



Erlebnisort Kino

Irmbert Schenk (Hrsg.)
Erlebnisort Kino

SCHÜREN

Bremer Symposien zum Film – IV. Erlebnisort Kino
Universität Bremen
Kommunalkino Bremen/Kino 46

Irmbert Schenk (Hrsg.)

Erlebnisort Kino

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme:
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich

Schüren Verlag
Deutschhausstr. 31 · 35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

© Schüren 2000

Abbildungsquellen: Verleihfotos, Archive Arns und Schenk
sowie folgende Verlage und Zeitschriften: Architectural Press,
Architektur Aktuell, Arenhövel, Bauen und Wohnen, Baukunst und Werkform,
Casterman, Clarkson N. Potter, Deutsches Filmmuseum, Du Mont,
Ed. Du Moniteur, Elefanten Press, Fricke, Herbig, Laterza, Little,
Brown & Company, Lund Humphries, Nüchtern, Prentice Hall, Triltsch,
Wasmuth, bei denen sich Herausgeber und Verlag bedanken.

Fotoarbeiten: Christel Hermes

Umschlaggestaltung nach einem Entwurf von Eckhard Möller

Druck: WB-Druck, Rieden

Printed in Germany

ISBN 3-89472-320-3

Inhalt

Vorwort	7
<i>Alfons Arns</i>	
„...kein Rokokoschloß für Buster Keaton“ Zur Geschichte der Großkinos.	15
<i>Thomas Elsaesser</i>	
Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer	34
<i>Leonardo Quaresima</i>	
„Geil und gähmend“ Der Schriftsteller als Filmzuschauer	55
<i>Anne Paech</i>	
Das Aroma des Kinos Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino	68
<i>David Bathrick</i>	
Kino in Ruinen Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung im Berliner Kino 1945-48	81
<i>Pierre Sorlin</i>	
People's Choice – sie haben die Wahl Warum gingen britische, französische und italienische Zuschauer in den 50er Jahren ins Kino?	95
<i>Irmbert Schenk</i>	
„Derealisierung“ oder „aufregende Modernisierung“? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik.	112
<i>Laura Mulvey</i>	
Den Blick demaskieren Hollywood-Kino, weibliches Publikum und Konsumkultur	130

Susanne Weingarten

Mehr als ein paar schöne Stunden
Die Vernetzung der Kinoerfahrung im medialen Raum 143

Knut Hickethier

Kino in der Erlebnisgesellschaft
Zwischen Videomarkt, Multiplex und Imax 150

Stefan Kramer

„Bambusschatten im Mondschein auf seidenen Fensterscheiben“
Das abendländische Schattenspiel im Reich der Mitte 166

Brigitte Schulze

Schau-Platz Indien
„Die ganze Welt des Kinos“ 181

Viola Shafik

Der Zweck heiligt die Mittel
Stars, Genre und Publikum in Ägypten 200

AutorInnenhinweise 215

Vorwort

Filmgeschichtsschreibung pflegt in der Regel dem Begriff wörtlich zu folgen: die Geschichte der Filme zu schreiben. Abgeleitet von den hohen Künsten und der Literatur geht es ihr dabei um die ästhetisch herausragenden Filme, die einem formalen Wertekanon einschreibbar sind und die mit immer differenzierteren Verfahren ausgedeutet werden. Es ist daher noch nicht lange her, daß die Interessen filmwissenschaftlicher Forschung eine Erweiterung erfahren haben. Einmal durch die Einbeziehung der Durchschnits- oder *Publikumsfilme* des sogenannten populären Kinos, verbunden mit der Wahrnehmung des *Massenmediums* Film, sodann durch die Orientierung einzelner Forschungen auf das *Kino* als dem eigentlichen *Ort des kinematischen Geschehens*. Diese Wendung ist vielerlei Entwicklungen zu danken, vor allem der ‚Dezentralisierung‘ der Geschichts- und Kulturwissenschaften hin zur Regional- und Lokalgeschichte auf der einen und der Ausbildung von Verfahren zur Untersuchung des Alltags der Menschen in unterschiedlichen kulturellen und sozialen Einbindungen auf der anderen Seite. Vermutlich rührt dieser vorsichtige Wandel aber auch von der Erschöpfung der Exegesen filmischer Texte her, die – resigniert oder optimistisch – mit der Konstatierung von Polyvalenz und Polysemie umschrieben wird. Sie öffnet den Blick auf den Zuschauer, auf dessen Konstruktion bzw. Re-Kon-

struktion der „Texte“ im Kino und im Leben *draußen*. Dabei konzentrieren sich die Überlegungen nicht mehr nur auf die innerpsychische Tätigkeit der Wahrnehmung traumähnlicher Bilderfolgen, wie sie die besondere Kinosituation und der *Blick* auf die Filme bedingen, sondern auch auf die Rezeption im Zusammenhang vielfältiger Kontexte der Lebenspraxis von Zuschauern.

Der vorliegende Band, in dem in der Hauptsache die Beiträge des vierten Bremer Symposiums zum Film versammelt sind, befaßt sich mit den historischen und gegenwärtigen Formen und Funktionen des Kinos als sozialer Ort der Versammlung und Unterhaltung, aber auch der Bildung, Information und Beeinflussung. Dazu gehört der Blick auf die Architektur und die kulturelle Verankerung des Kinos genauso wie der auf das Kinoprogramm, dessen Genres, Leitbilder und Stars. Mittel- oder unmittelbar steht dabei immer das Publikum im Zentrum der Betrachtungen. Einmal geht es um den geheimnisvollen dunklen Raum, in dem Kino und Film individuell im zufälligen Kollektiv erlebt werden, zum andern um die Beschaffenheit dieses Erlebnisses. Mit der Frage nach der Rezeption hängen auch die Überlegungen zu den Voraussetzungen und Möglichkeiten von Filmwirkung zusammen: ob und wie dort Lebensstile propagiert bzw. abgeschaut, Wahrnehmung und Phantasie modelliert oder (um)disponiert werden, ob und wie

das Kino den Blick auf die Welt und das Selbst verändert. Verhandelt wird also sowohl das Kinoerlebnis für sich – gleichermaßen als Phantasieerleben des Films wie als Erleben des Kinoereignisses – wie dessen Einbettung in das ‚wirkliche‘ Leben der Zuschauer.

Damit zusammen hängt die Frage nach der Bedeutung der massierten analogen und digitalen *Bilderwelten* heute. Fungieren sie als Ersatz oder Erweiterung von Welt- und Selbst-Erfahrung, spinnen sie ein in *Phantomwelten* und betreiben *Globalmanipulation* oder sind sie ‚nichts Neues‘, eben angemessene Phantasiestimulanz im Medienwandel des EDV-Zeitalters? Womit dann auch die viel beschworene *Intermedialität* konkret angesprochen wird, als alltäglicher Medienverbund der Zuschauer in ihrem *Medienhaushalt*, den sie sich selbst aus dem ‚Gesamtprogrammangebot‘ von Fernsehen, Kino, Videoclips, Computerspielen und verwandten Formen zusammenstellen. Darüber und weniger aus der formalen technischen Vorgabe der Digitalisierung filmischer Bilder wird sich die Zukunft des *Erlebnisorts Kino* im gerade begonnenen Jahrhundert ausbilden.¹

Im ersten Beitrag geht Alfons Arns aus von der aktuellen Erscheinung der Multiplex-Kinos und verweist im Rückblick auf die großen Kinopaläste der 10er und 20er Jahre in Europa und den USA. Die Kinos in den großen Städten wurden als Attraktion für neue Publikumsschichten architektonisch aufwendiger ausgestattet als viele Prosa- und Operntheater, mit denen sie konkurrierten. Und das Kinoereignis selbst erfuhr darin – quantitativ wie qualitativ – eine weit eindrucksvollere Inszenierung, als dies heute geschieht. Gleichwohl ist den heutigen Großkinos

die Tendenz zur Selbstinszenierung und die Verknüpfung des Kinobesuchs mit weiteren Freizeitattraktionen zu eigen.

Thomas Elsaesser entdeckt im aktuellen Zusammenhang von special effect-geladenen populären Filmen (z.B. Hollywood-blockbusters, event movies), deren Darbietung als inszeniertem Kinoerlebnis und dem dazugehörigen Merchandizing eine Spur aus dem frühen Abschnitt der Kinematographie, jenem *Kino der Attraktionen*, des Zeigens und Ausstellens, der Schaulust und des gemeinschaftlichen Kinoerlebnisses. Er zeigt die Veränderungen der Filmästhetik in den Kontexten der sozialen und wirtschaftlichen Institutionalisierung des Kinos auf, die zum narrativen Film, dem klassischen *Erzählkino*, und einer individualisierten Zuschauer-Leinwand-Beziehung führen. Weder die Polarisierung beider Erscheinungen noch ihre historische Ausfaltung sind zwangsläufig oder „organisch“, weshalb auch die Wiederkehr von Zuschauererfahrungen des *frühen Kinos* möglich ist – eingebunden in den aktuellen Erfahrungshorizont der Zuschauer und die neueste Film- und Kintechnologie.

Im Beitrag von Leonardo Quaresima wird deutlich, mit welchem Erschrecken und welcher Faszination zugleich deutsche Schriftsteller zu Beginn der 10er Jahre dem Kino begegnet sind. Die autobiographischen Zeugnisse beleuchten nicht nur Inhalt und Form der Einzelfilme und des Kinoprogramms, sondern vermitteln uns auch einen Eindruck von dem, was sich im Kinosaal sozial und sinnlich unmittelbar ereignet hat. Der Eintritt der ‚Dichter‘ ins volkstümliche Medium unters niedere Volk war für viele von ihnen Kultur- und Sozialschock in einem, Konfrontation mit der Moderne, der sie sich

im Dunkel des Saales dann doch willfährig hingaben – um hinterher am Schreibtisch vielleicht wieder kritisch oder ironisch übers Kino zu räsonnieren.

Im historischen Abschnitt der Jahrmarkt- und Ladenkinos kündeten viele Dokumente von den Düften und Lüften im Kino, allerdings als unfreiwillige Begleiterscheinung des plebeischen Gedrängels. Von den späteren, so gut wie unbekannten Versuchen in der Filmgeschichte, die auf den Seh- und den Hörsinn verkürzte synästhetische Dimension des Kinos absichtsvoll durch den Geruchssinn zu erweitern, berichtet Anne Paech. Auch wenn es sich dabei um wenige Unternehmungen handelt, die sich der technischen Schwierigkeiten wegen historisch nicht durchsetzen konnten, so beeindruckt schon allein die Vorstellung, das Kinoerleben würde sinnlich noch komplettiert, indem man die Handlung auch mit dem besonders empfindlichen und im Gedächtnis nachhaltigen Geruchsorgan wahrnehmen könnte.

David Bathrick untersucht die in Berlin nach Ende des Zweiten Weltkriegs entstandenen DEFA-Filme unter der Fragestellung, ob und wie sie den Zuschauern in der Bearbeitung ihrer traumatischen Erinnerungen und ihrer problematischen Gegenwart hilfreich sein konnten. Nach einer Darstellung der Kontinuität filmischer Mittel der UFA des III. Reichs im deutschen Film nach 1945 konstatiert er die widersprüchliche Vermischung von Fetischismus und Trauerarbeit in den Filmen, aus denen ein riskantes „doppelkodierte Angebot“ an die Zuschauer entsteht – zwischen Fixierung auf das verlorene Objekt und Identifikation mit dem Opfer.

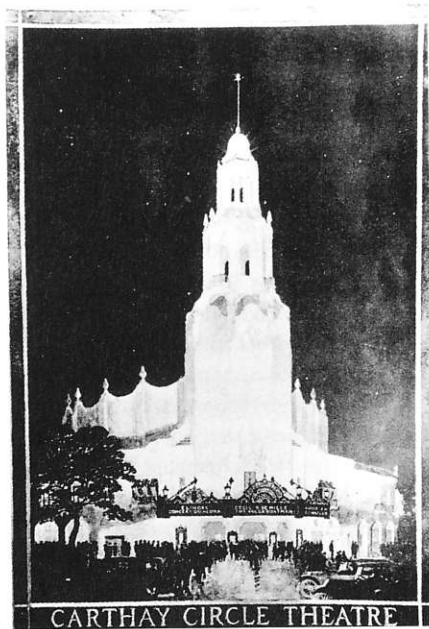
Pierre Sorlin geht der Frage nach, warum Zuschauer an je einem bestimmten Ort in Großbritannien, Frankreich und

Italien (Macclesfield, Longwy, Siena) Mitte der 50er Jahre ins Kino gingen und was sie dort sahen. Wobei gerade Anfang und Mitte dieses Jahrzehnts in Europa die höchsten Zuschauerzahlen auftreten, das Kino also das bei weitem populärste Unterhaltungsmedium war. Auf dem Hintergrund einer detaillierten Ausarbeitung der sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen in den drei Städten auf der einen und von Lage, Programm und Zuschauerschaft der jeweiligen Kinos auf der anderen Seite unternimmt Sorlin den Versuch, die historischen Zuschauer in ihrer Beziehung zum Kino und zum populären Film zu rekonstruieren.

Mein Betrag versucht eine Antwort auf die Frage, warum Zuschauer in den 50er Jahren in der Bundesrepublik so zahlreich in die Kinos gingen, um die gängigen deutschen Filme anzuschauen. Filme, die in der Filmgeschichtsschreibung ästhetisch, ideologisch und politisch unisono abgeurteilt werden. Im Anklang an *New Film History* und *Cultural Studies* wird die Filmrezeption auf die Alltagserfahrungen der Menschen bezogen, in denen nicht nur „Repression“ und „Regression“, sondern – bei aller Arbeitsanspannung und Verdrängung – „Modernisierung“ und „Fortschrittsoptimismus“ bestimmende Merkmale waren.

