

Sabine Steidle: Kinoarchitektur im Nationalsozialismus. Eine kultur- und medienhistorische Studie zur Vielfalt der Moderne

Trier: Kliomedia 2012, 405 S., ISBN 978-3-89890-167-3, € 53,-
(Zugl. Dissertation an der Universität des Saarlandes, 2011)

In der deutschen Filmgeschichtsschreibung, ebenso wie in der internationalen Filmliteratur, stellt die Dissertation von Sabine Steidle ein Unikum dar, denn es hat sich noch niemand so eingehend mit Kinobauten und Kinoarchitektur befasst. Es gibt vor allem in englischer Sprache Monografien, die die Geschichte der großen amerikanischen Filmpaläste bildlich darstellen, z.B. Ross Melnicks and Andreas Fuchs' *Cinema Treasures: A New Look at Classic Movie Theatres* (St. Paul 2004), ebenso wie filmwissenschaftliche Studien, die die Rolle des Kinos und deren Programme in der Gesellschaft einzelner Städte oder Gegenden untersuchen, z.B. Anne Paechs *Kino zwischen Stadt und Land: Geschichte des Kinos in der Provinz: Osnabrück* (Marburg 1985). Doch nur wenige Texte widmen sich einer Analyse der spezifischen architektonischen Ästhetik, welche den Kinobau in Deutschland und anderswo bestimmte. Entgegen den allgemeinen Aussagen der bisherigen Literatur zur Architektur im Dritten Reich widerlegt Steidle zudem die These, Kinobau im faschistischen Deutschland sei von einem staatlich verordneten, monumentalen Stil beherrscht, parallel zur Verstaatlichung und politischen Vereinnahmung der Filmwirtschaft durch Joseph Goebbels.

Steidles *Kinoarchitektur im Nationalsozialismus* geht stattdessen von

der These aus, der Kinobau im Dritten Reich weise viele Kontinuitäten mit der Kinoarchitektur der Weimarer Republik auf, ebenso wie mit neuen Kinobauten in Europa und Großbritannien. Er sei zum größten Teil privatwirtschaftlich organisiert und deswegen nur bedingt von den staatlichen Kontrollinstanzen im Propagandaministerium und den nazifizierten Baubehörden abhängig gewesen. Wie es bei Steidle resümierend heißt: „Die Kinoarchitektur entwickelte sich im Spannungsfeld von kulturpolitischen Ambitionen, wirtschaftlichen Bedingungen und Ansprüchen der Kinobesucher“ (S.378). Stilistisch hatte man zwar die als Kitsch verfemten amerikanischen Filmpaläste, aber nicht die Moderne an sich abgelehnt, darum herrschte im Kinobau des Dritten Reichs eine begrenzte Vielfalt zwischen einer gemäßigten Form des neuen Bauens, Heimatstil und monumentalem, faschistisch angehauchtem Neoklassizismus, wobei letzterer eher in den Wunschvorstellung der Machthaber steckenblieb. Konform mit den Bestrebungen der neuen Machthaber, allen Volksgenossen Propaganda und Zerstreuung über die Massenmedien zu gewährleisten, schreibt die Autorin, erlebte die deutsche Kinolandschaft eine erhebliche, bisher in der Literatur nicht ausreichend gewürdigte Erweiterung, vor allem in Vorstadt und Land, wo zuvor nur Wanderkinos die Film-

wünsche der örtlichen Bevölkerung bedient hatten (vgl. S.107ff.).

In ihrem einleitenden Kapitel stellt Steidle die bisherige film- und kunsthistorische Fachliteratur zum Thema vor, stellt ihre Thesen auf und beschreibt ihre Methodik, die darauf abzielt, zeitgenössische Artikel, Schriften und Dokumente zur Kinoarchitektur als Beleg eines nicht immer einheitlichen Diskurses zwischen JournalistenInnen der Filmfachpresse, privaten Kinobetreibern und Parteiführung. Eine weitere wichtige Quelle ihrer Darstellung sind die archivierten Fotos von Kinobauten bzw. Abbildungen von architektonischen Entwürfen.

Während die deutsche Kinoarchitektur in den 1920er Jahren ihren eigentlichen Durchbruch erlebte und die nächtliche Leuchtreklame zur Ikone der urbanen Moderne und des Kults der Zerstreung schlechthin wurde, wie Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) beeindruckend verbildlichte, verfolgte Steidle zufolge der Kinobau im Dritten Reich gemischte, z.T. gegensätzliche Ziele. Einerseits versuchten Parteiführungskräfte das Kinopublikum ideologisch durch Programm und Präsentation zu beeinflussen (vgl. S.75ff.), andererseits galt eine konsum- und unterhaltungsorientierte Kinokultur als volksberuhigend und normalisierend, von den politischen und kriegsbedingten Umwälzungen ablenkend. Der Nationalsozialismus machte aber seinen Einfluss auf mehreren Ebenen geltend. Die Parteiführung veranstaltete große Filmpremieren mit Stars und hohen Parteimitgliedern, vor allem Adolf Hitler (vgl. S.91); sie

unterstützte den Bau neuer Kinos auf dem Land, die gleichzeitig als Kulturstätten der Partei fungieren konnten, und sie organisierte nicht-kommerzielle Filmvorführungen für die Jugend und ländliche Bevölkerung.

