

Guntram Vogt

Liebeserklärung an die Traumfabrik

2003

<https://doi.org/10.17192/ep2003.2.1974>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vogt, Guntram: Liebeserklärung an die Traumfabrik. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 20 (2003), Nr. 2, S. 156–160. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2003.2.1974>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Standpunkte

Guntram Vogt

Liebeserklärungen an die Traumfabrik

Würden wir, was Kino ist, einzig und allein in diesen Räumen aus Licht und Dunkelheit erfahren, dann wären die vielen Bücher, in denen sehr kluge und weniger kluge Leute uns das Kinoerleben erzählen und erklären, überflüssig. Sind sie aber nicht. Denn wie die Lust am Kino ist auch die Neugier nach den Gründen für dessen Attraktivität immer wach.

1913, also vor nunmehr 90 Jahren, eröffnete der Expressionismus-Kenner Kurt Pinthus mit einer Sammlung zeitgenössischer Film-Entwürfe unter dem summarischen Titel *Kinobuch* eine seither nie mehr abreißende Diskussion. Schon damals schrieb er in seinem programmatischen Vorwort: „Ins Kino treibt den Menschen die Gier: den Kreis seines Wissens und Erlebens auf einfachste und schnellste Weise zu erweitern. [...] Er will im Kino den Menschen und sein Schicksal sehen.“ Im gleichen Buch gibt es einen Satz des Schriftstellers Franz Blei, der bis heute kaum etwas von seiner Gültigkeit verloren hat: „Ich weiß, das Kino ist ein Volksvergnügen, und das Volk will von sich selber nicht unterhalten sein, sondern von einer anderen Welt als der seinen.“ Fortlaufende Themen waren damit angestimmt – eine geradezu triebhafte Suche nach Erweiterung der eigenen Erfahrungen, Eintauchen in eine irgendwie „andere Welt“, Unterhaltung und Vergnügen.

Die aus zustimmendem Bekenntnis und ablehnender Überzeugung gemischten Kino-Urteile begleiten diesen Ort und seine Aufführungen seit den Anfängen. „Btritt man das Kino, so gibt man außer Hut und Stock vor allem Gehirn und Erfahrung in der Garderobe ab, um einem geradezu schmerzhaftem Blödsinn sich zu unterziehen. [...] Da man aber nie glauben kann, dass zweimal zwei vier ist, – denn sonst könnte man schon längst nicht mehr leben – so läuft man in den nächsten Film; lebt doch jeder Film von der leeren Enttäuschung, die der vorhergegangene uns bereitet hat.“ So der Kunsthistoriker und Kulturkritiker Carl Einstein 1922 im „Querschnitt“ über das, was er an anderer Stelle und im gezielten Rundschlag die *Fabrikation der Fiktionen* nennt.

Die im vorigen Jahr erschienenen autobiografischen und daher mit (Jung-) Männerphantasien durchsetzten Kino-Bücher von Michael Althen und Willi Winkler stehen, bei allen Eigenheiten, in der Tradition solcher Sentenzen. Die beiden Zeitungs-Redakteure setzen ganz auf einen ideenreichen und schlagfertigen Plauderton, und daher lassen sie sich, wie Variationen zu einem Thema,

gut nebeneinander lesen. Diese bewusst leicht gemachte Lektüre unterhält, sie reizt ebenso zur Zustimmung (z. B. Julian Hanich über Michael Althen und Willi Winkler in der *FR* vom 7.12.2002) wie zu Distanz und Widerspruch (z. B. Manfred Hermes über Michael Althen in der *taz* vom 30.1.2003).

