Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge
XXI - 3/2011

Herausgeberkollegium

Ulrike Vedder (Geschäftsführende Herausgeberin, Berlin)
Alexander Košenina (Hannover)
Steffen Martus (Berlin)
Erhard Schütz (Berlin)

Sonderdruck

PETER LANG
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

ISSN 0323-7982

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2011
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern; info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Andrea Polaschegg

Auferstanden aus Ruinen. Die diskursive Babylonisierung Berlins im frühen 20. Jahrhundert

Dem einzig wahren Schützen auf dem Feld der Großstadtliteratur in großer Dankbarkeit gewidmet

Babylon ist ein Mythos und gar nicht wahr. Diese schlichte Einsicht zählt spätestens seit der in jeder Hinsicht programmatischen Doppelausstellung *Babylon. Mythos und Wahrheit,*[1] die im Sommer 2008 im Berliner Pergamonmuseum einem denkbar breiten Publikum präsentiert wurde, zum bundesrepublikanischen Allgemeinwissen. Alle babylonischen Türme und Huren, alle entsprechenden Tyrannen, Exzesse und Apokalypsen existieren – so lehren Ausstellungskonzeption und -katalog – einzig in unseren Köpfen und sind von hier aus wirkmächtig geworden, während das historische Babylon im wahrsten Sinne des Wortes eine ganz andere Baustelle ist.

Wenn nun dieselbe Ausstellung auch daran erinnert hat, dass bereits seit gut einhundert Jahren Diskursgeschichte Babylon und Berlin immer wieder in eine mehr als nur alliterative Beziehung zueinander gesetzt worden sind,[2] dann lässt sich unschwer erraten, dass die Kopplung der beiden Städte ebenfalls der Sphäre des Mythos angehört – des „Mythos Metropole"[3], um genau zu sein, in den sich Berlin seit geraumer Zeit so emsig einschreibt wie keine andere Stadt Europas, von seinen Metropolen ganz zu schweigen.[4]

Nun ist für die heutige Sinnfälligkeit der berlin-babylonischen Assoziation keine Epoche so konstitutiv wie diejenige, in der diese Verbindung zum ersten Mal hergestellt worden ist und die auch den entscheidenden historischen Bezugspunkt für Berlins eigenen Mythos als Metropole bildet: die blattgoldenen 20er Jahre.[5] Erst im Laufe der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gewann die Stadt schließlich jene sprachliche, soziale und ethnische Vielfalt, jene kulturelle Komplexität und architektonische Größe, jenes Maß an Kommerzialisierung, Kriminalität und institutionalisiertem Vergnügen, die für jedwede konzeptionelle Analogisierung urbaner Cluster mit dem antiken Babylon die notwendigen Bedingungen darstellen.

Was ich in diesem Beitrag verfolgen will, ist also die diskursive Babylonisierung Berlins im frühen 20. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Selbstinszenierung der Stadt als Metropole, einer Inszenierung, die auch oder gerade zu Beginn des 21. Jahrhunderts

1 Moritz Wullen, Günther Schauerte (Hrsg.): Babylon. Mythos & Wahrheit. Eine Ausstellung der Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin mit Unterstützung der Staatsbibliothek zu Berlin. Katalogband: Mythos, Berlin 2008; Joachim Marzahn, Günter Schauerte (Hrsg.): Katalogband: Wahrheit, Berlin 2008.

2 Vgl. Hanna Strzoda: Berlin – Babylon. In: Babylon. Mythos (wie Anm. 1), S. 215–224.

3 Vgl. dazu exemplarisch die Beiträge in: Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann, Walter Prigge: Mythos Metropole, Frankfurt a. M. 1995; Franziska Bollerey: Mythos Metropolis. Die Stadt als Sujet für Schriftsteller, Maler und Regisseure, Berlin 2006, S. 23–34.

4 Zur langen Tradition Berlins als „eingebildete Metropole" vgl. Michael Bienert: Die eingebildete Metropole. Berlin in den Feuilletons der Weimarer Republik, Stuttgart 1992, S. 93–136.

5 Die aktuellen Spuren dieses metropolitanen Gründungsmythos verfolgen: Michael Bienert, Elke Linda Buchholz: Die Zwanziger Jahre in Berlin. Ein Wegweiser durch die Stadt, Berlin 2005.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

offenbar noch immer dann am besten funktioniert, wenn die wilden 20er Jahre historisch Pate stehen. So scheint es alles andere als ein Zufall zu sein, dass im offiziellen Musik-Video[6] zur Berlin-Hymne *Dickes B*[7] des „mobilen Reggae-Sondereinsatzkommandos"[8] *Seeed* aus dem Jahre 2001 die Bandmitglieder im Swing-Style der 20er Jahre durch die Stadt ziehen *(vgl. Abb. 1)*.

Abb. 1: Filmstill aus dem offiziellen Video zu Seeeds *Dickes B* mit Brandenburger Tor (2001).

Angetan mit Einreihern, Fedoras und Homburgern dubben sich Peter Fox und seine Kapelle in diesem Clip von einem haupt- und großstädtischen *lieu de mémoire* zum nächsten, wobei Regisseur Daniel Harder[9] durch den effektvoll in die ironische Metropoleninszenierung einmontierten Namenszug eines bekannten Kreuzberger Kinos *(vgl. Abb. 2)* eben jene raumzeitliche Schleuse öffnet, die das Berlin der Jahrtausendwende einmal mehr mit dem der 1920er Jahre und beides mit der mesopotamischen Metropole Babylon verbindet:

Abb. 2: Filmstill aus dem offiziellen Video zu Seeeds *Dickes B* mit Kino *Babylon* in Berlin-Kreuzberg (2001).

6 <http://www.youtube.com/watch?v=GYK-NfOo7b4>; zuletzt: 28.4.2011.

7 Erschienen auf dem Album *New Dubby Conquerors.* Downbeat Records (Warner) 2001, Regisseur des Videos: Daniel Harder.

8 <http://de.wikipedia.org/wiki/Seeed>; zuletzt: 28.4.2011. Vgl. zur Band ferner: Olaf Karnik, Helmut Philipps: Reggae in Deutschland, Köln 2007, S. 162–167; Rainer Bratfisch: Das große Reggae-Lexikon. Rastas, Riddims, Roots & Reggae. Vom Ska zum Dancehall. Die Musik, die aus Jamaika kam, Berlin 2003, S. 480–482.

9 Zu Harders Videographie vgl. <http://onlinemusikvideos.com/director/daniel%20harder>; zuletzt: 28.4.2011.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Das 1955 als *Helo* eröffnete, 1975 schließlich in *Babylon* umbenannte Lichtspielhaus am Kottbusser Tor, an dem Harder die *Seeed*-Mitglieder so symbolträchtig vorbeiradeln lässt, hatte sich nämlich durch seinen Namenswechsel als Westberliner Pendant zum berühmten – und heute noch bespielten – Kino *BABYLON* am Ostberliner Rosa-Luxemburg-Platz ausgewiesen, das im Jahre 1927 vom sicher nicht minder berühmten Architekten Hans Poelzig entworfen und 1929 – dem Geburtsjahr des Tonfilms – als letztes großes Stummfilmkino der Stadt gebaut worden war[10] *(vgl. Abb. 3)*.

Abb. 3: Historische Fotografie des Kinos *BABYLON* am Rosa-Luxemburg-Platz (damals: Bülowplatz) in Berlin-Mitte (1929).

Mit seinen ursprünglich rund 1.500 Plätzen und seiner von der damaligen Fachpresse frenetisch gefeierten, zweimanualigen Philipps-Kino-Orgel mit insgesamt 53 Registern und verschiedenen Effekten[11] präsentierte sich das *BABYLON* bei seiner Eröffnung bereits selbst als Prestigeobjekt. Darüber hinaus aber war das Poelzig'sche Lichtspielhaus integraler Bestandteil eines städtebaulichen Großprojekts der 1910er und 1920er Jahre mit dem Ziel einer systematischen Flächensanierung und Gentrifizierung des Stadtgebiets nordwestlich des Alexanderplatzes.[12]

10 Zur Architektur und Geschichte dieses – nach dem *Capitol* in Charlottenburg (1925) – zweiten Kinos Poelzigs in Berlin vgl. Michael Hanisch: Das Babylon. Geschichten um ein Berliner Kino – mit Abschweifungen, Berlin 2002; Peter Boeger: Architektur der Lichtspieltheater in Berlin. Bauten und Projekte 1919–1930, Berlin 1993, S. 114–121; Sylvaine Hänsel, Angelika Schmitt (Hrsg.): Kinoarchitektur in Berlin, Berlin 1995, S. 13, 103 f.

