

‚Lichtarchitektur‘. Berliner Kinos des ‚Goldenen Zeitalters‘

Kinos stellen eine sehr konkrete Art der ‚Filmarchitektur‘ dar, die wohl den meisten urbanen Menschen heute vertraut sein dürfte.¹ Allerdings entkoppelt sich seit einigen Jahren im Zuge des Medienwandels der Filmkonsum immer stärker von seiner Bindung an diese etablierten Räume der kollektiven Schau. Seit der Jahrtausendwende ist der Kinobesuch in Deutschland um etwa ein Viertel gesunken.² Die Filmrezeption verlagert sich dabei nicht nur, wie bereits mit dem Aufkommen des Fernsehens in den 1960er Jahren, in die private Sphäre. Vielmehr wird sie vermittels tragbarer und miniaturisierter Abspielgeräte mobil, die Filmschau über Streamingdienste zerstreut sich in diverse, auch private, Räume. Die Corona-Pandemie hat diesen Trend noch einmal krisenhaft zugespitzt. Die Schließungen und Abstandsregeln waren zwar epidemiologisch gut begründet, gefährdeten aber viele der noch verbleibenden Filmtheater in ihrer Existenz.³ Somit ist das Kino als architektonisch gefasster Filmvorführraum noch einmal unter verstärktem Druck geraten, auch wenn er sich bereits aufgrund des Medienwandels ohnehin in einer Art Dauerkrise befindet. Dabei kann das zugleich mediale wie architektonische Dispositiv Kino auf eine schon über hundertjährige Geschichte zurückblicken, in der die Interdependenz von Filmprojektion und gebautem Raum das Kontinuum darstellt.

Ein rasanter Auftakt

Die Architekturgeschichte des Kinos ist eine temporeiche Entwicklung. Schon die typologische Ausformung, spezifische Gestaltung und flächendeckende Verbreitung von Bauten für den Filmkonsum zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte in atemberaubender Geschwindigkeit. Diese Dynamik ist eng mit der Genese der modernen Metropolen, aber natürlich auch mit Entstehung und Verbreitung des Films als Leitmedium der Moderne selbst verzahnt.⁴ Ein Blick auf die Geschichte des Kinos impliziert also immer auch Fragen

der Urbanität und Medialität sowie die grundsätzliche Raumbindung der Filmpräsentation. Selbst ein Zeichentheoretiker wie Roland Barthes konnte an dieser nicht vorbeisehen: „Ich kann, spreche ich vom Kino, nie umhin, eher ‚Saal‘ zu denken als ‚Film‘“, so Barthes leicht irritiert.⁵

Ein Zeitfenster, in dem die Wechselwirkungen von Film und architektonischem wie städtischem Raum besonders deutlich wird, sind die 1920er und 1930er Jahre. Nach dem Ersten Weltkrieg erobern Lichtspielhäuser einen festen Platz im urbanen Gefüge der Großstädte.⁶ Das gilt gerade für das im Folgenden fokussierte Berlin, war die Spreemetropole doch eine der maßgeblichen Kinohauptstädte der Zwischenkriegszeit, sowohl für Filmproduktion als auch für -distribution und -konsum.⁷ Kinoräume traten nun verstärkt aus ihrem bisherigen ‚Schattendasein‘ und rückten in die Mitte der Hauptstadt vor.⁸ In Berlin-Mitte entstanden schon ab 1910 vereinzelt veritable Kino-‚Paläste‘, die das Prestige und die Repräsentativität der Architektur arrivierter Kulturstätten, etwa der Hotels und Theater, auf die neue Baugattung zu übertragen suchten. Diese Veredelung hin zum „Kempinski-artig[en]“ war nötig, um einen größeren KundInnenkreis zu gewinnen und Marktanteile gegen die schnell wachsende Konkurrenz an Kinobetreibern zu halten.⁹ Zunehmend sprachen die Filmvorführräume damit bürgerliche Kreise und nicht mehr nur, wie in ihren tastenden Anfängen, ein proletarisches oder sogenanntes Halbweltpublikum an.¹⁰ Anders als diese aufwendig gestalteten Räume waren die bisherigen Domizile für Filmprojektionen sehr bescheiden gehalten und galten regelrecht als übel beleumdet, ja teilweise sogar als sittlich bedenklich.¹¹ Erinnern wir uns: Ganz am Anfang des Kinos um 1900 standen neben ersten dauerhaften Lokalisationen vor allem auch mobile, ephemere Aufführungsstätten wie Zelte und Schaubuden auf Rummelplätzen.¹² Von diesen ‚ambulanten‘ Aufführungsstätten ohne wirkliche

Ortsbindung, die die Kuriosität der laufenden Bilder betonten, zog das Kino dann in das Varietétheater.¹³ Hier waren häufig bereits *Laternae magicae* zur Projektion von Werbung in Pausen oder am Ende der Varietévorstellung installiert – damit war gleichsam bereits ein örtlicher und zeitlicher ‚Steckplatz‘ für den Filmprojektor beziehungsweise die -projektion vorhanden.¹⁴ Der nächste Schritt bestand in sogenannten Ladenkinos und Kintopps, die oft zugleich als Kneipe fungierten. Die Ausstattung dieser Spielstätten war zumeist äußerst rudimentär.¹⁵ Gleiches gilt für zunächst noch multifunktionale Säle, die auch für Filmprojektionen genutzt werden konnten. Das Kino siedelte sich also zunächst in bestehenden Räumen des Vergnügungsgewerbes an.¹⁶ Zwischen 1905 und 1910 traten dann im Rahmen einer Gründungswelle und veritablen Goldgräberstimmung erste explizite Saalkinos auf den Plan.¹⁷ Auch sie betrieben einen minimalen formalen Aufwand. Innerhalb weniger Jahre bildeten sich dann aber eine repräsentative Architektursprache für das Kino und Strategien der Inszenierung des Filmerlebnisses heraus.¹⁸ Mitverantwortlich dafür war der nun einsetzende Wandel vom sogenannten *Cinema of Attractions* zum narrativen Kino.¹⁹ Das frühe Sensationskino bot vor allem sehr kurze Episoden – letztere kündigten schon einen Wandel hin zu festerer Verortung an. In diesen Clips stellte der Film vor allem auch seine eigenen medialen Möglichkeiten aus. Maßgeblich war eine additive Struktur: Häufig wurden die kurzen Einzelfilme zu bunten Programmen zusammengestellt. Beim Erzählkino wurden längere Bögen geschlagen, die die Assemblage durch das Kontinuitätsprinzip ersetzen; es markierte eine höhere Tonlage, ja einen Kunstanspruch.²⁰

Die Autonomisierung der Lichtspielhausarchitektur

Das reflektieren auch die Architekturen, etwa der Lichtspiele des im 1910–1911 entstandenen *Admiralspalasts* oder der *UT Lichtspiele* im *Bavariahaus* von 1912–1913 in der Friedrichstraße.²¹ Beide waren Teil repräsentativer Unterhaltungstempel und umfassten Restaurants, Cafés, Eis- und Kegelbahnen sowie Klubräume.²² Die Kinosäle selbst waren mit circa 400 bis 800 Sitzen bereits für ein großstädtisches Massenpublikum ausgelegt.²³ Die Komplexe wurden in Eisen- oder Stahlbeton ausgeführt, was stützenfreie Räume und damit eine unverstellte Sicht auf die Leinwand ermög-

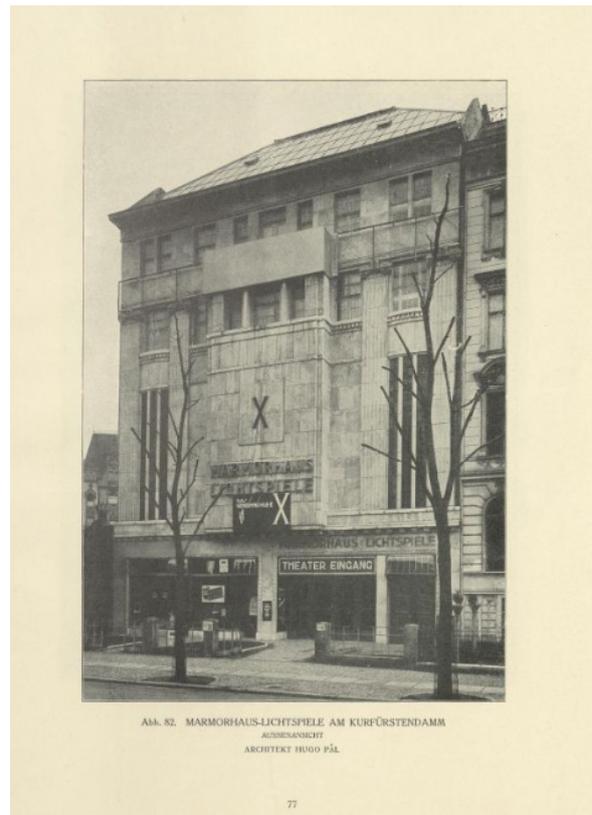


Abb. 1. Hugo Pál, Marmorhaus-Lichtspiele am Kurfürstendamm, 1912–1913, Berlin

lichte.²⁴ Auch wenn die Konstruktionsweise im Inneren nur vom geübten Auge zu erkennen war, waren die Bauten dadurch eigentlich Teil der technisch bestimmten Architekturmoderne und so mit vielen der neuen Bauaufgaben des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie etwa Kaufhäusern, Bahnhof- oder Ausstellungshallen in einer Art Familienähnlichkeit verbunden. Die Fassaden der Kinos, meist in die Straßenfront integriert, folgten noch bewährten Ordnungsschemata.²⁵ Bestimmt waren sie durch Würdeformeln wie Risalitgliederungen, Kolossalgliederungen, Lisenen, Relieffeldern in den Interkolumnien und attikaartigen Abschlüssen. Rücksprünge und Erker verliehen ihnen die Plastizität klassischer Monumentalarchitektur. Aber auch hier kündigen sich Übergänge zur Moderne an: Das *Bavariahaus* etwa wies eine starke Vertikaltendenz auf und wirkt mit seinen fünf Geschossen fast hochhausartig. Durchlaufende Lisenen akzentuierten die Höhenentwicklung der Pfeilerwand in der Friedrichstraße, die durch einen auffallenden Rücksprung und einen darüber auskragen-

den, gleichsam schwebenden Erker gekennzeichnet war. Als Fensterbrüstungen aufgesetzte, hell gerahmte Marmorplatten betonten ansonsten die Flächigkeit der Fassade und vereinheitlichten sie rhythmisch. Damit erinnerte sie insgesamt an diejenige von Alfred Messels berühmtem Kaufhaus *Wertheim* am Leipziger Platz²⁶ – ein dezidierter Bezug zu einem neuen, urbanen Typus, der ebenfalls Schaulust (wenn auch eine auf objekt-hafte Waren bezogene) und Konsumbedürfnis zugleich bediente.²⁷ Ähnlich wie Messels modernes Kaufhaus, das mit der chifferhaft verdichteten ‚Pfeilergotik‘ seiner Fassade und der großzügigen Durchfensterung als markante Verkörperung einer ebenfalls sehr jungen Typologie gelten konnte, deutete auch das *Bavariahaus* seine Nutzung als Kino klar an.²⁸ Die Lage des Kinosaales wurde durch einen Erker zur Taubenstraße markiert, der sich aus dem Mittelrisalit hervorschiebt. Nach Hans Schliepmann, einem frühen Historiker der Kinoarchitektur, konnte dieser als ein sich etablierendes „Symbol“ für das Filmgeschäft gelten – dahinter war tatsächlich die Leinwand platziert.²⁹ Der Saal selbst war fensterlos, ein entscheidender typologischer Unterschied zum aufgebrochenen Warenhaus, das mit perforierter Fassade und Lichthöfen dem Tageslichteinfall wie vor allem der Idee der Einsehbarkeit Tribut zollte. Kinos als prinzipiell introvertierten *black boxes*, die Umgebungslicht möglichst auszuschließen hatten, musste es ungleich schwerer fallen, ihr Innenleben nach außen zu kommunizieren.³⁰ Das zunächst funktional bestimm-

te Bauelement *Erker* konnte hier Abhilfe schaffen, wenn seine geschlossene Front als Fläche für das Spiel von Kunstlicht respektive Träger von Werbung eingesetzt wurde.³¹ Eine zukunftsweisende Lösung zeigte das *Marmorhaus* (Abb. 1) am Kurfürstendamm von 1912–1913, kurzzeitig das größte Kino in Berlin und im Schulterschluss zu den Superlativen der Filmbranche und, ganz gemäß superlativischer Sprache der Filmbranche selbst, als „Sensation“ angelegt.³² Sein fensterloser Erker, auf einem geschlossenen Wandfeld gelegen, bot Platz für die Leuchtschrift mit dem Kinonamen, den Wiederschein von Lichtstrahlern und vor allem Fläche für Filmwerbung.³³ Die medialen Charakteristika des im fensterlosen Innenraum projizierten Lichtspiels wurden mit diesem illuminierten Träger gewissermaßen auch am Äußeren reproduziert.³⁴

Die Raumfolge dieser renommierten Lichtspieltheater bot mit Vestibül, Garderoben und Erfrischungsbuffets stets ein hohes Niveau an Komfort. Die Säle, mit ihren sanft ansteigenden Sitzreihen, Rang und Logen, waren betont traditionell gehalten. Dazu trug die Ausstattung mit Holztafelungen, Stoffbespannungen und Samtvorhängen bei, so dass von der modernen Konstruktionsweise bis auf manchen, wenngleich verkleideten, Unterzug kaum etwas zu erahnen war. Dominant waren die harmonisch abgestimmte Vielfarbigkeit und dezente Musterungen. Kassetierte Decken, teils auch stuckiert, verglast oder verspiegelt, komplettierten die aufwendige Gestaltung. So entstand, trotz einiger Unterschiede in der Disposition zwischen Bauten für Schau- und Lichtspiel, eine traumhafte Theater- oder Opernatmosphäre.³⁵ An die Stelle der Bühne trat nun die Leinwand – unter Wahrung des Vorhanges (Abb. 2).³⁶ Dieser moderne *Screen* wurde weiter in einen gleichsam szenographischen Zusammenhang eingefügt. Durch diese Rückbindung wurde die augenscheinliche Flachheit der Projektionsflächen kompensiert, die bei den frühen, rudimentären Innenarchitekturen noch unkaschiert zu Tage getreten war: Solange das Saallicht noch nicht gelöscht war, wurde hier nun der Mangel an realer Räumlichkeit des Szenenraums durch das architektonische *Framing* aufgefangen.

Zu beobachten war also bisher eine innere wie äußere Integration in die Monumentenlandschaft der Großstadt, die neben allen Anleihen an Theaterbauten bereits einige typologisch eigenständige Akzente mit umfasste.



