



Bernhard Groß
Vrääth Öhner
Drehli Robnik

Film und (Hg.)
Gesellschaft
denken mit
Siegfried
Kracauer

T U R I A + K A N T

Zwischen Raum und Raum

Mit Siegfried Kracauer über gleichwertige Dinge,
alltägliche Architektur und
Kino als demokratische Öffentlichkeit

Gabu Heindl

[Architekten] sind nicht so sehr, wie der Kaufmann etwa, Vermittler zwischen den Dingen, sondern denken in den Dingen selber und mühen sich um deren Gestaltung, ihre Tätigkeit stiftet nicht unmittelbar Beziehungen zwischen den Menschen, sondern erstreckt sich auf die Schöpfung der Räume, in denen die Menschen leben, und stellt die Beziehungen her, die zwischen Raum und Raum sich als notwendig erweisen. (Kracauer 1923, S. 567)

Das schreibt 1923 der Filmkritiker, Gesellschaftstheoretiker und studierte Architekt Siegfried Kracauer über die Architekten (die er als ausschließlich männlich anspricht). Die Zeitungsartikel-Stelle liest sich wie eine frühe Formulierung seines prominenteren Konzepts eines »Denkens *durch* die Dinge« (»thinking *through* things«) in seinem Buch *Geschichte – Vor den letzten Dingen* (H, S. 192; G 2009, S. 210). Das bedeutet hier unter anderem nicht zwischen den Dingen zu vermitteln, sondern zwischen den Räumen: Beziehungen herstellen, die zwischen Raum und Raum sich als notwendig erweisen. Da gibt es ein Zwischen von Innen und Außen, zwischen warmen und kalten Räumen, zwischen öffentlichen und privaten, zwischen kommerziellen und nicht-kommerziellen Räumen, zwischen ähnlichen und unterschiedlichen Räumen. So auch bei Kracauer – und in meinem Text.

Denkanstoßend für Architektur und Urbanismus ist Kracauers Formulierung, architektonische Tätigkeit schaffe »nicht unmittelbar Beziehungen zwischen den Menschen«, sondern »Räume [...], in denen die Menschen leben«. Das steht fast in einem Gegensatz zur heutigen Rhetorik von Bau- und Planungsprojekten, bei denen so oft verkündet wird, wie sehr bei ihnen *der Mensch im Mittelpunkt steht*. Diese Behauptung, »den Menschen« in den Mittelpunkt stellen zu können, sollte uns kritisch stimmen. Nicht weil wir vielleicht antihumanistisch eingestellt sind.¹ Sondern weil eine solche Behauptung aus einer problematischen Machtposition heraus formuliert ist – besonders wenn öffentliche Räume geplant werden, in denen viele Menschen ihren

¹ Kracauer selbst ist ein *curious humanist*. So jedenfalls nennt Johannes von Moltke sein Buch über ihn: *The Curious Humanist. Siegfried Kracauer in America* (von Moltke 2016).

Alltag verbringen werden (müssen). Den Menschen ins Zentrum zu stellen, kann als Ablenkung dienen: Ablenkung davon, dass Techniken, Praktiken, Institutionen zu hinterfragen, zumindest ins Denken einzubeziehen sind.

Mehr als von Menschen handelt Kracauers Zitat ja von Räumen und Dingen. In gewisser Weise sind die Dinge ein Raum: Sie sind der Raum, in dem die Architekt*innen denken. Sie »denken in den Dingen selber«. Was heißt es also, nicht zwischen den Dingen zu vermitteln, sondern in ihnen selber zu denken? Denken durch die Dinge, »anstatt über ihnen« (so die alte Übersetzung von Kracauers *Geschichte*: G 1971, S. 180), heißt, dass das Denken mitten durch die Dinge passiert, nicht über den Dingen steht wie ein unparteiischer Schiedsrichter, der eben vermittelnd eingreift in das Spiel der Dinge (vgl. auch Robnik 2018). Die Sprache oder ein Planungskonzept steht nicht hierarchisch über den Dingen, auch nicht über den Räumen. Dieses Ernstnehmen, Gleichwertig-Nehmen insbesondere der Dinge mit Raum-Charakter ist ergiebig: Damit ist eine enge Verbindung zwischen Fragen von Raum und Fragen von Gerechtigkeit (als Gegensatz zu Ungleichheit) angedacht.

