



Das Kraftwerk der Gefühle

Ein Essay über das Kino und seine Geschichte

Ralf Vollbrecht

Zusammenfassung

Die Zukunft des Kinos steht – wieder einmal – zur Diskussion, da die Besucherzahlen stark zurückgegangen sind. Ein Blick in die Vergangenheit zeigt, dass die Geschichte des Kinos schon immer von Disruptionen geprägt war. Der Essay zeichnet diese Entwicklungen nach und stellt die Frage, ob tatsächlich die Konkurrenz der Streaming-Angebote zur neuen Kinokrise geführt hat.

Kontakt

Prof. Dr. Ralf Vollbrecht
ralf.vollbrecht@tu-dresden.de

Professor für Medienpädagogik an der TU Dresden.

Alexander Kluge hat in seinem Episodenfilm „Die Macht der Gefühle“ (insbesondere bezogen auf die Oper) von einem *Kraftwerk der Gefühle* gesprochen – eine Formulierung, die er von seinem langjährigen Weggefährten, dem Regisseur Werner Schroeter übernommen hat. Offensichtlich lässt sich ebenso das Kino als ein Kraftwerk der Gefühle verstehen. Im Folgenden soll es allerdings nicht wie im genannten Film darum gehen, die Macht und die Wirkung der Gefühle und ihre Organisation durch den Verstand aufzuzeigen. Vielmehr soll versucht werden einen Blick in den Maschinenraum zu werfen und einen kleinen Eindruck von den technischen, wirtschaftlichen, soziokulturellen und zeitgeschichtlichen Bedingungen vermittelt, unter denen dieses Kraftwerk arbeitet.

Das Bedürfnis sich mitzuteilen und Geschichten zu erzählen ist vermutlich so alt wie die Menschheit selbst. Daher könnte eine Vorgeschichte des Kinos schon in der Steinzeit beginnen. In der spanischen Altamira-Höhle mit ihren Malereien aus dem Paläolithikum finden sich einige seltsame Bilder von Tieren mit sechzehn und mehr Beinen. Diese Darstellungen sind wohl der älteste bekannte Versuch, Bewegungsabläufe im Bild festzuhalten. Denn genau das stellen sie dar: übereinander projizierte Phasenbilder einer Bewegung.

Der im Kino verwirklichte Traum, wirklichkeitsnahe Bewegungen visuell darzustellen, um Geschichten zu erzählen, hat viele Vorläufer. Auf technischer Seite gehören zur Kinogeschichte zunächst einmal ein Verständnis der Gesetzmäßigkeiten der Optik und die Entwicklung entsprechender Geräte. In der Antike wurde vielfach (so auch von Euklid und Ptolemäus) angenommen, dass im Auge Sehstrahlen erzeugt würden (wie bei Supermans Röntgenblick), die die Umgebung abtasten und im Gehirn einen visuellen Eindruck auslösen. Aristoteles nahm dagegen an, dass sich das Licht durch ein Medium von den Gegenständen in das Auge bewegt und somit unabhängig vom Auge existiert. Erst Abu Ali al-Hasan bin al-Haitam (kurz: Ibn al Haitam, latinisiert Alhacen/Alhazen) ergänzte um das Jahr 1000 die Erkenntnisse von Ptolemäus zur Lichtbrechung und Lichtreflexion und erkannte insbesondere die Bedeutung gewölbter Glasoberflächen für optische Vergrößerungen (Lupe). Das führte zu einem neuen Verständnis der Funktion

der Augenlinse und einer experimentellen Widerlegung der Sehstrahlen-Theorie. Ibn al Haitam führte auch Experimente zur in ihren Prinzipien schon in der Antike bekannten Camera obscura (lateinisch für „dunkle Kammer“) durch, war jedoch – möglicherweise auch aufgrund des Bilderverbots im Islam – nicht an der Produktion von Bildern interessiert.

