GROSSES KINO

Winter (25/4)

moderneREGIONAL

VORWORT

Starke Schatten, gleißendes Licht und eine Handvoll Flitter – im Expressionismus ging es bei Kirche und Filmpalast um den Effekt. Im neuen moderneREGIONAL-Heft „Großes Kino“ (25/4, Redaktion: Karin Berkemann) werden ausgewählte Beispiele des Zickzackstils einander gegenübergestellt.

INHALT

4 LEITARTKEL: Lichtspiele
Klaus-Martin Bresgott über Kirche und Kino im Expressionismus.

10 FACHBEITRAG: Filmwürdig
Konstantin Manthey über Berliner Kirchen, wie sie die Ufa nicht schöner hätte bauen können.

16 FACHBEITRAG: Mehr als „ein viereckiges Stück Leinwand“
Manuela Klauser über Dominikus Böhm, den Stummfilm und eine Kirche in Neu-Ulm.

22 FACHBEITRAG: Kulissenräume
Markus Dauß über Lichtspiele und Raumkulissen im Film und Kinobau des Expressionismus.

27 PORTRÄT: Der begehbare Projektor
Karin Berkemann über die Infrastruktur der Lichtspielhäuser, die sich von den Kirchen gar nicht so sehr unterscheidet.

30 INTERVIEW: „Mit diesen schiefen Winkeln“
Dietmar Adler über Kino auf Zeit in Kirchen für die Ewigkeit.

33 BILDERSTRECKE: Im Sprühnebel
Felix Matschke im Stil und zu Motiven der expressionistischen Lichtarchitekturen.

37 BEST OF 90s: KRISTALLPALAST IN DRESDEN
Als wanderte man durch die Kulisse eines expressionistischen Filmklassikers: Für das Dresdener Kristallpalast-Kino machte Coop Himmelb(l)au 1998 aus der Not eines schwierigen Grundstücks – mit einem Betonquader und viel Glas – eine dekonstruktivistische Tugend..

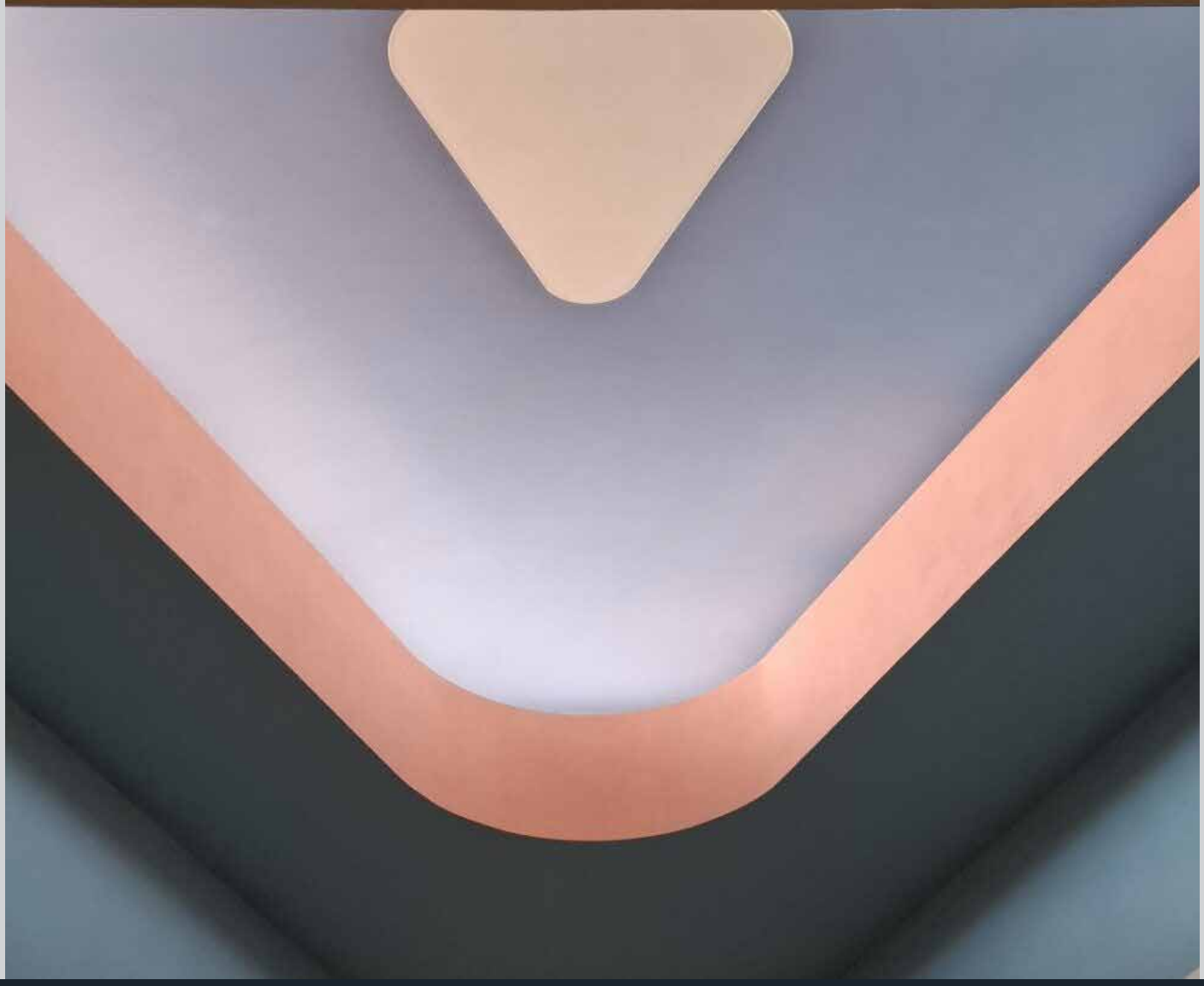
40 IMPRESSUM

LEITARTKEL: Lichtspiele

von Klaus-Martin Bresgott

Der Expressionismus-Stichwortkatalog fächert im Kopf schnell ein breites, vielfarbiges Portfolio auf – Kirche reiht sich dort aber allenfalls ziemlich weit hinten ein. Sicher: Es gibt nur verhältnismäßig wenige Kirchenräume diesen Stils, weil jede Gemeinde dafür gehörig Eigensinn aufbringen und Unabhängigkeit wahren musste. Aber die entstandenen Bauten sind allesamt äußerst bemerkenswert, weil sie mit ihrer Individualität und ganzheitlichen Konzeption Aufsehen erregen, ohne nur den ästhetischen Ansprüchen von Expert:innen zu genügen. Es ist also Zeit, die Kirchenräume des Expressionismus aus dem Schatten ans Licht zu holen.

Halle an der Saale-Süd, Zur Heiligsten Dreifaltigkeit, 1930, Blick ins Oberlicht des Kirchenraums (Bild: Karin Berkemann, 2025)



Figurenfries von Albert Burges und Wolfdietrich Stein an der Kanzelseite (Bild: Karin Berkemann, 2025)

Der lange Weg zur Architektur

Ehe der Expressionismus die Architektur erreicht und im aufkommenden Stilpluralismus des kriegerischen 20. Jahrhunderts das grell aufleuchtende Jahrzehnt der Weimarer Republik schillernd bunt färbt, sind es Malerei und Literatur, die der Architektur Tür und Tor zu diesem Stil öffnen. Sie brechen mit der verkrusteten wilhelministischen Wirklichkeit und setzen Althergebrachtes außer Kraft. Statt Vatermörder tragen sie offene Kragen. Sie stellen die eigene Realität über amtlich-administrative Wirklichkeitsvorgaben von Thron und Altar, malen kraftvoll mit ungemischten Farben, schreiben unverblümt alle zugelassenen Gefühle und Konflikte aus sich heraus und wenden sich Wesentlichem zu, das auf Konventionen pfeift und direkt und abstrahierend zugleich den Dingen ins Gesicht sieht.

Ganz so leicht hat es die Architektur nicht, weil sie, ungleich komplexer, viele substanzielle Grundlagen nicht einfach außer Kraft setzen kann – hier kann nichts mit breitem Pinsel übermalt, nichts kurzerhand aus dem Lot genommen oder ausgetauscht werden. Sie ist ungleich gebundener. Aber als die sichtbarste aller Künste ist sie von großer Wirkmächtigkeit. Ihre öffentliche Präsenz brennt sich in das Bewusstsein ein und zieht eine besondere Identifikation nach sich. Vor allem Kirchen sind in jedem Ort zu finden und damit ein Synonym für territoriale Heimatgefühle. Ihr jeweiliger Baustil ist der einzig bekannte und vertraute Ausdruck von Architektur im öffentlichen Raum vor Ort und prägt nachhaltig den Blick und das erste ästhetische Empfinden.

Eine genutzte Chance

Wie nutzt der Expressionismus diese Chance? Als Phänomen der Weimarer Republik und vornehmlich auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, präsentiert er im Schaffen der meisten Architekten vor allem deren Frühwerk und stellt für sie einen Übergangsstil dar. Einige, wie Otto Linder (Mariä Himmelfahrt, Baienfurt, 1925–1827) und Theo Burlage (St. Bonifatius, Leipzig-Connewitz, 1929), errichten mehrere eindrückliche Kirchen in diesem Stil.

Über handwerkliche Fertigkeiten und den herkömmlichen, gern doppelt gebrannten Backstein, der dadurch an Farbintensität gewinnt und Kontraste wie beim Holzschnitt evoziert, bindet er sich an die Tradition, nutzt aber gleichermaßen

Berlin, Kirche am Hohenzollernplatz, 1933, Ossip Klarwein und Fritz Höger
(Bild: seier+seier, CC BY 2.0, via flickr, 2008)

die neuen materiellen Möglichkeiten konsequent. Der Außenbau wird wie in allen Stilrichtungen dieser Zeit – im konservativen Heimatschutzstil wie in den progressiven Stilrichtungen des Neuen Bauens, der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Frankfurt – auch hier schon beinahe selbstverständlich industriell gefertigt. Preiswerter und flexibler Stahlbeton wird verwendet und mit Backsteinmauerwerk verblendet.

Charakteristisch für den Expressionismus sind – angelehnt an das von allen Stilrichtungen der Zeit wegen seiner Raumästhetik verehrte Mittelalter – die Vorliebe für skulpturale und farbintensive Ausgestaltung, das Bekenntnis zu klaren, scharfkantigen Formen: Dreiecke und Zacken, ebenso zu fließenden Bewegungen: Schwüngen und schließlich – stilprägend – die Hinzunahme der aus dem Flugzeugbau und der jungen Raketentechnik übernommenen Parabel, die eine spannungsreiche neue Form zwischen Rund- und Spitzbogen darstellt. Heute fällt vielen die veränderte Kubatur auf, ohne dass sie die Parabel als entscheidendes Unterschiedsmoment sofort verifizieren und als solche beschreiben können. Wahrgenommen wird zunächst nur eine veränderte Raumform, die die Tradition des mittelalterlichen Kirchenraums noch einmal aufnimmt und gleichzeitig eindrücklich verändert.

Gestuft und geschachtelt

Darüber hinaus nutzen die expressionistischen Kirchenbauer vor allem räumliche Stufungen und Verschachtelungen, um Höhenwirkungen oder die Konzentration auf den Altar hin zu verstärken. Besonders überzeugend sind schließlich die große Individualität eines jeden Baus mit der künstlerisch-handwerklichen Detailfreude im Innenraum und die jeweils zugrunde liegende Konzeption als Gesamtkunstwerk. Mit dieser

Boris Konstantinovitch Bilinsky, Metropolis, Filmplakat, 1927 (Bild: PD, via wikimedia-Commons)

Herangehensweise kommt dieser Stil dem Verständnis christozentrischer Kirchenkunst und der Sehnsucht nach emotional erfahrbaren, auratisch verifizierbaren Kulträumen sehr entgegen.

Architekten wie Martin Weber (St. Bonifatius, Frankfurt am Main-Sachsenhausen, 1926–27) und Jan Hubert Pinand (St. Marien, Limburg an der Lahn, 1926–1927), aber auch Edmund Körner (Heilige Schutzengel, Essen-Frillendorf, 1923–1924) und natürlich Dominikus Böhm (St. Johann Baptist, Neu-Ulm, 1922–1926; Christkönig-Kirche Bischofsheim, 1926; St. Engelbert Köln-Riehl, 1931–1932), Martin Elsaesser (Südkirche, Esslingen, 1925–1926), Wilhelm Ulrich (Kirche zur Heiligsten Dreifaltigkeit, Halle an der Saale-Süd, 1929–1930), Ossip Klarwein und Fritz Höger (Kirche am Hohenzollernplatz, Berlin-Willmersdorf, 1930–1933), Josef Bachem (St. Augustinus, Berlin-Prenzlauer Berg, 1927–1928) und Ernst und Günther Paulus (Kreuzkirche, Berlin-Schmargendorf, 1927–1929) schaffen damit effektorientierte, teilweise avantgardistische und experimentell wirkungsvolle Kirchenbauten, die in der Fläche Einzelfälle bleiben, sich aber überzeugend behaupten. Sie wagen im Blick auf den Kirchenbau

der Zeit damit das, was wir heute „großes Kino“ nennen, indem sie die Bauten tief in der Ausdruckswelt und den Sehnsüchten ihrer Zeit verankern. Momentaufnahmen für die Ewigkeit – aus der Zeit für die Zeit, die institutionell nicht auf dem Plan stehen und keinem dort angesiedelten Reißbrett entstammen.

Auf der Leinwand

Das Kino wird neben der Architektur gleichermaßen fundamental von der Malerei und der Literatur des Expressionismus beeinflusst – und avanciert damit in dieser Zeit tatsächlich zum „großen Kino“ – inhaltlich und baulich. Auch hier wirkt der Expressionismus wie ein Dosenöffner, wie ein Ventil, das freigibt, was sich angestaut hat: Schönes und Schreckliches. Wo ist dafür besser Platz als im Kino?

Wie der Kirchenbau profitiert das Kino von zwei zeitaktuellen Faktoren: einerseits von neuen technischen Möglichkeiten und Materialien (der Bau von Stahl, Glas und Beton, das Genre von der Entwicklung des bewegten Bildes: des (Stumm-) Films), andererseits, in einer ungeahnt Fahrt aufnehmenden Zeit, vom Bedarf nach gemeinschaftlichen Erlebnisräumen und von der Sehnsucht nach Inszenierung. Kirche und Kino begegnen dieser Sehnsucht auf unterschiedliche Weise – mit sich neu fokussierendem Kult hier und restlos tiefste Wünsche und Phantasien spiegelnder Unterhaltung da.

Berlin, Universum-Lichtspiele, Erich Mendelsohn, 1928 (Bild: historische Postkarte, free use, via wikimedia commons, um 1928)

1918 gab es in Deutschland 2.300 Kinos – seinerzeit meist Lichtspiel, Lichtspieltheater, auch Ufa-Palast (nach den Betreiber:innen) oder Schauburg genannt. Schon 1930 waren es unglaubliche 5.000! Heute, 2025, gibt es laut Statistik noch etwa 1.780, allerdings mit etwa 4.900 Leinwänden, was ungefähr der Anzahl der Kinos von 1930 entspricht. Die heute insgesamt verfügbaren 750.000 Sitzplätze wurden 1930 allerdings nicht annähernd erreicht. Fakt bleibt aber, dass es 1930 mehr Kinostandorte und damit individuellere Möglichkeiten gab als heute. Ausdünnung der Standorte bei paralleler Konzentration auf exponierte Zentren vollzog und vollzieht sich über die Jahre auch hier – kapitalistische Wirklichkeit, genannt Marktanpassung oder Marktregulierung mit zunehmender Monopolisierung.

