

Kinogeschäft und Filmbesuch auf dem Land

Ein transnationaler Vergleich

Abstract: Film exhibition and film consumption in the countryside. A transnational comparison. This article examines the economics and socio-cultural dynamics of film exhibition and consumption in the European countryside from a transnational perspective with a particular focus on the Netherlands, (West-)Germany and France. After a brief discussion of cinema's widespread perception as an urban entertainment medium, the author addresses the question 'what exactly is a cinema?' in order to challenge the one-dimensional narrative of traditional film historiography, which has largely overlooked the continued importance of travelling cinema beyond the era of the fairground shows. For the three countries under consideration, the key developments in rural and small-town film exhibition are discussed with a strong focus on commercial screenings in multifunctional venues. The study shows that important factors in shaping film culture in the countryside were the close interrelationship between cinema and other leisure-time activities, limited choice and lack of access to recent films, the rhythms of agriculture and the influence of church, as well as growing mobility and economic prosperity.

Key Words: cinema history, travelling film exhibition, multifunctional halls

„Jedes Dorf hatte doch damals ein Wanderkino. Einmal in der Woche wurde Kino gemacht, egal wo, und wenn es ein halb vergammelter Saal war – Kino wurde gemacht!“²

Seit der Erfindung der „lebenden Photographien“ im späten 19. Jahrhundert brachten reisende Vorführer und Betreiber ortsfester Kinos den Film in Kleinstädte, Dörfer und Landgemeinden. Doch wir wissen wenig über diese Unternehmer und ihr Publikum. Sowohl in der Historiografie des Films als auch in der Öffentlichkeit gilt das Kino allgemein als typischer Bestandteil des städtischen Unterhaltungslebens: ein Produkt der Großstadt für die Großstadt. Wenn sie auch den Blick auf die Bedeutung des nicht-städtischen Publikums in der Vergangenheit und Gegenwart verstellt, so ist diese einseitige Perspektive auf die Filmkultur

1 Departement Media- en Cultuurwetenschappen, Universiteit Utrecht, Muntstraat 2a, NL-3512 EV Utrecht, j.thissen@uu.nl. Beitrag eingereicht: 24.1.2018, Beitrag angenommen: 5.3.2018. – Dieser Aufsatz wurde von Mirko Wittwar ins Deutsche übersetzt.

2 Heinz Bruchmann, Filmvorführer Schipkes Wanderkino, 1956–1961 (Umgebung von Osnabrück), zit. nach: Anne Paech, Kino zwischen Stadt und Land, Marburg 1985, 101.

doch keine Überraschung, wenn man bedenkt, dass dieses neue Medium seine Ursprünge in Städten wie Paris, Berlin, Brüssel, London und New York hatte. Von Anfang an war das Kino ein integraler Bestandteil der visuellen Symbolik der großstädtischen Konsumkultur.³ Ansichtskarten aus der Belle Époque feierten den emsigen Betrieb auf den großen Boulevards und Einkaufsstraßen, wo die bewegten Bilder in Vaudeville-Theatern, *music-halls* und *ciné-café*s ihr erstes Zuhause fanden. Modernes Leben und Kino schienen per definitionem urban zu sein. Bezeichnenderweise fügt sich eine Serie von Reklamepostkarten für das neu eröffnete *Cinématophone Modern Theater* in Lyon – gerade in der Stadt, wo die Gebrüder Lumière ihren Kinematographen erfanden – an unterschiedlichen Stellen in die *cityscape* ein (Abbildung 1).

Abbildung 1: Reklamepostkarte für das *Cinématophone Modern Theater* in Lyon. Teil einer Serie von zwölf Ansichtskarten, die von diesem Kino in Umlauf gebracht wurden, ca. 1908.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

Es wird vielleicht paradox erscheinen, einen Beitrag über Filmkultur auf dem Land mit einem Bild von Lyon zu beginnen, doch wir sollten nicht unterschätzen, welche Wirkung derartig ikonische Darstellungen der städtischen Moderne auf die Geschichte des Kinos hatten: Sie unterstrichen die großstädtische Aura dieses Mediums sowohl bei den Zeitgenossen und Zeitgenossinnen als auch in der späteren Filmwissenschaft. Tatsächlich privilegierte der kulturelle Diskurs über das Kino die Großstadt und ihre zahlreichen Luxus-Filmtheater als bevorzugten Ort des Filmkonsums sowie ihre Bevölkerung als die wichtigste Klientel des Kinos. Dasselbe gilt für die Distributions-, Vorführungs- und Marketingpraktiken der

3 Vgl. Leo Charney/Vanessa Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley 1995.

Filmindustrie. Zwangsläufig bestimmte dies die Wahrnehmung des Kinos durch die ländliche Bevölkerung sowie die Art und Weise, wie im Landkino die Geschäfte geführt wurden. Dennoch gibt es noch eine ganz andere Geschichte, die erzählt zu werden verdient, und diese Geschichte beginnt mit der simplen Frage: Was genau ist ein Kino?⁴

Die vergessene Geschichte des Saalgeschäfts

Wenn wir an Filmtheater denken, dann denken wir üblicherweise an Kinos in eigens zu diesem Zweck erbauten Gebäuden mit einer Reihe typischer architektonischer Elemente sowie anderer Charakteristika wie großflächiger Filmplakate oder Filmtitel in Neonlicht. Mit anderen Worten, wir stellen uns ein Gebäude vor, das sofort als Filmtheater erkennbar ist – ob es sich nun um einen luxuriösen Filmpalast der 1920er Jahre handelt, um ein einfaches Haus in der Nachbarschaft oder um das neueste Multiplexkino. Ein entscheidendes Merkmal der Geschichte des Kinobesuchs auf dem Land ist allerdings die Tatsache, dass für die meisten Menschen dort ihr ‚Stammkino‘ keineswegs ein regelrechtes Filmtheater war, sondern ein multifunktionaler Saal, der mehr oder weniger regelmäßig auch der Vorführung von Filmen diente. Wenngleich es erhebliche regionale Unterschiede bezüglich der Anzahl ‚reiner‘ Kinosäle auf dem Land gab, so war doch das städtische Geschäftsmodell des permanenten Kinos in den Dörfern und Kleinstädten kaum lohnend. Es gab ganz einfach nicht genug Menschen, um ein Kino jeden Tag zu füllen – oft nicht einmal an mehreren Tagen pro Woche. Aus diesem Grund nutzten die reisenden Filmvorführer Säle, die ebenso für Bälle, Feste und Tanzveranstaltungen, für Auftritte von (Amateur-)Theatergruppen, Gesangsvereinen und örtlichen Kapellen, zum Turnen, für Vorträge und für politische Versammlungen verwendet wurden. Bei vielen dieser Zusammenkünfte handelte es sich um nicht-kommerzielle Veranstaltungen von Vereinen und Nachbarschaften, die im sozialen und kulturellen Leben der OrtsbewohnerInnen verwurzelt waren. Dementsprechend bestand ein strukturelles Charakteristikum des ländlichen Filmkonsums darin, dass die Kinokultur dauerhaft mit anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens, der geschäftlichen Aktivitäten sowie der kulturellen Praktiken verwoben war. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Erlebnis des neuen Mediums Film in der Stadt von einer ganz ähnlichen Durchlässigkeit geprägt.⁵ Allerdings wurden dort ab 1910 stärkere Grenzen zwischen dem Medium Film und anderen soziokulturellen Einrichtungen gezogen, als sich nämlich das Filmtheater als dauerhafte Einrichtung zu einem eigenständigen kulturellen Bereich zu entwickeln begann, der sich von anderen Freizeitpraktiken unterschied.⁶

4 Ich habe diese Frage bereits anderweitig aufgeworfen, vgl. Multifunctional Halls and the Place of Cinema in the European Countryside, 1920–1970, in: *CiNéMAS. Journal of Film Studies* 27/2–3 (2017), 91–111. Der vorliegende Beitrag bezieht sich zum großen Teil auf dieselbe Forschungsarbeit bzw. dieselben Quellen.

5 Vgl. Judith Thissen, Early Cinema and the Public Sphere of the Neighborhood Meeting Hall. The Longue Durée of Working-Class Sociability, in: Marta Braun u. a. (Hg.), *Beyond the Screen. Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, New Barnet 2012, 297–306; Dies., *Beyond the Nickelodeon. Cinemagoing, Everyday Life and Identity Politics*, in: Ian Christie (Hg.), *Audiences. Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, Amsterdam 2012, 45–65.

6 Paul Moore, The grand opening of the movie theatre in the second birth of cinema, in: *Early Popular Visual Culture* 11/2 (2013), 113–125, 114 f.

Da das Land über lange Zeit von der Filmwissenschaft ignoriert wurde, bieten die traditionellen Darstellungen der europäischen Kinogeschichte wenig Information zur Langzeit-Bedeutung der reisenden Filmanbieter sowie über die Multifunktions-Veranstaltungsorte. Wie Thunnis van Oort feststellt, „verschwindet im gängigen filmhistorischen Narrativ die reisende Kinovorführung allmählich im Laufe des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, als die dauerhaften Kinos zur dominierenden Form der Filmvorführung wurden“.⁷ In den letzten Jahren hat allerdings das größer werdende Feld der *New Cinema History* damit begonnen, dieses dominierende Narrativ in Frage zu stellen und eine umfassendere Darstellung der Geschichte des Kinobesuchs vorzulegen – eine Geschichte, die weder das ländliche Publikum noch das Wanderkino marginalisiert. Neben einigen älteren Studien sowie meiner eigenen Archivrecherche zu den Niederlanden werde ich mich auf diese jüngeren Forschungen beziehen. Der vorliegende Artikel zielt nicht auf eine umfassende Untersuchung der ländlichen Filmkultur in Europa ab, sondern darauf, einige seiner entscheidenden Dynamiken aus einer transnationalen Perspektive zu definieren. Aus praktischen Gründen wird der geografische Schwerpunkt des vorliegenden Artikels auf die Niederlande, (West-)Deutschland sowie Frankreich beschränkt sein. Trotz dieses beschränkten Umfangs ist ein derartiger komparativer Ansatz hilfreich, wenn es darum geht, Verbindungen zwischen bestimmten ortstypischen Bedingungen und nationalen Entwicklungen herzustellen, ohne lokale Phänomene als unbedeutend oder als Einzelfälle erscheinen zu lassen.⁸ Ich konzentriere mich dabei auf die Zeit zwischen 1910 und dem Ende der 1960er Jahre. Wenn der Einschnitt in den 1960er Jahren auch regional unterschiedlich ausfiel, so sprechen die verfügbaren Quellen doch sehr stark dafür, dass der Durchbruch des Fernsehens, das Aufkommen neuer Formen der Freizeitgestaltung und zunehmende Mobilität den kommerziellen Filmvorführungen in Multifunktionsräumen ein Ende setzten. Tatsächlich schlossen in dieser Periode auch viele reguläre Kinos auf dem Land ihre Pforten.

Bevor wir uns eingehender mit der Gesamtstruktur und Dynamik des ländlichen Kinogeschäftes beschäftigen, möchte ich einen Blick auf drei prototypische Beispiele für Multifunktionskinos werfen, um eine Vorstellung von dem Umfeld zu geben, innerhalb dessen sich das ländliche Publikum in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden Filme ansah.

