

Urbane Kinokultur

Das Lichtspieltheater
in der Großstadt 1895–1949

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller (Hg.)



Urbane Kinokultur

Das Lichtspieltheater in der Großstadt
1895–1949

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller (Hg.)
in Zusammenarbeit mit Sophie Döring und Lennart Kranz

Impressum

**ISGV digital. Studien zur Landesgeschichte
und Kulturanthropologie 2**
herausgegeben von **Enno Bünz, Andreas Rutz,
Joachim Schneider und Ira Spieker**

Redaktion:

Sophie Döring, Wolfgang Flügel, Merve Lühr,
Winfried Müller, Susanne Müller

Layout: Josephine Rank, Berlin

Technische Umsetzung (barrierefreies PDF):

Klaas Posselt, einmanncombo

Umschlaggestaltung: Josephine Rank nach einem
Entwurf von Linda S. Gableske unter Verwendung
einer Fotografie der U.T. Lichtspiele, Dresden,
von 1913 (Quelle: [https://filmtheater.square7.ch/
wiki/index.php?title=Datei:Dresden_UT_1913_
PK.jpg#mw-navigation](https://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Datei:Dresden_UT_1913_PK.jpg#mw-navigation)).

© Dresden 2020

Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde
Zellescher Weg 17 | 01069 Dresden

Bibliografische Information der Deutschen

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

Alle Rechte vorbehalten.

www.isgv.de

ISBN 978-3-948620-01-1

ISSN 2700-0613

DOI 10.25366/2020.41

Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch
Steuermittel auf der Grundlage des vom
Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.



| Inhalt

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller	
Einleitung	8
Urbane Kinokultur: Das Beispiel Dresden	
Carola Zeh	
Bewegte Bilder – bewegte Geschichte	
Zur Entwicklung des Kinos in Dresden	16
Wolfgang Flügel	
Das frühe Dresdner Kino im Blick des Kinopioniers Heinrich Ott	26
Sophie Döring	
Zwischen Kalklicht und Samtsessel	
Mobile Kinopraxis in Sachsen 1896–1910	51
Winfried Müller	
Ein neues Medium wird geadelt.	
König Friedrich August III. von Sachsen geht ins Kino	78
Mona Harring	
Kino- und Filmpolitik in Dresden zwischen 1945 und 1949	93

Kino im urbanen Raum – Kino als urbaner Raum**Lina Schröder**

Licht lockt Leute: Als der Mensch in die Schöpfung eingriff
und Tag und Nacht aufhob – ein Werkstattbericht 108

Kaspar Maase

Kinderkino zwischen Kontrolle, Kommerz und Krawall
Anmerkungen zu einer Hamburger Initiative
aus dem frühen 20. Jahrhundert 139

Fabian Brändle

Wildwest und ein Schnäuzchen wie Clark Gable
Zürcher Kinokultur und Urbanität von 1900 bis 1940 160

Sonja Neumann

Konservenmusik und Elektrokapital
Tonfilmtechnik in München im Jahr 1929 172

Sven Eggers

Vor der Vorstellung
Die Herausbildung des Kinofoyers als urbane Gattung 183

Merve Lühr

Erstklassig und routiniert.
Das Lichtspieltheater als Arbeitsplatz 199

Urbane Kinokultur: Die Klein- und Mittelstadt**Niklas Hertwig**

„Film ab!“ Max von Allweyer und seine Schulfilm-Unternehmung
 Lichtbildvorführungen an Volksschulen im ländlichen
 Oberbayern 1926–1929 230

Magdalena Abraham-Diefenbach

Bellevue und Piast. Kino in den geteilten Städten
 an der deutsch-polnischen Grenze 1945–1949 244

Jeanette Toussaint, Ralf Forster

Weltspiegel – Kino im 20. Jahrhundert.
 Ein Ausstellungsprojekt 261

Andrea Graf

Publikum, Popcorn und Programm in der Provinz.
 Wie Kinokultur im ländlichen Raum funktioniert –
 Ein Filmprojekt 273

Abkürzungsverzeichnis 292

Kino im urbanen Raum – Kino als urbaner Raum

Vor der Vorstellung

Die Herausbildung des Kinofoyers als urbane Gattung

Sven Eggers

Foyers als Orte des Sehen und Gesehenwerdens, des geselligen Austauschs, waren lange dem Theater und der Oper, nicht aber dem Kino zuzurechnen, welches als Ort der Massenkunst und der zufälligen Begegnung von Fremden, die sich im Dunkel aufhielten, andere Bedürfnisse zu befriedigen versprach. Es benötigte viele Jahrzehnte, bis sich für eine kurze Zeit ein besonderer Typ des Foyers, das urbane Kinofoyer, etablierte. Der vorliegende Beitrag bildet einen Ausschnitt meiner Forschungsarbeit zur Urbanität von Foyers. Er beschränkt sich auf die großstädtischen Kinos, auch wenn sich urbanen Kinoräumen ebenfalls in kleinstädtischen und den sich häufig aus Ausflugslokalen entwickelnden vorstädtischen Spielstätten nachspüren lässt.¹

1 Für diese siehe Warstat: Frühes Kino und Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen.

1. Einführung

Schauen wir uns Grundrisse von Kinos an, so merken wir schnell, dass die Bezeichnung ‚Kinofoyer‘ in der Architektur auf verschiedene Bereiche angewandt wird und mit weiteren, synonym gebrauchten Bezeichnungen konkurriert, darunter Vestibül, Vorhalle und Wandelhalle, Vorraum, Kassenhalle, Halle, Umgang und Wandelgang, gar Warteraum, Büfett, Erfrischungsraum und Erschließungskorridore.²

2 Ich beziehe mich hier vor allem auf die Standardwerke von Herkt: Tonfilmtheater; Gabler: Lichtspieltheater; Bode: Kinos; für Wien Schwarz: Kino und Kinos; Schwarz: Kino und Stadt; Batthyány: Kinos in Wien; für Berlin: Hänsel/Schmitt (Hg.): Kinoarchitektur; Posener: Berlin auf dem Wege; Architekten- und Ingenieur-Verein: Berlin und seine Bauten; sowie die umfangreichen Websites: <https://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Hauptseite> und <http://www.kinokompodium.de>.

Dieses Gewirr aus Benennungen des Raumes, nicht des Begriffs Foyer, ist symptomatisch. Die Unsicherheit in der Bezeichnung entstand aufgrund der Neuheit der architektonischen Gattung Kino und wegen der prekären Situation, in der sich das Foyer im Gesamtgefüge des Lichtspieltheaters, im besonderen Ablauf seines Betriebs, befindet. Im weiteren Sinne umfasst das Kinofoyer alle halböffentlichen Räume zwischen dem Straßenraum und dem Zuschauerraum. Hinter Kasse und Eingangskontrolle finden sich Garderoben, Erfrischungen, Sitze und Ablagen, Reklameauslagen, Filmplakate und -fotos, oft Spiegel, sowie Zugänge zu den Toiletten und schließlich zum Saal.

