



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Filme unter Sternen:
Freilichtkino als hybrides Dispositiv

Verfasserin

Anna Katholnig

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei meiner Mutter Iris für ihre Geduld und die Hilfe bei den Korrekturen bedanken.

Herzlich danken möchte ich auch meinem Vater Kilian, Niki, Elke, Anna, Teresa, Seppi, Stefan und Judith für ihre Unterstützung und motivierenden Worte.

Besonderer Dank gilt auch meinem Betreuer Prof. Dr. Ulrich Meurer, der mir durch seine Ideen und Anregungen wichtige Impulse für meine Arbeit geben konnte.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Der Weg zum Freiluftkino	9
2.1. Frühe Filmgeschichte und frühes Kino	9
2.1.1. Hauptintentionen der Filmpioniere	9
2.1.2. Technische Errungenschaften	10
2.1.3. Apparaturen zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert	11
2.1.4. Geburtsstunde des Films?	13
2.1.5. Von der Technikgeschichte zur Produktionsgeschichte	13
2.1.6. Film als Attraktion	14
2.1.7. Vom Varieté zum Wanderkino	17
<i>Exkurs: Entwicklung in der USA – Frühes Kino in Amerika</i>	21
2.2. Wanderkinos	21
2.2.1. Transport und Betrieb	23
2.2.2. Festkultur	23
2.2.3. Wanderkinobesitzer	24
2.2.4. Umrüstung mobiler Varietés zu Wanderkinos	25
2.2.5. Programmgestaltung und Bewerbung von Wanderkinos	27
2.2.6. Zeltkinematographen	31
2.3. Freiluftkinos	33
<i>Exkurs: Autokinos</i>	39
3. Freiluftkinos in Wien	42
3.1. Open-Air-Kinos im heutigen Wien	42
3.1.1. Locations	45
3.1.2. Programmschwerpunkte	46
3.1.3. Rahmenprogramm	47
3.2. Kino unter Sternen	48
3.2.1. Location	49
3.2.2. Programmschwerpunkte	51
3.2.3. Rahmenprogramm	54
3.3. Volxkino	59
3.3.1. Location	60
3.3.2. Programmschwerpunkte	63
3.3.3. Rahmenprogramm	66

4. Kino als hybrides Medium	68
4.1. Kinematographisches Dispositiv	71
4.1.1 Dem Kino eigene Präsentationsformen	74
4.1.2. Rezeptionsformen	78
4.2. Public-Viewing-Dispositiv	82
4.2.1. Präsentationsformen	84
4.2.2. Rezeptionsformen	88
4.3. „Public Kino“: Open-Air-Kinos als hybrides Dispositiv	92
4.4. <i>Resümee</i> : Freiluftkinos – Rückbesinnung auf das frühe Kino?	103
 Literaturverzeichnis	 107
Abstract	113
Lebenslauf	115

1. Einleitung

Das Kino ist ein Medium, welches sich fortwährend mit seiner kulturellen und urbanen Umgebung mitentwickelt.

Untersuchungsgegenstand meiner Diplomarbeit ist die Auseinandersetzung mit ebendieser wechselseitigen Beschaffenheit des Mediums. Im Besonderen wird die hybride Beschaffenheit der Freiluftkinos und deren spezielle Art des (Kino-)Erlebnisses im Zentrum stehen.

Jedes Medium weist eine dispositive Ordnung auf und ist immer auch ein Resultat des Rückgriffes auf bereits bekannte Medien und Institutionen bzw. orientiert sich an diesen. Auch die aktuellen Open-Air-Kinoveranstaltungen, die in Wien nun schon seit einigen Jahren ein Revival feiern, bedienen sich zum Teil anderer medialer Dispositive und stellen mit dieser heterogenen Beschaffenheit eine besondere Mischform dar.

Im Zentrum der Arbeit steht die Analyse der Eigenheiten von Freiluftkinoveranstaltungen sowie von deren Präsentations- und Rezeptionsbedingungen. Im Zuge der Untersuchung sollen die wechselseitigen Beziehungen zu anderen Medien herausgearbeitet und sichtbar gemacht werden.

Da am Ende der Untersuchung Parallelen zwischen den gegenwärtigen Freiluftkinos in Wien und den Charakteristiken der frühzeitlichen Filmpräsentationen aufgezeigt werden, beginnt die Arbeit mit einem Überblick über die Entstehungsgeschichte und die Frühphase des Mediums. Der Fokus wird hierbei auf die technischen Entwicklungen, die Eigenheiten der frühen Vorführpraktiken, auf deren besonderen Attraktionscharakter und auf das soziale Erlebnis in der Gruppe gelegt.

Ebenfalls stehen die ersten Praktiken der Freiluftkinopräsentationen sowie die ambulanten Kintypen – die mobilen Varietés und Wanderkinos – im Zentrum.

Das zweite Kapitel versammelt somit die historischen Entwicklungen und Besonderheiten der Film- und Kinogeschichte, um am Ende des vierten Kapitels einen Zusammenhang mit der gegenwärtigen Wiener Freiluftkinoszene herstellen zu können.

Die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehenden Freiluftkinos werden im dritten Kapitel anhand eines ausführlicheren Analyseabschnitts behandelt.

Das dritte Kapitel liefert einen groben Überblick über die aktuelle Freiluftkinoszene in Wien. Hier hat sich seit einigen Jahren während der Sommermonate ein breites Angebot an

Freiluftkinos etabliert. An den unterschiedlichsten Orten wird, meist unterstützt durch Begleitprogramme, ein breitgefächertes Filmprogramm geboten.

Um die Eigenheiten dieses Kintotyps herausarbeiten zu können, werden zwei Freiluftkinos – das Kino unter Sternen und das Volxkino – genauer betrachtet. Der Fokus wird hierbei auf die spezielle Lage der Austragungsorte und die jeweiligen technischen Darstellungsweisen, den strukturellen Aufbau der Programmschwerpunkte und den Ablauf des Rahmenprogramms gelegt.

Das zuvor gesammelte Material und die bisherigen Ergebnisse sollen im vierten Kapitel schließlich als Fundament für die zentrale Forschungsfrage dienen: Welche dispositiven Aspekte beinhalten das Phänomen der Freiluftkinos? – und der These nachgehen, ob das Freiluftkino (unter Berücksichtigung der historischen Aspekte) auch eine Rückbesinnung auf das „frühe Kino“ ist.

Um die Forschungsfrage beantworten zu können, stehen am Beginn des vierten Kapitels zwei theoretische Abschnitte: Zuerst werden die kinematographischen Anordnungen im geschlossenen Kinosaal und deren spezielle Präsentations- und Rezeptionsbedingungen behandelt. Danach folgt die Analyse von sogenannten Public-Viewing-Veranstaltungen, einer weiteren medialen Präsentationsform. Diese werden ebenfalls auf ihre dispositiven Aspekte sowie auf ihre Präsentations- und Rezeptionsbedingungen hin untersucht.

Der Abschnitt „*Public* Kino“ konzentriert sich wieder auf die spezielle Form des (Kino-)Erlebnisses während Open-Air-Kinoveranstaltungen und deren hybride Beschaffenheit.

Die Filmvorführung fungiert hier als wichtiger, jedoch nicht einziger Bestandteil des Gesamtereignisses. Denn im Zuge von Freiluftkinopräsentationen treten sowohl Anteile des Public-Viewing-Dispositivs – im Besonderen dessen Eventcharakter – als auch Elemente des kinematographischen Dispositivs auf.

In diesem Abschnitt wird ebenfalls behandelt, in welchem Verhältnis typische Anteile des cineastischen Erlebnisses und solche des Public Viewings während Freiluftkinopräsentationen auftreten und durch welche charakteristischen Eigenheiten (welche in den Unterkapiteln 4.1. und 4.2. herausarbeiten werden) sie in Erscheinung treten.

Um den Kreis der Untersuchung zu schließen und wieder den Bezug zum zweiten Kapitel herzustellen, wird abschließend die Theorie überprüft, ob die derzeitigen Wiener Open-Air-Kinos und die ihnen eigene Art des Kinoerlebnisses eine Form der Rückbesinnung auf das frühe Kino sind?

2. Der Weg zum Freiluftkino

2.1. Frühe Filmgeschichte und frühes Kino

Die frühe Filmgeschichte fällt in eine Zeit, in der eine Vielzahl neuer Erfindungen und technischer Errungenschaften zusammentrafen. Die Entdeckung der Fotografie, deren Apparaturen und chemische Stoffe bildeten die Grundlage für die Entwicklung des Mediums Film. Es ist ein weit verbreiteter Irrglaube, dass die Erfinder, Techniker und Wissenschaftler jener Zeit künstlerische Intentionen hatten. Zu Beginn galt das Interesse wissenschaftlicher Versuche primär der Herstellung neuartiger Maschinen und nicht der Erschaffung einer neuen künstlerischen Ausdrucksweise.¹ Das Interesse an Bewegungsabläufen war einer der ersten Antriebsgründe, die ursprüngliche Fotografie (Momentaufnahme) weiterzuentwickeln. Mit den Bewegungsfotografien (Eadweard Muybridge) entstand die Faszination an der Illusion des bewegten Bildes, sie war die Grundvoraussetzung für die ständige Weiterentwicklung der bestehenden Gerätschaften und deren Optimierung.

Die Projektionstechnik verbesserte sich mit der sich steigenden Popularität der *Laterna magica*. Ab dem 19. Jahrhundert war der Nebelapparat auf Jahrmärkten bereits zum Massenmedium aufgestiegen. Mit Hilfe einer Lichtquelle wurden die Bilder auf eine Projektionsfläche projiziert. Zu Beginn wurden die Bilder noch auf Glas gemalt oder gedruckt, später wurden fast ausschließlich kolorierte Fotografien verwendet. Meist diente eine Leinwand als Projektionsfläche. Um den illusorischen und geisterhaften Charakter zu erhöhen, wurde aber auch Bühnennebel eingesetzt.

Ein alleiniger Schöpfer des Mediums Films ist nicht auszumachen. Fakt ist, dass Ende des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl bedeutender Persönlichkeiten ihren Beitrag an der technischen Entwicklung geleistet hatte.

2.1.1. Hauptintentionen der Filmpioniere

Den Pionieren der frühen Filmgeschichte lag der Faktor der Unterhaltung fern. An Filmen mit fiktionaler Dramaturgie und an Film als Spektakel war zu Beginn noch nicht zu denken. Durch die lang andauernde Entwicklungsgeschichte wird dieser Schluss nur bestätigt. Die technischen Voraussetzungen für den Film wären schon Jahrzehnte früher vorhanden

¹ Vgl. Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films. Band 1 1895–1928*, Berlin 1975, S. 13.

gewesen. Doch die Wissenschaftler, Techniker und Erfinder waren um 1900 an ganz anderen Verwendungsmöglichkeiten interessiert. Die Hauptintention lag vor allem darin, die Verbindung von Bild und Ton herstellen zu können – also zuvor aufgenommene Sprache und Geräusche mit Bildern zu kombinieren.² Ebenso lag eine große Faszination darin, Ereignisse optisch beschleunigen zu können und Einzelbilder in einen kontinuierlichen Bewegungsablauf zu setzen. So war es möglich, das Wachstum einer Pflanze oder auch eines Menschen in Schnelldurchlauf darzustellen. Das Objekt oder Subjekt musste nur in zeitlichen Abständen an derselben Stelle fotografiert werden. Dieses Verfahren ermöglichte es auch, Handlungen rückwärts abzuspielen – so „fliegt“ der fallende Reiter wie durch Geisterhand wieder auf sein Pferd zurück oder der Zigarettenrauch verschwindet ganz unerwartet, anstatt aus dem Mund des Rauchers hinauszuströmen, wieder im Inneren des Mundes.³

2.1.2. Technische Errungenschaften

Zwei bereits bestehende technische Errungenschaften dieser Zeit waren die Fotokamera und das Zelluloid. Gemeinsam mit der immer besser werdenden Projektionstechnik bildeten sie den Ausgangspunkt der frühen Filmgeschichte.

1893 stellte Thomas Alva Edison gemeinsam mit seinem Mitarbeiter William Kennedy Laurie Dickson das *Kinetoskop* vor. Durch einen Elektromotor wurden bei diesem ersten Filmbetrachter beidseitig perforierte Zelluloidstreifen in Bewegung gesetzt. Die Filme wurden mittels eines Kinetographen aufgenommen, der von Dickson entwickelt worden war. Beim Kinetoskop handelte es sich um eine Art Guckkasten, in dem der abgespielte Film (auch die „lebenden Fotografien“ genannt) nur von einer Person betrachtet werden konnte.⁴ Ab dem Jahr 1893 wurden die damals noch sehr kurzen Filme wie z. B. *The Barber Shop* oder *Blacksmith Scene*, beide von William K. L. Dickson, im Kinetoskop gezeigt. Diese technischen Neuheiten boten der Bevölkerung eine willkommene Ablenkung zum tristen Arbeitstag und der ständig wachsenden Industrialisierung.

² Vgl. Thomas Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002, S. 23.

³ Vgl. M. Petzold: Der Kinematograph, in: *Laterna Magica. Vierteljahrschrift für alle Zweige der Projektionskunst*, XIII. Bd., Heft 1, Nr. 49, Januar 1897, S. 7, in: Frühe Filmtechnik. URL: <http://www.fruehe-filmtechnik.221b.de/indexf3bc.html?id=92> (05.09.2014).

⁴ Vgl. Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn 2005, S. 16.

2.1.3. Apparaturen zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

Während des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts gab es eine Vielzahl von Persönlichkeiten, die den Aufstieg des Filmes mit vorangetrieben haben. Es wurden nahezu zeitgleich bzw. binnen kürzester Zeit neue Geräte der Weltöffentlichkeit präsentiert. In England, Amerika, Frankreich, Deutschland, Russland und Polen wurden laufend neue Apparaturen entwickelt. Viele der in der Anfangszeit konstruierten Maschinen konnten sich aber nicht behaupten oder auf Dauer durchsetzen. Die Apparaturen wiesen häufig technische Mängel auf, zu deren Behebung bzw. zur Durchführung weiterer Tests fehlten oft die finanziellen Mittel.⁵

Eine der revolutionärsten Erfindungen war der *Kinematograph* der Lumière-Gesellschaft. Mit ihm war nun das Abspielen, Vervielfältigen und Projizieren von Filmen mit ein und derselben Maschine möglich.⁶

In Anschluss an einen Vortrag stellten die Brüder Lumière am 22. März 1895 ihren ersten Film vor. *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (*Arbeiter verlassen die Lumière-Werke*, Louis Lumière 1895) wurde damals aber noch im Rahmen einer geschlossenen Veranstaltung gezeigt. Die erste öffentliche Vorführung des *Cinématographe Lumière* fand im Dezember des gleichen Jahres im Pariser Grande Café statt.⁷ Für die Vorführung wurde der im Keller befindliche indische Salon des Cafés umfunktioniert. Zu diesem Zweck wurden im Salon, in dem üblicherweise Billardtische standen, Sessel aufgestellt.

