinland-Westfalen e.V. vom 12.7.1971 paralyisiert Punkt 3 jegliche Programm-Initiative: Im Kommunalen Kino "werden nur Filme aufgeführt, die nicht in Kölner kommerziellen Kinos gebracht werden".

4. Spätestens mit der Monopolisierung des Kinos durch die sogenannten Erstaufführungstheater können diese auf nahezu alle Verleihfirmen Pressionen ausüben, und von dieser Macht, wie die Beispiele Oberhausen und Frankfurt belegen, machen sie auch rücksichtslos Gebrauch. Vielerorts sind dadurch die frischen Impulse zur Gründung von Kommunalen Kinos erlahmt. Das kapitalistische System funktioniert.

## **III. Kinobranche gegen Stadt-Kino**

Seit 1958 wurde in der Bundesrepublik in mindestens 2300 Gemeinden das örtliche Filmtheater geschlossen. In den Jahren 1961 bis 1970 sank die Zahl der Filmtheater von 6666 auf 3450. Von den 1972 noch existierenden 3000 Kinos gehören an die 300 wenigen Konzernen oder privaten Monopolinhabern, die durch Konzentration mögliche Konkurrenz ausschalteten und heute größere Umsätze buchen als vor zehn Jahren. 1500 Kinos, das sind etwa 50%, erreichen kaum mehr als das Existenzminimum, also jeweils weniger als hunderttausend DM Jahresumsätze.

### *Bankrotterklärung*

Die alarmierende Tatsache, daß seit 1966 mindestens 90 Mio Besucher weniger ins Kino kamen, legt die Frage nahe, wo eigentlich deren Bedürfnisse befriedigt werden. Schon alleine diese negative Statistik müßte genügen, um die Gemeinden endlich zu filmpolitischen Initiativen zu mobilisieren, und das heißt zugleich, Mittel für die Entwicklung von Alternativen zur Bankrotterklärung des Kinos alter Provenienz zur Verfügung zu stellen. Der eklatante Verlust des Publikums legitimiert bereits hinreichend das Subsidiaritätsprinzip, aber vor allem auch die anhand der Programme täglich

beweisbare Tatsache, daß das kommerzielle Kino seinem kapitalistischen Wesen nach stereotyp auf sein einfallsloses Sortiment von Pauker-, Porno-, Party- oder ähnlich standardisierten Filmen fixiert bleibt, die sich an dem von der Branche behaupteten sogenannten Geschmack des sogenannten breiten Publikums orientieren. "Der ökonomische Zwang zur größtmöglichen Popularität bestimmt den Charakter und die soziale Bedeutung des kapitalistischen Films" (7), und damit seine Produktionstendenzen.

### *Alternativ*

Alternativen beschreiben sich nicht nur im Entwurf eines konzessionslos qualifizierten Programms, sondern mit dessen Hilfe zugleich auch als Ermunterung für die Produzenten, langfristig wieder Filme für ein an formaler Qualität und an gesellschaftspolitischer Thematik interessiertes Publikum zu produzieren.

Blind gegenüber der tatsächlichen Situation, wiegelt die herkömmliche Vermittlungsindustrie indessen jeglichen Versuch von außen ab, die unaufhaltsame Progression des Kino-Defizits wenigstens über die aus öffentlicher Hand subventionierten Spielstellen zu korrigieren, und sei es nur zu dem Zweck, die Filmproduktion in Gang zu halten. Gelegentliche Bemühungen der Kommunen wurden als gemeindeordnungswidriger Eingriff in ihre vermeintlich ureigene Gewerbehoheit diskreditiert. Diese Branche in schöner Agonie hat zum Film als Phantasieprodukt, als einer Summe künstlerischer und handwerklicher Elemente, kein irgendwie impliziertes Verhältnis, aus dem sich Einsichten vermitteln ließen. Weil die Inhaber von Kinoketten von dem Produkt, mit dem sie handeln, außer von dessen Ertragswert so gut wie nichts begriffen haben, ist ihnen auch kaum die Fehleinschätzung von alternativen Kino-Initiativen anzukreiden, die, außerhalb des Clans organisiert, ihrer eigenen Sache durchaus dienen könnten.