Die unterschiedlichen Bezeichnungen haben folgende etymologische Ursprünge. Aus dem römischen Vorhof, dem Vestibulum, entstand ‚Vestibül‘. ‚Foyer‘ bezeichnet im Französischen die Feuerstelle. Dieser Begriff wurde seit Mitte des 18. Jahrhunderts auch auf das Theater bezogen, genauer auf den beheizten Ort, an dem sich während der Pausen zunächst die Schauspieler aufwärmten und sich später Zuschauer, Kritiker und Schauspieler trafen. Um 1800 wurde er mit dieser Bedeutung ins Deutsche übernommen. Hier zeigt sich das Problem des Kinofoyers: Mit den Schauspielern kann man nur im dunklen Saal ‚zusammenkommen‘, und gesellige Pausen, in denen man sieht und gesehen wird, in denen Kritiker die Stimmung erfassen, um schon vor dem nächsten Akt ihren Text an die Abendredaktion durchzugeben, gibt es beim Film kaum. Schließt das Kinofoyer das gesellige Leben eines Theaterfoyers aus? Herman Hertzberger schreibt über das Theaterfoyer: „Das Geheimnis eines guten Foyers ist Artikulation. Artikulation und die Sicht auf andere Besucher. Es

muss viel zu sehen geben, man muss Menschen sehen, die man kennt oder denen man sich vorstellen können kann und man benötigt Orte, an denen man dies machen kann. Ein Theater ist ein Raum um zu schauen, ein Raum, in dem das Schauen gefeiert wird. Dieser Raum kann auf verschiedene Art artikuliert werden [...]. Die Treppen, Zwischenpodeste, Nischen und Flure [sorgen] für spektakuläre Sichtachsen.“³

Doch schauen wir zunächst auf ein paar Voraussetzungen des Kinofoyers. 1869, 26 Jahre vor der ersten Filmvorführung, entstanden nach dem Erlass der sogenannten Theaterfreiheit zahlreiche Theater, Varietés und später Opern. In Berlin eröffneten daraufhin umgehend dreizehn Theater, 1897 waren es neben den drei staatlichen Bühnen mit insgesamt 4.400 Plätzen bereits 15 private Bühnen mit insgesamt circa 18.000 Plätzen und 12 Possen- und Spezialitätentheater mit insgesamt rund 20.000 Plätzen.⁴ Doch nicht alle Vergnügungsetablissemments bestanden lang, und ab 1900 richteten sich in einigen von ihnen Lichtspieltheater ein. Im 19. Jahrhundert gab es zwei Neuerungen im Theater, die wichtig für das Kino wurden, beide hatten eine Konzentration des Publikums auf das Bühnengeschehen zum Ziel: Zum einen wurde anstelle des U-förmigen Zuschauerraums mit seiner starken Differenzierung in Familienlogen und streng getrennten Rängen ein länglicher Parkettsaal modern, dessen Sitze sich nun alle auf die Bühne ausrichteten. Zuvor waren viele Sitze mehr einander zugewandt als der Bühne. Zum anderen wurde es technisch möglich und

3 Hertzberger: Theater, S. 53-54 (Übersetzung des Autors).

4 Linsemann: Theaterstadt Berlin, S.4-5.

modern, die Bühne mittels künstlichen Lichts deutlich heller als den Zuschauerraum auszu-leuchten.⁵ Richard Wagner hatte in der Oper schon zuvor mit dem vollständig abgedunkelten Saal experimentiert. Dreizehn Jahre vor der ersten Filmaufführung, 1882, wurde anlässlich der zweiten Bayreuther Festspiele erstmalig eine Vorstellung bewusst vor völlig dunklem Saal gegeben (nachdem bei den ersten Festspielen 1873 der Saal ungewollt ins Dunkel fiel, als die noch nicht erprobte Gasbeleuchtung ausfiel).⁶ Um im Theater ebenfalls ein verstärkt immersives Erleben des Bühnengeschehens zu erreichen, wurde der Zuschauerraum allmählich abgedunkelt, allerdings „immer gegen Widerstände der Zuschauer“⁷ und so blieb es noch bis ins 20. Jahrhundert hinein üblich, dass im Zuschauersaal des Theaters während der Vorführung Licht brannte. Erst als das Ein- und Ausschalten des Lichtes durch die elektrische Beleuchtung ohne großen Aufwand möglich war, setzte sich der dunkle Saal auch im Theater durch.

Beide Aspekte, die Ausrichtung der Sitze auf die Bühne und die Verdunkelung des Zuschauerraums, erschwerten das gesellige Zurschaustellen und Gesehenwerden während der Aufführungen und verlagerten es aus dem Saal heraus in den Bereich davor, ins Foyer, in die Zeit vor und nach der Veranstaltung sowie in die Pausen. Für das Kino war insbesondere einer der beiden genannten Aspekte interessant: Unerkannt eine Aufführung zu sehen, ohne dabei bestimmte gesellschaftliche Repräsentationen erfüllen zu müssen. „Die Dunkelheit des Kinosaals war

zweifelloso eine der Voraussetzungen, die es Frauen ermöglichte, allein oder zu zweit diesen Ort aufzusuchen.“⁸ War Frauen und Kindern bis dahin verwehrt, Opern und Theater, selbst Kneipen und Varietés, allein zu besuchen, so eröffnete ihnen das Kino als zwar noch unbestimmter Ort, doch gerade in seiner sich entfaltenden Differenzierung eine Möglichkeit der Emanzipierung. „Der Kinobesuch war damit eine der wenigen kulturellen Betätigungen, die Frauen ohne männliche Begleitung, Kindern ohne Eltern, aber auch jugendlichen Paaren ohne gesellschaftliche Sanktionen zugänglich war.“⁹ Noch in die Filmveranstaltungen der Jahrmärkte und der Ausflugslokale fuhr man mit Familie, nie als unbegleitete Frau. Dass Frauen in der Öffentlichkeit allein auftraten, wurde erst möglich, als es nicht mehr nur das gesellschaftliche Flanieren auf den Boulevards gab, sondern auch das geschäftige Treiben und ‚Strömen‘ auf den Straßen der Städte, von hier ging es, auch unerkannt, ins Kino. Auch Zugezogenen bot das Kino einen einfachen Zugang zu Unterhaltung und Kultur – eine nicht zu vernachlässigende Gruppe: so waren zum Beispiel Ende des 19. Jahrhunderts 60 Prozent der Einwohner Berlins nicht in Berlin

5 Zegowitz: Licht und Schatten, S. 1-4.

6 Gregor-Dellin: Richard Wagner, S. 718.

7 Schivelbusch: Lichtblicke, S. 197.

8 Bernold: Kino(t)raum, S. 161 und 153; „Auf der Leinwand und in den Kinosälen waren Frauen als Bilder und als Konsumentinnen von Bildern und Waren präsent.“ Ähnlich auch Altenloh: Soziologie des Kino; Kracauer: Ornament der Masse; Schwarz: Kino und Kinos, S. 110-111, der den Schoßkinderparagraphen von 1926 erwähnt, der Kinder unter drei Jahren vom Jugendschutzparagrafen ausnahm.

9 Schwarz: Kino und Kinos, S. 112. Hinter der letzten Reihe der Breitenseer Lichtspiele in Wien befindet sich noch immer ein Spiegel, damit man den Film beim Küssen zumindest so weit mitbekommt, dass man zuhause, bei der Kontrolle der Mutter, den Film nacherzählen konnte: Batthyány: Kinos in Wien, S. 122-123.

und 65 Prozent der Einwohner Wiens nicht in Wien geboren.¹⁰

Der Raum zwischen Straße und Aufführungssaal sollte einen reibungslosen Ablauf ermöglichen: seinen Eintritt zu zahlen, einen Imbiss zu bekommen, seine Garderobe abzugeben, um dann ins Dunkel zu entweichen.¹¹ Da das Programm sich in der Frühzeit des Kinos zumeist aus einer Reihe von Einaktern zusammensetzte und sich häufig wiederholte, konnte man jederzeit in den Saal eintreten und in das Programm einsteigen – ein Straßenwohnzimmer für Laufkundschaft. Typologisch und sozial lagen diese Vergnügungsstätten eher zwischen Kneipen, Cafés und Varietés als in der Nähe der Theater, die größer und nicht allen Klassen zugänglich waren. Das Kino entstand, ebenso wie das Straßencafé, als neue Bautypologie im Zusammenhang mit der neuen Straßenöffentlichkeit, die prägend für die moderne Metropole wurde. Das Städtische ist nicht gleich dem Urbanen. *Ich verlange von einer Stadt, in der ich leben soll: Asphalt, Straßenspülung, Haustorschlüssel, Luftheizung, Warmwasserleitung. Gemütlich bin ich selbst.*¹² Das Bonmot von Karl Krauss verdeutlicht einen der Aspekte, deren Zusammenspiel der Soziologe Walter Siebel als Notwendigkeit für moderne Urbanität definiert: die Stadt als maschinengleiche Entlastung von Arbeit, Hauswirtschaften und Verantwortung. Wir können

uns unser Essen, unseren Haushalt erkaufen und müssen nicht selbst herstellen oder sozial aushandeln. Diese handlungsentlastende Beiläufigkeit, im Zusammenspiel mit eigenständiger Produktivität, mit dem Aushalten von Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen und vor allem mit der Fähigkeit, einen Ort zu bieten, an dem man als Fremder unter Fremden leben kann, definieren Urbanität.¹³

