

Arne Sildatke

## Vom Rummelplatz in die Innenstadt

### Zur Formation einer Kunstform am Beispiel der Filmpaläste der 1920er Jahre

#### 1. Einleitung

Die heute nahezu vergessenen Filmpaläste der 1920er Jahre entstanden in einer Zeit, als der Film als neues Medium seine Pionierphase überwunden hatte und trotz des neuartigen Zaubers, der ihn noch immer umgab, in eine Phase der wirtschaftlichen und vor allem künstlerischen Konsolidierung eintrat. Kurz vor und besonders nach dem Ersten Weltkrieg begann das Kino sich auch architektonisch als eigenständiges Medium zu behaupten. Der Film hatte sich von einem technisch-faszinierenden Jahrmarktspektakel zu einem schichtenübergreifenden Medium mit eigener künstlerischer Ästhetik gewandelt. In dieser Zeit vollzieht sich die Wandlung vom populären Volksvergnügen hin zu einem autonomen Kunstanspruch. Diese Formation einer neuen Kunstgattung manifestiert sich in den Bauten, deren mondäner Glanz von den großen Metropolen bis in die entlegenste Provinz strahlt.

Der Filmpalast als Ort gesteigerter Sinnlichkeit und als Projektionsraum sozialer und individueller Sehnsüchte tritt das Erbe eines *theatrum mundi* an. Es wird hier, wie in den Jahrhunderten vorher im Theater, in höfischen Inszenierungen oder in den Weltausstellungen, einem Prinzip Ausdruck verliehen, das gesellschaftlich sinnstiftend und integrierend wirkt.<sup>1</sup> Rekurrierend auf Walter Benjamin und sein zwischen 1927 und 1940 entstandenes *Passagen-Werk* sind die Filmpaläste die eigentlichen „Traumhäuser des Kollektivs“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.<sup>2</sup>

Das Lichtspieltheater – und das gilt in besonderem Maße für die aufsehenerregenden Filmpaläste – ist das künstliche Paradies par excellence, das anders als die Utopie fest im Hier und Jetzt verankert ist. Es lebt von seiner sinnlichen Erfahrbarkeit und Präsenz, die eben nicht mit dem Wort zu überzeugen sucht, sondern mit der Macht der Dinge. Diese konkrete Materialität verankert die vom Film erweckten Sehnsüchte und Wünsche in einem realen Ort und somit im Leben des Publikums. In der Architektur drückt sich die

Verschiebung einer Grenze aus, welche bis dato den Film von angestammten Bühnenkünsten wie Theater und Oper getrennt hatte. Die neue Kunstform baut sich ihr eigenes Gehäuse, um kraftvoll ihren errungenen Platz zu verteidigen und die gestiegene gesellschaftliche Bedeutung zu untermauern. Von der Peripherie der Rummelplätze ist das Kino in die Mitte der Innenstädte gezogen – eine künstlerische Aufwertung, die sich räumlich beobachten lässt.

Das Kino steht damit ganz im Zeichen des herangebrochenen Massenzeitalters und seiner egalitären Verlangensstrukturen, die jedem alles verheißen, ohne dass dieses Versprechen auch realiter Erfüllung findet. Das Kino stimuliert das Bedürfnis des modernen Menschen nach Sensation und Effekt und bindet im Filmkonsum der Masse soziale Fliehkräfte. Der Architektur im Allgemeinen (ganz besonders der Kinoarchitektur) kommt eine mediale Bedeutung zu, die ihre visuelle Ausdruckskraft innerhalb eines Massenmarktes unterstreicht.<sup>3</sup> Die massenhafte Praxis des Konsumierens, dessen Örtlichkeit das Kino darstellt, führt zu einer kulturellen Aufladung der Architektur, an der gesellschaftliche Verwerfungen, Kontinuitäten und komplexe soziohistorische Zusammenhänge erfahrbar werden.

Der vorliegende Artikel wird die architektonische Manifestation der Kunstform Film und seine gesamtgesellschaftliche Aufwertung anhand ausgewählter Filmpaläste (im Besonderen anhand ihrer Innenräume) verfolgen. Nach einleitenden Erläuterungen zum Film und zur Filmindustrie in den 1920er Jahren, welche die Hintergrundfolie des hier untersuchten Bereichs bilden, wird von der Baugattung Lichtspieltheater und seinen Besonderheiten zu sprechen sein. Anhand schlaglichtartiger architektonischer Beispiele werden im Folgenden Lichtspieltheater und ihre Funktionsweisen vorgestellt, die repräsentativ für jene Zeit und die hier behandelte Fragestellung sind. Neben der schwerpunktmäßig behandelten Situation im

Deutschland der Weimarer Republik wird durch das Aufrufen von Filmpalästen in anderen Ländern, besonders in den USA, ein internationaler Ausblick gegeben, der dem globalen Kunstverständnis des Films gerecht zu werden versucht. Mittels dieser Beispiele kann die Verzahnung von künstlerischer Gestaltung und gesellschaftlicher Entwicklung beleuchtet und die Besonderheit der Kinobauten als sich materialisierende Sehnsuchtsräume eines neuen Massenpublikums herausgearbeitet werden. Hierbei soll gezeigt werden, inwieweit diese neuen Vergnügungsarchitekturen die Emanzipation der Kunstform Film beförderten und ablesbar machen.

## 2. Anmerkungen zur Genese einer Baugattung

Die Filmindustrie erlebte in der Weimarer Republik einen beispiellosen Aufstieg. Bereits im Kaiserreich hatte sich der Film als Unterhaltungsmedium entwickelt.<sup>4</sup> Mit Gründung der *Universum Film AG (UFA)* im Dezember 1917 begann auch in Deutschland die Ära der professionalisierten und groß angelegten Filmproduktionen.<sup>5</sup> Früh erkannte man das ökonomische Potential, welches das neue Massenmedium auch für externe Investoren attraktiv machte. Die polypole und dezentrale Marktform der Vorkriegszeit wandelte sich innerhalb weniger Jahre zum Oligopol einiger großer Filmgesellschaften mit anhaltender Konzentrations-tendenz. Rasch etablierte sich ein engmaschiges Vertriebsystem mit Stars und Lichtspieltheatern, welches den Bedarf nach geeigneten Aufführungsorten sprunghaft ansteigen ließ. Die zunehmende Kommerzialisierung und Professionalisierung zeigt an, dass die Mediengattung Film bereits ihren Kinderschuhen entwachsen war und sich als Wirtschaftsfaktor und als künstlerisches Ausdrucksmittel etablierte. Die verstärkte Konkurrenz führte zu immer aufwändiger gestalteten Kinos, die mit ihrer Architektur und Ausstattung um die Gunst des Publikums buhlten. Diese neu-entstandenen Kinobauten verdeutlichen den Bedeutungszuwachs im öffentlichen Leben. Ab 1929 sorgte die Weltwirtschaftskrise in diesem expandierenden Markt für einen ersten Einschnitt, der einen Rückgang der Filmproduktionen nach sich zog. Der technologische Wandel, die Umstellung vom Stumm- zum Tonfilm, setzte jedoch weiterhin ökonomisches Potential

frei.<sup>6</sup> Durch die Koppelung von Bild, Ton und Sprache erfüllte das Kino überzeugender denn je sein an mehrere Sinne appellierendes Unterhaltungsversprechen. Der Film hatte Anfang der 1920er Jahre bereits eine eigene Bildsprache entwickelt und sich von der technisch-spielerischen Kuriosität des *Kintopps* emanzipiert.<sup>7</sup> Die anfänglich kurzen Einzelszenen, welche noch thematisch willkürlich erschienen und die technische Erfindung an sich zelebrierten, wandelten sich zu längeren Filmen narrativer und dramatischer Prägung. Erst diese Form einer im Film erzählten Geschichte ließ das Medium für das Publikum anhaltend attraktiv werden und beförderte seine Etablierung. In wachsendem Maße nahm man die bewegten Bilder nicht mehr als innovative Sensation wahr, sondern konzentrierte sich auf die dargestellte Handlung. Hier setzen die Pioniere der jungen Filmkunst an und entwickelten Erzählweisen und stilistische Mittel.<sup>8</sup> Die junge Weimarer Republik und die durch das Ende des Kaiserreiches ausgelösten Umwälzungen beförderten in Deutschland eine regelrechte Explosion an neuen Stoffen und visuellen Experimenten. In dieser frühen Phase feierte der expressionistische deutsche Film auch im Ausland große Erfolge. Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) und Paul Wegeners *Der Golem und wie er in die Welt kam* (1920) stehen am Anfang einer ambitionierten und vielfältigen Filmproduktion und gelten noch heute als Meilensteine der Filmgeschichte.<sup>9</sup>

Unweigerlich bedeutete diese Entwicklung zugleich – neben allen künstlerischen Potentialen, die aus dem jungen Medium erwachsen – eine zunehmende Ökonomisierung. Ein auf wirtschaftlichen Erfolg ausgerichtetes Studiosystem, nach dem Vorbild Hollywoods, nahm auch in Deutschland immer konkretere Formen an. Der *UFA* gelang es hierbei ihre Marktmacht zu festigen. Spätestens seit der Übernahme durch Alfred Hugenberg 1927 wurde sie zum unangefochtenen deutschen Filmunternehmen mit marktbeherrschender Stellung. Doch auch amerikanische Filmfirmen drängten seit Mitte der 1920er Jahre verstärkt auf den deutschen Markt und beförderten den Konzentrationsprozess.

Der Aufstieg des Films zum Massenmedium in den 1920er Jahren ist verknüpft mit sozialen Rahmenbedingungen, die sich unter anderem im Wachstum der

Angestelltenschicht und in einem veränderten Freizeitverhalten widerspiegeln. Im Zuge der Urbanisierung und gesamtgesellschaftlicher Umwälzungen waren Massenpublikum und Massenkultur entstanden. Lichtspieltheater fungieren nunmehr als Amüsiertempel breiter Bevölkerungsschichten, in denen dem Film als sinnlichem Spektakel gehuldigt wird. Die wachsende Bedeutung des Mediums Film geht einher mit einer veränderten Unterhaltungs- und Freizeitkultur. Fluchtpunkte im immer komplexer werdenden Alltag der Moderne und Zerstreuung als Bewältigungsstrategie und Kompensation hierfür gewinnen an Bedeutung. Der Blick der Kamera, Schnitt und Montage begannen die Sehgewohnheiten zu prägen. Im Ausschnitthaften des Films und in der Beschleunigung des Blicks wird die Fragmentierung der modernen Welt erfahrbar. Der „Kult der Zerstreuung“<sup>10</sup>, wie Siegfried Kracauer es ausdrückt, wird ein fester Bestandteil im Alltag eines breitgefächerten Publikums. Auch Ilja Ehrenburg weist 1931 auf die Daseinsbedingungen des Films im Zeitalter der Maschine hin. Den kulturindustriellen Kreislauf der Masse resümiert er in der Metapher des Fließbandes: „Tags – laufendes Band, abends – Kino.“<sup>11</sup> Das Kino wird in dieser kulturkritischen Sichtweise zu einem Ort, der einerseits Ablenkung von der Mühsal des Tages bietet, andererseits aber untrennbar mit dem Räderwerk des modernen Arbeitsalltags verknüpft ist. Die Anspannung des modernen Menschen entlädt sich im Übergang von Realität und Illusion und setzt dabei jene Anziehung und Magie frei, welche das Publikum massenhaft in die Kinos lockten.

Die hier skizzierte Entwicklung beförderte die Bautätigkeit im Bereich der Lichtspieltheater in ungeheurem Maße. Die in die Kinos strömenden Zuschauermassen führten besonders in den Ballungsgebieten und in den Großstädten zu einer stetigen Erhöhung der Kapazitäten – ein Wachstum, das sich bis in die ländlichen Gebiete auswirkte und auch hier, wenn auch verzögert, das Kino etablierte.<sup>12</sup> Besonders seit Überwindung der Inflation 1923/24 wurden verstärkt aufwändige und technisch hochgerüstete Unterhaltungstempel gebaut, die dem wachsenden Bedarf nach Amusement und Filmgenuss nachkamen. Bedingt durch den Warencharakter des Films und seine Vertriebskette wurde dieser häufig direkt von der Produktionsfirma über

die Spielstätte vermarktet. Der Konkurrenzkampf mit den ausländischen Filmfirmen, vor allem Hollywood, zwang somit die deutschen Unternehmen, in großangelegte Bauvorhaben zu investieren. In den Ballungszentren entstanden sogenannte Schaufenster-Kinos, welche die glanzvolle Kulisse für Filmpremieren und das öffentlichkeitswirksame und von Blitzlichtgewittern begleitete Defilee der Filmstars lieferten.

Auch hier zeigt sich das bedeutsame und konstitutive Moment, welches die Filmpaläste im heraufdämmenden Medienzeitalter darstellen. Sie versinnbildlichen nicht zuletzt eine medial-historische Entwicklung, die zu Architektur geronnen ist. Der anfänglich flüchtige Charakter des Kinos tritt aus dem Schatten der Improvisiertheit und Behelfsmäßigkeit, der besonders noch den frühen Laden- und Biergartenkinos anhaftet (Abb. 1).



