

Kino als Hütte

Vom Potential des Vorführraums

erschienen in: Filmbulletin 5.05 (August 2005)

Zwischen den mehr oder weniger prunkvollen Kinos der Stadt Zürich, muss die bescheidene Baracke des Kino Xenix zwangsläufig auffallen. Der einfache Holzbau ist mit seinen hundert Jahren nur wenig jünger als der Film – ein durchaus sinniges Zusammentreffen. Denn vielleicht ist die Hütte gerade als Provisorium die ideale Heimat eines Mediums, das sich nie durch Stabilität sondern durch andauernde Beweglichkeit ausgezeichnet hat. So ist denn die Baracke des Xenix mehr als nur das Behältnis eines Programmkinos: sie ist Kommentar zur Geschichte und Wesen des Films.

Kino: Ort/Film

Spricht der Filmwissenschaftler (oder auch bloss der Filmkritiker) vom «Kino», dann meint er nur selten das gleichnamige Gebäude, sondern meistens das, was in ihm drin geschieht. Kino als Name für ein Erlebnis und nicht für seinen Ort.

In diesem Sprachgebrauch drückt sich die Auffassung aus, dass Kinoarchitektur kein eigentlicher Gegenstand der Filmwissenschaft darstellt. Der Raum, in welchem Filme vorgeführt werden, erscheint vielmehr als auswechselbarer Rahmen, der allenfalls den Soziologen, nicht aber den Cineasten zu interessieren hat.

Diese Ansicht ist verbreitet genug, dass man meinen könnte, sie hätte a priori immer schon vorgeherrscht. Doch das Gegenteil ist der Fall. In den frühen Kommentaren des neuen Mediums und den ersten Versuchen seiner Theoretisierung erscheint der Film als innig verknüpft mit den Räumlichkeiten seiner Aufführung. Bereits in Maxim Gorkys Beschreibung eines Besuchs des Lumière'schen Kinematographen von 1896 überlagert sich das Erleben des bewegten Bildes mit demjenigen des Vorführraums. Jenes «Königreich der Schatten»¹, von dem Gorky schreibt, bezeichnet sowohl die lautlose und graue Welt auf der Leinwand, als auch das Zwielficht des Filmtheaters selbst. Im diffusen Schattenspiel hier wie dort verwischt sich die Scheidung von Raum und Bild.

Das Medium des Mediums

Es wäre zu simpel, diese Vermischung als mangelnde (theoretische) Schärfe auslegen zu wollen. Denn vielleicht ist gerade die heute gängige Auffassung die eigentlich naive, die das Medium des Films als isoliertes, eigentlich ideales Objekt betrachtet, abseits von «Begleiterscheinungen» wie Vorführraum und Kinogebäude. Denn gerade indem man sich ganz aufs Medium Film zu konzentrieren versucht, begeht man paradoxerweise einen medientheoretischen faux pas. Man übersieht, dass der Film selbst wieder in ein weiteres (architektonisches) Medium eingelassen ist - in ein Medium des Mediums. Nun sind aber Medien nicht simple Behältnisse, sondern formen das, was sie angeblich «bloss» übermitteln sollen, wesentlich mit.

¹ Maxim Gorky: Beglye zametki. Sinematograf Lyum'era', Nizhegorodskii listok. Zitiert nach: Richard Taylor & Ian Christie (Hrsg.): The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents. Harvard University Press: Cambridge 1988. S. 25

