28. Jahrgang

3/2001

Vierteljahres-
zeitschrift für
Stadtgeschichte
Stadtsoziologie
und
Denkmalpflege

Kino und Stadt

Susan Hayward	Paris und London: »Stadtkörper« im frühen Film
Clemens Zimmermann	Das aktive Kinopublikum
Brigitte Flickinger	Frühes Kino in England und Russland
Corinna Müller	Widerstände in England und Deutschland
Guido Convents Karel Dibbets	Kino-Kultur in Brüssel und Amsterdam bis 1930
Alfons Arns	Multiplex-Kinos in Deutschland heute

Kohlhammer

Herausgegeben von Otto Borst

ISSN 0170-9364

Die alte Stadt. Vierteljahreszeitschrift
für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie
und Denkmalpflege

Im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft
Die alte Stadt und in Verbindung mit
Helmut Böhme, Eberhard Jäckel,
Jürgen Zieger und Friedrich Mielke
herausgegeben von Otto Borst

Redaktionskollegium: Prof. em. Dr. OTTO BORST, Historisches Institut der Universität Stuttgart, Keplerstraße 17, 70174 Stuttgart (Herausgeber) – Prof. Dr. AUGUST GEBESSLER, Die alte Stadt, Postfach 10 03 55, 73726 Esslingen a. N. (Geschäftsführer der Arbeitsgemeinschaft) – HANS SCHULTHEISS, Die alte Stadt, Postfach 10 03 55, 73726 Esslingen a. N. (Chefredakteur).
Professor Dr. HARALD BODENSCHATZ, Technische Universität Berlin, Institut für Sozialwissenschaften, 10587 Berlin – Prof. Dr. DIETRICH DENECKE, Universität Göttingen, Geographisches Institut, 37077 Göttingen – Prof. Dr. ANDREAS GESTRICH, Universität Trier, Fachbereich III: Geschichte, 54286 Trier – Prof. Dr. TILMAN HARLANDER, Universität Stuttgart, Fakultät für Architektur und Stadtplanung, 70174 Stuttgart – Dr. HELMUT HERBST, Museum und Galerie der Stadt Waiblingen, 71328 Waiblingen – Prof. Dr. JOHANN JESSEN, Universität Stuttgart, Städtebauliches Institut, 70174 Stuttgart – Prof. Dr. RAINER JOOSS, Historisches Seminar an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd, 73525 Schwäbisch Gmünd – Dr. URSULA VON PETZ, RWTH Aachen, Planungstheorie und Stadtplanung, 52062 Aachen – VOLKER ROSCHER, Bund Deutscher Architekten der Hansestadt Hamburg, Stephansplatz 5, 20354 Hamburg – Prof. Dr. JOACHIM B. SCHULTIS, Mittlerer Rainweg 63, 69118 Heidelberg – Prof. Dr. DIETER SCHOTT, Department of Economic and Social History, University of Leicester – Prof. Dr. HOLGER SONNABEND, Universität Stuttgart, Historisches Institut, 70174 Stuttgart.
Redaktionelle Zuschriften und Besprechungsexemplare werden an die Adresse der Chefredaktion erbeten: 73726 Esslingen am Neckar, Postfach 10 03 55, Tel. (07 11) 35 12 - 32 42, Fax (07 11) 35 12 - 24 18.
Die Zeitschrift Die alte Stadt ist zugleich Mitgliederzeitschrift der ca. 160 Städte umfassenden Arbeitsgemeinschaft Die alte Stadt e.V. und erscheint jährlich in Vierteljahresbänden mit einem Gesamtumfang von etwa 320 Seiten. Der Bezugspreis im Abonnement beträgt jährlich DM 165,– zzgl. Versandkosten DM 5,–; Vorzugspreis für Studierende gegen jährliche Vorlage einer gültigen Studienbescheinigung DM 125,– zzgl. Versandkosten DM 5,–; Einzelbezugspreis für den Vierteljahresband DM 45,50 einschließlich Mehrwertsteuer und zuzüglich Versandkosten ab Verlagsort. Preisänderungen vorbehalten. Abbestellungen sind nur 6 Wochen vor Jahresende möglich.
Verlag, Vertrieb und Anzeigenverwaltung: W. Kohlhammer GmbH, 70549 Stuttgart, Tel. 07 11 / 7 86 30. Verlagsort: Stuttgart. Gesamtherstellung: W. Kohlhammer Druckerei GmbH + Co., Stuttgart. Printed in Germany. *Die Zeitschrift* und alle in ihr enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Alle Urheber- und Verlagsrechte sind vorbehalten. Der Rechtsschutz gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Jede Verwertung bedarf der Genehmigung der W. Kohlhammer GmbH. Der Verlag erlaubt allgemein die Fotokopie zu innerbetrieblichen Zwecken, wenn dafür eine Gebühr an die VG WORT, Abt. Wissenschaft, Goethestraße 49, 80336 München, entrichtet wird, von der die Zahlungsweise zu erfragen ist.

Verlag W. Kohlhammer Stuttgart Berlin Köln

INHALT

Friedrich Mielke zum 80. Geburtstag 185

Kino und Stadt

EINFÜHRUNG

CLEMENS ZIMMERMANN, Kino und Stadt – Europäische Perspektiven 189

ABHANDLUNGEN

SUSAN HAYWARD, Paris – London: Stadtkörper und Körper, auf die es ankommt 194

CLEMENS ZIMMERMANN, Das aktive Kinopublikum 206

BRIGITTE FLICKINGER, Kino und Ins-Kino-Gehen als Stadterfahrung bis 1930. England und Russland im Vergleich 217

CORINNA MÜLLER, Widerstände gegen das frühe Kino in England und Deutschland 230

GUIDO CONVENTS / KAREL DIBBETS, Verschiedene Welten: Kinokultur in Brüssel und Amsterdam 240

ADOLF ARNS, Erlebnis – Kommunikation – Konsum. Zehn Jahre Multiplex-Kinos in Deutschland 247

KLEINE BEITRÄGE

MARTIN RICHARD, Innenstadt oder Peripherie? Die Suche nach dem idealen Kinostandort am Beispiel Limburgs a. d. Lahn 262

DIE AUTOREN 264

Friedrich Mielke zum Achtzigsten

Am 20. September 2001 begeht Prof. Dr.-Ing. Friedrich Mielke seinen 80. Geburtstag. Seine Lebensaufgabe gilt der Bauforschung und Bewahrung historischer Bauten und Stadtstrukturen. Sein Lebensweg verbindet sich in besonderer Weise mit den tiefen Einschnitten und Katastrophen im Deutschland des 20. Jahrhunderts.

Nach dem Abitur, nach Reichsarbeits- und Militärdienst bis 1945 studierte Friedrich Mielke an den Technischen Hochschulen Berlin-Charlottenburg und Linz Architektur. Eine Kriegsverwundung aus dem Jahre 1942 bedeutete bereits in jungen Jahren eine Einschränkung in der Entfaltung der Lebensperspektive. Sie machte die Amputation des rechten Beines erforderlich. Mit dieser 80prozentigen Behinderung musste er seine berufliche Tätigkeit ausüben, eine besondere Erschwernis, die sich vor allem bei der intensiven Reisetätigkeit und Arbeit vor Ort bei der Betreuung und Recherche über einen zum Teil weit verstreuten Denkmalbestand bemerkbar machte. Als das bis dahin gesunde Bein 1960 bei einem Autounfall zertrümmert wurde, trat eine 100prozentige Behinderung ein.

Mielke arbeitete mehrere Jahre als Architekt und war nach zusätzlichem Abschluss als Diplom-Gewerbelehrer als Fachlehrer tätig. 1949 begann seine zunächst nebenberufliche, später hauptberufliche Tätigkeit in der Denkmalpflege bei den Landesämtern für Denkmalpflege in Schwerin und Potsdam. Ab 1955 engagierte er sich als Architekt und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Insti-

Friedrich Mielke
Mit seinem Verständnis, dass das denkmalpflegerische Anliegen ohne Einbettung in die Stadtplanung und die interdisziplinäre Zusammenarbeit nicht erfolgreich sein können, gehört Friedrich Mielke seit 1974 zum Herausgebergremium der Zeitschrift »Die alte Stadt«.

tut für Denkmalpflege Berlin, mit Zuständigkeit für die Bezirke Potsdam und Frankfurt/Oder mit Schwerpunkt Potsdam. Mit äußerstem Einsatz und Ausdauer besichtigte, studierte, zeichnete und fotografierte er alle Häuser der Potsdamer Altstadt, die vom Krieg verschont geblieben waren. Diese akribische Arbeit war weitblickend, aus dieser reichen Sammlung schöpfte er noch in den folgenden Jahrzehnten seiner intensiven Forschungs- und Publikationsarbeit. Seine 1984 dem Geheimen Staatsarchiv in Berlin übergebene Bürgerhauskartei mit mehr als tausend Objekten, hunderten von Blatt-Zeichnungen und über 8.000 Kleinbildaufnahmen zeugt von dieser enormen Produktivität. Bis 1957 rekonstruierten die Denkmalpfleger unter der Leitung Mielkes Teile der ersten Stadterweiterung nördlich des Stadtkanals in Potsdam. Seinen Bemühungen ist der Wiederaufbau vieler Bürgerhausfassaden zu verdanken. Dabei handelte sich um einen denkmalpflegerischen Einsatz und eine Leistung, die lange Zeit keine adäquate Würdigung erfuhren. In der damaligen DDR galt dieser Einsatz für das historische Erbe bald als »revanchistisch«.

Bereits mit seiner Promotion zum Dr.-Ing. an der Technischen Hochschule Dresden im Jahre 1957 griff Friedrich Mielke das Thema der Treppe auf, in dem die Interdependenz des Menschen zum Bauen besondere, bisher vielfach zu wenig beachtete Facetten findet. Es ist ein Thema, das ihn bis heute intensiv beschäftigt.

Nach der Flucht mit seiner Frau und den vier Kindern in den Westen im Jahre 1958 lehrte er an der TU Berlin. 1959 erhielt er hier die Venia legendi für das Fach Denkmalpflege. Eine ordentliche Professur übernahm er 1969. 1972 wechselte Mielke von der Architekturfakultät an das neugegründete Institut für Stadt- und Regionalplanung. Dass er die Denkmalpflege als eine in die Stadtentwicklung eingebundene Aufgabe sah, stellte er bereits in seinem Habilitationsvortrag 1959 mit dem Titel »Prophylaktische Denkmalpflege« heraus. Er vertrat folglich die Auffassung, Schwerpunkte der denkmalpflegerischen Ausbildung seien in den Planungsbereich zu verlegen. Mit dem in den 70er Jahren wechselnden städtebaulichen Leitbild und den wachsenden Hoffnungen auf eine Neubesinnung zur Erhaltung des historischen Erbes der alten Städte verband sich auch seine Initiative zur Gründung des »Arbeitskreises der Dozenten für Denkmalspflege in der Bundesrepublik Deutschland« 1973. Im Denkmaljahr 1975 mit seinen weit gefassten Erwartungen legte Mielke den Band »Die Zukunft der Vergangenheit« vor. Er wollte der Ansicht entgegentreten, man könne bei der Behandlung historischer Objekte keine Regeln aufstellen, jeder Fall liege anders und sei individuell zu behandeln. Mit der städtebaulichen Betrachtung weitete sich gleichzeitig die Problematik auf die vielfältigen Entwicklungsprobleme der historischen Stadt. Hier musste der Denkmalpflegebegriff durch Analyse und Beschreibung geschichtlicher Prozesse greifbar gemacht werden. Mielkes Anliegen galt der Begriffsklärung und dem

Brückenschlag zu einer planerischen und zukunftsgerichteten Denkweise. Diesem Verständnis, dass das denkmalpflegerische Anliegen ohne die Einbettung in die Stadtentwicklung und die interdisziplinäre Zusammenarbeit nicht erfolgreich sein kann, entsprach auch seine Mitwirkung bei der Zeitschrift »Die alte Stadt«.

Friedrich Mielke trat 1980 in den Ruhestand. Im gleichen Jahr richtete er noch seine Arbeitsstelle für Treppenforschung ein. 1983 gründete er die »Gesellschaft für Treppenforschung (Scalalogie) e.V.« und wurde deren Erster Vorsitzender.

Zum Lebenswerk von Friedrich Mielke gehört die Publikation von 22 Büchern und über 100 Fachartikeln. Entscheidender Schwerpunkt mit sechs Büchern ist dabei Potsdam. Das erste galt den »Treppen des Potsdamer Bürgerhauses im 18. Jahrhundert«(1957). Es folgten: »Das holländische Viertel in Potsdam« (1960), »Potsdam wie es war« (1963) und »Das Bürgerhaus in Potsdam« (1972). Beim Erscheinen seines opulenten Werkes »Potsdamer Baukunst« (1981) ließ sich noch nicht erahnen, dass dieser Band mit einer deutschen Wiedervereinigung seine eigentliche Aktualität erst noch erhalten sollte. Der Erfolg und die Beachtung dieses Buches drücken sich allein schon in den Folge-Auflagen der Jahre 1991 und 1998 aus.

Seit 1980 legte Mielke eine Reihe von Publikation über Treppen vor, die im Zusammenhang mit den Forschungen des international arbeitenden »Arbeitskreises für Scalalogie« entstanden. Mielke gelang es, auf diesem Wege den Begriff »Scalalogie« zu etablieren und dem Thema »Treppen« in Standardwerken und auf Regionen bezogenen Abhandlungen Beachtung zu verschaffen.

Mielke ist seit 1960 Mitglied der Koldewey-Gesellschaft, wurde 1966 Membre correspondant de la Compagnie des Architectes en Chef des Monuments Historiques en France und 1972 zum ordentlichen Mitglied der Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung berufen. Seine herausragenden Leistungen für die Erforschung der Baugeschichte und die Erhaltung der Stadt Potsdam wurden 1991 durch die Ehrenbürgerschaft der Stadt Potsdam gewürdigt. 1993 erfolgte die Eintragung in das Goldene Buch der Stadt Potsdam. Für das Lebenswerk Mielkes ist dies nach all den Bürden, die geschichtliche Ereignisse ihm in seinem privaten und beruflichen Leben auflasteten, eine glückliche Wendung, zumal der historische Stadtkern Potsdams im Zuge der Stadtentwicklung in den letzten Jahren wieder deutlicher gewürdigt wird. Mielke kann damit heute auf einen beachtlichen, mit außergewöhnlichem persönlichem Einsatz erbrachten Beitrag zur Bewältigung dieses Aufgabenbündels »Potsdam« blicken, das im wiedervereinigten Deutschland seinesgleichen sucht. Zu allen guten Wünschen, die den noch immer aktiven Friedrich Mielke zu seinem Geburtstag erreichen, gehört besonders der, dass sein umfangreicher Fundus der Scalalogie eine Heimat und seine Arbeit eine angemessene Fortführung finden möge.

Karl-August Heise, September 2001

Clemens Zimmermann

Einführung

Kino und Stadt – Europäische Perspektiven

Als Ort visueller Erfahrungen und als Ort, der ein auffallend lebhaftes Publikum versammelte, breitete sich das Kino nach der Jahrhundertwende in Europa mit außerordentlicher Geschwindigkeit und in vielfach übereinstimmender Charakteristik aus. Kino, Kinokultur und Stadtkultur gingen eine Art Allianz und Verbindung ein, die bis heute sichtbar ist.[1] »Filmstädte« wie Neu-Babelsberg oder Mailand indizierten eine neue Funktion von Städten.[2]

Die soziale Praxis des »Ins-Kino-Gehen« war seit der Anfangszeit des Films, sieht man einmal von den Wanderkinobetrieben ab, ein städtisches Phänomen. Kinogeschichte ist zunächst eine Frage der inhomogenen und differierenden Angebotsstrukturen als Voraussetzung für Filmkonsum und Filmrezeption. Hierbei waren nicht nur die tatsächliche Erreichbarkeit eines potentiellen Kinopublikums wirksam, sondern insbesondere Unterschiede sozialer Zeiten von Stadt und Land, die wiederum in die jeweiligen Entwicklungspfade einzelner europäischer Länder integriert waren.[3]

Bislang waren in medienwissenschaftlichen Forschungen die Beziehungen zwischen »Film und Stadt« oder der Aspekt der »Stadt im Film« vorherrschender als die umfassenderen Beziehungen zwischen »Kino und Stadt«. Die Frage nach der filmischen Repräsentation der Stadt war und ist ein bedeutender Aspekt der Filmgeschichte sowie der Nachbardisziplin der »film studies«.[4] In diesem Heft wenden wir uns sowohl der film-, wie der kulturgeschichtlichen Frage nach den Beziehungen zwischen dem Kino als einer »Institution« des sozialen Lebens und den Städten zu. Empirisch nachweisbare Beziehungen wurden bislang eher selten explizit thematisiert. Meist stößt man bei diesem Thema auf phänomenologische Analogien. Die Stadt, ihre Straßen, ihr Verkehr, und die Geschwindigkeit, die sie auszeichnete, wies, wie man dies in

1 Vgl. *G.P. Brunetta*, Storia del cinema italiano, Bd. 1: Il cinema muto 1895–1929, Roma 1993, S. 15–25; *V. Toulmin*, Women Bioscope Proprietors – Before the First World War, in: *J. Fullerton* (Hrsg.), Celebrating 1895: the centenary of cinema, Sydney 1998, S. 55–65.

2 Vgl. *A. Geiss*, Filmstadt Babelsberg. Zur Geschichte des Studios und seiner Filme, Berlin 1994; *E. Pasculli*, Milano Cinema Prodigio. Anticipazioni e primati in un secolo di avventure, Milano 1998.

3 Z. B. K. *Berglund*, Stockholms alla biografer, Stockholm 1993; *J.-J. Meusy*, Paris-Palaces ou les temps des cinémas (1894–1918), Paris 1995; *W.M. Schwarz*, Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934, Wien 1992; *R. Worschech/M. Schurig/T. Worschech*, Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1995.

4 Vgl. *D.B. Clarke* (Hrsg.), The Cinematic City, London/New York 1997.

Abb. 1: Das Kino im Straßenbild: das »Stafa« im Wien der 20er Jahre; Quelle: *W. M. Schwarz*, Kino und Kinos in Wien, Wien 1992, S. 103.

Anschluss an Georg Simmel entwickelte, Analogien mit dem Film selbst und mit seinen inhärenten Eigenschaften auf.[5] Insofern schienen sich Wahrnehmungsstrukturen von Film und von Großstadt ebenfalls zu ähneln, was aber nicht bei den historischen Rezipienten selbst nachgewiesen wurde.[6]

Auf der Ebene filmischer Formen, Inhalte und Botschaften war es meist die Kritik der Großstadt, ihr Dunkel und ihre Schrecken, die als wichtigste Aspekte von deren filmischer Repräsentation gesehen wurden. Es interessierten die Stadtmythen,[7] weniger die Spiegelung konkreter städtischer Situationen im Film.[8] Neue terminologische

[5] Vgl. *G. Bruno*, Streetwalking on a ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari, Princeton 1993.

[6] Vgl. *K. Prümm*, Die Stadt ist der Film… Film und Metropole in den zwanziger Jahren am Exempel Berlin, in: *P. Alter* (Hrsg.), Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren, Göttingen/Zürich 1993, S. 111–130, hier S. 112.

[7] Vgl. *A. Sutcliffe*, The Metropolis in Cinema, in: *ders.* (Hrsg.), Metropolis 1890–1940, London 1984, S. 147–172; *H. Möbius/G. Vogt*, Drehort Stadt. Das Thema »Großstadt« im deutschen Film, Marburg 1990; *I. Schenk* (Hrsg.), Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung, Marburg 1999; *A. Licata/E. Mariani-Travi*, La Città e il cinema, Torino 2000.

[8] Vgl. aber neuere Ansätze wie *L. Enticknap*, Postwar Urban Redevelopment, the British Film Industry and »The Way We Live« sowie *A. Fielder*, Poaching on Public Space: Urban Autonomous Zones in French »Banlieue« Films, in: *M. Shiel/T. Fitzmaurice* (Hrsg.), Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context, Oxford 2001, S. 233–243, 270–281.

Wege auf diesem dicht besetzten Forschungsfeld geht hier ein den Cultural Studies nahestehender Beitrag von Susan Hayward, die darlegt, wie im Film einerseits die Stadt und ihre Bewohnerinnen und Bewohner als »Körper« erscheinen, andererseits in den Filmen reale topografische und soziale Situationen aufgenommen werden.

Soweit es hier um den Zusammenhang von Kinos und städtischen Publiken geht, werden Fragen aufgegriffen, wie sie bereits in individuellen Kinogeschichten einzelner Städte immer wieder gestellt wurden.[9] Hier soll örtlichen Wechselbezügen der Kinoentwicklung und deren Akteuren in vergleichender Sicht nachgegangen werden, um stärker herauszuarbeiten, was Europäisches Kino übereinstimmend kennzeichnete und wo jeweilige regionale Besonderheiten lagen. Es werden historische Kinokulturen verschiedener Städte und europäischer Länder miteinander verglichen und internationale Absatzstrategien der Filmindustrie in ihrem Kontext untersucht. Verschiedene Beiträge verfolgen außerdem die starke und aktive, aneignende Rolle des Publikums.

Durch die Internationalisierung der Filmdistribution gab es langfristig zwar eine gewisse Kongruenz des Filmangebots und der verbreiteten Genres, aber dies gilt doch nur im grobmaschigen Überblick. Im einzelnen zeigen sich hinsichtlich bevorzugter Genres und Programme, der sozialen Zusammensetzung und Geschmackspräferenzen von Publiken zwischen den Ländern und Städten Europas doch sehr große Unterschiede. Ähnliches gilt für die typische, stadtbildprägende Kinoarchitektur,[10] die deswegen »typisch« war, weil sie einen Wiedererkennungswert hatte. Die Varianten nationaler Entwicklung waren aber offensichtlich größer als dies architekturgeschichtliche Darstellungen bislang wahrnehmen. Dies und die städtischen Kontexte von Kinoarchitekturentwicklung zeigen die Beiträge von Guido Convents und Karel Dibbets sowie Brigitte Flickinger. Hierbei wird man auch stadtinterne Differenzierungen des Kinoangebots, die soziale Topografie der Filmrezeption und ihr Zusammenhang mit anderen städtischen Vergnügungsangeboten beachten müssen.[11]

Ganz ähnliche Fragen stellen sich hinsichtlich der Entwicklung von Filmpubliken und der Verbreitung ortsfester Kinos: Wann verschwanden Wanderbetriebe wirklich? Wann entstanden die Kinopaläste und wie wichtig waren sie für die Filmrezeption?[12]

[9] Z.B. *H. Reimers*, Von der Kaiserkrone zum CinemaxX – Die Geschichte der Kieler Filmtheater, Husum 1999; *J.-H. Bauer*, Hingabe an die Gegenwart. Kinos in Heidelberg vor dem 1. Weltkrieg, in: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 3, 1998, S. 179–196.

[10] Vgl. *D. Atwell*, Cathedrals of the Movies: A History of British Cinemas and their Audiences, London 1980; *F. Penz/M. Thomas* (Hrsg.), Cinema and Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia, London 1997.

[11] Vgl. *A. Arns*, »Kein Rokokoschloß für Buster Keaton«. Zur Geschichte des Großkinos, in: *I. Schenk* (Hrsg.), Erlebnisort Kino, Marburg 2000, S. 15–33, hier S. 30; *C. Müller*, Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung 1907–1912, Stuttgart/Weimar 1994, bes. S. 32 f.; *W.M. Schwarz* (s. A 3), S. 67–105.

[12] Vgl. *C. Zimmermann*, Städtische Medien auf dem Land. Zeitung und Kino von 1900 bis zu den 1930er Jahren, in: *Ders./Jürgen Reulecke* (Hrsg.), Die Stadt als Moloch? Das Land als Kraftquell? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900, Basel/Boston/Berlin 1999, S. 141–164.

Abb. 2: Theaterarchitektur im Vorort: Die »Union-Theater-Lichtspiele« im Saal des Gasthauses »Zum Ritter« in Mühlberg bei Karlsruhe, Quelle: *G. Bechtold*, Kino. Schauplätze in der Stadt, Karlsruhe 1987.

Tritt der Charakter des Kinos als »verführerische Nachtarchitektur«[13] auch außerhalb der Metropolen so ausgeprägt in Erscheinung wie beispielsweise in Paris beim Palace Gaumont?[14] Viertens zeigt sich die Beziehung zwischen Stadt und Kino bei den Publiken selbst: Wie setzten sie sich in verschiedenen historischen Phasen und angesichts unterschiedlicher kommunal dimensionierter Sozialstrukturen zusammen? Was waren die Motive des Publikums, Filme anzuschauen, generell und filmspezifisch[15] (dazu u.a. Clemens Zimmermann) sowie in Groß- und Kleinstädten?[16] Die kommunikative Bedeutung des Kinos für die Städterinnen und Städter, wie man diesen Raum wahrnahm, wie man ihn nutzte, wie er gerade zum »städtischen« Ort per se wurde, der gar nicht so »anonym« war, wie oft behauptet wird, ist keineswegs beantwortet.[17]

Sicherlich war das Kino eine ganz neue Form der Unterhaltung, aber kann man sagen,

13 Vgl. *C. Bignens*, Kinos. Architektur als Marketing. Kino als massenkulturelle Institution. Themen der Kinoarchitektur. Zürcher Kinos 1900–1963, Zürich 1988.

14 Vgl. *R. Abel*, The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 55.

15 *N. Hiley*, »At the Picture Palace«: The British Cinema Audience, 1895–1920, in: *J. Fullerton*, (s. A 1), S. 96–103, hier S. 101.

16 Zum ländlichen und kleinstädtischen Milieu: *D. H. Warstat*, Frühes Kino in der Kleinstadt, Berlin 1982, bes. S. 175.

17 Annäherungen an verschiedene (frühe) Kinopubliken u.a. bei: *W. M. Schwarz* (s. A 3), bes. S. 106–112.

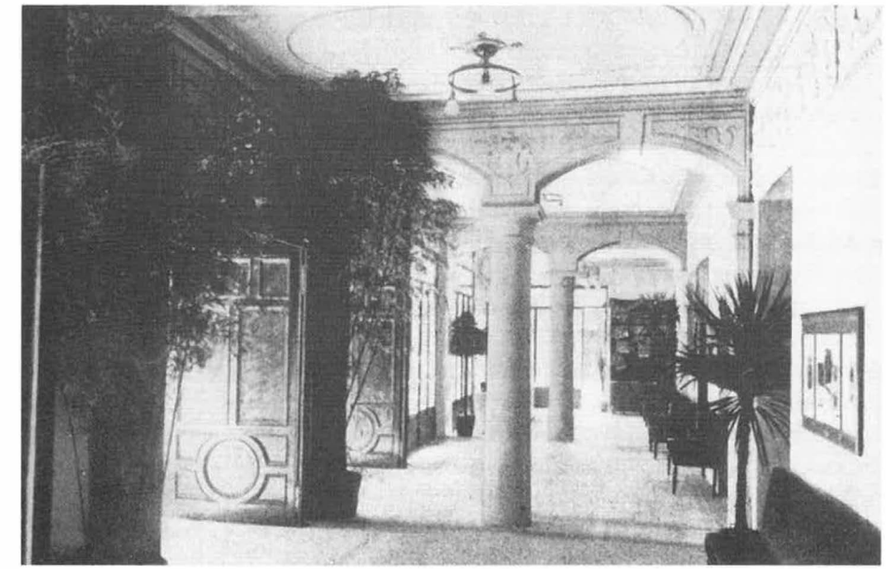

Abb. 3: Luftig und luxuriös: Das Kino »Giardini« in Mailand, 1917; Quelle: *E. Pasculli*, Milano Cinema Prodigio, Milano 1998.

dass ihr ein Verlust an »traditionellen« Kontakten und Soziabilitätsformen zuvorging?[18] Welche »Freiheiten« eröffnete der Kinobesuch den einzelnen Zuschauerinnen und Zuschauern? An diese auch inhaltliche Frage schließt sich die nach lokalen Kinodebatten und Zensurpraktiken an. Dass die lokalen Kinodebatten als Rahmenbedingungen und Einflussgröße des kommunalen Kinogeschehens gesehen werden müssen, zeigt der Beitrag von Corinna Müller.[19]

Die Entwicklung des Kinos steht seit seinem Beginn im Kontext sich ständig ändernder Freizeitindustrien, der Neustrukturierung sozialer Zeiten und sich wandelnder Ansprüche an die »Perfektion« von Film. Einen aktuellen Beitrag dazu leistet Alfons Arns zur Cinemax-Problematik, der damit Tendenzen der städtischen Kinoentwicklung nachgeht, wie sie sich auch in anderen europäischen Ländern abzeichnen und sich in Deutschland in den einzelnen Bundesländern durchaus unterschiedlich zeigen. Arns deutet hierbei die Folgen an, die sich für die bestehenden städtischen Standorte aus der neuen Konkurrenzsituation ergeben.

18 *S. Henseler*, Soziologie des Kinopublikums. Eine sozialempirische Studie unter Berücksichtigung der Stadt Köln, Frankfurt am Main 1987, S. 31, 51–54.

19 *T. Mahner*, »Kintipptopp«. Kinematographengeschichte Flensburgs bis 1933, Flensburg 1999; *G. Kilchenstein*, Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906–1914), München 1997, siehe auch *A. Kuhn*, Cinema, Censorship and Sexuality 1909–1925, London/New York 1988.

Paris – London: Stadtkörper und Körper, auf die es ankommt

Hier soll an einer kleinen Auswahl von Filmen aus der Zeit um 1929/30 die Darstellung von Paris und London untersucht werden. Ausschlaggebend für die Auswahl der Filme lag in ihrer Gemeinsamkeit, dass sich in ihnen nämlich das Erzählen über diese beiden Städte in erster Linie in der Frau aus der Arbeiterklasse ausdrückt – gemeint ist dabei die Frau als »Körper«. Wenn auch der Mann – ebenfalls als »Körper« verstanden – in diesen Filmen nicht fehlt, so ist doch entscheidend, dass die Frau den Mittelpunkt des filmischen Erzählens bildet. Das Erzählen hängt davon ab, was sie tut. Für ihr Tun wird sie, wenn nicht direkt bestraft (ermordet, ins Gefängnis geworfen), dann doch letztlich einer empfindlichen indirekten »Strafe« unterzogen, indem sie mundtot gemacht, ausgeschlossen, zur Vernunft gebracht oder verheiratet wird. Solche Folgen lassen vermuten, dass der weibliche Stadtkörper seine Grenzen nur mit Maßen überschreiten kann und dass die männliche Vorherrschaft zwiespältig ist, sofern es um den Umgang mit handelnden Frauen geht und zwar Frauen, die in eine urbane Umgebung gestellt sind.

