

ARCHI
TEKTUR
IM GE
BRAUCH

Gebaute Umwelt als
Lebenswelt

Sabine Ammon, Christoph Baumberger,
Christine Neubert und Constanze A. Petrow (Hg.)

Forum Architekturwissenschaft
Band 2

Universitätsverlag
der TU Berlin

NETZWERK
ARCHITEKTUR
WISSENSCHAFT



ARCHITEKTUR IM GEBRAUCH
Gebaute Umwelt als Lebenswelt

Sabine Ammon, Christoph Baumberger,
Christine Neubert und
Constanze A. Petrow (Hg.)



Die Schriftenreihe *Forum Architekturwissenschaft* wird herausgegeben vom Netzwerk Architekturwissenschaft, vertreten durch Sabine Ammon, Eva Maria Froschauer, Julia Gill und Christiane Salge.

Der Tagungsband versammelt Beiträge des 2. Forums Architekturwissenschaft zum Thema Architektur im Gebrauch, das vom 25. bis 27. November 2015 im Schader-Forum in Darmstadt stattfand. Die Beiträge nähern sich dem Thema grundlegend in zwei Perspektiven. Zum einen interessiert die lebensweltliche Verankerung von Architektur: die Gebrauchserfahrungen und die vielfältigen Weisen, in denen das Gebaute im Alltag jedes Menschen in Erscheinung tritt. Zum anderen werden die Vorstellungen vom Gebrauch in Prozessen des Planens und Bauens untersucht. Dabei treten unweigerlich auch Spannungsverhältnisse auf – zwischen Planerinnen und Nutzern, aber auch zwischen unterschiedlichen Gebrauchsweisen. Sowohl in theoretischen Auseinandersetzungen zu einem Begriff von Gebrauch in der Architektur als auch in empirischen Studien zu einzelnen Bauten und Bautypen, zeitgeschichtlichen Gebrauchsphänomenen und Situationen des Alltags wird dem auf den Grund gegangen.

NETZWERK
ARCHITEKTUR
WISSENSCHAFT

Forum Architekturwissenschaft, Band 2

ARCHITEKTUR IM GEBRAUCH

Gebaute Umwelt als Lebenswelt

Sabine Ammon, Christoph Baumberger,
Christine Neubert und
Constanze A. Petrow (Hg.)

Universitätsverlag
der TU Berlin

RALF LIPTAU UND MORITZ SCHUMM

Aufführung (in) der Architektur

Kinobauten im Gebrauch

Der Begriff ‚Kino‘ benennt einen Ort, an dem zwei Erfahrungsräume aufeinandertreffen: Der imaginäre Bildraum des Films und der konkrete architektonische Bau. Die Autoren schlagen eine Brücke zwischen Filmwissenschaft und Architekturgeschichte und analysieren gemeinsam den Erlebnisort Kino anhand eines konkreten historischen Fallbeispiels.

Kino als Film und Gebäude

Was meint man eigentlich, wenn man von ‚Kino‘ spricht, wenn man sagt: „Ich gehe ins Kino“? Zunächst einmal impliziert der Begriff die Ankündigung einer kinematografischen Erfahrung: Man wird sich einen Film ansehen. Zugleich bedeutet es aber auch, dies nicht in den eigenen vier Wänden zu tun, sondern vor die Haustür zu treten, einen urbanen Raum zu durchqueren und ein spezifisches Gebäude oder einen bestimmten Gebäudetypus aufzusuchen. Im Allgemeinen bedeutet ‚ins Kino gehen‘ letztlich, zwei Erfahrungsräume miteinander in Kontakt zu bringen: zum einen den filmischen Illusionsraum, dem man sich als *Zuschauerin* oder *Zuschauer* im Kinosaal aussetzt, zum anderen den konkreten architektonischen Raum, den man als *Besucherin* oder *Besucher* durchschreitet und der einen auch während der Vorführung umgibt. In seiner Alltagsverwendung steht der Begriff ‚Kino‘ – so unsere These – für ein gemeinsames Erleben architektonischer und filmischer Elemente: Für die Besucherinnen und Besucher des Kinos wird die Erfahrung des Gebäudes auch durch das darin situierte kinematografische Erleben strukturiert.

Und für die Zuschauer arbeitet die sie umgebende, gebaute Umwelt an der Bedeutung des filmischen Sehens und Hörens mit.¹ Im Gegensatz zu diesen Alltagserfahrungen ist der wissenschaftliche Umgang mit diesem Phänomen durch eine klar geregelte Auftrennung des Untersuchungsfeldes gekennzeichnet. Die Zuständigkeiten und Kompetenzen sind hierbei verteilt auf die jeweiligen Disziplinen, vor allem auf diejenigen der Film- und der Architekturwissenschaft. Für Forschende der Filmwissenschaft liegt der Fokus auf dem Leinwandgeschehen und dessen audio-visueller Verlaufsform. Das Gebäude des Kinos wird dabei zu einer abstrakten Grundlage des Filmsehens: sich weniger um die Spezifik des einzelnen Baus bemühend, versteht sich das Kino als der klassische Ort der Filmsichtung und zeichnet sich vor allem durch seine Funktion als Vorführraum aus. Dieser stellt sich ganz in den Dienst des Films, indem er die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit der Zuschauer möglichst von deren je eigener körperlicher Verortung ablöst und sie gänzlich auf die Bewegungsbilder des Films fokussiert. Im Kinosaal ist es dunkel, und genau das erlaubt es dem Film, das Gesichtsfeld und die Wahrnehmung des Publikums für sich zu vereinnahmen und seinen kinematografischen Illusionsraum möglichst unbeeinflusst zu realisieren. Die Bedeutung der architektonischen Rahmung liegt damit vor allem in ihrer allgemeinen Zurückgenommenheit. Aus der Perspektive der Architekturwissenschaft hingegen ist das Kino zunächst ein Gebäude. Eine klassische architekturhistorische Analyse würde einen konkreten Bau in die