Mit der Einführung von Pissoirs und Kanalisation in Paris ab 1843 und in Berlin um 1890 wurde es olfaktorisch erträglich, sich auf der Straße aus reiner Muße aufhalten zu wollen, nun wurden Straßencafés möglich. Um es mit Richard Sennett zu sagen: „Die große Café-Terrasse an den Boulevards war ein Geschenk der Sanitäringenieure an die städtische Zivilisation.“¹⁴ Und erst jetzt, mit dem Betrachten der Vorbeiströmenden und mit dem Entschluss, auf einen Kaffee zu verharren, entstanden die Bilder der geschäftigen Menge auf der Straße, des Straßenlebens. Rund vierzig Jahre vor dem Kino erschienen die Eckkneipen, 1905 besaß jedes zweite Berliner Haus eine Kneipe. Nun eröffneten Kaufhäuser, in denen man, ohne großen persönlichen Kontakt, ohne die Sprache beherrschen zu müssen, Waren aus Auslagen nehmen und kaufen konnte. Das Wort Laufkundschaft bildete sich. Diese Straßenöffentlichkeit ist der zweite Aspekt, der

10 Für Berlin: Davon gut 1,5 Prozent aus dem Ausland. 98 Prozent sprachen Deutsch als Muttersprache. In Corona-Zeiten blieb nur der Rückgriff auf <https://de.wikipedia.org/wiki/Berlin#Bev%C3%B6lkerung>; für Wien: Schwarz: Kino und Stadt, S. 14.

11 Dazu die vielzitierte Annonce eines Mannheimer Kinobetreibers, das dunkelste Kinotheater der Stadt zu sein, Altenloh: Soziologie des Kino, S. 66-67.

12 Kraus: Wahrheiten, S. 38.

13 Er liefert eine knappe und klare Definition seines Urbanitätsbegriffs, der hier trotz einiger Vorbehalte bezüglich seines Ghettabegriffs und seiner Deutung einer europäischen Stadt übernommen wird: <https://www.youtube.com/watch?v=SS-hRwuvXws>; <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b006463.pdf>; www.a.ibit.uni-oldenburg.de/bisdoc_redirect/publikationen/bisverlag/unireden/ur61/dokument.pdf.

14 Sennett: Offene Stadt, S. 33.

eine entscheidende Auswirkung auf das Kinofoyer hatte.

Eine dritte Voraussetzung für das Kinofoyer: 1909 wurde in Großbritannien der Cinematographic Act erlassen, 1912 folgte in Deutschland eine ähnliche Verordnung, die unter anderem vorschrieb, dass Eingänge nur im Notfall als Ausgänge benutzt werden durften. Kinoeingänge lagen nun räumlich getrennt von den Ausgängen. Jene, die auf den Einlass in den Saal für die nächste Vorstellung warteten, trafen nicht mehr auf jene, die diesen verließen. Dies fiel umso mehr ins Gewicht, als sich mit dem langsamen Verschwinden der ‚Kurzfilmprogramme‘ und der Etablierung der Mehrakter, bis hin zu Monumentalfilmen mit einer Dauer von bis zu 190 Minuten, die Programmstruktur zumindest in größeren Lichtspielhäusern entscheidend änderte: Aus offenen Veranstaltungen, zu denen man jederzeit gehen konnte, wurden Programme mit festen Startzeiten. Kinobesucher warteten und verabredeten sich dementsprechend, doch vermischten sie sich nicht mehr mit dem Fluss der Hinausgehenden, Überschneidungen gab es nicht mehr.

Anhand dreier Kintypen werden wir uns einer Bestimmung des Kinofoyers annähern: den Ladenkinos als prägnante Beispiele der ersten ortsfesten Kinos aus der Zeit von 1900 bis 1930, den klassischen Kinopalästen mit einer Hochzeit zwischen 1912 und 1956 und den ‚Nierentisch-Kinos‘ der 1950er-Jahre.

2. Läden und Stehbierhallen: die frühen Kinos

Das Vorführen von Filmen begann 1895 in Varietés, auf Rummelplätzen, in Ausflugslokalen und Gaststätten. Als es sich finanziell lohnte, eigene Spielstätten für Filmvorführungen einzurichten, waren dies in den Anfangsjahren um 1905 meist umgebaute Ladengeschäfte. Hans Schliepmann beschrieb 1914 in der ersten deutschen Monografie zur Kinoarchitektur diese eher als Stehbierhallen denn als Ladenkinos.¹⁵ Zumindest bezogen auf den Eingangsbereich sind sie zu diesem Zeitpunkt weit mehr mit Kneipen und Läden verwandt als mit Theatern. *Man betritt es unmittelbar wie einen Laden, in dem Waren feil sind, man betritt es mit vom Tumult der Straße erregten Nerven.*¹⁶ Werner Michael Schwarz interpretiert das Ladenkino nicht nur als den Ort sondern auch als die Konvention, Waren anzuschauen, reinzugehen, Ware zu kaufen, rauszugehen. Weniger durch ein besseres Programm als durch elegantere Ausstattung grenzten sich die innerstädtischen Ladenkinos von den Vorstadtkinos ab.¹⁷ So wurden Logen eingebaut und ein Portier eingestellt, *der fast die unnahbare Würde des Portiers eines großen Hotels besitzt.*¹⁸ Eine Beschreibung des 1911 gegründeten Wiener Weltbildtheaters aus der Kinematographischen Rundschau nennt ausdrücklich den Begriff ‚Vorraum‘, nicht ‚Foyer‘: *Der prunkvoll eingerichtete Vorraum, der Toiletten*

15 Schliepmann: Lichtspieltheater, S. 8.

16 Moreck: Sittengeschichte, S. 95.

17 Altenloh: Soziologie des Kino, S. 19.

18 Schultze: Kinematograph als Bildungsmittel, S. 17.



Abbildung 1: Bestuhlungsplan des Deutschen Lichtspielhauses in der Berliner Friedrichstraße (Quelle: Schliepmann: Lichtspieltheater. Einfärbung durch den Autor: Kassenfoyer orange; Kassenraum lila; Toiletten blau; Büfett ocker; Garderobe gelb; Kinofoyer rot; Zuschauersaal hellgrün; Bühne dunkelgrün; Vorführraum grau).

und Waschgelegenheiten, Garderobe und Buffet beherbergt, ist mit vornehmer Eleganz ausgestattet.¹⁹

Bereits 1914 zeigte Schliepmann den Grundriss des Deutschen Lichtspielhauses in der Friedrichstraße 233 in Berlin, der sich, so lässt sich aus der Häufigkeit seiner Erwähnung in der Literatur schließen, nahezu zum ikonischen Prototyp des Ladenkinos entwickelte. Seiner Ausführung nach bot das Kino 600 Plätze. Obwohl es in den frühen Jahren üblich war, auf Bänken zu sitzen und Stehplätze weit verbreitet waren, scheint mir die Zahl übertrieben zu sein. Der Plan von 1935 für das Deutsche Lichtspielhaus zeigt 298 Sitzplätze. Wengleich der Saal baulich weiterhin durchgehend Parkett ist, wurden nun Teile davon als Ränge und Logen bezeichnet, lediglich abgetrennt durch einfache Geländer oder