In der frühen Filmgeschichte kann dieses Ereignis als wichtiger Moment gewertet werden, denn zum ersten Mal wurde der Weltöffentlichkeit das neue Medium präsentiert. Außerdem wurde für diese Filmvorführung ein Raum eigens für ein auserwähltes Publikum zweckentfremdet.

Jener provisorisch eingerichtete „Projektionsraum“ kennzeichnet eine der ersten bekannten Kinoerfahrungen unserer Zeit. Mit dem Kinematographen war es nun möglich, Filme einer größeren Anzahl von Mensch zur gleichen Zeit und am selben Ort vorzuführen.

Bereits etwas früher, vom 1. bis zum 30. November desselben Jahres, präsentierten die Brüder Max und Emil Skladanowsky mehrere kurze Filme im Berliner Wintergarten. Die

⁵ Vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films*. S. 16.

⁶ Ulrich Schmidt: *Digitale Film- und Videotechnik. Videotechnik und HDTV, Filmabtastung, High Definition Kamera, Digitale Aufzeichnung, Digital Cinema*, 2. Auflage, München u. a. 2008, S. 13.

⁷ Vgl. Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 19.

Beiträge bestanden aus acht kurzen Filmstreifen, die als Schlussnummern des Variétéprogramms gezeigt wurden. Der Apparat der Brüder Skladanowsky, das *Bioskop*, diente zur Projektion von Nummernstücken wie etwa *Das boxende Känguruh*, *Der Jongleur* und *Akrobatisches Potpourri* (alle: Max Skladanowsky 1895)⁸. Das circa fünfzehnminütige Filmprogramm wurde in Werbeanzeigen mit den Worten – „Erste öffentliche Vorstellung von ‚lebenden‘ Bildern“ – als neue Sensation angekündigt. Die Stücke fanden beim Publikum großen Anklang. Durch seine schwierige Handhabung konnte sich das Bioskop jedoch nicht durchsetzen und wurde von anderen Geräten verdrängt.

Die Präsentationsmodi veränderten sich. Der Wandel war gekennzeichnet durch den Wechsel von einem Medium, das zunächst nur eine Person erreichen konnte, hin zu Maschinen, die schließlich mittels Projektion eine Vielzahl von Menschen erreichen konnten. Wegen seiner Unabhängigkeit von einer Stromversorgung und wegen des leichteren Gewichts war der Cinématographe Lumière einfacher zu handhaben und viel benutzerfreundlicher als seine Vorgänger. Der Apparat ließ sich auch viel einfacher transportieren. Die Verknüpfung von Mobilität mit der neuartigen Vorführpraxis war die Voraussetzung, nicht nur die Bilder sondern auch den Kinematographen selbst in Bewegung zu setzen. Eine ortsungebundene Vorführpraxis entwickelte sich, die für die im Anschluss behandelten Institutionen – wie das Variété und das Wanderkino – charakteristisch war.

Mit dem Cinématographe Lumière gelang es den Brüdern Lumière ihr Publikum zu begeistern. Die Maschine selbst war für die Zuschauer/innen eine Attraktion. Das Geknatter des Apparats, die Projektion, die Möglichkeit, Alltagsszenen in bewegten Bildern zu zeigen, waren das Faszinierende an diesem neuen Medium. Die Kombination aus der lauten Maschine, dem kleinen Bildausschnitt und dem noch sehr schwachen und flackernden Lichtstrahl des Projektors war etwas Neues.

Besonders faszinierend war auch die Tatsache, dass sich das Publikum noch nicht mit der neuen Technologie vertraut gemacht hatte und sich dadurch den technischen Vorgang nicht erklären konnte. Besonders beeindruckend war auch die Vollkommenheit, mit der durchgängige Bewegungen wiedergegeben werden konnten. Die ersten Filme der Firma Lumière erzählten noch keine Geschichten, es wurden ausschließlich einfache Szenen des Alltags gezeigt.

⁸ Vgl. Hilmar Hoffmann: *100 Jahre Film. Von Lumière bis Spielberg 1894–1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends*, Düsseldorf 1995, S. 26.

Laut dem Filmtheoretiker Edgar Morin gründete der Erfolge der Gebrüder Lumière darin, dass sie schon sehr früh erkannten, dass die Menschen eine natürliche Neugierde für die Realität verspüren. Durch die Technik des Cinématographe Lumière konnten nun Szenen des Alltags in ihrer natürlichen Größe und Bewegung betrachtet werden.⁹

2.1.4. Geburtsstunde des Films?

Es wird nun immer offensichtlicher, dass der Beginn der Filmgeschichte schwer an einem Datum festzumachen ist. Denn wie man anhand der technischen Entwicklungen erkennt, wurde zwischen 1890 und 1900 nicht auf die Geburtsstunde des Mediums Film hingearbeitet. Es wurde überall am Erdball an Apparaturen zur Erzeugung von bewegten Bildern gearbeitet. Ursprünglich galt das Interesse jedoch der Verbesserung wissenschaftlicher Technologien. Erst später wurde der große Unterhaltungswert erkannt, der durch die Apparate beim Publikum hervorgerufen wurde – wie auch die damit verbundenen finanziellen Möglichkeiten. Dass der Technikgeschichte eine zentrale Rolle am Beginn der Filmgeschichte zukommt, kann an der Entwicklung des Cinématographe Lumière und auch an den Entwicklungen Edisons und seines Mitarbeiters W. K. L. Dickson gesehen werden, deren Apparate eine bedeutende Wende markieren. Viele praktische und technische Probleme, die bei den Vorgängermodellen noch nicht ausgereift waren, konnten nun endlich behoben werden.¹⁰

Auch Schaustellen erkannten das großes Potential und beschafften sich die Apparaturen und Filme, um sie auf Jahrmärkten und in Varietéprogrammen dem Publikum als große neue Attraktion präsentieren zu können. Da viele der Entwickler die Tragweite ihrer Erfindungen noch nicht abschätzen konnten, waren die Investitionen für die Anschaffung meist recht niedrig.

2.1.5. Von der Technikgeschichte zur Produktionsgeschichte

Der Ansturm auf die neue Erfindung brachte auch neue Formen der Produktion hervor. Die Brüder Lumière produzierten und verkauften ihre Filme noch zur Gänze selbst. Im Jahr 1897 verkauften sie schließlich die gesamten Rechte und Patente ihrer Filmtechnik an den französischen Schausteller Charles Pathé. Pathé hatte schon zuvor mit dem Kinetoskop finanzielle Erfolge erzielt. Er ließ Edisons Kinetoskop nachbauen, doch anstatt es selbst

⁹ Vgl. ebd., S. 27.

¹⁰ Vgl. Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 37.

auf Jahrmärkten vorzuführen, verkaufte er die Apparatur weiter. Er erkannte schon damals den Vorteil am Vertrieb der Filmtechnik. Innerhalb kürzester Zeit hatte sich Pathé mit seinem Unternehmen Pathé Frères das Monopol am französischen Markt gesichert. Sein Unternehmen war fast zwei Jahrzehnte der wichtigste Filmproduzent am französischen, europäischen und zeitweise auch am amerikanischen Markt. Das Unternehmen hatte in mehreren Städten Studios, die eigens zur Herstellung von Filmen und Apparaten genutzt wurden.¹¹ Eine Fülle von Angestellten war nun mit der Herstellung der Filme und Apparaturen sowie mit deren Vertrieb und Lagerung beschäftigt. Ab etwa 1904 wurden in seinen Filmfabriken bereits Filmteams beschäftigt. In späteren Jahren war er darüber hinaus Besitzer mehrerer Kinos.

Das Medium wurde durch die industrielle Herstellung und Vermarktung zur Massenware. Auch in Deutschland gab es zwei wichtige Persönlichkeiten, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden sollen. Der Süßwarenfabrikant Ludwig Stollwerk investierte in Kinetographen der Brüder Lumière und stellte diese in Kombination mit seinen Süßigkeiten-Automaten in Deutschland auf. Die Filme, die wöchentlich gewechselt wurden, zogen ein breites Publikum an. In Deutschland verhalf diese Methode dem Medium bereits 1896 zu großer Bekanntheit. Ein weiterer Filmpionier war der Berliner Oskar Messner. Ab dem Jahr 1896 produzierte er seine Filme bereits als Regisseur, Kameramann, Kopierer und Vorführer in Personalunion. Im selben Jahr brachte er den ersten mit einer Malteserkreuzschaltung¹² ausgestatteten Filmprojektor heraus. Dadurch wurde ein ruckfreier Übergang von einem zum nächsten Bild möglich, was eine verbesserte und flimmerfreie Vorführung erlaubte.¹³

2.1.6. Film als Attraktion

In den vorherigen Abschnitten wurde die Motivation von Ingenieuren, Wissenschaftlern und Unternehmern beschrieben, welche die Grundvoraussetzung für die weitere Entwicklung und stetige Verbesserung der neuen Technologie bildete. Der Film konnte sich jedoch erst mit dem Aufkommen von eigens für ihn genutzten Institutionen zu einem Massenme-

¹¹ Vgl. Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 22.

¹² Eigentlicher Erfinder des Malteserkreuzes war Jules César. Oskar Messner verbesserte lediglich dessen Funktionsweise und baute es in den Kinoproduktionsapparat ein.

¹³ Vgl. ebd., S. 24.

dium entwickeln. Vor der Etablierung dieser Filmspielstätten – der Kinos – bildete die Filmvorführung nur einen Bestandteil der Vorstellung.

Am Anfang waren die Filmpräsentationen in den Varietés nur eine Nummer unter vielen. Doch das genügte vorerst, war doch um 1895 die Apparatur selbst die große Attraktion, als mittels der neuen Technik ein Wirklichkeitseffekt erzielt wurde, der zuvor von keinem anderen Medium erreicht worden war.¹⁴

„Der Projektor nahm in diesem Arrangement dabei stellvertretend die Position ein, die vorher die Kamera innehatte, diese so in eigenartiger Weise vertretend und bezeugend. Nicht das Bild stand im Mittelpunkt sondern die neuartige Apparatur, welche in der Lage war, Bewegung wiederzugeben.“¹⁵

Doch die Zuschauer/innen mussten sich erst an die rasche Bewegung der Bilder und deren Detailfülle gewöhnen. Ein von der Bilderflut überwältigter Professor verlangte sogar, dass die Bilder alle paar Sekunden zum Stillstand gebracht werden sollten, um seinen Augen die Möglichkeit zu geben, überhaupt etwas erfassen zu können.¹⁶ Eine weitere Schilderung veranschaulicht, wie überwältigend der Wirklichkeitseffekt für das menschliche Auge zu jener Zeit gewesen sein musste:

„Anders der neue Apparat. Auf einem großen Lichtschirme sehen wir, wie sich die einzelnen Szenen vor uns abspielen. Es ist, als wenn wir an einem weitgeöffneten Fenster stünden und hinausblickten bald auf einen Fabrikhof, bald auf das weite Meer, bald auf einen großstädtischen Bahnhof. Alles erscheint vor den Augen des Publicums mit solcher Natürlichkeit, daß dieses Ausrufe des Erstaunens und des Bewunderns nicht unterdrücken kann.“¹⁷

Das Filmprogramm endete mit der Szene eines einfahrenden Zuges am Bahnsteig von La Coitât, *„in einen großstädtischen Bahnhof. Hier kann die Feder den sich abspielenden Szenen nicht folgen. Das Durcheinander eines solchen Vorgangs spielt sich mit packender Naturwahrheit vor unseren Augen ab.“¹⁸*

¹⁴ Vgl. Anne Paech, Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart 2000, S. 8 f.

¹⁵ Jörg Brauns: *Schauplätze. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Dispositive visueller Medien*, Diss. Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Medien 2003, S. 236.

¹⁶ Vgl. Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 9.

¹⁷ Kölner Stadt-Anzeiger 21.04.1896, in: Bruno Fischli (Hg.): *Vom Sehen im Dunkeln. Kinogeschichten einer Stadt*, Köln 1990, zitiert nach: Anne Paech, Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart 2000, S. 8.

¹⁸ Ebd., S. 9.

Soweit ein Zeitzeuge im *Kölner Stadt-Anzeiger*, veröffentlicht am 21. April 1896. In derselben Ausgabe wurde von der ersten öffentlichen Präsentation des Kinematographen in Köln berichtet. Gezeigt wurde das gleiche Programm der Brüder Lumière, welches einige Monate zuvor im Pariser Grand Café Weltpremiere gefeiert hatte. Auch aus diesen Schilderungen geht hervor, dass in den Anfangsjahren des Films vor allem die Technik die große Attraktion war. Diese Phase seiner Entstehungsgeschichte wird in der Literatur auch als *Kino der Attraktionen*¹⁹ bezeichnet. Tom Gunning prägte den Begriff und verortete seinen Ursprung in der Entstehungs- und Frühphase des neuen Mediums.

Die Orte dieser filmischen Attraktion waren neben den Varietés vor allem Jahrmärkte, Volksfeste, Messen und Kirmessen. Dort wurden die Filme neben anderen „Sensationen des Auges“²⁰ – dem Panoptikum und dem Karussell – präsentiert. Das filmische Spektakel versetzte die Besucher/innen in Staunen. Die Augen wurden neuen Reizen ausgesetzt, welche der Verstand nicht zu fassen vermochte – ein Kino der Attraktionen. Auch der Aufbau des gesamten Programmablaufes – das Nummernprinzip, bestehend aus Filmpräsentation(en) und anderen Programmpunkten – wurde für die Besucher/innen als Attraktion konzipiert.

Bis etwa ins Jahr 1907 feierte diese Form des Kinos seine Hochphase. Später wurde die Filmlandschaft zunehmend von den länger werdenden narrativen Filmen dominiert. Durch die Entwicklung neuer filmischer Ausdrucksmöglichkeiten rückte das Attraktionskino in den Hintergrund, verschwand aber nicht vollständig. An dieser Stelle soll abermals kurz auf den Begriff der Attraktion zurückgekommen werden, denn Frank Kessler formulierte sehr treffend zum markanten Unterschied zwischen dem Film der Entstehungsjahre – der mitunter auch als eine primitive Form bezeichnet wurde – und dem narrativen Film:

„Dem Kino der Attraktionen geht es nicht darum, den Zuschauer in den Sog der Erzählung hineinzuziehen, es funktioniert eher nach dem Prinzip der Zurschaustellung, der Nummer, wie das Varieté oder der Zirkus, dem es institutionell ja auch lange Zeit nahe stand. Der Akzent liegt auf dem Spektakulären, wobei ganz zu Anfang der Apparat selbst bekanntlich eine ebenso große Attraktion darstellte wie die gezeigten Filme. Nicht nur das, was sich da bewegt,

¹⁹ Siehe Tom Gunning: The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, in: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London 1997, S. 56–62.

²⁰ Vgl. Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 17.