¹ Eine Feststellung, die für die Filmwissenschaft gegenwärtig eine besondere Relevanz beansprucht, da der Kinobesuch mittlerweile eine Möglichkeit unter anderen darstellt, sich einen Film anzusehen. Hierdurch gewinnt nicht nur die dispositive Macht der kinematografischen Apparatur neue Virulenz, sondern es stellt sich auch die Frage, was es bedeutet, einen Film für das Kino zu inszenieren bzw. im Kino zu sehen. Vgl. hierzu bspw. Francesco Casetti: *The Lumière Galaxy. 7 Key Words for the Cinema to Come*. New York 2015; Barbara Klinger: *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley, Los Angeles, London 2006.



entsprechende Geschichte und Tradition der Bauaufgabe einordnen, ihn mit anderen Werken aus dem Œuvre der Architektin vergleichen, charakteristische Merkmale des Bautypus beschreiben und eventuell den städtebaulichen und sozialen Kontext der Entstehungszeit rekonstruieren. Das Kinogebäude erfüllt in dieser Perspektivierung zwar eine funktionale Bestimmung, indem es den Raum für Filmvorführungen bietet. Dennoch ist es hier der Film, der nur als eine abstrakte Grundlage in den Blick gerät. Er liefert den Grund für das Bauvorhaben und dessen Realisierung, während eine architekturwissenschaftliche Untersuchung anschließend im Regelfall die bauliche Gestalt in das Zentrum rückt.

Die US-amerikanische Architektin Maggie Valentine hat Mitte der 1990er Jahre eine ähnliche Leerstelle zwischen beiden Disziplinen und derem jeweiligen Blick auf das Kino benannt: Architekturhistoriker hätten die Kinoarchitektur entweder gar nicht beachtet oder nur als Abkömmling eines theaterarchitektonischen Stil- und Formenrepertoires ohne spezifische Erfahrungswerte beschrieben. Filmhistorikerinnen hingegen hätten sich bis dato tendenziell auf die Entwicklung der Filmproduktion und -rezeption konzentriert und die Vorführsituation nur auf generalisierende Weise thematisiert.² Die Benennung dieses Desiderats deutet einerseits auf ein anzustrebendes Verständnis von Architektur hin, das diese nicht nur in ihrer manifesten Konstanz anvisiert, sondern gerade im Kino eine durch den konkreten Film mitgetragene, erfahrungsspezifische Heterotopie erkennen will.³ Und umgekehrt wird auch für die Analyse des Films nach einer Perspektive gefragt, in der das Gebäude für die Filmwahrnehmung bedeutsam wird.

2 Vgl. Maggie Valentine: *The show starts on the sidewalk*. New Haven, London 1994, S. 2 f.

3 Gerade für Michel Foucault stellen das Kino und das Theater in dieser Hinsicht paradigmatische Heterotopien her, die sich nicht auf eine einmalige Bestimmung verlassen können, sondern gerade in der Vielgestaltigkeit ihrer Erfahrbarkeit bedeutsam sind: „Die Heterotopie vermag an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die

an sich unvereinbar sind. So läßt das Theater auf dem Viereck der Bühne eine ganze Reihe von einander fremden Orten aufeinander folgen; so ist das Kino ein merkwürdiger viereckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht“ (Michel Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heide Paris u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1998, S. 34–46, hier S. 42).

Nach einer *de jure* vollzogenen Auftrennung entlang unterschiedlicher Disziplinen gilt unser Interesse einem Ansatz, mit dem beide Seiten als eine sich gegenseitig Bedeutung verleihende Einheit gedacht werden können. Eine Einheit, die *de facto* und für die Kinobesucherinnen immer schon gegeben ist. Denn in ihrer Wahrnehmung betreten und durchqueren sie beim Kinobesuch nicht nur das Gebäude auf dem Weg zum Sitzplatz und von dort aus wieder zurück auf die Straße. Sondern sie erleben und ‚durchqueren‘ eben auch die filmische Verlaufsform. Beide, so unser analytischer Ausgangspunkt, sind nicht einfach beziehungslos hintereinander geschaltet. Film und Bau spannen vielmehr ein gemeinsames Beziehungsnetzwerk auf, das sich als ein gemeinsamer Erfahrungsraum und eine aneinander geschulte Erscheinungsweise beschreiben lassen kann.

Um dies im Folgenden nachzuvollziehen, richten wir den Blick auf ein historisches Ereignis. Es handelt sich hierbei um eine Situation, in der sich ein konkreter Kinobau und ein ebenso konkreter Film auf anschauliche Weise zu einer gemeinsamen Gestalt für das Publikum verbinden. Das *Los Angeles Theatre*, das nach Plänen des Architekten Charles S. Lee zu Beginn der 1930er Jahre errichtet wurde, ist mit der Uraufführung von Charlie Chaplins *City Lights* eröffnet worden. Eine doppelte Premiere also, die ihren Sinn weniger in isolierten Einzelanalysen offenbart, als vielmehr in einem gemeinsam konstituierten Bedeutungsgefüge.

