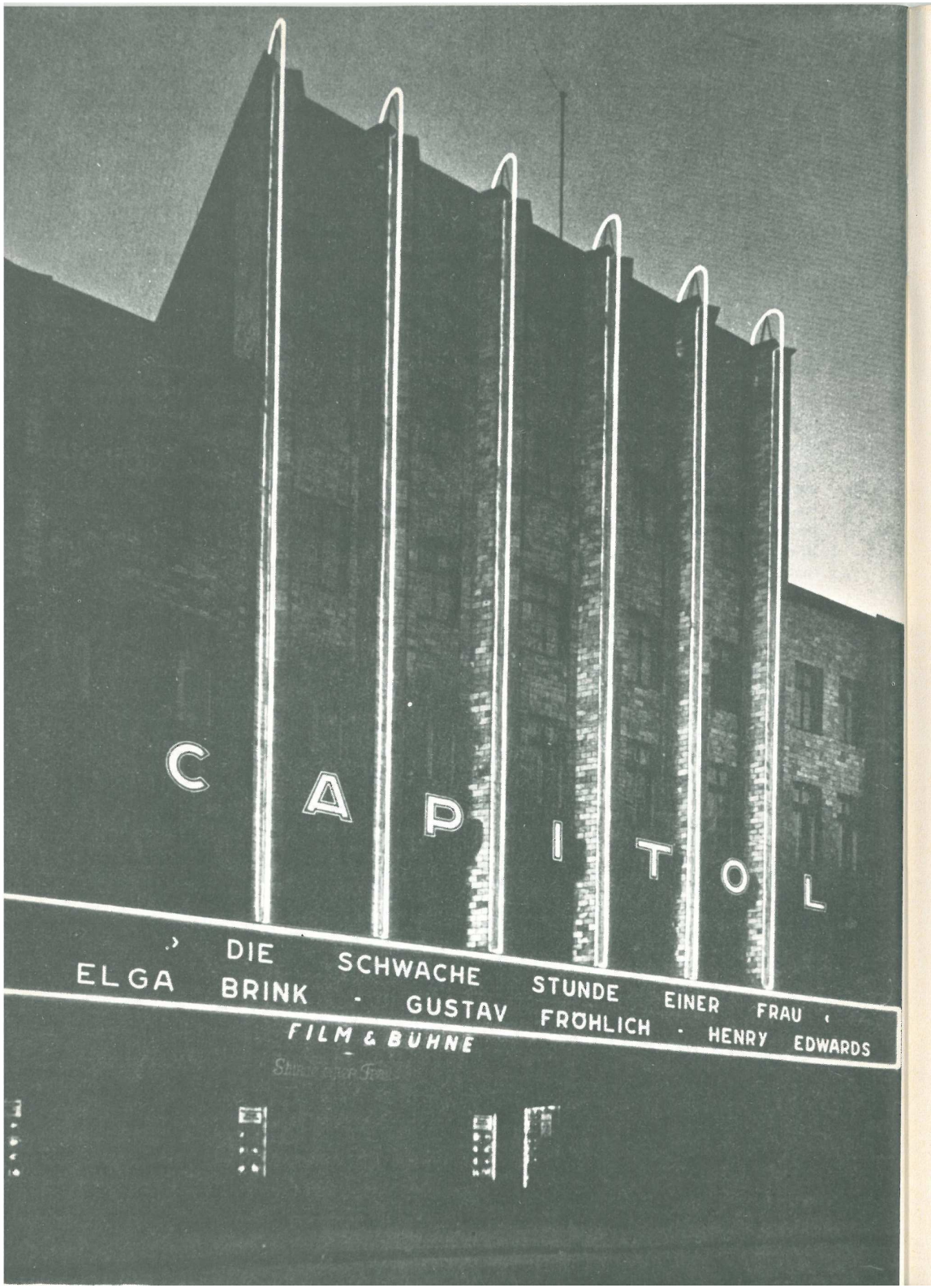


Kinosucht

Verstohlen wischen sich die kleinen Ladenmädchen die Augen und pudern sich rasch, ehe es hell wird. (Siegfried Kracauer, 1928)

Für den begleitenden Herrn ist „sie" dann aber angeblich mehr das Objekt der Beobachtung als die Vorgänge auf der weißen Wand. „Sie ist immer bis zu Tränen gerührt", und überhaupt sind psychologische Studien an den Besuchern, noch häufiger an den Besucherinnen, vielen weit amüsanter als die Films und für viele ein Grund, hin und wieder eine Stunde im Kino zu verbringen. (Emilie Altenloh 1914)

Für eine Ästhetik des Films ist die Reflexion des Zusammenhangs zwischen der Entstehung des Kinos und dem Ende der bürgerlichen Kultur konstitutiv, wie die Arbeiten von Béla Balázs, Siegfried Kracauer und Walter Benjamin aus den Zwanziger und Dreißiger Jahren zeigen. Darin ist unterschiedlich festgehalten, wie der Film nicht nur kulturindustrielles Produkt des Spätkapitalismus ist, sondern, wie die Liebe zum Kino Bedürfnisstrukturen entspricht, die von der Negativität der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung freigesetzt werden.

