Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 264

Artikel: Kino als Hütte : vom Potential des Vorführraums
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865138

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: 12.07.2025

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

1

2

KINO ALS HUETTE
VOM POTENTIAL DES VORFUEHRRAUMS

Vielleicht ist die Hütte gerade als Provisorium die ideale Heimat eines Mediums, das sich nie durch Stabilität, sondern durch andauernde Beweglichkeit ausgezeichnet hat.

1
Kinobaracke Xenix auf dem Kanzleiareal, Zürich

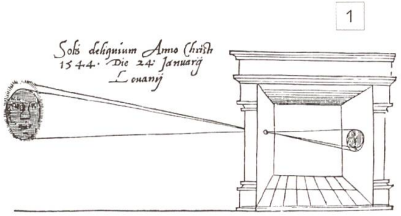
2
Los Angeles Theatre, Architekt S. Charles Lee, 1931

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 zu Geschichte und Wesen des Films.*

Kino: Ort/Film

Spricht der Filmwissenschaftler (oder auch 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 einen 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.



1

1
erste Darstellung einer Camera obscura als Lochkamera ohne Linse, aus «De radio astronomico & geometrico», Antwerpen 1545

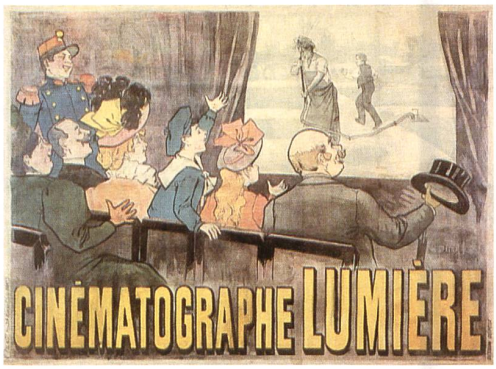
2
Filmplakat von Auzolle für den Cinématographe Lumière mit einem Motiv aus L'ARROSEUR ARROSÉ

3
Kinozelt «Le Biographe Suisse» von Georges Hippleh-Walt, 1909

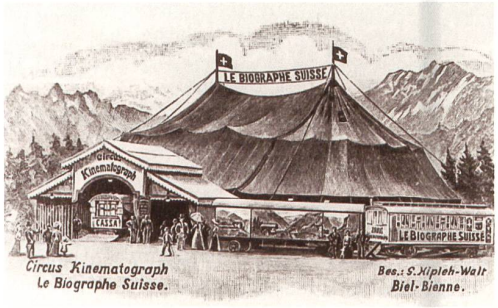
4
Schaubude «Salon Cinématographe» von Georges Hippleh-Walt, 1903

5
SPLENDOR
von Ettore Scola (1989)

So sind die Märkte, Messen und Wanderzirkusse, an denen das "Kinotheater" entstand, nicht blosse Schauplätze ohne Einfluss auf das, was da vorgeführt wird.



2



3

4

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 zum neuen Medium und den ersten Versuchen zur Theoretisierung erscheint der Film als innig verknüpft mit den Räumlichkeiten seiner Vorführung. Bereits in Maxim Gorkijs Beschreibung eines Besuchs des «Cinématographe Lumière» in Niznij Novgorod am 4. Juli 1896 überlagert sich das Erleben des bewegten Bildes mit dem Erleben des Vorführraums. Jenes «Reich der Schatten»[1], von dem Gorkij schreibt, bezeichnet sowohl die lautlose und graue Welt auf der Leinwand als auch das Zwielicht 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 das Medium des Films als isoliertes, ideales Objekt betrachtet, abseits von «Begleiterscheinungen» wie Vorführraum und Kinogebäude, die eigentlich naive. Denn gerade indem man sich ganz aufs Medium Film zu konzentrieren versucht, begeht man paradoxerweise einen medientheoretischen Fauxpas. 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. Statt zu transportieren, transformieren sie vielmehr. Es ist somit anzunehmen, dass auch zwischen dem Medium des Films und dem Medium der Architektur darum herum nicht bloss ein arbiträres, sondern ein produktives Verhältnis besteht.

