

"TRAUMHÄUSER DES KOLLEKTIVS"
 Zur Geschichte der Kinoarchitektur
 Eine Sammelrezension

Kinobauten waren lange Zeit - insbesondere hierzulande - kein Thema, weder in der filmwissenschaftlichen noch in der architekturhistorischen Literatur. In den letzten Jahren nun sind mehrere Publikationen erschienen, die die grundlegende Bedeutung von Lichtspielhäusern und Kinopalästen für die Kinokultur vor Augen führen - eine nostalgische Bilanz im Moment des Verschwindens. Ihr Spektrum reicht vom Bildband bis zur architekturkritischen Studie, was eine Sammelbesprechung erschwert.

Walter Benjamin hat dazu angeregt, die Physiognomie einer Epoche an den "Traumhäusern des Kollektivs" (Das Passagen-Werk) wahrzunehmen, insbesondere an Passagen, Museen, Kirchen, Panoramen usw. In der 'Kulturphysiognomik' als neuem Typus der Kulturgeschichtsschreibung ist diese Perspektive für das 19. und 20. Jahrhundert übernommen und vertieft worden, besonders im Hinblick auf die Geschichte der Massen- bzw. Versammlungsarchitekturen wie Bahnhöfe, Warenhäuser, Fabriken, Panoramen, Stadionbauten, Hochhäuser, Grand-Hotels, Theater usw. Im Kontext dieser 'Renaissance', die natürlich nicht frei ist von modischen Attitüden, sollen auch die hier versammelten Publikationen zur Kinoarchitektur gesehen werden, um sie am Anspruch einer Kulturgeschichtsschreibung zu messen, von der die Kinobauten als "Traumhäuser des Kollektivs" im 20. Jahrhundert entziffert werden müßten.

Rolf-Peter Baacke: Lichtspielhausarchitektur in Deutschland. Von der Schaubude bis zum Kinopalast.- Berlin: Frölich & Kaufmann 1982, 136 S., DM 48,-

R.-P. Baackes 1982 vorgelegte kommentierte Dokumentation repräsentativer Kinobauten ist der erste Versuch in der deutschen Nachkriegsgeschichte, das Kino als Gebäudetyp zu beschreiben. Bis dahin war das Thema Kinoarchitektur nur gelegentlich im Feuilleton einiger Tageszeitungen und in Bildreportagen von Magazinen aufgetaucht - unter der Perspektive, daß diese Zeugnisse der Kinokultur im Verschwinden wären. Auf 80 Seiten präsentiert Baacke 27 ausgewählte Kinobauten aus deutschen Großstädten, zumeist in Reproduktionen aus Standardwerken zur Kinoarchitektur aus den zehner bis dreißiger Jahren (H. Schliepmann: Lichtspieltheater.- Berlin 1914; R. Pabst: Das Deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.- Berlin 1926; P. Zucker, G.O. Stindt: Lichtspielhäuser. Tonfilmtheater.- Berlin 1931), sowie aus diversen zeitgenössischen Architekturfachzeitschriften, - vom frühen Kinematographentheater bis zum Tonfilmkino. Durch einen vorgeschalteten Begleittext (47 Seiten) mit eingestreuten Fotos aus der Frühzeit der Kinoproduktion und -projektion werden die ausgewählten Kinobauten kommentiert. Dieser chronologische Aufbau ergibt sich aus Baackes Einteilung der Geschichte der Kinoarchitektur in drei Phasen: 1. ab 1895: Varietés, Cafés, Jahrmärkte und Ladenkintopps als erste Orte der Projektion; 2. ab 1910: Lichtspielsäle als Umbauten, Lichtspielhäuser als selbständige Gebäude; 3. ab 1928: das Tonfilmtheater. Baacke orientiert sich hier

an der Technikgeschichte von Filmaufnahme und -projektion sowie der Geschichte der Filmgestaltung und der Etablierung einer vielschichtigen Filmindustrie, die eng mit der Entwicklung der Kinoarchitektur verknüpft seien. Ausführliche zeitgenössische Zitate von Schriftstellern, Film- und Architekturkritikern zu den entsprechenden Kinos und zu markanten Daten der Kinogeschichte sollen die Zeit, Personen und Orte veranschaulichen.