Abb. 1: Frühes Ladenkino, um 1905, Berlin (in: Baacke 1982, *Lichtspielhausarchitektur*, S. 20).

Die Filmpaläste sind kraft- und phantasievolle Gesten dieser Manifestation, welche durch die effektvollen Fassaden mit ihrer überdimensionierten und mitunter auch heftig kritisierten Filmwerbung das Kino zu einem festen Bestandteil des modernen Stadtbildes werden lassen. Durch ihre besonders luxuriöse Gestaltung fungierten die Lichtspieltheater als Aushängeschild des jeweiligen Film-Unternehmens. Ihre Namen (wie *Apollo*, *Universum*, *Olympia*, *Capitol* usw.) vermitteln Mondänität und sind gleichzeitig Zitate eines bürgerlichen Bildungskanons.<sup>13</sup>

Im Ausbau der Kinoinfrastruktur nahm Berlin eine Vorreiterrolle für das gesamte Land ein. Das Grundkon-

zept der in Berlin ausgeführten Bauten wurde in ganz Deutschland kopiert und angewendet. So war es auch im fruchtbaren Umfeld der Berliner Architektur, wo sich der Film noch vor dem Ersten Weltkrieg die Tradition des Bühnentheaters aneignete und diese mit der Bauaufgabe Lichtspieltheater seinen Bedürfnissen anpasste. Bereits mit dem *Cines* am Berliner Nollendorfplatz (1912/13) hatte Oskar Kaufmann (1873–1956) das erste freistehende und genuin als Filmtheater genutzte Gebäude geschaffen (Abb. 2).

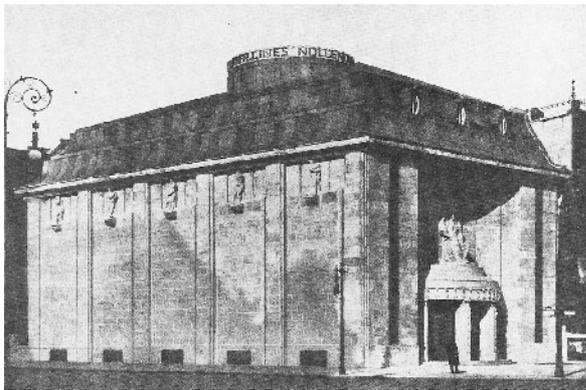


Abb. 2: Oskar Kaufmann, *Cines*, Straßenansicht des Gebäudes, 1912/13, Berlin (in: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 89).

Mit der hier vollzogenen Raumaufteilung hatte Kaufmann eine mustergültige Lösung entwickelt, die auch für spätere Bauten prägend blieb.<sup>14</sup> Der fensterlose Bau ließ bereits von außen auf seine Bestimmung schließen und war im Inneren ganz auf die Funktion als Kino ausgerichtet. Der leicht ansteigende Parkettbereich ermöglichte eine gute Sicht auf Leinwand und Bühne von allen Plätzen. Der Logengürtel im Obergeschoss war über zwei breite Treppen erreichbar und elegant in den Gesamttraum eingebunden. Die Gesamtanlage ermöglichte hohen Komfort und eine effiziente Steuerung der Zuschauer bei Einlass und Verlassen des Kinos.<sup>15</sup>

Da der Film in den großen Häusern noch bis in die späten 1920er Jahre in ein varietéhaftes Gesamtprogramm eingebettet war und die Stummfilme eine musikalische Untermalung durch ein Orchester oder zumindest eine Kinoorgel bedingten, war ein am Theater angelehnter, aber in sich reduzierter Bühnenbereich unabdingbar; im besten Fall sogar mit Orchestergraben. Der Gestaltung und Anordnung des inneren

Funktionszusammenhangs von Kassenbereich, Zuschauersaal, Projektionsraum und Bühnenhaus kam übergeordnete Bedeutung zu. Ebenfalls am Theater angelehnt war die Ausstattung mit Rängen, wobei sich in der Baugeschichtsforschung die Unterscheidung in Rang *alten* und *neuen* Typus eingebürgert hat.<sup>16</sup> Den Sichtverhältnissen wurde höchste Priorität eingeräumt. Ebenso gehört das Illusionshafte zu den immer wiederkehrenden Motiven, sowohl in der Innen- wie auch in der Außengestaltung der Kinobauten. Hiermit deutet das Kino noch seine Ursprünge an, wobei gleichsam die Grundbedingungen des filmischen Mediums in der Architektur reflektiert werden. Eine entscheidende und konstitutive Differenz zum Theater besteht in der räumlichen Fragmentierung der Produktkette. Das Kino als Ort der Rezeption ist nicht mehr, wie noch im Theater, gleichzeitig Ort der Kunstproduktion. Eben diese Differenz benennt Thomas Mann, wenn er im *Zauberberg* (1924/26) in Bezug auf das Kino von der Vernichtung des Raumes spricht.<sup>17</sup> Produktion und Rezeption fallen im Kino räumlich auseinander – eine sich öffnende Lücke, die der Film als Kunstform ausfüllt und reflektiert.<sup>18</sup>

Darüber hinaus kann und muss das Kino durch die Gegebenheit der technischen Reproduzierbarkeit und Kommerzialisierung innerhalb eines anonymen Massenmarktes verstärkt Mittel der Werbung einsetzen, die auch Auswirkungen auf seine Architektur haben. Plakatflächen, Signalwirkung im Stadtbild und werbewirksame Lesbarkeit des architektonischen Codes werden zu wichtigen Faktoren der Baugattung Lichtspieltheater. Der äußerlichen Werbewirkung der Architektur, die durch Lichtreklame und Filmplakate noch gesteigert wird, entspricht im Inneren eine prunkvolle Atmosphäre. Das Kinopublikum wird von einem kostbarkeitsimulierenden und flamboyant gestalteten Innenraum empfangen, welcher der filmischen Illusionskunst den Weg bereitet. Die ausgestalteten Innenräume der Filmpaläste verweisen hierdurch auf die Filmkulisse und somit auch auf die Sphäre der filmischen Herstellung. Sie schließen an die fiktive Welt der Filmhandlungen an und verlängern diese in die reale Welt des Publikums. Es ist wiederum Siegfried Kracauer, der in seinem Text über die UFA-Filmstadt in Neubabelsberg – damals Europas größte Filmproduktionsstätte – eine intelligente und zum Teil auch bissige

Beschreibung liefert, die sich sinnfällig auf die Filmpaläste übertragen lässt. Kracauer betont bezüglich dieser „Welt aus Papiermaché“ besonders das auf Effekt komponierte Bruchstückhafte, welches durch die Ansammlung unterschiedlichster Zitate ein neues Universum gebiert. Durch die Imagination des Publikums wird dieses schließlich zum Leben erweckt: „Der ganze Makrokosmos scheint in dieser neuen Arche Noah eingesammelt: aber die Dinge, die sich hier ein Stell-dichein geben, gehören nicht der Wirklichkeit an. [...] Nach der Art des Pointillismus wird das Leben gestiftet. Es ist ein Getüpfel von Aufnahmen, die an mannigfachen Orten entstehen und zunächst unverbunden bleiben. Bis zuletzt dem großen Chaos ein kleines Ganzes entspringt: Ein Gesellschaftsdrama, eine historische Begebenheit, ein Frauenlos.“<sup>19</sup>

Kracauer entwirft hier das Bild eines Disneylands *avant la lettre*, welches Illusionen in die reale Welt des Publikums überführen will. Der Filmpalast erscheint innerhalb dieser Denkfigur als konsequente Weiterentwicklung der Kulissenwelt und reiht sich folgerichtig in die industrielle Produktionskette des Films ein. Hierbei löst er sich in seiner Buntheit und Phantastik vom Vorbild des Theaters. Vom Ort der Produktion bis zum Ort der Rezeption und des Kunstkonsums schafft die Filmindustrie einen in sich schlüssigen Kosmos, den das Produkt (oder *Kunstwerk*) Film auf seinem Weg zum Publikum durchläuft. Im wunderkammerartigen Gehäuse des Filmpalastes, in dieser verdunkelten Höhle des Komforts und des suggerierten Luxus, mündet das Kunstprodukt schließlich in die Vorstellungswelt des staunenden Publikums ein. Es ist jener Augenblick der Transition, der in den Lichtspieltheatern durch das Erlöschen der Saalbeleuchtung und das beginnende Surren des Filmprojektors eingeleitet wird.<sup>20</sup> Dieser archetypische Moment des Kinos – zwischen Schein und Sein – wird im Kinosaal mit den Mitteln der Architektur verdichtet und nahezu kultisch zelebriert.

### 3. (K)ein Rokoko-Schloss für das Kino – Beispielhafte Filmpaläste aus den 1920er Jahren

Wie bereits angesprochen, hatte Berlin in dieser Zeit als Filmhauptstadt zweifellos eine nationale, wie auch zum Teil internationale Führungsrolle inne.<sup>21</sup> Dieasant wachsende Anzahl der Groß-Kinos und der luxu-

riösen Premieren-Filmpaläste belegt, dass sich in diesem urbanen Kontext das Kino als neues Unterhaltungsleitmedium etabliert hatte.<sup>22</sup> Bereits zu ihrer Entstehungszeit wurden die deutschen Kinobauten als wegweisend und Maßstäbe setzend gerühmt.<sup>23</sup> In den 1920er Jahren entstehen Lichtspieltheater, die zu den architektonischen Glanzlichtern der Weimarer Republik zählen. Ausgewählte deutsche Beispiele werden im Folgenden diese Entwicklung verdeutlichen.

Um die vorgestellten Filmpaläste in einem größeren Kontext zu verorten, soll auch ein kurzer Exkurs zu der Entwicklung der Lichtspieltheater außerhalb Deutschlands – namentlich in Europa und den USA – gemacht werden. Hierbei sind besonders die US-amerikanischen Großkinos angesprochen, deren Größe und Pracht die kommerzielle Macht Hollywoods bereits in den 1920er Jahren auf unnachahmliche Art unterstreichen. Die Zwischenkriegszeit markiert eine Phase, in welcher der Film auch international zu einem Massenmedium wurde. Die Bauaufgabe Lichtspieltheater traf auf jeweils unterschiedliche nationale Traditionen, die an die universellen Bedürfnisse des Mediums Film angepasst werden mussten. Somit gibt es bei vielerlei Unterschieden auch immer wiederkehrende Aspekte, welche sich aus den organisatorischen Erfordernissen und aus der technischen Entwicklung des Films, die in starkem Maße international geprägt war, ableiten.

#### 3.1 Deutschland – Filmpaläste in Berlin und anderswo...

Als erstes soll an dieser Stelle etwas ausführlicher das Lichtspieltheater *Piccadilly* vorgestellt werden, das 1925 von dem seinerzeit bekannten Kinoarchitekten Fritz Wilms (1886–1958) erbaut wurde.<sup>24</sup> Das auffällige Gebäude befand sich schräg gegenüber der Deutschen Oper an der Bismarckstraße, in bester Lage des vornehmen Berliner Bezirks Charlottenburg.<sup>25</sup>

Das ranglose Kino basiert auf einem verhältnismäßig einfachen Grundriss und folgt einem klar gegliederten Aufbau (Abb. 3). Der annähernd ovale Kinosaal, dem ein U-förmiges Foyer vorgeschaltet ist, bietet Platz für 1234 Besucher. Der Fußboden fällt zur Bühne hin ab, die mit einem großen Orchestergaben ausgestattet ist und auch Platz für Varietéaufführungen und Kleinkunstprogramm bietet. Fünf Türen auf jeder Seite des

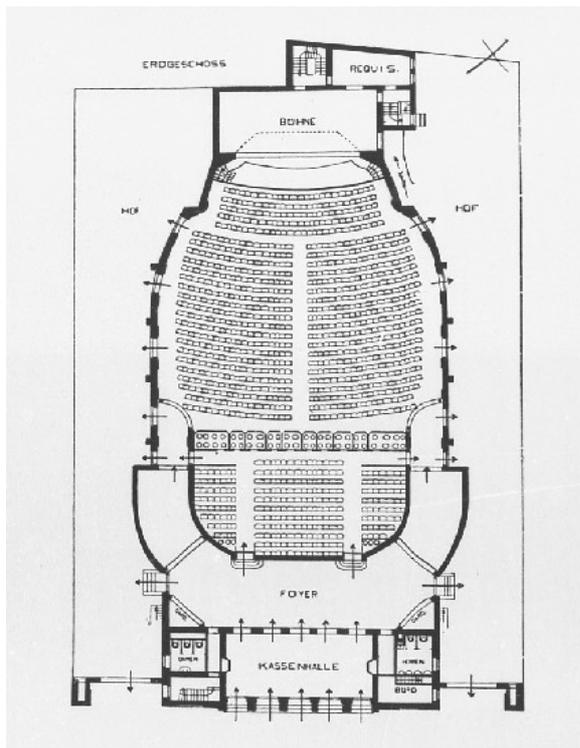


Abb. 3: Fritz Wilms, Lichtspieltheater Piccadilly, Grundriss, 1925, Berlin (in: Schäfer 1926, *Piccadilly*, S. 90).