Nachdem die Stadt Frankfurt am Main, gegen die Stimmen der Christlichen Demokraten am 11. Februar 1971 die Errichtung des ersten Kommunalen Kinos in der Bundesrepublik beschlossen hatte, war die einzige Reaktion der 5 Erstaufführungstheater-Besitzer, denen 16 von 36 Kinos in der Stadt gehören, den Magistrat am 26.5.71 auf Unterlassung zu verklagen. Dies wurde der erste Prozeß überhaupt, den Kinos gegen ein Kino führten, um Kino zu verhindern. (...)

## **IV. Die ganz andere Leistung des Kommunalen Kinos**

Im Gegensatz zum privatwirtschaftlich strukturierten Kino, für das der Charakter des Films als Ware und deren Absatzbeziehung wichtig ist, orientiert sich das Kommunale Kino am immateriellen Gebrauchswert des Films und an dessen sozialer Funktion: Film dient lediglich in seiner Sekundär-Funktion der Unterhaltung und dies vorzüglich in der Absicht, um in der Sublimierung von deren Elementen auf möglichst attraktive Weise das ästhetische Material zu vermitteln und um möglichst eindringlich Inhalte an den Mann zu bringen.

### *Medienpädagogik*

Film ist im Sinne einer neuen Definition von Kino Material für die notwendige medienpädagogische Aufgabe, die in langen Kino- und Fernsehjahren eingeübten Sehweisen infrage zu stellen und gleichzeitig Filmsprache und Filmsyntax zu erlernen

(etwa die Prinzipien von Bildaufbau, Montage oder andere formale Bedingungen), um den jeweiligen artistischen Wert einer Produktion erkennen, beurteilen und kritisch würdigen zu können. Im Kommunalen Kino gehörte daher die extensive Beschäftigung mit den Ergebnissen der Filmsemiotik zum Kino-Curriculum. Filmsemiotik als "Geschichte und Theorie der kinematographischen Verwendung sozio-kultureller Kodes, Geschichte und Theorie der Verwendung von Filmsprachen" (8) (Knilli) zur Unterhaltung, zur Information, zur Belehrung, zur Manipulation, zur Indoktrination.

### *Sensibilisierung des Auges*

Durch die didaktische Vermittlung von objektiven Beurteilungskriterien wird sich eine umfassende Filmkenntnis und über diese ein Filmbewußtsein entwickeln lassen, das langfristig auch solchen kommerziellen Kinos zugute kommen wird, die bei einem dementsprechend gesteigerten Interesse wahrscheinlich bereit wären, auch künstlerisch wichtige oder sogenannte Risiko-Filme zu spielen. Über die kontinuierliche intensive Beschäftigung mit dem Medium lassen sich neue Wahrnehmungsqualitäten ausbilden und die Erkenntnisfähigkeit schärfen. Wer in dieser optisch hypertrophierten Welt über den Prozeß der Sensibilisierung des Auges zum kritischen Sehen befähigt wurde, wird dadurch hoffentlich zugleich ein kritischeres Bewußtsein auch in der Beurteilung der im Vehikel Film transportierten gesellschaftlichen Phänomene und politischen Implikationen erwerben. Um sich für Film gründlicher zu interessieren, muß gelernt werden, was man von Film fordern kann, wo die Grenzen liegen und warum unter welchen Bedingungen nicht über sie hinaus gewiesen werden kann.

Medienkunde wird nicht nur den Produktions- und Vermittlungsbereich des Kinos umfassen, sondern angesichts einer Zuschauerquote von inzwischen über fünfzehn Millionen konsequenterweise auch den des Fernsehens. - Gegenüber der alltäglich schon ab 16 Uhr einsetzenden Berieselungsanlage würde es notwendiger denn je, die Fähigkeit zu kritischer Auswahl und zu deren kritischer Rezeption zu erwerben und das Massenmedium nach Einschätzung der eigenen Bedürfnisse und nicht länger nach den oktroyierten zu benutzen und auch das jeweils nur, um die eigene Meinung von der jeweiligen Sendung zu bilden.

