

Das »Unsichtbare Kino«

Überlegungen zum Wahrnehmungsraum des Films

1989

Während der vergangenen Sommermonate wurde der Kinosaal der Albertina in einen völlig schwarz-in-schwarzen Raum umgestaltet, dessen einzige Lichtquelle die vom Strahl des Filmprojektors erleuchtete Leinwand, also der Film selbst, darstellt. Der Umbau des Kinosaales macht das »Unsichtbare Kino« weltweit zur einzigen Kinoarchitektur, die beim Betrachten von Filmen bis zur Unsichtbarkeit hin abgeschattet und der Wahrnehmung entzogen bleibt. Gleichmaßen gewährt diese Architektur im Unsichtbarbleiben ein Höchstmaß an Konzentration auf und lustvoller Vertiefung in das, was in ihr sichtbar und hörbar wird: eine suggerierte Welt aus Bild und Ton namens Film.

Vor 25 Jahren noch, als das Österreichische Filmmuseum gegründet wurde, wäre der Gedanke einer Architektur, die dem Kunstwerk Film radikal Geltung und zugleich dem Zuschauer bestmögliches Vergnügen verschafft (also auch mittelbar eine kommerzielle Qualität maximal befördert, und dies unbesehen, ob es sich bei Filmen um Kunst oder Kinoware handelt), als Spleen, Verstiegenheit oder Überbewertung eines Mediums betrachtet worden, das man damals bestenfalls gnädig im Souterrain der Kultur anzusiedeln pflegte. 1989 beginnt der Gedanke vertraut zu werden, im Film

die einzige vom Grund her wirklich neue Kunst zu sehen, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat.

Vor etwa 100 Jahren, vor und nach 1890, werden in Amerika und in Europa die ersten Filme vorgeführt – in Jahrmarktszelten, Extrazimmern von Cafés, später in eigens für den Zweck errichteten »Kino-Theatern«. Diese geraten – der deutsche Name verrät es – zu Imitationen oder Karikaturen der Theater- und Opernsäle des 19. Jahrhunderts. Seit seiner Geburtsphase bietet sich der Film als Potential für einen ungeheuren Schub in der Geschichte der menschlichen Zivilisation an, einen Schub, der – von Beginn weg – sofort bis zur Unkenntlichkeit verdeckt wird. Erstmals ist es in den Techniken (und davon herkommend in den Künsten) möglich geworden, den Anblick der Realität mit Hilfe einer Maschine zeit- und bewegungsgetreu wiederzugeben und ihn zugleich, gemäß dem frei waltenden Willen eines zum filmischen Schöpfergott avancierten Filmmachers, zeitlich beliebig zu verändern und zu verdichten. Was gleich vom Ursprung her aus der Wucht dieser Erfindung gemacht wird, zeigt sich bereits vor der Jahrhundertwende in den Filmen von Lumière und Méliès: das Budenwunder vermarktbarer Weltanblicke und der Theaterzauber eines anstatt über die Bühne

durch die wackelnden Filmdekors hopsenden Kabarettartisten.

Nosferatuschwer geküsst von der Doppel-
muse Kultur und Industrie, gerät der Ort des
Films im »Kino-Palast« zur Ikone. Einer Ikone
freilich des totalen Missverhältnisses. Denn die
Protuberanzen der Zutaten, egal ob Säule oder
Applikatur, ob Zweiter Barock, Klassizismus,
Art déco, Nierentisch-, Post- oder andere
Moderne, haben mit der Tatsache und mit der
Tat des Films (seiner wiedergebenden Verdich-
tung der Dinge in der Zeit) tatsächlich nichts zu
tun. Jedes Missverhältnis trägt in sich Züge des
Lächerlichen. John Wayne in Marmor und
Dziga Vertov im Plüsch eines »Kino-Palast-
Theaters«: Die Lächerlichkeit ist letztlich die-
selbe.

In den »Kino-Theatern« (seien es falsche
Palazzi oder Kinokettenkojen) ist die Dunkel-
heit nur ein zufälliges Moment, ein Gebrechen.
Die Architektur aber ist ein Versprechen, das
weder der Film noch die Repräsentationsart der
Zuschauer einlöst. Diese versinken wie der
Saal, der gesehen sein will, in der Dunkelheit.
Etwas Fremdes in dieser Architektur, ihr nicht
Zugehörendes – der in sie nur hineingebaute
Anteil der Filmmaschine – zwingt sie, ihrem
blickheischenden Dasein zum Trotz, unsicht-
bar zu werden, viel tiefer, wesentlicher und
vehementer unsichtbar, als je ein Theater-,
Opern- oder Konzertsaal unsichtbar werden
dürfte, bei dem der noch wahrgenommene
Unterschied von Bühne und Publikum gerade
zum Kern des Pudels gehört.

In der Doppelbewegung von Unsichtbar-
und Sichtbarwerden jedoch erfüllt sich das

Ereignis des Films. Indem der Raum unsicht-
bar und darin nichts als eine erleuchtete Lein-
wand sichtbar wird, macht das Raumdunkel tat-
sächlich weit mehr unsichtbar als Wände und
Zierat. Unsichtbar in einem weiten, Körper
und Bewusstsein der Zuschauer durchspülen-
den Sinn werden alle anderen Daten, die nicht
im Licht der Leinwand stehen, alle Sinnesein-
drücke, die nicht hier und jetzt im Film gesehen
werden, und darüber hinaus für die Zuschauer
alles an ihrer eigenen Existenz, was nicht akut
und verdichtet an die Suggestion des ablaufen-
den Films gebunden ist.

