

**Zeitschrift:** Trans : Publicationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

**Herausgeber:** Departement Architektur der ETH Zürich

**Band:** - (2003)

**Heft:** 10

**Artikel:** Promenade cinématographique

**Autor:** Theodora, Pamela

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-918833>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Promenade cinématographique

Pamela Theodora

Eine abstrakte Raumplastik zieht sich durch eine Berliner Altbauwohnung. Die Architektur definiert sich hier nicht primär als Ort der Funktionserfüllung, sondern als Kunstwerk, das über seine eigene Gattung hinaus weist. Für das tastende Auge und den bewegten Körper erschließt sich der Raum als Bildsequenz aus Licht und Farbe, erzählt eine poetische Geschichte über das Bedürfnis zu lieben. Die Sinneserfahrung wirft Fragen auf, will in Worte übersetzt werden, fordert exemplarische Antworten. Wie gelangt das Foto zum Film, wie der Film zur Architektur? Und umgekehrt: Wie verweist die Architektur auf den Film, das Monumentale aufs Ephemere?

In einem spektakulären Experiment, den *Verwandlungen durch Licht* von 1936, bewies der Kameramann und Fotograf Helmar Lerski (1871-1956), mittels einer Serie von 140 Fotografien, daß sich aus einem einzigen Gesicht durch eine gezielte Lichtsetzung eine Unzahl völlig unterschiedlicher Charaktere modellieren ließ. Siegfried Kracauer war fasziniert von Lerskis Porträts des Bauzeichners Leo Uschatz und erwähnte sie in seiner 1960 in den USA erschienenen *Theory of Film*. Für ihn war die *Metamorphose* ein überzeugendes Beispiel dafür, wie radikal die Fotografie das Rohmaterial der Wirklichkeit verändern könne. Indem Lerski seine Erfahrungen als Kameramann in ein anderes Medium übertrug, erschloß er der Fotografie überraschende Ausdrucksmöglichkeiten. In den Gesichtern seiner Porträtsserie scheinen sich nacheinander die verschiedenen Charaktere zu entfalten, die das Modell bisher unerkannt in sich trug.

„Der Künstler versucht die Stabilität einer Gesellschaft im Namen seines Strebens nach dem Idealen zu stören: Die Gesellschaft strebt nach Stabilität, der Künstler dagegen nach Unendlichkeit“, schrieb der Filmregisseur Andrej Tarkowskij (1922-1986) in seiner Filmtheorie *Die versiegelte Zeit* (1984). Um dieser These künstlerischen Nachdruck zu verleihen, suggerierte Tarkowskij dem Kinopublikum die tatsächliche Aussetzung architektonischer Gesetzmäßigkeiten. In seinem Film *Stalker* von 1978 manifestiert sich das Leben als das merkwürdige

Gebiet der Zone, dessen räumliche Diskontinuitäten der Mensch erfolgreich bewältigen muß, damit sich ihm die Liebe als entscheidendes Charakteristikum seines eigenen Wesens offenbart. Das Rohmaterial manipulierte Tarkowskij so, daß der Film wirkt, als ob er in einer einzigen Einstellung gedreht sei. Das hilflose Tasten der Menschen in der sich nach unvorhersehbaren Gesetzmäßigkeiten verändernden Zone verstärkt der Regisseur durch die Idee einer einheitlichen Zeit. Mystischer und realer Raum verschmelzen, da beide derselben übergeordneten Gesetzmäßigkeit unterliegen.

Wie Lerskis *Metamorphose* bringt die eingangs erwähnte Raumskulptur des jungen Berliner Architekten Holger Kleine eine nahezu unendliche Serie von Bildern hervor. Bewegt sich das Auge, setzt sich das Kunstwerk in Gang. Während die indirekte Lichtführung die Konturen der Körper unkenntlich macht, scheinen sich farbige Oberflächen von der Architektur zu lösen. Es entstehen abstrakte Bilder, die das Räumliche unterdrücken. Durch ihren schnellen Wechsel vor dem tastenden, nach klar umrissenen Formen suchenden Auge, wirkt vor allem die Farbe. Wo das rote Band der Raumskulptur abreißt, um sich an anderer Stelle neu zu formieren, dominiert der konventionelle architektonische Raum der Altbauwohnung, so daß Alt und Neu eine überraschende Synthese eingehen. Während Tarkowskij dem Kinopublikum die reale Existenz seiner Filmräume vorspiegelt, verwandelt Holger Kleine sein architektonisches Rohmaterial in eine Sequenz begehbarer Bilder.