Laura Mulvey resumierte in konzentrierter Form zentrale Entwicklungsschritte der feministischen Filmtheorie, die Überlegungen zu den Zuschauern betreffen. Sie geht aus von einer ersten Phase, als der psychoanalytische Ansatz universalistisch und ahistorisch auf den (männlichen) Blick und die Sehlust gerichtet war und *Blick* und *Spektakel* als Gegensatz behandelt wurden. Bezogen auf die Entwicklung von Konsumgesellschaft, Kinopublikum und Geschlechterverhältnis in den USA demonstriert sie

1 Die Abbildungen des Bandes beziehen sich durchgängig auf Kinoarchitektur und Kinogeschichte; sie werden ergänzt durch Bilder zu einzelnen Beiträgen.



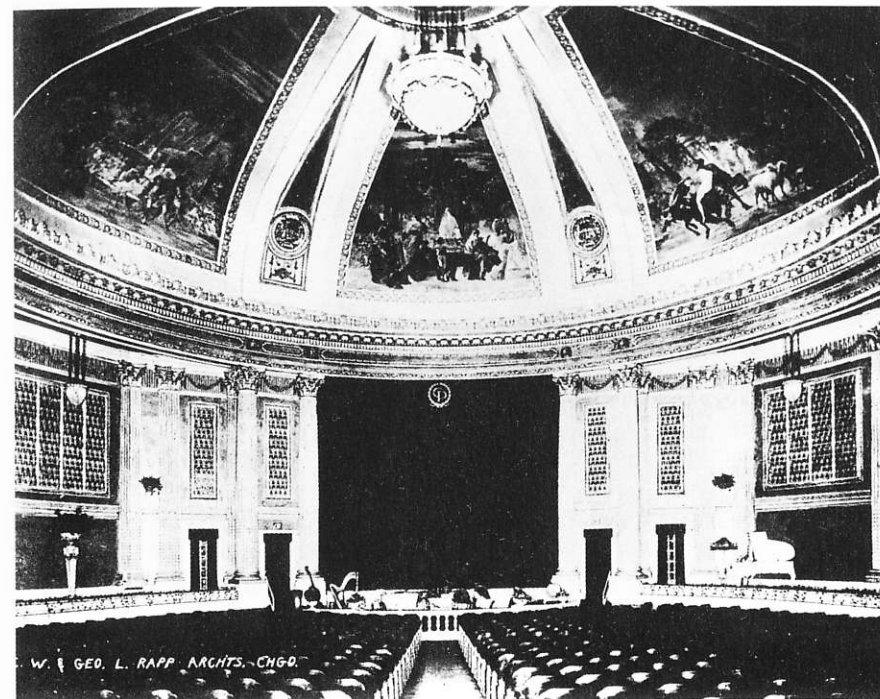
Programmbild Carthay Circle Theatre, Los Angeles 1926; Architekt: D. Gibbs

die Erweiterung der Theorie durch die soziale und ökonomische Kontextualisierung und Historisierung der filmischen Darstellung von Frauen und der Frauen als Kinopublikum. Diese Ausarbeitung wird analytisch konkretisiert am Beispiel von *GENTLEMEN PREFER BLONDES*, dem Roman der Drehbuchautorin Anita Loos von 1926, dem Film von 1927 und der Wiederverfilmung von 1953 – zwischen der ‚Neuen Frau‘ bei Anita Loos und der Marilyn Monroe in der Zeit des Korea-Kriegs und des Marshall-Plans und im Rahmen der Darstellungs- und Publikumsstrategien Hollywoods und der Propagierung des „american way of life“ weltweit.

Mit der Zukunft des Kinos und dem Aussehen der Filme im Zeitalter von Digitalisierung und Cyberspace befaßt sich Susanne Weingarten. Am Beispiel des

SQUID-Netzes in Kathryn Bigelows *STRANGE DAYS* zeigt sie einen (nicht un)möglichen Entwurf zukünftiger medialer Technologien auf: eine Art „Ganzkörpertraum“ – oder absolutes Kino nach dem Kino, in dem – ohne Kamera und Zuschauerauge – fremdes Leben unmittelbar *nacherlebt* werden kann. Diese phantastische Vision wird zurückgeholt auf die aktuelle Entwicklungsstufe der software: einmal die Digitalisierung in der Produktion der Filmbilder und zum andern die neue Medienkonkurrenz des Kinos durch Video- und Computerspiele. Vor allem letztere gilt es ernstzunehmen, ohne deshalb um die Zukunft des Kinos zu fürchten – wenn man akzeptiert, daß es in 20 Jahren Filme (und Kinos) geben wird, „bei denen wir heute unseren Augen nicht trauen würden“.

Knut Hickethier beschreibt das Kino als Erlebnisort, der sich durch die Erinnerung seiner Besucher in das *kollektive Gedächtnis der Gesellschaft* eingeschrieben hat. Auch wenn heute der Anteil der Kinonutzung an der Lebenszeit der Menschen im Verhältnis zum Fernsehen nur einen winzigen Bruchteil beträgt, so zeichnet sie sich jenem gegenüber doch durch die vom Zuschauer aufzubringende Aufmerksamkeit von Wahrnehmung und Emotionalität aus. Dabei verändert sich das Kino, indem es sich der „Erlebnisorientierung“ der Gegenwartskultur einpassen muß. Mediale Anbieter konkurrieren auf diesem Markt durch Versprechen sinnlicher Überwindung des Nutzers, einer Eigenschaft, die das *Kino als Traumfabrik* seit je der *Erzählmaschine Fernsehen* mit ihren vielen Kanälen voraus hat. Vor dem Hintergrund dieser „audiovisuellen fiktionalen Grundversorgung“ erscheint das Kino als ein attraktives „Zusatzangebot“, wobei es kein Zufall ist, daß der Hollywood-Mainstream die optischen Schauwerte ausbaut, wie das



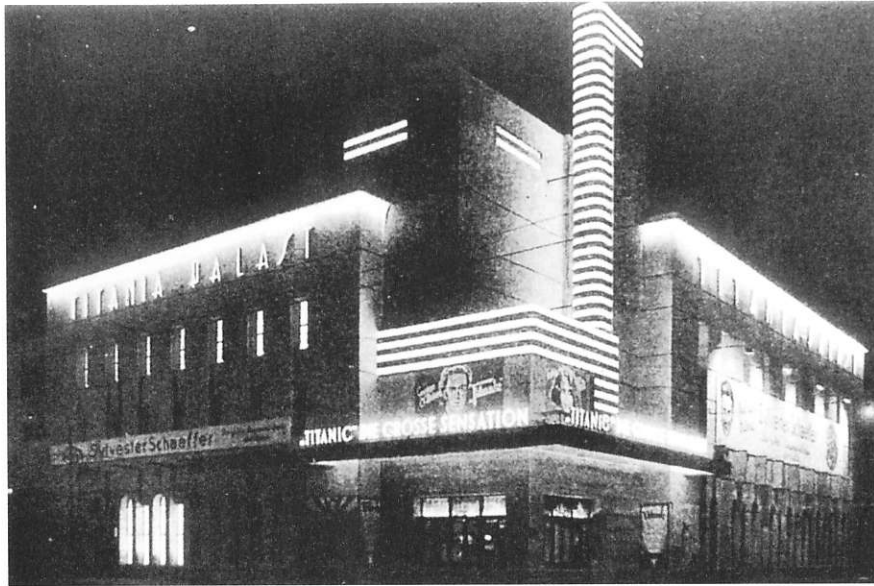
Central Park, Chicago 1917; A: Rapp & Rapp; später Kirche

frühe Kino das Präsentative gegenüber der Narration in den Vordergrund gerückt hat. Zur Veränderung der Filme kommt die HighTech-Aufrüstung der Kinos – von Dolby bis Imax, wodurch das Kino zum *Ort unserer Erlebnisse* – und einem Trendsetter in der Erlebnisgesellschaft wird.

Die Beiträge werden ergänzt durch Blicke auf das Kino der Dritten Welt und drei ihrer bedeutendsten Filmländer: China, Indien und Ägypten. Pragmatisch spricht für diese Erweiterung, daß unser Wissensstand über diese Kinematographien nach wie vor klein ist; theoretisch interessant erscheint dieser Blick aufgrund der (durchaus fragwürdigen) Vermutung, daß dort dem „Erlebnisort Kino“ noch Funktionen der Vergesellschaftung, Unterhaltung und Bildung zu-

kommen, die – gewissermaßen *gleichzeitig* – ihren Aggregatzustand in der Ausgangslage vor der Modellierung in den westlichen Konsumgesellschaften wahrnehmbar machen. Gemeinsam ist den drei Aufsätzen, daß sie mit einem Überblick über die Film- und Kinogeschichte des jeweiligen Landes beginnen.

Stefan Kramer verdeutlicht in seiner Darstellung Chinas das kulturelle Konfliktpotential, das – auf dem Hintergrund des Kolonialismus – mit dem Eindringen des neuen Mediums in eine anders fundierte und Jahrtausende alte Kulturtradition entsteht. Die der europäischen Moderne entstammende „Kriegs- und Kulturtechnik“ fasziniert nichtsdestotrotz das unkritische chinesische Publikum und wird für lange Zeit gleichermaßen

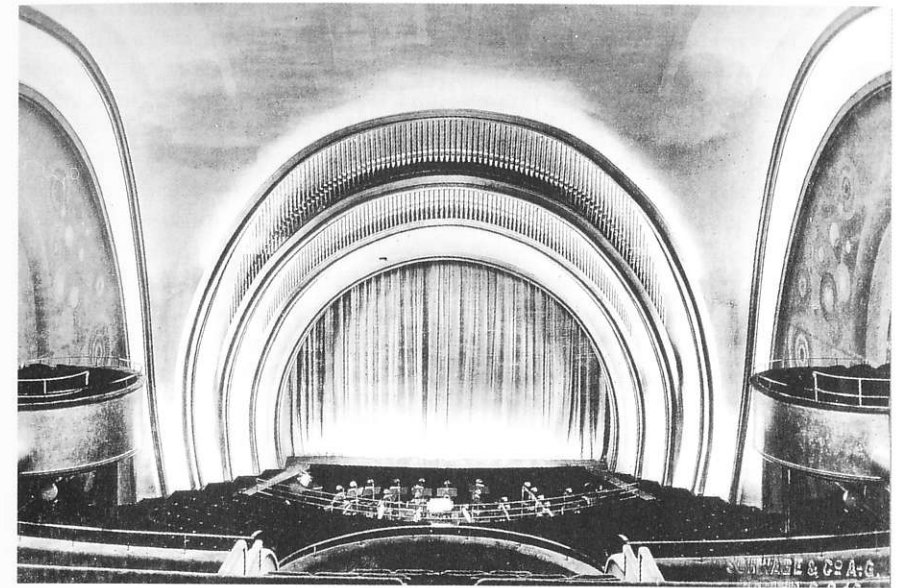


Titania-Palast. Berlin 1928; Architekten: Schöffler, Schloenbach, Jakobi

zum Motor von Modernisierung wie Kolonialisierung. Die Beziehung der Zuschauer zur Leinwand erfährt ihre Prägung vor allem durch die Tradition verschiedener Gattungen des chinesischen Theaters, die weder die zentralperspektivische Ausrichtung noch die Betonung des Literarisch-Narrativen kennt und zumeist Sprache, Gesang, Musik, Tanz und Akrobatik miteinander kombiniert. Kino, am ehesten dem Puppentheater und dem Schattenspiel vergleichbar, war so vorwiegend ein koloniales Medium für urbane Minderheiten. Erst mit der Entdeckung des Films als Propaganda- und Erziehungsmittel nach der Revolution werden Film und Kino zum Massenmedium mit eigenständigen Spiel- und Dokumentarfilmen, wobei dem *dokumentarischen Spielfilm* eine besondere Bedeutung bei der Ausbildung kollektiver und individueller Identität zukommt. In jüngster Zeit hat sich die Situation insofern verän-

dert, als sich das populäre Kino – trotz Zensur – der Konkurrenz der Multis und Hong Kongs stellen muß, wobei es im Medienverhalten interessanterweise keinerlei Scheu gegenüber den neuesten digitalen Unterhaltungstechnologien gibt.

In Indien übernimmt das nationale Kino früh eine antikoniale Funktion der „Selbstvergewisserung im Indertum“ durch die Formung einer Symbolsprache, die nur das indische Publikum verstehen kann. Brigitte Schulze unterstreicht die Kommunikationsfunktion, die dem Kino in Indien mangels anderer sozialer Orte wie Teehäuser oder Kneipen zukommt. Man trifft sich im Kino und redet miteinander – man kommuniziert aber auch konkret mit der Leinwand, z.B. durch Mitsprechen oder Mitsingen; die indirekte Kommunikation besteht dagegen im Vergleich der im Film dargestellten Moral mit den gesellschaftlichen Normen und ihren sozialen Zuschreibungen. Das



Titania-Palast, Berlin 1928; Architekten: Schöffler, Schloenbach, Jakobi

Kino bildet so eine der „wichtigsten Öffentlichkeiten des modernen Indien“. Der Lebendigkeit der Zuschaueraktionen in den Kinotheatern (die in den Städten zumeist groß, alt, verstaubt und atmosphärisch reich sind) entspricht die Besonderheit der populären Filme mit ihrer Präsentation von Schaulleffekten und der Integration von Gesang und Musik. In der Schilderung persönlicher Erfahrungen in südindischen Kinos werden sowohl die Unterschiede zwischen Stadt und Land wie das soziale Setting der Kinokategorien deutlich. Darüber wird auch die Betrachtung der Darstellung der Geschlechterrollen im Film und der Situation weiblicher Zuschauer entfaltet.