Wanderkinos

Der Hamburger „Ufa-Palast“, 1929 eingeweiht, war Europas größtes Kino mit 2.667 Plätzen. Überland kam das Wanderkino zu den Menschen, das bis heute noch ganz vereinzelt unterwegs ist oder in verschiedenen Kinokirchen seine variierende Entsprechung findet. Deutschland produzierte in den Jahren bis 1933 nach Hollywood die meisten Filme, mehr als alle europäischen Länder zusammen. Alle Filme dieser Zeit waren Schwarz-Weiß, was mit dem Blick aus der schillernd bunten Welt von heute der kontrastreichen Inszenierung zugutekam.

Essen, Lichtburg, 1928, Ernst Bode
(Bild: herr.g, CC BY SA 2.0, via flickr, 2012)

Tangermünde, Lichtspiele, 1924
(Bild: Jörg Ostheimer, CC BY 2.0, 2017)

Das erste Filmstudio der Welt stand nicht in den USA, sondern vor den Toren Potsdams: in Babelsberg. Das Studio Babelsberg, gegründet 1912, ist das älteste Großatelier-Filmstudio der Welt und bis heute das größte Filmstudio Europas. Wo heute halbstündige Werbung das eigentliche Kinoerlebnis noch herauszögert, gab es vor einhundert Jahren als Vorprogramm eine Nachrichten-Wochenschau, die den Kinos von mehreren Produzenten angeboten wurde. Danach flimmerten kleine Vorfilme (Bildungsfernsehen, das sich in der Regel geschichtlichen oder naturwissenschaftlichen Sachthemen widmete), ehe dann der Hauptfilm zu sehen war.

Die Spiegelung der Welt

Der Spot auf die Fakten des Kinos während der Weimarer Republik belegt dessen Bedeutung, an denen der expressionistische Film entscheidenden Anteil hatte, weil er sich ähnlicher Stilmittel wie die Vorreiterkünste und schließlich auch der Architektur bediente: individueller Wahrnehmung und Spiegelung der Welt – theatral inszeniert durch Überzeichnung, Verzerrung und Kontrastierung – und, weil er Meilensteine der Filmgeschichte hervorgebracht und damit Weltgeschichte geschrieben hat – unter anderem mit „Das Kabinett des Dr. Caligari“ (1919, Regie: Robert Wiene), „Nosferatu, eine Symphonie des Grauens“ (1922, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau), „Die freudlose Gasse“ (1925, Regie: Georg Wilhelm Pabst – internationales Schauspieldebüt von Greta Garbo) und „Metropolis“ (1927, Regie: Fritz Lang). Dazu kamen exzellente Literaturverfilmungen wie „Dr. Mabuse“ (1922, Regie: Fritz Lang), „Der blaue Engel“ (1930, Regie: Josef von Sternberg – internationaler Durchbruch von Marlene Dietrich), „Die Dreigroschenoper“ (1931, Regie: Georg Wilhelm Pabst) und „Emil und die Detektive“ (1931, Regie: Gerhard Lamprecht), die die Leute in die Kinos strömen ließen.

Dafür entstanden bedeutende Bauten. Legendär sind vor allem die sogenannten „Schauburgen“, von denen es deutschlandweit ungefähr 30 in verschiedenen Städten gab – etwa in Dresden (1927) von Martin Pietzsch, in Leipzig (1928) im Stil des Art déco von Hermann Mäding oder die „Lichtburg“ in Essen (1928) im Stil der Neuen Sachlichkeit von Ernst Bode. Ähnlich dezentral wie viele expressionistische Kirchenbauten entstand unter anderem im sächsischen Mittweida die expressionistische Filmbühne (1928) von

Werner Retzlaff – Zeugnisse einer ideenreichen, ins Offene strebenden Welt, die schleichend und schließlich 1933 jäh ihr Ende nahm. Nach 1945 fehlte der Welt die Farbe, um daran anschließen zu können.

Literatur

Bresgott, Klaus-Martin, Neue sakrale Räume. 100 Kirchen der Moderne, Zürich 2019.

Bresgott, Klaus-Martin, Sehen lernen. Werke und Formen in der Welt der Kirche, Berlin 2023.

Brülls, Hoger, Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit, Berlin/München 1994.

Kahle, Barbara, Deutsche Kirchenbaukunst des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1990.

FACHBEITRAG: Filmwürdig

von Konstantin Manthey

Berlin war ein Zentrum des Kinos der Weimarer Republik. In den Filmstudios in Babelsberg und in der Reichshauptstadt entstanden etliche Filme. Dort experimentierten Filmschaffende und entwickelten die Kinematografie weiter, vom Stummfilm mit Begleitmusik bis hin zum Tonfilm. Generell war die Zeit nach der Monarchie geprägt von Versuchen, Veränderungen und Verlusten. Das Trauma des verlorenen Kriegs lag über dem Land, die Folgen sind bekannt.

All dies traf auf viele Institutionen zu, auch auf die beiden großen Kirchen. Für die Katholik:innen war es die Zeit der Neuausrichtung, denn die Reichsverfassung gewährte beiden Volkskirchen nun gleiche Rechte. Im Berlin der Goldenen Zwanziger entstanden neue zeitgemäße Angebote. Zudem flammte die interne Debatte wieder auf, welche Haltung gegenüber modernen Strömungen einzunehmen sei. Konkret entstanden mit der neuen Freiheit kleinere Gemeindestrukturen für das schnellwachsende katholische Berlin mit ca. 500.000 Gläubigen. Schließlich gründete man 1930 ein Bistum – die Aufbruchsstimmung unter den Katholik:innen wurde greifbar. Neue Seelsorgestellen brauchten neue Sakralräume. Viele davon wurden als Notkirchen gebaut und sollten später durch größere, prächtigere Gebäude ersetzt werden.

Berlin-Alt Mariendorf, Martin-Luther-Gedächtniskirche (Bild: Archiv Konstantin Manthey, 2015)

Berlin-Rahnsdorf, Hl. Drei Könige, Altarfenster von Odo Tattenpach (Bild: Archiv Konstantin Manthey, 2019)

Christliche Kunstschaffende in Berlin

Zwischen 1918 und 1933 gab es weniger Bauaktivität. Also mussten sich Architekt:innen anders verdingen, hatten Zeit für Theorieentwicklung und freie Entwürfe. Ein bekanntes Beispiel dafür ist Otto Bartning mit seinen Idealkirchen und dem Buch „Vom neuen Kirchenbau" von 1919. Architekt:innen, bildende Künstler:innen, Schauspieler:innen, Regisseur:innen u. a. kamen vermehrt in die Hauptstadt. Sie engagierten sich in kirchlichen Gruppen wie im Kreis Katholischer Künstler, den der Priester Carl Sonnenschein ins Leben rief. Zudem befreiten sich die Kunstschaffenden vom traditionell-kaiserlich geprägten Repertoire. Neue Kunst- und Architekturschulen entstanden, viele davon in Berlin. Verschiedene (Bau-)Formen und neue Stile wurden erprobt.

In der Zwischenkriegszeit spielte die aufkommende Massenkultur eine wesentliche Rolle: Mehr Menschen erlebten mehr künstlerische Angebote. Großausstellungen, Varietés, Volksbühnen und Lichtspieltheater wurden Orte des Unterhaltungsfortschritts. Ihren Baustil, ihre Form und Ausstattung versuchten die Gestaltenden an die neue Bedeutung und Funktion anzupassen. Damit entstand eine neue Intensität in der Zusammenarbeit der Künste. Hinzu kam eine Faszination für US-Amerikanisches – der Broadway geriet wohl auch für Berlin zum Ideal. Leuchtreklamen, markante Eingangsbereiche sowie avantgardistische und damit aufsehenerregende Kunstwerke aus vielen Bereichen machten das Neue sichtbar.

Diese Entwicklungen gingen am Sakralbau nicht spurlos vorbei, denn auch die Erwartungen an den Kirchenraum veränderten sich. Es scheint so, als habe man die Bühnenhaftigkeit des Altarraums wiederentdeckt. Dazu trugen die Debatten um Liturgie und Raum bei. Breite Chorbühnen etwa sollten eine bessere Mitfeier der Glaubensgeheimnisse ermöglichen und somit die Gläubigen in das sakrale Geschehen hineinnehmen. Abfallende Bankreihen zu Opfertisch und Predigtort erhöhten die Sichtbarkeit. Hinzu kamen teils dramatische Lichtführungen, lasierte Keramiken im Innenraum oder eine Reduktion der Bildzeichen. Nach außen hingegen betonte man bestmöglich den Ortes und seine ikonische Gestaltung, oft weit ab von klassischen Kirchenfassaden.

St. Michael in Wannsee

Die 1927 geweihte St. Michael-Kirche in Berlin-Wannsee gilt als erstes Beispiel der katholischen Kirchenbaumoderne in Berlin. Dort spielen Architektur und Design im sakralen Kontext eng zusammen, denn der Architekt Wilhelm Fahlbusch involvierte andere Kunstschaffende. Die (bis auf den Turm) äußerlich einfach gehaltene, expressionistische Kirche entfaltet im Inneren große Wirkung.

St. Michael bildet eine zur Bühne hin angelegte Kirche, die aufgrund der Spitzbögen besonders die dramaturgische Staffelung beherrscht. Alle Skulpturen stammen hier von Otto Hitzberger, allen voran ist der aussagestarke Kreuzweg zu nennen: eine großformatige Schnitzerei in expressiv-roher Gestalt. Mit dem Chorwandmosaik, einer Adaption des Abendmahls von Leonardo da Vinci, stammt von Heinrich Schelhasse, der ebenfalls die Textilen der Kirche entwarf. Zur aufeinander abgestimmten Ausstattung gehören passende Vasa sacra des Goldschmieds Ernst Schmidt.

Berlin-Wannsee, St. Michael
(Bild: Archiv Konstantin Manthey, 2021)

Berlin-Prenzlauer Berg, St. Augustinus
(Bild: Archiv Konstantin Manthey, 2025)

St. Augustinus im Prenzlauer Berg

Die 1928 geweihte St. Augustinus-Kirche von Josef Bachem und Heinrich Horvatin ist heute wohl die bekannteste katholische Expressionismuskirche. Zwar musste sich der Baukörper in den Häuserblock einfügen, doch er erhielt einen besonderen Rhythmus, indem er sich an christlich-jüdischer Zahlensymbolik orientiert. Am häufigsten kommen die Ziffern sechs und sieben vor, die für (noch) nicht erreichte Fülle und Vollkommenheit stehen.

Durch eine offene Eingangshalle und zwei Portale betritt man den Narthex. Von dort erschließen sich Nebenorte wie die Taufkapelle. Dabei wird der Blick vor allem auf den Kirchenraum gelenkt. Das zentral angelegte Schiff, von oben und durch eine Seite beleuchtet, mündet in einen langgezogenen dreischiffigen Hochchor. Obwohl die Architekten hier gotische Ideen zitieren, ist die Raumaufteilung alles andere als traditionell. Mit seinen beiden Ebenen wirkt der Chor lang in die Tiefe des Raumes hinein: Insgesamt sieben Stufen führen zum hochgestaffelten Altaraufbau.

Im Zentrum von St. Augustinus steht die Anbetung des gekreuzigten Christus. Das Kreuz wurde aus Holz gefertigt, die figürlichen Mosaikarbeiten darunter stammen von Otto Hitzberger. Dargestellt sind – wie bereits außen über den Eingängen – die Heilige Monika und der Heilige Augustinus, was sehr ungewöhnlich ist. Noch überraschender erscheint das Material des emporragenden Retabels: Keramik mit Zinnglasur. Der Aufbau mit den ursprünglichen Kerzenleuchtern erinnerte an ein Röhrensystem, das zu Gott führt. Mit der 2007 wiederhergestellten Farbwirkung aus hellem Blau (Wandflächen), Terracotta (Gliederungen) und Gold (Seitenaltarnischen und Sängerbalkone) erzeugt die Kirche eine hohe Dramatik, eben wie im Kino.

St. Hedwig in Mitte

Mit der Neugestaltung der Berliner Hauptkirche St. Hedwig durch Clemens Holzmeister im Jahr 1932 erhielt die Zwischenkriegsmoderne ein signifikantes Vorbild. Es wirkt trotz der Kriegszerstörung bis heute nach. In der Kathedrale des neuen Bistums realisierte Holzmeister – gemeinsam mit dem Diözesanbaurat Carl Kühn als Bauleiter – einen modernen Innenraum mit historischen Zutaten. Dabei wurde die klassizistische Fassung der Raumhülle in großen Teilen belassen oder sogar wiederhergestellt. Lediglich die Leichtbauverkleidung der Kuppel mit Tondi von Peter Hecker macht die Änderung der Umfassung sichtbar.

Berlin-Mitte, St. Hedwig
(Bild: Archiv Konstantin Manthey, 1932)

Für den Zentralbau indes schuf der Architekturprofessor Holzmeister zwei sich überschneidende Kreissegmente. Der Grundriss des Hauptraums wird durch einen – von der Annexrunde herausgehenden – Radius durchschnitten. Das entstehende Segment bildet einen sehr breiten Chorraum. In der kleinen Rotunde ist das Allerheiligste untergebracht, im Altarbereich finden sich alle weiteren Ausstattungen bis hin zum Chorgestühl des Domkapitels und zwei Orgelprospekten. Durch seinen Entwurf setzte Holzmeister neue Maßstäbe für die moderne Innenraumgestaltung.

Berlin-Mitte, St. Adalbert
(Bild: Archiv Konstantin Manthey, 2024)

St. Adalbert in Mitte

Nach dem Kathedralauftrag konnte Clemens Holzmeister noch einmal eine Kirche realisieren – diesmal im nördlichen Berlin-Mitte, im Jahr 1934, in der Rosenthaler Vorstadt: Zwischen Wohnbauten errichtet, hatte St. Adalbert wenig

Chancen, nach außen sichtbar zu sein. Der Haupteingang verlief durch ein Wohnhaus, sodass Holzmeister die Außenwand des Altarraums in die Straßenfront der Linienstraße einbezog. Dort entstand eine Skulptur in rotem Backstein, dessen zylindrischer Altarturm in die Wandfläche einschneidet. Ebenso wird der Seiteneingang an der östlichen Längswand, im zweiten Innenhof, durch eine symmetrische Anordnung ausgezeichnet.

Für den Innenraum inszenierte Holzmeister eine Chorbühne, die über die gesamte Breite der Kirche verläuft. Im Halbrund steht der Hauptaltar, die Wände sind mit vier Heiligenmosaiken und den Symbolen der Sakramente geschmückt. Die Nebenaltäre flankieren diese Anlage und sind von Antikglas-Langfenstern hinterfangen. So entstand eine schlichte moderne Hinterhofkirche – in Anlehnung an eine liturgisch-fortschrittliche Raumeinteilung.

Hl. Drei Könige in Rahnsdorf

Weniger bekannt ist hingegen ein katholisches Kirchenbauprojekt, das nur die erste Stufe erreichte. Hl. Drei Könige in Rahnsdorf wurde im Juli 1934 geweiht, doch der Bau war als Notkirche gedacht. Später sollte er als Pfarrsaal genutzt werden, sobald er durch eine größere Kirche abgelöst worden wäre. Die modernen Ideen des Architekten Josef Vassillière, Mitarbeiter Mies van der Rohes, lassen sich bis heute ablesen: Realisiert wurde ein einfacher Raumquader mit kleinem Eckturm auf abfallendem Baugrund.

