Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 6-7

Artikel: Kino im Kino : Illusionen im Spiegel
Autor: Lang, Michael
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932196

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kino im Kino

Illusionen im Spiegel

Geht in einem Film jemand ins Kino, kann vieles passieren: Vielleicht steht der erste Kuss an, vielleicht eine Schlägerei, vielleicht steigt ein Filmstar von der Leinwand herab ins reale Leben. Das Kino im Film ist ein variationenreicher Evergreen, Zeichen für die Idee der Rückgewinnung des Vergangenen, Stilmittel für die Zelebrierung von Illusionen und Phantasien.

Michael Lang

Die letzte Einstellung von Peter Bogdanovichs *«Targets»* (1968) zeigt ein menschenleeres Geviert in der Wüstenei bei Los Angeles. Ein lächerlich einsames Gerüst, mit einer Leinwand bespannt, ragt in den smoggeschwängerten Morgenhimmel; davor ein Gelände, bestückt mit Parkplätzen und Versorgungsinstallationen: Ein Autokino – verwaist, ohne Publikum –, das aussieht wie ein ungepflegtes Friedhofsgelände. Die Assoziation ist natürlich gewollt, denn an diesem Schauplatz sind in der Nacht zuvor heimtückische Morde geschehen. Ein paranoider *sniper*, ein Scharfschütze und Amokläufer, hatte sich während der Filmvorführung hinter der Leinwand postiert und durch ein Loch derselben per Zielfernrohr wahllos auf die Insassen von Autos geschossen, in eine Telefonkabine hinein, ins Kabäuschen des Operateurs. Wir sind hier in einem eindrücklichen und beklemmenden Film zur Thematik «Kino im Kino»: Der Horrordarsteller Boris Karloff (1887-1969) spielt darin als Byron Orlok seine letzte Rolle überhaupt und eine seiner allerbesten dazu. Er gibt einen arbeitsmüden Schauspieler, der als Gaststar leibhaftig vor den Fans erscheinen soll; eine müde PR-Idee. Aber bevor es zur Begegnung mit den Fans kommt, beginnt das grausliche Morden. Höchste Verwirrung entsteht, Panik. Doch dann greift der Alte unvermutet ein, hilft mit, den verblüfften Killer zu überwältigen: Der Wahnsinnige ist verwirrt von der gleichzeitigen Präsenz des Filmhelden auf der Leinwand und ganz real im Drive-in-Cinema. Hier pendelt Kino irritierend zwischen Sein und Schein, und wir verstehen die Frage, die der Grossmeister des Grusel-films Karloff angesichts des Amoklaufs einmal selbstkritisch stellt: «Ist es das, wovor ich Angst gehabt habe?»

Schwanengesang

Reale Realität und filmische Realität, wie hängt das zusammen? Über diese Frage ist oft nachgedacht worden. Und sie ist im Lauf der Kinogeschichte auch in Spielfilmen, zuweilen verschlüsselt, erschienen – jeweils unter völlig divergierenden Gesichtspunkten, Ansätzen und symbolhaften Variationen. Eine der markantesten Szenen zum Thema stammt aus einem anderen Film von Peter Bogdanovich. In *«The Last Picture Show»* (1971) schildert er – notabene in der härtesten Phase des unseligen Vietnamkrieges und bezugnehmend auf den Koreakrieg – den Alltag einer Gruppe von jungen Menschen in einer texanischen Kleinstadt der fünfziger Jahre. Boys und Girls treffen zur letzten Vorstellung im Quartierkino. Dort wird Howard Hawks' 1948 entstandener «Red River» gegeben, als deprimierendes Endspiel, das nicht nur auf den Untergang der klassischen Kino-Kultur hinweisen will. Kino im Film – hier ist es ein Schwanengesang, eine Chiffre für das Ende von Träumen und Hoffnungen, auch im Zusammenhang mit der Niederlage des Kinos vor dem wuchernden Fernsehen zu verstehen. Bei Bogdanovich ist hier sogar die Illusion tot, dass die Projektoren vielleicht doch wieder gestartet werden könnten.