1. Die Beispielfilme und ihr historischer Kontext

Für meine Mikrostudie habe ich vier Filme ausgewählt: Piccadilly (E. A. Dupont, GB 1929), Blackmail (Alfred Hitchcock, GB 1929), Sous les toîts de Paris (René Clair, F 1930) und L' Atalante (Jean Vigo, F, veröffentlicht 1934). Jeder der vier Filme führt eine Lebenssituation in der (städtischen) Arbeiterklasse vor. In allen Fällen ist die Protagonistin auf eine Veränderung aus. In Piccadilly arbeitet die Hauptgestalt, eine Chinesin namens Shosho (Anna May Wong), anfangs als Tellerwäscherin in einem Nachtklub am Piccadilly. Doch sie tanzt und wirbelt sich zu Ruhm, indem sie ihren Chef Valentine Wilmot »umgarnt«. In Blackmail trachtet Alice (Anny Ondra), die Tochter von Ladenbesitzern, nach einem aufregenderen Leben – und entgeht dabei nur knapp einer Vergewaltigung –, bevor sie sich mit ihrem eher langweiligen Freund (dem Polizisten Frank) häuslich niederlässt. In Sous les toîts de Paris versucht Pola (Pola Illéry), eine Emigrantin aus Rumänien, sich in dem Arbeiterviertel, in dem sie wohnt, zu integrieren. In L'Atalante schließlich heiratet die vom Land stammende Juliette (Dita Parlo), in der Absicht, den erstickenden Traditionen des Dorflebens zu entgehen, findet sich dann aber von der besitzergreifenden Liebe ihres Ehemannes Jean (Jean Dasté) auf dessen Schleppkahn L'Atalante eingekerkert. Sie sehnt sich nach den Abenteuern der Metropole – Paris – und flieht, um sie zu suchen.

In Piccadilly und Blackmail steht jeweils ein Mord im Mittelpunkt. In Piccadilly geschieht der Mord aus Eifersucht. Mabel (die Startänzerin im Nachtklub und Mätresse von Valentine) bedroht Shosho mit einer Pistole und verlangt von ihr, auf Valentine zu verzichten. Shosho lehnt das ab, es folgt ein Kampf und aus Mabels Pistole löst sich ein Schuss. Mabel fällt in Ohnmacht. Als sie wieder zu Bewusstsein kommt, ist Shosho tot. In Blackmail tötet Alice ihren potentiellen Vergewaltiger, als dieser sie angreift. Fälschlicherweise wird ein anderer des Mordes bezichtigt, der bei seinem Fluchtversuch stirbt. Alice versucht verzweifelt, ein Geständnis abzulegen, wird aber von ihrem Freund wirksam zum Schweigen gebracht.

Abb. 1: Anna May Wong;
Quelle: Archiv Susan Hayward.

Auch in den beiden französischen Filmen unterbricht das Handeln der Frau den Erzählverlauf und schafft ein Chaos – doch von ganz anderer Art. In Sous les toîts de Paris denunziert Polas Freund Fred, ein äußerst possessiver und gewalttätiger Mann, Polas Verehrer Albert bei der Polizei. Er bezichtigt ihn der Hehlerei und bringt ihn damit ins Gefängnis. Als Albert wieder freikommt, hat Pola den bösartigen Fred bereits verlassen und sich in Louis, Alberts besten Freund, verliebt. Albert ringt mit sich, akzeptiert aber dann die Situation, weil ihm seine Freundschaft mit Louis wichtiger ist als der Kampf um eine Frau. In L'Atalante flieht Juliette nach Paris, bezaubert von dem, was ihr ein Drogenhändler über den Reiz der Hauptstadt vorgeschwärmt hat. Zunächst ist sie vom Fluidum dieser Stadt begeistert. Doch dann, ohne Geld und verzweifelt auf Arbeitssuche, geht sie in Paris völlig unter. Sie versteht diese Stadt nicht und fühlt sich von ihr abgelehnt – in den Schlangen beim Stempeln ebenso wie in ihrem Spiegelbild in den Schaufenstern der Boutiquen, von denen sie grausam ausgeschlossen ist.

Wie wir bereits sehen können, unterbricht in den beiden französischen Filmen der weibliche Stadtkörper der Arbeiterin die Ordnung ganz anders als in den beiden britischen, obwohl es in allen vier Geschichten um Genderbeziehungen geht. In Piccadilly und Blackmail nimmt der Mord und seine Durchführung die handelnde Frau ganz ein, während in den französischen Filmen die Störung weit schwächer ist. Überdies besitzt, wie wir noch sehen werden, die Frau in den britischen Filmen weit

mehr körperlichen Bewegungsspielraum als in den französischen. Pola ist eine ausländische Verführerin, die wenig tut; sie spielt lediglich Männer gegeneinander aus. Und sie kommt nie aus dem winzigen Stadtbezirk von Paris heraus, in dem sie wohnt. Juliette (die Frau vom Land) setzt sich, kaum in Paris, allen möglichen Gefahren aus, selbst der Gefahr, zur Prostituierten zu werden. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, wie Arbeiterinnen oder Frauen, die sich der Landflucht nach Paris angeschlossen hatten, im französischen Kino der Stummfilmzeit (vor allem nach dem Ersten Weltkrieg und in den 20er Jahren) gewöhnlich dargestellt wurden. Die sentimentalen und realistischen Filme dieser Epoche (die in derart populären Genres zahlreich waren) erzählten gern von verlassenen (alleinstehenden) Müttern oder verletzlichen Mädchen, die Übergriffen, Leid und Ausbeutungen ausgesetzt waren. Häufig begingen diese mittellosen Frauen Selbstmord, um sich aus ihrer Zwangslage zu befreien, oder es kam vor, dass sie fünf Minuten vor Zwölf von einem ehrwürdigen älteren Mann gerettet wurden.

Frankreich stand in dieser Periode vor kaum zu bewältigenden sozialen Problemen, in erster Linie infolge des Krieges, aber auch aufgrund der sich beschleunigenden Urbanisierung, die schon vor dem Krieg eingesetzt hatte.[1]

Die bürgerliche Furcht vor dem »Mob« erstreckte sich nun auch auf die Arbeiterin, die gleichermaßen als möglicher Störfaktor galt. Politisch und juristisch schlug sich die Furcht vor der weiblichen Kraft in der Wirtschaft in Diskursen nieder, die sehr klar durchblicken ließen, dass Frauen nicht zu trauen war (so wenig wie ihren männlichen Kollegen aus dem Proletariat). Nach dem Krieg wurden die Frauen durch strenge Gesetze reglementiert: Seit 1920 konnte die Verbreitung von Verhütungsmitteln und seit 1923 auch die Abtreibung legal mit Gefängnis gestraft werden, 1922 wurde überdies der Gesetzesentwurf für das Frauenstimmrecht abgelehnt. Es sollte noch weitere zweiundzwanzig Jahre dauern, bis Frauen zur Wahl gehen durften. Hinzu kam, dass eine Frau, die einmal verheiratet gewesen war, weiterhin der Vormundschaft ihres früheren Gatten unterstellt blieb. In den 20er und 30er Jahren sorgte die gesellschaftliche Ordnung in Frankreich demnach ausdrücklich dafür, die Frau »an ihrem rechtmäßigen Platz« zu halten. Was Wunder, dass sich sentimentale und realistische Filme beim Publikum, besonders dem bürgerlichen Publikum, großer Beliebtheit erfreuten.[2]

1 Zu den Spannungen in der französischen Gesellschaft vgl. *H.-G. Haupt*, Sozialgeschichte Frankreichs seit 1789, Frankfurt am Main 1989, S. 282–290; *P. Goubert*, The Course of French History, London 1991, S. 285–290.

2 Vgl. *S. Hayward*, French National Cinema, London 1993, S. 84 f.

Abb. 2: Die Stadt im Film: Karl Grune, Die Straße 1931, Quelle: *I. Schenk* (Hrsg.), Dschungel Großstadt, Marburg 1999, S. 71.

Großbritannien war nach dem Ersten Weltkrieg, was die Frauen betraf, weniger intransigent. Frauen ab 30 Jahren erhielten 1918 das Wahlrecht (zur Belohnung für ihre Dienste im Krieg); 1928 wurde das Wahlmindestalter auf 21 Jahre herabgesetzt.[3] Die Beschäftigung von Frauen nahm zu, allerdings war sie gewöhnlich unqualifiziert und schlecht bezahlt. Die weibliche Lebensweise modernisierte sich jedoch insofern, als in der Zwischenkriegsepoche auch Frauen von der vermehrten Freizeit profitierten. Fraglos hat der Krieg die Vorstellungen über Sieg, Heimatfront und männliche Identität tiefgreifend beeinflusst. Trotzdem war die herrschende Ideologie nicht bereit, auf die Vorherrschaft der patriarchalischen Werte zu verzichten – wie sehr sie auch Veränderungen in den Lebensbedingungen von Frauen zuließ. Die Vorstellung von der

3 Zur Gesellschaftsgeschichte vgl. *S.J. Lee*, Aspects of British Political History 1914–1995, London/New York 1996, S. 82–96, 109–128. S. Alexander, Becoming a woman in London in the 1920s and 1930s, in: *D. Feldmann/G. Stedman Jones*, Metropolis. London. Histories and representations since 1800, London/New York 1989, S. 245–271.

Nation als einer Familie hatte daher auf die größere soziale und ökonomische Gleichheit der Frau einen viel weiterreichenden Einfluss als irgendein radikales Potential.[4]

Im britischen Film der 20er Jahre dominierten Themen, die schon im Jahrzehnt davor da waren: das Erbe und die gefallene Frau, Londons Unterwelt und seine Nachtklubs, die Überlegenheit ehrlicher Armut (wobei die Klassenzugehörigkeit ein Heiratshindernis bildete), die Erneuerungswirkung des Krieges, nichtsnutzige Drückeberger und dumme »Teutonen«.[5] In den späten 20er Jahren, aus denen die beiden britischen Filme stammen, gab es diese Themen zwar noch, doch kam es, insbesondere bei der Darstellung von Frauen, zu gewissen Neuerungen, die den nationalen und sozialen Interessen der Zeit entsprachen.[6]

Das besagt, dass die soziale Situation der Frau in beiden Staaten nicht unbeträchtlich differierte. Im folgenden möchte ich untersuchen, inwieweit wir den Standort der Frau in den Hauptstädten London und Paris als eine Verkörperung zeitgenössischer Probleme ansehen können. Das wird es uns erleichtern zu verstehen, auf welche Weise die Körperlichkeit dieser beiden Städte (die Stadtkörper von London und Paris) in ihrer filmischen Gestalt der späten 20er und frühen 30er Jahre uns eine Interpretation dieser scheinbar so verschiedenen Städte hinsichtlich von Gender, Geschlecht und Rasse (race) bietet. Erhalten wir durch die Art und Weise, in der diese länderspezifischen Kinos Körper vorstellen – Körper, auf die es ankommt, und Körper, auf die es nicht ankommt –, einen Schlüssel zum Verständnis dieser Stadtkörper und Fundorte für Gemeinsamkeiten und Unterschiede? Was erfahren wir aus dem, was sich deckt, und dem, was divergiert, über das Verständnis von Identität der jeweiligen Staaten bzw. Nationen zu jener Zeit – vor allem angesichts des bestehenden Widerspruchs zwischen ihrer (falschen) Selbstwahrnehmung als große Kolonialmächte und ihrer Realität als niedergehende Wirtschaftsstandorte?

2. *Körper-Topographien*

Als erstes interessiert mich, welchen Stadtraum diese Frauen bewohnen und wieviel Bewegungsspielraum sie in der Stadt haben. Was sind die Stadtgrenzen für diese Frauen? Sagen uns diese Grenzen etwas? London ist wie Paris eine geteilte Stadt.[7] Vor allem in den 20er und 30er Jahren war die Teilung beider Städte nicht unähnlich. Zum einen sind sie auf »natürliche« Weise durch einen Fluss zweigeteilt. Bedeutsamer

4 Vgl. *S. Street*, British National Cinema, London 1997, S. 47.
5 *R. Low*, The History of the British Film 1914–18, London 1950, S. 201.
6 Dazu *S. Street* (s. A 2), S. 39.
7 Zu den Stadtgeschichten und -topographien vgl. *R. Porter*, London. A Social history, London 1994; *K. Young/P. Garside*, Metropolitan London. Politics and Urban Change 1837–1981, London 1982; A. Fourcaut, Introduction, in: *dies.* (Hrsg.), La ville divisée. Les segregations urbaines en question France XVIIIe- XXe siècles, Paris 1996, S. 9–20; M. *Le Clère* (Hrsg.), Paris de la Préhistoire à nos jours, Saint-Jean-d´Angély 1985, S.582–610.

Abb. 3: Die Stadt im Film: Walter Ruttmann, Berlin, Symphonie einer Großstadt (1928), Quelle: *D. B. Clarke* (Hrsg.), The Cinematic City, London/New York 1997, S. 38.

ist aber eine zweite Teilung nach Gesellschaftsklassen, nämlich die in Ost und West. In London sprechen wir automatisch von West End und East End. Auch Paris ist ostwestlich geteilt und zwar durch seine Hauptschlagader, den Boulevard Sebastopol, der sich jenseits der Seine als Boulevard St. Michel fortsetzt. In beiden Städten war bezeichnenderweise der östliche Abschnitt nördlich des Flusses die Arbeitergegend. Bis vor kurzem (bis zu ihrer »gentrification«, ihrer sozialen Aufwertung, in den 80er Jahren) wurde in beiden Städten sehr wenig getan, um in diesen Regionen die Wohnverhältnisse zu verbessern und Häuser zu modernisieren. Was uns hier interessiert, ist die Zusammensetzung der Bevölkerung in den East Ends dieser beiden Städte. Topographisch zählen in London dazu: Limehouse, Whitechapel, Bethnal Green und Popular – wahre Schmelztiegel, in denen sich Cockneys mit Chinesen, Juden mit kleinen und großkalibrigen Gangstern mischen. Dies ist das Reich der städtischen Nächte mit ihrer Aura von Kriminalität, Prostitution, Unsicherheit und Angst. In Paris reicht die Domäne der Arbeiterklasse von dem riesigen Areal der Markthallen, Les Halles, bis zu den Hügeln von Belleville und Ménilmontant. In dieser Gegend wohnen nicht nur Arbeiter, sondern auch Kriminelle. In der Zeit, um die es hier geht, kamen die Einwanderer in dieser Gegend aus den europäischen Staaten östlich von Frankreich, zu-

meist als Flüchtlinge (z. B. polnische Juden). Mit anderen Worten, der Rassenkörper war damals in Paris noch nicht zu erkennen.

Was den weiblichen Stadtkörper angeht, besteht der erste beachtliche Unterschied zwischen den zwei Filmgruppen in der Mobilität der Frau. In den beiden britischen Filmen haben die weiblichen Hauptgestalten eine beträchtliche Bewegungsfreiheit. In Piccadilly durchquert Shosho die Stadt von ihrem East-End-Wohnort Limehouse (damals weitgehend ein Chinesenghetto) bis Piccadilly im West End, wo sie arbeitet. Zunächst als bescheidene Tellerwäscherin geht sie zu Fuß, später als Nachtklub-Superstar fährt sie mit dem Auto. In Blackmail verlässt Alice, nachdem sie ihren Angreifer umgebracht hat, dessen Wohnung in Chelsea und wandert durch das West End den langen Weg nach Piccadilly Circus, hinunter nach Haymarket, vorbei an den sich leerenden Theatern, zum Trafalgar Square, weiter nach Whitehall (in der Nähe war damals New Scotland Yard) und von dort zum Embankment. Im Morgengrauen schleppt sie sich müde zurück nach Chelsea, wo sie (gleich um die Ecke der Mordszene) zu Hause ist. Wichtig ist, dass sie sich ungehindert durch das gesamte West End von London bewegen kann. Menschen gleiten an ihr vorüber, ohne Notiz von ihr zu nehmen. Sie ist ein gespenstischer Flaneur, von ihrer Tat verfolgt zwar, aber trotzdem frei, nach Belieben durch diesen Teil der Stadt zu gehen. Ebenso kann auch Shosho die klassengebundenen Sektoren Londons (East End / West End) ungehindert durchqueren. Ganz anders in den beiden französischen Filmen. Pola in Sous les toîts de Paris muss wegen der Bedrohung durch Fred ihr Zimmer verlassen. Er hat den Schlüssel zu ihrem Zimmer entwendet und beabsichtigt, sie zu vergewaltigen. Sie flieht auf die Straße und wandert dort hin und her – auf ganz engem Raum – sichtlich in Angst. Albert kommt vorbei und bietet ihr an, die Nacht in der Sicherheit seines Zimmers zu verbringen. Pola ist also nicht nur tagsüber auf das kleine Viertel im Ostteil von Paris, in dem sie wohnt, beschränkt; in der Nacht ist ihr Körper nicht minder eingeengt – muss er »unausgesprochene« Ausgehverbote hinnehmen (sie darf nicht länger als ein paar Sekunden allein sein). Ähnlich sieht Juliette in L'Atalante ihren Körper bedroht, als sie den Lastkahn, der am Kanal St. Martin in La Villette, im Ostteil von Paris, angelegt hat, verlässt. Mehrere Männer versuchen sie abzuschleppen, und – wie zuvor Pola – so sind auch ihr enge Grenzen gesetzt. Als es ihr gelingt, eine Arbeitsstelle zu finden, sehen wir sie überhaupt nur noch entweder in einem kleinen Schlafzimmer oder in einer Art Verschlag eingesperrt, in dem sie Schallplatten verkauft. Der weibliche Stadtkörper ist also in unterschiedlichem Ausmaß von Verboten umgeben, je nachdem, ob die Frau sich in London oder Paris befindet.

Bei unserer Auswahl von Filmen kommt auch die Frage nach dem fremden, dem durch die Rasse bestimmten Stadtkörper ins Spiel. In Piccadilly ist es der chinesische Körper, besonders der Shoshos. In Sous les toîts de Paris ist es der Polas, der Körper der Rumänin. Das Interessante ist hier jedoch, dass diese Körper, die etwas Exotisches (Fernöstliches, Orientalisches) ausdrücken, nicht etwa selbst die kriminellen

Körper sind. Sie stacheln nur andere, den einheimischen Anderen, zum Verbrechen an. In Piccadilly ist es die weiße Engländerin Mabel (Gilda Gray), die, so wird uns nahegelegt, Shosho in einem crime passionnel erschossen hat, weil Shosho ihr den Geliebten »gestohlen« hat und ihn mit einem »grausamen« Spiel der Gefühle verrückt macht. (Mabel behauptet, Shosho liebe ihn gar nicht wirklich.) In Sous les toîts de Paris hat zweifellos Pola Alberts Verhaftung ausgelöst: Sie brachte Fred, ihren damaligen Freund, aus der Fassung, indem sie sich erst weigerte, mit ihm zu schlafen, und dann wegging und bei Albert blieb. In beiden Fällen erscheint die Fremde als manipulativ, grausam und, in Shoshos Fall, als unergründlich (weder Valentine noch Mabel begreifen ihre Motive und Handlungen). Die »Fremdkörper« (fremd nach Rasse und Nation) sind demnach eine Bedrohung für die einheimische Gesellschaft, obwohl sie eigentlich nichts tun. Sie werden als passiv-aggressive, aber auch als unlesbare (fremde, exotische) Stadtkörper dargestellt. Das macht ihre Bedrohlichkeit aus – bedrohlich für den Staat bzw. die Nation.

Das Bild vom Fremdkörper, der die Nation wie eine Krankheit erfasst und in ihr seinen üblen Einfluss verbreitet, kehrt in der europäischen Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts immer wieder (Vampirgeschichten und Science-Fiction sind zwei kulturelle Archetypen dafür). Stärker betont wird dieses Bild in Zeiten nationaler Krisen; und tatsächlich waren die späten 20er und frühen 30er Jahre für die europäischen Nationen, insbesondere für Großbritannien, Frankreich und Deutschland, solche Krisenzeiten. Die Verschiebung dieser Angst auf Fremdkörper (den Juden, den Schwarzen etc.) wird zu einem Mittel, die Angst vor dem Machtverlust, der mit der nationalen Krise einhergeht, darzustellen. Interessant, dass hier die Verschiebung auf den weiblichen Stadtkörper stattfindet. Im Fall von Pola in Sous les toîts de Paris bedroht ihre Fremdheit die Identität des männlichen Arbeiters, sie stürzt die Männlichkeit in die Krise. Männer denunzieren einander, kämpfen miteinander, um sie zu besitzen. Die männliche Arbeitersolidarität (zumindest nach Auffassung der politischen Linken das Rückgrat eines mythischen Frankreich) zerbricht an ihrer fremden, neckischen und hinterhältigen Art. Im Fall von Piccadilly scheint der Geist von Mata Hari noch im Bewusstsein der Nation lebendig zu sein (als verschlagene ausländische Spionin – auch sie war Tänzerin –, soll sie, so will es der Mythos, viele Männer in den Tod gerissen haben).[8] Mabels Übergriff auf Shosho geschieht, wie Shosho selbst sagt, ebensosehr aus rassischen wie aus Motiven der Eifersucht. Denn Mabel ist das reinrassige englische Mädchen. Shosho wird früh im Film als liederlich und schlampig bezeichnet. Als Mabel von Shosho verlangt, sie solle von Valentine ablassen, entgegnet Shosho:

»Ich weiss, du siehst auf mich herab, weil ich Chinesin bin, du aber Engländerin bist,

[8] Mata Hari (1876–1917), niederländische Kurtisane und Geheimagentin. Sie wurde 1902 in Paris Berufstänzerin und arbeitete wahrscheinlich sowohl für den französischen als auch für den deutschen Geheimdienst. 1917 wurde sie von den Franzosen hingerichtet.

und weil ich Küchenmagd war und weil ich hier in Limehouse gewohnt habe, und nicht so Englisch rede wie du und mich nicht benehme wie du. Und wenn ich, das chinesische Mädchen, Küchenmagd war? Warum wohl? Das kommt von all dem, was ihr Europäer China angetan habt. Warum habt ihr uns in China nicht in Ruhe gelassen? Glaubst du, ich weiß nicht, was alle Chinesen in Limehouse über die Engländer in China sagen?«[9]

Shosho prangert die Intoleranz des vorherrschenden rassischen (weiblichen) Stadtkörpers an mitsamt seiner Verständnislosigkeit für ein Anderssein. Solange die Andere sich bescheidet und nur den ihr zugewiesenen Körperraum als Küchenmagd oder Tanzattraktion im Nachtklub einnimmt, ist alles in Ordnung. Wehe aber, sie überschreitet diese Grenzen und äußert Wünsche – insbesondere den Wunsch nach einem Weißen oder gar einem Engländer. Aber in diesem Aufschrei geht es um mehr als nur um rassische Fragen. Shoshos klare Worte machen es unmöglich, den Subtext zu diesem Film zu übergehen, der mit ihrer körperlichen Präsenz zusammenhängt, nämlich dass sie es wagt, imperialistische Macht in Frage zu stellen. Die »Kolonisierte« (Shosho) gibt Widerworte – und stirbt dafür.

Im Fall von Alice, in Blackmail, richten sich ihre Taten unter anderem gegen den nach Klassen gegliederten Stadtkörper. Doch beginnen wir mit ihrem Namen: Alice White, die englische Rose par excellence, hell, mit dem Gesicht eines Putto.[10] Als Tochter von Ladenbesitzern (Tabak und Zeitschriften) gehört sie sinnbildhaft zur Identität der Nation (als einer Nation von Ladenbesitzern). Ihr Freund Frank ist Polizist und arbeitet bei Scotland Yard, genauer gesagt, wurde er innerhalb der Polizeitruppe gerade zum Kriminalbeamten befördert. Ganz am Anfang des Films sehen wir ihn bei einer Festnahme. Er ist also ein wahrer Vertreter von Recht und Ordnung in der Londoner Gesellschaft und gehört einer trefflichen neuen Einheit von New Scotland Yard an, die in einem Gebäude außerhalb von Whitehall untergebracht ist.[11] Und er macht Karriere, wird befördert (wie uns der Umstand zeigt, dass er Zivil trägt). Alice aber, und das ist ein großes Aber, findet ihn langweilig und unattraktiv. Das Beste, was London zu bieten hat, der britische Bobby, die Verkörperung von Recht und Ordnung und alles Rechtschaffenen, ist für unsere kleine englische Rose Alice nicht gut genug. Alice braucht den Reiz des verbotenen Rendezvous. Sie hat sich einen Künstler namens Crewe ausgesucht – einen Mann, der gesellschaftlich höher steht als sie und ein möbliertes Zimmer (ein Studio) in Chelsea besitzt, das von seiner Wirtin in Ordnung gehalten wird. Alice ist zunächst fasziniert von dem Unterschied in Klasse und Format. Sie spielt in seinem Studio – schmiert Farbe auf eine Leinwand, hüllt sich in ein märchenhaftes, flauschiges Gewand. Doch Alice ist nicht im

9 *A. Bennett*, Piccadilly: The Story of the Film, London o.J., S. 169 f.

10 Dazu *T. Modleski*, The Woman Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory, New York 1988, S. 21.

11 New Scotland Yard ist heute in Victoria Street.

Wunderland und wird auch nicht dahin kommen. Zwar steht es ihr also frei, unbeachtet und ungehindert durch die Stadt zu streifen, aber es steht ihr nicht frei, andere, genau genommen unsichtbarere Grenzen wie die ihrer Klassenzugehörigkeit zu überschreiten. Klassen haben ihre gesellschaftlich fixierten Regeln – unsere englische Rose ist zu weit gegangen und begreift die Regeln nicht, zu denen sie verpflichtet ist. Aber sie hat noch eine andere Grenze überschritten, die mit ihrer Geschlechtszugehörigkeit zusammenhängt. Sie greift zu physischer Gewalt – beantwortet Gewalt mit einem Mord – eine Haltung, die wir doch eher als männlich denn als weiblich ansehen. Schließlich ist sie indirekt auch noch für den Tod eines anderen Mannes verantwortlich.

Entscheidend ist, dass sie ungestraft davonkommt. Sicherlich plagen sie Schuldgefühle und versucht sie, ein Geständnis abzulegen, doch Frank hält sie davon ab und zwingt sie weiterhin, still zu sein. Der Preis, den Alice für ihre doppelte Übertretung (der Klassen- wie der Gendergrenze) zu zahlen hat, ist Schweigen. Tania Modleski drückt das so aus: »Eine der Hauptabsichten des Films besteht darin, der Frau die Kraft zu nehmen.«[12] Die frei in der Stadt herumwandernde Frau gefährdet Recht und Ordnung. Sie ist unzuverlässig, gewalttätig und zum Mord fähig, mit anderen Worten, sie nimmt einen Raum ein, der ihr nicht zukommt, den der männlichen Kraft. Frank, als die Verkörperung von Recht und Ordnung (die wahre männliche Kraft), hat die Aufgabe, sie an ihren Platz zurückzuführen.

In L'Atalante werden die Genderprobleme im stark sexualisierten Körper ausgetragen. Es gibt drei Hauptpersonen: Jean, den besitzergreifenden Ehemann und Kapitän des Schleppkahns; Père Jules (Michel Simon), seine rechte Hand, eine exzentrische, surreale Gestalt, umgeben von Katzen und allen möglichen seltsamen Gegenständen; und schließlich Juliette. Jean vertritt Zucht und Ordnung und versucht, seine Frau so weit zu disziplinieren, dass sie mit den Grenzen des Kahns, auf dem sie leben, zufrieden ist. Jules (trotz seines Spitznamens Père seinem Aussehen nach kaum ein Patriarch) ist weise und allwissend. Interessant, dass er es ist, der Juliette in Paris aufspürt (nicht Jean). Er haust in einem vollgestopften Raum und verkörpert ein surreales, anarchisches Wesen. Er bildet den Mittelpunkt des Zaubers, der Juliette anfangs fasziniert – eine erste Attraktion, die ihr Lust macht auf mehr: mehr Erregung in Gestalt von Paris. Doch das Paris, das sie vorfindet, hat nicht die magischen, surrealen Züge, die Jules Persona ihr verheißen hatte. Ebenso wenig ist es der wirkliche, glamouröse Raum, den ihr Verführer ihr vorgegaukelt hat – zumindest nicht für sie. Paris ist einsam, kalt und abweisend. Dort kann sie (wie uns ihre Träume zeigen) nicht lange überleben. Jules betätigt sich als Vermittler, als väterlicher Mittelsmann, der Juliette aus der Stadt zurückholt. Dieser völlige Chaot (der sich instinktiv im laby-

12 T. Modleski, (s. A 10), S. 19.

rinthischen Paris zurechtfindet) gibt Juliette – ihre Erfahrung hat sie etwas geläutert – ihrem (ebenfalls geläuterten) Ehemann zurück. Dem Vektor aus Chaos und Surrealismus, verkörpert in Jean, gelingt ein Ehekompromiss. Mit anderen Worten, die Stadt übersteigt Juliettes Mittel und Grenzen – übersteigt ihre bäuerliche Herkunft. Ihr sexualisierter Körper hat in Paris keinen Platz, so muss sie vom »Vater« dahin zurückgebracht werden, »wohin sie gehört« (außerhalb der Stadtmauern). An alledem ist etwas ungereimt: Obwohl dem Zuschauer wie auch Juliette klargemacht wird, dass sie hier fehl am Platze sei, ist Juliette findig genug, eine Arbeitsstelle als Verkäuferin in einem Schallplattenladen zu erhalten. Wirtschaftlich kommt sie zu Rande, nicht aber emotional. Ihre Sehnsucht nach Jean quält sie, doch kann sie aus eigenen Stücken den Weg zurück nicht finden. Jetzt hält sie das Labyrinth von Paris gefangen, wie sie zuvor der Lastkahn gefangengehalten hatte. Ihr fehlt das Wissen, das sie zu ihrem Geliebten zurückbringen würde. Nur Père Jules besitzt die Kraft, den sexualisierten Frauenkörper zu suchen, zu finden und seinem legitimen Raum, der nicht die Stadt ist, wieder zuzuführen. Als sexualisierter Stadtkörper kann Juliette nur ausgenutzt werden und riskieren, in die Prostitution gezwungen zu werden wie all ihre anderen Schwestern vom Land, die vor ihr nach Paris kamen (wenn wir der Tradition des realistischen und sentimentalen Films der 20er Jahre glauben dürfen).