Kinosaals ermöglichen nach Vorstellungsende eine zügige Entleerung des Kinosaals in den Hof. In seinem Aufbau und mit seiner charakteristischen Raumaufteilung folgt das *Piccadilly* einem spezialisierten und besonders in den großen Lichtspieltheatern immer wiederholten Schema, das sich aus den Funktionszusammenhängen des Kinobetriebs ergibt. Bestimmend sind hierbei die Faktoren Werbewirkung nach außen, Leitung der Zuschauerströme und Sicherstellung des technischen Ablaufs im Inneren.

Die Fassade des Gebäudes zur belebten Bismarckstraße steht in ihrer Gestaltung in einem engen Wechselspiel mit der Innenausstattung (Abb. 4). Das Kinogebäude tritt zur Straße hin als dreigeschossiger pavillonartiger Aufbau in Erscheinung. Es wird an den Grundstücksgrenzen flankiert von etwas niedrigeren Pylonen mit zackigem Zinnenaufsatz. Die in seinen Proportionen antikisierend anmutende Kubatur des Hauptgebäudes wird dominiert von einem großen Fenstermotiv, das sich über dem leicht auskragenden Vordach des zentralgelagerten fünfachsigen Eingangs erhebt. Diese große zentrale Fensterfläche wird gebil-

det von einem mit Muschelkalk verkleideten Stahlrahmen, der vierzig quadratische Fensterfelder (4 x 10) einfasst. Jedes dieser Fenster wird aus einem achtsackigen prismatischen Stern aus Milchglasüberfang gebildet. Ein breites Attikageschoss bietet Platz für den beleuchteten Schriftzug des jeweiligen Filmtitels. Über einem weit vorkragenden Gesims bekrönt ein durchbrochener Zinnenkranz in orientalischem anmutender Zickzack-Form das gesamte Gebäude.



Abb. 4: Fritz Wilms, Lichtspieltheater Piccadilly, Straßenfassade, 1925, Berlin (in: Schäfer 1926, *Piccadilly*, S. 91).

Die exotischen Baudetails und die kubisch durchdeklinierte Grundform geben dem gesamten Gebäude einen extravaganteren und auffälligen Charakter, der die Aufmerksamkeit der Passanten auf die Architektur lenken soll. Im Gründerzeitstraßenbild der Bismarckstraße muss das Kino mit seiner an Expressionismus und Art Déco angelehnten Außenarchitektur wie ein Solitär gewirkt haben. Schräg gegenüber, auf der anderen Straßenseite, befand sich der imposante Altbau der Deutschen Oper – ein historistischer Bau des Architekten Heinrich Seeling (1911/12), dessen imposante Hauptfassade von 6 wuchtigen ionischen Säulenpaaren in Kolossalordnung dominiert wurde.<sup>26</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint es verständlich, dass der Architekt Fritz Wilms dem Opernhaus mit dem *Piccadilly* etwas entgegensetzen wollte. Mit einer eigenen Architektursprache, die mit ihrem exotischem Gepräge auch als Filmkulisse für einen Fernweh weckenden Abenteuerfilm fungieren könnte und sich tempelartig im Großstadtdschungel erhebt, behauptet sich das Kino selbstbewusst im modernen Straßenraum. Der ganze Bau scheint ausdrücken zu wollen,

dass das Kino und der Film gleichberechtigt mit den angestammten Bühnenkünsten um die Gunst des Publikums buhlen. Aus dem dunklen und improvisierten Ladenkino ist hier ein funkelnder Filmpalast geworden, der in bester Weltstadtlage den Siegeszug und die gestiegene Bedeutung des Mediums verkündet.

Wie Fotografien bei Dunkelheit zeigen, ist die Fassade besonders auf ihre Wirkung in den Abendstunden, also zur Hauptgeschäftszeit des Kinos, hin komponiert.<sup>27</sup> Die auf Wunsch farbige Beleuchtung der Sternfenster bringt das geometrisch-kristalline Raster in der Fassadenmitte zum Strahlen. Eine dichte Reihe von Glühbirnen unter dem Vordach taucht den Eingangsbereich in helles Licht. Der beleuchtete Schriftzug, die hoch angebrachten Hängelampen und die Beleuchtung der Filmplakate auf beiden Seiten steigert die eigentümliche Lichtwirkung der Gesamtfassade, wobei die Reklame dezent hinter das Hauptmotiv des Gebäudes zurücktritt.<sup>28</sup> Licht wird somit zu einem wesentlichen architektonischen Bestandteil der Fassade und verweist auf das grundlegende Element des filmischen Mediums, das den Besucher im Innenraum erwartet.



Abb. 5: Fritz Wilms, Lichtspieltheater Piccadilly, Zuschauer-saal, 1925, Berlin (in: Schäfer 1926, *Piccadilly*, S. 93).

Im Inneren des Kinos öffnet sich dem Besucher ein edel und nahezu verzaubert anmutendes Ambiente, das ihn für ein paar Stunden in eine andere Welt entführt (Abb. 5). Rot und zartgelbe Töne sind hier vorherrschend, wobei der Gesamteindruck durch graue und silberne Farbakzente unterstrichen wird. Auf den Wandflächen des Zuschauersaales sind zwischen den Pilastervorlagen Leuchter aus ornamental aufgefass-

ten Blumen und Frauengestalten angebracht. Sie spenden neben der Hauptbeleuchtungsquelle an der Decke eine angenehm intime Helligkeit. Den Mittelpunkt der Deckenzone bildet ein gestreckter achtzackiger Stern, dessen Form von silbernen Linien und einer Kette von Glühbirnen eingefasst wird. Aus dieser horizontalen Form erwächst nach unten eine vertikale Leuchte, die mit orangefarbiger Seidengaze überspannt ist und die Sternform in der Senkrechten nachbildet. Der Bereich der Bühne wird am Übergang von Proszenium und Seitenwände durch zacken- und wellenförmige Einschwünge des Wandabschlussprofils besonders akzentuiert.

Das *Piccadilly* verkörpert anschaulich die architektonische Manifestation einer zunehmend etablierten Filmkunst. Mitte der 1920er Jahre hatte sich das Kino bereits einen festen Platz in der Mitte der Gesellschaft gesichert und diesen Anspruch durch neuentstandene Großkinos dokumentiert. Die Fassadengestaltung des *Piccadillys* und seine luxurierenden Innenräume, die in schummeriger Beleuchtung funkeln, wollen verführen und gleichzeitig die ebenbürtige Stellung des Films neben (oder in diesem Fall auch ganz wörtlich *gegenüber*) den anderen Künsten verkünden. Hierbei kommt eine neue Formensprache zur Anwendung, die sich eines anderen Fundus bedient als die tradierten Theaterbauten. Das Aufrufen exotischer und fremdländischer Motive wirkt gewissermaßen als architektonisches Salz in der Suppe, das zum einen auf die zum Teil noch revuehaften Aufführungen und zum anderen auf den eigenen Kosmos des Films und seine Sehnsuchtswelten Bezug nimmt. Die Verwendung einer ausgefeilten Lichtarchitektur, welche das Gebäude zur Hauptgeschäftszeit zelebriert und auch werbe-technische Aspekte miteinschließt, entspricht – ganz auf der Höhe der Zeit – einem kosmopolitischen Geschmack. Neben der architektonischen Reflexion des Mediums verorten diese Lichtspiele das Kino in der Sphäre der modernen Großstadt.

Ebenfalls vom auf Kinos spezialisierten Architekten Fritz Wilms stammt der *Mercedes Palast* in Berlin-Neukölln von 1926/27 (Abb. 6). Innerhalb von nur vier Monaten Bauzeit entstand im Arbeiterbezirk Neukölln ein großes Lichtspieltheater mit über 2400 Plätzen. Zeitweise wurde es sogar als das größte Lichtspieltheater Europas beworben. Dem ranglosen Kino an

der Hermannstraße wurde durch seine nüchterne und zugleich geheimnisvolle Außengestaltung viel Aufmerksamkeit zuteil.<sup>29</sup>



Abb. 6: Fritz Wilms, Mercedes-Palast Hermannstraße, Foyer, 1926/27, Berlin (in: Wedemeyer 1927, *Mercedes-Palast*, S. 638).

An dieser Stelle soll dem Foyer des *Mercedes Palastes* besondere Beachtung geschenkt werden. In der Baugattung Lichtspieltheater nimmt das Foyer (oftmals auch als Wandelhalle bezeichnet) eine Scharnierfunktion ein. Es vermittelt zwischen der Außenwelt der Straße und der Illusionswelt des Films, dem die Zuschauer im Kinosaal huldigen. Es ist ein Ort der Einstimmung, der den Besucher auf den Film vorbereiten soll; gleichsam auch eine Art Schleuse, hinter welcher der Alltag zurückgelassen wird. Funktional betrachtet kommt dem Foyer eine wichtige Bedeutung zu: Es muss eine effiziente Steuerung der Besucherströme sicherstellen und für eine gleichmäßige Verteilung der Massen sorgen. Oftmals beherbergt das Foyer darüber hinaus Garderobenräume und Erfrischungsstände.

Das Foyer des *Mercedes Palastes* ist mit seinem rechteckigen Grundriss dem Zuschauerraum vorgeschaltet. Seine Ausstattung ist von erlesener Farbigkeit. Die Wandpaneelen im unteren Bereich und die Pfeiler der abgerundeten Seitenloggien sind aus lasiertem Mahagoni. Die Türen erstrahlen in einem Goldüberzug. Sie sind ebenso wie die Pfeiler und Querstreben der Eckarchitekturen mit scharlachroten Umrahmungen gefasst. Die oberen Wandflächen sind umlaufend mit Leisten in drei horizontale Felder eingeteilt. Auf hellgrünem Grund sind expressionistisch anmutende Ornamente in Silber, Rot und Gold gemalt.

Brüstungselemente und Geländer sind ebenfalls vergoldet. Die Wände in den Loggien sind orangerot gehalten und lassen die Eckarchitekturen von innen heraus leuchten. Ein vergoldetes dreistufiges Wandabschlussprofil umrahmt die hellviolette Decke. Das Deckenfeld wird von drei eingelassenen sternförmigen Lampen dominiert, wobei acht zusätzliche tütenförmige Lampen tief von der Decke hängen und das Foyer in ein warmes Licht tauchen.

Der *Mercedes Palast* im traditionellen Proletariertief Neukölln illustriert auf anschauliche Weise, wie sehr das Kino den Glanz der großen weiten Welt selbst in gänzlich unglamouröse Umgebungen brachte. Das Großkino, welches mehrere Vorstellungen täglich zeigte, zauberte Abenteuer, Romantik und Unterhaltung in den Alltag der Massen, die sich vor Vorstellungsbeginn im Foyer drängten. Hier erwartete sie eine Welt, die in großem Gegensatz zu den umliegenden Mietskasernen und deren Enge und Beschränktheit stand und nicht zuletzt auch die Möglichkeit einer temporären Flucht aus dem Alltag bot. Das elegant gestaltete Foyer mit seiner sanften Beleuchtung, den verführerisch glänzenden Ornamenten in Silber und Gold und der anregenden Farbigkeit lockt den Besucher von der Straße in eine ferne Welt. Es wird hier deutlich erkennbar, dass das Kino in seiner Funktionsweise auf ein Rundumerlebnis ausgelegt ist, dem in der Architektur Rechnung getragen wird. Vom Moment des Eintretens an soll das Publikum in ein eigenartiges Universum eintauchen, in dem selbst die Nebenräume von ausgesuchter Gestaltung sind. Es zeigt sich, wieweit der Filmpalast bereits zu einem Gesamtkunstwerk geworden ist, der neben dem eigentlichen Kunstwerk (oder genauer gesagt: der Nutzung des Mediums) ebenfalls das Erlebnis des Ortes zelebriert.

Dieses generelle Gestaltungsmuster in der Baugattung Lichtspieltheater lässt sich auch am Kino *Atrium*, erbaut 1926/27 von Friedrich Lipp (1882–1957) in Berlin-Wilmersdorf, erkennen.<sup>30</sup> Die exponierte Ecklage des Grundstücks wurde durch den keilförmigen Grundriss und einen großen Vorplatz wirkungsvoll inszeniert. Der Zuschauerraum wird bestimmt durch diese aus dem Grundriss abgeleitete Keilform (Abb. 7).