Ein typischer Movie Palace?

Beim *Los Angeles Theatre* (Abb. 1⁴) handelt es sich um einen der so genannten Movie Palaces. Es ist somit der Vertreter eines Bautypus, der seit Mitte der 1910er bis in die frühen 1930er Jahre in den USA entstand und dessen „peak years“⁵ in den 1920er Jahren lagen. Seine film- und architekturgeschichtliche Bedeutung wird in der Regel an dem Umstand festgemacht, es hierbei mit einer

4 Die Autoren danken dem Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste Berlin für die Finanzierung der Bildrechte zu den Abbildungen 1, 2 und 5.

5 Charlotte Herzog: *The Movie Palace and the theatrical Sources of its architectural Style*. In: *Cinema Journal* 20, 2 (1981), S. 15–37, hier S. 15.



der ersten Formen genuiner Kinoarchitektur zu tun zu haben. Bis zu diesem Zeitpunkt fanden Filmvorführungen zunächst als Jahrmarktattraktionen in entsprechend improvisierten Buden und später in umgebauten Ladenlokalen oder Theatern statt.⁶ Die Movie Palaces in den USA waren hingegen die ersten Bauten, die speziell für kinematografische Aufführungen errichtet wurden. Und zum ersten Mal wurden professionelle Architekten engagiert, um sie zu planen. Parallel dazu emanzipierte sich der Film sukzessive von seiner Eingliederung in ein weitreichendes Programm aus Varieté, Schauspiel und Gesang. Eine Besonderheit des *Los Angeles Theatres* liegt darin, dass es 1930/31 für einen privaten Bauherrn, H. L. Gumbiner, errichtet wurde. Das rund 2.000 Plätze fassende Kino war damit eines der wenigen, das zu dieser Zeit nicht von einer großen Film-Produktionsfirma, sondern von einem eigenständigen Investor erbaut wurde.

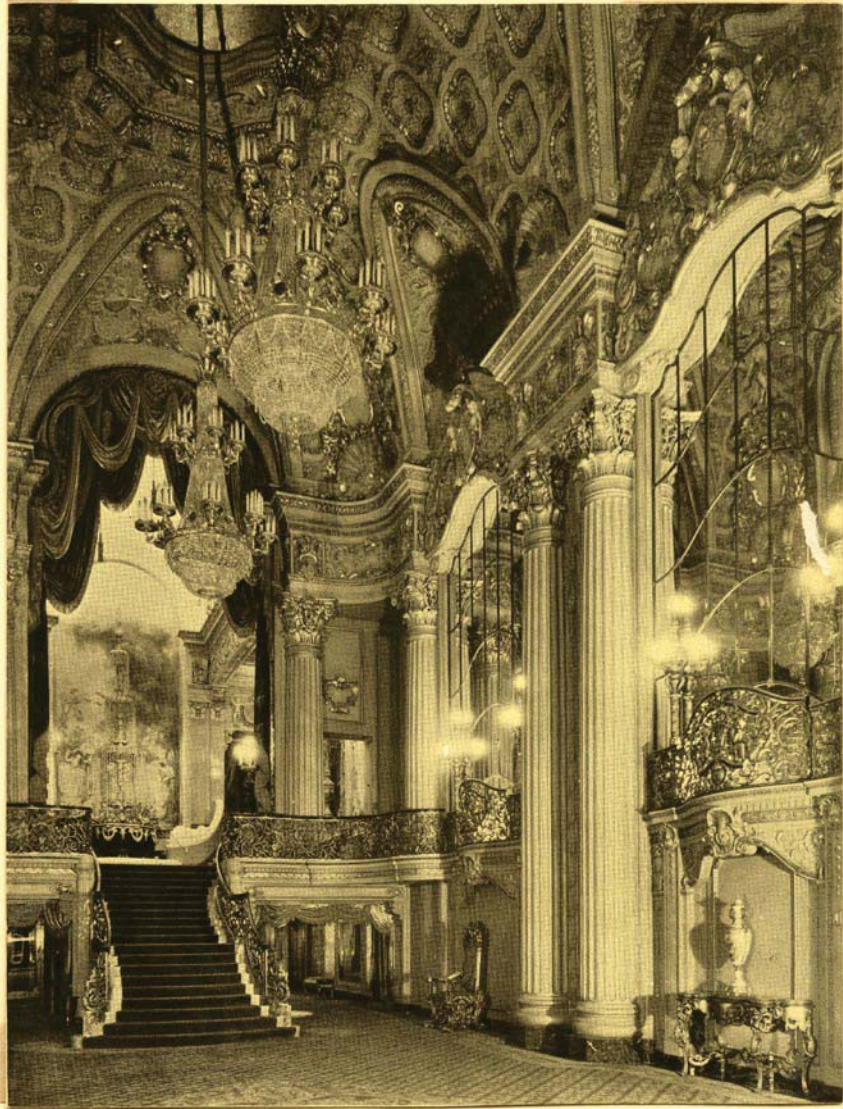
Bei der noch heute weitgehend erhaltenen Außenansicht des *Los Angeles Theatres* fällt zunächst der Anspruch auf städtebauliche Dominanz auf: Der im Wesentlichen zweigeschossige, breit gelagerte Bau erhebt sich in seiner Mitte durch eine turmartige Erhöhung, die das Kinogebäude innerhalb der Fassadenfront hervorhebt und betont. Um die großflächigen Fenster im ersten Obergeschoss herum, vor allem aber auf der Fassadenfläche des Turms, wird bereits für die Außensicht beinahe alles aufgeführt, was die Architekturgeschichte an Würdeformeln anzubieten hat: Die beim *Los Angeles Theatre* insgesamt im Renaissancestil französischen Vorbilds gehaltene Fassade ist unter anderem geprägt durch korinthische Säulen in monumentaler Ordnung, eine symmetrisch im Zentrum angelegte apsidiale Einnischung und einen