In diesem Film erscheint Paris gewiss nicht als das Spielfeld, das es in Clairs Sous les toîts de Paris sein will. Hart und kompromisslos weist es diejenigen von sich, die nicht dazugehören. Insofern ist Vigos Film weit realistischer als Clairs Phantasie über das Spiel der Arbeiterklasse. In Vigos Film trägt Paris mit seiner Rolle als psychologischer Irrgarten dazu bei, die Genderbeziehungen zwischen den Ehegatten zu verbessern; es zwingt sie, ihre Beziehung im Hinblick auf ihre individuellen Wünsche neu zu bewerten, auch wenn das zur Folge hat, dass die Frau vom »Vater« an ihren »rechtmäßigen Platz« zurückgebracht wird.

3. Schluss

Auf verschiedene Weise zeigen uns diese ausgewählten Filme also eine Menge über Stadtkörper und Körper, auf die es ankommt. In allen Fällen bleibt das patriarchalische Gesetz gewahrt. Auch wenn der Körper, auf den es ankommt, der männliche Stadtkörper, vom Frauenkörper – der sich mal als Stadtkörper (Juliette), mal als männlicher Stadtkörper (Alice), mal als integrierter Stadtkörper (Pola) zu maskieren versucht –, ernstlich bedroht wird, hat er seine Gewalt über die Metropole behauptet. Die einzige Frau, die in diesen Filmen sterben musste, Shosho, hat als einzige den Kompromiss verweigert; sie war nicht bereit, dorthin zurückzukehren »wohin sie gehört«, wohin sie als weibliche kolonisierte Andere gehört. Allen diesen Filmen ist gemeinsam, dass sie die krisenhafte männliche Identität nach dem Krieg darstellen und dass sie zeigen, wie zur gleichen Zeit die Frau in der Arbeiterschaft und auf den

Straßen der Stadt sichtbarer wird. In Großbritannien geht mit dieser Sichtbarkeit einher, dass die erwachsene Frau (ab 21 Jahren) jetzt eine legitime Stimme hat (sie darf wählen) – und wir stellen fest, dass in den beiden britischen Filmen die Kraft der Frau für viel gefährlicher gehalten wird als in den französischen. Wie diese potentielle Kraft zur Veränderung (in der Metropole und damit in der Nation) zum Schweigen gebracht werden kann, ist ein roter Faden, der alle vier Filme durchzieht. Angst vor Frauen ist in der Welt des Films nichts Neues. Bringen wir diese Angst aber in Zusammenhang mit einer Untersuchung der Darstellung der Stadt, so eröffnet uns das eingehendere Interpretationen, wie die Nation sich selbst wahrnimmt, vorausgesetzt, die Stadt, die Hauptstadt, steht metonymisch für die Nation.

Aus dem Englischen von Brigitte Flickinger

Clemens Zimmermann

Das aktive Kinopublikum

Der Filmhistoriker Thomas H. Guback postulierte schon 1978, zur wahren Filmgeschichte gehöre das Kino im Sinne der »arrangements involved in cinema, and the means in which information and entertainment are processed and allocated as commodities«.[1] Doch nicht nur systemische Voraussetzungen für Kino, sondern auch Erwartungen und produktive, d.h. die Sinne einschließende, die filmischen Angebote verändernde und interpretierende Aneignung durch ein Publikum, sprich das Kino selbst, wie es sich erst über sein Publikum konstituiert, gehören heute zu den wichtigsten Gegenständen kulturhistorischer Kinoforschung. 1988 bemerkte Knut Hickethier, dass bereits die »gültige Ineinssetzung von Film und Kino… mehrfach aufgebrochen« sei, eben durch das wachsende Interesse im disziplinären Feld der Filmstudien bzw. der Medienwissenschaft für Distributionsweisen und Rezeption, d.h. Zuschauer.[2] In den siebziger Jahren hatte sich die Filmtheorie bzw. Filmgeschichte noch stark an Ideologiekritik orientiert und die Vorstellung gepflegt, Rezeption individualpsychologisch über psychoanalytische Kategorien beschreiben zu können.

Eine andere Richtung schlug Christian Metz[3] ein, der die explizite Unterscheidung von »Film«, verstanden als Einzelfilm und »Cinéma« einführte, was auf deutsch eben nicht anders oder fatalerweise ebenfalls als »Kino« zu übersetzen ist. Metz verstand unter Cinéma eine Abstraktion der existierenden Filme, ein komplexes System einer spezifisch sprachlichen Natur. Filmwissenschaft war dann folglich die »Untersuchung von (bedeutungstragenden) Diskursen oder von ‚Texten'« zur Klärung einer filmspezifischen Sprache oder vielmehr der spezifisch filmischen Zeichen und seiner theoretischen narrativen Konstruktion. Dieser Ansatz ist nicht nur in Richtung semiotischer Theorie, sondern auch für die Filmgeschichte bzw. die »Film Studies« sehr wichtig geworden. Film oder »Kino«, wie es auf deutsch immer wieder heißt, ist für die theoretisch orientierte Filmgeschichte mehr als der Einzelfilm. Etwa Erzähllogiken, deren Analyse nicht allein das Produkt, sondern den Produktionsmodus der Regisseure wie Studiomanagement und Aufnahmetechnik beschreibt. Hochproblematisch bleibt hier jedoch die Methode, einen »spectator« zu konstruieren, dessen wahrscheinliche Hypothesen über Erzählablauf und Sehgewohnheiten sowie Erwartungen an Genres ein Regisseur ständig einkalkuliere. Der idealtypische spectator stellt ein implizites Moment der Filmerzählung und der Bildkomposition dar, wie er nach Ansicht des Filmtheoretikers vom Produzenten gedacht wird.[4]

1 Zitiert nach *B.A. Austin*, The Film Audience: An International Bibliography of Research, Metuchen/London 1983, S. XVIII.
2 *K. Hickethier*, Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte, in: *ders.* (Hrsg.), Filmgeschichte schreiben, Berlin 1989, S. 7–22, hier S. 8.
3 *C. Metz*, Sprache und Film, Frankfurt am Main 1973.

In den achtziger Jahren setzten dann Bemühungen ein, den im Filmtext vorausgesetzten idealen »spectator«, der eigentlich nur vorgegebene Normen, Erwartungen und Begierden erfüllte, stärker vom »real viewer« von Filmen abzugrenzen. Dies führte zunächst zur Betonung des subjektiven Charakters bei der dekodierenden Arbeit des Zuschauers. Ferner ging man davon ab, jeden Filmtext nur als Zitatenmosaik zu verstehen. Schließlich beachtete man stärker die Art und Weise, wie Filme ein bestimmtes Publikum ansprechen und kam zu (allerdings bislang kaum breit durchgesetzten) Neuansätzen, die man als ethnographischen und zugleich historischen Zugang beschreiben kann, bei dem es nicht nur um soziale Konstituierung von Publikum, sondern auch um sich im Raum des Kinos ausbildende Identitäten und die subjektive Sicht von Filmen bei Zuschauern geht. Seit den achtziger Jahren wurden etwa in feministischen Neuansätzen die Komplexität und Widersprüchlichkeit bei Filmaneignung, z.B. bei Romanzen und Starkino, betont. Generell begann man sich die Frage zu stellen, ob verschiedene Filmgenres per se verschiedene Zuschauertypen anlocken.[5]

Während es also den früheren Filmstudien, wie das Irmbert Schenk beschrieb, »um die ästhetisch herausragenden Filme (ging), die einem formalen Wertekanon einschreibbar sind und die mit immer differenzierteren Verfahren ausgedeutet« wurden, werden heute die Publikumsfilme mit einbezogen . Schenk interessiert sich für die Wahrnehmung des Films und erkennt das Kino als den »eigentlichen Ort des kinematographischen Geschehens…« »Sie öffnet den Blick auf den Zuschauer, auf dessen Konstruktion bzw. Re-Konstruktion der [sogenannten] »Texte«. Dabei konzentrieren sich die Überlegungen nicht mehr nur auf die innerpsychische Tätigkeit der Wahrnehmung traumähnlicher Bilderfolgen, wie sie die besondere Kinosituation und der Blick auf die Filme bedingen, sondern auch auf die Rezeption im Zusammenhang vielfältiger Kontexte der Lebenspraxis von Zuschauern [sowie auf]… Möglichkeiten von Filmwirkung, ob und wie dort Lebensstile propagiert bzw. abgeschaut, Wahrnehmung und Phantasie modelliert oder umdisponiert werden«.[6] Zugleich entwickelten sich in der Geschichtswissenschaft verschiedene Varianten einer sozial- und kulturhistorischen Thematisierung von Kino. Bei der Frage von grundlegenden Qualitätsstandards, Methoden und bei Kontextbegriffen ergeben sich zwischen ge-

4 Paradigmatisch: *D. Bordwell/J. Staiger/K. Thompson*, The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960, New York 1985, 1989, S. 38, 40.
5 Vgl. *J. Mayne*, Cinema and Spectatorship, London 1993, bes. S. 63–64.
6 *I. Schenk*, Vorwort, in: *ders.* (Hrsg.), Erlebnisort Kino, Marburg 2000, S. 7–14, hier S. 7.

schichts- und literaturwissenschaftlichen Studien immer noch deutliche Divergenzen.[7] Für die Geschichtswissenschaft geht es zunächst um die situativen Mikrokontexte, in denen Medien gebraucht und interpretiert werden, die physischen Umgebungen und die interpersonalen Beziehungen der Rezeption. Diese lokalen Kontexte sind eingebettet in weitere strukturelle, gesellschaftliche Formationen, den Makro-Kontext.[8] Eine historische Theorie des Kinos wird anerkennen, dass es eine selbstreferentielle Produktionsebene von Film gibt und dieser eine semiotische Bedeutungsebene hat, den man sehr weit aufgefasst als einen Diskurs verstehen kann. Grundsätzlich aber gilt – und in diesem Punkt schließe ich mich Edgar Flaig an –, die Geschichtswissenschaft möge nicht darauf verzichten, zu beurteilen, »ob ein bestimmter historischer Diskurs Treue zu den Tatsachen zeigt«. Das setzt voraus, dass es eine Realität gibt, die nicht auf ihre »Qualität als Zeichenträger« reduziert werden kann.[9]

1. Das Kinopublikum in disziplinärer Sicht

Für die Geschichtswissenschaft ist das Kinopublikum zum ersten dasjenige, das sich an einem Ort im »Kinotheater«, wie man lange sagte, zusammenfindet. Denn Film im Fernsehen ist niemals Kino. Kino ist ganz konkret ein architektonischer Raum,[10] der sich gleichsam verdoppelt in der Institution des Kinos um die Ecke oder als Cinemax am Stadtrand. Der physische Ort Kino ist eingeschrieben in einem physischen Raum der Stadt, so wie das soziale Phänomen Kinopublikum in einem sozialen Stadtraum eingeschrieben ist. Dies ist durchaus die Bedeutung des Kino im engeren, umgangssprachlich vertrauten Sinn. Darüber hinaus kann man Kino als Raum von Routine und Kreativität verstehen, als Wahrnehmungsraum mit eigenen Regeln, in dem Aneignungspraxis eines realen Publikums stattfindet. Das Publikum vor Ort findet sich immer wieder neu und nur kurzfristig zusammen, besteht aus Individuen und konstituiert sich aber dennoch nicht aus unerforschbaren Akten heraus. Der Kinobesuch ist in eine Zeitordnung der Arbeits- und Haushaltsrhythmen eingelassen. Das Kinopublikum selbst ist zwar weniger strukturiert als etwa eine Schulklasse oder eine Vereinsgruppe, jedoch ist es nicht beliebig zusammengesetzt. Vom Stummfilmzeitalter bis heute ist es etwa durch Heiterkeits- oder Unmutsäußerungen am Gezeigten beteiligt: »Das Spiel Filmansehen ist ein wichtiges Mittel zur Bereicherung der Erfahrung und Gemeinsamkeit des Erlebens: Der Meinungsaustausch über das Gesehene ist ein

7 Vgl. *F. Casetti*, Theories of Cinemas. 1945–1995, Austin 1999, S. 303 ff., 312.
8 *S. Moores*, Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption, London 1992, 1995², hier S. 32.
9 *E. Flaig*, Kinderkrankheiten der Neuen Kulturgeschichte, in: *R. M. Kiesow/D. Simon* (Hrsg.), Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit, Frankfurt am Main 2000, S. 26–47, hier S. 34, 36.
10 Vgl. *A. Arns*, »kein Rokokoschloß für Buster Keaton«. Zur Geschichte des Großkinos, in: Schenk (s. A 6), S. 15–33.

Abb. 1: Ein getarntes Großkino: Das »Palast-Theater« in der Bielefelder Niedernstraße, 1928; Quelle: *C. Fleer*, Vom Kaiserpanorama zum Heimatfilm, Marburg 1996, S. 65.

signifikantes soziales und sozialisierendes Geschehen in unserer Gesellschaft.«[11] Das Publikum ist im Kino körperlich anwesend, so, wie es bei Konzerten oder im Theater anwesend ist, dort allerdings kann es das performative Geschehen auf der Bühne durch Zurufe, Störungen, durch Aufmerksamkeit oder Lässigkeit, über eine sich einstellende Atmosphäre konkret beeinflussen, was das Kinopublikum nicht kann, denn der Film ist ja fixiert und seine Darsteller sind nicht körperlich anwesend, d.h. das Kinopublikum kann nicht auf die Art und Weise interaktiv sein wie das Theaterpublikum.[12] Dennoch ist es kein passiver Faktor der Filmvorführung. Jedes Medium wird auf seine Art gebraucht, fordert soziale Rhythmen und Sinne heraus, verändert Geschmäcker und Selbstinszenierungen auf seine Weise.[13] Im frühen Kino wurde die Laufgeschwindigkeit von Filmen an das Zeitbudget des Vorführers und die Erwartungen des Publikums an-

11 *I.C. Jarvie*, Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie, Stuttgart 1974, S. 96.
12 *E. Fischer-Lichte*, Theater als Modell für eine performative Kultur, Saarbrücken 2000, S. 23.
13 Nach einem (radiospezifischen) Fragekatalog bei *U.C. Schmidt*, Radioaneignung, in: *I. Marßolek/A. von Saldern* (Hrsg.), Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung, Zuhören und Gehörtwerden, Bd. 1, Tübingen 1998, S. 243–360, hier S. 258 f.

Abb. 2: Lichtarchitektur als Stadterlebnis: »Titania-Palast«, Berlin 1928,
Quelle: *I. Schenk*, Erlebnisort Kino, Marburg 2000, S. 12.

gepasst, notfalls spulte man einen langen Streifen kurz ab. Die Kinoerklärer vermittelten ebenfalls zwischen Film und Erwartungen Publikums, das Resultat konnte sein, dass »eine ganz, ganz andere Tragödie, als der Filmfabrikant gesehen hatte, ...vorüber(raste)«.[14]

Des weiteren ist Publikum etwas, das in größeren Einheiten existiert, nicht in der Form eines wirklichen sozialen Zusammenhangs, sondern als Konsumentengruppe und unsichtbare Gemeinschaft zerstreuter Individuen. Es handelt sich einerseits um Konsum innerhalb einer kommerzialisierten Freizeitsphäre, wie sie sich in der Urbanisierung entwickelte, andererseits sind auch in dieser Sphäre autonome Sinndeutungen und geistige Aktivitäten keineswegs ausgeschlossen. Dies gilt auch für den so genannten Starkult: »Stars are not inherent in film as medium but they are inherent in the cinema as a specific social institution.«[15] Einerseits werden Stars kulturindustriell

14 *Ulrich Rauscher*, 1912 zitiert nach: *H. Zischler*, Kafka geht ins Kino, Reinbek 1996, S. 22; vgl. *S. Gnam*, Poeten der Dunkelheit: Glanz und Niedergang der japanischen Stummfilmerklärer, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.05.2001.

15 *R. Dyer*, Stars, London 1979, S. 17.

produziert, andererseits trägt das Publikum zu ihrer Entstehung ständig bei.[16] Sie werden über die Filme selbst wahrgenommen und ständig multimedial inszeniert, damit einem virtuellen Publikum bekannt, das weit über das eigentliche Kinopublikum hinausgeht. Nicht nur die filmische Welt ist mit »Stars bevölkert«, die das »gewisse etwas«, vor allem Schönheit, Ausdrucksfähigkeit und Sex-Appeal haben, sondern die medial inszenierte Welt überhaupt kann auf sie nicht verzichten. Dem Star haftet etwas demokratisches an, jede oder jeder kann sich einbilden, auch eigentlich ein Star werden zu können. Es formt sich ein Komplex von Erwartungen, der Star muss meist genau das spielen, was das Publikum (im stark erweiterten Sinn) von ihm erwartet, – oder er tut bisweilen genau das Gegenteil. Stars laden zur Identifikation ein, werden nachgespielt und nachgeahmt bis zu Modedetails. Da bestimmte Schönheitskriterien betont werden, kann sich ein Teil der Zuschauer mit dem eigenen Aussehen besser abfinden. Kurzum, Publikumsforschung muss sich auch mit Stars beschäftigen.[17]

Am avanciertesten, allerdings sehr spezifisch ausgerichtet ist die historische und aktuelle Publikumsforschung in den USA. Zentrale Fragestellungen in engem Zusammenhang mit Marketing sowie empirisch-wissenschaftlicher Publikumsforschung sind dort seit den achtziger Jahren: 1. Die Vorbedingungen des Kinogehens, etwa der Entschluss, überhaupt ins Kino zu gehen, der häufig von einem Paar im Hinblick auf die Präferenzen des jeweiligen Partners gefällt wurde; 2. Kontexterforschung, womit sowohl ein genrehafter Kontext wie Erstaufführungen oder Kultfilm gemeint ist sowie ein sozialer Kontext, 3. Geschmacksrichtungen und Lebensstilgruppen, 4. grundsätzliche Einstellungen gegenüber Film und Kino und 5. die Frage nach den besonderen Bedingungen für Erfolgsfilme.[18] Bei den Fragestellungen der historischen Publikumsforschung in den USA spiegeln sich derzeit die allgemeinen Verschiebungen der Interessen in Richtung eines ethnographischen Paradigmas. Man fragt vor allem danach, wie sich frühe Kinopubliken wirklich zusammensetzten, wie hoch Anteile von Frauen und Arbeitern waren, und es wird geklärt, ob das Kino zur Assimilation von Einwanderern derart reibungslos beitrug, wie man noch kürzlich angenommen hatte. Ferner wird den durch die Filmindustrie antizipierten Zuschauern nachgegangen sowie den Erwartungen und der sozialen Identität einzelner Zuschauergruppen.[19]

16 Siehe *J. Fowles*, Star Struck. Celebrity Performers and the American Public, Washington/London 1992, bes. S. 155–184.

17 Vgl. *I.C. Jarvie* (s. A 11), S. 134–137.

18 Eine Übersicht bei *B.A.Austin* (s. A 1), S. XXVIII-XXXIV. Grundlegend zur wissenschaftlichen und angewandten Konsumenten- und Rezipientenforschung bis 1950 ist immer noch *L.A. Handel*, Hollywood Looks at its Audience. A Report of Film Audience Research, Urbana 1950.

19 *R. Maltby*, Introduction, in: *M. Stokes/R. Maltby* (Hrsg.), Identifying Hollywood Audiences. Cultural Identity and the Movies, London 1999, S. 1–20; *M. Stokes*, Female Audiences of the 1920s and early 1920s, in: ebda., S. 42–60.

2. *Die verorteten Kinopubliken*

So wie Film und Stadt intensive Wechselbezüge aufweisen (die Stadt ist Kulisse und Drehort, Visionen, Vorstellungen und Projekte städtischer Architektur werden durch Filme beeinflusst), war und ist der Zusammenhang von Stadtraum, Kino und Publikum ausgeprägt. Das historische Kinopublikum differenzierte sich nach Geschmacksgruppen, die mit verschiedenen sozialen Wahrnehmungsräumen und sozialer Segregation der Wohnungen einhergingen. Die Kinogeschichte zeigt sehr klar den Trend zu räumlichen Anordnungsmustern, etwa der Stadtteilkinos oder der Kinos entlang der Hauptstraßen; dadurch wurden an einzelnen Vorführorten verschiedene Publiken angesprochen. Neben dem geplanten Kinoaufenthalt war es stets der spontane Besuch, der epochal und hinsichtlich ansprechbarer sozialkultureller und generationeller Zielgruppen stark differenziert war.[20] Der Kinobauexperte Gabler wies, rückblickend auf die dreißiger und vierziger Jahre, auf den Zusammenhang von Spontaneität des individuellen Besuchs, der Lage und dem Zeichencharakter der Kinogebäude hin: »Ein großer Teil der Filmbesucher nimmt sich den Theaterbesuch nicht ausdrücklich vor, sondern lässt sich von der Gelegenheit leiten oder füllt eine Zeit des Wartens plötzlich aus. Für das Filmtheater ist deshalb ähnlich einem Ladengeschäft die Lage im starken Verkehr günstig. Innerhalb der Verkehrszentren sind wieder solche Grundstücke besonders vorteilhaft, auf denen das Theater schon in seiner baulichen Erscheinung... auffallen kann.«[21]

Paradigmatisch für die heutige Forschung zum historischen Zusammenhang zwischen sozialen Publikumsschichten, Geschmacksgruppen und räumlichen Dimensionen des Kinobesuchs ist immer noch die Studie von Emilie Altenloh, die 1913 bei Alfred Weber promovierte. Trotz einer gewissen moralischen Einfärbung ihrer Diktion legte Altenloh eine Untersuchung vor, die nicht nur die Kinolandschaft ihrer Epoche ausleuchtete, sondern Bedeutung bis heute hat. Sehr deutlich wird hier die klassenspezifische, normative und generationsspezifische Differenzierung des Publikums hinsichtlich Ausstattungsansprüchen, Programmwahl, Besuchsanlässen, typischer Gruppensituation, Rhythmen des Kinobesuchs festgestellt und reflektiert. Altenloh postuliert, dass Kinoambienti die Wirkung der Filme beeinflussen. »Die Mehrzahl der Gäste [in den eleganten Kinematographen] sieht anders, empfindet anders, legt andere Ideen den Handlungen zugrunde...« In solche Kinos gehe man nicht mehr ungezwungen wie bislang in die kleineren »Straßenkinos«.[22] 1913 war das Kino selbstverständliches Lebenselement des »modernen Großstädters« geworden.[23] Einstellungen gegenüber dem Kinobetrieb differierten, wie Altenloh am Beispiel von Mannheim und Heidelberg zeigte, radikal: Gewerkschaftlich organisierte Arbeiter, die auf Volksbildung setzen, lehnten das Kino ab, gingen sie aber nie hin? Hingegen waren »für alle verliebten Paare... die dunklen Kinematographentheater ein beliebter Aufenthalt«.[24] Frauen präferierten andere Filmstoffe als die Männer, traten, was nicht genau geklärt ist, quantitativ stark in Erscheinung[25] und vor allem qualitativ – hinsichtlich der Geschmacksbildung bei der Filmauswahl und -bewertung stark hervor.

[20] Zur sozialen Topografie und Spontaneität des Publikums verschiedene lokale Kinogeschichten, u.a. *W.M. Schwarz*, Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934, Wien 1992, S. 134–138; Kintop 9, Frankfurt a.M. 2000.

[21] Vgl. *W. Gabler*, Das Lichtspieltheater. Dargestellt in seinen technischen Grundlagen, Halle 1950, S. 15.

[22] *E. Altenloh*, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Leipzig 1914, S. 19-20

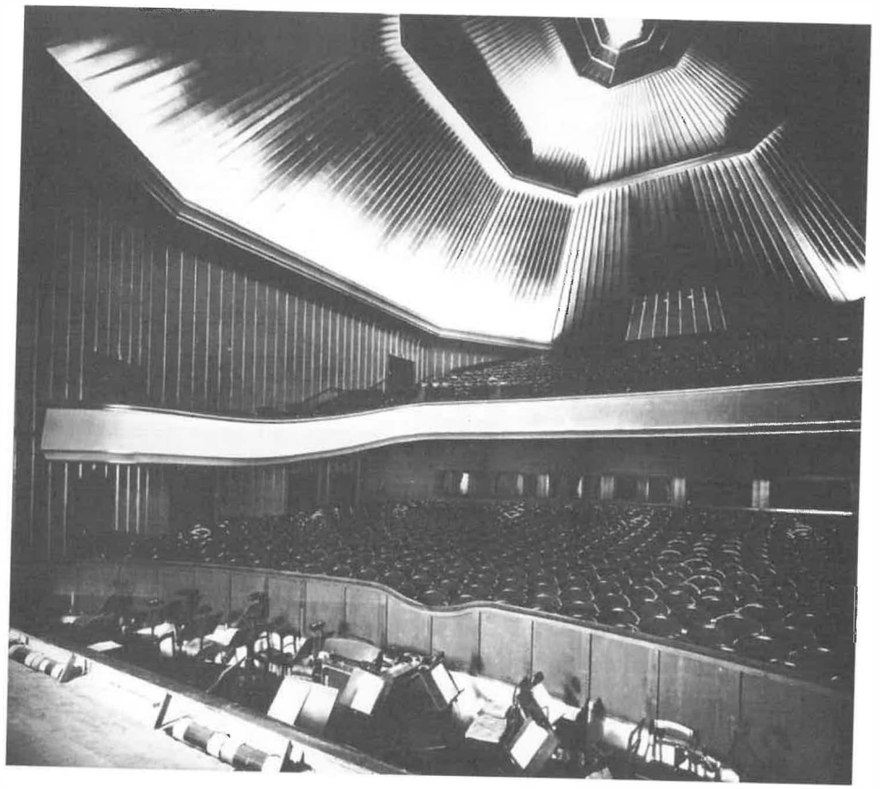

Abb. 3: Das Berliner »Capitol«: Blick in Orchestergraben und Zuschauerraum, um 1927, Quelle: *P. Boeger*, Architektur der Lichtspieltheater in Berlin, Berlin 1993, S. 13.

[23] *E. Altenloh* (s. A 22), S. 50.

[24] Ebda, S. 73.

[25] Eine erfolgreiche Re-Interpretation von Altenloh ist *M. Hansen*, Early Cinema: Whose Public Sphere?, in: *T. Elsaesser/A. Barker* (Hrsg.), Early Cinema. Space, frame, narrative, London 1990, S. 228–246.

Genauso betonte der englische Kinobauexperte P. Morton Shand 1930 die Vielfalt der Besuchsmotive, die mit der Räumlichkeit des Kinos zu tun haben: »The cinema is primarly a sort of public lounge. It is at once the most public and most secluded of places... One can go alone, ... en famille, or in bands... One can proverbially filch ideas for a new dress, or ‚get off' with one's neighbour... The cinema is a pastime and a distraction, an excuse for not doing something else or sitting listlessly at home«.[26]

Wo es ein Kino gibt, gibt es auch sein Erlebnis. Kinoerlebnisse werden konstituiert durch das individuelle Filmerlebnis in Form eines öffentlichen Ereignisses. Das Publikum erfährt sich nie als »Masse«, sondern ist nur jeweils in überschaubaren Quantitäten und stets wirklich »präsent«. Das Kinoerlebnis ist die Folge einer sozialen Aktivität,[27] die durch Informationen und Kommunikation eingeleitet wird. Es ist ja nicht zufällig da und völlig dispers, sondern Mundpropaganda, opinion leaders spielen bei Filmauswahl und -rezeption eine große Rolle. Das Kinoerlebnis ist stark mit dem Gruppenerlebnis verbunden. Das Kino hat eine Kontaktfunktion, man lacht leicht in Gemeinschaft, man weint mehr als sonst an einem öffentlichen Ort oder beim selben Film zu Hause, es ergibt sich eine Steigerung des Nervenkitzels bei Thrillern eben durch das gemeinschaftliche Erlebnis.[28] Phänomenologische Darstellungen betonen darüber hinaus das Zwingende des Raum- und Filmerlebnisses Kino, der die Zuschauer gefangen nehme.[29] Auch Roland Barthes betonte Aura und Magie des Kinoraumes: Der Zuschauer werde in ihm weich »wie eine schlummernde Katze«, im Kino werde er in Hypnose versetzt, die Kino-Situation sei prähypnotisch, der Film sei ein »Fest der Affekte«, Kino die »Substanz der Träumerei«, der Ort der Ungebundenheit, im Schwarz des Kinoraums verwirkliche sich die »Freiheit des Körpers« durch die »Anonymität« im Kino.[30]

Zugegeben, nicht alles ist falsch an solchen Charakterisierungen, das Dunkle war aber, jedenfalls in der Frühzeit des Kinos, weniger für Einzelgänger als für Verliebte attraktiv.[31] Seine Familiarität, Kinogehen als Gruppenpraxis, das Phänomen des dem Kinobetreiber bis heute bekannten »Stammpublikums«[32] wollen nicht recht zur Metaphorik von Einsamkeit und Einzigkeit passen. Trotz des Phänomens einer Laufkundschaft, die aus spontanen Kinogängern bestand und besteht, war und ist der Kinobesuch ein sozialisierendes Geschehen, er erweitert seine öffentliche Wirkung, wenn der Zuschauer seine Gedanken artikuliert, etwa beim Kneipenbesuch.[33]

26 *P. Morton Shand*, Modern Theatres and Cinemas, London 1930, zit. nach *D. Atwell*, Cathedrals of the Movies: A History of British Cinemas and their Audiences, London 1980, S. 177.

27 Vgl. *S. Henseler*, Soziologie des Kinopublikums. Eine sozialempirische Studie unter Berücksichtigung der Stadt Köln, Frankfurt am Main 1987, S. 18–19 und *P. Sorlin*, People´s Choice – sie haben die Wahl. Warum gingen britische, französische und italienische Zuschauer in den 50er Jahren ins Kino?, in: *I. Schenk* (s. A 6), S. 95–111.

28 Nach *S. Henseler* (s. A 27), S. 101, 117.

29 *S. Zielinski*, Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek 1989, S. 80.

30 *R. Barthes*, Beim Verlassen des Kinos, in: Filmkritik 20 (1976), S. 290–293.