Etwa 500 Jahre später untersuchte Leonardo da Vinci den Strahlengang des Lichts und entdeckte noch einmal, dass dieses Prinzip auch für das menschliche Sehen grundlegend ist. Genutzt wurde die Camera obscura, bei der ein auf dem Kopf stehendes Bild erzeugt wird, wenn Licht durch ein kleines Loch in einen dunklen Raum fällt, bereits im 13. Jahrhundert für astronomische Beobachtungen, um den direkten Blick in die Sonne zu vermeiden. Eine entscheidende Weiterentwicklung gelang Johann Zahn 1686 mit dem Einsatz eines Spiegels in einer transportablen Camera Obscura, der in einem 45° Winkel zur optischen Achse angeordnet war und das Lichtbild auf eine Mattscheibe umlenkte, von der es bequem abgezeichnet werden konnte. Diese Zeichenhilfe wurde von (Landschafts-) Malern genutzt, um Proportionen realitätsgetreu abzubilden – beispielsweise von Canaletto für seine Stadtansichten Dresdens.

Auf einer Umkehrung des Prinzips der Camera Obscura basiert die Laterna magica (Zauberlaterne oder auch Skioptikon), die als frühe Projektionsvorrichtung ein Vorläufer von Dia- und Filmprojektion ist und vom 17. bis ins 20. Jahrhundert in Europa weit verbreitet war. Die Lichtquelle (je nach Entwicklungsstand von einfacher Kerze bis zur elektrischen Bogenlampe) befindet sich bei der Laterna magica innerhalb des verdunkelten Kastens, wobei das mit Hohlspiegeln verstärkte Licht durch eine Öffnung oder ein Linsensystem an der Vorderseite des Kastens nach außen tritt und auf eine Projektionsfläche (Leinwand) geworfen wird. Zwischen Kasten und Linsensystem ist eine Bildführung zum Einschub von Laternenbildern, später auch Mechanismen zum Bildwechsel und für Bildbewegungen integriert. Erste Vorläufer der Laterna magica gab es wohl schon im 15. Jahrhundert, aber erst mit der Schrift „Ars magna lucis et umbrae“ (Die große Kunst von Licht und Schatten) des Jesuitenpaters Athanasius Kircher aus dem Jahr 1671 wurde die „Zauberlaterne“ weithin bekannt.

Weitere Grundvoraussetzungen des Kinofilms waren die Erfindung der Fotografie – von der Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen (1727) bis zur Fixierung eines fotografischen Bildes (Daguerre 1816) – sowie mechanische Guckkästen und die Entwicklung der Perspektivbühne (und somit die Raumdefinition des Lichtspieltheaters), die Entwicklung moderner (Film-) Kameras (der Begriff ist tatsächlich abgeleitet von der Camera Obscura) und nicht zuletzt die Erfindung perforierter Filmstreifen (1888), die den Filmtransport und damit den Bewegungseindruck ermöglichen, sowie entsprechender Vorführgeräte und Standardisierungen (zum Beispiel der Bildrate und der Größe des Filmmaterials). Als eigentliche Geburtsstunde des Kinos gilt der 28. Dezember 1895, an dem die Brüder Lumière im Indischen Salon des Grand Café auf dem Boulevard des Capucines in Paris dem staunenden Publikum ihren Kinematographen vorstellten. Zwar hatten schon am 1. November 1895 die Brüder Skladanowsky in Berlin kurze Filme auf einem Überblendprojektor vorgeführt, aber dieser konnte sich nicht gegen den praktikableren Kinematographen durchsetzen, der sowohl Filmaufnahme als auch Filmprojektion ermöglichte.

Von Anfang an knüpften sich ans Kino kommerzielle Interessen. So übernahm in Deutschland die Deutsche Automaten-Gesellschaft – Stollwerck & Co. die kommerzielle Nutzung des Lumière-Cinématographen. Die Beschleunigung, die die Umsetzung von Erfindungen in den Alltag Ende des 19. Jahrhunderts erfuhr, zeigt sich auch hier: wenige Monate nach der Premiere in Paris fanden sich Kinematographen in Berlin, Bremen, Dresden, Hamburg, Hannover, Köln und Stuttgart.

Die ersten Filme besaßen noch keine eigene Filmsprache (Montagetchnik). Die kurzen Filme enthielten meist nur eine einzige Kamera-Einstellung und dauerten auch nicht länger als ein oder zwei Minuten. Bekannte Persönlichkeiten wie der deutsche Kaiser, sowie Reise- und Naturbilder oder Stadtansichten machten um die Jahrhundertwende fast hundert Prozent der behandelten Themen aus. Bald aber trat neben den dokumentarischen der fiktive Film. Beide waren beim Publikum von Anfang an beliebt, und erst allmählich entwickelten sie sich zu den heute bekannten Filmgenres

(Komödie, Abenteuer, Western, Krimi, Horror etc.) mit ihren vielen Untergruppen. Da die Kurzfilme kaum in der Lage waren, ein abendfüllendes Programm zu gestalten, wurden sie in Varieté-Programme oder andere kommerziell bewährte Unterhaltungsangebote der damals populären Unterhaltungskultur eingegliedert: Zirkus, Kneipe, Jahrmarkt oder Music-Halls.