Steidle stellt dar, dass das Propagandaministerium nicht nur die deutsche Filmproduktion durch eine Vor- und Nachzensur reguliert habe, sondern auch den Kinobau über die ‚Fachgruppe Filmtheater‘ in der Reichsfilmkammer, welche zunächst die deutschen Kinos nach 1933 zwangsweise arisierten (z.B. wurde der jüdische Verleger der Filmillustrierten *Lichtbild-Bühne* und Pächter der Lichtburg in Essen gezwungen, weit unter Marktwert zu verkaufen und ins Exil getrieben, vgl. S.111), um sie dann über Regeln und Vorschriften ideologisch zu steuern. Doch wie Steidle mehrmals feststellt, konnte der Kinobau erst nach etwa 1937 wegen der Weltwirtschaftskrise angekurbelt werden, während die Fachgruppe erst 1939 konkrete Richtlinien zum Bau von Lichtspielhäusern erließ, also zu einem Zeitpunkt als der Krieg zwangsweise zur Einstellung aller Kinobauvorhaben führte (vgl. S.195). Steidle widmet deswegen ein ganzes Kapitel den Bauplänen Albert Speers für die neue Reichshauptstadt (vgl. S.279ff.) – Pläne, die ihre These von dem Fehlen eines faschistischen, neoklassizistischen Kinobaustils widerlegen, aber auch unterstützen, da es eben bei den Plänen blieb. Eine weitere wichtige Gruppe im nationalsozialistischen Diskurs bildeten die FilmfachjournalistInnen der gleichgeschalteten Presse, die eben auch zwischen ideologischen Vorzeichen und

praxisnaher Beratung schwankten. Ob die Standardisierung und Professionalisierung des Kinobetriebes im Dritten Reich nach der Gründung einer staatlichen Filmakademie aber in dem Maße stattfand, wie es die Autorin behauptet, bleibt fraglich (vgl. S.114).

In der Praxis gab es eine ästhetische Verschiebung innerhalb des Kinobaus von einem reinen Ort des kommerziellen Konsums zum Filmtheater als „Kulturstätte für die Volksgemeinschaft“ (S. 146), welche in einer Abwertung der Außenlichtreklame und der Großplakate mündete bzw. in einer Vereinfachung der Fassaden und mehr Beleuchtung in den Innenräumen. Die Kinoreklame wurde vom Propagandaministerium normiert und zensiert, welches auch mit wenig Erfolg versuchte, bestimmte Sprachregelungen zu Kinonamen durchzusetzen, wobei sogar das Wort Kino ‚ausgemerzt‘ werden sollte. Während sich in den Stadtkinos der moderne Stil des neuen Bauens weiterhin durchsetzte, wurden Kinos in den Vorstädten und auf dem Lande eher in einem Heimatstil gehalten, welcher an örtliche Traditionen anknüpfte (vgl. S.187ff.). Beispiele des faschistischen Neoklassizismus seien lediglich in Speers Fassadendekoration des UFA-Palasts am Zoo für die *Olympia*-Premiere zu finden, d.h. mehr Kulisse als Realität. Steidle untersucht die Kinoarchitektur an zahllosen Beispielen aus allen Teilen Deutschlands, eine Rechercheleistung, die durchaus gewürdigt sein soll.

Abschließend gibt die Autorin Auskunft über die internationale Kinolandschaft, um festzustellen, dass sich

die Kinoarchitektur im faschistischen Deutschland nur unwesentlich von der Kinoarchitektur in anderen Ländern unterschied. Dies mag wohl stimmen, doch Steidles Vergleich zwischen dem US-amerikanischen ‚New Deal‘ Roosevelts und der staatlichen Lenkung im Nationalsozialismus scheint mir zu weit gegriffen, da Baugenehmigung und -förderung zur Hoheit der einzelnen Bundesstaaten und nicht zur Kompetenz der Roosevelt-Regierung gehörte (vgl. S.348). Hinzu kommt die nicht unwesentliche Tatsache, dass man in Amerika nach demokratischen Prinzipien handelte, während Korruption und Erpressung in Deutschland auf der Tagesordnung standen. Man könnte bei der Lektüre glauben, die Autorin unterspiele die Realität des Dritten Reichs und seines Terrorapparats, da sie die Zerschlagung der Kino-Gewerkschaften mit keinem Wort erwähnt. Man hätte sich auch gewünscht, die Arbeit wäre zur Veröffentlichung überarbeitet worden, da der strenge Dissertationsstil und die vielen Wiederholungen zu Ermüdungserscheinungen beim Verfasser dieser Rezension führten. Von einigen solchen Schönheitsfehlern abgesehen, ist *Kinoarchitektur im Dritten Reich* ein bahnbrechendes Werk, das unser Verständnis der Film und Kinolandschaft im Dritten Reich wesentlich erweitert, da es uns eine Sicht von unten, d.h. vom Standpunkt der Benutzer, erlaubt.

Jan-Christopher Horak
(Pasadena, CA)