Die ägyptische Filmproduktion erfährt ihre Blütezeit zwischen 1945 und 1990 und wird zeitweilig zum zweitwichtigsten Industriesektor. Seither geht allerdings die Zahl der Filme wie die der Ki-

nos zurück, was sowohl der Konkurrenz des rasch expandierenden Fernsehens wie dem schwachen Inlandsmarkt bei gesunkenen Exportrate zuzuschreiben ist. Kinos auf dem Lande existieren fast nicht, in den Städten sind die Kinos in drei Kategorien unterteilt, die auch die soziale Zuordnung bestimmen. In den Kinos der unteren Gruppen gibt es bis heute eine lebhaft Interaktion des (vorwiegend männlichen) Publikums mit dem Geschehen auf der Leinwand. Mit der Ausbildung der populären Genres des ägyptischen Kinos, Musikfilm, Melodrama und Komödie, hängt die Entstehung des Starwesens zusammen, das die Attraktivität des Kinos beim Publikum ausmacht. Wie die Images der Stars in spezifische Kontexte von Wertesystemen, Klasse und Geschlecht eingebunden sind und wie darin aktuelle Widersprüche ausgetragen werden, wird von Viola Shafik am ägypti-

schen Gegenwartskino untersucht. Auch in ihrem Beitrag gilt ein besonderer Blick der Geschlechterdarstellung im Film und den öffentlichen Diskursen um prominente *weibliche Star-personae*.

Der vorliegende Band versammelt – ergänzt durch die Aufsätze zur Dritten Welt, die nicht zuletzt Informationslücken schließen helfen sollen – ein vielfältiges Spektrum unterschiedlicher Betrachtungen und Zugangsweisen zum *Erlebnisort Kino*. In der Rückschau stellt sich dabei in vielen Beiträgen eine erstaunliche Gemeinsamkeit trotz divergenter Themen und Argumentationen heraus: die explizite oder implizite Feststellung eines Rückbezugs der Filme und des

Kinos der Gegenwart auf die kinematographische Frühgeschichte, auf das *Zeigen* und das *Spektakel* statt der *Narration* und der *Kontemplation*. Womit, mehr oder minder ausgesprochen, eine optimistische Perspektive für die Zukunft des Kinos und des filmischen Darstellens entfaltet wird – nicht trotz, sondern unter Einbezug der digitalen Technologien der Neuen Medien in Filmästhetik und Kinoraum. Die Prognose würde also lauten, daß der „geheimnisvolle Zauber“ des Kinoerlebnisses – in einer uns bekannten oder einer anderen Form – weiterleben wird ...

Imbert Schenk

ALFONS ARNS

„... kein Rokokoschloß für Buster Keaton“

Zur Geschichte der Großkinos

Das Multiplex-Kino: die Wiedergeburt des Filmpalasts?

Als am 10. Oktober 1990 in einem Einkaufszentrum des Kölner Vororts Hürth das erste Multiplex-Kino in Deutschland mit 14 Sälen und 3.000 Plätzen eröffnet wurde, betrieben von der US-amerikanischen Kinogesellschaft United Cinema International (UCI), da ahnte noch niemand so richtig, daß dies die Initialzündung sein sollte für einen wahren Bauboom sogenannter „multiple complexes“, kurz Multiplexe genannt. Andere deutsche und amerikanische Kinobetreiber, wie die Flebbe Filmtheater GmbH, die UFA-Theater AG, die Warner Bros., die Constantin Kinobetriebe oder die Kieft & Kieft Filmtheater GmbH, erkannten schon bald die Chancen dieser beim Publikum überaus erfolgreichen, neuen Spezies von Großkinos und zogen kurz darauf mit eigenen, zum Teil architektonisch sehr ambitionierten Projekten nach.

Aus heutiger Sicht läßt sich das Wachstum der Multiplex-Kinos im Verlauf der 90er Jahre anschaulich in Form einer Exponentialkurve darstellen. Pendelte in den Jahren 1991 bis 1995 die Anzahl der Neueröffnungen noch zwischen zwei und sechs pro Jahr, so explodierte deren Zahl 1996 auf 15 und 1997 auf 23 neu in Betrieb genommener Multiplexe. 1998

flachte dann die Kurve mit sieben Eröffnungen wieder ab, was sich aber schon bald schlagartig ändern wird.

Folgt man nämlich dem Geschäftsbericht 1997/98 des Hauptverbands Deutscher Filmtheater (HDF) mit Stand vom Juni 1998, dann sind derzeit 33 neue Multiplexe und Großkinos in Deutschland im Bau, während 60 weitere in das Stadium der Planung gelangt sind. Mit wachsender Tendenz müssen sich die etablierten Filmtheater, Kinocenter und Programmkinos momentan der Konkurrenz von 66 betriebenen Multiplex-Kinos erwehren. Angesichts eines Marktanteils von 25% am Gesamtumsatz im Jahre 1997 kann man mittlerweile von einer echten Verdrängungs- und Konzentrationswelle innerhalb einer immer noch überwiegend mittelständisch-familiär geprägten Branche sprechen.¹

Die Multiplex-Idee stammt aus den USA und Kanada. Auf dem weiten Markt der Freizeitmöglichkeiten sollten zunächst jene Zuschauermassen für das Kino zurückerobert werden, die im Verlauf der 60er und 70er Jahre durch die Konkurrenz von Fernsehen und Video verloren gegangen waren. Fast noch wichtiger aber war es, die zeitgemäße komfortable Kinoaufführung als erstes, gewissermaßen werbendes Glied in der medialen Verwertungskette von Video, Pay-TV und Fernsehausstrahlung zu etablieren. Der Sprung auf den europäi-

¹ Vgl. auch Rolf Bähr/Gerhard Neckermann: Kinostruktur und Multiplexentwicklung. In: *Media Perspektiven*, H. 3, 1997, S. 114-123; Ulf Brychey: Multiplex-Kinos. In: *Bauwelt*, Jg. 88, H. 4, 24.1.1997, S. 154-157.

schen Kontinent Ende der 80er Jahre und vor allem nach Deutschland wird genau in diesem Kontext plausibel, als mit der dominanten Position amerikanischer Filme in Produktion und Verleih jetzt auch die Abspielstätten selbst auf umfassende Weise in den Verwertungsprozeß eingebunden werden sollten: Die Multiplex-Kinos gewissermaßen als „Vorposten Hollywoods“ in einer Welt der „Globalisierung von Illusion und Wirklichkeit“.²

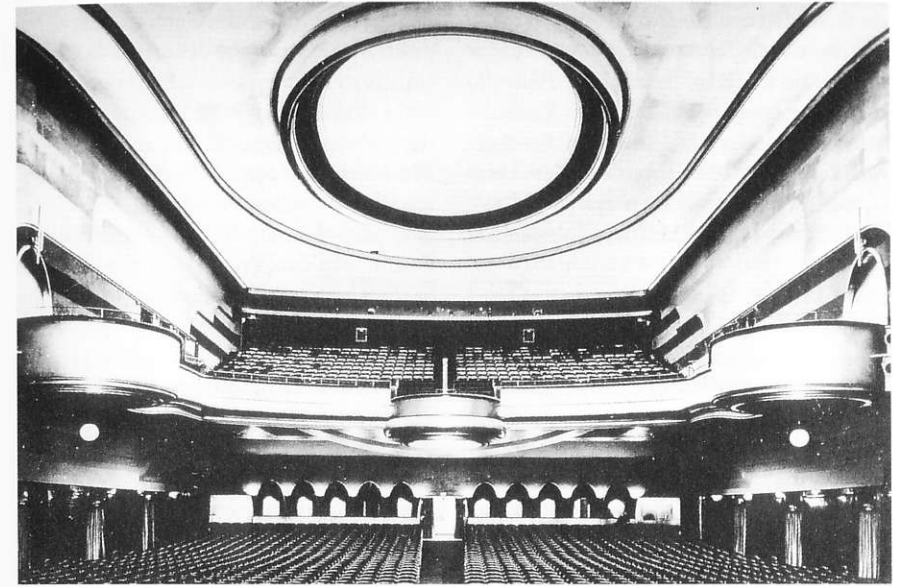
Wie in kaum einem anderen europäischen Land waren hier die Bedingungen für den Bauboom mehr als günstig, konnte man doch angesichts der winzigen Schachtelkinos in den diversen Kinocentern schon lange nicht mehr von Kinogenuß sprechen. So haben die Multiplex-Kinos eine banale Selbstverständlichkeit in Erinnerung gerufen – und das ist bei aller sonst legitimen Kritik im Hinblick auf das Programmangebot und die Zerstörung etablierter Kinosstrukturen ihr großer Verdienst –, daß Kino mehr ist als nur der Film, daß es eben auch mit einem spezifischen Raumerlebnis verbunden sein muß.

Nach einer Definition der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen ist ein Multiplex-Kino „ein großes Kinogebäude mit mindestens 1.500 Plätzen, das in der Regel über wenigstens acht Leinwände verfügt und in großzügigem Maße Räume für gastronomische und weitere freizeitbetonte Angebote bietet“.³ Hinter dieser nüchternen Sprache der Statistik kommen jedoch Räume zum Vorschein, die ein Optimum an Komfort und Technik bieten und das Filmesehen wieder zum Erlebnis machen. Ähnlich wie in den 20er

und dann wieder in den 50er Jahren, als wahre Zuschauermassen in die neu erbauten großzügigen Lichtspieltheater und Kinopaläste strömten und Filmpremieren ein großes gesellschaftliches Ereignis waren.

Ob man allerdings einfach von der „Rückkehr des Filmpalasts“ reden kann, wie vor einiger Zeit Christian Geinitz im Wirtschaftsteil der *FAZ*, ist zu bezweifeln; eher könnte man von einer Renaissance des früheren Großkinos im Lichte der heutigen Unterhaltungsindustrie sprechen. In seinem ausführlichen Kommentar zum aktuellen Multiplexboom sieht Geinitz den Glanz der Nostalgie von der Pracht der Gegenwart überholt. „Der Filmpalast ist zurückgekehrt und mit ihm der Kinogenuß. Plötzlich gibt es wieder große Säle, breite Sessel, viel Personal und einladende Foyers. Hinzu kommen eine tadellose Vorführqualität, die neueste Licht- und Klimatechnik und ein neuer Name: Multiplex, ein komfortables Mehrsaalkino, das größer ist als jeder Filmsaal der Vergangenheit.“⁴

Auch wenn im Hinblick auf Komfort und Raumerleben so manche Parallele zum einstigen Filmpalast gezogen werden kann, so ist doch in den Multiplex-Kinos alles ganz anders. Denn man geht nicht mehr wie früher nur ins Kino, sondern taucht ein in das Universum des Konsums, das die eigentlichen, allerdings geräumigen Kinosäle umlagert und sie fast zur Nebensache macht. Der Filmbesuch in diesen funktionalen, meist in einem bestimmten Farbton gehaltenen „black boxes“ ist eben nur eine mögliche Aktivität unter vielen. Gleich nebenan wartet das ganze Drumherum von



Titania-Palast, Berlin 1928

Süßwarentheken, Pizzerias, Fast-food-Läden, Cafés, Restaurants, Bistros, Bars, Biergärten, Diskotheken und Spielhallen.

In den Filmpalästen der 20er und 50er Jahre stand außerdem in der Regel nur *ein* großer, zwischen 1.000 und 3.000 Besucher fassender Zuschauerraum im Zentrum des Geschehens. Das Foyer, so prunkvoll und einladend es sein mochte, war nur ein Warteraum, eine Art Schleuse zwischen Straße und großem Kinosaal. In den „gnadenlos modernen“ Multiplex-Kinos hat sich dieses Verhältnis umgedreht. Das Foyer und die Erschließungs- und Aufenthaltsbereiche sind hier die zentralen Orte, wo man an der Kasse ansteht, wartet, verweilt, kommuniziert, isst und trinkt. Streng genommen sind die Multiplex-Kinos also die modernisierte, vergrößerte und um neue Funktionen er-

weiterte Variante des früheren Kinocenters mit seinen Schachtelkinos. War der alte Filmpalast eher ein „Ort der Kontemplation“, so der Filmkritiker Andreas Platthaus, ist jetzt daraus eine „Stätte der Konversation“ geworden.⁵

Für den Architekturkritiker Gert Kähler ist deshalb das Foyer aus Glas und Stahl in den bisherigen Multiplexen das zentrale Signum einer neuen Kinoarchitektur, wo die Zuschauer zu Akteuren einer Inszenierung werden: „Das Foyer, in dem die massenhafte Kommunikation der Kinobesucher stattfindet, ist der auch nach außen wirksame, interessante Teil des Gebäudes. Es stellt die gebaute Philosophie der neuen Kinopaläste dar: der Kinobesuch als Gemeinschaftserlebnis vorwiegend junger Leute.“⁶ Zwischen den Innen- und Außenbereichen sind wegen

² Vgl. Friedrich Grimm: Die Globalisierung von Illusion und Wirklichkeit. In: *AW Architektur + Wettbewerbe*, Nr. 173 („Bauten für Theater, Kino, Kultur und Medien“), März 1998, S. 1.

³ Zitiert nach Ulrike Nickel: *Kinowerbung. Der Film vor dem Film*. Frankfurt a.M.: edition U.M. 1997, S. 15.

⁴ Christian Geinitz: Breite Sessel und einladende Foyers. Die Rückkehr des Filmpalasts. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.8.1998.

⁵ Andreas Platthaus: Multiplex, wo ist dein Mief? Nur im Lichterglanz erscheint das Filmtheater gnadenlos modern: Zur Lage des deutschen Kinovergnügens. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.3.1997.