Wer sich die films – wie Filme in Übernahme des französischen Begriffs zunächst genannt wurden – anschauen wollte, ging also nicht wie heute in ein ortsfestes Kino oder Lichtspieltheater, wie man früher sagte, sondern z.B. auf den Jahrmarkt, wenn dort gerade ein Wanderkino gastierte. Solche Jahrmarkt- oder Wanderkinos wurden erst wenige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg durch ortsfeste Kinos abgelöst als die Industrialisierung der Filmproduktion begann und neue Vertriebsstrukturen aufgebaut wurden.

Ende der 1920er Jahre, der großen Zeit der Ufa-Filmgesellschaft, entstanden die prächtigen Kinopaläste wie der 1928 in Berlin eröffnete Titania-Palast mit einer architektonisch beeindruckenden Fassade und fast 2.000 Sitzplätzen. Aus dem Kino als einem bei läufigen Alltagsvergnügen war nun ein festliches Ereignis für die Mittelschicht geworden, auf das man sich mit eleganter Kleidung wie für einen Theaterbesuch vorbereitete. Daneben bestand weiterhin das Kino für jedermann, das wie zuvor hauptsächlich der Arbeiterschicht, Kindern und Jugendlichen und überdurchschnittlich vielen Frauen eine kleine Flucht aus dem Alltag (Nachkriegszeit, wirtschaftliche Depression, hohe Arbeitslosigkeit) erlaubte. Unvergessen sind Slapstick-Stars dieser Zeit wie Buster Keaton, „der Mann, der niemals lachte“, oder der liebenswerte „Tramp“ Charles Chaplin, der keineswegs nur Slapstick vorführte, sondern in Filmen wie „City Lights“ (Lichter der Großstadt) oder „Modern Times“ (Moderne Zeiten) zugleich gesellschaftliche Missstände anprangerte.

Anfang der 1930er Jahre setzte sich der Tonfilm durch – eine Katastrophe für viele Stummfilmstars und vor allem für die Kinomusiker. Das Wort Stummfilm lässt freilich vergessen, dass der Film nie wirklich stumm gewesen ist, sondern von Orchestermusik begleitet wurde. Der Film wurde auch nicht mit gleichbleibender Geschwindigkeit vorgeführt, wie wir es bei Vorführungen alter

Stummfilme (z.B. im Fernsehen) erleben. Die heute seltsam anmutenden Bewegungsabläufe sah das damalige Publikum anders: Der Vorführer musste den Film mit der jeweils notwendigen, mit der Dramatik des Filmgeschehens wechselnden Geschwindigkeit abkurbeln.

Neben den technischen Entwicklungen, die die Geschichte des Kinos auch in den folgenden Jahrzehnten mit dem Farbfilm, der jeweils neuen medialen Konkurrenz durch Fernsehen, Video, DVD und Streamingdienste immer wieder beeinflusst haben, spielte auch die kommerzielle Organisationsform der Filmindustrie eine große Rolle. So führte die starke Schwächung der europäischen Filmindustrie durch den Ersten Weltkrieg zum Aufstieg der USA als weltweit bedeutendster Film-Produktionsstandort. Mit dem sogenannten Studiosystem entstand dort eine Produktionsstruktur, die für das Hollywood-Kino von den 1920er Jahren bis weit in die 1950er Jahre bestimmend war und sich entsprechend der Bedeutung des US-amerikanischen Filmmarkts auch international auf das Filmangebot auswirkte. Kennzeichnend war ein Oligopol aus den sogenannten Majors oder Big Five (MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros., RKO) und den Little Three genannten drei kleineren Studios (Universal, United Artists, Columbia), die Filmproduktion, Filmverleih, Filmvertrieb und Filmvorführung marktbeherrschend kontrollierten, da sie eigene Produktionsstätten, Verleihe und (die Majors) auch eigene Kinos besaßen. Diese strikt arbeitsteilige und vertikale Unternehmensstruktur war ökonomisch hoch effizient, führte aber auch zu ästhetischen Standardisierungen (Hollywoodstyle) und einer erheblichen Benachteiligung konkurrierender Produzenten, die kaum eine Chance hatten, mit ihren Filmen ein größeres Publikum zu erreichen. Unabhängige Produktionsfirmen konnten sich in das System einklinken, indem sie B-Movies produzierten, die das Filmangebot auffüllten und oft zusammen (Double Feature) mit einem meist aufwändigeren A-Movie der großen Studios gezeigt wurden.