Demgegenüber kann sich aber auch das Prinzip Hoffnung zeigen, wenn sich Kino filmisch artikuliert. Ein paar – zwar melancholisch eingefärbte – Beispiele aus dem neueren europäischen Filmschaffen: Der griechische

Liebeserklärung ans Kino und an die Kindheit: «Nuovo Cinema Paradiso» (Giuseppe Tornatore, 1989)

Meisterregisseur und Chronist Theo Angelopoulos erzählt in *«O melissokomos»* (Der Bienenzüchter, 1986) von einem Aussteiger, der mit Bienenvölkern durchs Land zieht, den Spuren seiner Biografie nachsinnend. Die Reise führt ihn am Rande auch zu einem stillgelegten Kinohaus mit dem sinnigen Namen Pantheon. Aber dort herrscht nicht die pure Weltuntergangsstimmung, sondern leise Zuversicht: Die technischen Geräte des Theaters (ohne die nichts geht) sind auch in schwerer Zeit in Ordnung gehalten worden und wären für die laufenden Bilder bereit. Trotz Fernsehen, trotz aller Hindernisse. Wesensverwandt mit diesem Beispiel ist Giuseppe Tornatores cineastisches Bijou *«Nuovo Cinema Paradiso»* (1989). Dort kehr ein italienischer Regisseur nach dem Tod eines Freundes kurz in sein Heimatdorf auf Sizilien zurück. Und er erinnert sich an das Dorfkino von einst, wo ein schrulliger Operateur ihn (und die ganze Bevölkerung bis hin zum Ortspriester) mit Herz und List in die Geheimnisse, die Magie, die Faszination, die Emotionalität des Kinoerlebnisses eingeführt hatte.

Leise rieselt der Schnee

Und wie steht es mit Ettore Scolas *«Splendor»* (1989)? Wie bei Angelopoulos spielt hier Marcello Mastroianni die Hauptrolle. Er gibt einen Cinephilen, der ein traditionsreiches, abgewirtschaftetes Lichtspielhaus zu neuem Glanz erwecken will. Gegen alle ökonomische Vernunft. Als Spekulanten das Gebäude übernehmen und abreissen wollen, solidarisiert sich unverhofft die mittlerweile arg nach TV-Unterhaltung süchtige Bevölkerung überraschend mit dem Direktor und besetzt die Stuhlreihen; durchs offene Schiebedach rieselt fein der (Kunst)-Schnee.

Scolas intime, subtile Nostalgie-Etüde hat übrigens eine Parallele zur realen jüngeren Gegenwart: Das Studiokino Razzia, 1922 als Kino Seefeld in Zürich eröffnet, beendete vor einigen Jahren nicht eben zufällig mit «Splendor» seine Spieltätigkeit. Aber heute rieselt dort kein Schnee durchs Dach, das Haus steht noch. Denkmalschützerische Einsprachen haben nämlich einen Abriss verhindert. Vielleicht brauchte es einen wie Angelopoulos' Bienenzüchter, um den Traditionsschauplatz wieder mit filmischem Odem zu füllen. Hoffnung also da, Deprimiertheit dort. In Wim Wenders *«Im Lauf der Zeit»* (1975) tuckert ein Kino-Gerätemonteur durch die Provinz, entlang der damaligen DDR-Grenze. Dort trifft er auf eine Kinobetreiberin, die ihre Vorführapparate funktionsfähig erhält, aber sich weigert, den Filmschrott abzuspulen, den man ihr anbietet. Hier macht sich also der Intellektuelle Wenders mehr Sorgen um die mangelhafte «Software Film» als um die bedrohte «Hardware Kinobau». Dass zwischen beidem ein innerer Zusammenhang besteht – wem wäre es nicht bewusst!