Abb. 2. Moritz Ernst Lesser, Th. Karsten, Union-Theater im Bavariahaus, Auditorium, 1912–1913, Berlin



Abb. 3. Oskar Kaufmann, Cines-Lichtspiel-Theater am Nollendorfplatz, 1911–1912, Berlin

Selbstbewusstere Formulierungen ließen aber nicht lange auf sich warten: 1913 schuf Oskar Kaufmann, ein bereits sehr bekannter und produktiver Theaterarchitekt (Autor unter anderem des Hebbeltheaters von 1907–1908 und der Freien Volksbühne von 1913–1915), mit dem *Cines* (Abb. 3) am Nollendorfplatz einen ersten, unübersehbaren Akzent im Stadtbild – der Solitär war mit „Kunststein“ verkleidet, einem Material, dem selbst etwas Illusionäres anhaftete.³⁷ Der Bau gab sich durch das Fehlen jeglicher Fenster in ungewöhnlicher Deutlichkeit als Kino-Kasten zu erkennen – nach Schliepmann war damit ein „Musterbau“ entstanden.³⁸ Der reduziert-abstrakte, fast ägyptisierende Klassizismus, der die historisierende Stilarchitektur weitgehend hinter sich ließ, betonte das Kastenartige des monolithischen Baus noch weiter. Unter seinem doppelt geschweiften Walmdach wirkte er wie am bürgerlich-belebten Nollendorfplatz, an der Grenze von Charlottenburg und Schöneberg, abgestellt. Den Zugang ins Dunkel der Kinobox, wurde über dem gerundeten Portalvorbau mit einer archaisch anmutenden Frauengestalt (Abb. 4) bekrönt, offiziell eigentlich eine Allegorie der Gaia, inoffiziell aber *Cinosina* getauft, was die erfolgreiche Identifikation des Baus als filmischer Guckkasten durch das Publikum bezeugte.³⁹ Zur Markierung der Schnittstelle von Hell und Dunkel, von Projektions- und modernem Stadtraum, wurde offenbar eine klassische Übergangsfigur reanimiert: Die alles gebärende Gaia war in der klassischen Mythologie unter anderem die Mutter und zugleich Gattin des Himmelsgottes Uranos („Urania“)

und markierte auch den Übergang vom Erdreich in die oberirdische Sphäre. Diese Figur erfuhr hier nun eine Umdeutung zu einer Personifikation der neuen Illusionstechnik, die das Arkanum im Inneren des archi-

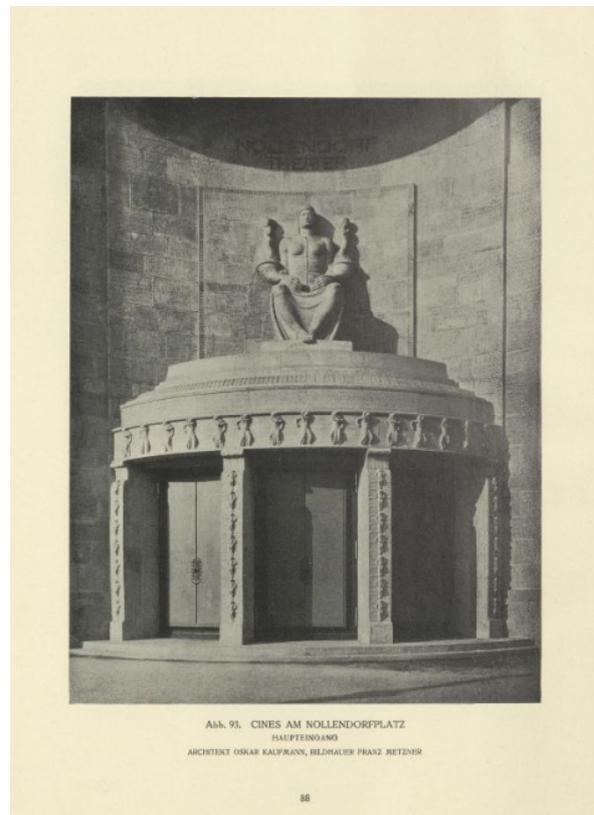


Abb. 91. CINES AM NOLLENDORFPLATZ
HAUPTEINGANG
ARCHITECT OSKAR KAUFMANN, BILDHAUER FRANZ HETZNER

88

Abb. 4. Oskar Kaufmann, Cines-Lichtspiel-Theater am Nollendorfplatz, 1911–1912, Berlin

tektionischen Gehäuses bewachte. Ein rundes, von herabhängenden Leuchten akzentuiertes Oberlicht zitierte beim *Cines* die klassische Ausrichtung derartiger, exklusiver Räume auf ein transzendentes Oben.

Auch die klingenden Kinonamen der Epoche wie *Capitol*, *Forum*, *Odeon*, *Colosseum* oder selbst das eigentlich ja ambivalente *Babylon* formulierten einen klassischen Anspruch und feierten nicht nur das Vordringen des typologischen Neulings *Lichtspielhaus* in die Mitte der Metropole. Sie evokierten ja Räume im Zentrum des Gemeinwesens, Zonen des Zusammentreffens, Foren des gemeinschaftlichen Kultur- und Unterhaltungskonsums und damit eine Art der Soziabilität, die aus dem kollektiven Zuschauen entstehen sollte – hier dem Verfolgen filmischer Dramen. Die Aufwertung erfolgte über den Rekurs auf die stets, auch in ihren populären Formen, erhabene Antike. Herbeizitiert wurden zur Prestigesteigerung aber auch nobel konnotierte Architekturtypen der Neuzeit wie der Palast.⁴⁰

Dass dieses Konzept erfolgreich war, zeigt sich, wenn

man in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg blickt: Der Steglitzer *Titania-Palast* (1928) (Abb. 5) sowie der Schöneberger *Roxy-Palast* (1929) (Abb. 6) transponierten die im Namen evokierte Palast-Referenz dezidiert in eine moderne, skulpturale Formensprache und gingen damit den von der Schachtel am Nollendorfpfplatz markierten Weg konsequent weiter.⁴¹ Ihre Baukörper bestanden aus reduktionistisch behandelten Kuben beziehungsweise Quadern aus Stahlbeton.⁴² Vor allem aber setzten sie die geometrischen Volumina konsequent in Szene – vermittelt des Mediums *Licht*, einer Art Signatur der Filmkunst – effektiver als jede allegorische Bauplastik. Denn die beiden Bauten – der eine ein Solitär, der andere Element einer Reihe – wurden zu wirklichen Leuchtsteinen oder Lichtskulpturen gemacht. Auf innovative Weise kam hier elektrische Beleuchtung zur Dramatisierung der Bauten zum Einsatz.⁴³ Das folgte ganz dem vom Elektroingenieur Joachim Teichmüller 1926–1927 erstmals formulierten Konzept der Lichtarchitektur.⁴⁴ Paul Zucker und Georg Otto Stindt



Abb. 5. Ernst Schöffler, Carlo Schloenbach, Carl Jacobi, Titania-Palast, Berlin, 1928



Abb. 6. Martin Punitzer, Roxy-Filmpalast, Hauptstraße 78/79, Berlin, 1929. Postkarte 1929



Abb. 7. Rudolf Fränkel, Lichtburg, 1929, Berlin, Fotografie von Martin Höhlig, 1929

unterstrichen wenig später nachdrücklich ihre herausragende Rolle speziell für die Kinoarchitektur.⁴⁵ Beim *Roxy* und *Titania* wirkten hinter horizontalen oder vertikalen Fensterbändern platzierte Neonleuchten, Lichtbänder, Leuchtgesimse und -wände, ja sogar die von innen gleichmäßig erhellten Fenster sowie Reklameschriftzüge im Verbund. Das klassische Fassadendekor wurde so durch Illumination ersetzt. Vor allem aber bewirkten die Bauten veritable Leuchtturmeffekte.⁴⁶ Beim *Roxy* überragte ein sogenanntes Nasentransparent, ein illuminiertes Ausleger, den Bau. Beim *Titania* fiel ein schlanker, nur als Ausnahme genehmigter, 30 Meter hoch aufragender Turm, mit 36 Leuchtbändern gegliedert, ins Auge. Er flankierte das zentrale, insgesamt asymmetrisch disponierte Turmmassiv an der Ecke von Schloß- und Gutmuthstraße.⁴⁷ Dieser Akzent bespielte nicht nur die Schiffsmetaphorik und griff damit ein weit verbreitetes Motiv der von Bewegung begeisterten Moderne auf,⁴⁸ vielmehr machte er das Gebäude selbst zu einer Art urbanem Leuchtfeuer – unterhalten mit hohem Stromeinsatz.⁴⁹ Noch buchstäblicher löste diese Metaphorik die Weddinger *Lichtburg* (1929), am Schnittpunkt von Bad- und Heidebrinker Straße und Teil der Gartenstadt *Atlantic*,⁵⁰ mit rotierenden Scheinwerfern auf dem Dachpavillon ihrer Foyer- und Saalrotunde, ein (Abb. 7). Zudem war der geschwungene Teil der Fassade, die über einem gläsernen und hell

illuminierten Erdgeschoß aufragte, seinerseits wieder durch vertikale, schlanke Leuchtstreifen erhellt.⁵¹ Diese Kinobauten strahlten also buchstäblich in die Metropole ab, setzten sich als monumentale Leucht- und Lichtskulpturen ein, die den Stadtraum der modernen Metropole strukturierten – allerdings mit anderen Mitteln als ein klassisches Monument.

Hier entstanden Lichtspiel-Häuser – im konkreten, wie im metaphorischen Sinne. Es kam zu einer Allianz, ja zu einer regelrechten Symbiose der Kinoarchitektur mit dem neuartigen Medium. Im Motiv der Leuchtstreifen wurde der flackernde Rhythmus, ein strukturelles Grundkonstituens filmischer Medialität, in die Kinofassade überführt und im Motiv des Strahlenganges die Technik der Filmprojektion reflektiert. Mit Macht traf der Film, das mit Licht projizierte Medium der alternierenden Bilder, auf die Architektur, die Inkarnation des Massiven und Statischen. Die daraus hervorgehende Konstellation war von Spannung gekennzeichnet: Denn als Kulturtechniken betrachtet waren Architektur und Film ein ungleiches Paar. Die Baukunst ruhte auf dem Fundament einer mehrtausendjährigen Geschichte. Der Film hingegen, solch einer Tradierung entbehrend, vollzog innerhalb von ungefähr zwei Dekaden einen kometenhaften Aufstieg und wurde damit selbst *in toto* zum ‚Star‘, zu einer Ikone der Modernität schlechthin. Die altherwürdige Baukunst nahm sich in Form der Ki-

noarchitektur nun des ambitionierten Newcomers *Film an* – und erfuhr durch diesen eine entscheidende Verjüngung.⁵²

Konvergenzen von Film und Architektur? Zerstreung und Medienreflexion

Was waren oder sind die medialen Charakteristika des Films, gerade im Hinblick auf deren Zusammenspiel mit der Architektur? Gerade ein Blick auf seine zeitgenössische Theoretisierung kann hier Klärung bringen.

Die filmischen Bilder werden durch einen technischen Prozess generiert. Zudem werden sie durch apparative Vermittlung zum Laufen gebracht. Dies hat Walter Benjamin bekanntlich dazu veranlasst, Film und Fotografie als Medien des Auraverfalls zu beschreiben.⁵³ Durch die neuen Medien werde, so Benjamin, eine Dimension des Hier und Jetzt zersetzt. Eine solche singuläre Erscheinung habe die alten Bildmedien noch gekennzeichnet. Im Film, gleichsam einer in der jeweiligen Aufführung geöffneten ‚Konserve‘, gehe die leibhaftige Präsenz verloren. Für Benjamin gelangt statt des klassischen *hic et nunc* im Film die moderne Reproduzierbarkeit auf ihren Gipfel. Die nachfolgende Medientheorie hat diese Thesen stark diskutiert – etwa um zu hinterfragen, ob sich der Film als eine Kunstform, die ja auch Magisches, Mythisches, an das Kultische grenzende Inszenierungen von herausragender Einzigartigkeit in moderner Form in Szene setzt, überzeugend mit dem Konzept des Auraverfalls fassen lässt.⁵⁴ Dabei wäre wiederum, so mein Eindruck, stärker als bisher auch die Rolle der Architektur zu reflektieren: Kompensiert, ja mildert Architektur als räumliche Rahmung für das Medium *Film* dessen unbestrittene Spezifika wie technische Herstellung, apparative Aufführung und massenhafte Rezeption? Oder unterstreichen Kinobauten diese Merkmale eher noch, ja stellen sie sie vielleicht sogar aus und steigern sie damit?

Benjamin hatte selbst schon generell in der Architektur des 19. Jahrhunderts ganz unterschiedliche Strategien ausgemacht, sich auf den unausweichlichen Auraverfall einzustellen und ihn abzuwehren: Einerseits artikuliere sich deutlich die Strategie einer verdeckenden Kompensation, die im forcierten Herbeizitieren altherwürdiger Stilformeln und modischer Prestigemasken bestehe.⁵⁵ Gegen diesen historistischen Schein stemme sich aber, so Benjamin weiter, das offensive Ausstellen

der nackten, prosaisch-sachlichen Dinglichkeit der Gebauten wie etwa in der schon industriell anmutenden Glas-Eisenarchitektur der Passagen.⁵⁶ Stilhülsen als Futterale eines kollektiven Imaginären stehen demnach dezidiert modernen Bauformen gegenüber, die man als ikonoklastisch beziehungsweise ‚barbarisch‘ (und gerade deshalb als Agenten kultureller Modernisierung) beschreiben kann. Durch Transparenz und Typisierung symbolisieren moderne Konstruktionen bereits die Ungreifbarkeit und Vermitteltheit der Produktion, die man als ‚auralos‘ bezeichnen kann.⁵⁷

Der Medienphilosoph unterscheidet zwar diese beiden konträren Strategien klar. Er erkennt aber auch die wahrnehmungsgeschichtliche Klammer um beide Architekturformen: Architektur werde nämlich gerade in der beschleunigten Moderne, so Benjamin, im Modus der Zerstreung wahrgenommen.⁵⁸ Das gelte etwa beim schnellen Durchhasten einer historistisch gefassten Bahnhofsvorhalle.⁵⁹ Durch einen analogen Modus ist, laut Benjamin, aber auch das konsumorientierte Flanieren durch eine Passage bestimmt. Bereits seit Urzeiten sei eine Wahrnehmung von Bauten durch Gewöhnung gegeben. Architekturen würden stets habituell-unfokussiert angeeignet und wären damit schon auf zerstreute Wahrnehmung programmiert. Diese erfährt nun in der gesteigerten Beiläufigkeit der Zerstreung ihre dezidiert moderne Akzentuierung, so Benjamin. Sowohl bereits die historistische als auch ganz besonders die moderne Architektur seien damit nicht mehr Gegenstand kontemplativer Versenkung, vielmehr würden sie Gegenstände einer Oberflächenwahrnehmung.⁶⁰ Gerade sie ist für Benjamin signifikant im Hinblick auf die Tiefenstrukturen der Gesellschaft der Moderne, ihre Fiktionen, Verdrängungen und Selbstmythisierungen.