6 Zu den historischen Vorläufern der Movie Palaces siehe ausführlich: Gregory A. Waller (Hg.): *Moviegoing in America*. Oxford 2002; aber auch: Herzog 1981 (Anm. 5), S. 18–32; mit Blick auf die deutsche Kinogeschichte siehe auch: Arne Sildatke: *Vom Rummelplatz in die Innenstadt. Zur Formation einer Kunstform am Beispiel der Filmpaläste der 1920er Jahre*. In: *kunsttexte.de* 1 (2010). URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/sildatke-arne-3/PDF/sildatke.pdf> (4. Mai 2016).



● Abb. 1: Das *Los Angeles Theatre*, nach Plänen von Charles S. Lee in den Jahren 1930/31 errichtet. Bauzeitliche Außenaufnahme. Quelle: Theatre Historical Society of America, Elmhurst, Illinois

plastisch durchgestalteten, reich geschmückten Giebelbereich. Darunter erstreckte sich das – heute stark umgestaltete – ebenfalls reich verzierte und weit über den Gehweg auskragende Vordach, das vor allem durch seine starke Illuminierung in Beziehung zum Außenbau stand. Zahlreiche Glühbirnen erhellten die Markise, und durch einen leuchtenden Schriftzug wurde die Fassade auf eine damals neuartige Weise akzentuiert. Das ‚Licht-Spiel-Haus‘ strahlte selbstbewusst in den Stadtraum und unterstrich hierdurch seinen Anspruch als Symbol und Ausdruck einer modernen Lebenswelt, die der Movie Palace maßgeblich durch das noch junge Medium Film repräsentierte. Diese Inszenierung, die eine historisierende Zitatevielfalt mit moderner Beleuchtungstechnik zusammenführt, findet ihre Fortsetzung in der Gestaltung der Innenräume und vor allem des Foyerbereichs (Abb. 2). Von seinem Planer wurde er



● Abb. 2: Die repräsentative Geste der Fassade wird im Foyer des *Los Angeles Theatres* fortgeführt. Bauzeitliche Innenaufnahme. Quelle: Theatre Historical Society of America, Elmhurst, Illinois

explizit in Anlehnung an den Spiegelsaal von Versailles konzipiert.⁷ Zahlreiche Lüster und Lichtquellen sowie ein kristallin leuchtender Springbrunnen überführen die ebenso prunkvolle wie eklektizistische Phantasmagorie der Fassade in den Innenraum. Die Kronleuchter illuminieren einen Saal, der sich in den verspiegelten Wandelementen noch virtuell multipliziert und erweitert. Unterhalb des Foyers schließt sich ein weiterer, groß angelegter Saal an, der als holzvertäfelte Lounge zum Aufenthalt diente, während die Besucher auf ihre Filmvorführung warteten. Über ein gläsernes Prisma in der Decke dieses Raumes konnten sie die zu diesem Zeitpunkt schon laufende Vorführung – ohne Ton – im Sinne einer ‚Sneak Preview‘ bereits sehen.

Neben diesem zentralen Lounge-Bereich im Untergeschoss verzweigt sich der Bau in eine Vielzahl von Funktionsräumen, die ebenfalls zum Verweilen einluden: Ein Raucherzimmer, ein Spielzimmer für Kinder und ein Musikraum zählen hierzu ebenso wie ein Restaurant und luxuriös ausgestattete Toilettenbereiche. In ihrem Übersichtsband über *American Theatres of today* unterstreichen Randolph Williams Sexton und Benjamin Franklin Betts aus zeitgenössischer Perspektive die Bedeutung solcher Räumlichkeiten: „Consideration must be given in laying out the plan to the location of rest and smoking rooms. In the larger theatres these rooms are of such importance and so elaborately designed and furnished that they give more the air of a club or hotel than of a theatre“.⁸

Der Beschreibung des Kinos als Gebäude lassen sich entsprechende funktionale Qualitäten und Bedeutungshorizonte zuordnen, wie sie sich in gängigen architekturhistorischen Analysen zu den Movie Palaces im Allgemeinen und dem *Los Angeles Theatre* als einem ihrer Vertreter finden lassen. Die wesentliche Bestimmung der Fassadengestaltung wird von der Architekturhistorikerin Charlotte Herzog pointiert zusammengefasst: „All the iconographic features of the exterior of the movie palace were designed to make the front of the theater a

⁷ Vgl. Valentine 1994 (Anm. 2), S. 62.

⁸ R. W. Sexton, B. F. Betts: *American Theatres of Today*, Bd. 1. New York 1927, S. 5.