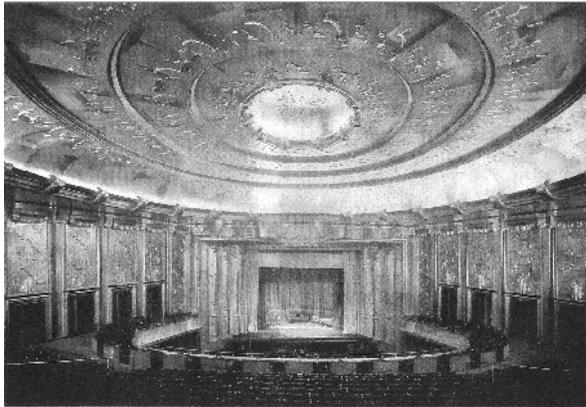


Abb. 7: Friedrich Lipp, Atrium, Zuschauersaal, 1926/27, Berlin (in: Zucker / Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 80).

Der zur Bühne hin schmaler werdende und amphitheatralisch ansteigende Raum mit ausladendem Ranggeschoss erzeugt eine dynamische Tiefenwirkung. Der farbliche Raumeindruck wird von Gold- und Rottönen geprägt. Die Wandfelder sind mit expressionistisch gebrochenen und teils vergoldeten Stuckprofilen dekoriert. Die Flächen erstrahlen in Gold- und Bronzefarben mit feinen grünen Linienrahmungen. Aus der glatten blattvergoldeten Decke steigt eine weitgespannte Kuppel auf, die von einem massigen Ringprofil und einem Konsolenkranz eingefasst wird. Die vergoldeten Kuppelstufen sind mit radial ausgerichteten Stuckornamenten in Silber verziert, deren aufgesplitterte und geometrisch gewinkelte Form an die Ornamente der Wandfelder anschließt. Die goldgelb beleuchtete Zentralkuppel erzeugt einen raffinierten Höhenzug, der dem Saal eine zentralraumartige Atmosphäre verleiht. Der Bühnenvorhang aus Seidenplüsch nimmt diesen Farbklang auf und wirkt im Licht wie gleißendes Gold.

Wie der Architekt es selbst beschreibt, ist die Innenraumgestaltung besonders auf ihre Wirkung bei Dunkelheit (d.h. während der Filmvorführung) hin kalkuliert. Das Publikum soll durch die Farbgebung und die Dekoration auf den Filmgenuss eingestimmt werden: „Die Wirkung dieser Farbgebung [sic!] erhöht sich noch bei Dunkelheit durch das von der Bildwand zurückfallende Licht; die metallfarbenen Wände strahlen dann im Dunkel gold und rot, und die aufgesetzten Wand- und Kuppel-Ornamente leuchten diskret hell auf: alles Raum-Erleben löst sich auf in Glanz und Wärme und gibt so eine möglichst günstige Stimmung

zur Einwirkung des Lichtbildes.“<sup>31</sup> Diese ausgefeilte Lichtwirkung hebt auf die bereits oben angesprochene Metaphorik ab, in der das Licht als immanentes Motiv der Filmkunst gedacht wird und gleichzeitig wesentliches architektonisches Gestaltungselement ist. In dieser Besonderheit liegt ein Charakteristikum der Filmpaläste, wobei sich die Bauaufgabe schließlich von den in der Theaterarchitektur gründenden Vorbildern löst und zu einer eigenen Form findet.

Neben den luxurierenden Filmpalästen mit ihrer reichen, von Art Déco und Expressionismus inspirierten Ornamentik, entstehen auch Großraumkinos, die innerhalb der Bauaufgabe Lichtspieltheater die fließende Grenze zur Neuen Sachlichkeit auf fantasievolle Weise ausloten. Diese neusachlichen Filmpaläste sind zwar in der Verwendung von Ornament und Dekoration zurückhaltender, doch zelebrieren auch sie im Inneren einen eleganten Raumeindruck und eine avancierte Architektursprache im Außenbau. Somit symbolisieren sie ebenfalls die architektonische Aufwertung des Mediums Film, das sich mit aufsehenerregenden Innenstadtbauten in unterschiedlichen Architektursprachen materialisiert.

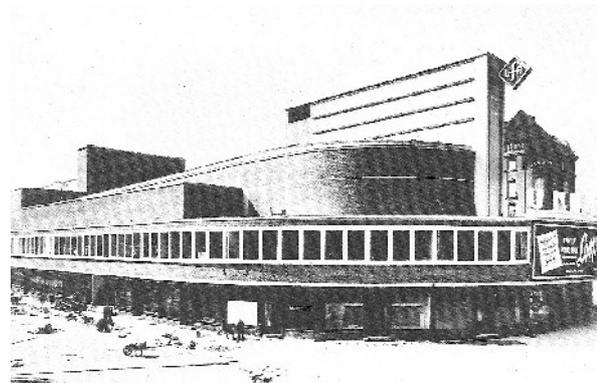


Abb. 8: Erich Mendelsohn, Universum Kino, Straßenfassade, 1927/28, Berlin (in: Baacke 1982, *Lichtspielhausarchitektur*, S. 127).

Exemplarisch ist diese Verfestigung und Ortwerdung am *Universum-Kino* von Erich Mendelsohn (1887–1953) zu erkennen. Mendelsohn bebaut 1927/28 ein Grundstück am Berliner Kurfürstendamm, welches bereits in den vorigen Jahrzehnten als Ort diverser Vergnügungsarchitekturen gedient hat (Abb. 8). Mit dem *Universum* entwirft er ein Großkino, das die Ar-

chitektur der Neuen Sachlichkeit mit der Bauaufgabe Filmpalast verbindet.<sup>32</sup> Die temporären Vorgängerbauten mit ihrer Sensations- und Rummelplatzatmosphäre weichen einem modernen groß dimensionierten Gebäude, welches Mittelpunkt und Blickfang des gesamten Neubauareals darstellt. Mit seiner konkav geschwungenen Gebäudefront schiebt sich der Kinobau in den Straßenraum. Die eigentümliche Dynamik wird durch Fassadengestaltung und Bauanordnung unterstützt, wobei die auffällige Form das zeitgenössisch ungemein populäre Bild des Ozeandampfers zitiert. In der Beschäftigung mit dem Thema Filmpalast im Umkreis der Neuen Sachlichkeit trifft das Medium auf eine Architektenschaft, die gewillt erscheint, sein Zukunftspotenzial voll auszuschöpfen. Mendelsohn möchte mit dem *Universum-Kino* zu einer eigenständigen und modernen Form finden, deren äußerliche Erscheinung sich aus den Funktionszusammenhängen im Inneren ableitet. Bei der Eröffnungsfeier im August 1928 hält er eine flammende Rede, welche die Architekturauffassung der Vertreter der Neuen Sachlichkeit im Hinblick auf das Lichtspieltheater resümiert: „Also kein Rokokoschloß für Buster Keaton. Keine Stucktorten für Potemkin und Scapa Flow. Aber keine Angst auch! Keine trockene Sachlichkeit, keine Raumangst lebensmüder Gehirnakrobaten – Phantasie! Phantasie!“<sup>33</sup> Die Loslösung von noch am Theater orientierten Vorbildern und die Suche nach einer Formensprache, die Radikalität und Funktionalität ausdrücken möchte, markieren einen Punkt, der auf die unumkehrbare gesellschaftliche Integration des Mediums Film hinweist.

Als Beleg dafür, dass sich die Transformation des Films zu einer anerkannten Kunstform auch in kleineren Städten und schließlich in der Provinz vollzogen hatte, sei an dieser Stelle auf die *Kammer-Lichtspiele* in Chemnitz hingewiesen.<sup>34</sup> Das 1925/26 von Erich Basarke (1878–1942) erbaute Kino befand sich in einem historischen Chemnitzer Altstadtgässchen und trat nach außen nur mit seiner schmalen eingebauten Fassade in Erscheinung. Wird im Außenbau, der sowohl auf expressionistische wie auch auf lokale Vorbilder verweist, nur eine dezente Dekoration verwendet, so findet sich im Inneren eine zackenreiche und farbenfrohe Ausschmückung (Abb. 9). Die Wände des Zuschauersaales mit muschelförmigem Grundriss

sind mattrot gestrichen und zeigen eine feingliedrige Dekoration mit goldenen Ornamenten und vegetabilen Mustern. Schlanke, mit rötlichem Edelholz verkleidete Pfeiler sind über zwei Geschosse geführt und gliedern die vorschwingende Rangzone. Die zentrale Kuppel spannt sich 20 m weit über den Saal und wird von einem reich ornamentierten und mit Lichtern bestückten Ringprofil eingefasst. Auf ihrem satten blauen Untergrund entspinnt sich ein dichtgedrängtes Gewirr aus goldenen Ornamenten unterschiedlichster Form. Zacken und rechte Winkel überlagern florale Formen und figürliche Darstellungen. Trotz – oder besser gesagt wegen – der überreichen Deckengestaltung haben zeitgenössische Kommentatoren den feierlichen und konzentrierten Raumeindruck gewürdigt.<sup>35</sup> Die Kuppel fokussiert die architektonische Wirkung und fasst gleichsam den unregelmäßigen Grundriss des Zuschauersaals unter sich zusammen. Das Raumerlebnis ist auf die Leinwand hin gerichtet, deren schlichte abgetreppte Rahmung den feierlichen Charakter zusätzlich unterstreicht. Besonderen Wert legte der Architekt auf die Lichtführung und die Ausgestaltung der Leuchten, deren Fantasiereichtum dem Gesamtensemble eine „festliche, prickelnde“<sup>36</sup> Note verleiht.

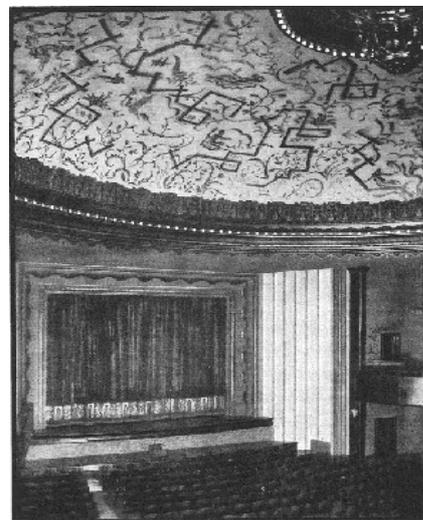


Abb. 9: Erich Basarke, *Kammer-Lichtspiele*, Zuschauersaal, 1925, Chemnitz (in: Höver 1928, *Basarke*, S. 36).

Das Chemnitzer Beispiel zeigt, dass auch abseits der Metropolen eine vitale Kinobaukultur entstanden war, die der allgemeinen Entwicklung, wenn auch mit Verzögerung, folgte. Basarkes *Kammer-Lichtspiele* de-

monstrieren auf anschauliche Weise, dass das Kino auch in malerischen Altstadtgässchen angekommen war. Eingebaut in die bestehende Baustruktur entfaltete das Kino hier seine Wirkung von innen heraus. Neben den modernen Großstadtboulevards mit ihrer gleißenden Lichtreklame hatte der Film auch hier, inmitten verwinkelter Gassen und versteckt hinter historischen Barockportalen, eine feste Heimstatt gefunden. Umso mehr sollte im Innenraum seinem modernen Wesen mit einer Gestaltung Tribut gezollt werden, die zwischen dekorativer Expressivität und feierlicher Sachlichkeit changiert.

### 3.2 Frankreich

In Frankreich war die Abgrenzung der Lichtspielhäuser zu den Theatern weniger scharf als in Deutschland. Häufig wurden bereits bestehende und wirtschaftlich unrentabel gewordene Theater zu Kinos umfunktioniert.<sup>37</sup> Für Pathé, eine der führenden französischen Produktionsfirmen, schuf der heute nahezu unbekannte Architekt Eugène Bruyneel zahlreiche prächtig dekorierte Kinos. Bruyneels *Cinéma Marignan-Pathé* am Champs-Élysées von 1933 ist die Quintessenz des französischen Art Déco der 1920er Jahre, exemplifiziert am Beispiel eines Filmpalastes (Abb. 10).

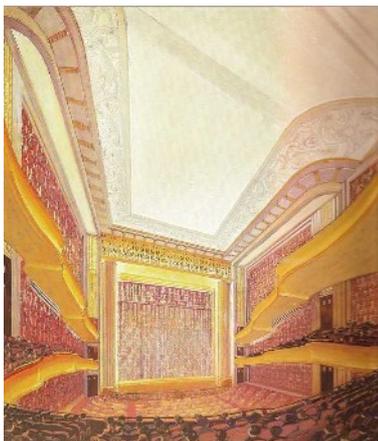


Abb. 10: Eugène Bruyneel, Cinema Marignan-Pathé, Zuschauersaal, 1933, Paris (in: Lacloche 1981, *Architectures*, S. 64).

Der tiefe Raum gleicht einem funkelnden Schmuckkästchen in Rosé, Fuchsia und Goldtönen. Bruyneel engagierte für die Innenausstattung namhafte Künstler und Gestalter, deren Mitarbeit das *Marignan-Pathé* zu

einer Meisterleistung des Art Déco machen. Hoch dotierte Raumkünstler und Kunsthandwerker wie Jacques-Émile Ruhlmann oder Edgar Brandt wirkten an diesem Gesamtkunstwerk mit, was die hohe Attraktivität und Wertschätzung unterstreicht, die der Bauaufgabe zukam.