Zerstreung ist aber auch vor allem ein Begriff, so der Vordenker der Intermedialität weiter, der die Raumkunst *Architektur* mit dem Bewegungsmedium *Film* verbindet. Dispers ist die Wahrnehmung von gebautem Raum aus der Bewegung heraus, unfokussiert ist für Benjamin auch die Perzeption der bewegten Filmbilder aus der fixierten Position vom Kinossessel aus.⁶¹ Sowohl bei der Architektur- wie der Filmwahrnehmung folgte Zerstreung dem Auraverfall, kompensiere ihn aber zugleich. Aus dieser Diagnose leitet der Filmtheoretiker aber nicht nur eine kritische, sondern auch eine

chancenbetonte Perspektive ab. Das gilt zunächst für die Architektur, die besser als jede andere Kunstform für eine zeittypische wie -gemäße Rezeption im Modus der Zerstreuung vorbereitet sei – eine Art negativer Fundus, der in der Moderne einfach aktiviert werden kann. Es betrifft andererseits wiederum auch den Film – ein von Benjamin umfangreicher als für die Architektur entfalteter Gedanke: Der Film bediene zwar durch seine Effekte archaische Schaulust und ein Unterhaltungsbedürfnis, wofür etwa Großaufnahmen eingesetzt würden, und erkunde sonst verborgene Milieus mit der Kamera.⁶² Diese Effekte können aber unter bestimmten soziopolitischen und Rezeptionsbedingungen auch eine analytische Funktion haben, wodurch Genuss und Kritik im Kinosaal zusammenfallen könnten. In der kollektiven Filmschau würden sich die Mitglieder des zerstreungslustigen Publikums gegenseitig kontrollieren, so der hier medienoptimistische Benjamin. Dann diene der Raum gleichsam einer medialen Erhellung: Die von der Filmkamera wahrgenommenen Bilder klärten nämlich über ein optisches Unbewusstes auf.⁶³ Analytisch seien sie auch gerade deshalb, so der Medienphilosoph weiter, weil im Film ja Einzelbilder erst durch Schnitt und Montage zur Sequenz zusammengefügt würden. In das Medium Film sei so, trotz seiner potenziell perfekten Illusionswirkung, stets seine technisch-apparative Signatur eingetragen. Hinter der geschlossenen Oberfläche einer einheitlichen Erzählung bleibe, so Benjamin, stets auch das Fragmentarische präsent. Gerade das Ablaufen einer Sequenz verhindere das Versinken in vom Einzelbild ausgehenden Assoziationsketten. Die nachdrängenden Bilder bewirkten somit einen kruden Schockeffekt, der vorbewusste Wirkung und aufrüttelnde Funktion zusammenführe. Zerstreuung kann somit für Benjamin auch eine analytische wie kritische Kraft entfalten.

Auch der Soziologe und studierte Architekt Siegfried Kracauer, im engen Austausch mit Benjamin stehend, hat mit dem Begriff der Zerstreuung einen ähnlich ambivalenten Modus der Wahrnehmung gekennzeichnet.⁶⁴ Sie gilt ihm als typisch für die urbane Massengesellschaft und ihre Vergnügungsbedürfnisse, vor allem die der neuen Schicht von Angestellten. Kracauer sieht Zerstreuung, darin ist er Benjamin nahe, als Übersetzung von Zerfallsprozessen im System der Künste in die Sphäre der Wahrnehmung. Die bürgerliche Hochkunst

sei im Zeitalter der großstädtischen Massengesellschaft nur noch ein Schatten ihrer selbst, eine Art „Spuk“.⁶⁵ Gerade der Erfolg des Kinos, dieser nicht mehr quasi-religiös goutierten Massenkunst, beweise dies. Die bewusste Oberflächigkeit des Films sei gerade durch seine disparate, gleichsam nur lose zusammengeschnittene Struktur bedingt. In ihr sieht Kracauer, analog zu Benjamin, ebenfalls eine zeitdiagnostische und -analytische Kraft am Werk. Sie müsste letztendlich zur Sprengung des überlebten bildungsbürgerlichen Kulturbegriffes führen und könne eine neuartige, typische weltstädtische Massenkultur etablieren.⁶⁶ Daher dürfe die disparate Beschaffenheit des Mediums *Film*, dem die Struktur der Zerstreuung gleichsam inhärent ist, nicht durch falsche Rahmungen verstellt werden, in die es eingebunden werde. Kracauer denkt hier zunächst an die gängigen Revueprogramme, die 1926 durchaus noch an der Tagesordnung waren: Externe Licht- und Toneffekte (Orchester) dominierten das Kinoerlebnis. Zu den Formen, die die krude Ehrlichkeit des Filmes verunklärten, zählt der ausgebildete Architekt aber eben auch pompöse Kinoarchitekturen, die Filmpaläste. Zwar erkennt Kracauer die Tendenz als zumindest zeitweise notwendig an, in „Palästen der Zerstreuung“ wie dem Berliner *Gloria-Palast* am Kurfürstendamm (integriert in das *Romanische Haus*) Kultstätten des Filmes auf Augenhöhe etablierter Kulturbauten zu schaffen.⁶⁷ Aber diese „optischen Feenlokale“ seien ganz auf eine bloße Verkettung von Effekten abgestellt und stellten damit nur scheinbar eine höhere synthetische Einheit her, wie sie aus traditionellen Kunstformen vertraut sei.⁶⁸ Der eigentliche, tiefere Zweck architektonischer Framings müsse es aber sein, das Abschweifen von der *Zerstreuung* selbst, so paradox das anmutet, und den Ausbruch aus diesem Modus in denjenigen der Kontemplation, zu verhindern. Kontraproduktiv sind für Kracauer daher selbst noch solche Bauten, die scheinbar schon auf die märchenhafte Opulenz und die exzessiven Stilaufgebote der Filmpaläste der ersten Generation verzichten, auf elegante Weise vereinheitlicht wirken und dabei Aura und Prestige des bürgerlichen Theaters erborgten. Selbst hier noch sei der – zu hohe – Preis der angestrebten Würde und Weihe die Fixierung des Kinobesuchers auf räumliche Formen.⁶⁹ Eine zu künstlerische architektonische Rahmung lenke vom medialen Charakter des Filmes ab. Er müsse primär

zweidimensional wahrgenommen werden.⁷⁰ Bemerkenswert dabei ist, dass Kracauer die Bestimmung des Filmes dennoch in einer Illusions- und Immersionswirkung sieht – allerdings um eine nur mit seinen eigenen medialen Mitteln generierte.⁷¹ Es geht ihm nicht prinzipiell um vollständige Desillusionierung. Nur sollte die Zerstreuungserfahrung, die der Film böte, nicht durch von ihm ablenkende szenische Architekturen und ‚Programme‘ diffus gemacht werden – erst dann könne er auch mental und sozial emanzipativ wirken.

Derartige Rufe nach einer reduzierten, medienadäquaten Kinoarchitektur als Katalysator einer neuen Wahrnehmung hat es in der Filmgeschichte immer wieder gegeben. An faktischen und herbeigesehnten Wendepunkten der Geschichte des Films werden häufig Räume verlangt, die sich ganz der ihm eigenen Medialität verschreiben.⁷² Solche Forderungen sind typisch für konzeptuell ambitionierte Ansprüche an das Medium Film, wie sie eben Kracauer formuliert.⁷³

Tatsächlich beginnt sich in der Mitte der 1920er Jahre die Kinoarchitektur im Äußeren wie Inneren vom typologischen Vorbild des Theaters zu lösen, wenn auch zunächst in kleinen Schritten und auch nicht in der von Kracauer geforderten Dimension.⁷⁴ Das wird bereits von außen am zuvor erwähnten *Marmorhaus* ersichtlich, aber auch am Berliner *Piccadilly* von 1925 und dem ihm gegenüberliegenden *Deutschen Opernhaus*, das 1912 von dem anerkannten Theaterbauer Heinrich Seeling als Prestigeprojekt des zur Bauzeit noch selbständigen Charlottenburg geschaffen worden war, sowie am groß ausgelegten *Mercedes-Palast* von 1927 im proletarischen Neukölln.⁷⁵ Die Fassaden der Lichtspielhäuser, beide vom auf Kinobauten spezialisierten und hoch produktiven Fritz Wilms entworfen, wirkten durch Pilaster modern vereinheitlicht, oder, abstrakter, weniger traditionell, durch Rasterung. Die strukturelle Homogenisierung der Fassaden nivellierte diese, trotz der unleugbaren Monumentalität der Bauten, und passte sie an markante Typen der modernen Metropole an, denn entweder war eine Nähe zum Geschäftshaus (*Marmorhaus*) gegeben, oder sie verlieh dem Kinobau die Anmutung eines allgemeinen Veranstaltungssaals (*Mercedes-Palast*). Fast industriell rationalisiert wirkte die Architektur selbst dort, wo sie wieder an die verspieltere Varieté-Tradition anknüpfte, wie etwa beim zwar strukturell das würdevolle Opernhaus spiegelnden,

im Dekor dagegen exotisch auftretenden *Piccadilly*.⁷⁶ Stets aber gerierten sich die Fassaden im Aufriss, trotz allen Aufwandes an appliziertem Dekor, schon recht prosaisch und nicht mehr theaterhaft.⁷⁷ Dahinter wurde dann allerdings wieder ein betont luxuriöser und atmosphärisch dichter, ja einullender Effekt hervorgehoben, was Kracauer, der derartig illusionäre Einhüllung kritisch sah, wohl abgelehnt hätte.⁷⁸ Gestalterische Mittel, wie etwa Ausschmückungen des *Art déco* oder expressionistische Dekorationen waren zudem häufig polychrom, unterstützt durch entsprechend farbige Raumbelichtung.⁷⁹ Dadurch entfernte sich die Raumgestaltung aber doch von der klassischen Rückbindung an das Theater in seiner traditionellen Erscheinung, nicht nur durch Verzicht auf den Rang,⁸⁰ sondern eben durch die ungewohnt zackigen Formen, exotistischen Anklänge und unkonventionellen Farben.⁸¹ Man kann diese Wende in der Innenraumgestaltung des Kinos als prononcierte Ausstellung seiner Kulissenhaftigkeit deuten.⁸² Dieser Turn erfasste zunächst überleitende, vorbereitende Räume wie das Foyer. Aber auch die Säle selbst bekannten sich immer mehr zum Aufbau von Illusion. Sie treten im Wesentlichen zwar nur vor und nach der Projektion in Erscheinung, geben sich aber in diesem kurzen Zeitfenster selbst als eine Art expressive Rahmung für die Filmschau zu erkennen.⁸³ In die begriffliche Matrix Kracauers ist das nur differenziert einzuordnen: Zwar entwickelten die Säle sich vom Modell des bürgerlichen Theaters weg (was er befürwortet hätte) und auf den Film zu, aber sie selbst blieben als Räume zumindest vor und nach der Projektion plastisch überaus präsent und banden damit, gewissermaßen als architektonische Klammer, die Aufmerksamkeit vor und nach dem Film (was Kracauer als problematisch gegolten hätte). Allerdings wäre ihr kulissenhafter Touch auch eine Annäherung an die oberflächenhafte Zerstreuungskultur des Filmes selbst zu deuten – ein Prozess der fast schon reflexiven Spiegelung, so paradox diese Terminologie angesichts des eigentlichen Kracauerschen Kernziels, eben der Zerstreuung, anmuten mag.⁸⁴

Noch deutlicher wurde der hier unzweifelhaft eingeleitete Wechsel, weg von der Tradierung des Theaters, hin zum Eigentlichen des Mediums *Film*, in einer Generation neusachlicher Filmpaläste. Sie versuchten nun zudem auf Dekor, zumindest im klassischen Sinne, zu

verzichten. Hier stand deutlicher denn je das Bestreben im Vordergrund, eine Architektur auf der Höhe der Zeit und des Mediums *Film* selbst zu schaffen. Das vereinfachende Etikett ‚neusachlich‘ könnte irreführen, auch wenn es ein Zeitbegriff ist.⁸⁵ Gemeint ist auch hiermit keine Architektur der vollständigen Zurücknahme. Vielmehr ging es auch bei der ästhetischen ‚Objektivierung‘ um publikumswirksame Inszenierungen, um effektvolle Verschachtelungen mit dem Illusionsmedium *Film*. Trotz – oder gerade wegen ihrer kommerziellen Logik – kann man die neusachlichen Schöpfungen als Mittel dechiffrieren, Medienreflexion bei den Besuchern zu forcieren und damit den Modus einer blendenden, das heißt von der Zerstreung ablenkenden Opulenz, der bei der Einfassung des Films in einem würdig-theaterhaften Rahmen gegeben war, hinter sich zu lassen. Eine gestalterische Strategie war es, im Rahmen einer modernistischen Hülle die Anlehnung an die Filmkulisse bis zum Maximum auszureizen. Das war, wie gesagt, bereits in der Übergangsphase praktiziert worden. Neu war aber nun, in der dezidierten Moderne des Berlins der Weimarer Jahre, die Buchstäblichkeit und Radikalität, mit der diese Anlehnung ausformuliert wurde.