Solange an deutschen Hochschulen Medienkunde als Fach nicht existiert, derweil zum Publizistik-Studium mehrsemestrige Seminare über den mittelhochdeutschen Minnesang als Pflichtübungen angesetzt sind, muß das Kommunale Kino diese Lücke schließen helfen. In entsprechenden Seminaren sind genügend Fachleute auszubilden, die ihr so gewonnenes Wissen von den audiovisuellen Medien schon in naher Zukunft genau so selbstverständlich an die Schulen weitergeben wie andere ihre Literaturkenntnisse. Was an Kopenhagener Oberschulen möglich ist, muß hierzulande bald staatlich anerkannte Praxis sein.

### *Didaktik*

Neben der Organisation didaktisch konzipierter Programme sollte die entsprechende Apparatur in funktional jeweils optimierbaren Nebenräumen zur Verfügung gestellt werden: Videotechnik und Schneidetische, um für die Analyse formaler Kriterien wesentliche Sequenzen eines Film mühelos wiederholen oder bestimmte inhaltliche Probleme konkreter als beim einmaligen flüchtigen und eher oberflächlichen Sehen auf der Leinwand reflektieren zu können.



Für die praktizierte Didaktik filmanalytischer Studien und filmhistorischer Lehrgänge braucht das Kommunale Kino nicht nur den Filmhistoriker oder den Filmtheoretiker. Es braucht ebenso selbstverständlich pädagogische Kräfte für die jeweils relevanten Fachbereiche: so wäre zum Beispiel für die Aufhellung der reflexiven Zusammenhänge von geschichtlichen, soziologischen und politischen Implikationen und deren Wertungen im "Western" ein Amerikanist, Historiker oder Soziologe vonnöten, der eine wie auch immer verfälschte Darstellung der Wirklichkeit jener Jahre zu Beginn dieses Jahrhunderts aufdecken, belegen und objektivieren könnte. Die Analyse der Actionfilm-Struktur des Western ist ohne die arbeitsteilig synchronisierte Vermittlung der faktischen historischen Perspektive nicht zu leisten.

### *Gegeninformation*

Es wird ferner die durch den anhaltenden Western-Boom unter jeweils veränderter politischer Aktualität die jeweilig veränderte Geschichtsinterpretation bewußt gemacht werden müssen: Alle Sehnsüchte, Depressionen, Traumata und Selbstgerechtigkeiten der Amerikaner. Die Korrektur eines Geschichtsbildes der Pionierzeit kann aber nicht nur in der Diskussion am Schneidetisch erfolgen, sie muß in Form der Gegeninformation durch objektiv abgesicherte Literatur gestützt werden, die das Kommunale Kino jeweils zur Verfügung stellen sollte.

Unabdingbar wäre eine Relativierung durch die Komponente literarischer Erzeugnisse auch beim Genre des ScienceFiction-Films. Erst recht in diesem Bereich wäre aufklärerische Arbeit zu leisten, um die Motivation des Filmgenres als ideologisches Rüstzeug und politisches Aufputzmittel zu entlarven, als Regierungspropaganda im Thrillereffekt. Im Science Fiction-Film dienen die Prototypen der Monster, Vampire, Androiden und der ins Inhumane pervertierten Wissenschaftler vorzüglich als negative ideologische Ideenträger, in deren Physiognomie und Habitus eine psychologische Propaganda den gewollten Feind projiziert, weshalb zahlreiche westliche Beschreibungsversuche ihren hostilen Erscheinungen nicht von ungefähr asiatische Züge verleihen.

Es wären also auch die Verhaltensmuster und die archetypischen Leitbilder zu untersuchen, die Western oder Science Fiction als Orientierungssysteme und eindimensionales politisches Bewußtsein dem Konsumenten aufnötigen: Western und Science Fiction als das imperialistische System stabilisierende Unterhaltungsfaktoren. Die Massenmedien wirken besonders bestätigend und intensivierend auf das Bewußtsein des Zuschauers, sofern er nur halbwegs von etwas überzeugt ist.