11 Vgl. die Quellen in Hanisch (wie Anm. 10), S. 10 f.

12 Zur Geschichte dieses städtischen Sanierungsprojekts s. u.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Durch das Prisma eben dieses Kinos und seiner ästhetik-, sozial-, wissenschafts- und politikgeschichtlichen Reflexionen hindurch will ich nun einige Verbindungslinien zwischen Berlin und Babylon im frühen 20. Jahrhundert nachzeichnen, die analytische Nase stets im Wind des Mythos, und auf diese Weise ein diskursgeschichtliches Feld umreißen, das sich bei genauerem Hinsehen als ebenso spannungsreich wie symptomatisch erweist. Dabei nehmen meine Überlegungen in einer sehr simplen Frage ihren Ausgang. Sie lautet: Was legte es ausgangs der 1920er Jahre nahe, einen renommierten Kinoneubau in einem architektonisch, sozial und ökonomisch systematisch aufgewerteten Bezirk Berlins ausgerechnet *BABYLON* zu nennen?

Dass sich diese Namensgebung, deren tatsächlicher Erfinder nicht überliefert ist und die sich auch den Berliner Zeitgenossen nicht unmittelbar erschloss,[13] alles andere als von selbst versteht, zeigt bereits ein kursorischer Überblick über die gängigen Namen deutscher Lichtspielhäuser des frühen 20. Jahrhunderts:[14] Nicht nur im Berlin jener Zeit ist „Babylon" ein Solitär, auch deutschlandweit handelt es sich – von einer Gründung in Hagen aus dem Jahr 1996 und einem älteren Kino in Fürth abgesehen – um ein Unikum. Dabei weist die dominierende Namenssemantik der Berliner Lichtspielhäuser in den 1910er und 20er Jahren durchaus Felder auf, die sich mit dem ‚Babylonischen' überschneiden, an entscheidender Stelle aber eben nicht decken. Drei verschiedene Tendenzen lassen sich an der cineastischen Namensgebung jener Jahrzehnte ablesen:[15] Zunächst rekurriert ein großer Teil der Kinos[16] auf die Antike und trägt Götternamen wie *Apollo* oder wahlweise *Phöbus*, *Amor*, *Diana* oder *Minerva*. Von der grundsätzlichen Tendenz jener Zeit, das Lichtspielhaus als hochkulturelle Institution zu etablieren, zeugen überdies die weitverbreiteten Musennamen *Thalia* und *Urania*, hinzu tritt Klangvolles wie *Delphi, Orpheum, Helios* und – natürlich – *Capitol* und *Colosseum*. Dabei mag die besondere Prominenz dieser letzten beiden Namen unter den Filmtheatern der Stadt auch darauf zurückzuführen sein, das sich in *Capitol* und *Colosseum* die antike Kinonamenstradition mit einer zweiten verbindet; einer Semantik von Palästen, Opern und Hotels, in der sich Glamour mit Gigantik paart. Exemplarisch genannt seien hier nur der *Kristall Palast* (1900), das *Scala* (1908), das *Excelsior* (1912) und zwischen 1916 und 1927 ganze acht *Alhambra*s im Berliner Stadtgebiet. Auch diese auffällige Prominenz der andalusischen Palastanlage unter den Lichtspielhäusern scheint auf der Verbindung zweier Namenstraditionen zu beruhen. Hier fällt die Tendenz zum Rekurs auf glamouröse Monumentalbauten mit einem ebenso augenfälligen Hang zum Orientalismus in der cineastischen Namensgebung zusammen. Neben *Alhambra* sind die beliebtesten orientalisierenden Namen *Aladdin* und *Fata Morgana* – als Namen für *Licht*spielhäuser im Zeichen der Illusion freilich nicht überraschend.

13 Hanisch (wie Anm. 10), S. 12.

14 Zu Berlin vgl. Hänsel, Schmidt (wie Anm. 10), S. 262–284; übergreifend: Thorsten Lorenz: Das Kino in seiner geschichtlichen Entwicklung. In: F.-J. Leonhard (Hrsg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, Berlin, New York 2001, S. 1084–1092, hier S. 1089.

15 Vgl. Paul Zucker, G. Otto Sindt: Lichtspielhäuser. Tonfilmtheater, Berlin 1931, bes. S. 24–110.

16 Ich beziehe hier nur Lichtspielhäuser nach dem um 1910 stattfindenden architektonischen „Schritt vom Ladenkino zum Saalbau" (Hänsel, Schmitt [wie Anm. 10], S. 7) und der damit korrespondierenden Verbürgerlichung des Kinos und seiner Besucher mit ein.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Somit breitet sich um die Berliner Filmbühnen der 1910er und 20er Jahre ein nomineller Assoziationsraum aus, der durch ein enges Wechselspiel von Antike, glamouröser Monumentalarchitektur und Orient konstituiert wird, und der auf den ersten Blick ein „Babylon" als prädestinierte Schnittmenge aller drei Traditionslinien erscheinen lässt, gleichsam als autogenerierter Effekt der Assoziationslogik selbst.

Doch ausgerechnet die Verwendung Babylons in der Großstadtästhetik des frühen 20. Jahrhunderts macht zunächst einen Strich durch diese semantische Rechnung: Bereits eine kursorische Lektüre der berühmtesten literarischen Babylonisierung Berlins, dem sechsten bis neunten Buch von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* – im selben Jahr erschienen, in dem das *BABYLON*-Kino den Betrieb aufnahm –, macht unmissverständlich deutlich, dass *dieses* Babylon für eine Selbstinszenierung dezidiert bürgerlicher Filmpaläste gänzlich ungeeignet war. Schließlich waltet hier die Konnotation der mesopotamischen Metropole mit Zerstörung, Verwirrung, Prostitution und Tyrannei vor, die Döblin in seinem Roman durch die Montage transformierter Zitate aus der Offenbarung des Johannes (Off 17,1–6)[17] eindrucksvoll ins literarische Bild setzt:

> Und nun komm her, du, komm, ich will dir etwas zeigen. Die große Hure, die Hure Babylon, die da am Wasser sitzt.[18]
> Da sitzt am Wasser die große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden. Wie sie sitzt auf einem scharlachroten Tier und sieben Häupter hat und zehn Hörner, das ist zu sehen, das mußt du sehen. Jeder Schritt von dir freut sie. Trunken ist sie vom Blut der Heiligen, die sie zerfleischt.[19]

Während bereits die visionäre Gewaltästhetik des biblischen Prätexts eine Babylon-Allegorie realisiert, die sich gegen jede Affirmation sperrt, steigert Döblin dieses Bild zusätzlich ins – im Wortsinne – Ungeheuerliche. Dabei eliminiert er zunächst die politisch-allegorische Dimension der biblischen Hure Babylon, „mit welcher", so die Johannesoffenbarung, „gehurt haben die Könige auf Erden" (Off 17,2), um in einem zweiten Transformationsschritt die biblische Hure und ihr Reittier dergestalt übereinander zu blenden, dass die „sieben Häupter" und „zehn Hörner" des „scharlachfarbenen Tiers" (Off 17,3) jetzt die Frau selbst zieren, deren monströse Gestalt die im

17 In der revidierten Fassung der Lutherbibel von 1912 lautet die entsprechende Passage (Off 17,1–6): „Und es kam einer von den sieben Engeln, die die sieben Schalen hatten, redete mit mir und sprach zu mir: Komm, ich will dir zeigen das Urteil der großen Hure, die da an vielen Wassern sitzt; mit welcher gehurt haben die Könige auf Erden; und die da wohnen auf Erden, sind trunken geworden von dem Wein ihrer Hurerei. Und er brachte mich im Geist in die Wüste. Und ich sah ein Weib sitzen auf einem scharlachfarbenen Tier, das war voll Namen der Lästerung und hatte sieben Häupter und zehn Hörner. Und das Weib war bekleidet mit Purpur und Scharlach und übergoldet mit Gold und edlen Steinen und Perlen und hatte einen goldenen Becher in der Hand, voll Greuel und Unsauberkeit ihrer Hurerei, und an ihrer Stirn geschrieben einen Namen, ein Geheimnis: Die große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden. Und ich sah das Weib trunken von dem Blut der Heiligen und von dem Blute der Zeugen Jesu. Und ich verwunderte mich sehr, da ich sie sah." (Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments mit erklärenden Bemerkungen nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1912.)