In dieses System waren auch die Kinos entsprechend ihrer kommerziellen Bedeutung eingebunden. Zunächst liefen die neuen Filme in den großen Filmpalästen der Großstädte (First Run), dann in weiteren großen Kinos (meist im Zentrum) der Mittelstädte (Second Run), danach in den kleineren Kinos in den Stadtvierteln

(Nabes) und zuletzt im ländlichen Raum sowie in unbedeutenderen Kinos im städtischen Raum. Zwischen den Runs war meist ein Monat Pause, in der der Film nicht gezeigt wurde. Unabhängige Kinobetreiber mussten ganze Filmpakete im Block buchen, wobei manche Filme zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht gedreht waren, so dass das Risiko schwer abschätzbar war.

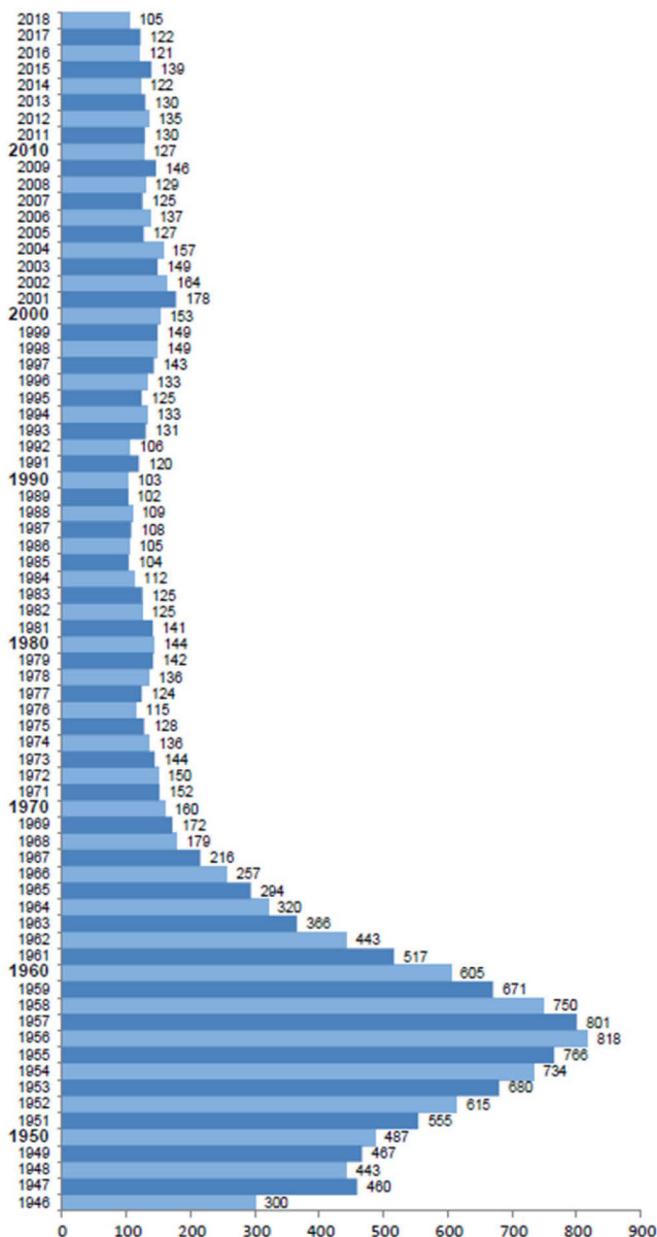
Das Studiosystem kam an sein Ende infolge einer Gerichtsentcheidung von 1948 gegen Paramount Pictures mit dem Verbot des Blocksystems, gefolgt 1950 vom Verbot des Betriebes eigener Kinoketten, so dass nun Filmproduktion und Kinoverleih aus Wettbewerbsgründen getrennt werden mussten. Zu Beginn der 1960er Jahre hatte sich das Studiosystem aufgelöst, auch wenn die alten Filmstudios in veränderter Organisationsform und mit weniger Macht weiter existieren.