Plakatklau

Kino im Film: Das ist oft ein Zeichen für die Idee von der Rückgewinnung des Vergangenen, des Verlorenen oder wenigstens für die Notwendigkeit des Bewahrens. Das ist auch Stilmittel für das überhöhte Zelebrieren von Illusio-

Gary Cooper wird verehrt, die Plakate sind gezinkt: «Amarcord» (Federico Fellini, 1973)

nen, Phantasien, Gefühlen. Das darf zudem Mittel zur Kenntlichmachung kultureller, politischer, wirtschaftlicher Veränderung sein. Oder Wegmarke für die Sichtbarmachung eines Zeitgeistphänomens. Grade diesbezüglich hat Maestro Federico Fellini ein Kleinod geschaffen. Er führt seine Anhängerschaft im sehr autobiografischen *«Amarcord»* (1973) in Rimini auch ins Kino, wo Gary Cooper gehuldigt wird: «La valle dell'amore» künden die Plakate an – der US-Star spielt also in einem Film mit italienischem Titel, will heissen: Der Film wurde synchronisiert. Ironischer kann man die moderne Universalität des Kinos, die ohne Original-Sprachverlust offenbar nicht auskommt, nicht illustrieren. Allerdings: «La valle dell'amore» gibt es in Wirklichkeit gar nicht, die Plakate sind nicht echt. Die Szenen, die man im Kino sieht, stammen aus William A. Wellmans «Beau Geste», einem 1939 entstandenen Film, der in Italien erst nach dem Krieg ins Kino kam.

Was bei Fellini ein kleiner, kaum bemerkbarer Kniff gewesen ist, findet sich auch in einem Beispiel des aktuellen Schweizer Filmschaffens, hier allerdings als unfreiwillig komisches Detail. In Daniel Helfers Szenenfilm *«Tschäss»* (1994) übt ein Grüppchen aufmüpfiger Zürcher in den fünfziger Jahren die Revolution und will sich unter anderem bei einem Streifzug im Kino Uto «Et Dieu créa la femme» (1956) von Roger Vadim ansehen. Der Plakataushang kündet dem Publikum den Film an, doch im Kino selber müssen die jungen Spunde mit einem alten Schweizer Film vorlieb nehmen. Pointe? Rechtliche Gründe im Hier und Heute waren für das Detail verantwortlich und nicht Intention der Filmemacher selber; ein kleines Stück schweizerfilmische Realsatire der neunziger Jahre also! Auch wenn das Kuriosum keine direkte Verbindung zu einem Klassiker von François Truffaut plausibel macht, hätte man es den sympathischen Jungs in «Tschäss» locker nachgesehen, wenn sie die Plakate mit Vadims Starvamp Brigitte Bardot stibitzt hätten. So wie es nämlich Truffauts alter ego Jean-Pierre Léaud in *«Les quatre cent coups»* (1959) mit Filmbildern getan hat. Er hat sie keck aus Schaukästen eines Pariser Kinos entwendet.

Der Weg ins Kino kann für filmische Protagonistinnen und Protagonisten über solche charmante Signale von Kino-Leidenschaft hinaus aber auch weiterreichende Konsequenzen haben. In *«La nuit américaine»* (1972) – immer noch eines der intelligentesten Werke zum Thema Film im Film – beispielsweise, wiederum vom genauen, sensiblen Beobachter Truffaut. Hier bringt sich sein Lieblingsakteur Jean-Pierre Léaud um die Liebe zu einem Scriptgirl, weil er die Drehpausen nicht zum Tête-à-tête nutzt, sondern im Kino verbringt.

Aha-Erlebnisse

Da hat es Brad Pitt in Neil Jordans *«Interview with the Vampire»* doch besser. Als dandyhaften Blutsauger verschlägt es ihn in ein Kino und dort sieht er staunend, was ihm als naturgegeben lichtscheuem Untoten nie möglich wäre: einen Sonnenaufgang. Und auch in Tim Burtons Bio-Pic *«Ed Wood»* (Kritik Seite 30), einer Hommage auf den angeblich schlechtesten Regisseur aller Zeiten, führt eine Szene im Kino zum Aha-Erlebnis des Protagonisten.