## **V. Dokumentationen als komplementäres filmkundliches Leistungsangebot**

Was aus den Beispielen Western und Science Fiction zu folgern bleibt, beschreibt sich für das Kommunale Kino als unabdingbar-selbstverständlich, zu jedem Programm, zu jeder Serie, zu jedem Festival eine unter der Dialektik von filmästhetischen und inhaltlichen Aspekten organisierte Dokumentation zu liefern, um all denjenigen, die den von der Leinwand herunter vermittelten Eindruck nicht unreflektiert aufnehmen wollen, Materialien zur Rezeption zu geben. Neben dieser Materialsammlung ist zugleich eine Didaktik zu entwickeln, mit deren Hilfe indifferente Konsumenten zu kritischen und emanzipierten, für den künstlerischen Aspekt von Film sensibilisierten Zuschauern heranzubilden sind. Es ist nicht die Aufgabe des Kommunalen Kinos, Filme für jeden

Geschmack auszuwählen, es muß vielmehr jedem die Möglichkeit geboten werden, Film als Kunst und nicht als Ware zu rezipieren.

Es ist dabei notwendig, außer film-kritischen und filmgeschichtlichen Beiträgen aus der Entstehungszeit des Films und aus der zeitlich distanziert retrospektiven Betrachtung auch Sekundärquellen verfügbar zu machen. Im Falle einer Retrospektive z.B. des cubanischen Films, der integrativer Teil der permanenten Revolution ist und effektiv teil hat an deren Gelingen, wird auch die gesellschaftliche Entwicklung des Landes in entsprechenden Dokumenten widerzuspiegeln sein. Gerade am cubanischen Revolutionsfilm sind die Interdependenzen von künstlerischer und gesellschaftlicher Entwicklung gut zu exemplifizieren.

Auch in der Möglichkeit, über die bloße Konsumtion von Film hinaus mehr über seine gesellschaftlichen und politischen Bedingungen zu erfahren, unter denen die jeweiligen Produktionen entstanden, unterscheidet sich die Leistung des Kommunalen Kinos von der des gewerblichen Lichtspieltheaters.

Dokumentationen, wie sie z.B. das Kommunale Kino Frankfurt über den Lateinamerikanischen Film, Buster Keaton oder den amerikanischen Stummfilm ediert hat, bilden zugleich eine längst fällige Ergänzung zur hierzulande kläglich entwickelten Filmliteratur und zur Literatur der Medienkunde.

## **VI. Das alternative Programm im Kommunalen Kino**

Im herkömmlichen Kino werden in der Regel Filme gespielt, die jeweils en vogue und kassenträchtig sind. Solange eine halbwegs zu rechtfertigende Besucherzahl existiert, werden die Filme prolongiert. Von einer "Programmgestaltung" kann somit keine Rede sein, es sei denn, man hält ein Kontinuum von Sexfilmen oder ähnlicher Ansammlungen von Stereotypen bereits für eine solche.

Die entscheidende Alternative des Kommunalen Kinos besteht in der Programmstruktur. Hier werden nicht vereinzelte Filme, sondern zu Themen oder Genres gebündelte Filmprogramme gespielt. Selbst publikumswirksame Filme werden nicht kommerziell ausgebeutet, sondern allenfalls zweimal vorgeführt, um den Kontext, in dem sie jeweils zu sehen sind, nicht zu verfälschen.

### *Programmstruktur*

Als Programm-Muster (mit austauschbaren Einzelnennungen) sind denkbar:

- Genre-Serien: Science Fiction, Western, Horrorfilme, Film-Musicals, Jazzfilme.
- Regisseur-Zyklen: Eisenstein, Griffith, Ivens, Flaherty, Rocha, Pasolini, de Broca, Hawks.
- Schauspieler-Porträts: Gish, Keaton, Cantor, Monroe.
- Das Andere Kino: unabhängige Filme von Wenders, Praunheim, Brandner, Costard, Schroeter.
- Kino der Autoren: Malraux, Cocteau, Peter Weiss, Mailer, Handke.
- Vergessene Filme: "Fischer von St. Barbara", "Freaks".
- Kunstfilme: Dadaisten (Eggeling, Brugrière, Léger, Richter), Haesaerts, Storck, Resnais.