Kulissenhafte Räume für die Filmprojektion

Man kann diese Verbindung von Kino- und Filmarchitektur am besten an Kinobauten Hans Poelzig zeigen. Dieser Großmeister der Moderne arbeitete in den 1920er Jahren ja auch als Filmarchitekt für das ex-



Abb. 8. Hans Poelzig, Deli-Lichtspielhaus, Außenansicht, 1925, Breslau
Fotografie von Albert Vennemann

pressionistische Kino, für die 1917 gegründete UFA mit ihren Ateliers in Tempelhof. Bekanntheit erlangten vor allem seine Pappmaché-Kulissen für den berühmten Film *Golem* von Paul Wegener (1920).⁸⁶ Bemerkenswert erscheint, dass der expressionistische Film selbst zwar vehement Kunstcharakter reklamierte, zugleich aber in seinen Stilisierungs- und Suggestiveffekten an der Grenze zum Surrealen Züge des nun abgelegten *Cinema of Attractions* bewahrte.⁸⁷ Sensationell und aufrüttelnd sollte daher nicht nur die Film-, sondern auch die Kinoarchitektur sein. Poelzig, der 1918–1919 schon mit dem Umbau des *Großen Schauspielhauses* im Auftrag Max Reinhardts zu einer expressiv-suggestiven Großkulisse für Furore gesorgt hatte, baute in den 1920er Jahren mehrere entsprechende Kinos.⁸⁸ Sein *Deli-Lichtspieltheater* (Abb. 8) von 1926 in Breslau – wenden wir den Blick einmal kurz von Berlin weg – präsentierte sich im Außenaspekt erst einmal betont ‚sachlich‘, fast als Aushängeschild des Neuen Bauens.⁸⁹ Seine horizontal, ja streifenartig gelagerte moderne Fassade mit Kunststeinverkleidung war im Erdgeschoß burgunderfarben, in den Obergeschossen in Ocker gehalten und erstreckte sich expansiv auch über das Hochparterre des historistischen Nachbargebäudes. Sie wirkte dabei betont reduziert, ja wie fast mit dem Messer aus Pappe geschnitten. Dazu trugen sowohl die Fensterformen bei, bei denen Poelzig mehrere Einzelfenster in tiefen Laibungen mit übergreifenden Rahmen gruppierte, als auch die fast zur graphischen Chiffre reduzierten Überstände der Flachdächer. Ein vertikaler Aufbau mit einem langen, schmalen Fenster, der nicht über die Fassadenflucht hinaus ragte, verlieh der Fassade einen asymmetrischen Akzent, den man als variierte Reprise der bei früheren Kinobauten üblichen Erker und ihrer Lichtbänder sehen kann.⁹⁰ Hinter dieser beinahe abweisend wirkenden Front ließ Poelzig aber sogleich Elemente expressionistischer Filmkulissen anklingen: In der Vorhalle traf der Eintretende auf parabolisch gewundene Rangaufgänge. Ihre schwungvolle Form war bereits in Skizzen zur Filmstadt des *Golem* angelegt (Abb. 9).⁹¹ Im Zuschauerraum setzte sich die elegante Kurvatur des Ranges über ins Parkett hinabführende Treppen fort. Auch sie griff Grundformen der Filmkulissen auf, die gleichsam von ‚graphischem‘ Schwung bestimmt waren (Abb. 10). Überhaupt ist zwischen dem gesamten Zuschauerraum

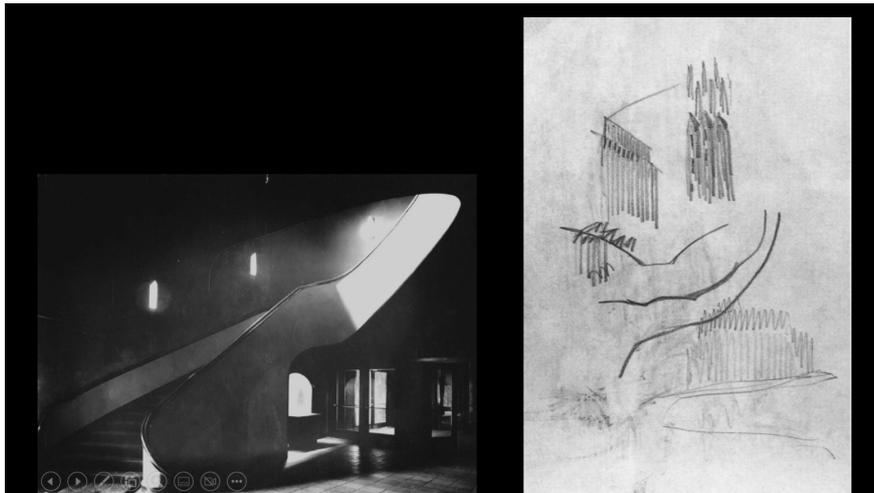


Abb. 9. Hans Poelzig, Deli-Lichtspielhaus, Treppen von der Lobby zum Rang, 1925, Breslau, Fotografie von Albert Vennemann (hier aus Gründen der Demonstration gespiegelt) und Skizze für eine Filmkulisse für den Film »Der Golem« (Ghettomauer), 1920

und der expressionistischen Stadt aus dem *Golem* eine stilistische Verwandtschaft und eine Affinität für das Vertikale auszumachen, auch wenn mit der Materialisierung der gebauten Variante, der Kinoarchitektur, notwendig eine gewisse systematisierende Beruhigung einherging. Der Bogenschwung der Orgelgitter seitlich neben der Leinwand korrespondierte mit im Film wiederholt eingesetzten Tor- oder Brückenbögen. Extravagant war auch die Beleuchtung des Zuschauerraumes, die ein Firmament suggerierte – auch das ein Bezug zur Filmkulisse. Über der Silhouette der nächtlichen Filmstadt flackerte nämlich ebenfalls ein simulierter

Sternenhimmel.⁹² Kinos der 1920er Jahre spielten zwar generell gerne mit dieser Transformation der Decke in einen Scheinhimmel, bei manchen waren Deckenfelder sogar wie ein Verdeck zu öffnen,⁹³ aber hier bei Poelzig wird der Kinosaal eben nicht mit dem realen Umgebungsraum, sondern mit der filmischen Illusion verspannt.

Noch deutlicher wird diese Verschränkung in einem der beiden Berliner Lichtspielhäusern Poelzigs, dem *Capitol* am Auguste-Victoria-Platz (1925), in direkter Nachbarschaft zu Franz Schwechtens neoromanischer Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und dem sogenann-

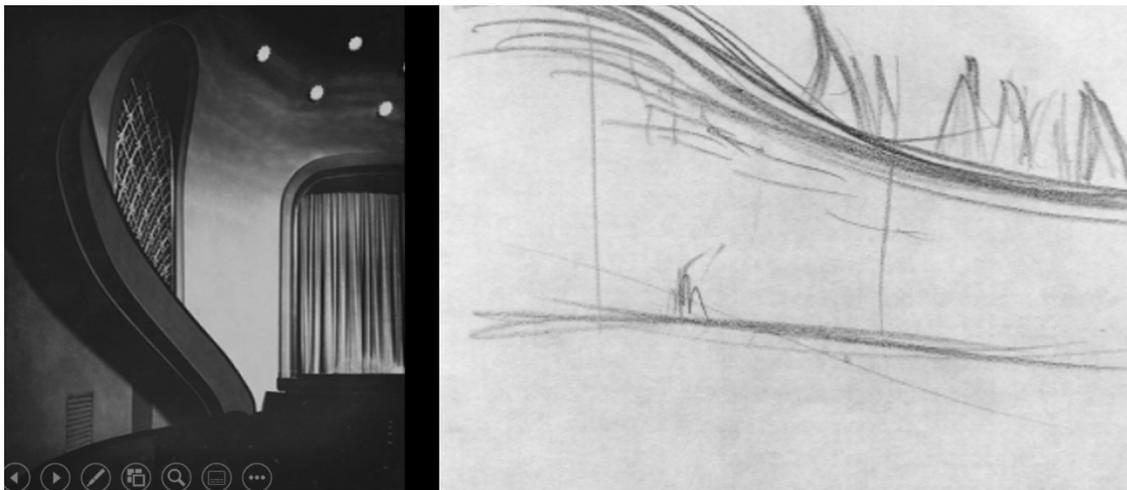


Abb. 10. Hans Poelzig, Deli-Lichtspielhaus, Bühne und Treppe vom Parkett aus gesehen, 1925, Breslau, Fotografie von Albert Vennemann und Skizze für die Filmkulisse für den Film *Der Golem* (Ghettomauer), 1920



Abb. 11. Hans Poelzig, Capitol-Lichtspiele, Treppenaufgang im EG, 1926 Berlin, Fotografie von Albert Vennemann und Skizze für Filmkulisse für den Film *Der Golem* (Alchemistenwerkstatt), 1920

ten neoromanischen Forum.⁹⁴ Die bizarre Windung der dortigen Rangtreppen nahm wiederum ein Filmmotiv auf. Es war in der Wendeltreppe im Turm der Alchemistenwerkstatt des Rabbi Löw aus dem *Golem* eingeführt worden (Abb.11). Den konzeptionellen Hintergrund dieser „begeharen Skulptur“ deren Windungen erforscht werden wollten,⁹⁵ bilden körpermorphologische Bezüge, vor allem zum Ohr – was angesichts des damals in der Entstehung begriffenen Tonfilms als paradox erscheinen mag. Diese motivische Verschränkung mit der Kulisse bewirkt ein vorgezogenes Eintauchen in die Illusionswelt des Kinos. Zusätzlich kommt eine noch grundsätzlichere Verschränkung von Film und Architektur zum Tragen: Poelzig versetzte bei seinen Kinos den gebauten Raum durch eine extravagante Linienführung in Bewegung und adaptierte damit eine Tendenz spezifisch großstädtischer moderner Architektur, die damit in dieser Zeit auf die Mobilisierung des Lebens und Steigerung des Tempos antwortete, für seine spezifischen Zwecke.⁹⁶ Dynamik war und ist aber vor allem das markanteste Kennzeichen des Filmes ab seiner Geburtsstunde, bestand doch die Hauptattraktion des Kinos darin, dass nun Bewegtbilder gezeigt werden konnten. Das macht sich in den motivischen Präferenzen schon des frühen Films fest. Bereits die Brüder Lumière (1897) hatten vielfältige Bezüge zwischen bewegten Objekten wie der Eisenbahn und der Kamera hergestellt: Rasende Züge wurden zum bevorzugten Thema des filmischen Blickes.⁹⁷ Auch versetzte

man die Kamera selbst in fahrende oder schwimmende Bewegung, etwa bei sogenannten *Phantom Rides*.⁹⁸ Dazu brachte man sie auf die Schiene, fixierte sie auf Zugwagen oder montierte sie auf Lokomotiven. Auch Automobile und Gondeln kamen als bewegliche Kameraträger zum Einsatz. Der bewegte Blick war der zentrale Parameter, um diese meist sehr kurzen Filme zur Attraktion zu machen und das Publikum in Erstaunen zu versetzen.

In den meisten Langfilmen mit erzählerischem Anspruch, die sich ab den 1910er Jahren mehr und mehr durchsetzten, war zwar dann die statische Kamera vorherrschend. Aber in Deutschland begann ab 1923/1924, während der Hochzeit des expressionistischen Filmes, ein neuer Schub, die Kamera selbst in Bewegung zu bringen und somit zu „entfesseln“. ⁹⁹ Mittel dazu war die Handkamera. Ihr Einsatz ist mit Namen wie Friedrich Wilhelm Murnau und Karl Freund verbunden. Berühmt ist etwa die eröffnende Kamerafahrt in Murnaus *Der Letzte Mann* (1924), die vom Hotellift durch eine Lobby hin zu einer Drehtür führt – selbst eine Bewegungsmetapher.¹⁰⁰ Hinter der Kamera stand Freund – wobei diese Formulierung eigentlich unpräzise ist: Der Kameramann hatte sich den Apparat nämlich vor die Brust gebunden. Freund arbeitete nicht nur mit Murnau, sondern auch im engen Verbund mit Poelzig. Am *Golem* Wegeners waren Freund als Kameramann und Poelzig als Filmarchitekt an entscheidender Stelle beteiligt. Bewegung schien aber nicht nur immer mehr in den

Film eingelassen, sondern diesen auch mit seinem Kontext zu verbinden. Schon damals wurde ein enger Zusammenhang zwischen der dezidiert apparativen Filmkunst sowie den Zentren des Maschinenzeitalters beobachtet.¹⁰¹ Die moderne Metropole galt als von hektischem Rhythmus, unaufhörlicher Beschleunigung und ständig gesteigerter Verdichtung gekennzeichnet. Kritiker der Großstadt wie des Filmes bemühten auffallend analoge Muster. Nicht nur die Metropole, auch der Film fördere seelische Überreizung oder Zerstreuung und begünstige damit letztlich soziale Zersplitterung.¹⁰² Aber Dynamik wurde eben auch genossen und gefeiert. Es nimmt also nicht Wunder, dass auch in den urbanen Filmstätten vor allem das Bemühen um Dynamisierung spürbar war.

Im schon genannten *Capitol* wurden dazu parabolische Deckenformen in den Treppenhäusern eingesetzt. Dazu trat eine dynamische Linienführung im Zuschauersaal und eine diese akzentuierende Lichtregie, deren geometrische Rückbindung aber auch eine kristalline Struktur und damit Anklänge an eine expressionistische Lichtmetaphysik geltend machte.¹⁰³ Die oktago-

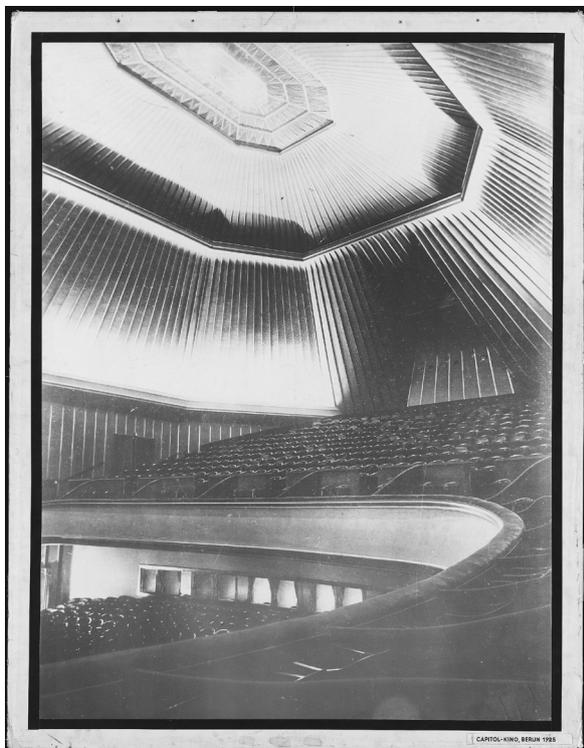


Abb. 12. Hans Poelzig, Capitol-Lichtspiele, Decke Innenraum, Beleuchtung, 1926, Berlin, Fotografie von Albert Vennemann

nale Saalkuppel mit ihren Deckenbahnen erinnerte an einen ephemeren Festbau aus Zeltbahnen, was als ein Tribut an die frühe Zeit der noch mobilen Filmprojektion gelesen werden könnte (Abb. 12).¹⁰⁴ Auch die Fassade des *Capitol* machte einen bewegten Aspekt geltend, dynamischer zumindest als beim etwas früher entstandenen *Deli* in Breslau. Das Charlottenburger Kino, selbst nur durch einen aus dem Flachdach hervortretenden Tambour zu erahnen, war zwar, entgegen den ursprünglichen Entwurfsabsichten, integraler Teil einer breit gelagerten, homogenen Ladenzeilenbebauung, aber Stahlbetonstützen zwischen den Glasflächen zweier langer Fensterbänder verliehen auch dieser übergeordneten Struktur einen formalen Rhythmus, der dem Takt der Metropole zu entsprechen schien, in dem auch das eigentliche Kino aufging.¹⁰⁵ Zeitgenössische Fotografien, die häufig die linke Ecke des Ensembles vom Auguste-Viktoria-Platz aus gesehen ins Bild setzten, betonten so auch die dynamische Fluchtung des Riegels in die Tiefe des urbanen Raumes mit seinen Verkehrsflüssen.¹⁰⁶ Auch im heute noch erhaltenen Berliner *Babylon*-Kino von 1929 am damaligen Bülowplatz, dem dritten Kinobau von Poelzig, bestimmen kinetische Motive die Außenerscheinung des das Kino enthaltenden Blockes.¹⁰⁷ Er war auf dreieckigem Grundriss erbaut und wartete mit einer dynamisch abgerundeten Ecke auf. Gebänderte Umfassungen der Fensterreihen in den beiden Straßenfassaden unter einer weit auskragenden Dachplatte verliehen dem Gebäude einen horizontalen Schwung, der an der Ecke durch kurvierte Balkonbrüstungen unterstrichen wurde. Dieses ‚Dynamogramm‘ wiederholte sich im Innenraum mit der eleganten Linienführung der Rangbrüstung, die sich gleichsam als bewegtes, sich entfaltendes Band in den Saal spannte.¹⁰⁸