Auch in Deutschland hatte das Kino in der Nachkriegszeit auch aufgrund der Nachholsituation durch die kriegsbedingte Trennung von den internationalen Filmmärkten noch ein großes Publikum erreicht. Mit dem Durchbruch des Fernsehens in den 1950er Jahren kam das Kino in seine größte Krise, da vor allem durch die Konkurrenz des Fernsehens nun viele Zuschauer wegblieben. Ein weiterer Grund war die Reisewelle, die der Wirtschaftsaufschwung in den 1950er Jahren (Wirtschaftswunder) mit sich brachte. Die Italien-Sehnsucht konnte dank zunehmender Mobilität mit der ganzen Familie im Kleinwagen an Ort und Stelle ausgelebt werden und nicht mehr nur auf der Leinwand und mit deutschen Schlagern.

In der Bundesrepublik und in Westberlin existierten 1958 noch rund 6500 Kinos. Der Höhepunkt des Filmbesuchs war 1956 mit 818 Millionen erreicht. In den Folgejahren nahmen die Besucherzahlen von Jahr zu Jahr gravierend ab und sanken in nur zwölf Jahren auf 179 Millionen im Jahr 1968, danach deutlich langsamer auf 103 Millionen bis 1990. Ab 1991 (120 Millionen) werden die Zahlen gesamtdeutsch erfasst und schwanken in den letzten zehn Jahren im Bereich von ca. 120 – 140 Millionen. Solche Schwankungen erklären sich teilweise durch das Filmangebot (beispielsweise ob es gerade einen deutschen Blockbuster gibt), konkurrierende Großereignisse wie Fußballweltmeisterschaften oder auch einen besonders warmen, trockenen Sommer. Das Jahr 2018 stellt

mit nur 105 Millionen den traurigen Tiefpunkt der Kinobesuchszahlen dar. Die Zahl der Kinos – inzwischen zu 100 % mit digitalen Projektoren ausgestattet – lag im selben Jahr bei 1672 Kinos mit 4849 Leinwänden (alle Angaben: SPIO e.V. Stand 02/2019) an 899 Kinostandorten (FFA 2018).

Filmbesuche in Deutschland* 1946 bis 2018 in Millionen



* von 1946-1990: BRD und West-Berlin, ab 1991: gesamtes Bundesgebiet. SPIO e.V. (Stand 02/2019). <https://www.spio-fsk.de/?seitid=381&tid=3>

Die Abbildung auf der vorangehenden Seite verdeutlicht das Ausmaß der Kino-Rezession ab Ende der 1950er und in den 1960er Jahren, die vor allem im ländlichen und kleinstädtischen Raum zu einem flächendeckenden Kinosterben führte.

In den 1980er Jahren wuchs dem Kino mit Video eine neue Konkurrenz heran, die es erstmals erlaubte, Filme unabhängig vom Sendetermin im Fernsehen zu Hause zu sehen. Auch diese Entwicklung ist in der obigen Abbildung an den Besucherzahlen des Kinos abzulesen, wenngleich viel weniger ausgeprägt als der Einfluss des Fernsehens. Obwohl der Erlebniswert eines Fernsehfilms oder einer Videoaufzeichnung nicht an eine Kinoproduktion heranreicht, blieb vor allem das ältere Publikum lieber zuhause im bequemen und preiswerten Pantoffelkino.

Viele Kinos mussten wegen Besucherrückgangs schließen. Mit der Umwandlung alter Großkinos in Kinozentren mit mehreren kleinen Schachtelkinos, in denen mit ähnlichem Personalaufwand deutlich mehr Filme gezeigt werden konnten, versuchte die Kinobranche ihre Verluste zu begrenzen. So besaß etwa der 1957 neu eröffnete Ufa-Palast in Hamburg einen Saal mit 988 Plätzen, der besonders für Premieren genutzt wurde. Dieser Saal wurde 1972 in sieben Säle mit insgesamt 2000 Plätzen aufgeteilt. Das Konzept der Schachtelkinos war von Anfang an umstritten, da die kleinere Leinwand kaum Vorteile gegenüber dem Fernseher bietet. Auch modernere Multiplex-Kinos, die in den 1980er und 1990er Jahren aufkamen, verfügten (neben größeren) bisweilen über kleine Säle mit nur 20 bis 30 Plätzen, die Filmfreunden kein wirkliches Kinogefühl vermitteln.