18 Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf, Nachwort v. Walter Muschg, München ^{24}1980, S. 211.

19 Ebenda, S. 262.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Prätext bereits in der Vergangenheit gemordeten „Heiligen" schließlich an Ort und Stelle „zerfleischt".

Mit dieser (Re-)Animation der biblischen Babylon-Allegorie greift Döblin eine intertextuelle Strategie auf, die Fritz Lang zwei Jahre vor Erscheinen von *Berlin Alexanderplatz* bereits filmästhetisch durchgespielt hatte. Bekanntlich zieht sich durch die gesamte Film-Welt des 1927 in Berlin uraufgeführten *Metropolis* ein Subtext des biblisch tradierten Babylon, besonders dominant in Form des babylonischen Turms (Gen 11), in dem auf filmischer Handlungsebene das Machtzentrum des totalitären Stadt-Stände-Staates angesiedelt ist und der zugleich als Synekdoche der Großstadtarchitektur und als Allegorie der menschlichen Hybris fungiert.[20] Vor dem Hintergrund dieses Filmarchitektur gewordenen Babylon-Mythos ruft Fritz Lang dann einen zweiten auf, den er zunächst als lebendes Bild inszeniert, um ihn dann in Bewegung zu setzen: Am Ende des *Zwischenspiels* verkörpert sich eine Illustration der Hure Babylon aus einer (im Film wiederholt als verdinglichter Prätext präsentierten) Bibel halluzinär zur dreidimensionalen Gestalt der Maschinen-Maria, die als Allegorie und zugleich als Medium der Verführung in der Filmhandlung wirksam wird und als solche die Apokalypse gleichsam herbeitanzt *(vgl. Abb. 4)*.

Abb. 4: Filmstill aus Fritz Langs *Metropolis* (1927) mit Brigitte Helm als Maschinen-Maria.

Umfassender noch als Döblin hat Fritz Lang den biblischen Mythenpool Babylon zur effektvollen Inszenierung von Verführung, Hybris, Tyrannei und Zerstörung genutzt und das Ganze derart eng an das Moment des Metropolitanen gekoppelt, dass eine symbolische oder konzeptionelle Babylonisierung der Großstadt jenseits apokalyptischer Assoziationen für die 1920er Jahre als kaum mehr vorstellbar erscheint.

Und dennoch ist es ausgerechnet ein markiert bürgerliches Großstadtkino, das zwei Jahre nach der Uraufführung von *Metropolis BABYLON* genannt wird und damit einen Namen erhält, der – im Unterschied zu dem aller anderen Lichtspielhäuser – einen nicht allein ambivalenten, sondern sogar katastrophalen Subtext besitzt. Tatsächlich existiert im Berlin jener Jahrzehnte nur ein einziges weiteres Filmtheater, dessen Name Katastrophales impliziert, dabei interessanterweise wiederum ins antike Zweistromland weist und den entscheidenden Hinweis auf eine berlin-babylonische Verbindung des frühen 20. Jahr-

20 Vgl. dazu Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf: Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur, Stuttgart, London 2000.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

hunderts gibt, die zumindest prätendiert, den „Mythos" Babylon gerade nicht fortzuschreiben, sondern an seine Stelle – um die Diktion der eingangs erwähnten Berliner Ausstellung wieder aufzunehmen – die „Wahrheit" zu setzen.

Die Rede ist von den bereits 1912 eröffneten *Erra-Lichtspielen* in der Prenzlauer Allee 87, die heute nicht mehr existieren.[21] Die Hintergründe dieser Namensgebung liegen zwar ebenso im Dunkeln wie die Geschichte des kleinen Kinos selbst, doch ist mir nur eine einzige Belegung des Namens bekannt: Bei Erra handelt es sich um einen altbabylonischen Kriegs- und Pestgott. Von ihm berichtet das gleichnamige akkadische Epos,[22] dass er bei seinem Versuch, Marduk – den Stadtgott Babylons und Weltenherrscher – um seine Herrschaft zu betrügen, Krieg, Krankheit und Zerstörung über die Stadt bringt.

Die erste vollständige deutsche Übersetzung des Epos wurde zwar erst 1915 publiziert, also drei Jahre nach der Gründung der *Erra-Lichtspiele*. Doch seine Inhalte kursierten bereits Jahre vorher – und zwar keineswegs nur innerhalb der entsprechenden Wissenschaften. Es waren Theologen und Altorientalisten wie Friedrich Delitzsch und Erich Ebeling,[23] die zu Beginn des Jahrhunderts in zahlreichen öffentlichen Vorträgen das antike Babylon, seine neu entzifferten Keilschriften und seine Dichtung in der Berliner Öffentlichkeit verbreiteten und damit auf immenses Interesse stießen.

Tatsächlich lässt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein wahrer Boom des historischen Babylon diagnostizieren, und dies vor allem in Berlin. Zusätzlich zu den bahnbrechenden philologischen Forschungen auf babylonisch-sumerisch-assyrischem Feld,[24] führte seit 1899 schließlich die Deutsche Orientgesellschaft unter Robert Koldewey an der Stätte des Alten Babylon ihre berühmten archäologischen Grabungen durch.[25] Diese Grabungen waren Teil eines von Kaiser Wilhelm II. massiv geförderten nationalen Prestigeprojekts auf dem Feld des babylonisch-assyrischen Altertums, dessen archäologische Erschließung bereits in den 1840er Jahren unter französischer Führung begonnen und mit der britischen Entdeckung der Ruinen von Ninive[26] ihren vorläu-

21 Nachweis in: Hänsel, Schmitt (wie Anm. 10), S. 273.

22 Vgl. Art.: Irra (Erra) – Epos. In: D. O. Edzard (Hrsg.): Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, begr. v. Erich Ebeling u. Bruno Meissner, fortgef. v. Ernst Weidner u. Wolfram von Soden, Bd. 5, Berlin, New York 1980, S. 166–170.

23 Vgl. Art.: Ebeling, Erich. In: Ebenda, Bd. 2, Berlin, Leipzig 1938, S. 265; Art.: Delitzsch, Friedrich. In: Ebenda, S. 198.

24 Vgl. die Beiträge in Johannes Renger (Hrsg.): Babylon. Focus mesopotamischer Geschichte. Wiege früher Gelehrsamkeit, Mythos in der Moderne. 2. Internationales Colloquium der Deutschen Orient-Gesellschaft. 24.–26. März 1998 in Berlin, Saarbrücken 1999.

25 Vgl. dazu Margarete van Ess: Koldewey. Pionier systematischer Ausgrabungen im Orient. In: R.-B. Wartke (Hrsg.): Auf dem Weg nach Babylon. Robert Koldewey. Ein Archäologenleben, Mainz 2008, S. 91–103; Art.: Koldewey, Robert. In: Reallexikon der Assyriologie (wie Anm. 22), Bd. 6, Berlin, New York 1983, S. 182; Walter Andrae: Babylon, die versunkene Weltstadt und ihr Ausgräber Robert Koldewey, Berlin 1952; zu den Grabungen der deutschen Orientgesellschaft vgl. Gernot Wilhelm (Hrsg.): Zwischen Tigris und Nil. 100 Jahre Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Vorderasien und Ägypten, Mainz 1998.

26 Austen Henry Layard: Niniveh and its Remains. With an Account of a Visit to the Chaldean Christians and Kurdistan, and the Yezidis, or Devil-worshippers, and an Equiry into the Painters and Arts of the Ancient Assyrians, 2 Bde., London 1848–1849 (dt.: Niniveh und Babylon. Nebst Beschreibung seiner Reisen in Armenien, Kurdistan und der Wüste, übers. v. Theodor Zenker, Leipzig 1856).