Statt zu transportieren, transformieren sie vielmehr. Es ist somit anzunehmen, dass auch zwischen Filmvorführung und dessen architektonischem Medium, dem Vorführraum, nicht bloss ein arbiträres, sondern ein produktives Verhältnis besteht. So sind auch die Märkte, Messen und Wanderzirkusse, an denen das Kinotheater entstand, nicht bloss Schauplätze ohne Einfluss auf das, was sie vorführen. Sie sind eigentliche Settings, welche die gezeigten Filme, deren Form und Inhalt formieren, aber auch umgekehrt von diesen bestimmt werden. Film und Vorführraum führen somit einen intensiven, gegenseitigen Dialog. Die Kurzfilme des Pioniers George Méliès', wie etwa «Un homme de têtes» von 1898 oder «L'homme à la tête de caoutchouc» von 1901 werden nicht nur im Umfeld des Varietés gezeigt, sie sind vielmehr selbst offensichtliche Variéténummern in denen der Regisseur auftritt, wie der Illusionist auf der Bühne. Acht Jahre später scheint Méliès mit seinem erstaunlichen Film «Le locataire diabolique» gar die fragilen, immer in Metamorphose begriffenen Räumlichkeiten des Jahrmarktes und Wandervarietés zur eigentlichen Filmhandlung zu machen. So wie der «diabolische Mieter» in einem gewöhnlichen Wohnraum Einzug hält und aus seinen Koffern und Kisten ein ganzes Interieur samt familiärer Belegschaft herauszaubert, so verfährt auch der Wanderzirkus mit dem Dorfplatz aus dessen vormals leerer Mitte er Fabeltiere und Wunderwerke aufsteigen lässt. Und selbst die Filme der Gebrüder Lumière, diesen scheinbar so eindeutigen Antipoden zum Fantasten Méliès, erscheinen - in solchem Umfeld gezeigt - nicht als dokumentarischer Realismus, sondern als fantastische Illusionen, welche ihrerseits den Raum ihrer Vorführung so radikal erweitern, dass die Zuschauer – wie es die Legende von ihrem Film «L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat» erzählt – darob erschrecken. Die unerhörten Bilder des Films verzaubern den Raum, und umgekehrt macht der karnevaleske Ort aus dem Film ein Spektakel.

Heterotopie Kino

Michel Foucault hat den Begriff der «Heterotopie» für solche Orte geprägt, wo das Wunder in der realen Welt statthat. Diese paradoxen Örtlichkeiten sind «Gegenorte (...), tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in einer Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die ausserhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.»² Foucault führt den Jahrmarkt als ein Beispiel für solch einen Gegenort auf, der ohne festen Platz und doch lokalisierbar ist. Umso mehr ist es das Zelt oder der Bretterverhau, in welchem der Kinematograph steht. Foucault selbst erwähnt das Kino als Beispiel einer Heterotopie mit der «Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.» Der Film, der im heterotopen Kinoraum vorgeführt wird, präsentiert weitere, noch extremere Heterotopien. Der Blick des Zuschauers gewinnt Ausblicke auf unwirkliche und doch sichtbare Räume, tief und doch so flach wie die Leinwand. Weder ganz profane Realität noch totale Illusion ist das Kino eine Wunderkammer – wie der Name sagt, ein paradoxes, eben heterotopes Gebilde zusammengesetzt aus glitzerndem Wunder und ärmlicher Kammer. Eine Hütte voller Schätze.

² Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Ders.: Schriften in Vier Bänden. Bd. IV. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2005. S. 935. Siehe auch: Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe mit CD. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2005. S. 9ff

Wunder-Kammern

In der Tat liest sich die frühe Geschichte des Films als eine Erzählung solcher Schatzkammern, solch heterotoper Hütten, in denen das Wunder zur Welt kommt.

Diese Erzählung beginnt freilich noch vor dem Film mit jener berühmten Kammer, der camera obscura, in welche durch ein winziges Loch das Licht einfällt, um so auf der Innenwand die äussere Welt verkehrt abzubilden.

Von diesem obskuren Kasten, welcher aus der alltäglichen Umwelt ein optisches Wunder macht, stammen denn all die andern Kästen, Kammern und Hütten der Filmgeschichte ab.

So wie die camera obscura zugleich Vorführ- als auch Produktionsraum ist, so stehen auch den Kammern und Hütten, in welchen die ersten Filme projiziert, jene gegenüber, in denen sie produziert werden. Die «Black Maria» auf dem Fabrikgelände von Thomas Edison, das erste professionelle Filmstudio der Welt war nichts als ein mit schwarzem Tuch verhangener Bretterschlag, eine unansehnliche Hütte, deren Äusseres in keiner Weise jenes Faszinosum versprach, das man Inneren produzierte wurde. Ebenso wenig jene alte Taverne in welcher 1911 die «Nestor Company» das erste Filmstudio Hollywoods eröffnete.