⁶ Gert Kähler: CinemaxX am Dammtor-Bahnhof in Hamburg. In: *Bauwelt*, H. 4, 24. Januar 1997, S. 159.

der großzügigen Glasfassaden ungehindert, vielfältige Blickbeziehungen möglich, wodurch die Architektur selbst zum Medium wird. Architektur und Film stehen damit nicht mehr in einem Komplementär-, sondern fast in einem Konkurrenzverhältnis: der Film auf der Leinwand wetteifert mit dem realen „Film“, der sich vor und im Multiplex abspielt.⁷

Das Kino: der beinahe vergessene Ort

Die Multiplex-Kinos haben in Erinnerung gerufen, daß Kino ein vielgestaltiger Erlebnisort sein kann; bezogen auf die Leinwand, den Zuschauerraum, das Foyer sowie die unmittelbare stadträumliche Umgebung. Grundlage dafür sind eine großzügige räumliche Ausgestaltung mittels Architektur und Design. In den verschiedenen Diskussionen und Publikationen über Film und Kino sind diese Aspekte lange vernachlässigt worden. Zu oft beschwor man nur „die Macht der Filminhalte“ und hielt „Ambiente und Design der Kinoräume für bloßes Ornament“; so der Filmkritiker Peter Körte im Dezember 1996 über die in eine produktive Bewegung geratene deutsche Kinolandschaft.⁸

Bereits im Jahre 1972 hatte Karsten Witte eine auch an den normalen Kinogänger adressierte, aber leider viel zu wenig beachtete Textsammlung zu einer noch nicht existierenden „Theorie des Kinos“ vorgelegt, die über „die pure Materialität der Wirtschafts-, Kunst- und Kommunikationsware Film hinaus [...] zu ihrer Funktionalität vorstoßen“ wollte. „Weniger als dem filmischen gilt ihr Augenmerk dem kinematographischen

Faktum und mithin nicht in erster Linie den Bedingungen der ästhetischen Produktion, als vielmehr denen der kommunikativen Rezeption. Und die findet nicht allein im Kopf des Drehbuchautors, des Filmemachers, Kameramannes und Produzenten oder im Kopf des Filmbeobachters statt, sondern zugleich im Atelier, im Kino als gesellschaftlichem Raum.“⁹ In den bei Witte unter der Rubrik „Kinotheorie“ versammelten Texten und Manifesten etwa zu Peter Kubelkas „unsichtbarem Kino“ oder zu Hilmar Hoffmanns „Kommunalem Kino“ tritt das Kino in emanzipatorischer Absicht deutlich als ebenso gesellschaftlicher wie architektonischer Ort hervor, dessen magisches Zentrum ein dunkler Raum ist. Ein Raum allerdings, dessen architektonische Erfordernisse zu Beginn der 70er Jahre schnell wieder in den Hintergrund traten.

Wenige Jahre vor dem Erscheinen der Multiplex-Kinos war Anne Paech zu dem ernüchternden Befund gekommen, daß die Geschichte des Kinos selbst von der Filmgeschichte – fast – vergessen worden sei. „Heute beginnen wir uns nach den Kinos selbst umzusehen und stellen fest, daß wir, die ebenfalls Stunden und Tage dort zugebracht haben, allmählich heimatlos werden: Die Filme scheinen die Kinos immer weniger zu benötigen und die Kinos, die oft nur noch Schachteln mit viel zu kleinen Leinwänden sind, können ein Film-Erlebnis kaum noch ermöglichen. Die Beziehung zwischen Film und Kino ist gegenwärtig dabei, sich grundlegend zu verändern. Kein Wunder also, daß in den letzten Jahren zuneh-

mend die Frage ‚Was ist Kino?‘ neu gestellt wird und diesmal ausdrücklich das Kino selbst als Ort gemeint ist.“¹⁰

Paech meinte damit vereinzelte Publikationen der 80er Jahre, in denen – aus kulturhistorischer Sicht – auf ganz empirische Weise damit begonnen wurde, die Geschichte und Topographie der Kinokultur in einzelnen Städten wie beispielsweise Gießen, Bremen oder Karlsruhe zu vermessen und damit dem Vergessen zu entreißen.¹¹ Anne Paech selbst hatte bereits 1985 eine fundierte Studie zur Geschichte der Kinos in Osnabrück vorgelegt.¹² Seitdem erscheinen Jahr für Jahr neue Publikationen zur Kinogeschichte einzelner Städte, Stadtteile und Regionen oder auch zur Geschichte eines einzelnen Kinos. Aus der beklagten terra incognita der Kinolandschaft in Deutschland wird so allmählich ein erforschtes Terrain.¹³

Auch aus architekturgeschichtlicher Perspektive waren die Kinobauten – nicht nur in Deutschland – lange Zeit kein Thema gewesen, was sich interessanterweise ebenfalls in den frühen 80er Jahren schlag-

artig änderte, als sich verschiedene amerikanische, britische, französische und deutsche Autoren daran machten, die Geschichte der Filmpaläste ihrer jeweiligen Länder in Wort und Bild (zum Teil komparatistisch) zu dokumentieren.¹⁴ Auch hier also eine nostalgische Bilanz der Kinokultur bzw. Kinoarchitektur im Moment ihres Verschwindens. Stärker aber noch als die Wiederentdeckung des Kinos als sozialem Ort in den eben erwähnten lokalen Topographien der bundesdeutschen Kinolandschaft schärfte die opulent dargebotene Perspektive auf Architektur und Design der internationalen Filmpaläste den Blick für einen wesentlichen Aspekt des Faszinosums Kino: die Ästhetik ihrer Räume und Architekturen.

Insofern könnte man den Multiplex-Boom auch als (kalkulierten oder unbewußten?) Reflex auf jenen Schock deuten, den der drohende nachhaltige Verlust des Erlebnisorts Kino beim interessierten Publikum hinterlassen hat. Das eigentliche Movens jedoch dieser Renaissance, so die Vermutung, ist die Wiederentdeckung des

10 Anne Paech: Von der Filmgeschichte vergessen: Die Geschichte des Kinos. In: *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden*, hg. v. Knut Hickethier. – Berlin: edition sigma 1989, S. 41.

11 Vgl. Volker Kratzenberg: *Kino in Gießen. Vom Kintopp zum Filmpalast*. – Gießen: 1983; „*Mach Dir ein paar schöne Stunden...*“. *Kino in Bremen*. Beiträge zu einer Bremer Kinogeschichte. (Text: Dorothea Breitenfeld, Jutta Reinke). Bremen: Staatsarchiv 1984, 2. Auflage 1995 (Bremen: Gefken); Gerhard Bechthold: *Kino – Schauplätze in der Stadt. Eine Kulturgeschichte des Kinos in Karlsruhe*. – Karlsruhe: von Loeper 1987.

12 Anne Paech: *Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz*. Osnabrück. – Marburg: Jonas 1985.

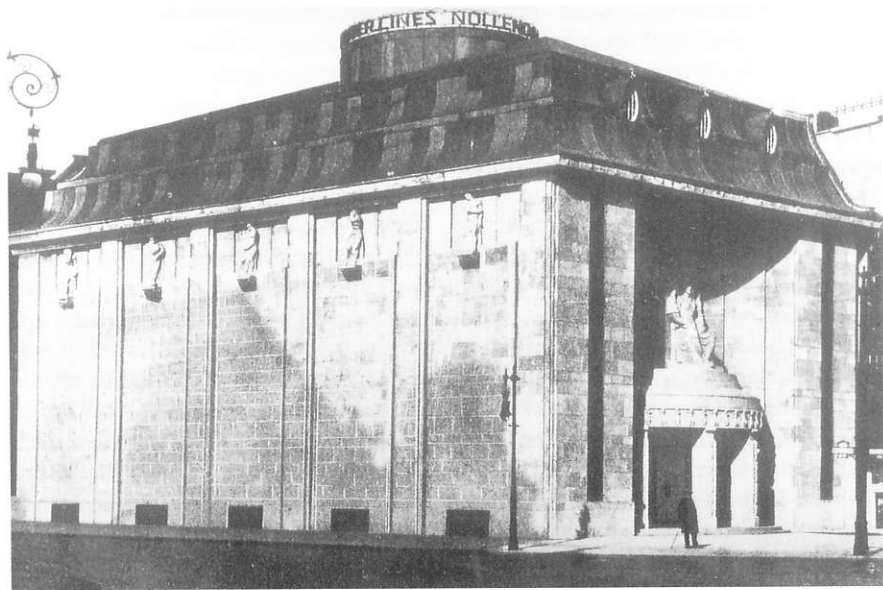
13 Vgl. als Auswahl: *Vom Sehen im Dunkeln. Kinogeschichten einer Stadt*, hg. v. Bruno Fischli. – Köln: Prometh 1990; Jakob Grau: *Kino der 50er Jahre. Das City-Kino in Dortmund-Hombruch*. – Dortmund: Schack 1993; *Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main*. – Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1995; *Vom Kinematographen zum Cinecittà. Geschichte und Geschichten der Kinos in Nürnberg, Fürth und Erlangen*. – Nürnberg: Koberger & Kompany 1995; Cornelia Fleer: *Vom Kaiser-Panorama zum Heimatfilm. Kinogeschichten aus Bielefeld und der Provinz Westfalen*. Marburg: Jonas 1996.

14 Vgl. David Atwell: *Cathedrals of the Movies. A History of British Cinemas and their Audiences*. – London: The Architectural Press 1980; Ave Pildas: *Movie Palaces. Survivors of an elegant era*. – New York: Clarkson N. Potter 1980; David Naylor: *American Picture Palaces. The Architecture of Fantasy*. – New York u.a.: Van Nostrand Reinhold Company 1981; Francis Lacloche: *Architectures de Cinémas*. – Paris: Ed. Du Moniteur 1981; Rolf-Peter Baacke: *Lichtspielhausarchitektur in Deutschland. Von der Schaubude bis zum Kinopalast*. – Berlin: Frölich & Kaufmann 1982. – Siehe hierzu auch die Sammelrezension von Alfons Arns: „Traumhäuser des Kollektivs“. Zur Geschichte der Kinoarchitektur“. In: *Medienwissenschaft*, Jg. 2, H. 4, 1985, S. 449-458.

7 Vgl. Alfons Arns: Fenster zur Welt. Über Architektur und Design der Multiplex-Kinos. In: *Horizont. Zeitung für Marketing, Werbung und Medien*, Nr. 36, 4.9.1997, S. H 6-H 7.

8 Peter Körte: Das Multiplex, die Stadt, die Zukunft. Die deutsche Kinolandschaft ist in Bewegung geraten. In: *Frankfurter Rundschau*, 11.12.1996.

9 Karsten Witte: Das Alte und das Neue. In: *Theorie des Kinos*, hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 7.



Cines am Nollendorfplatz, Berlin 1913; A: O. Kaufmann

Kinoraums selbst, eben weil er in den Multiplexen nur als bloße funktionale „black box“ daherkommt. Jener „dunkle, anonyme und indifferente Kubus“, von dem Roland Barthes in seinem berühmten Essay *En sortant du cinéma* (*Beim Verlassen des Kinos*) aus dem Jahre 1975 schwärmt, „wo dies Fest der Affekte stattfindet, das Film heißt“. In dem Essay setzt Barthes den Körper des Zuschauers oder besser seinen Körper in Beziehung zum doppelten Charakter der Kinofaszination: der Einheit von angeschautem Bild und umgebendem Ambiente, um schließlich diskret zu gestehen „wenn ich Kino sage, kann ich nie umhin, ‚Saal‘ zu denken statt ‚Film‘“. Im Schwarz des Kinos liegt für Barthes die eigentliche Faszination des Films, durchlöchert vom Lichtstrahl des Projektors.¹⁵

Filmpaläste: die „Traumhäuser des Kollektivs“

In seinem Essay spricht Roland Barthes betont aus der subjektiven Perspektive eines Cineasten der 70er Jahre. Fünfzig Jahre zuvor spielte dieses individuelle Kinoerleben im Kinosaal noch eine deutlich untergeordnete Rolle, wenn etwa Rudolf Harms in seiner 1926 erschienenen *Philosophie des Films* lapidar meint: „Der Film beansprucht als Massenkunst einen Kollektivraum. Diesen bildet der verdunkelte Theatersaal des Filmtheaters. Ziel und Zweck dieser Räumlichkeiten ist äußerlich eine Vereinigung einer zahlenmäßig evtl. sehr hohen, aber nach oben begrenzten Menschenmenge zu gemeinsamem ästhetischen und künstlerischen Genuß. Seine Aufgabe besteht da-

rin, dazu beizutragen, daß ‚geschärfte Aufmerksamkeit‘ wie auch ‚das strebende Verhalten‘ sich ungeteilt auf das künstlerische Objekt richten können.“¹⁶

Was Rudolf Harms mit Roland Barthes verbindet, ist die grundlegende Wahrnehmung und Würdigung des verdunkelten Theatersaals; der einzelne Zuschauer jedoch ist bei Harms – anders als bei Barthes – aufgehoben in der amorphen, starr auf die Leinwand ausgerichteten Masse, die sich im „Lichtspielhaus als Sammelraum“ – so ein Zwischentitel des Abschnitts über den Film als Kollektivkunst – ein Stelldichein gibt. Das große Kino, der „Kollektivraum“ Filmpalast mit bis zu 2.500 Plätzen, ist dabei ein wie selbstverständlich gegebener Ort, der beispielsweise im Berlin jener Jahre zu voller Blüte gelangte. Kein Wunder also, daß auch Siegfried Kracauer im selben Jahr 1926 in seinem berühmten Essay *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser* den massenhaften Charakter des Filmpublikums betont, das sich jetzt nicht mehr in Kinos versammelte, sondern in „Massen-Theatern“, in „Palästen der Zerstreuung“.¹⁷ Dies ist aber überhaupt nicht abwertend gemeint, sondern Kracauer begrüßt im Gegenteil diese Entwicklung mit milder Ironie, denn schließlich sitzt er selbst mittendrin in diesem Massenpublikum.

