

Vorwort

Notizen zur Traumfabrik

Ein bezeichnendes Beispiel für die Verbindung von Traum und Kino ist der amerikanische Traum. Dieser umfasst zwei Aspekte: das individuelle Glück, das sich im Motto »Vom Tellerwäscher zum Millionär« spiegelt, und ein Gesellschaftsmodell, das auf diesem Prinzip aufbaut. Gerade der erste Aspekt scheint besonders gut fürs Kino geeignet zu sein. Denn der amerikanische Traum hat Ähnlichkeit mit dem Märchen vom »Hans im Glück« – beide beruhen auf dem Prinzip bürgerlichen Wirtschaftens –, mit dem Unterschied vielleicht, dass der amerikanische Hans (zumindest der Legende nach) sehr hart für sein Glück arbeiten muss (»Tellerwaschen«), während der europäische Hans (der Brüder Grimm) von allen über den Tisch gezogen wird und den Lohn von sieben Jahren Arbeit im Handumdrehen verliert – und sich dennoch als glücklichster Mensch der Welt wähnt.

Nun beruht der amerikanische Traum im Wesentlichen auf einem ökonomischen Erfolg, der von gesellschaftlichem Aufstieg begleitet wird. Dieser lässt sich mit den Mitteln des Kinos besonders leicht darstellen, ja das Kino scheint wie gemacht dafür, um diesen Traum zu »realisieren« und zu nähren: Man nimmt einen Schauspieler und inszeniert ihn zunächst als armen Tellerwäscher, um ihn anschließend mit allen Zeichen von Reichtum und Erfolg auszustatten. Es sind also die Mittel des Kinos, Ausstattung, schauspielerische Performanz, Aufnahme, Schnitt, die dem amerikanischen Traum eine Gestalt geben. (Diese Gestaltung lässt sich ebenso gut umkehren und als Niedergang in Szene setzen.)

In der Regel beschränkt sich die Idee des amerikanischen Traums im Kino also auf Fragen des ästhetischen Spiels. Der »Selfmademan« – und das ist vielleicht die Lehre des Kinos – ist nicht darin »selbstgemacht«, dass sein eigenes ökonomisches

Tun (sein Tellerwaschen) ihn zum Millionär macht. Das bleibt tatsächlich ein Wunschtraum. Der Selfmademan des Kinos ist selbstgemacht insofern, als er der Fantasie und dem Können eines Filmteams oder dem »Traum« eines Regisseurs entspringt. Das ökonomische Tun besteht gerade in der spielerischen Verkörperung – oder besser gesagt in der ästhetischen Möglichkeit des »als ob«. Dieses Spiel Hollywoods verschweigt ebenso häufig, dass die (amerikanische) Gesellschaft nicht allein auf dem Leistungsprinzip beruht und den Tüchtigen belohnt, wie es (jenseits des Traums) ihre gesellschaftlichen Organisationsprinzipien der Machtkartelle und Gangstersyndikate beleuchtet.

Das Modell des amerikanischen Traums ist nur ein Beispiel für die Verbindung von gesellschaftlichem Traum und Kino, das bis heute Gültigkeit hat. Die Filmtheoretiker haben dieses Verhältnis sehr unterschiedlich beschrieben. Bereits 1911 feierte Georg Lukács die visuelle Kultur des Films als Befreiung vom Prinzip der Kausalität. Im Kino schien alles möglich, wie im Traum. Hugo von Hofmannsthal stellte das Kino 1921 in den Kontext einer Kritik der Sprache und der logozentrischen Ordnung. Für ihn war es die Stummheit der Kinobilder, die diese mit dem Traum verband. Zudem hegte er die Hoffnung, das Kino könne die Entfremdungserfahrung der Subjekte kompensieren. 1931 bezeichnete Ilja Ehrenburg die Filmindustrie als Traumfabrik. Und Walter Benjamin sah 1936 im Film den Zugang zu einem Optisch-Unbewussten, das er neben das Triebhaft-Unbewusste der Psychoanalyse stellte. Edgar Morin verglich 1958 die Filmwahrnehmung mit den magischen Wahrnehmungsformen. Dem technischen Fortschritt des Flugzeugs und der daran anschließenden Kolonisierung des Himmels stellte er den imaginären Himmel des Kinos gegenüber. Siegfried Kracauer beschrieb 1960 die Kinoerfahrung als Halbwachzustand mit reduziertem Bewusstsein, in dem der Zuschauer träumend eigene Bilder hinzufügt, und implizierte dabei ebenfalls einen gesellschaftlichen Horizont, in dem er seine Theorie des Films in einer Ausführung zur *Family of Man* enden ließ. Und mit Jean-Louis Baudry kamen in den 1970er Jahren nicht nur die räumlichen und psychischen Anordnungen des Kinos als Dispositiv in den Blick, son-

dern auch ein an Foucault'scher Terminologie geschultes Denken, welches das Kino als Teil gesellschaftlicher Machtkonstellationen untersucht.