*fasziniert die Zuschauer, sondern auch die Tatsache, daß sich da etwas bewegt.*²¹

Die Menschen mussten sich erst mit der neuen Technologie vertraut machen – und das taten sie, indem sie die bewegten Bilder in bereits bekannten Institutionen zu den üblichen Gelegenheiten (auf Jahrmarkten und in Varietés) bestaunten. Schausteller freuten sich über die neue Sensation. Damit das Publikum nicht ausblieb, waren sie immer auf der Suche nach neuen Attraktionen.

Vor dem Film gab es Kaiserpanoramen, Varieténummern, das Sprechtheater und Jahr- märkte mit allerlei Sensationen. Schausteller, Variétéleiter, Artistinnen, Kaufleute und Wirtshausbetreiberinnen erhofften sich durch die neue Technologie ein besseres Geschäft und begannen das Medium in die bereits bestehenden Unternehmen und etablierten Institu- tionen zu integrieren.

„Erst durch die Art seiner Verwendung erhielt der Film ein unverwechselbares kulturelles Profil. [...]

*Der Institutionalisierungsprozess einer neuen Medientechnologie findet immer im Kontext bereits etablierter Medieninstitutionen statt.*²²

2.1.7. Vom Variété zum Wanderkino

Eine dieser Institutionen war das Variété.²³ In den Jahrzehnten um die Wende zum 20. Jahrhundert unterlag Europa einem starken Wandel. Zu jener Zeit war Deutschland der bevölkerungsreichste Staat Europas. In Technik und Medizin gelangen enorme Vorschnitte, und auch die Bevölkerungszahl stieg rasant an. Großstädte entstanden, und für viele Men- schen verbesserte sich der Lebensstandard. Das Einkommen erhöhte sich, und auch für die arbeitende Schicht gab es endlich mehr Freizeit. So stieg auch der Bedarf nach Unterhal- tung. Die ersten Kaufhäuser eröffneten, und Unterhaltungsstätten, wie etwa die Varietés, waren gut besucht.

²¹ Frank Kessler: Attraktion, Spannung, Filmform, in: *montage/av. Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Intertextualität / Spannung* 2/2, 1993, S. 126.

²² Joseph Garncarz: „Medienevolution“ oder „Medienrevolution“? Zur Struktur des Medienwandels um 1900, in: Ralph Schnell (Hg.): *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*, Bielefeld 2006, S. 65.

²³ Die hier folgenden Ausführungen zum Variété und dessen Entwicklung beziehe sich hauptsächlich auf Deutschland. Es gab aber kaum wesentliche nationale Besonderheiten. Das Variété war vielmehr eine trans- europäische Institution, und die auftretenden Künstler/innen reisten von einer Stadt zur anderen und von Bühne zu Bühne. In den nachfolgenden Kapiteln beziehe und beschränke ich mich, die mobilen Varietés und Wanderkinos betreffend, wenn nicht anders angegeben, auf den mitteleuropäischen Raum, da diese Formen der Unterhaltung vor allem in Europa populär waren.

Ab dem Jahr 1985 wurden die ersten Filme in Varietés vorgeführt. In den als Pendant zum bürgerlichen Bildungstheater und zum klassischen Sprechtheater entstandenen Varietés traten unterschiedlichste Künstler – Artisten, Magier, Akrobaten, Komiker – auf. Das Programm bestand aus mehreren unzusammenhängenden Nummern, die im Durchschnitt jeweils ungefähr zehn Minuten dauerten. Demzufolge wurde vom Publikum nicht erwartet, sich durchgehend auf das Dargebotene zu konzentrieren, denn spätestens mit Beginn der nächsten Nummer war der Einstieg wieder möglich.

Im Wesentlichen gilt es hier zwei Formen voneinander zu unterscheiden: die lokalen Varietés (hier gibt es drei Untergruppen: Volksvariétés, Vorstadtvariétés und Familienvariétés) und die internationalen Varietés.²⁴ Die lokalen Varietés sprachen eine breite Bevölkerungsschicht an, überwiegend wurden sie jedoch von der sozialen Unterschicht besucht. Diese Häuser hatten das ganze Jahr über geöffnet und vor allem das gastronomische Angebot stand im Vordergrund. Hier wurde geraucht, gegessen und getrunken. Die Künstler/innen bemühten sich meist, eine Beziehung zum Publikum herzustellen und so für eine lockere, unterhaltsame und enthemmte Stimmung zu sorgen. Die Räumlichkeiten boten gleich viele, manchmal sogar mehr Plätze als die internationalen Varietés. Doch der Eintrittspreis war hier um einiges geringer und häufig auch gratis. Neben den ortsfesten Varietés, die in den Großstädten und den umliegenden Außenbezirken lagen, gab es die mobilen Varietés, die auf Jahrmärkten, in kleineren Städten und Ortschaften gastierten.²⁵ In den Varietés bot sich eine Erweiterung des Programms durch Filmvorführungen an, mussten in den Theaterbauten doch lediglich eine Leinwand und ein Projektor installiert werden.²⁶

In den internationalen Häusern verkehrte hingegen die obere Gesellschaftsschicht. Die Eintrittspreise waren viel höher, die Gastronomie nebensächlich, hier spielte vor allem der Bekanntheitsgrad der auftretenden Künstler/innen eine wichtige Rolle. Es wurden Annoncen in den Tageszeitungen geschaltet und mit internationalen Stars geworben. Ende des 19. Jahrhunderts waren diese Vergnügungsinstitutionen weit verbreitet. In England waren sie als Music Halls, in Amerika als Vaudeilles und in Österreich zumeist als Singspielhal-

²⁴ In den filmwissenschaftlichen Diskurs führte der Filmwissenschaftler Joseph Garncarz den Begriff der lokalen Varietés ein.

²⁵ Vgl. persönliche Mitschrift der Vorlesung von Prof. Joseph Garncarz: *Geschichten des frühen Kinos*, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wintersemester 1997/98.

²⁶ Vgl. Joseph Garncarz: Jahrmarktkino – Eine europäische Institution, in: Sacha Szabo (Hg.): *Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, Bielefeld 2009, S. 127.

len bekannt.²⁷ Doch ab 1895 waren auch die Varietés dem historischen Wandel unterworfen und der Film wurde als neue Attraktion in das Programm integriert.

Der Film löste in den internationalen Varietés den Röntgenapparat als neueste technische Attraktion ab und entwickelte sich rasant zur sensationellen und beliebten Nummer. Er sollte die Menschen bis zum Ende des Programms an ihre Plätze fesseln.²⁸

Mit der Integration des Kinematographen veränderte sich auch das Variétéprogramm. Die Nummern bestanden immer häufiger aus Filmen. Im Grunde wurde dem Publikum eine Verdoppelung des Variétéprogramms geboten. Das Programm war, anstatt wie gewohnt auf der Bühne, nun auch auf der Leinwand zu sehen, und durch die technische Reproduktion nahmen die Betrachter/innen in gewisser Weise erst im Nachhinein am eigentlichen Geschehen vor Ort teil.²⁹

Nachdem die erste Faszination des neuen Apparats nachgelassen hatte, wurde in den internationalen Varietés die Berichterstattung mittels bewegter Bilder sehr beliebt. Aktuelle Themen wurden in Form eines Filmdokuments einer Gemeinschaft von Menschen präsentiert. So konnte eine breite Bevölkerungsschicht im Nachhinein an einem Ereignis „teilhaben“ und bekam Informationen, die ihr sonst wohl verwehrt geblieben wäre – oder nur in gedruckter Form zur Verfügung gestanden hätte. Diese Filme zeigten u. a. Naturkatastrophen, Reiseaufnahmen, den Ausflug des Kaisers, Kriegsszenen.

Die Berichterstattung musste Informationen über aktuelle und relevante Themen liefern. Doch muss man „Aktualität“ in dieser Zeit anders definieren. Tageszeitungen brachten um das Jahr 1900 bereits bis zu drei Ausgaben täglich heraus. Die Herstellung von Bildberichten benötigte damals innerhalb Europas noch bis zu drei Tage. Daher galten Nachrichten, die nicht älter als zwei Tage waren als besonders sensationell, das gelang jedoch nur sehr selten. Bis Ereignisse, die außerhalb Europas passierten, im Variété gezeigt werden konnten, brauchte es mitunter bis zu einem halben Jahr.³⁰ Daraus ergab sich, dass Aktualität anders verstanden und bewertet wurde. Doch für das damalige Publikum verursachten die Bildberichte ein Gefühl des Dabeiseins, die Sensation war, dass bereits geschilderte – oder

²⁷ Vgl. Garncarz: „Medienevolution“ oder „Medienrevolution“?, S. 67 f.

²⁸ Vgl. persönliche Mitschrift: *Geschichten des frühen Kinos*, Wintersemester 1997/98.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. ebd.

aus der Presse bekannte – Ereignisse nun auch in bewegten Bildern bestaunen werden konnten. Diese Unmittelbarkeit hatte man bisher von keinem anderen Medium gekannt.

In den lokalen Varietés, die überwiegend in den Vorstädten angesiedelt waren, war die Aktualität der Filme nicht das Wichtigste. Das Programm war breit gefächert, doch legte man, anders als in den internationalen Varietés, keinen so großen Wert auf künstlerische „Seriosität“. Die Artisten stammten entweder aus dem Ort, in dem sie auftraten, oder aus nahe gelegenen Ortschaften.

Bei der Beantwortung der Fragen, wie häufig Filme in lokalen Varietés gezeigt wurden und wie das Programm im Allgemeinen ausgesehen hat, ergeben sich angesichts der Quellenlage jedoch Probleme. Denn im Unterschied zu den internationalen Häusern, die ihre Vorstellungen in den damaligen Branchen- und eigenen Programmzeitschriften ankündigten, nutzen die lokalen Varietés weder Zeitschriften noch eigene Programmzeitschriften zur Bewerbung ihres Programms.

Die folgenden Angaben zur Anzahl der lokalen Varietés gründen auf einer schmalen Quellenbasis. Die hier angeführten Informationen und Zahlen beziehen sich größtenteils auf Rechercheergebnisse des Filmwissenschafters Joseph Garncarz sowie auf die persönliche Mitschrift seiner Vorlesung *Geschichten des frühen Kinos*. Anhand der vorhandenen Daten³¹ lässt sich jedoch feststellen, dass in den lokalen Varietés ein abwechslungsreicheres Angebot von Filmen gezeigt wurde, während sich die internationalen Varietés mehr auf die optische Berichterstattung konzentrierten. In den lokalen Varietés folgte der Ablauf des Programms keinem gleichbleibenden Aufbau oder Muster. Die Platzierung der Filme variierte von Tag zu Tag und wurde im Zuge der Programmgestaltung immer wieder an unterschiedliche Stellen positioniert.

Es gab Filmerklärer und Geräuschmacher, die das Publikum mit Informationen versorgten und bei Stimmung hielten. In Deutschland gab es um 1910 schätzungsweise 270 ortsfeste lokale Varietés. Die meisten von ihnen befanden sich in den Mittel- und Großstädten. Kleinere Ortschaften wurden mit mobilen Varietés, die auf Jahrmärkten gastierten, bedient.³²

³¹ Die meisten Quellen für lokale Varietés sind laut Joseph Garncarz in den Beständen und Akten der Behörden (den heutigen Staatsarchiven) zu finden.

³² Vgl. ebd.

Die Nachfrage nach rein kinematographischen Vorführungen stieg. Doch in den Varietés war der Film, obwohl sehr beliebt, immer noch eine Nummer unter vielen. Der allmähliche Wandel vom mobilen Variété zum Wanderkino setzte dennoch ein.³³

Exkurs: Entwicklung in der USA – Frühes Kino in Amerika

Bevor im folgenden Kapitel die Entstehung der Wanderkinos im Fokus steht, soll darauf hingewiesen werden, dass sich diese Form des Kinos und deren immenser Erfolg vor allem als ein europäisches Phänomen charakterisieren lässt. In Amerika konnten sich die Wanderkinos nicht im gleichen Maß etablieren und traten lediglich als Sonderform in Erscheinung.³⁴ Zum einen gab es kein länderübergreifendes Eisenbahnnetz, zum anderen wären die zurückzulegenden Transportwege enorm gewesen. Denn die Distanzen zwischen den Städten waren im Vergleich zu Europa viel größer. Außerdem war die amerikanische Bevölkerung stark vom puritanischen Glauben geprägt, welcher im Gegensatz zum überwiegend katholisch geprägten Europa über keine vergleichbare Infrastruktur verfügte.³⁵ Die Filme wurden von Wanderschaustellern meist in Vaudeville-Theatern, die mit den europäischen Varietés vergleichbar waren, sowie in Gemeindesälen und Kirchen gezeigt. Diese Form der Präsentation, die in bereits bestehenden Gebäuden stattfand, wurde Saalkinematographie genannt und bot vor allem den Vorteil, dass die umherreisenden Filmvorführer nur ein Projektionsgerät und die benötigten Filmrollen mit sich führen mussten. Mit dem aufkommen der ersten amerikanischen Kinos, den Nickelodeons, ab dem Jahr 1905 setzte ein rasanter Anstieg von sogenannten Kinotheatern ein. Diese ortsfesten Ladenkinos entwickelten sich schnell zur meistgenutzten Präsentationsform.³⁶

2.2. Wanderkinos

Wanderkinos waren internationale Institutionen, die von Ort zu Ort reisten. Ihre Blütezeit feierten sie um das Jahr 1910. Innerhalb der europäischen Länder gab es keine erheblichen Unterschiede festzustellen. Besonders populär war diese Form des Kinos im mitteleuropäischen Raum im Deutschen Reich. Darum – und auch wegen der bereits erwähnten dürfti-

³³ Vgl. Garncarz: „Medienevolution“ oder „Medienrevolution“, S. 65.

³⁴ Vgl. ebd., S. 76.

³⁵ Vgl. persönliche Mitschrift: *Geschichten des frühen Kinos*, Wintersemester 1997/98.

³⁶ Dieser Abriss über die frühe Entwicklung des Kinos in Amerika soll lediglich einen Einblick in die abweichenden Tendenzen des Wanderkinos im amerikanischen Raum liefern. Denn hier nimmt Amerika eine Sonderstellung ein – wie auch hinsichtlich des Erfolgs der Autokinos (vgl. dazu S. 39 ff.).

gen Quellenlage – beziehen sich die folgenden Ausführungen überwiegend auf den deutschsprachigen Raum.

Im Gegensatz zu den Varietés bestand das gesamte Programm aus Filmen. Doch auch die Besucher/innen der Wanderkinos wollten ein abwechslungsreiches Programm geboten bekommen.

Zu Beginn waren die Wanderkinos noch sehr provisorisch: Schausteller boten ihr Programm in Kinematographen-Schaubuden an. Anfangs waren diese noch kleinere Holzbuden, die im Innenraum mit Klappstuhlreihen oder einfachen Sitzgelegenheiten bestückt wurden. Viele dieser Buden entwickelten sich schon bald zu prachtvolle Bauten. Neben den Kinematographen-Schaubuden gab es auch Vorführungen in zeltartigen Konstruktionen, die später Ausmaße von gigantischen Zirkuszelten annehmen und so die Schaubuden bei weitem übertreffen konnten. Diese Versionen von Zirkuskinematographen³⁷ hatten ab dem Jahr 1906 ihre Hochphase.