So verdienstvoll Baackes Versuch der abrißartigen Zusammenschau deutscher Kinoarchitektur ist, muß sein Vorhaben aber insgesamt als wenig gelungen bezeichnet werden. Zunächst ist die Einteilung in Textteil und Fototeil wenig zweckmäßig und leserfreundlich, wäre es doch ohne weiteres möglich, die Fotos der jeweils besprochenen Kinos fortlaufend in den Text zu integrieren, um unnötiges Hin- und Herbücheln zu vermeiden. Außerdem sind die Reproduktionen merkwürdig blaß ausgefallen, was den optischen Eindruck der Räume und Fassaden erheblich trübt; es fehlt jegliche Tiefenschärfe. Wenig einleuchtend ist die zeitliche Beschränkung dieses Überblicks auf die Periode bis zum Zweiten Weltkrieg. Baacke suggeriert damit, hier sei der End- und Höhepunkt einer Kinobauentwicklung erreicht, die jedoch bis weit in die fünfziger Jahre bestanden hat, vergegenwärtigt man sich etwa die Bauten Paul Bodes. Es gelingt zwar, das räumliche und zeitliche Ambiente der alten Kinobauten zu verlebendigen, doch fehlen explizite architekturhistorische und -kritische Aussagen, die den Kinos als spezifischen Bedeutungsträgern gelten; außer einigen etikettierenden Bezeichnungen wie "sachlich-funktionaler Kinobau", "funktionale, puristische Formgebung", "expressionistische Elemente" sind Bezüge zum Bauen der zehner bis dreißiger Jahre nicht erkennbar. So überwiegt der Eindruck einer nostalgischen Inszenierung.

Gerade für den Zeitraum von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus wäre es wichtig gewesen, die Lichtspielhäuser im Kontext vergleichbarer und verwandter Bauaufgaben wie Theaterbauten, Bühnenbauten und Filmarchitekturen zumindest zu umreißen, wie dies unlängst D. Bartetzko ausführlich unter dem Stichwort 'Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus' versucht hat; die deutschen Lichtspielhäuser der zehner bis dreißiger Jahre werden von Bartetzko als Höhepunkte der Verbindung "zwischen dem bewährten, feierlich-beharrenden Formenschatz und dem Elan des Neuen Bauens" gesehen. In der "Fähigkeit der Kinoarchitekten, architektonische Würdeformen zu popularisieren" (Tempel und Schloß), entwickelten sich die Lichtspielhäuser zu Großbauten, "deren Formenrepertoire dem Bauen im Dritten Reich Vorgaben lieferte" (vgl. das Kap. 'Lichtspielhäuser' in: Dieter Bartetzko: 'Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten'.- Reinbek bei Hamburg 1985).

Sehr verschieden in Intention und Präsentation sind zwei neuere Publikationen zur amerikanischen Kinoarchitektur:

Ave Pildas: Movie Palaces. Survivors of an elegant era.- New York: Clarkson N. Potter 1980, 128 S., DM 58,-

David Naylor: American Picture Palaces. The Architecture of Fantasy.- New York, Cincinnati, Toronto, London, Melbourne: Van Nostrand Reinhold Company 1981, 224 S., DM 128,-

Die 181 exzellenten großformatigen Farbaufnahmen von ca. 75 Kinopalästen bilden auf 115 Seiten den eigentlichen Hauptteil von Pildas' Bildband (S. 25-120). Dieser wird eingerahmt durch ein 'Foreword' des amerikanischen Regisseurs, Produzenten und Schauspielers King Vidor, eine Einführung in Geschichte und Architektur amerikanischer Kinos und durch einen Epilog der Journalistin Lucinda Smith über heutige Versuche, die alten Kinobauten zu retten. Es folgen Kurzdaten zu mehreren bedeutsamen restaurierten Kinopalästen, eine kleine Bibliographie zur amerikanischen Kinoarchitektur und ein Index der im Bildband vorgestellten Kinos.

Wie der Titel schon andeutet, hat Pildas - Fotograf, Designer, Künstler - hier nur solche Kinos versammelt, die dem heutigen Betrachter und Fotografen noch zugänglich sind; es sind also durchweg neuere Farbfotos vertreten, bestechend durch den physiognomischen Blick des Fotografen. In ihrer Anordnung sprechen die Aufnahmen bereits ohne jede textliche Kommentierung für sich, diese folgt nämlich dem Weg eines Filmbesuchers - von außen nach innen. Das Farbenspiel der Neonreklamen, die architektonische Gesamterscheinung in ihrem plastischen Formenspiel zeigt eine beeindruckende 'Architektur des puren Vergnügens'. Der fotografische Blick nähert sich systematisch wichtigen Details, dem ornamentalen Fassadenschmuck und den farbigen mosaikartigen Terrazzofußböden in den Eingängen. Faszinierende Glanzstücke sind die box-offices (Kassenhäuschen), von denen Pildas gleich 25 Exemplare präsentiert; in ihrer prunkvollen Verkleidung mit Marmor, blankem Metall und Keramikfliesen sind sie das Signum der amerikanischen Kinopaläste. Noch in der offenen Eingangsvorhalle plaziert, gleichsam als Vorschau auf die Architektur und das Interieur im Inneren, sollen sie die Kinobesucher anlocken. Detailaufnahmen von Skulpturen, Fresken und plastischem Wandschmuck im Innenraum vermitteln einen Eindruck vom Bemühen der Kinopalastarchitekten, den Zuschauer unabhängig vom Film auf der Leinwand oder als Einstimmung darauf in eine, wenn auch eklektizistische Traumwelt der Kunstgeschichte zu versetzen.