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

figen Höhepunkt erreicht hatte.[27] Entsprechend groß war der Nachdruck, mit welchem nach der Reichsgründung von deutscher Seite auch und gerade hier die Archäologie als „Eroberungswissenschaft"[28] vorangetrieben wurde. Bereits 1903 trafen die ersten der insgesamt 399 Kisten mit Reliefziegeln, Ornamenten und Wandstücken in der Vorderasiatischen Abteilung des Berliner Museums ein, die dann bis 1930 zum babylonischen Ischtar-Tor und zur Prachtstraße im heutigen Pergamon-Museum zusammengesetzt wurden und dort noch immer zahlreiche Besucher anziehen.[29]

Während der gesamten Zeit berichtete die Berliner Presse regelmäßig über spektakuläre Funde bei den babylonischen Grabungen und über nicht weniger spektakuläre Rekonstruktionen in diesem Zusammenhang, wie etwa die des legendären Turms von Babel.[30] Auch Ansichten des Ischtar-Tores waren lange vor seiner Rekonstruktion durch das Vorderasiatische Museum im Umlauf *(vgl. Abb. 5)*.[31]

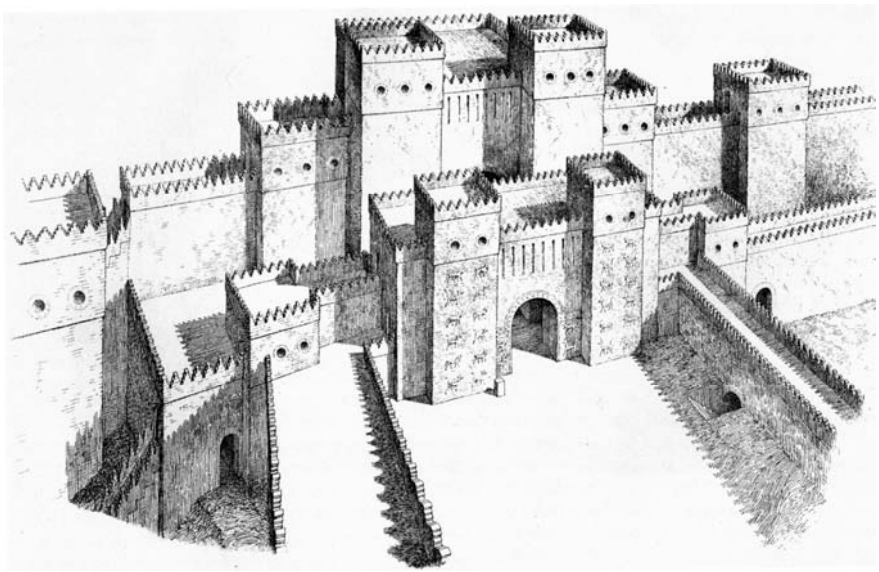


Abb. 5: Rekonstruktion des Ischtar-Tores (1918), Zeichnung von Alfred Bollacher.

Neben den deutschen Ausgrabungen wurde das öffentliche Interesse an der babylonischen Antike in den 1910er und 20er Jahren noch durch ein zweites diskursives Ereignis angefacht, das heute in der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung als „Babel-

27 Vgl. David Stronach, Kim Codella: Niniveh. In: E. M. Meyers (Hrsg.): The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Ancient Near East, Bd. 4, New York u. a. 1997, S. 144–148.

28 Franz Georg Meier: Archäologie als Eroberungswissenschaft des 19. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis Schliemann, Opladen 1992.

29 Vgl. dazu Nicola Crüsemann u. a.: Vorderasiatisches Museum Berlin. Geschichte und Geschichten zum hundertjährigen Bestehen, hrsg. v. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2000, S. 23–32.

30 Vgl. die Abbildungen in Wartke (wie Anm. 25), S. 116, 133.

31 Robert Koldewey: Das Ischtar-Tor von Babylon. Nach den Ausgrabungen durch die Deutsche Orientgesellschaft, Leipzig 1918.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Bibel-Streit" verhandelt wird. Dabei handelt es sich um einen zunächst theologisch-altorientalistischen Disput, der mit einer Vortragsreihe gleichen Titels von Friedrich Delitzsch im Jahre 1902 begann, die Grenzen des wissenschaftlichen Diskurses und seiner Institutionen aber bald überschritt und noch Jahrzehnte später in öffentlichen Debatten und in der Literatur weiterwirkte.[32] Die zentrale These Delitzschs, der von Kaiser Wilhelm II. uneingeschränkt unterstützt wurde,[33] lautete – sehr verkürzt –, dass weite Teile der Erzählungen des Alten Testamentes babylonischen Ursprungs seien, wodurch nicht allein der Offenbarungscharakter der Bibel in Frage stand – dies freilich nicht zum ersten Mal in der Geschichte der exegetischen Theologie –, sondern Babylon vor allem als Konkurrenzaltertum zur jüdisch-hebräischen Antike aufgebaut wurde und so in gewisser Weise zum alternativen Ursprung der eigenen Kulturgeschichte avancierte.

Karl May war keineswegs der einzige deutsche Autor, der literarisch in diesem Streit Stellung bezog, wobei die wenig euphorische Aufnahme seines 1906 publizierten allegorischen Dramas *Babel und Bibel. Arabische Fantasia in zwei Akten*[34] durch das deutsche Publikum ganz sicher nicht dessen mangelndem Interesse am Thema zuzurechnen ist. Es wäre kurzschlüssig, die allgemeine Babylon-Begeisterung der 1910er und 20er Jahre als primäre Folge des Babel-Bibel-Streits zu lesen. Einen wichtigen Dynamisierungsfaktor bildet das darin ventilierte babylonische Kulturursprungsversprechen – zumal mit seiner kaiserlichen Segnung und mit dem jüdischen Altertum als ‚Gegenantike' – aber dennoch.

In jedem Fall machten die archäologischen und philologischen Entdeckungen des frühen 20. Jahrhunderts, unterstützt von Publizistik und Museumspolitik, mit Babylon eine neue Antike erfahrbar, die sofort ins diskursive Konkurrenzspiel um den Ursprung der eigenen Kultur eintrat und eine entsprechend große öffentliche Aufmerksamkeit garantierte.[35]

Die ästhetik- und imaginationsgeschichtlich entscheidenden Medien scheinen dabei zum einen das altorientalische Epos gewesen zu sein – neben dem genannten Erra- vor allem das 1891 erstmals ins Deutsche übersetzte Gilgamesch-Epos[36] –, zum anderen, und für die Geschichte des Kinos insgesamt sicher noch wirkmächtiger, die babylonische Monumentalarchitektur. Imaginativ beschleunigt durch die Narrateme des babylonischen Turms und der hängenden Gärten der Semiramis,[37] erhob sich diese Architektur während der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts aus den Grabungsstätten als „das wieder erstehende Babylon", wie Robert Koldewey seine mit Fotos,

32 Vgl. Friedrich Delitzsch: Babel und Bibel, 3 Bde., Leipzig 1902–1905. Vgl. dazu ausführlich: Reinhard G. Lehmann: Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit, Göttingen 1994.

33 Zum „Babel-Bibel-Streit als Politikum Kaiser Wilhelms II." vgl. ebenda, S. 211–230.

34 Freiburg 1906. Vgl. dazu Martin Schenkel, Bernhard Kosciuszko: Das Drama *Babel und Bibel*. In: G. Ueding (Hrsg.): Karl-May-Handbuch, Würzburg 2001, S. 473–477.

35 Die Geschichte dieser Ursprungskonkurrenzen, die mit der Epoche der Historisierung um 1800 beginnt, ist noch nicht geschrieben. Für das frühe 19. Jahrhundert vgl. Andrea Polaschegg: Athen am Nil oder Jerusalem am Ganges? Der Streit um den kulturellen Ursprung um 1800. In: A. Böhm, M. Sproll (Hrsg.): Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800, Würzburg 2008, S. 41–65.

36 Alfred Jeremias: Izdubar-Nimrod. Eine altbabylonische Heldensage, Leipzig 1891.

37 Vgl. dazu die beiden Überblicksartikel: Michael J. Seymour: Semiramis und die Wunder Babylons. In: Babylon. Mythos (wie Anm. 1), S. 231–243; Bernd Wolfgang Lindemann: Der Turm in der Baukunst. In: Ebenda, S. 245–252.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Skizzen und Zeichnungen aus dem Ausgrabungskontext reich bebilderte Studie von 1912 betitelte,[38] und wurde im Laufe der folgenden zwei Jahrzehnte nicht allein sichtbar, sondern in den Museen sogar begehbar.

