

# Architekturen des Sehens. Nachruf auf den Filmpalast

Wolfgang Struck

## 1. Prolog

Als das *Tower Theatre* 1927 öffnete, war es mit knapp eintausend Plätzen eines der kleineren Kinos am Broadway von Los Angeles. Zwar musste es sich mit seiner von dem Kino-Architekten S. Charles Lee entworfenen neobarocken Ästhetik und einem der Pariser Oper nachempfundenen Foyer nicht hinter seinen weit größeren Nachbarn verstecken, aber der Kinosaal selbst war vergleichsweise schlicht: Statt Orchestergraben gab es nur eine mit einem Fahrstuhl versenkbare Wurlitzer-Orgel, und keine tiefe Bühne trennte Zuschauerraum und Leinwand. Technisch jedoch übertraf es seine Konkurrenten. Es war nicht nur das erste Kino mit einer Klimaanlage, sondern es konnte auch als erstes Tonfilme spielen, und zwar in allen damals noch im Experimentalstadium befindlichen Tonsystemen. Die – relative – räumliche Schlichtheit sollte Filmenthusiasten ansprechen, denen die an den größeren Häusern übliche Anreicherung des Filmprogramms mit allerlei Unterhaltungskünsten und einer überbordenden Dekoration zu viel wurde. Ein Kino, wie die *Los Angeles Times* schrieb, „for those who like their movies straight, minus all vaudevillian extras”.<sup>1</sup>

Was hier formuliert wird, ist das Programm jener *Black Box*, als die das Kino im 20. Jahrhundert fungiert. Es war zuerst die psychoanalytische Filmtheorie der 1970er Jahre, die diese spezifische dispositive Anordnung analysiert und theoretisiert, vor allem aber kritisiert hat. Die – als männlich gedachten – Zuschauer, „who like their movies straight“, erscheinen als Täter-Opfer einer Konstellation, in der im verdinglichenden, fetischisierenden, unterwerfenden Blick aus dem Dunkel des Zuschauerraums auf die auf der Leinwand ausgestellten und allein schon durch die apparative Anordnung sexualisierten Körper voyeuristische Lust und damit die Verbindung von Sexualität und Macht eingeübt und ausagiert wird: „The cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *L.A. Times*, Oct 9, 1927 [https://losangelestheatres.blogspot.com/2017/09/tower-theatre.html; 10.4.2025].

<sup>2</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 198-209, hier S. 201.

Unabhängig davon, ob man sich der psychoanalytischen Perspektive anschließen mag, finde ich die Wendung von der Analyse einzelner Filme oder Filmkorpora zur Betrachtung des Ortes ihrer Rezeption anregend – gerade angesichts einer Situation, in der sich diese Rezeption zerstreut hat, und „those who like their movies straight“ erneut in die Defensive geraten sind.

Im Blick auf das Kino lässt sich, so möchte ich einem Vorschlag der Schriftstellerin Esther Kinsky folgend argumentieren, das Sehen als Kulturtechnik beschreiben. Eine immer wieder kolportierte Urszene der Kulturtechnikforschung beginnt tatsächlich im Kino: Marcel Mauss berichtet in einem 1934 gehaltenen Vortrag von einem Krankenhausaufenthalt in New York, bei dem ihm der eigentümliche Gang der Krankenschwestern aufgefallen war. Bei der Überlegung, wo er ein ähnliches Bewegungsmuster gesehen hatte, kommt er schließlich auf das Kino:

Eine Art Erleuchtung kam mir im Krankenhaus. Ich war krank in New York. Ich fragte mich, wo ich junge Mädchen gesehen hatte, die wie meine Krankenschwestern gingen. Ich hatte genug Zeit, darüber nachzudenken. Ich fand schließlich heraus, daß es im Kino gewesen war. Nach Frankreich zurückgekehrt, bemerkte ich vor allem in Paris die Häufigkeit dieser Gangart; die jungen Mädchen waren Französinen und gingen auch in dieser Weise. In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden. [...] Also gibt es ebenso eine Erziehung zum Gehen.<sup>3</sup>

Gehen, so schließt Mauss, ist weder eine rein individuelle noch allein eine natürliche, angeborene Tätigkeit. Es entsteht, wie auch andere Bewegungsmuster, im Zusammenspiel von technischen Medien, sozialen Systemen und Körpern. Und das macht die Techniken des Körpers zu Kulturtechniken: Kulturtechniken sind Techniken, in denen materielle und symbolische Dimensionen, Dinge und Zeichen, sich auf untrennbare Weise überlagern.

Esther Kinsky überträgt das auf das Sehen: „Sehen ist eine Fertigkeit, die man erlernt“.<sup>4</sup> Blicke aus dem Fenster, durch das Fernglas und den Sucher der Fotokamera treiben diesen Lernprozess an, üben ein, durch den gerahmten Blick, die Selektion und Kombination von Fragmenten, aus dem, was vorhanden ist, Sinn zu erzeugen. Das Kino schließt daran an, erweitert aber zugleich die Perspektive:

Denn wichtig waren nicht nur die Filme, sondern auch der Ort. Das, was sich auf der Projektionsfläche entfaltetete, war unweigerlich an diesen Raum gebunden, an das Dunkel mit Ausblick in eine Welt, die, wie wohl kadriert, größer als die eigene, von anderen Grenzen bestimmte.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Marcel Mauss, „Die Techniken des Körpers“. In: Ders, *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2. Frankfurt/M. 1989, S. 199-209, hier S. 202.

<sup>4</sup> Esther Kinsky, *Weiter Sehen*. Berlin 2023, S. 10.

<sup>5</sup> Ebd., S. 17.