Von Anfang an konstatierte man das – quantitativ und qualitativ – besondere Interesse der Frauen am Kino. Dagegen fällt auf, daß die oppositionellen Möglichkeiten des Mediums nur auf dem Hintergrund linken Politikverständnisses, im Zusammenhang einer Krise der bürgerlich-kapitalistischen, nicht aber auch patriarchalen Kultur, begriffen wurden. Dabei lag die ideologische Funktion der Filmindustrie in puncto Domestizierung der Weiblichkeit auf der Hand. In „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino" (1) wurde solche Einsicht jedoch eher cinephil, zur Ironisierung des Tiefstandes der Filmproduktion, genutzt, als im Interesse der Frauen. Die damalige Frauenbewegung schwieg weitgehend zu diesem Thema.

Hängt die bildungs-bürgerliche Verachtung des Kinos – und die ihr korrespondierende Vermarktung – mit der Sexual- und Körperfeindlichkeit zusammen, so diese mit der patriarchalen Unterdrückung des Weiblichen. Wie die Verachtung in der Kommerzialisierung nicht aufgehoben wurde, sondern in der Ausgrenzung des Amusements anhält, wie die moralische Abwehr in Zensurmaßnahmen überdauert, so bestimmt die Unterdrückung der Frau die Struktur unzähliger Liebesfilme, das Genre des ‚Frauenfilms', die rigide Modellierung des Stars.

> Im Gegensatz zur liberalen Ära kann sich die industrialisierte Kultur so gut wie die völkische die Entrüstung über den Kapitalismus gestatten; nicht jedoch die Absage an die Kastrationsdrohung. (2)

Mit der Absage an die bürgerlichen Vorurteile gegenüber dem Kino begann die Diskussion um die ihm eigene Qualität, die Ausbildung einer Theorie des Films –; läßt sich darin nachträglich noch der Standpunkt der Frauen vergegenwärtigen? Dieser Versuch bezieht sich auf die empirische Studie von Emilie Altenloh *Zur Soziologie des Kino* (3). Sie stammt aus der Umbruchsphase des Films vom proletarischen Vergnügen zum kapitalistischen Industriezweig.

In dem Begriffs-Arsenal zur Abqualifzierung des Kinos fällt der der ‚Zerstreuung' auf. „Was die Menge unterhält, richten sie (die Gebildeten) als Zerstreuung der Menge", schrieb Kracauer 1927 (4). Die Parteinahme für den Film nimmt diesen Begriff auf, wertet ihn um im Interesse einer neuen Erkenntnisfunktion. – Schon *Zur Soziologie des Kino* verwendete ‚Zerstreuung' deskriptiv – der Anspruch der ‚Wertneutralität' der Wissenschaft befreit vom moralischen Urteil und öffnet den Blick für den Zusammenhang von gesellschaftlicher Arbeit und individueller Bedürfnisstruktur:

Wesentlicher jedoch erscheint mir, daß beide, der Kino und seine Besucher, typische Produkte unserer Zeit sind, die sich durch ein fortwährendes Beschäftigtsein und durch eine nervöse Unruhe auszeichnen. Der tagsüber im Beruf angespannte Mensch befreit sich von dieser Hast selbst dann nicht, wenn er sich erholen will. Im Vorbeigehen sucht er im Kino für kurze Zeit Zerstreuung und Ablenkung und denkt dabei schon halb an das, womit er die nächsten Stunden ausfülle. Um in ein Kunstwerk, sei es ein Drama, sei es ein Musikstück oder ein Bild, einzudringen, gehört eine gewisse Muße und Willensanspannung. Diese Konzentration verlangt der Kino nicht. (5)

In den Zwanziger Jahren wird ‚Zerstreuung' zu einer Kategorie, mit der die Anfänge einer neuen Kultur im Zusammenbruch der alten erfaßt werden soll. Für Kracauer organisiert sich die Nihilisierung der bürgerlichen Kultur und damit Auflösung ihrer verschleiernden Funktion in der Berliner Vergnügungsszene, zu deren wesentlichstem Bestandteil das Kino gehört, der ‚Palast der Zerstreuung':

Die großen Lichtspielhäuser in Berlin sind Paläste der Zerstreuung; sie als *Kinos* zu bezeichnen, wäre despektierlich. Diese reihen sich nur in Alt-Berlin und den Außenstädten noch, wo sie das kleine Publikum versorgen; ihre Zahl nimmt ab. (...) Die Zerstreuung gelangt in ihnen zu ihrer Kultur, sie gelten der *Masse*. (6)

In Berlin erlangt die Masse „auch auf geistigem Gebiet formende Kräfte" (7), bildet das „homogene Weltstadtpublikum" mit seiner Kinokultur. Tonangebend sind die Angestellten. Nicht das mittelständische Bildungsbürgertum wie in der Provinz, nicht die Arbeiter, wie in den Industriezentren, die mit dem kulturellen ‚Abfall' der Oberschicht gefüttert werden.