Gegen die Dominanz der Farbfotos können die Begleittexte nicht ankommen; auch sie vergegenwärtigen, nur weniger wirkungsvoll, den Besuch im Kinopalast, zeigen aber andererseits die zentrale Position der Kinopaläste im amerikanischen Kinogeschehen der zwanziger und dreißiger Jahre. Während King Vidor in seinem Vorwort den Zusammenhang von großen Filmproduktionen und gigantischen Kinopalästen beleuchtet und den besonderen gesellschaftlichen Ereignischarakter von Filmvorführungen in jener Zeit herausstellt, gibt L. Smith auf wenigen Seiten einen Abriß der amerikanischen Kinobaugeschichte mit Exkursen zu bedeutenden Kinounternehmern und Kinoarchitekten sowie zur Perspektive des Zuschauers im Kontext des Kino-Entertainments. Kino-Entertainment bedeutete mehr als nur die Filmvorführung, es umfaßte ein ganzes Arsenal von abgestimmten Einrichtungen und Aktivitäten (Kinoorgel, Warteräume, Orchester) für den 'König Zuschauer': "Film stars were the high priests of the twenties and the Movie Palaces their temples" (S. 12), heißt es zusammenfassend zur kulturellen und ökonomischen Position des Kinos. Wichtig ist Smith die Unterscheidung der beiden grundlegenden miteinander konkurrierenden

Architekturstile: dem 'standard' oder 'hard-top' als "a more exotic version of the opera house and vaudeville theatre" (S. 17), vertreten durch Th.W. Lamb, und dem 'atmosphere' mit dem Protagonisten J. Eberson. Andere Kinoarchitekten wie C.W. und G. Rapp und B.M. Priteca vermittelten - nicht zuletzt durch das Art Deco - zwischen diesen Typen. Mehrere gelungene Beispiele von Rettungsaktionen für alte Kinopaläste, die auch alle im Fototeil vertreten sind, sollen das emphatische Schlußplädoyer für den Erhalt der Kinopaläste unterstützen: "The Movie Palace is a vital symbol of the social and cultural history of America. If we destroy it, we will have made an irretrievable mistake." (S. 123)

Während Pildas die 'elegant era' der Kinopaläste wiederaufleben lassen möchte, ist D. Naylor's Bildband in seiner wohl dosierten Mischung von Bild und Text eine Art historisch-systematische Bestandsaufnahme der amerikanischen Kinopaläste der zwanziger und dreißiger Jahre. Naylor möchte deren "life story" erzählen, "from the circumstances surrounding their conception to their lingering death in the age of television". Das grundsätzliche Problem der stilistischen Bewertung wirft Naylor zu Beginn des 2. Großkapitels in 'A Matter Of Taste' auf, war es doch das erklärte Ziel der amerikanischen Kinoarchitekten, Paläste für alle Zuschauerschichten, ob arm oder reich, zu entwerfen, die den kulturgeschichtlichen Reichtum der alten und fernen Welt imitierten und zitierten. Die zwangsläufige Folge war die 'Plünderung' sämtlicher Stile der bildenden Kunst Europas, Asiens, Afrikas und Mittel- und Südamerikas. So orientiert man sich etwa in den frühen zwanziger Jahren an der französischen Renaissance, doch forderte das Publikum schon bald der Zeit angemessene - "postwar boom, the jazz age, flappers, prohibition" - Kinobauten, in "the spirit of the age". Eine Antwort waren die von J. Eberson gebauten Kinopaläste der "open air illusion", die sogenannten "atmospheric theaters"; plastische Nachahmungen italienischer Gärten, spanischer Innenhöfe und persischer Paläste oder deren romantisierende Abbilder sollen die Phantasie der im Auditorium versammelten Zuschauer anregen: 'Fantasyland'. Mit den 'Exotics', denen Naylor ein eigenes Kapitel widmet, beginnt die Entdeckung und Nachahmung 'verlorener' Kulturen, der Ägypter, Azteken und Mayas; von Kunstgegenständen und Architekturen werden exakte Repliken angefertigt. Im Kapitel 'Masters in Maturity' versammelt Naylor Glanzstücke amerikanischer Kinopalastarchitektur (so etwa die 1927 entstandene 'Kathedrale des Kinos', das Roxy mit über 6.000 Plätzen); ein Block von Farbaufnahmen zeigt deren heutige Gestalt. In den 'Years Of Transition' findet seit 1930 - einige Zeit nach der Ausstellung in Paris - die Rezeption des Art Deco in der amerikanischen Kinoarchitektur statt, insbesondere die der "streamlined geometric forms". Erst jetzt kommt es zum Bruch mit dem 'Stil der königlichen Paläste'. Die dekorative Ornamentik des Art Deco - zu beobachten etwa in der New Yorker Radio City Music Hall (1932) - war auch ökonomisch günstiger zur Zeit der Great Depression dank der Verwendung vergleichsweise billiger Materialien wie Aluminium, Chrom, Putz und Neon. Nach Naylor beginnt Mitte der dreißiger Jahre der Verfallsprozeß der amerikanischen Kinoarchitektur, als zunehmend kleinere Kinos gebaut werden, die 'shopping center cinemas'. Etwas abrupt bricht Naylor