- Trickfilmfestivals: Cohl, Alexeieff, der frühe Disney, McLaren, Reiniger, Pierru, Mimica, Dunning, Phillips.
- Kurzfilmprogramme: Preisträger von Oberhausen, Krakau, Tours, Chicago.
- Nationalprogramme: Sowjetrepubliken, Cuba, Volksrepublik China, Israel, Latein-Amerika, Afrika sowie Filmprogramme aus anderen Ländern, über die man außer Vorurteilen nicht viel mehr kennt.
- Filme über Film: Filmkundliche Reihen von U. Gregor, K. Kreimeier.
- Arbeiten von Filmamateuren: Allein in Frankfurt besitzen mehr als 10 000 Hobbyisten Super-8-Kameras.
- Filme zur Sozialen Szene: Situation der Frau, Lehrlingsprobleme, Akkord-Arbeit, Ausländische Arbeitnehmer, Städteplanung und Bodenspekulation.
- Der politische Film: Filme aus und über Vietnam, Revolutionsfilme, Filme zur politischen Situation in der Bundesrepublik und in anderen Staaten.

### *Unabhängig*

Das Programm des Kommunalen Kinos muß in garantierter Unabhängigkeit von den es finanzierenden Gremien gestaltet werden können. Die von der Stadt gewählte Leitung des Kommunalen Kinos beruft einen unabhängigen Programmbeirat, der sich aus Filmkritikern und aktiven Besuchern zusammensetzen soll. Es sollten die Parteien hierin selbstverständlich nicht vertreten sein. Nur die Freiheit der Programmgestaltung garantiert die uneingeschränkte Initiative und diese ein Optimum an Effektivität. Der Effekt von Kino und Film aber heißt deren Emanzipation und erst dieser Gewinn wird emanzipatorische Filmbildung ermöglichen.

## **VII. Die veränderbare Vermittlung von Film und Kino**

Im herkömmlichen Kino ist das tradierte Kintopp-Zeremoniell ungebetener Teil des jeweiligen Films, obwohl der Besucher nur durch Überredung durch dessen propagierte Qualität zur Besichtigung motiviert wurde: Zum Zeremoniell gehört die Abfertigungsatmosphäre des Vorraums, wo zwischen Filmplakaten und Filmfotos, die beide immerhin vorzüglich über die Blößen der Branche informieren, der Süßwarenstand (als zusätzliche Einnahmequelle) in die Quere gestellt wurde. Aus dem Veranstaltungssaal tönt U-Musik entgegen, es folgt die Gewißheit des üblichen Ablauf-Schemas: Wochenschau (deren Aktualität um Tage zu spät kommt), "besonders wertvoller" Kulturfilm (dessen Titel das Kino selten kennt), Dia-Werbung (grafisch einfallslos wie vor 25 Jahren), Ankündigungs-Trailer (der mehr verspricht, als der Film halten wird), Langnese-Eisverkauf (bei aufdämmernder Saalbeleuchtung), Leinwandgong (der immerhin anzeigt, die Qual des Vorprogramms sei überstanden). Der Vorspann des nun endlich folgenden Hauptfilms wird auf den sich öffnenden Samtvorhang projiziert, damit ihn niemand lesen kann und zeremoniell zerstörerisch werden Samtfalten über die Schlußsequenz des Films geworfen: Dies soll den Effekt der Schlußapothese steigern. Schließlich wird das Publikum durch die Notausgänge in hinterhofähnliche Unwirtlichkeit entlassen.

An Informationen über den Film hat der Interessent außer unzulänglich abgefaßten Inhaltsangaben nichts erfahren, was ihn mit dem Film, dem Autor, dem Regisseur halbwegs vertraut machte.



### *Neue Qualität des Kinoumraums*

Das Kino der Alternative, das die Umstände verändern will, unter denen Film bisher rezipiert wurde, wird im architektonischen Entwurf nach seinen soziokulturellen Funktionen definiert, sofern es nicht schon wie im geplanten Frankfurter Modell integraler Bestandteil eines audio-visuellen Kommunikationszentrums sein kann.