„show window’ that invited the customer to attend the performance“.⁹ Der Kinoarchitekt E. C. A. Bullock sah die Aufgabe der Kinofassade ganz ähnlich, indem er schrieb: „It must actually be a magnet to draw the people on foot and in vehicles towards its doors“.¹⁰ Das prägnanteste Bild hierfür bietet für Valentine die Überlagerung von Innen- und Außenraum, welche das Vordach für die Passanten auf der Straße inszeniert: „Customers may have thought they were only seeing a movie, but for Lee, the show literally started on the sidewalk; the terrazzo, box office, and marquee were previews of the luxury and escape awaiting those who purchased a ticket“.¹¹

Diese Vereinnahmung des städtischen Außenraums – die Ausgestaltung eines „exteriour pocket of space“¹² – und die damit anvisierte ‚Sogwirkung‘ wurden auch durch die Illuminierung als besonderes Attraktionselement befördert. In Beziehung zu den historischen Anleihen des Baus steht die Beleuchtung aber auch für das zeitgenössische Bestreben, das Kino für sein Publikum zu nobilitieren. Zunächst vor allem auf dem Jahrmarkt und Rummelplatz zu finden, galt das Kino in seiner Anfangszeit als eine niedrige Unterhaltungsform, die sich erst ihren Rang unter den Künsten erstreiten musste. Die besondere Betonung der Beleuchtung, die das Kino bei Nacht als eine reine Lichtarchitektur im Straßenbild erscheinen ließ, spielte hierbei dann nicht nur mit der Modernität des Films als einem Lichtspiel.¹³ Sie war zugleich Teil einer übergeordneten Konzeption von Zeichenhaftigkeit im Stadtraum, für die die Kinoarchitektur sich am Formenrepertoire klassischer und kanonischer Architektur bediente. Das Licht als Metapher schrieb das noch junge Medium Film hierdurch in eine Traditionslinie gesellschaftlich legitimerter und angesehener Kunstproduktion ein.

Zu dieser Strategie zählte auch die Anlehnung des Baus an europäische Theaterarchitektur, die allein schon durch seine Benennung deutlich wird. So behielt der Innenraum des

9 Herzog 1981 (Anm. 5), S. 16.

10 E. C. A. Bullock: Theater Entrances and Lobbies. In: Architectural Forum XLII, 6 (1925), S. 369–372, hier S. 369.

11 Valentine 1994 (Anm. 2), S. 60.

12 Herzog 1981 (Anm. 5), S. 16.

Kinosaales nicht nur eine Sitzstruktur bei, die Parkett und Balkon unterscheidet. Die Leinwand war darüber hinaus mit einem prächtig bestickten Theatervorhang und einem Rahmen ausgestattet, der die Filmvorführung an den Blick in eine Guckkastenbühne erinnern ließ. Die besondere Betonung des unteren Foyers im *Los Angeles Theatre* übernahm zudem wesentliche Aspekte der Pariser *Opera Garnier* und ihres weitläufigen Foyerbereichs. Ein weiterer Aspekt, der in Bezug auf die Architektur und ihren Gebrauch als Kino häufig Erwähnung findet, führt das bisher Gesagte schließlich zu dem Gesamtbild einer Raumerfahrung zusammen, in der nicht nur Innen und Außen, sondern ebenso Fiktion und Realität in ein ambivalentes Verhältnis miteinander treten: Das Kino wird als Überführung von der lebensweltlichen Realität der Städte und ihres Alltags hin zu den Fantasie- und Illusionswelten des Films verstanden, die bereits auf dem Trottoir ihren Anfang nimmt und sich bis zum Moment des Vorführungsbeginns durchhält. So beschreibt Valentine die Wirkung der Spiegel im Foyer: „These surroundings thrust the ticket holders into the role of actors, causing them to pose and primp before the mirrors“.¹⁴ Und Bullock ergänzt: „In reality the lobby must be a place of real interest, a place where the waiting throng may be transformed from the usual pushing, complaining mob into a throng of joyous and contended people“.¹⁵

Eine spezielle Raumerfahrung

Werbewirksame Inszenierung, Nobilitierung eines neuen Mediums und die Etablierung einer Architektur gewordenen filmischen Traumwelt sind die häufigsten Zuschreibungen, die sich um die Analyse der Movie Palaces und deren allgemeine Bedeutung ranken. Der von uns angestrebte, konkrete Blick auf das Erleben der Zuschauenden – und die Bezugnahme auf die damit verbundene Filmvorführung – kann dem gegenüber noch

13 Vgl. zu dieser Argumentation z. B. Sildatke 2010 (Anm. 6).

14 Valentine 1994 (Anm. 2), S. 62.

15 Bullock 1925 (Anm. 10), S. 372.



eine weitere Facette vor Augen führen. Wir werfen deshalb im Folgenden nicht nur den Blick auf das konkrete Gebäude, sondern vielmehr auf eine historische Situation, in der die Architektur durch die Aufführung eines spezifischen Filmes ihre Gestalt erfährt. Wir verstehen die Filmvorführung im Kino damit nicht als eine immer in gleicher Weise wiederholbare, also reproduzierbare Darbietungsform. Vielmehr geht es uns darum, das Filmerlebnis als ein einmaliges zu verstehen, das an einen bestimmten Ort und ein konkretes Datum gebunden ist.