Mit *Weiter Sehen* hat Kinsky den Kulturtechniken des Sehens ein eigenes Buch gewidmet. Ohne das explizit zu machen, ist das auch eine Revision der psychoanalytischen Filmtheorie. Vor allem aber ist es der Versuch einer Positionsbestimmung:

Das Kino war der Schauplatz eines Jahrhunderts. Heute scheiden sich die Geister am Verhältnis zu diesem Ort. Warum Kino? Filme stehen in anderen Formaten zur Verfügung, die Black Box des Zuschauerraums, die den Rahmen schuf, wir nur noch von wenigen als notwendiger Ort des Sehens empfunden, das Beharren auf dem Filmerleben im Kino gelegentlich sogar als elitär abgetan. Als ginge es doch nur um das Was. Und nie mehr um das Wie.<sup>6</sup>

## 2. *Weiter Sehen*: Esther Kinskys Kinotraum

„Was war natürlicher als ein großes Kino an einem gottverlassenen Ort der verirrtten, verworfenen, verspielten und ausgedienten Szenen?“<sup>7</sup>

Auf einer Reise durch den Südosten Ungarns, in einem Dorf, das einmal eine Kleinstadt war, seit dem Zusammenbruch des Sozialismus aber mit zwei Dritteln der Einwohner:innen auch den Status als Stadt verloren hat, entdeckt die Erzählerin von *Weiter Sehen* ein leerstehendes Kino. Sie verliebt sich in das für den Ort nicht nur erstaunlich große, sondern im Stil der sozialistischen Moderne auch architektonisch anspruchsvolle Gebäude – „eine Präsenz, die alles in den Schatten stellte“ –,<sup>8</sup> kauft es schließlich und nimmt es, liebevoll renoviert, aber mit störanfälligen Projektoren, wieder in Betrieb.

Es ist ein Kampf gegen die Geschichte. *Weiter Sehen* ist 2023 erschienen, die Handlung spielt etwa zwei Jahrzehnte früher, Mitte der 2000er Jahre, als das pandemische Kinosterben längst auch den ehemaligen Ostblock erreicht hatte. „Niemand geht mehr ins Kino“, erklärt eine Nachbarin der Erzählerin in Budapest: „Wenn man am Kino gesehen wird, meinen alle, man hätte kein Geld für einen Fernseher. Oder ein Videogerät“.<sup>9</sup> Und was in der Großstadt gilt, bewahrheitet sich auch in der Provinz. Nur die ersten Vorstellungen im wiedereröffneten Kino sind einigermaßen gut besucht, meist von älteren Leuten mit nostalgischen Erinnerungen an die Zeit, als das Kino noch der soziale Mittelpunkt des Ortes war und neue Filme lang erwartete Ereignisse. Die Älteren erinnern sich zwar an Klassiker, noch einmal sehen möchten sie sie aber genauso wenig wie neue Filme. Nach einigen Wochen bleibt die Erzählerin allein im Saal.

Ein Jahr dauert das scheiternde Kino-Experiment. *Weiter Sehen* erzählt davon nicht kontinuierlich, sondern unterbrochen durch Rückblenden in die Geschichte

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 10.

<sup>7</sup> Ebd., S. 33.

<sup>8</sup> Ebd., S. 54.

<sup>9</sup> Ebd., S. 58.

des Kinos (des *einen* im ungarischen Tiefland, der vielen, die die Erzählerin kennengelernt hat und schließlich des Kinos überhaupt) sowie durch essayistische Passagen, die eine Theorie des Sehens entwerfen. Aber auch die Geschichte um Kauf, Renovierung und letztlich scheiternden Betrieb des Kinos wird nicht chronologisch präsentiert, sondern in zeitlichen und räumlichen Sprüngen, die Erlebnisse in Budapest mit den Ereignissen im namenlos bleibenden Dorf kontrastieren. Dass das Buch, das dem Titel *Weiter Sehen* keine paratextuelle Genrezuordnung hinzufügt, an einen „Ort der verirrt, verworfenen, verspielten und ausgedienten Szenen“ führt, kann man durchaus auch als eine Selbstbeschreibung lesen. Präsentiert wird eine Sammlung von Szenen.

Deren achronologischer und narrativ nur schwach motivierter Folge entspricht eine eigentümliche Mischung aus hyperrealistisch geschilderten Details und überraschenden Leerstellen. Man erfährt, dass die Erzählerin nach längeren Aufenthalten in London, Warschau und Wien nun in Budapest lebt, man erfährt auch, wo dort ihre Lieblingskinos waren und welche Filme sie gesehen hat. So lässt sich etwa das „alte Everyman in Hampstead“<sup>10</sup> ohne Mühe finden. Der ungarische Schauplatz dagegen bleibt namenlos, und die mäandernde Anreise lässt sich auf keiner Karte nachvollziehen. Auch die Fotos, die den Textfluss unterbrechen, geben nicht Namen und Lage des Ortes preis, den die Erzählerin nach dem Schriftzug an der Kinofassade „Mozi-Dorf“ tauft. Mozi aber ist kein Name, sondern das gebräuchliche ungarische Wort für Kino, das also auch nur generisch benannt wird und sich namen- und koordinatenlos im Vagen einer weiten Landschaft verliert. Namenlos bleibt schließlich auch die Erzählerin – nicht einmal, dass es sich um eine Frau handelt, lässt sich mit Sicherheit behaupten. Und man erfährt nicht, was sie außer häufigen Kinogängen und dem Sprachstudium in Polen auf den Stationen ihres Lebens getan hat, wovon sie lebt, woher das Geld stammt, mit dem sie das Kino kauft, einige Leute bezahlt, die ihr bei der Renovierung helfen, und einige Monate lang auch einen Vorführer, der die gemieteten Filme zeigt, die außer ihr niemand sehen will. Es scheint nahezuliegen, solche Leerstellen mit der Biographie der Autorin zu füllen: Kinsky hat an den genannten Orten gelebt, arbeitet als Übersetzerin englischer, russischer und polnischer Literatur und schreibt und veröffentlicht Gedichte, Erzählungen und Romane. Und sie verbringt einen Teil ihres Lebens in der ungarischen Kleinstadt Batonya, wo sie auch eine zeitlang ein Kino betrieben hat – das Kino, das auf den Fotos im Buch zu sehen ist. Das Geld für das Kino-Experiment würde also auf dem deutschen Buchmarkt verdient, auf dem dann auch das Buch über das Kino-Experiment erscheint.