In Frankreich wurden zumeist öffentliche Versammlungshallen für kommerzielle Filmvorführungen genutzt. In Saint-Laurent-du-Médoc im ländlichen Gebiet der Gironde zum Beispiel war die Gemeindehalle an der *Place de la Mairie* (Abbildung 2) der Ort, an dem die EinwohnerInnen *au ciné* gingen. Der Saal diente ursprünglich verschiedenen Zwecken – er fungierte nicht nur als Filmtheater, *salle des fêtes* und *foyer familial*, sondern das Gebäude beherbergte auch die öffentliche Badeanstalt sowie die Feuerwehr. Abgesehen von dem Werbeplakat vor dem Eingang gab es keinen weiteren Hinweis darauf, dass es auch als Kino diente. Allerdings verwiesen die auffallend modernistische Fassade sowie die Verwendung

7 Thunnis van Oort, ‚Coming Up This Weekend‘: Ambulant Film Exhibition in the Netherlands, in: Judith Thissen/Clemens Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, London 2016, 149–164, 149.

8 Zur Bedeutung komparativer Forschung siehe: Judith Thissen, *Understanding Dutch film culture: A comparative approach*, in: Alphaville. *Journal of Film and Screen Media* 6 (2013), o.S., <http://www.alphavillejournal.com/Issue6/HTML/ArticleThissen.html> (1.3.2018); sowie Daniel Biltreyst/Philippe Meers, *New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures*, in: Alphaville. *Journal of Film and Screen Media* 11 (2016), o.S., <http://www.alphavillejournal.com/Issue11.html> (1.3.2018).

Abbildung 2: *Salle des Fêtes*, Saint-Laurent-du-Médoc, etwa 1937



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

von Beton auf die Architektur der vielen permanenten Kinos, die im kleinstädtischen Frankreich der Zwischenkriegszeit eröffnet wurden (Abbildung 3). Der Art-déco-Saal stand in scharfem Kontrast zur unmittelbaren örtlichen Umgebung und vermittelte eine Botschaft von lokalem Stolz und Modernität. Es mag heutzutage etwas merkwürdig erscheinen, dass kommunale *salles des fêtes* für kommerzielle Filmvorführungen genutzt wurden. Doch war dies unter sämtlichen Gesichtspunkten eine Win-win-Situation für Dörfer und Kleinstädte ohne permanentes Kino. Die Bevölkerung konnte sich auf regelmäßige Unterhaltungsveranstaltungen verlassen, während die Mieteinnahmen eine zusätzliche Einkommensquelle für die Kommune darstellten, mit deren Hilfe sich Aktivitäten finanzieren ließen, die kein Geld einbrachten. Der Saal in Saint-Laurent-du-Médoc gehörte unzweifelhaft zum Wirkungskreis eines reisenden Vorführers, der jeweils an einem bestimmten Tag in der Woche mit einem neuen Filmprogramm erschien. Das Foto auf der Postkarte wurde nicht lange nach der Eröffnung des Gebäudes im Jahre 1937 gemacht, als das Städtchen eine Bevölkerung von etwas über 2.000 EinwohnerInnen hatte. Auf dem Programm dieser Woche stand der Film *L'Assaut* (Frankreich 1936), der seine landesweite Premiere am 31. Dezember 1936 in Paris gehabt hatte. Französische Produktionen kamen auf dem Land gewöhnlich innerhalb von ein oder zwei Jahren an.⁹

Überall in Europa stellten Mehrzwecksäle, die zu Cafés oder Restaurants sowie Wirtschaften, Hotels und Gasthöfen gehörten, wichtige Orte für die Vorführung von Filmen dar.

9 Corinne Marache, *Cinema and Everyday Life in the Rural Gironde*, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 105–116, 112.

Abbildung 3: *Cinéma Continental* in Guéret (7.890 EinwohnerInnen im Jahre 1931). Gezeigt wird *La Châtelaine du Liban* von Jean Epstein (Frankreich 1933).



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

Tatsächlich waren, abgesehen von Aufführungen in Schaubuden, derartige Einrichtungen bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Wanderkinogeschäften genutzt worden, und sie blieben bis weit in die 1960er Jahre Hochburgen der Filmvorführung auf dem Land. Innerhalb dieser zweiten Kategorie von Mehrzweck-Veranstaltungsorten finden wir eine starke Verschiedenheit von Einrichtungen und Größen. Sie reichen von sehr bescheidenen scheunenartigen Hinterzimmern mit hölzernen Bänken bis zu regelrechten Theatersälen mit Platz für 400 bis 600 Menschen, manchmal auch mehr. In Frankreich scheinen die Betreiber von Wanderkinos die kommunalen Säle bevorzugt zu haben, doch ihre Kollegen in Deutschland und den Niederlanden arbeiteten meist in Gasthaussälen.¹⁰ Tatsächlich war es nicht unüblich – besonders in Deutschland –, dass der Gastwirt die Organisation der Filmvorstellungen selbst in der Hand hatte, um so seinen Profit zu maximieren, anstatt seinen Saal an einen Wanderkinobetrieb zu vermieten.

Dies lässt sich am Beispiel des Gasthofes *Zum Hofgarten* (Abbildung 4) in Hückeswagen demonstrieren. Wilhelm Knautz, dem der Gasthof mit seinem großen Saal seit 1921 gehörte, hatte als Filmanbieter begonnen, bevor er zum Gastwirt wurde. In den 1950er Jahren übernahm dann sein Sohn die Lokalität. Die Werbepostkarte für *Zum Hofgarten*, die aus dem

10 Judith Thissen, *Film Consumers in the Country: The Business and Culture of Cinemagoing in the Netherlands*, in: Dies./Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 87–104, 98–100; Werner Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher im Dorf*, in: Walter Hagemann (Hg.), *Filmstudien*, Bd. III, Emsdetten (Westf.) 1957, 27–44, 34–36.

Abbildung 4: Gasthof *Zum Hofgarten*, Hückeswagen. Gezeigt wird der Film ... *nur ein Komödiant* (Österreich 1935).



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

Jahre 1936 datiert, zählt stolz das Angebot auf, das Knautz für seine Kundschaft bereithielt: Gästezimmer, kalte und warme Küche zu jeder Zeit des Tages, einen großen Saal, kleinere Versammlungsräume, einen schönen Garten sowie Filmunterhaltung. Wie auf der Postkarte von Saint-Laurent-du-Médoc sind es das Werbeplakat sowie die Vitrine außen am Gebäude, die dessen Funktion als Kino erkennen lassen. Doch im Gegensatz zu dem modernistischen Gemeindesaal fügt sich die traditionelle Architektur des Gasthofs nahtlos in die Umgebung ein. Die Verbindung des Kinos zur urbanen Modernität ist hier weniger auffallend. Diesbezüglich sollte man erwähnen, dass die Geschichte des Hotelsaales mit seinen 400 Plätzen bis in das Jahr 1874 zurückreichte. Über Jahrzehnte hinweg hatte es dort alle Arten von Freizeitaktivitäten gegeben, einschließlich „Tanzkränzchen“ und Theateraufführungen des örtlichen Schauspielvereins. Im Jahre 1919 kam – unter der Bezeichnung *Moderne Lichtspiele* – das Kino hinzu, das im Jahre 1936 seinen Namen in *Hofgarten Lichtspiele* änderte. Seit 1950 fand einmal wöchentlich eine Kulturveranstaltung statt – von Theateraufführungen und Liederabenden bis zu Operetten und Symphoniekonzerten. Alles in allem bestand dieses semi-permanente Filmtheater beinahe fünf Jahrzehnte lang.¹¹

Das dritte Beispiel stammt aus den ländlichen Niederlanden, wo Hotel-Kinos besonders in den protestantischen Regionen zahlreich verbreitet waren. In den drei nördlichen Provinzen sowie in Zeeland im Südwesten gab es weitaus mehr Hotel-Kinos als reguläre Filmtheater.¹² Viele von ihnen fungierten als Knotenpunkte des sozialen Lebens, denn sie beherbergten eine

11 Anita Belenguer/Jürgen Simon/Steffi Wolter (Hg.), *Hückeswagener Häuser*, Hückeswagen 2011, 28–31.

12 Vgl. Cinema Context Database (www.cinemacontext.nl), die sämtliche seit dem Jahr 1900 in den Niederlanden existierende Kinos dokumentiert.

überaus große Bandbreite von Aktivitäten, von Amateuraufführungen über Gesangs- und Theateraufführungen bis zu Hochzeiten, von politischen Veranstaltungen bis zu Boxkämpfen und Modeschauen. Ein gut dokumentiertes Beispiel ist das Café-Restaurant *Schot* (Abbildungen 5 und 6) in Ter Apel, einem großen Dorf (ca. 4.000 EinwohnerInnen) im Nordosten der Provinz Groningen. Zusätzlich zu Café und Bar sowie Restaurant umfasste der Komplex einen Saal mit ca. 500 Plätzen, mehrere kleinere Konferenzzimmer, eine Bowlingbahn, einen Schnapsladen sowie einen Automaten für warme Imbisse.¹³ Beinahe jeden Abend gab es Veranstaltungen innerhalb des Gebäudes, und von Freitagabend bis Sonntagabend diente der große Saal als ‚Wochenendkino‘ unter der Bezeichnung *Flora Bioscoop*. Wie die Ansichtskarte zeigt, entsprach die Architektur des *Schot* den umliegenden Gebäuden, die sämtlich kommerziellen Funktionen dienten, allerdings eher wie Wohngebäude aussahen, da die oberen Stockwerke für Wohnzwecke genutzt wurden. Nur der Name – *Flora Bioscoop* – auf der Markise verrät, dass es auf der Rückseite des *Schot* ein Kino gab. Dieses semi-permanente Kino wurde von einem reisenden Filmanbieter betrieben, der auch in nahegelegenen Dörfern Filme zeigte. Um potentielle Kunden und Kundinnen anzulocken, platzierte er Filmplakate,

Abbildung 5: Café-Restaurant *Schot* an der Hauptstraße von Ter Apel, 1955. Auf dem Programm steht der Film *The Student Prince* (USA 1954).



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

13 Eine illustrierte Geschichte des Café-Restaurants Schot findet sich auf www.oudterapel.nl. Diese Website wird von Amateurhistorikern betrieben und enthält Standbilder aus *Troapel*, einem jener vielen sogenannten „Dorf-filme“ von J. W. L. Adolphi. Adolphi filmte das Alltagsleben in Ter Apel im Jahre 1964, einschließlich mehrerer Eindrücke aus dem Inneren des Café-Restaurants Schot. Den Trailer von *Troapel* gibt es auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=jgkXcSu0yVo>.

Abbildung 6: Luftaufnahme des Café-Restaurants *Schot* mit dem großen Saal auf der Rückseite, der als Kino genutzt wurde. Man beachte die alte Kornmühle oben links.



Quelle: www.oudterapel.nl.

Aushangfotos und weiteres Werbematerial hinter den Fenstern des Cafés. Die Menschen kamen auf dem Fahrrad oder zu Fuß, um zu sehen, was auf dem Programm stand.

Unabhängig voneinander lenken die drei oben genannten Beispiele unsere Aufmerksamkeit darauf, in welcher Weise örtliche Faktoren das Erlebnis des Kinobesuchs für das ländliche Publikum beeinflussten. Es fragt sich demnach, wie sich diese einzelnen Fälle in eine Gesamtgeschichte des europäischen Landkinos einfügen. Aus der Perspektive der vergleichenden Geschichtsschreibung besteht die Herausforderung darin, über den Bereich des Dorfes hinauszugehen und nicht nur die strukturellen Unterschiede, sondern auch die Gemeinsamkeiten lokaler bzw. regionaler Praktiken und Muster bestimmen zu können.¹⁴ In den folgenden Abschnitten des vorliegenden Artikels werde ich versuchen, die Konturen eines transnationalen Narrativs zu entwerfen, indem ich eher auf einer Metaebene die ökonomischen und soziokulturellen Dynamiken der Kinokultur in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden untersuche. Entsprechend den Anforderungen einer makrohistorischen Perspektive ordne ich die einzelnen Abschnitte thematisch und chronologisch anstatt geografisch.

14 Judith Thissen, A New Approach to European Cinema History, in: Dies./Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 1–20, 3, 6.