Welche Wirkung in diesem Zusammenhang der wachsende Anteil weiblicher Angestellter hat, beschäftigt Kracauer nicht. Altenlohs Untersuchung zeigt, daß der Geschmack von Frauen – im Gegensatz zu den Männern –, quer durch die Klassen und Schichten, ähnlich ist. Sollten sie am Ende für die bemerkte ‚Homogenisierung' verantwortlich sein – soweit man bei diesem Prozeß von einer Aktivität des Publikums reden kann?

Zerstreuung: sich der puren Äußerlichkeit, dem „Glanz" überlassen, unter Verzicht auf jegliche Sinngebung, auf „Gehalt", ist der erste Schritt – so behauptet Kracauer – dieser wachsenden Schicht heraus aus der Identifikation mit der traditionellen Kultur, zur Erkenntnis der veränderten Wirklichkeit. Sie könnte zur neuen Avantgarde werden.

Hier, im reinen Außen, trifft es (das Berliner Publikum) sich selber an, die zerstückelte Folge der splendiden Sinneseindrücke bringt seine eigene Wirklichkeit an den Tag. Wäre sie ihm verborgen, es könnte sie nicht angreifen und wandeln; ihr Offenbarwerden in der Zerstreuung hat *moralische* Bedeutung. (7)

Andererseits ist die Zerstreuung etwas von oben veranstaltetes und, als Spiegel der Form der Arbeit, auch so entfremdet wie diese. Daher schillert die ‚Zerstreuung' in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung zwischen progressiver „Entzauberung" und regressiver, mythischer Naturverfallenheit, wie die kapitalistische ratio selber. Doch wie, nach Kracauer, der Kapitalismus nicht zu viel, sondern zu wenig rationalisiert, so muß man auch die Zerstreuung radikalisieren. Die Kinos erfüllen ihre emanzipatorische Aufgabe, wenn sie auf ‚künstlerische Einheit', Sinnzusammenhang verzichten, wenn sie ihre „Darbietungen von allen Zutaten befreien, die den Film entrechten, und radikal auf eine Zerstreuung abzielen, die den Zerfall entblößt, nicht ihn verhüllt." (8)

Die Parteinahme für die Entzauberung ist scheinradikal. Allzu schnell blendet sie die regressive Funktion des Kinos aus, in dem das Vor-Rationale aktiviert wird, und geht darin mit der Selbstbehauptung bürgerlicher Vernunft durch Ausgrenzung des Anderen, der Sinnlichkeit und des Weiblichen, konform. Noch deutlicher wird Walter Benjamin, in dessen Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ‚Zerstreuung' nichts mehr mit der verpönten Leidenschaft, der ‚Sucht' zu tun hat, sondern mit Technik. Benjamin benutzt ‚Zerstreuung' von vorneherein als ästhetische Kategorie und entzieht den Begriff damit vollends einer möglichen Diskussion um geschlechtsspezifische Publikumsinteressen. – Die „alte Klage, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt", ist ihm ein „Gemeinplatz", den ästhetische Reflexion außer Kraft setzt:

Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein (...) Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich. (...) Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. (9)

‚Zerstreuung' ist als rezeptives Verhalten, das schon den Tempeln der alten Griechen adäquat war, auch im Angesicht patriarchaler Kultur nobilitiert.

Benjamin unterläuft andererseits idealistische Eingemeindungsversuche kapitalistischer Kinokultur. In Rudolf Harms' 1926 erschienenem „Das Lichtspielhaus als Sammelraum" (10) beispielsweise wird unversehens die Ansammlung der Körper, von der man einstmals gesundheitliche und moralische Schäden befürchtete, umgemünzt in eine innere Sammlung. Die neue, weiträumige Architektur diene der Konzentratin auf das Lichtspiel und damit einem von allem ‚Leiblichen' losgelösten ästhetischen Genuß. – Der Gegensatz zu Harms legt den Gedanken nahe, Benjamin sei in seinem Vergleich zwischen der Rezeptionsform antiker Tempel und der Filmrezeption auch durch die Wahrnehmung der Kinopaläste als neuer Kultstätten angeregt worden. Die allerdings mußten ihm in ihrem Versuch einer Restauration der ‚Aura' als dem Medium inadäquat erscheinen. Trotzdem gilt für sie, anders als für das bürgerliche Theater, daß ihre Benutzung zur Gewohnheit des Alltags gehört – von Benjamin für die Rezeption in der Zerstreuung gleichfalls postuliertes Moment. Emilie Altenloh:

Daher ist es erklärlich, daß der Kino, besonders bei denjenigen Frauen, die selbst keinen Beruf haben, eine große Rolle spielt; denn sie haben viel freie Zeit außer ihrer Hausarbeit und relativ wenig naheliegende Möglichkeiten, sie auszufüllen. Mehr aus Langeweile gehen sie deshalb häufiger in den Kino als aus wirklichem Interesse für die Aufführung. Während die Männer in Wahlversammlungen sind, gehen die Frauen in das benachbarte Lichtspieltheater, und nach der Vorstellung holen sie dann ihre Männer wieder ab. Mit der Zeit aber wird dieser Notbehelf zu einem wichtigen Bestandteil ihres Daseins. Nach und nach werden sie von einer wahren Begeisterung dafür ergriffen, und mehr als die Hälfte sucht sich wöchentlich ein- oder mehrmals diesen Genuß zu verschaffen. Sie leben während der Zeit in einer anderen Welt, in einer Welt von Luxus und Verschwendung, die den einförmigen Alltag vergessen machen. (11)