31 Nach *E. Altenloh* (s. A 22), S. 66 f.

32 Dazu *W. Gabler* (s. A 21), S. 5.

3. Kompetenzen

Das Kinopublikum war und ist weder stärker halluziniert noch passiver als andere, wie ihm jahrzehntelang vorgeworden wurde. Viele Zuschauer sahen und sehen sich Filme nüchtern und skeptisch an. Handelt es sich um literarische Stoffe, nimmt der Film eher an schweifender Phantasie etwas weg, er legt Rollen und Hintergrundschilderungen viel stärker als das Buch fest, bietet die besondere Chance zu einem Nachempfinden der dargestellten Charaktere.[34] Neben solchen Momenten phantasierender Identifikation mit Rollen und Schauspielern gibt es gegenläufige Momente. Zuschauer wurden mit filmischen Darstellungsmitteln und Konventionen vertraut, entwickelten Medienkompetenz. Während Victor Klemperer 1912 noch notierte, »(das) schlichtere Volk... nimmt die abrollenden Bilder in voller Illusion als wirklich körperhaftes Leben hin. Der Gebildete weiß, dass er es mit Schatten zu tun hat, und freut sich dessen,«[35] nehmen wir heute das Gezeigte weder als Realität noch als Schatten, sondern als – eben – filmische Realität. Wir lassen uns faszinieren, wissen gleichzeitig, dass es sich um Illusionierung, um die Gleichzeitigkeit der Elemente des Realen und des Fiktionalen, nicht die Realität selbst handelt.[36] Bestimmte Darstellungsmittel veralten. Überblendtechniken oder Schnitte, die früher einmal irritierten, wirken heute antiquiert. Das Publikum lernt immer wieder, »verfeinerte Zeichen und Techniken zu lesen« und nähert sich dem Kino aus einer Vielzahl von Motiven und äußert sich aufgrund einer Vielfalt von Beurteilungskriterien darüber.[37]

Der Film als Industrieprodukt richtet sich auf einen möglichst großen Erfolg und damit auf ein möglichst umfassendes Publikum. Das impliziert, dass ein Film nicht Bevölkerungsteile, moralisches Empfinden und Zensurauflagen verletzen darf,[38] wobei interkulturell und politisch verschiedene Standards ins Spiel kommen, denn Filme sollen ja exportiert werden. Ob dieses größtmögliche Publikum erreicht wird, ist eine andere Frage. In seiner Geschichte stieß Hollywood gerade auch deswegen an Grenzen und produzierte Misserfolge, weil es ein größtmögliches Publikum erreichen wollte. Den Hollywoodbossen war die zentrale Basis ihres Geschäfts schon vor dem Einsetzen systematischer Marktforschung durchaus bekannt. Publikumsreaktionen

33 Vgl. *S. Henseler* (s. A 27), S. 133 f.

34 Vgl. *I C. Jarvie* (s. A 11), S. 79, 81, 116.

35 Zit. nach *H. Zischler* (s. A. 14), S. 18.

36 Dazu *D. Romano*, L´esperienza cinematografica, Firenze 1965.

37 S. *I.C. Jarvie* (s. A 11), S. 117 und zwei einschlägige Textsammlungen: *I. Breakwell/P. Hammond*, Seeing in the Dark, A Compendium of Cinemagoing, London 1990; *T. Stempel*, American Audiences on Movies and Moviegoing, Lexington 2001.

38 Nach *I.C. Jarvie* (s. A 11), S. 84.

schienen zwar unvorhersehbar, aber man wusste, dass sich Erfolg immer an ähnlichen, vorher gesehenen Produkten maß. Man sah die Kassenerfolge und wollte sie wiederholen. Daraus ergaben sich klare Anstöße für die systematische Marktforschung, ein Instrument, über das die europäischen Filmfirmen offensichtlich nicht im gleichen Ausmaß verfügten. Ästhetische Trends wurden von Marktführern abhängig von der Nachfrage gesetzt.[39]

4. Schluss

Alles in allem gibt es ein gut konturiertes, allerdings theoretisch disparates, empirisch höchst lückenhaftes (man denke an Osteuropa) und komparative Perspektiven praktisch aussparendes Programm historischer Kinopublikumsforschung. Dieser geht es um Kontexte der Zuschauer und Funktionen des Kinos in diesen Kontexten; sie untersucht die akkulturierende Wirkung von Kino und die Bedeutung von Kinos für die Stadtkultur, deren Charakter als Sphäre der Öffentlichkeit, als einem Raum, in dem sich, zwischen der Kraft individueller Phantasien und der prägenden Kraft des sozialen Rituals soziale, kollektive und individuelle Identitätsbildungen vollzogen. Historische Kinoforschung tritt mit den Filmstudien insbesondere dort in Kontakt, wo es um die Frage geht, wodurch eigentlich Genres zustande kommen und wie sie auf dem Markt anhand welcher Publikumserwartungen platziert wurden. Und schließlich geht es darum, die filmhistorischen Rezeptionsstudien, bei denen versucht wird, Erwartungshorizonte für jeden einzelnen Filmtext zu rekonstruieren, aufmerksamer und systematischer als bislang zur Kenntnis zu nehmen. Und an all dies schließen sich Fragen an, für die freilich Quellenmangel besteht: Was dachten Zuschauerinnen und Zuschauer nicht nur über Film und Kino generell, sondern über einzelne Filme, die doch grundsätzlich polysemisch sind und mehr Deutungsmöglichkeiten für das eigene Selbst enthalten als eine Textanalyse erweisen kann? Vielleicht gelingt es künftig, Kinogespräche zu untersuchen. Wie sprach man – und hier ist die Stadt ein wichtiger Kommunikationsraum – über Film und Kino, privat und öffentlich, verbindend und kontrovers? Das Kinopublikum war und ist kein Konstrukt,[40] sondern lebte und lebt in sozialen und kulturellen – auch städtischen – Umständen, wird von diesen habituell geprägt, macht sich aber individuell eigene Gedanken. Es bewegt sich entlang historischer Regeln, setzt jedoch seine eigene Spontaneität frei. Dies alles sind mehr als Lesarten eines Mediendispositivs.

[39] Vgl. *S. Ohmer*, The Science of Pleasure: George Gallup and Audience Research in Hollywood, in: *M. Stokes/R. Maltby* (s. A 19), S. 61-80.
[40] Vgl. *F. Casetti* (s. A 7), S. 129 f., 149.

Brigitte Flickinger

Kino und Ins-Kino-Gehen als Stadterfahrung bis 1930

England und Russland im Vergleich

Waren Kunst und Kultur im 19. Jahrhundert traditionell spezifischer Ausdruck eines einzelnen Landes und innerhalb dessen gemeinhin eine individuelle Leistung, die sich an einen bestimmbaren und meist eingeschränkten Kreis von Rezipienten richtete, brach das Kino gründlich mit diesem Kulturbegriff. Für das Kino – und die in ihm gezeigten Filme – gab es keine nationalen Grenzen, keine Sprachbarrieren, keine Klassen-, Bildungs- oder Gender-Unterschiede; binnen kürzester Zeit etablierte es sich rund um die Welt. Kino war mitnichten eine individuelle Leistung, es war ein Produkt kollektiver, internationaler, technologischer Entwicklung. Und der Beginn des Kinos im Winter 1895 war auch die Geburt eines neuen Kollektivwesens: des Kinopublikums. Dazu kam als neuer Wirtschaftszweig die Filmindustrie, Lieferant einer neuen Massenkultur.

Typisch für die Jahre um 1900 war eine euphorische Aufbruchstimmung: Technische und wissenschaftliche Neuerungen und Entdeckungen wurden allenthalben enthusiastisch begrüßt. Man war stolz auf die »Moderne«; sie stand für Neuerung, Fortschritt, Prosperität und Lebensverbesserung. Noch war der technologische Optimismus der Vorkriegs- und »Vor-Titanic«-Zeit ungebrochen. In dieser Atmosphäre kam das Kino gerade recht. Richard Gray setzt »die Erfindung des bewegten Bildes« mit dem »Fliegen« gleich und bezeichnet beide Sehnsüchte des Menschen als »eine Krönung menschlichen Strebens«.[1] Doch das Kino besaß zusätzliche soziale Eigenschaften, die das Fliegen damals nicht aufzuweisen hatte: Kino – ich meine das Ins-Kino-Gehen – war billig, für alle unterschiedslos zugänglich, leicht zu erreichen und, im Unterschied zum Theater, zwanglos zu betreten; es bot den Reiz des gänzlich Neuen und – es war ganz und gar fesselnd.

1. Großbritannien als ein Beispiel westeuropäischer Kinoentwicklung

Im Februar 1896, nur zwei Monate nach der ersten Präsentation in Paris, stellten die Brüder Lumière ihre optische Sensation auch in London vor – und zwar einem an Wissenschaft und Technik interessierten Publikum aus Presse und geladenen Gästen in der Aula des Regent Street Polytechnic, einer Art Fachhochschule im Zentrum der

[1] *R. Gray*, Cinemas in Britain. One Hundred Years of Cinema Architecture, London 1996, S. 9; jüngst auch *F.Ph. Ingold*, Russland 1913: Der große Bruch, München 2000.

Stadt. Aber schon der nächste Schritt ist bezeichnend und ausschlaggebend für diesen Zwitter aus Technik und Unterhaltung mit seiner nun beginnenden kommerziellen Kinogeschichte: Binnen vierzehn Tagen wechselten die geschäftstüchtigen Lumières mit ihrem Cinématographe und den zehn mitgebrachten Mini-Filmszenen vom ernsthaften Polytechnic ins lukrative Music-Hall-Unterhaltungsprogramm des Empire Theatre am Leicester Square. Dieser Platz im Londoner West End ist bis heute das Mekka europäischer Unterhaltungskultur; hier sind neben dem Empire die größten und teuersten britischen Premieren-Kinos versammelt. »Originality not Imitation« verhieß das Plakat für die Show in der Show, die von der Demonstration technischen Fortschritts zum Varieté-Zaubertrick mutiert war. Gezeigt wurden u.a. »Ankunft eines Zuges« (mit dem Gruseleffekt des beinahe Überrolltwerdens), der Slapstick »Der begossene Gärtner«, »Babys spielen« (Le Déjeuner de bébé) und »Baden im Mittelmeer«.

Wie wurde das Novum aufgenommen? Die Times erwähnte das »wissenschaftliche« Ereignis in einer kurzen Mitteilung im Februar 1896. Dann verschwand der Cinématographe wieder aus der elitären Zeitung, obgleich die Vorstellungen nicht nur in der City weitergingen, sondern innerhalb weniger Monate sich auch in die Londoner Vororte, nach Brighton, Manchester, Birmingham, Glasgow etc. ausbreiteten. Auch blieb es nicht bei dem Lumièreschen Patent allein; Robert Pauls Theatrograph (GB) und Birt Acres' Kineopticon (GB) und andere folgten auf dem Fuß. Binnen kurzem räumten Music-Hall-Programme dem neuen Amüsement mehr Zeit ein, fahrende Showmen versorgten das Jahrmarktspublikum oder mieteten örtliche Stadthallen für einzelne Vorführungen – und »Penny-gaffs« öffneten wo auch immer an den Highstreets.

Der Reiz der neuen Unterhaltung bestand gewiss nicht bloß in der wissenschaftlich-technischen Neuerung; sie hätte sich schnell erschöpft. Tatsächlich aber drängten Kinos in wenigen Jahren sogar andere herkömmliche und beliebte städtische Freizeitangebote zurück wie die Public Houses, Clubs, Musik-Halls, Theater sowie die populären Eislaufhallen.[2] Am naheliegendsten wäre zu meinen, der Reiz bestand im einzelnen Film – dafür scheint auch die Flut von Büchern zum frühen Film und seiner Geschichte zu sprechen. Doch auch diese Vermutung ist falsch – zumindest für die Anfangszeit. Die Filme waren optisch oft schwer zu entziffern, und auch als Stummfilme nicht einfach zu verstehen. Häufig reichten nicht einmal die erklärenden Zwischentitel aus. Daher stand in größeren Kinos oft ein Kommentator neben der Leinwand.[3]

So möchte ich behaupten, dass in den ersten Jahrzehnten des Kinos nicht der Film (und auch später nicht nur der Film) die Hauptsache war, sondern das Ins-Kino-Ge-

2 *H. Llewellyn Smith*, The New Survey of London Life and Labour, Bd. 9, London 1935, S. 7, 47.
3 *N. Hiley*, At the Picture Palace: The British Cinema Audience 1895–1920, in: *J. Fullerton* (Hrsg.), Celebrating 1895, London 1998, S. 96–103.

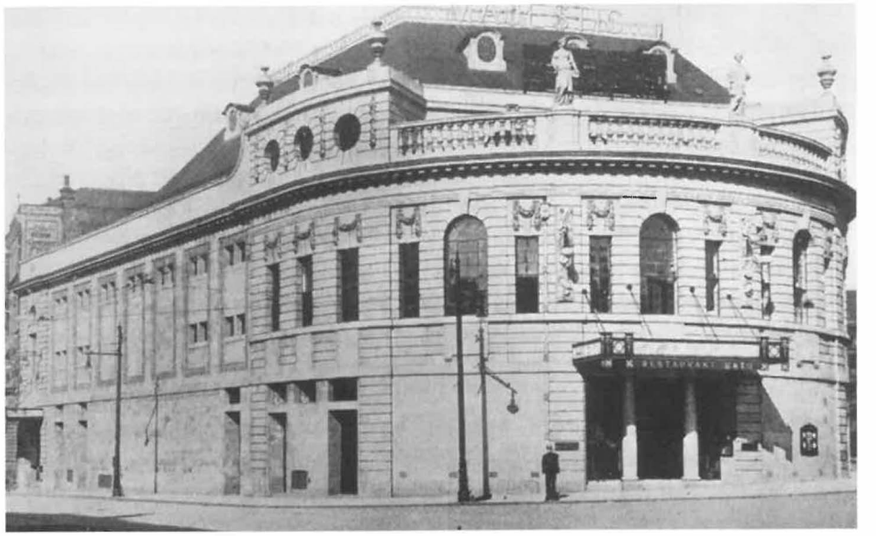

Abb. 1: Das »Majestic« in Leeds zum Zeitpunkt der Eröffnung im Jahre 1929; Quelle: *A. Eyles*, Gaumont British Cinemas, London 1996, S. 24.

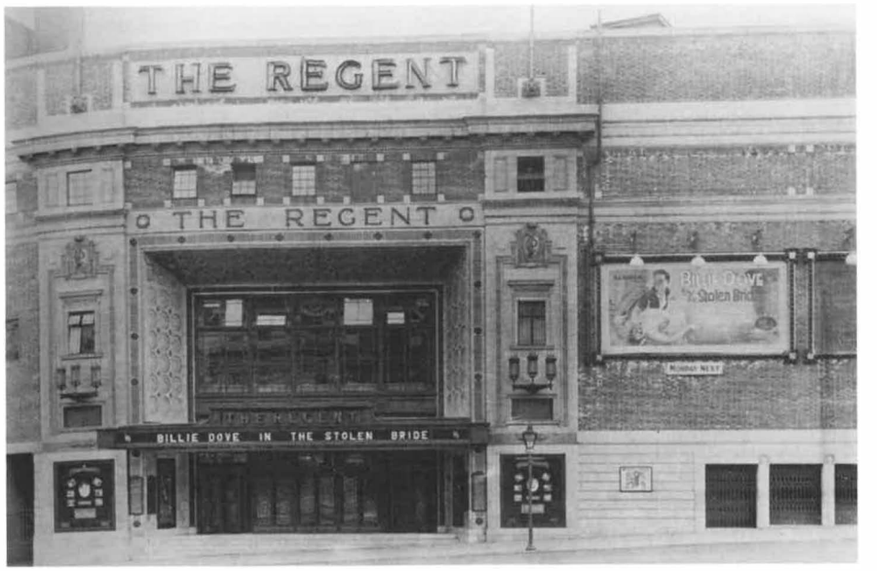

Abb. 2: Das »Regent« in Sheffield 1927; Quelle: *A. Eyles* (s. Abb. 1), S. 25.

hen! Das hing mit der Entwicklung des Kinos wie mit den sozialen, wirtschaftlichen und politischen Lebensverhältnissen in der Stadt nach 1900 zusammen.

Die Arbeiterschaft machte bereits Ende des 19. Jahrhunderts die Mehrheit der britischen Stadtbevölkerung aus. Zugleich war sie von vielen kulturellen Aktivitäten in der Stadt ausgeschlossen, dies vor allem wegen ihres sozialen Status', Mangel an Geld und Mangel an Freizeit. Doch die letzten Jahre der Regierungszeit Viktorias (bis 1901) und die Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg brachten der britischen Industrie einen erheblichen Aufschwung, der auch den Lebensstandard der Arbeiter hob. Die Löhne stiegen, die Arbeitszeit wurde zum Teil auf neun Stunden pro Tag verringert, mit der Folge, dass dem einzelnen mehr Geld für mehr Freizeit zur Verfügung stand.[4] Auf der anderen Seite blieben die Wohnverhältnisse nach wie vor sehr beengt.[5] Es bestand also ein Bedürfnis nach außerhäuslicher Freizeitbeschäftigung, das aber von Einrichtungen, die traditionell den Bessergestellten vorbehalten waren (Theater, Clubs etc.), nicht befriedigt werden konnte. In diesen Moment fiel die Erfindung des Kinos, und es füllte die Lücke. »To go to the flicks« erwies sich als willkommene Gelegenheit, um Windeln, Wäsche und Kindergeschrei zu entgehen. Das »Penny-gaff« oder »Flea-pit«, meist einfach ein notdürftig zum Kino umfunktionierter aufgelassener Laden, lag gleich um die Ecke. Für einen Threepence Eintritt saß Mann (s.o.) auf Holzbänken, solange man wollte. Auch der größere »Picture palace« in der Stadt war mit öffentlichen Verkehrsmitteln gut zu erreichen.[6] Nicht selten bloß die »conversion« eines Schuppens oder einer unbenutzten Lagerhalle, war er geräumiger (300–600 Plätze)[7] und oft auch komfortabler ausgestattet. Durchgehende Vorstellungen über neun und mehr Stunden täglich (mancherorts von 10 Uhr früh bis Mitternacht) machten das Kino beliebig verfügbar. Hier betrug der Eintritt einen Sixpence – und war wie behauptet wird, selbst für Arbeitslose erschwinglich. Das Programm wechselte meist zweimal pro Woche.

Ein paar Stunden im Dunkeln und Warmen zu sitzen, bot noch andere Freuden: Die Kinder waren aufgehoben und machten sich ihren Jux (mit Erbsen durch die Gegend zu schießen); Jugendliche, der häuslichen Aufsicht entronnen, nutzten den Schutzraum der Dunkelheit für Intimitäten, die sonst nirgends Platz hatten.[8]

Kein Regen wie bei Sportveranstaltungen, keine teuren Getränke wie in Pubs und Music-Halls, keine religiöse Erbauung wie in Kirchen und Sonntagsschulen, kein teurer Eintritt, kein Kartenbestellen im Voraus, kein Sich-Feinmachen wie fürs Theater – das Kino schien in Großbritannien die angemessene Unterhaltung für die Masse der

4 *J. Stevenson*, Social History of Britain, London 1984, S. 78–81, 103; *P. Thompson*, The Edwardians. The Remaking of British Society, London 1977, S. 285; *A.A. Jackson*, Semi-detached London. Suburban Development, Life and Transport, 1900-39, London 1973, S. 48.

5 *P. Thompson* (s. A 4), S. 284 f.

6 *A.A. Jackson* (s. A 4), S. 25–32, 213–217.

7 *D. Atwell*, Cathedrals of the Movies, London 1980, S. 50.

8 *T. Burke*, Nights in Town, London 1925, S. 79 f.; *A.A. Jackson* (s. A 4), S. 50.

Stadtbewohner. Und doch war es zunächst mehr das Refugium der Unter- und unteren Mittelschicht.

Das änderte sich mit Beginn des Ersten Weltkrieges. Das Kino verlor sein Image als »the poor man's theatre« und war einer der ersten Räume, in denen sich die sonst so säuberlich getrennten englischen Gesellschaftsklassen vermischten. Ins-Kino-Gehen erreichte einen Höhepunkt an Popularität. Sogar Angehörige des Königshauses begannen ostentativ Filmvorführungen zu besuchen – und auch, sich für Propagandazwecke selbst filmen zu lassen. 1919 wurde gar im House of Commons ein Film vorgeführt. Auch das wertete das Kino gesellschaftlich auf. Aber zweifellos waren es vor allem die besonderen Charakteristika dieses Mediums selbst, die eine soziale Modernisierung förderten: die Anonymität des Kinobesuchs, sein Informationswert – durch die aktuellen, hautnahen Kriegsberichte in den Wochenschauen – und die Attraktion des ständig wechselnden Programms. Inzwischen gab es regelrechte Spielfilme. Sie waren länger, technisch und ästhetisch verbessert und konnten zur eskapistischen Wirkung jener Stunden im Dunklen beitragen: Abenteuer- und Liebesfilme, Filme über Reisen in ferne Länder verdrängten für Stunden den Kriegsalltag. Schon gab es »Crowd-pullers«, Publikumsmagneten, wie D. W. Griffith's (rassistischer Dreistundenfilm) »The Birth of a Nation« (1915) oder die Filme von Charlie Chaplin.[9] Sie boten auch der Mittel- und Oberschicht willkommene Ablenkung von der düsteren Realität. Regelmäßige Kinobesuche mit Freunden oder Familienmitgliedern wurden allgemein üblich.

Mit dem Krieg änderte sich nicht nur das Verhalten der sozialen Schichten gegenüber dem Kino, sondern auch generell das der Geschlechter zueinander. Es wurde insgesamt freier, und das wirkte sich auch auf die Zusammensetzung des städtischen Kinopublikums aus. Je mehr Frauen in die Kinos strömten, desto mehr zogen Filmproduzenten und Kinodesigner auch deren Geschmack und ihre Vorlieben ins Kalkül.

Die Zahl der Kinos nahm stetig zu. 1914 boten 3000 Kinos im Land ausreichend Plätze, um die Hälfte der Bevölkerung einmal pro Woche ins Kino zu locken; 1919 schon zweimal. Währenddessen waren andere Unterhaltungen, weil im Krieg »unangebracht«, untersagt: »Kein Cricket, keine Regatta, kein Reitturnier« konstatierte der Daily Express 1915, und die Football Association stellte im gleichen Jahr ihre Spielfelder dem Militär zur Verfügung.[10]

Die konservative Times aber vermerkte am 9. April 1913: Ins Kino gingen alle, »even top people«, und zwar »aus schierer Lust«. Nur, gingen sie ins selbe Kino? Neben den bereits genannten »conversions« gab es noch eine naheliegende und wenig aufwendige frühe Umwandlung: das Theater als Kino. Doch auch das genügte bald weder dem gewaltigen Ansturm noch den Ansprüchen, vor allem nicht in den Großstädten. Und es genügte auch nicht dem »Cinematograph Act« von 1909 mit seinen

9 *I. Chambers*, Popular Culture. The Metropolitan Experience, London 1986.

10 *J. Walvin*, Leisure and Society 1830-1950, London 1978, S. 128 ff.

Sicherheitsverordnungen zum Schutz des Publikums vor Feuer. Von da an schossen neue Kinobauten wie Pilze aus dem Boden.[11] So änderte sich mit der sozialen Zusammensetzung des britischen Kinopublikums auch das Kino selbst.

1912 besaß Greater London mit 7,2 Mio Einwohnern 500 Kinos, 1913 Greater Manchester in den hochindustrialisierten Midlands mit etwa 2 Mio Einwohnern[12] 111 Kinos, Liverpool 22; Birkenhead 11; Bolton 8.[13] Mit den neuen Gebäuden wuchs auch die Kapazität mancher Kinos – besonders in den 20er Jahren – ins Gigantische: Das »Empire« bot 1928 nach seinem Umbau 3226 Plätze, das 1925–27 errichtete »Green's Playhouse« in Glasgow 4254 (in einem einzigen Saal, versteht sich). Die vier »Astorias« in der Londoner Region brachten es zusammen auf 11.259 Plätze.[14]

Mit den Kino-Neubauten begann, weit über die feuerpolizeilichen Auflagen hinaus, in den britischen Vorkriegs-Städten geradezu ein Architektur- und Innenausstattungswettstreit. Dem Zuschauer sollte der Kinobesuch in jeder Hinsicht schmackhaft gemacht werden: Das neue Kino sollte auffallend, phantasieanregend, bequem, ästhetisch, supergroß und superluxuriös sein. Vorbild für das letztere waren die amerikanischen »atmospherics«. Den Bau der »Super-cinemas« konnten sich nur kapitalkräftige (meist amerikanische) Ketten leisten. Das waren vor allem »Gaumont-British«, »Astoria« und »Granada«, in den 30er Jahren dann auch die britische Kette »Odeon«. Ihre Paläste, die selbst fast wie Filmszenarien aussahen, standen häufig in krassem Gegensatz zu ihrer Umgebung in den tristen Vororten und Arbeitersiedlungen großer britischer Städte. So kann man sich mühelos vorstellen, wie verheißungsvoll sie mit ihren Fassaden, ihrer üppigen Einrichtung und ihren Namen auf die Besucher gewirkt haben mussten.

In den Namen spiegelt sich die Kinogeschichte. In ihrer Frühzeit erbten die Kinos gewöhnlich die Namen ihrer »monarchischen« Vorfahren und hießen »Empire«, »Palace«, »Corona«, »Regent«, »Rex«; oder sie gaben nüchtern ihre Eigenschaft an: »Bioscope«, »Electric Theatre«. Die kostbaren Paläste der Vor- und Nachkriegszeit hingegen nannten sich »Bijou Palace«, »Gem«, »Jewel«, »Paramount«. Oder sie ließen allerlei exotische und begehrte touristische Ziele anklingen wie: »Alhambra«, »Granada«, »Colosseum«, »Capitol«, »Trocadero«, »Ritz«, »Rialto«. In den 30er Jahren verloren die Kinos mit der Konzentration auf wenige Eigner ihre namentliche Besonderheit. Der Name der Gesellschaft wurde zugleich auch der ihrer Kinos (das ist zum Teil bis heute so): »Gaumont« oder »Odeon«.

Aus den Oligopolen von Kinobetreibern, Filmproduktion und Vertrieb wurden in

[11] Vgl. *D. Atwell* (s. A 7); *R. Gray* (s. A 1); *A.S. Meloy*, Theatres and Motion Picture Houses, New York 1916; *P.M. Shand*, Modern Theatres and Cinemas, London 1930; *D. Sharp*, The Picture Palace and other buildings for the movies, London 1969.

[12] Dazu zählten Manchester City, South-East Lancashire, einschließlich Gorton und Salford. Vgl. *C. Zimmermann*, Die Zeit der Metropolen, Frankfurt 2000², S. 44 f.

[13] *D. Atwell* (s. A 7), S. 23.

[14] *R. Gray* (s. A 1), S. 44, 50.

Abb. 3: Der »Gaumont-Palace« in Wood Green 1934; Quelle: *A. Eyles* (s. Abb. 1), S. 63.

den 30er Jahren Monopolgesellschaften. Mit dem Markennamen verband sich nun eine bestimmte standardisierte Architektur und Programmausrichtung des Hauses. Hatte Hollywood bis dahin mit der baulichen Exotik seiner Kinos stumm den britischen Kinomarkt erobert, tat es das von den 30er Jahren an mit dem Tonfilm unüberhörbar – amerikanisch. Ein Schock für die Briten, der in den 30er Jahren heftige Diskussionen auslöste.

Abb. 4 und 5: Der »Gaumont-Palace« in Wood Green, Eingangshalle/Foyer; Quelle: *A. Eyles* (s. Abb. 1), S. 63.

2. Russland – trotz anderer Voraussetzungen – Bestandteil der europäischen Moderne

Auch in Russland stieg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Zahl der Einwohner in den Städten sprunghaft an,[15] wenngleich meist durch bäuerlichen Zuzug. Das machte die sozio-kulturelle und sozio-ökonomische Lage der russischen Stadt schwieriger und widersprüchlicher.[16] In unserem Zeitraum (1896–1930) erlebte Russland überdies drei Kriege (1904, 1914–18, 1918) und drei Revolutionen (1905, Februar 1917, Oktober 1917), die ihre Spuren hinterließen. Das konnte auch im Bereich der Stadtkultur nicht ohne Auswirkungen bleiben. Und doch schuf es, wie wir gleich sehen werden, eine beispiellose Nachfrage besonders nach Populärkultur. Entscheidend ist hier, dass Russland trotz der dazwischenliegenden Oktoberrevolution den größten Teil der 34 Jahre, um die es uns geht, nämlich bis 1917, und noch einmal zwischen 1921 und 1927 unter kapitalistischen oder zumindest quasi kapitalistischen Bedingungen lebte. Das trägt zweifellos dazu bei, dass – und damit nehme ich ein Ergebnis meiner Untersuchung über das russische Kino vorweg – auf diesem Gebiet verblüffende Ähnlichkeiten zwischen Großbritannien und Russland bestehen. Was das Kino angeht, war Russland keineswegs »rückständig«, sondern nur kleiner dimensioniert: kleinere Städte, kleinere Kinos und ärmere Menschen.

Russische Technologen und Wissenschaftler hatten an der Forschung, die im Film gipfelte, nicht unmittelbar Anteil. Dieses technologische Wunder brach über Russland herein, wie so viele andere ausländische Wunder schon früher hereingebrochen waren. Manche Menschen begrüßten es als Attraktion der Moderne und neuerlichen Beweis westlicher, in diesem Fall französischer Fortgeschrittenheit. Andere, konservativere Typen, die ihre Werte und Vorbilder lieber aus den nationalen Fähigkeiten und (ländlichen) Traditionen Russlands bezogen, sahen in Film und Kino einen Angriff auf die russische Moral und Kultur und ein weiteres unheimliches Beispiel westlicher Dekadenz.[17]

Aber weder die Intelligencija noch Arbeiter oder Bauern lösten das Interesse an Lumières Cinématographe in Russland aus, sondern Nikolaj II. mit seiner Krönung im Mai 1896 in Moskau! So kam, nur fünf Monate nach ihrer Welturaufführung, die technische Sensation schon nach Russland. War das Kino in England erst ein wissenschaftliches Ereignis und gleich darauf Massenunterhaltung gewesen, ging es in Russland, sozial gesehen, zunächst den umgekehrten Weg, von oben nach unten. Nikolaj II., der »kindische« Kaiser, war äußerst daran interessiert, seine Krönung filmen zu

[15] In ganz Russland zwischen 1856 und 1897 von 5,2 Mio auf 12,2 Mio. Zum Vergleich: nur Greater London zwischen 1821 und 1901 von 1,2 Mio auf 6,6 Mio.