Wanderkinos und ortsfeste Landkinos

Wie Anne Paech in ihrer Pionierarbeit über Filmvorführungen in und um Osnabrück darlegt, unterschied sich die Kinostruktur auf dem Land fundamental von derjenigen in der Stadt, denn ortsfeste und mobile Kinogeschäfte teilten sich den Markt.¹⁵ Obwohl unser Hauptaugenmerk auf Letzteren liegt, können wir das ambulante Geschäft nicht getrennt von den Entwicklungen auf dem Markt der ortsfesten Kinos betrachten, denn diese beeinflussten in direkter Weise die geschäftlichen Möglichkeiten ihrer reisenden Kollegen. Mehr noch, das Geschäftsmodell des urbanen Kinos diente seit den 1910er Jahren sowohl für die Kinobranche selbst als auch für den Staat als Norm, was sich auf die wirtschaftliche und soziale Stellung der reisenden Filmvorführer auswirkte. Das Wanderkinogeschäft galt als ein weitgehend unterentwickelter Teil des Marktes, und dieses Image mangelnder Professionalität wurde noch durch die Tatsache verstärkt, dass dort vielfach 16mm- oder 17,5mm-Projektoren und -Filme Verwendung fanden. In Frankreich legte bereits die Bezeichnung des 17,5mm-Formats als *Pathé Rural* (siehe Abbildung 7) die ambulante Vorführung als das ‚andere‘ fest, was eine eindeutige ländliche Unternehmeridentität sowie eine Abweichung von der städtischen Norm implizierte. Allerdings waren die Grenzen zwischen ambulanten und ortsfesten Kinobetrieben häufig fließender, als es die Praktiken und Regeln der nationalen Berufsorganisati-

Abbildung 7: Werbehandzettel für *Pathé Rural*-Filme, ca. 1930

C'est un Programme  **Dies ist ein Programm**

PATHE RURAL,

— DIE GARANTIE DES ERFOLGES —

QUALITÄT, QUANTITÄT, SICHERHEIT UND SPARSAMKEIT.

UEBERALL — PATHE RURAL

Renseignements et  Auskunft und Gratis-
démonstration gratuite par Probestellung durch

CINÉMA RURAL D'ALSACE ET DE LORRAINE

1, rue de la Demi Lune **STRASBOURG** Téléphone N° 3.98

SICHERN SIE SICH: PATHE RURAL

Quelle: Bildersammlung Judith Thissen.

15 Paech, Kino zwischen Stadt und Land, 94.

onen nahelegen. Kleinstädtische und ländliche Unternehmer passten sich an die veränderte Nachfrage an, verwendeten eine Reihe unterschiedlicher Formate und verbanden ambulante und (semi-)stationäre Vorführungen. Nichtsdestotrotz entstanden oft Spannungen zwischen den Anbietern, besonders in Zeiten, in denen die Besucherzahlen rückläufig waren.

Vor dem Ersten Weltkrieg gab es nur wenige permanente Kinos außerhalb der größeren Städte, wobei Großbritannien eine Ausnahme darstellt.¹⁶ In den Kleinstädten und Dörfern auf dem Kontinent begann die Errichtung von festen Kinos in größerem Ausmaß erst zu Beginn der 1920er Jahre. Besonders in Frankreich war dieser Boom Teil eines umfassenderen Prozesses der ländlichen Modernisierung, wozu auch die Elektrifizierung, das Pflastern der Straßen und die Errichtung neuer Schulen, Gemeindesäle und weiterer Gebäude und Plätze gehörte. In der Zwischenkriegszeit ließen sich viele Kleinstädte in Frankreich architektonisch runderneuern, um ihr ländliches Image abzuschütteln.¹⁷ Geografie und Demografie waren die entscheidenden Einflüsse für das Aufkommen ortsfester Kinos. Deren Zahl und regionale Verteilung waren sowohl zwischen als auch innerhalb einzelner Länder sehr unterschiedlich, was von Faktoren wie der Religionszugehörigkeit sowie dem Ausmaß der Industrialisierung und Urbanisierung der ländlichen Regionen abhing. In den Niederlanden, wo ProtestantInnen und KatholikInnen meist in unterschiedlichen Wohngebieten lebten und ein je eigenes Milieu ausbildeten, unterschieden sich die kommerziellen Möglichkeiten für Filmanbieter je nach Provinz beträchtlich. In den überwiegend protestantischen Landesteilen wurde die Entwicklung der Filmkultur sowohl bezüglich der Nachfrage als auch des Angebotes gehemmt. Örtliche Behörden neigten dazu, den Kinobesitzern Restriktionen aufzuerlegen, da die offizielle Politik der protestantischen Parteien auf eine Beschränkung des Filmbesuchs abzielte. Viele Protestanten und Protestantinnen mieden das Kino schon aus persönlichen Glaubensgründen, besonders wenn sie streng calvinistischen Gemeinden angehörten.¹⁸ Es ist daher keine Überraschung, dass im protestantischen Norden die Schwelle für den Betrieb eines permanenten Kinos bei etwa 10.000 EinwohnerInnen lag.¹⁹ Im katholischen Süden waren die wirtschaftlichen Bedingungen für die Eröffnung eines ortsfesten Kinos dagegen günstiger, da es dort keinen grundsätzlichen Widerstand gegen das Medium Film gab. Die katholische Kirche bemühte sich lediglich, den Einfluss der bewegten Bilder durch Zensur, Besteuerung und Altersbeschränkungen einzugrenzen. In der Provinz Limburg im Süden (98 Prozent römisch-katholisch) war die Kinodichte die höchste im Land. In etlichen Kleinstädten im Bergbauggebiet gab es mehr als nur ein Kino, was auf ein Niveau des Kinobesuchs verweist, das dem in der Großstadt nahekam.²⁰

16 Stuart Hanson, *From Silent Screen to multi-screen. A history of cinema exhibition in Britain since 1886*, Manchester 2007, 17.

17 Corinne Marache, *Les petites villes, pôle de dynamisme en milieu rural? L'exemple aquitain, milieu XIX^e - début XX^e siècle*, in: *Histoire Urbaine* 15 (2006), 93–114, 108–114.

18 Thissen, *Film Consumers*, 91–93. Zu einer detaillierten Diskussion siehe: Jaap Boter/Clara Pafort-Overduin, *Compartmentalisation and its influences on film distribution and exhibition in The Netherlands, 1934–1936*, in: Michael Ross/Manfred Grauer/Bernd Freisleben (Hg.), *Digital tools in media studies. Analysis and research. An overview*, Bielefeld 2009, 55–68; John Sedgwick/Clara Pafort-Overduin/Jaap Boter, *Explanations for the Restrained Development of the Dutch Cinema Market in the 1930s*, in: *Enterprise and Society* 13/3 (2012), 634–671, 657 f.

19 Thissen, *Film Consumers*, 94–98.

20 Thissen, *Understanding Dutch film culture*, o.S. Mit der Filmkultur im katholischen Milieu der Niederlande beschäftigen sich mehrere Studien. Die wichtigste Forschungsarbeit ist: Thunnis van Oort, *Film en het moderne*

Mit der rapiden Zunahme ortsfester Kinos verloren die reisenden Filmvorführer ihre lukrativen städtischen Märkte, und ihr Geschäft wurde mehr und mehr prekär. Mobile Schau-
buden – manche davon veritable ‚Paläste auf Rädern‘ mit 600 bis 700 Plätzen – wurden unpro-
fitabel, da die Einnahmen an der Kasse die hohen Transportkosten nicht länger deckten.²¹
Die meisten Filmanbieter der ersten Generation, von denen viele aus Schaustellerfamilien
stammten, suchten nach einer anderen Einkommensquelle. Manche von ihnen eröffneten
ortsfeste Kinos.²² Andere bereisten weiterhin die ländlichen Gebiete und zogen mit leicht
transportablen Vorführungseinrichtungen von Saal zu Saal. Als die Konkurrenz durch die
ortsfesten Kinos größer wurde, wurden sie an den Rand des Marktes gedrängt, in die Dörfer
und ländlichen Kleinstädte, wo die Nachfrage zu gering war, um ein permanentes Kino zu
öffnen.²³ In dünn besiedelten Gebieten mit verstreuten Kleinstädten, Dörfern und Weilern
blieb das Wanderkino das lohnendste Format. Tatsächlich erwies sich das Ende der Kinobu-
den für die ländliche Bevölkerung als ein verkappter Segen: Es bedeutete, dass die reisenden
Filmanbieter nicht länger einfach vorbeizogen, sondern sich um ihre Gunst bemühten.

Wie wir aus den drei Fallbeispielen ersehen können, nutzten die Wanderkinos, je nach
der örtlichen Situation, unterschiedliche Arten von Multifunktionssälen. Sie arbeiteten mit
Gasthöfen und Gemeinden sowie mit weltlichen und kirchlichen Vereinen zusammen. Unab-
hängig von den jeweils Beteiligten waren diese Allianzen als wechselseitig vorteilhaft gedacht.
Für Gastwirte und Kneipenbesitzer bedeuteten die Vorführungen zusätzliche Kundschaft
sowie Einnahmen aus der Vermietung ihrer Säle, entweder als Festbeträge oder in Form
von Prozenten der Kasseneinnahmen (oder als eine Kombination aus beidem). Reisende
Filmvorführer nutzten die bestehende Infrastruktur, die ihnen Kosten ersparte und Vor-
feldwerbung ermöglichte. Plakate wurden an entscheidenden Stellen des Dorfes oder der
Stadt sowie an Schaufenstern angeschlagen. Wenn die Vorführer mit örtlichen Vereinen oder
Kirchen zusammenarbeiteten, erhöhte dies das Vertrauen des Publikums in die moralische
Qualität des Filmprogramms und schwächte gegen das Kino gerichtete Vorbehalte unter den
konservativen Kräften der lokalen Bevölkerung. Kirchen, Gemeinden und Vereine nutzten
die Vorführungen typischerweise zum Sammeln von Spenden, um damit weniger lukrative
Freizeitaktivitäten finanzieren zu können. Wenn es auch den geografischen Rahmen des
vorliegenden Beitrags überschreitet, so soll dennoch auf die gut dokumentierte Geschichte
der Filmvorführungen in den Hunderten von Mehrzwecksälen hingewiesen werden, die

leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek (1909–1929), Hilversum
2007.

21 Zur Geschichte der Kirmesvorführungen siehe: Joseph Garncarz, *The Fairground Cinema – A European Insti-
tution*, in: Martin Loiperdinger (Hg.), *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*, Frankfurt a. M./
Basel 2008, 79–90; zu einer genauen Analyse der reisenden Zeltvorführungen: Han Baudet u. a., *Consumenten
en innovaties (II): Een nieuwe benadering van historisch consumentengedrag*, in: *Maandschrift Economie*
August/September 1974, 612–626.

22 Siehe zum Beispiel die gut dokumentierte Karriere von Jean Desmet, der als reisender Filmanbieter im Kirmes-
geschäft begann, dann Besitzer mehrerer regulärer Kinos wurde und schließlich zum Filmverleih wechselte;
vgl. Ivo Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam 2003.