Kordeln zwischen den Sitzen. Logen als Separées, wie sie aus Theater und Oper geläufig sind, sind es nicht. Das Interessante an diesem Bau ist die räumliche Organisation: Wie häufig in den Anfangsjahren des Kinos wurde der Eingang so weit zurückgesetzt, dass ein Unterstand vor dem Kassenfenster und den Programmankündigungen entstand. Der Vorführungsraum begann gleich hinter dem Eingang. Jedoch lag vor den Zuschauerreihen, die sich über den gesamten linken Bereich bis in die Tiefe des Seitenflügels erstreckten, ein räumlich wenig gefasster Eingangsbereich. Dem Eingang gegenüber stieß man auf einen Tresen, in eine Türzarge eingefügt, hinter dem eine kleine Kammer als Garderobediente. Sie reichte aus, da nur wenige Besucher ihre Jacken und Mäntel ablegten. Rechts, im Zwickel zur Außenwand, diente eine kleine L-förmige Theke als Büfett. Links neben der Garderobe erschloss dieser Eingangsbereich zur Rechten die Toiletten, zur Linken die

¹⁹ Zitiert nach Schwarz: Kino und Kinos, S. 146.

tieferen Sitzreihen. Sitzreihen und Eingangsreich trennten lediglich zwei Säulen und, da die hinteren Reihen leicht anstiegen, ein paar Stufen sowie Brüstungen der wenigen integrierten Logen. Anfangs befand sich der Projektor sogar noch inmitten der Zuschauer. Nach der Verordnung von 1912 musste er in einem eigenen Raum abgetrennt eingerichtet werden, der nur separat oder von der Straße aus zugänglich sei. Die Vorstellung muss ähnlich wie von Siegfried Kracauer für ein Kino in der Berliner Münzstraße beschrieben, verlaufen sein:

Dem Beispiel mehrerer Vorgänger folgend, entschieße ich mich trotz dem schönen Wetter zum Eintritt. Wie in jenen verschollenen Zeiten, als noch die Filme stumm waren und schöner, muss man an der niederen Leinwand vorbei in die Hintergründe des Zuschauerraums, der ein unermesslich langer Schlauch ist. Er strömt einen Geruch aus, an dessen Herstellung offenbar Generationen gearbeitet haben, und wimmelt von Menschen. Ich sehe sie nicht, spüre aber, daß sie zu Klumpen zusammengeballt sind. Die Bilder auf der Leinwand sind schon ein wenig verregnet und sprechen so undeutlich, daß man kaum eine Silbe versteht. [...] Auf der Leinwand erscheint: ‚Fortsetzung folgt‘, und der Zuschauerraum erhellt sich. Ich habe mich nicht getäuscht, die meisten Reihen sind dicht besetzt. Jacken und dünne Mäntel flüstern miteinander; ein alter Mann schläft. Nachher, wenn der Lärm vorne wieder beginnt, ist es mit dem Schlummer vorbei. Rechts in der Nische haust eine Art von Büfett, das den Raum zum Wartesaal stempelt. Er hat keine Farbe mehr und gleicht den Sälen der Arbeitsnachweise und Wärmehallen aufs Haar. Wer den Kellner für überflüssig hielt, der

in schmieriger Schürze Pfefferminz, Waffeln und Negerküsse feilbietet, irrte sich sehr. Seine Waren sind stärker erfragt als in den feinen Kinos, die allerdings zu fein sind, um richtige Pausen einzuschalten. Wahrscheinlich dient das Dessert manchmal als Mittagessenersatz.²⁰

Besonders anschaulich lässt sich die Situation noch heute in den Eröffnungsminuten von Alfred Hitchcocks Spielfilm „Sabotage“ von 1936 nach erleben, die vor dem Kino Bijou spielen. Hitchcocks Kinoarchitektur der Straßenzeile zeigt – in einem für ihn typischen verdichteten Realismus – einen von Londons Vororten. Namentlich bezieht er sich auf die damals große Kinokette Bijou, baulich erinnert sein Kino stark an die landesweit verbreiteten, meist zwischen 1905 und 1912 entstandenen, Electric Theatres, die auch in den 1930er-Jahren noch häufig anzutreffen waren.²¹ Im Film sehen wir ein in ein Wohnhaus an einer vorstädtischen Hauptstraße integriertes Kino, zur Straße hin offen und Teil des Straßenlebens. Links führt eine Treppe vom Bürgersteig in den Rang, mittig findet sich das box office, die zylindrische, verglaste Kasse, links und rechts führt hinter einem Vorhang jeweils ein Durchlass direkt in den Saal. Daneben werben Standbilder für die aktuellen Filme. Am linken Durchlass kontrolliert der Kartenabreißer, der rechte dient anscheinend als Ausgang. Wo sich an der linken Seite die Treppe befindet, hängen rechts Filmplakate und Programmankündigungen. Beim Betrachten der Szenen fällt vor allem das dicht gedrängte Leben auf, das Treiben auf der Straße

²⁰ Kracauer: Kino.

²¹ Im noch heute bestehenden Kino von Harwich findet sich ein sehr klares Beispiel dieses Typus.

vor dem Bijou, Menschenmengen, die sich um Filmwerbepaneele und die Kasse drängen, Erfrischungen kaufen, auf jemanden warten, sich treffen, sich unterhalten oder auch nur dem Gedränge zuschauen. Menschen strömen in den Zuschauersaal und drängen aus ihm hinaus, es ist ein kontinuierliches Kommen und Gehen. Ganz dem Typus der frühen Ladenkinos entsprechend, sehen wir hier einen der zwei Bereiche, die als Vorläufer des Kinofoyers gelten können: Die außenliegende Loggia mit dem Kassenhäuschen als Vorplatz an der Straße und Treffpunkt. Der zweite Bereich war der bereits für die Kinos der Friedrichstraße und Münzstraße beschriebene innenliegende, der, obschon akustisch und visuell Teil des Saales, Lenkung der Besucher, Garderobe, Toiletten und Büfett aufnimmt. Das Kinofoyer begann bereits auf dem Bürgersteig und garantierte einen zwanglosen Zugang.

3. Kinopaläste: Massenkunst und Massenströme

Schon früh wurden Ballsäle und Varietés für Filmvorführungen genutzt, doch erst um 1912 entstanden immer mehr Kinos mit deutlich über 500 Plätzen – und die ersten eigenständigen Neubauten. Größtes europäisches Kino war der 1929 eröffnete Ufa-Palast in Hamburg mit 2.665 Plätzen, Kinos mit über 1.000 Plätzen gab es in den meisten Großstädten. Sie kamen damit an die Platzzahlen von staatlichen Theatern heran. 1914 schrieben Hans Schliepmann die erste Huldigung der Lichtspieltheater und Emilie Altenloh die erste soziologische Untersuchung des Kinos. Das Kino war endgültig zur Massenkunst

geworden. Massenkunst, wie Alain Badiou darlegt, ist ein Zusammenspiel des demokratischen Aspekts der Masse und des aristokratischen der Kunst. Sie entsteht im Spannungsfeld von ‚proletarischem‘ Vergnügen und von ökonomischer Lebensversorgung entlasteter Kreativität.²² 1953 schreibt Paul Bode: *Kinobesuch ist nie ein gesellschaftliches Ereignis wie Theaterbesuch, es fehlt die etwas barock-festliche Stimmung, es fehlt der im Theater beinahe persönliche Kontakt mit den Schauspielern, es fehlt das Sich-gegenseitig-zur-Schau-Stellen in Rang und Logen wie im Foyer während der Pause. Um aber den Kinobesucher aus der Lethargie des bequemen Besuchs – den Mantel zieht er nicht aus, am liebsten behielt er Hausschuhe an den Füßen – ein wenig aufzumuntern, suchen die Architekten nach neuen Stimmungswerten.*²³

Neben dem Hamburger Emelka, das 1927/28 von Karl Schneider entworfen wurde und 1.460 Plätze bot, war es vor allem Erich Mendelsohns Universum, 1928 mit 1.791 Plätzen in Berlin eröffnet, das bezüglich der Raumaufteilung und der Planung der Bewegungsströme der Zuschauer neue Standards setzte.