Und eben *dieses* Babylon beginnt um 1900 den apokalyptischen Assoziationskomplex zwar nicht abzulösen, sich im interdiskursiven Feld aber doch als eine Alternative zu etablieren, deren kommunikatives Potential für die (Selbst-)Inszenierung der Großstadt in den folgenden Jahrzehnten immer weiter zunahm; auch und gerade im Bereich des Films. Wie die Antike insgesamt, waren zwar auch babylonische Sujets in der frühen Filmgeschichte durchweg präsent, doch mit David Wark Griffiths episodischem Monumentalwerk *Intolerance* (1916) gelang der altorientalischen Metropole dann endgültig der filmästhetische, genauer: der filmarchitektonische Durchbruch.[39] 1919 unter dem Titel *The Fall of Babylon* noch einmal als separates Werk auf die Leinwand gebracht, besticht die vierte Episode des Films, welche die Eroberung Babylons durch den Perserkönig Cyrus unter der Herrschaft Belsazars im Jahre 539 v. Chr. zum Gegenstand hat, vor allem durch ihre spektakuläre Filmbühnenarchitektur, deren Monumentalismus von bis dahin beispiellosen Massenszenen noch unterstrichen wurde *(vgl. Abb. 6)*.

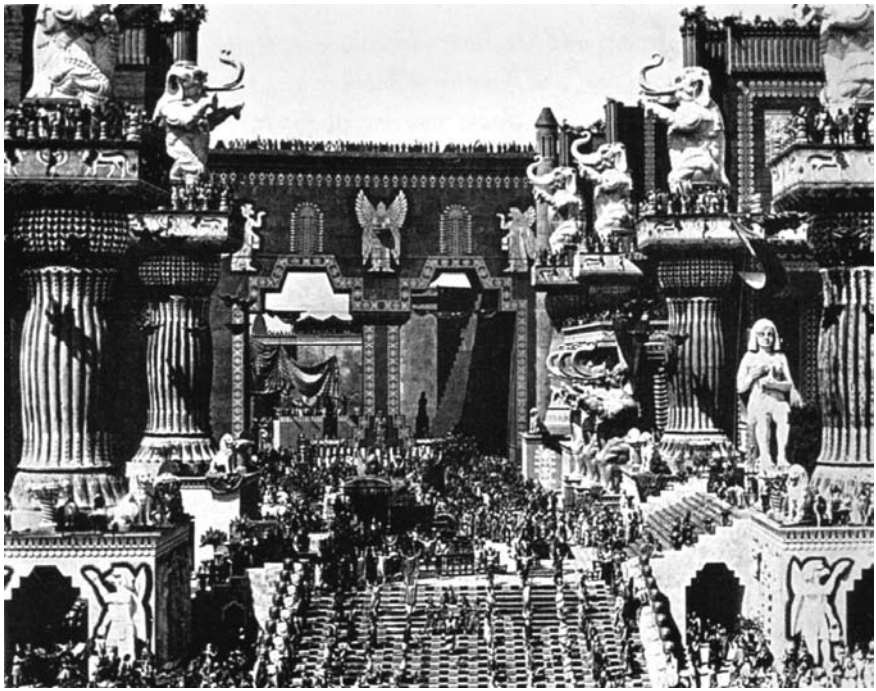


Abb. 6: Filmstill aus David Wark Griffiths *Intolerance* (1916): Der große Hof von Babylon.

38 Robert Koldewey: Das wieder erstehende Babylon. Die bisherigen Ergebnisse der deutschen Ausgrabungen, Leipzig 1913; ders.: Das wieder erstehende Babylon, 5., überarb. u. erw. Ausgabe, hrsg. v. Barthe Hrouda, Berlin 1990.

39 Vgl. dazu grundlegend Miriam Hansen: Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film, London 1991, bes. S. 173–198.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Das ikonographische Programm dieser Architektur zeichnet sich zwar durch ein Pasticcio aus Bibelillustrationen, archäologischen Versatzstücken und freier Imagination[40] aus, doch seine historistische Grundierung im Verbund mit der Gigantik der altorientalischen Kulisse verhalf dem antiken Babylon zu einer unhintergehbaren Evidenz als ‚Megacity' des Alten Orients. Und obwohl oder gerade weil dieser Film in den USA seine exorbitanten Produktionskosten, von denen allein ein Drittel auf die Babylonische Kulisse fiel, nicht wieder einspielen konnte, avancierte er bald auch in Europa zum Inbegriff eines Kinos der Superlative[41] im Zeichen Babylons.

Als Hans Poelzig im Jahre 1927 mit der Planung seines Berliner Lichtspielhauses begann, hatte sich also das archäologisch „wieder erstehende" Babylon im Medium des Films bereits zu einer antiken Metropole konkretisiert, deren steingewordene Überwältigungsästhetik den apokalyptischen Konnotaten der mesopotamischen Stadt symbol- und diskurslogisch durchaus gewachsen war. Und da sich Poelzig nicht allein durch zwei vorherige Kinobauten – das *Capitol* in Berlin-Charlottenburg (1925) und das *Deli* in Breslau (1926)[42] –, sondern vor allem durch seine Filmarchitektur zu Paul Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920)[43] als Architekt mit deutlichen film-theatralen Tendenzen ausgewiesen hat, bildet die Filmgeschichte Babylons als ikonographische Multiplikatorin der alt-mesopotamischen Architektur für das Verständnis seines Baus einen wichtigen Hintergrund.

Bereits ein genauerer Blick auf die Fassade zeigt an, dass Poelzig für die Gestaltung seines *BABYLON* tatsächlich die antike Metropole als antike Metropole anzitiert und in Dienst genommen hat, was im Design der von ihm ebenfalls entworfenen Lichtreklame[44] über dem Vordach des Kinos besonders augenfällig wird *(vgl. Abb. 7)*.

Die abgestuften roten Postamente unter den Großbuchstaben des Namenszugs präsentieren sich als – direkter oder indirekter – Rekurs auf die Koldewey'sche Rekonstruktion des gestuften Ischtar-Tores *(vgl. Abb. 5),* das zu fünf roten Quadern abstrahiert wird. Deren angeschrägte Seiten geben dem Ganzen überdies einen allgemein altorientalischen Anstrich mit leicht ägyptischem Einschlag, wie er sich von der Bühnenarchitektur Karl Friedrich Schinkels zu Mozarts ägyptisierender *Zauberflöte*[45] oder zur

40 So ließ sich der Regisseur durchaus nicht von seiner Idee abbringen, den babylonischen Palast entgegen allen archäologischen und biologischen Befunden mit überlebensgroßen Steinelefanten zu schmücken und sie durch den Auftritt lebender Tiere effektvoll zu flankieren (vgl. ebenda, S. 175–177).

41 Miriam Hansen spricht von einem „discourse of superlatives that surrounded the film's production" (vgl. ebenda, S. 180).

42 Vgl. dazu die Einblicke in Marco Biraghi: Hans Poelzig. Architektur 1869–1936. Aus dem Italienischen v. Dorothee Friemert u. Gabriela Wachter, Verona 1993, S. 76–78; Wolfgang Pehnt, Matthias Schirren (Hrsg.): Hans Poelzig. 1869 bis 1936. Architekt – Lehrer – Künstler, Bonn 2007; Boeger (wie Anm. 10), S. 59–68; Hänsel, Schmidt (wie Anm. 10), S. 13 f.

43 Ausführlich Claudia Dillmann: Die Wirkung der Architektur ist eine magische. Hans Poelzig und der Film. In: Kinematograph 12 (1997): Hans Poelzig. Bauten für den Film, S. 20–75; zum Film selbst: Armin Loacker: Wie der Golem in den Film kam. In: I. Stratenwerth, H. Simon: Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt, Berlin 2004, S. 246–257.

44 Vgl. auch die kurze Beschreibung in Boeger (wie Anm. 10), S. 116.

45 Vgl. Ulrike Harten: Die Bühnenentwürfe, überarb. u. hrsg. v. Helmut Börsch-Supan u. Gottftied Riemann (= Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk, begr. v. Paul Ortwin Rave, Bd. XVII), München, Berlin 2000, S. 135, 173.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Abb. 7: Lichtreklame über dem Vordach des *BABYLON* in Berlin-Mitte (2011).

alttestamentarischen Oper *Athalia*[46] nach Racine bis zur Berliner Grabarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts verfolgen lässt.[47] Die symmetrisch auf- und absteigende Anordnung der Lettern auf den Postamenten mit dem nach oben geöffneten Ypsilon an der Spitze ruft zusätzlich den babylonischen Turmbau auf, lässt seine katastrophische Konnotation sich allerdings in der monumentalen Dimension des historischen Babylon verlieren. Auch die mit dem biblischen Turm verbundene Assoziation der Sprachverwirrung wird in der stummen Evidenz der antiken Architektur still gestellt, deren akzentuierte Sichtbarkeit der Translingualität des Stummfilms direkt korrespondiert, für dessen Vorführung das *BABYLON* eigens eingerichtet wurde.[48] Somit wird der Mythos in seiner Funktion als Mythos hier gleichsam als rhetorisches Trittbrett zur Hommage an die babylonische Antike funktionalisiert, der Poelzig noch ein weiteres Denkmal setzt: Eine heute nicht mehr existierende, vertikal links an der Fassade hängende weitere Lichtreklame enthält noch einmal den Schriftzug *BABYLON (vgl. Abb. 3).*

Poelzigs Entwurf der Reklame von 1928 macht den krönenden Stern über der Schrift gut erkennbar *(vgl. Abb. 8),* der einmal mehr die assoziative Brücke zum historischen

46 Vgl. ebenda, S. 233.

47 Beispiele finden sich etwa auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof an der Chausseestraße oder dem Friedhof der Sophiengemeinde an der Invalidenstraße in Berlin-Mitte.