Berlin-Rahnsdorf, Hl. Drei Könige
(Bild: Archiv Konstantin Manthey, 1990er Jahre)

Im Inneren ist der Chorraum eingezogen, als Altarbild dienen die Drei-Königs-Fenster von Odo Tattenpach. Auch seine Betonguss-Reliefs für die Seitenaltäre sind noch erhalten. Mit seiner bauzeitlichen Ausstattung entfaltet der kleine kubische Kirchenraum bis heute eine beeindruckende Wirkung

Martin-Luther-Gedächtniskirche in Alt Mariendorf

Nicht zuletzt sei an einen Bau erinnert, der durch seine Ausstattung der NS-Zeit bekannt gewordene ist: die Martin-Luther-Gedächtniskirche von Curt Steinberg. Zwar lagen die Grundsteinlegung (1933) und die Einweihung (1935) bereits in nationalsozialistischer Zeit, doch die Pläne stammen aus dem Jahr 1929. Das Gebäude soll hier losgelöst von der bildhauerischen Ausstattung und Gestaltung mit NS-Symbolen betrachtet werden, die von den Bildhauern Heinrich Mekelburger und Hermann Möller stammt.

Der Architekt Steinberg hatte einen breiten Chorbogen geplant – wie die Bühnenöffnung eines Theaters. Vom Eingang bis zur Apsis fällt der Boden ab. Zum Altarraum hin laufen die Emporen rund aus, zudem wurden an ihren Unterseite Leuchten-Bänder angebracht. Fast so, als müsse zur Gottesdienstvorstellung das Licht gedimmt oder gelöscht werden. Insgesamt entstand ein Raum, für massentaugliche Gottesdienste. Nach

Berlin-Mitte, St. Adalbert
(Bild: Archiv Konstantin Manthy, 2024)

1933 wurde die Martin-Luther-Kirche ein Ort für nationalsozialistisch-evangelische Feiern. Bis heute ist die historische Ausstattung erhalten, sodass der Raum der Erinnerung und dem Gedenken dient.

Mut zum Experiment

Viele weitere expressiv-moderne Gottesdiensträume finden sich in Berlin und im gesamten Osten Deutschlands. Bauten wie die Kirche am Hohenzollernplatz prägen mit ihrer Monumentalität unseren Eindruck der Zwischenkriegsmoderne in der Metropole. Etliche Standorte sind hingegen bis heute nahezu unentdeckt geblieben – wie die katholische Kirche St. Joseph in Werneuchen oder die gleichnamige Kapelle in Lindow (Mark). Hinzu kommen viele unrealisierte Entwurfsideen oder bereits zerstörte Innenräume wie in der katholischen Kirche St. Clara in Berlin-Neukölln.

All diese Beispiele zeichnen ein lebhaftes Bild davon, wie sich die Akteur:innen mit den Kunstströmungen der Weimarer Zeit auseinandersetzten. Erkennbar sind Motive, die wir in den Kinos und an anderen Versammlungsorten der Stadt finden. Architekt:innen und Künstler:innen waren trotz der komplizierten Bauherrschaft Kirche offen gegenüber den Neuerungen. Ihre Bauten bezeugen bis heute das mutige Experimentieren und Sich-Einlassen auf neue Anforderungen und Verständnisse von Kirche.

Literatur

Bartning, Otto, Vom neuen Kirchbau, Berlin 1919, Neuauflage 2019.

Goetz, Christine/Beyer, Constantin, Das Sichtbare und das unsichtbare, Lindenberg 2017, 2. Auflage.

Bresgott, Klaus-Martin (Hg.), 100 Kirchen der Klassischen Moderne, Zürich 2019.

Wesner, Marina, Sakrale Topographie von Berlin. Gotteshäuser im Stadtraum – Bedeutung und Wechselwirkungen, Berlin 2024.

Manthey, Konstantin, Carl Kühn (1873–1941). Kirchen für das junge Bistum Berlin, Berlin 2021.

FACHBEITRAG: Mehr als „ein viereckiges Stück Leinwand“

von Manuela Klauser

Dominikus Böhm (1880–1950) war ein großer Kinofan und ließ sich durch die modernsten und avantgardistischsten Stummfilmkulissen inspirieren. Von kritischen Zeitgenossen wurde dem Architekten vorgeworfen, seine (frühen) Kirchenräume seien mit ihren dramatischen Lichtspielen und eigenwilligen Gewölbeformen selbst mehr Kino als Sakralraum. Der Münchener Kunsthistoriker Georg Lill (1883–1951) hingegen lobte schon früh, in den kulissenhaft inszenierten Architekturen werde eine neue Raumauffassung deutlich. Kurz: Böhm traf den Nerv der Zeit. Seine Kirchenbauten erschienen endlich befreit von der erdrückenden Ornamentik und Stilreplikation vorangegangener Jahrzehnte. Bei aller Ausdrucksstärke und Rhythmisierung blieben sie doch bescheiden und fokussiert auf ihre Aufgabe, Pfarrkirche zu sein, anfangs meist in Arbeitervierteln. Das Besondere an Böhms Sakralräumen aber war, dass er sie als „mithandelnd“ begriff, als Teil der hier vollzogenen Aktionen und Ereignisse. Diese Eigenschaft rückt sein Architektur- und Raumverständnis nah an jenes der großen Filmarchitekten.

„Wir hofften damals alle, das Kino könne einmal das Instrument zu hoher Kunst werden, die nicht eingeengt auf ein viereckiges Stück Leinwand, sondern ausgebreitet über gewaltige Kuppeln, ganze Gemeinden mit farbigen Formen umspielen würde“ (der Architekt Rudolf Schwarz, 1955)

(Bild: Neu-Ulm, St. Johann Baptist, Umbau 1926, Dominikus Böhm, Blick in die Kuppel der Taufkapelle, Bild: Trop86, CC BY SA 4.0, 2022)

„Die Filmarchitektur soll nicht Zutat sein zum Geschehen – aus den von Architekten geschaffenen Räumen soll das Geschehen erst erwachsen" (der Medienwissenschaftler Michael Esser, 1992)
(Motive: links: Das Cabinet des Dr. Caligari, Kulisse des Stummfilms von 1920; rechts: Neu-Ulm, St. Johann Baptist, Gewölbebildung; Bilder: links: Trop86, CC BY SA 4.0, 2022; rechts: Film-Still, БережнойСергей, PD, via wikimedia-Commons)

Wie in Filmkulissen

Mit den Filmkulissen von Hans Poelzig (Paul Wegener, Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920), Hermann Warm (Robert Wiene, Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) und Otto Hunte (Fritz Lang, Die Nibelungen, Teile 1 und 2, 1924) werden viele der frühen Kirchenbauten von Dominikus Böhm in Verbindung gebracht. Darunter nennt man vor allem St. Peter und Paul in Karlstein am Main–Dettingen (1922/23), St. Johann Baptist in Neu-Ulm (1921/22, 1925–1927), St. Apollinaris in Frielingsdorf (1927/28) und schließlich Christ König in Bischofsheim (1926). Zwar gehören sie zur Stilphase des Expressionismus, die der Architekt Rudolf Schwarz einst liebevoll-spöttisch als „geknetete Zickelzackelchen" beschrieb, aber sie zeigen ganz unterschiedliche Parallelen zu den expressionistischen Meisterwerken der Stummfilmära.

In den Böhm-Entwürfen aus den Jahren zwischen 1923 und 1927 ließen sich zahlreiche Details finden, die an Szenenbilder für „Caligari", den „Golem" oder „Die Nibelungen" erinnern. Über den letztgenannten Film von Fritz Lang – mit der Filmarchitektur von Otto Hunte und einer ausgefeilten Lichtregie – äußerte sich Böhm besonders begeistert. Die monumentale, auf wesentliche Grundelemente des Bauens reduzierte Wirkung der Kulissen Huntes ist auch symptomatisch für Böhms Kirchen. Was anfangs in erster Linie für seine Kirchenfassaden galt, übertrug er allmählich auch auf die Innenräume. Diese erfuhren gegen Ende der 1920er Jahre eine ruhigere, monumentalisierende Architektursprache, ohne an Lichtdramaturgie oder epischem Eindruck einzubüßen.

Der Architekt als Lichtregisseur

Wird die Vielfalt der Elemente und Raumsituationen (allen voran bei St. Johann Baptist in Neu-Ulm) beschrieben, geraten der Bau und das Licht zu handelnden Protagonisten. Bei Georg Lill und bei Rudolf Schwarz rieselt, strömt und stürzt das Licht entlang der Wände und Gewölbe, die eigens für diesen „geistigen Baustoff" moduliert

wurden. Beim Architekturkritiker und expressionistischen Dichter Karl Gabriel Pfeill drehen sich die Kapellen gar ekstatisch und die Gewölbe jubeln im Licht. Böhm wurde zum regelrechten Lichtregisseur. Anhand der Anordnung und Form der Fenster erstellte er für jeden Bereich seiner Kirchen eine Lichtregie. Diese war auf die darin stattfindenden Handlungen abgestimmt, so vollzog sich im Zusammenspiel von Raum, Licht und Schatten eine ewig währende Liturgie.

Jene Räume waren jedoch keineswegs als Bühne passiven Staunens und Betrachtens gedacht. Vielmehr repräsentierten und unterstützten sie die neue teilhabende Rolle der „circumstantes", der Gottesdienstbesucher:innen (participatio actuosa), wie es Papst Pius X. (1903–1914 im Amt) ausgerufen hatte. Damit teilten die Böhm'schen Kirchenräume eine Grundeigenschaft mit dem neuen Theater. Einerseits wollten die Gebäude und die Handlungen als Gesamtkunstwerk verstanden werden. Andererseits sollten sie ein Gemeinschaftserlebnis ermöglichen, das die Besucher:innen emotional mit in die Handlungen einband. Diese Ausrichtung des Theaters blieb für die beginnende Filmära grundsätzlich maßgeblich, musste jedoch weiter abstrahiert und intensiviert werden. Immerhin fehlten hier die Farbigkeit und das gesprochene Wort ebenso wie der Ortsbezug einer Aufführung.

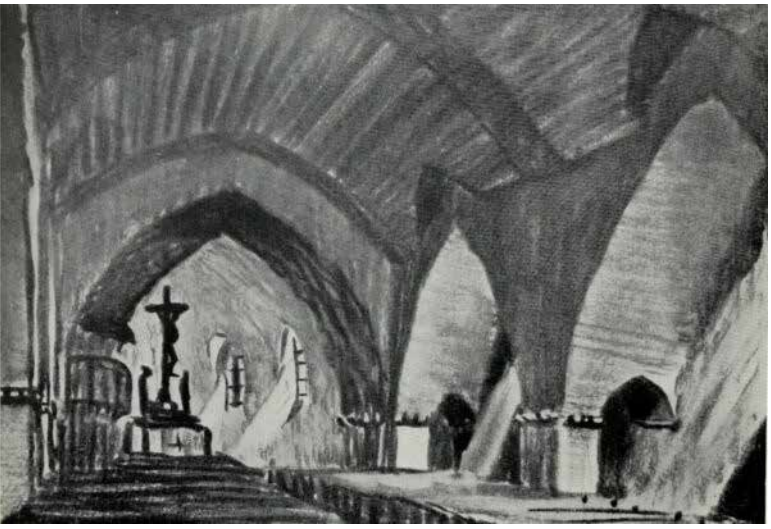
„Der Filmarchitekt ist also keineswegs nur ‚Baumeister', wie er sich selbst nennt, sondern wesentlicher Mitschreiber am filmischen Narrativ" (die Filmwissenschaftlerin Kristina Jaspers, 2019)
(Motiv: Hans Poelzig, Filmplakat zum Stummfilm „Golem" von 1920, Bild: Museum of Modern Art New York, via wikimedia-Commons, PD)

Nicht zu unterschätzen ist auch die Kernidee des Werkbunds, der Architektur das Primat über alles künstlerische Schaffen zuzusprechen. So fokussierte man sich auf Architekturen als raum-, milieu- und handlungsschaffende Elemente – und vertiefte damit wesentlich das Verständnis für deren Wirkmächtigkeit. Mit Weitsicht erkannte Böhm früh die Parallelen zwischen dem Stummfilm als einem visualisierten aktiven Handlungsraum und der Kirche als einem real baubaren Erlebnisraum. Dies ist in erster Linie aus dem Umfeld zu erklären, in dem er seine Architekturauffassung bis um 1921 zunächst theoretisch entwickelte. Umso ausgereifter verwirklichte er sie dann bei seinen ersten Kirchen in Offenbach und Dettingen und perfektionierte sie in der Folge.

Der Raum handelt mit

Es finden sich viele Parallelen zwischen den expressiven Raumbühnen eines Dominikus Böhm und den avantgardistischen Filmarchitekturen, wie sie ab 1919 in rascher Folge entstanden: übersteigerte und verzerrte Formen, der Einsatz von Rabitzputz und natürlich dramatische Lichteffekte. Darüber hinaus ist die Neudefinition einzubeziehen, die der Raum als Handlungselement an den reformierten Theaterbühnen im frühen 20. Jahrhunderts erfuhr – etwa mit Max Reinhardts legendärer Drehbühne für Shakespeares Sommernachtstraum 1905 in Berlin. Das Theater als durchdachte Inszenierung, die Bühne als Teil

der Dramaturgie und die Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerraum waren seinerzeit gänzlich neu.



„Da es nun Unser lebhaftester Wunsch ist, dass der wahrhaft christliche Geist in jeder Hinsicht aufblühe und bei allen Gläubigen erhalten bleibe, müssen Wir zuallererst für die Heiligkeit und Würde des Gotteshauses sorgen; denn dort versammeln sich ja die Gläubigen, um diesen Geist aus seiner ersten und unentbehrlichen Quelle zu schöpfen: aus der tätigen Teilnahme an den hochheiligen Mysterien und am öffentlichen feierlichen Gebet der Kirche"
(Papst Pius X. im apostolischen Schreiben „Tra le sollecitudini" von 1903)
(Motiv: Dominikus Böhm, Entwurf zu Dorfkirche Wriezen, Bild: Dominikus Böhm)

Noch gab es keine professionell ausgebildeten Bühnenbildner für diese Aufgabe. Derart neue Theaterhäuser und Bühnen wurden erdacht von einigen progressiven Regisseuren und Schauspielern – gemeinsam mit Künstlern und Architekten aus dem Umfeld der Kunstgewerbeschulen, die sich handwerklich ausrichteten und für progressive Strömungen öffneten. Die meisten bekannten „Filmarchitekten" der 1920er Jahre hatten eine traditionelle Ausbildung zum Theatermaler durchlaufen. Doch durch Architektur- und Raumkunstkurse an den Kunstgewerbeschulen vertieften sie zusätzlich ihr Verständnis für die neuen Anforderungen der Bühnenbildnerei.

Das moderne Bühnenbild wurde also in den Raumkunst- und Architekturklassen der Kunstgewerbeschulen jener Zeit entscheidend mitentwickelt. Dort vermittelten Architekten und Lehrer wie Hans Poelzig in der Architektenausbildung ein tieferes, parallel zur klassischen Architekturlehre entstandenes Verständnis für den Raum. Hier wurden das Bühnenbild zum dreidimensionalen Raum und die Architektur zum Handlungsraum. Als Direktor leitete Poelzig seit 1903 die Königliche Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau, die er 1911 zur Akademie für Bau- und Kunstgewerbe umbenannte. Bis zu seinem Weggang 1916 entwickelte er sie zu einer der progressivsten Kunstgewerbeschulen Preußens – mit einem starken Fokus auf die Architektur.