Weniger aufwendig waren die Vorstellungen in Gasthäusern. Wanderkinobesitzer nutzen auch Wirtshäuser für ihre Projektionen. Hierfür wurde einer der Säle eines Gasthauses für einen oder auch mehrere Tage angemietet. Diese Form der Präsentation (Saalkinematographie) war für die umherreisenden Filmvorführer äußerst vorteilhaft, da hierfür einzig ein Vorführgerät und die nötigen Filmrollen mitgeführt werden mussten. So blieb den Vorführern der aufwendige Aufbau eines ganzen Betriebs zur Projektion von Filmen auf einem leeren Platz erspart – der gegebenenfalls auch Schutz vor Regen bieten musste. Auch den Wirthausbetreibern boten die Vorführungen Vorteile. Während dem Filmprogramm wurde gegessen und getrunken, was den Wirt/inn/en einen höheren Umsatz verschaffte. Die Nachfrage stieg rasant, und die Orte, an denen Filme vorgeführt wurden, mussten immer mehr Personen fassen. Berichte in der damaligen Presse lassen darauf schließen, dass ab dem Jahr 1902 bereits mit sogenannten „rollenden Palästen“ geworben wurde, in denen zwischen 600 und 700 Personen Platz fanden.³⁸

Da der Film in seiner Anfangszeit noch stumm war und es auch keine Zwischentitel gab, gastierten die Wanderkinobesitzer mitunter auch in grenzübergreifenden Regionen. Die deutschen Betreiber blieben jedoch überwiegend im deutschsprachigen Raum, denn so gab es weder beim Bewerben ihres Filmprogramms noch bei Amtswegen (etwa bei Standgenehmigungen) Probleme aufgrund der Sprache zu befürchten. Es wurden auch selten

³⁷ Vgl. Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 11.

³⁸ Vgl. Garncarz: *Jahrmarktkino – Eine europäische Institution*, S. 125.

Großstädte besucht, da dort eine starke Konkurrenz zu anderen Unterhaltungsinstitutionen bestand.³⁹

2.2.1. Transport und Betrieb

Bereist wurden meist Klein- und Mittelstädte, die über eine gute Verkehrsanbindung verfügten und die gegenüber der neuen Technologie aufgeschlossen waren. Zu jener Zeit gab es in den kleineren Regionen noch keine ortsfesten Kinos, daher mussten die Wanderkino-besitzer mit dem gesamten Equipment durch das Land ziehen. Der Transport erfolgte überwiegend mit dem Zug, denn bei großen Wanderkinos stellte sich der Transport äußerst aufwendig dar. Es wurde nicht selten ein gesamter Güterzug (10–14 Waggon) benötigt. Eine günstige Verkehrslage durch einen nahe gelegenen Bahnhof war daher von großem Nutzen. Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Wanderkinos war das Lokomobil. Diese auf Rädern befindliche Dampfmaschine erfüllte mehrere Funktionen: Ihre elektrische Leistung musste besonders hoch sein, denn das Lokomobil wurde auch als Zugmaschine für den Transport der Wanderkinos vom Bahnhof zum Aufführungsort eingesetzt. War das Wanderkino aufgebaut, sorgte das Lokomobil auch für den richtigen Druck der Orgel.⁴⁰ Die Orgel wurde während den Vorstellungen benötigt, um zum einen im inneren für Musik zu sorgen und um zum anderen die äußeren Geräusche des Rummels zu minimieren. Darüber hinaus wurde das Lokomobil zur Erzeugung von Strom genutzt. Denn um die Wanderkinos zu beleuchten, wurde eine Vielzahl von Glühlampen benötigt. Für den Kinematographen wurde der so gewonnene Strom jedoch nicht verwendet, dieser Apparat wurde ausschließlich mit der Handkurbel betrieben.

2.2.2. Festkultur

Im katholisch geprägten Europa gab es eine außerordentlich ausgeprägte Festkultur. Die meisten Veranstaltungen hatten einen religiösen Hintergrund bzw. Ursprung. Das Kirchweihfest, auch Kirchtag oder Kirmes genannt, machte einen Großteil der Festlichkeiten aus. Die Feiern fanden anlässlich einer Kirchenweihe oder an den Jahrestagen der Einweihung von Kirchen statt. Häufig wurden diese Festlichkeiten von einem Unterhaltungsprogramm begleitet.

³⁹ Vgl. persönliche Mitschrift: *Geschichten des frühen Kinos*, Wintersemester 1997/98.

⁴⁰ Vgl. ebd.

Auch während Messen und Märkten, die als wichtiger Umschlagplatz für Waren galten, wurden die Besucher/innen mit Festen unterhalten.⁴¹ Äußerst populär waren auch Jahrmärkte, hier wurden Waren verkauft und ein Vergnügungsprogramm für die ganze Familie geboten. (Die Kirmes hatte zu dieser Zeit noch einen religiösen Hintergrund. Heute besteht zwischen Kirmes und Jahrmärkten kein Unterschied mehr.) Für das Schaustellergewerbe waren diese Feste von großer Bedeutung, denn hier konnten sie hohe wirtschaftliche Gewinne erzielen. Im 19. Jahrhundert wurden diese Festlichkeiten zunehmend zu Vergnügungsstätten der Bevölkerung und zogen sich meist über mehrere Tage. Wanderkinobesitzer nutzten das dicht vorhandene Festwesen und reisten von Feier zu Feier.⁴² Ein wichtiges Charakteristikum der Wanderkinos war demzufolge ihr Nomadentum. Die Mobilität garantierte ein wechselndes Publikum, und so mussten auch nicht laufend neue Filme angeschafft sowie fortwährend das Programm geändert werden. Damit der Strom der Zuschauer/innen nicht abbrach, wurden bereits nach kurzer Zeit Ort und Publikum gewechselt.

2.2.3. Wanderkinobesitzer

Die – durchwegs männlichen – Wanderkinobesitzer waren Schausteller und Besitzer von Zirkussen, Jahrmarktbuden und Bierzelten.⁴³ Die Schaustellerbranche war bereits zu jener Zeit sehr professionell organisiert. Schon zuvor hatten sie Erfahrungen mit optischen Apparaturen wie etwa dem Guckkasten (Kinetoskop), den Panoramen und dem Panoptikum⁴⁴ gesammelt, welche sie auf Rummelplätzen neben ihren anderen Schaugeschäften – den Wachsfigurenkabinetten und mobilen Varietés – präsentierten. Es gab drei Gruppen von Schaustellern, die auf Rummelplätzen und Festen das Bedürfnis der Besucher/innen zu befriedigen versuchten. Neben den Schaugeschäften (Wanderkinos) boten die Händler auch Fahrgeschäfte (z. B. Berg- und Talbahnen, Karussells) und Verkaufsgeschäfte (gastonomisches Angebot) an. Da die Zeit um das Jahr 1900 noch sehr bilderarm war, waren vor allem die Schaugeschäfte höchst erfolgreich.

⁴¹ Vgl. Joseph Garnicarz: Jahrmarktkino – Eine europäische Institution, S. 127.

⁴² Vgl. ebd., S. 127.

⁴³ Vgl. Daniel Fritsch: *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, Bielefeld 2009, S. 36.

⁴⁴ Vgl. Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 10.

2.2.4. Umrüstung mobiler Varietés zu Wanderkinos

Ab 1896 stellten viele Besitzer ihr Geschäft von mobilen Varietés auf Wanderkinos um. Die bewegten Bilder entwickelten sich immer mehr zur Hauptattraktion der Varietés, und auch die Nachfrage nach reinen Filmprogrammen stieg. Ein weiterer Grund war die hohe Kostenersparnis. Das Betreiben eines Wanderkinos benötigte weit weniger Personal als mobile Varietés. Zwar mussten Filmrollen beschafft werden, meist jedoch (und vor allem bei den kleineren Buden) nur im überschaubaren Ausmaß. Die Filme blieben nicht selten über mehrere Jahre in Verwendung des gleichen Wanderkinos. Der Wechsel der Vorführorte garantierte ein immer neues Publikum, sodass auch das Filmprogramm nicht ständig erneuert bzw. variiert werden musste. Der Verleih von Filmen wurde erst mit den ortsfesten Kinos (und den sehr aufwendig betriebenen Zirkuskinematographen) wirklich rentabel. Damit die Zuschauer/innen nicht ausblieben, musste hier für einen schnelleren Programmwechsel gesorgt werden.

Durch den ständigen Ortswechsel der Wanderkinos wäre die Kopienbeschaffung auf Basis eines Verleihwesens logistisch betrachten nicht zu bewältigen gewesen. Vorgehen und Einstellung der Schausteller waren traditionell: Charakteristisch für die Schaustellerbranche war es, das, was zur Schau gestellt wurde, auch gekauft zu haben. Waren Objekte veraltet oder wurden sie nicht mehr benötigt, versuchte man sie weiterzuverkaufen. Daher herrschte fortwährend ein reger Handel zwischen den Schaustellern. Die Güter wurden mittels Verkaufsanzeigen in den damaligen Branchenzeitschriften, u. a. im Komet⁴⁵, angeboten. Und so wurde auch mit den Filmrollen verfahren. Filme wurden gekauft, ausgediente Filme weiterverkauft.⁴⁶ Im Gegensatz zu den lokalen und internationalen Varietés, wo meist die Künstler/innen mit dem Kinematographen und den benötigten Filmen von einem Aufführungsort zum nächsten zogen, waren es bei den Wanderkinos die Besitzer selbst, die die Filme kauften. Um die nötigen Informationen zu den jeweiligen Filmen zu erhalten, wurden ebenfalls die Branchenzeitschriften (sehr oft der bereits erwähnte Komet) zu Rate gezogen. Hier fanden sich unzählige Verkaufsangebote mit genauen Inhalts- und auch Qualitätsangaben zu den einzelnen Filmen.

⁴⁵ Der Komet ist eine eigens für die Schaustellerbranche publizierte Zeitschrift. Sie wurde 1883 gegründet und besteht heute noch immer. Zu Zeiten der Wanderkinos diente sie als wichtige Informationsquelle. Hier konnten Schausteller und Marktfachleute Annoncen schalten und wurden über die kommenden Termine von Messen, Jahrmärkten und allen anderen Volksfesten informiert.

⁴⁶ Vgl. Garncarz: Jahrmarktkino – Eine europäische Institution, S. 127.

Um die Jahrhundertwende brach ein regelrechter Boom an Wanderkinos aus. Die Zahl der Gastspiele stieg in Deutschland innerhalb weniger Jahre rasant an. Bereits im Jahr 1896, wenige Monate nach der offiziellen Weltpremiere des neuen Mediums Film, reisten die ersten Jahrmarktkinos umher. So wurden im Jahr 1900, 200 Gastspiele gezählt, und zwischen 1906 bis 1910 gab es pro Jahr bereits an die 700 Gastspiele.⁴⁷

Die Wanderkinos wurden größer und die Fronten wurden oft mit aufwendigen Holzverzierungen verkleidet. Wanderkinobesitzer investierten immer häufiger in diese aufwendigen Bauten, da sich die Anschaffung auch wirtschaftlich rentieren sollte – und das tat sie auch. Ein Kinobetreiber konnte bis zu 25.000 DM Nettogewinn erwirtschaften, das war mehr als ein höherer Beamter 1910 verdiente.⁴⁸ Diese Hochrechnung lässt jedoch nur erahnen, wie lukrativ diese Unternehmensform war. Denn 25.000 DM bildeten bei Weitem nicht die Obergrenze. Zu dieser Zeit gab es noch weit erfolgreichere Unternehmer, die beispielsweise Besitzer mehrerer Wanderkinos waren und in mehreren Ländern gastierten. 1904 gab es bereits um die eine Million Besucher pro Tag, das ergab etwa 36 Millionen Zuschauer/innen pro Saison (März bis September).⁴⁹

Häufig kauften Betreiber schon nach einer Saison ein größeres und prunkvolleres Wanderkino, welches über mehr Sitzplätze verfügte. So erneuerte der erfolgreiche Wanderkinobesitzer Heinrich Hirdt im Jahr 1904 sein orientalisch gestaltetes Wanderkino und dekorierte es in ein Jugendstilkino um.⁵⁰ Ohne den Besucheransturm und die erzielten Ticketeinnahmen wäre der dem Unternehmen entstandene immense kostentechnische Aufwand wirtschaftlich gar nicht möglich gewesen. Die Wanderkinos waren meist die Hauptattraktion der Jahrmärkte. Damit sich die prächtigeren Kinematographen-Schaubuden vom Rest des Jahrmarktsangebotes abhoben, kamen bei der Beleuchtung derselben hunderte Glühbirnen zum Einsatz. Die Wanderkinos wurden oft mit Stadttheatern verglichen, denn die Preisgestaltung orientierte sich an deren gestaffelten Sitzplatzkategorien.⁵¹ Diese Annäherung an den Theaterbetrieb bildete für einige Besucher/innen einen weiteren Anreiz, kam es doch ihrem Bedürfnis nach sozialer Distinktion entgegen. Durch die gestaffelten Preise konnte

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 128 f.

⁴⁸ Vgl. Gerd Hohorst, Jürgen Kocka, Gerhard A. Ritter (Hg.): Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch: Materialien zur Statistik des Kaiserreichs 1870–1914, München 1975, S. 109, in: Joseph Garncarz: Jahrmarktkino – Eine europäische Institution, in: Sacha Szabo (Hg.): *Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schau-steller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, Bielefeld 2009, S. 129.

⁴⁹ Vgl. Garncarz: Jahrmarktkino – Eine europäische Institution, S. 129.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 129.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 126.

eine beträchtliche Anzahl an Zuschauer/inne/n gewonnen werden. Auch Leute mit geringeren finanziellen Mitteln konnten sich dadurch den Eintritt leisten. So waren etwa die Preise in den letzten Reihen erheblich preiswerter als im vorderen Bereich. Wanderkinos waren also vor allem durch den günstigeren Eintritt und ihr abwechslungsreicheres Programm eine starke Konkurrenz für die mobilen Varietés.⁵²

Meist wurden die Wanderkinos als Familienunternehmen geführt, die vom Vater zum Sohn weitergereicht wurden.