Im Gestus des Autors unterscheidet sich Winklers konsequente Ich-Perspektive von Althen, dessen Mischung aus Partien früherer Filmkritiken, Minigeschichten und den dann ins Allgemeine verlängerten „Wir“-Sätzen auffällt. Sein Buch bevorzugt durchgehend wie eine Stil-Attitüde die Rede von „unserm Leben“. Diese formelhafte und überzogene Verwendung macht die Lektüre gelegentlich monoton. Ein Kapitel mit der Überschrift „Das blanke Überleben“ beginnt mit einem der vielen suggestiven Behauptungssätze: „Man hätte so gerne die perfekte Erinnerung, das einmalige Gedächtnis, das jede Gemütsregung mit irgendeinem Erlebnis in Deckung bringen kann. Aber das Leben ist nicht so.“ Nach weiteren, kaum weniger vagen Gedanken heißt es dann, in Anspielung auf das „schwarzweiße Schneegestöber“ eines leeren TV-Bildschirms: „Das ist exakt das Bild, das wir sehen, wenn wir in die Vergangenheit blicken. Weißes Rauschen. Wir wünschten, es wäre anders, aber es ist wie es ist.“ Vielleicht hängt der Überschuss an solchen Pointierungen damit zusammen, dass sie ursprünglich in je für sich publizierten Texten nicht besonders auffallen mussten, jetzt aber in der Buchausgabe, hintereinander gelesen, ihre Zuspitzungen über die Massen anhäufen.

Die Kinoerlebnisse beider Autoren holen – und das macht sie immer wieder lesenswert – nebenbei Kino-Geschichte und damit Zeitgeschichte hervor. Auch wenn dies im gegebenen Rahmen nur Miniaturen sein können, so schließt dies Überraschungen keineswegs aus. Das reicht bei Althen von Einblicken in Mentalitäten der Münchener Vorstadt mit ihrer Fernseh-Sucht über den Befund der vom Kino abhängigen Jugend bis hin zum fast trostlosen Bild dieser Jugend als „das gelebte Nichts“, betrogen vom deutschen Kino der sechziger, siebziger Jahre: „Es hat damals unseren Vorstellungen keine Welt unterschoben, die mit unseren Wünschen übereinstimmte, und es hat unseren späteren Erinnerungen keinen Halt gegeben, wenn sie nach einer Heimat suchten.“ An anderer Stelle, erneut mit der im ganzen Kapitel etwas überstrapazierten „Heimat“-Metapher: „Aber es gab in jener Zeit einfach keine Identifikationsangebote, nichts, womit man sich gemein machen wollte. Und so interessant Fassbinders späte Filme auch sein mögen, damals boten sie uns gewiss keine Heimat.“ Und um hinsichtlich Fassbinder nicht missverstanden zu werden, fügt er beschwichtigend hinzu: „Es waren ganz sicher nicht die falschen Filme zur falschen Zeit – es war nur so, dass wir das falsche Publikum waren“.

Wenn es so grundsätzlich ums Kino geht, taucht am Horizont eine uralte Geschichte auf – Platons sogenanntes Höhlen-Gleichnis. Es erzählt uns nichts davon, dass die Menschen *freiwillig* aus dem Tageslicht in diesen Kerker aus Halbdunkel und Schatten gehen. Im Gegenteil. Sie sind immer schon dort. Und

halten daher ihr vorfilmisches Kino für die einzige Realität. – Es musste also erst das richtige Kino erfunden werden, um dem menschlichen Wesen auch diese Freiheit zu ermöglichen – sich eine Eintrittskarte zu kaufen, um für rund zwei Stunden immer wieder genießen zu können, was bei Platon in der Übersetzung von Schleiermacher noch ziemlich distanziert als „ein gar wunderliches Bild“ erscheint, bei Willi Winkler aber schon die zuversichtliche Formulierung findet: „Man kann sich an vielem übernehmen, aber nicht am Kino.“ Denn: „Im Kino und nur im Kino gehen mir die Augen auf.“ Und Michael Althen, als spielten sie sich die Bälle zu, verwandelt die Steilvorlage zum finalen Tor-Schuss: „Alles ist schließlich möglich, wenn es dunkel wird. Wirklich alles. Das ist schon ein großes Glück.“

Ganz im Sinn dieser traumverlorenen Spielfreude ist Althens 256-Seiten-Buch in 25 Kapiteln „Eine Liebeserklärung ans Kino“ und auch Winklers halb so umfangreiche „Kleine Philosophie der Passionen“ (so der Reihentitel dieser Publikation) handelt von nichts anderem als von dieser kostbaren Leidenschaft. Sehr schnell wird klar: das Kino dieser Cinephilen ist ein exklusiver Ort. Winkler: „Kino ist ein Geheimwissen, und man verrät besser nichts davon. Oder begnügt sich mit einer Andeutung.“ Nun, seine „Andeutungen“ füllen immerhin ein Taschenbuch, und es geht darin hin und her, von einem Film zum andern, Fakten, Bewertungen, Star-Geschichtchen, ein Kapitel über den „Kinoschlaf“, eins über „Die Schauspieler“, ein anderes über den „Stummfilm“, prägnant, aber ohne Systematik, wie es sich für ein kurzweiliges Ständchen an eine Geliebte von selbst versteht.