Bei unserem Fallbeispiel handelt es sich um das bereits genannte Ereignis einer doppelten ‚Uraufführung‘, die am 31. Januar 1931 in Los Angeles einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat: Denn an diesem Tag feierte nicht nur das *Los Angeles Theatre* seine Premiere und öffnete zum ersten Mal seine Pforten. Dieser feierliche Anlass wurde darüber hinaus mit der Weltpremiere von Charlie Chaplins *City Lights* begangen. Das damit gegebene Aufeinandertreffen von diesem Film und diesem Gebäude wirft ein spezifisches Licht auf den damit verbundenen Erfahrungsraum dieses Kinos.

Losgelöst von seiner konkreten Aufführung im *Los Angeles Theatre* steht bei einer Betrachtung von *City Lights* zumeist Charlie Chaplin im Mittelpunkt, der hier sowohl als Regisseur, Produzent, Hauptdarsteller und – erstmals – Komponist agierte. Produktionsästhetische Ansätze betonen dabei insbesondere die verwickelte Entstehungsgeschichte des Filmes. Und gerade am Beispiel von *City Lights* stehen auch immer der besondere Regie-Stil und das herausragende mimische Talent Chaplins im Vordergrund. So kommt eine Analyse, wie sie beispielsweise Charles Maland liefert, nicht umhin, die Besprechung der letzten Einstellungen mit „The Heartbreaking Ending“¹⁶ zu überschreiben. Und in Bezug auf einen anderen Film Chaplins, aber durchaus die Emotionalität von *City Lights* treffend, schreibt Bertolt Brecht: „Aber er ist das Erschütterndste, was es gibt, es ist eine

14 Valentine 1994 (Anm. 2), S. 62.

15 Bullock 1925 (Anm. 10), S. 372.

16 Vgl. Hierzu die Analyse zu dieser Sequenz in Charles Maland: *City Lights*. London 2007, S. 93–103.

ganz reine Kunst. Die Kinder und die Erwachsenen lachen über den Unglücklichen, er weiß es: Dieses fortwährende Gelächter im Zuschauerraum gehört zu dem Film, der todernst ist und von erschreckender Sachlichkeit und Trauer“.¹⁷ Hierbei, wie im gesamten Film und durch das Œuvre Chaplins, steht die Figur des Tramps im Mittelpunkt, die auch für Brecht das Komische mit einem tragischen Naturalismus verbindet, indem es die Slapstickelagen dieser Figur sind, die zugleich belustigen und den metaphorischen Rahmen für eine Gesellschaftskritik abgeben sollen.

Auch dem Publikum des *Los Angeles Theatres* von 1931 trat diese Figur als Hauptfigur und Fokus der filmischen Bewegungsbilder vor Augen. Die Zuschauenden verfolgten Chaplin bei seinen komischen Verstrickungen mit den Handlungsräumen, durch die das Narrativ ihn – von Szene zu Szene und von Situation zu Situation – stolpern lässt. Im Falle von *City Lights* bedeutet dies ein beständiges Changieren zwischen extremer Armut und extremem Reichtum als zwei Welten, zwischen denen der Tramp hin- und herwechselt. So ist er zu Beginn noch ein heruntergekommener Störenfried, der die Einweihung einer Statue durch seine bloße Anwesenheit bereits wieder zu einer Entweihung werden lässt. Indem er aber einen ebenso reichen wie volltrunkenen Lebemann vor dem Selbstmord bewahrt, wendet sich das Blatt für ihn: Überschwänglicher Dank, neue Kleidung, Geld und ein Auto zu seiner Verfügung bieten ihm die Möglichkeit, sein Ziel zu verfolgen, ein Blumenmädchen von ihrer Armut und Blindheit zu befreien. Zumindest bis der Millionär wieder nüchtern ist und seine Erinnerung an den Tramp verloren hat. Erst der nächste Rausch bringt dann ein Wiedererkennen mit sich, bis der nächste Morgen kommt.

Dieses Oszillieren des Protagonisten zwischen den Welten wird vor allem über die Ausgestaltung des Bildraums verdeutlicht. Fast komplett im Studio und auf dem Werkgelände von Chaplins

17 Vgl. Bertolt Brecht: Tagebuch. 29. Oktober 1921. In: Dorothee Kimmich (Hg.): *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*. Frankfurt a. M. 2003, S. 43–44, hier S. 43 f.



● Abb. 3: Die Tramp-Figur und der Bildraum der Straße. Still aus *City Lights* (Charles Chaplin, USA 1931)