2.2.5. Programmgestaltung und Bewerbung von Wanderkinos

Neben der glanzvollen äußeren Erscheinung war auch die Programmgestaltung maßgebend an dem Erfolg der Wanderkinos beteiligt. Die Programmierung war an ein Jahrmarktpublikum angepasst. Mehrere Kurzfilme wurden nacheinander in einem circa 15- bis 20-minütigen Programmblock gezeigt. Um dem Visuellen einen hörbaren Ausdruck zu verleihen, wurden die Filme von Pianisten, Geigern und Geräuschemacher musikalisch begleitet. (In besonders großen Wanderkinos trat mitunter ein ganzes Orchester auf.) Während dem Besuch eines Jahrmarktes wollten die Menschen mehrere Attraktionen bestaunen, daher wurde von den Wanderkinos kein längeres Programm erwartet. Es gab jedoch Ausnahmen, sehr selten gastierten Wanderkinos auch außerhalb der Jahrmärkte oder anderer Festlichkeiten und quartierten sich dann beispielsweise auf Marktplätzen ein. Das passierte meist, wenn sie während der Feste keine Standbewilligung erhalten hatten. War das der Fall, boten sie dem Publikum ein längeres (circa eine Stunde dauerndes) Programm an, welches auch fixe Beginnzeiten hatte. So wurden mitunter drei Vorführungen pro Tag angeboten – eine Nachmittagsvorstellung und zwei am Abend. Auf Jahrmärkten hingegen wurde das Programm fast immer durchgehend angeboten, und das Publikum konnte kommen und gehen wann es wollte. Nur sehr selten gab es festgesetzte Beginnzeiten. War dies der Fall, begann das Programm für gewöhnlich im Halbstundenrhythmus.

Die Schaulust und der Sensationshunger wurde vor allem mit Filmen, die dem sogenannten Kino der Attraktionen⁵³ entsprachen, gestillt. Es wurden vereinzelt auch schon längere Filme produziert, doch das Publikum bevorzugte noch einige Zeit das Kurzfilmprogramm – welches sich primär durch seinen Attraktionscharakter definierte. Das Nummernprogramm wurde von zwei wesentlichen Faktoren dominiert: der Vielfalt und der Sensation.

⁵² Vgl. ebd., S. 130.

⁵³ Zum Kino der Attraktionen siehe auch S. 16 und 78.

Das Gezeigte sollte abwechslungsreich und wenn möglich noch nie zuvor gesehen worden sein. Einige der Filme waren damals schon koloriert.

„So bot das frühe Kino eine populäre Attraktion in der Tradition von Vaudeville und Jahrmarktstheater, ein Ereignis, das von einem im Saal anwesenden ‚Showman‘ oder Filmansager orchestriert wurde. [...] Dessen Aufgabe war es, das Filmprogramm den wechselnden Gegebenheiten des architektonischen Raums und der gesellschaftlichen Ereignisse anzupassen und das Publikum zu aktiver Teilnahme zu bewegen.“⁵⁴

Im Wanderkino und auch in den lokalen Varietés ging der Trend immer mehr in Richtung fiktionales Genre. Ab dem Jahr 1902 bildeten fiktionale Episoden die Mehrheit des Programms. Dauerten die meisten der nicht-fiktionalen Filme in etwa eine Minute, kamen die fiktionalen bereits auf sechs bis 15 Minuten. Trotzdem kamen die Wanderkinobesitzer noch immer dem Wunsch des Publikums nach, das überwiegend nach einem mehrteiligen Kurzfilmprogramm verlangte.

Sehr beliebt Filmtypen waren:

1. Märchen- und Trickfilme: Oft wurde der Stoff eines bekannten Märchens aufgegriffen. Aber nicht die Erzählung, sondern das Zeigen von Effekten und das Einbauen von Überraschungsmomenten standen im Vordergrund.
2. Sensationskomödien: Die meist sehr kurzen Filme beruhten vor allem auf Situationskomik.
3. Akrobatenszenen oder Schaunummern: Gerne wurden dem Publikum ganz besondere akrobatische Attraktionen präsentiert. Beispielsweise waren das Filmaufnahmen von Stars. Etwa von der zu jener Zeit sehr bekannten Serpentintänzerin Annabelle, die sonst nur in den internationalen Varietés der Großstädte live zu sehen war. Auch konnten mithilfe des Films Effekte erzielt werden, die bei Akrobatennummern auf der Bühne nicht möglich gewesen wären. Hierzu bedienten sich die Filmemacher spezieller Filmtechniken, etwa der Doppelbelichtung oder des Stopptricks. Auch die Funktionsweise des Röntgenapparats wurde zu jener Zeit an lebenden Personen demonstriert.

⁵⁴ Eric de Bruyn: Das Museum der Attraktionen: Marcel Broodthaers und die „Section Cinéma“, 2004, in: *Medien Kunst Netz*. URL: http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/broodthaers/print/ (17.09.2014).

4. Bei den nicht-fiktionalen Filmen lassen sich drei verschiedene Typen feststellen:

Zum einen gab es die Reise- und Industriebilder: Hier wurden Reisebilder von fernen Ländern gezeigt, wobei „fern“ auch noch innerhalb des eigenen Landes bedeuten konnte. Im industriellen Kontext kristallisierte sich eine besondere Vorliebe für Bilder von Bauarbeiten heraus. Beliebte waren aber etwa auch Szenen des Walfangs. Wobei hier wie auch bei den nächsten beiden Typen die Anziehungskraft vor allem darin bestand, etwas präsentiert zu bekommen, was der „normale“ Bürger, die Bürgerin sonst nicht zu sehen bekam.⁵⁵

Die zweite nicht-fiktionale Art bildeten Filme mit sogenannter „Aktualität“. Unter dem Begriff Aktualität wurde jedoch nicht dasselbe verstanden wie in den damaligen internationalen Varietés. Hier ging es nicht darum, über aktuelle Geschehnisse zu informieren, sondern vielmehr darum, deren Schauwerte zu präsentieren. Die Handlung sowie der Informationsgehalt traten dabei zugunsten der gebotenen visuellen Attraktionen in den Hintergrund. Es wurde von Ereignissen berichtet, die es sonst nicht zu sehen gab. So wurden z. B. Bilder von Vulkanausbrüchen und anderen Umweltkatastrophen gezeigt.⁵⁶ Vermeintlich reale Szenen wurden jedoch auch häufig nachkonstruiert.

Eine weitere Sensation boten sogenannte Lokalaufnahmen. Manche Wanderkinobesitzer waren in der Lage, ihre Filme eigenständig herzustellen. So war es ihnen möglich, in der Region, in der sie gastierten, die Bewohner sowie die Stadt, die Umgebung und das Jahrmarkttreiben zu filmen und diese Aufnahmen an einem der folgenden Tage in das Programm aufzunehmen. Diese Filme mit lokalem Bezug wurden stark beworben, denn der besondere Clou bestand darin, dass sich die Besucher/innen mit etwas Glück bzw. Pech (je nachdem, was die Kinematographen einfingen) auf der Leinwand bestaunen konnten. Aus der Schilderung eines Zeitzeugen:

„Es ist das Jahr 1904: Eine wahre Menschenmasse strömt aus dem Trierer Dom. Die Menschen gehen langsam, wissen nicht so recht, wie sie sich gegenüber der Filmkamera verhalten sollen. Manche gehen vorbei und ignorieren sie, Männer grüßen mit Hut und Zylinder. Einer ist ganz frech und winkt mit dem Hut. Das ist Peter Marzen, der Filmpionier. Er filmt die Kirchengänger nach der Messe, möglichst viele und so, dass sie sich wiedererkennen können, damit sie es herumerzählen und somit halb Trier in den nächsten Tagen in Marzens Kinozelt kommt, um sich selbst zu sehen.“⁵⁷

⁵⁵ Vgl. persönliche Mitschrift: *Geschichten des frühen Kinos*, Wintersemester 1997/98.

⁵⁶ Vgl. Garnarz: *Jahrmarktkino – Eine europäische Institution*, S. 130.

⁵⁷ Andrea Dittgen: *Wanderkino zum Nacherleben. „Crazy Cinématographe“: Jahrmarktskino 1896–1916*, in: *Film-dienst*, 17, 2007, S. 40.

Die Werbestrategie war äußerst erfolgreich. Der Wiedererkennungswert der beworbenen Lokalaufnahmen lockte Zuschauer/innen in großer Zahl in das Kino. Um es mit den Worten von Joachim und Anne Paech zu formulieren, versetzte „*die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die lebendige Gegenwart einer längst vergangenen Vergangenheit*“ das Publikum in Staunen.⁵⁸ Eine Fotografie, die etwas Geschehenes nur abbildete, wäre sicher nicht mit solcher Begeisterung aufgenommen worden. Wie anders war das bei den bewegten Bildern, die Vergangenes, ja sogar Bekanntes, in einer noch nie dagewesenen Unmittelbarkeit und Lebendigkeit in die Gegenwart zu holen vermochten.

Um auf ihr Programm aufmerksam zu machen, nutzen die Schausteller noch andere Maßnahmen. Anders als bei den internationalen Varietés, die eigene Hauszeitschriftenzeitschriften hatten, bewarben lokale Varietés ihr Programm für gewöhnlich direkt vor Ort und im Variété selbst. Denn es galt in erster Linie ein Stammpublikum zu erreichen – das aus dem näheren Umkreis stammte. Bei den Wanderkinos funktionierte die Werbestrategie recht ähnlich. Es gab nur selten Ankündigungen in der Presse, u. a. wenn Wanderkinos außerhalb eines Messetermins oder Jahrmarktes in einer Gegend gastierten. Üblicherweise aber wurde in den Zeitschriften der Jahrmarkt im Allgemeinen angekündigt und nicht die Attraktionen im Einzelnen beworben. Mittels gedruckter oder per Hand geschriebener Plakate kündigten die Wanderkinobesitzer ihr Programm meist direkt vor Ort an. Damit die Plakate besonders herausstachen, wurde bei beiden Varianten ein besonderes Augenmerk auf deren graphische Gestaltung gelegt. Neben dem abwechslungsreichen Programm wurde vor allem der Kinematograph selbst als die große Attraktion angekündigt – und der Reiz dieser Apparatur sollte noch für einige Zeit anhalten.

Wie bei allen anderen Attraktionen, mussten die Schausteller irgendwie auf sich aufmerksam machen. Diese Aufgabe wurde meist den sogenannten Ausrufern zuteil.

„Wie vor jeder anderen Schaubudendarstellung auch, wurde auf dem Plafond vor dem Eingang des Kinematographen für jede Vorstellung ‚die Parade‘ gemacht. Ausrufer ‚rekommandieren‘ mit dem Megaphon, um das Publikum anzulocken, oder eine kleine Variété-Darbietung auf dem Podium gab einen Vorgeschmack auf die kommenden Attraktionen im Innern der Schaubude, wo sich

⁵⁸ Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 22.

die Überreste der Bühnenshows mit den Projektionen der Filme noch lange vermischten.“⁵⁹

2.2.6. Zeltkinematographen

Einige Wanderkinobesitzer wurden mit ihren prachtvollen Schaubuden berühmt. So z. B. der Schweizer Georg Hipleh-Walt. Dieser Kinopionier reiste zwischen den Jahren 1900 und 1910 quer durch Mitteleuropa (Schweiz, Frankreich, Süddeutschland und Italien). Die Fassade seines Salon-Cinématographen war

„holzgeschnitzt, reich verziert und prächtig bemalt. Der Eingang mit dem Kassenhäuschen in den Mitte trennte die rechte Seite, auf der die Dampfmaschine für die Stromversorgung untergebracht war, von der linken Seite, wo ein kleines Orchester Platz hatte (das während der Filmprojektion wahrscheinlich im Inneren Aufstellung nahm).“⁶⁰

Um eine Größenvorstellung zu bekommen: Die Maße des Salon-Cinématographen betrugen dreißig Meter (Länge) mal zehn Meter (Tiefe), und das Innere fasste um die 800 Personen. Doch die Zirkuskinematographen, die gegen Ende der Wanderkinoära große Erfolge feierten, sprengten alle bis dahin gekannten Dimensionen. In der sogenannten *Chapiteau*-Bauweise (die auch beim Zirkus gebräuchlich war) überdeckten riesige zwei- und auch dreimastige Zeltkuppeln den Vorführraum.⁶¹ Im Vergleich zu den Kinematographen-Schaubuden ermöglichte diese Bauweise einen weit schnelleren Auf- und Abbau. Es war nun möglich, den Standort von einem auf den nächsten Tag zu wechseln. Kein Tag ging mehr verloren, und man war nicht länger gezwungen, auf eine Vorstellung zu verzichten. In einem jener Zirkuskinematographen, dem *Le Biographe Suisse*, der ebenfalls von Hipleh-Walt betrieben wurde, hatten bereits über 2000 Menschen Platz:

„Das Zelt aus schwarzem Segeltuch hatte oft einen gemalten Sternenhimmel im Innenraum, der mit Teppichen und plüschbezogenen Stühlen auf den besseren Plätzen und Logen schon wie ein eleganter Zuschauersaal gestaltet war. Projiziert wurde aus einem eigenen Vorführwagen auf eine Leinwand von mindestens 80 qm Größe.“⁶²

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 16 f.

⁶⁰ Ebd., S. 17.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 17.

⁶² Anne Paech: Konstanzer Kinogeschichte: Die Anfänge (1896–1914), in: *Anne und Joachim Paech Textarchiv*. URL: <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Konstanzer-Kinogeschichte.pdf> (04.12.2014), S. 6.

Diese „Paläste“ aus Segeltuch entstanden zu einer Zeit, als auch schon die ersten ortsfesten Kinos in den Städten eröffneten. Bis Ende der 1910er-Jahre konnten sie noch mit der immer stärker werden Konkurrenz der sesshaften Kinos mithalten. Es weist vieles darauf hin, dass die Wanderkinopioniere *„noch einmal alles daransetz[t]en, den Film als ambulantes Gewebe für sich zu reklamieren. Doch die große Zeit des Wanderkinos ging allmählich zu Ende.“*⁶³

Ab den Jahr 1911 machte sich ein starker Rückgang der Gastspiele in Deutschland bemerkbar. Mit dem aufkommenden Ersten Weltkrieg verloren die Wanderkinos stark an Bedeutung und kamen in eine wirtschaftliche Krise. Während des Kriegs wurden die meisten Feste abgesagt und es fanden kaum noch Gastspiele statt. Nach dem Krieg wurden Feste wieder zugelassen, doch die Wanderbetriebe konnten nicht mehr an die früheren Erfolge anknüpfen. Ortsfeste Kinos setzten sich immer stärker durch. Schon ab dem Jahr 1905 etablierten sich die ersten ortsfesten Kinos in Deutschland. Zu Anfang noch auf die Großstädte beschränkt, breiteten sie sich schon bald auch in den Mittel- und Kleinstätten aus. So gab es 1905 bereits 40 ortsfeste Spielstätten in Deutschland, im darauffolgenden Jahr waren es bereits 200, und im Jahr 1912 wurden über 3000 gezählt.⁶⁴

Die Ära der Wanderkinos ging allmählich zu Ende, und die ortsfesten Kinos setzten sich schließlich durch.