So sind auch die Märkte, Messen und Wanderzirkusse, an denen das "Kinotheater" entstand, nicht blosse Schauplätze ohne Einfluss auf das, was da vorgeführt wird. Sie sind eigentliche Settings, welche die gezeigten Filme, deren Form und Inhalt formieren, aber auch umgekehrt von diesen bestimmt werden. Film und Raum der Vorführung führen somit einen intensiven Dialog. Die Kurzfilme des Pioniers Georges 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 Varieténummern, in denen der Regisseur auftritt wie der Illusionist auf der Bühne. Acht Jahre später scheint Méliès mit seinem erstaunlichen 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 Phantasten Méliès, erscheinen – in solchem Umfeld gezeigt – nicht einem dokumentarischen Realismus verpflichtet, sondern entfalten phantastische Illusionen, welche ihrerseits den Raum ihrer Vorführung so radikal erweitern, dass die Zuschauer – wie es die Legende von 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 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 an, der ohne festen Platz und doch lokalisierbar ist. Umso mehr ist das Zelt oder der Bretterverhau, in welchem der Kinematograph steht, ein Gegenort. 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.

Das Kino – weder profane Realität noch totale Illusion – ist eine Wunderkammer. Wie der Name sagt, ein paradoxes, eben heterotopes Gebilde, zusammengesetzt aus glitzerndem Wunder und ärmlicher Kammer. Eine Hütte voller Schätze.

5

E' LA RATRO
MA E' LA

RATRO CHE TRACCIA IL SOLCO
E' LA SPADA CHE LO DIFENDE
MUSSOLINI
DITTA
JORDAN
& FIGLIO
IL CINEMATOGRAFO
VIAGGIANTE

5

1

2

1
Leigh McCormack in THE LONG DAY CLOSES *von Terence Davies (1992)*

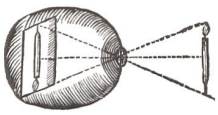
2
«Black Maria», erstes Filmstudio von Thomas A. Edison, 1892

3
Skizze von Leonardo da Vinci zur Funktion des Auges

4
Georges Méliès in einer Doppelrolle in L'HOMME À LA TÊTE DE CAOUTCHOUC *(1901)*

5
aus dem Vorspann von GONE WITH THE WIND, *Regie: Victor Fleming; Produzent: David O. Selznick (1939)*

3



Wunder-Kammern

In der Tat lässt sich die frühe Geschichte des Films als eine Erzählung von solchen Schatzkammern, solch heterotopen Hütten, in denen das Wunder zur Welt kommt, lesen.

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 sind auch die Kammern und Hütten, in welchen man die ersten Filme *projiziert*, mit jenen verwandt, in denen man sie *produziert*. Die «Black Maria» auf dem Fabrikgelände von Thomas Edison, das erste professionelle Filmstudio der Welt, war nichts als ein mit schwarzem Tuch verhangener Bretterverschlag, eine unansehnliche Hütte, deren Äusseres in keiner Weise jenes Faszinosum versprach, das im Inneren produziert wurde. Ebenso wenig attraktiv war 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, in denen die frühen Filmstudios hausten, wurden alsbald opulente Anwesen mit schmiedeisernen Toren und livrierten Portiers. Und der Produzent David O. Selznick schliesslich präsentierte in den Vorspanns 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 verkennt 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 Oszillieren 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 Zerstreuung» 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]

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 bereits nahelegt, entwickelt sich zum bis heute sattsam bekannten 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 Geschichten, welche der Gottespalast mit seinem Bau erzählt, eine distinkte ideologische Funktion haben, so gilt dieser Ideologieverdacht auch den Kathedralen des Kinos (und möglicherweise darüber hinaus auch dem in ihm Gezeigten).