Bei einem Zeitgenossen Poelzigs, Erich Mendelsohn, wurde dieses Streben nach Dynamik noch anschaulicher. Der Meister der elegant geschwungenen Linie setzte sie auch bei seinem Berliner Universum-Kino ein, Teil des größeren WOGA-Komplexes (1925–1931) (Abb. 13).¹⁰⁹ Als explizit städtebaulicher Beitrag an der Ecke Kurfürstendamm / Cicero-Straße umfasste das Ensemble Wohnungen, ein Hotel, Kabarett und Kino. Den u-förmig geschwungenen Kinokomplex durchschnitt ein abrupt aufragender Entlüftungsturm, eine weitere, extreme Variante des oben schon benannten



Abb. 13. Erich Mendelsohn, Universum-Kino, Berlin, 1925–1931, Fotografie von Arthur Köster

Turmmotivs. Hier fungierte es primär als Markenzeichen des Hauptmieters UFA, war aber auch metaphorisch als Dampferschornstein lesbar. Die Nordseite des Kinobaus zum geschäftigen Kurfürstendamm bestimmte eine bugartig vorwärtsdrängende Kurvatur, an deren Scheitelpunkt Filmreklame angebracht war.¹¹⁰ Wer an den Geschäften an der Ostseite des Kinokomplexes entlang flanierte und sich dann, den Suggestionen der dynamischen Raumgestaltung folgend, ins Lichtspielhaus hineinziehen ließ, fand eine reduziert gestaltete Treppenhalle vor. Der hufeisenförmige Saal mit Rang war dann von einer ebenso klaren wie dynamischen Linienführung bestimmt. Sie lenkte die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen in innovativer Weise auf die Leinwand, und das viel konsequenter als es in traditionellen Film-,Theatern' der Fall war, auch wenn dies auf Kosten eines möglichst unverzerrten Blickes auf die Leinwand erzielt wurde. Primär die Einführung des Tonfilmes durch die UFA begünstigte neue Raumdispositionen, da der Platz für Orchester und Filmerklärer aus der Stummfilmzeit wegfielen.¹¹¹ En vogue waren nun ovale, fächer- oder eben halbkreisförmige Säle, mit niedrigerer Deckenhöhe als bisher und abfallendem

Plafond. Zugleich führten die Erfordernisse der Akustik zu einer Reduktion des traditionellen Dekors. An seine Stelle trat nun entschiedener denn je elektrische Beleuchtung.¹¹² Der Zuschauersaal des *Universum* realisierte das durch seine spektakuläre Lichtführung. Luminöse Leuchtstreifen, in Form konvergierender Strahlen, deklinierten formale Grundmotive des Planes durch und dynamisierten die Raumerfahrung. Bereits die Lobby als Übergangszone zwischen Außenraum und Saal war durch eine suggestive Lichtinszenierung mit scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten gegliedert. Hier fesselten hufeisenförmige Beleuchtungskörper und u-förmige Lichtbänder den Blick.¹¹³ Geteilt wurde dieser Eingangsraum durch ein Kassenhäuschen aus Milchglas und Bronze mit abgerundeter Front, das wie ein Leuchtbaustein wirkte.¹¹⁴

Dieser intensive, raumübergreifende Einsatz von Licht verlieh dem Begriff *Lichtspielhaus* eine doppelte Bedeutung. Die Medien *Film* und *Architektur* spiegelten sich in diesen dynamisierten wie illuminierten Ensembles wechselseitig. Dabei erfolgte eine scharfe Wendung im Hinblick auf die traditionelle Wahrheits- und Sakralmetaphorik des Lichts: Licht geriet nun zum offensichtlich fiktionalen Schein. Es versinnbildlichte die entlastende Illusion als Hauptaufgabe des Mediums Film. Lichtbündelung im projizierten Strahl – denken wir an das Leuchtturmmotiv zurück – sowie die ihm zugeschriebene Zerstreuung der Wahrnehmung sind nur zwei Aspekte eines Zusammenhanges, der filmische Projektion und Projektionsraum verzahnt. Mendelsohn selbst hat in einem poetischen Text, deutlich der expressionistischen Ästhetik verpflichtet, zur Eröffnung des Kinos eine entsprechende Verschränkung thematisiert.¹¹⁵ Der Architekt setzt darin bei einer Beschleunigungserfahrung an, bei der auch das bauliche Kurvenmotiv eine wichtige Rolle spielt. Er gleitet dann zu einer metaphorischen Beschreibung von gebautem Raum mitsamt dem darinsitzenden Zuschauer als einer Art Kamera weiter.¹¹⁶ Dabei aktualisiert der Architekt alte Theater- und Subjektmetaphern – der Raum als lichtiges Auge, das Subjekt als transparenter *eyeball*. Dass wir es beim *Universum* mit einer gebauten Medienreflexion zu tun haben, unterstreicht aber auch eine weitere Beobachtung am Bauwerk selbst: In den Bandfenstern des ersten Geschosses der Fassadenrundung lässt sich eine Anspielung auf den Filmstreifen sehen.¹¹⁷



Abb. 14. Hans Poelzig, Capitol-Lichtspiele am Zoo, Außenansicht, Berlin, 1925, Fotografie von Albert Vennemann

Lichtspielhäuser und die Reflexion von Urbanität

Schlagen wir, von der Außenwirkung der Architektur ausgehend, einen abschließenden Bogen zurück zu unserer Ausgangsbeobachtung. Denn Kinoarchitekturen verzahnen den Raum für den Film nicht nur mit Eigenschaften filmischer Medialität, sondern auch mit dem urbanen Realraum. Beim *Universum*-Kino strahlten Flutlichter, Leuchtreklamen und Lichtbänder in den Straßenraum hinein. Am deutlichsten wird die Verzahnung mit der Zirkulationszone der Straße wohl bei den zuvor besprochenen *Capitol-Lichtspielen* Poelzigs – vor allem natürlich mit der nächtlichen Straße, dieser Metonymie von Urbanität überhaupt. Ein Lichtbild des Berliner Architekturfotografen Albert Vennemann¹¹⁸ setzte das *Capitol* daher konsequent als prototypische ‚Architektur für die Nacht‘ in Szene (Abb. 14).¹¹⁹ Dabei wurde der moderne Typus des Filmtheaters mit einer Ikonographie des Urbanen, insbesondere der hier im Foto aufgerufenen Straße, in Verbindung gebracht. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte diese als typisch urbane Szenerie einen rasanten Aufstieg erlebt. Zunächst die Generation der Impressionisten und dann die Expressionisten – man denke an Ernst Ludwig

Kirchners Straßenszenen in der Großstadt – hatte den belebten Boulevard als vitalen Raum zelebriert.¹²⁰ In ihm nahmen Kennzeichen der Großstadt wie erhöhte Verdichtung und gesteigerte Zirkulation Gestalt an. Die Straße wurde als Raum einer sozialen wie atmosphärischen Durchdringung wahrgenommen. Bei Regenwetter erschien sie zugleich als Zone einer modernen Melancholie. In den Reflexionen, gerade solchen auf dem bevorzugt nassen Pflaster, verschmolzen die Zeichenwelten der Stadt und ihre diversen Oberflächentexturen im atmosphärischen Bild. Diese malerische Motivkette spannt sich vom Franzosen Gustave Caillebotte über den Amerikaner Childe Hassam bis zum Berliner Lesser Ury.¹²¹ Letzterer, ein Regenstückspezialist, setzte zeitlich genau parallel zum Aufstieg des Mediums Film die von elektrischen Laternen und Autoscheinwerfern illuminierte Metropole in Szene, als glitzernden, reflektierenden wie atmosphärisch dichten Raum (Abb. 15).¹²² Auch gerade Kinoarchitekturen mit ihren kommerziellen Leuchtreklamen und effekthaschenden Lichtreflexen trugen und tragen maßgeblich zu dieser Wahrnehmung der Metropole bei, mit deren Raum sie auf vielen Ebenen korrespondiert.¹²³ Lichtspielhäuser, mehr als nur



Abb. 15. Lesser Ury, Hochbahnhof Bülowstraße bei Nacht, 1922, Öl auf Leinwand, 70 x 100,5cm, Privatsammlung

black boxes für die Projektion, verbinden gestalterisch Film- und Stadtraum, indem sie nach innen wie außen strahlen. Sie leisten einen wichtigen Beitrag dazu, dass auch die Stadt selbst als Raum mit einer eigenen Dramaturgie, als Bühne für soziale Aufführungen oder als Teil eines kollektiven Plots verstanden und genutzt wird.¹²⁴ Mit einer Gestaltung, die im Zeichen von Licht steht, verhandeln Kinobauten dieses Ineinandergreifen von Film und Urbanität auch auf der Ebene der sinnlichen Wahrnehmung. Ginge das Kino als Architektur unter, würde damit auch ein Stück kultureller Selbstreflexion der Stadt und der Medien der Moderne abhandeln kommen.

Das physische Verschwinden des Kinos als Raum wäre aber nicht nur bedauerlich, sondern in gewisser Hinsicht auch ein Anachronismus: Denn aktuell werden Architekturen der Moderne wie Gegenwart – nicht nur Kinobauten – verstärkt mit Begrifflichkeiten der Filmanalyse untersucht. Beobachtet werden dabei etwa architektonische Kadrierungen, Sequenzen, aber auch Montage, Schnitt und Narration – also ‚mediale‘ Techniken des Framings, der Inszenierung und Gestaltung, die Blick und Bewegung strukturieren.¹²⁵ Auch die historische Genese dieses Ansatzes weist übrigens selbst in die erste Hochzeit des Kinos zurück. Erstmals hatte schon Sergej Eisenstein zwischen den 1920er und 1940er Jahren dieses mediale Wechselverhältnis von Film und Architektur theoretisch zu fassen versucht, eine Annäherung, auch neuerdings wieder stärker

thematisiert wurde.¹²⁶ Es wäre fast eine Ironie der Geschichte, ginge die physische Rolle der Kinoarchitektur in ihrem theoretischen Beitrag zur analytischen Erhellung architektonischer Medialität auf und unter – aber das wäre auch nicht das erste Mal in der Moderne, dass ein spezifisches Phänomen aus dem Realraum verschwände, um als generalisiertes Konzept, abstraktes Prinzip oder vielleicht sogar als digitales Remake wiederzukehren.¹²⁷

Endnoten

1 Diese Vertrautheit fast jedes Großstadtbewohners mit dem Kino – anders als mit dem Theater – konstatieren schon im Jahre 1931, also drei Dekaden nach dem Beginn der Film(bau)geschichte: Paul Zucker/Georg Otto Stindt, *Lichtspielhäuser, Tonfilmtheater*, Berlin 1931, S. 9; der Band bietet eine Bestandsaufnahme der Gattung anhand ausgewählter Beispiele aus Deutschland und der Schweiz, mit Seitenblicken auf die angelsächsischen Länder.

2 *Statista Dossier Kino- und Filmwirtschaft*, Hamburg 2017, S. 61.

3 Das gilt vor allem für mittelständische Unternehmen, aber gerade auch für die (partiell) öffentlich geförderten Programmkinos. Dazu: Jochen Kürten, *Corona-Krise: Was wird aus den Kinos in Deutschland?*, in: Deutsche Welle, <https://www.dw.com/de/corona-krise-was-wird-aus-den-kinos-in-deutschland/a-53529007>, 09.02.2021. Einzig Drehgenehmigungen für Filme erhält man während der Corona-Pandemie leichter – die Produktion ist also gegenüber der Rezeption begünstigt.

4 Regionale Forschungen haben allerdings gezeigt, dass der Kinoboom auch schnell die Mittel- und Kleinstädte erfasste, vgl. Andrea Haller, *Frühes Kino zwischen Stadt und Land. Einige Überlegungen zum Verhältnis von Kinoprogrammgestaltung, Kinopublikum und moderner Stadterfahrung vor 1914*, in: *Die tausend Freuden der*

Metropole. Vergnügungskultur um 1900, hg. v. Tobias Becker u.a., Bielefeld 2015, S. 229–258. Die provinziellen Betriebe waren nicht durchweg Familienunternehmen, wie man vielleicht erwarten würde, sondern meist auch Ableger von Ketten wie der UFA, die auch hier die Produktion und Distribution in der Hand hielten. Zum schnellen Aufstieg des Films zum „Leitmedium“ der Moderne, worin sich seine internen Merkmale der Geschwindigkeit und Rasanz spiegelten: Daniel Wiegand, *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*, Marburg 2016, S. 16–17.

5 Roland Barthes, *Beim Verlassen des Kinos [1975]*, in: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt am Main 2006, S. 376–380, hier S. 377. Signifikant vielleicht auch, dass Barthes das Kino verlässt. Zu seinem spannungsreichen Verhältnis zum Medium Film: Guido Kirsten, *Roland Barthes und das Kino. Ein Überblick*, in: *montage av 24 / 1 / 2015*, S. 9–29.

6 Vgl. die Beiträge in: *Die Alte Stadt. Vierteljahrszeitschrift für Stadtgeschichte. Stadtsoziologie und Denkmalpflege*, 28. Jahrgang 3 / 2001.

7 Im internationalen Horizont genoss die Berliner Kinoarchitektur den Ruf, besonders innovativ und typologisch avanciert zu sein, vor allem auch, weil sie sich vergleichsweise weit vom Vorbild der Theaterbauten emanzipierte, ein Punkt, der unten noch vertieft wird, vgl. Peter Boeger, *Die Architektur der Lichtspieltheater in Berlin. Bauten und Projekte 1910–1930*, Berlin 1993, S. 16.

8 Dazu und zum Folgenden: *Einleitung. Von der Bude zum Palast*, in: *Kinoarchitektur in Berlin 1895–1995*, unter Mitarbeit v. Astrid Bähr, Martin Bröcker, Simone Holert und Marianne Ritthausen, hg. v. Sylvaine Hänsl und Angelika Schmitt, Berlin 1995, S. 5–30; Arne Sildatke, *Vom Rummelplatz in die Innenstadt. Zur Formation einer Kunstform am Beispiel der Filmpaläste der 1920er Jahre*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2010, S. 1–19, <http://edoc.hu-berlin.de/18452/8082>, 05.02.2021.

9 Hans Schliepmann, *Lichtspieltheater. Eine Sammlung ausgeführter Kinohäuser in Gross-Berlin*, Berlin 1914, S. 11. Die Publikation des Berliner Architekten und Kunstschriftstellers gilt als erste Monographie zur Kinoarchitektur in Deutschland. Mit der oben genannten Nobilitierung musste nicht unbedingt der Ausschluss proletarischer Zuschauer einhergehen. Die differenzierte Preispolitik der meisten Kinobetreiber lässt sich als Strategie deuten, ein breiteres soziales Spektrum zu bedienen als Theater und Oper.