Abschließend ist noch einmal festzuhalten, dass der Film vor allem mit Hilfe der Jahrmärkte und den Wanderkinobetreibern zu grenzübergreifender Bekanntheit und Popularität gelangte – um schließlich zur gefeierten Attraktion aufzusteigen. Zuerst war es die Faszination über die Technik selbst, die den Blick der Zuschauer/innen auf die Maschine und ihre Projektionen lenkte. Später dann, als der Reiz der technischen Neuheit nachgelassen hatte, mussten neue Wege gefunden werden, um das Publikum zu fesseln.

„Der Film ist in vieler Hinsicht eine Erfindung, die mit einem Bein im 19., mit dem anderen im 20. Jahrhundert steht: Seine Technologie und sein Realitäts-

⁶³ Ebd., S. 6.

⁶⁴ Vgl. Garncarz: Jahrmarktkino – Eine europäische Institution, S. 130.

verständnis stammen aus dem 19. Jahrhundert, während seine soziale Dimension – das Massenpublikum – eher zum 20. Jahrhundert gehört.“⁶⁵

In Europa wurden die Grundpfeiler vor allem durch die Wanderkinos gesetzt, die dem Film schließlich zu dem Verhalten, was er heute ist. Erst die Verbindung von Film und Kino aber verhalf der neuen Technologie zu ihrem weltweiten Erfolg und ließ ihn, den Film, zu einem Massenmedium aufsteigen.

2.3. Freiluftkinos

Die Literatur zum Thema Film- und Kinogeschichte ist umfangreich, doch der Ort der Filmpräsentation nimmt dabei, in Relation zu anderen Untersuchungsfeldern, eine eher untergeordnete Rolle ein. Primär werden die Filme selbst analysiert – die unterschiedlichen Strömungen, deren Erfolge sowie die der daraus resultierenden Stars – und im Kontext kultur-historischer und auch gesellschaftlicher Veränderungen untersucht. Doch bietet gerade die Auseinandersetzung mit Film und Kino ein spannendes und umfangreiches Untersuchungsfeld. Denn die Kinogeschichte brachte stets neue Präsentationsformen hervor. Das lässt sich, wie in den vorherigen Kapiteln dargestellt, bereits in deren Frühphase gut erkennen. Schon in den Anfängen musste auf die Nachfrage des Publikums und auf die Industrialisierung (deren technisch-wirtschaftliche Prozesse) sowie historisch bedingte Ereignisse (Krieg und Krisen) reagiert werden. Die frühe Kinogeschichte war von einem stark improvisatorischen und mobilen Charakter geprägt. Die ortsunabhängigen Spielstätten (u. a. in Form von Gastspielen) waren hier die gängigen Vorführpraxen. Später entwickelte sich der Trend hin zu den ortsfesten Kinos. Mit dem Sesshaftwerden ging überwiegend auch der provisorische Gestus verloren. Dieser Prozess verlief – je nach Erdteil – unterschiedlich schnell. Doch lassen sich zwei Tendenzen festmachen. Während der Anfangszeit war die Projektion von Filmen meist durch ihre provisorische und temporäre Vorgehens- und Verwendungsweisen gekennzeichnet. Vor allem in Europa wurde das neue Medium stark von dem wandernden Schaustellergewerbe geprägt und war überwiegend auf Festen und Jahrmärkten sowie als Nummer in Varietés zu verorten. Später schien der Film in geschlossenen Räumen seinen idealen und bleibenden Platz gefunden zu haben.

⁶⁵ Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 39.

Doch obwohl in der Literatur überwiegend von den Wanderkinos, den mobilen Varietés, den Saal- und Ladenkinos sowie den Nickelodeons die Rede ist und in diesem Zusammenhang der stetige Trend der mobilen hin zu den ortsfesten und geschlossenen Kinobauten geschildert wird, existierten bereits seit den Anfängen auch andere Formen der Filmpräsentation.

Eine dieser Sonderformen bildeten die Freiluftkinos, die ihre Filmpräsentationen im Freien abhielten. Vor allem in wärmeren Regionen bot sich diese Form der Vorführpraxis an. In Griechenland wurden vermutlich bereits ab dem Jahr 1900⁶⁶ Freiluftkinoveranstaltungen angeboten. Doch auch in nördlicher gelegenen Regionen und in anderen Gebieten, in denen die Wanderkinobranche gut vernetzt war, fanden immer wieder Filmpräsentationen unter freiem Himmel statt. Aufgrund der schlechten Informationslage sind nur einige wenige seriöse Quellen aus der Frühphase der Freiluftkinos überliefert.

Aus diesem Grund soll im Folgenden das Sun Pictures Cinema näher betrachtet werden. Denn zu diesem Kino liegt eine vergleichsweise recht ausführliche Historie vor. Außerdem weist die individuelle Geschichte dieses Kinobetriebs auch allgemeingültige Charakteristiken von Freiluftkinos auf.

Das im australischen Broome gelegene Sun Pictures Cinema ist bis zum heutigen Tag in Betrieb und gilt als das älteste ortsansässige Freiluftkino der Welt. Seit seiner Eröffnung 1916 (im asiatischen Viertel) werden hier nun schon Filmpräsentationen im Freien veranstaltet.⁶⁷ Bevor das Sun Pictures Cinema seinen Kinobetrieb aufnahm, wurde das Gebäude als Handelsplatz asiatischer Waren und Lebensmittel verwendet. Später wurde ein Teil des Komplexes in ein japanisches Nō-Theater umgewandelt. Im Jahr 1913 wurde es schließlich weiterverkauft und 1916 mit insgesamt 500 Sitzplätzen als Kino eröffnet. „Fairy“ begleitete von Beginn an mit ihrem Klavierspiel die Stummfilme und galt viele Jahre als fixer Bestandteil jedes Kinoabends.

Die Geschichte des Sun Pictures Cinema ist abwechslungsreich. Im Jahr 1933 erfolgte die Umrüstung des Projektors auf Tonwiedergabe. Während des Zweiten Weltkriegs musste das Kino evakuiert werden und kam auch unter Beschuss. Doch schon bald darauf, nach

⁶⁶ Vgl. Aircscreen: Geschichte des Freiluftkinos, in: *Open-Air-Kino Blog*. URL: <https://airscreen.wordpress.com/die-geschichte-des-freiluftkinos/> (04.12.2014).

⁶⁷ Vgl. Sun Pictures: Sun Pictures History, in: *Broome Movies*. URL: <http://www.broomemovies.com.au/history.html> (04.12.2014).

Abschluss der nötigen Reparaturen, konnte der Betrieb wieder aufgenommen werden. Ein vor Ort stationierter Soldat (J. O'Mara Ballajura W. A.) schildert die Filmaufführungen zu jener Zeit folgend:

*„Pictures were shown in the current Garden theatre. Apparently there was only one projector and the operator had difficulty in changing the reel, which was quite often. Sometimes it took twenty to thirty minutes to change reels. During those periods they played a record – they only had one, which was called ‚You look like a monkey when you grow old‘. This was played over and over until the movie could continue.“*⁶⁸

Auch andere Faktoren prägten die Geschichte dieses Kinos. Die Zuschauer/innen sahen sich u. a. lange Jahre mit der Rassendiskriminierung konfrontiert. So wurden die Sitzbereiche nach ethnischer Herkunft getrennt, bis ein erst im Jahre 1967 eingeführtes Gesetz diese rassendiskriminierenden Zustände schließlich untersagte.

Da das Kino in der Nähe eines Sumpfgebietes gelegen ist, erlebte das Sun Pictures Cinema bis zur Errichtung eines Damms im Jahr 1974 des Öfteren Überschwemmungen. Schilderungen zufolge kam es nicht selten vor, dass Besucher/innen während der Vorstellungen von Überschwemmungen überrascht wurden – als einzige Schutzmaßnahme in dieser Situation galt es, die Füße vom Boden zu heben.⁶⁹

Durch das Fehlen von schützenden Wänden sehen sich Betreiber/innen von Freiluftkinos meist in stärkerem Ausmaß mit den Verhältnisse der unmittelbar umliegenden Umgebung konfrontiert. Dazu ein weiteres Beispiel aus dem Sun Pictures Cinema:

Da sich das Kino direkt in der Einflugschneise des Flughafens von Broome befindet, kommt es immer wieder vor, dass der Film während des Überflugs eines donnernden Flugzeugs kurz angehalten wird, um dem Film trotz dieser ungewöhnlichen Lage ungestört folgen zu können. Diese außerfilmische Besonderheit wird mitunter auch durch das Publikum gewürdigt.

„Meine Freundin saß damals darin [im Sun Pictures Cinema, Anm.], als während einer heißen Schlacht in Roland Emmerichs ‚Independence Day‘ eine

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. ebd.

Boeing dicht über der Leinwand hinwegbrauste, was höchstwahrscheinlich der einzige Grund ist, warum sie den Streifen in guter Erinnerung hat.“⁷⁰

Diese Schilderung ermöglicht einen Eindruck davon zu bekommen, welchen Einfluss eine Freiluftkinopräsentation auf die individuelle Filmrezeption haben kann.

Da im nächsten Kapitel vor allem Wien eine besondere Bedeutung zukommen wird, werden im Folgenden die ersten in Wien dokumentierten Freiluftpräsentationen behandelt. Auch hierzu ist leider nur wenig Datenmaterial vorhanden.

Das erste konzessionell genehmigte, stationär errichtete Freiluftkino wurde im Jahr 1922 dokumentiert. Doch findet sich in einer Recherchearbeit zum Thema Kinos in Döbling der Vermerk, dass es bereits viel früher Projektionen unter Freien Himmel gegeben hat.⁷¹ Nachweislich im Jahr 1907, im Garten des Varietés Colosseum, welches später (ab 1925) auch als Kolosseum Kino bekannt wurde.⁷² Angekündigt wurden die Vorstellungen damals als Präsentation des „*Ersten Wiener Garten-Kinematographen*.“⁷³

Vor allem ab den 1910er-Jahren wurden Filmabende vermehrt in sogenannten „Hofkinos“ abgehalten. Hier befand sich der freistehende Kinobereich im Innenhof eines Gebäudes.⁷⁴ Die Vorkehrungen in den jeweiligen Hofkinos gestalteten sich jedoch sehr unterschiedlich, Filmpräsentationen gingen hier sowohl überdacht als auch unter freiem Himmel vonstatten.

Der Versuch, Kinoabende ausschließlich im Freien und von offizieller Stelle her genehmigt abzuhalten, glückte erstmals 1922 im Garten des Kasinos Zögernitz, gleich gegenüber dem damals dort beheimateten Ideal Kino. Eine überlieferte Skizze zeugt von der professi-

⁷⁰ Hendrik Busse: Broome Sun Pictures. Sehenswürdigkeiten in Westaustralien – Sun Pictures in Broome, in: *Australien Informationen*. URL: <http://www.australien-informationen.info/broome-sun-pictures/> (04.12.2014).

⁷¹ Vgl. Wolfgang E. Schulz: Kinos in Döbling. Döblinger Heimatreihe Nr. 9, 2011, in: *Zur Wurst*. URL: http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CDUQFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.zur-wurst.at%2Fschreiberbach-vulgo-nussbach%2Fdoc_download%2F129-kino&ei=y2GAVKP5NpH5avTMguAL&usg=AFQjCNEqLo0CHogBvebF4yCe8F3le0SQoA&bvm=bv.80642063,d.d2s (04.12.2014).

⁷² 1889 als Vergnügungsstätte gegründet, zeigte das Variété ab 15.12.1899 Filmvorführungen. Nach einer kurzen Schließung aufgrund eines Filmbrandes wurde es ab 1918 als *Wiener Komödienhaus* wiedereröffnet und schließlich ab 1925 als das sogenannte *Kolosseum Kino* weitergeführt. Vgl. Werner Michael Schwarz: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien 1992, S. 239.

⁷³ Schulz: Kinos in Döbling, S. 15.

⁷⁴ Vgl. KinTheTop: Glossar, in: *Wiener Kino- und Theatertopografie in Wien*. URL: http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_glossar.html (04.12.2014).

onellen Planung des Projekts: Die Fläche des Freiluftkinos bot Platz für 400 Sitzplätze, und die Leinwand umfasste eine Bildfläche von vier mal fünf Metern. Besonders war auch die historische Form des Projektionsverfahrens. Die ersten zwei Jahre wurde eine Hinterwandprojektion durchgeführt. Die bewegten Bilder wurden dabei auf die rückwärtige Seite der Projektionsfläche geworfen und durch die Leinwand durchprojiziert.⁷⁵

„Der Film wurde von einer fahrbaren Kabine mit Seitenwänden aus [sic!] projiziert, die am rückwärtigen Ende des Wirtshauses aufgestellt wurde, um von hier aus durch einen feuersicher ausgekleideten Trichter die Bilder von hinten auf die Kinoleinwand projiziert [sic!].“⁷⁶

Zugunsten der besseren Bildqualität wurde jedoch ab dem Jahr 1924 die Projektion auf die andere Seite der Leinwand verlegt, hierzu wurde hinter dem Publikumsbereich ein passender Projektionsraum erreicht. Die gezeigten Stummfilme wurden mit Livemusik begleitet. Auch auf die Eventualität von schlechtem Wetter war das Freiluftkino vorbereitet. Bei Schlechtwetter konnte der daneben liegende Gasthof oder das Ideal Kino als alternative Spielstätte genutzt werden.⁷⁷ Noch bis ins Jahr 1926 richtete das Ideal Kino das Sommerfreiluftkino im Garten des Kasinos Zögernitz aus. Ab 1927 bot dann auch das Fliegerkino Filmpräsentationen im Freien an. Für diesen Zweck wurde der angrenzende Garten des Palais Clam-Gallas genutzt. Der Freiluftkinobetrieb beschränkte sich auch hier ausschließlich auf die Sommermonate.⁷⁸

Doch auch das von Wien aus nahe gelegene Strandbad in Klosterneuburg, welches als beliebtes Ausflugsziel der Wiener galt, veranstaltete ab den 1930er-Jahren Filmabende im Freien. Die Lage ermöglichte die Kombination zweier sehr beliebter Freizeitaktivitäten – den Besuch von Freibad und Kino. Das machte den Kinobesuch zu einem ganz besonderen Erlebnis. Umgangssprachlich wurde das Kino auch gerne „Freibadlichtlufternachtsmückenkino“ genannt.

⁷⁵ Franz Grafl: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch*, Wien 1993, S. 71.

⁷⁶ KinTheTop: Ideal Sommerkino / 1. Wiener Freiluftkino, in: *Wiener Kino- und Theatertopografie in Wien*. URL: http://www.kintheatop.at/forschung/kintheatop_19.html (04.12.2014).

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Vgl. Schwarz: *Kino und Kinos in Wien*, S. 238.

Ein Abend in ebendiesem „Freibadlichtluftnachtsmücken kino“ wurde besonders eindrucksvoll in einem aus dem Jahr 1929 stammenden Artikel beschrieben. Weshalb an dieser Stelle ausnahmsweise etwas ausführlicher zitiert wird.