Eine andere Reaktion betraf die inhaltliche Qualität der Filme. Man wollte dem marktbeherrschenden und unterhaltungsorientierten Hollywood-Kino ein anderes Kinoverständnis entgegensetzen. In den 1970er Jahren entstanden zahlreiche Programmkinos und Kommunale Kinos, die politisch oder kulturell ambitionierte Filme vorführten. Dazu zählten auch Filme aus deutscher Produktion (Neuer deutscher Film), die in rein kommerziell geführten Kinos kaum Aufführungschancen hatten. Der Name Programmkino rührte daher, dass in ihnen nicht wie sonst üblich ein Film so lange gezeigt wird, wie es sich kommerziell lohnt. Vielmehr wird von

vornherein – ähnlich wie beim Theater oder Fernsehen – ein Programm mit festgelegten Aufführungsterminen festgelegt, wobei thematische Schwerpunkte gebildet werden können. Für das Jahr 2017 wurden nach Angaben der Kinobetreiber 812 Kinosäle in Deutschland als Studio-, Programm- oder Filmkunstkino eingestuft, etwa jeder achte Filmbesuch (15,3 Mio.) galt einem Arthouse-Film in einem Programmkino (FFA 2018).

In diesem Kontext sind auch die nicht gewerbliche Filmarbeit und die kommunalen Kinos zu nennen, zu denen keine entsprechenden Zahlen wie bei gewerblichen Kinovorführungen gemeldet werden. Kommunale Kinos (siehe dazu: BKF – Bundesverband kommunale Filmarbeit) entstanden seit 1970, um der Kinokrise entgegenzuwirken und auch dort ein anspruchsvolles Filmerleben zu ermöglichen, wo das Kinoangebot nicht mehr vorhanden war. Ebenso wie die kommunalen Kinos verstehen sich auch die nicht gewerblichen Filmveranstaltungen, die von unterschiedlichsten Anbietern getragen werden, nicht als Konkurrenz, sondern – auch durch ein in der Regel nicht an Aktualität ausgerichtetes Filmangebot – als Ergänzung zu gewerblichen Kinos. Die Kulturform Film soll in ihrer ganzen Vielfalt – auch über Filmfestivals wie beispielsweise das vom KJF veranstaltete Bundes-Festival-Film – zugänglich gemacht werden. Wie bei den kommunalen Kinos soll auch hier die Teilhabe an dem Gemeinschaftserleben Film denjenigen ermöglicht werden, die aus verschiedensten Gründen keinen Zugang zum Kino haben. Wichtige Player der nicht gewerblichen Filmarbeit sind der Bundesverband Jugend und Film e.V. (BJF), der Landesfilmdienste/Landesmediendienste e.V., Landes- und Kreisbildstellen bzw. Medienzentren und nicht zuletzt die Schulkinoprojekte, die die Lernorte Schule und Kino zusammenbringen (s. GIBTNER-WEIDLICH in dieser Ausgabe).

Zu Beginn der 1990er Jahre besinnt sich das Kino zurück auf seine goldene Zeit. Vor dem Hintergrund wirtschaftlicher Konzentrationen in der Kinobranche – viele Kleinkinos hatten inzwischen aufgegeben – wurden wieder Kinopaläste (Multiplexe) gebaut – oft mit angegliederter Gastronomie, denn der Dreiklang von Shopping, Essengehen und Kino kennzeichnete den Kinobesuch. Das ältere Publikum konnte das Kino jedoch nicht mehr zurückgewinnen. Immerhin wuchs in dieser Zeit allerdings der Anteil der 30- bis

40jährigen Kinobesucher. Ganz überwiegend war das Kino aber ein Freizeitort der in den letzten 100 Jahren treuesten Kinogänger geworden: der Kinder und Jugendlichen – und die Filmproduktion hat sich auf diese Altersgruppe eingestellt.