hier seine 'Lebensgeschichte' der Kinoarchitektur ab, werden die letzten vierzig Jahre mit kurzen Sätzen abgehandelt: "The golden age of the movie palaces had been supplanted by the dark age." Es wird deutlich, daß Naylor's Interesse dem Design und der Architektur der großen Kinopaläste gilt, während er die große Zahl der mittleren und kleinen Kinos sowie der Autokinos, erst recht nach dem Zweiten Weltkrieg, unbeachtet läßt. So werden folgerichtig im dritten Teil 'Lost and Found' voller Wehmut lediglich die Spuren zerstörter Paläste verfolgt; viele mußten ab 1960 Bürokomplexen, Hotels und Parkhäusern weichen. Ein Weg der Rettung bestand in der Umwandlung der Riesenräume in Konzerthäuser und Theater; so ist das Kino hinsichtlich seiner Zweckbestimmung wieder bei seinen Vorläufern angekommen. Amerikanische Kuriosa sind die 'Transformationen' von Kinopalästen zu Kirchen, Sporthallen (Miniaturgolf, Bowling), Kasinos und Warenhäusern; sie zeigen aber auch die offensichtlich enge Verwandtschaft all dieser Vergnügungen und Erbauungen in der amerikanischen Gesellschaft.

Naylor's Trauer über die (fast) verlorene Zeit der Kinopaläste weicht am Schluß überraschend einer nüchternen Betrachtung der Kinobranche; schließlich müßten sich auch die Kinos auf dem harten Markt der Unterhaltungsindustrie bewähren und ihre Existenzberechtigung permanent unter Beweis stellen.

Verglichen mit früheren Publikationen zur amerikanischen Kinoarchitektur (P.M. Shand: 'Motion Picture Houses and Theatres'.- Philadelphia 1930; Ben M. Hall: 'The Best Remaining Seats'.- New York 1961) liegt die Bedeutung dieses Buchs in der Konzentration auf die 'Picture Palaces', den in den Großstädten der USA dominanten Kinobautyp, dessen Blütezeit in die Epoche zwischen den beiden Weltkriegen fiel; in gewisser Weise vereinigt Naylor damit eine Vielzahl von Artikeln zu einzelnen amerikanischen Kinos in den entsprechenden Architekturzeitschriften (vgl. R. Stoddard: 'Theatre and Cinema Architecture. A Guide to Information Sources'.- N.Y. 1978). Die Konfrontation von historischen s/w-Fotos und heutigen Farbaufnahmen erweist, daß es nicht nur um nostalgische Stimmungsmache geht, sondern der Leser ein Bild der geschichtlichen Voraussetzungen erhalten soll. Naylor macht deutlich, wie eng die architektonische Gestaltung der Kinopaläste mit ökonomischen Entwicklungen der Filmbranche, mit persönlichen Vorlieben der Kinoarchitekten und -unternehmer auf der Suche nach dem immer Neuen verknüpft war. Doch eine unkritische Haltung zur Ästhetik der Kinopaläste herrscht vor; der Stileklektizismus wird nur im Rahmen des Wettbewerbs rivalisierender Architekten interpretiert. Für eine 'physiognomische Entzifferung' der amerikanischen 'Traumhäuser' ist jedoch die bloße Auflistung von Architekten und Kinounternehmen nicht ohne weiteres förderlich.