Ist hier die Rede von den Arbeiterfrauen, so erscheint die Kinogängerin der Oberschicht als weiblicher Flaneur. In diesen Kreisen geht man ins Kino

Abends, wenn gerade nichts anderes auf dem Programm steht, die Frauen noch lieber am Nachmittag, wenn sie Einkäufe besorgt haben, um sich von dem Getriebe der Kaufhäuser und Straßen anstatt im Café im Lichtspieltheater auszuruhen. (12)

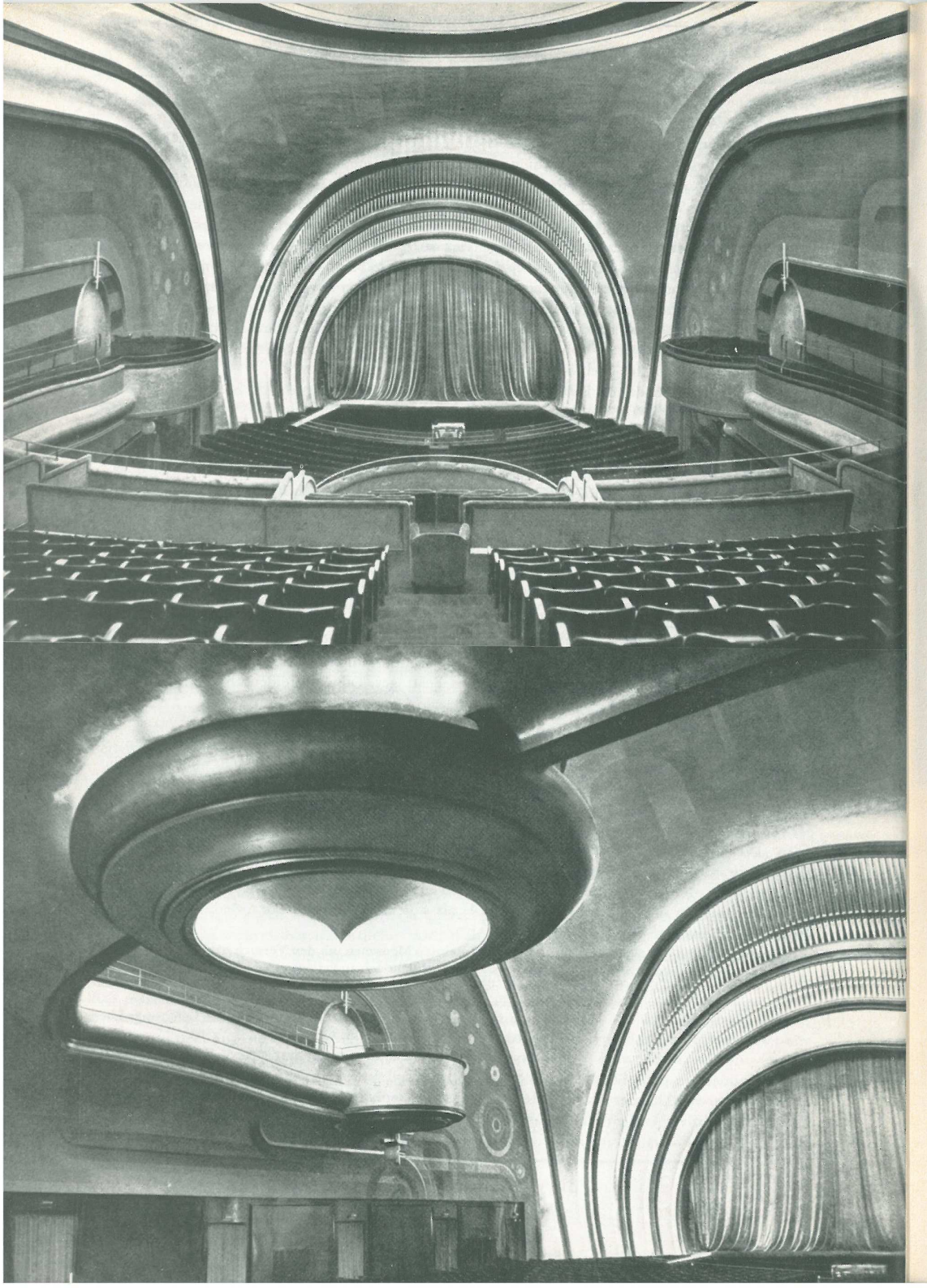
Offenbar beziehen vor allem die Frauen, deren Zeit nicht durch den kapitalistischen Arbeitsprozeß reglementiert wird, das Kino in ihren Tagesablauf ein, für sie ist es am wenigsten ein außergewöhnliches Ereignis des Feierabends oder des Festtages. Die Kinoleidenschaft dieser Frauen erwächst aus ‚Langeweile'.