Ein Gesamtkunstwerk für alle Sinne

Unter den Zeichnungen der Filmkulissen, die zu Beginn der 1920er Jahre entstanden, finden sich nicht nur Bauanleitungen oder technische Zeichnungen. Stattdessen handelt es sich vermehrt um Szenenbilder, die genau vorgeben, wie die Filmkulisse einzusetzen und zu beleuchten sei – oftmals wurden sie detailgenau als Kameraeinstellungen übernommen. Ähnliche, dramaturgisch wirkende Raumzeichnungen finden sich als wichtiges Ausdrucksmittel auch in der Architekturvermittlung. So verwundert es nicht, dass Dominikus Böhm in seinen frühen Jahren vor allem als Zeichner auf sich aufmerksam machte. Ab 1907 unterrichtete er als Zeichenlehrer an der Baugewerkschule in Bingen, um 1908 als Hauptlehrer für Baukunst im Fachbereich Kunstgewerbe an die Technischen Lehranstalten in Offenbach am Main zu wechseln. Seine architektonischen Entwürfe aus jener Zeit tendieren

Neu-Ulm, St. Johann Baptist (Bilder: VIP (links) und Yang Xiao, via google-Maps, 2024)

bereits deutlich zur szenischen Betonung dessen, was ihm an seinen Raumkonzepten wichtig erschien. Lange bevor er seine Vorstellungen vom neuen liturgischen Raum bauen konnte, setzte er sich bereits mit Kirchen als Raumbühnen, als handelnde Architekturen auseinander.

Der Innenraum eines (undatierten) Wettbewerbsentwurfs, den Böhm 1908 für eine Dorfkirche in Wriezen an der Oder erstellte, ist weniger eine technische Zeichnung. Mit seinen dick schraffierten Kohlestrichen erinnert er vielmehr an ein expressives Szenenbild. Das gedrungene spitztonnengewölbte Kirchenschiff, die mächtige gewölbehohe Pfeilerarkatur des Seitengangs und die halbrunde Apsis ohne Gewölbeansatz – all das ist nur grob ausgearbeitet, verleiht dem Raum jedoch einen einheitlichen fließenden Eindruck. Fände sich diese Zeichnung nicht 1911 in der Zeitschrift „Die Kirche", eine Datierung anhand der räumlichen und liturgischen Disposition fiele schwer. Der Altar mit freistehender Kalvarienbergskulptur scheint bis an den Triumphbogen herangerückt, Licht strömt seitlich durch die gedrungenen Spitzbogenfenster in dicken Strahlenbündeln herein. Auch Jahre später zeigt sich dieser szenografische Ausdruck in Böhms Zeichnungen immer wieder in Details seiner Architekturentwürfe: der dramatisch schraffierte Himmel, die Weißhöhungen seiner stark von Licht und Schatten geprägten Innenräume, die starken Untersichten oder die Einbettung des Baukörpers in seine Umgebung, was ihn als organischen Teil des Stadtraums ausweist.

Die atmosphärische Stimmung dieser Zeichnungen galt nicht als ein Nebenprodukt perfekt geplanter Räume, sondern als ein grundlegendes Wahrnehmungs- und Planungsprinzip der Architektur. Als sich die Forschung im frühen 20. Jahrhundert phänomenologisch mit der Raumwahrnehmung als leiblicher Erfahrung (Georg Simmel, Theodor Lipps, später Maurice Merleau-Ponty u. a.) beschäftigte sowie systematisch die Wirkung von Farben, Proportionen und Lichtspielen in der Bau- und Raumkunst beschrieb, enthob man die Architektur der reinen Proportions- und Stillehre. Sie wurde zum Gesamtkunstwerk, nicht nur bezogen auf das Zusammenspiel der Gewerke, sondern auch auf ihre Wirkungs-

weise auf alle Sinne. Theaterbühne, Kinofilm und Kirchenraum sind somit eng verwandt als sinnliche Erlebnisräume, in denen gebaute Form, Handlung und Mensch eine agierende und aufeinander wirkende Einheit darstellen.

Literatur

Der dramatische Raum. Hans Poelzig. Malerei Theater Film, hg. von den Museen Haus Lange Haus Esters, Krefeld 1986.

Esser, Michael, Poeten der Filmarchitektur. Robert Herlth und Walter Röhrig, in: Bock, Hans-Michael/ Töteberg, Michael (Hg.), Das Ufa-Buch, Frankfurt am Main 1992.

Jaspers, Kristina, Künstlerische Positionen der Filmarchitektur, in: Bartels, Nadejda (Hg.), Deutsche Filmarchitektur 1918–1933, Berlin 2019.

Lill, Georg, Westdeutsche Kirchenbaukunst, in: Die christliche Kunst 24, 1927/28, S. 257–279.

Meyer, Hans Bernhard (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes, Regensburg 1981.

Schwarz, Rudolf/Böhm, Dominikus, in: Baukunst und Werkform 8, 1955, S. 72–83.

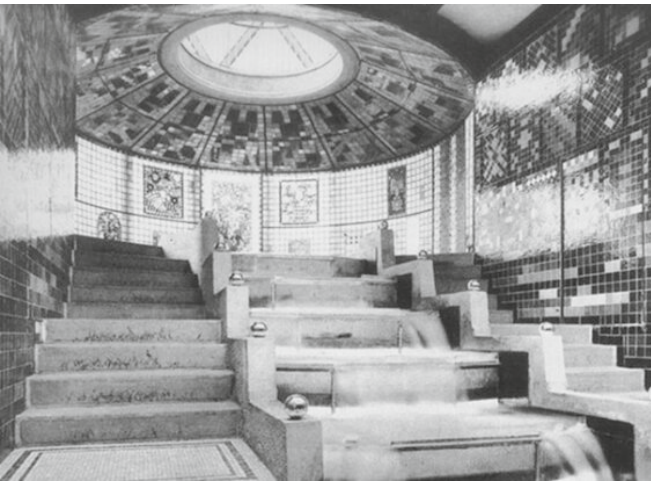
Soubaiti, Fida, Das Bühnenbild der Weimarer Republik im Rheinland, Weilerswist-Metternich 2021, S. 14–15.

FACHBEITRAG: Kulissenräume

von Markus Dauß

Im Kino treffen die Medien Film und Architektur aufeinander – was sich besonders dann intensiviert, wenn sich ihre Formensprachen annähern. Genau dies geschieht bei Kinobauten des Expressionismus, denn sie übertragen die Form- und Wirkungsprinzipien der damals prominenten Filmproduktionen in die Baukunst. Die Übereinstimmung der beiden Medien lässt sich vor allem in der ersten Hälfte der 1920er Jahre beobachten, der Hochphase des Kinos in der Weimarer Republik. Während die maßgeblichen expressionistischen Filme entstanden, boomte in der Hauptstadt auch der Bau und Betrieb von Kinos. So entstanden markante Ensembles, die als architektonischer Ausdruck des Expressionismus gelten. Versucht man jedoch, diese Überschneidung zu rekonstruieren, stößt man auf Probleme: Die jüngere Forschung betont, dass sowohl der Begriff der expressionistischen Architektur als auch der des entsprechenden Films offen und randunscharf sind. Daher empfiehlt sich hier die Konzentration auf konkrete Beispiele, in denen ein direkter Austausch zwischen dem expressionistischen Film und den Räumen zu beobachten ist, in denen er projiziert und rezipiert wurde.

Breslau/Wrocław, Deli-Lichtspiele, Hans Poelzig, 1926, Zuschauerraum, Orgelgitter (Bild: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, CC0 1.0)

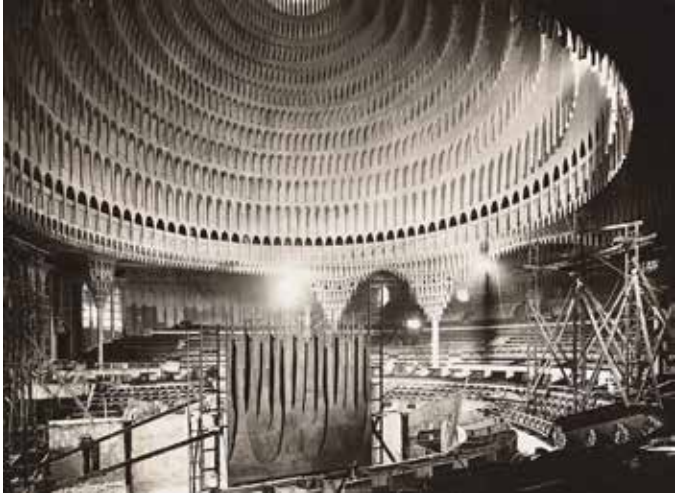


Köln, Glashaus auf der Deutschen Werkbundausstellung, Bruno Taut, 1914, Außenbau (rechts) und Kaskadenraum (Bilder: PD, via wikimedia commons, 1914)

Erste Lichtspiele

Zunächst muss gezeigt werden, wo expressionistische Architektur und mediale Projektion erstmals wirksam zusammentrafen – wobei es sich hier noch nicht um einen Film, sondern eher um ein Lichtspiel handelte. In Bruno Tauts Glashaus sind Architektur und dynamische Lichtinszenierung miteinander verschmolzen. Der Bau wurde 1914 auf der Werkbundausstellung in Köln-Deutz präsentiert und von der Glasindustrie unterstützt. Dabei ließ sich Taut von den utopisch-fantastischen Visionen des Dichters Paul Scheerbart inspirieren: Eine vielfarbige Glasarchitektur sollte Gesellschaft und Dasein verbessern – im planetarischen Horizont, im Einklang mit kosmischen Prinzipien. Tauts Gebäude besaß eine 14 Meter hohe, doppelschalige Kuppel aus Spiegel- und Prismenglas auf achteckigem Grundriss. Getragen wurde sie von einer netzartigen Stahlbetonrippen- beziehungsweise Astkonstruktion, die schwebend wirkte. Die transluzente polychrome Hülle ließ mattes Tageslicht einströmen, das den Kuppelbereich mit allmählichen Übergängen in sanfte Farbtöne tauchte.

Im zentralen Kaskadenraum, der in die Raumschale gestellt und durch ein flach gewölbtes Oberlicht an den Kuppelraum angeschlossen war, befand sich ein künstlich beleuchtetes Wasserspiel. Das nasse Element fiel über sieben Stufen ab und wurde dabei von seitlich eingepassten Treppenabgängen flankiert. Gläserne oder keramische Ornamente mit geometrischer Struktur riefen einen zauberhaften Effekt hervor. Herzstück war eine motorisch bewegte, kaleidoskopische Projektionsapparatur, welche ein farbiges Lichtspiel auf eine milchig-matte Projektionsfläche streute. Rotierende Glasscheiben und Projektionslampen erzeugten ständig wechselnde Bilder und hüllten den Raum in eine schillernde, fast unwirkliche Atmosphäre. Hier wurde die Architektur, die durch Licht und Dynamik bestimmt war, als mediales Experiment entworfen. Tauts Glashaus war kein statisches Gebäude, sondern ein dynamischer, immateriell wirkender Organismus. Durch Licht und Transparenz entstand eine neue emotionale Raumwirkung. Die von geometrischen Kristallen inspirierte Kuppelform und die spiegelnden Oberflächen brachen Licht in unzählige Reflexe – ähnlich den verzerrten Perspektiven und dramatischen Lichtkontrasten, wie sie später den expressionistischen Film prägten.



Berlin, Großes Schauspielhaus, Hans Poelzig und Marlene Moeschke-Poelzig, 1918/19, während der Bauarbeiten (Bild: Hans Poelzig, 1918/19, CC0 1.0, via wikimedia commons, 1918/19)

Am Set

Das Glashaus zeigte, wie mediale Effekte – hier das Kaleidoskop – die Raumwahrnehmung transformieren konnten, lange bevor der expressionistische Film ab etwa 1920 seine Hochphase erreichte. Zugleich entfaltete sich dort eine archetypische Chiffre, die auch für die späteren Filmbauten relevant wurde: die illuminierte Höhle. Der architektonische Expressionismus hatte generell ein Faible für solche Archetypen, wozu auch der Turm als Gegenfigur zur Höhle zählte. Zu dieser Metapher griff Hans Poelzig im Großen Schauspielhaus am Schiffbauerdamm und schuf im Zuschauersaal, der sogenannten Tropfsteinhöhle, im Jahr 1919 ein fast mystisches Gesamtensemble. Schon am Deutzer Rheinufer hatte Taut mit dem Glashaus die Höhlenanmutung evoziert. Durch Wassereinsatz und magische Lichtwirkung stellte er sie in die Tradition der Grotte beziehungsweise der entsprechenden Stilllage des Grotesken – sie stand für imaginäre Freiräume jenseits normativer Vorgaben.

Wie diese Räume war auch der Film nicht durch akademische Traditionen eingeengt, er hatte seine Wurzeln unter anderem in der populären Unterhaltung. Zudem war bei solchen ‚Filmhöhlen', in denen magische Illusionsbilder gezeigt werden sollten, die Kaverne sicherlich auch als Metapher von Interesse – für Erkenntnis, genauer gesagt für Scheinhaftigkeit – wie bei Plato. Robert Wiene, Autor von „Cabinet des Dr. Caligari" (1920), definierte 1922 den Film neuer Art so auch explizit als Gegenbewegung zur Wirklichkeitskunst, also zum Naturalismus. Demnach sollte der Film die Bindung an äußere Realität abwerfen und innere Erlebnisse in psychischer Intensität darstellen: Krieg und Krise hätten eh Dreharbeiten an Originalorten verhindert und das Artifizielle gefördert. Wiene meinte, dem stummen Medium fehle die Sprache. Es sei nur zu drastischen Ausrufen fähig, weshalb ihm eine zentrale Dimension der Wirklichkeitsdarstellung entzogen sei. Stattdessen tendiere der Film zu geisterhafter, schematischer Präsenz. Er lebe von unwirklichen, buchstäblich flachen Bildern und sei auch im übertragenen Sinn ein Licht- und Schattenspiel. Bis heute gilt dies tatsächlich als zentrales Formmerkmal expressionistischer Filmkunst, mehr noch als alle Motivkomplexe oder Handlungsschemata.

Aber auch das Set-Design – der Bau stilisierter, formal überzeichneter, als artifiziell erkennbarer Kulissen – gehört unumstritten zum expressionistischen Film. Oft wurden mittelalterliche Plots gewählt, deren Architektur eine steigerbare ‚Otherness' bot, sodass Verzerrung und Zuspitzung nicht nur narrativ, sondern auch formal wirksam wurden. In dieser Künstlichkeit sollte sich der Film als eigenständige Kunstform erweisen. Zugleich war er, anders als die Bühne, nicht an physische Illusionsgrenzen gebunden. Folglich ist es konsequent, dass expressionistische Filmräume dort ansetzten, wo Architektur im Medium selbst vorkam – bei der Filmarchitektur. Sie wurde nun aus der Projektion in den dreidimensionalen Raum übersetzt. Auch dort spielten Licht und Schatten als stilisierende Faktoren eine zentrale Rolle. Es sollte nur um den Film

selbst gehen, wodurch dem Vorwurf äußerlicher Effekte vorgebeugt wurde. Zuvor hatte sich das Kino über Anleihen beim Theater nobilitieren wollen, ohne je die Nähe zum Varieté löschen zu können. Beides wurde in der expressionistischen Kinoarchitektur aufgehoben: Sie blieb dem hohen Anspruch an Räume verpflichtet, in denen Filme zur Aufführung gebracht werden sollten. Doch nun gestaltete man sie nicht mehr akademisch-repräsentativ, sondern eben filmisch, durch motivische oder mediale Anklänge. Dies bekräftigte den Film als autonome und abstrakte Kunst, hatte aber zugleich attraktive Effekte – wie schon in der Frühphase des Kinos als Spektakel.