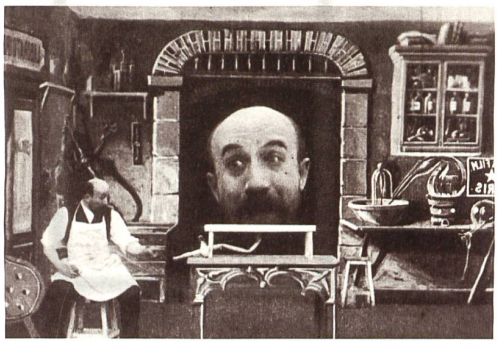
Kracauer kritisiert die neuen Tempel des Films: Solcher Architektur würden «reaktionäre Tendenzen» innewohnen. Der Prunk des Kinoraums gaukle die Unversehrtheit einer idealistischen Kultur vor, welche eigentlich schon längst nicht mehr existiere. Anstatt «Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt» zu sein, umhänge man dieses mit «Draperien» und zwinge 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.»

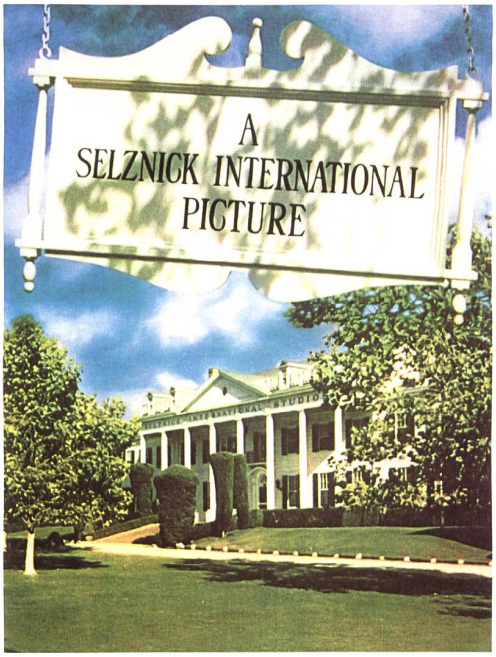
Die Eliminierung des Kinoraums

Kracauer scheint indes zu übersehen, dass die Ambivalenzen und Unbeständigkeiten der Gegenwart, die er in der Kinovorfüh-

So wie die Barackenstudios den luxuriösen Firmenparks weichen mussten, so ersetzten wuchtige Kinopaläste die umherziehenden Kinematographen und eilig zusammengezimmerten Filmtheater.

4





5

1

2

1
Philippe Noiret und Salvatore Gascio in NUOVO CINEMA PARADISO *von Giuseppe Tornatore (1989)*

2
Zuschauerraum des Los Angeles Theatre, 1931, Architekt S. Charles Lee

3
P. Adam Sitney, Jonas Mekas und Peter Kubelka, Mitglieder der Anthology Film Archives, im Unsichtbaren Kino, New York 1970

4
Zuschauerraum des Unsichtbaren Kinos (Foto von Herbert Linder)

rung repräsentiert sehen möchte, dem Medium und seinem Raum schon von allem Anfang an innewohnten. 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 sein soll wie das projizierte Bild. Einzig die «Räumlichkeit des auf der Leinwand Gezeigten» ist diejenige, die er gelten lässt. Den 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. Die produktive Verschränkung von Raum und Bild hingegen wird auch in dieser Nichtung des Räumlichen verfehlt.