Keine andere Kunst vermag ihre Rezeption
auch nur annäherungsweise so intensiv in dem
von ihr vorgegebenen Zeitmaß, der von ihr ge-
forderten räumlichen Zuwendung und der von
ihr aufgenötigten Exklusivität der Konzentra-
tion zu halten wie der Film. Diese Tiefe und
Dichte seiner Erfahrungsart hat der Film durch
sich selbst »erzielt«. Überlegt man eine Sekunde
lang, wird man korrigieren: nicht durch sich
selbst; sondern durch die Suggestionenmacht
von Licht – Dunkel, Sichtbar – Unsichtbar.
Diese jedoch waltet nur in einem »Kino« ge-
nannten Architekturraum: Die von allen Kün-
sten abgehobene Erlebnisweise des Films ist
durch den Kinoraum eingeräumt, der kein an-
deres, noch hinzukommendes Moment zum
Moment des Films ist. Film und Kinoraum ge-
hören im selbigen Wesen zusammen. De facto
jedoch verkündet das vorhandene Kino-Thea-
ter anderes und Gegenteiliges: Ich und der Film
sind zweierlei. Die Dunkelheit ist nur ein Akzi-
dens, ein technischer Mangel an mir. Der tech-
nische Mangel aber ist die Vollkommenheit des

Films und die oberflächliche Unfreiheit seiner Zuseher im Kinodunkel die leuchtende Tiefe seiner Freiheit. Keine Kunst vermag sich darin mit dem über Maschinen aufgenommenen, über Maschinen veränderten und durch Maschinen vermittelten Film zu messen.

Erst im »Unsichtbaren Kino« nähert sich das Verhältnis von Film und Raum, Licht und Dunkel, Sicht- und Unsichtbarem einer Entsprechung an. Erst im »Unsichtbaren Kino« lässt die Architektur ihre Restanteile an Theaterähnlichkeit im Schwarz der Außenflächen und des Dunkels und im Licht des Films bis zur Unsichtbarkeit zurücktreten. Erst im »Unsichtbaren Kino« tritt das paradoxe Gesetz der Verhältnismäßigkeit von Film und Kino voll zur Geltung: je unsichtbarer das Kino, desto stärker verdichtet der sichtbare Film. Was der Kinoraum in seinem Schwarz und seiner Lichtreduktion für die Erfahrung sinnlich hervor treten lässt, ist die volle sinnliche Schönheit des Filmes und zugleich die in ihrer Funktion offenbar gemachte nüchterne Phantastik der Architekturmaschine Kino. Darin wird zweimal in einem ein Konzentrat oder das Maximum eines Minimums erfahrbar: ein im »Unsichtbaren Kino« in seiner Funktion zur Anschauung gebrachter Wesensteil des Films und die zur Anschauung gekommene Essenz des Kinoraums.

Die Aussage des »Unsichtbaren Kinos« lautet: Das Wesen des Films ist technisch, sein Ursprung ist die Maschine Kameraapparat, seine ermöglichte Gegenwart ist die Maschine Projektionsapparat. Zwischen beiden Maschinen waltet eine wesensmäßige Übereinstimmung. Diese Übereinstimmung stellt das »Unsichtbare

Kino« durch sich selbst, also durch Architektur, Dunkel und Licht dar. Was zur Darstellung gelangt, ist das Wesen von Film und Kino in der gebauten Funktion der Filmmaschine. Das »Unsichtbare Kino« versteht sich als architektonische Maschine, die den Kameraapparat in der Analogie eines die Bewegungen und Blicke der Zuschauer mittels Licht (und dessen Gegenteil: Mangel an Licht) regelnden Raumes wiederholt.

Architekturgewordene Analogie zur Filmkamera. Der Zuschauer als für Licht empfindsames Material. Die dunkle Kammer der Kamera als Kammer des unsichtbaren Saals. Der den Lichteinfall regelnde Auslöser als Filmprojektor. Das künstliche Auge der Linse als Leinwand. Und wie sich optische Phänomene auflichtempfindliches Material ablichten, überträgt sich der Film auf die im Dunkeln empfindsam gewordenen Sinne der Zuschauer. Und in all dem eine Transfiguration des Technischen, die wiederholt, was bereits im Film vollzogen ist: die Öffnung des rundum technischen Mediums hinein in einen Traum, der so banal charmant geträumt werden kann wie bei Méliès oder so ekstatisch-schöpferisch wie bei Brakhage. Unsichtbar im Dunkeln wie in einem Uterus erfahren sich die Zuschauer im »Unsichtbaren Kino«, geeint durch das, was sie – im schönsten Fall – im Licht des Films über sich selbst hinauszutragen wissen.

Harry Tomicek, »Das »Unsichtbare Kino« – Überlegungen zum Wahrnehmungsraum des Films«, Neue Zürcher Zeitung, 9. 11. 1989