Aber, abgesehen davon, dass der Text eine solche autofiktionale Lesart an keiner Stelle nahelegt, verfehlt die Identifikation von autodiegetischer Erzählerin und Autorin eine Pointe des Textes. Die Frage, wovon die Erzählerin lebt, ist signifikant gerade deshalb, weil sie nicht beantwortet wird. Das heißt nicht, dass *Weiter Sehen* nicht an Ökonomie interessiert wäre, aber eben nicht primär an der des globalen Kapitalismus, die einen Ort in der Provinz ins Abseits gedrängt hat, und auch nicht an der, die es einer im Vergleich zu den Bewohner:innen dieses Ortes relativ wohlhabenden Frau erlaubt, sich einen nostalgischen Traum vom Kino zu erfüllen.

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 37.

Worum es geht, deutet sich in einer mehrfach wiederholten Formulierung an, in der durchaus von Geld die Rede ist, allerdings von jenen ungarischen „Blechmünzen“, die „nun bald ganz aus dem Verkehr gezogen werden sollten, weil man selbst für eine Handvoll dieser Münzen nichts mehr kaufen konnte“.<sup>11</sup> Genau das dürfte dann aber den letzten ihrer Art ein langes Nachleben in Sammelalben und auf Tauschbörsen sichern.

*Weiter Sehen* erzählt nicht nur vom Verschwinden, sondern auch vom Weiterleben dessen, was obsolet geworden ist, seine Funktion und seine kulturelle Potenz eingebüßt hat. Nicht aber in der ungarischen Provinz gelingt eine teilweise Rettung des Obsoleten, sondern auf dem deutschen Buchmarkt, wo seit der Jahrtausendwende in einer erstaunlichen Zahl fiktionaler oder semifiktionaler Texte das Kino zu Literatur geworden ist. Das war in vergleichbarem Maße nur einmal, ein Jahrhundert zuvor, in der Kinematographenliteratur der klassischen Moderne der Fall. War es dort die Faszination des Neuen, eines Versprechens auf die Zukunft, so führen Texte wie Yoko Tawadas *Das nackte Auge* (2004), Alexander Kluges *Geschichten vom Kino* (2007), Christian Krachts *Die Toten* (2016), Felicitas Hoppes *Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm* (2021), Daniel Kehlmanns *Lichtspiel* (2023) in die Vergangenheit eines Mediums, das an sein Ende gekommen zu sein scheint. Nirgendwo verbindet sich dieser Modus des Nostalgischen so konsequent mit einer Rekonstruktion des Kinos als architektonischer, sozialer und dispositiver Raum als in *Weiter Sehen*. Dabei zeigt sich einerseits, dass sich mit der Verlagerung der Filmrezeption in private Räume das Sehen selbst auf fundamentale Weise verändert. Andererseits aber überleben zumindest einige der Kulturtechniken des Kinos anderswo.

Zum ersten Mal betritt die Erzählerin ‚ihr‘ Kino in Begleitung eines Mannes, der hier einmal Filmvorführer war, nun aber im Nachbarhaus Fahrräder und Nähmaschinen repariert. Im Vorführraum stolpert sie, ganz buchstäblich, in eine der „verspielten und ausgedienten Szenen“:

Um die Projektoren lagen Filmspulen. Józsi stand knöcheltief in aufgerolltem Zelluloid und hielt einen Streifen gegen das trübe Licht aus dem Fliegendreckfenster. Das weiß ich noch, sagte er. Das war ein Liebesfilm. Oder so was in der Art. [...] Ich hielt den Streifen hoch, den Józsi behutsam wieder auf den Boden gelegt hatte. Mit einiger Mühe erkannte ich in dem trüben Licht die Schlusszene aus *Der Mann der Friseur*. Mir fiel der letzte Film ein, den ich mit demselben Schauspieler gesehen hatte. Der Film lief damals kurz in einem kleinen Kino am oberen Ende der Burggasse in Wien und hieß *Das letzte Kino der Welt*. Ein Film, in dem es um Filmstreifen geht. Das kam mir wie eine fast alberne Fügung vor.<sup>12</sup>

Die auf dem Filmstreifen identifizierte Szene evoziert sofort weitere, angesammelt in einer langen Kinobiographie. Der Schauspieler ist Patrice Leconte, und der „Film,

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 166f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 50f.

in dem es um Filmstreifen geht“ *EL VIENTO SE LLEVÓ LO QUE (DAS LETZTE KINO DER WELT, Alejandro Agresti, Argentinien 1999)*. Ihm schließt sich wenig später ein sehr ähnlicher, im gleichen Jahr entstandener ungarischer Film an: *EGY TEL AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT (EIN WINTER AM ENDE DER WELT/KINOTRÄUME, János Can Togay, Ungarn 1999)*. Beide (offensichtlich ohne Bezug aufeinander nahezu gleichzeitig entstandene) Filme handeln davon, wie abgelegene Orte, in denen das Kino die einzige Unterbrechung des Alltags darstellt, plötzlich vom Film-Nachschub abgeschnitten werden und wo dann aus übrig gebliebenen Fragmenten wüste *Found-Footage*-Montagefilme entstehen.<sup>13</sup> Aber dass sich Kinskys passionierte Kinogängerin nun, als sie erstmals einen wirklichen, wenn auch aus der Zeit gefallenen, Vorführraum betritt, in nahezu die gleiche Situation versetzt sieht, die sie zweimal schon im Kino gesehen hatte, erscheint ihr selbst als „fast alberne Fügung“.

Nicht die auf den Filmstreifen zu findenden Szenen und der möglicherweise daraus zu montierende (zu *fügende*) Film interessiert Kinsky. An den Anfang ihres Buches hat sie eine Unterscheidung gestellt: „Was man sieht und Wie man sieht“,<sup>14</sup> und sich, an John Berger anknüpfend, entschieden, das *Wie* erkunden zu wollen.<sup>15</sup> Das *Was* würde der mögliche Rekurs in die Filmgeschichte in den Blick nehmen, zu dem der imaginierte *Found Footage* Film ebenso führen würde wie ein wie auch immer kuratiertes Filmprogramm (und sei es die Filmbiographie eines Lebens). Die Frage nach dem *Wie* führt dagegen in eine Geschichte des Sehens, zu dem das Kino als Dispositiv, als apparative Anordnung gehört – und damit insbesondere die Szene, die der verlassene Vorführraum selbst bildet. Im Zelluloid-Haufen auf dem Boden, den daraus hervorragenden Projektoren und dem Mann, der sie einmal bedient hat, versammelt sich noch einmal ein Teil jenes Akteurs-Netzwerks, das einmal das Kino gebildet hat.