Wir werden uns gleich Kracauers kritischem Denken über gebaute Räume, die ungerecht sind, weiter zuwenden. Zunächst möchte ich ein Naheverhältnis unterstreichen zwischen Kracauer und der Planungstheoretikerin Susan Fainstein, die sich heute mit *Gerechtigkeit als Planungsparameter* beschäftigt. Fainstein plädiert dafür, Gebäude, Architekturen, in ihrem Ergebnis zu betrachten, nicht anhand ihrer Intention. (Eine Intentionen-basierte Betrachtung ist im faktischen Alltag von Planungsdiskussionen die weitaus üblichere.) »When we think about planning for cities, therefore, we must realize that substance and procedure are inseparable. Open processes do not necessarily produce just outcomes.« (Fainstein 2009, S. 34) Dies ist vor allem eine Kritik an Jürgen Habermas' Konzept von idealen Redebedingungen, von herrschaftsfreier Rede, das eine wichtige Grundlage für Prozessgestaltungen und Partizipationsformen in der Stadtplanung darstellt. Gerade heutige neoliberale Stadtplanung ist reich, zum einen an Konzepten, die nach Fertigstellung eines Gebäudes gleich dessen Beschreibung liefern, zum anderen an vermeintlich inkludierenden Prozessabläufen: Das sind »kooperative Planungsverfahren«, die ihrer Behauptung nach alle Stakeholder*innen an einem Tisch versammeln. Fainstein (2009, S. 27) kritisiert, dass Habermas' Konzept Demokratie an *rationality* und *truth-telling* als Kriterien knüpft, sowie an die Annahme, eine »beste Entscheidung« verdanke sich der Kraft des besten Arguments in einem Diskurs.

Generell geht die Kritik am Partizipationsdiskurs dahin, dass gefragt wird: Wer spricht im partizipativen Prozess? Wer *darf* überhaupt sprechen? Die Macht des besseren Arguments entspricht meist der Macht derer, die gesellschaftlich anerkannte, also: hegemoniale Fähigkeiten zur Teilnahme, zum Darlegen »besserer Argumente« mitbringen. Sprich: Partizipationsprozesse reproduzieren Vorherrschaften und Vorlieben (auch Geschmäcker) von Mit-

telschichten. Kracauer hat vor und nach dem Aufstieg der Nazis in Deutschland viel über die tragende Rolle der Mittelschichten innerhalb politischer Herrschaft und Ungleichheit geschrieben. Und er hat auch seine Filmkritik und Filmtheorie immer *auch* im Sinn einer *anderen Öffentlichkeit* geschrieben, also einer Öffentlichkeit, die nicht abhängt von der »Befugnis« durch den bürgerlich rationalisierten Verstand.

Ich möchte im weiteren auf einige der vielen Texte eingehen, die Kracauer in den 1920ern unmittelbar zu Architektur und Bauprojekten (auch zu Ausstellungen über Städtebau, Wohnungsbau und Wohnkultur) verfasst hat. Kracauer bietet Impulse und aktualisierbare Potenziale für die Art von kritischer Analyse der gebauten Umgebung, die im heute vorherrschenden Architekturdiskurs, auch in der Lehre, zu kurz kommt. Kracauer beschäftigt sich mit räumlichen Alltagsdingen: Unterführungen, Straßen, Einkaufspassagen, Wärmestuben, Arbeitsämter. Das sind räumliche Pendants zu den »bedürftigen Dinge[n], de[n] schäbigen, verachteten, ihrem Zweck entfremdeten«, denen laut Adorno (1965, S. 108) Kracauers Denken gilt. Kracauers Blick auf gebaute Alltagsdinge eröffnet in ihnen Bilder des Sozialen. Etwa im Aufsatz »Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes« aus dem Jahr 1930:

Jede Gesellschaftsschicht hat den ihr zugeordneten Raum. [...] Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande gebracht, die sich ohne die störende Dazwischenkunft des Bewußtseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewußtsein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar. (Kracauer 1930b, S. 52)

Arbeitsnachweise – als solche wurden damals Arbeitsämter bezeichnet – werden in dem Aufsatz als Wartebereiche kenntlich: als Räume, in denen »das Warten beinahe zum Selbstzweck wird« (Kracauer 1930b, S. 55). Außerdem merkt Kracauer an, dass Arbeitsnachweise meist abseits urbaner Zentren liegen, also schwer erreichbar sind. Vor allem vermittelt er uns eine Analyseperspektive: Architekturen als Hieroglyphen zu entziffern, um den Grund der sozialen Wirklichkeit auszumachen. Seine Beschäftigung mit unscheinbaren Alltagsorten, mit Orten der Zerstreuung (wie dem Kino), mit »verachteten Dingen« akzentuiert die Frage nach einem »Grund« nicht im Sinn einer existenzialistischen Angelegenheit, sondern als Frage nach einem *politisch prekären Grund*. In Anknüpfung an die politische Theorie der Kontingenz und des Antagonismus (Laclau, Mouffe 1984; Marchart 2010) denke ich, dass mit dem Kracauerschen Grund eher eine Sedimentierung gemeint ist als eine Fundierung: Die Stadt ist somit verstanden als *Sedimentierung von Konflikten*, die sich ebenso ruhigstellen oder verdrängen (»verleugnen«) lassen wie sie immer wieder akut aufbrechen können. Wenn Sedimentierung

»Schichtung« impliziert und wenn Kracauer sagt »Jede Gesellschaftsschicht hat den ihr zugeordneten Raum«, dann sind diese Schichten nicht nur übereinander, sondern auch gegeneinander *gelagert*; sie müssen nicht unbedingt ausgeformte Klassen oder politische *Lager* sein (obwohl sie das immer wieder *auch* sind), aber sie sind doch soziale Gruppen in Konfliktverhältnissen. Konflikt heißt nicht, dass der soziale Raum durch ihn zerfällt: Sozialer Raum ist laut Kunsthistorikerin Rosalyn Deutsche produziert und strukturiert durch Konflikte: »conflict, far from [being] the ruin of democratic public space, is the condition of its existence.« (Deutsche 1996, S. xxiv)

Kracauers sozialen Räumen sind Konflikte und Kontingenzen ebenso eingeschrieben wie die *Träume der Gesellschaft*. Und auch ihre Alpträume: In einigen von Kracauers Aufsätzen über Gebäude und öffentliche Räume geht es um deren Unheimlichkeit (etwa in »Schreie auf der Straße«: Kracauer 1930c). Und es geht ganz konkret um ihre Funktion als Grab, das mitten in Wohn- und Alltagsbereichen moderner Großstädte auftaucht. Das kann einerseits ein Grab für hinweggefegte Dinge sein, wie das »kühle Marmormassengrab« für die verachteten, »verbannten« Waren-Gegenstände in der Einkaufspassage namens »Lindenpassage« (Kracauer 1930f, S. 24). Und dann ist da die bemerkenswerte Kombination zweier Gebäudetypen, die Kracauers autobiografischer Held Ginster in dem nach ihm benannten Roman während des Ersten Weltkriegs für ein Architekturbüro entwerfen soll. *Beziehungen zwischen Raum und Raum*: eine Arbeiter*innen-Wohnsiedlung und ein Ehrenfriedhof für gefallene Soldaten.² Dazu heißt es: Ginsters Vorgesetzter hätte

gegen die Ausbildung des Ehrenfriedhofs als eines Irrgartens nichts einzuwenden gewußt, aber Ginster verwarf auf einmal den Plan. Die Gräber wie Oster-eier zu verstecken – das Vorhaben war ihm für die allgemeinen Kriegszeiten zu zart. Sie forderten eine Anlage, in der sich ihre Schrecklichkeit wiederholte. Anstatt die bisherigen Skizzen zu benutzen, verfertigte Ginster daher mit Reiß-schiene und Winkel ein Friedhofssystem, das einer militärischen Organisations-tabelle glich. (Kracauer 1928a, S. 112)