*„Manchesmal ist es manchem auch recht gleichgültig, was man heute abend spielt. Man ruht dann unter den Bäumen an der Peripherie des Kinos, ruht zu zweit und projiziert [sic!] seine Träume in die Augen, die zum Küssen nahe im Sommer glühen ...
Auf zwei Stangen versucht eine Fahne hochzuklettern. Eine weiße, etwas faltige Fahne: die Leinwand [...]
Endlich ist's so weit.
Man sieht schon, wie der Operateur einstellt. Was sollte sonst der Lichte Fleck in der rechten Ecke, nicht wahr?
Aber der Fleck bleibt auch, wenn das erste Bild aufflammt und Greta Garbo (offenbar wegen des Lichtflecks) nachdenkliche Augen macht ...
,Die sollen ihr Licht auslöschen, da drüben ...‘
Wer? Jetzt kennt man die Lichtquelle: Eine Türe zu einem Weekendhaus steht sperrangelweit offen und wie aus einer Traufe fließt das Licht grell und schreiend in die Nacht. Trieft ausgerechnet auf die Leinwand ...
[...]
Endlich erlischt der Fleck, es leuchten nur mehr die Augen der Garbo [...]
Jetzt erst fällt es mir auf: es spielt keine Musik.
Nur die Mücken, die um die Leinwand summen, sich der Garbo mitten ins Gesicht setzen ...
Jetzt doch Musik. Keine Blasinstrumente, Summinstrumente: Nicht nur seinen Sessel hat sich jeder mitgebracht: auch seine Instrumente ...
Da sieht man, wie verschieden die Melodien – der Herzen und des Mundes – die der Film auslöst. Vor mir summt man zweistimmig (die zweite Stimme ist hellblond und hat einen braunen Leib, der im Dämmer ganz exotisch aussieht und der Teufel mag die erste Stimme holen, die sehr darnach klingt, als rufe sie wochentags auf dem Naschmarkt aus ...).“⁷⁹*

Es scheint, als hätten die Menschen bereits sehr früh den besonderen Reiz der Freiluftkinos entdeckt, dennoch blieb diese Art des Kinoereignisses immer eine Sonderform. Die Gründe dafür waren vielfältig. Es spielten einige Faktoren mit, etwa die Lärmbelästigung während der Veranstaltungen, weshalb Konzessionen schwieriger zu bekommen waren, aber auch die allgemein strengeren Richtlinien.

⁷⁹ N. N.: Titel unbekannt, in: *Mein Film*, 1929, zitiert nach: Franz Grafl: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch*, Wien 1993, S. 72 f. (Anm.: Der vollständige Artikel erschien 1929 in der Zeitschrift *Mein Film*, die nicht mehr verfügbar ist. Ausschnitte daraus wurden in Franz Grafls *Praterbude und Filmpalast*, erschienen 1993, erneut abgedruckt. Aus dieser Version stammen die hier wiedergegebenen Textstellen.)

Exkurs: Autokinos

Um die Untersuchung wieder auf einen allgemeineren Weg zu lenken, möchte ich eine Sonderform nicht unerwähnt lassen und auf eine andere bedeutende Entwicklung hinweisen, die es außerhalb Wiens und Europas gab: auf die Autokinos, die eine ganz spezielle Unterform der Freiluftkinos darstellten.

Im Amerika der 1930er-Jahre entwickelte sich die Verbindung von Automobil und Kino zu einem überragenden Erfolgskonzept. Die häufig geteilte Ansicht (welche jedoch meist im Zusammenhang mit den Frühformen der Filmpräsentation in eher abwertender Weise zur Sprache kommt), dass das Kino immer schon zur Straße gehören würde, ist im Falle der Autokinos quasi wörtlich zu nehmen.

Um das Autogeschäft seines Vaters anzukurbeln, kam der Amerikaner Richard M. Hollingshead jr. 1933 auf die Idee, ein Automobile Movie Theatre⁸⁰ (das später hauptsächlich als Drive-in Cinema und im deutschen Raum meist als Autokino bezeichnet wurde) in Camden, New Jersey, zu eröffnen. Er gilt als der Erste, der einen finanziellen Nutzen aus der Kombination zweier technischer Errungenschaften zog, die in Amerika zu jener Zeit gleichermaßen beliebt waren: von Auto und Kino. Zu Anfang waren die Bedingungen der Filmpräsentation noch recht provisorisch. In Camden etwa erfolgten die ersten Filmprojektionen (noch vor der offiziellen Eröffnung des Automobile Movie Theatre im Jahr 1933) mittels eines Projektors, der auf das Dach eines Autos montiert wurde. Hollingshead beschäftigte sich schon im Vorfeld auch mit der Frage, wie weit die Abstände zwischen den parkenden Autos sein mussten, damit sich die Automobile nicht gegenseitig die Sicht auf die Leinwand verstellten. Bis bessere Bedingungen bezüglich des Filmtons geschaffen wurden, sollte es jedoch noch länger dauern. Um den Filmtön zu hören, wurden in den Autokinos anfänglich Radios bzw. Lautsprecher verwendet. Erst ab dem Jahr 1946 sollte sich in allen amerikanischen Autokinos ein 1941 entwickeltes Verfahren durchsetzen, das darin bestand, dass ein Lautsprecher, der durch ein Kabel mit einer Säule verbunden wurde, direkt ins Auto eingehängt werden konnte. Die Säulen konnten jeweils zwei Autos mit Filmtön versorgen. Bald war es auch möglich, über die Säulen Kontakt zu dem Kinopersonal herzustellen, um Getränke und Essen zu bestellen.

⁸⁰ Thorsten Lorenz: Das Kino in seiner geschichtlichen Entwicklung, in: Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze, Erich Straßner (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 2. Teilband*, Berlin u. a. 2001, S. 1091.

Bis zum enormen Erfolg der Autokinos sollte es jedoch noch einige Jahre dauern. In Amerika stieg die Zahl der Autokinos ab Anfang der 40er-Jahre langsam an (im Jahr 1939 wurden 19 Kinos gezählt, 1942 waren es schon 95), doch viele davon wurden während des Zweiten Weltkriegs wieder geschlossen.⁸¹ Erst nach Kriegsende begann ihr Siegeszug. Denn auch in den ländlicheren Regionen, außerhalb der Großstädte, ließ sich dieser Kintyp vergleichsweise kostengünstig umsetzen. In Amerika erreichten die Autokinos in den 50er-, und 60er-Jahren den Höhepunkt ihrer Popularität (im Jahr 1958 wurden in Amerika um die 5000 Autokinos betrieben).⁸² Diese Form des Kinos bot ein willkommenes Erlebnis für die ganze Familie (meist waren sogar Tiere erlaubt) und stellte eine Alternative zu den konventionellen Kinos dar, in denen selten kinderfreundliche Bedingungen herrschten.⁸³ Die Rezeption vom Auto aus stellte in gewisser Weise eine wiedererlangte Autonomie der Zuschauer/innen her. Denn die Separation des Publikums, das die Filme in seinen Autos verfolgte, ermöglichte eine neugewonnene Handlungsfreiheit. Während der Vorführung konnte geredet, geraucht und gegessen werden, ohne die anderen Zuschauer/innen zu stören.

In den 1950er-Jahren berichtete der Publizist Al Hine in seiner Studie über Autokinos von einer Mutter von Zwillingen, in der diese die Vorteile des Autokinobesuchs (in Phoenix, Arizona) folgend beschrieb: „*Wir können den Flaschenwärmer am Armaturenbrett einschalten [...], und wann immer sie aufwachen, geben wir ihnen etwas Milch, dann schlafen sie gleich wieder ein.*“⁸⁴

Je nach Zuschauergruppierung (Besuch mit Freunden, Ehepartner, Freund oder Freundin, Familie usw.) wurde das Kinoerlebnis unterschiedlich empfunden und genutzt. Im präden Amerika der Nachkriegsjahre sahen vor allem auch Pärchen das Autokino als einen der wenigen Orte an, in dem sie einigermaßen ungestört sein konnten. Die Einführung von beweglichen Standheizungen, die in das Innere der Autos gestellt werden konnten, machte es möglich, Autokinos auch während der kalten Jahreszeit zu besuchen. Die genutzten

⁸¹ Vgl. James zu Hünigen: Autokinos, 13.01.2012, in: *Lexikon der Filmbegriffe*. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1929> (04.12.2014).

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Zu der hier als konventionell bezeichneten Kinosituation vgl. auch Kapitel 4.1., Kinematographisches Dispositiv, S. 71 ff.

⁸⁴ Spiegel Online: Auto-Kinos. Romantik vollmotorisiert, in: *Spiegel Online Archive*, 50, 08.12.1954. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28958005.html> (04.12.2014), S. 40.

Flächen nahmen mitunter riesige Ausmaße an, so gab es Autokinos mit bis zu 3000 Stellplätzen.⁸⁵

Auch in anderen Ländern wurden Autokinos eröffnet, doch blieb ihr außergewöhnlicher Erfolg ein rein amerikanisches Phänomen. Besonders die Fixiertheit auf ihre „fahrbaren Gefährten“, die die Mehrheit der amerikanischen Bevölkerung seit Erfindung des Automobils pflegte, kann den immensen Hype der Autokinos in Amerika miterklären helfen.

Doch auch in Amerika endete die glorreiche Zeit der Autokinos. In den 1980er-Jahren ging ihre Zahl stark zurück. Ein Grund, weshalb sich die Autokinos in Österreich und auch in anderen Teilen Europas nie wirklich durchsetzen konnten und immer eine Sonderform blieben, veranschaulicht ein Zeitzeugenbericht aus Deutschland. Der Auszug (aus dem Spiegel-Online-Archiv) schildert das Verhalten der Zuschauer/innen während des Eröffnungsabends eines deutschen Autokinos im Jahre 1954 (in Erlangen):

„Die Zuschauer stiegen, den Sinn des Auto-Kinos verkennend, während der Vorführung aus ihren Wagen und folgten dem Geschehen auf der Riesenleinwand im Freien, auf dem Trittbrett sitzend oder an die Kühlerhauben gelehnt. Erst als es zu regnen begann, verschwanden sie nacheinander im Innern ihrer Wagen.“⁸⁶

Auch wenn sich der Kultstatus der Autokinos vor allem auf den amerikanischen Raum beschränkte, trugen die Autokinos, neben den unmotorisierten Freiluftkinos, maßgebend zur Vielfalt der gesamten Kinolandschaft bei.

Die Geschichte der beiden Freiluftkinovarianten – ob (amerikanisch) mit oder (europäisch) ohne Auto – zeigt jedenfalls, dass auch dieses Kinoangebot von Beginn an sehr vielseitig war. Und dass das Freiluftkino seit den frühen Anfängen (und je nach Land und Zeit mit einmal mehr, dann wieder weniger Erfolg) seine Stellung außerhalb des geschlossenen Kinosaals behaupten und bewahren konnte. Selbst heutzutage suchen die Menschen nach alternativen Angeboten des Kinoerlebnisses. Der Weg hinaus ins Freie – zu den Freiluftkinos – wird hierbei immer häufiger gewählt.

⁸⁵ Lorenz: Das Kino in seiner geschichtlichen Entwicklung, S. 1091.

⁸⁶ Spiegel Online: URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28958005.html> (04.12.2014), S. 42.

3. Freiluftkinos in Wien

Mit den Jahren hat sich ein breites Angebot an Freiluftkinos in Wien etabliert. Während der Sommermonate wird an den unterschiedlichsten Orten, unterstützt von originellen Begleitprogrammen, ein breitgefächertes Filmprogramm angeboten. Das Kino unter freiem Sternenhimmel ist somit ein fixer Teil der österreichischen Kinoindustrie geworden. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den Eigenheiten der (neuzeitlichen) Freiluftkinos.

Zu Beginn wird versucht, einen groben Überblick über die Open-Air-Kinolandschaft von Wien (Location, Programm usw.) zu geben und dabei auf die spezielle Form dieses Kinoerlebnisses einzugehen. Im Anschluss daran wird anhand von zwei ausgewählten Wiener Freiluftkinos – dem Kino unter Sternen und dem Volxkino – ein konkreter Einblick in Abläufe, Strukturen und Funktionsweisen dieses Kinotyps gegeben.

Im Zuge von Freiluftkinoveranstaltungen fungiert die Filmvorführung als wichtiger, jedoch nicht einziger Bestandteil des Gesamtereignisses. Freiluftkinos gehen zum Teil ein Mischverhältnis mit andern medialen Formen ein.

Auf diese spezielle Mischform wird dann im vierten Kapitel der Fokus gelegt werden – also auf die für das „klassische“ Kino untypischen Umgebungen bzw. Veranstaltungsorte, die Eigenheiten der Präsentationsformen sowie die speziellen Rezeptionserfahrungen der Zuschauer/innen (den Public-Viewing-Charakter).

Um die besonderen Charakteristika herausarbeiten zu können und Daten zu den Eigenheiten der Wiener Freiluftkinoszene (mit dem Schwerpunkt auf 2014) und des Modells „Freiluftkino“ im Allgemeinen zu erhalten, steht in diesem Kapitel das Sammeln von Informationen im Vordergrund. Im darauffolgenden (vierten) Kapitel werden die hier gewonnenen Erkenntnisse schließlich im kulturwissenschaftlichen Zusammenhang betrachtet.

3.1. Open-Air-Kinos im heutigen Wien

Schon seit Anfang der 1990er-Jahre machte sich der Trend zu alternativen Kinoformen, mit dem Weg hinaus aus dem geschlossenen Kinosaal immer stärker in der Wiener Kinolandschaft bemerkbar. Den Anstoß für das Entstehen neuer Kinokonzepte hatten schon viel

früher entstandene Strömungen und Institutionen gegeben (u. a. die Programmkinos). Doch der Präsentationsort war immer noch der geschlossene Raum. (Näheres zu diesen neuen Kinokonzepten sowie zu den Freiluftkinos folgt ebenfalls im die Arbeit abschließenden vierten Kapitel.)

Mit seinem nun schon 25-jährigen Bestehen kann das Volxkino als Wegbereiter der heutigen Freiluftkino-Branche verstanden werden. Die Betreiber des Volxkinos, die seit Anfang der 1990er-Jahre mit ihrem Open-Air-Wanderkino auf sich aufmerksam machten, sahen ihr Bestreben darin, vernachlässigte und vergessene Orte in der Stadt sowie am Stadtrand wiederzubeleben. Das Kino der Orte, wie es anfänglich auch genannt wurde, beabsichtigte *„wie andere künstlerische und interventionistische Projekte in den 80er und 90er Jahren eine Um- und Neudeutung eigentlicher ‚Unorte‘“*.⁸⁷

Bereits die Nutzung dieser unberührten und vergessenen Orte, die es vermehrt am Rande der Stadt zu entdecken galt, konnte als eine Gegenbewegung zum touristischen und kulturell überschäumenden Stadtzentrum verstanden werden. Auch für die Subventionsgeber boten Open-Air-Kinoveranstaltungen eine verhältnismäßig kostengünstige Möglichkeit, Plätze im urbanen Raum „wiederzubeleben“.⁸⁸ Dieser Faktor begünstigte in den letzten Jahrzehnten den Aufstieg der Freiluftkinos in Wien, den übrigen Bundesländern und auch außerhalb Österreichs.