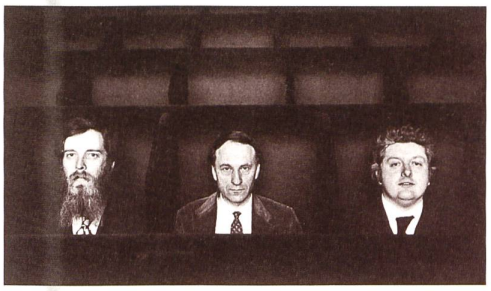
Statt als integraler Bestandteil des Filmerlebnisses angenommen zu werden, wird Raum des Kinos zur Störung erklärt, die es soweit als möglich zu eliminieren gilt. Diese Vorstellung, die bei Kracauer erst angedacht wird, findet sich schliesslich 1971 vollständig ausformuliert in Peter Kubelkas Traum eines «Invisible Cinema», 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 Bild und Ton konzentrieren könne. Wie wohl kein zweiter Text macht dieser den Kinoraum zum Thema der Filmtheorie, doch freilich nur, um 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.»[5] 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 sehen, gilt es, den Raum (als spür- und erlebbaren) zu vernichten. Der Lohn für jene Unsichtbarkeit des Kinos ist die unentrinnbare Permanenz des Visuellen. Dieses unsichtbare Kino entpuppt sich damit als eigentlich erschreckende Sehmaschine, in die der Zuschauer eingespannt wird. Regungslos in ihren weichen Sitz wie in eine bequeme Zwangsjacke geschnürt, werden die Zuschauer vereinzelt. Und auch dieser Einzelne wird noch einmal auf einen blossen Wahrnehmungsapparat mit Augen und Ohren als Rezeptoren reduziert. Doch auch diese wahrnehmenden Partialobjekte sind angesichts der Permanenz und Exaktheit des Gezeigten nicht befriedigend. Vielmehr liegt es nahe, sie durch eine Maschine, die an ihrer Stelle sieht, zu ersetzen. Die hohe Auflösung des Filmbildes bedeutet dann zugleich jene des Zuschauers, wie es Paul Virilio in Bezug auf die Sehmaschinen des Militärs, jenem Kino des Krieges formulierte.[6] Verlautbarungen und Bewegungen des Körpers sind so gesehen blosse Störungen des Filmerlebnisses. In der Tat sind – wie Christian Metz gezeigt hat – die körperliche Aktivität des Zuschauers während einer Filmvorführung und seine akustischen Einwürfe weniger Zeichen für totale Versunkenheit in der Fiktion als vielmehr gerade 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 integraler Bestandteil des Filmerlebnisses sind.[7] Störungen mithin, die es zu verbergen, im Idealfall schlicht zu unterbinden gilt.

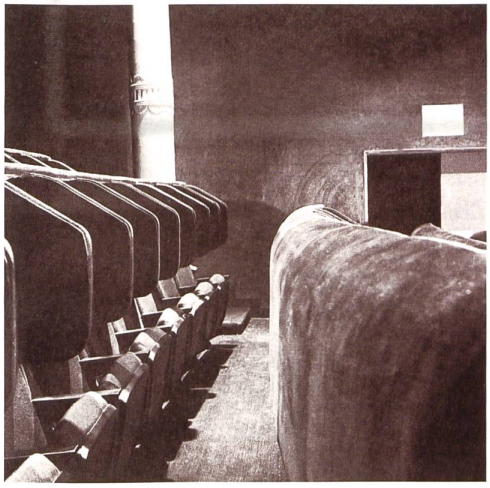
Und so wie der Körper des Zuschauers ausgestrichen wird, so widerfährt es letztlich auch dem Körper des Films. Im «Unsichtbaren Kino» sollen nur Kopien von idealer Qualität gezeigt werden, ohne Kratzspuren, Ausbleichungen, Fehler, die auf eine Materialität des Films, auf die Körperlichkeit des Filmmaterials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

«Wo sonst kann man Filme genau so 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 dem sich die Problematik des ganzen Vorhabens zeigen lässt. Die Eliminierung des Kinoraums wird hier 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.[8] Truffaut ging es mit dieser Parole allerdings weniger darum, die Position des Filmregisseurs an sich aufzuwerten, als vielmehr bestimmte Filme-

Der Lohn für jene Unsichtbarkeit des Kinos ist die unentrinnbare Permanenz des Visuellen.
Dieses unsichtbare Kino entpuppt sich damit als eigentlich erschreckende Sehmaschine, in die der Zuschauer eingespannt wird.