[16] *S. Smith/C. Kelly*, Commercial Culture and Consumerism, in: *C. Kelly/D. Shepherd* (Hrsg.), Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881–1940, Oxford 1998, S. 106–164.

[17] Diese Debatte zwischen dem westlerischen und dem slavophilen Standpunkt war nicht neu, neu war jedoch ihr Gegenstand, das Kino; vgl. die Äußerungen städtischer Kinobesucher in: *J. Civ'jan*, Istoriceskaja recepcija kino, Riga 1991.

lassen. Später richtete er im Schloss in Carskoe Selo ein Hofkino ein, bestellte eigens Filmvorführungen für das höfische Unterhaltungsprogramm und engagierte einen Photographen, der die Zarenfamilie zu filmen und seine Produkte am Hof vorzuführen hatte.[18] Viel von diesem Filmmaterial ist erhalten geblieben, nicht zuletzt, weil Esther Šub (»Padenie dinastii Romanovych«/Der Fall der Dynastie Romanov, 1927) und andere es für sowjetische Propagandafilme wiederverwendet haben.

Natürlich war das Lumière-Team auch in Russland mehr auf zahlungskräftige Massen aus als auf das Königshaus. Die erste öffentliche Vorführung fand noch im Mai 1896 in St. Petersburg im Sommertheater Aquarium statt – ein Ort, der seinem sozialen Status und seinem Unterhaltungstypus nach mit dem Empire Theatre Varieté am Leicester Square vergleichbar ist. Das Programm war nahezu identisch mit dem drei Monate zuvor in London präsentierten: »Ankunft des Zuges«, »Das Kartenspiel«, »Baden«, »Babys Frühstück«. Auch die Konkurrenz ließ nicht auf sich warten: Robert Paul (GB) hatte bereits die Premiere seines Animatograph für St. Petersburg angekündigt und Th. Edison (USA) sein Kinetophone für das Moskauer Sommertheater Eremitage und für Petersburg.

Das eigentliche Kinoereignis mit Breitenwirkung war die Handelsmesse in Nižhni-Novgorod vom Juni/Juli 1896, zu der gutsituierte städtische Besucher aus dem ganzen Land zusammenkamen, aus Moskau, Petersburg, Kiev, Saratov, Carycin, Kazan', Odessa etc. Hier präsentierte sich die Lumière-Kino-Show weder als letzte Neuheit der Wissenschaft noch als Volksbelustigung; sie fand in Charles Aumonts Café chantant statt (Eintritt stattliche 50 Kopeken). Keine Times rühmte nachher die wissenschaftlich Errungenschaft, sondern ein noch unbekannter Maksim Gor'kij berichtete den Lesern der Nizhegorodskij listok (04.07.1896) von der zwielichtigen Atmosphäre des Veranstaltungsortes, jenes Cafés, das eigentlich ein Bordell war, und seinem, wie er dennoch fand, zukunftsträchtigen französischen Import. Für die Besucher dieses Cafés wie dieser Vorstellungen schien Kino etwas zu sein, was mit Prostitution zu tun hatte, und es wurde geradezu eine stereotype Metapher, besonders bei den symbolistischen Dichtern, Kino mit Prostitution, mit billigem Luxus und Pariser Kokotten zu vergleichen.

Überflüssig zu sagen, dass dieser Ruf dem Geschäft mit dem Kino keineswegs geschadet hat. In Russlands »Silbernem Zeitalter« (1900–1914) gab es trotz der ökonomischen und politischen Krise der Jahre 1899–1903 eine wachsende städtische »Mittelklasse« von relativ wohlhabenden Geschäftsleuten, Industriellen und ihren Frauen, die bereit und imstande waren, neben Luxusgütern auch die »neue Kultur« zu konsumieren. Dies war die Zeit, in der das Kaufhaus »GUM« in Moskau (gebaut 1890) florierte, der amerikanische Unternehmer Singer sein repräsentatives Gebäude mit dem Globus obenauf am Nevskij Prospekt errichtete (1912–14, heute Dom Knigi)

[18] *J. Leyda*, Kino, London 1960, S. 67; *S. Bottomore*, Monarchs and Movies, 1896–1916, in: *Fullerton* (s. A 3), S. 179.

und Eliseev in seinem üppigen Jugendstiltraum (von 1907) alle nur erdenklichen Delikatessen der Welt feilbot. Für die Unterhaltungsbedürfnisse der halbgebildeten »Nouveaux riches« musste die neue Attraktion der bewegten Bilder hoch willkommen sein, und nicht nur für sie.

Wie in Großbritannien eroberte das Kino bald als Beiprogramm städtische Sommergärten, Festplätze und auch die Estrada (die russische Variante der englischen Music-Hall und des französischen Varietés). Zugleich gab es fahrende Schausteller, die meist bei den ausländischen Firmen unter Vertrag standen und von ihnen die nötige technische Ausstattung erhielten. 1903/04 wurden in Moskau und Petersburg die ersten neuen Kinogebäude errichtet. Während es auch hier weiterhin die zum Kino umfunktionierten Läden gab, begann ab 1910 der Bauboom.

Ein sprunghafter Anstieg der Kinobesuche in den Städten – ähnlich wie zur Zeit des Ersten Weltkriegs in England – ist in Russland während des russisch-japanischen Krieges und nach der Enttäuschung von 1905 zu verzeichnen. Das führte zu derartig vielen Neueröffnungen von Kinos, dass die Moskauer Stadtduma beschloss, diese »anormale Vermehrung« zu stoppen, indem sie den Mindestabstand zwischen zwei Kinos auf 300 m festlegte und verfügte, im Stadtgebiet von Moskau dürfe es insgesamt nicht mehr als 75 Spielstätten geben.[19]

All das zeigt Russland als ein europäisches kapitalistisches Land auf der Höhe der Zeit – zumindest in seinen städtischen Zentren. Die ausländischen Kinobetreiber, die von Anfang an größtmöglichen Profit aus ihrer Ware zu ziehen trachteten, scheinen sich dessen durchaus bewusst gewesen zu sein, als sie die russischen Städte (vor 1914) für einen interessanten Markt hielten. In der »ambulanten Phase« des Kinos dominierten französische und einige wenige deutsche Gesellschaften die Filmproduktion und den Vertrieb im Land. Sie waren so klug, »russische« Filme zu drehen, die dem Geschmack und den Interessen ihres Gastlandes entsprachen: Literaturverfilmungen, Historienfilme, Verfilmungen von Theateraufführungen. Eine eigene russische Filmproduktion begann 1907 mit Aleksandr Drankov (Photograph) und Aleksandr Chanžonkov (Vertrieb ab 1909). Der völlige Importstop ausländischer Filme während des Ersten Weltkriegs war für die Schule des russischen Films fruchtbar (Vertov, Kuleshov, Pudovkin). Während die Oktoberrevolution für das Kino erst einmal einen Einbruch bedeutete,[20] stammten 1926 wieder 80% aller in der Sowjetunion gezeigten Filme aus westlicher Produktion (besonders aus USA, Deutschland, Italien).

Aufgrund der sozialen Schichtung in der Stadtbevölkerung des zaristischen Russland konnte das Kino in seinen ersten Jahren hier kaum ein »Theater der Arbeiter« sein. Der »bäuerliche Arbeiter«, zumeist nach wie vor mit seinem Heimatdorf verbunden, lebte in der Stadt unter weitaus ärmlicheren Bedingungen als sein britischer Genosse. Da er zudem weniger in der Industrie als im Dienstleistungssektor beschäf-

[19] *J. Leyda* (s. A 18), S. 25–28; *P. Babitzky/J. Rimberg*, The Soviet Film Industry, New York 1955.
[20] R. Marchand/P. Weinstein, L'Art dans la Russie nouvelle: Le Cinéma, Paris 1927, S. 151.

tigt war, hatte er weniger Zeit und weniger Geld, um das neue Vergnügen zu genießen. Für ihn waren Trinkstuben und Alkohol die billigere Alternative. Erst mit dem wirtschaftlichen Aufschwung ab 1910 begann sich diese Lage zu bessern, so dass nun auch Arbeiter ins Kino gingen. Andererseits waren die Angehörigen der Mittel- und Oberschicht weniger standesbewusst und vorurteilsbehaftet als ihre britischen Zeitgenossen. So schrieben die Russkie vedomosti am 01.01.1912 euphorisch:

»Wenn Sie in den Zuschauerraum [des Kinos] schauen, werden Sie über die Zusammensetzung der Zuschauer erstaunt sein. Alle sind hier – Studenten und Polizisten, Schriftsteller und Prostituierte, Offiziere und Studentinnen, bärtige und bebrillte Intellektuelle aller Art, Arbeiter, Verkäufer, Händler, Damen der höheren Gesellschaft, Modistinnen, Beamte – mit einem Wort, alle.«[21]

Für Adlige war es »à la mode«, ins Kino zu gehen. »Die dicken Pelze und modischen Hüte hegten eine natürliche Abneigung gegen einheimische Filme, sie bevorzugten alles Fremde.«[22] Intellektuelle und der niedere Adel schätzten die Zwanglosigkeit des Ins-Kino-Gehens besonders: »keine Abendgarderobe, keine Stehkragen und Manschetten wie fürs Theater«, ja man durfte sogar Mantel und Galoschen anbehalten, nur die Damen wurden höflichst gebeten, den Hut abzunehmen.[23] Diese Ungezwungenheit machten einige Symbolisten (Blok, Belyj) zur Metapher für Stadtleben schlechthin. Der Dichter der Stadt, A. Blok, verabscheute ausdrücklich Luxuskinos wie das »Parisiana« am Nevskij Prospekt, mit seinen »wohlgenährten Bourgois, der vergoldeten Jugend, den reichen Ingenieuren und Aristokraten«. Er bevorzugte die proletarische Atmosphäre [der Kinos] auf der Petrograder Seite.[24]

Bessergestellte Arbeiter fühlten sich ihrerseits von den Luxuskinos im Zentrum angezogen und leisteten sich (nach 1910) dort hin und wieder die billigeren Plätze – allerdings waren sie den Zahlen nach nie angemessen vertreten. Erst nach 1917 sollen sie die Luxuskinos überflutet haben.

Junge Leute, gleich welcher Gesellschaftsschicht, schätzten, wie die jungen Engländer, das Kino als Treffpunkt mit Gleichaltrigen. Das kann man u.a. in V. Nabokovs Petersburger Erinnerungen von 1915 nachlesen. Er frequentierte das »Parisiana« und das »Piccadilly« am Nevskij Prospekt. Russische Kinder benahmen sich im Kinodunkel ebenso »ungezogen« wie die englischen. »Sie kauten Sonnenblumenkerne und mampften Äpfel, um dann die Apfelbutzen und Kerne auf den Boden oder auch aufeinander zu werfen«, beklagt sich Aleksandr Werner aus Odessa.[25]

Kaufleute, »ziemlich wohlhabend, aber ohne die bürgerlichen Hemmungen und ohne das intellektuelle Gehabe benahmen sich im Kino, als seien sie zu Hause. Sie

[21] *R. Taylor*, The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929, Cambridge 1979, S. 7.
[22] *J. Leyda* (s. A 18), S. 67 f.
[23] *K. Varlamov*, in: Kino-teatr i žizn', 5 (1913).
[24] *N. M. Zorkaja*, Kinematograf v žizni Aleksandra Bloka, in: Istorija kino, 9 (1974), S. 136 f.
[25] Zit nach *Y. Tsivian (Civ'jan)*, Early Cinema in Russia, Chicago 1994, S. 16.

brachten ihr Essen und Trinken mit. Ganze Familien besetzten die vorderen [!] Reihen.«[26]

In seiner Popularität stand das städtische Kino in Russland dem englischen nicht nach. In Komfort und technischer Ausstattung waren die ersten Kinos allerdings ungleich kärger. Das russische Pendant zu den »Penny-gaffs« (erst im Stadtzentrum, dann in den Außenbezirken) bestand meist aus einem einzigen Raum ohne Foyer. Die Karten wurden an einem Tisch im Vorführraum verkauft. Etwa 20 – 30 Sitzplätze und weitere ca. 30 Stehplätze standen zur Verfügung. Auch große Hallen konnten selten mehr als 200–300 Personen aufnehmen. Zeitzeugen erinnern sich vor allem an die völlige Finsternis in diesen Kinos, die stickige Luft, den Gestank und die Hitze, welche die Sauerstofflampen entwickelten. Diese schickten ihr trübes Licht »auf ein schmutziges Stück Tuch namens Leinwand«.

Ganz anders die »Luxus«-Kinos in den Stadtzentren. In St. Petersburg entstanden sie hauptsächlich am Nevskij Prospekt, in Moskau am Arbat. Auch die größten waren, verglichen mit den Londoner West End Kinos, moderat: Das »Piccadilly« (!) bot 694 Plätze (1916: 833).[27] Das Programm wechselte wöchentlich zweimal.

Die Kinonamen waren wie in England suggestiv. Es gab die funktionalen: »Bioscope« und »Pathégraph«. Sie wichen, je mehr das Technische den Reiz des Neuen verlor, den außerirdischen: »Uran«, »Saturn«, »Luna«, »Soleil«, »Sirène«. Aber es gab auch die irdischen Ort der Sehnsucht: »Piccadilly«, »Parisiana«, »Tivoli«, »Niagara«, »Kolizej« – und am Rande, die Attribute der Macht: »Ampir«, »Majestic«. Das »Parisiana« und das »Ampir« boten Luxuslogen für 4–6 Personen mit Telefon zum Preis von 5 Rubel. »Saturn« warb 1913 mit erstklassigem Tee und Obstbüffet.

All dies ein großstädtisches Flair des Überflusses, das von Demokratisierung weit entfernt war! Im Bau solcher Vorkriegs- und Vorrevolutions-Kinos scheint sich – auch wenn sie mit ausländischem Kapital entstanden – eine imperiale Vergangenheit, an der einst nur wenige teilhatten, mit der Hoffnung auf eine üppige Zukunft zu mischen, die viele sich sehnlichst wünschten. So blieben die reich geschmückten russischen Kinopaläste schon als sie gebaut wurden ein Anachronismus, Lemuren vergangener Grandiosität. Und der Film der 1910er und 1920er Jahre mit seinen exotischen Schauplätzen und der lebendigen Illusion vom besseren Leben unterstützte diese Täuschung.

In Russland wie in Großbritannien änderte sich Ende der 20er Jahre der Stil der Kinos, Funktionalität kam in Mode. Für den Traum sorgte nun nicht mehr das Kino, sondern der Film – hier im Stil des Sozialistischen Realismus, dort im Stil Hollywoods. Beide propagierten und verkauften ein neues Leben, einen neuen Menschen, eine neue Welt – auf der Leinwand wie in der »Wirklichkeit« – vorausgesetzt, man glaubte daran.

[26] *Ebda.*, S. 32.
[27] *K. Schlögel*, Jenseits des großen Oktober, Berlin 1988, S. 188.

Corinna Müller

Widerstände gegen das frühe Kino in England und Deutschland

1. Einführung

Widerstände gegen das Kino kamen seit 1906/07 überall auf, wo sich die Kinos als ortsansässige, ständige Einrichtung verbreiteten, sei es in Frankreich, Großbritannien, Deutschland, der Schweiz oder den USA. Die Argumente, die gegen das Kino vorgebracht wurden, waren überall dieselben: Der Film an sich sei zwar eine sehr gute und nützliche Erfindung, aber in die Hände von Geschäftemachern geraten, die mit geringen Investitionen schnelles Geld machen wollten und physische wie psychische Schädigungen ihrer Besucher billigend in Kauf nehmen würden. Das Kino sei gesundheitsschädlich, verursache Augenschmerzen, Schwindel und Übelkeit. Solche Vorwürfe waren nicht unberechtigt: Das Kino war anfangs durchaus ein Spekulationsobjekt, von dem sich viele Kinobetreiber viel Geld mit wenig Mühe und Unkosten erhofften. Es gab viele kleine, schludrig eingerichtete Billigbetriebe, die mit alten Projektoren und Filmen arbeiteten, so dass die Projektion oft schlecht war und die Bilder unscharf waren und ‚zitterten'. Das konnte in der Tat Augen- und sogar Kopfschmerzen und Übelkeit hervorrufen. Außerdem waren die wenigsten Kinos ausreichend belüftet, obwohl durchgehend gespielt wurde, so dass die Luft stand und sich im Lauf des Tages immer mehr verbrauchte, wodurch Sauerstoffmangel zu Schwindel und Übelkeit führten. Überdies durfte man im Kino rauchen, essen und trinken, so dass es in frühen Kinos oft nach saurem Bier und billigen Zigarren stank und der Kinobesuch zum wahrhaft atemberaubenden Vergnügen wurde.

Die am häufigsten und nachhaltigsten vorgebrachte Kritik richtete sich allerdings gegen den Spielfilm, der mit dem Übergang vom ambulanten zum ortsfesten Kino rasch die Programme beherrschte und die ursprünglich dokumentarische Ausrichtung des Films verdrängte. Dem Kino wurde vorgeworfen, mit Erotik und Gewaltdarstellungen in Spielfilmen an die niederen Instinkte der Massen zu appellieren und speziell auf Kinder und jugendliche Besucher schädlich zu wirken. Ob in Deutschland oder Großbritannien waren Sätze zu lesen über »diese geistlosen Kinovorführungen, die in meinen Augen Hochschulen für Radaubrüder und Tölpel sind und die niemanden außer ihren Besitzern und deren Angestellten nützen. In weniger als zehn Jahren wird dieses Land die moralische und geistige Verheerung zu spüren bekommen, die von diesen verderblichen Institutionen ausgeht«.[1]

1 *Bioscope*, 10.07.1913, S. 85; zit. n. *R. Low*, The History of the British Film 1906–1914, London 1997, S. 32 (zuerst 1949). Für Deutschland besonders *K. Lange*, Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt, in: *R. Gaupp/K. Lange*, Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel, München 1912, S. 12–48.

Abb. 1: Verlockungen und Fluch der Schönheit: Kinowerbung in Bielefelder Zeitungen 1917; Quelle: *C. Fleer*, Vom Kaiserpanorama zum Heimatfilm, Marburg 1996, S. 49.

Es wurde sogar ein ursächlicher Bezug zwischen den Vorbildern, die Filme lieferten, und der Jugendkriminalität geltend gemacht. Die britische Filmhistorikerin Rachel Low berichtet: »Wenn ein kleiner Junge Selbstmord durch Erhängen begangen hatte, wurde behauptet, ...dass er dies einige Wochen zuvor im Kino gesehen hatte. Jungen, die bei einem Einbruch erwischt wurden, lernten schnell, mit bitteren Tränen der Reue in den Augen zu behaupten, dass sie es im Kino gelernt hatten.«[2]

Auch Argumente wie diese wurden international vorgebracht. Vor allem die Sorge um das Wohl der Kinder und Jugendlichen einte die frühen Kinokritiker,

2 *R. Low* (s. A 1), S. 34. Für Deutschland insbesondere *K. Brunner*, Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr, Berlin 1913.

weil Kinder und junge Leute offenbar überall – außer, wie es zeitgenössisch hieß, in Dänemark[3] – den größten Teil der frühen Kinokundschaft bildeten. In den meisten Ländern hatte sich das Kino als erstes der großen Massenmedien durch verbilligte Eintrittspreise gezielt an Kinder gewendet. In Deutschland wurde speziell den kleinen Kinos in Arbeitervierteln zu Beginn des Kino-Booms der Jahre 1906/07 in der Kinofachpresse nachgesagt, dass sie so gut wie ausschließlich vom Kinderbesuch lebten.[4] Doch auch in anderen sozialen Umfeldern wurden die Kinos vor allem nachmittags zumeist von Kindern und Jugendlichen besucht.

2. *Forschungsprobleme*

Außerhalb Deutschlands stieß die zeitgenössische Kino-Debatte auf überraschend geringes Interesse seitens der filmhistorischen Forschung. Das gilt nicht nur für Großbritannien, auf dessen Beispiel ich mich konzentriert habe, sondern auch für Frankreich.[5] In den einschlägigen britischen Filmgeschichtsbüchern wird die frühe Kinodebatte kaum je erwähnt, es sei denn, dass sie unter dem Gesichtspunkt einer Filmzensur von »oben« perspektivisch verengt angedeutet wird.[6] Auch findet man in den Bibliographien keine Angaben zu zeitgenössischen Quellen. Das gilt selbst für das gedruckt erschienene Bestandsverzeichnis des »British Film Institute« (BFI),[7] und auch eine Anfrage beim BFI nach frühen Schriften der Kino-Debatte oder Arbeiten, die sich auf lokaler Ebene mit der Auseinandersetzung ums Kino befassen, blieb ohne Ergebnis. Daher ist man immer noch auf die Darstellung von Rachel Low angewiesen, die im zweiten Band von »The History of the British Film« aus dem Jahr 1949 recht ausführlich über zeitgenössische Proteste gegen das Kino in England referiert.[8]

In Deutschland stieß die zeitgenössische Kino-Debatte (die gut dokumentiert ist) auf recht großes Interesse in der Forschung.[9] Wahrscheinlich nahm die Auseinander-

[3] Vgl. *K. Asche*, Der Kinematograph in Dänemark, in: Erste Internationale Film-Zeitung, 25.02.1911.

[4] Vgl. u.a. *Der Kinematograph*, 03.03.1907, Die Lichtbildkunst, 01.07.1912.

[5] Eine Ausnahme ist die Dissertation von *S. Lenk*: Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich, Münster 1989.

[6] Vgl. *A. Kuhn*, Cinema, Censorship and Sexuality 1909–1925, London/New York 1988.

[7] *E. Burrows* u.a. (Hrsg.), The British Cinema Source Book, London 1995.

[8] *R. Low* (s. A 1) S. 32 ff.

[9] Vgl. *H. Kommer*, Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung, Berlin 1979; *H.H. Diederichs*, Anfänge deutscher Filmkritik, Stuttgart 1986; *T. Schorr*, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts ‚Der Kinematograph' (1907-1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Diss. phil. München 1989; *S. Lenk*, Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung, in: *U. Puschner/W. Schmitz/J. H. Ulbricht* (Hrsg.), Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871–1918. München 1996, S. 797-805; *C. Müller*, Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter, in: *W. Kaschuba/K. Maase*, Hrsg., Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln 2001 (im Druck).

Abb. 2: Filmunterhaltung im Varieté: Das »Colosseum« in Karlsruhe, 1900/01; Quelle: *G. Bechtold*, Kino. Schauplätze in der Stadt, Karlsruhe 1987, S. 37.

setzung mit dem frühen Kino in Großbritannien nicht dasselbe Ausmaß an wie in Deutschland, wo zahlreiche Artikel und Monographien publiziert wurden. Rachel Low zufolge hielt die Diskussion jedoch auch in Großbritannien mehrere Jahre an, wohl ähnlich wie in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg. Insofern war die britische Kinoreformbewegung doch nicht gar so marginal, wie sie vielfach erscheint.

Möglicherweise ist die unterschiedliche Resonanz, auf die das frühe Kino bei den Zeitgenossen in Deutschland und England stieß, damit zu erklären, dass die zweite Welle der Kino-Debatte, die in Deutschland zwischen 1911 und 1914 stattfand und vom langen Spielfilm ausgelöst worden war, in Großbritannien ausblieb. Der lange Spielfilm wurde als Angriff auf die literarische Kultur und das Theater betrachtet, und die Debatte galt nun der Frage, ob der Film eine Kunstform sei oder nicht. Diese Diskussion wurde rasch wesentlich breiter geführt als die erste um den Jugendschutz. In Großbritannien wurde kulturell nicht annähernd so deutlich zwischen »ernster Kunst« und »bloßer Unterhaltung« unterschieden, so dass das Kino unter diesem Aspekt kaum so leidenschaftlich diskutiert wurde wie in Deutschland.

3. Formen der Kinoreform in der Praxis

Auch die praktischen Ziele der frühen Proteste gegen das Kino unter dem Thema des Jugendschutzes, die in Deutschland unter dem Stichwort einer »Kinoreform« liefen, waren international relativ ähnlich und galten vor allem einem Einschreiten gegen den kindlichen Kinokonsum und einer Filmzensur. Dabei war allerdings ausschlaggebend, welche Staatsformen die einzelnen Länder hatten und welche juristischen Grundlagen für ein Einschreiten gegen die Kinos bestanden. In Königreichen wie Norwegen, Schweden und auch Großbritannien gab es national einheitliche Vorschriften, was im föderalistischen deutschen Kaiserreich nicht der Fall war. So wurde im Cinematograph Act von 1909 für das britische Empire verbindlich die Konzessionspflicht für das Betreiben eines Kinos festgelegt und an feuerpolizeiliche Auflagen geknüpft.[10] Den lokalen Behörden stand es jedoch frei, weitere Bedingungen an die Konzession zu knüpfen, etwa Beschränkungen des Kinderbesuchs und Formen der Überwachung der Spielpläne bzw. der Filmzensur. Rachel Low zufolge führten solche Auflagen zu endlosen und fruchtlosen Auseinandersetzungen von Behörden und Kinos,[11] und natürlich war es auch für die Filmindustrie denkbar hinderlich, dass 688 lokale Behörden[12] Zensurbefugnis hatten. Deshalb kam es 1912 zur Einrichtung einer zentralen Zensurbehörde, des British Board of Film Censors, das durch Gebühren der Filmindustrie finanziert wurde.

[10] Dazu *A. Kuhn* (s. A 6), bes. S. 13–20.
[11] *S. Low* (s. A 1), S. 33.
[12] *J. Richards*, British Film Censorship, in: *R. Murphy* (Hrsg.), The British Cinema Book. London 1997, S. 167–177, hier S. 167.

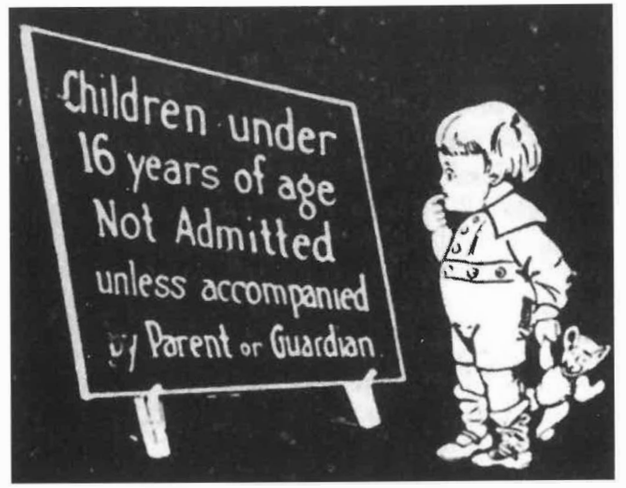

Abb. 3: Kinder nur in Begleitung von Erwachsenen: Dia-Zwischentitel, England, um 1905;
Quelle: *Chr. Williams (Hrsg.)*, Cinema: the Beginnings and the Future, London 1996, S. 102.

Im deutschen Kaiserreich waren Restriktionen gegen Kinos ebenfalls grundsätzlich Lokalsache, doch die Kinos waren in Deutschland noch schwieriger zu kontrollieren als in Großbritannien, weil es keine juristische Grundlage gab, um die Gründung von Kinos an eine Konzession zu binden. Ebenso existierten keine gesetzlichen Grundlagen, um national geltende Regelungen zu erlassen. Einheitliche Bestimmungen konnten nur auf Länderebene erlassen werden, sofern es eine juristische Grundlage dafür gab, was z.B. in Württemberg noch bis 1914 nicht der Fall war. Restriktionen des Kinderbesuchs wurden zwischen 1908 und 1914 nach und nach von den Ländern erlassen und waren unterschiedlich. Köln etwa erließ 1912 ein generelles Verbot, Kinder ins Kino einzulassen, anderswo wurde der Besuch tageszeitlich begrenzt und/oder nur in Begleitung Erwachsener erlaubt. Eine Filmzensur existierte seit 1906 bei der Berliner Polizeibehörde, doch auch hier blieb es den Kommunen freigestellt, sie anzuerkennen.[13] Auf Betreiben der internationalen Filmproduzenten wurde jedoch schon 1907 in Berlin eine zentrale Filmzensur eingerichtet, die jeden Film mit einer Zensurkarte versah, in der ein Aufführungsverbot, einzelne verbotene Passagen des Films oder ein Kinderverbot verzeichnet waren. Die Entscheidungen der Berliner Filmzensur wurden veröffentlicht und von anderen Ländern und Kommunen meistens anerkannt und übernommen, doch die Zensurhoheit lag nach wie vor bei den Ländern und Kommunen.

Bayern richtete eine eigene Filmzensur ein, weil es die Berliner Entscheidungen nicht für streng genug hielt, und auch Hamburg hatte eigene Richtlinien für die Zensur.

[13] Vgl. auch *G. Kilchenstein*, Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906–1914), München 1997.

4. Die Kinoreform in Hamburg

Am frühesten kam es im Stadtstaat Hamburg zu einer Regelung des Kinobetriebs, der Hamburgischen Polizeiverordnung vom 15. Mai 1908. Sie war das Resultat der Initiative des Hamburger Lehrervereins »Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens«, der zuvor bereits zum Zentrum der Lehrerorganisationen gegen die »Schundliteratur« geworden war. Vom Hamburger Lehrerverein ging die erste Intervention gegen die Kinos in Deutschland aus.[14] Im Januar 1907 setzte der Verein eine Kommission ein, die sich durch Kinobesuche ein Bild über deren Ausstattung, Programme und die Besuchsfrequenz von schulpflichtigen Kindern machen sollte. Die Berichte wurden zusammengefasst und veröffentlicht.[15]

Aus dem Bericht der Lehrer geht hervor, dass etliche der Hamburger Kinos die üblichen Mängel der Gründerzeit hatten, dass die Bilder zitterten und die Projektion schlecht und manchmal zu schnell war. Auch über lärmende mechanische Musik und schlechte Luft in Kinosälen wurde geklagt und etliche Filme beschrieben, die als »albern« und »roh«, »gemein« und »grausig« eingestuft wurden. Doch es wurde auch der große Wert der Anschaulichkeit von Dokumentar- und selbst Spielfilmen hervorgehoben, was speziell für lernbehinderte Kinder neue Möglichkeiten des Lernens eröffnete. Einer der Lehrer war vom Kino geradezu begeistert.