Mindestens genauso wichtig wie die neue Qualität des Kinoraums ist die des Kinoumraums. Hier sollte nichts an die abweisenden Bedingungen des gestrigen Kinos erinnern, wo man sich nur zum Zweck der Filmbesichtigung und für exakt diese Zeitspanne aufhält und wo erst gar keine Möglichkeit besteht, außer vor der Leinwand, sich in Gruppen irgendwo hinzusetzen. Schon angesichts der Tatsache, daß in absehbarer Frist Spielfilme aus der Kassette oder von der Bildplatte in jeder Wohnung über den Fernsehmonitor empfangen werden können, muß das Kommunale Kino zu einer Alternative führen, die Film und Kino zu einer soziaalen Kommunikationsform entwickelt. Es sind also zum Monitorempfang von Kinofilmen außer dem Vorzug der Leinwanddimension zusätzliche Qualitäten anzubieten, die attraktiv genug sind, um das Kommunale Kino als Kommunikationsort und dessen Räume zum zwanglosen Verweilen zu errichten.

### *Kino als Kommunikationsort*

Das rund um das Zentrum des Projektionsraums erweiterte großräumige Foyer dient als Informationsebene und mit seinem differenzierten Angebot von kommunikativen Einrichtungen wie Kaffeebar, Stehtheke, Sitzgruppen mit Service zugleich als Diskussions- und Gesprächszentrum. Von dieser auf den Filmbesucher nach Vorstellungsende hoffentlich einladend wirkenden Kommunikationszone aus sind alle notwendigen Nebenräume zu erreichen, die wie jene nischenähnlichen kleinen Projektions-Boxen (mit Video-Wiedergabetechnik) sich ins Foyer hinein halb öffnen, um auch den nicht unmittelbar an Filmanalysen interessierten Besucher zu motivieren.

Das Kommunale Kino ist mit einer umfangreichen Fachbibliothek und den wichtigen internationalen Fachzeitschriften auszustatten, vom Umlauf-Foyer aus erreichbar, das gleichzeitig als Lesezone dient und den ganzen Tag geöffnet sein muß, auch wenn kein Filmprogramm läuft.

### *Filmadäquate Aura*

Die Inneneinrichtung ist so konzipiert, daß die technischen und soziokulturellen Funktionen einander bedingen und die einzelnen Raumeinheiten zur Bildung von mediumadäquater Aura optimieren. Der eigentliche Kinoraum soll weder dem herkömmlichen Plüsch noch einer aseptischen Zone ähnlich sein, sondern seinerseits Affinitäten zum Medium ausbilden und entsprechende Atmosphäre schon durch das applikative Element wechselnder Plakatausstellungen entsprechender Serien und Festivals wie durch Wechsellausstellungen zeitgenössischer Kunst stimulieren.

Das auf Verordnungen der Bauaufsicht insistierende Prinzip der zementierten Sitzreihen (mit selten bequemen Abständen zueinander) hat bisher weitgehend die Verhaltensformen des Publikums diktiert. Im Interesse einer Individualisierung des Besuchs und als Voraussetzung zur angestrebten soziologischen und altersmäßigen Mischung der Besucher bestimmen die Raumaufteilung künftig leicht verschiebbare

Sessel, die sich zu Gruppen jeweils gewünschter Größe mühelos zusammenstellen lassen. Dieses Prinzip wäre geeignet, die Anonymität der Besucher untereinander aufzuheben. Seit inflammable Filme ohnedies zur Vorführung nicht mehr zugelassen sind, kann auch die anachronistische Feuer-Vorschrift fallengelassen werden.

Gegenstand des Kommunalen Kinos ist der Film als Fortsetzung der Filmgeschichte, gleichgültig ob der Film zum Bereich des Fernsehens, der Kassettenproduktion, der Filmwirtschaft oder des Amateurbereiches zählt. Daraus folgt zugleich eine gleichmäßige Berücksichtigung der Super 8, 16, 35 und 70-mm-Formate. Vorführungen von Wochenschau, Kulturfilm, Werbung oder sonstige Projektionen, die mit dem Film als Teil eines größeren Zusammenhangs, in dem er gezeigt wird, nichts zu tun haben, finden im Kommunalen Kino nicht statt. Nach Möglichkeit sollen Filme im Kommunalen Kino kurz eingeführt werden, bei neuen Produktionen möglichst von den Beteiligten selbst; auf jeden Fall ist aber zu jedem Film, und zwar in der Kontextperspektive zu den übrigen der Serie, eine schriftliche Einführung vorzubereiten. Die Möglichkeit zur Diskussion ist nach jedem Film anzubieten, hierfür stehen die facilities des Foyers einladend zur Verfügung.