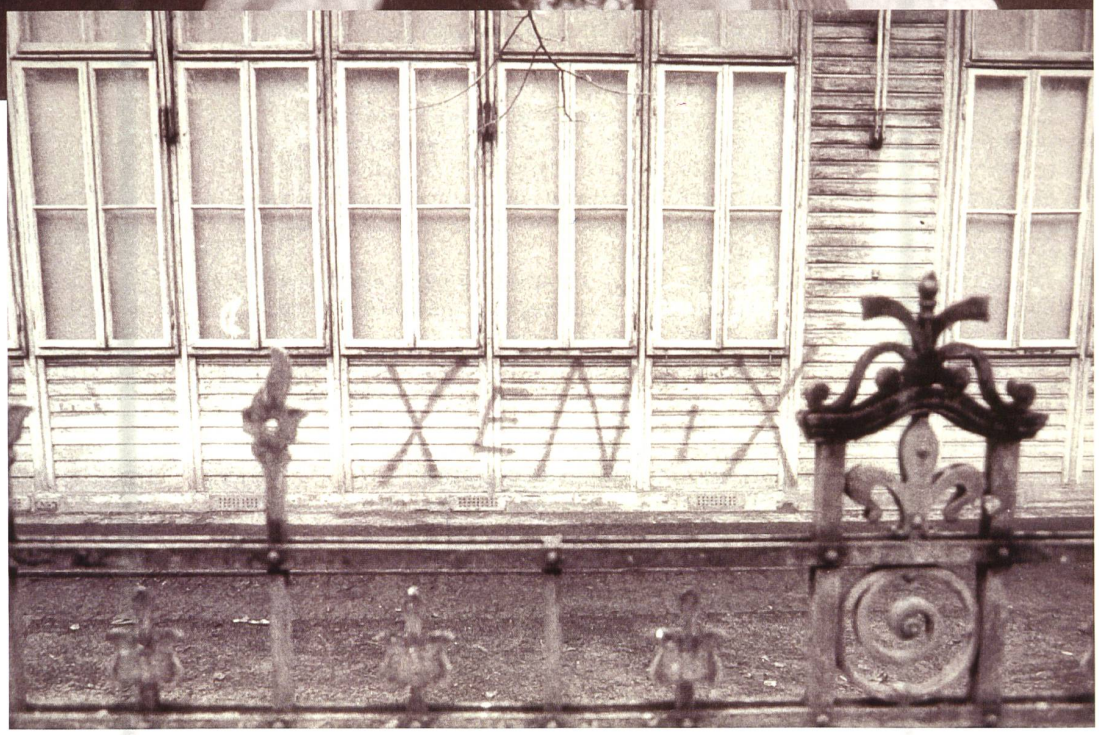
3





4

1



2

Dieses Kino als Gegenort ist nicht bloss Ausflucht aus den starren Zusammenhängen des Alltags, sondern ein Riss, eine Lücke in diesen erstarrten Zusammenhängen – mithin ein Ort politischer und sozialer Potentialität.

1
William Haines und Marion Davies in SHOW PEOPLE *von William Wellman (1928)*

2
Baracke des Xenix auf dem Kanzleiareal in Zürich

3
Zuschauerraum des Xenix

macher in den Blick zu rücken, deren Filme eine distinkte Handschrift tragen.

Die Auffassung aber, welche sich in der Formulierung «... wie der Autor sie machte» zu erkennen gibt, ist jene simplizistische, bis heute zu Unrecht unter Truffauts Namen weiterkolportierte Autorentheorie, die den Regisseur als alleinigen Schöpfer seiner Filme versteht.