Deli, Capitol und Babylon

Wie solche Prinzipien – filmische Abstraktion, Lichtdramaturgie und Illusionskraft – in den Kinobauten umgesetzt wurden, zeigen besonders die Entwürfe von Hans Poelzig. Er war selbst Filmarchitekt der UFA und Schöpfer der Kulissen für „Der Golem" (1920). Dabei übertrug er die Ausdrucksformen des expressionistischen Films direkt in seine Kinoarchitektur. Im Deli-Lichtspiel (1926) in Breslau fiel zwar die Fassade sachlich aus, doch im Inneren dominierten parabolisch gewundene Rangaufgänge mit schwungvollen Formen, die den Golem-Kulissen entlehnt waren. Die dramatische Lichtführung mit simuliertem Sternenhimmel über dem Zuschauerraum zitierte eine nächtliche Filmkulisse, vereinte Saal und Illusion. Auch die Orgelgitter-Bögen erinnerten an Tor- und Brückenbögen der Filmarchitektur. Die Beleuchtung verwandelte den Raum in ein Lichtspiel – eine architektonische Übersetzung der filmischen Lichtdramaturgie mit harten Hell-Dunkel-Kontrasten und dynamischen Schatten.

Am Berliner Zoo, in Poelzigs Capitol-Kino (1925), wurden die Windungen der Rangtreppen zum

Berlin, Capitol am Zoo, Hans Poelzig, 1925, Zuschauerraum
(Bilder: Fotos: wohl Albert Vennemann, Bildquellen: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, CC0 1.0, via wikimedia commons, um 1925)

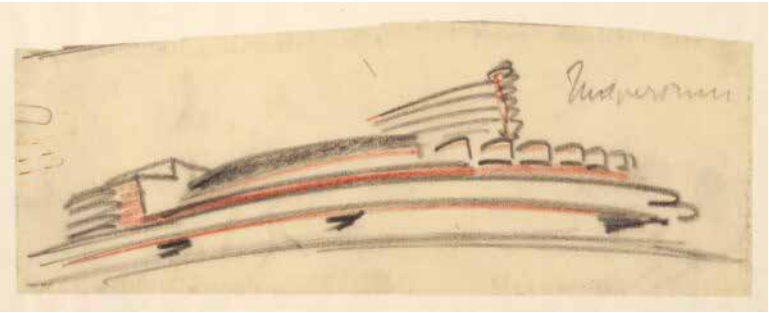
Zitat, das auf die Wendeltreppe aus der Alchemistenwerkstatt des „Rabbi Löw" (1920) verwies. Den Hintergrund dieser begehbaren Skulptur bildeten körpermorphologische Bezüge, vor allem zum Ohr – paradox, angesichts des damals entstehenden Tonfilms. Die Linienführung und Lichtregie im Saal lenkten den Blick auf die Leinwand und erzeugten eine Atmosphäre der Bewegung, ließen ein zentrales Filmmerkmal räumlich erfahrbar werden. Die oktogonale Saalkuppel mit Deckenbahnen verwiesen auf die Zeltarchitektur und damit auf die Ursprünge des Kinos als temporäre Attraktion. Nicht zuletzt erhielt die Fassade durch Stahlbetonstützen und Glasflächen auch einen filmischen Rhythmus, der die Kamerabewegung imitierte.

In Poelzigs Babylon am damaligen Bülowplatz (1929) bestimmen kinetische Motive das Äußere: Der dreieckige Bau mit gerundeter Ecke, gebänderten Fenstern und kurvierten Brüstungen erzeugte einen horizontalen Schwung, der der Kamerabewegung entspricht. Innen wiederholt sich dieses ‚Dynamogramm' in der geschwungenen Rangbrüstung. Die Lichtführung mit konvergierenden Leuchtstreifen und schattenwerfenden Flächen rief eine dramatische Raumwirkung hervor, die an expressionistische Licht-Schatten-Kontraste erinnert.

Autonome Kunstwerke

Erich Mendelsohns Universum (1925–1931) am Lehniner Platz führte diese Prinzipien weiter. Der u-förmig geschwungene Komplex wurde von einem abrupt aufragenden Entlüftungsturm durchschnitten, dem Markenzeichen der UFA. Metaphorisch war er auch als Dampferschornstein lesbar – ein Zitat industrieller Dynamik, die der Film aufgriff. Die bugartige Fassade mit Bandfenstern erinnerte an Filmstreifen. Innen lenken luminöse, konvergierende Lichtstreifen den Blick zur Leinwand und dynamisieren die Raumerfahrung. Scharfe Hell-Dunkel-Kontraste in der Lobby, hufeisenförmige Leuchtkörper und u-förmige Lichtbänder schufen eine immersive Atmosphäre. Ein Kassenhäuschen aus Milchglas und Bronze wirkte wie ein Leuchtbaustein und unterstrich den medialen Raumcharakter. Architektonisch wurde hier Licht zum fiktionalen Schein – zum Symbol der Illusion des Films. Geschwungene Wände und bewegte Lichtbahnen spiegelten filmische Bewegung als räumliches Äquivalent zur Kamerafahrt wider.

In diesen Bauten wird Kinoarchitektur selbst zum Ausdrucksträger des autonomen Kunstcharakters des Films. Präzise Lichtführung, dynamische Linien und direkte Kulissenzitate schaffen Räume, die den Film als von der Realität gelöste Kunstform feiern. Die Kinoarchitektur wird zur begehbaren Filmkulisse, in der sich die abstrakten und motivischen Charakteristika des expressionistischen Films mit der gebauten Umwelt verschränken – ein Erbe, das bis heute nachwirkt.



Berlin, Universum-Lichtspiele, Erich Mendelsohn, Skizze, Ansicht zur Straße, um 1927 (Bild: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, CC BY NC SA 3.0

Berlin, Babylon, Hans Poelzig, 1929, Blick vom Zuschauerraum auf die Orgel, um 1929 (Bild: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, CC0 1.0)

Literatur

Dauß, Markus, ‚Lichtarchitektur'. Berliner Kinos des ‚Goldenen Zeitalters', in: kunsttexte.de 2023, 1 (23 Seiten).

Hänsel, Sylvaine/Schmitt, Angelika (Hg.), Kinoarchitektur in Berlin 1895–1995, unter Mitarbeit von Astrid Bähr, Martin Bröcker, Simone Holert und Marianne Ritthausen, Berlin 1995.

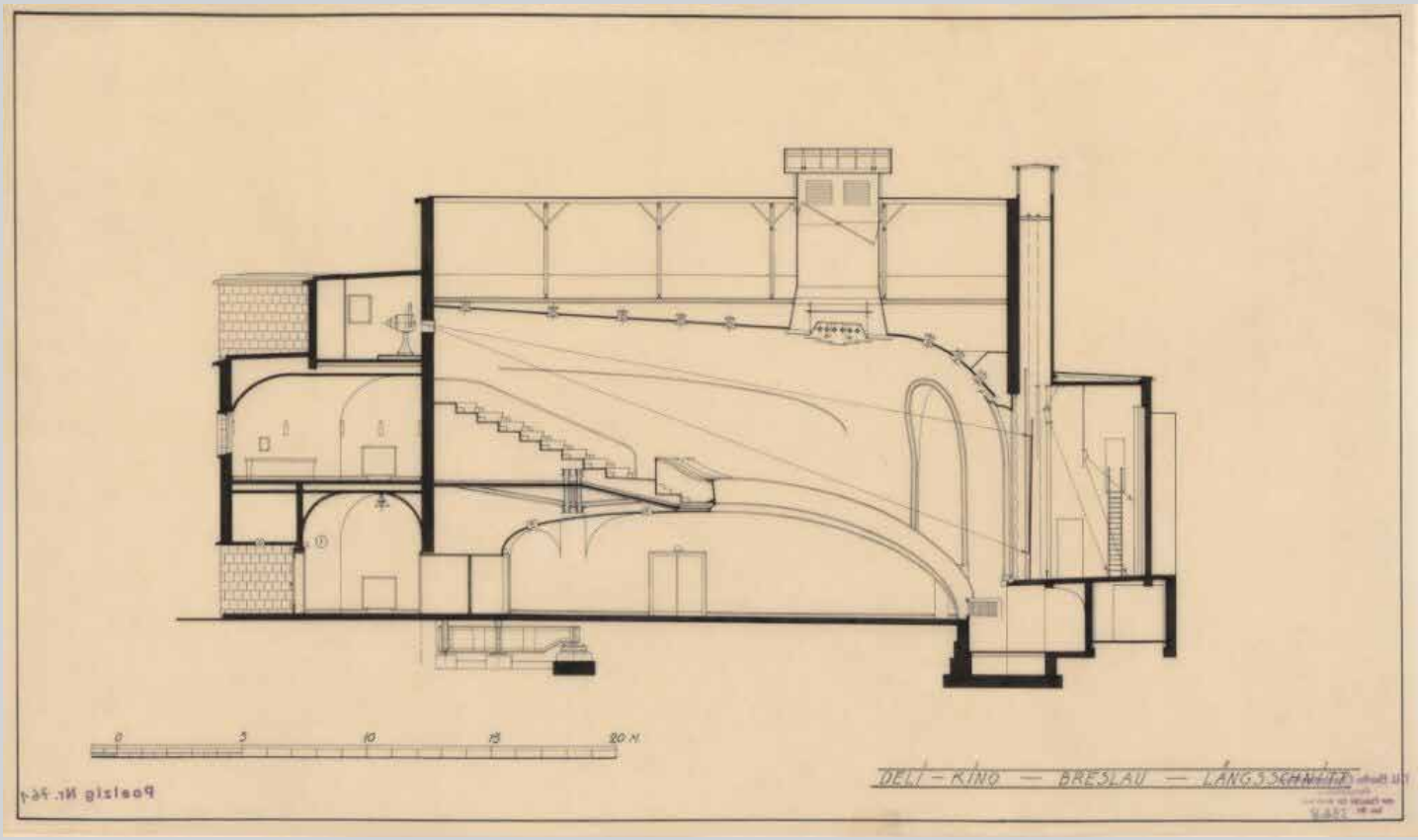
Pehnt, Wolfgang, Turm und Höhle, in: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Ausstellungskatalog, Deutsches Architekturmuseum (DAM) Frankfurt am Main, Stuttgart 1994, S. 50–67.

Zucker, Paul/Stindt, Georg Otto, Lichtspielhäuser, Tonfilmtheater, Berlin 1931.

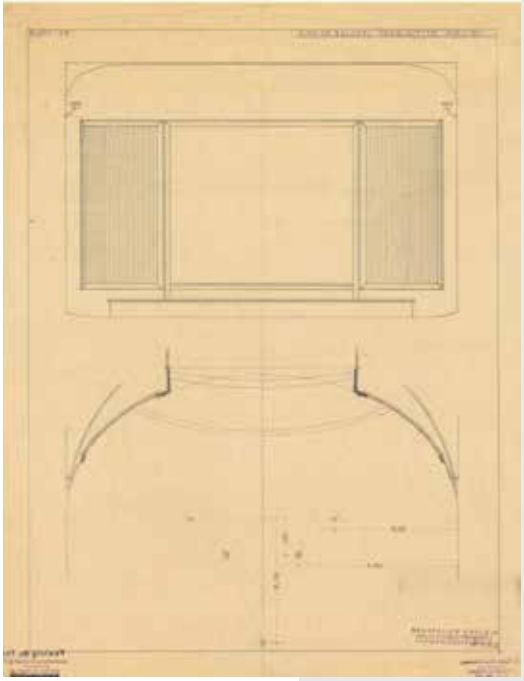
PORTRÄT: Der begehbare Projektor

von Karin Berkemann

Einen expressionistischen Raum besucht man nicht einfach, man wird Teil von etwas Größerem – so zumindest der Anspruch, der hinter den Kino- und Kirchenbauten jener Stilepoche steckt. Denn die Umbrüche da draußen, in der ungeschützten Wirklichkeit, waren nicht zu übersehen. Das Versprechen von Ablenkung, von Gemeinschaft auf Zeit, wurde fulminant inszeniert. Dabei hätten die Entwerfer:innen und die Auftraggeber:innen von Kirche und Lichtspielhaus damals kaum unterschiedlicher sein können. Hans Poelzig etwa, der große Film- und Kinoarchitekt jener Jahre, schuf nur eine Kirche – und die lag irgendwo zwischen Historismus und Jugendstil. Doch wie er die Gäste seiner Filmtheater, am Kassenhäuschen vorbei, die geschwungenen Treppen empor, bis zu den Emporen führt, um ihren Blick wiederum zur Leinwand zu lenken, hat viele Parallelen zur Infrastruktur der zeitgleichen Kirchenräume seiner Berufskolleg:innen.



Breslau/Wrocław, Deli-Lichtspiele, Hans Poelzig, 1926/27, Längsschnitt
(Bild: Architekturmuseum der TU Berlin, CC0 1.0)



Berlin, Babylon, Hans Poelzig, 1927–1929, Entwürfe, Lichtreklame (links) und Orgelgitter links und rechts der Leinwand (Bilder: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, CC0 1.0)

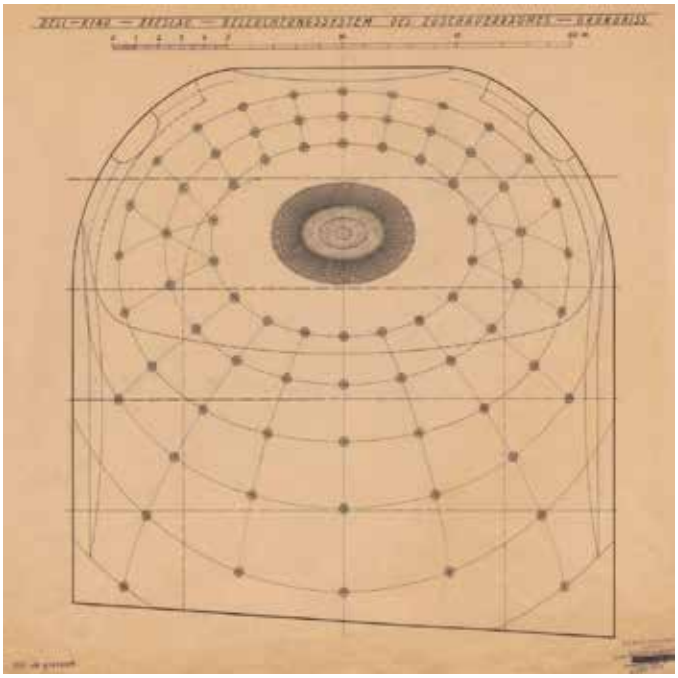
Ganz eintauchen

Schaut man auf den Schnitt, den Hans Poelzig 1926/27 für seine – später leider zerstörten – Deli-Lichtspiele in Breslau zeichnete, erinnert er an eine überdimensionale, begehbare Laterna Magica. Diese Zauberlaterne, die Bilder an die Wand zu werfen vermochte, tauchte 1671 zum ersten Mal in der Literatur auf. Damals hoffte der Jesuit Athanasius Kirchner, mit der neuen Technik die religiöse Bildung anschaulicher und damit wirkmächtiger gestalten zu können. Doch rasch fand der Vorläufer des Diaprojektors sein Publikum mehr auf den Jahrmärkten als in den Kirchen.