23 Siehe z. B. die ebenfalls gut dokumentierte Geschichte von Weltes Wanderkino: Frank van der Maden, ‚Welte
komt‘. *De geschiedenis van C. Welte’s cinematograph, theater van de levende fotografieën*, Arnhem 1989,
besonders 25–33.

sich im Besitz der Ortsverbände der Abstinenzler- und Arbeiterbewegungen in Schweden befanden – eine Tradition, die heute noch besteht.²⁴

Die 1930er Jahre und die Zeit des Krieges

In den 1930er Jahren wurde die Filmkultur auf dem Land durch die Umstellung auf den Tonfilm enorm stimuliert. Trotz der wirtschaftlichen Depression investierten kleinstädtische Kinobetriebe nicht nur in diese neue Technologie, sondern viele nutzten auch die Gelegenheit, ihre Gebäude zu renovieren und sowohl das innere als auch das äußere Erscheinungsbild den neuesten Trends der Architektur und Gestaltung anzupassen. Modebewusstsein scheint auf dem Land noch mehr als in der Stadt eine Rolle gespielt zu haben, wo solche Komplettrenovierungen eher die Ausnahme waren. Im reisenden Geschäft begegnen uns etliche Neueinsteiger – vermutlich, weil der ersten Generation die Arbeitsbedingungen zu beschwerlich geworden waren. Die Vorhut dieser zweiten Generation verband häufig ortsfeste Kinos mit reisenden Vorführungen, was ihr erlaubte, ein weitaus größeres Publikum zu erreichen. Allmählich wurde Filmbesuch damit für viele BewohnerInnen ländlicher Gebiete zu einer festen Gewohnheit.

Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges befand sich etwa ein Drittel der regulären Kinos in den Niederlanden in Gemeinden mit weniger als 20.000 EinwohnerInnen. In anderen Kleinstädten und Dörfern renovierten Hotelbesitzer ihre Säle und installierten feste Projektoren. An den Wochenenden betrieben sie diese improvisierten Kinos entweder selbst oder vermieteten die Einrichtung an einen reisenden Filmanbieter. Diese neue Generation reisender Kinounternehmer begann von der reinen Reisetätigkeit abzurücken und organisierte ihre Touren zunehmend als feste Runden, indem sie regelmäßig in denselben Einrichtungen auftrat.²⁵ In den 1930er Jahren treffen wir auf kleine Ankündigungen in lokalen Zeitungen, die das Publikum darüber informierten, wann bestimmte Filme gezeigt wurden – eine Praxis, die nach dem Krieg noch üblicher wurde. Auch in Frankreich wuchs in den 1930er Jahren die Zahl der für Filmvorführungen genutzten Säle rapide an. Im ganzen Land wurden neue Gemeindesäle eröffnet, wie die *salle des fêtes* in Saint-Laurent-du-Médoc. In dieses Jahrzehnt fiel auch ein geradezu explosionsartiges Anwachsen der Zahl katholischer Gemeindesäle. Viele dieser neuen Multifunktionsräume dienten vornehmlich der Vorführung von Filmen. Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges gab es ca. 1.500 katholische Kinosäle in Frankreich, die vor allem in der Bretagne und in der Mitte des Landes konzentriert waren.²⁶ In Deutsch-

24 Vgl. Åsa Jernudd/Mats Lundmark, Cinemagoing in Sweden in the 1940s: Civil Society Organizations and the Expansion of Rural Film Exhibition, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 67–86; Åsa Jernudd, Reform and Entertainment. Film Exhibition and Leisure in a Small Town in Sweden at the End of the Nineteenth Century, in: *Film History* 17/1 (2005), 88–105.

25 Thissen, *Film Consumers*, 89 f.; Van Oort, *Coming Up This Weekend*, 151–153.

26 Mélisande Leventopoulos, Catholic Cinephilia in the Countryside: The *Jeunesse Agricole Chrétienne* and the Formation of Rural Audiences in 1950s France, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 165–180, 167; Claude Forest, *Les dernières séances: Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris 1995, 50. Zur dauerhaften Bedeutung der Gemeindesäle für die Filmkultur in der Bretagne siehe: Mireille Le Ruyet, *Petites exploitations en Bretagne – Focus sur les salles de cinéma associatives et leurs bénévoles*, in: Claude Forest/Hélène Valmary (Hg.), *La vie des salles de cinéma* (Théorème, Bd. 22), Paris 2014, 55–66.

land war in den 1930er Jahren die Situation aufgrund der politischen Umstände eine besondere. Im Jahr 1935 befanden sich 32,1 Prozent der Filmtheater in Orten mit weniger als 5.000 EinwohnerInnen – eine augenscheinlich hohe Zahl. Allerdings bedeutete dies, dass nur 2,8 Prozent dieser kleinen Kommunen über ein ortsfestes Kino verfügten.²⁷ Für das NS-Regime stellte diese beschränkte Film-Infrastruktur ein Problem dar, da es den Film (zusammen mit dem Radio) als ein Schlüsselement der Propaganda und der symbolischen Integration in die sogenannte „Volksgemeinschaft“ identifiziert hatte, besonders in ländlichen Gegenden. Hunderte von Filmprojektoren wurden auf LKWs installiert und bedachten das Publikum in den abgelegenen Dörfern. Darüber hinaus wurde ein weites Netzwerk eingerichtet, für das über 22.000 meist private Säle oder bestehende ortsfeste Kinos herangezogen wurden. Diese alle konnten für Filmvorführungen unter Aufsicht der NSDAP genutzt werden – zumeist am Sonntagmorgen, das heißt im Wettbewerb mit dem Gottesdienst. Nach 1945 boten viele dieser Veranstaltungsorte weiterhin Filmvorstellungen an.²⁸

Aus naheliegenden Gründen alarmierten die Expansion des Reisegeschäfts und die zunehmende Zahl der Filmvorführungen in Mehrzwecksälen die Betreiber der festen Kinos. In Frankreich kam es immer wieder zu Protesten gegen den vorgeblich unfairen Wettbewerb besonders durch die wachsende Zahl der nicht-kommerziellen Filmvorführungen durch die katholische Kirche und weltliche Vereine sowie gegen die Beteiligung von Kommunen an Filmvorführungen.²⁹ Als sich in den Niederlanden im Verlauf der 1930er Jahre unter dem kombinierten Druck der wirtschaftlichen Rezession und der zunehmenden Konkurrenz durch Neueinsteiger die Bedingungen für das Geschäft verschlechterten, forderten die Kinobesitzer den *Nederlandse Bioscoopbond* (NBB, den Niederländischen Kinoverband) auf, die Aktivitäten der reisenden Filmanbieter zu beschränken. Die im NBB vertretenen Filmverleiher protestierten dagegen. Im Jahre 1935, im Zusammenhang mit umfassenderen Maßnahmen zur Regulierung des Marktes und zur Beschränkung des Wettbewerbs, fiel die Entscheidung, dass Wanderkinos nur noch an zwei Tagen pro Monat (oder an 24 Tagen pro Jahr) in ein und derselben Kommune Vorführungen organisieren durften. In ein und demselben Gebäude durften nicht mehr als achtzehn Filmvorstellungen stattfinden, was eine ernsthafte Beschränkung der Entwicklung der Wochenendkinos in Hotelsälen darstellte.³⁰

Aufgrund der ideologischen und ökonomischen Komplexität des Themas Filmvorführung während des Zweiten Weltkrieges verdient die Kinokultur im ländlichen Raum während dieser Zeit eine eigene Vergleichsstudie. Doch alles in allem lässt sich sagen, dass in den meisten Ländern, abgesehen von den ersten Monaten des Krieges und dann wieder dem letzten Jahr, die Kontinuität gegenüber der Diskontinuität überwog. Tatsächlich förderten die deutschen Besatzungsbehörden sowohl in Frankreich als auch den Niederlanden die Ausweitung und Professionalisierung von Filmvorführungen auf dem Land. In Frankreich verboten die deutschen Behörden im Jahre 1941 das 17,5mm-Format und schrieben den ca. 3.500 mit der *Pathé Rural* ausgestatteten Einrichtungen die Umstellung auf das 16mm-Format vor. Diese erzwungene Standardisierung förderte die Zirkulation von Kopien sowie die Expansion von

27 Faber, Filmbesuch und Filmbesucher, 29 f.

28 Vgl. Clemens Zimmermann, Landkino im Nationalsozialismus, in: Archiv für Sozialgeschichte 41/1 (2001), 231–243; Paech, Kino zwischen Stadt und Land, 71–97.

29 Forest, Les dernières séances, 53, 73 f.

30 Van Oort, Coming Up This Weekend, 153 f.

Filmvorführungen in kleinen Gemeinden.³¹ In den Niederlanden, wo der NBB zeitweilig seine kartellartige Kontrolle des Marktes verlor, stieg die Zahl der Orte für Filmvorführungen auf dem Land von 1942 bis 1944 stark an. Unter den wachsenden Augen der Filmabteilung der (niederländischen) Kulturkammer erweiterten tatkräftige Kinobetreiber in der Provinz ihre Wirkungskreise und richteten neue Spielstätten ein. Die meisten von diesen neuen Kinosälen gehörten zu Hotel-Restaurants und blieben auch nach der Befreiung in Betrieb.³²

Der Kinoboom in der Nachkriegszeit

Die fünfzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges waren das Goldene Zeitalter des Kinogeschäfts in Kleinstädten und auf dem Land. Das Publikum im Hinterland, besonders die Jugendlichen, hatten einen größeren Anteil an der Filmkultur als je zuvor. Um die wachsende Nachfrage zu befriedigen, wurden neue Filmtheater gebaut, sobald der kriegsbedingte Mangel an Baumaterialien überwunden war. „In kleinen Gemeinden unter 5.000 Einwohnern war die Neubautätigkeit nach dem Krieg so stark, daß jetzt [...] die Zahl der Orte mit Filmtheatern größer ist als vor dem Kriege“, stellte das Filmstatistische Jahrbuch für die Bundesrepublik Deutschland im Jahre 1954 fest.³³ Für die meisten Besitzer bestehender Kinos auf dem Land, soweit diese nicht zerstört oder schwer beschädigt worden waren, ging das Geschäft ab 1945/46 völlig normal weiter – abgesehen von denen, die eng mit dem NS-Regime zusammengearbeitet hatten. Wanderkinos und Kinobetreiber, die reguläre und reisende Vorführungen kombinierten, nahmen ebenfalls wieder ihre Tätigkeit auf. Ohne auf Baugenehmigungen zu warten, richteten die unternehmungslustigeren unter ihnen semi-permanente Kinos in Wirtshaussälen ein, die zuvor nur einmal pro Woche oder völlig unregelmäßig geöffnet gewesen waren. Die meisten dieser in den 1940er und 1950er Jahren auf dem Land eröffneten neuen Spielstätten (einschließlich der regulären Kinos) waren so genannte Halbwochenspieler. Dort gab es durchschnittlich etwa fünf Vorführungen pro Woche, hauptsächlich an den Wochenenden.³⁴

Wenn auch in ganz Europa über boomende Zuschauerzahlen berichtet wurde, so war die geografische Ausweitung der Spielstätten dennoch regional und national sehr unterschiedlich. Zum Beispiel gab es in Westdeutschland in den nördlichen Bundesländern weit weniger Dörfer mit ortsfesten Kinos als im Süden, wobei besonders Bayern alle anderen Bundesländer übertraf.

Wie die unten angegebenen Zahlen zeigen, war die große Mehrheit der auf dem westdeutschen Land während des Nachkriegsbooms eröffneten regulären Kinos in Dörfern und ländlichen Kleinstädten mit 2.000 bis 5.000 EinwohnerInnen beheimatet. Ein Dorf mit weniger als 2.000 EinwohnerInnen hatte kaum ein ausreichendes Publikum, um ein reguläres Kino zu

31 Forest, *Les dernières séances*, 63 f., 79.

32 Karel Dibbets, *Bioscoopketens in Nederland: Economische concentratie en geografische spreiding van een bedrijfstak, 1928–1977*, Magisterarbeit, Universiteit van Amsterdam 1980, 47–49, 53, 84 f. (Tabelle 6.3).

33 Zit. nach: Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 30.

34 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56*, deel 9, Zeist 1959, 25 (Tabellen 3 und 5); Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 32 f.