Mag sein, dass dieses Fokussieren auf den Regisseur in einem historischen Moment dazu gedient haben mag, dem Film seinen Platz unter 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 all seinen Kollaborateuren, vom Produzenten und dessen Geld, von den Mitarbeitern, aber auch von den technischen Möglichkeiten, vom Material des Films und der Linse der Kamera, vom Licht der Sonne und den Launen der Stars. Gerade Truffaut hat mit seinem Film LA NUIT AMÉRICAINE besonders eindrücklich gezeigt, wie vielfältig die Einflüsse auf den Prozess des Filmens sind. Zu Recht hat Walt R. Vian verschiedentlich gefordert, es sei in Abgrenzung zu jener falsch verstandenen und reduktionistischen Autorentheorie eine «politique des collaborateurs» zu betreiben.[9] Eine Filmanalyse, welche die vielfältigen Einflüsse, die den Film 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 einer solchen «politique des collaborateurs» müsste denn schliesslich auch der Raum des Kinos berücksichtigt werden, nicht als eine dem Film äusserliche Bedingung, sondern als aktiver Mitgestalter.

Das Politische

Somit gilt es, für das heterotope Neben- oder genauer Ineinander von Filmraum und Kinoraum wieder einzutreten, statt deren Separierung zu betreiben. Dieses Eintreten ist nicht zuletzt auch eine politische Handlung. Das heterotope Vermischen verschiedener Orte selbst ist 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 einen können bestimmte Filme selbst diesen neuen Raum eröffnen, einen filmischen Möglichkeitsraum, von dem Gilles Deleuze in Bezug auf Antonioni sagt: «Er (der Raum) hat keine Koordinaten mehr, er ist reines Potential.»[10] Doch zum andern konzentriert sich dieses Potential nicht nur auf der Leinwand, sondern auch im Zuschauerraum, 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. Dieses Kino als Gegenort ist nicht bloss Ausflucht aus den starren Zusammenhängen des Alltags, sondern ein Riss, eine Lücke in diesen erstarrten Zusammenhängen – mithin 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 entstand denn auch der Filmclub Xenix, ein Programmkino, das sich diesseits der blossen Kommerzialität situiert.

Dieses Kino des Aufbruchs hat in den ersten Jahren verschiedene Domizile gehabt. Ein Kino, das nicht nur mit seinen Programmen gegen Stillstand antrat, sondern auch selbst buchstäblich in Bewegung war. Damit ist der Filmclub Xenix einerseits für eine Progressivität des Films eingetreten und hat zugleich als Wanderkino, das er zuerst war, jene Formen wieder aufgenommen, die am Beginn der Filmgeschichte standen. Und selbst in der 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 Lumièreschen Kasten und Méliès' Wanderbühne, Edisons «Black Maria» und die ersten Schuppen in Hollywood. Das Kino, welches hier stattfindet, ist weder reaktionär sakral, noch versucht es, den Film seinen divergenten Zusammenhängen zu entreissen. Vielmehr ist es ein Kino, das gerade Zusammenhänge schaffen will und zugleich aber immer wieder auch die Unabänderlichkeit solcher Zusammenhänge bestreitet. 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

[1] *Maxim Gorkij: Flüchtige Notizen. Bericht über den Cinématographe Lumière in Niznij Novgorod. In: Nizegorodskij listok. Zitiert nach: Anne Paech, Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, J. B. Metzler, 2000, S. 19*

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

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

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

[5] *Kollektiv der Anthology Film Archive. Das unsichtbare Kino. In: Karsten Witte (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972. S. 250ff erstmals in: Filmkritik Nr. 173, Mai 1971 S. 235ff*

[6] *Vgl. Paul Virilio: Die Sehmaschine. Berlin, Merve, 1989. S. 133ff*

[7] *Vgl. Christian Metz: Le film de fiction et son spectateur. In: Ders.: Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1977. S. 124f*

[8] *François Truffaut: Ali Baba et la Politique des Auteurs. In: Cahiers du cinéma. Februar 1955. S. 45ff*

[9] *Vgl. Walt R. Vian: In eigener Sache. In: Filmbulletin Nr. 3/91, August 1991. S. 2*

[10] *Gilles Deleuze: Kino 1. Das Bewegungsbild. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997. S. 166f*

3