In Kracauers frühen Texten, „Die Wartenden" und „Langeweile", gibt es Beobachtungen zur Krise der Kultur, die nicht rückbezogen sind auf eine Theorie des Kinos, vielleicht aber Aufschlüsse über die subjektiven Konstituentien des Films geben. ‚Warten' und ‚Langeweile' unterscheidet von ‚Zerstreuung', daß sie nicht Wiederholungen der Struktur des ökonomischen Prozesses in der ‚Freizeit' sind.

In „Die Wartenden" analysiert Kracauer intellektuelle Reaktionen auf das Ende der Metaphysik, auf die „*Entleerung* des uns umfangenden geistigen Raumes." (13) Eine Haltung ist die des Wartenden. In der Beschreibung dieses subjektiven Verhaltens scheint vorweggenommen, was Kracauer später in der *Theorie des Films* (14) als objektive Intention des Mediums erfaßt: die Errettung der äußeren Wirklichkeit.

Sagbar ist allenfalls u.a., daß es sich für die hier gemeinten Menschen um den Versuch handelt, den Schwerpunkt von dem theoretischen Ich auf das gesamtmenschliche Ich zu verlegen und aus der atomisierten unwirklichen Welt der gestaltlosen Kräfte und des Sinnes barer Größen einzukehren in die Welt der *Wirklichkeit* und der von ihr umschlossenen Sphären. Infolge der Überspannung des theoretischen Denkens sind wir dieser Wirklichkeit, die von leibhaften Dingen und Menschen erfüllt ist und deshalb konkret gesehen zu werden verlangt, in einem entsetzenerregenden Maße ferngerückt. (15)

Warten und Langeweile sind Verhaltensweisen, die Kracauer nicht nur gegen ‚Zerstreuung' abgrenzt, sondern in denen er auch die Reaktion des Intellektuellen, seine eigene also, auf die Krise der Kultur von der der Masse unterscheidet. Von *seiner* Leidenschaft für das Kino schreibt Kracauer nie, diese beiden Texte lassen sich als Hinweise darauf lesen – gerade wenn sie die Massenkultur der Zerstreuung negativ beurteilen.



Langeweile sieht Kracauer in Opposition zum Betrieb – sowohl der Arbeit als auch des Vergnügens. In einer Welt, die das Arbeitsethos regiert, bleibt, auch wenn man Zeit hat, die eigentliche Langeweile fern. Daß die Unerfülltheit in der Form der Langeweile empfunden wird, verhindern zuallererst der Freizeitbetrieb, die mannigfaltigen Zerstreuungen der Großstadt, zu deren wichtigsten das Kino gehört:

> Man vergißt sich im Gaffen, und das große dunkle Loch belebt sich mit dem Schein eines Lebens, das niemandem gehört und alle verbraucht. (16)

Kritik der Kulturindustrie. Vernichtende Kritik des Kinos – oder Projektion der Angst vor dem verschlingenden Anderen des patriarchalen Geistes? Könnte nicht die Tagtraumbeschreibung, mit der der Text ausklingt, auch auf den Film passen?

> Hat man freilich Geduld, jene Geduld, die zur legitimen Langeweile gehört, so erfährt man Beglückungen, die nahezu unirdisch sind. Eine Landschaft erscheint, in der bunte Pfauen stolzieren, Menschenbilder neigen sich, die voller Seele sind, und siehe, auch deine Seele schwillt, und du benennst verzückt das stets Vermißte: die große *Passion.* (17)

Vierzig Jahre später hat Theodor W. Adorno die „subjektive Erfahrungsform", auf die die Ästhetik des Films rekurrieren müsse – „gleichgültig gegen seine technologische entstehung" – in einer Weise beschrieben, die an Kracauers Phantasmagorie der Langeweile erinnert:

> Wer etwa, nach einem Jahr in der Stadt, für längere Wochen im Hochgebirge sich aufhält und dort aller Ar-