Tabelle 1: Ortsfeste Filmtheater in Gemeinden bis 5.000 EinwohnerInnen in einzelnen Bundesländern am 31. Dezember 1953

	Gemeinden unter 2.000 EinwohnerInnen			Gemeinden mit 2.000-5.000 EinwohnerInnen			Gesamtzahl in Gemeinden bis 5.000 EinwohnerInnen
	Anzahl	Sitzpl.	Durchschn. Größe	Anzahl	Sitzpl.	Durchschn. Größe	
Schleswig-Holstein	9	2.502	278	40	12.409	310	49
Niedersachsen	41	11.245	274	149	44.992	301	190
Nordrhein-Westfalen	12	3.655	304	182	55.552	305	194
Rheinland-Pfalz	67	17.606	262	119	34.700	292	186
Hessen	71	17.898	252	194	54.904	283	265
Baden-Württemberg	51	12.702	249	204	57.471	282	255
Bayern	131	31.987	244	335	97.588	291	466
Bundesgebiet	382			1.223			1.605

Quelle: Werner Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher im Dorf*, in: Walter Hagemann (Hg.), *Filmstudien*, Bd. III, Emsdetten (Westf.) 1957, 27–44, 31.

betreiben. In den Niederlanden findet sich ein ähnliches Muster.³⁵ Im Gegensatz dazu war es in Frankreich nicht ungewöhnlich, selbst in Kleinstädten mit 1.000 bis 2.000 EinwohnerInnen ein ortsfestes Kino zu finden. Allerdings waren auch diese Filmtheater nicht an sieben Tagen pro Woche geöffnet, sondern nur an drei bis vier Tagen.³⁶

Abhängig von der Entfernung zum nächstgelegenen Dorf oder zur nächsten Kleinstadt mit einem festen Kino waren die kleineren Dörfer auf dem Land Bestandteil des Wirkungskreises eines reisenden Filmanbieters. Ziehen wir noch einmal die Kinostatistik heran, damit wir eine Vorstellung des Umfangs des Wanderkinobetriebes nach dem Zweiten Weltkrieg bekommen: Im Jahre 1953 gab es 335 reisende Filmanbieter in der BRD, die 3.569 Vorführstellen bedienten. Die Hälfte davon agierte im 35mm-Segment des Marktes, die anderen zeigten 16mm-Filme. Darüber hinaus wurden 1.370 Mehrzwecksäle von Betreibern permanenter

35 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56*, deel 9, Zeist 1959, 25 (Tabellen 3 und 5).

36 Siehe zum Beispiel die Auflistungen der Zahl von Kinos in jedem Département in: *Annuaire du Cinema 1950*, Paris 1950, 359–506.

Tabelle 2: Wanderkinos in einzelnen Bundesländern am 31. Dezember 1953

	Anzahl der Wanderkinos	Anzahl der Spielorte	Durchschn. Anzahl Spielorte pro Wanderkino (gerundete Zahlen)
Schleswig-Holstein	23	314	14
Hamburg	9	226	25
Bremen	2	18	9
Niedersachsen	81	1.024	13
Nordrhein-Westfalen	38	542	14
Rheinland-Pfalz	33	316	10
Hessen	11	95	9
Baden-Württemberg	46	380	8
Bayern	92	654	7
Bundesgebiet	335	3.569	11

Quelle: Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 32.

Kinos mit einem wöchentlich wechselnden Programm versorgt. Dies geschah im Rahmen von Vertragskonstruktionen, in denen diese Säle als Zweigstellen des Hauptkinos firmierten, als sogenannte „Mitspielstellen“. Insgesamt zählte man in Westdeutschland fast 5.000 Spielstellen in Mehrzwecksälen, die zum kommerziellen Sektor gehörten und hauptsächlich die ländliche Bevölkerung versorgten.³⁷ Auch hier gab es substantielle Unterschiede zwischen den Bundesländern, wie aus Tabelle 2 hervorgeht.

Ein Vergleich mit den Zahlen in Tabelle 1 legt nahe, dass sich die regionalen Unterschiede bei der Aktivität der Wanderkinos teilweise durch die Tatsache erklären lassen, dass diese in Regionen mit einer geringen Zahl an ortsfesten Filmtheatern aktiver waren. In den fünf nördlichen Bundesländern bedienten die reisenden Filmanbieter mehr als 2.000 Dörfer. Weitere Forschung wäre notwendig, um die hohe Durchschnittszahl von Vorführstellen pro Reisekino in den nördlichen Bundesländern zu erklären. Es könnte sein, dass man die meisten Orte nur einmal alle 14 Tage aufsuchte (statt jede Woche) oder dass dort (z. B. in der Umgebung Hamburgs) große Wanderkinobetriebe aktiv waren, die mit mehreren Trupps agierten, wie dies in den Niederlanden der Fall war (siehe unten). In Baden-Württemberg und Bayern sprechen die Zahlen für ein wöchentliches Muster. Zusammen mit der hohen Zahl der ortsfesten Kinos (Tabelle 1) legt dies nahe, dass das Kino in den katholischen Landgebieten strukturell eher verwurzelt war als in solchen mit überwiegend protestantischer Bevölkerung (wieder ähnlich den Niederlanden). In Frankreich spielten Wanderkinos weiterhin eine entscheidende Rolle bei der Versorgung des ländlichen Publikums mit Filmunterhaltung, trotz der wachsenden

³⁷ Statistik nach: Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 30–33.

Zahl ortsfester Kinos in ländlichen Gegenden. Im Jahr 1947 verzeichnete das *Centre National de la Cinématographie* (CNC) 5.300 Lizenzen für 16mm-Vorführungen – das Standardformat für das Land. Die große Mehrzahl dieser Lizenzen wurde an kommerzielle Anbieter vergeben, einschließlich 2.748 reisender Filmvorführer.³⁸ Da die meisten dieser Anbieter mindestens sechs Spielstätten pro Woche besuchten, ergibt eine vorsichtige Schätzung, dass Wanderkinogeschäfte allein etwa 16.000 Kommunen erreichten (etwa die Hälfte der Gesamtzahl).

Obwohl die Niederlande dichter besiedelt und stärker urbanisiert waren als Frankreich und Deutschland, bildete das Reisegeschäft auch dort einen signifikanten Bestandteil des Marktes und dehnte sich in den späten 1940er Jahren sogar noch erheblich aus. Die anhaltende Zurückhaltung der streng calvinistischen Protestantinnen und Protestanten beim Kinobesuch sowie die strikte Reglementierung von Baumaterial während des ersten Jahrzehnts des Wiederaufbaus hemmten immer noch die Expansion des ortsfesten Kinobetriebs. In den 1950er Jahren waren 16 Wanderkinos auf dem 35mm-Markt aktiv. Zusammen bedienten sie etwa 300 Gemeinden auf wöchentlicher oder gelegentlicher Basis. Eine weitergehende Analyse, welche die NBB-Daten und die nationalen Statistiken über das Ausmaß der Urbanisierung für jede Gemeinde kombiniert, ergibt, dass diese Art der reisenden Filmvorführung ein genuin ländliches Phänomen war. Nach der Definition des *Zentralen Statistikkbüros* (CBS) fielen beinahe 90 Prozent der besuchten Spielstätten unter die Kategorie der Landgemeinde.³⁹

Filmanbieter und Säle: Von der Blütezeit zur Krise

Zu Beginn der 1950er Jahre wurde der holländische Markt für ambulante und semi-permanente Filmvorführungen von einer kleinen Zahl großer regionaler Ketten in Familienbesitz dominiert, die innerhalb scharf abgegrenzter Territorien agierten, um Konkurrenz zu vermeiden. Ihr Wochenend-Geschäft fand in voll ausgerüsteten Wirtshaussälen statt, die über eigene Projektionsräume verfügten (Abbildung 8). Nur für Vorstellungen in kleinen Sälen, die nur einmal die Woche oder zweimal pro Monat stattfanden, war es noch notwendig, den Projektor mitzubringen. Allerdings verfügten in den Niederlanden selbst diese kleineren Spielstätten über feste Leinwände, Klappstühle und Verdunkelungsvorhänge. In den späten 1950er Jahren eröffneten einige ländliche Gemeinden brandneue „Schauburg-Kinos“ (wo Kino und Theater kombiniert wurden) oder Mehrzweck-Dorfsäle und vermieteten diese für den größten Teil der Woche an kommerzielle Filmanbieter. Der Gedanke hinter diesen *public-private partnerships* war, dass ein Kino das Leben im Dorf attraktiver gestalten würde, besonders für die Jugend. Allerdings war dies nicht das einzige Motiv. Es ging auch darum, Einnahmen zu erwirtschaften. Die Vergnügungssteuer fiel örtlich unterschiedlich aus, doch der übliche Satz für Filmvorführungen betrug 35 Prozent der Bruttoeinnahmen. Dieser Prozentsatz wurde Ende der 1950er Jahre beträchtlich gesenkt, als Reaktion auf Klagen seitens der ländlichen Filmanbieter, denen es aufgrund sinkender Zuschauerzahlen sehr schwerfiel,

38 Statistik nach Forest, *Les dernières séances*, 79 f.

39 Van Oort, *Coming Up This Weekend*, 154–156, 163, Fußnote 35. Die zugrunde gelegten Daten finden sich in: Centraal Bureau voor de Statistiek, *Typologie van de Nederlandse gemeenten naar urbanisatiegraad* 31 mei 1960, Zeist 1964. Ländliche Gemeinden (Kategorie A) definierten sich nach dem Anteil der männlichen Arbeitskräfte, die in der Landwirtschaft tätig waren, von 50% in Kategorie A1 bis 20–30% in Kategorie A4.

Abbildung 8: Saal des Hotel-Cafés *De Engel* in Baarle-Nassau, Werbepostkarte aus den 1950er Jahren. Dieses Multifunktionskino war mit flexiblem Mobiliar im Erdgeschoss ausgestattet, so dass es für unterschiedliche Zwecke genutzt werden konnte. Auf dem Bild sind die Tische für ein festliches Essen hergerichtet. Man beachte die Balustrade, die Verdunkelungsvorhänge sowie die Theke im Hintergrund.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

Abbildung 9: *Le Sully*, *Salle des Fêtes* und Gemeindekino, Coutras (Gironde). Das Gebäude wurde im Jahre 1957 eröffnet.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

ihre Geschäfte weiterhin profitabel zu gestalten. Aus demselben Grund wurden auch die meisten Planungen für kommunale „Schauburg-Kinos“ nie realisiert.⁴⁰

Im Frankreich der Nachkriegszeit beschleunigte sich die Modernisierung der ländlichen Regionen aufgrund der vereinten Bemühungen von öffentlicher sowie privater Seite. Ein neuer Bauboom für feste Kinos und Gemeindesäle war eines der Ergebnisse.⁴¹ Wie in den 1930er Jahren übernahmen Gemeinden sowie private Investoren die neuesten Trends der Architektur (Abbildung 9). Anders als in den Niederlanden dominierten unabhängige ‚Ein-Mann-Betriebe‘ weiterhin sämtliche Bereiche der Filmvorführung, einschließlich des Reisegeschäftes. Gelegentlich gehörte allerdings ein örtlicher Wirkungskreis zu einer Kette, die auch reguläre Kinos betrieb. Zum Beispiel baute Jean Usureau, der unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg als reisender Filmanbieter begonnen hatte, in der Gironde und der Dordogne gegen Ende der 1940er Jahre eine kleine Kette regulärer Kleinstadtkinos auf. 1942 hatte er das Reisegeschäft an seinen Sohn und seinen Neffen übergeben. Er hatte vermutlich das Gefühl, für die harte Arbeit unterwegs zu alt zu sein. Das Geschäft der reisenden Filmanbieter in Frankreich stellte in der Tat eine Herausforderung dar. Die meisten von ihnen arbeiteten an sieben Tagen in der Woche, unabhängig von Jahreszeit und Wetter. Ein Reiseweg von über 150 bis 250 Kilometern pro Woche war nicht ungewöhnlich.⁴²