Auch wenn hier der theoretischen Analyse nicht die unmittelbar sinnliche Erfahrung folgen kann, läßt sich trotzdem in Worten die poetische Ahnung eines unzweifelhaft dionysischen Architekterlebnisses vermitteln:

Scharlachrote Bildhauerei aus Zeit, geweihte Wände, ein Spiegel schwebt quer vor dem Fenster. Grün dringt durchs Glas ins Interieur und hängt vibrierend im Raum. Der Blick ist auf die helle Spiegelfläche gebannt; Poesie und Sinnlichkeit. Langsam erkundet der Körper den



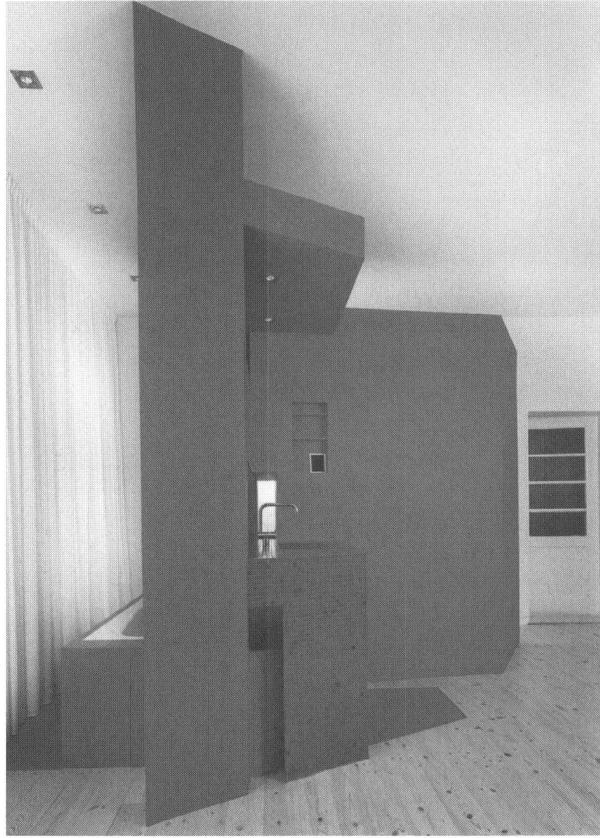


Bild von Werner Huthmacher

Plot: Schritt für Schritt, Blick für Blick verändert sich die Umgebung. Räume verschmelzen, erzeugen Körper, Flächen und Linien. Wie im Kino verdichten sich die Ereignisse zu Bildern. Die Schritte zögern. Farbspiele verfestigen sich zu protokollarischer Konkretheit – Rot, Grün, Blau lösen sich von der Fläche und kristallisieren sich im Raum. Die Farbe, nicht die Form erfasst das Gefühl, dringt ins Bewußtsein. Die Gegenstände bleiben ohne scharfe Konturen, unvollendet, zerfließen im Wechsel der Lichtwirkungen.

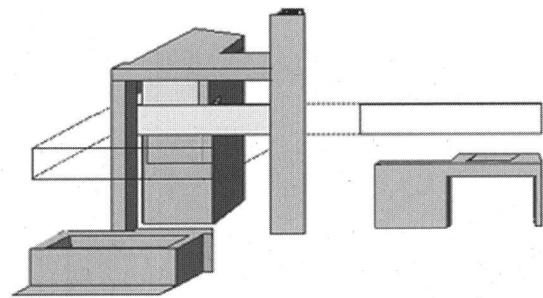
Wenn man einen Zusammenhang nicht vollständig erklärt, erlaubt man dem Publikum, das Fehlende mit Hilfe der eigenen Phantasie zu ergänzen. Dieses Prinzip, die *poetische Verknüpfung*, vertrat Andrej Tarkowskij in seinem Buch *Die versiegelte Zeit*. Tarkowskij träumte davon, das Leben in seiner Ganzheit darzustellen, es in einer Filmrolle zu versiegeln, damit alle jemals existenten Ereignisse gleichzeitig zugänglich würden. Die Unerreichbarkeit dieses Ziels war dem Filmregisseur natürlich bewußt. Um einen vollständigen Tagesverlauf im Film darzustellen, behalf er sich, indem

er ausschließlich das Bild des zentralen Ereignisses erzeugte, es aufscheinen ließ wie einen Baum im Nebel. Er überließ es der Fantasie des Zuschauers, den fehlenden Zusammenhang zu ergänzen.