Titaniapalast, Berlin-Steglitz

Die Formgebung des Inneren steht in bewußtem Gegensatz zur Außenarchitektur. Während dort unter Verzicht auf jegliche Ornamentik eine rechtwinklig kubische Gestaltung von möglichster Klarheit erstrebt wird, herrschen im Inneren die Parabel und noch komplizierter geschwungene Raumkurven. Das gilt nicht nur für den Bühnenrahmen, sondern auch für die Decke und die Schwingung der Seitenwände. Auffällig ist an der Decke die ovale, stark barock modellierte, 27 m lange Flachkuppel. Die Bühne selbst ist 12 m breit und 8 m hoch, jedoch im Gegensatz zu den meisten Lichtspielbühnen nicht rechteckig gefaßt, sondern von vier parabolischen, hintereinander gestuften Kurven umgrenzt. Die Bühnenrahmenvouten sind sehr originell gestaltet dadurch, daß ihre Laibungen gleichsam aus den einzelnen Orgelpfeifen gebildet wurden. Die Tiefe der Bühne beträgt 9,5 m, davor ein Orchester für 70 Musiker. Bemerkenswert die Farbgebung des Innenraums, die durch eine verschwenderische Fülle von Lichteffekten besonders gesteigert wird: der königsblaue Vorhang ritt in betonten Gegensatz zu der auf Gold und verschiedene warme Töne von Ocker bis Rot gestellten Raumausstattung selbst. Die Decke ist in Bronze mit rötlichen und braunen Tönen gehalten, die eigentliche Kuppel hingegen in Silber getönt. Sämtliche Beleuchtungsquellen indirekt, auf vier Farben umschaltbar. Wände zum Teil bemalt, zum Teil mit Samt bespannt. Bezug der Sessel weinrot, Holzteile Mahagoni, zum Teil golden lasiert. Die verwirrende Fülle der überschneidenden Raumkurven, Farbtöne, Lichteffekte ist von großer Wirkung auf das große Publikum.

Technische Einrichung
Die technische Apparatur ist besonders aufwendig gestaltet. Die sehr geräumige, 4.5 x 7.5 m große und 3.3 m hohe Kabine liegt unmittelbar über dem Rang. Der Projektionswinkel von 11 Grad kann als günstig bezeichnet werden. 3 Projektoren, davon 2 mit Lichttonapparaturen, Scheinwerfer usw. Die Entfernung der 2 m hinter der Bühne aufgestellten Bildwand zum Projektionsapparat, also der sogenannte Bildwurf, beträgt 41 m. Die Leinwand kann, wie üblich, hochgezogen werden.

Die Steinmeyer-Orgel, deren 3250 Pfeifen in ungewöhnlicher Weise um die Bühnenrahmung angeordnet sind, hat 3 Manuale, 50 Register. Die Lautsprecher hinter der Bildwand sind auf Wagen fahrbar angeordnet.

Eigene Transformatorenstation, die durch die außergewöhnlich reiche Saalbeleuchtung – fast nur indirekte Voutenbeleuchtung –, die Bestrahlung der hohen Pfeiler, der Turmbeleuchtung usw. bedingt wird. Lichtorgel zur Abstufung der Töne rot, gelb, blau und weiß kann in beliebigem Mischungsverhältnis verwandt werden. Heizungsanlage von fast anderthalb Millionen Kalorien. Frischluftbelüftung und Umluftbelüftung. Zuführung von ozonisierter, in den Sommermonaten vorgekühlter Luft pro Kopf und Stunde 34 cbm. Reservelichtanlage von einer Kapazität, die eine normale Durchführung mehrerer Vorstellungen ermöglicht.

(Lichtspielhäuser und Tonfilmtheater, 1931)

Gegenüberliegende Seite

beit gegenüber Askese übt, dem mag unvermutet widerfahren, daß im Schlaf oder Halbschlaf bunte Bilder der Landschaft wohltätig an ihm vorüber oder durch ihn hindurch ziehen. Sie gehen aber nicht kontinuierlich ineinander über, sondern sind in ihrem Verlauf gegeneinander abgesetzt wie in der Laterna magica der Kindheit. (...) Solcher Zug der Bilder dürfte zum Film sich verhalten wie die Augenwelt zur Malerei oder die akustische zur Musik. (18)

Film hat mit Askese gegenüber der Arbeit im Kapitalismus zu tun, auch der auf Kulturproduktion bezogenen, und mit Regression. Heute, wo die Kinos halbhelle Wohnzimmer sind, die Größe der Leinwand der des Fernsehschirmas sich annähert, liest sich das Zugeständnis der Kritiker der ‚Kulturindustrie' an das Kino wie eine Apotheose:

Der Hausfrau gewährt das Dunkel des Kinos trotz der Filme, die sie weiter integrieren sollen, ein Asyl, wo sie ein paar Stunden unkontrolliert dabeisitzen kann, wie sie einmal, als es noch Wohnungen und Feierabend gab, zum Fenster hinausblickte. (19)

Benjamin führte Kracauers Postulat der Radikalisierung der Zerstreuung im Begriff einer durch die technische Struktur des Films bedingten „Schockwirkung" des Films weiter. Der avancierten Technik entspricht ein Bewußtsein, das – fern aller Regression – auf der Höhe der Zeit ist.

Der Assoziationsablauf dessen, der sie (die ständig wechselnden Bilder der Leinwand) betrachtet, wird sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. (20)

Im Zusammenhang mit dem „Neuen deutschen Film" wurde die These vom Film im Kopf des Zuschauers relevant; sie geht von einem neuen Produktionsbegriff aus –