²² Badiou: Kino, S. 324.

²³ Bode: Billig und Dunkel, S. 27.

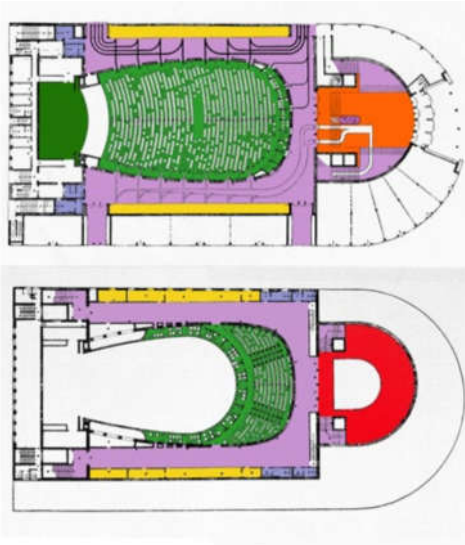


Abbildung 2 und Abbildung 3: Grundrisse des Erd- und Obergeschosses von Erich Mendelsohns Universum, 1929 (Quelle: Mendelsohn: Gesamtschaffen. Einfärbung durch den Autor: Kassenfoyer orange; Kassenraum dunkellila; Erschließung helllila; Toiletten blau; Büfett ocker; Garderobe gelb; Kinofoyer rot; Zuschauersaal hellgrün; Bühne dunkelgrün; Vorführraum grau).

Von draußen wurde der Besucher durch einen großzügigen, trichterförmigen Einlass in die halbrunde Kassenhalle geleitet, in deren Mitte hell erleuchtet das ebenfalls halbrunde, verglaste Kassenhäuschen stand. Den hohen Vorraum umfasste eine Galerie. Direkt hinter der Kasse führten breite Stufen zum Parkett, an den Seiten große Treppen zum Ranggeschoss. Hinter dem Einlass leitete die gekurvte Rückwand des Zuschauersaals zu den jeweils an den Außenwänden gelegenen Garderoben. Von dort sah man bereits die geöffneten Türen zum Saal. Nach der Vorstellung gelangte man wiederum an die

Garderoben, dann lenkten gekurvte Wände zu den Ausgängen, ohne die Möglichkeit zu bieten, wieder in das Kassenfoyer zu gehen. Mendelsohns Grundrisse zeigen als sich verdickende und verzweigende Pfeile den geschmeidigen, antizipierten Ablauf der Bewegungsströme und die Größe des Publikumsverkehrs.

In den Grundrissen des Universums wird anschaulich, wie Besucherbewegungen als strömende ‚Menschenmassen‘ gedacht wurden, worin sich die damalige Popularität von Strömungslehre sowie Massenpsychologie und -soziologie spiegelte. So veröffentlichte Sigmund Freud 1921 „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ und Architekten begannen in Strömungsdiagrammen zu denken. Hugo Häring's Idee des funktionalistischen Organismus entstand, die jedoch erst nach 1945 in den von Hermann Fehling und Daniel Gogel entworfenen Foyers sowie in der Berliner Philharmonie Hans Scharouns umgesetzt wurde. Vom Taylorismus beeinflusste Studien zu Bewegungsabläufen wie die von Alexander Klein zu Kleinwohnungen oder die von Margarete Schütte-Lihotzkys entstanden, welche zu ihrem Modell der ‚Frankfurter Küche‘ führten.²⁴

Für die Kinofoyers leitete sich aus der Verordnung für Lichtspieltheater von 1912 eine wesentliche Konsequenz ab: Eingänge durften nur im Notfall als Ausgänge benutzt werden. Mendelsohns Kinogrundrisse sehen keine Möglichkeit der Begegnung der hinein- mit den hinausgehenden Gästen vor. Der Kinobesucher sollte einen vorgeschriebenen Weg vom Eingang über die Kasse zu den Garderoben, dann in den Saal zu

²⁴ Klein: Graphischer Vergleich; Lihotzky: Frankfurter Küche; Lihotzky: Studie zur Wegeoptimierung.

den Plätzen und nach der Vorstellung zurück zu den Garderoben und von dort über seitliche Ausgänge in die anliegenden Straßen beschreiten, während die nächsten Besucher wieder vom Eingang her nachströmen. Die vorhandenen Umgänge sind reine Fortbewegungsräume, ganz im Gegensatz zu den für das soziale Zusammenkommen geplanten Theaterumgängen, wie zum Beispiel in den zeitgleich gebauten Theatern Oskar Kaufmanns und wie man es in den Filmen Ernst Lubitschs sieht.²⁵

Da Mendelsohn aber einer der wenigen deutschen Architekten war, die in ihren Bauten das urbane Leben mitdachten, schuf er eines der wenigen Foyers in einem Kinopalast – allerdings im Obergeschoss des Universums. Die Zugänge zum Foyer waren leicht zu übersehen: Man gelangte zu ihm durch zwei enge, etwa einen Meter breite Durchlässe direkt neben den Treppen aus dem Erdgeschoss. Oben angekommen wurde die Aufmerksamkeit zunächst vom Blick über die Brüstung, zum Eingang und Kassenfoyer, gefangen genommen. Hinter dem Luftraum des Kassenfoyers lag ein weiterer, geräumiger Raum, das Kinofoyer im engeren Sinne, mit einer Theke, kleinen Tischen und Stühlen und Starporträts an den Wänden. Der Raum lag abseits vom Strom der Besucher und war zugleich über die Aussicht eng mit ihm verbunden. Gerade dies macht die eingangs mit Hermann Hertzberger skizzierte Vitalität eines Foyers aus. Vielen der großen Filmtheater waren Restaurants oder Trinkhallen angeschlossen, viele hatten Erfrischungsstände im Kassenbereich. Aber sie verfügten nicht über solcher Art Foyers, in denen

man ähnlich den Sitzplätzen eines Straßencafés am Rande des geschäftigen Treibens der Menschenmassen dem Trubel zuschauen und mit diesem interagieren konnte.

Auf einen weiteren wichtigen, in Deutschland nahezu nicht vorhandenen Typ des urbanen Kinos sei nur kurz verwiesen: Die Passagenkinos, wie sie vor allem in der jungen Tschechoslowakischen Republik gebaut wurden. In Brno zum Beispiel die Kinos Alfa und Scala mit 1929 jeweils ungefähr 800 Plätzen. Für Deutschland sind als ähnliche Beispiele das Leipziger Capitol und das Hamburger Kino Passage zu nennen, die zwar Teil größerer, kommerzieller Komplexe waren, doch ohne die schwellenlosen, zahlreichen Anschlüsse an verschiedene Straßen mit Sitzmöglichkeiten nebst Bar oder Cafés wie Alfa und Scala.