Als wollte er Tarkowskis Strategie der poetischen Verknüpfung in die dritte Dimension übertragen, projiziert Holger Kleine die Metamorphosen des Tageslichts auf schwebende Farbflächen. Die architektonischen Lichtfänger schmiegen sich der äußeren Raumhülle an, um im nächsten Moment zu komplexen Raumgebilden zusammen zu fließen. Im Rhythmus von Licht und Schatten verlieren die architektonischen Objekte an Schärfe, gehüllt in pulsierende Farbe existieren sie von Moment zu Moment, eine Folge von Bildern. Die räumlichen Umriss sinken auf den Grund der Wahrnehmung, wo sie sich lediglich als Impuls abzeichnen. Der Wechsel der Tageszeiten, der Rhythmus dahin ziehender Wolken wird zum zentralen Ereignis, das den leuchtenden Oberflächen Leben einhaucht.

Die Magie des Films besteht in der Verschmelzung von Zeit und Materie. Im Zeiträffer träumt sich das Publikum in eine Erfahrungswelt, die außerhalb seiner täglichen Wirklichkeit liegt. Der Film zeigt die physische Welt in ihren Metamorphosen, unruhige Bilder auf der Suche nach statischer Festigkeit, auf dem Weg von der Leinwand ins Leben. Holger Kleines Raumskulpturen fischen nach Zeit. Körper begegnen einander, verschränken sich. Geometrien leuchten rot wie kantige Felsen im Sonnenuntergang. Das Nebeneinanderliegende verschmilzt, Schatten füllen die Zwischenräume. Auf den gekalkten Wänden des Altbau tanzen die Farbreflexe, zeichnen Zonen des Übergangs. Der Innenraum türmt sich zu einer Landschaft, durch die die Rhythmen der Zeit fließen.

Fast so wie Le Corbusier (1887-1965), der Magier der Moderne, beherrscht der junge Berliner Architekt die Alchemie des Lichts. Den Modernisierungsbedarf in den gebäudetechnisch aufwendigen Bereichen, Küchen und Bädern, nutzt er, um oszillierende Farbinseln in das Gewebe des Altbaus zu nähen. Anders als dem Erfinder der fenêtre en longeur steht Kleine allerdings nicht die Gebäudehülle für seine architektonischen Verwandlungen zur Verfügung. Der Architekt erweckt den gleichförmigen Bestand zum Leben, indem er diffuses Tageslicht auf farbige Raumskulpturen projiziert. Helligkeit perlts über Oberflächen, Schatten erstarren. Wo Le Corbusier das ewige Drama von Licht und Dunkel zelebriert, arbeitet Kleine mit behutsamen



Axonometrie der frei stehenden Raumskulptur

Zwischentönen. Kleines *promenade cinématographique* ist eine Reise in die Metamorphosen des farbigen Lichts im Raum.

Der Zugang zu der Wohnung im Süden Berlins liegt an einem lang gestreckten Flur. Hinter der Flurwand aus schichtweise gestaffelten, verschiebbaren Holzpaneelen mit einem Lacküberzug in verschiedenen Rottönen schimmert zum Hof hin die erste Farbinsel. Die Substanz der drei zur Straße hin orientierten Wohnräume ist kaum verändert. Stuckdecken, ein heller Rauhputz und rauhe Dielenböden schaffen Vertrautheit. Auf der anderen Seite, hinter dem changierenden Farbschleier der Flurwand befinden sich das Kinderbad und die Küche. Das polygonale Gefüge entzieht sich dem allumfassenden Blick, offenbart seine Gestalt nur in der Bewegung. Wände stürzen aufeinander zu, verändern die perspektivische Wirkung, der Raum gerät in Bewegung.