10 Zur eher proletarischen Note der Anfänge: Christian Maintz, *Einleitung. Theater und Film, Historische Präliminarien*, in: *Schaulust. Theater und Film-Geschichte und Intermedialität*, hg. v. dems., Münster 2002, S. 5–36, hier S. 10; abweichend zur sozialen Heterogenität des Publikums sowohl der frühen Wanderkinos, die auch lokale Honorationen anzogen, als auch der ersten festen Etablissements, die schon früh in guten Innenstadtlagen zu finden waren: Haller 2014, *Frühes Kino zwischen Stadt und Land*, S. 236; zur interdependenten Transformation von Publikum und Spielstätten auch: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 9–10. Boegers differenzierte Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Berliner Kinos in den 1910er und 20er Jahren unterscheidet fünf Wellen.

11 Die neuere Forschung zum frühen Kino hat allerdings erwiesen, dass bei den allerersten Filmprojektionen der Brüder Lumière in Paris und Skladanowsky in Berlin (1895) eher ein zahlungskräftiges Publikum anwesend war. Zur Hochpreispolitik der Lumières bzw. der Lumière-Lizenznehmer: Martin Loiperdinger, *Film und Schokolade. Stollwerks Geschäfte mit lebenden Bildern*, Frankfurt 1999, S. 148–149, 155. Dazu und auch zum eher bürgerlichen Zielpublikum der Skladanowskys: Herbert Birett, *Lichtspiele. Das Kino in Deutschland bis 1914*, München 1994, S. 71–72.

12 Hans Borgelt, *Filmstadt Berlin*, Berlin 1979, S. 9–12; Rolf-Peter Baacke, *Lichtspielhausarchitektur in Deutschland. Von der Schaubude zum Kinopalast*, Würzburg 1982, S. 19; Michael Hanisch, *Auf den Spuren der Filmgeschichte. Berliner Schauplätze*, Berlin 1991, S. 18. Zwar setzten die Brüder Lumière für ihre erste kommerzielle Filmprojektion schon auf einen fixen Saal, aber auch dieser war nur temporär angemietet. Vor allem die internationalen Lizenznehmer, die die Technik wie Filme der Lumières verbreiteten, gastierten stets nur auf begrenzte Zeit in den europäischen Großstädten (in der Regel ein bis zwei Monate, im längsten dokumentierten Fall drei Jahre) und gerade das „Jahrmarktskino“ folgte einem ambulanten Modus. Dazu: Corinna Müller, *Anfänge der Filmgeschichte. Produktion, Foren und Rezeption*, in: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hg. v. Harro Segeberg, München 1996, S. 293–324, hier S. 300–314.

13 Dazu sowie zur frühen Geschichte des Kinos – als räumliches Dispositiv: Baacke 1982, *Lichtspielhausarchitektur*, bes. S. 11–22.

14 Nach Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 8–11 waren die Varietés also gleichsam schon technisch vorbereitet zur Aufnahme des Kinos. Schliepmann beschäftigt sich vor allen Ausführungen zur Architektur erst einmal mit der Technik des Projektionsapparates (S. 5–7) – und den daraus folgenden Konsequenzen für die Raumdisposition. Vgl. dazu auch die Beiträge in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 8 / 1999 (Film und Projektionskunst)*.

15 Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 10 spricht hier noch von „Schauhäuschen“ ohne architektonischen Anspruch, nur gemäß pragmatischen Erwägungen in bestehende Etablissements integriert.

16 Nach Zucker/Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 9 wurde dessen Funktion der Unterhaltung und Zerstreuung nach der festen Etablierung des Kinos als Massenvergnügen dann von diesem aufge-saugt. Zirkus, Variété, Bierkonzert und Tanzlokal seien damit veraltet gewesen.

17 1905 existierten in Berlin 21 Kinos, 1907 bereits 132, vgl. Haller 2014, *Frühes Kino zwischen Stadt und Land*, S. 236. Im Jahr 1913 bestanden bereits 168 polizeilich erfasste „Kintöpfe“, Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 8. 1933 waren dann übrigens schon 381, vgl. *...Film...Stadt...Kino...Berlin...*, hg. v. Uta Berg-Ganschow und Wolfgang Jacobsen, Berlin 1987, S. 49.

18 In Preußen wird die bauliche Disposition und Ausstattung von Kinos im Jahre 1912 rechtlich in der preußischen Lichtspieltheaterverordnung geregelt (Einleitung 1995, S. 5, Nr. 7). Sie ist vor allem hinsichtlich des Brandschutzes, wegen der Entflammbarkeit des Filmmaterials, relevant: Zelluloid bestand aus Trinitritcellulose (Zellulosenitrat) und Kampfer (als Weichmacher) und war deshalb sehr leicht entzündlich. Zum Brandschutz schon am Projektionsapparat selbst schon historisch: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 6–7; neuer: Birett 1994, *Lichtspiele*, S. 106–107; Gerhard Kemner und Gelia Eisert, *Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films*, Berlin 2000, S. 131–132. Beim typologischen Vorläufer des Kinos, dem Theaterbau, waren seit den 1880er Jahren schon entsprechende baupolizeiliche Verordnungen in Kraft getreten: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspielhäuser*, S. 13–14.

19 Zu diesem gleitenden Wandel, bei dem die Faszination durch die Darstellung von Attraktionen und erzählerisches Bedürfnis als eng miteinander verzahnt – und keinesfalls nur als gegensätzlich – gedacht werden müssen: Haller 2014, *Frühes Kino zwischen Stadt und Land*, S. 250–251; Norbert M. Schmitz, *Weshalb die Brüder Lumière nicht den Film erfanden – Überlegungen zur medialen Form des kinematografischen Bewegungsbildes*, in: *Auf dem Sprung zum*

bewegten Bild. Narration, Serie und (proto-)filmische Apparate, hg. v. Lars C. Grabbe u.a., Köln 2013, S. 115–140, hier S. 121–126; Thomas Elsaesser, *Eine Erfindung ohne Zukunft. Thomas A. Edison und die Gebrüder Lumière*, in: ders., *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002, S. 47–68; zum ‚Cinema of Attractions‘: Tom Gunning, *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in: *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, hg. v. Thomas Elsaesser und Adam Barker, London 1990, S. 56–62.

20 Die längeren Präsentationen, die in mehraktigen Darbietungen analog zum Drama dargeboten wurden (sog. Aufregungspanantomimen), folgten zwar einem Bedürfnis des Publikums, aber brachten ein ökonomisches Problem mit sich: Die Verweildauer des zahlenden Zuschauers bzw. der Zuschauerin verlängerte sich. Kompensation durch höhere Preise für die Kinovorführung war die Folge. Dazu: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 8–9; *Einleitung* 1995, S. 6, Nr. 7. Dieser erhöhte Anspruch eines gesellschaftsfähig gewordenen Kinos sowie die längere Verweildauer der nun zur Aufführung gebrachten „Dramen“ verwandelten (so Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 19) die Provisorien zu echten Lichtspieltheatern. In den 1920er Jahren gipfelt diese Entwicklung in der Erhebung des sog. ‚Dreistünders‘ zum filmischen Standardformat, was vor allem einer internationalen Konkurrenz geschuldet war. Zu Letzterem: Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, 1907–1912*, Stuttgart 1994, S. 218.

21 *Admiralspalast*: Friedrichstraße 101–102 / Planckstraße 10, Heinrich Schweitzer, Franz Nagle, Bruno Paul, Gebäude erhalten, Kino umgenutzt; Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 101–102; Ausführlich: Jost Lehne, *Der Admiralspalast die Geschichte eines Berliner ‚Gebrauchs-Theaters‘*, Berlin 2006; *UT Lichtspiele*: Friedrichstraße 180 / Taubenstraße 11–13, Moritz Ernst Lesser / Th. Karsten, Gebäude erhalten, Kino zerstört. *Handbuch für Eisenbetonbau, Bd. 11: Gebäude für besondere Zwecke*, Berlin 1915, S. 206–207; Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 104–105; Hanisch 1991, *Auf den Spuren der Filmgeschichte*, S. 245.

22 Schliepmann (1914, *Lichtspieltheater*, S. 21), spricht hier mit der für ihn typischen Ironie von einer Art „Thermenleben in nordisch moderner Umdichtung“.

23 Beim *Admiralspalast* wurde der Saal zu später Stunde nach Entfernen der Bestuhlung noch für Tanzveranstaltungen genutzt, vgl. Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 105. Zum Massenbezug (neben vielen anderen auch in der Folge zur Sprache kommenden Aspekten): Siegfried Zielinski, *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Hamburg 1989, S. 68–74.

24 Das Lichtspieltheater im *Bavariahaus* war das erste in Stahlbeton ausgeführte in Berlin. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 16. Die meisten Kinos wurden allerdings als Stahlskelettkonstruktionen ausgeführt.

25 Zu diesem Prinzip des Einbaus von Kinos in schon bestehende Architekturen, dann auch in neu entstehende Geschäfts- oder Hotelhäuser, die sich ihrerseits wieder in die Fassadenflucht der Straße einfügten: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 14–15.

26 Leipziger Straße 132–133; ab 1896/1897, 1954 abgerissen.

27 Durch fotografische Abbildungen umfassend (wenn auch ohne Darstellung der subtilen Farbigkeit des Baus) dokumentiert in: Alfred Messel, *Der Wertheim-Bau. Einzelheiten seiner Facaden und seiner Innenräume, sowie Grundriss und Durchschnitt, nach den Entwürfen von A. Messel in den Jahren 1896–1897 ausgeführt von Messel & Altgelt*, Berlin 1899; das neuere Standardwerk ist: Robert Habel, *Alfred Messels Wertheimbauten in Berlin. Der Beginn der mo-*

deren Architektur in Deutschland. Mit einem Verzeichnis zu Messels Werken, Berlin 2009.

28 Die frühen Kinos waren ja auch in Geschäftshauskomplexe integriert – s. eben *Bavariahaus* –, später drehte sich diese Konstellation um, wenn Läden Teil von Kinokomplexen wurden: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 19. Dort auch Weiteres zur Korrespondenz von Kino- und Kaufhausarchitektur.

29 Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 14–15. Diese Disposition bedeutet eine Abkehr von derjenigen der klassischen Theater, deren Bühne niemals gegen den Eingang ausgerichtet war. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 19.

30 Zum dementsprechend bald vollständigen Verzicht auf Fenster: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 15.

31 Zu dem eigenen Metier der Plakatwerbung für Filme und seine Integration in die Disposition der Lichtspieltheater: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 11.

32 Kurfürstendamm 236, Hugó Pál und andere. Zum Zitat: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 27. Zum Gesamtensemble: *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin: Charlottenburg: Teil 2, Stadt und Bezirk Charlottenburg*, bearb. v. I. Wirth, Berlin 1961, S. 329; Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 53–55; Do-rothea Zöbl, *Leben am Kurfürstendamm. 100 Jahre Geschichte und Geschichten um die Mietshäuser Kurfürstendamm 48-50*, Berlin 2011, S. 41. Für Schliepmann ist das Konzept der „Sensation“ eng mit der Reklame-, Imponier- und Sogfunktion als Primäraufgaben des Kinos verbunden, vgl. Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 4.

33 Ebd., S. 27–28.

34 Das Wechselspiel von Licht und Architektur genießt im weiteren Gang der Darstellung besondere Aufmerksamkeit – ja macht den spezifischen Fokus der Darstellung aus. Wie die bibliographischen Hinweise zeigen, wurde Kinoarchitektur (gerade die der Filmhauptstadt Berlin) in Überblicks- wie Detailstudien bereits erfasst und diskutiert – allerdings kaum mit Blick auf die benannte mediale Verzahnung, die bei Lichtspielhäusern von besonderer Bedeutung sein muss.

35 Genauer dazu im strukturellen Vergleich: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 12–15.

36 Zum Vorhang als Ingredienz jedes „richtigen Theater[s]“: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 11.

37 Nollendorferplatz 4 / Motzstraße 2, zerstört. Der Nollendorferplatz war ein erster Kristallisationspunkt des innerstädtischen Kinogewerbes, das sich dann schnell entlang der Tauentzienstraße und des Kurfürstendamms entwickelte; auch das neue Medium zog immer weiter nach Westen. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 10; Berg-Ganschow, Jacobsen 1987, *...Film...Stadt*, S. 27; Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 153–154. Zum „Kunststein“: *Tonindustrie-Zeitung: und Fachblatt der Zement-, Beton-, Gips-, Kalk- und Kunststeinindustrie*, Bd. 37, Berlin 1903, S. 598.

38 Dazu und zum Folgenden Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 32–33. Schliepmann prognostiziert derartigen Solitären mit nur einem einzigen Saal in den teuren Innenstadtlagen allerdings, trotz der mustergültigen Bewältigung der Bauaufgabe, keine große Zukunft. Hier erklingt also bereits der Ruf nach ‚Multiplexen‘.

39 Zu diesem Spitznamen; Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 154; Boeger (1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*) ordnet die Plastik als „Phantasiefigur“ ein, die das unter ihrem Schoß in den Saal eintretende Filmpublikum ‚empfang‘.

40 Auch dieser Begriff weist natürlich letztlich auf das römische Altertum zurück (*Palatinus*).

41 *Titania*: Schloßstraße 4–5 / Gutsmuthstraße 28, Ernst Schöffler, Carlo Schloenbach, Carl Jacobi, Gebäude erhalten, 1995 wiedereröffnet. Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*,

S. 180–181. Umfassend dazu: Rolf Grünewald, *Der Titania-Palast 1928–1966. Berliner Kino- und Kulturgeschichte*, Berlin 1992; *Roxy*: Hauptstraße 78–79, Martin Punitzer, Gebäude erhalten, kommerzielle Nutzungen. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 121–128; Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 159; Berlin, Neues Museum, *Bauen in Berlin 1900–2000. Stadt der Architektur, Architektur der Stadt*, hg. v. Josef Paul Kleihues, Berlin 2000, S. 144.

42 Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 23 sieht vor allem beim *Titania* einen De-Stijl-Einfluss am Werk.

43 Paul Schäfer, *Der Titania-Palast in Berlin-Steglitz*, in: *DBZ* Nr. 28/29 v. 7. Apr. 1928, S. 246–255.

44 Joachim Teichmüller, *Licht-Architektur*, Berlin 1927; Neuer dazu: Werner Oechslin, *Lichtarchitektur*, in: *Architektur-Licht-Architektur*, hg. v. Ingeborg Flagge, Stuttgart/Zürich 1991 S. 101–117; ders., *Lichtarchitektur: Die Genese eines neuen Begriffs*, in: *Architektur der Nacht*, hg. v. Dietrich Neumann, München 2002, S. 28–34; Artikel *Lichtarchitektur*, in: *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15), hg. v. Joachim-Felix Leonhard u.a., Berlin 2001, S. 1087; Teichmüller erkennt im Übergang von einem primär „erklärenden Architekturlicht“ zu einer mit der Illumination erscheinenden und verlöschenden „Lichtarchitektur“ einen Paradigmenwechsel.

