

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«. <sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> R. Gray, *Cinemas in Britain. One Hundred Years of Cinema Architecture*, London 1996, S. 9; jüngst auch *F.Pb. 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 Variété-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 Amusement 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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-

<sup>2</sup> *H. Llewellyn Smith*, *The New Survey of London Life and Labour*, Bd. 9, London 1935, S. 7, 47.

<sup>3</sup> *N. Hiley*, *At the Picture Palace: The British Cinema Audience 1895–1920*, in: *J. Fullerton* (Hrsg.), *Celebrating 1895*, London 1998, S. 96–103.

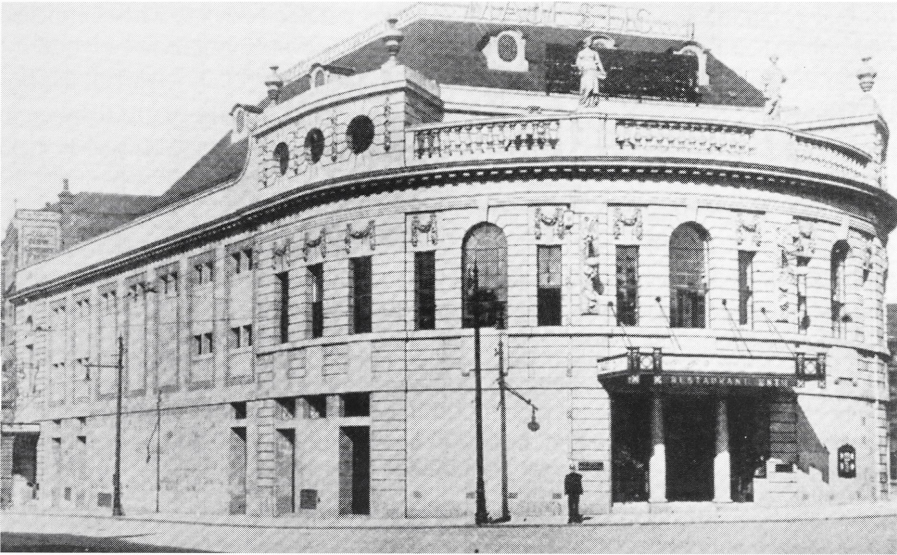


Abb. 1: Das »Majestic« in Leeds zum Zeitpunkt der Eröffnung im Jahre 1929; Quelle: A. Eyles, Gaumont British Cinemas, London 1996, S. 24.

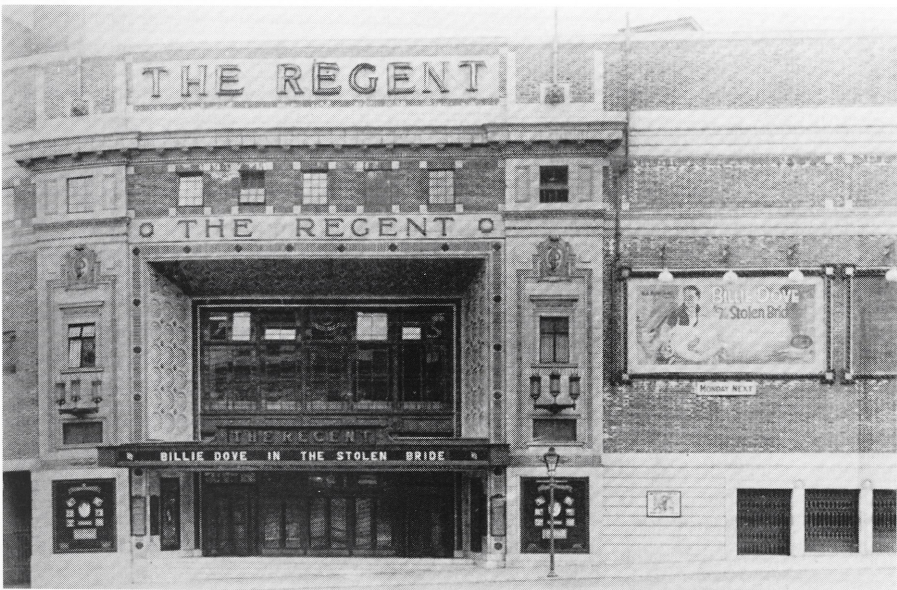


Abb. 2: Das »Regent« in Sheffield 1927; Quelle: A. Eyles (s. Abb. 1), S. 25.

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.<sup>4</sup> Auf der anderen Seite blieben die Wohnverhältnisse nach wie vor sehr beengt.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Nicht selten bloß die »conversion« eines Schuppens oder einer unbenutzten Lagerhalle, war er geräumiger (300–600 Plätze)<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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

<sup>4</sup> *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.

<sup>5</sup> *P. Thompson* (s. A 4), S. 284 f.