Auch der Architekt und Kunsthistoriker Paul Zucker ging in seiner – gleichfalls 1926 erschienenen – Bestandsaufnahme *Theater und Lichtspielhäuser* bereits wie selbstverständlich von der Tatsache aus, „daß Filme überall in der Welt laufen, denen unendli-

che Massen ununterbrochen und dauernd zuströmen und daß für sie besondere Räume und Gebäude geschaffen worden sind“. Die „Problematik des Kino“ liege „nicht in der Anteilnahme der zu wenigen, sondern der zu vielen. Es gibt Filme, die dreiviertel aller in Städten wohnenden Menschen gesehen haben, – man kann ruhig behaupten, daß eigentlich überall alle Bevölkerungsschichten mit einer gewissen Regelmäßigkeit das Kino besuchen, von dem Widerstande einzelner abgesehen“.¹⁸

Den wohl treffendsten und schönsten Ausdruck für den besonderen Charakter der Filmpaläste hat jedoch – auf indirekte, vermittelte Weise – Walter Benjamin geprägt; und zwar in seinem zwischen 1927 und 1940 entstandenen *Passagen-Werk*, einer nur Fragment gebliebenen materialen Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts. Im Begriff der „Traumhäuser des Kollektivs“ konzentrieren sich für ihn jene eigentümlichen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts, die sämtlich kollektive Anliegen zu ihrem Gegenstande haben. Dazu gehören für Benjamin vor allem Bahnhöfe, Ausstellungshallen, Warenhäuser, Museen, Passagen, Wintergärten, Panoramen, Wachsfigurenkabinette und Kinos.¹⁹ Sicher ist es legitim, den Filmpalast bzw. das Großkino als eigentümliche Bauaufgabe für Massenunterhaltung im 20. Jahrhundert im Begriff der „Traumhäuser des Kollektivs“ mit einzuschließen, zumal Benjamin selbst in dem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) bemerkt, daß der Film – ebenso wie immer schon die Architektur – imstande ist, „den Gegenstand einer si-

¹⁶ Rudolf Harms: *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. – Leipzig: Meiner 1926, S. 64.

¹⁷ Siegfried Kracauer: *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser*. In: *Frankfurter Zeitung*, 4.3.1926, 1. Morgenblatt.

¹⁸ Paul Zucker: *Theater und Lichtspielhäuser*. – Berlin: Wasmuth 1926, S. 129f.

¹⁹ Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, 5. Band, 1. Teil, *Das Passagen-Werk*. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 511–523.

¹⁵ Vgl. Roland Barthes: *En sortant du cinéma*. In: *Communications*, Nr. 23 („Psychanalyse et cinéma“), 1975, S. 104–107. Übersetzung von Stephan Broser m.-d. T. „Beim Verlassen des Kinos“. In: *Filmkritik*, Jg. 20, H. 235, 1.7.1976, S. 290–293.

multanen Kollektivrezeption darzubieten“.²⁰

Erste funktionale Schritte.

Das deutsche Lichtspieltheater vor dem 1. Weltkrieg

Auch wenn Begriffe wie Zuschauermasse, Zerstreuung und Kollektivraum in Deutschland erst in den 20er Jahren und später Hochkonjunktur hatten, so begleiteten sie doch implizit den Film von dem Moment an, als man etwa um 1910, also noch vor dem 1. Weltkrieg, vor allem in Berlin damit begann, bestehende große Saalbauten für die Projektion von Filmen umzubauen oder geräumige Lichtspieltheater gleich in Geschäftshäuser (z.B. Warenhäuser) mit einzuplanen. Dies war notwendig geworden, weil im Wettbewerb der Filmbranche zusätzlich neue, größere und auch besser zahlende Publikumschichten, kurz ein Massenpublikum für das Kino gewonnen werden sollten; das Ladenkino wandelte sich zum Kino-Palast.²¹

Der erste Schritt zu monumental gedachten Kinopalästen wurde im Jahre 1910 mit dem Umbau des sogenannten „Mozartsaals im Neuen Schauspielhaus“ am Nollendorfplatz vollzogen: aus einem großen Konzertsaal wurde ein Lichtspieltheater mit ca. 1.000 Sitzplätzen und differenziert gestaffelten Preisgruppen. Nach Meinung des Architekturkritikers Hans Schliepmann, dem Verfasser der ersten Publikation überhaupt zur deutschen Kinoarchitektur aus dem Jahre 1914, führte der große Erfolg der Lichtspiele im Mozartsaal sehr bald dazu, „daß ähnliche größere Schauhäuser für vor-

nehmen Publikum geschaffen wurden. Das Kino war gesellschaftsfähig geworden, und die wachsende Verwandtschaft mit dem Theater prägte sich auch darin aus, daß der Film zu immer größerer Länge auswuchs: man gab ganze Dramen“.²² In kurzen Abständen folgten als weitere Großkinos die „Kammerlichtspiele“ am Potsdamer Platz (1911/12; Architekt: Franz Schwechten) im Haus Potsdam (später Haus Vaterland) mit 1.200 Plätzen, das „Bavariahaus“ (1912/13; Architekt: Ernst Moritz Lesser) mit 550 Plätzen, die „Union-Theater Kammerlichtspiele“ in der Tauentzienstraße (Architekt: Erich Schaudt) mit 1.100 Plätzen sowie das „Marmorhaus“ am Kurfürstendamm (1912/13; Architekt: Hugo Pál) mit 630 Plätzen.

Den Höhepunkt dieser Ausformung des Kinos hin zum großen Lichtspieltheater vor dem 1. Weltkrieg bildete jedoch das am 19. März 1913 eröffnete „Cines-Theater“ am Berliner Nollendorfplatz, geplant von dem Theaterbauarchitekten Oskar Kaufmann. Zum ersten Mal entstand hier nämlich ein nur für die Belange des Kinos konzipierter freistehender Bau mit ca. 650 Plätzen, der das Publikum v.a. mit italienischen Monumentalfilmen wie *QUO VADIS?* (1913, Regie: Enrico Guazzoni) und *CABIRIA* (1914, Regie: Giovanni Pastrone) anlocken wollte. Der schlichte graue und insbesondere fensterlose Kubus mit seinem grünen zweifach abgewalmtten Mansarddach und dem festlich-intimen Interieur eines barocken Logentheaters erschien den Zeitgenossen wie eine etwas unheimliche Mischung aus sumerischem Tempel und ba-

rockem Schloß. Dabei machte das „Haus ohne Fenster“ unmißverständlich nach außen klar, welche Funktion ihm zugeacht war. Übrigens waren es fast ausschließlich Architekten sowie Architektur- und Kunstkritiker, die das spezifisch Moderne und Neue dieses „Tempels der Kinomuse“ überhaupt registrierten, beschrieben und goutierten.²³ Die sogenannte Kino-Debatte der literarischen Intelligenz war in ihrer Fixierung auf die eigentlichen Leinwandbilder eben schon damals mehr eine Film- als eine Kino-Debatte.

Luxus für alle. Movie Theatres und Picture Palaces in den USA

Etwa um die gleiche Zeit wie in Deutschland – also um 1910 – entstanden auch in den USA erstmals nur für Kinozwecke gebaute Filmtheater. Der Trend zu längeren Spielfilmen, den sogenannten „features“, erforderte auch hier besser ausgestattete und vor allem größere „movie theatres“. So öffneten zum Beispiel im Jahre 1910 das „Princess Theatre“ in Milwaukee und das „Clune's Theatre“ in Los Angeles ihre Pforten mit jeweils 900 Sitzen. Im Jahre 1913 erreichte dieser Trend auch die Ostküste, als in New York am Central Park der erste luxuriöse Kinopalast, das „Regent Theatre“, eröffnete mit etwa 1.900 Plätzen.

Die goldene Zeit der Filmpaläste begann aber erst nach dem 1. Weltkrieg, als in allen entwickelten Industrienationen und vor allem in den USA die Zahl der Großkinos in die Höhe schnellte. Die Ära der in ihren Dimensionen stets riesigen amerikanischen Häuser reicht dabei von 1913 bis 1931.

Auch wenn sich die Filmpaläste in den großen Metropolen wie New York, Chicago und Los Angeles konzentrierten, so hatten doch auch mittelgroße Städte wie Seattle, San Francisco, Denver und Minneapolis mindestens zehn Exemplare dieser luxuriösen Kategorie. Es war das erklärte Ziel der amerikanischen Kinoarchitekten, Paläste für alle Zuschauerschichten, ob arm oder reich, zu entwerfen. Bereits im Foyer und erst recht im Zuschauerraum sollte der Besucher in die illusionäre Traumwelt des Films versetzt, ja gleichsam hineingezwungen werden, weshalb die verschiedenen Filmkulissen mit dem Luxus des Schönen, Reichen und Exotischen in Design und Architektur der Paläste ihre Fortsetzung fanden. Der Ausspruch des Chefs eines der größten amerikanischen Kino-Imperien, Marcus Loew, „Wir verkaufen Eintrittskarten für Filmtheater, nicht für Filme“, erhält genau dadurch seinen Sinn. Im Gegensatz etwa zu deutschen Filmpalästen wurden die Zuschauer nicht mithilfe einer lichtarchitektonischen Innenraumdekoration wie eine erwartungsvolle Gemeinde auf die Leinwand orientiert, sondern sie waren bereits Mitakteure in der Traumwelt des Films.²⁴

Wie Kay Hoffmann treffend über die Ästhetik der amerikanischen Kinopaläste, den Tempeln der Neuen Welt, schreibt, sollten die Kinos „Nachkommen und Plagiate einer ganzen Reihe von historischen Bauten werden. Oft dienten barocke Schlösser, gotische Kathedralen, Maya-Tempel oder orientalische Prunkbauten als Modelle, wenn man Phantasien verwirklichen, Traumtheater konstruieren wollte, in denen das Publikum

20 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: W.B.: *Gesammelte Schriften*, 1. Band, 2. Teil. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 (1980), S. 497.

21 Vgl. Corinna Müller: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*. – Stuttgart u. Weimar: Metzler 1994, S. 29-39.

22 Hans Schliepmann: *Lichtspieltheater. Eine Sammlung ausgeführter Kinohäuser in Groß-Berlin*. – Berlin: Wasmuth 1914, S. 19.

23 Vgl. hierzu Alfons Arns: „Glühende Fahnen locken die flanierenden Nichtsnutze in den Kientopp.“ Das Lichtspieltheater „Cines“. In: *epd Film*, Jg. 5, H. 9, September 1988, S. 14-19.

24 Vgl. Ben M. Hall: *The Best Remaining Seats. The Story of the Golden Age of the Movie Palace*. – New York: Clarkson N. Potter 1961; Naylor (1981); Barbara Stones: *America Goes to the Movies. 100 Years of Motion Picture Exhibition*. – North Hollywood: National Association of Theatre Owners 1993.

in eine andere Welt eintauchen konnte. Das Ticket für die Show [...] eröffnete zugleich den Zugang zu fremden Kulturen oder, besser gesagt, dazu, wie sich Amerikaner diese Welt vorstellten. Es ging keineswegs darum, museal exakte Meisterwerke an Authentizität zu liefern, sondern zu beeindrucken. Am liebsten ließen sich die Architekten vom Opernhaus-Pomp der Alten Welt beeinflussen, mit dem das aufgestiegene Bürgertum seinen Traum von Prunk und Pracht verwirklichte.²⁵

Es bildeten sich schließlich zwei grundlegende Richtungen heraus: die sogenannte „standard“- oder „hard-top“-school als eine exotische Version des Opernhauses und des Vaudeville-Theaters vertreten durch den Architekten Thomas W. Lamb und die sogenannten „atmosphere theatres“ mit ihrem Erfinder John Ebersson. In den atmosphärischen Theatern fanden sich etwa plastisch-täuschende Nachahmungen italienischer Gärten, persischer Paläste oder eines offenen Himmels, die die Phantasie der im Auditorium versammelten Zuschauer anregen sollten.

Das wichtigste Merkmal der amerikanischen Filmpaläste hinsichtlich ihrer Außenwirkung und gewissermaßen ihr Signum sind aber die sogenannten „box-offices“, die Kassenhäuschen. Noch in der offenen Eingangsvorhalle platziert sollten sie die potentiellen Kinobesucher regelrecht von der Straße weglocken. Ihr Design ist die Vorschau auf das, was den Besucher im Innern des Palasts erwartet.²⁶

Deutsche Einflüsse. Filmpaläste in Großbritannien

In Großbritannien²⁷ orientierten sich die Kinoarchitekten anfänglich ausschließlich an der Theaterbautradition der Victorian und Edwardian Theatres sowie der music-halls. Im Verlauf der 20er Jahre wurden die Kinopaläste zwar immer größer und prunkvoller, blieben aber der Theatertradition verhaftet, unbeeinflusst von kontinentalen Entwicklungen wie etwa in Deutschland. Erst Ende der 20er Jahre begann man schließlich, amerikanische Kinopaläste zu kopieren, in erster Linie in Anlehnung an die von Thomas Lamb propagierte neoklassische „hard-top-school“, in geringerer Zahl auch an die Ebersson'schen atmosphere-theatres. Ein Beispiel hierfür ist das „Regal“, Marble Arch, in London aus dem Jahre 1928. Im sogenannten „Granada“ (1931) in Tooting, Süd-London, ging die Gestaltung sogar soweit, daß man sich fragen konnte, ob man in einer Kirche oder einem Kino Platz genommen hatte.