Von der Hütte zum Palast

Doch mit der Etablierung des neuen Mediums schien man dessen ärmliche Ursprünge vergessen machen zu wollen. Aus den Bretterbuden der frühen Filmstudios wurden alsbald opulente Anwesen mit schmiedeisernen Toren und livrierten Portiers. Und der Produzent David O. Selznick schliesslich präsentierte in den Vorspännern seiner Filme das eigene Studio gar als herrschaftliche Villa; ein aristokratischer Prunkbau ganz im Stile seines Erfolgsfilms «Gone With the Wind». Eine irritierende Naivität drückt sich darin aus, die den Unterschied zwischen filmischer Illusion und realem Bau zu verkennen scheint und damit auch das produktive Oszillieren zwischen beidem.

Die Hütte, in welcher der Film entstand und in welcher er zu Anfang gezeigt wurde, hatte dieses Schwanken besonders scharf akzentuiert. Doch solchen Ambivalenzen sollten neue Räume den Garaus machen. So wie die Barackenstudios den luxuriösen Firmenparks weichen mussten, so ersetzten wuchtige Kinopaläste, die umherziehenden Kinematographen und eilig zusammengezimmerten Filmtheater.

Kino/Kathedrale

Siegfried Kracauer zeigt sich in seinem Aufsatz «Kult der Zerstreung» von 1926 als besonders aufmerksam für jene Apotheosen, welche aus den ambivalenten Wunderkammern des Films nun eigentliche Paläste machen sollten. Dieser «gepflegte Prunk der Oberfläche» so stellt Kracauer fest, wird die Filmhütte demnächst gar in eine Kinokirche verwandeln. «Der architektonische Rahmen schon neigt zur Betonung der Würde, die den oberen Kunstinstitutionen eignete. Er beliebt das Gehobene und *Sakrale*, als umfinge er Gebilde von ewiger Dauer; noch ein Schritt weiter, und die Weihkerzen leuchten.»³

³ Siegfried Kracauer: Kult der Zerstreung. Über die Berliner Lichtspielhäuser. In: Karsten Witte (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1972. S. 230ff

Diese frühe Prophezeiung sollte von den kommenden Kinoarchitekturen nur bestätigt werden. Nicht zufällig lautet der Titel einer 1980 erschienenen Monographie über die englische Kinoarchitektur «Cathedrals of the Movies». Der Vergleich von Kino und Kathedrale, den Kracauer hier bereits nahe legt, entwickelt sich zum bis heute sattem bekanntem Topos. Und in der Tat scheint einiges für diese Identifizierung zu sprechen. Wie die Kathedrale als allgemein zugängliches Erzählbuch für den Gläubigen des Mittelalters fungiert, als ein – mit den Worten Victor Hugos – «festes und dauerhaftes Buch aus Stein»⁴, so funktioniert das Kino als Bilderbuch der modernen Masse.

Aus diesem Vergleich ist indes bereits die notwendige Kritik an dieser sakralen Kinoarchitektur zu gewinnen. Denn so wie die Narrative, mit welcher die Kathedrale ausgestattet ist, die sie selbst in ihrem Bau erzählt, eine distinkte ideologische Funktion haben, so gilt dieser Ideologieverdacht möglicherweise auch für das in der modernen Kathedrale des Kinos Gezeigte.

In eben dieser Weise kritisiert denn auch Kracauer die neuen Tempel des Films. In deren Architektur selbst würden schon «reaktionäre Tendenzen» inne wohnen.

Der Prunk des Kinos gauckle, so Kracauer weiter, die Unversehrtheit einer idealistischen Kultur vor, welche eigentlich schon längst nicht mehr existiert. Anstatt «Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt» zu sein, umhänge man dieses mit «Draperien» und zwingt es zurück «in eine Einheit, die es gar nicht mehr gibt. Statt zum Zerfall sich zu bekennen, den darzustellen ihnen obläge, kleben sie die Stücke nachträglich zusammen und bieten sie als gewachsene Schöpfung an.»