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

<sup>7</sup> *D. Atwell*, *Cathedrals of the Movies*, London 1980, S. 50.

<sup>8</sup> *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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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

<sup>9</sup> I. Chambers, *Popular Culture. The Metropolitan Experience*, London 1986.

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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<sup>12</sup> 111 Kinos, Liverpool 22; Birkenhead 11; Bolton 8.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

Mit den Kino-Neubauten begann, weit über die feuerpolizeilichen Auflagen hinaus, in den britischen Vorkriegs-Städten geradezu ein Architektur- und Innenausstattungswettbewerb. 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 »atmosphärischen«. 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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> Dazu zählten Manchester City, South-East Lancashire, einschließlich Gorton und Salford. Vgl. *C. Zimmermann*, *Die Zeit der Metropolen*, Frankfurt 2000<sup>2</sup>, S. 44 f.

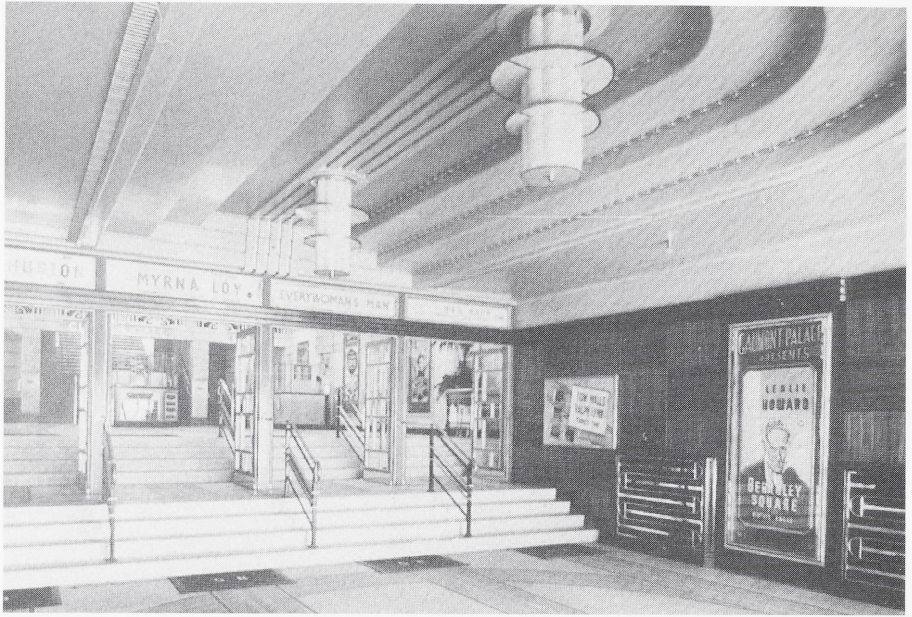
<sup>13</sup> *D. Atwell* (s. A 7), S. 23.

<sup>14</sup> *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,<sup>15</sup> wengleich meist durch bäuerlichen Zuzug. Das machte die sozio-kulturelle und sozio-ökonomische Lage der russischen Stadt schwieriger und widersprüchlicher.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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. Civi'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.<sup>18</sup> 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 Nižni-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, zukunftssträchtigen 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)

<sup>18</sup> *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 Jugendstilraum (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 Variétés). 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.<sup>19</sup>

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 Importstopp ausländischer Filme während des Ersten Weltkriegs war für die Schule des russischen Films fruchtbar (Vertov, Kulešov, Pudovkin). Während die Oktoberrevolution für das Kino erst einmal einen Einbruch bedeutete,<sup>20</sup> 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-

<sup>19</sup> J. Leyda (s. A 18), S. 25–28; P. Babitzky/J. Rimberg, *The Soviet Film Industry*, New York 1955.

<sup>20</sup> 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.«<sup>21</sup>

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.«<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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 Bourgeois, der vergoldeten Jugend, den reichen Ingenieuren und Aristokraten«. Er bevorzugte die proletarische Atmosphäre [der Kinos] auf der Petrograder Seite.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup>

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

<sup>21</sup> R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929*, Cambridge 1979, S. 7.

<sup>22</sup> J. Leyda (s. A 18), S. 67 f.

<sup>23</sup> K. Varlamov, in: *Kino-teatr i žizn'*, 5 (1913).

<sup>24</sup> N. M. Zorkaja, *Kinematograf v žizni Aleksandra Bloka*, in: *Istorija kino*, 9 (1974), S. 136 f.

<sup>25</sup> 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.«<sup>26</sup>

In seiner Popularität stand das städtische Kino in Russland dem englischen nicht nach. In Komfort und technischer Ausstattung waren die ersten Kinos allerdings ungleich karger. 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).<sup>27</sup> 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 Obstbuffet.

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.

<sup>26</sup> *Ebda.*, S. 32.

<sup>27</sup> K. Schlögel, *Jenseits des großen Oktober*, Berlin 1988, S. 188.