Der Horizont dieser unterschiedlichen Bezugnahmen zielt auf kulturhistorische Veränderungen sowohl der Wahrnehmungs- als auch der Produktionsformen und fokussiert mehr als einfache Analogien von Traum und Filmwahrnehmung. Wenn man es so formuliert wie im Titel dieses Buches, so lassen sich zwei gesellschaftsrelevante Fluchtlinien bezeichnen. In der ersten geht es um das Kino. »Das Kino träumt« beschreibt eine Handlung des Kinos und meint: »Das Kino zeigt Filme« – und diese Filme haben einen spezifischen Charakter, sie sind illusionär oder traumhaft. Das ist der klassische Weg, wie man Traum und Kino zusammendenken kann. In der zweiten Bedeutung geht es zuerst um das Träumen. In diesem Fall ist das Kino die bildhafte Übertragung für menschliches Handeln. In dieser zweiten Bedeutung meint der Satz: »Die Menschen träumen« – und um zu träumen, haben sie sich komplexe Apparate wie das Kino gebaut. Wenn man es so formuliert, dann will man nicht vorrangig die traumhaften Filme des Kinos untersuchen. Man will vielmehr etwas über die Menschen des 20. und 21. Jahrhunderts und ihre Filme in Erfahrung bringen.

Der vorliegende Band versucht entlang der zweiten Fluchtlinie dem bereits häufig verhandelten Thema einen neuen Akzent zu geben. Kathrin Peters nimmt die Prägung Walter Benjamins vom »Optisch-Unbewussten« auf und untersucht deren theoretische Verzweigung in den Schriften von Roland Barthes, Rosalind Krauss und Jacques Rancière. Matthias Brütisch gibt einen historischen Überblick über die unterschiedlichen Film-Traum-Analogien. Am Ende seiner Ausführungen kommt er darauf zu sprechen, wie das Kino konkrete Träume der Menschen darstellen kann. Laura Rascaroli thematisiert die unterschiedlichen theoretischen Konzeptionen des Kinos, zum einen das Kino als Apparat zur Wiedergabe von Realität, zum anderen als Instrument traumhafter Einbildungskraft. Am Beispiel von Jonathan Caouettes filmischem Selbstporträt TARNATION (2003) zeigt sie eine Verbindung dieser theoretischen Konzeptionen.

Karl Sierek untersucht das chinesische Gegenwarts kino. Sein Ausgangspunkt sind fliegende Gegenstände und Personen oder frei schwebende Sichten, die sich im chinesischen Kino charakteristisch häufen und die es zu einem spezifischen Traumraum werden lassen. Paul Young untersucht an D.W. Griffiths HEARTS OF THE WORLD (1918) die Vorstellungen von einem Realismus des Kinos und unterstellt, dass dieser letztlich auf nichts anderem beruht als auf einer Fantasie – oder einem Traum. Rembert Hüser begreift den Filmvorspann mit Christian Metz als eine *passage rituelle*. Am Beispiel der Titelsequenz von Blake Edwards' BREAKFAST AT TIFFANY'S (Frühstück bei Tiffany; 1961) untersucht er beispielhaft das Verhältnis von Traum und Filmvorspann – und weist zudem nach, dass Freud trotz anderer Beteuerungen ein Kino-Denker war. Philippe-Alain Michaud betrachtet das Verhältnis von Film und Traum ausgehend von der einsetzenden Vertonung des Films zu Beginn der 1930er Jahre. Seiner Auffassung nach geht die Verbindung von Traum und Film mit der Vertonung verloren, und nur in den Randbereichen des Films – im Experimentalfilm, im wissenschaftlichen Film – bleibt die traumhafte Dimension erhalten. Mechthild Zeul stellt das Kino aus der Perspektive psychoanalytischer Praxis und Forschung als »das Höhlenhaus der Träume« dar. Ihr Beispiel für diese spezifische Metaphorik von Traum und Kino ist der Film VOLVER (2006) von Pedro Almodóvar. Kristina Jaspers widmet sich dem »Stoff, aus dem die Träume sind« und untersucht die Arbeit der Visualisierung von Träumen durch Szenenbildner, Kamera- und Tricktechniker in den Filmen GEHEIMNISSE EINER SEELE, (1926; R: G.W. Pabst), SPELLBOUND (Ich kämpfe um dich; 1945; R: Alfred Hitchcock) und LA SCIENCE DES RÊVES (The Science of Sleep – Anleitung zum Träumen; 2006; R: Michel Gondry). Dietmar Kammerer setzt sich abschließend mit den Traum-Reisen und Traum-Geschichten Lars von Triers am Beispiel seiner Europa-Trilogie auseinander und ehrt damit den Träger des 10. Bremer Filmpreises (2008) für seine Verdienste um ein europäisches Filmschaffen.

Winfried Pauleit