David Atwell: Cathedrals of the Movies. A History of British Cinemas and their Audiences.- London: The Architectural Press 1980, 194 S., DM 29,80

Als Bestandsaufnahme nationaler Kinoarchitektur versteht sich auch D. Atwells Dokumentation britischer Kinobauten; auf 194 Seiten mit insgesamt 175 eingestreuten Schwarz-Weiß-Aufnahmen legt er als "the

result of original research and exploration" ('Preface') eine chronologisch fortlaufende Kommentierung der britischen Kinoarchitektur von von den Anfängen bis heute. Gelegentliche Seitenblicke gelten der sich parallel entwickelnden Kinotechnikgeschichte, der Kinoindustrie und der Publikumsgeschichte. Gab es 1940 noch 5.500 Kinos in Großbritannien, so waren zum Zeitpunkt der Atwellschen Recherchen nur ca. 1.100 Kinos in Betrieb oder erhalten. Denkmalpflegerische Absichten bestimmen die Konzeption und Gestaltung dieser Studie. Dies bezeugen auch im Anhang die Liste staatlich geschützter Kinobauten sowie das Verzeichnis wichtiger Kinos, die noch bestehen.

Atwell versucht, die Masse der gesichteten Kinobauten dem Leser in ihren Stilrichtungen und ihrer Formensprache durch repräsentative Einzelbeispiele transparent zu machen. Die Einteilung orientiert sich an markanten Einschnitten der Kinogeschichte, während der erzählende Kommentar zumal über die Produzenten und Kinoarchitekten berichtet. Er bietet ein ständiges Wechselspiel von Deskription, biographischen Notizen, architekturkritischen Einschätzungen des Autors und Hinweisen auf baugeschichtliche Einzelheiten. Atwell ist deutlich bemüht um Systematisierung, Vollständigkeit, Präzision und die Verdeutlichung von Interdependenzen.

Den 'nickelodeons' in den USA entsprachen die 'penny gaffs', die ersten Kinos in Großbritannien, so etwa ab 1905. 1914 gab es bereits 4.500 eigenständige Kinobauten; im Baustil orientierte man sich an der Theaterarchitektur der "Victorian and Edwardian theatres and music-halls", wenn diese nicht sogar selbst zu Kinos umgebaut wurden, was häufig vorkam. In den zwanziger Jahren wurden die Kinos zwar größer und prunkvoller, blieben aber der Theaterbautradition verhaftet, unbeeinflusst von kontinentalen Entwicklungen etwa in Deutschland. Atwell sieht dies kritisch: "It was really the case that throughout the twenties architects sought unsuccessfully for a recognisable style for the cinema. The buildings became bigger and bigger, and ever more elaborate, but they failed to register any intrinsic character that was immediately divorced from the theatre tradition, and all too often they were simply a lumpish and rather unstylish intrusion into the townscape of almost every urban scene in Britain." (S. 60)

Ende der zwanziger Jahre begann man schließlich, amerikanische Kinopaläste zu kopieren, in erster Linie in Anlehnung an die von Th. Lamb propagierte neoklassische 'hard-top-school': "An Acre of Seats in a Garden of Dreams"; daneben wurden in geringer Zahl die Ebersonschen 'atmosphere-theatre' nachgeahmt. Mit dem Tonfilm entstanden ab 1929 die 'supers', große Tonfilmtheater, wie das New Victoria in London mit 2.400 Plätzen, eine Mischung aus 'atmosphere-theatre', Art Deco und Poelzigs Großem Schauspielhaus in Berlin. Während es den englischen Kinoarchitekten, laut Atwell, nicht gelingt, einen eigenen 'atmosphere'-Stil zu entwickeln, kreieren die 'supers' jedoch eine neue Richtung: "Many were 'modernistic' in intention, if not in achievement, but they still remain as the group of buildings in Britain that best display and typify the outward use of art deco motifs. The largest group were neo-classically inspired: in effect their decoration had grown straight out of the British theatres of an