48 Obwohl die Eröffnung des *BABYLON* historisch mit der Erfindung des Tonfilms zusammenfällt, zeigen die Planungen seiner Inneneinrichtung – allem voran seiner opulenten Filmorgel – deutlich, dass den Beteiligten das baldige Ende des Stummfilms nicht vor Augen stand.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Babylon schlägt. Denn dass Jupiter der Stern des babylonischen Gottes Marduk war,[49] gehörte in den 1920er Jahren bereits ebenso zur Allgemeinbildung wie das Wissen um die zentrale Bedeutung der Astronomie und Astrologie in der altbabylonischen Kultur, das zu Jahrhundertbeginn vor allem literaturgeschichtlich einflussreich geworden war.[50] Paul Scheerbarts späte *Kulturnovelletten aus Assyrien, Palmyra und Babylon* aus den 1910er Jahren, allem voran die Texte *Marduk* sowie *Istar, der Morgen- und Abendstern* und die *Sternwarten-Novellette*[51] – Peter Sprengel bezeichnet sie diskursgeschichtlich pointensicher als „Museums-Poesie"[52] –, jedenfalls legen beredtes Zeugnis ab von der wissensgeschichtlichen Präsenz und der interdiskursiven Anschlussfähigkeit der altbabylonischen Astro-Kultur im frühen 20. Jahrhundert.

Abb. 8: Hans Poelzig: Aufriss und Seitenansicht einer Lichtreklame für das *BABYLON* (1928).

Auch Alfred Döblin ersetzt in *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934), seinem ersten Roman nach *Berlin Alexanderplatz*, den von der Babylonischen Hure getriebenen Franz Biberkopf durch den Babylonischen Stadtgott Marduk – im Roman nicht ohne anagrammatischen Witz unter dem Namen Konrad geführt – und dessen Himmelssturz, der ihn in die Koldewey'schen Grabungsfelder der einstigen Metropole fallen und von dort seine labyrinthische Wanderung durch die Gegenwart antreten lässt.[53]

Angesichts dieser signifikanten innerbabylonischen Transformation mag es tatsächlich so scheinen, als hätte zumindest in einem bestimmten Segment der Berliner Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts das historische Babylon seinen apokalyptischen Mythos geschluckt und es, derart angereichert, vermocht, an der Metropolisierung Berlins mitzuschreiben. Allerdings besitzt dieser babylonisierte Metropolen-Text zugleich eine dezidiert politische Dimension, die indes erst beim Blick auf den stadt- und sozialgeschichtlichen Kontext von Poelzigs Kino sichtbar wird.

Wie eingangs erwähnt, war der Bau des Filmtheaters am heutigen Rosa-Luxemburg-, damals Bülowplatz Teil eines umfangreichen Stadtsanierungsprojekts, das bereits mit der Reichsgründung begonnen hatte und im Rahmen dessen Berlin zur repräsentativen Reichs-

49 Vgl. Art.: Marduk. In: Reallexikon der Assyriologie (wie Anm. 22), Bd. 7, Berlin, New York 1990, S. 360–374, zur Astrologie bes. S. 366–367.

50 Vgl. dazu den Überblick in Volkert Haas: Die literarische Rezeption Babylons von der Antike bis zur Gegenwart. In: Renger (wie Anm. 24), S. 523–552, bes. S. 539 ff.

51 Paul Scheerbart: Der Alte Orient. Kulturnovelletten aus Assyrien, Palmyra und Babylon, hrsg. v. Mechthild Rausch, München 1999. Vgl. darin auch das erhellende Nachwort der Herausgeberin (ebenda, S. 129–160).

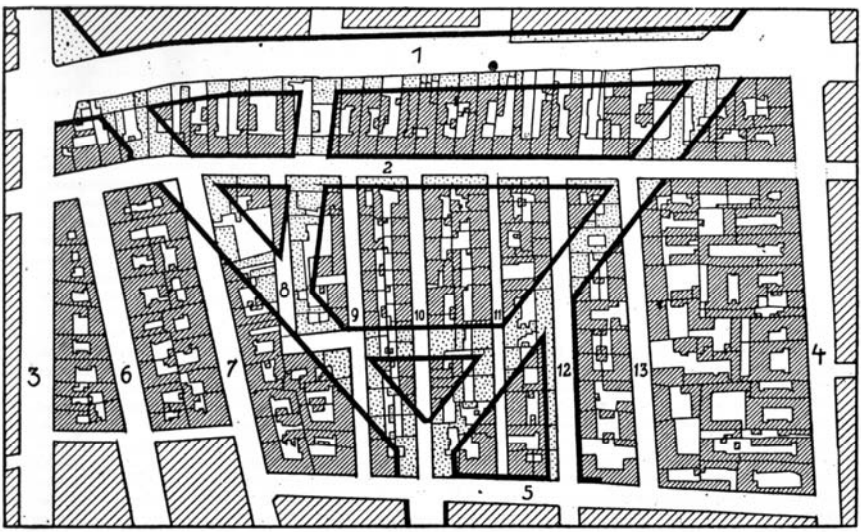
52 Vgl. Peter Sprengel: Museumspoesie. Archäologie und Ästhetik in Scheerbarts assyrisch-babylonischen Novelletten. In: Jahrbuch preußischer Kulturbesitz 29 (1992), S. 445–481.

53 Alfred Döblin: Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall, Amsterdam 1934. Die weißen Sterne auf dem blauen Buchrücken der Erstausgabe weisen der babylonischen Astrologie dabei in ironischer Wendung die Funktion der paratextuellen Schwelle zur Textwelt zu.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

hauptstadt umgebaut werden sollte.[54] Im Zentrum dieser Umbaupläne stand der Durchbruch der Kaiser-Wilhelm-Straße, also die Verlängerung der Straße Unter den Linden, über die Schlossbrücke hinweg nach Nordosten, im Zuge derer die dort liegenden Altstadtviertel architektonisch und sozial an die repräsentative City angeglichen – konkret: entmietet, abgerissen und überbaut – wurden. Tatsächlich war dieses städtebauliche Großprojekt nicht allein als verkehrs- und bautechnische Maßnahme angelegt, sondern dezidiert mit dem Ziel einer sozialen Säuberung der entsprechenden Quartiere verbunden.

Als diese Abriss- und Bautätigkeit in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts schließlich das Scheunenviertel nordwestlich des Alexanderplatzes erreichte, hatte sich dieser bereits seit dem 18. Jahrhundert jüdisch geprägte Bezirk – durch Wanderungsbewegungen aus den wegsanierten Gassen der Umgebung und den Zuzug ostjüdischer Kriegsflüchtlinge aus Galizien beschleunigt – zum verrufensten Viertel der Stadt entwickelt[55] und war als jüdisches Ghetto, Zentrum der kommunistischen Bewegung und Hochburg von Prostitution und Kleinkriminalität verschrien. Die kleinteilige Parzellierung der Grundstücke mit ihren teils baufälligen Häusern, die uneinsichtigen, dicht bebauten und miteinander verbundenen Hinterhöfe sowie die enge Straßenführung machten das Viertel zu einer Sozialarchitektur gewordenen Provokation von Polizei und Reichsstädtebau. Entsprechend rigide nahmen sich die 1906 beginnenden Abbruchmaßnahmen aus,[56] wie der Magistratsplan von 1902 eindrucksvoll zeigt *(vgl. Abb. 9)*.



Das 1902 genehmigte Magistratsprojekt zur Sanierung des Scheunenviertels.
1. Lothringer Straße, 2. Elsasser Straße, 3. Schönhauser Straße, 4. Prenzlauer Straße, 5. Hirtenstraße, 6. Dragonerstraße, 7. Grenadierstraße, 8. Füsilierstraße, 9. Amalienstraße, 10. Koblanckstraße, 11. Weydingerstraße, 12. Alexanderstraße, 13. Bartelstraße.