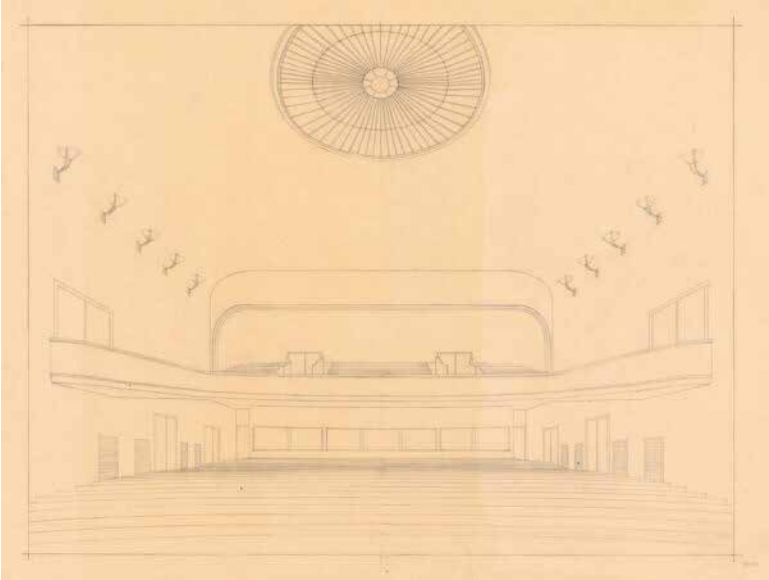
Rund 250 Jahre später wollten Lichtspielhäuser mehr: Die Zuschauer:innen sollten durch den Raum möglichst in den Film einbezogen werden – heute würde man dieses Konzept immersiv nennen. Wo in der Kirche die reich geschmückte oder programmatisch weiß belassene Altarwand die Schwelle zur göttlichen Gegenwart markierte, öffnete sich mit dem Kinovorhang der cineastische Übergang in eine andere Welt. Fast gleichberechtigt trat die Musik hinzu, denn zu Zeiten des Stummfilms gehörte die Kino-Orgel, ausgestattet mit speziellen Soundeffekten von Gewitter bis Pistolenschuss, zum Gesamtpaket. In Poelzigs Entwürfen (1927–1929) für das Berliner Babylon-Kino am Bülowplatz etwa stand das Instrument prominent direkt unter der Leinwand, die von den Gitteröffnungen für die musikalischen Klänge wie ein Flügelaltar gerahmt wurde. Bei den Kirchen jener Jahre sorgte die Orgel zur Seite oder im Rücken der Gottesdienstbesucher:innen eher für die Stimmung oder den Gemeindegesang.

Den Sternen so nah

Wo ein Kirchenraum des Expressionismus in der Regel mit dem Tageslicht spielen konnte (und es mit farbigen Gläsern auch gerne tat), funktionierte ein Kinosaal als Blackbox. Für jeden Effekt und Spot musste künstliches Licht erzeugt und verteilt werden. In Poelzigs Breslauer Deli-Kino wur-



Breslau/Wrocław, Deli-Lichtspiele, Hans Poelzig, 1926/27, Grundriss der Beleuchtung im Zuschauerraum (Bild: Architekturmuseum der TU Berlin, CC0 1.0)



Berlin, Babylon, Hans Poelzig, 1929, Innenansicht, um 1929 (Bild: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, C0 1.0)

den die eigens entworfenen Leuchten an der Decke des Zuschauersaals wie ein Sternenhimmel aufgereiht. In dessen Mitte prangte die Hauptleuchte wie der Mond – und hinter der kaschierten Öffnung wurde die Ventilation eingebunden. Für die äußere Sichtbarkeit bei Nacht, der Zeit des Schwärmens und sich Vergnügens, war die Lichtreklame zuständig. Beim Berliner Babylon stapelte Poelzig 1928 den Kinonamen in großen Lettern in die Vertikale, um diese – wieder – mit einem strahlenden Stern zu krönen.

Während die Kirchen im Expressionismus meist noch – für das einfache Volk – an den Bänken festhielten, gönnte man den zahlenden Kinogästen schon Einzelsitze. In beiden Baugattungen war die Hierarchie mit eingepreist: Sonderplätze für Priester, Ministranten und Chorsänger im Gottesdienstraum, und in den Lichtspielhäusern die Loge für besser zahlende Zuschauer:innen. Ob Film oder Liturgie, man brachte viele Menschen möglichst so auf engem Raum unter, dass sich ihnen dennoch ein Gefühl von Weite und Großzügigkeit vermittelte.

Brüder im Geiste

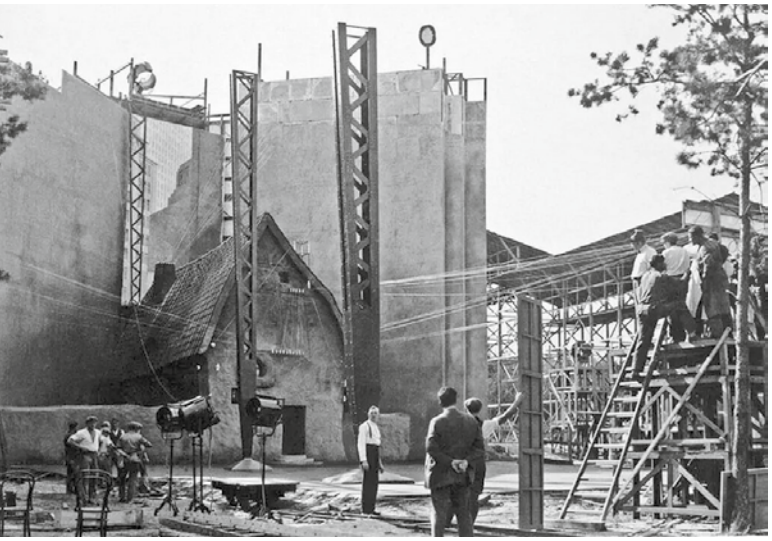
Die Wurzeln der frühen Kinos lagen klar beim Theater und Varieté. Doch mit dem Expressionismus schien sich die neue Baugattung freigeschwommen zu haben, wagte und experimentierte sich vorwärts zu ihrer eigenen Form. Bei den Kirchenbauten schleppten Gemeinde und Architekt:innen oft noch mehr Tradition mit sich, wechselten vom gotischen Spitzbogen eher zögerlich zur Parabel, um nur in ausgewählten Fällen bei der geraden Bauhauskante anzukommen. Die Parallelen liegen mehr in der Funktion und in der Verheißung, Menschen auf Zeit zu einer Gemeinschaft zu verschwören und ihnen die Vorahnung einer anderen Welt zu eröffnen. Entstanden sind bleibend kostbare Räume, denn die Wirklichkeit da draußen kann sehr beunruhigend sein.

INTERVIEW: „Mit diesen schiefen Winkeln“

Dietmar Adler über Kirche und Kinos

Als Dietmar Adler seine Pfarrstelle im niedersächsischen Bad Münder antrat, war er positiv überrascht: Das Städtchen hatte ein Kino. Doch leider hing an dessen Tür das Schild „Betriebsferien“ – auch noch nach Monaten, denn das Lichtspielhaus war eigentlich schon seit Jahren geschlossen. Als sich dann vor Ort eine Initiative bildete, um Filme an unterschiedlichen Orten zu zeigen, war Adler natürlich mit dabei. Seitdem, seit rund 25 Jahren, präsentiert er in den Gemeinderäumen einmal im Monat die ganze Palette vom Blockbuster bis zum Arthouse-Streifen. Doch am liebsten sind ihm die Stummfilm-Klassiker, wenn sie in seiner winterdunklen Kirche über die Leinwand flackern. moderneREGIONAL sprach mit dem evangelischen Theologen und bekennenden Cineasten über expressionistische Kulissen, improvisierte Orgelbegleitung und offene Wünsche.

Vorführung des Stummfilm-Klassikers „Nosferatu“ (1922, Friedrich Wilhelm Murnau) mit Musikbegleitung (Bild: Fanny Arnaudin, CC BY SA 3.0, 2011)



Horst von Harbou, Filmset-Fotografie zu „Metropolis“ (Fritz Lang, 1927) in Babelsberg (Bild: PD, via Wikimedia Commons, 1926)

Wider die Symmetrie

„Wenn ich ins Kino gehe, lerne ich etwas über Menschen“, dessen war sich Dietmar Adler schon früh sicher. Das taugt nicht nur zur Unterhaltung, sondern zahlt sich auch bei der Predigt aus. Als Adler in seiner Kirche zusätzlich mit der Filmarbeit startete, meldete sich der Bautzener Domorganist Michael Vetter, der früher in der Gemeinde gearbeitet hatte. Auf Festivals begleite er Stummfilme, ob so etwas nicht auch eine Idee für Bad Münder sei. Das war es, und ist es seit gut 20 Jahren. Seitdem improvisiert Vetter zu Klassikern auf der Kirchenorgel – mal ganz frei, mal mit Anklängen an bekannte Melodien, aber immer ohne Partitur. Adler schätzt diese „expressionistische Begleitungen zu diesen oftmals expressionistischen Filmen“.

Die Stummfilm-Abende im November verändern auch die Kirche: Sobald die Leinwand aufgebaut ist, verdeckt sie den Altar und das Kreuz. „Das macht etwas mit uns, das macht aber auch etwas mit dem Raum“, betont Adler. Selbst wenn draußen nur noch die Straßenlaternen leuchten, ganz dunkel ist es der Kirche nie. Sie stammt aus dem Jahr 1840, als der Klassizismus gerade, symmetrische, nach vorne gerichtete Räume hervorbrachte. Auf dieses Konzept trifft ein Film, der 80 Jahre später einem anderen Geist folgte: „expressionistisch, mit diesen schiefen Wänden und diesen Wegen, die sich so gar nicht der Symmetrie fügen wollen“. Von dieser besonderen Spannung leben die November-Termine.

Der Raum ist danach ein anderer

Bei der Auswahl für die Stummfilm-Abende ist man in Bad Münder offen. „Der müde Tod“ (1921, Fritz Lang), „Faust“ (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), „Metropolis“ (Fritz Lang, 1927) oder „Golem“ (1920, Paul Wegener und Carl Boese), all das wurde in der Kirche schon gezeigt. Auch das Grusel-Genre war vertreten, mit „Nosferatu“ (1922, Friedrich Wilhelm Murnau) sogar gleich zweimal. Immerhin sei es „der großartigste Dracula-Film, den man sich vorstellen kann“, schwärmt Adler. Aber auch jüngere Werke wie „E. T.“ (1982, Steven Spielberg) kommen doppelt zu ihrem Recht. Konfirmand:innen-Eltern brachten ihre Kinder mit, um ihnen einen Helden der eigenen Jugend vorzustellen. Verbessert hat sich vor allem die technische Seite. Wo am Anfang 16-Millimeter-Filme Spule für Spule gewechselt werden mussten, kommt jetzt Digitales zum Zug. Zwar entspreche das der Intentionen der Filmschaffenden, doch Adler fehlt gelegentlich der analoge Reiz – „das hatte sehr viel mehr an Materialität“.

In einem zweiten Format kombiniert Adler regelmäßig zwei scheinbar fremde Partner: Gottesdienst und Kino. Dieses Mal steht die Leinwand leicht schräg, damit der Altar und (bei Bedarf) auch der Weihnachtsbaum sichtbar bleiben. So

US-amerikanische Werbung für den Film „Faust" (1926, Friedrich Wilhelm Murnau), 14. Dezember 1926 (Bild: Metro-Goldwyn-Mayer (U. S. distributor), PD, via Wikimedia Commons)

können Stellen aus der Bibel, Musikstücke und Filmzitate miteinander ins Gespräch gebracht werden. Ziel ist für Adler der Dialog, keine Vereinnahmung. Denn, das ist ihm wichtig, der Film sei „ein verdammt starker Partner, den wir uns da ins Gotteshaus holen". Nach einer Pause kommt das bewegte Bild dann unkommentiert zu Wort. Rotwein und Knabbersachen, die es in der Pause zu kaufen gibt, können die Gäste dafür gerne mit an den Platz nehmen. Und während zu den Stummfilm-Abenden vor allem Kulturbegeisterte kommen, findet der Film-Gottesdienst eine breitere Zielgruppe. Adler erinnert sich besonders gerne an den Silvester-Vorabend, als sich eine festlich gestimmte Gottesdienstgemeinde um den Klassiker „Dinner for One" (1963, Heinz Dunkhase) versammelte.

Back to the Roots

So wie Dietmar Adler das Kino in die Kirche holt, so bringt er auch den christlichen Blick ins Kino. Genauer gesagt, in die Arbeit von ökumenisch bzw. multireligiös besetzten Interfilm-Jurys, die Auszeichnungen auf Festivals vergeben. Dabei gehe es nicht um platte biblische Bezüge, sondern um Anknüpfungspunkte in Sachen Humanität. Und der Schwerpunkt liege, natürlich, vor allem „bei ästhetisch guten Filmen". Für Adler selbst war das Dschungelbuch „so ein Erweckungserlebnis", und natürlich jeder der Chaplin-Filme. Die würde er nur zu gerne einmal in Bad Münder zeigen, aber hier ist es schwer bis unmöglich mit den Filmrechten. Bei den deutschen Expressionismus-Filmen sieht es da besser aus, weil sie über Archive gut zugänglich sind.

Filme in Kirchen zu zeigen, ist das nicht ein Weg zurück in die 1920er Jahre? Als sich kleine Gemeinden sonntags im Gasthaus oder in der Schulaula versammelten, als das Wanderkino den Projektor in der Dorfkneipe oder im Park aufstellte? Der Gedanke gefällt Dietmar Adler. Als er in Bad Münder mit dem Kirchenkino begann, erzählte die Gemeindesekretärin von ihrem Vater, der als Filmvorführer gearbeitet hatte. „Wir sind auch so auf Wanderschaft gegangen", erzählt er. Die Initiative zeigte bereits Werke des New British Cinema in einem Pub, oder bespielte ein Kaufhaus mit einem Film, der sich um Spielzeug drehte. Der Raum macht eben doch den Unterschied.

Das Gespräch führte Karin Berkemann.