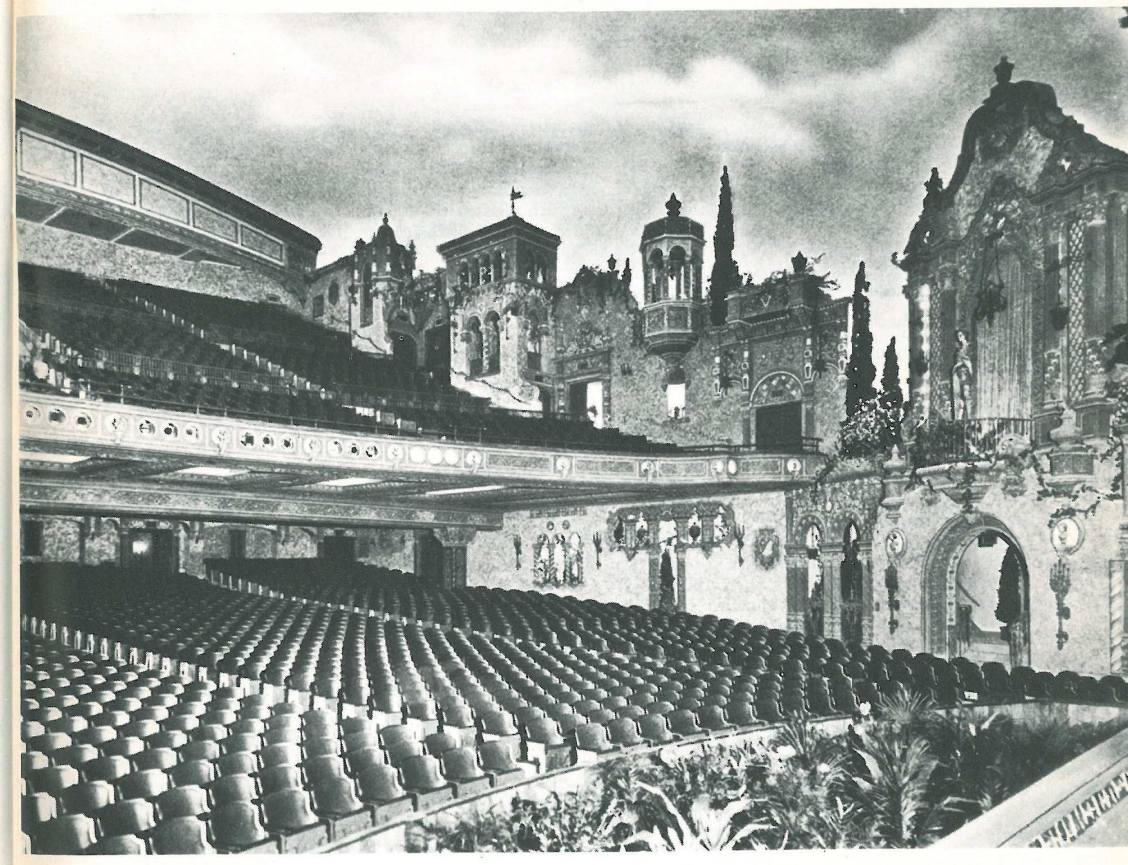
Dieser Produktionsbegriff umfaßt nicht nur die Herstellung des Films, sondern ebenso seine Vorführung und die Aneignung des Films durch die Phantasie des Zuschauers. Man könnte umgekehrt sogar sagen: Der Zuschauer produziert den Film erst wirklich, wenn der auf der Leinwand vorgeführte Film in seinem Kopf den eigenen ‚Film' des Zuschauers in Gang setzt. Durch diesen Dialog zwischen Zuschauer und Leinwand wird der Film erst zum Massenmedium. (21)

Filmrezeption als Produktion erfordert nicht das schnelle Reaktionsvermögen, sondern die Fähigkeit zur Phantasie. Als Kriterium für einen emanzipatorischen Film gilt, inwieweit er den Assoziationsstrom im Kopf des Zuschauers/der Zuschauerin zuläßt und gerade nicht in ständigem Zugriff blockiert.

Das Verhältnis der Frauen zum Kino erschließt sich dem nicht, der lediglich die in den Zwanziger Jahren wachsende Menge der weiblichen Angestellten auf der Suche nach Zerstreuung beobachtet. Kracauer fällt in seinen Reflexionen auf die ‚Ladenmädchen' hinter die Erkenntnisse zurück, die schon Emilie Altenloh über unterschiedliches Verhalten der Frauen gegenüber den Männern, über unterschiedlichen Geschmack, gewonnen hatte: sie erscheinen nur dümmer als ihre männlichen Kollegen, anfälliger für den Betrug, vermutlich, weil sie noch nicht sich auf der Höhe kapitalistischer Rationalität bewegen, wie die Männer. – Wurden (nicht erst in den Zwanziger Jahren) die Frauen im Produktionsprozeß zwar gebraucht, in die gesellschaftliche Öffentlichkeit, in die Kultur, integriert werden sollten sie noch lange nicht. Der Zusammenhang des Kinos mit dem Ende der bürgerlichen Kultur wird nicht so sehr von der ‚Zerstreuung' reflektiert, in der sich der Kapitalismus über den Verlust seiner metaphysischen Überhöhung hinaus erhält, als vielmehr in dem, was Unterbrechung des Produktionssystems ist: in der sich gegen den Betrieb behauptenden Langeweile, der Muße, im Warten. –

Die Alte Frauenbewegung hat in ihrem radikalen Flügel gegen eine Subsumtion unter die männliche Ordnung gekämpft – weder sollten die Frauen im häuslichen Bereich die Stätte bloßer Rekreation kultivieren (die sie ja auch nicht vor dem gesellschaftlichen Zugriff schützen konnten), noch sollten sie sich der Struktur männlicher Arbeitswelt und Öffentlichkeit anpassen. Schade, daß die Frauen nicht mehr erkannten, welche Bedeutung das Kino in diesem Vakuum hat, in dem sie wenn sie das Puppenheim verlassen, leben. Vielleicht wüßten wir dann mehr über die vielen Filme, die in den Köpfen der Zuschauerinnen sich abspielten.