Und auch die Arbeiterwohnsiedlung, die Ginster gegen Kriegsende plant, kippt in das Kehrseitenbild eines Massengrabes für das verdinglichte Proletariat:

Eine Arbeitersiedlung mußte Ginster entwerfen. [...] [Er] wunderte sich über die beabsichtigte Niedlichkeit um so mehr, als der Stadtbaurat ihm gegenüber die Arbeiter einmal als Gesindel bezeichnet hatte. Erst wurden sie erschossen und dann in die Gärtchen verpflanzt – [...] Widerstrebend zeichnete er luftige Räume, in denen das Gesindel sich später wahrscheinlich so glücklich fühlte,

² Kracauer selbst arbeitet 1915-1917 im Büro des Frankfurter Architekten Max Seckbach – u.a. an einem Ehrenfriedhof.

daß es sie mit dem Karabiner verteidigte. Freilich konnte man die Arbeiter auch nicht in Löchern unterbringen, aber richtig wäre gewesen, statt der bunten Glaskugeln Grabsteine im Garten aufzustellen. (Kracauer 1928a, S. 211)

Träume der Gesellschaft können aber auch *Utopien einer gerechteren Ordnung* meinen: Utopien, denen viele Projekte der modernistischen Architektur und Stadtplanung der 1920er Jahre nahestehen. Auch da gilt es, anhand von Planungen und neuen Bauformen Hieroglyphen zu entziffern. Kracauer liest 1927 in seiner Besprechung einer Ausstellung über das Neue Bauen den Ornament-Verzicht der neusachlichen Architektur als Zeichen eines Übergangs, und generell ortet er da Doppeldeutigkeit: Wird hier eine neue Art von Gesellschaft lesbar, die weniger abgetrennt und ungleich ist – oder vollzieht sich nur Anpassung der Wohnkultur an die kapitalistische Rationalisierung?

Häuser stehen im Raum und gehen ein Frage- und Antwortspiel nur in begrenztem Umfang ein. Vielleicht deutet wirklich die Anlage des Bebauungsplans und der immer wiederholte Versuch, durch das Einreißen von Zwischenwänden die frühere Insichgeschlossenheit des Einzelmenschen nach außen hin abzubauen, auf eine noch ungegebene Struktur der Gesellschaft vor: vielleicht soll er aber auch nur dem anonymen Sein des der kapitalistischen Wirtschaft verpflichteten Massenmenschen Ausdruck verleihen. Alle diese Entscheidungen sind mindestens doppeldeutig. (Kracauer 1927d, S. 638)

Eindeutiger ist Kracauer in seiner Hieroglyphen-Entzifferung und in der resultierenden Einschätzung dort, wo Architekturen sich ohne planhafte architektonische Intention ergeben. Die Art, wie er 1926 eine temporäre, quasi »zusammengeschusterte« Stehbar in Nizza beschreibt, liest sich wie ein Vorläufer der detaillierten Dia-Show-Darstellung und -Würdigung des verfallenen *Hotel Palenque* durch den Künstler Robert Smithson (1969-1972).³ Kracauer beendet den kurzen Stehbar-Text mit dem programmatischen Satz: »Der Wert der Städte bestimmt sich nach der Zahl der Orte, die in ihnen der Improvisation eingeräumt sind.« (Kracauer 1926b, S. 51) Das ist ein Satz, auf den ich mich gern im Rahmen meiner gegenwärtigen Arbeiten zur Stadtplanung beziehe, etwa in dem Stadtplanungsprojekt *Donaukanal Partitur*.⁴ Diese von der Stadt Wien beauftragten Entwicklungs- und Gestaltungsleitlinien für den Donaukanal sind an sich überhaupt nicht improvisiert, sondern resultieren aus einem akribischen Schreiben von Spielregeln und Planungen für den öffentlichen Raum am Kanal. Aber diese Planungen haben vor allem das Frei-