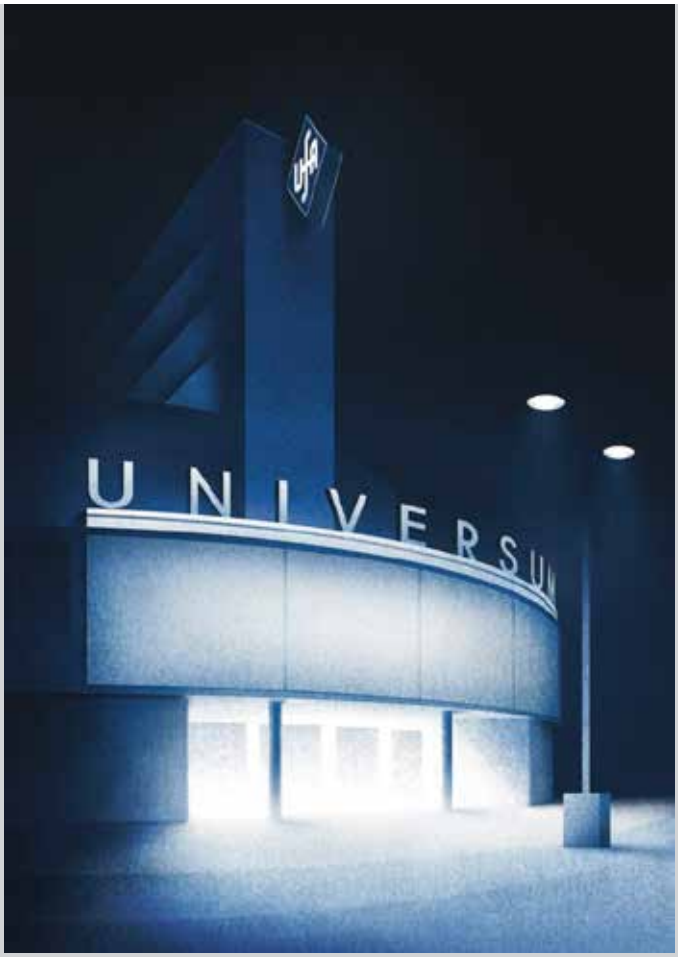
▶ *Zum Nachhören.*

BILDERSTRECKE: Im Sprühnebel

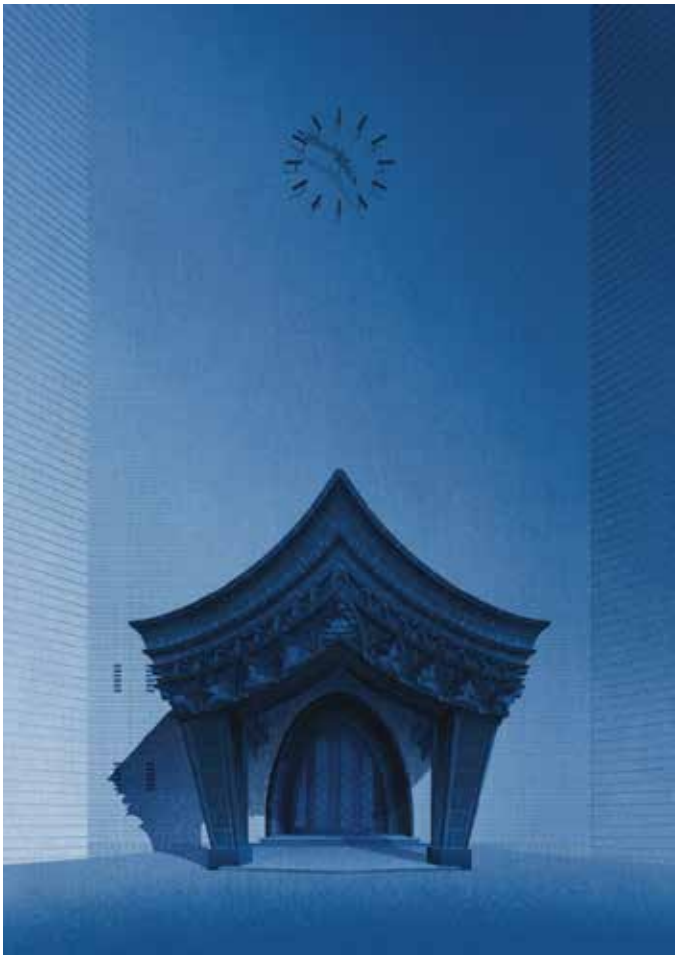
mit Grafiken von Felix Matschke

Schon der Expressionismus liebte es, Teller und Wände mit der Sprühpistole zu verzieren. Mit der Airbrush-Technik ließen sich rasch und effektvoll Farbübergänge gestalten und Emotionen hervorlocken. Für moderneREGIONAL hat der Illustrator Felix Matschke diese Tradition ins Digitale übersetzt, und sich damit auf die Spur der großen Kirchen und Filmpaläste der 1920er und frühen 1930er Jahre begeben. (Texte: Karin Berkemann)

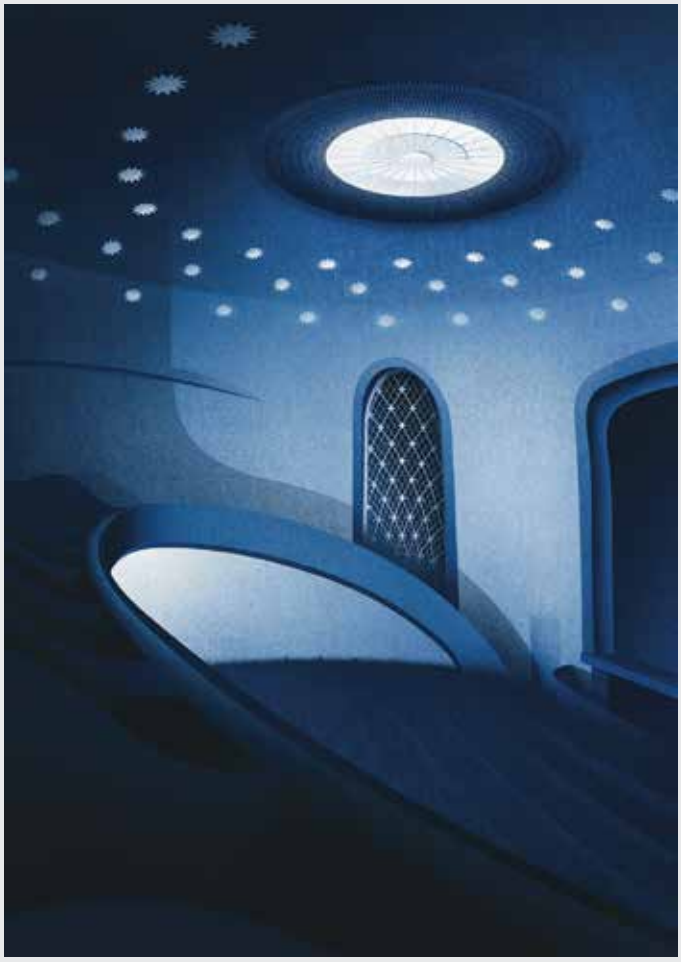
Böse Zungen behaupten ja, dass die Parabel von alle jenen zaudernden Architekt:innen erfunden wurde, die sich zwischen dem traditionellen Spitzbogen und der geraden Bauhauskante nicht entscheiden konnten. Doch kaum einer hat diesen Kompromiss so kunstvoll in Szene gesetzt wie der große Kirchenbauer Dominikus Böhm. Als er 1932 St. Engelbert in Köln-Riehl auf ein Treppenpodest setzte, verband er gleich noch das Beste aus zentralisierenden und gerichteten Raumkonzepten. Dass diese Inkunabel heute meist kurz unter „Zitronenpresse" verhandelt wird? Geschenkt.
Köln-Riehl, St. Engelbert (Grafik: Felix Matschke, 2025)



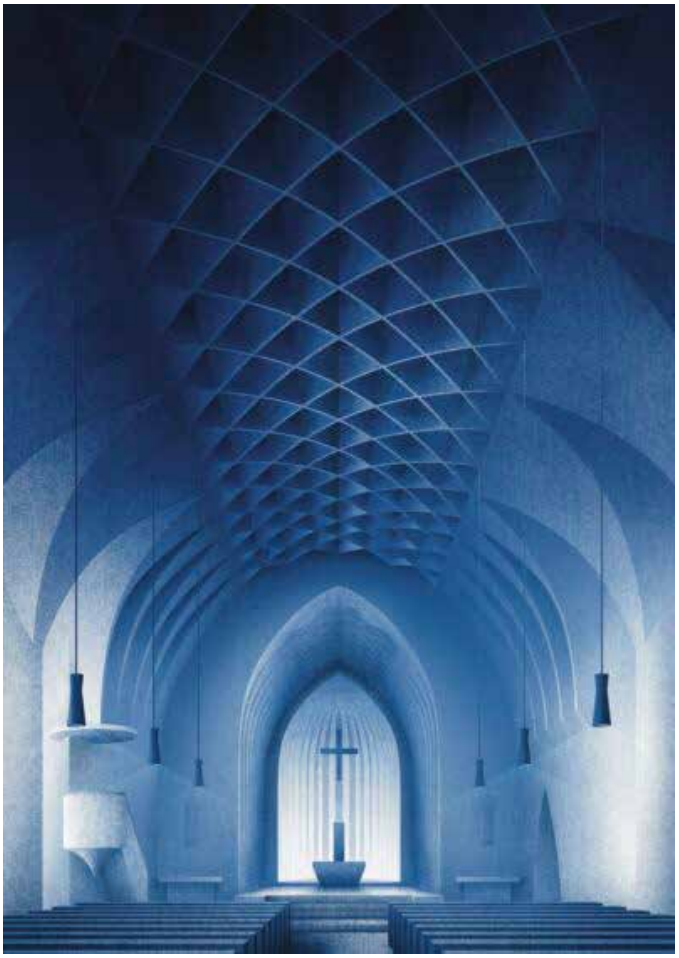
Ob das noch Expressionismus ist, oder nicht doch schon Neue Sachlichkeit. Wer mag da streiten, denn ein Erich Mendelsohn steht über solchen Kleinlichkeiten. Das 1928 als Universum eingeweihte – und danach noch viele Namen tragende – Kino zeigte nur drei kurze Jahre Filme. Seitdem dient der Bau am Lehniner Platz in Berlin als Bühne für ganz unterschiedliche Musik- und Textformate. Auch die Mendelsohn-Fassade wurde bis 1981 umfassend wiederhergestellt. Geblieben sind die dynamischen Stromlinien-Formen, als könnte der Bau von jetzt auf gleich in See stechen.
Berlin, Universum-Kino (Grafik: Felix Matschke, 2025)



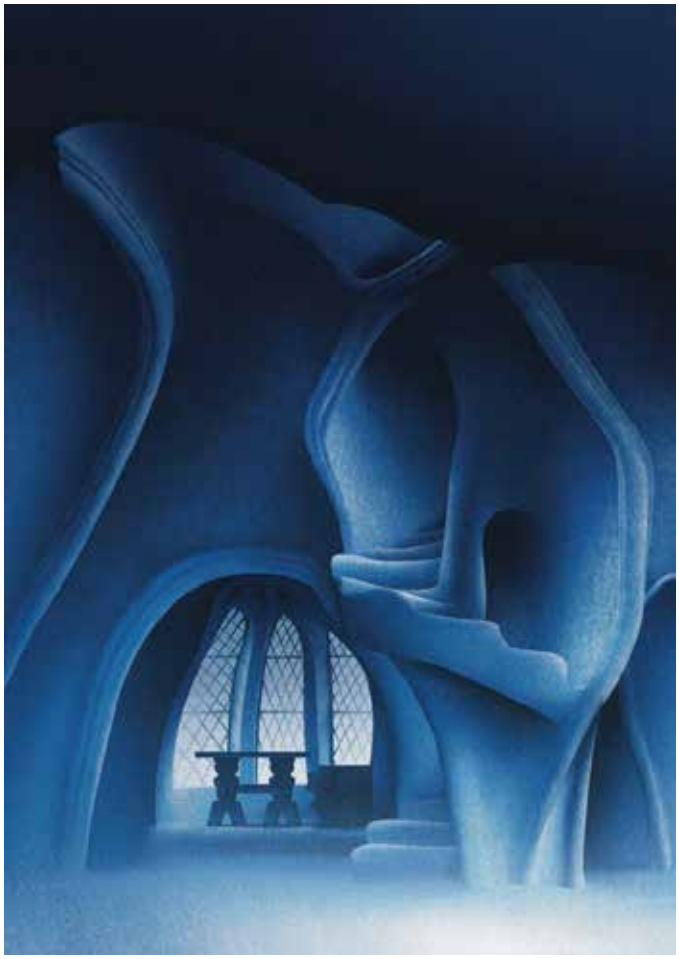
Ein Stück Asien, viel Gotik und eine Prise Filmflitter – und fertig ist eine beeindruckende Kirche. So zumindest hielten es die Architekten Ernst und Günther Paulus 1929 bei der Kreuzkirche in Berlin-Schmargendorf. Zuerst durchschreitet man ein Portal mit Pagodendach, reich geschmückt mit blau glasierten Formen und Figuren. Und nach einem langen dunklen Gang öffnet sich schließlich der weite Kirchenraum mit azurblauen Bänken. Die Farben der Altarwand schließlich wurden, es gibt ja keine Zufälle, in Airbrushoptik aufgetragen.
Berlin-Schmargendorf, Kreuzkirche
(Grafik: Felix Matschke, 2025)



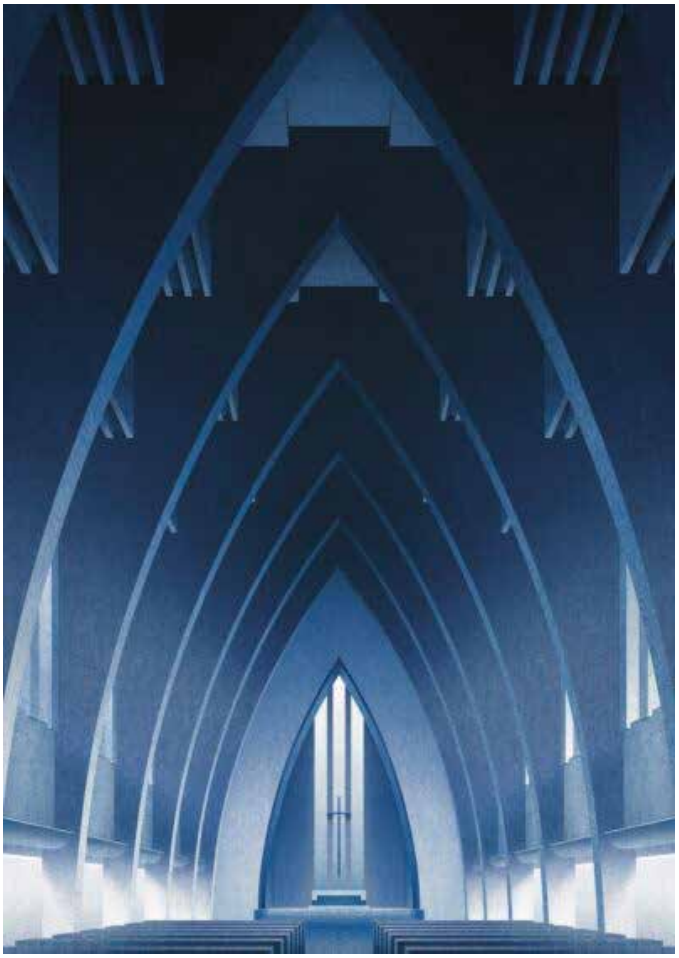
Es könnte ein Heiligenschein sein, wenn es kein Kino wäre: Mit den Deli-Lichtspielen in Breslau, inzwischen leider zerstört, gelang Hans Poelzig 1926 ein Meisterstück. Hatte man sich über die geschwungenen Treppen bis zu den Rängen emporgearbeitet, war der Sternenhimmel zum greifen nah. In mehreren Ringen verdichten sich die Deckenleuchten zur hell überstrahlten Mitte hin. Darunter trägt selbst das Orgelgitter ein rhythmisches Sternenmuster.
Breslau/Wrocław, Deli-Lichtspiele
(Grafik: Felix Matschke, 2025)