In den letzten Jahren werden die Auswirkungen der Digitalisierung und Vernetzung für das Kino immer spürbarer. Der Fernsehbildschirm hat inzwischen eine (berücksichtigt man den Sitzabstand) beachtliche Größe, eine sehr gute Bildauflösung und bietet mit entsprechender Audioausrüstung auch einen anspruchsvollen Ton, sodass das heimische Filmerleben an Qualität deutlich gewonnen hat. Auf der anderen Seite sind im Internet Tauschnetzwerke und illegale Streaming-Angebote entstanden, deren Aktivitäten auch die ganz aktuellen Filmproduktionen ohne die übliche Wartezeit für die Veröffentlichung auf Video oder DVD subito zugänglich machen. Auf legalem Wege sind es die Streaming-Dienste, von denen einige wie Netflix auch selbst Filme und Serien produzieren und damit sowohl für das Kino als auch für das Fernsehen mit hochwertigen Produktionen eine starke neue Konkurrenz darstellen. Gerade das internetaffine junge Publikum, also eine Kernzielgruppe des Kinos, fühlt sich offensichtlich davon angesprochen.

Eine Studie der Filmförderungsanstalt (FFA 2018) zeigt allerdings, dass die Nutzer von Streamingdiensten besonders häufig ins Kino gehen und nur 10 % der Befragten sich als „Pure Streamer“ bezeichnen. Und während 23 % aller Kinogänger SVoD-Abonnenten sind, sind umgekehrt 55 % aller SVoD-Abonnenten auch Kinogänger (ebd. S. 69). Am Streaming allein dürfte die Krise also wohl nicht liegen. Es gibt freilich auch eine zunehmend größere Konkurrenz für das Kino durch andere Freizeitangebote, nicht zuletzt durch (in der Nutzung zeitintensive) Computerspiele, die auch aufgrund ihrer Immersion und Interaktivität viele Spieler faszinieren, weil sie einen neuen Modus des Erzählens mit sich bringen und in Multiplayerspielen auch ein Gemeinschaftserleben ermöglichen. Und aufgrund der demografischen Entwicklung nimmt auch die kinoaffine junge Altersgruppe rein zahlenmäßig ab.

Kinobetreiber reagieren auf das befürchtete Kinosterben 2.0 mit technischer Aufrüstung in Digitaltechnik, modernen Sound-Systemen, 3D-Ausstattung oder auch mit einem hochwertigeren Am-

biente sowie mit digital übertragener Werbung, die sich passgenauer vermarkten lässt. Man beschwört die besondere Atmosphäre des Kinos, die es zweifelsohne gibt, und das Gemeinschaftserlebnis, das ein gemeinsamer Kinobesuch bieten kann. Oder man öffnet die Säle für Opern- oder Konzertübertragungen. Andere Umnutzungen für eSport-Events oder LAN Partys sind problematisch. Ein Versuch, im wenig ausgelasteten Cinemaxx in Essen 2006 einen Computerspiele-Saal einzurichten, scheiterte nicht nur an geringem Zuschauerinteresse, sondern auch an der Genehmigungspraxis des Ordnungsamts, das dies als Spielhalle einstufte, womit hohe Vergnügungssteuern und ein Zutrittsverbot für Jugendliche verbunden gewesen wären.

Überhaupt können solche Umwidmungen zwar wirtschaftlich helfen, aber ein Film-Ort ist das Kino dann nicht mehr uneingeschränkt. Andere Betreiber setzen auf Luxus und stilisieren den Kinobesuch zum Event, um eine ältere und kaufkräftigere Zielgruppe anzusprechen. Für die First Class mit Einzel- oder Doppelsitzen in Leder (im Cinemaxx in Mülheim und Essen; ähnliche Luxusangebote gibt es in der Astor Film Lounge von Hans-Joachim Flebbe in Berlin und Hamburg) zahlt man dann freilich einen deutlich höheren Ticketpreis, den bislang offenbar nur ein überschaubares Besuchersegment zu zahlen bereit ist.

Eine ganz andere Frage ist, ob weiterhin der Kinofilm die Bilder und Erzählstile unserer Gesellschaft prägen kann oder ob Serien und Computerspiele diese Rolle übernehmen oder bereits übernommen haben. Deren Vermarktungslogiken brauchen den Umweg über das Kino nicht. Ist also die Zukunft des Kinos tatsächlich technologiegetrieben, wie Janszky (2017) meint: 3D-Film, Virtual Reality und Augmented Reality als Zukunft des Kinos? Das liefe darauf hinaus, dass die Kinos soweit technologisch aufrüsten müssten, dass sie der technischen Wohnzimmerausstattung weit überlegen bleiben.