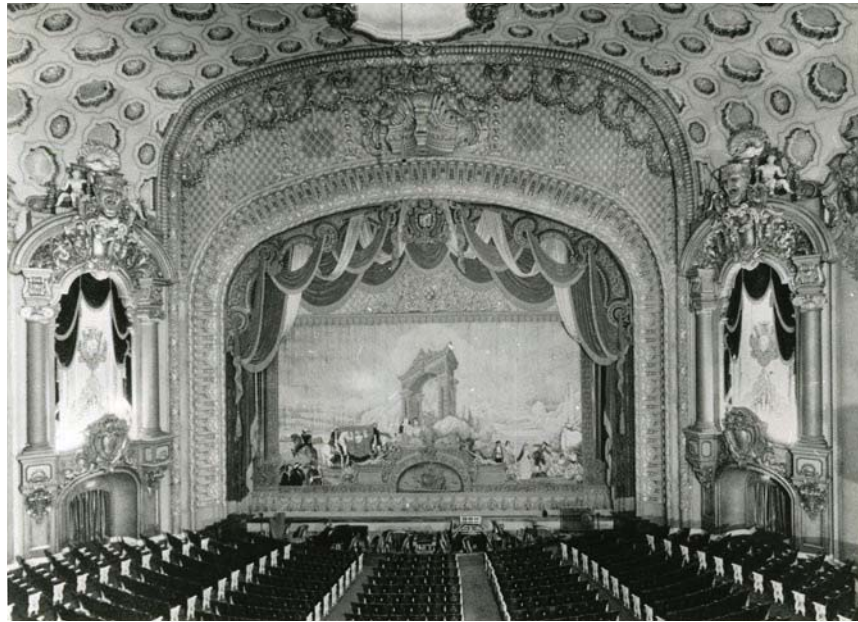
Produktionsfirma entstanden, offerieren die Außenaufnahmen dennoch das Bild einer gegenwärtigen Stadt, deren Straßen das Zuhause des Tramps sind. Eine Ausnahme bieten die kurzen Phasen des Wohlstands (Abb. 3). Sie führen ihn auch häufiger in Innenräume, und hierbei vor allem in das palastartige Zuhause des Millionärs, dessen Wohnbereich nicht nur luxuriös ausgestattet ist, sondern in seiner Einrichtung wie eine Fortführung des *Los Angeles Theatres* mit kinematografischen Mitteln wirkt: Säulen und hohe Fenster betonen die Vertikalität des Raumes, während die Tramp-Figur in den Polstern der Sofas versinkt. Die Vorhänge im Hintergrund, die kaskadenförmig aufgehängt sind, strukturieren und beschließen den Bildraum. Und sie tun dies auch an den Seitenrändern der Leinwand, indem es dort die Theatervorhänge des Kinosaaes selbst sind, die sich um das Bewegungsbild des Filmes legen (Abb. 4 und 5).

Es sind diese Momente, in denen die Begegnung aus Bau und Film eine besonders prägnante Erfahrbarkeit für das



● Abb. 4: Von der Straße in den Innenraum: Der ‚Tramp‘ in mondänem Umfeld. Still aus *City Lights* (Charles Chaplin, USA 1931)

zeitgenössische Publikum offeriert. Denn sie bietet das Potenzial einer Einfaltung des Vorführraumes in die Leinwand oder umgekehrt: der Verlängerung des filmischen Handlungs- in den tatsächlichen Publikumsraum. In beiden Richtungen etabliert sich hierdurch eine Verbindung zwischen der kinematografischen Illusion und der konkreten Architektur, in der man als Zuschauer Platz genommen hat. Mehr noch: Angeleitet durch diese Überschneidung der fiktiven und realen Räume findet eine doppelte kinematografische Erzählung zu ihrem Ausdruck. Der Moment der Durchlässigkeit deutet auf einen Rezeptionsmodus, der die Verlaufsform der Bewegungsbilder auf der Leinwand in Korrespondenz mit der Bewegung der Zuschauerinnen bis vor die Leinwand nachvollziehen lässt: Die filmische Bewegung von der Straße in die schlossartige Villa reflektiert den Gang durch die Straßen von Los Angeles und in das mondäne *Los Angeles Theatre*, um sie als den Wechsel zwischen Armut und Reichtum zu inszenieren. Getragen wird dieser Eindruck von



● Abb. 5: Die opulente Gestaltung des Kinosaals kommt stellenweise mit der Bildwelt von City Lights zur Deckung. Bauzeitliche Innenaufnahme. Quelle: Theatre Historical Society of America, Elmhurst, Illinois

einer historischen Gegenwart. Schließlich war es die Zeit der *Great Depression* nach dem *Black Thursday* von 1929, deren Auswirkungen die 1930er Jahre beherrschten und ein städtisches Umfeld bildeten, das durch wachsende Armut und eine zuvor nicht dagewesene Arbeitslosigkeit gekennzeichnet war. Damit verstärkte sich der Effekt, den Sexton und Betts schon 1927 beschrieben hatten: „An unusual condition has [...] been brought about. The masses, revelling in luxury and costly beauty, go to the theatre, partly, at least, to be thrilled by the gorgeousness of their surroundings which they cannot afford in their home life“.¹⁸

Das *Los Angeles Theatre* verschrieb sich in seiner Verbindung aus Film und Architektur also nicht nur dem Vorsatz, dem Film als Medium Anerkennung zu verschaffen. Vielmehr kam der Architektur die Rolle zu, den Film auf der Ebene der Wahrnehmungsangebote zu begleiten. Dabei beschränkte sich das Gebaute aber eben nicht darauf, mit seinen Mitteln lediglich eine Fiktionalisierung anzubieten, die einem *allgemeinen*

Illusionsraum des Films entspräche. Mit der Aufführung von Chaplins Film nahm die architektonische Phantasmagorie vielmehr ganz konkrete Züge an: Der Film strahlte über seine Grenzen hinaus, der Bau strahlte in die Leinwand hinein. Soziale Differenzen fanden in dieser kinematografischen Gestalt aus Bau und Film zu einer Inszenierung, die sie nur einen Steinwurf voneinander entfernt und überwindbar erscheinen ließen. In diesem Sinne formulierte Charles Lee selbst: „The idea behind the big movie palaces was that people could go in for only twenty-five cents and feel like royalty. They could sit on velvet seats under crystal chandeliers, in an atmosphere that was much grander and more lavish than anything else they knew“.¹⁹