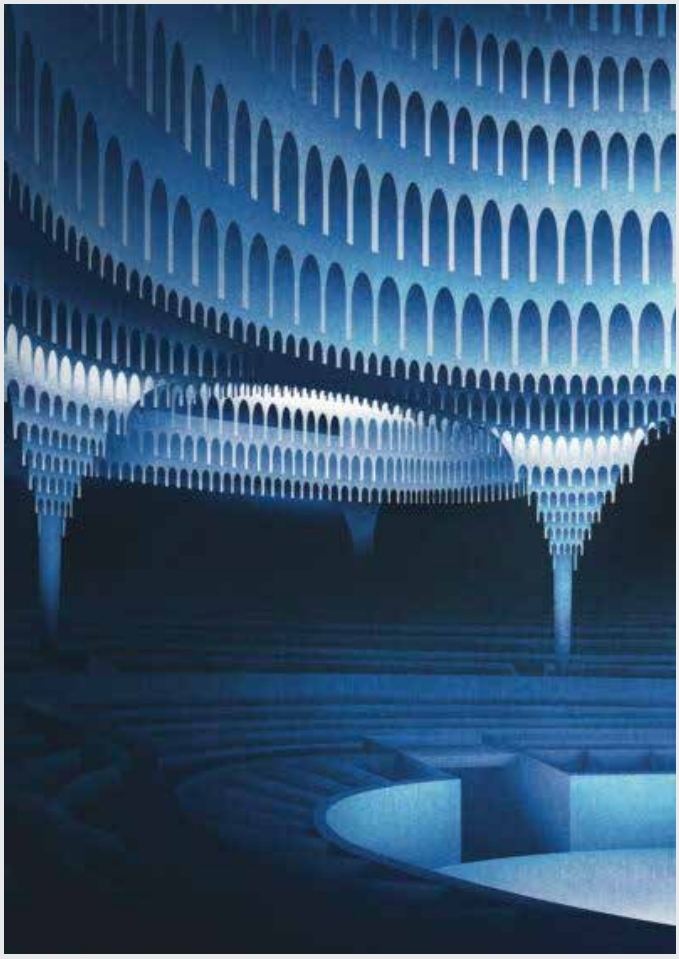
Der Maurermeister Carl Rabitz war ein Freund des begrünten Flachdachs, zumindest hielt er das Patent dafür. Mit diversen Erfindungen, die leicht und günstig Putz und Drahtgeflechte an Wand und Decke brachten, erlangte er nicht nur Geld. 1887 verlieh man ihm sogar den Ehrentitel des Königlichen Hof-Maurermeisters. Seine wahren Verdienste dürften darin liegen, vielen bemerkenswerten Bauten das nötige Maß an Leichtigkeit verschafft zu haben. Auch Dominikus Böhm griff für St. Johann Baptist in Neu-Ulm 1927 zu einem Rabitz-Kniff. Wie anders wäre dieses wundervolle, jede „echte" Gotik übertrumpfende Netzgewölbe zu erklären, das über dem Schiff zu schweben scheint.
Neu-Ulm, St. Johann Baptist
(Grafik: Felix Matschke, 2025)



Als wäre beim Töpferkurs auf Lanzarote alles, aber auch wirklich alles schiefgegangen … Tatsächlich dreht sich der Stummfilm-Klassiker „Der Golem, wie er in die Welt kam" 1920 um einen Klumpen Lehm. Daraus wird mit etwas Magie der Golem, der beschützen soll und dann doch tragisch endete. Für die Filmkulisse schufen Hans Poelzig und Kurt Richter amorphe Welten, die vertraute Versatzstücke aus Architektur und Einrichtung mit verschlungenen Alptraumgebilden mischen.
„Der Golem, wie er in die Welt kam", Filmkulisse
(Grafik: Felix Matschke, 2025)



Die meisten aktuellen Fotografien der Kirche am Hohenzollernplatz, die Ossip Klarwein und Fritz Höger 1933 gestalteten, leben von der Farbe. Denn fast 30 Jahre nach der Einweihung fügte der Künstler Achim Freyer neue Fenster hinzu, deren Widerschein jeden Regebogen blass aussehen lässt. Doch der Grafiker Felix Matschke taucht das Kirchenschiff für moderneREGIONAL nun ganz in ein ruhiges Blau – und verhilft der fulminanten Architektur damit wieder zu ihrem Recht.
Berlin, Kirche am Hohenzollernplatz
(Grafik: Felix Matschke, 2025)

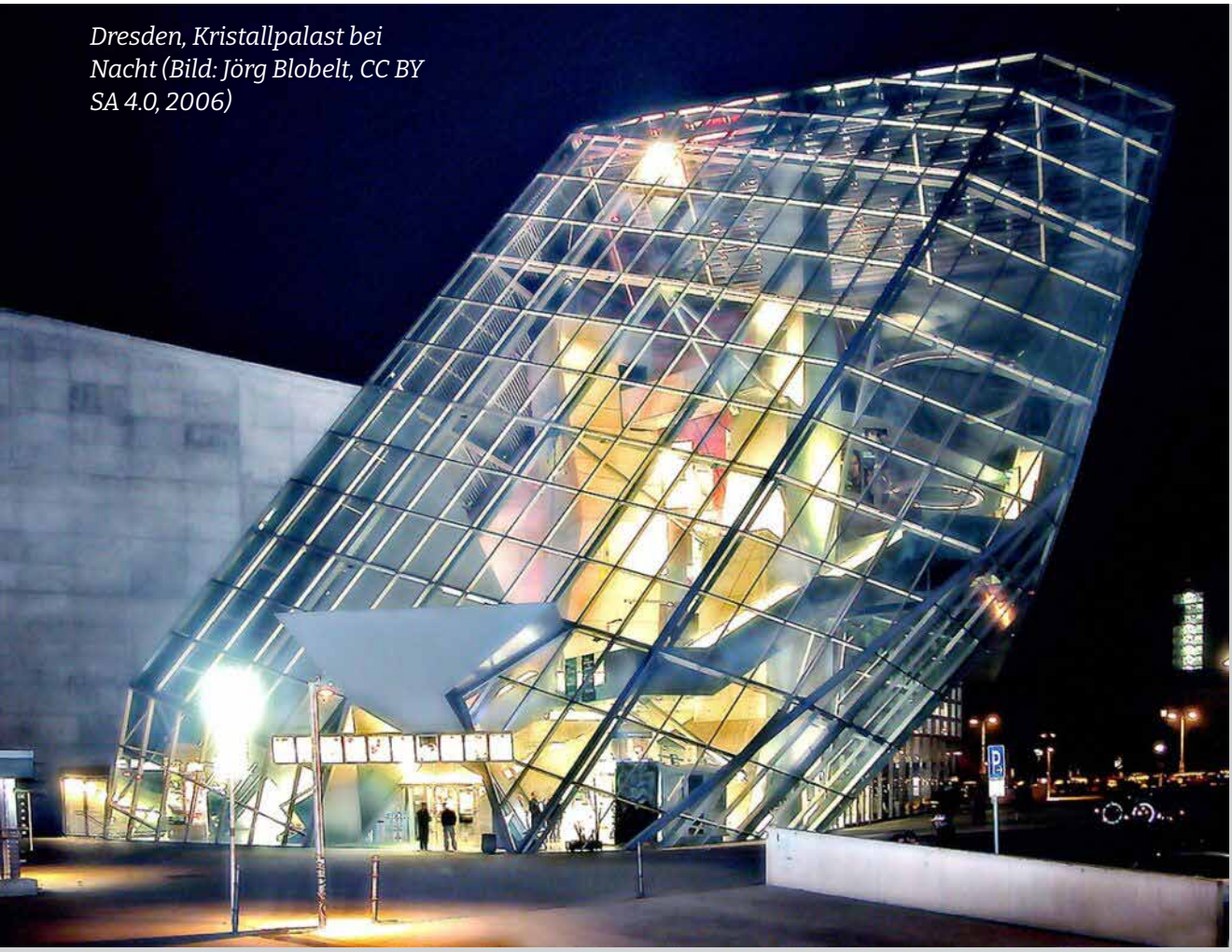


Nicht umsonst war Kino lange gleichbedeutend mit Filmtheater. Die ersten, die seriösen Vorbilder für die Lichtspielhäuser lagen eben beim Schauspiel. So dürfte es kein Zufall sein, dass Hans Poelzig für Kinobauten viele der Motive und Strukturen nutzte, die er bereits 1919 mit seiner Frau Marlene Moeschke-Poelzig beim Großen Schauspielhaus in Berlin erprobt hatte. Deshalb durfte sich diese schönste aller Tropfsteinhöhlen hier in Matschkes Kino-Kirchen-Bilderstrecke einreihen. Ausnahmsweise.
Berlin, Großes Schauspielhaus
(Grafik: Felix Matschke, 2025)

BEST OF 90S: KRISTALLPALAST IN DRESDEN

1998, Coop Himmelb(l)au, Helmut Swiczinsky, Leser:innen-Tipp, Sachsen, Wolf D. Prix

Als würde man durch die Kulisse eines expressionistischen Filmklassikers laufen: Die Treppen, Rampen und Stege im Kristallpalast Dresden scheinen keinem logischen Prinzip zu folgen. Für Freund:innen der Ostmoderne kam es einem Sündenfall gleich, als die Weite der Prager Straße in den 1990er Jahren stark verdichtet wurde. Auch das nach Osten benachbarte Areal – zwischen dem ikonische Rundkino (1972, Manfred Fasold, Winfried Sziegoleit u. a.) und der der stark befahrenen St. Petersburger Straße – schien sich einer Neubebauung zu verschließen. Doch das Wiener Büro Coop Himmelb(l)au und die Frankfurter Ingenieure Bollinger & Grohman machten aus der Not eine Tugend. Sie stapelten die acht Kinosäle in einem hohen Betonquader und überfingen alles andere mit einer kristallinen Glashaut. Und genau die entfaltet bei Nacht und entsprechender Beleuchtung ihren vollen Charme.



Dresden, Kristallpalast bei Nacht (Bild: Jörg Blobelt, CC BY SA 4.0, 2006)

BAU: UFA-Kristallpalast (seit 2025: Cineplex)

ADRESSE: St. Petersburger Straße 24a, 01069 Dresden

BAUZEIT: 1996–1998

ARCHITEKT: Architektur: Coop Himmelb(l)au (Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky); Ingenieursleistungen: Bollinger & Grohman (Klaus Bollinger, Manfred Grohmann)

Dresden, Kristallpalast, Treppenläufe bei Tag (links) und bei Nacht (Bilder: links: Lubos Knytl, via google-Maps, 2024; rechts: Frozzel, via google-Maps, 2024)

Über den Wolken

Für das Wiener Büro Coop Himmelb(l)au taten sich bereits 1968 die Architekten Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky und Michael Holzer zusammen. Mit den Jahren eröffneten sie Filialen beziehungsweise Projektbüros in Los Angeles, Frankfurt am Main und Paris. Rasch avancierte das Team in den 1980er Jahren zu den prominenten Gesichtern eines eleganten Dekonstruktivismus. Zwar zählte sich Coop Himmelb(l)au nie offiziell zu dieser Stilrichtung, war aber beispielsweise 1988 bei der gruppenbildenden Ausstellung „Deconstructive Architecture" im New Yorker Moma (Museum of Modern Art) vertreten. Den Namen ihrer Baucooperative führten Prix und Swiczinsky auf einen Heimflug aus Spanien zurück: Ihre Entwürfe seien wolkengleich, mehr psychisch als physisch zu verstehen.

Wolf D. Prix (* 1942) hatte in London, Wien und Los Angeles Architektur studiert und nennt (wer nicht) das brutalistische Kloster La Tourette als eine seiner großen Inspirationen. Sein Büropartner Helmut Swiczinsky (1944–2025) absolvierte das Studium ebenfalls in Wien und London. Zu den prägenden Bauten des gemeinsamen Büros zählen das „Haus mit dem fliegenden Dach" (1973) in London, die BMW-Welt (2007) in München – und eben der Dresdener Kristallpalast (1998). Die beiden, vielfach preisgekrönten Architekten waren nicht allein in Hoch- und Städtebau unterwegs, sondern entwarfen auch Möbel, darunter 1989 für Vitra der Sessel „Vodöl", eine dekonstruktivistisch aufgefrischte Version des „Grand Comfort" (1928) von Le Corbusier, Charlotte Perriand und Jean Jeanneret.

Dresden, Luftaufnahme der Prager Straße mit Rundkino (Bildmitte) und Kristallpalast (rechts unten) (Bild: Derbrauni, CC BY SA 4.0, 2022)

Treppenhaus mit Aussicht

Kinobesucher:innen betreten den UFA-Kristallpalast, der seit 2025 als Cineplex betrieben wird, über den geschützten Vorplatz von Nordwesten. Hier überfängt der gläserne Teil einen, wie ihn die Architekten verstehen, überdachten öffentlichen Platz. Gäste sollen, am Foyer mit den Ticketschaltern vorbei, nicht nur auf Treppen und Brücken zu den Sälen emporsteigen, sondern auch ein besonderes Raumerlebnis mit Aussicht genießen. Als Bonus ist ein schwebendes Podest, die „Skybar", in diesen geschützten Luftraum eingehängt. Das Kinoerlebnis – immerhin fasst der Filmpalast in acht Sälen insgesamt 2600 Sitzplätze – wendet sich mit seinen bewegten Bildern nach innen. Und zur St. Petersburger Straße kommt der kristalline Baukörper ganz rechtwinklig und hochgeschlossen daher.

Text: Karin Berkemann, Oktober 2025

Online-Auftritt des Büros Coop Himmelb(l)au.

Online-Auftritt des Cineplex Dresden.

Dresden, Kristallpalast, Baukörper zwischen Rundkino (links) und St. Petersburger Straße (Bild: Jörg Blobelt, CC BY SA 4.0, 2006)

Dresden, Kristallpalast, Blick in die Treppenläufe (links) und das „schwebende Café" (Bilder: links: Yang Xiao, via google-Maps, 2024; rechts: Frozzel, via google-Maps, 2024)

Dresden, Kristallpalast, Ansicht zur St. Petersburger Straße (Bild: Jörg Blobelt, CC BY SA 4.0, 2007)

IMPRESSUM

HEFTREDAKTION: Karin Berkemann, Frankfurt/M. 2025

LAYOUT: Tamara Walter

TITELMOTIV: Breslau/Wrocław, Deli-Lichtspiele, Hans Poelzig, 1926 (Grafik: Felix Matschke, 2025)

HERAUSGEBER:INNEN: Daniel Bartetzko, Karin Berkemann

ONLINEVERSION DES HEFTS: https://www.moderne-regional.de/grosses-kino-25-4

ISSN (ONLINE): 2365-0370

HBZ-ID: HT018260134

ZDB-ID: 1050988183

LETZTE ÄNDERUNGEN AM DOKUMENT: 9. November 2025

Die Urheberrechte für die Beiträge liegen jeweils bei den Autor:innen, die Rechte für die Abbildungen wie jeweils am Bild angegeben. Es gelten die Ausführungen des Impressums von moderneREGIONAL: www.moderne-regional.de/impressum/ Zu Bildrechten nach Creative Commons informieren Sie sich bitte online über die entsprechenden Bestimmungen.

moderneREGIONAL gUG (haftungsbeschränkt), c/o Dr. Karin Berkemann, Frankenallee 134, 60326 Frankfurt am Main, 0179/7868261, k.berkemann@moderne-regional.de, www.moderne-regional.de