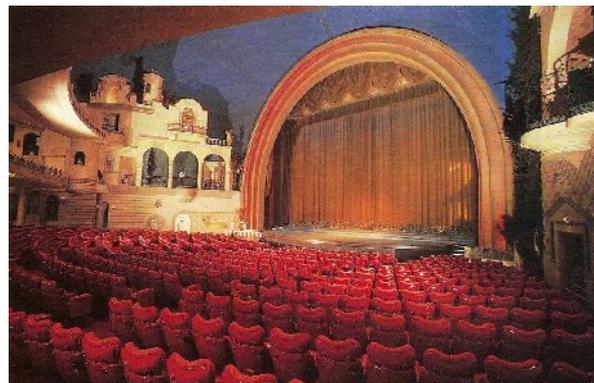


Abb. 11: Bluysen & Ebersson, Rex, Zuschauersaal, 1932, Paris (in: Lacloche 1981, *Architectures*, S. 99).

Einen gestalterisch anderen Weg als die luxuriösen Ausstattungen der Art Déco Filmpaläste beschreiten in den 1920er Jahren die sogenannten *atmospheric cinemas*, welche sich durch Scheinarchitekturen und die Imitation eines naturalistischen Himmels an der Saaldecke (inklusive künstlicher Wolken und Dämmerungssimulation) auszeichnen.<sup>38</sup> Dem Zuschauer wird hier die Illusion vermittelt, er befände sich auf einem fremdländischen Marktplatz und wohne einer Freiluftinszenierung in lauer Sommernacht bei. Das erste europäische Kino, welches diese aus den USA übernommene Mode umsetzte, ist das Pariser *Rex*; erbaut 1932 von den Architekten Bluysen & Ebersson (Abb. 11).<sup>39</sup> Die Illusionswelt der Kinobauten ist hier so konsequent fortgeführt, dass die Filmkulissen gleichsam in den Kinosaal geholt werden und auch als solche in Erscheinung treten. Den Wänden sind maurisch und mediterran anmutende Scheinarchitekturen vorgesetzt, die dem Zuschauer eine fremde Welt suggerieren und reinen Dekorationswert besitzen. Pittoreske Balkons, Türmchen und Statuetten komplettieren die Szenerie, wobei die tiefblaue Saaldecke an einen nächtlichen Himmel denken lässt. Die Bühne wird von einem breiten und großzügig profilierten Bogen eingefasst, der von innen heraus beleuchtet werden kann. Diese technische Spielerei war nur eine von vielen

Sensationen und Annehmlichkeiten, mit denen das *Rex* aufwarten konnte: Uniformiertes Personal, verschwiegene Salons, fünfzigköpfiges Orchester und neueste technische Ausstattung ließen das *Rex* zu einem vielbesuchten Ort im Pariser Nachtleben werden. In der konsequenten Inszenierung ihrer Künstlichkeit können die *atmospheric cinemas* auch als 'wahrhaftigste' aller Kinoarchitekturen interpretiert werden. Zweifelsohne spielen sie am durchgängigsten mit den Motiven der Illusion und der Filmwelt und erscheinen wie die adäquate Illustration zu den oben skizzierten Gedanken Kracauers bezüglich der UFA-Filmstadt in Neubabelsberg.<sup>40</sup> Ihre Mischung aus erlebnisorientierter Unterhaltung, visueller Verführung und Komfort erfreute sich besonders in den USA großer Beliebtheit und fand dort ihre weiteste Verbreitung.

### 3.3 USA

Spätestens seit den 1920er Jahren hatte sich die Vormachtstellung Hollywoods, also der amerikanischen Filmindustrie, auf dem Weltmarkt verfestigt. Das Kino traf in den USA auf einen lukrativen Massenmarkt, der großes ökonomisches Potenzial besaß. Hier entstanden die größten Lichtspieltheater, die mit ihren überbordenden Prunkausstattungen als *Kathedralen des Films* Geschichte machten.<sup>41</sup> Stilistisch hielt man sich hierbei meist an feudale und historische Vorbilder aus Europa, wie beispielsweise sakrale Barockarchitektur oder Renaissancepaläste, und fand vergleichsweise spät zu genuinen, aus der Funktion abgeleiteten baulichen Lösungen.

Das vom Architekturbüro Rapp & Rapp 1925 erbaute *Uptown Theatre* in Chicago zählt zu diesen Prunkkinos, deren überreiches Dekor die europäische Baugeschichte in Gestalt von Barock- und Renaissancemotiven filmreif zitiert (Abb. 12).<sup>42</sup> Das mehrere Geschosse hohe Foyer empfängt den Besucher mit einer hallenartigen Architektur. Die massiven Wandpfeiler, Kolossalssäulen, mächtig ausgebildeten Gesimse und Friese werden ebenso wie die kassettierte Decke von einem ornamentalen Dekorationssystem überzogen. Reliefs, Grottesken, Kassettierungen und Kartuschen erzielen einen Effekt der überflutenden Fülle, die auf den Besucher einströmt. Die Architekten verwenden hierbei das Formenvokabular des spanischen Barocks, dessen Versatzstücke sie fantasiebegabt kom-

ponieren.<sup>43</sup> Die ausladende Doppeltreppe führt in das großräumige und repräsentative Treppenhaus, von wo aus die unterschiedlichen Ebenen des Zuschauersaals zugänglich sind. Die schweren mit unzähligen elektrischen Kerzen ausgestaffierten Deckenleuchter und das Deckengemälde im hinteren apsisartig ausgebildeten Bereich vervollständigen den prunkvollen Gesamteindruck. Durch die Verwendung von architektonischen Würdeformeln, welche die feudale Baugeschichte der Alten Welt zitiert, setzen die Architekten das Kino in eine historische Tradition und gliedern es einem Kanon ein. Im Rekurs auf die europäische Geschichte legitimiert sich der Filmpalast qua seiner Architektur und unterstreicht seinen Daseinsanspruch. Der riesige, mit zwei Rängen ausgestattete Zuschauersaal setzt dieses Dekorationsschema fort. Er bietet Platz für über 4000 Besucher, was nahezu der doppelten Kapazität der Berliner Großkinos entspricht. Doch nicht nur die dekorative Ausstattung imponierte den Besuchern. Das *Uptown Theatre* setzte auch unter technischen Gesichtspunkten und im Bereich kundenorientierter Service neue Maßstäbe, welche exakt auf die amerikanische Dienstleistungskultur abgestimmt waren.<sup>44</sup>



Abb. 12: Rapp & Rapp, Uptown Theatre, Foyer, 1925, Chicago (in: Lacleche 1981, *Architectures*, S. 57).

Dieses Lichtspieltheater der Superlative wurde nur noch vom zwei Jahre später in New York eröffneten *Roxy Theatre* überboten (Abb. 13). Benannt nach dem Kinodirektor und Impresario Samuel L. Rothapfel, ge-

nannt Roxy, war es namens- und maßstabsgebend für Kinos in aller Welt.<sup>45</sup> Die Architekten Walter W. Ahlslager und Harold W. Rambush schufen einen riesigen Gebäudekomplex, der mit seinen fast 6000 Plätzen bei der Eröffnung das größte Kino der Welt war. Die Architektur und Innenausstattung, die sich eines wilden Potpourri aus Renaissance, Gotik, mauresken und barocken Motiven bedient, wurde in der *New York Times* als „Kathedrale des Films“ gefeiert.<sup>46</sup> Der größte ovale Teppich der Welt in der riesigen Eingangsrunde, dem Grande Foyer, war nur einer von vielen Superlativen, mit dem das *Roxy* aufwartete.<sup>47</sup>

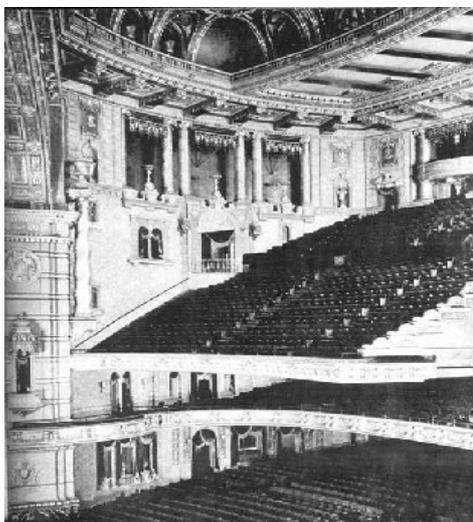


Abb. 13: Ahlslager & Rambush, Roxy Theatre, Zuschauer-saal, 1927, New York (in: Hall 1988, *Seats*, S. 133).

Das *Uptown Theatre* und das New Yorker *Roxy* machen deutlich, wie stark die Filmindustrie die immer größer und spektakulärer werdenden Filmpaläste forcierte, die als wahre Sensationsmaschinen immer mehr Leute in das Kino locken sollten. Durchaus bewundernd kommentiert der französische Künstler Fernand Léger in seinem 1931 erschienenen Aufsatz *New York* die amerikanischen Großkinos. Unter dem Eindruck dieser gigantischen Filmpaläste und ihrer an Monumentalfilme gemahnenden Ausstattung schildert er sie als „unglaubliche Konglomerate aller europäischer und asiatischer Stile; jedes ein kolossales Chaos, zusammengebaut, um unbedingt attraktiv und noch bombastischer zu sein als das Konkurrenzunternehmen nebenan [...]. Je üppiger, desto besser!“<sup>48</sup>

Die Wirtschaftsmacht Hollywoods und der amerikanischen Studios machen die USA in den 1920er Jahren zu dem Land der spektakulärsten Filmpaläste. Dennoch liegt die Leistung besonders der deutschen Kinoarchitekten in der künstlerischen Suche nach einer eigenständigen, aus den Funktionszusammenhängen des Lichtspieltheaters entwickelten Architektur, die des expliziten Zitats der Vergangenheit nicht mehr bedarf. Allen Filmpalästen gemeinsam ist jedoch, dass sie gebaute Manifeste einer sich etablierenden Kunstform darstellen. Innerhalb von nur 30 Jahren hatte sich das Medium Film soweit entwickelt, dass es die improvisierten Jahrmarktszelte und Ladenkinos hinter sich lassen konnte und von nun an in palastartigen und auf Komfort bedachten Wunderkammern Hof hielt.

#### 4. Der Filmpalast zwischen Massenmarkt und Gesamtkunstwerk

Die vorangegangenen Analysen und Betrachtungen haben deutlich gemacht, dass es sich bei den Filmpalästen um vielschichtige Gebilde handelt, denen eine wichtige soziale, wirtschaftliche und insbesondere auch künstlerische Bedeutung in den 1920er Jahren zukommt. Wegen dieser Komplexität ist das Kino als gebaute Örtlichkeit in hohem Maße interessant und aufschlussreich für eine kulturhistorische Untersuchung jener Jahre. Neben der künstlerisch-baulichen Ausgestaltung und der Verwendung bestimmter Materialien und Formen fließen in diesen Kontext auch Faktoren wie Konsum, Alltagskultur, Massenpublikum und Technizität ein.<sup>49</sup> Gerade das Lichtspieltheater bietet einen idealen Ansatzpunkt, um Entwicklungen und Bedeutungsverschiebungen im Zeitalter der Moderne zu untersuchen und zu verdeutlichen.