earlier era, and also the American cinemas of Thomas Lamb." (S. 118) Über England hinaus bekannt wurden die Kinos der Odeon-Kette von Oscar Deutsch, über die Atwell ausführlich im 7. Kapitel: 'Oscar Deutsch Entertains our Nation', berichtet. Ein 'expressiver, aus geschwungenen plastischen Körpern komponierter Filmpalast' mit zurückhaltendem Art Deco im Inneren wird zum verbindlichen, standardisierten Modell einer Kette von über 300 Kinos mit unverwechselbaren Grundmerkmalen als Markenzeichen - "the slim faience-faced advertising tower contrasted with the sleek lines of the more horizontally emphasized brick and faience body of the cinema" (S. 147). Die Odeon-Kette war das Ergebnis eines harten ökonomischen Konkurrenzkampfs in der britischen Kinobranche im Verlauf der dreißiger Jahre. Der kontinentale Einfluß, insbesondere Deutschlands (Mendelsohn), wurde deutlich sichtbar und bewirkte einen Bruch mit der Kinobautradition in Großbritannien. Nach dem Krieg, den die Kinobauten relativ unversehrt überstanden, brachten - laut Atwell - die Kinoarchitekten in den fünfziger Jahren lediglich blasse Neuauflagen der Vorkriegsstile hervor. Wegen des Fernsehens mußten Ende der fünfziger Jahre erste Kinos schließen, der Abstieg begann. Viele Kinobauten wurden zu Autosalons, Supermärkten und den in England beliebten 'bingos' umgewandelt oder in mehrere Kleinkinos unterteilt; damit einher ging ein rapider Rückgang der Besucherzahlen.

In ihrer Ausführlichkeit und Akribie füllt die Atwellsche Studie zunächst eine Lücke in der Geschichtsschreibung der britischen Kinoarchitektur; ihr Wert liegt vor allem in der systematischen und nüchternen Bestandsaufnahme, die es ermöglicht, denkmalpflegerische Bemühungen abzustützen, wie es Bevis Hillier im Vorwort formuliert. Gleichzeitig beschränkt dies jedoch einen möglichen Leserkreis, denn das oft spannungslos aneinandergereihte Aufzählen von Namen, Fakten und (biographischen) Daten dürfte wohl nur stark interessierte Spezialisten begeistern. Die ausschließliche Verwendung von Schwarz-Weiß-Fotos trägt zu diesem Eindruck bei. Positiv zu vermerken ist Atwells dezidierte architekturkritische Position in der Bewertung der jeweiligen Kinobauten; man spürt, daß der Autor fast jedes Kino selbst inspiziert hat. Übersichtlich und klar ist die Struktur der Kapiteleinteilung; diese folgt nicht lediglich einer bloßen Chronologie, sondern ist Ergebnis einer systematischen Sichtung des empirischen Befunds im Blick auf Formensprache, ökonomische Prozesse in der Kinobranche und das Wechselspiel zwischen Konzeptionen der Kinoarchitekten und Bedürfnissen der Kinozuschauer. Trotz prägnanter Einleitungen und Zusammenfassungen verliert sich jedoch Atwell innerhalb der einzelnen Kapitel zu sehr in der Beschreibung von Einzelkinos.

In ihrer Konzeption ist Atwells Studie deutlich beeinflusst von Dennis Sharps 1969 vorgelegter Geschichte der britischen Kinoarchitektur 'The Picture Palace and Other Buildings for the Movies', ein Standardwerk, das jedoch klarer die Einflüsse und Bezüge zur amerikanischen und kontinentalen Kinoarchitektur herausstellt; es ist flüssiger geschrieben, löst sich stärker von der Deskription einzelner Kinos, wird dadurch überschaubarer und stellt die Fotos in den Vordergrund. Der Vorzug der Atwellschen Publikation liegt dafür sicherlich in ihrer Aktualität und der Vollständigkeit ihrer Darstellung.

Francis Lacloche: Architectures de Cinémas.- Paris: Editions Du Moniteur 1981, 238 S., DM 98,-

Den engen nationalen Rahmen überschreitet als einzige neuere Publikation die Studie von F. Lacloche; es handelt sich um den bislang umfassendsten und originellsten Versuch der Dokumentation und Interpretation diverser nationaler Kinoarchitekturen. Auf 238 Seiten und 392 Farb- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen in exzellenter Qualität charakterisiert der Autor die verschiedensten Typen, Stile und Richtungen. Durch eine klare Systematik verknüpft Lacloche in dem typographisch untergeordneten Begleittext die Kinophysiognomie, die Geschichte der Architektur und des Designs, des Films, der Kinoindustrie und des Publikums. Erst in der internationalen Zusammenschau wird klar, wie intensiv doch - ungeachtet der Ungleichzeitigkeiten, nationalen Ausprägungen und Differenzierungen - der Austausch zwischen den traditionellen Kinoländern war.