³ Über ein Reparaturgerüst in der Bar etwa schreibt Kracauer: »Vermutlich steht das Gerüst immer, wenn nicht an dieser Stelle, so an einer andern [...]«. (Kracauer 1926b, S. 50)

⁴ Gabu Heindl, Susan Kraupp: »Donaukanal Partitur. Gestaltungs- und Entwicklungsleitlinien für den Wiener Donaukanal« (<https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/e000012.pdf>, 10.7.2018).

halten von nicht-kommerziellen Uferzonen für nicht-planbare improvisierte Nutzung zum Ziel. Im Zentrum steht ein Plan für ein in jüngerer Zeit hip gewordenes Naherholungsgebiet (das entsprechend unter Druck durch Investoren-Pläne – kommerzielle, große, fixe Gastronomiebauten – geraten ist), ein Bauplan, den wir explizit einen *Nicht-Bebauungsplan* nennen.⁵

Eigenschaften der Stehbar wie auch des Wartebereichs eines Arbeitsamts (oder der Hotel-Lobby, über die Kracauer ebenfalls geschrieben hat) kommen zusammen im Kino-Foyer als modernem Ort der Massenkultur. Im Kino-Foyer geht es ums Warten: Als Schwellenraum des Kinobesuchs – im Foyer bin ich schon »im Kino«, aber noch nicht ganz – organisiert es die Bewegung eines Publikums »in den Film hinein« und »aus dem Film heraus«; es organisiert sie, indem es vor allem Platz schaffen muss, Raum geben muss für die wartende Masse an Leuten.⁶ Es ist der Warteraum einer sich kontingent, nicht notwendig so ergebenden Masse, einer *zerstreuten Masse*, wie Kracauer schreibt: »vom Bankdirektor bis zum Handlungsgehilfen, von der Diva bis zur Stenotypistin« sind alle »eines Sinnes« – sie sind im Kino und wollen in den Film. (Kracauer 1926a, S. 313)⁷ Ein Kino-Foyer ist ein Ort, wo wir auf »Andere« treffen, auf uns Unbekannte, wo sich im Ansatz Öffentlichkeit bildet. Das Foyer braucht genügend Raum, um als *leerer Raum* seinerseits auf Wartende zu warten. Es reiht sich also selbst unter die Wartenden ein.⁸

⁵ Dieser Bauplan, der gerade die Nichtbebauung als bauliche Maßnahme plant, hat Ähnlichkeiten zu dem, was Kracauer in seiner *History* als *nonsolution* bezeichnet: eine Lösung, die zur Tätigkeit das Moment der Unterlassung hinzufügt. Vgl. H, S. 129, sowie Robnik 2018.

⁶ Auch wer aus dem Kinosaal kommt, wartet – auf andere Besucher*innen oder im Übergang zu einem Heimweg, Lokalbesuch etc.

⁷ Wobei heute soziale und kulturelle Wahrscheinlichkeiten die Massen in Arthäusern und Multiplexen und letztere wieder je nach ihrer Lage unterscheiden (auf dem Land, in der Stadt – in welchem Stadtteil?).