Bereits früh sind die Lichtspieltheater als soziale und kulturelle Orte im Dienst eines neuen Mediums wahrgenommen worden. Die zeitgenössischen Kommentatoren reflektieren mittels der neuen Filmpaläste die Metamorphose des Film und seines Publikums. Der zweifellos bedeutendste Chronist dieser Entwicklung ist der oben zitierte Siegfried Kracauer (1889–1966), dessen Werk sich schwerpunktmäßig mit dem Film, dem Kino und dessen Örtlichkeiten im Kontext der Großstadt auseinandersetzt.<sup>50</sup> Mitte der 1920er Jahre interpretiert er die Kinobauten als quasi sakrale Orte:

In diesen „Kultstätten des Vergnügens“ werde in fast religiöser Art dem Medium Film gehuldigt.<sup>51</sup> Auch weniger kulturkritische Autoren als Kracauer verwenden ähnliche Termini, um damit das aufregende Großstadtleben modernster Prägung zu porträtieren.<sup>52</sup> Man bedient sich mit dieser Semantik einer soziokulturellen Ausdeutung der Kinobauten, die bereits ein gutes Jahrzehnt vorher durch Hans Schliepmann und sein 1914 erschienenes Standardwerk *Lichtspieltheater* angestoßen wurde.<sup>53</sup> In der sakralen Metaphorik, mit denen die US-amerikanischen Filmpaläste besprochen und beworben wurden, erfährt diese quasi-religiöse Interpretation schließlich eine weitere Steigerung. Diese „cathedrals of the movies“<sup>54</sup> befinden sich auf einer mediengeschichtlichen Entwicklungslinie, welche Film und Kathedrale als visuelles Ausdrucksmittel ihrer jeweiligen Zeitepoche denkt. Hierbei spannt sich der Bogen von Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1832), das die Verdrängung des Mediums Kathedrale durch den Buchdruck am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit thematisiert<sup>55</sup>, bis zu den eingangs erwähnten „Traumhäusern des Kollektivs“ aus Benjamins *Passagen-Werk*, wo das Kino eine neue mediale Gemeinschaftserfahrung einläutet.<sup>56</sup>

Besonders die Innenausstattung und die dekorative Gestaltung der Lichtspieltheater mit ihren vielfältigen Materialien, glänzenden Oberflächen und fantasievollen, oftmals indirekten Lichtwirkungen kennzeichnen für Kracauer diese kultischen Orte, die das Erbe der mittelalterlichen Kathedralen antreten.<sup>57</sup> Die Masse, die ein zentraler Untersuchungsgegenstand seiner Feuilletons ist, findet sich hier – einer Gemeinde gleich – zusammen und sucht Zerstreuung. In seiner großen feuilletonistischen Sozialstudie zu den *Angestellten* (1930) greift Kracauer diesen Ansatzpunkt wieder auf und charakterisiert die Lichtspieltheater als „Pläsierkasernen der Angestelltenheere“, in denen „Glanz Gehalt [wird], und Zerstreuung wird Rausch.“<sup>58</sup> Zerstreuung ist für ihn eine notwendige Bewältigungsstrategie des modernen Lebens und somit menschliches Bedürfnis, welches im Kino sein kurzweiliges Gehäuse findet. Aus diesem Grund interessiert sich der Feuilletonist und ausgebildete Architekt Kracauer auch so sehr für die realen Räume, die die Schnittstelle zwischen Medium und Massenpublikum bilden. Seine Überlegungen streben auf eine kulturkritische

und soziologische Lesart der Kinosäle und ihrer Gestaltung zu.

Gleichzeitig wird dem Medium Film in den 1920er Jahren auch eine Reduktion auf reine Visualität und deren Priorisierung attestiert, welche seinem Wesen entspringt. Die Zweidimensionalität des Abbildes verdrängt das Tiefenerlebnis, das für die menschliche Wahrnehmung einen hohen Stellenwert besitzt. Anhand der verlorenen Unmittelbarkeit reflektiert der anthroposophische Architekt Hermann Ranzenberger die Weltwahrnehmung durch technische Medien und konstatiert ein vermitteltes Erlebnis im „Schein des Scheins, im Schatten des Schattens.“<sup>59</sup> Die sinnliche Erfahrung des Kinopublikums sei hierbei in erster Linie eine visuelle (erst mit dem Aufkommen des Tonfilms auch zunehmend gleichrangig eine akustische). Dieser Interpretation folgend, muss der architektonische Rahmen im Kino hierauf Bezug nehmen und dem menschlichen Verlangen nach Raum, Tiefe und Unmittelbarkeit entgegenkommen. Die Architektur kompensiert den technisch bedingten Mangel der Zweidimensionalität und steht somit in direktem Bezug zum Film.<sup>60</sup> Dieses architektonische Unterfüttern des Kinos im Filmpalast – oder, wie Ranzenberger es nennt, „das Auswattieren der Kinoidee“ – markiert den vollendeten Übergang von Zweidimensionalität (Film/Leinwand) zur Dreidimensionalität (Architektur/Zuschauerraum).<sup>61</sup> Durch die Erweiterung des Mediums in die 3. Dimension mittels räumlicher Gestaltung gelingt es dem Kino in den 1920er Jahren, diese Lücke zwischen dem Medium und seinem Publikum zu schließen. In der Steigerung der filmischen Wirkungsmöglichkeiten verhilft die Architektur dem Medium zu einer noch nicht gekannten Unmittelbarkeit.

In Hinblick auf diesen medienhistorischen Entwicklungsschritt grenzt Kracauer auch die Kinobauten scharf von den wilhelminischen Vergnügungsstätten ab, deren prahlendes, zurschaustellendes Wesen für ihn nicht einem modernen Geist entspringt.<sup>62</sup> Das Moderne am Kino ist die eigentümliche Verschränkung von Örtlichkeit und Medium, die in ihrer Intensität auf die Masse zurückwirkt. In den hier skizzierten kollektiven Illusionsorten findet das Massenpublikum kurzfristige Erlösung im überkomplexen Alltag. In der indirekten Beleuchtung, den Ornamenten, den Vorhängen wird Kracauers Idee der Zerstreuung im wortwörtli-

chen Sinn augenfällig. Das Seherlebnis des Besuchers wird zerstreut. Staunend nimmt er die Aufsplitterungen der expressionistischen Ornamentik, den lichtreflektierenden Goldglanz und die weichen Stofflichkeiten wahr. Die fantasievolle Dekorationslust der Interieurs fängt die Belastungen der Großstadt und die nervliche Überspanntheit auf, um sie gleichzeitig wieder zu stimulieren.<sup>63</sup> Wie der Film selbst gehören also der architektonische Rahmen und die ihn erzeugenden Materialien und Baustoffe zu diesem „Gesamtkunstwerk der Effekte“<sup>64</sup>, dessen Glanz die Masse der Großstadt unwiderstehlich anlockt.

Auch andere zeitgenössische Autoren greifen dieses Thema auf und behandeln es in ihren Arbeiten. In Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* (1932), der zu den bekanntesten Romanen der Weimarer Republik zählt, steht der Glanz für die Sehnsüchte der jungen Protagonistin Doris.<sup>65</sup> Der Glanz der Großstadt in den nächtlichen Straßen mit ihren Leuchtreklamen und Lichtarchitekturen und in den Vergnügungstempeln mit ihren aufregenden Ausstattungen wird zu einem Synonym für Modernität und Lifestyle.<sup>66</sup> Das Kino und in dessen architektonischer Ausformung auch der Filmpalast verkörpern auf ganz besondere Weise diesen Glanz. Der Glanz bedarf des Lichtes und wie oben gezeigt ist das Licht Element des Mediums und zugleich Gestaltungsmerkmal seines Aufführungsortes. Aus diesem Grund legen die Architekten der Filmpaläste, wie die Beispiele *Piccadilly* oder *Atrium* gezeigt haben, auch soviel Wert auf die Lichtführung und die fein abgestimmte, meist durch indirekte Beleuchtung erzielte Atmosphäre.<sup>67</sup> Das ausgeklügelte Lichtkonzept ermöglicht es den metallisch glänzenden Oberflächen, den schillernden Farben und den effekthaschenden Einrichtungen, ihre volle Wirkung zu entfalten. Hierbei ist früh auch auf den sinnbildhaften und sprechenden Charakter der Kinoarchitektur, besonders in Verbindung mit Licht, hingewiesen worden. Es ist wiederum Schliepmann, der erstmals den Kinosaal mit dem Inneren einer (Film)kamera vergleicht und später auch von Mendelsohn in Bezug auf den Zuschauersaal des *Univsum-Kinos* zitiert wird.<sup>68</sup> Diese Bezugnahme von Architektur auf die filmische Produktionssphäre einerseits und auf Wesensmerkmale des Mediums andererseits ist in den 1920er Jahren weiter forciert wor-

den, wobei sich ein reflexiver Umgang mit dem Medium Film in den (Licht-)Architekturen der Filmpaläste feststellen lässt.

Die Filmpaläste als Kristallisationspunkte im Amüsierbetrieb der Großstadt bieten den metaphysisch Unbehausten eine kurzweilige Heimat und evozieren mit ihrer Einrichtung eine exotische und rauschhafte Stimmung.<sup>69</sup> Die vermeintlichen Zufluchtsorte sind jedoch auch unabdingbar mit dem Warencharakter des Films verknüpft und partizipieren an dem sich stetig erneuernden Konsumkreislauf. Darauf weist der Kinobetreiber und Bauherr des New Yorker *Roxy* hin, wenn er geschäftstüchtig konstatiert, dass die Masse der Kinobesucher in seinen Kinos einen Prunk aufsuche, den es in ihren bescheidenen Heimen nicht finde.<sup>70</sup> So vermittelt ihnen der Filmpalast für kurze Zeit die Illusion eines glamourösen und mondänen Lebensstils – ein Glanz, der für fast alle erschwinglich und verfügbar ist.

Bereits in Keuns Romantitel offenbart sich die Doppelbödigkeit, die den Glanz – vermittelt durch den Prunk der Oberfläche – verdächtig macht.<sup>71</sup> Kunstseide deutet auf das Artifizielle des Materials hin, das immer auch Gefahr läuft, zum Surrogat zu werden. Mit Blick auf die Kinos stellt diese Ambivalenz wiederum eine Reflexion des Mediums Film und seines Wirkungskreises dar. Der Glanz der Filmstars, des Jet-Sets und der weiten Welt ist ein Schein, in den sich das Publikum flüchtet und welchen dieses auch ganz konkret im Filmpalast vorfindet. Hierbei verweben sich Architektur, Gestaltung und Medium im Ort des Kinos zu einem sowohl materiellen als auch immateriellen Sehnsuchtsraum. Der reale Raum des Kinosaals weitet sich im Akt des Filmkonsums zu einer verheißungsvollen und verführerischen Erlebniswelt. Die Leinwand und die Kinoausstattung werden zu einer Projektionsfläche für die Träume und Sehnsüchte des Publikums.

## 5. Schlussbetrachtung

Die hier ausgeführten Betrachtungen und Analysen zu den Filmpalästen der 1920er Jahre haben gezeigt, dass der Kinobau zu den vitalsten und ambitioniertesten Bauaufgaben jener Zeit zählt. Mit ihrer Architektur demonstrieren die Prunkkinos die atemberaubende Entwicklung des Films und symbolisieren die noch fri-

sche Verankerung des Massenmediums im Zentrum des gesellschaftlichen Geschehens und die mit ihm verbundenen Sehnsüchte. Der Film ist mit diesen Palästen – ganz gleich ob in Form eines Rokokoschlusses oder eines Ozeandampfers – sesshaft geworden und hat sich in die Innenstädte und damit auch in das Bewusstsein seines Publikums hineingebaut. Wie gezeigt worden ist, handelt es sich hierbei um eine flächendeckende Entwicklung, die ausgehend von den Boulevards der Metropole bis in beschauliche Altstadtgassen ausstrahlt. Die verheißungsvollen Namen der neuen Kinos und ihre spektakulären Werbeanstrengungen agieren vor dem Hintergrund einer effektsuchenden Architektur. In Verbindung mit Illumination und Lichtarchitektur wird der Filmpalast zu einem festen Topos der Moderne und prägt seitdem das Bild dieser Epoche.

Im Blickwinkel eines internationalen Vergleichs ist auf die Besonderheit der deutschen Kinoarchitekturen hingewiesen worden. Namentlich hervorgehoben wurde zeitgenössisch die Authentizität der Architekturen. Die Bauten bedienen sich nicht eines historistischen Zitats, sondern suchen einen eigenen Weg, der sich aus der Modernität der Bauaufgabe und einer fantasievollen gestalterischen Kreativität speist. Anders als in Frankreich oder den USA können sich in Deutschland die historistisch überbordenden Prunkräume oder die *atmospheric cinemas* nicht durchsetzen.<sup>72</sup> Man sucht eine vom historischen Vorbild losgelöste Gestaltung, deren Bezugspunkte in der Innovation des neuen Mediums und der von ihm erschaffenen Scheinwelt zu finden sind.

Wie gezeigt, werden in der Architektur – besonders in der Gestaltung der Innenräume – sowohl Aspekte des Mediums als auch die Sehnsüchte und Bedürfnisse des Massenpublikums verarbeitet. So sind es im Speziellen auch die Innenräume der Filmpaläste, die eine künstliche Aura erschaffen, welche die im Film entworfenen Welten in die Realität des Publikums zu überführen versucht. Der Begriff *Lichtarchitektur* erfährt im Filmpalast seine Vollendung: Licht als technisches Medium und als raumerzeugende Gestaltung gleichermaßen. Darüber hinaus evoziert die häufig eingesetzte indirekte Lichtführung jene charakteristische und weihevollere Atmosphäre, die zusammen mit den vielfach verwendeten Vergoldungen und den

glänzenden Oberflächen die Tendenz zum Sakralen verstärkt. Das auf Effekt komponierte Interieur, das Spiel mit Illusionen und das Erschaffen einer Projektionsfläche für massentaugliche und dennoch individualisierbare Sehnsüchte sind immer wiederkehrende Merkmale. Exotische Versatzstücke vervollkommen das Bild und lassen jenen Raumeindruck entstehen, der für die Kinobauten bestimmend ist. Das Schwellen in Luxus, die abstrahierte Ornamentik und die Tendenz zum Effekthaften sind alles Kennzeichen dieser bewussten Betonung des Dinglichen, die in den Ausstattungen der Lichtspieltheater facettenreich zum Tragen kommt. Die Filmpaläste werden zu kurzfristigen künstlichen Paradiesgärten, welche den internationalen Siegeszug des Mediums dokumentieren. In historischer Perspektive erscheint es allenthalben schlüssig, dass diese „Gesamtkunstwerk[e] der Effekte“ (Kracauer) in der Zwischenkriegszeit ihre Hochphase erleben und mit dem Aufkommen des Fernsehens um 1960 ihrem Ende entgegen gehen.