Die Eliminierung des Kinoraums

Kracauer scheint indes zu übersehen, dass die Ambivalenzen und Unbeständigkeiten der Gegenwart, die er in der Kinovorführung repräsentiert sehen möchte, dem Medium und seinem Raum schon von alle Anfang an inne wohnten. Die alten Hütten des Kinos, ebenso schnell gebaut wie abgerissen, hatten sie nicht jene Unbeständigkeiten der Gegenwart offensichtlich gemacht, welche die Lichtspielpaläste als homogenes Ganzes auszugeben versuchen? Doch statt sich auf diese Alternative einer heterotopen Kinoarchitektur zu besinnen, fordert Kracauer eher, das Kino als Gebäude möglichst zum Verschwinden zu bringen. So propagiert er einen Kinoraum, der (zumindest optisch) ebenso flach sei, wie das projizierte Bild. Allein die «Räumlichkeit des auf der Leinwand Gezeigten» ist die jene, die er gelten lässt. Der Raum des Kinos hingegen, sieht er nur als Konkurrenz, als negative Ablenkung zu jenem des Films. Mit der Forderung nach einem Kinoraum, der sich vollständig an das Bild anschmiegt, propagiert Kracauer jedoch nun selber jene Glattheit und Homogenität, die er zuvor als reaktionär deklassierte, einzig dass er, statt dem Palastbau nun das Filmbild zur einzigen Vergleichsgrösse macht, der sich der andere anzupassen hat. Jene produktive Verschränkung von Raum und Bild aber, wird auch in dieser Nichtung des Räumlichen verfehlt.

Statt als integraler Bestandteil des Filmerlebnisses wird Raum des Kinos zur Störung erklärt, die es soweit als möglich zu eliminieren gilt. Diese Vorstellung, die bei Kracauer erst angedacht wird, findet sich schliesslich vollständig ausformuliert 1971 mit Peter Kubelkas Traum eines «unsichtbaren Kinos», das im gleichnamigen Manifest des Kollektivs der «Anthology Film Archives» dargelegt wird. Ein idealer Kinoraum wird hier vorgestellt, in dem sich der Zuschauer ganz auf Ton und Bild

⁴ Zitiert nach: Christoph Bignens: Kinos. Architektur als Marketing. Hans Rohr: Zürich 1988. S. 11

konzentrieren können solle. Wie wohl kein zweiter Text macht dieser den Kinoraum zum Thema der Filmtheorie, doch freilich nur, um darin die Eliminierung eben dieses Raumes zu fordern. «Der Betrachter sollte keinerlei Gefühl bekommen für die Gegenwart von Wänden oder die Grösse des Zuschauerraums als seinen Anhalt für Grösse und Abstand. Es sollte nur die weisse Leinwand haben, in Dunkelheit isoliert. (...) Alle Elemente des Kinos sind schwarz: der Bodenbelag, die Sitze, die Wände, die Decke. Sitzhauben und der Anstieg der Reihen schützen den Blick auf die Leinwand vor Behinderung durch die Köpfe der davor sitzenden. Blenden schliessen die Möglichkeit seitlicher Ablenkung aus. Wir nennen es das Unsichtbare Kino.» Hatte für Kracauer noch ein Zweifel bestanden, inwiefern sich Film und Raum gegenseitig begrenzen, so werden hier die beiden endgültig als Gegensätze gedacht. Will man den Film geniessen, so gilt es den Raum (als spür- und erlebbaren) zu vernichten. Der Lohn für jene Unsichtbarkeit des Kinos ist die umso unentrinnbarere Permanenz des Visuellen. Der Bauplan dieses unsichtbaren Kinos entpuppt sich damit als eigentlich erschreckende Sehmaschine, in die der Zuschauer eingespannt wird. Regungslos in seinen weichen Sitz wie eine bequeme Zwangsjacke geschnürt, werden die Zuschauer vereinzelt. Und auch dieser Einzelne wird noch einmal reduziert, auf einen blossen Wahrnehmungsapparat mit Augen und Ohren als Rezeptoren. Verlautbarungen und Bewegungen des Körpers aber sind unter solchem Blickwinkel bloss Störungen des Filmerlebnisses. Störungen mithin, die es zu verbergen, im Idealfall schlicht zu unterbinden gilt.⁵

Und so wie der Körper des Zuschauers ausgestrichen wird, so widerfährt es letztlich auch dem Körper des Films. Im «Unsichtbaren Kino» sollen nur Kopien von idealer Qualität gezeigt werden, ohne Kratzspuren, Ausbleichungen, Fehlern, die auf eine Materialität des Films, auf die Körperlichkeit des Filmmaterials verweisen könnten.