Heide Schlüpmann



Eine besondere Art des amerikanischen Lichtspieltheaters, die auch in England jetzt nachgeahmt wird, ist das sogenannte atmosphärische Theater, „erfunden" von dem Architekten John Eberson. Es wird durch eine bestimmte Form der Innenausstattung charakterisiert. Die Wände werden nach irgendwelchen architektonischen oder landschaftlichen Motiven ausgebildet, die als plastische Kulissen ausgeführt sind und als freie Silhouetten endigen. Als solche Motive für die Dekoration der seitlichen Wände finden wir spanische und türkische Städte, vermeintliche florentinische Renaissance-Architekturen und alle möglichen anderen Stilphantasien, Ruinen u. dgl. Hinter und über diesen ist die Decke des Theaters als Kuppelhimmel mit glatter Unterfläche in Beton ausgeführt, derart, daß zwischen den frei endigenden Silhouetten und dem unteren Teil der Kuppel durchschnittlich doch noch ein Abstand von 1 bis 2 m bleibt. Hierdurch wird die fast völlige Illusion des freischwebenden Himmels erreicht. Die Betonschale ist glatt geputzt und hell gestrichen. Auf diesen Kuppelhorizont werden nun je nach Bedarf Wolkenzüge, Sternenhimmel usw. in Bewegung projiziert.
(Lichtspielhäuser und Tonfilmtheater, 1931)

Capitol. Breslau. Architekt Friedrich Lipp, Seite 44
Titania-Palast, Berlin-Steglitz. Architekten Schöffler, Schloenbach und Jacobi, Seite 48
Loew's Theatre, Louisville. Architekt John Eberson, New York, Seite 51

Anmerkungen

1 *Frankfurter Zeitung,* März 1928; wiederabgedruckt in Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse,* Frankfurt a.M. 1963
2 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung,* Amsterdam 1944, S. 168
3 Jena 1914
4 *Das Ornament der Masse,* a.a.O., S. 54. Der idealistischen Ästhetik gilt Zerstreuung als chaotisch-bedrohliche Alternative zur Kunst: „Die menschliche Natur erträgt es nicht, ununterbrochen und ewig auf der Folter der Geschäfte zu liegen; die Reize der Sinne ersterben mit ihrer Befriedigung. Der Mensch, überladen von tierischem Genuß, der langen Anstrengung müde, vom ewigen Triebe nach Tätigkeit gequält, dürstet nach bessern, auserlesenern Vergnügungen, oder stürzt sich zügellos in wilde Zerstreuungen, die seinen Hinfall beschleunigen und die Ruhe der Gesellschaft zerstören." (Friedrich Schiller, „Die Schaubühne als moralische Anstalt")
5 Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino,* Jena 1914, S. 56
6 Siegfried Kracauer, „Kult der Zerstreuung" in *Das Ornament der Masse,* a.a.O., S. 311/312
7 Ebd., S. 315
8 Ebd., S. 316
9 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* Frankfurt a.M. 1963, S. 46
10 in *Philosophie des Films,* Leipzig 1926
11 A.a.O., S. 78 f.
12 A.a.O., S. 92
13 *Das Ornament der Masse,* a.a.O., S. 106
14 Frankfurt a.M., 1973
15 A.a.O., S. 118
16 *Das Ornament der Masse,* a.a.O., S. 16
17 Ebd., S. 325
18 „Filmtransparente" in Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild,* Frankfurt a.M. 1967, S. 82 f.
19 *Dialektik der Aufklärung,* a.a.O., S. 165 f.
20 „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", 1. Fassung in W.B., *Gesammelte Schriften,* Bd. I, 2, Frankfurt a.M. 1974, S. 464
21 Alexander Kluge in Barbara Bronnen, Corinna Brocher, *Die Filmemacher: Der neue deutsche Film nach Oberhausen,* München, Gütersloh, Wien 1973, S. 234

Festivaltermine

Darmstädter Studentenfilmtage vom 21. bis 24. Oktober
6. *Duisburger Filmwoche* vom 8. bis 13. November
4. *Bonner Experimental-Film-Fest 8mm* am 4. und 5. Dezember
Osnabrücker Experimentalfilm-Workshop vom 7. bis 9. Januar
Berliner Filmfestspiele vom 18. bis 28. Februar '83
15. *Informationstage Oberhausen* vom 15. bis 17. April '83
29. *Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen* vom 18. bis 23. April '83