Die Plausibilität der chronologischen Kapiteleinteilung wird durch die querschnittartige Typologisierung verstärkt. 1. 'Von der "music-hall" zum Theater': Frühe Orte des Kinos sind in allen Ländern Orte des Vergnügens wie die music halls, das Vaudeville und die Nickelodeons auf den belebten Straßen der Großstädte wie Paris, London, New York und Lissabon. Erst auf den Jahrmärkten findet das Kino sein großes Publikum und auch seine frühe architektonische Gestalt; denn nur hier kann sich das attraktive Element in der schreierischen Ausgestaltung der Fassaden voll entfalten. Im Kapitel 3 - 'Les Théâtres Cinématographiques' - versammelt Lacloche solche Kinobauten der zehner und zwanziger Jahre, denen ihre Herkunft vom Theater- und Opernhäuserbau noch deutlich anzusehen ist. Die Emanzipation des Kinos vom Schuppen und die Transformation vom Theater zum Kino gelang in den einzelnen Ländern unterschiedlich schnell; während die amerikanischen, englischen und französischen Kinoarchitekten noch sehr den Modellen von Theatern, Opern, Bahnhöfen und Museen verhaftet bleiben, entwickelt sich in Deutschland, vor allem in Berlin, eine vom Anspruch her spezifische Kinoarchitektur. "Germanischen Purismus" titulierte Lacloche dieses frühe Bemühen der deutschen Kinoarchitekten um Originalität und bemerkt kritisch: "Une bonne partie de tous les 'Palast' allemands de cette époque sont d'énormes monstres froids qui ne ressemblent guère à l'idée qu'on peut se faire de cinémas. Des parlements, des bibliothèques, peut-être, mais pas des lieux de plaisir et d'illusions." (S. 56)

2. 'Die Tempel': In der Zeit von 1920 bis 1939 wachsen die Kinos zu Tempeln und Kathedralen der 'siebten Kunst', insbesondere in den USA, da finanziell potente Kinounternehmer ihre ökonomische Chance wittern (Roxy Theatre, New York; Titania Palast, Berlin; Odeon, London; Gaumont Palace, Paris; Tuschinski, Amsterdam). Wesentlich erscheint hier Lacloche die enge Verwandtschaft von Kirche und Kinopalast hinsichtlich der sakralen Zeremonie und der prachtvollen Ausgestaltung der Innenräume. Der Besuch dieser 'Kathedralen des Kinos' wird von Lacloche wie zuvor von S. Kracauer als Religionsersatz interpretiert; Kracauer kennzeichnete in seinem berühmten Essay 'Kult der Zerstreuung' (1926) die Kinopaläste als "Kultstätten des Vergnügens", in denen sich die "Gemeinde" versammelte (so wer-

den etwa heute in den USA viele alte Kinos zumal von unabhängigen Religionsgemeinschaften als Kirchenräume genutzt). Die Variante 'atmosphäre theatre' mit ihrem täuschenden Dekor von Gartenbaukunst und offenem Himmel, kultiviert in den USA durch den 'Erfinder' Eberson, sieht Lacloue als Höhepunkt des Strebens nach Illusion um jeden Preis, selbst im Zuschauerraum; konsequent stehe hier der Kinobesucher im Mittelpunkt einer spezifischen Kinoarchitektur des 'anderen Raums'. Exotismus heißt die Devise einer anderen Spielart von Kinotempeln; hier zeigt sich ein Patchwork alter Kulturen wie Ägypten, China, Mexiko und Babylonien. Zeitgenössische Avantgarde präsentiert Lacloue im Kap. 7: 'Les Temples Décorés'. Angeregt durch die 'Exposition internationale des art décoratifs et industriels modernes' 1925 in Paris, erhielt die internationale Kinoarchitektur neue Impulse. Sie wendete zentrale Elemente des Art Déco an: indirekte Lichteffekte, abgerundete Formen, geschwungene Linien. Insbesondere die Neon-Applikationen verdanken sich dem Aufstieg des Art Déco. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Europa und USA: Während das Neonlicht in Europa dazu dient, die Architektur zu betonen, hat es in den USA die Funktion, die Fassade zu maskieren.

3. 'Die Kinos': In dem goldenen Zeitalter der Kinopaläste taucht auch eine spezifische Architektur von 'funktionalen' Kinoräumen auf. So rückt Lacloue in diesem Teil die europäische Kinoarchitektur in den Mittelpunkt, wo die Architekturmoderne sich stärker durchsetzen konnte. Dominierte bei den Kinotempeln der Innenraum als Illusionsbühne, so wird nun die Leinwand Hauptattraktion eines Kinosaals. Es entstehen klare ornamentlose Innenraumlösungen im 'streamline-style' mit der Projektionsfläche als optischem Zentrum. Speziell in Deutschland entwickelt sich analog dazu eine spezifische Licht- und Nachtarchitektur, d.h. das meist kubische Äußere wird im Hinblick auf seine Wirkung bei Tag und Nacht hin konzipiert und inszeniert. Modernistische Bezüge in der Kinoarchitektur sind zunehmend dadurch auszumachen, daß viele Kinos in ihrem Äußeren Fabriken und Getreidesilos ähneln. Als moderne Bauaufgabe amalgamiert die Kinoarchitektur in Frankreich, Großbritannien und Deutschland aber hauptsächlich Elemente aus dem Transport- und Verkehrswesen, insbesondere der Schifffahrt (Leuchttürme, Ozeandampfer). Diese 'maritime Metaphorisierung' im Bereich der Kinoarchitektur erklärt Lacloue durch das Motiv der Reise, das sowohl dem Kino als auch der Schifffahrt zugrunde liegt; für den Architekten stellten sich ähnliche Aufgaben strikter Rationalität, Sicherheit und aerodynamischer Formgebung. Auf die Ökonomie von Fließbandprodukten zielten die Kinos der Odeon-Kette in England in der Variation eines einheitlichen Grundmusters von Turm und Stromlinie mit dem Ergebnis unverwechselbarer Ähnlichkeit.