«Wo sonst kann man Filme genau sehen wie der Autor sie machte?» lautet schliesslich die rhetorische Frage der Autoren des Manifests. Dieses letzte Argument zugunsten eines «Unsichtbaren Kinos» ist nun aber genau der Punkt, an der sich die Problematik des ganzen Vorhabens zeigen lässt. Die Eliminierung des Kinoraums wird hier gleichsam als direkte Konsequenz aus den Forderungen der sogenannten «politique des auteurs» ausgegeben, wie sie François Truffaut in seinem Artikel «Ali baba et la Politique des Auteurs» erstmals formulierte.⁶ Truffaut ging es mit dieser Parole weniger darum, die Position des Filmregisseurs an sich aufzuwerten, als vielmehr bestimmte Filmemacher, deren Filme eine distinkte Handschrift tragen. Jene simplizistische Autortheorie jedoch, die bis heute gerne weiterkolportiert wird und die den Regisseur als alleinigen Schöpfer seiner Filme versteht, deckt sich nicht mit Truffauts Überlegungen, zumal sie auch gar nicht den tatsächlichen Bedingungen des Filmemachens entsprechen. Mag sein, dass diese Aufwertung des Regisseur in einem historischen Moment dazu gedient haben mag, dem Film seinen Platz unter

⁵ In der Tat sind – wie Christian Metz gezeigt hat - die körperliche Aktivität des Zuschauers während einer Filmvorführung und seine akustischen Einwüfe weniger Zeichen für totale Versunkenheit, als vielmehr genau das Gegenteil, nämlich eigentliche Schutzmassnahmen gegen den Film. Insofern fungieren die Artikulationen des Publikums tatsächlich als Störung des Films. Umso mehr ist zu fragen, ob diese Versuche die filmische Illusion abzuwehren nicht gerade ein Teil des Filmerlebnisses ist. Vgl. Christian Metz: *Le film de fiction et son spectateur*. In: Ders.: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*. Christian Bourgois Editeur: Paris Paris 1977. S. 124f

⁶ François Truffaut: *Ali baba et la Politique des Auteurs*. In: *Cahiers du cinéma*. Februar 1955. S. 45ff

den etablierten Künsten zu erringen, trotzdem bleibt sie eine fatale Reduktion. Ein Film ist niemals das Produkt eines Einzelnen, sondern wird ständig – vielleicht sogar in grösserem Masse – bestimmt von den Bedingungen seiner Produktion, vom Produzenten und dessen Geld, von den Mitarbeitern, aber auch von technischen Möglichkeiten oder gar dem Material des Films.⁷ Zu Recht hat Walt R. Vian in der Zeitschrift «Film-Bulletin» gefordert, es sei in Abgrenzung zu jener falsch verstandenen und reduktionistischen Autorentheorie eine «politique des collaborateurs» zu betreiben.⁸ Eine Filmanalyse und welche die vielfältigen Einflüsse, die den Film durchkreuzen und formieren, in Rechnung stellt. Unter solchem Gesichtspunkt kann der Film denn auch nie ein ideales Objekt sein, sondern ist von allem Anfang an «verunreinigt», immer wieder neu durchquert von divergenten Diskursen. In eine solche «politique des collaborateurs» müsste denn schliesslich auch der Raum des Kinos betont werden, nicht als eine dem Film äusserliche Bedingung, sondern als aktive Einflussnahme.