Im Nationalsozialismus hatte das Kino eine wichtige Funktion für die Propaganda, in dieser Zeit gab es die größte Anzahl an Kinos in Deutschland und die höchsten Zuschauerzahlen.²⁶ In den Neubauten fand sich vornehmlich ein Foyertyp, der als ein symmetrisches, meist breites, kastenartiges Kassenfoyer einem scheunenartigen Saal vorgeschaltet wurde. Die funktionelle und ästhetische Leitung der Besucherströme der Weimarer Zeit wurde nicht übernommen, vielmehr zielte die Architektur darauf, die Massen in abgrenzbare Blöcke zu gliedern.²⁷

25 Zum Beispiel Lubitsch: *Trouble in Paradise*; Lubitsch: *To Be or Not to Be*.

26 Bartetzko: *Illusionen in Stein*.

27 Vgl. zur organisierten Kontrolle der Massen im Nationalsozialismus Theweleit: *Männerphantasien*, S. 47-50.

4. Kinos der Nachkriegszeit: das eigentliche Kinofoyer

Nach dem Zweiten Weltkrieg konnten Kinos schneller wiedereröffnen als Theater und Opern mit ihrem enormen Bedarf an Fachpersonal sowie Material und wurden umgehend zur wichtigsten, gut zugänglichen Kultureinrichtung. In beiden deutschen Staaten gab die Bevölkerung in diesen Jahren des wirtschaftlichen Aufschwungs ihr Geld für Straßencafé oder Kino aus. Und so erhielten Kinofoyers, wenn auch nur für einen kurzen Moment, die soziale Funktion eines Theaterfoyers, während sie bauphysikalisch als eigenständige Schöpfung gelten. Paul Bode, führender Kinoarchitekt Westdeutschlands in jener Zeit, schrieb in seinem Handbuch zum Kino: *Ein Kino ist kein Theater, sowohl die optischen als auch die akustischen Bedingungen sind ganz andere, die eigentliche Theater-Atmosphäre kann auch im Kino nicht aufkommen.*²⁸

Der Typ des öffentlichen Kulturbaus mit der Stadt zugewandten Publikumsräumen im Obergeschoss fand sich Ende der 1950er- bis Mitte der 1960er-Jahre sowohl in Ost- als auch in Westeuropa. Ab Ende der 1950er-Jahre entstanden in den sozialistischen Staaten Europas eine Reihe in ihrer Urbanität vergleichbarer Kinos: das Kosmos in Szczecin 1959, das Lunik und das Odeum mit der Milchbar Esplanade, beide in Ost-Berlin 1961, das Kosmos, ebenfalls in Ost-Berlin 1962, das Kosmos in Tallinn 1964 und das Lietuva in Vilnius 1965. Sie alle öffneten sich

mit ‚hedonistischen‘ und kommunikativen Foyers zur Stadt. Das 1961 eröffnete Moskauer Kino Rossija verknüpfte Stadt und Innenräume auf herausragende Weise. Dessen eigentliches Foyer wurde ins Obergeschoss verlegt und öffnete sich mit großer Glasfassade und innerer Organisation zur Stadt. Vor dem Foyer lagerte ein ‚Balkon zur Stadt‘, so groß, dass er nahezu die gesamte Zuschauerschaft aufnehmen konnte. Damit reproduzierte das Foyer den Typ des Theaterbalkons der erstarkenden Stadtbürgerlichkeit des 18. und 19. Jahrhunderts für die breite Bevölkerung.²⁹ Das West-Berliner Kongresszentrum von 1957 ist ein auf ein schwebendes Podest gestellter Glaskörper, dessen Foyerräume auf einen Park ausgerichtet sind. Signifikant waren ferner der nicht verwirklichte Entwurf Mies van der Rohes für das Nationaltheater in Mannheim 1953 sowie Paul Baumgartens Foyeranbau für den Konzertsaal der Hochschule der Künste Berlin und der Neubau der städtischen Bühnen Frankfurt am Mains nach dem Entwurf von Otto Apel.

Das 1963 als Premierenkino mit 551 Plätzen in Ost-Berlin eröffnete Kino International zeigt die Ausrichtung auf den Stadtraum mit seinen zwei übereinandergelegenen Foyers paradigmatisch. Wegen des auskragenden Obergeschosses entstand ein überdachter Vorplatz. Schaukästen mit Auslagen laden ein, das Filmprogramm zu studieren, und leiten dezent zu den Eingängen. Innen gibt es beidseitig Kassenschalter, durch Doppeltüren gelangt man anschließend ins untere, bis auf die Sternendecke eher nüchterne,

28 Bode: Billig und Dunkel, S. 27.

29 Schöne Beispiele für das Theater des Bürgertums sind das Stadttheater von Tabor von 1886 und das von Stralsund von 1916.

Foyer. Asymmetrisch im Raum steht eine ringförmige große einladende Sitzbank. An den Seiten befinden sich Garderoben und jeweils dahinter die Treppen zum oberen Foyer, von dort gelangt man in den Saal. Geradeaus befindet sich der Zugang zur örtlichen Bibliothek und Kinderbetreuung. Das obere Foyer überrascht mit eleganter Ausstattung, einer großen Höhe und vor allem mit einer bodentiefen Fensterfront, welche sich vollständig zum Stadtpanorama hin öffnet. Dies macht es zu einem herausragenden Beispiel des Nachkriegstyps, den man als ‚Fenster in die Stadt‘ bezeichnen kann – herausragend, da es sich mit dem ins Obergeschoss gesetzten Glasfoyer von den anderen Kinos der Zeit abhebt. Im oberen Foyer des Berliner International finden wir eine Bar und zahlreiche Sitzgelegenheiten. Zum Saal führen zwei Doppeltüren. Dort, an höchster Stelle überblickt man den gesamten Saal, ein prächtiges, rangloses, leicht abfallendes Parkett. Der Saal kann durch Ausgänge am unteren Ende nahe der Leinwand zu den Treppen hin verlassen werden, welche direkt an die jeweils rückwärtigen zweiten Treppen der Garderoben führen, und so gelangt man von dort direkt auf die Straße, in unmittelbarer Nachbarschaft der Kinoeingänge, so dass sich Ankommende und das Kino Verlassende unter dem großen Vordach begegnen.

Oft wird der Weg zurück ins obere Foyer gewählt: Aus dem Saal kommend, überblickt man den großzügigen, weiten Raum, sieht die Bar und durch die Panoramafenster die Stadt, neue Zuschauer treffen ein, diese können schon an den Gesichtern und Gesprächen abschätzen, wie der Film war, man trifft auf Bekannte und

kann zwischen den Filmen kurz plaudern. Man kann aber auch – bis heute – ohne die Absicht, einen Film zu sehen, ins obere Foyer gehen, sich Kaffee und Kuchen, Bier oder Sekt von der Bar holen und das Treiben im Foyer und in der Stadt beobachten. Vom gesamten Foyer aus schaut man auf die nahen Straßen, Geschäfte, Cafés und Wohnbauten sowie Bahnhof und Fernsehturm in der Ferne. Gegenüber befindet sich die legendäre Großgaststätte Sputnik (mit einem lebensgroßen Modell des Satelliten auf Augenhöhe mit dem Foyer), verschiedene Läden und ein U-Bahnzugang. Von hier sehen die Kinogänger die Menschen in der Stadt, und von der Straße aus können die Kinobesucher im Foyer gesehen werden.

Auch in Westeuropa öffneten sich zu jener Zeit Kinofoyers durch großzügige Verglasung der Stadt, meist ebenerdig, fast immer als reine Vorkassenhallen, wenn auch mit selbstbewusster moderner Gestaltung. Prägnante Beispiele sind das ‚t venster in Rotterdam von 1949, in Tapiola das Kino von 1948 bis 1955, in West-Berlin das Palette-Filmtheater von 1952/53, der Atlas-Palast von 1954 und das Regina-Filmtheater von 1958 bis 1967. Über das urbane, großzügige Flair des sehr gelungenen Züricher Studio 4 von 1948 schrieb Walter Zschokke: ‚Werner Frey und Roman Clemens vollbringen hier das Kunststück, auf kürzester Distanz den Übergang von der Strasse in den um ein halbes Geschoss versetzten Kinosaal zu vollziehen. Eben noch stand man zum Kauf der Kinokarten auf den hell-dunklen Bodenplatten des Foyers, plätschert dann vor dem Firmament aus Spiegelpunkten die vier breiten Stufen hinunter und wird

zu beiden Seiten über weitere Stufen weggespült und in den Kinosaal geschwemmt“.³⁰