⁸ Kracauers architektonisches Schaffen beginnt mit einem militärischen Ehrenfriedhof; sein Schreiben umfasst Essays über das Warten als Existenzweise und endet in *History* mit seinem Vergleich von Geschichtserfahrung, die das Verlorene und Vergessene erfasst, mit dem Aufenthalt in einem Vor- oder Warteraum. Kracauer musste als linker jüdischer Autor vor den Nazis aus Deutschland fliehen, ein Teil seiner Familie wurde von ihnen ermordet. *Beziehungen zwischen Raum und Raum*: Es hat seinen Sinn, dass ich, zeitgleich mit meiner Arbeit an dem Vortrag bei der Tagung zu Kracauers 50. Todestag, an einem baulichen Projekt gearbeitet habe, durch das ein Soldaten-Ehrenmal (mit Referenz auf den Ersten Weltkrieg, überformt von Austrofaschismus und Nationalsozialismus) umgewidmet wurde zum Ort des Gedenkens (Nicht-Vergessen) an Warteräume: Ich meine die Krypta, das Soldaten-Heldendenkmal im Äußeren Burgtor der Wiener Hofburg, in der im November 2016 die von mir architektonisch gestaltete Ausstellung *Letzte Orte vor der Deportation* eröffnet wurde; eine Ausstellung über vier recht zentral gelegene Wiener Sammellager, in denen die Nazis Jüdinnen und Juden bis zu ihrem Abtransport in die Vernichtungslager zusammenpferchten. Es ging in der Ausstellung also um »letzte Orte vor den letzten« (Vorräume zu den Gaskammern und Massenerschießungen), die heute wieder als Alltagsorte, etwa Schulen, mitten in der Stadt fungieren.

Über das »Kino in der Münzstraße« in Berlin schreibt Kracauer 1932: »Rechts in der Nische haust eine Art von Büfett, das den Raum zum Wartesaal stempelt« (Kracauer 1932c, S. 70f). Ein Kino-Foyer ist oft auch eine Stehbar, eine Gastwirtschaft. Aber im Sinn der wartenden Leere, die den Wartenden Raum geben kann, auch den Raum, sich zu zerstreuen, ist es mir wichtig, dass hier von »einer Art von Büffet« die Rede ist – und nicht von einer Event-, Vollwert- oder Großgastronomie.⁹ In meiner Planung des Umbaus des Foyers des Wiener Stadtkinos im Künstlerhaus im Jahr 2013 war es mir ein Anliegen – ein bisschen vergleichbar dem erwähnten »Nicht-Bebauungsplan« –, dass der Raum ästhetisch und baulich die Funktion artikuliert, dass Leute hier warten können, ohne konsumieren zu müssen. Eine Art von (großem) Büffet »haust« in der Ecke, während im Zentrum stolz die Kassa schwebt – als ein partieller Schwellenraum zu jenem Schwellen- und Schwebe-Raum namens Kino(-Situation): Das betont umso mehr die prägende Leere dieses Raums.

Leere zu bauen – durchaus in der Nähe zu Kracauers Votum für die Lücke, die Leere, das Loch, die *fissures*, die *nonsolution*... Darum ging es mir sowohl im Stadtkino-Foyer als auch schon 2008 beim Umbau der Kino-Vorräume – genauer: Eingang, Bar, Fassade – im Österreichischen Filmmuseum, ebenfalls in der Wiener Innenstadt. Zu den Mission Statements des Filmmuseums, auch auf einem Monitor in seinem Foyer, zählt das Selbstverständnis als eine »Republik der Bilder und Töne«. Diese *res publica* ist wörtlich zu nehmen, als öffentliches Ding: Das Kino ist Raum eines zerstreuten (relativ gestreuten, nie ganz vorstrukturierten oder ganz konzentrierten) Publikums; und es ist selbst auch ein Publikum, ein *publicum*, ein »Öffentliches«, öffentlicher Raum. In dem dann Bilder als öffentliche Dinge projiziert werden. Wir sind öffentlich inmitten dieser Dinge.