Lichtspieltheater als Paradies und Lebenselexier: «The Long Day Closes» (Terence Davies, 1992)

Johnny Depp als Titelfigur und sein Gefolge wagen sich nämlich in die Premierenvorstellung ihres Films «Plan 9 from Outer Space». Die Reaktion des Publikums dem Machwerk gegenüber ist besser als erwartet, was Depp alias Ed Wood aufstellt: «Ja, für diesen Film werden sie sich an mich erinnern!»

Doch es kann auch anders kommen, für einen Charakter, der sich scriptgewollt ins Lichtspielhaus begibt. Wie etwa der Bauer und Tüftler Jakob Nüssli (Bruno Ganz) in Kurt Gloors *«Der Erfinder»* (1980), der von der Landschaft in die Stadt reist. Dort muss er im Rahmen einer Wochenschau zufällig sehen, dass die Maschine, an der er seit langem arbeitet, bereits erfunden ist. Es handelt sich dabei um ein Fahrzeug, das auf unwegsamer Strasse nicht steckenbleibt, dessen Räder nicht versinken. Nun rollt im Kino ein Panzer über die Leinwand – seine Erfindung ist nicht neu und kein Patent mehr wert.

Sprung in die dritte Dimension

Mehr Glück, Kitzel und letztlich auch Spass hat dagegen der kecke US-Boy, der im famosen und vom Publikum unterschätzten Fantasythriller *«The Last Action Hero»* von John McTiernan (1993) ins Kino geht. Dank einem magischen Ticket, das ihm ein weiser Operateur zuspielt, trifft der Bengel den von ihm hochverehrten Actionhelden Jack Slater (Arnold Schwarzenegger). Er zaubert den Kraftmenschen sogar von der eindimensionalen Leinwand herunter – in die dritte Dimension gewissermassen – und erlebt mit ihm zusammen knallharte Abenteuer. Dabei kommt es auch zu einem echt brillanten und für Hollywood-Superproduktionen erfrischend selbstironischen Zusammentreffen zwischen Slater-Schwarzenegger und dem «echten» Schwarzenegger. Wo? An einer Gala und natürlich im Kino. Kino im Film, das meint in diesem Fall einen wundersamen (wenngleich in der dramaturgischen Umsetzung anspruchsvollen) Kniff: So kann das normale Kinoerlebnis mit im Kopf entstehenden Bildern und mit der Leinwand-Story eine Art Tennis spielen, in ungeahnte Sphären gelangen, fast schon surreale Ebenen erklimmen.

Es geht natürlich auch einfacher, direkter, durchschaubarer. Oft wird das Kino im Film gebraucht, um den Charakteren zu ersten Kuss- oder Pettingerlebnissen zu verhelfen, dann und wann ist es auch Zwischenstation bei Verfolgungsjagden. Oder Brutstätte kollektiver Aufregung. In Wolfgang Petersens aktuellem Öko-Thriller *«Outbreak»* dient das Lichtspieltheater dazu, die eigentliche Action-Handlung so richtig anzuheizen. Während einer Kinovorstellung wird ein Teil des Publikums durch einen infizierten Zuschauer angesteckt. Für diese Szene spielt es natürlich keine Rolle, was für ein Film über die Leinwand läuft.

Da wiederum verhält es sich mit der deutschen Komödie *«Der bewegte Mann»* (1994) von Sönke Wortmann nach Rolf Königs Comics ganz anders. In der vermeintlichen Anonymität eines Schmuddelkinos begegnen sich zwei Mannsbilder. Der eine will sehen, was es zu sehen gibt, der andere schiebt verlegen akademisches Interesse vor libidinöse Gelüste; man schmunzelt, denn der Treff findet im Pornoschuppen statt. Und Wortmann setzt

Reflexion über Sein und schein, Illusion und Realität: «The Purple Rose of Cairo» (Woody Allen, 1984)

noch nach, indem er in einer anderen Szene schildert, was passiert, wenn in der Unübersichtlichkeit eines Multiplex-Kinos actiongeile Machos auf ein sensibles Publikum prallen, das sich Luchino Viscontis «Morte a Venezia» ansehen will. Da kann Randale nicht ausbleiben, weil die Chemie im Saal nicht stimmt, weil Anspruch und Erwartung alles andere als kongruent sind.