45 Der faktische Auftakt zu einer Inszenierung des Kinobaus – primär des Inneren – durch Licht darf wohl in den Dresdener *U.-T.-Lichtspielen* in der Waisenhausstraße (Martin Pietzsch, 1911) gesehen werden. Die bauliche Praxis geht also der griffigen Nomenklatur („Lichtarchitektur“) deutlich voraus. Hier wurden die 600 Glühbirnen allerdings primär eingesetzt, um durch Reflexionen und polychrome Effekte im hufeisenförmigen Saal eine traumähnliche Atmosphäre zu schaffen, nach Schliepmann (1914, *Lichtspieltheater*, S. 26) „Aladdins Wunderlampe“ ähnlich. In der Nachfolge Teichmüllers postulieren Zucker/Stindt (1931, *Lichtspielhäuser*, S. 11) dann zu Beginn der vierten Dekade des 20. Jahrhunderts schon eine umfassende, werbewirksame Lichtarchitektur, bei der auch die Fassaden, ja die gesamte Baustruktur von Anfang an direkt „organisch“ mit Illumination verzahnt werden. Mustergültig wie superlativisch sei das eben beim oben genannten *Titania-Palast* geglückt, vgl. ebd., S. 86.

46 Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 25.

47 Vorher hatte sich hier bezeichnender Weise ein Rummelplatz befunden. Ebd., S. 98; allgemein zum Bau: ebd., S. 97–102.

48 Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig/Wiesbaden 1981.

49 Nach Boeger (1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 17, 99) war das *Titania* der größte Stromverbraucher unter den Berliner Kinos.

50 Traditionelle Gartenstädte wie Dresden Hellerau wurden mit „Festbauten“ ausgestattet – im Wedding trat nun das Kino an deren Stelle. Ebd., S. 10.

51 Behmstraße 7-9 / Heidebrinker Straße 1–3, Rudolf Fränkel, zerstört. Abbildung („*Lichtburg*“ in Berlin), in: *Moderne Cafés, Restaurants und Vergnügungstätten. Außen- und Innenarchitektur*, Berlin 1928, S. 61; Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 132–135; Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 214. Weiter zum Kontext: Gerwin Zohlen (Hg.), *Rudolf Fränkel, Die Gartenstadt Atlantic und Berlin*, Sulgen 2006; die bestimmende Figur war der Verleger und Kinobetreiber Karl Wolffsohn – in der NS-Zeit enteignet und dagegen nur teilweise erfolgreich in der Nachkriegszeit prozessierend.

52 Aber auch für diese intermediale Konstellation gibt es selbst Vorläufer. Architektur als Leitmedium war bereits einmal durch

die Innovation des Buchdruckes herausgefordert und transformiert worden, diese Verkörperung einer frühneuzeitlichen Medienrevolution. Seine am Bau nagende Wirkung hatte bereits Victor Hugo in *Notre-Dame de Paris, 1482* (Paris 1904, S. 140–153) beschrieben. Das lässt sich als Vorstufe der Digitalisierung der Architektur deuten, wenn man einen medienwissenschaftlichen Blick auf sie richtet. So: Nikolaus Jakob, *Die Kathedrale und die Medientheorie. Eine Anmerkung*, in: *Fachjournalist*, Heft 2 / 2010, S. 21–24. Ab 1900 tritt an die Stelle des seit dem Anbruch der Neuzeit zirkulierenden Prints nun das veritable Massenmedium bewegter Bilder, das seinerseits beginnt, das Konzept von Architektur zu verändern und dynamisieren. Das ist kennzeichnend für eine Epoche, die in der Mobilität ihren zentralen Selbstbeschreibungsbegriff gefunden hat.

53 Dazu und zum Folgenden: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung) hg. v. Walter Benjamin, in: ders., *Gesammelte Schriften* (GS) I, 2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 471–508.

54 Stellvertretend seien dafür die Schriften von Burckhardt Lindner genannt, die sich in diesen Kontroversen verorten, unter anderem: Burckhardt Lindner, *Benjamins Aurakonzepzion. Anthropologie und Technik, Bild und Text*, in: *Walter Benjamin 1892–1940. Zum 100 Geburtstag*, hg. v. Uwe Steiner, Bern 1990, S. 217–148.

55 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften* (GS V, 1), hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 493.

56 Ebd., S. 211–231.

57 So Werner Letschka, *Entstellung zur Kenntlichkeit. Untersuchungen zum Allegoriebegriff Walter Benjamins*, Tübingen 1994, S. 162.

58 Benjamin 1980, *Das Kunstwerk*, S. 504–505.

59 Der Topos *Bahnhof* bei Benjamin wird behandelt in: *Das Passagen-Werk* (GS V, 1), S. 215, 217, 512, 1052, 1061; speziell zu dessen Bezug zur Passage (und Kirche): S. 995.

60 Neuerdings dazu: Martin Doll, *Architekturwahrnehmung im Gebrauch. Haptische Rezeption, Propriozeption und ‚beiläufiges Bemerkens‘*, in: *Architektur im Gebrauch: Gebaute Umwelt als Lebenswelt*, hg. v. Sabine Ammon u.a., Berlin 2018, S. 122–137.

61 Zu diesem Paradox des Konsums bewegter Bilder, die am besten auch „Automobilfahren“ enthalten mussten, aus einer fixen – wenn auch ‚lässigen‘ – Position im Sessel schon: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 19.

62 Dazu und zum Folgenden: Benjamin 1980, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 486–505. Dieser Gedanke der Exploration des bisher Ungesehenen ist nicht neu. Zu einem analogen Leistungsprofil des Kinos, in dem soziale bzw. topographische Erkundung und technologische Erweiterung des Blicks zusammenfinden – wenn auch mehr eingebunden in eine Rechtfertigung über klassische Bildungsaufgaben, s. schon: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 3. Er spricht von „edle[n] Aufgaben“, die das Kino trotz seiner unleugbaren – und nicht von vornherein zu verdammenden – Kommerzfunktion erfüllen könne.

63 Benjamin 1980, *Das Kunstwerk*, S. 500.

64 Siegfried Kracauer, *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser*, in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977, S. 311–317.

65 Ebd., S. 316.

66 Ebd., S. 313; auch: Simon Meier, *Ambivalente Qualitäten. Zur wechselhaften Rolle der Filmkritik bei Siegfried Kracauer*, in: *Cinema #64 (Qualität)* 2019, S. 56–66.

67 Kracauer 1977, *Kult der Zerstreuung*, S. 311. *Gloria-Palast*: Kurfürstendamm 10-10a / Auguste-Viktoria-Platz / Kantstraße

- 167, Salkind & Lehmann (Vorprojektierung 1924), Ernst Lessing und Max Bremer (Einbau 1925), zerstört.
- 68 Kracauer 1977, *Kult der Zerstreuung*, S. 311.
- 69 Ebd., S. 315.
- 70 Ebd., S. 316.
- 71 Ähnlich auch Zucker/Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 10: Eine Imitation der etablierten, sozial akzeptierten alten Kunstformen und Aufführungspraktiken sei der Entwicklung einer eigenen Film-ästhetik nicht förderlich.
- 72 Zum Ausdruck bringt das später etwa das sog. *invisible cinema* des *Anthology Film Archives* Peter Kubelkas, 1970 in Greenwich Village (NY) eingeweiht. Es setzt wie ein Statement das filmische Reformprogramm des New American Cinema der 1950er und 1960er Jahre um. Dieses sah sich als experimentelles, offenes und gleichsam elementares Kino im Gegensatz zur Film- und Illusionsmaschinerie Hollywoods. Der vollkommen schwarz ausgekleidete und mit dunklen Möbeln bestückte Saal Kubelkas stellt die ideale Verkörperung einer *black box* dar. Seitliche Sichtblenden bzw. Ohren an den nur 90 Sesseln verhindern gegenseitige Ablenkung der Betrachter. Kubelka selbst bezeichnete den reduzierten Raum als „*a machine for film viewing*“; zitiert nach: *The Essential Cinema. Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives*, hg. v. P. Adams Sitney, New York 1975, VII.
- 73 Speziell Zum „Kult der Zerstreuung“: Henri Band, *Mittelschichten und Massenkultur. Siegfried Kracauers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik*, Berlin 1999, S. 62–78.
- 74 Paul Zucker fasst 1926 Theater und Kino in seiner Publikation *Theater und Lichtspielhäuser* (Berlin 1926) allerdings noch zusammen. Dabei wirkte sich der Druck des Kinos, das mehr Zuschauer vereinte als alle Veranstaltungsformen zuvor, auf viele Theater faktisch existenzbedrohend aus. Dazu und exakter zum quantitativen Wachstum: Boeger 1993, *Architektur der Lichtspieltheater*, S. 9.
- 75 *Piccadilly*: Bismarckstraße 93–94, Fritz Wilms, zerstört. *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Stadt und Bezirk Charlottenburg*, Bd. 1, Berlin 1961, S. 335–336.; Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 68–72; Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 59–60; *Mercedes-Palast*: Hermannstraße 214–216 / Rollbergstraße, Fritz Wilms, zerstört: ebd., S. 121–122; Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 82–87.
- 76 Variété- und Spezialitätentheater des 19. Jahrhunderts banden zwar ein zuvor meist nicht ortsfixes Amüsement an einen architektonisch bestimmten Ort, blieben aber hinsichtlich Würdeformeln wie Anspruch vom arrivierten Theater getrennt. Gabriele Klunkert, *Schaustellungen und Volksbelustigungen auf Leipziger Messen des 19. Jahrhunderts. Eine wirtschafts- und sozialgeschichtliche Untersuchung*, Göttingen 2010, S. 146.
- 77 Beim *Picadilly* ist diese über dem Eingang durch eine monumentales, gerastertes Foyerfenster aufgebrochen – eine Art gläserner Schirm, der noch wirkungsvoller als ein Erker die Bestimmung des Gebäudes als Projektionsraum anzeigt. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 22.
- 78 Teils parfümierte man die Kinoräume für Premieren auch ein, so bezeugt für das *Marmorhaus*. Berg-Ganschow, Jacobsen 1993, *...Film...Stadt*, S. 30.
- 79 Beim *Mercedes-Palast* kam etwa blaues Licht hinzu, das die Decke in ein irisierendes Firmament verwandelte, aus dem elektrische Sterne leuchteten. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 18: Dort auch Weiteres zur Verzahnung von Licht, Farbe, Film und Raum. Zur Rolle des Lichts auch schon: Alfred Wedemayer, *Fritz Wilms – Lichtspiel – Theaterbauten* (Neue Werkkunst), Berlin, Leipzig, Wien 1928.
- 80 Zur Persistenz dieses aus dem Theater übernommenen Elements – und seiner Anpassung an die Sichtbedingungen des Kinos: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 14–15.
- 81 Eine zeitgenössische Beschreibung und Deutung etwa des *Marmorhaus*-Saales bietet: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 28; zur Abkehr vom Theater durch Exotismus, ja Futurismus der Ausgestaltung: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 20.
- 82 Ebd., S. 21; Sildatke 2010, *Vom Rummelplatz in die Innenstadt*, S. 5
- 83 Vielleicht sogar ein überzeugenderes Dekor als die im Film gezeigten Bauten und Szenarien – denn die ‚realen‘ Kulissen waren ja eben farbig.
- 84 Sehr klar zu den (scheinbaren) Paradoxien, die in den Begriff der Zerstreuung bei Kracauer (wie auch Benjamin) eingeschrieben sind: Serjoscha Wiemer, Anke Zechner, *Im Nirgendwo und ohne Ziel lange zu verweilen: Temponauten des grauen Glücks. Zur Konzeption der Zeitwahrnehmung bei Walter Benjamin und Siegfried Kracauer*, in: *AugenBlick – Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Bd. 4 (*Paradoxien der Langeweile*), Marburg 2008, S. 11–25.
- 85 Sildatke 2010, *Vom Rummelplatz in die Innenstadt*, S. 9.
- 86 *Der Golem*, R: Paul Wegener / Carl Boese, Dtl. 1920, 91 min.; zu Poelzigs Bauten für den Film, speziell dem *Golem*: Claudia Dillmann, *Die Wirkung der Architektur ist eine magische. Hans Poelzig und der Film*, in: *Hans Poelzig. Bauten für den Film*, hg. v. diess. Frankfurt am Main 1997, S. 26–57.
- 87 Erhard Schütz, unter Mitarbeit v. Thomas Wegmann, Medien: Stummfilm, in: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, hg. v. Dieter Langewiesche, Christa Berg, Bd. 5 (1918–1945), München 1987, S. 374–376, hier S. 375; Joachim Pfeiffer, Dämonen und Vampire. Der frühe expressionistische Stummfilm in der Medienkonkurrenz, in: *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*, hg. v. Georg Mein, Heinz Sieburg, Bielefeld 2014, S. 223–242.
- 88 Dieter Bartetzko, Wolfgang Schenkluhn, *Poelzigs Großes Schauspielhaus – Ein Denkmal gescheiterter Hoffnung? Zum drohenden Abriß eines der Hauptwerke expressionistischer Architektur*, in: *kritische berichte*, 11 (3), 1983, S. 25–41.
- 89 Alte Friedrichstraße 16–18, nicht erhalten.
- 90 Julius Posener, *Hans Poelzig. Sein Leben. Sein Werk*, Wiesbaden 1994, S. 203; Ratingen/Breslau u.a., Oberschlesisches Landesmuseum/Museum Architektur u.a., *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst, 1900 – 1916*, Delmenhorst 2000, S. 262–266; Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 13.
- 91 Dazu und zum Folgenden: Dillmann 1997.
- 92 Ebd., S. 30.
- 93 Das gilt vor allem für die sog. *atmospheric cinemas*, die in den USA ab den 1920er Jahren entstanden. Neben im Zuschauersaal plastisch ausgebauten exotischen Kulissen dominierten flache, unornamentierte Decken, auf die Wolken- und Sternenhimmel projiziert werden konnten. Als Erfinder dieses Kintyps gilt John Ebersson. Dazu: *Palaces of Dreams. The Movie Theatres of John Ebersson. Architect, Working Drawings and Photographs*, hg. v. Jane Preddy, Robert L B Tobin, Marion Koogler, San Antonio 1989.
- 94 Budapester Straße 42–46, zerstört, vgl. Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 39; auch: Klaus Kreimeier, *The Ufa Story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*, Berkeley 1999, S. 115; Janet Ward, *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*, Berkeley 2001, S. 177.
- 95 Zitat: Hänsel/Schmitt 1995, *Kinoarchitektur in Berlin*, S. 39; Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 21.
- 96 Ein Kronzeuge dafür ist natürlich Erich Mendelsohn, der das geschäftige Treiben im Stadtraum in seine Bauten übersetzen

wollte. Konzeptuell ausformuliert hat er das in: Das neuzeitliche Geschäftshaus (Auszüge) (1929), in: ders.: *Gedankenwelten. Unbekannte Texte zu Architektur, Kulturgeschichte und Politik*, hg. v. Ita Heinze-Greenberg, Regina Stephan, Ostfildern-Ruit 2000, S. 96–103; hier: S. 99. Analoge Gedanken entwickelt Walter Gropius 1910 in dem unveröffentlichten Manuskript *Ueber das Wesen des Verschiedenen Kunstwollens im Orient und im Occident*, wo er davon ausgeht, dass die moderne Beschleunigung eine oberflächliche Betrachtung der Architektur und eine gesteigerte Bedeutung von Silhouetten zur Folge habe. Dazu: Annemarie Jaeggi, *Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus*, Berlin 1998, S. 48.