### *Filmproduktion anregen*

Die kommunalen Filmzentren als Dienstleistungsbetriebe sollten ein Interesse nicht nur an der Reproduktion von Filmen und an einer mediengerechten Vermittlung bekunden, sondern darüber hinaus die Produktion neuer Filme anregen. Diese Förderung kann dadurch geschehen, daß in den heute für morgen projektierten Medienzentren genügend Raum für Produktionsstätten eingeplant wird, der für die professionelle und private Produktion von Filmen kostensparend zur Verfügung gehalten wird und zwar rund um die Uhr. Eine weitere Förderungsmöglichkeit besteht darin, einen bestimmten Betrag pro Zuschauer an die Produzenten zurückzuführen, um neue Produktionen zu veranlassen. Dies könnte allerdings erst effektiv werden, sobald ein Plan gelungen ist, in der Bundesrepublik mindestens 150 Kommunale Kinos zu errichten (wodurch übrigens auch die Filmverleiher dem Kommunalen Kino gegenüber ihre abwartende Position revidieren dürften).

### *Filmförderungs-Verein*

Ein weiteres Ziel in der filmpolitischen Strategie des Kommunalen Kinos wäre die Einbeziehung des Gedankens des Filmförderungs-Vereins, d.h. der Selbstorganisation besonders interessierter Zuschauergruppen im Umkreis der Spielstellen. Hier bietet sich eine Chance an zur Subskriptionsförderung von Filmproduktionen speziell für die Kommunale Kinos unter eigenem Engagement der Zuschauer. Indessen wird diese Überlegung erst realisierbar sein, nachdem genügend viele Kommunale Kinos das notwendige extensive Filmbewußtsein vorbereitet haben. In diesem Zusammenhang wäre die Kooperation mit den Literaturproduzenten (wie Filmverlag der Autoren) sowie mit solchen Medienbereichen wesentlich, aus denen dem Film produktive Kräfte zugeführt werden können.

Die Idee des Kommunalen Kinos und die sich aus dessen expansivem Wirkungsfeld ergebenden Perspektiven für die Förderung des jungen deutschen Films sind über das Stadium ascendi noch nicht weit genug hinaus, um sich schon jetzt auf Prognosen einzulassen.

Diese eine läßt sich jedoch schon stellen: wenn es den Kommunalen Kinos nicht gelingt, die eigene gesellschaftspolitische Rolle mit den progressiven gesellschaftlichen Erfordernissen zu synchronisieren, ist ihr Stellenwert kaum höher als auf der Ebene der musealen Medien zu veranschlagen.

Hilmar Hoffmann (1972)

- 1) M. Pfeiffer in: Die Bedeutung des Films und Lichtbildes (= 6. Flugschrift der Deutschen Wacht), München 1917, S. 33, A. d. H.
- 2) S. 858-863, A. d. H.
- 3) In: Film und Funk, Frankfurt/M.: Sozialistischer Kulturbund 1929, S. 27, A. d. H.
- 4) S. 10-11, A.d.H.
- 5) Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (1857-58), Dietz-Verlag Berlin, 1953.
- 6) Th. W. Adorno, Filmtransparente, zit. nach D. Prokop (Hrsg.), Materialien zur Theorie des Films, München 1971, S. 120, A. d. H.
- (7) Béla Balázs, Der Geist des Films, Halle 1930, S.188. Neudruck mit einer Einleitung von H. Bitomsky, Frankfurt/M., 1972, A. d. H.
- 8) Friedrich Knilli, Einführung zu Semiotik des Films, hgb. von Fr. K., München 1971, S. 22, A. d. H.

Der Text wurde - mit Ausnahme der Zwischenüberschriften und Hervorhebungen - übernommen aus: Witte, Karsten (Hg.), Theorie des Kinos, Frankfurt 1973.