Mit dem Tonfilm entstanden ab 1929 die sogenannten „supers“, große Tonfilmtheater wie das „New Victoria“ in London aus dem Jahre 1930 mit 2.400 Plätzen, einer Mischung aus atmosphere-theatre, Art Déco und Poelzig's Großem Schauspielhaus aus Berlin. Noch 1931 vermerkt Paul Zucker in seinem Sammelwerk *Lichtspielhäuser-Tonfilmtheater*, daß „man in England in keiner Weise versuchte, den Ausdruck einer neuen Bauaufgabe, weder äußerlich in der Fassadengestaltung, noch in der Formung des Innenraums, klar zum Ausdruck zu bringen“. Man sei im Gegenteil



Atrium, Berlin 1927; A: F. Lipp

bemüht, „die Lichtspielhäuser auch nach außen hin als etwas anderes erscheinen zu lassen, als sie in Wirklichkeit sind“.²⁸

Über England hinaus bekannt wurden dann in den 30er Jahren die ca. 300 Filmpaläste der Odeon-Kette von Oscar Deutsch, bei denen vor allem der Einfluß moderner deutscher Kinoarchitektur, etwa von Erich Mendelsohns „Universum“ deutlich zu erkennen ist. Bei den Odeon-Kinos handelt es sich stets um einen expressiven, plastisch-geschwungenen Baukörper mit einem markanten Reklameturm. Die architektonische Grundidee der spannungsvollen Einheit von horizontal und vertikal geschichteten Bauelementen wurde zum unverwechselbaren Markenzeichen der Odeon-Paläste. Höhepunkt und Ausklang dieser Stilrichtung ist das 1937 entstandene Odeon am Leicester Square in London, das in seiner Fassadengestaltung das deutsche Prinzip einer Nachtarchitektur ähnlich wie beim Berliner Titania-Palast adaptiert. Die

Neonapplikationen ließen des Nachts die mit poliertem schwarzen Granit verkleidete Fassade mit dem seitlichen Turm hell erstrahlen, ein Vorgeschmack auf die regelrechte Art Déco-Orgie im Zuschauerraum.

Funktionale Lichtarchitekturen. Die deutschen Kinopaläste der 20er Jahre

Im Gegensatz zu den USA und Großbritannien hat sich im Deutschland der 20er Jahre eine spezifische, in den Formen ausgesprochen reduzierte Kinoarchitektur herausgebildet, was man besonders bei den Kinopalästen in den großen Städten exemplarisch verfolgen kann. Während in der äußeren Gestaltung mit verschiedenen dimensionierten, rhythmisch angeordneten Baukörpern gearbeitet wird, die mittels einer raffinierten Beleuchtung insbesondere für die nächtliche Attraktion angelegt sind, zeigt sich in den Innenräumen die formende Kraft des

25 Kay Hoffmann: Die Tempel der Neuen Welt. Amerikanische Kinopaläste. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17./18.11.1984, S. 143.

26 Vgl. Pildas (1980), s.o. Fn. 14.

27 Vgl. Atwell (1980), s.o. Fn. 14; Lacloche (1981); Richard Gray: *Cinemas in Britain. One Hundred Years of Cinema Architecture*. – London: Lund Humphries Publishers 1996.

28 Paul Zucker/G. Otto Stindt: *Lichtspielhäuser – Tonfilmtheater*. – Berlin: Wasmuth 1931, S. 130.

Lichts und geschwungener Linienführungen mit der weißen Leinwand als magischem Fluchtpunkt. Die gestalterischen Bemühungen der deutschen Kinoarchitekten lassen sich am besten im Begriff der Lichtarchitektur zusammenfassen; mit kompromißloser Konsequenz überführten sie die Materialität des Films, das Spiel von Licht und Schatten, in das Medium der Architektur, in visionäre Orte und Räume.²⁹ Zahlreiche namhafte Architekten wie Hans Poelzig und Erich Mendelsohn, aber auch weniger bekannte Namen wie Fritz Wilms, Rudolf Fränkel, Jakob Koerfer, Friedrich Lipp und Fritz Nathan beteiligten sich mit unterschiedlichsten kreativen Lösungen an der neuen Bauaufgabe Großkino, die für sie ein besonderes Experimentierfeld darstellte.³⁰

Wie Peter Boeger in seiner Studie *Architektur der Lichtspieltheater in Berlin* (1993) gezeigt hat, kam es vor allem in Berlin zu einem beispiellosen Bauboom von Lichtspieltheatern: „Unter den schließlich fast 400 Kinos fielen besonders die großen Häuser durch ihre herausragende baukünstlerische Qualität, ihre dominante städtebauliche Wirkung und neuesten technischen Ausstattungen auf. Die Entwürfe Berliner Kinoarchitekten fanden weltweit Anerkennung.“ Boegers äußerst fundierte bautypologische und architekturhistorische Untersuchung zeigt vor allem die weitgehende Ablösung vom Vorbild Theaterbau und die Entstehung einer Baugattung Lichtspieltheater, für die die Architekten eigene funktionale und ästhetische Formulierungen fanden. „Zahlreiche Entwürfe von Lichtspieltheaterbauten

nach 1924“, so Boeger weiter, „entstanden vor dem Hintergrund einer aktuellen Diskussion um das ‚Neue Bauen‘. Generell war an den Kinoneubauten die Tendenz zur versachlichten und funktionalen Architektur zu spüren. Verbindungen von Lichtspieltheater- und Geschäftshausfunktionen blieben weiterhin charakteristisch. Moderne Geschäftshausfassaden, hinter denen auch Kinos liegen konnten, waren auf ihre wesentlichen Gestaltungselemente reduziert und orientierten sich in ihrem Aufbau meist an den Anforderungen moderner Lichtreklame.“³¹

Poelzigs „Capitol“ aus dem Jahre 1925 beispielsweise trat nach außen als integraler Bestandteil eines niedrigen unauffällig-modernen Geschäftsgebäudekomplexes hervor. Der Zuschauerraum jedoch mit 1.300 Plätzen wirkte mit seinem oktagonalen Grundriß wie das Innere eines riesigen Kristalls, wodurch der Zuschauer schon von der Raumstimmung her das Gefühl hatte, in eine andere, geheimnisvolle höhlenartige Welt einzutreten: die Welt des Films.

Der Architekt Fritz Wilms wiederum dekorierte die Zuschauerräume seiner beiden riesigen „Mercedes-Paläste“ in der Utrechterstraße (1926; 2.000 Plätze) und der Hermannstraße (1927; 2.500 Plätze) mit runden und spitzzackigen Stuckornamenten, während die Paläste in ihrer äußeren Gestalt wie mächtige Tempel wirkten, die es aus Ägypten oder Babylonien nach Berlin verschlagen hatte. Das „Atrium“ dagegen aus dem Jahre 1927 von dem Architekten Friedrich Lipp evozierte mit seiner konvex-geschwungenen Kreissegmentfassade das

Bild einer antiken griechisch-römischen Arena, in der bis zu 2.000 Zuschauer Platz nehmen konnten.

Dieselbe Platzzahl bot der 1928 eröffnete „Titania-Palast“ in Berlin-Friedenau (heute Steglitz), der vor allem nachts mit seinen aufgetürmten kubischen Baumassen, den hohen vertikal strebenden Fensteröffnungen und dem markanten 30 Meter hohen Lichtturm wie ein monumentaler Kristall strahlte und das Publikum magisch anlocken sollte. Die gleißende Lichtarchitektur setzte sich im Zuschauerraum fort in Gestalt einer raffinierten indirekten Beleuchtung der den Raum total dominierenden Rundbögen und Kurven.

Wie ein riesiger Leuchtturm in der Großstadt Berlin sollte auch die sogenannte „Lichtburg“ aus dem Jahre 1929 wirken mit ihren 2.300 Plätzen. Diese Funktion erfüllte ein vorgeschobener Rundvorbau mit leuchtenden Opalglasfenstern als markanter vertikaler point de vue inmitten eines fünfgeschossigen Langbaus. Als zusätzlicher Blickfang rotierten zu nächtlicher Stunde in dem Dachpavillon drei Marinescheinwerfer, um potentiellen Kinogängern im Ozean der Großstadt die Orientierung zu erleichtern.

Der 1929 entstandene „Roxy-Palast“ von Martin Punitzer in Berlin-Friedenau hatte diese Lichtsignale nicht nötig. Allein die Fassadengliederung mit den betont horizontal laufenden Fensterbändern und den vertikal strebenden Glasflächen wurde zum Blickfang für Passanten. Und auch der 1.100 Zuschauer fassende Saal bestach nicht durch imponierende Dynamik, wie etwa beim Titania-Palast, sondern durch

zurückhaltende dezente Form- und Lichtgestaltung von Decke und Rang.

Weitere herausragende Beispiele aus anderen Städten für eine moderne, dem Rationalismus verpflichtete Kinoarchitektur der späten 20er Jahre in Deutschland sind die „Lichtburg“ in Essen (2.000 Plätze) aus dem Jahre 1928,³² der UFA-Palast im sogenannten „Deutschlandhaus“ in Hamburg (2.700 Plätze) aus dem Jahre 1929 von den Architekten Fritz Block und Ernst Hochfeld³³ sowie das „Universum“ in Mannheim (1.200 Plätze) aus dem Jahre 1929 von dem Architekten Fritz Nathan.³⁴ Alle drei Filmaläste sind jetzt – wie schon in den Anfängen des Lichtspieltheaterbaus – integrale Bestandteile eines Mehrzweck-Gebäudekomplexes mit zusätzlichen Ladengeschäften und Büros und damit zu selbstverständlichen Bestandteilen urbanen Lebens im Kernbereich der Großstadt avanciert.

Zwischen Theatertradition und Kinomoderne

An zwei gegensätzlichen Beispielen läßt sich anschaulich das ganze Spektrum deutscher Kinoarchitektur der 20er Jahre zwischen der Tradition des Theaters einerseits und der Moderne der Neuen Sachlichkeit andererseits aufzeigen; nämlich zwischen dem im Januar 1926 eröffneten „Gloria-Palast“ der Architekten Ernst Lessing und Max Bremer und dem 1928 eröffneten „Universum“ des Architekten Erich Mendelsohn.

Während sich der „Gloria-Palast“ außen als würdevoll-sakraler, fast festungsartiger neoromanischer Bau gibt, entfaltet sich im Innern eine festlich-intime Residenztheateratmosphäre mit Logen, Plüsch und Vor-

29 Vgl. Leonardo Quaresima: Luoghi dello spettacolo e spazio della visione. In: *Cinema & Cinema*, Jg. 13, Nr. 47, Dezember 1986, S. 35-37.

30 Vgl. Fritz Wilms – *Lichtspieltheaterbauten*. – Berlin/Leipzig/Wien: F.E. Hübsch 1928 (Reprint ersch. 200; Berlin: Gebr. Mann); Zucker/Stindt (1931); Baacke (1982).

31 Peter Boeger: *Architektur der Lichtspieltheater in Berlin. Bauten und Projekte 1919 – 1930*. – Berlin: Arenhövel 1993, S. 7 u. 21.

32 Vgl. Irene Wiese-von-Ofen: Die Lichtburg in Essen. Diskussion um ein Kino-Revival oder eine Umnutzung zu neuen Zwecken. In: *Bauwelt*, Jg. 88, H. 4, 24.1.1997, S. 168-171.

33 Vgl. Roland Jaeger: *Block & Hochfeld – die Architekten des „Deutschlandhauses“*. *Bauten und Projekte in Hamburg 1921-1938/Exil in Los Angeles*. – Berlin: Gebr. Mann 1996.

34 Vgl. Zucker/Stindt (1931), S. 16-23.



Gloria-Palast, Berlin 1925; Architekten: Ernst Lessing und Max Bremer

hängen und barocken Wandornamenten. Ein Lichtspieltheater würde man hier erst einmal nicht vermuten.³⁵ Die Eröffnung des Gloria-Palasts hatte Siegfried Kracauer im März 1926 in der Frankfurter Zeitung zum Anlaß genommen für seinen bereits erwähnten Essay *Kult der Zerstreuung*. Über die Berliner Lichtspielhäuser. Aus der Sicht des Filmkritikers und Soziologen, aber auch des Architekten zieht Kracauer eine erste wohlwollende Bilanz sowohl was den ästhetischen Gehalt der Filmpaläste als auch was den Gebrauch betrifft, den das zerstreungssüchtige Berliner Publikum von ihnen macht. Den sich bewußt am Barock-Theater orientierenden Gloria-Palast sieht Kracauer als Indiz dafür, daß sich die führenden Lichtspielhäuser wieder nach dem Theater zurücksehnen, obwohl sich doch das Kino eine davon unabhängige

Geltung erworben habe. In dem Essay sind all jene Ingredienzien konzentriert, die das Wesen und die Attraktion der Filmpaläste insgesamt ausgemacht haben und noch ausmachen. Mit subtiler Ironie bringt Kracauer so die Ästhetik der Filmpaläste in Relation zum Publikum auf den Begriff.