Vor den ausladenden Horizontalen der Küche, Regalen aus Holzplatten, schweben vertikale Paneele – die Rot töne des Flurs setzen sich hier fort – um sich auf der gegenüber liegenden Seite zu einer geschlossenen Schrankfläche zu verdichten. Längliche Rechtecke mit abgerundeten Ecken gewähren Eingriffe. Auf dem Fußboden leuchtet rotes Linoleum. Durch das Kinderbad neben dem Eingang verläuft eine Naht, die zwei Häute mit unterschiedlicher Textur und Farbe verwebt – die eine taubenblau glatt, die andere von einem rauen Teppich meergrüner Fliesen bedeckt. Durch einen Tunnel unter der Decke zieht ein grünlich leuchtendes Fenster Helligkeit aus der Küche, speit Tageslicht aus, das wie ein Schleier unter der Decke hängt. Die Verglasung einer weiteren Öffnung greift in die Fläche der Wand, diffuses Licht strahlt ins Blaue, Kanten springen vor und zurück, der winzige Raum dehnt sich ins Unendliche.

Am Ende des Flurs führen zwei schwebende rote Stufen in den tiefer gelegenen Seitenflügel. Hier ist der Wohnraum. Zwei Öffnungen unterschiedlicher Größe, die verbreiterte Tür des zur Strasse ausgerichteten Esszimmers und der Durchbruch zum Seitenflügel, markieren den hinteren Flurraum wie eine Vorbühne.

Das ungleiche Maß der Bühnenrahmen verfremdet die Perspektive.

Das an den Wohnraum grenzende Schlafzimmer wird von einer frei stehenden Raumskulptur beherrscht, der zweiten Farbinsel. Wie ein kubistisches Gemälde verweigert das Objekt räumliche Eindeutigkeit, der Vordergrund drängt nach hinten, das Hinten nach vorne, Formen durchdringen sich, öffnen Einblicke. An einigen Stellen breiten sich Fliesenflächen über den Boden wie gefrorene Schatten; die Vereinigung von Licht und Körpern erzeugt Komplexität. Vor dem Fenster lagert die Badewanne, deren kirschroter Fliesenmantel bis auf den Boden fließt. Aus ihrer Rückwand stülpt sich der Waschtisch, ragt in den Schlafraum, auf einem Netz zinnoberroter Fliesen perlts Wasser schräg über schwarze Sprenkeln. Ein geschlossen wirkender Kubus, dessen Eingang sich gegenüber der Wand des Altbau verbirgt, beherbergt einen winzigen Waschraum. Streifen in rot, blau, schwarz und rot jagen über seine seitliche Wandfläche, ein Zipfel meergrüner Fliesen dringt unter der Schiebetür in den offenen Durchgang. Innen zieht ein Fenster Helligkeit durch einen waagerechten Schacht, verwandelt das durch die Altbauwand einfallende Licht in bläulichen Schimmer. Auf den frei stehenden Installationsschacht gelagert, verläuft eine Konsole quer durch die Raumskulptur bis zur Wand des Waschraums. Sie trägt einen doppelseitigen Spiegel, in dem vor dem Fenster unter einem graublauen Himmel das Grün eines Baumes leuchtet.

Tarkowskij träumte davon, die Grenze zwischen Leinwand und Wirklichkeit zu überwinden, im Film die Welt zu riechen, auf der Haut ihre Feuchtigkeit oder Trockenheit zu spüren. Alles, was ihn bewegte, wollte er dem Zuschauer im Spiegel der Filmkunst mitteilen, um eine bisher unsichtbare Welt sichtbar zu machen. In seinem Film *Stalker* sind die Menschen auf der Suche nach einem Zimmer, durch das sich ihre geheimsten Wünsche erfüllen. Auf ihrer Reise durchqueren sie das seltsame Gebiet der Zone, ihr Leben, bis sie am Ende des Weges erkennen, daß nur diejenigen, die sich nicht vor der bewußten Auseinandersetzung mit ihren eigenen Gefühlen fürchten, der Entdeckung ihrer wahren Wünsche standhalten. Was der nach innen gerichtete Spiegel im letzten Zimmer der *promenade cinématographique* zeigt, bleibt daher der individuellen Fantasie überlassen, die ihr eigenes Universum unsichtbarer Möglichkeiten erzeugt.

Pamela Theodora ist Architektin und Assistentin am Lehrstuhl für Architekturtheorie an der TU Berlin.