Die Krise durch Disruption gehört offensichtlich zur Geschichte des Kinos – ebenso wie die Klagen darüber. So trafen sich vor der Berlinale 2018 Kinomacher und Verbandsvertreter in der Akademie der Künste in Berlin zu einer Veranstaltung mit dem Titel: „Es lebe das Kino! Zur Situation des Kinos in Deutschland“, um über „die Lust am Kino und die Angst vor seinem Verschwinden“

zu diskutieren, wie es im Einladungstext hieß. Rudolf Worschech wies im Evangelischen Pressedienst Film (epd-film vom 4.2.2019) darauf hin, dass vor allem die in den letzten 30 Jahren gebauten Kinocenter mit mindestens acht Sälen (Multiplexe) starke Umsatzeinbrüche erlitten hätten. Die fünf größten Multiplex-Unternehmen besitzen nach seinen Angaben mit 220 Kinos zwar nur 7,4 % der Kinos in Deutschland, haben aber in Sitzplätzen gerechnet einen Marktanteil von über 40 Prozent. Im Unterschied zur ansonsten mittelständischen Kinowirtschaft sind dies Kapitalgesellschaften, die entsprechenden Begehrlichkeiten internationaler Investoren ausgesetzt sind. So gehört CineStar mit 55 Kinocentern und 445 Leinwänden in Deutschland seit 2018 der britischen Firma Vue, die 2012 bereits Cinemaxx erworben hat, die in Deutschland 29 Kinocenter betreibt. UCI ist mit 24 Standorten und 209 Leinwänden in Deutschland seit 2016 im Besitz der US-amerikanischen AMC Theatres, die mit etwa 8400 Leinwänden nicht nur Kino-Branchenführer in den USA ist, sondern wiederum eine Tochtergesellschaft des chinesischen Konzerns Dalian Wanda Group, der laut Wikipedia in den Geschäftsfeldern Immobilien, Luxushotels, Unterhaltung, Internet, Finanzen, Tourismus und Einzelhandel tätig ist (Umsatz mehr als 250 Milliarden ¥, also etwa 33 Milliarden Euro).

In der Kinolandschaft in Deutschland gab es also in den letzten Jahren wirtschaftliche Konzentrationsprozesse, in denen sich internationale Kapitalgesellschaften fast die Hälfte des Geschäfts gesichert haben. Aus Sicht der Kinobesucher liegt dabei das Problem vor allem darin, dass die Filmtheaterleitung vor Ort das Filmangebot nicht auf das regionale Publikum entsprechend zuschneiden kann, sondern in der Regel an die Direktiven aus den Zentralen dieser Unternehmen gebunden ist, die auch die Filmdisposition übernehmen

Worschech weist noch auf eine weitere Kritik an Multiplexen hin, die bei einer Online-Umfrage des Kölner Cinedom deutlich wurde. Die Teilnehmer der Befragung wünschten sich schlicht mehr Komfort durch Sitzmöglichkeiten vor den Sälen, weniger Anstehen an langen Schlangen vor der Kasse, beim Einkauf von Popcorn und Getränken und dann noch mal vorm Kinosaal. Für ein Kinovergnügen schon vor dem Film (oder danach) sind die Multiplexe in den 1990er Jahren nicht gebaut worden, sondern für ein junges

Publikum, das solche kleinen Unannehmlichkeiten in Kauf nimmt. Zwar ist auch heute die Reichweite des Kinos um so höher, je jünger die Altersgruppen sind, aber die Besuchsintensität (im Durchschnitt 4,7 pro Kinogänger im Jahr 2017) ist bei den 30 bis 39-Jährigen am höchsten (5,4) und nahm gegenüber dem Vorjahr nur bei den älteren Jahrgängen zu, während sie bei den jüngeren abnahm (FFA 2018, S. 31).

Das Kino als Erlebnisort, als Ort kultureller Bildung, vor allem aber als ein Ort der Faszination durch filmische Vorstellungswelten, hat sich in den über 100 Jahren seiner Entwicklung immer wieder verändern und anpassen müssen. Aber solange der Film eine kulturelle Kraftquelle bleibt, sollte ihm dies auch zukünftig in der einen oder anderen Form gelingen.