„Die großen Lichtspielhäuser in Berlin sind Paläste der Zerstreuung; sie als Kinos zu bezeichnen, wäre despektierlich. Diese reihen sich nur in Alt-Berlin und den Außenstädten noch, wo sie das kleine Publikum versorgen; ihre Zahl nimmt ab. Mehr als durch sie oder die Sprechtheater gar wird das Gesicht Berlins durch jene optischen Feenlokale bestimmt. Die „Ufa-Paläste“ – vor allem der am Zoo –, das von Poelzig errichtete „Capitol“, das „Marmorhaus“, und wie sie heißen mögen, erzielen Tag für Tag Ausverkäufe. Daß die

„... kein Rokokoschloß für Buster Keaton“



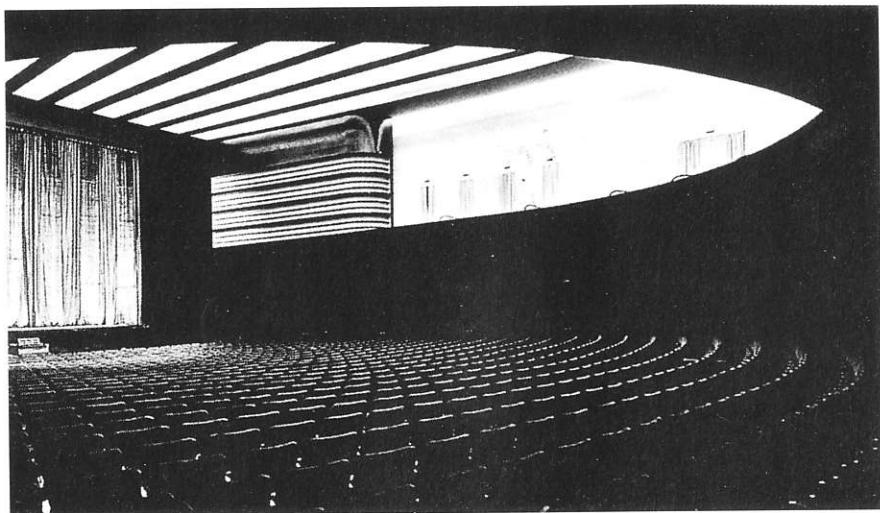
Universum (UFA). Berlin 1928; A. E. Mendelsohn; heute Theater „Schaubühne“

Entwicklung in der von ihnen eingeschlagenen Richtung weitergeht, beweist der Neubau des „Gloria-Palasts“. Gepflegter Prunk der Oberfläche ist das Kennzeichen dieser Massen-Theater. Sie sind wie die Hotelhallen Kultstätten des Vergnügens, ihr Glanz bezweckt die Erbauung. Eröffnet aber auch die Architektur Stimmungs-Kanonaden auf die Besucher, so fällt sie doch keineswegs in das barbarische Prangen wilhelminischer Profankirchen zurück; des Rheingoldes etwa, das glauben machen will, es berge den Wagnerschen Nibelungenhort. Sie ist vielmehr zur Form gediehen, die stilistische Ausschreitungen meidet. Geschmack hat über den Dimensionen gewaltet und im Bunde mit einer hochgezüchteten kunstgewerblichen Phantasie die kostbare Ausstattung geschaffen. Der „Gloria-Palast“ gibt sich als Barock-Theater. Die Gemeinde, die nach Tausenden zählt, kann zufrieden sein, ihre Versammlungsorte sind ein würdiger Aufenthalt.³⁶

Im diametralen Gegensatz zum absichtlich theaterhaften „Gloria-Palast“ steht das zwei Jahre später 1928 eröffnete „Universum“-Lichtspieltheater der UFA (heute das Theater die „Schaubühne“), das auch international als Inbegriff der Moderne in der deutschen Kinoarchitektur und der dynamischen Richtung des Neuen Bauens angesehen wurde und wird. Wie ein stromlinienförmiger Ozeandampfer schiebt sich das Halbrund des geradezu bildhauerisch modellierten U-förmigen Baukörpers in Richtung Kurfürstendamm, dominiert von einem markanten Lichtreklameturm. Durch das horizontal umlaufende regelmäßige Fensterband gibt sich der Bau unmißverständlich als Filmpalast zu erkennen, denn selbst Kinder und Jugendliche konnten darin unschwer einen riesigen Filmstreifen erkennen mit seinen einzelnen Stehkadern. Der Zuschauerraum nimmt diese schwingvolle horizontale Linienführung durch hell leuchtende

³⁵ Vgl. Boeger (1993), S. 74-79.

³⁶ Kracauer (1926).



Universum (UFA), Berlin 1928

Lichtbänder wieder auf, um den Blick des Zuschauers nach Art einer photographischen Kamera suggestiv auf die Leinwand zu konzentrieren.³⁷

Der Architekt Erich Mendelsohn hat anlässlich der Eröffnung des „Universum“ im September 1928 eine Rede, oder besser ein emphatisches Gedicht im expressionistischen Stil verfaßt, das präziser als jede Architekturkritik Ästhetik und Funktion seines Kinos erfaßt:³⁸

„Kino?
Filmspiel, Theater der Bewegung!
Bewegung ist Leben.
Wirkliches Leben ist echt, einfach und wahr.
Deshalb keine Pose, keine Rührmätzchen.
Im Film nicht, nicht auf der Leinwand,
nicht im Bau.
Zeigt, was drinsteht, was dranist, was draufgeht.–
Bühnenhaus? – keine Spur!

Elevator für die Bildleinwand, wenn der
Sketch den Film ablöst.–
Reklameturm, Scheinarchitektur? – Im
Gegenteil! Entlüftungsschlot (Luftwechsel
dreimal in der Stunde), herausgerückt
in Richtung Kurfürstendamm:
Denn haltgemacht: Universum – die
ganze Welt! –
Palastfassaden? – Und die Rentabilität:
Läden machen Geld. Büros beleben und
schaffen Publikum.
Säuleneingang für Mondäne?
Maul, groß aufgesperrt mit Lichtflut und
Schaugepränge. Denn – du sollst hinein,
ihr alle – ins Leben, zum Film, an die
Kasse!
Domkuppeln? – Wozu! Schildkröten-
dach, Schutzwölbung der schrägen De-
cke, schrägzug auf die Bildleinwand.–
Aha! Kamera!
Richtig!
Bildleinwand – die Außenwelt.

„... kein Rokokoschloß für Buster Keaton“

Filmbild – das bunte Leben, Tränen, Zirkus und Meermondschein.

Wir Zuschauer – tausend, zweitausend
Objektive, die aufsaugen und reflektieren,
vergnügt sind oder erleben.

Also kein Rokokoschloß für Buster Keaton.

Keine Stucktorten für Potemkin und Scapa Flow.

Aber keine Angst auch!

Keine trockene Sachlichkeit, keine
Raumangst lebensmüder Gehirnakrobaten.– Phantasie!

Phantasie – aber kein Tollhaus – beherrscht durch Raum, Farbe und Licht.

Unter dem schwebenden Ring des Foyers
verschwindet dir die Straße, unter dem
Scheinwerferkegel seiner Decke das
Dunstlicht des Abends.

Dann – links oder rechts vorbei am
Leuchtturm der Kasse in das Helldunkel
des Umgangs.– Hier trifft du 'sie' sicher.
Duck' dich in Spannung!

Kompressor!

Aber dann volle Tour.

Alle Flächen, Kurven, Orgelbänder und
Lichtrollen der Decke sausen zur Leinwand
über das Medium der Musik ins
flimmernde Bild – ins *Universum*.“

Als der Architekturhistoriker Paul Zucker im Jahre 1931 seine Bestandsaufnahme *Lichtspielhäuser-Tonfilmtheater* vorlegte, da markierte dies bereits das vorläufige Ende der Filmpalästära in Deutschland. Denn angesichts wirtschaftlicher und politischer Krisen war vorerst kein Bedarf mehr nach neuen Palästen. Die Nazis beschränkten sich während ihrer Herrschaft auf Umbauten bestehender Kinos, wie Anne Paech eindrucksvoll am Beispiel des Osnabrücker Lichtspieltheaters „Capitol“ (Architekt: Gustav Neus-

tein) demonstriert hat. Schon bald nach 1933 wurde nämlich die Fassade des 1929 eröffneten Kinopalasts mit seinen immerhin 900 Plätzen nachhaltig umgebaut: „Die breite moderne Horizontalgliederung, die eher eine demokratische Auffassung symbolisiert hatte“, so Paech, „verschwand hinter strengen strebenden Vertikalen, die den hierarchischen Herrschaftsanspruch [...] dokumentieren“. Aus dem „Palast der Zerstreuung“ wurde so eine „Stätte der Versammlung“.³⁹

Neutrale Festlichkeit.

Deutsche Kinoarchitektur der 50er und 60er Jahre

Bezogen auf Deutschland sind nach dem 2. Weltkrieg für die 50er Jahre zwar zahlreiche Wiederherstellungen alter und der Bau neuer Filmtheater, aber nur wenige wirklich ambitionierte Großkino-Neubauten zu verzeichnen. Die vollständige Zerstörung vieler Filmpaläste durch Bomben gerade in den mittelgroßen Städten und wachsende Filmbesucherszahlen machten ein entsprechendes Filmtheaterangebot notwendig. Für West-Berlin sind bei den Neubauten hervorzuheben der 1953 entstandene „Gloria-Palast“ am Kurfürstendamm (940 Plätze; Architekten: Siegfried Fehr und Gerhard Jäckel), das 1956 eröffnete „MGM“ am Kurfürstendamm (1.016 Plätze; Architekt: Gerhard Fritsche) sowie der 1957 entstandene „Zoo-Palast“ an der Hardenbergstraße (1.194 Plätze; Architekten: Schwebes, Schoßberger & Fritsche). Schlicht-gediegene kubische Formen nach außen und zurückhaltend-einfache Gestaltung im Inneren sind wohl die wichtigsten Kennzeichen dieser unauffällig sich in das Stadtbild einfügenden Kinobauten.

³⁷ Vgl. Boeger (1993), S. 105–111.

³⁸ Erich Mendelsohn: Zur Eröffnung des „Universum“. Was der Architekt dazu sagt. In: *Der Montag* (Berlin), 17.9.1928.

³⁹ Anne Paech: Vom Palast der Zerstreuung zur Stätte der Versammlung. In: *epd Film*, H. 12, 1984, S. 19.

Für die frühen 60er Jahre ist bezogen auf die damalige DDR bzw. Ost-Berlin noch das Architektenteam Josef Kaiser und Herbert Aust zu erwähnen, die mit ihren beiden Kinos „Kosmos“ (1960-62; 1.000 Plätze) und „International“ (1961-63; 600 Plätze) in Berlin-Friedrichshain bzw. Berlin-Mitte, so die Architekten selbst, „den für eine erlebnisbereite, festliche Gemeinschaft geeigneten Rahmen“ ausrichten wollten. Dem kühlen Rationalismus der 60er Jahre verpflichtet besticht vor allem das „Kosmos-Kino“ durch seine nüchtern-reduzierte Gestaltung: ein breitgelagerter, mit Keramikfliesen verkleideter Flachbau mit verglastem Eingangsbereich, in dessen Zentrum sich ein ovaler Saalbau befindet.⁴⁰

Zu den herausragenden westdeutschen Kinoarchitekten der 50er Jahre gehört der aus Kassel stammende Paul Bode, der im Jahre 1957 auch ein für Architekten gedachtes Standardwerk über Kinos, Filmtheater und Vorführräume herausbrachte.⁴¹ Von ihm stammen das „Capitol“ (1949), das „Kaskade“ (1952) und das „Cinema“ (1954) in Kassel sowie das „Atlantik“ in Nürnberg (1951), das „Alhambra“ in Mannheim (1951) und das „Europa“ (1954) in Duisburg. Hinsichtlich der Innenraumgestaltung hat Bode eine ausgesprochen plastisch-dynamisch formende Grundauffassung, und so blickt der Zuschauer auf wellenförmig-bewegte oder gekurvte Emporen, indirekt beleuchtete, schuppenartig-gestaffelte Deckenverkleidungen und regelmäßig gefaltete Wandbespannungen, die eine erwartungsvolle, auf die Leinwand ausgerichtete Stimmung erzeugen. Seine

Architektur wirke, so ein damaliger Kritiker, wie „ein Puffer zwischen Wirklichkeit und Illusion“, der den Räumen eine „neutrale Festlichkeit“ verleihe.⁴² Bodes Kinobauten stehen damit ganz in der Tradition sachlich-funktionaler Kinoarchitektur im Deutschland der 20er Jahre; eine Tradition, die heute nur gelegentlich beim Bau neuer Multiplex-Kinos aufzublitzen scheint, wie etwa beim Umbau des „Kosmos-Kinos“ in Berlin-Friedrichshain (1996) durch die Düsseldorfer UFA-Theater AG und ihrem Architektenteam Rhode/Kellermann/Wawrowsky (RKW).⁴³ Dort wurde der vorhandene große Saal nahezu unverändert belassen und um neun in die Erde versenkte Kinosäle erweitert. Die Filmpalasttradition der 60er Jahre bildet hier zusammen mit der Multiplex-Idee der 90er Jahre eine symbolträchtige Synthese; ein möglicher Weg für das Kino der Zukunft, wenn es darum geht, das zu bewahrende Alte mit dem Neuen zu verknüpfen.