Das Interview, das die Sozialhistorikerin Corinne Marache mit dem pensionierten Filmunternehmer Guy Modon (geb. 1928) führte, gibt einen guten Einblick in die prekären Arbeitsbedingungen dieser ländlichen Veranstalter.⁴³ Modon bereiste in den 1940er und 1950er Jahren die Gironde. Jeden Montag versorgte er sich in Bordeaux mit einer Anzahl neuer Filme, und den Rest der Woche war er unterwegs, anfangs mit dem Fahrrad und später mit dem Motorrad. Er verfügte über einen kleinen Karren, in dem er seine Ausrüstung transportierte, die aus einem Projektor, einer Leinwand, einem Verstärker und Lautsprechern bestand. Modons Tour summierte sich auf bis zu 230 Kilometer in jeder Woche. Sie brachte ihn nach Chamadelle (in ein Café), Saint-Christophe-de-Double (in das Hinterzimmer eines Cafés), nach Saint-Antoine-sur-l'Isle (ein Café), Les Églisottes (anfangs in den Dorfsaal und später ins Café Métreau am Bahnhof), nach Puisseguin (Dorfsaal) und schließlich sonntags in den Dorfsaal von Les Artigues-de-Lussac. Die Größe der Veranstaltungsorte unterschied sich beträchtlich. Das kleinste Dorf seiner Tour war Saint-Antoine-sur-l'Isle mit nur 430 EinwohnerInnen, das größte war Les Églisottes mit beinahe 1.900 EinwohnerInnen. Keines der Dörfer und Kleinstädte, die er besuchte, verfügte über ein permanentes Kino.⁴⁴ Sonntagsvorführungen fanden nachmittags statt, doch jene an den anderen Tagen im Allgemeinen abends, üblicherweise um 21 Uhr, wenn es dunkel war und die Bauern ihre Arbeit beendet hatten. Modons Einsatz dauerte nicht nur lange, er forderte auch viel Improvisation. Bei den meisten Spielstätten handelte es sich um schlichte Säle, denen es an einfachster Einrichtung wie Heizung, Leinwand oder Vorhängen zur Verdunkelung des Raumes fehlte. Jedes Mal musste alles an seinen Platz gebracht werden. Manchmal gab es keine Kammer für den Projektor, so dass er diesen aus Sicherheitsgründen außerhalb aufstellen und durch das

40 Thissen, *Film Consumers*, 90 f., 100.

41 Hélène Tierchant, *Aquitaine. 100 ans de cinema*, Bordeaux 1991, 148 f.

42 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 107–109.

43 Ebd., 106 f. Siehe auch die bemerkenswerte Autobiografie von François Morenas, *Le Cinéma ambulant en Provence*, Lyon 1981.

44 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 106.

offene Fenster projizieren musste. Im Winter musste Modon häufig Holz kaufen, um den Saal beheizen zu können.⁴⁵

Aufgrund der Zerstörungen des Krieges und der Mangelwirtschaft in den ersten Nachkriegsjahren mussten auch die reisenden Filmanbieter in Deutschland unter erschwerten Bedingungen arbeiten.⁴⁶ Gleichzeitig war dies eine Zeit, die viele Möglichkeiten bot, denn viele der festen Kinos waren zerstört, und aufgrund beschädigter Straßen, Brücken und Eisenbahnstrecken hatte das Publikum Schwierigkeiten, die nächstgelegenen Städte zu erreichen. Die technische Qualität der Vorführungen und der Komfort der Säle – knarrende Klappstühle, stickige Luft im Sommer, Eiseskälte im Winter – ließen häufig viel zu wünschen übrig, doch das Publikum hatte dennoch seinen Spaß und erschien üblicherweise in großer Zahl, bis das Fernsehgerät seinen Weg in immer mehr Wohnzimmer fand.⁴⁷ In ihrer Studie über das Kino rund um Osnabrück stellte Paech fest, dass in den 1940er und 1950er Jahren nicht weniger als drei Wanderkinogeschäfte in der Gegend aktiv waren. Eines davon war jenes der schlesischen Bauernfamilie Schipke, die über keinerlei Erfahrung mit Filmvorführungen verfügte, als sie im Jahre 1956 ihr Wanderkinogeschäft begann. Wie ihre Konkurrenten fuhren auch die Schipkes mit ihrer Ausrüstung durch die Gegend. Nur die größten Säle verfügten über fest installierte Leinwände. Also mussten sie beinahe überall jeden Abend alles erst einmal aufbauen – Leinwand, Projektor, Verstärkeranlage –, und dann nach der letzten Vorführung alles wieder einpacken. Zwei Vorführungen waren die Norm: eine um 18 Uhr (für die Jugend) und ein zweiter Film um 20 Uhr. Normalerweise umfassten die Touren maximal sieben Dörfer. Schipkes Wanderkino fuhr jede Woche die folgende Route:

„Freitag und Samstag war Kino bei Wiemeyer in Hellern, Sonntag und Montag spielte man im Wulfskotten in Hasbergen, Dienstag ging es weiter nach Belm, Mittwoch in Natrup-Hagen bei Witte und Donnerstag im Wulfter Turm in Sutthausen. Dann ging die Tour mit neuem Programm wieder von vorne los.“⁴⁸

Man brauchte drei Personen für die Vorführung. Frau Schipke saß an der Kasse, ihr Ehemann riss die Karten ab und wies die Plätze an. Heinz Bruchmann, Autoschlosser von Beruf, verdiente sich etwas Geld hinzu, indem er für die Schipkes als Vorführer arbeitete. Jeden Tag nach der Arbeit fuhr er mit dem Moped zu dem Saal, in welchem das Wanderkino an diesem Tag spielte. Am Wochenende half auch der Rest der Familie Schipke mit.⁴⁹

Über etliche Jahre gelang es solchen kleinen Familiengeschäften, profitabel zu wirtschaften. Sobald es finanziell möglich war, in einen festen Standort zu investieren, eröffneten sie häufig ein ortsfestes Kino, das manchmal mit einer oder mehreren Mitspielstellen in der Umgebung kombiniert wurde. In Adelsheim (Baden-Württemberg) zum Beispiel ließ sich im Jahre 1950 Kurt Bechold mit seiner *Filmbühne* an einem seiner früheren Wanderspielorte nieder. Von dort aus betrieb er Mitspielstellen in Mudau (26 km), Seckach (8 km), Altheim

45 Ebd., 107.

46 Paech, *Kino zwischen Stadt und Land*, 98–101; Dörthe Gruttmann, *Film Culture and the Catholic Milieu in the Münsterland: Billerbeck and Telgte in the 1950s*, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 38–51, 40.

47 Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 34 f.; Paech, *Kino zwischen Stadt und Land*, 101.

48 Paech, *Kino zwischen Stadt und Land*, 101.

49 Ebd.

Abbildung 10: Gasthof *Zur Rose* in Seckach mit seinem Kino, ca. 1955. Man beachte den Fernseher sowie die Jukebox im Gastraum.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

(18 km), Rosenberg (12 km), und später auch in Sennfeld (4 km) sowie Hohenstadt (Bad Wimpfen, 46 km). In Seckach fanden die Vorführungen am Wochenende in Max Gottschlichts Gasthof *Zur Rose* statt, der über einen Saal mit 200 Sitzplätzen verfügte. Auf der Rückseite der Werbepostkarte (Abbildung 10) wurde das Haus mit den Begriffen „Metzgerei, Fremdenzimmer, Rosenlichtspiele“ bezeichnet – eine Kombination von Funktionen, die in ländlichen Dörfern nicht ungewöhnlich war.⁵⁰

In den 1950er Jahren schossen überall in den ländlichen Gebieten der Bundesrepublik die ortsfesten Kinos wie Pilze aus dem Boden. Dieser Boom signalisierte nicht nur das verbreitete Vertrauen auf das Wirtschaftswunder, sondern auch auf die Zukunft des Kinos. Allerdings fielen die Besucherzahlen gegen Ende des Jahrzehnts, wobei das Jahr 1958 den Beginn einer langen Zeit des steilen Niedergangs markierte. Bis Ende der 1960er Jahre hatten sich viele der beinahe brandneuen Kinos auf dem Land in Supermärkte oder Diskotheken verwandelt, und die meisten Reisegeschäfte waren völlig verschwunden, einschließlich Schipkes Wanderkino. Mangels Rentabilität schlossen die „Rosenlichtspiele“ in Seckach bereits im Jahre 1961, wie auch viele andere Mitspielstellen. In den späten 1950er und frühen 1960er Jahren stellen wir einen ähnlichen Abwärtstrend in den Niederlanden und in Frankreich fest, tatsächlich überall

50 Daten aus dem Kinowiki: http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Adelsheim_Ali-Filmtheater sowie http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Seckach_Lichtspiele (28.12.2017).

in Europa, während in Großbritannien der Niedergang bereits einige Jahre früher einsetzte.⁵¹ Viele Kinos in Kleinstädten und Dörfern waren nicht länger profitabel. Der Siegeszug des Fernsehens, wenn auch in ländlichen Haushalten langsamer als in urbanen Milieus, war nur ein Grund für den Rückgang des Kinobesuchs.⁵² Weitere Gründe waren das veränderte Freizeitverhalten (besonders die wachsende Popularität von Diskotheken und Tagesausflügen) sowie die immer höhere Mobilität aufgrund zunehmenden Autobesitzes und verbesserten öffentlichen Nahverkehrs. Besonders die zunehmende Motorisierung stellte für die Betreiber von Dorfkinos einen negativen Nebeneffekt dar, denn die älteren Jugendlichen – die einen bedeutenden Teil des Kernpublikums ausgemacht hatten – zogen es zunehmend vor, in die Stadt zu fahren, wenn sie einen Film sehen wollten, da dort die Kinos die neuesten Filme mit mehr Komfort anboten. Gleichzeitig bedeutete dies, dass in den 1960er und 1970er Jahren Filmtheater in Klein- und Provinzstädten eine größere Chance hatten, trotz des verbreiteten Rückgangs der Zuschauerzahlen zu überleben, da sie Publikum aus nahegelegenen Kommunen anzogen, in denen die Wochenendkinos geschlossen hatten bzw. in denen es so etwas nie gegeben hatte.⁵³

Öffnungszeiten und Besucherfrequenzen

Im Verlaufe des Nachkriegsbooms hatte das ländliche Publikum einen besseren Zugang zum Massenmarkt des Kinos als zuvor, doch Auswahl und Zugang zur Kinounterhaltung blieben begrenzt. Aufgrund der Statistiken des Filmjournals schätzte Werner Faber, dass in der BRD in den frühen 1950er Jahren etwa ein Viertel der Menschen, die in Dörfern mit weniger als 2.000 EinwohnerInnen lebten, „die Möglichkeit zum Filmbesuch im eigenen Ort“ hatte.⁵⁴ In den Niederlanden stellten die ortsfesten Landkinos (einschließlich der Wochenendkinos) nicht mehr als 15 Prozent der Gesamtsitzplätze, während 45 Prozent der Gesamtbevölkerung in Dörfern und Kleinstädten auf dem Land lebten.⁵⁵ Ein beträchtlicher Teil dieses ländlichen Publikums wurde mehr oder weniger regelmäßig von reisenden Filmanbietern versorgt, doch viele DorfbewohnerInnen in Holland mussten nach wie vor in die nächstgelegene Stadt fahren, wenn sie einen Film sehen wollten – genau wie die Menschen, die in Deutschland oder Frankreich in ländlichen Dörfern oder Weilern lebten. Oral History-Interviews sowie Zeitungsberichte zeigen, dass besonders die Jugendlichen auf dem Land bereit waren, zum Zwecke der Unterhaltung recht lange Strecken (10 bis 15 Kilometer) zu Fuß oder per Fahrrad

51 Zu einem europaweiten Überblick über das Muster dieses Niedergangs siehe: Forest, *Les dernières séances*, 191–218.

52 Centraal Bureau voor de statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland 1962–63*, deel 1, Zeist 1964, 22–24. Eine Analyse der Auswirkungen des Fernsehens auf ländliche Haushalte in Deutschland: Christina von Hodenberg, *Square-eyed Farmers and Gloomy Ethnographers: The Advent of Television in the West-German Village*, in: *Journal of Contemporary History* 51/4 (2016), 839–865.