Lebenselixier

Wir sehen also, dass ein gemeinsamer Kinobesuch im Film nicht per se zum solidarisierenden Element werden muss, aber kann. Der elfjährige Bub in Terence Davies wunderbarem Portrait *«The Long Day Closes»* (1992) zeigt es. Er entdeckt in den fünfziger Jahren, zusammen mit seiner Familie, im proletarischen Milieu von Liverpool das Kino als Lebens- und Überlebenselixier par excellence. «Mein Film zeigt ein Paradies», hat Terence Davis gesagt, «aber dieses Paradies überlebt nur durch die Erinnerung.» Ein wahrer Satz. Das Kino wird hier also zu einer Art Faraday-Käfig, zu einer Art Garten Eden. Und da sind ja Liebes- und Sündenfälle denkbar. Die amerikanische Filmfrau Allison Anders etwa zeigt in ihrer flotten Sozialkomödie *«Gas Food Lodging»* (1991) eine junge Frau, die gegen ihre Pubertätsfrüste ankämpft, indem sie sich in Schnulzenfilme flüchtet, sich mit den Frauenfiguren eins fühlt und (natürlich) in deren Männer verguckt. Da wird also, wie so oft im Kino, für das Amouröse in den Niederungen des Alltäglichen geübt oder gar um Rat bei zelluloiden Vorbildern nachgesucht. Wie das Woody Allen in Herbert Ross' *«Play It Again, Sam»* (1971) tut. Dort mimt er einen Filmkritiker (!), der Berufsbilder und Wirkliches nicht mehr auseinanderhalten kann und im «Casablanca»-Heroen Humphrey Bogart den Wunderdoktor wittert, der ihn von allen Liebesleiden befreien könnte. Das Wunschdenken geht soweit, dass Bogart selbst tatsächlich die Szene betritt und Beraterfunktionen übernimmt.

Hochvergnüglich und ein Einfall, den Woody Allen 1984 dann in tragisch-komischer, sentimentaler Weise weiterentwickelte und zum vielleicht herzrührendsten Drama in Sachen Kino im Film verdichtet hat: *«The Purple Rose of Cairo»*. Die kinoverrückte Serviererin Cecilia (Mia Farrow) leidet unter einem rüden Ehemann und sucht so oft es geht Ablenkung in ihrem Lieblingsfilm. Das fällt auch dem Leinwandhelden Tom Baxter auf, der seine Rolle verlässt, ins Parkett steigt und mit Cecilia eine Romanze anfängt. Dieses passt nun dem realexistierenden Darsteller des Tom Baxter gar nicht. Er macht sich ebenfalls an die naive Frau heran, aber nur mit der berechnenden Absicht, die von ihm kreierte Kunstfigur wieder ins Korsett der Filmrolle zurückzuzwingen. Das gelingt, und die arme Cecilia bleibt mehrfach betrogen zurück. Kein Hollywood'sches Happy-End also, aber ein Filmschluss, den man nie mehr vergisst. Vielleicht wollte uns Woody sagen, dass man es nicht zu weit treiben sollte mit der Verquickung von wirklichen und filmischen Träumen, weil nur dann seine Geheimnisse bestehen bleiben. Denn Kino ist – und Kino im Film ganz besonders – zwar wie das wahre Leben. Nur eben doch ganz anders. ■

Michael Lang
ist freischaffender Filmjournalist und Mitglied der Redaktion Cinéclip des Schweizer Fernsehens DRS.