Ein Haus, ein Saal. Kleine Vision für ein Großkino der Zukunft

„Das Kino und seine Zukunft“, so hieß auch eine Veranstaltung, mit der das Europäische Institut des Kinofilms Karlsruhe (EIKK) im November 1996 neue Entwicklungen bei der Distribution von Filmen vorstellte. Neben digitalen Projektionstechniken stand v.a. die lange vernachlässigte Zukunft des Kinobaus im Zentrum des Interesses. Provoziert durch den Erfolg der Multiplexkinos standen plötzlich die Möglichkeiten einer attraktiven Kinoarchitektur, von neuen Kinoräumen und Gestaltungslösungen im Mittel-

punkt des Interesses. Bereits ein Jahr zuvor hatte der Filmemacher Edgar Reitz als neuer Leiter des EIKK eine Vision zum Film der Zukunft formuliert, die wegweisend sein könnte, weil sie die Faszination des Kinos explizit auf das Raumerlebnis bezieht und den aktuellen Boom der Multiplexkinos nur als Durchgangsstadium sieht auf dem Weg zu einer Neudefinition des klassischen Großkinos:

„Die Idee des Kinos war von Anfang an mehr als nur die Vorführung oder Verteilung von Filmen: Es war immer auch, was ihm heute seine Überlebenschance gibt, ein Gemeinschaftserlebnis. Die Menschen erkennen mehr und mehr den Unterschied zwischen der privaten Einsamkeit der Bildschirmunterhaltung und dem Erlebnis, im Kino anderen Menschen zu begegnen, die von den gleichen Sehnsüchten getrieben werden wie man selbst.“

Überall entstehen Kinoneubauten, von denen vor allem die Multiplex-Häuser Erfolg haben. Neue Raumkonzepte und Großbildtechniken mit Digitalsound locken Hunderttausende von Besuchern an. Endlich vermittelt das Kino auch wieder das Gefühl, an den neuesten Erfindungen der Ingenieurkunst teilzuhaben. Die Bedeutung des Kinobesuchs wird um so größer, je mehr er sich mit dem Gefühl verbinden läßt, an etwas Neuem, Zukunftsweisendem teilzunehmen.

Die Multiplex-Kinos wenden das Prinzip des Warenhauses auf den Film an. Das ist konsequent im Sinne der Konzerninteressen. Sie sind aber nicht in der Lage, den einzelnen Film zum Stadtereignis zu machen oder seinem Publikum ein neues Zuhause zu bieten. Sie verteilen das latent er-

wachende Kinointeresse nur auf das gesamte, hauptsächlich amerikanische Saisonangebot. Die große Liebe zum Kino entsteht so nicht. Erst das neukonzipierte Premierenhaus, das alle spektakulären Möglichkeiten der Architektur, der Technik und der gesellschaftlichen Begegnung zum prägenden Ereignis der Städte macht, ist das Kino der Zukunft. Nicht die vielen Säle sind das Ereignis, sondern der eine, ungewöhnliche Saal, der umgeben ist von einem reichen Angebot von Gastlichkeit und Gemeinschaftserlebnissen.⁴⁴

Ausgerechnet oder bezeichnenderweise mit einem bereits vorhandenen Bau der Kinogeschichte wurde wenig später der Beweis für die Realisierbarkeit dieser Vision des einen großen Saals erbracht, als im Oktober 1998 nach langen Kämpfen die riesige Essener „Lichtburg“ (1928) mit ihrem 1.000 Plätze bietenden Kinosaal neu eröffnet wurde.⁴⁵ Der anhaltende Erfolg der „Lichtburg“ ist aber auch der Beweis für die Notwendigkeit einer spezifischen Größe und Gestaltung des Zuschauerraums, die das Kino als dem „anderen Raum“ erst zum wirklichen Erlebnis werden läßt. Der Blick zurück in die große Zeit der Filmpaläste der 20er und 50er Jahre ist daher nicht pure Nostalgie unverbesserlicher Cineasten, die das Kino (neben dem Fernsehen) als vermeintliches Zwischenspiel in der Geschichte der Audiovisionen nicht wahrhaben wollen,⁴⁶ sondern notwendige Besinnung auf grundlegende Aspekte des Erlebnisorts Kino.

Also: Multiplex-Kinos für Arnold Schwarzenegger? Ja, warum nicht! Aber bitte dann auch „Traumhäuser des Kollektivs“ für Buster Keaton!

40 Vgl. Ditta Ahmadi: Lichtspieltheater. In: *Berlin und seine Bauten. Teil V: Bauwerke für Kunst, Erziehung und Wissenschaft, Band A: Bauten für die Kunst.* – Berlin u. München: Ernst & Sohn 1983, S. 179-183.

41 Vgl. Paul Bode: *Kinos, Filmtheater und Filmvorführräume.* – München: Callwey 1957.

42 Vgl. Hans-G. Sperlich: Zu Lichtspielhäusern von Paul Bode. In: *Baukunst und Werkform* (Darmstadt), Jg. 8, 1955, S. 30-42, hier S. 41.

43 Vgl. Jan Gypel: Erweiterung des Kinos Kosmos in Berlin-Friedrichshain. In: *Bauwelt*, Jg. 88, H. 4, 24.1.1997, S. 162-165.

44 Edgar Reitz: Europäisches Kino – Bacchantisches Erlebnis. In: *Mediagramm.* Zeitung des ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Nr. 22, Januar 1996, S. 14f.; zuerst in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.10.1995.

45 *70 Jahre Lichtburg Essen 1928 – 1998*, hg. v. Essener Filmkunsttheater GmbH. – Essen: 1998.

46 Vgl. Siegfried Zielinski: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte.* – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.



UFA-Palast „Kristall“, Dresden 1998; A: Coop Himmel(b)lau

AutorInnenhinweise

Alfons Arns, Jg. 1954. Filmhistoriker; Studium der Germanistik, Politik- und Musikwissenschaft in Marburg. Lebt in Frankfurt/Main als freier Autor, Publizist und Unerhaltungspianist. Veröffentlichungen zum deutschen und italienischen Film sowie zur Geschichte der Film- und Kinoarchitektur in Deutschland; z.Zt. Abschluß eines Buches über Luchino Visconti (Forschungsschwerpunkt: Verhältnis von Selbstbildnis und Geschichtsbild in den Filmen der sog. „deutschen Trilogie“).

David Bathrick, Jg. 1936. Professor für Theater- und Filmwissenschaft an der Cornell Universität (Ithaca, USA). Mitbegründer und -herausgeber der Zeitschrift „New German Critique“. Zahlreiche Publikationen zu Theorie und Geschichte der Literatur und Medien im 20. Jahrhundert, u.a. „The Dialectic and the Early Brecht“ (1976), „Modernity and the Text“ (Hg. zus. mit Andreas Huyssen, 1989), „The Power of Speech: The Politics of Culture in the GDR“, 1995, Sonderheft von „New German Critique“ zur Massenkultur im III. Reich (Hg. zus. mit Eric Rentschler, 1998), in Arbeit: „Visuelle Kultur und Film im Dritten Reich“.

Thomas Elsaesser, Jg. 1943. Professor für Filmwissenschaft am Institut für Kunst und Kultur der Universität Amsterdam, zuvor Lehrtätigkeit in Großbritannien und USA. Neuere Arbeiten als Autor und Herausgeber: „New German Cinema: A History“, 1989 (dt.: „Der Neue Deutsche Film“, 1993), „Early Cinema: Space Frame Narrative“, 1990, „Hoogste Tijd voor een Speelfilm“, 1995, „A second Life: German Cinema's First Decades“, 1996, „Fassbinder's Germany“, 1997, „Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?“, 1998, „Das Weimarer Kino: aufgeklärt und doppelbödig“ (1999), „The BFI Companion to German Cinema“ (1999, mit Michael Wedel).

Knut Hickethier, Jg. 1945. Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg. Von 1989 bis 1994 Mitarbeiter und Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich Bildschirmmedien der Universität Siegen. Seit 1982 Fernseh- und Filmkritiker u.a. für „epd/Film“ und „epd/Kirche“ und für den Rundfunk. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Film und Fernsehen, u.a. „Grenzgänger zwischen Theater und Kino (Schauspielerpor-

träts)“, 1986; „Filmgeschichte schreiben“, 1989, „Film- und Fernsehanalyse“, 1993; „Geschichte des deutschen Fernsehens“, 1998. In Vorbereitung: „Medium Film“ (erscheint 2000).

Stefan Kramer, Jg. 1966. Studium der Ostasienwissenschaften und der Film- und Fernsehwissenschaft in Bochum und Peking, 1996 Promotion. Forschungen u.a. zu Medien und Identität und zur Interkulturalität sowie zu Kino, Politik und Medien Ostasiens. Übersetzung der Autobiographie von Chen Kaige: „Kinder des Drachens“ (Leipzig 1994), Buchveröffentlichungen: „Schattenbilder“ (Dortmund 1996), „Geschichte des chinesischen Films“ (Stuttgart, Weimar 1997). Wiss. Mitarbeiter im SFB Literatur und Anthropologie der Universität Konstanz, Lehrbeauftragter am Institut für Sinologie und Koreanistik der Universität Tübingen.

Laura Mulvey, Jg. 1941. Professorin und Leiterin des Fachgebietes Film und Medien am Birkbeck College der University of London; zuvor am British Film Institute; Lehrtätigkeit in Europa und USA. Publikationen u.a.: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975, dt.: „Visuelle Lust und narratives Kino“), „Visual and Other Pleasures“ (1989, repr. 1993), „Citizen Kane“ (1993), „Fetishism and Curiosity“ (1996). Zwischen 1974 und 1982 Regie von sechs Filmen (zusammen mit Peter Wollen), u.a. „Riddles of the Sphinx“ (1977), später auch Fernsehdokumentationen.

Anne Paech, Jg. 1951. Medienwissenschaftlerin und freie Journalistin. Publikationen zur Kinogeschichte, u.a. „Kino zwischen Stadt und Land“, Marburg 1985, und (zusammen mit Joachim Paech) „Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen“, Stuttgart 2000.

Leonardo Quaresima, Jg. 1947. Professor für Filmgeschichte an der Universität Bologna (und an der Universität Udine - dort auch Veranstalter einer jährlichen Fachtagung zum Stummfilm). Zahlreiche Arbeiten in italienisch, auch zum deutschen Film, u.a. über das Kino der Weimarer Republik, Walter Ruttmann, Leni Riefenstahl, Hans Jürgen Syberberg, Edgar Reitz. Spezielle Forschungsgebiete: deutscher Film der 20er Jahre, insbes. der expressionistische Film.

Irmbert Schenk, Jg. 1941. Dozent für Medienwissenschaft an der Universität Bremen. Arbeiten zur italienischen Literatur- und Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts sowie zur Medienwissenschaft und Medienpädagogik. Arbeitsschwerpunkte: Filmgeschichte (Deutschland, Italien, Stummfilm), historische Rezeptionsforschung, Intermedialität.

Brigitte Schulze, Jg. 1958. Studium der Soziologie und Pädagogik. Gastdozentin mit Schwerpunkt „Non-Western Cinemas – Non-Western Cultures“ im Studiengang Medienwissenschaft der Universität Trier; Seminararbeit in der Erwachsenenbildung. Dissertation zur Frühgeschichte des indischen Kinos; Aufsätze zum Kino der Dritten Welt; Forschungsaufenthalte und kino- und kultursoziologische Projektarbeit in Südindien; 1999/2000 DAAD-Dozentur an der M.G. University Kottayam, dort auch Mitarbeit am Aufbau des Studiengangs „Film Studies“.

Viola Shafik, geb. 1961 in Schönaich bei Stuttgart, wohnhaft in Kairo. Studium u.a. in Hamburg und New York. Medienwissenschaftliche Promotion an der Universität Hamburg. Zahlreiche Publikationen zum arabischen Kino, u.a. „Youssef Chahine“, Berlin 1989, „Zensierte Träume. 20 Jahre syrischer Film“, Hamburg 1991, „Arabischer Film. Geschichte und kulturelle Identität“, Bielefeld 1996 (engl. Cairo 1998); Tätigkeit als Filmkuratorin; seit 1987 Regie mehrerer Experimental- und Dokumentarfilme.

Pierre Sorlin, geb. 1933. Professor für Soziologie der audiovisuellen Medien an der Sorbonne (Paris III, Sorbonne Nouvelle). Zahlreiche Bücher zur Mediengeschichte und -soziologie, zuletzt „European Cinemas, European Societies“ (1991), „Esthétiques de l'audiovisuel“ (1992), „Mass Media“ (1994), „Italian National Cinema“ (1996), „Les fils de Nadar: le siècle de l'image analogique“ (1997), „L'immagine e l'evento“ (1998).

Susanne Weingarten, Jg. 1964. Film-Redakteurin beim „Spiegel“. Studium der Amerikanistik, Phi-



Postkarte, Wien 1890er Jahre

losophie, Germanistik und Journalistik in Hamburg; Ausbildung an der Hamburger Journalistenschule. 1997 Mitarbeit am Forschungsprojekt „Filmstars“ der HbK Braunschweig. Buchveröffentlichungen: „Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre“ (1995), „Die widerspenstigen Töchter – Für eine neue Frauenbewegung“ (1999, mit Marianne Wellershoff). In Arbeit: „Gender-Projektionen bei Hollywood-Stars“.

Der Band beschäftigt sich mit historischen und aktuellen Formen und Funktionen des Kinos als Ort der Versammlung und Unterhaltung. Dazu gehört der Blick auf die Architektur und die kulturelle Verankerung des Kinos ebenso wie der auf das Kinoprogramm, dessen Genres, Leitbilder und Stars. Einmal geht es um das Geschehen auf der Leinwand und in dem geheimnisvollen dunklen Raum, in dem Kino und Film im zufälligen Kollektiv erlebt werden, zum anderen um die Beschaffenheit dieses Erlebnisses, womit der Zuschauer und die Rezeption in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt werden. Darin eingeschlossen sind Überlegungen zur Zukunft von Film und Kino im Zeitalter der Digitalisierung und Vernetzung. Erweitert werden die Darlegungen zum europäischen und amerikanischen Kino durch Beiträge zu China, Indien und Ägypten.

Es schreiben: Alfred Arns, David Bathrick, Thomas Elsaesser, Knut Hickethier, Stefan Kramer, Laura Mulvey, Anne Paech, Leonardo Quaresima, Irmbert Schenk, Brigitte Schulze, Viola Shafik, Pierre Sorlin und Susanne Weingarten.



ISBN 3-89472-320-3