53 Forest, *Les dernières séances*, 210–213; Dibbets, *Bioscoopketens in Nederland*, 86; siehe auch: Matthew Jones, *Far from Swinging London: Memories of Non-Urban Cinemagoing in 1960s Britain*, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 117–129, 122.

54 Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 33.

55 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56*, deel 9, Zeist 1959, 24 (Tabelle 1).

zurückzulegen.⁵⁶ Ab den 1950er Jahren erweiterte sich ihr Aktionsradius durch Mopeds, verbesserten öffentlichen Nahverkehr und schließlich das Auto ganz erheblich.

In allen drei Ländern, sofern es sich um Städte mit 10.000 EinwohnerInnen oder mehr handelte, konnte man im Allgemeinen an jedem Tag der Woche einen Film sehen, und in den Großstädten beinahe zu jeder Tageszeit. Wie wir allerdings gesehen haben, hatten die meisten Landkinos bestenfalls die Hälfte der Woche geöffnet. Aufgrund der Verkürzung der Arbeitswoche gewannen Samstagabendvorführungen im Laufe der 1950er Jahre an Beliebtheit, doch übertrafen sie zu keiner Zeit den Sonntag, welcher der Tag mit dem größten Andrang blieb. Dementsprechend wurde häufig noch eine zusätzliche Matinee am Sonntagnachmittag angeboten. In den katholischen Gebieten Frankreichs und Deutschlands wurden die Sonntagsvorführungen an die Zeiten des Kirchgangs angepasst: Die erste Vorstellung vor der Vesper, die zweite danach.⁵⁷ In den größeren Dörfern weiteten viele semi-permanente Kinos ihre Programme auf Montagabend aus oder boten eine Zusatzvorführung an jeweils dem Nachmittag der Woche, an dem in Frankreich die Grundschule geschlossen hatte. Alles in allem hatte das Publikum zumindest eine gewisse Auswahl, wenn es um die Zeit des Kinobesuchs ging. Im Falle der Reisekinos aber fanden die Vorführungen immer nur an einem bestimmten Abend der Woche statt. Wie Faber feststellt:

„Die Dorfbewohner müssen also diesen einen Wochentag zum Filmbesuch benutzen, wenn sie einen gewissen Film nicht gern versäumen möchten. Sind sie an diesen Abend verhindert, was ja vor allem bei Bauernfamilien mit dem ausdehnten Arbeitstag leicht vorkommt, so besteht erst nach einer Woche wieder die Möglichkeit, einen Film zu sehen.“⁵⁸

Die Jahreszeit war ein weiterer entscheidender Faktor für die Kinokultur auf dem Land. Filmvorführungen zogen zwischen März und Ende September weniger Publikum an, wobei die Besucherzahlen in der Erntezeit anscheinend deutlich niedriger waren.⁵⁹ Allerdings lassen sich derartige Schwankungen nicht allein durch das Verhalten der sozialen Gruppe der Bauern und ihrer Hilfskräfte erklären. In den Niederlanden gingen (1955/56) 74 Prozent der Bauern und ihrer Hilfskräfte niemals ins Kino, wie aus einer landesweiten Befragung zum Freizeitverhalten durch das Zentrale Statistikbüro hervorging.⁶⁰ Dies war offensichtlich nicht nur eine Frage der Zeit und des Angebotes, sondern auch eine Frage der Mentalität und Vorlieben. Die sehr detaillierte Umfrage zeigt, dass die Bauern keineswegs allen modernen Medien gegenüber negativ eingestellt waren. Tatsächlich hörten sie regelmäßiger Radio als andere Holländer. Das mangelnde Interesse am Film beschränkte sich nicht auf die Bauern und ihre Hilfskräfte in Holland, wenn es auch dort besonders gering war.⁶¹ Auch

56 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 114; Jones, *Far from Swinging London*, 120 f.; Judith Thissen/André Van der Velden, *Op zoek naar de tweede helix: Over het milieubegrip en de ontrafeling van het DNA van de Nederlandse filmcultuur*, in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 21/1 (2018), 19–38.

57 Leventopoulos, *Catholic Cinephilia*, 167; Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 35.

58 Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 33.

59 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 114 f.; Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 34.

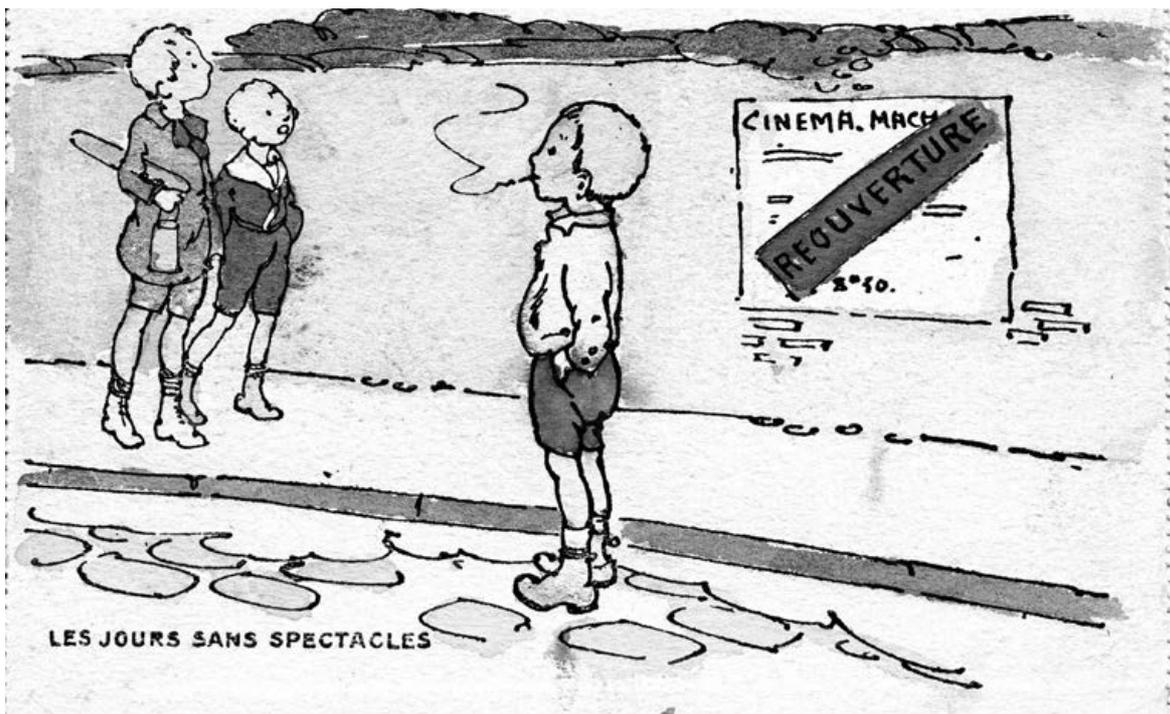
60 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56, deel 9*, Zeist 1959, 32.

61 Hier könnte die Tatsache eine Rolle spielen, dass Protestanten unter Bauern und ihren Hilfskräften überrepräsentiert waren, doch würde dies weitere Nachforschungen erfordern.

Faber stellt fest, dass „ein großer Teil der Bauern und Landwirte dem Film uninteressiert gegenübersteht.“⁶² Und manche der von Marache Befragten gaben zu, dass ihnen in ihrer Jugend *foires* und Bälle eher zugesagt hätten als das Kino. Sie waren durchaus von Filmen fasziniert, doch sie wollten lieber tanzen und lachen als stillsitzen und den Mund halten. Wie Marache erklärt, bevorzugte die ländliche Jugend eindeutig „eher kinetische“ Arten der Freizeitgestaltung sowie die spielerische soziale Interaktion mit anderen Jugendlichen. Dies galt besonders für diejenigen, die auf Bauernhöfen lebten und arbeiteten und häufig recht isoliert vom dörflichen bzw. kleinstädtischen Leben waren.⁶³

Anstatt die jahreszeitliche Fluktuation in erster Linie dem Rhythmus der Landwirtschaft zuzuschreiben, ist es wahrscheinlicher, dass das Absinken der Besucherzahlen in den Sommermonaten hauptsächlich an der Konkurrenz durch andere, im Freien stattfindende Attraktionen lag, von der Kirmes und Volkfesten bis zu Sportveranstaltungen und kurzen Urlauben. Im Winter, wenn es weniger Veranstaltungen im Freien gab und die Landarbeit langsamer von statten ging, hatten die Menschen eher Zeit, ins Kino zu gehen. Die Filmanbieter passten sich an diese Fluktuation der Nachfrage an, indem sie mehr Vorführungen im Spätherbst und Winter anboten.⁶⁴ Besonders vor dem Zweiten Weltkrieg war es nicht ungewöhnlich, dass ortsfeste Kinos in den Sommermonaten geschlossen hatten. Während der Winter die Hauptsaison darstellte, hatte er auch seine eigenen Probleme, denn schlechte Wetterbedingungen

Abbildung 11: *Les jours sans spectacles*, handkolorierte französische Postkarte, o.D.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

62 Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 38.

63 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 115.

64 Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 34; Gruttmann, *Film Culture*, 45; Marache, *Cinema and Everyday Life*, 114.

zwangen die reisenden Filmvorführer manchmal, die Vorstellung komplett abzusagen, weil die Straßen zu schlecht waren, um sie mit ihrer schweren Ausrüstung zu befahren, oder weil es einfach in dem Saal zu kalt war.