In ihrer Blütezeit gelingt es den „Traumhäusern des Kollektivs“ (Benjamin), die künstlerische, wirtschaftliche und soziale Etablierung des Mediums zu befördern. Die Filmpaläste sind Weihstätten des Films und stehen für eine moderne Form des kollektiven Konsum- und Kunsterlebnisses. Hierbei erinnert auch der gemeinschaftliche und arbeitsteilige Entstehungsprozess des filmischen Produktes an die mittelalterlichen Bauhöfen der Kathedralen, wo viele Hände und Köpfe zu einem großen Werk beitragen.<sup>73</sup> Die Filmpaläste umkleiden den massenhaften Filmkonsum und heben ihn auf die Ebene anderer Bühnenkünste. Die Arrivierung und Formwerdung des Mediums Film lässt sich an diesen sinnlichen und verführerischen Architekturen ablesen und wird in dieser Form vom Diskurs der Postmoderne wiederentdeckt und fruchtbar gemacht.<sup>74</sup> Das Kino hat sich seine eigene Tradition erbaut, mit der es die errungene gesellschaftliche Stellung und Wirkungsmacht im Straßenbild abbildet.

## Endnoten

1. Vgl. Nelle 2005, *Paradiese*, S. 13–15.

2. Vgl. Benjamin 1982, *Passagen-Werk*, S. 511–523.

3. Die zeichenhaften Charakteristiken, welche die Filmpaläste in ihrer Architektur bereits in den 1920er Jahren ausgebildet haben, wecken in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts auch das Interesse der semiotischen Disziplin. Vgl. Eco 1972, *Semiotik*, S. 333 und de Fusco 1972, *Massenmedium*, S. 76ff.

4. Einen Überblick zum aktuellen Forschungsstand unter Auswertung der umfangreichen Literatur zum Kino der Weimarer Republik bietet Korte 2008, *Filmkultur*, S. 199–215.

5. Vgl. Kreimeier 1992, *UFA*, S. 77–90.
6. Die Kosten für die Tonfilmumstellung werden in Deutschland bis Ende 1932 auf 50 bis 55 Millionen Mark geschätzt. Diese Investitionssumme lässt erkennen, welches Potential die Filmindustrie dem Tonfilm zubilligte. Vgl. Spiker 1975, *Kapital*, S. 52.
7. Die Bezeichnung *Kintopp* für die ersten Kinos geht wahrscheinlich auf einen Artikel von Hanns Heinz Ewers von 1907 zurück. Vgl. Ewers 1907, *Kintopp*, S. 12–14. Siehe auch Baacke 1982, *Lichtspielhausarchitektur*, S. 131. Zur historischen und medialen Entwicklung des Films in Deutschland, exemplifiziert am urbanen Kontext Berlins, siehe Bauer 2007, *Kinogeschichte*, S. 225–279.
8. Bereits Anfang der 1930er Jahre hat Panofsky scharfsichtig analysiert, dass sich der Film in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entgegen einer angenommenen Regel von der Volkskunst zur Hochkunst entwickelt hat. Vgl. Panofsky 1934, *Style*, S. 151.
9. Siehe hierzu Elsaesser 1999, *Kino*, S. 22–56.
10. Kracauer, *Zerstreuung* (1926), in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977, S. 311.
11. Ehrenburg 1931, *Traumfabrik*, S. 32.
12. Vgl. Kreimeier 1992, *UFA*, S. 133–134. Siehe hierzu auch die Regionalstudien im Bereich Kinogeschichte: Lerch-Stumpf 2004, *Zehnerf!*; Paech 1985, *Osnabrück*; Fleer 1996, *Kaiser-Panorama*; Protze 2004, *Oldenburg*.
13. Ausführlich hierzu vgl. Bignens 1988, *Kinos*, S. 31–35.
14. Zum *Cines* von Oskar Kaufmann, vgl. Hansen 2001, *Kaufmann*, S. 281–286.
15. Vgl. Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 31–33; Zucker / Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 12.
16. *Alten Typus* bezeichnet einen traditionellen Theaterrang in Hufeisenform, der nahezu bis an die Bühne herangezogen ist. Ein Rang *neuen Typus* hat fast nur parallel zur Leinwand angeordnete Sitzreihen und nimmt auf die Sichtverhältnisse im Lichtspieltheater Bezug. Erklärung in: Boeger 1993, *Lichtspieltheater*, S. 15.
17. Vgl. Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 1981, S. 446. („Man sah das Leben und Treiben in einem Eingeborenenort von Neumecklenburg, einen Hahnenkampf auf Borneo [...], eine Bordellstraße in Japan, wo Geishas hinter hölzernen Käfiggittern saßen. [...] Man war zugegen bei alldem; der Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt, das Dort und Damals in ein huschendes, gaukelndes, von Musik umspieltes Hier und Jetzt verwandelt.“ Ebd.) - Die Auflösung des Raums ist ein Phänomen, welches bereits im 19. Jahrhundert durch die Beschleunigung des Verkehrs seinen Anfang nimmt und in einem engen Verhältnis zum späteren Kino steht. Vgl. Schivelbusch 1993, *Eisenbahnreise*, S. 38–50.
18. Siehe hierzu besonders Kap. 4 des vorliegenden Artikels.
19. Kracauer 1927, *Kaliko-Welt*, S. 278.
20. Vgl. Morat 2005, *Kino*, S. 229.
21. Vgl. Baacke 1982, *Lichtspielhausarchitektur*, S. 23.
22. Allein in Berlin verzehnfachte sich zwischen 1920 und 1929 die Anzahl der Kinos mit mehr als 1000 Plätzen. Im Jahr 1929 zählten die knapp 400 Berliner Kino 58,5 Mio. Besucher. Vgl. Boeger 1993, *Lichtspieltheater*, S. 9.
23. Vgl. Shand 1930, *Theatres*, S. 24; Zucker / Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 7, 130.
24. Für eine detaillierte Baugeschichte siehe Boeger 1993, *Lichtspieltheater*, S. 68–72.
25. Nach einem Umbau 1948 diente der Bau bis in die 1950er Jahre hinein als Schwimmbad und wurde dann abgerissen.
26. Zur Deutschen Oper, vgl. Heckmann-von Wehren 1995, *Seeling*, S. 72, 224–226.
27. Vgl. Schäfer 1926, *Piccadilly*, S. 91.
28. Das ausgeklügelte Werbekonzept, welches den architektonischen Ausdruck nicht zu stören sucht, wurde von der Fachpresse lobend erwähnt. Vgl. Schäfer 1926, *Piccadilly*, S. 89–90.
29. Vgl. Wedemeyer 1927, *Mercedes-Palast*, S. 633–639. Siehe auch Boeger 1993, *Lichtspieltheater*, S. 82–87.
30. Zur wechselvollen Baugeschichte, siehe Boeger 1993, *Lichtspieltheater*, S. 91–97.
31. Lipp 1927, *Atrium*, S. 335.
32. Das ursprüngliche Gebäude wurde 1969 abgerissen, um dann 1978–80 als äußerliche Kopie unter Leitung des Architekten Jürgen Sawade wiedererbaut zu werden. Vgl. James 1998, *Universum-Kino*, S. 134–143.
33. Zit. nach Boeger 1993, *Lichtspieltheater*, S. 110–111. Mit dem „Rokokoschloss“ spielt Mendelsohn auf das 1925 eröffnete Kino *Gloria-Palast* gegenüber der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis Kirche an. Das von Lessing & Bremer eingebaute Lichtspieltheater war im Romanischen Haus von Franz Schwechten (1895/96) untergebracht und zeigte in seiner prunkvollen Ausstaffierung Anleihen an Barock und Rokoko. Vgl. Boeger 1993, *Lichtspieltheater*, S. 74–79.
34. Vgl. Zucker / Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 128–129. Chemnitz war Mitte der 1920er Jahre mitnichten Provinz, sondern eine veritable Großstadt. An dieser Stelle soll das Chemnitzer Beispiel stellvertretend für die deutsche Situation im Kinobau außerhalb Berlins stehen.
35. Vgl. Otto 1926, *Kammerlichtspiele*, S. 690–691.
36. Ebd., S. 694.
37. Vgl. Lacloue 1981, *Architectures*, S. 114–115.
38. John Ebersson (1875–1964) gilt als Erfinder des *atmospheric cinema*. Er wandte dieses Konzept erstmalig 1922 im *Majestic Theatre* in Houston an. Vgl. Hall 1988, *Seats*, S. 95–99. Siehe auch Zucker / Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 146–150.
39. Vgl. Lacloue 1981, *Architectures*, S. 97–99.
40. Siehe Anm. 19.
41. Vgl. Bignens 1988, *Kinos*, S. 11–13.
42. Eine ausführliche und reich bebilderte Beschreibung bietet Balaban 2006, *Chicago*, S. 75–110.
43. Als Referenz sei hier beispielsweise die Westfassade der Kathedrale in Santiago de Compostela (um 1738) von Fernando de Casas y Novoa angeführt.
44. Zu den Annehmlichkeiten zählten u.a. eine ultramoderne Klimaanlage, Lichtsystem, Wurlitzer Orgel mit 10.000 Pfeifen und eine ganze Armee an Personal. Vgl. <http://www.compassrose.org/uptowntheatre/history2.html>, 30.01.2010.
45. Vgl. Hall 1988, *Seats*, S. 121–135. Der Name *Roxy* zählt bis heute zu den häufigsten Kinonamen weltweit. Siehe Anm. 13.
46. Zit. nach Hall 1988, *Seats*, S. 2.
47. Vgl. ebd., S. 123.
48. Léger 1931, *New York*, S. 217.
49. Zu dieser kontextbezogenen Untersuchung der Sachkultur, vgl. Baudrillard 2003, *Consumer*, S. 99–128. Weiterführend hierzu siehe auch Ward 2001, *Surfaces*, S. 191–227.
50. Kracauer studierte zwischen 1907 und 1913 Architektur in Darmstadt, Berlin und München. Vgl. Heß 1996, *Stadtbildern*, S. 111–129.
51. Kracauer 1926, *Zerstreuung*, S. 311.
52. „Um die Gedächtniskirche herum gruppieren sich die Kinopaläste der großen Gesellschaften, über den Portalen in Flammenschrift anklügend, was drinnen über die Projektionswand läuft, wer von den Lieblichen, den Halbgöttern der modernen Menschheit, den Stars zweier Weltteile zu sehen ist. Weit und mächtig wie Kultstätten eines neuen Baaldienstes weiter draußen am Kurfürstendamm Mendelsohns Universum und an der Kaiserallee der Bebabalast ‚Atrium‘.“ (Moreck 1931, *Führer*, S. 76–788).
53. Schliepmann spricht in seiner Publikation – eine der ersten Arbeiten über die Bauaufgabe Lichtspieltheater überhaupt – mit Blick auf die Kinobauten der Kaiserzeit von einer „verweltlichten Apsis“ (UT-Lichtspiele im *Bavaria*-Haus) und „orgiastischen Kultstätte“ (*Marmorhaus*). Vgl. Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 22, 28.
54. Vgl. Anm. 46.
55. In dem berühmt gewordenen Kapitel seines Buches (*Ceci tuera cela*) sieht Hugo in der Architektur ein über Jahrhunderte tradiertes soziales Kommunikationsmedium, welches in der Kathedrale seine volle Entfaltung findet. Vgl. Hugo, *Ceci*, S. 9–11. Siehe auch Anm. 3. Zu Victor Hugos Architekturtheorie, dargelegt in *Notre-Dame de Paris*, siehe Levine 1982, *Hugo*, S. 139–173.
56. Vgl. Anm. 2. Den medialen Gehalt des Topos Kathedrale ergründen auch die Taufpaten der Postmoderne, Venturi und Scott Brown. Vgl. Venturi / Scott Brown 1977, *Las Vegas*, S. 105.
57. Kracauer spricht in diesem Zusammenhang auch von „optischen Feenlokalen“ und beschreibt die „festlichen Behänge“ und „bunten Glasgewächse“. Vgl. Kracauer 1926, *Zerstreuung*, S. 311.
58. Kracauer 1971, *Angestellten*, S. 91ff.
59. Vgl. Ranzenberger 1929, *Lichtspieltheater*, S. 135.
60. Zucker / Stindt bezeichnen es auch als eine „Tendenz zur Prachtentfaltung“. Vgl. Zucker / Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 145.
61. „Es ist ein quasi Auswärtigen der Kinoidee mit den Elementen und Errungenschaften einer Architekturentwicklung [...]. Er (der Architekt) [...] hat ein Surrogat zu schaffen für das Verlorene und auf seine Art beizutragen, was vom Vollen, Lebendigen des Theaters abstrahiert wurde.“ (Ranzenberger 1929, *Lichtspieltheater*, S. 135).
62. Kracauer rekurriert hier namentlich auf das Weinhaus Rheingold in Berlin von Bruno Schmitz (1905–1907). Vgl. Kracauer 1926, *Zerstreuung*, S. 311.
63. „Das Ideal des ausgeglichenen Vollmenschen ist verlassen, der strebende, tätige, irrende, erschütterte [und man möchte mit Kracauer sagen: der *zerstreute*, A.S.] Mensch der Gegenwart lebt in diesen zackigen Linien [des expressionistischen Ornamentes, A.S.]“ (Michel 1920, *Stimmungswerte*, S. 251).
64. Kracauer 1926, *Zerstreuung*, S. 312.
65. Vgl. Keun 2005, *Mädchen*, S. 45.
66. Vgl. ebd., S. 67.