Den Berichten der Hamburger Lehrer ist außerdem zu entnehmen, dass sich im Kino eine eigenständige Kultur für Kinder und Jugendliche entwickelt hatte, in denen sie einen Freiraum von der Überwachung durch Eltern und Erwachsene fanden. Kinder und Jugendliche, so heißt es, wüssten nicht nur bestens über die Programme sogar weit entfernter Kinos Bescheid, sondern suchten die Kinos auch nicht nur wegen der Filme auf. Im Kino konnte man ungestört naschen, die erste Zigarette ausprobieren und in den Pausen die verpönten »Schund«-Heftchen lesen. Für die höheren Schüler bildete das Kino ein Refugium, wo sie sich ungestört mit ihren Freundinnen treffen konnten; vorher waren sie auf die Öffentlichkeit der Straßen angewiesen gewesen. Auch diente das Kino manchen älteren Mädchen als Abstellplatz lästiger kleiner Geschwister, auf die sie aufpassen mussten.

[14] Vgl. *H.M. Popert*, Hamburg und der Schundkampf. Zweites Buch: Filmfragen, Hamburg-Großborstel 1927, S. 132. Nach dieser Quelle auch die weiteren Angaben zu Hamburg, wenn nicht anders angegeben. Zum Hamburger Kinderkino vgl. auch *C. Müller*, Frühes Hamburger Kinderkino. Aspekte der Konstituierung einer jugendlichen Kinoteilöffentlichkeit, in: *W. Faulstich/K. Hickethier* (Hrsg.), Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffsklärung, Bardowick 2000, S. 118–131.

[15] *Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg* (Hrsg.), Bericht der Kommission für »Lebende Photographien«. Erstattet am 17. April 1907. Bearbeitet von C.H. Dannmeyer, Hamburg (Mai) 1907. Neu: Hamburg 1980. Vgl. auch *K. Maase*: Kinder als Fremde – Kinder als Feinde. Halbwüchsige, Massenkultur und Erwachsene im wilhelminischen Kaiserreich, in: Historische Anthropologie 4 (1996), S. 93–126, der weitere Archivunterlagen auswertet.

Abb. 4: Belehrend und moralisch einwandfrei: Das »Nove Cine« in Mailand um 1910; Quelle: *E. Pasculli*, Milano Cinema Prodigio, Milano 1998, S. 66.

Die zwar kritische aber auch positive Haltung gegenüber dem Kino im Hamburger Lehrerverein führte zu einem Umgang mit dem Kino in der Hansestadt, der im ganzen deutschen Reich zwar als vorbildlich bewertet wurde, aber kaum Nachahmung fand. Die Lehrer suchten den Kontakt zur Kinoszene und fanden dort von etlichen Kinobesitzern Unterstützung. Die Hamburger Kinoszene teilte sich zwar in zwei Lager von Befürwortern und Gegner der Ziele der Lehrer, doch das Lager der Befürworter war von Anfang an das einflussreichere und wurde mit der Zeit auch immer größer. Gemeinsam gelang es Lehrern und Kinobesitzern, dass in der Hamburgischen Polizeiverordnung vom 15. Mai 1908 zwar der Kinobesuch schulpflichtiger Kinder ohne Begleitung Erwachsener verboten wurde, doch ausdrücklich Ausnahmen vorbehalten blieben. Dieser Vorbehalt war die Grundlage für die Installation eines gesonderten »Kinder-Kinos« in Nachmittagsvorstellungen, das offenbar nur in Hamburg erfolgreich und dauerhaft existierte.

Auf das Recht, eine selbständige kommunale Filmzensur auszuüben, bestand Hamburg im Hinblick darauf, diese speziellen Kindervorstellungen institutionalisieren zu können. Das Ziel der Hamburger Filmzensur war daher nicht, Aufführungsverbote oder andere Exklusionen zu verhängen, sondern eine Auswahl unter den Filmen zu treffen, ob sie für Kindervorstellungen geeignet waren. Bei der Hamburger Polizeibehörde wurde ein Lehrerausschuss gebildet, der eine Auswahl kindergeeigneter Filme traf. Diese Empfehlungen wurden ebenfalls veröffentlicht. Diese Filme durften in Hamburg in speziellen Kindervorstellungen gezeigt werden, ohne dass eine Kontrolle erfolgte oder Erwachsene anwesend sein mussten. Die Hamburger Kino-Politik war darum bemüht, der Jugend ihr Refugium – wenn auch kontrolliert – zu gewähren. Inhaltlich folgte die Leitlinie für die Kinder-Kinoprogramme der schon 1907 vom Lehrerverein formulierten Prämisse von ‚Belehrung und Unterhaltung'. Empfohlen wurden zwar hauptsächlich Kulturfilme, aber durchaus auch unterhaltende Spielfilme, »Dramen« ebenso wie Komödien.[16]

Der Hamburger Lehrerausschuss existierte in wechselnder Zusammensetzung und Form bis 1928. Dann wurde die Funktion des Lehrerausschusses von der neu gegründeten Hamburger Landesbildstelle übernommen, der ersten deutschen Landesbildstelle, der viele weitere, bis heute existierende folgten, die sich dem Einsatz des Mediums Film (bzw. inzwischen audiovisueller Medien) in Schule und Unterricht widmen.

Rachel Low berichtet, dass in Großbritannien Versuche, ebenfalls »children's matinees of suitable films« einzurichten, keinen Erfolg hatten, weil es keine geeigneten Filme gab. Denn, so meinte sie, »‚suitable' usually meant dull«.[17] Dies erklärt das Scheitern solcher Initiativen jedoch nur teilweise, denn die Filme, die das Hamburger

[16] Vgl. *H. Birett* (Hrsg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920. Berlin, Hamburg u.a. 1980, S. 643–677.

[17] *S. Low* (s. A 1), S. 33.

Kinderkino erfolgreich machten, hätte man wohl auch in England beziehen und verwenden können. Möglicherweise scheiterten die britischen Bemühungen um ein »Kinderkino« auch am Fehlen der personellen und institutionellen Strukturen, wie sie in Hamburg vorhanden waren. Die Hamburger Kindervorstellungen setzten zwei Bedingungen voraus, die in dieser Form vielleicht nur im Stadtstaat Hamburg zusammentrafen: Zum einen den Willen zur Kooperation von Kinobetreibern, Behörden, Legislative, Lehrern und Eltern, für den die frühere Initiative des Hamburger Lehrervereins gegen die »Schundliteratur« den Weg gebahnt hatte. Zum anderen war Hamburg als Stadtstaat juristisch in der Lage, auf die Gegebenheiten und speziellen Bedürfnisse vor Ort einzugehen und Wege für ihre Realisierung zu schaffen. Es zeigt sich so, dass die Art und Weise, in der das frühe Kino als erstes der modernen Massenmedien des 20. Jahrhunderts sich seine Öffentlichkeit schuf und gestaltete, auch von nationalen und lokalen politischen und juristischen Konstellationen bedingt wurde.

Guido Convents / Karel Dibbets

Verschiedene Welten: Kinokultur in Brüssel und in Amsterdam 1905–1930

Nicht nur ihren Nachbarländern besteht eine deutliche Neigung, Belgien und Holland als ein einziges oder einheitliches Territorium zu betrachten, vielleicht nicht so sehr in politischer, aber in kultureller und wirtschaftlicher Hinsicht. Der Glaube, dass Belgien und die Niederlande als ein Markt betrachtet werden können, war im internationalen Handel vor dem Ersten Weltkrieg sehr verbreitet. Als die ersten Filmgesellschaften Ende des 19. Jahrhundert daran gingen, die Welt zu erobern, folgten sie der gleichen Überzeugung – und noch hundert Jahre später werden manchmal internationale Filmrechte für die Benelux-Länder insgesamt vergeben. Die Lumières sind für die Zeit vor 1900 ein gutes Beispiel. Ihre Filme wurden in Brüssel und Amsterdam zum ersten Mal im März 1896 mit einer kurzen zeitlichen Verschiebung weniger Wochen vorgeführt. Sie hatten die Rechte für die Niederlande und Belgien an eine belgische Gesellschaft zur einheitlichen Auswertung verkauft.[1] Zehn, fünfzehn Jahre später betrachteten große Produzenten wie die Pathé Frères, Gaumont, Itala Films und Vitagraph die zwei Länder immer noch als ein einziges Territorium. Sie wählten meist Brüssel als Hauptquartier für ihre Aktivitäten in dieser Region. Es ist nun schon deswegen wichtig, diese Politik der frühen Filmgesellschaften zu verstehen, weil mehr als 90% aller Filme, die in diesen beiden Ländern vertrieben wurden, in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts aus dem Ausland stammten. Aber entsprach sie den kulturellen Gegebenheiten? Einige Filmproduzenten entdeckten relativ früh, dass man in den beiden Ländern nicht gleich vorgehen konnte.

1905 beschlossen Gaumont und Meßter,[2] den europäischen Markt für den Tonfilm (bei denen Filme mit Schallplatten kombiniert wurden) unter sich aufzuteilen. Gaumont nahm sich den französischsprachigen Teil, und Meßter den deutschsprachigen.[3] Diese Abmachung implizierte, dass sich Meßter vom belgischen Markt zurückzog, und so alleine die Niederlande problemlos bearbeiten konnte. Im Grunde beruhte dies auf der Erkenntnis, dass man es beim Filmexport mit kulturellen Unterschieden und außerdem mit Gegenkräften in den Niederlanden zu tun hatte. 1910, zwei Jahre nach der Gründung der Zweigniederlassung der Pathé in Brüssel, Le Belge Cinéma, die

[1] Dazu G. *Convents*, Het geheim van Charles Schram, in: Jaarboek Mediageschiedenis 8, Amsterdam 1997, S 73–89.

[2] Die Marktführer in Frankreich und Deutschland.

[3] Siehe *H. Jossé*, Die Entstehung des Tonfilms: Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung, Freiburg/München 1984, S. 78–80.

Filme in den zwei Ländern vermietete, wurde Alfred Machin in die Niederlande geschickt, um dort eine Reihe von Spielfilmen in und über diese Region zu drehen. Sein erster Film war »Le Moulin Maudit«, eine Qualitätsproduktion mit einer erstaunlichen Geschichte. Der Film spielte in einem erfundenen Land, und gerade sein Dekor enthüllte die Mischung flämischer und niederländischer Stereotypen, wie sie bereits einem internationalen Publikum bekannt war.[4] In Belgien wurde der Film jedoch in der Pathé-Werbung als eine authentische belgische Produktion angepriesen – und in den Niederlanden wurde der Film mit praktisch denselben Werbeplakaten als einheimischer Film mit einheimischen Schauspielern angepriesen. 1911 schickte die Pathé Machin erneut in die Niederlande, um an Ort und Stelle in Volendam einen typisch »niederländischen« Film zu drehen – aber die Schauspieler und die Techniker kamen aus Belgien und Frankreich. Der internationale französische Filmproduzent hatte wohl verstanden, dass man das Publikum in beiden Ländern nicht auf die gleiche Weise ansprechen konnte, dass man Nuancen und kulturelle Unterschiede beachten musste. Die Pathé bemerkte aber wohl nicht, dass nationale Unterschiede in den Einstellungen zum Film überhaupt um so gravierender wurden, je mehr sich die Kultur des Kinos mit diesem ausbreitete. Das Kino führte sogar dazu, dass sich die Divergenzen urbaner Kultur zwischen den beiden Ländern verstärkten. Ein genauerer Blick auf die beiden Metropolen Brüssel und Amsterdam wird dies noch erweisen: Wenn es dunkel wurde, wenn die Kinos das Stadtleben übernahmen, zeigten sich die beiden Nationen als zwei verschiedene Welten.

1. Die Kinokulturen von Brüssel und Amsterdam

Die Distanz zwischen Brüssel und Amsterdam beträgt weniger als 200 Kilometer. Beide Städte hatten ungefähr die gleiche Größe, doch die Kluft beim Filmbesuch war sehr groß. Beide Städte repräsentierten die unterschiedlichen Enden des europäischen Spektrums.[5] Dies wird deutlich, wenn man die Anzahl der Kinos und den Kinobesuch per Kopf in den europäischen Kapitalen miteinander vergleicht. Brüssel stand und steht noch immer als erste auf der Liste, während Amsterdam die letzte war und noch ist. Seit Dezember 1905 eröffnete in Brüssel ein Kino nach dem anderen seine Tore. Diplomaten, Bankiers, Industrielle und andere Mitglieder der gehobenen Gesellschaft Belgiens investierten von Anfang ins Kinogeschäft. Ein deutscher Besucher bemerkte 1907, dass sich eine ganze Reihe von Kinos an den Brüsseler Hauptstraßen entlangzog: »Auf dem Boulevard du Nord schließt sich ein Theater an das andere an: man

[4] Vgl. *G. Donaldson*, Of joy and sorrow: A filmography of Dutch silent fiction, Amsterdam, 1997; *M. Thys*, (Hrsg.), Belgian cinema, Brüssel 1999.

[5] *H. Gaus*, Het cultureel-maatschappelijk leven in België, 1918–1940, in: Algemene Geschiedenis der Nederlanden, deel 14, Haarlem 1979, S. 256–284.

baut extra wirklich schöne Räume und Etablissements mit geschnitzten Fassaden, während Rekommandeure durch reichen Redefluss das Publikum hineinzulocken verstehen.«[6]

Demgegenüber Amsterdam, obwohl auch hier 1907 ein Kino seinen Betrieb aufnahm. Aber im Gegensatz zu Brüssel, wo auf Drängen eines rasch anwachsenden Publikums sich die Anzahl der Kinos ständig mehrte, standen in Amsterdam das Publikum und die Investoren dem neuen Medium sehr verhalten gegenüber. So zählte man um 1912 in Amsterdam erst 20 Kinos, in Brüssel hingegen schon 75. Im Jahr 1939 war der Kluft noch größer: 37 Kinos in Amsterdam, 100 Kinos in Brüssel. Wie kam es zu dieser Differenz? Es gehörte lange zu den Standarderklärungen der Forschungsliteratur, auf das Vorherrschen der kalvinistischer Ethik im Norden und auf die katholisch geprägte Kultur im Süden hinzuweisen. Zwar ist diese Erklärung nicht unbedingt falsch, jedoch recht stereotyp, da sie einerseits die Rolle der Religion zu dieser Zeit überschätzt, gleichzeitig aber die katholische Bevölkerung in den Niederlanden unberücksichtigt lässt. Man sollte hier also differenzierter argumentieren.

Zunächst sind daher auf neue Dynamiken hinzuweisen: In Belgien entwickelte sich früher als in den Niederlanden eine neue städtische Kultur und Wirtschaft. Das zeigte sich in Brüssel an den vielen großen Warenhäusern, den Grand Hotels, Theatern und Music-Halls zur Zeit der Belle-Epoque – einer dynamische Zeit, von der die Niederlande nichts wussten. Weiter: Belgien machte sich der Welt als Gast vieler internationaler Ausstellungen bekannt. Weltausstellungen waren nicht nur ein Schaufenster der industriellen und technologischen Entwicklung, sondern sie waren auch dazu gedacht, ein großes internationales Publikum (Touristen, Händler, Industrielle und Investoren) anzulocken, um Einkünfte zu erzielen. Die Stadtverwaltungen betrachteten die neue Massenunterhaltung als ein ernst zu nehmendes Geschäft und als Mittel, Stadtentwicklung und Wohlstand zu beschleunigen, was öffentliche Unterstützung zu verdienen schien.[7] Stadträte- und Stadtverwaltungen hatten bereits lange Erfahrungen in der Organisation von Kirmessen, öffentlichen Spektakeln, Festivals, Wettbewerben und Meisterschaften. Sie waren dabei, zu lernen, wie man die eigene Stadt als Wallfahrtsstätte, als Kurort oder als historische Sehenswürdigkeit vermarkten konnte. Die Städte stritten sich auch offen miteinander, um die meisten Besucher anzuziehen, und ihre Verwaltungen wussten, dass sie dafür immer zu neuen und attraktiveren Mitteln greifen mussten.[8]

König Leopold II. setzte selbst dafür ein Beispiel, indem er Brüssel und Ostende

[6] *Kinematograph*, 03.02.1907.

[7] *G. Convents*, Cultuurvernieuwing in het groot en ondernemerschap in het klein: ontstaan en doorbraak van een universeel filmvermaak in België, 1894–1908 (Diss., Univ. Leuven 1999), S. 205; Publiziert u.d.T.: Van Kinetoscoop tot Café-Ciné. De Beginjaren van de Film in België 1894–1908, Leuven 2000.

[8] Laisser-faire-Regeln galten in Belgien auch hinsichtlich der Zulassung von Bars und Bierstuben. Eigentlich konnte jeder eine eröffnen und sie unbegrenzt geöffnet halten. Eine kleine Stadt wie Leuven hatte bei 41.000 Einwohnern 1923 nicht weniger als 622 Gaststättenbetriebe aufzuweisen, einer je 70 Einwohner.

durch seine monumentalen Paläste als touristische Anziehungspunkte stärkte. Die Stadt als Attraktion! Ein solcher Begriff war für die niederländische Bevölkerung und die lokalen Verwaltungen dort kaum vorstellbar. Man musste ihnen dieses Konzept fast schon aufzwingen, indem man aus dem Ausland die ersten Planungen für Warenhäuser praktisch importierte. Der Bau des Kristallpalastes 1864 war eine Ausnahme geblieben, es war das spektakulärste Projekt in der Amsterdamer Stadtentwicklung des 19. Jahrhunderts – und sein Vorbild stand in London.[9] Die städtischen Gremien leiteten die Entwicklung Amsterdams auf der Grundlage eines Konzepts, das man vielleicht als Mischung aus sozialistischem Sparhaushalt und protestantistischer Askese beschreiben kann. Sie planten große Bauten der öffentlichen Infrastruktur sowie des Verkehrs und ließen Museen erbauen, doch Festivitäten, Weltausstellungen und andere Unterhaltungsattraktionen standen nicht auf der Prioritätenliste. Die einzige Ausnahme stellte wohl die Feier des Geburtstages der Königin dar. Es war ein nationales Ereignis, organisiert und kontrolliert durch lokale Komitees respektabler Bürger und ersetzte im Grunde die große populäre Kirmes von Amsterdam, ein Ereignis, das Mitte des 19. Jahrhunderts aufgehoben worden war.

Brauer und Inhaber von Kneipen in Brüssel investierten gern in das neue Kinogeschäft. Schon bevor es das Kino gegeben hatte, hatten sie ein gut fundiertes Geschäft aufgebaut, versorgten ihre biertrinkenden Kunden mit den neuesten Musikautomaten und ließen in den Music-Halls Künstler und Orchester auftreten. In Brüssel gab es also schon vor 1905 zu Dutzenden »café-concerts«, »brasseries-concerts«, und »café-variétés«, und so erstaunt kaum, dass das erste »café-ciné« Ende 1905 seine Türen öffnete.[10] Es sieht so aus, als wenn die hier erfundene Kombination zwischen einer Bierstube und einem Kino eine belgische Spezialität war – obwohl man im Norden Frankreichs ähnliches feststellen konnte.

In Amsterdam hingegen war die Politik der Behörden ganz eindeutig die, Alkohol und sonstige Unterhaltung gerade nicht zu vermengen. Zwar wurde den Kinos gestattet, eine Art Erfrischungsbar zu betreiben, jedoch nur mit beschränkter Ausschanklizenz. Die Brauerei »Heineken« beispielsweise fand daher nur ein sehr geringes Interesse am niederländischen Kinogeschäft. In Belgien dagegen kontrollierten die großen Bauereiunternehmen wie »Stella Artois« schon vor 1914 ganze Kinoketten. Man kann also sagen, dass Vergnügen und Unterhaltung als städtische Attraktionen in Brüssel schon vor dem Kino existierten, während eine solche Konsumorientierung in Amsterdam gleichsam erst noch erlernt werden musste. Massenunterhaltung sah man noch als notwendiges Übel, das man streng regulieren und überwachen musste,

[9] *E. Wennekes*, Het Paleis voor Volksvlijt, 1864–1929, Den Haag 1999.

[10] Vgl. *G. Convents* (s. A 7).

vor allem jedoch stark besteuern wollte. So erhob Amsterdam um 1900 eine Lustbarkeitssteuer von 20 Prozent auf die Eintrittspreise, wodurch die kommerzielle Entwicklung vonTheatern, Music-Halls und Kinos stark beeinträchtigt wurde. Kurz gesagt, ging es um Abschreckung, und die höheren Eintrittspreisen hemmten auch den Zustrom des Publikums. Brüssel hingegen führte bis 1910 keine Vergnügungssteuer ein. Überhaupt wurde die Entwicklung des Geschäfts mit der Unterhaltung durch die städtischen Behörden hier nicht gestört. Selbst organisierte Sozialisten und Katholiken, die gegen die negativen Auswirkungen der billigen Volksunterhaltung hätten protestieren können, eröffneten ihre eigenen Kinos mit eigenen Filmprogrammen. Sie lernten, das Interesse des Publikums in die eigenen Bahnen zu lenken. Wenn man schon das Kino als Gegner nicht ausschalten konnte, machte man es eben zu seinem Verbündeten. Katholische Vereine bauten erfolgreich eine eigene Kinoorganisation auf. Mit Namen wie »Patria« und »Cinémas de Famille« entwickelten sich diese Kinos zu sichtbaren Vorposten katholischer Identität, die man in den populären Vierteln jahrzehntelang kannte. Auch die sozialistische Arbeiterbewegung kontrollierte gleichartige Kinoketten und konkurrierte öffentlich mit den katholischen und ungebundenen Kinotheatern.[11]

Zwar gab es in Amsterdam (1913) vergleichbare Initiativen wie die »Witte Bioskopen« (weiße Kinos) für die Katholiken und die »Rode Bioscopen« (Rote Kinos) für die Sozialisten,[12] doch hatten solche Ansätze in den Niederlanden keinen Erfolg. Öffentliche Kinos auf Weltanschauungsbasis konnten hier nie richtig Fuß fassen. Dies ist ein weiterer wichtiger Grund, warum sich die Kinokultur in Amsterdam nur wenig entwickelte, denn sie konnte sich praktisch nicht in die Gesellschaft selbst integrieren. Das soziale Leben war, weit mehr als in Brüssel, strikt in Milieus aufgeteilt und verlief entlang ideologischer Differenzen ausgesprochen voneinander abgeschottet. Ja, bis in die sechziger Jahre hinein lebten Protestanten, Katholiken und Sozialisten in eigenen Strukturen und mit ihren eigenen politischen Parteien, Gewerkschaften, Tageszeitungen und selbst Fußballvereinen. Massenunterhaltung musste hier also in sehr rigoroser Weise ein neutrales Angebot darstellen, um Konsumenten aller Milieus anzuziehen. Das niederländische Kino akzeptierte dieses Neutralitätsgebot, jedoch das Resultat im Gegensatz zum belgischen Kinogewerbe war, dass sich das Kino in den Niederlanden nicht vollständig – und sicher nicht so rasch wie in Belgien – in die niederländischen Teilgesellschaften integrierte. Es blieb eine Art Außenseiter, eher ein zu schlagender Konkurrent als ein Freund.[13]

Nachts verwandelten sich beide Städte in komplett verschiedene Welten. Kinos, mit ihrem Licht, mit ihren Leuchtreklamen zielen darauf ab, in der Dunkelheit Aufmerk-

[11] *R. Stallaerts*, Rode glamour: bioscoop, film en socialistische beweging, Gent 1989.

[12] *B. Hogenkamp*, De documentaire film in opkomst, in: *K. Dibbets/F. van der Maden* (Hrsg.), Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940, Weesp 1986, S. 159 f.

[13] Die niederländischen Kinobetreiber lernten bald, daraus das Beste zu machen und organisierten sich in einer Vereinigung, in der ein striktes Reglement galt. Tatsächlich konnte dadurch der Markt kontrolliert und Wettbewerb vermieden werden. Es gelang den Kinobesitzern auch, durch hohe Eintrittsgebühren die Zahl der Mitglieder und damit der Betriebe niedrig zu halten. Andererseits wirkte sich diese Politik auf die Eintrittspreise aus, deren Höhe den Kinobesuch begrenzt

samkeit auf sich zu ziehen. In Brüssel sahen sie aus wie Springbrunnen voller Licht, die die Straßen mit ihrem Schein überfluteten und die Passanten anlockten. Ihre Eingänge und Schautafeln stellten Einladungen und Versprechungen dar. Schon ihre Namen, die weit sichtbar waren, konnten große Erwartungen wecken. Das Gleiche geschah auch in Amsterdam, aber in viel bescheidenerem Ausmaß und weniger häufig. Die Namen der Kinos in beiden Städten folgten einem unterschiedlichen Muster. In einigen Fällen kann man den Ursprung der Namensgebung im Nationalgefühl sehen: wie »Hollandia« und »Rembrandt« in der einen Stadt, und »Le Vieux Bruxelles« oder »Congo Cinema« in der anderen. Brüssel, weil es auf die königliche Familie besonders stolz war, taufte seine Kinotheater auf »Leopold«, »Astrid« oder »Albert«. Amsterdam hatte jedoch eine andere und problematischere Beziehung mit der seiner niederländischen Königsfamilie. Die Metropole hatte lediglich ein Kino mit dem königlichen Namen »Juliana«, benannt nach der jungen Prinzessin und zukünftigen Königin. Es blieb jedoch ein kurzlebiges Unternehmen, das nur vier Jahre lang existierte. Schließlich wollten die königlichen Hoheiten keineswegs mit solchen profanen Vergnügungsstätten assoziiert werden, besonders nicht, was nächtliche Unternehmen betraf. Auch hatte Amsterdam seine republikanische Vergangenheit nicht vergessen. Amsterdam und das Königshaus – eine Verbindung die bis zum Zweiten Weltkrieg jedenfalls überhaupt nicht gut zusammen passte.

Die belgische Königsfamilie war in der örtlichen Kinokultur hingegen immer präsent, obwohl in ihr ja gerade der Einfluss der Franzosen – Republikaner – groß war. Kinopaläste mit den Namen »Gaumont« oder »Pathé'« blieben noch lange nach 1918 populär. Sie erinnerten an die glorreiche Zeit, in der die Franzosen den europäischen Filmmarkt beherrscht hatten. In Amsterdam war hingegen die französische Kultur verglichen mit Brüssel kaum spürbar, und der Einfluss der französischen Filmgesellschaften war minimal. Hier wurde ein Kino »Cinema Parisien« genannt, nicht weil ein solcher Name anheimelte, sondern weil er auf etwas Frivoles und Erotisches verwies. Ein anderes Kino trug den Namen »Asta« nach dem Stummfilmstar Asta Nielsen aus Dänemark, die während und nach dem Ersten Weltkrieg meist für die deutsche Filmindustrie arbeitete. Nach dem Krieg war es jedoch nicht mehr denkbar, dass ein Kino in Brüssel einen Namen trug, der an die Besatzungszeit erinnerte. Amsterdam hatte eine Reihe von anglo-amerikanischen Namen wie »New York«, »Roxy«, »City«, »Edison«, oder »West End« aufzuweisen. Brüssel hingegen machte eine solche »Barbarei« nicht mit, wenn auch die Mehrheit der gespielten Filme in Hollywood produziert worden waren. Die Einführung des Tonfilms 1930 verstärkte vielmehr den französischen Einfluss im Kinogewerbe, weil viele Kinos die amerikanischen Filme in französisch synchronisierter Fassung zeigten, wenn auch mit niederländischen Untertiteln.

2. Divergierende Kinoarchitekturen

Es gab nicht nur, wie erwähnt, weniger Kinos in Amsterdam, sie waren auch kleiner als in der Nachbarstadt. Brüssel bekam seinen ersten großen Kinopalast 1913, »Pathé Palace«, damals ein beeindruckendes Unterhaltungszentrum, verschwenderisch in art-nouveau dekoriert, mit einer Kapazität von 2.500 Sitzen.[14] In Amsterdam gab es erst 1921 einen ähnlichen Traumpalast, das »Tuschinski-Theater«. Obwohl die Besucheranzahl auf 1.500 begrenzt war, war das bizarre Gebäude eine Sensation für das niederländische Publikum. Gerade als das »Tuschinski« eröffnet wurde, beschäftigten sich belgische Architekten damit, eine ganze Reihe neuer Kinopaläste zu planen. Extravagante Kinos besetzten bald die prominentesten Plätze in der belgischen Hauptstadt und zogen die Blicke der Passanten auf sich. Nach und nach wurde ihr betont dekorativer Stil durch den modernistischen ersetzt, was für beide Städte galt. Nun wurde auch sichtbar, dass die Kinoarchitektur wenig typische (oder gar keine) nationale Charakteristika aufwies. Kinopaläste in einer Stadt sind seitdem von jedermann problemlos zu erkennen, ungeachtet ihres Stils. Sie stellen prinzipiell eine universelle Kategorie dar und können bis zu einem gewissen Grad zwischen den Metropolen ausgetauscht werden. Kinos sind deshalb wichtige Beispiele einer internationalen Architektur, die sich in so vielen Städten in ähnlicher Gestalt zeigt, gerade weil die Entwicklung in Richtung modernistischer Funktionalität ging.

Die schönsten Beispiele für solche Kinos wurden in Brüssel und Amsterdam in den 30er Jahren von einer europäischen Kette von Wochenschautheatern, oder »Cinéacs« gebaut, wie diese benannt wurden.[15] Insbesondere das Cinéac in Amsterdam wurde ein Vorbild für modernistische Kinoarchitektur; es wurde gerade gegenüber dem exotischen »Tuschinski-Theater« gebaut, als ob es eine Herausforderung für die pompöse Kinobautradition sein sollte. Im Gegensatz zum Konzept des Traumpalastes arbeiteten die Cinéacs mit offenen Karten und transparent für jeden. Die Vorführungskabine war von der Straße aus hinter einer riesigen Glaswand sichtbar. In ihnen zeigte man neben den Wochenschauen hauptsächlich Dokumentarfilme statt romantischer Melodramen. Ihr neuer Realismus unterschied sich vom bisherigen Kinobetrieb und wirkte sowohl in Amsterdam wie in Brüssel fremd. Wenigsten in dieser Hinsicht schienen sich diese Städte näher gekommen zu sein. Amsterdam jedoch hat weitaus mehr als Brüssel Widerstand gegen die konvergierenden Tendenzen des internationalen Marktes geleistet.

Aus dem Englischen von Clemens Zimmermann

[14] *J. Braeken*, Paleizen voor de hoofdstad, in: Monumenten en Landschappen, Bd. 7, Nr. 5, Brüssel 1988, S. 48–62.

[15] *J.-J. Meusy*, Cinéac: un concept, une architecture', in: Cahiers de la Cinémathèque, Nr. 66 (1997), S. 93–121.