Althens Kino-Herzenergieießungen verdanken sich nicht zuletzt einem offenbar unerschöpflichen Zettelkasten, einer peniblen Buchführung mit Listen der Lieblingsfilme, -regisseure und -schauspieler. Dabei ist es dann wieder erstaunlich, dass dieser filmkundige Listen-Fanatiker („Man könnte das ganze Leben in Listen fassen, in Aufzählungen dessen, was man mag und was man nicht mag“) gerade jenen Film nicht nennt, in dem das weibliche Original dieser Listen-Lust genannt wird – Chris Markers *Sans Soleil* (1982). Dafür gibt es bei ihm in noch größerer Ausführlichkeit als bei Winkler die sensiblen Erinnerungen an die vielen Glücksmomente der wahren Kino-Geschichte, die zu lesen jenen Film-Studierenden Mut machen können, die denken, sie müssten ihre Kino-Erschütterungen verstecken oder gar aufgeben, wenn sie im Seminar sitzen.

Videomarkt und Mainstream, auch die Multiplex-Gebäude (Althen lässt sie nur als Replikanten „der Pracht früherer Premierenpaläste“ gelten), haben mit dieser Kinophilie nichts zu tun. Melancholisch schaut man mit Althen zurück in die frühen sechziger Jahre in München. Als Beispiel nimmt er den 14. Oktober 1962 (sein Geburtstag?) und listet auf, „unter welchen Filmen die Leute wählen konnten.“ Weniger die Anzahl, schon gar nicht die seither zumeist verstaubten Titel überraschen uns heute, sondern vor allem die Tatsache, dass keines der Lichtspielhäuser von damals – zumeist Stadtteil-Kinos – noch existiert. Es sind

also ebenso die Orte wie die Namen, mit denen sich der nostalgische Blick verbündet. Althen verdankt allerdings nicht dem Kino, sondern dem Fernsehen seine ersten Seh-Abenteuer und würdigt dies auch – „Es soll also keiner sagen, nur das Kino sei ein magischer Ort“ –, betont aber dann um so mehr seine eindeutige Vorliebe fürs Kino: „Es hat gar keinen Sinn, darum herumzureden: Das Fernsehen ist womöglich eine ganz gute Schule des Sehens, aber wer erwachsen werden will, muss ins Kino gehen.“

Winklers heimwehkranker Befund geht noch einen Schritt weiter: „Die große Zeit des Kinos ist vorbei. Die kleinen Ladenmädchen gehen nicht mehr ins Kino, sondern ins Cinemaxx.“ Eindeutiger noch als Althen, widerspricht er dabei einer simplen Verwechslung des „Lebens“ mit dem Film: „Kino ist nie Wirklichkeit gewesen, und selbst da, wo es das reine Elend zeigt [...], glänzt dieses Elend gar künstlich.“ Althen belässt es bei einem sowohl-als-auch: „Es sind eben durch und durch künstliche Paradiese, in denen wir da eine Heimat finden“. – „Kino ist zwar nicht unser Leben, aber doch eine ganz wunderbare Alternative zu dem, was wir für unser Leben halten.“ – „Man geht schließlich nicht ins Kino, weil man sich für einen besseren Filmemacher hält, sondern weil man das Kino für das bessere Leben hält.“

Derartige Bekundungen stehen im Kontext dessen, was auch Winkler „damals“ im bayerischen katholischen Internat dazu veranlasste, das Kino für „die beste aller Welten“ zu halten: „Mit der Welt, wie sie mir so fürsorglich beigebracht wurde, hatte das Kino nämlich rein gar nichts zu tun.“ Das klingt einleuchtend. Althens dazu passender Satz lautet: „Man geht ins Kino, so wie andere Menschen in die Kirche gehen, regelmäßig, bedingungslos, immer in der Hoffnung, jener Macht teilhaftig zu werden, die ein besseres Leben im Jenseits verspricht.“