**Abb. 1:** Albertina Carri, *Cine Puro*, daad-Galerie Berlin; <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/events/albertina-carri-cine-puro/> Abruf am 4.5. 2025.

<sup>13</sup> In *EGY TEL AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT* bilden etwa Eisensteins *POTEMKIN*, Langs *NIBELUNGEN* und Renoirs *LA GRANDE ILLUSION* zusammen mit einigen amerikanischen Melodramen ein höchst irritierendes Amalgam. Zusammengehalten wird der Versuch, aus heterogensten Fragmenten eine *Geschichte* zu generieren, allein durch einen höchst phantasievollen Kinoerzähler.

<sup>14</sup> Kinsky, *Weiter Sehen*, S. 9.

<sup>15</sup> „It is seeing which establishes our place in the surrounding world“ (ebd.) lautet das John Bergers *Ways of Seeing* (London 1972) entnommene Motto.

Die Filmmacherin und Künstlerin Albertina Carri hat diese Szene in einer Reihe von *Filminstallationen* vor Augen gestellt. In *Cine Puro* (2022 in der daad-Galerie Berlin) sind Filme zu sehen, die nichts mehr zu sehen geben und genau dadurch selber sichtbar werden als das, was normalerweise dem Publikum im Kino entzogen, im *Off* verborgen, bleibt. Carri hat einzelne Filme ‚aufgehoben‘ und im Raum aufgespannt (siehe Abb. 1), aber nicht, um sichtbar werden zu lassen, was hier zu sehen wäre, wenn man, wie Kinskys Filmvorführer, einzelne Bilder gegen das Licht halten und vielleicht einen Liebesfilm erinnern würde. Sichtbar wird stattdessen, dass diese Filme nie wieder etwas zeigen werden, sondern dass ihnen, im Exil der bildenden Kunst, allein noch bleibt (für eine gewisse, eher kurze Frist), sich selbst zu zeigen. Nur so können sie auf das verschwundene Milieu hinweisen, in dem sie ‚zu Hause‘ waren, als Teil eines Akteurs-Netzwerks, das etwas zu sehen gibt und damit eine sehr spezifische Kulturtechnik des Sehens begründete.

Ein Film auf Zelluloid oder ‚Zelluloseazetat‘, wie es mit der Zeit zur größeren Haltbarkeit entwickelt wurde, ist ein sonderbares Geschöpf. Ein verdichtetes, verletzliches Zeugnis von vereinten Anstrengungen, von Eingriffen und Übergriffen und unzähligen unwägbar und geschuldeten Umständen, dem Technik und händisches Können dazu verhelfen, immer wieder, mit jeder Vorführung sich zu der Welt zu entfalten, die für die Dauer, die die Zelluloidstreifen brauchen, um vor einer starken Lichtquelle mit festgesetzter Geschwindigkeit und von mehreren Spulen und Spindeln geleitet vorbeizulaufen, den dunkeln Zuschauerraum vor der Leinwand so erfüllen kann, dass sie die auf kein erkennbares Geheiß ablaufende Wirklichkeit außerhalb des Kinos in den Hintergrund treten lässt.<sup>16</sup>

Natürlich ist dieses aus Zelluloid erschaffene Milieu nicht völlig verschwunden, aber es hat sich zurückgezogen von den Filmpalästen der Innenstädte und den omnipräsenten Vor- und Kleinstadtkinos in einige wenige, spezialisierte Programmkinos, deren Besuch nicht mehr alltäglich ist. Für die wenigen Enthusiasten, die hier *echte* Filme betrachten, bilden sie eher das, was Odo Marquard *Moratorium des Alltags* genannt hat.<sup>17</sup> Viele dieser Enthusiasten dürften, ähnlich wie ich selber, mit gemischten Gefühlen auf die Installationen Carris reagieren. Zu sehr erinnert das Spiel mit dem Material dem vermeintlich kreativen „Schallplatten-Upcycling“, wie es immer wieder in Do-it-yourself-Journalen vorgeschlagen wird.<sup>18</sup>

Die wenigen Schallplattenfreunde, die nach wie vor die Magie des Vinyl beschwören, können so etwas wohl nur mit einer Mischung aus Trauer und Empörung ansehen. Das Bastelmaterial liefern – wenn keine Sammlungen zu plündern

<sup>16</sup> Ebd., S. 18f.

<sup>17</sup> Odo Marquard, „Moratorium des Alltags. Eine kleine Philosophie des Festes“. In: Walter Haug/Rainer Warning, *Das Fest. Poetik und Hermeneutik XIV*. München 1989, S. 684-691.

<sup>18</sup> Z.B. „Schallplatten-Upcycling: 4 geniale Hacks für Retro-Lover“, in der Zeitschrift *Familie* unter der Rubrik „Basteln mit Kindern“ [<https://www.familie.de/diy/diese-4-deko-ideen-mit-schallplatten-bringen-musik-in-dein-zuhause--01H2SYNKJ4TFQ6AP1RK52NVN7R>; 10.4.2025].

sind, die einst von Eltern oder Großeltern liebevoll gepflegt wurden – Flohmärkte. Und dort findet auch Kinskys Protagonistin eine Spur dessen, was die Basis ihres Kino-Traums ausmacht:

Eines Samstags fand ich unter den ausgestellten Waren an Feris Stand einen Gegenstand, der mich neugierig machte, ohne dass ich irgendetwas mit ihm anzufangen wusste. Es war ein längliches, eckiges, schmales Teil aus verkratztem Metall, mit einem Guillotinschneider und mehreren Klammern versehen, unter denen sich ein flacher Streifen Materie über einer transparenten Glasfläche ein- oder durchführen ließ. Schnarrend erklärte Feri, es handele sich um eine Vorrichtung, wie man sie im Vorführraum eines Kinos brauchte, um gerissene Filmstreifen zu kleben. Ich drehte das Gerät hin und her und betrachtete es von allen Seiten, versuchte mir vorzustellen, wie man in aller Eile darauf Zelluloid flickte. Der mit einem Filmriss verbundene Aufwand war mir nie klar gewesen, ich konnte mir hier, an diesem Gegenstand, die Präzision und Geschwindigkeit vorstellen, die erforderlich waren, die Fingerfertigkeit und Gelassenheit, die man brauchte, während im Zuschauerraum das Publikum mit den Füßen scharrte. Ich bezahlte den Gegenstand und trug ihn in die Wohnung, ohne mich noch weiter auf dem Flohmarkt umzusehen.<sup>19</sup>

Erst nach der Erklärung des Verkäufers bekommt das, was für die Ahnungslose nur ein „flacher Streifen Materie“ ist, einen Namen: Zelluloid. Wie auch Vinyl ist das mehr als ein Material. Von den Worten geht ein magischer Klang aus; sie sind Metonymien für Erfahrungen, für Lebenszusammenhänge, für Rezeptions- wie Produktionsverhältnisse. Sie müssen in die Hand genommen werden, mit einer Sorgfalt, die ihnen nicht selten liebevoll gewährt wird. Mit ihnen verschwinden Kulturtechniken. Das heimische *Streaming* von Filmen verdrängt nicht nur jene eigentümliche Mischung aus sozialer Versammlung und dispositiver Orientierung des Blicks auf das Rechteck, dessen Rahmen die übrige Welt auslöscht. Es raubt nicht nur einsame Spaziergänge zurück zur Wohnung oder lebhaftes Kneipengespräche, in denen das Gesehene ‚nachklingt‘. Vor allem verändert es fundamental das *Off* des Kinos, das sich der passionierten Kinogängerin, die unzählige Zuschauerräume kennt, aber noch nie in einen Vorführraum geblickt hat, hier eröffnet. Zur Filmklebepresse geworden, evoziert das zunächst geheimnisvolle Objekt das Wort *Zelluloid*, gefolgt von einer *Szene* („versuchte mir vorzustellen“), in der handwerkliche Skills („Präzision und Geschwindigkeit“, „Fingerfertigkeit und Gelassenheit“) zusammenfließen; Skills, die für die digitale Projektion (sei es im Kino oder vor dem heimischen Bildschirm) nicht mehr benötigt werden.<sup>20</sup> Der Apparat evoziert, mit

<sup>19</sup> Kinsky, *Weiter Sehen*, S. 60f.

<sup>20</sup> Tatsächlich hatte die Erzählerin diese hier vorgestellte Szene schon vorher gesehen, nämlich in dem von ihr beschriebenen ungarischen Film EGY TEL AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT, in dem ausgiebig zu sehen ist, wie schwierig es ist, Filme zu kleben. Zelluloid fordert noch weitere Skills, beispielsweise

anderen Worten, einen Wechsel bzw. eine Erweiterung der Perspektive. Kino ist nicht nur ein Ort des Sehens, sondern eine soziale Versammlung, die über den Zuschauerraum hinausreicht und auch über die Genialität eines *auteurs*. Aber wie jede Infrastruktur wird das kinematographische *Off* erst erfahren im Moment der Störung, oder hier seines Verschwindens, das die Filmpresse aus dem Vorführraum auf den Flohmarkt geworfen hat.

Lässt sich dieser Verlust aufhalten? Luc Boltanski und Artaud Esquerre beschreiben, wie in einzelnen Fällen nicht mehr konkurrenzfähige Waren und Produktionsprozesse marktfähig ertüchtigt und erneut in den ökonomischen Prozess eingespeist werden können. Die Grundlage dafür bildet ein Mechanismus des *enrichissement* (der Anreicherung),<sup>21</sup> der die Dinge einem „Dispositiv des systematischen Sammelns“<sup>22</sup> unterstellt: Mechanismen der Verknappung, der Erzeugung von „Seltenheit“, der Bildung von Serien und Mustern, die auf Vollständigkeit angelegt sind, reichern die Objekte – das können Produkte ebenso sein wie Orte und Praktiken – mit einem symbolischen Wert an, der nur noch wenig mit ihrem Gebrauchswert zu tun hat. So, wie auch in Sammlungen das am wertvollsten ist, was am schwersten zu bekommen war (das eine Sammelbild, das zwar nicht schöner ist als die anderen der Serie, aber durch sein Fehlen den ganzen Rest entwertet...), können auch eigentlich für den Gebrauch bestimmte Produkte durch die Anreicherung mit „Vergangenheit“ und „Erinnerungskraft“<sup>23</sup> unerwarteten Wert bekommen: Messer, die in jahrhundertalter Handwerkstradition hergestellt sind, schneiden nicht besser als solche aus industrieller Massenproduktion, aber sie sind schwerer zu bekommen und vermitteln damit ein Gefühl des Wertes; Zimmer in einem Hotel, in dem Charles Bukowski, Patti Smith und Andy Warhol geschlafen haben, in dem Sid Vicious gestorben ist und das Joni Mitchell und Bob Dylan besungen haben, müssen nicht bequem sein, um Leute anzuziehen, die bereit sind, viel Geld für eine Übernachtung zu bezahlen. Manchmal kann auch das Kino davon profitieren: Dass etwa das *Lincoln* in Port Angeles (Abb. 2), einer kleinen Fischereihafenstadt im äußersten Nordwesten der USA, das Kinosterben länger überlebt hat als tausende von Kinos vergleichbarer Städte, liegt wohl vor allem daran, dass es ein prominenter Handlungsort in Stephanie Meyers *Twilight*-Serie ist.

---

die logistische Erfahrung, die der weltweite Versand schwerer Filmspulen Programmplaner:innen abverlangt.