Diese Öffentlichkeit ist, so wie jede, nicht ohne Regeln.¹⁰ Sie ist aber auch nicht ohne Leere, ohne Löcher (zumindest in Kracauers Sinn). *Film als Loch in der Wand* hieß ein 2013 in Wien erschienener Sammelband zu Kracauer, Kino und Geschichte (Robnik, Kerekes, Teller, Hg., 2013). Als Raum mit dem Charakter einer doppelten Öffentlichkeit, der öffentliche Zugänglichkeit gewährleistet und als Projektionsraum Öffentlichkeit (Bilder-Republik) entstehen lassen kann, hat ein Kinosaal mindestens drei Löcher in der Wand: einen Ein- und Ausgang, einen Notausgang und das Loch in der Wand hinter dem Publikum, durch welches das Licht des Projektors fällt. Der Vorführsaal des Filmmuseums heißt *Unsichtbares Kino*: Unsichtbar ist er wegen der

⁹ Quasi als Restaurant mit angeschlossenem Lichtspielsaal, der dazu dient, die Wartezeit totzuschlagen, bis ein Tisch frei wird.

¹⁰ So wird etwa auf das Abschalten der Handys und v.a. auf technische Kriterien der Filmprojektion im Österreichischen Filmmuseum noch strenger geachtet als in den meisten Kinos.

Wand, die Dunkelheit bewirkt; aber er will vor allem ganz zur Leere, zum Loch werden, in das die Leute gehen und die Lichter der Filme fallen.

Keine Löcher – außer der rein funktionalen Tür – hat hingegen der *Archivraum* eines Kinos (so auch der des Filmmuseums in der Wiener Heiligenstädterstraße). Das Archiv ist dicht; es geht dort um Material, um Dinge, die heute besonders schützenswert und schutzbedürftig sind: die Filmrollen. Aber auch das Kino als öffentlicher Raum ist gegenüber heutigen Prozessen urbaner Gentrifizierung und neoliberaler Kapitalisierung ein schützenswertes Ding. Gerade, wenn Kinos mitten im für Investitionen profitablen Zentrum der Stadt liegen – wie etwa das Filmmuseum. Dennoch war mir wichtig, bei dessen Gestaltung nicht auf den feudalen, traditionellen Bollwerk-Charakter des Hofburg-Gebäudetrakts zurückgreifen, der dieses Kino beherbergt. Stattdessen zielte mein Umbau dezidiert auf »Löcher in der Wand«: darauf, die 2,5 Meter dicke Hofburg-Mauer durch Türen und Fenster (samt tiefer Sitznischen) zu öffnen. Diese Öffnung, diese Herstellung von erfahrbaren Beziehungen zwischen innen und außen, soll Kino als Öffentlichkeit bekräftigen.

Denn Beziehungen zwischen Raum und Raum – das heißt für Kino-Räume, mit Kracauer gesagt, schließlich zweierlei Nähe zwischen dem Projektionsraum und der »Straße«. Zum einen ist ein Kino ein Öffentliches auch in dem Maß, in dem es sozial durchlässig ist, Gastrecht pflegt – nicht »gastronomisch« gemeint, sondern wie das Österreichische Filmmuseum, das routinemäßig wohnungslosen und mittellosen Menschen Gratis-Eintritt in die Vorführungen einräumt. Zum anderen ist Film, so heißt es, ein *Fenster zur Welt*, der Kino-Foyer-Raum ist aber jedenfalls ein *Fenster zur Stadt*, aus dem sich schauen lässt, wenn der öffentliche Warte-Raum des Kinos genug Leere und Löcher in der Wand bietet. »Aus dem Fenster gesehen« zeigt sich, so Kracauer im gleichnamigen Text, die Stadt in ihrer Divergenz der gebauten Absichten, Raum und Raum, aus denen ein kontingentes urbanes Ganzes entsteht:

Man kann zwischen zwei Arten von Stadtbildern unterscheiden: den einen, die bewußt geformt sind, und den andern, die sich absichtslos ergeben. [...] Wo immer sich Steinmassen und Straßenzüge zusammenfinden, deren Elemente aus ganz verschieden gerichteten Interessen hervorgehen, kommt ein solches Stadtbild zustande, das selber niemals Gegenstand irgendeines Interesses gewesen ist. (Kracauer 1931b, S. 40)