Alfons Arns

Erlebnis – Kommunikation – Konsum

Zehn Jahre Multiplex-Kinos in Deutschland

1. Einleitung

In den Neunziger Jahren fand im Bereich der städtischen Freizeit- und Unterhaltungsindustrie eine Entwicklung statt, die im Hinblick auf Tempo und Ausmaß immer noch in Erstaunen versetzt: Die Renaissance des Kinos in Gestalt sogenannter Multiplex-Kinos. Als neuartige, offenbar zeitgemäße Variante des klassischen Großkinos prägen die mit zahlreichen Kinosälen ausgestatteten Gebäude das (nächtliche) Bild vieler deutscher Städte und haben innerhalb der etablierten Kinoszene von traditionellen Filmtheatern und Kinocentern bereits zu nachhaltigen Veränderungen in Form von Modernisierungen, aber auch zu zahlreichen Schließungen geführt.

Nach Informationen der Filmförderungsanstalt (FFA) in Berlin mit Stand vom Februar 2001 eröffneten allein im letzten Jahr 24 neue »Multiplexe« mit 206 Sälen bzw. Leinwänden, wodurch deren Gesamtzahl auf nunmehr 128 Großkinos mit 1.162 Leinwänden angewachsen ist. Bei einer Zahl von 4.783 Leinwänden in den deutschen Filmtheatern insgesamt (zum 31.12.2000) betrug damit der Anteil der Multiplexe 24,3%. Deren Anteil wiederum am bundesweiten Gesamtkinobesuch nahm weiter zu und lag Ende 2000 bei 40,4% (1999: 34,4%). Der Umsatzanteil der Multiplexe stieg bundesweit sogar auf 44,2% (1996: 17,1%). Wenn man bedenkt, dass das entsprechende Besuchersegment noch 1995 erst bei 11,0% gelegen hatte, dann kann man ermessen, welche gravierenden Strukturveränderungen sowohl in der Kinobranche selbst als auch in den einzelnen Städten ausgelöst wurden, seitdem das erste deutsche Multiplex-Kino der US-amerikanischen Gesellschaft United Cinemas International (UCI) im Oktober 1990 in einem Einkaufszentrum des Kölner Vororts Hürth seine Pforten öffnete.[1] »Mittlerweile gibt es nicht nur in fast allen großen Städten ein ‚Multiplex', sondern es besteht an etlichen Orten bereits ein Überangebot an Kapazitäten (ein sogenanntes ‚Overscreening'), sodass immer mehr Multiplexe derzeit keine rentable Auslastungsquote erreichen. Um im Investitions- und Standortwettbewerb bestehen zu können, ist der Zwang, Kooperationen zu bilden und/oder sich finanzkräftige Partner zu suchen, somit immer größer geworden.«[2]

Die Auswirkungen der Multiplex-Kinos auf das öffentliche Leben in den Städten

1 Vgl. FFA-intern. Aktuelle Informationen aus Kino und Film, Nr. 1/01, 05.02.2001.

2 *G. Neckermann*, Kinobranche im Umbruch. Filmbesuch und Kinostruktur in Deutschland 1991 bis 1999, in: Media Perspektiven, Nr. 9, 2000, S. 412.

und das Standortgefüge der Kinolandschaft insgesamt sind – so der vorläufige Befund – ebenso mehrgesichtig wie zwiespältig, weil Multiplexe aufgrund unterschiedlicher sich zwischen Konkurrenz und Arbeitsteilung bewegender Standortstrategien der Kinounternehmen sowohl in den Innenstädten bzw. Innenstadtrandlagen als auch an städtischen Peripherien platziert wurden. Auf der einen Seite konnte das Kino als traditionell innerstädtische Einrichtung eindeutig revitalisiert werden, wurde mit den neuen solitären Großkinos in Innenstadtlagen dem Problem der Suburbanisierung entgegengesteuert, die City an vielen Orten wiederbelebt; auch wenn manche Komplexe autark von der umgebenden Stadt und nicht auf benachbarte Lokale und Einrichtungen angewiesen sind. Die fast stets gegebene Nähe zu Hauptbahnhöfen sowie U- und S-Bahn-Stationen hat die Erreichbarkeit und damit den Einzugsbereich für ein fußläufiges Publikum leichter gemacht und erweitert. Stark zugenommen hat aber auch der diesbezügliche innerstädtische Autoverkehr, da zum Teil großzügige Parkangebote die individuelle Anreise mit dem Pkw geradezu nahe legen. Auf der anderen Seite entstanden zahlreiche Multiplex-Kinos an dezentralen Standorten am Stadtrand und im Umland (Einkaufsparks und -zentren, Gewerbegebiete, Industriebrachen), die teilweise nur mit dem Auto zu erreichen sind. Jenseits klassischer Urbanitätsstrukturen ist hier eine neue, komplementäre Kultur von autofahrenden »Zerstreuungsnomaden« entstanden, wobei dieser ständig in Bewegung befindliche Treck noch am ehesten mit den Besuchern früherer Autokinos zu vergleichen ist.[3] In beiden Fällen aber ging die Installation von Multiplexen oft zu Lasten durchaus lebendiger, traditionell gewachsener (Programmkinos), aber natürlich auch veralteter, vielleicht überlebter Kinostrukturen (Kinocenter); eine Schließungswelle, die ihren Höhepunkt wohl erst noch erreichen wird.

2. Der Multiplex-Boom als generelles Phänomen

Der Multiplex-Boom beschränkte sich nicht auf Deutschland, sondern war im selben Zeitraum und mit ähnlicher Dynamik in West- und auch Osteuropa zu beobachten. So verzeichnet das »European Cinema Yearbook 2000«[4] (Stand: 31.10.2000) eine Gesamtzahl von 597 Multiplexen (Mp) mit 6.320 Leinwänden (Lw) in ganz Europa mit Großbritannien (144 Mp, 1.562 Lw), Spanien (116 Mp, 1.183 Lw), Deutschland (102 Mp, 985 Lw) und Frankreich (98 Mp, 1.137 Lw) als Länder mit den meisten multiplen Kinokomplexen, was – neben der entsprechend großen Bevölkerungszahl – auch mit dem hohen kulturellen bzw. freizeitbezogenen Stellenwert des Kinos in diesen Ländern zusammenhängt. Im Zeichen der Globalisierung des von Hollywoodproduktionen beherrschten internationalen Kinomarkts haben die europäischen Län-

[3] Vgl. *J. Lau*, Unterwegs in der Kulturgesellschaft, in: Merkur 45 (1991), S. 752–754.
[4] Vgl. MEDIA Salles (Hrsg.), European Cinema Yearbook 2000 (ninth edition), Milano 2000, S. 111 f.

Abb. 1: Multiplex-Kino »Cinedom« im Mediapark (Foyer), 1991. Architekt: E. H. Zeidler; Quelle: Bauwelt, Heft 4, 1997, S. 155.

der in den Neunziger Jahren mit einiger zeitlicher Verzögerung das nachgeholt, was in den USA, Kanada und Australien bereits in den Siebziger und Achtziger Jahren stattfand, als Multiplex-Kinos eine neue Stufe der optimalen Vermarktung von mehreren Filmen an einem Ort mit zusätzlichen gastronomischen Angeboten darstellten.

Der vertikale Zusammenhang der Kinobranche von Produktion/Verleih/Abspiel war in Europa lange vernachlässigt worden, und es bedurfte offenbar des Modernisierungsschubs der Multiplexe, sich der Bedeutung des letzten, vielleicht wichtigsten Glieds der Auswertungskette zu erinnern. Die nachhaltigen Auswirkungen für die gesamte europäische Filmtheaterbranche werden erst jetzt wirklich sichtbar, und nur allmählich setzt in der Fachwelt neben der einseitigen Erörterung von Unternehmens- und Marktstrategien die Diskussion über Folgewirkungen für die etablierten Stadt- und Kinokulturen ein. So kommt beispielsweise der Kinoexperte Carlos Pardo nach einer Reise kreuz und quer durch Frankreich und nach Befragungen vieler Kinobetreiber zu dem Ergebnis, dass mit dem Auftauchen der Multiplexe ab 1993 durch große Firmen wie Gaumont, UGC und Pathé viele traditionelle Filmtheater Schwierigkeiten bekommen haben durch einen Transfer ihres Stammpublikums hin zu den

bequemeren, moderneren Multiplexen, wo aufgrund einer neuen Programmpolitik auch noch dieselben Filme laufen. Opfer dieser Deregulierung seien vor allem jene Kinosäle in der Nähe, die bislang eine enge (räumliche) Verbindung zwischen Kino und Bürger garantiert haben. Während so auf der einen Seite das einzelne (Kino-)Bild durch das multiple Audiovisuelle ersetzt wird, mutiert der frühere Kinozuschauer zum bloßen Konsumenten; eine, so Pardo, gefährliche Operation, die im Begriff ist, die gesamte kinematographische Landschaft umzustürzen.[5]

Die Multiplex-Idee hat ihren Ursprung »in den USA, wo 1976 die ersten Kinos dieser Art entstanden. In Europa wurde das Konzept seit 1985 und als erstes in Großbritannien verwirklicht, wo 1991 bereits 40 Prozent der verkauften Kinokarten in den Multiplexen umgesetzt wurden«.[6] Der lateinischen Ursprungsbedeutung des Wortes »multiplex« = »mehrfach/vielfältig/zahlreich« folgend verbirgt sich dahinter ganz einfach die Anhäufung vieler Kinosäle unter einem Dach, aber auch zahlreiche andere Möglichkeiten des Konsums. Nach der allgemein akzeptierten Definition der FFA ist ein Multiplex ein Kinoneubau mit wenigstens sieben Sälen und ca. 1.500 Plätzen sowie speziellen Nebengeschäften (Concessions) und ausreichendem Parkplatzangebot bzw. guter Nahverkehrsanbindung. So bietet ein Multiplex-Kino mehrere unterschiedlich dimensionierte Kinosäle mit riesigen wandfüllenden Leinwänden, komfortablen Kinosesseln im großzügigen Reihenabstand, besten Sichtmöglichkeiten aufgrund stark ansteigender Sitzreihen sowie technisch perfekter Bild- und Tonwiedergabe. Hinzu kommen repräsentative Foyers und separate Räumlichkeiten mit vielfältigen Gastronomie-, Konsum- und Freizeitangeboten, wodurch der Filmbesuch von anderen, gemeinhin räumlich wie zeitlich abgetrennten Freizeitaktivitäten wie Essen und Trinken gehen, Tanzen, Spielen oder Einkaufen eingerahmt wird.

Wie die Betriebswirtschaftler Stefan Simonis und Thoralf Reise in ihrer auf eine Dekade Multiplex-Boom zurückblickenden Studie ausführen, gründet sich der Erfolg auf »die Integration des Kinos in eine viel komplexere Idee eines umfassenden Freizeitangebotes, die Renaissance des Erlebnisraumes Kino durch das konsequente Ausschöpfen aller zur Verfügung stehenden technischen, baulichen und immer mehr auch kommunikationspolitischen Mittel«.[7] Dabei handelt es sich ausschließlich um Faktoren – wie moderne(s) Architektur/Design, das Rahmenprogramm aus Entertainment und Gastronomie, der optimale Service sowie aufwendige Filmproduktionen in Verbindung mit perfekter Technik –, die zum »Erlebnischarakter der Multiplexe« beitragen.[8] Aus der Perspektive der Medien- und Kulturkritik, so etwa Knut Hickethier, war es nur eine Frage der Zeit, dass das Medium Film mit seiner spezifischen Fähigkeit Erinnerung, Emotionalität und Kommunikation zu stiften sowie eine hohe Aufmerksamkeit zu erheischen als Material für die Zwecke einer konsumorientierten »Erlebnisgesellschaft« entdeckt wurde. Im Gegensatz zum Fernsehen als alltägliches Grundversorgungsmedium habe das Kino eine besondere Erlebnisqualität, weshalb in den Filmproduktionen der 80er und 90er Jahre die optischen Schauwerte von Attraktionen und Sensationen immer weiter ausgebaut wurden: »Diese High-Tech-Produkte der Medienindustrie konnten auf Dauer nicht an Abspielorten gezeigt werden, die in vielen Fällen auf dem Stand der sechziger und siebziger Jahre stehen geblieben waren… ‚Erlebnisort Kino' war deshalb vor allem ein Stichwort für den Bau der Multiplex-Kinos, der in der Bundesrepublik ab 1990 einsetzt. Es handelt sich also um die längst fällige Anpassung der Kinos an die in der Medienindustrie längst üblichen industriellen Standards.«[9]

Trotz verständlicher Kritik – im Hinblick auf das selektive Mainstream-Filmange-

[5] Vgl. C. *Pardo*, Multiplexes, opération danger (1), in: Cahiers du Cinéma, Nr. 514, Juni 1997, S. 60–69, und *ders*., Multiplexes, opération danger (2), in: Cahiers du Cinéma, Nr. 515, Juli–August 1997, S. 58–66.

[6] *S. Simonis/T. Reise*, Multiplex-Kinos – Entwicklung der Kinolandschaft in Deutschland. Marketingstrategien und Erfolgsfaktoren, Aachen 2000, S. 28. Einen guten visuellen Eindruck (Farbfotoansichten, Grundrisse) von der ersten Multiplexwelle in Europa von 1985 bis Anfang der 90er Jahre gibt *M. Calzini*, Cento anni di cinema al cinema. Storia dei cinematografi dalla saletta dei Lumière ai *Multiplex*, Roma 1995, S. 114–127.

[7] *S. Simonis/T. Reise* (s. A 6), S. 1.

[8] Ebda., S. 145–147.

[9] *K. Hickethier*, Kino in der Erlebnisgesellschaft. Zwischen Videomarkt, Multiplex und Imax, in: *I. Schenk* (Hrsg.), Erlebnisort Kino, Marburg 2000, S. 150–165, hier S. 161.

Abb. 2: Multiplex-Kino »CinemaxX«, Magdeburg, 1996: Foto: Ulrike und Andreas Braun.

bot, die fast ausschließlich angezielte jüngere Klientel und die allmähliche Verdrängung etablierter, auch durchaus intakter, sogar modernisierter Kinostrukturen – haben die Multiplex-Kinos mit ihren großen Sälen aber den eigentlich banalen, dennoch in den 70er und 80er Jahren fast vergessenen Sachverhalt in Erinnerung gerufen, dass Kino mehr ist als nur Film, sondern mit einem spezifischen Raumerlebnis verbunden sein muss, will dieser seine Wirkung überhaupt erst entfalten. Das weckt zwangsläufig Erinnerungen an die Zeit der großen Lichtspieltheater und Filmpaläste in den 20er und 50er Jahren, als veritable Zuschauermassen jeden Alters ins Kino strömten und Filmpremieren ein gesellschaftliches Ereignis waren.[10] Es ist trotzdem falsch, bei den Multiplex-Kinos kurzschlüssig von einer »Rückkehr des Filmpalasts«[11] zu sprechen, stand doch in den alten Kinopalästen nur ein großer zwischen 1.000 und 3.000 Besucher fassender Zuschauerraum im Zentrum des Geschehens.[12] Streng genommen sind also die Multiplex-Kinos lediglich die modernisierte, vergrößerte und um neue Funktionen erweiterte Variante des Kinocenters der 70er Jahre mit seinen diversen Schachtelkinos. Außerdem: Anders als bei den Multiplexen heute war in den alten Filmpalästen das Foyer, so prächtig es sein mochte, »nur ein Warteraum, eine Art Schleuse zwischen Innen und Außen. In den Multiplex-Kinos hat sich dieses Verhältnis umgekehrt. Das Foyer und die Erschließungs- und Aufenthaltsbereiche sind jetzt die zentralen Orte, wo man verweilt, kommuniziert, isst und trinkt; während der Aufenthalt im Kinosaal nur eine, wenn nicht die periphere Erlebnismöglichkeit ist unter mehreren«.[13] Waren also die alten »Paläste der Zerstreuung« (Siegfried Kracauer) eher »Orte der Kontemplation«, so sind nunmehr daraus »Stätten der Konversation« geworden.[14] Die Multiplexe haben damit das Kino aus dem Kontext klassisch-bürgerlicher Kulturereignisse wie Theater, Oper, Musical und Konzert regelrecht herauskatapultiert in den neuen Zusammenhang einer Event- und Zerstreuungskultur.

3. Regionale und unternehmensspezifische Differenzen

Betrachtet man die Verteilung der Ende 2000 bundesweit existierenden 128 Multiplex-Kinos auf die einzelnen Bundesländer, dann steht Nordrhein-Westfalen mit 34

[10] Vgl. *A. Arns*, »...kein Rokokoschloß für Buster Keaton«. Zur Geschichte der Großkinos, in: *I. Schenk* (s. A 9), S. 15–33.

[11] Vgl. *C. Geinitz*, Breite Sessel und einladende Foyers. Die Rückkehr des Filmpalasts, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.08.1998.

[12] Wie beispielsweise in den riesigen Filmpalästen des Kinoarchitekten Fritz Wilms (1886–1958), der im Berlin der 20er Jahre die meisten und größten Lichtspieltheater baute; siehe dazu den Reprint des 1928 erschienenen Fotobands »Fritz Wilms – Lichtspieltheaterbauten« (Reihe »Neue Werkkunst«), mit einer Einleitung von Alfred Wedemeyer und einem Nachwort zur Neuausgabe von Alfons Arns, Berlin 2000.

[13] *A. Arns*, Fenster zur Welt – Über Architektur und Design der Multiplex-Kinos, in: HORIZONT. Zeitung für Marketing, Werbung und Medien, Nr. 36, 04.09.1997.

[14] Vgl. *A. Platthaus*, Multiplex, wo ist dein Mief? Nur im Lichterglanz erscheint das Filmtheater gnadenlos modern: Zur Lage des deutschen Kinovergnügens, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.03.1997.

Multiplexen (Mp) und 327 Leinwänden (Lw) bislang einsam an der Spitze; gefolgt von Bayern (13 Mp, 112 Lw) und Berlin (12 Mp, 119 Lw).[15] Die Abfolge spiegelt – mit Ausnahme von Berlin und Hamburg – grob gesehen die Rangfolge der einzelnen Länder wider in bezug auf die jeweilige Einwohnerzahl. Nicht zufällig hatten in NRW die Multiplexaktivitäten ja auch ihren spektakulären Anfang genommen mit den beiden UCI Kinowelt-Komplexen im Kölner Hürth Park (14 Lw, 2.833 Plätze/Pl) und im Bochumer Ruhr Park (18 Lw, 4.172 Pl) sowie dem Essener CinemaxX (16 Lw, 5.324 Pl) und dem Kölner »Cinedom« (14 Lw, 3.510 Pl), einem wahrhaft imposanten, diesmal profanen »Dom« für das Kino.[16] Bis heute gehören sie zu den größten je in Deutschland gebauten Multiplex-Kinos. Nordrhein-Westfalen ist aber auch deshalb Vor- und Spitzenreiter der Multiplexwelle, weil wie in keinem anderen Bundesland von privaten Investoren und Kommunen die Errichtung kommerzieller Freizeitgroßanlagen wie Großveranstaltungshallen (Eventarenen), Freizeitparks, Ferienzentren, Musical-Theater, Spaß- und Erlebnisbäder, Indoor-Skianlagen und eben Multiplex-Kinos vorangetrieben wurde.[17] Die Einbindung der Multiplexe in diese konzertierte Aktion von Freizeitindustrie und öffentlicher Hand in den Ballungsgebieten an Rhein und Ruhr ist eine plausible Erklärung dafür, warum NRW in der Länderstatistik der Multiplex-Kinos überproportional stark vertreten ist. Es überrascht daher nicht, dass die ersten und nachfolgenden Studien zu den Formen und Folgen dieses neuen Kinotyps in und für NRW entstanden sind, wobei die das Marktgeschehen beobachtenden Untersuchungen fast alle von der 1991 gegründeten Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH (mit-)herausgegeben oder in Auftrag gegeben wurden.[18]

Nach der ersten Expansionswelle von Multiplex-Kinos greift die Landesregierung von NRW seit einiger Zeit stärker beratend in das Geschehen »für einen der wichtigsten Investitionsbereiche im Freizeitsektor« ein, wie man der als ausführliche Arbeitshilfe »für kommunale Entscheidungsträger bei der Planung und Entwicklung geeigneter Standorte« konzipierten Broschüre »Multiplex-Kinos in der Stadtentwicklung« entnehmen kann, die 1999 vom nordrhein-westfälischen Ministerium für Arbeit, Soziales und Stadtentwicklung, Kultur und Sport herausgegeben wurde.[19] Neben dieser wirtschaftsfördernden Hilfestellung für neue Multiplex-Kinos soll aber die kulturelle Förderung von traditionellen Filmtheatern als Kristallisationspunkte städtischen Le-

[15] Vgl. FFA-intern, Nr. 1/01, S. 6.

[16] Vgl. FFA-Geschäftsbericht 1999, Tabelle »Multiplexentwicklung 1991–1999«, Berlin 2000, S. 24 f.

[17] Vgl. *U. Hatzfeld*, Freizeitgroßanlagen – die städtebaulichen Brachen von morgen?, in: StadtBauwelt, Nr. 48, 29.12.2000, S. 62–66.

[18] Vgl. *U. Pätzold/H. Röper*, Kinos in NRW. Zwischen Dorfkino und Multiplex, Düsseldorf 1992; *dies.*, Multiplexe. Formen und Folgen eines neuen Kinotyps, Düsseldorf 1995; *T. Pintzke/K.L. Koch*, Kinostudie. Kinostandort Deutschland: Strukturwandel und Perspektiven der Filmtheaterbranche am Beispiel von Nordrhein-Westfalen und Hamburg, Wuppertal 1998.

[19] Vgl. Multiplex-Kinos in der Stadtentwicklung – Beurteilungskriterien und Handlungsmöglichkeiten.

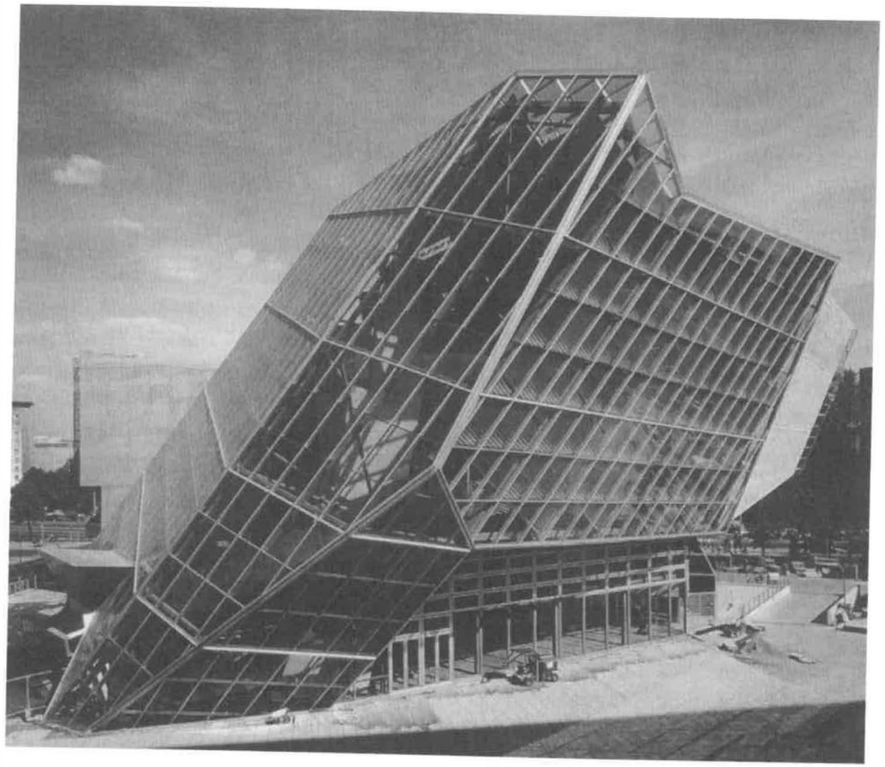

Abb. 3: Multiplex-Kino UFA-Palast »Kristall«, Dresden (1998). Architekten: Coop Himmelb(l)au; Foto: Gerald Zugmann; Quelle: Baumeister, H. 8, 1998.

bens nicht zu kurz kommen; das vermittelt jedenfalls eine vom selben Ministerium zeitgleich herausgegebene Broschüre zum Thema »Kultur und öffentlicher Raum. Teil 2: Kinos«.[20] Angesichts immer neuer, auch politisch gewollter Multiplex-Kinos scheint aber für die Zukunft ein suggeriertes harmonisches Nebeneinander von Kultur und Kommerz ohne weitere Verdrängungseffekte für traditionelle, aber durchaus bewährte Filmtheater mehr als fraglich; zumal etwa in der Broschüre »Multiplex-Kinos in der Stadtentwicklung« der aus durchsichtigen legitimatorischen Gründen (falsche) Eindruck erweckt wird, als hätte sich das Multiplex-Kino als modernste Variante quasi naturwüchsig aus dem Kinopalast und dem einfachen Kino entwickelt, was die traditionellen Filmtheater zu Unrecht in die Rolle einer historisch obsoleten, bedauernswert nostalgischen Kulturveranstaltung drängen würde.

Eine Arbeitshilfe, Düsseldorf 1999.

[20] Vgl. Kultur und öffentlicher Raum. Teil 2: Kinos, Düsseldorf 1999.

Wesentlich dramatischer als in Nordrhein-Westfalen verlief und verläuft noch die Entwicklung im Land Berlin (3,4 Mio. Einwohner) und im Stadtstaat Hamburg (1,7 Mio. Einwohner), wo mit Stand vom März 2001 bereits 13 bzw. 7 Multiplexe in Betrieb sind. So kommt eine neuere »Kinostudie Hamburg 2000« der Wuppertaler rmc medien consult GmbH wegen vergleichbarer paralleler Marktentwicklungen in Hamburg und Berlin für das Jahr 1999 zu folgendem Ergebnis: »Galt Berlin bislang als die Stadt, in der der Wettbewerb der Multiplexe am weitesten vorangeschritten war, zeigt die Auswertung, dass Hamburg hier schon einen Schritt weiter ist. Der Marktanteil der Multiplexleinwände liegt in Berlin bei 40%, während er in Hamburg zum Jahresende 1999 die 50%-Marke bereits überschritten hat. Die gleiche Differenz findet sich auch bei den Sitzplätzen, wo knapp 50% der Sitzplätze in Berlin und knapp 63% in Hamburg in Multiplexen zu finden ist.«[21] Für den Hamburger Kinomarkt insgesamt kommt die Studie zu dem eindeutigen Ergebnis, dass »die Multiplexe traditionelle Kinos vom Markt (drängen), wobei sich auch im Bereich der Filmkunst- und Programmkinos negative Auswirkungen feststellen lassen, die zum Teil Einfluss auf den Bestand genommen haben«.[22] Weil die Entwicklung des Gesamtbesuchs hinter den Erwartungen zurückbleibt, werden neue Multiplexe ihr Besucheraufkommen zum weit überwiegenden Teil aus einer Verdrängung zu Lasten bestehender Anbieter erzielen. Um die Qualität und Vielfalt der Kinolandschaft zu erhalten, empfahlen deshalb die Autoren Koch und Pintzke der Freien und Hansestadt Hamburg, »im Rahmen der planungsrechtlichen Möglichkeiten die Entwicklung zu dämpfen«.[23]

Da die Kinounternehmen in Deutschland (im Gegensatz zu Frankreich und Großbritannien) relativ freie Hand haben in Bezug auf die Errichtung von Multiplex-Kinos – so bleibt etwa die räumliche Planung allein der jeweiligen Standortgemeinde als Planungsträgerin überlassen! –, kommt deren unterschiedlichen Profilen, Standortentscheidungen und Marktstrategien grundlegende Bedeutung zu, will man die Auswirkungen auf die Kinolandschaft und auf die Stadtentwicklung näher betrachten.[24] Auf der Ebene der Betreiber stellt sich die aktuelle Situation daher folgendermaßen dar: Die fünf größten auf dem Multiplexmarkt agierenden Kinounternehmen sind in der Reihenfolge ihrer Positionierung: 1. die deutsch-belgische CinemaxX AG (Sitz: Hamburg) mit ihren »CinemaxX«-Multiplexen, 2. die deutsch-australische Firmengruppe Kieft & Kieft Filmtheater GmbH/Greater Union (Sitz: Lübeck) mit ihren »CineStar – Der Filmpalast«-Multiplexen, 3. die amerikanische Filmstudiotochter United Cinemas International Multiplex GmbH (Sitz: Bochum) mit ihren »UCI Kinowelt«-Multiplexen,

[21] *K. L. Koch/T. Pintzke*, Kinostudie Hamburg 2000, erstellt im Auftrag der Stadtentwicklungsbehörde Hamburg von der rmc medien consult GmbH (Wuppertal), Juni 2000, S. 23 f.

[22] Ebda., S. 46.

[23] Ebda., S. 48.

[24] Vgl. *L. Blatt/G. v. Raczeck*, Multiplex-Kinos: Standortkonkurrenz Innenstadt und »Grüne Wiese«. Vergleich deutscher, französischer und englischer Steuerungsinstrumente, Berlin 1998.

4. die deutsche Kinowelt Medien AG (Sitz: München) mit ihren »Kinopolis«-Multiplexen sowie 5. die deutsche UFA-Theater GmbH & Co. KG (Sitz: Düsseldorf) mit ihren »UFA-Palast«-Multiplexen.