97 Martin Loiperdinger, *Lumières Ankunft des Zugs – Gründungsmythos eines neuen Mediums*, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, hg. v. Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger, Heft 5 (*Aufführungsgeschichten*), Basel/Frankfurt am Main 1996, S. 37–70.

98 Christa Blümlinger, *Lumière, der Zug und die Avantgarde*, in: *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, hg. v. Malte Hagener, Johann Schmidt, Michael Wedel, Berlin 2004, S. 27–41.

99 Thomas Brandlmeier, ‚Entfesseltes Sehen‘. Von der *Ausfahrt der Chinakrieger bis Variété*, in: *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste* (Mediengeschichte des Films, Bd. 3), hg. v. Harro Segeberg, München 2000, S. 143–153; Karl Prümm, *Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera*, in: *Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*, hg. v. Harro Segeberg, Marburg 2004, S. 235–256.

100 Der Film, eigentlich schon an der Schnittstelle von filmischem Expressionismus und neuer Sachlichkeit platziert, wurde eben in Poelzigs *Capitol* – überhaupt ein bedeutender Premierenort – uraufgeführt. Michael Bienert, Elke Linda Buchholz, *Die Zwanziger Jahre in Berlin. Ein Wegweiser durch die Stadt*, Berlin 2005, S. 208. Das Prinzip der Uraufführungen war eine Inszenierungspraxis der in der Nachkriegszeit im Oligopol organisierten Filmgesellschaften, die dafür bestimmte Kinos schwerpunktmäßig besonders opulent ausstatteten. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 10.

101 Klaus Kreimeier, *Dispositiv Kino. Zur Industrialisierung der Wahrnehmung im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*, hg. v. Harro Segeberg, München 2000, S. 17–34, hier S. 24.

102 Manuel Lichtwitz, *Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907–1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturbetriebs im Deutschen Reich vor dem Ersten Weltkrieg*, Göttingen 1986; Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, Frankfurt am Main 2001.

103 Poelzig selbst verband seine Forderung nach einer zeitgemäßen Kinoarchitektur, die sich vom klassischen Theater zu emanzipieren habe, aber doch das Publikum nicht verschrecken dürfe, mit einem Bekenntnis zur innovativen Lichtregie – moderne Raumgestaltung sei Lichtgestaltung. Hans Poelzig, *Das Capitol*, in: *Der Querschnitt 10* (1926), S. 750–751. Im Kristallinen konnte beides zur Konvergenz gebracht werden: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 21.

104 Ebd., S. 66. Der Topos ist weit verbreitet: Auch Zucker/Stindt 1931 fordern eine Rückkehr zu den barackenhaften, vulgären Grundzügen der frühen Kinodomizile. Die Abkehr vom barocken Theater als Modell dürfe Bauten fördern, die „schaubudenhaft, plakartig und bizarr seien.“ (Zucker/Stindt 1931, *Lichtspielhäuser*, S. 10).

105 Zur komplexen Entwurfsgeschichte, die von städtebaulichen Rahmenbedingungen determiniert wurde: Boeger 1993, *Die*

Architektur der Lichtspieltheater, S. 59–68.

106 Atelier Binder, Hans Poelzig, *Capitol-Lichtspiele am Zoo*, Berlin, Außenansicht, Foto auf Papier, 17,4 x 22,9 cm, Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 1666; Albert Vennemann, Hans Poelzig, *Capitol-Lichtspiele am Zoo*, Berlin, Außenansicht, Foto auf Papier, 12,1 x 20,7 cm, Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 1658.

107 *Babylon*: Rosa-Luxemburg-Straße 30 / Weydingerstraße 6–8 / Hirtenstraße 5–6, seit 1929 fast durchgehend in betrieb (letzte Sanierung 1999–2001); Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 114–121. Michael Hanisch (*Das Babylon. Geschichten um ein Berliner Kino – mit Abschweifungen*, Berlin 2002) hat die Historie des Hauses, im alten Scheunenviertel gelegen, rekonstruiert.

108 Die Rangseitengänge waren rampenartig abgeschrägt, was eine hohe Raumökonomie ermöglichte.

109 Kurfürstendamm 153 / Cicerostraße, zerstört bzw. Außenbau in den 1970er Jahren saniert. Kathleen James, „Keine Stucktorten für Potemkin und Capa Flow“ Großstadtdachitektur in Berlin. Der Woga-Komplex und das Universum-Kino, in: *Erich Mendelsohn. Gebaute Welten. Architekt 1887–1953. Arbeiten für Europa, Palästina und Amerika*, hg. v. Regina Stephan, Ostfildern-Ruit 1998, S. 134–143. Charlotte Benton, Regina Stephan *Erich Mendelsohn. Dynamics and Function. Realized Visions of a Cosmopolitan Architect*, Ostfildern-Ruit 1999, S. 110–118. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 105–111.

110 Nach Boeger (1993) wurde hier nicht nur Filmwerbung betrieben, sondern auf für Lichtreklame selbst, neben der Vermietung von Läden und Wohnungen Teil des Geschäftsmodells der Betreiber. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 16.

111 Das dient der nicht nur optischen, sondern auch akustischen Optimierung für „elektro-mechanisch“ generierte Sounds, so Zucker/Stindt (1931, *Lichtspielhäuser*, S. 12). Die Autoren sprechen sich etwa für kreisförmige und ovale Grundrisse aus – die übrigens so nie realisiert wurden. In der zeitgenössischen Literatur kam es generell schnell zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der architektonischen Adaption der Kinobauten an den zwischen 1929 und 1932 sich durchsetzenden Tonfilm und dem entsprechenden neuen Typus des Tonfilmtheaters. Dazu: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 9. Zu unkonventionellen Grundrissstypen: ebd., S. 15.

112 Schliepmann (1914, *Lichtspieltheater*, S. 34) hatte schon früh diese Bedeutung von elektrischem Licht für die Zufriedenheit des Publikums erkannt. Als „Lichtüberfülle“ sah er die Tendenz zur Überleuchtung aber durchaus auch kritisch. Grund sei ein übertriebenes Beobachtungs- und Kommunikationsbedürfnis auf Distanz: Die Menschen wollten „auf zwanzig Meter Entfernung ohne Enttäuschung einen Flirt anbandeln oder Brillanten zählen“. Auch im Außenbereich war der Einsatz von Licht(-Reklame) keinesfalls unkontrovers, sowohl im Hinblick auf eine Überpräsenz im Stadtraum wie eine Dominanz der architektonischen Erscheinung. Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 18.

113 Die Beleuchtung ersetzt nun nicht nur das klassische Dekor, sondern nimmt auch selbst neue Formen an, die die traditionellen Leuchten hinter sich lassen; wie Boeger (ebd., S. 18) zeigt, treten nun Licht-Voute und -Transparent auf den Plan.

114 Mit Boeger (ebd., S. 17) gehören derartige Elemente zu einem Set „feinteiliger Werbemöglichkeiten“, die die großformatige Leucht-„Propaganda“ ergänzten.

115 Erich Mendelsohn, *Zur Eröffnung des Universum* (1928), in: ders., *Erich Mendelsohn. Gedankenwelten. Unbekannte Texte zu Architektur, Kulturgeschichte und Politik*, hg. v. Ita Heinze-Greenberg u. Regina Stephan, Ostfildern-Ruit 2000, S. 109–111.

116 Zu diesem auch von Zeitgenossen aufgegriffenen Motiv:

Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 110.

117 Claude Lichtenstein, *Mendelsohns Universum am Kurfürstendamm*, in: *Cinema #25 / 4* (1979), S. 23–35, hier S. 32.; so auch: Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 24.

118 Albert Vennemann, *Capitol-Lichtspiele am Zoo*, Berlin, Außenansicht Foto auf Papier 19,8 x 19,2 cm, TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. F 166.

119 Auch dieses Foto könnte man unter Aspekten der Selbstreflexion der Fotografie analysieren: Denn sein besonderes Merkmal ist die Lichtspiegelung der nächtlich erleuchteten Ladenzeilenbebauung, deren Teil das eigentliche Kino war. Die Spiegelung bzw. der Spiegel ist die wohl mächtigste Bildmetapher der westlichen Bildgeschichte überhaupt, vgl. dazu: Victor Stoichiță, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 209–223. Sie war bzw. ist problemlos auf die ungewöhnlich ‚realistischen‘ Bilder der Fotokameras und damit auch der in der Zwischenkriegszeit in Serie gehenden Spiegelreflexapparate übertragbar.

120 Karin Sagner-Düchting u.a., *Die Eroberung der Strasse. Von Monet bis Grosz*, München 2006.

121 Gustave Caillebotte: *Straße in Paris an einem regnerischen Tag*, 1877, Öl auf Leinwand, 212,2 x 276 cm, Art Institute of Chicago; Childe Hassam: *Rainy Day, Boston*, 1885, Öl auf Leinwand, 66,3 cm x 122 cm, Toledo Museum of Art, oder: Childe Hassam: *Columbus Avenue, Boston*, 1885, Öl auf Leinwand, 43,5 x 58,74 cm, Worcester Art Museum; Lesser Ury: *Hochbahnhof Bülowstraße*, 1922, Öl auf Leinwand, 70 x 100,5 cm, Privatbesitz.

122 Joachim Hans Seyppel, *Lesser Ury. Der Maler der alten City. Leben, Kunst, Wirkung. Eine Monographie*, Berlin 1987, S. 61. Übrigens hat noch der kunstgeschichtlich versierte Cineast und Stadtneurotiker Woody Allen im Vorspann zu *Midnight in Paris* (USA/E 2011) diese ikonographische Tradition der Regen- und Nachtszene wieder aufgegriffen (ebenda, TC 00:01:35-00:02:28), um die Stadt als ein Licht- wie Reflexphänomen zu feiern.

123 Boeger 1993, *Die Architektur der Lichtspieltheater*, S. 17.

124 Berlin inszenierte auf Initiative von Magistrat und Industrie im Oktober 1928, ganz auf der Linie dieses Gedankens, das Festival „Berlin im Licht“ in der Innenstadt. Ebd.

125 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge 1996; Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York 2002; Maria Danz, *Cinematic Architecture – Architectural Cinema*, Weimar 2007; Chris Dähne, *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*, Bielefeld 2013.

126 Sergei Eisenstein, *Montage and Architecture*, in: ders., *Selected Works*, Volume 2 (*Towards a Theory of Montage*), hg. v. Michael Glenny und Richard Taylor, London 2010, S. 59–81; auch: ders., *Dickens, Griffith und wir*, in: *Eisenstein-Reader. Die wichtigsten Schriften zum Film*, hg. v. Lisa Gotto, Leipzig 2011, S. 84–151; dazu: Felix Lenz, *Sergej Eisenstein, Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*, Paderborn 2008. Umgekehrt interessierten sich prominente Vertreter der architektonischen Moderne stark für mediale (fotografische und filmische) Verfahren inklusive, um Entwurf, physische Wahrnehmung oder diskursive Rezeption ihrer Werke zu stimulieren und steuern. Das gilt allen voran für den Medienprofi Le Corbusier, der Architektur in einem regelrechten medialen Flow auflöste – und Eisenstein 1929 begegnet war; dazu: Anthony Vidler, *The Eisenstein Effect. Architecture and Narrative Montage in Sergei Eisenstein and Le Corbusier*, in: *The Moving Eye. Film, Television, Architecture, Visual Art and the Modern*, hg. v. Edward Dimendberg, Oxford 2019, S. 57–76. Die Architektur(theorie) der Dekonstruktion – mit ihrem Programm einer Störung modernistischer ‚Reinheit‘ und autonomer Ordnung –

hat dann an dieser medialen Kontamination gebauter Räume wieder angesetzt, um Fixierungen des Selbstverständnisses der Moderne aufzubrechen. Dazu: Bernard Tschumi, *Space and Events*, in: ders., *Architecture and Disjunction*, London 1996, S. 141–152.

127 Etwa in Form digitaler Rekonstruktionen des Verlorenen – in denen häufige nostalgische Rückschau und nüchterne Bestandaufnahme koexistierten.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 4: Schliepmann 1914, *Lichtspieltheater*, S. 77; S. 65; S. 88

Abb. 3: Rudolf Pabst, *Das deutsche Lichtspieltheater in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft*, Berlin 1926, S. 61

Abb. 5: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, SLUB/Deutsche Fotothek

Abb. 6: Wikimedia

Abb. 7: https://twitter.com/felix_bohr/status/1580273101849317376/photo/1, 14.01.2023

Abb. 8: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin

Abb. 9: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/albert-vennemann/delinkino-breslau-architekt-hans-poelzig-2-works-EkdbITrUGlpr8M1NuN-PJyw2>, 14.01.2023; Reichmann 1997, *Hans Poelzig*, S. 40 (Montage vom Autor)

Abb. 10: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin; Reichmann 1997, *Hans Poelzig*, S. 40 (Montage vom Autor)

Abb. 11: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin; Reichmann 1997, *Hans Poelzig*, S. 39 (Montage vom Autor)

Abb. 12: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin

Abb. 13: Staatliche Museen Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek

Abb. 14: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin

Abb. 15: Wikimedia

Zusammenfassung

Film und Architektur gelten gerade in letzter Zeit als strukturell eng aufeinander bezogen. In paradigmatischer Form kann ihre Verzahnung allerdings schon historisch an der Kinoarchitektur des ‚Goldenen Zeitalters‘ (der 1910er bis 1930er Jahre) beobachtet werden. Dabei spielt Licht eine besondere Rolle: Es ist nicht nur das Medium der Projektion von bewegten Bildern, sondern auch gerade in dieser Epoche zentrale Ingredienz einer ‚Lichtarchitektur‘. Von den Fassaden illuminiertes Lichtspielhäuser strahlt es in den Stadtraum ab und trägt zur Aura der Großstadt bei.

Autor

Markus Dauss ist Privatdozent am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe Universität Frankfurt. Derzeit forscht er mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) zur Geschichte und Theorie Transitorischer Orte. Gastprofessuren haben ihn an die Universität Augsburg, an die FU Berlin und die Universität Heidelberg geführt. Seine Habilitationsschrift (2012) rekonstruiert die Geschichte der architektonischen Schrift- bzw. Sprachmetaphorik. Seine Dissertationsschrift (2004; EPHE Paris, TU Dresden) untersucht die Rolle öffentlicher Bauten des Historismus bei der kollektiven Identitätsstiftung in Berlin und Paris. Publiziert hat er vor allem zur Geschichte und Theorie der Architektur sowie der Gartenkünste in Früher Neuzeit und Moderne, zur Kunst- und Medientheorie sowie zu Bildkonzepten der Moderne.

Titel

Markus Dauss, „Lichtarchitektur“. Berliner Kinos des „Goldenen Zeitalters“, in: kunsttexte.de Nr.1, 2023 (23 Seiten), www.kunsttexte.de

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2023.1.94347>