5. Eine paradigmatische Geschichte des Kinofoyers: Das Wiener Filmcasino

Fast zeitgleich mit dem Berliner International entstand in Wien das Programmokino Filmcasino, an dessen Beispiel sich die Geschichte des Kinofoyers paradigmatisch erzählen lässt. Das Filmcasino wurde unter dem Namen Kinematographentheater 1911 als klassisches Saaltheater mit dem Eingang in einen Laden und einem Saal mit ungefähr 450 Plätzen im Hinterhof erbaut. 1954 bis 1959 erfolgte durch den Architekten Albrecht F. Hrzan der Umbau unter anderem mit der Gestaltung eines organisch geschwungenen Eingangsfoyers aus Mahagoni, einem Übergang mit Zugängen zu Büro und Toiletten und einer Garderobe am schmalen Saalzugang. Das Kino war von 1979 bis 1989 geschlossen und wurde während dieser Zeit von einem Jugoslawischen Kulturverein genutzt, der die Substanz weitestgehend erhielt. Im Anschluss daran erneuerten Elsa Prochazka und Silvin Seelich das Kino, nun erhielt der Saal eine künstlerisch ausgestaltete Decke. Seitdem wird es als Programmokino mit inzwischen 254 Sitzplätzen betrieben. Prochazka sprach erstmals vom „Raumerlebnis Kino“ und dem „Gesamterlebnis Kinobesuch“, den sie folgendermaßen umschreibt: „Immer öfter erschienen bilder von der architektur des

filmcasinos als synonym für ein spezielles lebensgefühl, das in unterschiedlichen bereichen von werbung und wienrepräsentanz eingesetzt wird. das lebensgefühl eines urbanen aufgeschlossenen, neugierigen (ewig) jungen und sinnlichen menschen.“³¹ Eine weitere Urbanisierung erfuhr das Kino im nächsten Umbau 2005/06 mit der Umgestaltung der Garderobe zur Bar,³² die seit den 1950er-Jahren nur als einfache Durchreiche für Erfrischungen fungierte, und einer sogenannten Lounge im Bereich zwischen Eingangsfoyer und Saalzugang. Der Weg wird nun von Sitzen, in Nischen gar von kleinen Zweiertischen gesäumt. Der Bereich zwischen ‚Durchgangsfoyer‘ und Bar/Lounge wurde verspiegelt. *Aufgabe der Architekten Daniela Zobel und Wolfgang Reder war, den ursprünglichen Zustand möglichst wenig zu verändern, aber die Eleganz der 50er-Jahre-Architektur zu betonen.*³³ Trotz der beengten Räumlichkeiten wird der Eindruck der Weite und Urbanität eines Wiener Kaffeehauses erweckt. Hier wird man gesehen und sieht von Nischen aus, wer vorbeikommt. Die Spiegel erweitern den Raum und vermehren die Blickbeziehungen. Es kann ‚paradiert‘ werden. Das Publikum verlässt den Saal (meist) durch dieselbe Tür, durch die die nächsten ihn betreten, man hält inne, mischt sich und tratscht. Diese Art von ‚Kaffeehausfoyer‘ ist ein gelungenes Beispiel für etwas, das sich erst mit

30 Zschokke: Kino Studio 4, S. 109. Rechtschreibung folgt dem Schweizer Original.

31 Elsa Prochazka in der Projektbeschreibung ihrer Kinosanierung. Die Rechtschreibung folgt dem Original; URL: www.prochazka.at/projects/filmcasino/deutsch.html

32 „Die Cine-Bar öffnet für Sie 30 Minuten vor Vorstellungsbeginn und schließt nach Beginn der letzten Vorstellung.“; URL: <http://www.filmcasino.at/bar/>.

33 <http://www.vienna.at/filmcasino-erstrahlt-in-alternanz/2541472>.

den Programmkinos, vor allem den Kommunalen Kinos, entwickelte: ein Ort des Diskutierens über Kultur.

6. Fazit

Um das Kinofoyer zu fassen, muss auf die angrenzenden Räume eingegangen werden: auf die Straße, von deren regen Fußgängerströmen es abhängig ist, und auf den Zuschauersaal mit seinem Versprechen der gemeinsamen Immersion im Dunkeln. Das Kino wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein kultureller Ort, zu dem ein Großteil der gesellschaftlichen Gruppen nahezu gleichberechtigten Zugang hatte, da es soziale Unterschiede für die Zeit eines Aufenthalts auflöste, ein vielleicht demokratisch zu nennender Ort, der selbst Fremden handlungsentlastend und ohne gesellschaftlichem Codierungsdruck zugänglich wurde. Das Kinofoyer lebte in der Spannung, einerseits einen reibungslosen, anonymen Zugang zu bieten, andererseits das Problem des geselligen Zusammenkommens, des Sehens und Gesehenwerdens, auch als Fremder unter Fremden zu lösen. Ladenkinos und manche Kinopaläste beinhalteten bestimmte Vorstufen des urbanen Kinofoyers mit jeweils eigenen Qualitäten. Als der Film als Kulturform akzeptiert war und die Kinoarchitektur mehr in Aufenthaltsqualitäten als in Bewegungsströmungen dachte, konnte auch das Kinofoyer als Begegnungsort entstehen, dabei einem Kaffeehaus eher ähnelnd als einem Theater.

In den 1960er-Jahren verringerten sich die Besucherzahlen auf ein Viertel, doch begann mit dem 1966 eröffneten ersten Kommunalen Kino die Ära des Kinos als von öffentlicher Hand

geförderter Kultureinrichtung. Man lud verstärkt auch in kleinere Kinos, teils von Filmklubs organisiert, Regisseure ein und es wurde über Filme diskutiert. Das Foyer wurde notwendiger Bestandteil des kulturellen Austauschs – für eine kleinere Gruppe Filmkunstbegeisterter. Die Kinolandschaft differenzierte sich stark, Mehrsaalkinos nahmen zu, zu Aktualitätenkinos kamen ab 1975 Pornokinos und Actionfilmkinos hinzu, alles Orte, an denen das Foyer eine untergeordnete Rolle spielte.

In den 2010er-Jahren gab es in Deutschland wieder ähnlich viele Kinosäle wie in den 1930er-Jahren, jedoch reduzierte sich die Anzahl der Foyers und auch die Anzahl der verkauften Tickets und damit der Kinobesuche auf jeweils ein Drittel der Zahlen der 1930er-Jahre. Somit entsprach die Anzahl der Besucher pro Foyer annähernd der am Ende der Weimarer Republik. Und doch wurden Ansätze zu geselligen Orten meist schnell wieder aufgelöst, wie die Multiplexe, die meist als fensterlose black box ohne Kontakt zu Straße und Stadt entstanden, häufig von Parkplätzen umgeben und in Gewerbegebieten platziert, zeigen. Wurden die Büfets mit dem Aufkommen der kleineren Programmkinos immer weiter in die Kassenschalter integriert, so entstand in den Multiplexen ab den 1990er-Jahren die gegenläufige Richtung, die Kassenfunktion wurde von den Erfrischungstheken übernommen, das Schlagwort der 2000er-Jahre wurde ‚cession‘. Foyers wurden wieder zu reinen Bewegungsflächen. Erst als Kinos als Kultur und Kulturware gesellschaftlich anerkannt waren und dann auch als städtischer Kulturort, bestand das Kinofoyer, wenn auch nur für kurze Zeit, als allgemeines Phänomen. Heute gibt es das urbane Kinofoyer zwar als feste Größe städtischer Kultur, es führt

jedoch ein Nischendasein für die kleine Gruppe der cinephilen Programmkinogänger. Die besondere Leistung der Verbindung aus Massenbindung und geselligem Austausch verschwand mit den großen Einsaalkinos. Das Kinofoyer als urbane Gattung gab es streng genommen nur Ende der 1950er-, Anfang der 1960er-Jahre.

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 10.3.2020 bis 7.5.2020.