Der nationale Marktführer ist die börsennotierte CinemaxX AG mit den drei Großaktionären Hans-Joachim Flebbe, der deutschen Senator Entertainment AG, Berlin, und dem größten belgischen Multiplex-Betreiber Kinepolis Group N.V., Brüssel. Mit Stand vom Mai 2001 betreibt die CinemaxX AG in Deutschland (ohne die neuerdings mitgeführten UFA-Filmpaläste!) 36 Multiplex-Kinos mit 315 Sälen/Leinwänden und 84.151 Sitzplätzen, relativ gleichmäßig verteilt auf alle Bundesländer. Unter dem Namen »CinemaxX« wurden die Kinopaläste der Flebbe-Gruppe schnell zum Synonym für Multiplexe überhaupt. Mithilfe einer geschickten Marketingstrategie gelang es dem Unternehmen, »sich vor dem Hintergrund der wachsenden Komplexität und Dynamik des Multiplex-Marktes fest als Marke zu etablieren«.[25] Die Erfolgsgrundlage war die ebenso frühe wie konsequente Ansiedlung der Multiplexe im Citybereich aller größeren deutschen Städte sowie die relativ einheitliche architektonische Außenwirkung im kontrastvollen Nebeneinander von schwungvollen, großzügig verglasten Foyers und fensterlosen Kuben. Hinzu kommt die fast immer gegebene direkte Nähe zu einem (Haupt-)Bahnhof bzw. zu einer U- oder S-Bahnstation, womit ÖPNV-Nutzer als gleichberechtigte Klientel neben den automobilen Kinobesuchern angesprochen werden. Durch den Abschluss einer Kooperationsvereinbarung mit der UFA Theater GmbH übernahm das Unternehmen im Rahmen eines Managementvertrages im Mai 2000 die »operative Leitung« sämtlicher Filmtheater der UFA-Gruppe. Wegen stagnierender Besucherzahlen wird das Unternehmen in Zukunft »traditionelle Filmtheater schließen und somit für eine Verlagerung der Besucherzahlen zugunsten der Auslastung von Multiplexen sorgen«.[26] Aufgrund der jetzigen Verfügbarkeit der CinemaxX AG über den großen Bestand traditioneller UFA-Filmtheater dürfte diese Strategie von zweifelhaftem Erfolg gekrönt sein, wie man bereits an der Schließung besonders traditionsreicher UFA-Theater an der bedrängten Flaniermeile Kurfürstendamm in Berlin, wie der »Filmbühne Wien« (im April 2000) und des »Marmorhauses« (im Januar 2001), deutlich sehen kann. »Nein«, so ein Kommentator, »am Ku'damm machen nicht nur Kinos zu, am Ku'damm wird nicht nur deren Architektur unter anderem für Klamottenketten entfremdet, hier geht ein Stück urbanes Selbstverständnis verloren.«[27]

Den momentan zweitgrößten Multiplexpark in Deutschland besitzt die Kieft & Kieft Filmtheater GmbH, an der seit 1998 die größte australische Kinokette Greater Union im Rahmen eines Joint Venture eine 50%ige Beteiligung hält. Unter dem Markennamen »CineStar – Der Filmpalast« – der im Gegensatz zu »CinemaxX«, was die Wortbedeutung betrifft, nicht die maximale Dimensionierung, sondern die nach den Sternen greifende Traumwelt des Kinos beschwört – betreiben die Geschwister Marlis und Heiner Kieft neben ihren traditionellen kleineren Filmtheatern erst seit 1993 auch Multiplex-Kinos. Zur Zeit sind es immerhin 26 Filmpaläste mit 242 Sälen und 58.639 Sitzplätzen (Stand: Mai 2001), die fast durchweg in guten Innenstadtlagen angesiedelt sind, gleichmäßig verteilt auf große, mittlere und kleine Städte in allen Bundesländern. Das Konzept der CineStar-Filmtheater geht nach Angaben des Unternehmens »weit über den klassischen Kinobegriff hinaus. Die CineStars, die eine individuelle Architektur auszeichnet, sind konsequent als anspruchsvoll gestaltete, urbane Treffpunkte angelegt«. Mit kostengünstigen bzw. kostenlosen Parkplatzangeboten in Parkhäusern und Tiefgaragen (teilweise mit Kino und Parken unter einem Dach) wird es auch autofahrenden Kinobesuchern leicht gemacht, die CineStar-Filmpaläste anzusteuern.

Knapp den dritten Rang behauptet das Kinounternehmen United Cinemas International Multiplex GmbH (UCI), eine Tochtergesellschaft der amerikanischen Filmun-

[25] *S. Simonis/T. Reise* (s. A 6), S. 87.
[26] Vgl. Geschäftsbericht 1999/2000 der CinemaxX AG, S. 14.
[27] *J. Schulz-Ojala*, Kinojahr 2000 – Boom! Boom! Bang! Doppelgesichtig: die Kinobilanz, in: Der Tagesspiegel, 06. 02. 2001.

Abb. 4: Multiplex-Kino »UGC Ciné-Cité«, Rosny-sous-Bois bei Paris (1997). Architekten: Valode & Pistre, Paris; Quelle: AW Architektur und Wettbewerbe, Nr. 173, März 1998, S. 37.

ternehmen Paramount Pictures und Universal Studios. Unter dem Markennamen »UCI Kinowelt«, der auf lapidare Weise die Welt des Kinofilms beschwört, betreibt das rein amerikanische Unternehmen zur Zeit in Deutschland 18 Multiplex-Kinos mit 164 Sälen und 40.402 Sitzplätzen, wobei auffällt, dass sich das Interesse von UCI bislang auf Standorte in Regionen von jeweils hoher Bevölkerungsdichte konzentriert. Diesem selektiv-optimierten Vermarktungsinteresse entspricht die überwiegende Ansiedlung der Multiplex-Kinos in die unmittelbare Nähe von großen Einkaufszentren (Gropius Passagen, Berlin; Ruhr Park, Bochum; Elbe Park, Dresden; Hürth Park, Köln; Saale Park Günthersdorf; PRE-Park, Kaiserslautern) mit jeweils günstiger Autobahnanbindung und bequemen, zum Teil kostenlosen Parkmöglichkeiten. Anders als etwa bei den CinemaxX-, CineStar- und UFA-Palast-Multiplexen wird hier ein einkaufendes, betont konsumfreudiges Publikum angesprochen, das nur mit dem Auto das Ziel seiner Begierden ansteuert.

4. Strukturwandel in Kinowirtschaft und öffentlichem Raum

Zusammenfassend lässt sich zunächst sagen, dass im Jahre 2000 auf dem deutschen Kino- und Betreibermarkt – ähnlich wie in anderen europäischen Ländern – ein starker Konzentrationsprozess vonstatten ging in Form von Übernahmen, Fusionen und Managementverträgen, die die Selbständigkeit der Unternehmen beenden.[28] Die Folgen für die Abspielseite sind schon seit längerem sichtbar. Wie die Medienberater Thomas Pintzke und Kim Ludolf Koch bereits in ihrer 1998 vorgelegten »Kinostudie« bilanzierten, ist durch die Multiplexe der vermutlich tiefgreifendste Strukturwandel der Kinobranche in der Nachkriegszeit in Gang gekommen. »Der Kinomarkt wächst, gleichzeitig kommt es aber zu deutlich sichtbaren Verdrängungseffekten, die traditionelle Infrastrukturen und Kinobetreiber gleichermaßen berühren. Die Kinobranche ist zur Zeit noch von einem hohen Anteil von Einzel- und Doppelhäusern und einer Vielzahl kleiner Unternehmen geprägt.« – »Die größeren Unternehmen der Kinobranche«, so Pintzke und Koch weiter, »verfolgen eine offensive Expansionsstrategie. Durch die Aktivitäten zahlloser Projektentwickler, Investoren und Kommunen drängen nicht zuletzt aufgrund des großen Erfolges der bis 1996 eröffneten Multiplexe große Mengen in- und ausländischen Kapitals auf den Kinomarkt... Viele Kommunen sehen in der aktuellen Entwicklung des Kinomarktes die Gelegenheit, um anspruchsvolle Stadtentwicklungsprojekte realisieren zu können.«[29]

Schon damals fragten die Autoren, ob angesichts der Summe von Neubauabsichten die Aufnahmefähigkeit des Marktes hinsichtlich neuer Kapazitäten nicht massiv überschätzt wurde und wiesen auf die Gefahr eines Overscreening hin. Angesichts seit Jahren bekannter Fakten (wenige publikumswirksame Filme, geringer Pro-Kopf-Kinobesuch in Deutschland, wachsendes Alter der Hauptzielgruppe, sinkende Kapazitätsauslastung)[30] kann man sich aber auch fragen, ob dies seitens der Multiplexbetreiber nicht bewusst einkalkuliert wurde, um sowohl die traditionellen Filmtheater als auch die unmittelbare Multiplex-Konkurrenz nach und nach vom Markt zu drängen. Jüngstes und erstes Beispiel in Deutschland dafür, dass mittlerweile diese »Gefahr« sogar auf die Multiplex-Kinos selbst übergegriffen hat, war die im März 2001 erfolgte Schließung des erst vor zwei Jahren, im März 1998, eröffneten UFA-Palasts Freiburg mit seinen sieben Sälen und 1.620 Plätzen. Die erstmalige Schließung eines Multiplex-Kinos dürfte eine direkte Folge der Übernahme der UFA-Paläste im letzten Jahr durch die CinemaxX AG sein, wodurch weniger rentable Multiplexe (und traditionelle Filmtheater) des früher schärfsten Konkurrenten nunmehr gnadenlos abgestoßen und/oder geschlossen werden können. Bezogen auf die Gesamtentwicklung des Marktes und seiner Angebotsformen wird es in den kommenden fünf bis zehn Jahren, so Pintzke und Koch, »flächendeckend und nicht nur in den Ballungsgebieten zu einem Austausch der heutigen Infrastrukturen kommen. In den Großstädten werden Multiplexkinos und andere Formen des Großkinos den Markt dominieren... Der traditionelle Bestand, insbesondere an Einzel- und Doppelhäusern, wird in den Großstädten nur im Ausnahmefall überlebensfähig sein«.[31] Für die zukünftigen Marktstrukturen in den Ballungsgebieten und Großstädten erwarten die Medienberater eine Dreiteilung des Marktes, wobei die Multiplex-Kinos mittelfristig einen Marktanteil von mindestens 75–80% auf sich ziehen werden. Programmkinos und Arthauskonzepte werden in Zukunft einen Marktanteil von 8–12,5% erreichen können, während der Restbestand traditioneller Erstaufführer einen Anteil von 10–12,5% erzielen kann.[32]

Die Multiplex-Kinos haben aber nicht nur zu einem gravierenden Strukturwandel in der Kinowirtschaft selbst geführt, sondern natürlich auch Auswirkungen auf die verschiedenen Stadträume, wobei systematische regionale stadtsoziologische/-geographische Untersuchungen hierzu noch ausstehen.[33] Durch die sich in der Summe ergänzenden Standortstrategien der erwähnten Kinounternehmen haben Innenstädte wie städtische Peripherien jedenfalls gleichermaßen davon profitiert, dass vor allem in den abendlichen Stunden viele Kinobesucher die Multiplexe frequentieren und so das Straßenbild beleben mit den verschiedensten Synergieeffekten für das Umfeld von Gastronomie und Geschäften. Eindeutig als Negativposten zu verbuchen ist der trotz all-

[28] Vgl. *K. L. Koch*, Die Konzentration des europäischen Kinomarkts, in: filmecho/filmwoche, Nr. 52, 2000.
[29] *T. Pintzke/K.L. Koch* (s. A 18), S. 92 f.
[30] Vgl. *M. Theurer*, Zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel. Trotz sinkender Auslastung viele neue Großkinos/Hoffnung auf mehr attraktive Filme, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.02.2001.
[31] *T. Pintzke/K.L. Koch* (s. A 18), S. 170.
[32] Ebda., S. 171 f.
[33] Fast alle bislang vorliegenden Studien und Artikel zum Thema Multiplex-Kino sind bezeichnenderweise aus betriebs- bzw. kinowirtschaftlicher und architektur- bzw. kulturkritischer Perspektive

gemein guter ÖPNV-Angebote erheblich gestiegene Pkw-Individualverkehr mit den einhergehenden Lärm- und Schadstoffemissionen. Autofahren und Kinogehen sind durch die Multiplexe und den entsprechenden Angeboten im Doppelpack von Parkplatz und Sitzplatz eine fast untrennbare Synthese eingegangen, sodass man durchaus von einer neuen Form von »Auto-Kino« sprechen kann. Wie sehr der öffentliche Raum als spannungsvolles Nutzungsverhältnis von Mensch und Architektur durch die Multiplex-Kinos eine tiefgreifende Wandlung erfährt bzw. erfahren kann, lässt sich abschließend an zwei gegensätzlichen Beispielen in Dresden und Berlin erläutern.

Die Rede ist zunächst von dem 1998 erbauten UFA Palast Dresden (8 Säle, 2.600 Plätze), der von den dekonstruktivistischen Wiener Architekten Helmut Swiczinsky und Wolf D. Prix, auch bekannt als Coop Himmelb(l)au, wie ein riesiger unregelmäßiger Kristall aus Beton und Glas in die Plattenbaustrenge der Prager Straße gepflanzt wurde. »Die Form«, so der Architekturkritiker Niklas Maak, »ist mehr als nur ein Gag – denn sie erfindet auch neue Räume für die städtische Öffentlichkeit. Nachts leuchtet der Bau weithin sichtbar wie ein zur St. Petersburger Straße gewandtes Zeichen. Das Labyrinth der Treppen, die zu den Kinos führen, wird eine städtische Bühne, auf der die Zuschauer zugleich Schauspieler des öffentlichen Lebens sind. Auf den großen Projektionsflächen des gläsernen Foyers sollen Filme laufen, die weit in den öffentlichen Raum hineinstrahlen: Die aufregende Welt der fiktiven Geschichten verlässt so die Kinokiste und nimmt den städtischen Raum in Angriff. In Dresden übernimmt das Kino als urbaner Treffpunkt die Rolle, die einmal der längst von Supermärkten geschluckte Marktplatz in der Stadt innehatte: Es wird ein Ort der Begegnung, mit Cafés und Kneipen, mit vielgenutzten Abkürzungen und Verbindungspassagen zur Stadt, mit großen und kleinen Plätzen, mit Erlebnisräumen und Raumerlebnissen, die man hier bisher vergeblich suchte.« Der neue Boom des Kinos zeige, so Maak weiter, dass der öffentliche Raum nicht kriselt oder gar in virtuellen Welten verschwindet, sondern im Gegenteil sich in den Zwischenräumen der Brücken und Passagen Nischen und Leerstellen bilden, in denen sich ein neues städtisches Leben einnisten kann.[34]

Ein gegensätzliches Beispiel bietet offenbar Berlin. Dort findet in der Kinoszene, bedingt durch ein Überangebot von Multiplexen, zur Zeit ein heftiger Verdrängungswettbewerb statt, ein Ausverkauf des Films, der nach Ansicht der Filmkritikerin Veronika Rall »nachhaltig existente und mögliche Strukturen der Öffentlichkeit entweder bedroht, zerstört oder verhindert«. Tendenzen, die nicht mehr nur auf einen »Strukturwandel der Öffentlichkeit«, sondern auf die Abschaffung von Öffentlichkeit selbst hinausliefen. Trotz steigender Zahl der Sitzplätze und Leinwände, so die

verfasst oder haben stadtplanerischen beratend-empfehlenden Charakter für neue Projekte; s.a. *Deutscher Städtetag* (Hrsg.), Multiplexkinos in der Stadt. Bestandsaufnahme–Probleme–Perspektiven, 1998.

34 Vgl. *N. Maak*, Aufruhr gegen das Mittelmaß. Spektakulär und provokativ: Coop Himmelb(l)au, in: ZEIT Punkte, Nr. 6, 1999 (Bauen für das 21. Jahrhundert), S. 50–55.

Autorin weiter, sinke die Vielfalt des Filmangebots, weil einige Programmkinos bereits schließen mussten und auch die Erstaufführungskinos in der Nähe des Ku'damm zunehmend unter Druck gerieten. Selten würden Multiplex-Kinos für sich in einem infrastrukturell funktionierenden Kiez stehen, die meisten fungierten als Teil großer Einkaufszentren. »Ähnlich, aber anders schaut es in der neuen Mitte Berlins, am Potsdamer Platz aus. Der Platz ist ein Gelände von mehreren Hektar, das von privaten Investoren teilweise bereits bebaut ist und noch immer bebaut wird. Es ist ein privater Raum, der sich in ‚Areale' der Eigentümer teilt: Sony, Debis, Hertie/Delbrück, ABB. Die Öffentlichkeit hat auf dem privaten Areal nur als Konsument Zutritt: als Kinozuschauer, als Besucher der Spielbank oder des Musical-Theaters, als Kunde in den Banken, Hotels oder der einmalig öden Einkaufspassage, in der sich unter gleißenden Lichtern die immer gleichen Filialen großer Bekleidungs- und sonstiger Ketten wie Fastfoodrestaurants mit den identischen Hamburgern und Pizzen finden.«[35]

Was hier ebenso eindrucksvoll wie zutreffend als privatisierte Öffentlichkeit beschrieben wird, gehört zum neuesten Stadium der Einbindung von Multiplex-Kinos als sogenannte »Entertainment-Anker« in das Konzept der immer noch im Trend liegenden Urban Entertainment Center (UEC), riesigen innerstädtischen Unterhaltungs- und Einkaufskomplexen. Ähnlich wie zuvor die Musical-Theater sollen sie »die kritische Masse an Besuchern« anziehen, die für einen wirtschaftlichen Erfolg der anderen Einzelhandels- und Unterhaltungseinrichtungen notwendig sind.[36] Im Sony Center am Potsdamer Platz, in dem sich ein Filmpalast der Marke »CineStar« befindet (9 Säle, 2.336 Plätze), fungiert das Multiplex-Kino sogar (nur noch?) als Teil der Imageproduktion des japanischen Medienkonzerns und Konsumgüterherstellers Sony. Außerdem sollen die Kinos am Potsdamer Platz »ein Modell für den Vertrieb von Kinofilmen werden. Als führender Produzent von Kinotechnik plant Sony, weltweit das herkömmliche Abspielen von Filmrollen durch eine satellitengestützte digitale Übertragung zu ersetzen«.[37] Aber, so ist zu fragen, geht es hier überhaupt noch um den Kinofilm selbst bzw. die Vielfalt von Filmen in einem öffentlichen Kinoraum? Oder sind solche und ähnliche Multiplex-Kinos nicht längst wieder da angekommen, von wo man aufgebrochen war und wo viele Zuschauer vor über zehn Jahren – zu Zeiten der Schachtelkinos – schon einmal saßen: vor dem privaten Fern-Sehen?

35 *V. Rall*, Die neue Mitte. Die Privatisierung der (Kino-)Öffentlichkeit in Berlin, in: epd Film, Nr. 2, 2000, S. 6–9.

36 Vgl. *F. Roost*, Lernen für die nächste Welle, in: StadtBauwelt, Nr. 48, 29.12.2000, S. 16.

37 Vgl. *F. Roost*, Corporate Image City. Sonys Großprojekte in Berlin, San Francisco und Tokio, in: StadtBauwelt, Nr. 48, 29.12.2000, S. 35.

Richard Martin

Innenstadt oder Peripherie ?

Die Suche nach dem idealen Kinostandort am Beispiel Limburgs a.d. Lahn

Mit dem Aufkommen der neuen Angebotsform der Multiplex-Kinos hat sich seit Beginn der 90er Jahre in der deutschen Kinolandschaft ein deutlicher Wandel vollzogen. Diese Veränderungen stehen in engem Zusammenhang mit der Entwicklungsdynamik im gesamten Freizeitbereich. Nachdem in zahlreichen Oberzentren diese Kinoform gebaut und erfolgreich betrieben wurde, fand auch der Standort Limburg a.d. Lahn 1996 das Interesse einiger Investoren und Betreiber.

Limburg, eine Stadt mit 35.000 Einwohnern in der Innenstadt und den sieben Stadtteilen, verfügt im Einzelhandel über einen Einzugsbereich von mehr als 250.000 Menschen und somit über eine außergewöhnlich hohe Einzelhandelszentralität. Dieser große Einzugsbereich war es wohl auch, der das Interesse an dem Kino-Standort Limburg geweckt hatte.

Gab es in den 1950er Jahren noch vier kleinere Kinos oder Lichtspielsäle in der Stadt, so war 1996 nur noch ein Kino mit drei Sälen und 758 Sitzplätzen übrig geblieben, wobei der große Saal ein Jahr zuvor heutigen Verhältnissen mit Großleinwand und modernster Beschallungstechnik angepasst worden war. Die Gesamtzahl der Kinobesucher betrug zu diesem Zeitpunkt 200.000 Personen im Jahr. Den nun weitergehenden Angeboten von Investoren und Betreibern standen Stadtverwaltung und Stadtverordnetenversammlung positiv gegenüber, allerdings bestanden erhebliche Differenzen bei der Bewertung von möglichen Standorten. Zur Diskussion standen zwei Alternativen:

a) Standort in einem Gewerbegebiet nördlich und in ca. 2,5 km Entfernung zur Innenstadt in der Nachbarschaft eines Lebensmittelgroßhandelsmarktes, eines Bau- und Gartencenters und einiger Dienstleistungsunternehmen.

b) Standort in der Innenstadt in Altstadtnähe unter Einbeziehung, Erweiterung und Neugestaltung des bestehenden Kinos.

Befürworter und Gegner der jeweiligen Standorte haben u.a. folgende Vor- und Nachteile der beiden Alternativen in die politische Debatte eingeworfen:

Argumente, die für die Innenstadtlage gesprochen haben:

- Das Innenstadtkino wird einschließlich des kompletten bisherigen Kundenstammes mit einbezogen. Wirtschaftliche Probleme für das vorhandene Kino lassen sich vermeiden.
- Das Kino ist fußläufig zu erreichen.
- Es besteht eine gute Anbindung an den öffentlichen Personennahverkehr von den Stadtteilen und den umliegenden Orten aus. Der ÖPNV kann gestärkt werden.
- Es entstehen zusätzliche Parkplätze am Kinozentrum, die tagsüber auch für die City nutzbar sind. In den Abendstunden können vorhandene nicht ausgelastete Parkeinrichtungen eine bessere Auslastung erfahren. Das Kino trägt zu einer Aufwertung der Innen- und Altstadt bei.
- Die Kinobesucher sichern eine Erhöhung der Passantenfrequenz in der Innenstadt, die insbesondere auch zu einer Belebung in den Abendstunden und an den Wochenenden führt.
- Durch die geänderten Ladenöffnungszeiten ist auch im Interesse des Handels die Erhöhung der Passantenfrequenz in der Innenstadt positiv zu werten, da in direkter Verbindung mit dem Kinobesuch Einkäufe getätigt werden können.
- In der Innenstadt sind Erlebnisbereiche sowie Gastronomie vorhanden.

Argumente, die gegen die Innenstadtlage gesprochen haben:

- Für die Anwohner der Innenstadtlage wird es zu einer erhöhten Verkehrsbelastung durch die An- und Abfahrten kommen.
- Die Anwohner werden sich gegen das Innenstadtobjekt aussprechen.
- Die zusätzlichen Parkplätze am Kinocenter genügen nicht, zumal eine Doppelnutzung durch die neuen Geschäftszeiten schwieriger geworden ist.
- Verlust an Lebensqualität in der Innenstadt durch mehr Verkehr.
- Erwartetes Verkehrschaos zu Spitzenzeiten.

Argumente für den peripheren Standort:

- Geringe Umweltbelastung, da kein Wohngebiet übergebührlich belastet wird.
- Bessere Erreichbarkeit mit dem PKW; keine Parkplatzprobleme.
- Durch eine moderne Bauweise kann die Gebäudenutzung optimiert werden.

Argumente gegen den peripheren Standort:

- Keine Anbindung an den öffentlichen Nahverkehr.
- Keine fußläufige Erreichbarkeit.
- Jugendliche stehen abends nach der Vorstellung im Dunkeln bis sie abgeholt werden.
- Begleitende Erlebnisbereiche, die in der Innenstadt vorhanden sind, müssten zusätzlich aufgebaut werden.

Politische Entscheidungen und erstes Resümee

Mit knapper Mehrheit hatte sich die Stadtverordnetenversammlung kurz vor der Kommunalwahl 1997 für den Kinostandort an der Peripherie entschieden. Die wenige Wochen später stattfindende Wahl hat jedoch zu einer Änderung der Mehrheitsverhältnisse geführt. Davon unabhängig hat sich aber auch in der Verwaltung und in den politischen Gremien die Erkenntnis durchgesetzt, dass die Wahl des Kino-Standorts nicht allein von politischen Entscheidungen, sondern von möglichen Eigentumsverhältnissen, dem Investorenwillen und den Möglichkeiten des Baurechts abhängig ist. Insofern begann ein Wettlauf zweier Investorengruppen an den beiden Standortalternativen. Dabei hat sich schließlich auch die von mir als Bürgermeister favorisierte Innenstadtlösung mit folgendem Konzept durchgesetzt:

Die Planung in der Innenstadt konnte den auf bereits neuestem technischen Standard befindlichen Kinosaal mit seinen 358 Plätzen mit einbeziehen. Die Eingangssituation wurde von einer anderen Straße aus vollkommen neu gestaltet. Zusätzlich zu dem bereits vorhandenen Saal wurden weitere sieben Kinosäle mit 90 bis 288 Sitzplätzen geschaffen. Insgesamt verfügt das Kino nun über 1.450 Sitzplätze in acht Sälen. Mit dem Abriss vorhandener Gebäude (Gewerbebrachen) konnte im März 1998 begonnen werden. Die Eröffnung des neu gestalteten Kinos erfolgte im Juli 1999.

Nach inzwischen zweijährigem Betrieb ist festzustellen, dass die Innenstadt unter Einbeziehung des vorhandenen Kinos der richtige Standort für das neue „Cineplex-Kino" in Limburg ist. Befürchtete Belästigungen für die Bewohner in der Nachbarschaft sind nicht eingetreten. Dabei zählte das Kino im ersten Jahr nach der Eröffnung 450.000 Filmbesucher sowie 30.000 Besucher von Sonderveranstaltungen, was den höchsten Kinobesuch in deutschen Städten mit vergleichbarer Größenordnung bedeutet. Selbst das befürchtete Verkehrschaos ist ausgeblieben, da auf dem Kinoareal etliche Parkplätze geschaffen wurden und ein angrenzendes Bank-Unternehmen weitere Parkplätze in den Abendstunden in Doppelnutzung zur Verfügung stellt. Auch die städtischen Parkeinrichtungen in der Umgebung (Altstadtparkhaus) sind seit der Kinoeröffnung abends erheblich besser ausgelastet. Ferner profitiert auch die benachbarte Gastronomie vom neuen „Cineplex". Gegenüber dem früheren Kino beleben jährlich 250.000 Menschen mehr die Limburger Innen- und Altstadt, und so ist im Resümee festzustellen, dass sich der Einsatz für den Standort Alt- und Innenstadt gelohnt hat.

Die Autoren

ALFONS ARNS, 1954; Studium der Germanistik, Politik- und Musikwissenschaft. Filmhistoriker, Publizist und Pianist in Frankfurt am Main. Arbeitet an einer Dissertation über Luchino Visconti (»Die Filme der „trilogia germanica" zwischen Autoporträt und Deutschlandbild«). Veröffentlichungen zum deutschen und italienischen Film sowie zur Geschichte und Ästhetik der Film- und Kinoarchitektur.

GUIDO CONVENTS, 1956; Studium der Zeitgeschichte und Kulturanthropologie. Film- und Kinohistoriker sowie Fachjournalist in Brüssel. Dissertation 1999 zur belgischen Kinogeschichte im städtischen Kontext. Veröffentlichungen über die Frühzeit von Film und Kino, über Kolonialfilm und Kolonialpropaganda.

KAREL DIBBETS, 1947; Assistenzprofessor an der Universität Amsterdam. Film- und Kinohistoriker, Publizist. Dissertation 1993 über die Einführung des Tonfilms in den Niederlanden. Veröffentlichungen über den Film im Ersten Weltkrieg und zur niederländischen Kinoarchitektur sowie zur Mediengeschichte.

BRIGITTE FLICKINGER, 1946; Dissertation 1974 über „Valerij Brjusov, Dichtung als Magie". Lehrbeauftragte an der Universität Heidelberg für Osteuropäische Geschichte. Übersetzerin; Veröffentlichungen über Kulturgeschichte im städtischen Kontext, zum frühen sowjetischen Film und über die Kulturpolitik der Perestrojka.

SUSAN HAYWARD, 1945; Professorin für Französische Studien an der Universität Exeter. Literaturwissenschaftlerin und Filmhistorikerin. Veröffentlichungen über französische Film- und Kinogeschichte, über Luc Besson, zu Filmtheorie und Filmwissenschaften.

CORINNA MÜLLER, 1957; Germanistin, Film- und Kinohistorikerin an der Universität Hamburg. Studium der Germanistik und Anglistik. Dissertation 1992 über frühe deutsche Kinematographie. Habilitation 2000 über den Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm. Weitere Veröffentlichungen über Kinoprogramme, Filmproduktion und Filmrezeption.

CLEMENS ZIMMERMANN, 1951; Professor für Kultur- und Mediengeschichte an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken. 1981 Dissertation über bäuerliche Gesellschaft, 1990 Habilitation über Wohnungsgeschichte. Veröffentlichungen zur Geschichte der Städte und der ländlichen Gesellschaft, über Kino- und Kulturgeschichte.

RICHARD MARTIN, 1951; Nach Bauzeichnerlehre Universitätsausbildung im Bereich Raum- und Umweltplanung; Abschluss als Dipl.-Ingenieur. Bei der Stadt Limburg acht Jahre mit Öffentlichkeitsarbeit, Wirtschaftsförderung und Stadtentwicklung beschäftigt, danach 12 Jahre Leiter des Kreisbauamtes des Landkreises Limburg-Weilburg. Seit 1997 Bürgermeister der Kreisstadt Limburg a.d. Lahn.

Geschichte bei Kohlhammer

BERND SCHNEIDMÜLLER

Die Welfen

Herrschaft und Erinnerung (819-1252)

2000. 380 Seiten. Kart.
DM 35,–/€ 17,90
ISBN 3-17-014999-7
Urban-Taschenbücher, Band 465

GERD ALTHOFF

Die Ottonen

Königsherrschaft ohne Staat

2000. 284 Seiten. Kart.
DM 31,–/€ 15,85
ISBN 3-17-015322-6
Urban-Taschenbücher, Band 473

www.kohlhammer-katalog.de

WALTER DEMEL

Europäische Geschichte des 18. Jahrhunderts

Ständische Gesellschaft und europäisches Mächtesystem im beschleunigten Wandel (1689/1700 - 1789/1800)

2000. 300 Seiten. Kart.
DM 48,90/€ 25,–
ISBN 3-17-014518-5

JOACHIM EHLERS

Die Kapetinger

2000. 292 Seiten. Kart.
DM 32,95/€ 16,85
ISBN 3-17-014233-X
Urban-Taschenbücher, Band 471

MICHAEL ERBE

Die Habsburger 1493-1918

Eine Dynastie im Reich und in Europa

2000. 296 Seiten. Kart.
DM 31,30/€ 16,–
ISBN 3-17-011866-8
Urban-Taschenbücher, Band 454

Kohlhammer

W. Kohlhammer GmbH · 70549 Stuttgart · Tel. 0711/78 63 - **7**280