Fazit

Film und Architektur stehen für zwei unterschiedene Weisen der Wahrnehmung, die ihren Niederschlag für die Wissenschaft in zwei distinkten Disziplinen finden. Dennoch weisen sie auch starke Beziehungen zueinander auf. Die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch spricht in diesem Sinne von einem erfahrungsspezifischen Reflexionsverhältnis, in dem beide Phänomene ihre Vorzeichen füreinander verkehren: Während die Wahrnehmung des Baus „jenseits seiner funktional geplanten Gebrauchsformen“ die Körperbewegung des Betrachters voraussetzt, verfähre der Film „auf den ersten Blick genau umgekehrt [...]. [N]ur rudimentäre Bewegungen der Augen und somatische Innervationen des Körpers verweisen auf die motorische Kopplung des Gesichtssinns. Dafür bewegt sich die Kamera, verschieben sich die Bild- und Blickachsen auf der Leinwand in unserer Wahrnehmung umso mehr“.²⁰

Das Kino kann in diesem Sinne als konkrete Ausformulierung dieser Beziehung verstanden werden, indem beide Seiten in engen Kontakt miteinander gesetzt werden, sich überschneiden und gegenseitig interpretieren. Denn ‚ins Kino gehen‘ bedeutet

¹⁸ Sexton, Betts 1927 (Anm. 8), S. 14.

¹⁹ Zitiert nach: Karen June Safer: The Functions of Decoration in American Movie Palace. In: *Marquee* 14, 2 (1982), S. 3–9, hier S. 6.



eben auch immer, sich auf diese doppelte kinematografische Erfahrung einzulassen – einen Kinofilm in einem Kinogebäude zu sehen. Was im Allgemeinen als Diskursivierung des Kinobesuchs verstanden werden kann, gewinnt seinen besonderen Ausdruck in Momenten, in denen die beiden Raumwahrnehmungen zu einer exponierten Einheit finden. Die Premiere von Chaplins *City Lights* im *Los Angeles Theatre* bringt dies exemplarisch auf den Punkt, wenn die filmische Narrationsbewegung und ihre Bildräume sich in den Bewegungsabläufen der Zuschauerinnen und der sie anleitenden *mise en scène* des Kinogebäudes reflektieren.

Man hat es schließlich mit einem Erleben zu tun, das sich kaum wiederholen lässt, sondern im Hier und Jetzt seiner Wahrnehmbarkeit aufgeht. Die Reproduzierbarkeit und Wiederholbarkeit des Films sowie die Festigkeit der auf Dauer ausgelegten Bauten begegnen hierin einer Perspektive, die sie zusammen unter dem Aspekt ihrer Aufführung und instantanen Erfahrbarkeit anspricht. Das mag Strukturierungen andeuten, die ebenso ephemere wie kontingente Wirkung gegenüber einer objektivierbaren und allgemeingültigen Verortung. Zugleich deuten sich jedoch auch Horizonte an, in denen Film und Gebäude mehr sind als ihre signifikanten Manifestationen. Sie sind durch die Augen der Zuschauer und Besucherinnen auch immer eine gemeinsame Erscheinungsweise, die einen ganz eigenen Sinn produziert und auf diese Weise wahrgenommen wird.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Universitätsverlag der TU Berlin, 2018

<http://verlag.tu-berlin.de>

Fasanenstr. 88, 10623 Berlin

Tel.: +49 (0)30 314 76131 / Fax: -76133

E-Mail: publikationen@ub.tu-berlin.de

Alle Teile dieser Veröffentlichung – sofern nicht anders gekennzeichnet – sind unter der CC-Lizenz CC BY lizenziert.
Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Lektorat: Eva Maria Froschauer, Christiane Salge

Gestaltung: Stahl R, www.stahl-r.de

Satz: Julia Gill, Stahl R

Druck: docupoint GmbH

ISBN 978-3-7983-2940-9 (print)

ISBN 978-3-7983-2941-6 (online)

ISSN 2566-9648 (print)

ISSN 2566-9656 (online)

Zugleich online veröffentlicht auf dem institutionellen
Repositorium der Technischen Universität Berlin:
DOI [10.14279/depositonce-6019](https://doi.org/10.14279/depositonce-6019)
<http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-6019>

Der Tagungsband versammelt Beiträge des 2. Forums Architekturwissenschaft zum Thema Architektur im Gebrauch, das vom 25. bis 27. November 2015 im Schader-Forum in Darmstadt stattfand. Die Beiträge nähern sich dem Thema grundlegend in zwei Perspektiven. Zum einen interessiert die lebensweltliche Verankerung von Architektur: die Gebrauchserfahrungen und die vielfältigen Weisen, in denen das Gebaute im Alltag jedes Menschen in Erscheinung tritt. Zum anderen werden die Vorstellungen vom Gebrauch in Prozessen des Planens und Bauens untersucht. Dabei treten unweigerlich auch Spannungsverhältnisse auf – zwischen Planerinnen und Nutzern, aber auch zwischen unterschiedlichen Gebrauchsweisen. Sowohl in theoretischen Auseinandersetzungen zu einem Begriff von Gebrauch in der Architektur als auch in empirischen Studien zu einzelnen Bauten und Bautypen, zeitgeschichtlichen Gebrauchsphänomenen und Situationen des Alltags wird dem auf den Grund gegangen.

Universitätsverlag der TU Berlin
ISBN 978-3-7983-2940-9 (print)
ISBN 978-3-7983-2941-6 (online)