Filmangebot und Publikumsgeschmack

Das Publikum, das in der Großstadt und den größeren Provinzstädten lebte, verfügte über ein breites Angebot an Filmen. In den ländlichen Kleinstädten und Dörfern standen bestenfalls zwei Spielfilme pro Woche auf dem Programm. Leider gibt es nur sehr wenige Informationen über das Filmangebot auf dem Land. Die Digitalisierung von Lokal- und Regionalzeitungen könnte neue Möglichkeiten für die Mikroforschung zur Kinokultur auf dem Land bieten. Das Problem liegt allerdings darin, dass die meisten Wander- und Wochenendkinos nur selten auf Zeitungen zurückgriffen, um ihre Programme bekanntzugeben. Die wenigen vorhandenen Studien sowie die Branchenquellen weisen darauf hin, dass bis zu den 1970er Jahren neue Filme das Land nur langsam erreichten. Dafür gibt es einen einfachen Grund: Die Mietgebühren für die neuesten Filme – sowohl national als auch international – waren für die meisten Kinobetreiber auf dem Land zu hoch. Der relativ geringe Umfang ihres potentiellen Publikums sowie die bescheidenen Budgets beschränkten ihre Verhandlungsmacht gegenüber den Verleihern erheblich – außer bei den großen regionalen Ketten.⁶⁵ Selbst Wochenschauen waren häufig nicht aktuell. Heinz Bruchmann, der Filmvorführer von Schipkes Wanderkino, erklärte: „Allerdings spielten wir die Wochenschau in der 4. oder 5. Woche, die aktuelle 1. Woche kostete nämlich über 100 Mark, das war zu teuer. Aber auch für die 4. oder 5. Woche mußten wir noch 35 Mark bezahlen.“⁶⁶

Corinne Marache beschäftigte sich mit dem Filmangebot in Coutras (ca. 5.500 EinwohnerInnen) in der ländlichen Gironde im Jahre 1948. Ihre Analyse des Programms gibt einen gewissen Einblick in die Auswahl, die dem Kleinstadtpublikum in Frankreich zur Verfügung stand, wenn es in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg ins Kino gehen wollte. Bei der überwiegenden Mehrheit der gezeigten Filme handelte es sich um französische Produktionen (65,5 Prozent), dann kamen amerikanische Filme (25 Prozent), gefolgt von britischen (6 Prozent) und italienischen Produktionen (3,5 Prozent). Nur drei Filme (von 86) waren weniger als ein Jahr alt. Weitere zehn Titel waren zwischen einem und zwei Jahren alt. Mit Ausnahme eines italienischen Films waren sämtliche aktuellen Filme französische Produktionen. Insgesamt stammte mehr als die Hälfte entweder aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs (22 Prozent) oder den 1930er Jahren (30 Prozent). Nach Marache sahen ihre Zeitzeugen die Tatsache, dass sie meistens alte Filme zu sehen bekamen, nicht als ein großes Problem an. Sie akzeptierten es als eine Selbstverständlichkeit, dass die neuen Filme zuerst in den großen Städten gezeigt wurden und erst viel später auf dem Land.⁶⁷ Aufgrund ihrer Forschung zu Filmprogrammen im ländlichen Schweden argumentieren allerdings Åsa Jernudd und Mats Lundmark überzeugend, dass es dem ländlichen Publikum wichtig war, dass die nationa-

65 In den Niederlanden verfügte z. B. die *Miedema*-Kette über ausreichend Kapital, um ihrem ländlichen Publikum auch neue Filme zeigen zu können; vgl. Van Oort, *Coming Up This Weekend*, 159.

66 Paech, *Kino zwischen Stadt und Land*, 101.

67 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 111 f.

len Filme aktuell waren, damit sie der Berichterstattung der Zeitungen, Filmmagazine und anderer Massenmedien entsprachen.⁶⁸ Es gibt wenig Grund anzunehmen, dass das ländliche Publikum in anderen Ländern nicht ebenfalls auf dem Laufenden sein wollte.⁶⁹

Es ist schwierig festzustellen, in welchem Ausmaß die Programme der Landkinos dem Geschmack ihres Publikums entsprachen, das keine andere Wahl hatte, als sich den Film anzusehen, der auf dem Programm stand, oder wegzubleiben. Meines Wissens gibt es nur wenige historische Kinodaten, die einen Einblick in regionale Unterschiede bei der Bevorzugung von Genres bieten.⁷⁰ Zum Beispiel unterscheiden sich in Frankreich in den 1950er Jahren die Kassenzahlen nur zwischen Paris und dem Rest des Landes. Auch wenn die entsprechenden Zahlen als Hinweis auf größere Geschmacksunterschiede zwischen dem städtischen Publikum und dem in den ländlichen Regionen gelesen werden können,⁷¹ sind sie doch zu ungenau, um tatsächlichen Einblick in die bevorzugten Filme ländlicher KinogängerInnen zu gewähren. Die landesweite Umfrage des niederländischen *Zentralen Statistiekbüros* (CBS) aus dem Jahre 1955 stellt insoweit eine Ausnahme dar, als sie die Befragten systematisch nach ihrem Wohnumfeld klassifiziert und zwischen Großstädten, mittelgroßen Städten, Kleinstädten und dem Land (*platteland*) differenziert. Das CBS kam zu dem Schluss, dass sich der Filmgeschmack des städtischen bzw. ländlichen Publikums nur unwesentlich unterschied. In Dörfern und ländlichen Kleinstädten lag bei den Frauen die Vorliebe für sentimentale Filme und Musicals geringfügig über dem landesweiten Durchschnitt, und im Ganzen gesehen waren Kriminal- und Horrorfilme beim ländlichen Publikum nicht ganz so beliebt wie in den Städten. Eine Filmkategorie ragte heraus: religiöse Filme. In den Großstädten wurden derartige Filme nicht sehr geschätzt, während sie bei dem Publikum auf dem Land weit überdurchschnittlich beliebt waren.⁷² Diese ländliche Vorliebe für religiöse Filme ist nicht überraschend, wenn man sich bewusst macht, dass die ländlichsten Regionen in den Niederlanden überwiegend protestantisch waren. Was die herausragende Stellung religiöser Filme in der Statistik sehr gut erklären könnte, ist die Tatsache, dass in den Monaten der Umfrage der große Blockbuster *Martin Luther* (1953), eine deutsch-amerikanische Koproduktion, gerade erst in den Niederlanden angelaufen war und in der konservativen protestantischen Presse sehr gute Kritiken bekommen hatte.

Das Beispiel dieses Luther-Films zeigt, wie schwierig es ist, Schlussfolgerungen bezüglich geschmacklicher Unterschiede aufgrund relativ kleiner Umfragen zu ziehen, egal wie solide sie sind. Serielle Analysen lokaler Programme über längere Zeiträume könnten sich da als hilfreicher erweisen. Andererseits verpflichteten über weite Strecken des 20. Jahrhunderts Blockbuchungen die Kinobetreiber dazu, mehrere Filme eines Studios im Paket abzunehmen, was die Möglichkeit, die Programme an lokale Präferenzen anzupassen, ernsthaft beein-

68 Jernudd/Lundmark, *Cinemasgoing in Sweden in the 1940s*, 80.

69 Siehe auch: Leventopoulos, *Catholic Cinephilia*, 172; Jones, *Far from Swinging London*, 125.

70 Es besteht auch ein inhärentes Klassifizierungsproblem, denn ein Film lässt sich nur selten ausschließlich einem Genre zuordnen. Darüber hinaus kann es sein, dass ein Film, der für den einen zu einem bestimmten Genre gehört, für andere Forscher oder ZuschauerInnen eindeutig zu einem anderen gehört.

71 Vgl. z. B. Laurent Creton/Kira Kitsopaniidou, *Le genre 'opérette' et la production française en Cinémascope des années 1950: Le cas du film Le Chanteur de Mexico* (Richard Pottier, 1956), in: Sébastien Layerle/Raphaëlle Moine (Hg.), *Voyez comme on chante! Film musicaux et cinéphilies populaires en France (1945–1958)* (Théorème, Bd. 20), Paris 2014, 43–56.

72 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56, deel 9*, Zeist 1959, 33, 37 (Tabelle 17).

trächtigte. Für Filmvorführer, die mit dem 16mm-Format arbeiteten, war die Auswahl noch weiter beschränkt, denn nur ein kleiner Teil der 35mm-Veröffentlichungen erschien auch im kleinen Format. Die Landkinos bemühten sich üblicherweise, religiöse Gebräuche und Glaubensinhalte ins Kalkül zu ziehen. Auch in der Nachkriegszeit bestimmte die religiöse Orientierung weiterhin die ländliche Filmkultur beträchtlich. Die Kinobetreiber konnten es sich häufig schlichtweg nicht leisten, sich von einem Teil ihres potentiellen Publikums zu entfremden. Besonders in katholischen Gebieten mag der starke Zugriff des Klerus auf das soziale Leben manche Kinobesitzer frustriert haben. Doch die meisten passten ihre Vorführ- und Programmpraktiken an, um offenen Konflikte mit örtlichen Würdenträgern und Gemeindebehörden zu vermeiden.⁷³

Gleichzeitig bestand ein Teil der Attraktivität des Kinos darin, dass der Film dem Land Eindrücke von der Großstadt und von weit entfernten Orten vermittelte. Ländliche Behörden unterstützten häufig kommerzielle Filmvorführungen, um die Lebensqualität zu erhöhen, wobei sie darauf hofften, dass das Kino dabei helfen würde, den Exodus in die Städte zu stoppen. Allerdings brachten paradoxerweise gerade diese Filme den Reiz der Großstadt dem Land in nie dagewesener Weise nahe. Zum Beispiel zeigten viele französische Filme Paris als einen höchst attraktiven Wohnort. Es ist daher keine Überraschung, dass traditionelle Kräfte – Eltern, Geistliche und ländliche Jugendorganisationen – die Popularität des Films als eine potentielle Bedrohung der bäuerlichen Lebensweise und des Weiterbestehens der ländlichen Gesellschaft ansahen. Bereits Mitte der 1940er Jahre verurteilte die *Jeunesse Agricole Chrétienne* (Katholische Landjugendbewegung) wiederholt das *cinéma citadin* (das städtische Kino), weil dessen Filme das Stadtleben idealisierten und die bäuerliche Welt fälschlicherweise als rückständig und traditionell darstellten.⁷⁴ Sie sah einen Zusammenhang zwischen dem französischen Mainstreamkino und dem Verlangen der ländlichen Jugend, ihre Heimat zu verlassen, um eine ‚bessere‘ Zukunft zu suchen. Ganz ähnlich wurden auch in den Niederlanden Hollywoodfilme häufig dafür verurteilt, unrealistische Vorstellungen von sozialer Aufwärtsmobilität und der Massenkonsumgesellschaft zu vermitteln. Insgesamt mag es sehr wohl sein, dass manch einer aus dem ländlichen Publikum die Filme mit sehr gemischten Gefühlen genoss, zwar seine Freude an der Unterhaltung durch den Film hatte, aber dessen Unterstützung der urbanen Lebensweise und des modernen Luxus verabscheute.

Schluss

Wie Karina Aveyard bemerkte, bestimmte die Vorstellung einer starken Stadt-Land-Dichotomie den akademischen, brancheninternen und öffentlichen Diskurs über die ländliche Filmkultur, wobei letztere üblicherweise als rückständig und von aktuellen Trends abgekoppelt dargestellt wird.⁷⁵ Ich habe den vorliegenden Beitrag mit einer kurzen Diskussion der städtischen Wurzeln des Kinos eröffnet, weil diese Genealogie bis heute das Image des Mediums

73 Dörthe Gruttmanns Forschungsarbeit zu Telgte und Billerbeck ist dafür ein gutes Beispiel, vgl. Dies., *Film Culture*. Siehe auch: Van Oort, *Film en het moderne leven*; sowie Mélisande Leventopoulos, *Les Catholiques et le cinéma: La construction d'un regard critique (France, 1895–1958)*, Rennes 2014.

74 Leventopoulos, *Catholic Cinephilia*, 169.

75 Karina Aveyard, *Lure of the Big Screen: Cinema in Rural Australia and the United Kingdom*, Bristol 2015, 3.

bestimmt. Wir können diese starke Verbindung zwischen Stadt und Kino nicht ignorieren. Die Geschichte des ländlichen Publikums verdient allerdings ihre eigene Art der Darstellung. Nicht lange nach den ersten Filmvorführungen vor städtischem Publikum brachten reisende Anbieter das Kino auch auf das Land. In späteren Jahrzehnten wurde der Film zu einem dauerhaften Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens in Kleinstädten und Dörfern, wenn auch nur selten zur Alltagsroutine, und üblicherweise wurde er in ältere Praktiken des sozialen Zusammenlebens integriert. Anstatt die lokalen Unterschiede in den Vordergrund zu stellen, was John Caughie die „Besonderheit des Ortes“ (*particularity of place*) nennt,⁷⁶ konzentrierte ich mich auf die transnationalen Ähnlichkeiten zwischen Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, um die Meta-Strukturen und entscheidenden Dynamiken der ländlichen Kinokultur in Westeuropa zu definieren. Innerhalb dieser Konturen können wir damit anfangen, die lokale Praktiken und Präferenzen genauer zu betrachten.

76 John Caughie, Small-Town Cinema in Scotland: The Particularity of Place, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 23–37, 34–36.