Abb. 9: Vom Berliner Magistrat genehmigter Plan zur Sanierung des Scheunenviertels (1902).

54 Vgl. zum Gesamtkomplex dieser Sanierung ausführlich: Harald Bodenschatz: Platz frei für das neue Berlin!. Geschichte der Stadterneuerung seit 1871, Berlin 1987, bes. S. 17–52.

55 Vgl. detailliert dazu in: ebenda, S. 46 f.

56 Vgl. dazu Rainer Autzen u. a.: Stadterneuerung in Berlin. Sanierung und Zerstörung vor und neben der IBA, Berlin 1982, S. 3–9; Hanisch (wie Anm. 10), S. 3–12; Bodenschatz (wie Anm. 54), S. 31–34, 46–52.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Ganze Straßenzüge zwischen Lothringer (heute: Tor-) und Hirtenstraße wurden abgerissen, deren Häuser der Magistrat zuvor durch Kauf oder Enteignung erworben hatte. Auf der gigantischen Brache, die sich in der Folge zwischen den Schenkeln der sich gabelnden Kaiser-Wilhelm-Straße erstreckte, entstand 1914–1915 zunächst nur die *Neue Freie Volksbühne* nach den Plänen von Oskar Kaufmann,[57] bevor die Bautätigkeit während der Kriegs- und Nachkriegszeit ruhte. Sie wurde erst Mitte der 1920er Jahre wieder aufgenommen, wobei die Weimarer Republik bruchlos an die wilhelministische Sozial- und Stadtsanierung anschloss und das Großprojekt Scheunenviertel weiterbetrieb.

Den 1925 ausgeschriebenen Ideenwettbewerb für die Gestaltung des durch die Flächensanierung entstandenen Bülowplatzes gewann zunächst Johann Emil Schaudt,[58] dessen Pläne eines Lichtspieltheaters in den folgenden Monaten durch Ideen zur Errichtung eines Bierhauses und eines Tanz-Cafés erweitert wurden; eine planerische Entwicklung, die mit ihrer Vergnügungsviertel-Signatur „für den Magistrat […] nur eine unliebsame Fortschreibung der Situation im Scheunenviertel bedeuten" konnte.[59] So wurde die weitere Planung Hans Poelzig übertragen, dem Architekten des fulminanten Großen Schauspielhauses (1919), Max Reinhardts „Theater der 5000".[60] Er entwarf acht Baublöcke mit 170 teuren Wohnungen, 80 Läden, einer Volkshochschule, einer Stadtbibliothek und eben einem Kino und kam damit dem Wunsch der Stadt nach, eine dezidiert bürgerliche Klientel in diesem ‚Problemviertel' anzusiedeln. Große Teile der geplanten Blöcke wurden ausgeführt, die Gentrifizierung der Wohnbevölkerung gelang, und so konnte das *BABYLON* im Jahre 1929 seine Türen einem konturiert bürgerlichen Publikum öffnen.

Nun war allerdings das Scheunenviertel, inmitten dessen sich Poelzigs Kino erhob, wie erwähnt, bereits seit der Umsiedlungspolitik Friedrich Wilhelms I. (1737) jüdisch geprägt gewesen und hatte sich durch den starken Zuzug galizischer und russischer Juden in der Folge des Ersten Weltkrieges zu einem urbanen Cluster entwickelt, in dem jüdisches Leben in einer Dichte – und Enge – stattfand, wie nirgends sonst in Berlin.[61] Die Flächensanierung zwischen 1906 und 1916 hatte daran nichts zu ändern vermocht, sondern die jüdische Bevölkerung nur in die westlich des Bülowplatzes liegenden Gebiete des Scheunenviertels abgedrängt.

Und eben dieser soziokulturelle Kontext ist für die historische Semantik von Poelzigs Lichtspielhaus in den 1920er Jahren von entscheidender Bedeutung, besaß ‚Babylon' doch gerade in jüdischer Perspektive neben den bereits verhandelten Sinndimensionen noch eine entscheidende weitere: Seit über 1.500 Jahren fungiert die Reichsstadt des antiken Zweistromlandes schließlich als zentraler jüdischer Erinnerungsort für Flucht, Vertreibung und Exil, gestützt durch eine lange liturgische Tradition, die Propheten-

57 Vgl. Bodenschatz (wie Anm. 54), S. 21–35.

58 Vgl. die zusammenfassende Darstellung samt Abbildungen der Entwürfe in Boeger (wie Anm. 10), S. 114f.

59 Ebenda, S. 115.

60 Vgl. dazu Biraghi (wie Anm. 42), S. 40–49.

61 Vgl. auch die Zeugnisse in: Eike Geisel: Im Scheunenviertel. Bilder, Texte, Dokumente. Mit einem Vorwort v. Günter Kunert, Berlin ²1981; Verein Stiftung Scheunenviertel (Hrsg.): Das Scheunenviertel. Spuren eines verlorenen Berlins, Berlin 1994, S. 47–127.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

bücher Daniel und Jeremia sowie den berühmten Exilpsalm „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten" (Ps 137,1). Eben dieser Psalm war im Laufe des 19. Jahrhunderts überdies zu einem der bedeutendsten Reflexionsmedien deutsch-jüdischer Identitätskonstitution im Zeichen der Klage avanciert.[62] Die in ihm literarisch gebundene Erinnerung des jüdischen Volkes an seine Deportation unter König Nebukadnezar um 600 v. Chr. und das sich anschließende Babylonische Exil gewann durch seine vielfache Verarbeitung in bildender Kunst, Musik und Literatur[63] eine diskursive Prominenz, die weit über innerjüdische Kommunikationskontexte hinaus wirksam war und um 1900 im Schwerefeld des Zionismus noch einmal neue Aktualität erhielt.

In diesem Zusammenhang höchst signifikant sind die Bibelillustrationen des Zionisten Ephraim Moses Lilien.[64] Zwischen 1908 und 1912 entstanden, waren die Illustrationen ursprünglich für eine Neuausgabe der Hebräischen Bibel vorgesehen, von der aber nur drei Bände erschienen, darunter der Band *Die Liederdichtung*.[65] Hier findet sich auch Liliens Illustration zu Psalm 137, in welcher traditionelle Bildelemente – wie die in den Zweigen der Weide hängenden Harfen (Ps 137,2) – aufgenommen und in ein strenges Jugendstilarrangement übersetzt werden *(vgl. Abb. 10)*.

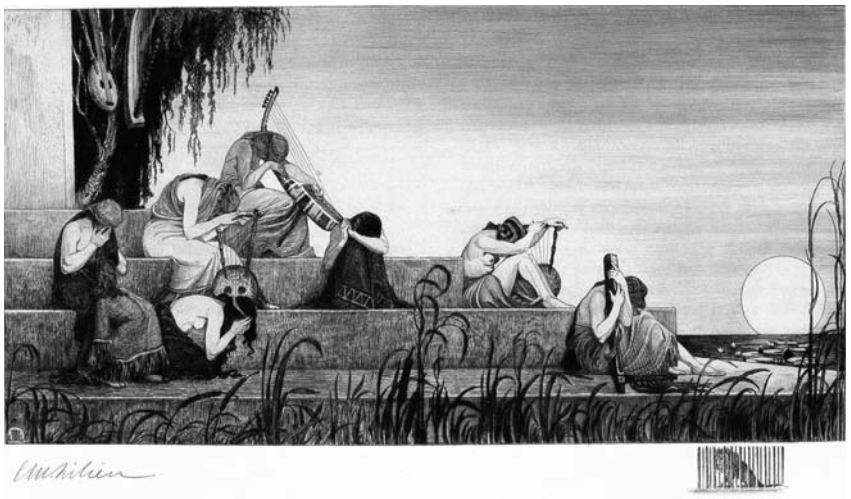


Abb. 10: Ephraim Moses Lilien: *An Babels Wassern* (1910).

62 Vgl. dazu grundlegend Kathrin Wittler: „Mein westöstlich dunkler Spleen". Deutsch-jüdische Orientimaginationen im Heinrich Heines Gedicht Jehuda ben Halevy. In: Heine-Jahrbuch 49 (2010), S. 30–49, bes. S. 37–41.