Das Politische

Somit gilt es, für das heterotopen Neben- oder genauer Ineinanders von Filmraum und Kinoraum wieder einzutreten, statt deren Separierung betreiben zu wollen. Dieses Eintreten ist nicht zuletzt auch eine politische Handlung. Das heterotope Vermischen verschiedener Orte ist selbst dieses Politische, indem mit Orten ja auch soziale, ideologische, diskursive Orte gemeint sind, die es zu überkreuzen, zu verbinden und neu voneinander zu unterscheiden gilt.

Das Kino ist in doppelter Hinsicht, ein solcher «anderer Raum». Zum können sie bestimmte Filme selbst diesen neuen Raum eröffnen, ein filmischer Raum über den Gilles Deleuze im Zusammenhang in Bezug auf die Filme Antonionis sagt: «Er (der Raum) hat keine Koordinaten mehr, er ist reines Potential.»⁹ Doch dieses Potential konzentriert sich nur auf der Leinwand, sondern auch im Zuschauerraum selbst, in dem es verschiedene Personen als sein Publikum versammelt, in dem der Kinoraum innerhalb eines trassierten, fixierten urbanen Territoriums, sowie innerhalb eines verkrusteten sozialen Gefüges einen Gegenort aufreissen kann. Dieser Gegenort des Kinos ist nicht bloss eine Ausflucht aus den starren Zusammenhängen des Alltags, wie es etwa in Woody Allens «Purple Rose of Cairo» inszeniert wird, sondern ist selbst ein Riss, eine Lücke in diesen Zusammenhängen, ein Ort politischer und sozialer Potentialität.

Provisorien

In der Schweiz war es die Bewegung der Achtziger, die sich besonders sensibel für solche Gegenorte zeigte. Aus dieser Bewegung heraus entsteht denn auch der Filmclub Xenix, eines Programmkinos, dass sich diesseits der blossen Kommerzialisierung situiert.

Dieses Kino des Aufbruchs hat in den ersten Jahren verschiedene Domizile gehabt. Ein Kino das nicht nur mit seine Programmen gegen Stillstand antrat, sondern auch buchstäblich in Bewegung war. Damit ist der Filmclub Xenix einerseits für eine

⁷ Gerade Truffaut hat mit seinem Film «La nuit américaine» besonders eindrücklich gezeigt, wie vielfältig die Einflüsse auf den Prozess des Filmens sind.

⁸ Vgl. Walt R. Vian: In eigener Sache. In: Film-Bulletin Nr. 3/91. August 1991. S. 2

⁹ Gilles Deleuze: Kino 1. Das Bewegungsbild. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1997. S. 166f

Progressivität des Films eingetreten und zugleich als das Wanderkino, das er zuerst war, jene Formen wieder aufgenommen, die am Beginn der Filmgeschichte standen. Und selbst in seiner Sesshaftigkeit hat sich das Xenix dies erhalten. Ausgerechnet in einer Holzbaracke, einem Provisorium, dessen Nutzungsdauer ursprünglich gerade mal auf fünf Jahre angelegt war, hat sich das Xenix installiert. In einer Hütte also, welche all die Hütten, in denen die Filmgeschichte ihren Anfang nahm, in Erinnerung ruft: den Lumière'schen Kasten und Méliès Wanderbühne, Edisons «Black Maria» und die ersten Schuppen in Hollywood. Das Kino, welches hier stattfindet, ist nicht reaktionär sakral, noch mag versucht es den Film als blosses Objekt seine divergenten Zusammenhänge zu entreissen. Vielmehr ist es ein Kino das gerade Zusammenhänge schaffen will und zugleich aber immer auch die Unabänderlichkeit solcher Zusammenhänge wieder zu bestreiten. Das Kino Xenix ist wie seine Baracke ein Provisorium – gebaute Potentialität, eine Heterotopie. Immer verstrickt in eine (Film-)Geschichte, die der Bau nicht leugnet, sondern dokumentiert und kommentiert und zugleich immer bereit, das Gegebene zugunsten eines Möglichen zu verlassen. Die Holzhütte ist ein fragiles Zuhause. Doch wer sie abbricht, tut es nur, um sie woanders wieder aufzubauen.

Johannes Binotto