<sup>21</sup> Luc Boltanski/Artaud Esquerre, *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin 2018 [Original: *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris 2017]; zur Mehrdeutigkeit des Begriffs siehe S. 16: „Dabei spielen wir mit der Mehrdeutigkeit des Ausdrucks ‚enrichissement‘, den wir zum einen in dem Sinne verwenden, in dem man von der Anreicherung eines Metalls spricht, von der Bereicherung eines Lebens, dem Reicherwerden einer Kultur, der Veredelung eines Kleidungsstücks oder auch von der Bereicherung, die es darstellt, wenn eine Sammlung um eine Reihe von Objekten erweitert wird. Damit soll die Tatsache hervorgehoben werden, dass diese Ökonomie weniger auf der Produktion von neuen Dingen beruht, als vielmehr bereits vorhandene Dinge vor allem dadurch reicher zu machen versucht, dass sie sie mit Geschichten verknüpft. Zum anderen verweist der Ausdruck ‚Bereicherung‘ auf eine Besonderheit dieser Ökonomie, dass sie sich nämlich den Handel mit Dingen zunutze macht, die vornehmlich für Reiche bestimmt sind, die mit ihnen als zusätzliche Bereicherungsquelle Handel treiben.“

<sup>22</sup> Ebd., S. 328.

<sup>23</sup> Ebd., S. 334, 336.



**Abb. 2:** Lincoln-Theatre, Port Angeles, Washington (eigenes Foto)

Am wirkungsvollsten ist die Verklärung einer vorindustriellen Vergangenheit: eine zur kapitalistischen Strategie mutierte Nostalgie, die Boltanski und Esquerre so nüchtern wie nachdrücklich entzaubern. Auch wenn sie dabei eher an Luxus denken – „die bildenden Künste, die Kultur, den Antiquitätenhandel, die Gründung von Stiftungen und die Schaffung von Museen, die Luxusindustrie, die Patrimonialisierung und den Tourismus“<sup>24</sup> –, ließe sich die Ökonomie der Anreicherung vielleicht auch auf Flohmärkte übertragen. Als parainstitutionelle Sammlungspraxis könnte sie Kinskys Erzählerin verleiten, ein Objekt zu kaufen und als Beute nach Hause zu tragen, das sie nicht gebrauchen kann, von dem sie nicht einmal weiß, wozu es genau dient. Und als im Vergleich zu den meisten Besucher:innen dieses Flohmarkts relativ wohlhabende ‚Fremde‘ verfügt sie über die finanziellen Mittel, etwas fortzutragen, das sie nicht gebrauchen kann.

Überträgt sich solche nostalgische Verklärung einer – hier: vordigitalen – Vergangenheit dann nicht auch auf Kinskys Erzählung selbst? *Weiter Sehen* stellt diese Frage selbst,<sup>25</sup> etwa dann, als einer der Arbeiter, die das Kino renovieren, die Erzählerin mit einem Umnutzungsvorschlag provoziert, der ein „gnadenloses Licht auf die Sicht der Dinge“ wirft, wie sie die Bewohner:innen des Dorfs haben: „[I]ch versteh nicht, warum du hier ein Kino haben willst. Das hätte mal eine schöne Parkgarage werden können, ganz modern“.<sup>26</sup> Das wäre, wie die Erzählerin räsontiert, „in einer Gegend, in der es an allem mangelte, außer am Platz, wo die meisten Menschen nur ein Fahrrad besaßen“, wohl noch weniger erfolgversprechend, aber es würde „einen Schlusstrich [...] dokumentieren, die Endgültigkeit einer Veränderung, die mit einer Absage an den Willensakt des So-und-nicht-anders-Sehens verbunden war“.<sup>27</sup> Parkhaus und Kino treten in einem Kampf symbolischer

<sup>24</sup> Ebd., S. 15.

<sup>25</sup> Nicht nur im Text, sondern auch als Buch, das sich in ungewöhnlichem Format, sorgfältiger Ausstattung, gutem Papier und hochwertigen Illustrationen der Transformation in ein *e-Book* widersetzt.

<sup>26</sup> Kinsky, *Weiter Sehen*, S. 147.

<sup>27</sup> Ebd., S. 148.

Ökonomien gegeneinander an: Das eine verspricht eine – wenn auch rein imaginäre – Anbindung an die globalen Ströme des Weltverkehrs, das andere die Rückkehr einer lokalen Form der Versammlung – einer Vergangenheit, die für die Bewohner:innen des Dorfes nicht sentimental aufgeladen ist und der sie – wie alle Nutzer:innen von Streamingdiensten – im „gnadenlosen Licht auf die Sicht der Dinge“ längst eine Absage erteilt haben.

Damit bliebe auch die Filmklebepresse ein Objekt, dessen angestammtes Milieu unwiederbringlich verloren ist und dem allein noch das „Sammlungsdispositiv“ Wert verleihen kann – literarisch vielleicht durch eine metaphorische Anreicherung: als Verweis auf das Prinzip der Montage, die den verlorenen Zusammenhang wiederherzustellen vermag. Aber auch dem hat Kinskys Text ja mit dem Hinweis auf die „fast alberne Fügung“ schon eine Absage erteilt. Dafür ermöglicht er aber hier, so meine These, eine erneute Erweiterung der Perspektive. Die Klebepresse ist darin weder Metapher der Montage noch Metonymie des Kinos, sondern Teil eines ganz anderen Milieus geworden, das mit dem Flohmarkt in den Blick gerät, der auf einem verlassenen Rangierbahnhofsgebäude in Budapest, „zwischen unkrautüberwucherten Nebengleisen mit ausgedienten Rangierloks und Güterzugwaggons“,<sup>28</sup> dem Blick der meisten Touristen und wohlhabenderen Bürger:innen entzogen ist. Gehandelt wird hier vor allem das, was anderswo aussortiert worden ist. „Hauptsächlich verkauften hier Arme an Arme: Erübriges, Erbeutetes, Errungenes“. Kaum jemand kann hier etwas anfangen mit „dem hauchdünnen Vorkriegssporzellan“, dessen Wert die Verkaufenden nicht einschätzen können und den die Kaufenden, die auf der Suche sind nach Praktischem, wohl auch nicht schätzen würden.<sup>29</sup> Sammler:innen auf der Suche nach Produkten, „die weniger wegen ihrer direkten Nützlichkeit als aufgrund ihrer Ausdruckskraft und wegen der Geschichten wertgeschätzt werden, die ihre Zirkulation begleiten“,<sup>30</sup> sind hier eher selten anzutreffen. So bleibt die Erzählerin, deutlich wohlhabender als die üblichen Besucher:innen, eine Außenseiterin mit ihrem Begehren nach Außergewöhnlichem. Aber das bringt sie in Kontakt mit Leuten, die sie sonst nicht treffen würde, etwa einem Verkäufer, „der mit rätselhafter Vorahnung immer etwas bereithielt, was in mir überwältigende Erinnerungen oder ein neugieriges Staunen weckte“.<sup>31</sup> Dieses *rätselfhafte* Talent sichert dem Verkäufer ein Überleben am Rand des Weltmarkts. Und auch „Präzision und Geschwindigkeit“, „Fingerfertigkeit und Gelassenheit“ sind nicht verloren gegangen, wie die Erzählerin erfährt, als der ehemalige Vorführer im Dorfkino ihr zeigt, wie man gerissene Filme zusammenklebt. Über die dazu notwendigen Fertigkeiten verfügt der ehemalige Vorführer immer noch, und sie werden sehr wohl noch gebraucht, auch wenn er nun nicht mehr Filme, sondern Fahrräder und Nähmaschinen repariert. Seine Kund:innen sind darauf angewiesen, wie die Käufer:innen auf dem Flohmarkt auf die Waren, die sie sich selbst als industriell gefertigte Massenwaren neu nicht leisten können, wie die