63 Einige prominente Beispiele versammeln die folgenden Beiträge: Dieter Scholz: Das Babylon-System. Gefangenschaft, Klage und Rebellion von den Nazarenern bis zu den Rastafari. Zur Rezeption von Psalm 137. In: Babylon. Mythos (wie Anm. 1), S. 181–190; Michael S. Friedländer: „Jenseits des Stromes". Sehnsucht, Ambivalenz und das jüdische Bild von Babylon, ebenda, S. 191–206.

64 Zu Lilien vgl. die Beiträge im Katalog: Oz Almog, Gerhard Milchram (Hrsg.): E. M. Lilien. Jugendstil – Erotik – Zionismus, Wien 1998.

65 Die Bücher der Bibel, Bd. 6: Die Liederdichtung, Die Psalmen, Die Klagelieder, Das Hohelied. Nach der Übersetzung v. Reuss, hrsg. v. Ferdinand Rahlwes, Braunschweig 1909.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Dass diese Illustrationen, trotz ihres ausgeprägten Kulturzionismus, bereits ab 1912 in Lutherbibeln Eingang und auf diesem Wege weite Verbreitung gefunden haben,[66] zeigt die ikonographische und konzeptionelle Anschlussfähigkeit dieses dezidiert jüdischen Babylons für ein breites Lesepublikum im frühen 20. Jahrhundert. Als topischer Ort von Gefangenschaft und Exil war Babylon in jenen Jahrzehnten somit durchaus präsent. Nur vor diesem Hintergrund erschließt sich das literarische Romanprojekt von Döblins *Babylonischer Wandrung* in seiner gesamten diskurspolitischen Dimension. Schließlich entsteht der Roman in den Jahren 1932–1933 auf der Flucht des Autors von Berlin über Zürich nach Paris,[67] während sein Protagonist Konrad-Marduk in grotesker Verkehrung und zugleich Verdoppelung der Erinnerungsorte aus dem babylonischen Götterhimmel durch den Fluch des Jeremias – von Konrads Begleiter und Widersacher Georg als wirkendes Wort aus der Lutherbibel zitiert[68] – in die Gegenwart hinab gestürzt wird und hier von den Ruinen der einstigen mesopotamischen Metropole über Konstantinopel nach Zürich und Paris wandert. Döblin verschränkt also den archäologischen Topos des zerstörten und nun „wiedererstehenden Babylon" mit dem *lieu de mémoire* des jüdischen Exils, um von dort eine Großstadt-Odyssee beginnen zu lassen, die auf einem Bauernhof im Süden Frankreichs endet.

Wenn – so lässt sich zusammenfassen – im Jahre 1929 im flächensanierten und systematisch gentrifizierten Teil des Scheunenviertels ein Kino namens *BABYLON* seine Tore öffnet, dann treffen bei dieser Strategie der Namensgebung die Konnotate der altorientalischen Monumentalarchitektur und des archäologisch domestizierten Mythos Metropole mit einer ostentativen Aktualisierung des zentralen Erinnerungsortes jüdischer Gefangenschaft von nicht-jüdischer Seite aufeinander, und dies inmitten eines Stadtteils, dessen Bevölkerung maßgeblich von ost-jüdischen Exilanten bestimmt wird.

Über die Erfinder des babylonischen Namens wissen wir ebenso wenig wie über ihre möglichen Motive. Es ist denkbar, aber keineswegs sicher, dass Poelzig selbst auf *BABYLON* verfallen ist. Und so lässt sich letztlich nicht klären, ob diese Inversion der Exilfigur in Gestalt eines babylonischen Lichtspielhauses im gesäuberten ost-jüdischen Viertel tatsächlich auf ein diskurspolitisches Kalkül kulturrassistischer Provenienz zurückgeht, oder ob es sich dabei um die symbollogische Eigendynamik des semantisch

66 Die fehlenden Illustrationen des Neuen Testaments werden durch Landschafts- und Architekturdarstellungen ersetzt. Vgl. Almog, Milchram (wie Anm. 64), S. 22. Illustrationen Liliens in Editionen der Lutherbibel lassen sich noch bis in die 1970er Jahre nachweisen. Vgl. exemplarisch: Die Bibel in Dr. Martin Luthers Überlieferung. Eine Auswahl fürs deutsche Haus. Mit Zeichnungen von E. M. Lilien, Hagenbach 1975.

67 Aus der spärlichen Forschung zum Roman, die sich nicht auf narratologische Fragestellungen beschränkt, vgl. grundlegend Helmuth Kiesel: Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins, Tübingen 1986; Helmut F. Pfanner: Die Widerspiegelung der Exilerfahrung in Alfred Döblins *Babylonische Wandrung*. In: W. Stauffacher (Hrsg.): Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Lausanne 1987, Bern u. a. 1991, S. 68–82; Wulf Köpke: Der Beginn von Döblins babylonischer Wanderung. In: M. Grunewald (Hrsg.): Internationales Döblin-Kolloquium. Paris 1993, Bern u. a. 1995, S. 67–84; Barbara Baumann-Eisenack: Zu Gebrauch und Funktion des Mythos in Alfred Döblins Roman *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934). In: W. Stauffacher (Hrsg.): Internationales Alfred Döblin Kolloquium. Münster 1989, Marbach 1993, S. 233–242.

68 Döblin: Wandrung (wie Anm. 53), S. 25.

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

übersättigten Topos ‚Babylon' handelt. Abzuzeichnen scheint sich aber, dass die enorme Prominenz Babylons in den letzten zwei Jahrzehnten des Kaiserreichs eine diskursgeschichtliche Gemengelage aus Metropolenmythos, Ästhetik, Archäologie und Politik anzeigt, die sich auffällig bruchlos ins Berlin der Weimarer Republik hinein fortsetzt, einschließlich der nicht allein kulturpolitisch wirkmächtigen Altertumskonkurrenz ‚Babylon vs. Jerusalem'. Womöglich liegt hierin auch die eigentliche Aktualität der Berlin-Babylon-Verbindung: in dem bis in die Gegenwart reichenden Sinn- und Identifikationspotential der (jeweils) ‚anderen Antike', deren kommunikative Aktualisierung für Großstadtinszenierungen offenbar nach wie vor ebenso funktionabel ist, wie der Assoziationsraum unbeherrschbar, den sie öffnet. Diesem Zusammenhang diskursgeschichtlich weiter nachzugehen, könnte sich durchaus als lohnend erweisen. Denn es ist nicht auszuschließen, dass sich dabei die aktuellen Selbstbabylonisierungsversuche Berlins im treulich eingeschalteten Licht der Goldenen 20er Jahre angesichts der zunehmenden Gentrifizierung der Stadt als eine diskursive Strategie erweist, die ihrem wilhelministischen Erbe alle Ehre macht.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: <http://www.youtube.com/watch?v=0E TfFde7n4s>; zuletzt: 14.5.2011.
Abb. 2: <http://www.youtube.com/watch?v=0E TfFde7n4s>; zuletzt: 14.5.2011.
Abb. 3: Peter Boeger: Architektur der Lichtspieltheater in Berlin. Bauten und Projekte 1919–1930, Berlin 1993, S. 117.
Abb. 4: Babylon. Mythos & Wahrheit. Eine Ausstellung der Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin mit Unterstützung der Staatsbibliothek zu Berlin. Katalogband: Mythos, hrsg. v. Moritz Wullen u. Günther Schauerte, Berlin 2008, S. 220.
Abb. 5: Auf dem Weg nach Babylon. Robert Koldewey. Ein Archäologenleben, hrsg. v. Ralf-B. Wartke, Mainz 2008, S. 97.
Abb. 6: Babylon. Mythos & Wahrheit. Eine Ausstellung der Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin mit Unterstützung der Staatsbibliothek zu Berlin. Katalogband: Mythos, hrsg. v. Moritz Wullen u. Günther Schauerte, Berlin 2008, S. 107.
Abb. 7: Privatarchiv.
Abb. 8: Peter Boeger: Architektur der Lichtspieltheater in Berlin. Bauten und Projekte 1919–1930, Berlin 1993, S. 17.
Abb. 9: Harald Bodenschatz: Platz frei für das neue Berlin! Geschichte der Stadterneuerung seit 1871, Berlin 1987, S. 33.
Abb. 10: Babylon. Mythos & Wahrheit. Eine Ausstellung der Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin mit Unterstützung der Staatsbibliothek zu Berlin. Katalogband: Mythos, hrsg. v. Moritz Wullen u. Günther Schauerte, Berlin 2008, S. 202.

Anschrift der Verfasserin: Prof. Dr. Andrea Polaschegg, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für deutsche Literatur, D–10099 Berlin

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.