Solche Lobreden, von Cineasten wie von Cinephilen, sind, wie gesagt, nicht neu. Lapidar schrieb Herbert Achternbusch: „Mein einziger Erzieher, den ich nicht angefeindet habe, war das Kino.“ (in: *Land in Sicht*. Frankfurt am Main 1977). Oder: „Zur Erhaltung meines Lebens war immer das Kino nötig.“ (in: *Die Stunde des Todes*. Frankfurt am Main 1975). Wie viele Filmemacher haben sich ähnlich geäußert! Und die Literatur kennt diese Beteuerungen nicht erst seit ihren ausschweifenden Reflexionen in Prousts *Recherche*. Ein ziemlich altes Thema also, zusammengefasst in dem Satz – das *wirkliche* Leben findest du in der Literatur, im Theater oder im Film.

Demgemäss moduliert Althen das Thema in immer neuen Variationen: „Und so geht man ins Kino, um das Leben zu lernen. Tatsächlich ist man davon wahrscheinlich weiter entfernt als anderswo, aber es gibt zumindest immer wieder Momente, wo man im Dunkeln glaubt, etwas begriffen zu haben.“ Von hier ist es wieder nur ein Gedankenschritt hin zu den letzten Abschnitten, in denen er aus Godards Vexierspiel um Bild und Abbild und Realität einen Schluss-Gag zu zaubern versucht.

Wie kompliziert diese Beziehungen zwischen „Leben“, „Wirklichkeit“/ „Realität“ im Zeitalter fortschreitender Medienpräsenz sind, lassen die Autoren bei allem Spiel mit den entsprechenden Metaphern nur ahnen. Das Kino der Obsessiven ist vorwiegend Erlebnis- und Zustimmungskino, ist Star-Kino, denn die Identifikationen mit dem Star waren und sind es, die den Träumen ihre sinnliche Erfüllung geben. Hier kommt – um an ein schon vor mehr als zehn Jahren erstmals publiziertes Kinofilmbuch zu erinnern – Willem Jan Ottens *Das Museum des Lichts* zu differenzierteren Erkenntnissen. Auch die im gleichen Jahr wie Althen und Winkler erschienenen Kino-Bücher von Norbert Grob (*Zwischen Licht und Schatten*) und Heide Schlüpmann (*Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*) geben Emotion, Erkenntnislust und Schärfe des Begriffs reichlich Futter.

Wo Michael Althen oder Willi Winkler im Blick auf *ihre* Kino den je bestimmten *Film*, seine sinnliche Präsentation, seine Reflexe in den Alltag und seine identifikatorischen Wirkungen beim Einzelnen buchstäblich nicht „aus den Augen“ verlieren, kommt Heide Schlüpmanns *Theorie im Kino* ohne Bezug zum einzelnen Filmbeispiel aus, um unbeirrt sich dem Vorwurf auszusetzen, „die Versteifung unserer Erkenntnisarbeit auf die begriffliche Abstraktion“ könne uns „komisch vorkommen“. Wie die Vermittlung der Ebenen von Theorie und Praxis, von Schauen und Erkennen auf kritisch-anschauliche Weise gelingen kann, zeigt Norbert Grob in der konzisen Sammlung seiner Essays gewiss am schönsten. – Mit einer derart kontrastreichen Bücher-Vielfalt ist der Wechsel vom autobiografisch-nostalgischen und sich selbst ironisierenden Kino-Blick über die emphatische Genauigkeit der Analyse bis hin zur Beschreibung intersubjektiver Bedingungsbeziehungen und zu Einsichten in weiträumige historische Umgebungen der Filmgeschichte ein reines Vergnügen.

Literatur:

Michael Althen: *Warte, bis es dunkel ist. Eine Liebeserklärung ans Kino*. München: Karl Blessing Verlag 2002

Willi Winkler: *Kino*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2002

Das Kinobuch. Hg. und eingeleitet von Kurt Pinthus (1913). Frankfurt am Main 1983

Carl Einstein: *Die Pleite des deutschen Films*. In: Ders.: *Werke* Bd.2. Hg. von Marion Schmid. Berlin 1981. S.219-222

Willem Jan Otten: *Das Museum des Lichts* (Amsterdam 1991). Deutsche Übersetzung: Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1999

Norbert Grob: *Zwischen Licht und Schatten*. St. Augustin: Gardez Verlag 2002

Heide Schlüpmann: *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2002