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 59.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Boltanski/Esquerre, *Bereicherung*, S. 35.

<sup>31</sup> Kinsky, *Weiter Sehen*, S. 60.

Verkaufenden auf diesen Markt, wo sie aus dem, was anderswo aussortiert, für unbrauchbar erklärt worden ist, noch einen geringen Gewinn ziehen.

Unversehens ist das Kino in *Weiter Sehen* auch ein Vehikel geworden, das diesem Markt und diesen Menschen am Rande der globalisierten Weltwirtschaft für einen Augenblick zur Sichtbarkeit verhilft, Menschen, deren Skills nicht der Anreicherung dienen, sondern ihr Überleben sichern. Sie sind Teil einer Ökonomie der Armut und der Not, des Reparierens und Weiternutzens, die der globale Kapitalismus mit jener von Boltanski und Esquerre beschriebenen Ökonomie des Luxus an den Rand gedrängt hat, die aber gleichwohl existiert.

Der Kino-Traum von Kinskys Protagonistin interveniert nur kurzfristig in diese Praxis, und er hinterlässt keine bleibenden Spuren. Nachdem sie nach zögerlichen Anfängen monatelang zur einzigen Zuschauerin geworden war, schließt sie das Kino wieder und verlässt den Ort. Den wenigen Menschen, denen sie zeitweise Arbeit gegeben hatte, bleibt nun nichts, als ihren Heimatort ebenfalls zu verlassen.

Damit wird deutlich, warum die angedeutete autofiktionale Lesart zu kurz greift. Sie lenkt die Aufmerksamkeit zu sehr auf die Erzählerin und ihren Traum. Um sie geht es jedoch nur insoweit, als sie als Kundschafterin in der anderen Welt fungieren kann. Einer Welt, die aus dem Blick zu geraten droht in einer Entwicklung, in der sich das Symbolische vom Materiellen abzulösen scheint. Oder, anders gesagt, in der das Sehen wie die Arbeit und das Sozialleben von ihren je spezifischen materiellen Räumen – und den sie prägenden Prozessen und Skills – abgelöst und ins Private (des Heimkinos, des *home office*, der *social media*) verlagert werden könnten.

### 3. Scherben kehren

Am Ende, als der Traum vom Kino, von der Wiederbelebung eines verwaisten Kinos in der ungarischen Provinz und weit darüber hinaus der Traum von der Bewahrung einer Form, einer Kulturtechnik des Sehens, die nur im Kino und mit dem Kino möglich sein soll, als dieser Traum gescheitert ist, kommt es zu einer letzten Begegnung zwischen der Erzählerin und einer jungen Frau, die eine zeitlang zwar nicht den Traum geteilt, aber an der Renovierung des Kinos mitgearbeitet hatte. Mit dem Scheitern dieses Traums hatte auch sie ihre Hoffnungen auf eine dauerhafte Beschäftigung in ihrem Heimatort aufgeben müssen.

Sie hatte großes Glück gehabt, sagte sie. Sie hatte eine Arbeit in der größten Fliesenfabrik des Landes und war nur damit beschäftigt, Zerbrochenes aufzukehren. Es sei eine gute Arbeit, keine bösen Überraschungen, lachte sie. Den ganzen Tag nur Scherben kehren, fragte ich ungläubig zurück, sie lachte, ja, es geht so viel kaputt.<sup>32</sup>

Ob die Scherben, die sie nun in der Fliesenfabrik aufkehrt, noch irgendwie weiterverwendet oder einfach nur *entsorgt* werden, erfahren wir nicht; vielleicht weiß

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 170.

es die Frau selbst nicht – aber es ist wohl nicht anzunehmen. Industrielle Massenproduktion ist nicht auf Recycling und Reparaturen angelegt. Trotzdem aber schaffen die Scherben, die Störung im Produktionsprozess, Arbeit – nicht nur im Sinne von Mühsal, sondern als bezahlte Anstellung. Der Kapitalismus braucht Leute, die sich um das kümmern, was er nicht mehr brauchen kann.

Und so finden auch die Scherben eine Zweitverwertung. In der Fabrik aus dem Weg geräumt, wandern sie in ein Anderswo: treten auf als nichtmenschliche Akteure einer literarischen Szene. Hier können sie sich mit anderen Objekten/Akteuren verknüpfen, etwa mit dem Kino bzw. dem Kino-Traum der Protagonistin, der sich am Ende nicht erfüllt haben wird – jedenfalls nicht in der ungarischen Wirklichkeit. Das Kino erweist sich als etwas, das hier niemand mehr brauchen kann. Aufgehoben ist es allein noch im Traum, der sich als literarischer Text manifestiert. Nicht nur das Kino wird dabei ins Medium der Literatur transferiert, sondern auch das Sammeln, dem *Weiter Sehen* in verschiedenen Variationen des *Scherben Kehrens* nachspürt.