4. 'Die Kinos in der Innenstadt'. Wie kein anderer Gebäudetyp hat es das Kino geschafft, sich im Verlaufe der zwanziger und dreißiger Jahre einen unentbehrlichen Platz in den Citys zu erobern und zur Attraktivität städtischen Lebens beizutragen. In der Verbindung mit anderen Geschäftsbereichen wie Hotels, Cafés und Passagen zeigt sich die Anpassungsfähigkeit des Kinos im Sinne eines kommerziellen Pragmatismus. Mit allen Mitteln visueller Verführung - Neonleucht-

reklame, Plakaten, dekorierten Fassaden, Öffnung zur Straße hin - soll der Passant ins Kino gelockt werden. Detailliert verfolgt Lacloche hier das Ensemble dieser Möglichkeiten, indem er alle Gestaltungsmerkmale auf ihre Wirkung hin befragt.

5. 'Durchgangsräume': Im letzten Teil beleuchtet Lacloche die in den letzten dreißig Jahren gewachsene Bedrohung der Kinos durch zunehmende Individualisierung und Privatisierung der Freizeit. Die 'urbane Revolution' nach dem Zweiten Weltkrieg zwang die Kinos zu Innovationen, insbesondere kinotechnischer Art (3-D, Cinemascope etc.). Eine andere Antwort waren neue Formen der Auswertung von Filmen in Wanderkinos, Kunstkinos oder Kulturzentren sowie die Parzellierung in Kinocentern, was die Kinos jedoch zu bloßen "lieux de transit" degradierte. Die Zukunft der Kinos erhofft sich Lacloche weniger von Konservierungen, Umgestaltungen und Neubauten als von der Lösung des Problems sinkender Zuschauerzahlen; seine konkreten Vorschläge hierzu: Programmkinos, Kinoinitiativen in Stadtteilen etc. mit dem Ziel der Identitätsgewinnung des Ortes 'Kino'.

Am verblüffendsten an dieser Publikation ist der spezifische Blick des Autors, den man als 'kulturphysiognomisch' kennzeichnen könnte; denn wie es Lacloche gelingt, die Formensprache in ihren Bedeutungen, Entwicklungen, Differenzierungen und Verwandtschaften zu dechiffrieren, die 'gebauten Träume' zu lesen, ist anschaulich und soziologisch fundiert zugleich. Dadurch, daß Lacloche nicht die Deskription von Einzelkinos anstrebt, vielmehr stets mehrere Kinos verschiedener Länder und Orte unter einem Gliederungsaspekt versammelt und erläutert, bleibt seine Darstellung trotz der Menge des Fotomaterials übersichtlich. Der vergleichende Blick Lacloches entdeckt zudem Spezifika nationaler Kinoarchitekturen - etwa den unterschiedlichen Umgang mit der Moderne in Architektur und Design in Europa und den USA -, die dem vergleichsweise bornierten nationalen Blick nicht auffallen würden. Wie sorgfältig Lacloche vorgegangen ist, kann man auch daran erkennen, daß er die relevante Literatur zur Geschichte von Film und Kino, Architektur und Design bei Beschreibung und Erläuterung ausführlich zitiert und diskutiert. Eine Fülle von Querverweisen findet sich in den Anmerkungsapparaten, am Ende des Buchs eine kommentierte Bibliographie zur Kinoarchitektur. Es gelingt Lacloche als einzigem der hier genannten Autoren, Bedeutung und Funktion der 'Traumhäuser' als 'Spiegel des Kollektivs' vor Augen zu führen, also weit mehr als den genießerischen Aspekt brillanter (Farb)Fotos zu bieten. So bleibt nur zu wünschen, daß 'Architectures de Cinémas' in übersetzter Fassung dem deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht wird.

Alfons Arns