<https://www.defa-stiftung.de/defa/geschichte/filmwesen-der-ddr/4-kommunikation/410-lichtspielwesen/>

https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/11-abb-5.pdf

https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/11-tab-3.pdf

<https://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/deutschland-in-daten/221278/kino>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Berlin#Bev%C3%B6lkerung>

<https://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Hauptseite>

<http://www.kinokompodium.de>

<https://www.youtube.com/watch?v=SS-hRwuvXws>

<https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b006463.pdf>

www.a.ibit.uni-oldenburg.de/bisdoc_redirect/publikationen/bisverlag/unireden/ur61/dokument.pdf

www.prochazka.at/projects/filmcasino/deutsch.html

<http://www.filmcasino.at/bar>

Filme

Alfred Hitchcock: Sabotage, Großbritannien 1936.

Ernst Lubitsch: Trouble in Paradise, USA 1932.

Ernst Lubitsch: To Be or Not to Be, USA 1942.

Archivalien

Sammlungen der Universität für angewandte Kunst Wien

Nachlass Margarete Schütte-Lihotzky

Margarete Lihotzky: Studie zur Wegeoptimierung zwischen Küche und Wohnbereich, 1927.

Literatur und Quellen

Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten. Teil V, Bauwerke für Kunst, Erziehung und Wissenschaft: Band A Bauten für die Kunst, Berlin/München 1983.

Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914, Nachdruck 1977.

Alain Badiou: Kino. Gesammelte Schriften zum Film, Wien 2014.

Dieter Bartetzko: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten, Reinbek 1985.

Monika Bernold: Kino(t)raum. Über den Zusammenhang von Familie, Freizeit und Konsum, in: Monika Bernold u.a. (Hg.): Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks, Wien 1989.

Juliane Batthyány: Kinos in Wien. Vom Alltag und Überleben der kleinen Filmtheater, Erfurt 2010.

Paul Bode: Billig und Dunkel, in: Der Spiegel, 8.4.1953, S. 27.

Paul Bode (mit Ernst Brundig und Kurt Milte): Kinos, München 1957.

Fredi Ehrat/Heinrich Helfenstein (Hg.): Das Kino „Studio 4“. Zürich, ohne Jahr.

Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, Leipzig 1921.

Werner Gabler: Das Lichtspieltheater – Dargestellt in seinen technischen Grundlagen, Halle 1950.

Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner, München 1991.

Sylvaine Hänsel/Angelika Schmitt (Hg): Kinoarchitektur in Berlin 1895–1995, Berlin 1995.

Günther Herkt: Das Tonfilmtheater, Berlin 1931.

Herman Hertzberger: De Theaters van Herman Hertzberger, Rotterdam 2005.

Alexander Klein: Graphischer Vergleich zwischen dem Grundriß einer üblichen Wohnung und der Kleinwohnung nach Abb. 2 von nahezu gleicher bebauter Fläche, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 12 (1928), S. 456.

Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse [1927], in: Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt (Main) 1963.

Siegfried Kracauer: Kino in der Münzstrasse, FZ, 2. April 1932.

Karl Kraus: Anderthalb Wahrheiten. Aphorismen, Berlin 1983.

Margarete Lihotzky: Die „Frankfurter Küche“. Typisierte Küche des Hochbauamtes Frankfurt/M., in: Stein, Holz, Eisen, 8 (1927), S. 157.

Paul Linsemann: Die Theaterstadt Berlin, in: Theater-Almanach von 1897, Berlin 1897.

Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten, Berlin 1930, Nachdruck Braunschweig und Wiesbaden 1988.

Curt Moreck: Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926.

Julius Posener: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II, München 1979.

Wolfgang Schivelbusch: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt (Main) 2004.

Hans Schliepmann: Lichtspieltheater. Eine Sammlung ausgeführter Kinohäuser in Gross-Berlin, Berlin 1914.

Ernst Schultze: Der Kinematograph als Bildungsmittel: eine kulturpolitische Untersuchung, Halle (Saale) 1911.

Werner Michael Schwarz: Kino und Kinos in Wien: Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934, Wien 1992.

Werner Michael Schwarz: Kino und Stadt. Wien 1945–2000. Wien 2003.

Richard Sennett: Die offene Stadt. Eine Ethik des Bauens und Bewohnens, Berlin 2018.

Klaus Theweleit: Männerphantasien 2. Männerkörper – Zur Psychoanalyse des weißen Terrors, Frankfurt (Main) 1978.

Dieter Helmuth Warstat: Frühes Kino der Kleinstadt, Berlin 1982.

Bernd Zegowitz: Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht – Licht und Schatten im (Musik-)Theater der Vormoderne. In: Forschung Frankfurt 2 (2015), S. 105-108; URL: https://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/59324082/FoFra_2015_2_Beleuchtung_Die_Strahlen_der_Sonne_vertreiben_die_Nacht.pdf.

Carola Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen. Entwicklung, Dokumentation und Bestandsanalyse, Hamburg 2007.

Walter Zschokke: Kino Studio 4, Zürich, in: Walter Zschokke/Michael Hanak (Hg.): Nachkriegsmoderne Schweiz. Architektur von Werner Frey, Franz Füg, Jacques Schader, Jakob Zweifel, Wien 2001.

S	Paragraf
₰	Pfennig(e)
&	und
3-D	dreidimensional
Abb.	Abbildung
AEG	Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft
A.G./AG	Aktiengesellschaft
AHL	Archiv Hansestadt Lübeck
Anm.	Anmerkung
Art.	Artikel
BArch	Bundesarchiv
BayHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
Bd.	Band
Best.	Bestand
Bl.	Blatt
BLHA	Brandenburgisches Landeshauptarchiv
BPA	Presse- und Informationsamt der Bundesregierung
bzw.	beziehungsweise
CDU	Christlich-Demokratische Union
CFC	Corso Film Casino
Co.	Compagnie
DCP	Digital Cinema Packages
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film AG
Dir.	Direktor
DJ	Discjockey
DNN	Dresdner Neueste Nachrichten
Dr.	Doktor
DVD	Digital Video Disc/Digital Versatile Disc
EFKA	Frankfurter Kammerlichtspiele
e.V.	eingetragener Verein
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDP	Freie Demokratische Partei
FF	Filmförderungsanstalt
GmbH	Gemeinschaft mit beschränkter Haftung
GP	Gewerbepolizei
H.	Heft
Hg.	Herausgeber
HO	Handelsorganisation
HStA Dresden	Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden
ISGV	Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde Dresden
Jg.	Jahrgang
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
LMZH	Landesmedienzentrum Hamburg
LRA	Landratsamt
LVR-ILR	Landschaftsverband Rheinland-Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte
MA GAP	Marktarchiv Garmisch-Partenkirchen
MK	Kultusministerium
mm	Millimeter
MNN	Münchner Neueste Nachrichten
Nr.	Nummer
NS	Nationalsozialistisch, auch: Nationalsozialismus
NSDAP	Nationalsozialistische Arbeiterpartei Deutschlands
ntv	Fernsehnachrichtensender

Oldb	Oldenburg
OP	Offizierspersonalakte
OSB	Oberschulbehörde
OZK	Okręgowy Zaruąd Kin
Pfg.	Pfennig(e)
PMB	Polizeimeldebogen
poz	pozycja (Position)
RAG	Ratsarchiv Görlitz
RP	Regierungspräsidium
S.	Seite
SAG	Stadtarchiv Guben
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
Sign.	Signatur
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
SMAS	Sowjetische Militäradministration in Sachsen
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SPZG	Archiv des Vereins der Freunde des Gubiner Landes
SS	Schutzstaffel
StAFO	Stadtarchiv Frankfurt (Oder)
StAH	Staatsarchiv Hamburg
StAM	Staatsarchiv München
StdA M	Stadtarchiv München
u.	und
u.a.	und andere
u.A.	unter Anderem
UCI	United Cinema International
Ufa	Universum Film AG
ul.	ulica (Straße)
USA	United States of America/Vereinigte Staaten von Amerika
u. Umg.	und Umgebung
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
Vol.	Volume (Band)
VVL	Vereinigung Volkseigener Lichtspieltheater
z.B.	zum Beispiel