„Aufkehren“ wird in der wiederholenden Nachfrage der Protagonistin zu „kehren“ – und büßt damit seine semantische Eindeutigkeit ein. Kehren kann neben *aufkehren* und *zusammenkehren* auch *umkehren* heißen, und das wiederum meint ebenso, eine Bewegungsrichtung zu ändern, als auch, eine Sache von einer anderen Seite zu betrachten – so, wie es etwa Archäolog:innen mit Scherben tun, die zu den wertvollsten Objekten zählen, die Grabungen zu Tage fördern. Das, was Menschen wegwerfen, was obsolet geworden ist, erzählt mehr über ihr Leben, ihren Alltag, als das, was sie konservieren und petrifizieren.

Eine solche *kehrende*, archäologische, Perspektive auf das, was irgendwann und irgendwo obsolet geworden ist, hat derzeit eine gewisse Konjunktur in der Literatur: Was bleibt, wenn kulturelle Praktiken sich erschöpft, ihre Funktion, ihre ökonomische Potenz eingebüßt haben? Oder, in den Worten Anna Lowenhaupt Tsings: Wie lebt es sich in den Ruinen des Kapitalismus?<sup>33</sup> Selbst wenn man sich auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, sind es erstaunlich viele Bücher, die diesen Fragen nachspüren, sich also irgendwie am Projekt des Scherben-Kehrens beteiligen. Und immer wieder sind es Praktiken des Sammelns, die dabei nicht nur inhaltlich eine zentrale Rolle spielen, sondern die auch die Gestalt der Texte selbst prägen. Texte, die keine kohärente Narration entwickeln, sondern oft sehr heterogene Materialien in einen losen Zusammenhang bringen. Sammeln wird so zu einer Form des Sich-Verhaltens zu überkommenem und obsolet gewordenem Material: der Literatur alter weißer Männer in Sharon Dodua Otoo's *Schnipsel der Stille*, kolonialen Akkumulationspraktiken in Dorothee Elmigers *Aus der Zuckerfabrik*, nationalen Mythen in Felicitas Hoppes *Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm*, dem Atlas in Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* – und eben dem Kino. Überraschend ist das deshalb, weil das Sammeln selbst ja keineswegs mehr als harmlose Praktik gelten kann, sondern, wie eine Fülle sammlungskritischer Analysen gezeigt hat, kaum von neokolonialen und neoliberalen Ökonomien zu

<sup>33</sup> Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*. Princeton 2015; dt. *Der Pilz am Ende der Welt*. Berlin 2018.

trennen ist.<sup>34</sup> Dennoch geht es in den genannten Texten um mehr als eine nostalgische Letztverwertung, die das Obsolete noch einmal in eine kulturelle Ökonomie einspeist. Ebenso sehr geht es um die anökonomische Dimension jeder Ökonomie, in der Sammeln beispielsweise als Alternative zu den *großen Erzählungen* und ihrer zunehmend fragwürdigen Kohärenz erscheinen kann.

#### 4. Epilog

Allzu bequem lebt es sich jedoch nicht in den Ruinen des Kapitalismus. Die ihm abgerungenen Räume bleiben prekär und fragil. Als die Erzählerin nach 16 Jahren noch einmal das „Mozi-Dorf“ besucht, ist es noch trostloser geworden und das Kino unwiderruflich verfallen. Auch das *Lincoln* in Port Angeles konnte nur eine gewisse Zeit vom *Twilight*-Ruhm zehren, heute wird dort Kunstgewerbe ausgestellt. Und im *Tower Cinema* in Los Angeles werden bereits seit 1988 keine Filme mehr gezeigt. Nach jahrzehntelangem Leerstand eröffnete 2021 in den sorgfältig im Retro-Art-Deco-Stil umgebauten Räumen – for those who like their movies on their smartphone – ein *Apple Store*.



**Abb. 3:** Tower Theatre, Los Angeles, 22. 6. 2021; Pressemitteilung Apple Newsroom. <https://www.apple.com/de/newsroom/2021/06/apple-tower-theatre-opens-thursday-in-downtown-los-angeles/> (4.5.2025)

<sup>34</sup> Um, neben Boltanski/Esquerre, *Bereicherung*, nur ein weiteres Beispiel zu nennen: Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York/London 2019.

## Filme

EL VIENTO SE LLEVÓ LO QUE. Alejandro Agresti (Argentinien 1999).

EGY TEL AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT. János Can Togay (Ungarn 1999).

BRONENOSSEZ POTJOMKIN. Sergei Eisenstein (UdSSR 1925).

DIE NIBELUNGEN. Fritz Lang (D 1924).

LA GRANDE ILLUSION. Jean Renoir (F 1937).

## Literatur

Azoulay, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York/London 2019.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London 1972.

Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud. *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin 2018 [Original: *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris 2017].

Kinsky, Esther. *Weiter Sehen*. Berlin 2023.

Marquard, Odo. „Moratorium des Alltags. Eine kleine Philosophie des Festes“. In: Walter Haug/Rainer Warning (Hgg.). *Das Fest. Poetik und Hermeneutik XIV*. München 1989, 684-691.

Mauss, Marcel. „Die Techniken des Körpers“. In: Ders. *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2. Frankfurt/M. 1989, 199-209.

Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Philip Rosen (Hg.). *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, 198-209.

Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*. Princeton 2015 [dt. *Der Pilz am Ende der Welt*. Berlin 2018].

## Internetquellen

„Los Angeles Theatres“. <https://losangelestheatres.blogspot.com/2017/09/tower-theatre.html>; Abruf am 10.4.2025.

„Schallplatten-Upcycling: 4 geniale Hacks für Retro-Lover“. <https://www.familie.de/diy/diese-4-deko-ideen-mit-schallplatten-bringen-musik-in-dein-zuhause-01H2SYNKJ4TFQ6AP1RK52NVN7R>; Abruf am 10.4.2025.