67. Vgl. Anm. 31. Siehe auch Zucker / Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 77.
68. Vgl. Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 14; James 1998, *Universum-Kino*, S. 142.
69. Vgl. Kracauer 1971, *Angestellten*, S. 95. Hierzu weiterführend auch die lebhaftes Schilderung in: Moreck 1931, *Führer*, S. 191–194.
70. „The vast majority of those attending our theatres are of very limited means. Their homes are not luxurious and the theatre affords them an opportunity to imagine themselves as wealthy people.“ (Zit. nach Bignens 1988, *Kinos*, S. 52).
71. Vgl. Martin 2007, *Glanz*, S. 178.
72. Ein barockisierendes Gebilde wie der Berliner *Gloria Palast* bleibt die Ausnahme. Vgl. Anm. 33.
73. „It might be said that a film, called into being by a co-operative effort [...] is the nearest modern equivalent of a medieval cathedral.“ (Panofsky 1934, *Style*, S. 167).
74. Vgl. Venturi / Scott Brown 1977, *Las Vegas*, S. 9–13.

## Bibliographie

- Baacke 1982, *Lichtspielhausarchitektur*  
Rolf-Peter Baacke, *Lichtspielhausarchitektur in Deutschland*, Berlin 1982.
- Balaban 2006, *Chicago*  
David Balaban, *The Chicago movie palaces of Balaban and Katz. Foreword by Joseph R. DuciBella*, Charleston 2006.
- Baudrillard 2003, *Consumer*  
Jean Baudrillard, *The consumer society. Myths and structures*, London 2003.
- Bauer 2007, *Kinogeschichte*  
Matthias Bauer, „...das Gesicht, das ich enträtseln möchte.“ *Berlin im Spiegel der Film- und Kinogeschichte*, in: *Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert*, hg. v. ders., Tübingen 2007, S. 225–279.
- Benjamin 1982, *Passagen-Werk*  
Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, 5. Band, 1. Teil, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1982.
- Bignens 1988, *Kinos*  
Christoph Bignens, *Kinos. Architektur als Marketing. Kino als massenkulturelle Institution. Themen der Kinoarchitektur. Zürcher Kinos 1900–1963*, Zürich 1988.
- Boeger 1993, *Lichtspieltheater*  
Peter Boeger, *Architektur der Lichtspieltheater in Berlin. Bauten und Projekte 1919–1930*, Berlin 1993.
- <http://www.compassrose.org/uptowntheatre/history2.html>, 30.01.2010.
- Fleer 1996, *Kaiser-Panorama*  
Cornelia Fleer, *Vom Kaiser-Panorama zum Heimatfilm. Kinogeschichten aus Bielefeld und der Provinz Westfalen*, Marburg 1996.
- de Fusco 1972, *Massenmedium*  
Renato de Fusco, *Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen*, Gütersloh 1972.
- Eco 1972, *Semiotik*  
Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972.
- Ehrenburg 1931, *Traumfabrik*  
Ilja Ehrenburg, *Die Traumfabrik. Chronik des Films*, Berlin 1931.
- Elsaesser 1999, *Kino*  
Thomas Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin 1999.
- Ewers 1907, *Kientopp*  
Hanns Heinz Ewers, *Der Kientopp (1907)*, in: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, hg. v. Fritz Güttinger, Frankfurt am Main 1984.
- Hall 1988, *Seats*  
Ben M. Hall, *The best remaining seats. The Golden Age of the Movie Palace*, New York 1988.
- Hansen 2001, *Kaufmann*  
Antje Hansen, *Oskar Kaufmann. Ein Theaterarchitekt zwischen Tradition und Moderne*, Berlin 2001.
- Heckmann-von Wehren 1995, *Seeling*  
Irmhild Heckmann-von Wehren, *Heinrich Seeling. Ein Theaterarchitekt des Historismus*, Münster / Hamburg 1995.
- Heß 1996, *Stadtbildern*  
Tillmann Heß, *Zur Architektur in Kracauers Stadtbildern. Mit einem Exkurs zu Le Corbusier*, in: *Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*, hg. v. Andreas Volk, Zürich 1996, S. 111–129.
- Höver 1928, *Basarke*  
Otto Höver, *Erich Basarke*, Chemnitz 1928.
- James 1998, *Universum-Kino*  
Kathleen James, „Keine Stucktorten für Potemkin und Scapa Flow“. *Großstadtarchitektur in Berlin: der Woga-Komplex und das Universum-Kino*, in: *Erich Mendelsohn. Architekt 1887–1953. Gebaute Welten. Arbeiten für Europa, Palästina und Amerika*, hg. v. Regina Stephan, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 134–143.
- Keun 2005, *Mädchen*  
Irmgard Keun, *Das Kunstseidene Mädchen*, Berlin 2005.
- Korte 2008, *Filmkultur*  
Helmut Korte, *Filmkultur der 1920er Jahre*, in: *Die Kultur der Zwanziger Jahre*, hg. v. Werner Faulstich, Paderborn 2008, S. 199–215.
- Kracauer 1926, *Zerstreuung*  
Siegfried Kracauer, *Kult der Zerstreuung (1926)*, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977, S. 311–317.
- Kracauer 1927, *Kaliko-Welt*  
Siegfried Kracauer, *Kaliko-Welt (1927)*, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977, S. 271–278.
- Kracauer 1971, *Angestellten*  
Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main 1971.
- Kreimeier 1992, *UFA*  
Klaus Kreimeier, *Die UFA Story*, München u.a. 1992.
- Lacloche 1981, *Architectures*  
Francis Laclache, *Architectures de cinémas*, Paris 1981.
- Léger 1931, *New York*  
Fernand Léger, *New York (1931)*, in: *Fernand Léger. Mensch, Maschinerie, Malerei*, hg. v. Robert Fülglister, Bern 1971.
- Lecher-Stumpf 2004, *Zehnerl*  
Monika Lecher-Stumpf, *Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945*, Ebenhausen bei München 2004.
- Levine 1982, *Hugo*  
Neil Levine, *The book and the building. Hugo's theory of architecture and Labroust's Bibliothèque Ste. Geneviève*, in: *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, hg. v. Robin Middleton, London 1982.
- Lipp 1927, *Atrium*  
Friedrich Lipp, *Gross-Lichtspielhaus „Atrium“ in Berlin*, in: *Innen-Dekoration*, Jg. 38, Heft 9, 1927, S. 335–348.
- Martin 2007, *Glanz*  
Ariane Martin, *Glanz und Elend der großen Stadt. Berlin 1931/32 in Irmgard Keuns Roman Das kunstseidene Mädchen*, in: *Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert*, hg. v. Matthias Bauer, Tübingen 2007, S. 173–188.
- Michel 1920, *Stimmungswerte*  
Walter Michel, *Stimmungswerte des expressionistischen Ornaments*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Heft 1, 1920, S. 250–252.

Morat 2005, *Kino*

Daniel Morat, *Das Kino*, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. v. Alexa Geisthövel / Habbo Knoch, Frankfurt am Main / New York 2005, S. 228–237.

Moreck 1931, *Führer*

Curt Moreck, *Führer durch das lasterhafte Berlin*, Leipzig 1931.

Nelle 2005, *Paradiese*

Florian Nelle, *Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast*, Würzburg 2005.

Otto 1926, *Kammerlichtspiele*

Fred Otto, *Die Kammerlichtspiele in Chemnitz*, in: *Deutsche Bauzeitung, Wochenblatt*, Hg. Von Mitgliedern des Architektenvereins zu Berlin, Jg. 60, Heft 85, 1926, S. 689–694.

Panofsky 1934, *Style*

Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures (1934)*, in: *Film theory and criticism. Introductory readings*, hg. v. Gerald Mast und Marshall Cohen, New York u.a. 1974, S. 151–169.

Paech 1985, *Osnabrück*

Anne Paech, *Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz. Osnabrück*, Marburg 1985.

Protze 2004, *Oldenburg*

Judith Protze, *Oldenburger Lichtspiele. Film- und Kinogeschichte(n) der Stadt Oldenburg*, Oldenburg 2004.

Ranzenberger 1929, *Lichtspieltheater*

Hermann Ranzenberger, *Das Lichtspieltheater*, in: *Das Goetheanum. Internationale Wochenschrift für Anthroposophie und Dreigliederung*, Jg. 8, Nr. 17, 21.04.1929. S. 135.

Schäfer 1926, *Piccadilly*

Paul Schäfer, *Das neue Lichtspielhaus „Piccadilly“ in Charlottenburg*, in: *Deutsche Bauzeitung, Wochenblatt*, Hg. Von Mitgliedern des Architektenvereins zu Berlin, Jg. 60, Heft 10, 1926, S. 89–94.

Schivelbusch 1993, *Eisenbahnreise*

Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1993.

Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*

Hans Schliepmann, *Lichtspieltheater*, Berlin 1914.

Shand 1930, *Theatres*

Morton B. Shand, *Modern theatres and cinemas*, London 1930.

Spiker 1975, *Kapital*

Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Zur politischen Ökonomie des NS-Films. Band 2*, Berlin 1975.

Venturi / Scott Brown 1977, *Las Vegas*

Robert Venturi und Denise Scott Brown u.a., *Learning from Las Vegas. The forgotten Symbolism of architectural form*, Cambridge u.a. 1977.

Ward 2001, *Surfaces*

Janet Ward, *Weimar surfaces. Urban visual culture in 1920s Germany*, Berkeley u.a. 2001.

Wedemeyer 1927, *Mercedes-Palast*

A. Wedemeyer, *Neuzeitliche Lichtspieltheater. III. Der Mercedes-Palast in Berlin-Neukölln*, in: *Deutsche Bauzeitung, Wochenblatt*, Hg. Von Mitgliedern des Architektenvereins zu Berlin, Jg. 61, Heft 77, 1927, S. 633–639.

Zucker / Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*

Paul Zucker / G. Otto Stindt, *Lichtspielhäuser. Tonfilmtheater*, Berlin 1931.

## Zusammenfassung

Die heute nahezu vergessenen Filmpaläste der 1920er Jahre entstanden in einer Zeit als der Film als neues Medium seine Pionierphase überwunden hatte und trotz des neuartigen Zaubers, der ihn noch immer umgab, in eine Phase der wirtschaftlichen und vor allem künstlerischen Konsolidierung eintrat. Der Film hatte sich von einem technisch-faszinierenden Jahrmarkt-spektakel zu einem schichtenübergreifenden Medium mit eigener künstlerischer Ästhetik gewandelt. In dieser Zeit vollzieht sich die Wandlung vom populären Volksvergnügen hin zu einem autonomen Kunstanspruch. Diese Formation einer neuen Kunstgattung manifestiert sich in den Bauten, deren mondäner Glanz von den großen Metropolen bis in die entlegenste Provinz strahlt. Von der Peripherie der Rummelplätze ist das Kino in die Mitte der Innenstädte gezogen – eine künstlerische Aufwertung, die sich räumlich beobachten lässt. Es handelt es sich hierbei um eine flächendeckende Entwicklung, die ausgehend von den Boulevards der Metropole bis in beschauliche Altstadtgassen ausstrahlt. In Verbindung mit Illumination und Lichtarchitektur wird der Filmpalast zu einem festen Topos der Moderne und prägt seitdem das Bild dieser Epoche.

## Autor

Arne Sildatke arbeitet an einer Dissertation im Fach Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin (Arbeitstitel: *Die andere Moderne – Deutsche Raumkunst der Weimarer Republik und der Einfluss des französischen Art Déco*). Seine weiteren Forschungsschwerpunkte sind u.a. Design, deutsch-jüdische Architekten, Historiographie der Moderne und Wohnkulturen.

## Titel

Arne Sildatke, *Vom Rummelplatz in die Innenstadt - Zur Formation einer Kunstform am Beispiel der Filmpaläste der 1920er Jahre*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2010 (19 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).