Seit einigen Jahren entwickeln sich die heimischen Open-Air-Kinoveranstaltungen immer mehr zu begehrten Sommer-Events. Der Erfolg lässt sich vor allem an den jährlich steigenden Besucherzahlen und der verstärkten medialen Präsenz (z. B. Presse, Radio, Internet) erkennen. Das Angebot unterschiedlicher Freiluftkinos steigt von Jahr zu Jahr, und die Menschen nehmen diese Form des Kinos immer häufiger in Anspruch.

Der Zuspruch der Besucher/innen wird von vielen Faktoren begünstigt. Besonders verlockend scheint zu sein, dass das Kinoerlebnis während der heißen Sommermonate im Freien genossen werden kann. Eine weitere Ursache für den Erfolg der Freiluftkinos ist die lockere und gelöste Stimmung, die im geschlossenen Kinosaal eher nicht erwünscht und auch nicht üblich ist. Sommerkinos haben sich vor allem in den letzten Jahren zu einem fixen

⁸⁷ Werner Michael Schwarz: *Kino und Stadt. Wien 1945–2000*, Wien 2003, S. 151 f.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 152.

Bestandteil des kulturelleren Angebots herausgebildet und bieten eine Alternative zur üblichen Kinosituation, wo die Vorführungen im geschlossenen Raum stattfinden. Auch Personen, die sonst eher selten ins Kino gehen nutzen das vielfältige Freiluftkinoangebot. Anstatt sich mit Bekannten in einem Lokal zu treffen, bietet sich diese spezielle Art der Filmpräsentation – unter freiem Sternenhimmel – oft als beliebte Alternative an.

Schon am Verhalten der Zuschauer/innen zeichnet sich auch ab, dass nicht allein die Organisatoren am Verlauf und der Gestaltung des Freiluftkinoabends beteiligt sind. Sonst übliche Verhaltensweisen von Kinobesucher/innen, wie etwa bis zum Ende des Films möglichst stumm und bewegungslos in den Kinossesseln zu verharren, lösen sich bei Open-Air-Kinoveranstaltungen auf. Während dieser Kinoabende nimmt das Publikum eine viel aktivere Rolle ein.

Auch der Beginn der Filmpräsentation gestaltet sich flexibler. Denn nicht eine genau festgelegte Uhrzeit, sondern der Eintritt der Dunkelheit bestimmt den Projektionsbeginn. Bis dahin kann die Zeit für Gespräche genutzt werden, es wird getrunken und gegessen. In einigen Fällen findet auch ein vom Veranstalter organisiertes Begleitprogramm statt. Überdies scheint die Hemmschwelle, während der Filmpräsentation zu sprechen, aufzustehen oder sich ein Getränk zu holen, deutlich geringer zu sein als es in der klassischen Kinosituation der Fall wäre. Ess- und Getränkestände bieten häufig ihr Angebot direkt am Gelände an. Die Besucher/innen haben so die Möglichkeit, entweder das vorhandene gastronomische Angebot in Anspruch zu nehmen oder sich selbst zu versorgen. Nicht selten nutzen Besucher/innen den Abend auch für ein ausgiebiges, selbst mitgebrachtes Picknick. Ein weiteres Charakteristikum von Open-Air-Filmveranstaltungen ist die besondere Platzierung des Publikums vor der Leinwand. Die Möglichkeiten, das Geschehen auf der Bühne und Leinwand zu verfolgen, gestalten sich hier viel flexibler. Die übliche Platzierung des Publikums frontal zur Leinwand wird durch ein vielfältiges Angebot an Sitzmöglichkeiten erweitert. Je nach Freiluftkino steht eine Auswahl unterschiedlicher Sitzmöglichkeiten zur Verfügung: Sessel, Bänke und Liegestühle gehören zum gängigen Angebot von Veranstaltungen. Seltener werden Sitzsäcke, Bierbänke, Sofas, aber auch Matratzen oder Enzis⁸⁹ angeboten. Doch die Gäste beschränken sich nicht allein auf das zur Verfügung gestellte Angebot, sondern behelfen sich selbst mit mitgebrachten Decken, Schlafsäcken oder Klappstühlen. Für das Freiluftkino-Personal erweist sich die gesteigerte Mobilität der

⁸⁹ Überdimensionale Sitzgelegenheiten aus Kunststoff für den Outdoor-Bereich.

Zuschauer/innen jedoch nicht immer als einfach zu beherrschender Faktor. So stellt etwa die Regulation einer größeren Anzahl von Menschen im öffentlichen Raum mitunter eine größere Herausforderung dar. Diskussionen, dass Fluchtwege freigehalten werden müssen, sowie Streitgespräche im Publikum, wenn jemand die Sicht zur Leinwand verstellt, sind keine Seltenheit. Doch scheinen diese Umstände den Reiz der „Events“ nicht wesentlich zu trüben. Mit dem Angebot von Freiluftkinos wurde einem Bedürfnis der Konsument/inn/en nachgekommen – Film zu erfahren, losgelöst von den Konventionen der klassischen Kinosituation. Zu den wichtigsten Freiluftsommerkinos, die sich in den vergangenen Jahren in Wien etabliert haben und darüber hinaus eine breite öffentliche Aufmerksamkeit generieren konnten, zählen: Volxkino, Kino unter Sternen, Filmfestival am Rathausplatz, Kino wie noch nie⁹⁰, Kino am Dach, Kino im Schloss Neugebäude, Arena Sommerkino, Frame:out, EspressoFilm, Stumm & Laut, Science Fiction im Park.

3.1.1. Locations

Open-Air-Kinoveranstaltungen betten sich temporär im öffentlich-urbanen Raum ein. Verschiedenste Orte, die für einen gewissen Zeitraum zweckentfremdet werden, dienen hierfür als Kulisse. In einer Großstadt bieten sich für diesen Zweck viele interessante Plätze an – in Wien u. a. der Rathausplatz, das Dach der Hauptbücherei, diverse Parks (der Augarten etwa, oder der Karlsplatz) und auch Innenhöfe (Museumsquartier oder Schloss Neugebäude).

Werden die Freiluftkinos auf ihre Location hin untersucht, können zwei Arten unterschieden werden. Zum einen gibt es die ortsfesten Open-Air-Kinos, die temporär an einem fixen Platz veranstaltet werden, zum anderen mobile Kinos, welche von einer zur anderen Location „wandern“. Die ortsgebundenen Freiluftkinos bilden jedoch die weit gängigere Variante. Als seit mehreren Jahren in Wien etabliertes Wanderkino kann einzig das Volxkino bezeichnet werden. Doch auch andere Freiluftkinos müssen sich der urbanen Umgebung anpassen. So werden etwa auch während der dreiwöchigen Open-Air-Veranstaltung Kino unter Sternen die Sesselreihen vor und auch nach der Veranstaltung täglich auf- und wieder abgebaut. Doch auch die ortsgebundenen Freiluftkinos bieten besondere Settings. So bildete auch heuer wieder das namensgebende Dach der Hauptbücherei Wien die Kulisse für das Kino am Dach.

⁹⁰ Das Freiluftkino Kino wie noch nie, seit sechs Jahren im Augarten vertreten, wurde die Saison 2014 zum ersten Mal ausgesetzt.

Zweimal pro Woche bot 2014 das Kurzfilmfestival EspressoFilm sein Programm im Gartenpalais Schönborn (vom 10. Juli bis zum 14. August) an. Ebenfalls an zwei Tagen pro Woche fand heuer wieder das Frame:out im Innenhof des Museumsquartiers statt. Eine Besonderheit dieser Veranstaltung war, dass der Filmtön auch über Funk-Kopfhörer empfangen werden konnte.

Mit dem Open-Air-Filmfestival am Rathausplatz präsentierte sich an insgesamt 65 Tagen eines der meistbesuchten Sommerkinos Wiens. Zwei Zuschauertribünen sowie ebenerdige Sesselreihen standen hier dem Publikum zur Verfügung. Neben Opern- und Konzertübertragungen und Live-Auftritten von Musiker/innen lag, wie schon in den Jahren zuvor, der Fokus dieser Veranstaltungsreihe auch heuer vor allem wieder auf dem gastronomischen Angebot.

3.1.2. Programmschwerpunkte

Mit kontrastreichen Schwerpunkten soll eine Vielzahl von Menschen angesprochen werden. Geboten werden u. a. internationale und heimische Spielfilme, Kurzfilme, Dokumentarfilme, Mainstream, aber auch Raritäten – in Originalfassung oder synchronisiert, mit Untertitelung.

In deutscher Fassung und mit herkömmlichen Eintrittspreisen, bot Schloss Neugebäude mit seinem überwiegend aus aktuellen Blockbustern bestehenden Angebot eine Freiluftalternative zum gewöhnlichen Cineplex-Besuch an.

Das Programm von Kino am Dach setzte auch dieses Jahr wieder auf eine Mischung aus aktuellen und erfolgreichen Filmen, Raritäten, Independent-Produktionen sowie Klassikern und Kultfilmen.⁹¹

Auch das Arena Sommerkino bemühte sich mit (sowohl aktuellen als auch älteren) heimischen und internationalen Produktionen, den Zuschauer/innen ein breites Spektrum an Filmen zu bieten. Sowohl politische Themen als auch unterhaltsame Mainstreamkost bildeten das Filmprogramm.

Neben Vorstellungen mit Eintritt fanden im Rahmen des Volxkinos auch gratis Filmvorführungen auf der Arenawiese statt. Im Bestreben, die alte 35-mm-Optik im Bewusstsein des

⁹¹ Vgl. St. Balbach Art Produktion: Willkommen bei Kino am Dach 2014!, in: *Volxkino Website*. URL: <http://volxkino.at/kino-am-dach/> (04.12.2014).

Publikums lebendig zu erhalten, wurden Filme noch bis vor einem Jahr unter Einsatz der circa 50 Jahre alten Projektoren in analoger Form ausgestrahlt.⁹²

Durch seine Filmauswahl zeigte sich Stumm & Laut auch heuer wieder den vergangenen Zeiten verbunden. An drei Abenden wurde je ein Stummfilm aus den Jahren zwischen 1919 und 1927 präsentiert. Die eigens für die historischen Schwarz-Weiß-Filme arrangierte elektronische Livemusik, bildete einen starken Kontrast zu den Filmen und stellte gleichzeitig auch einen Bezug zur Gegenwart her.

Das sich auf die Wiedergabe im digitalen Format konzentrierende Frame:Out setzte heuer ebenfalls auf die Kombination von Neu und Alt. Frame:out, das sonst überwiegend Filmprogramme zu aktuellen Themen bietet (meist mit den Schwerpunkten Musik, Kunst und Architektur), widmete seinen diesjährigen Eröffnungsabend einem Stummfilmklassiker. Gezeigt wurde die 2014 restaurierte und in digitale Form übertragene Fassung von *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Billy Wilder, 1930). Auch hier wurde die Musikbegleitung des Films mittels elektronischer Livemusik neu interpretiert.⁹³

EspressoFilm widmete sein Programm wieder ganz der Kurzfilmsparte. An zwei Abenden pro Woche präsentierte sich EspressoFilm (bereits seit fünf Jahren im Garten des Volkskundemuseum vertreten) mit einem eigens für die Veranstaltung kuratierten Kurzfilmprogramm. „Ge.stellt – den Blick zu Hause lassen, das Schauen mitnehmen“⁹⁴ lautete der Titel eines der diesjährigen Programmschwerpunkte. An insgesamt vier Abenden wurde versucht, sich in Form von Kurzfilmprogrammen und anschließenden Gesprächen der Frage zu nähern, inwieweit Bilder unseren Blick auf die Welt beeinflussen (können).⁹⁵

Die Wiener Freiluftkinos bieten durch ihre vielseitigen und individuellen Programmschwerpunkte ihrem Publikum eine große Filmauswahl.

3.1.3. Rahmenprogramm

Ergänzend zum Filmprogramm bieten Freiluftkinoveranstalter ihrem Publikum häufig auch Rahmenprogramme. Diese finden entweder im Rahmen der Filmpräsentation (vor oder nach den Filmen) statt, oder werden außerhalb der Filmabende organisiert.

⁹² Vgl. ORF Wien: Kino unter freiem Himmel, in: *wien.orf.at*. URL: <http://wien.orf.at/radio/stories/2586741/> (25.12.2014).

⁹³ Vgl. Frame:out. Digital Summer Screenings: Programmankündigung, in: URL: <http://www.frameout.at/pages/home.php?m=1&s=> (04.12.2014).

⁹⁴ EspressoFilm: *Programmankündigung*, in: URL: <http://espressofilm.at/wb/pages/de/festival/ge.stellt.php> (30.09.2014).

⁹⁵ Vgl. ebd.

In Form von Ratespielen, Votings, Teilnahmen an Sonderveranstaltungen, Workshops und auch Diskussionsrunden⁹⁶ wird hierbei u. a. auch das Publikum zur Teilnahme aufgefordert.

Häufig werden im Rahmen des Filmabends Personen aus dem Film- und Medienbereich eingeladen. In Gesprächen erzählen Regisseure und Regisseurinnen über ihr Filmschaffen und ihre persönliche Herangehensweisen. In Vorträgen und Diskussionsrunden berichten Vertreter/innen der Filmbranche (u. a. Autor/innen, Wissenschaftler/innen, Journalist/inn/en) über ihre Auseinandersetzung mit dem Medium und geben Einblick in ihr Filmwissen. So fanden heuer z. B. im Anschluss an das Kurzfilmprogramm von Espresso-film Gespräche mit den jeweiligen Filmemacher/inne/n statt. Neben der Schilderung der eigenen Beziehung zur Arbeit hatten bei diesen Gesprächen auch die Zuschauer/innen die Möglichkeit, direktes Feedback zu geben und Fragen zu stellen. Bei Kino unter Sternen hat sich das Einladen von Gästen aus der Filmbranche (hier jedoch vor Filmbeginn) ebenfalls zu einem fixen Bestandteil des Programms entwickelt.

Konzerte von Musiker/inne/n sowie DJ-Einlagen (u. a. während Stumm & Laut, Frame:out, Kino unter Sternen) ergänzten außerdem diverse Filmprogramm. Im Rahmen des Jazz Fest Wien traten auch heuer wieder Live Bands (bei freiem Eintritt) auf der Bühne des Filmfestivals am Rathausplatz auf.

Viele der Rahmenveranstaltungen bieten somit eine zusätzliche Chance zur Auseinandersetzung mit dem Gesehenen und schaffen häufig auch Raum für Diskussions- und Gedankenaustausch zwischen Publikum und Filmvertreter/inne/n.

3.2. Kino unter Sternen

Kino unter Sternen ging 2014 in seine nun schon 19. Kinosaison. Bevor es 2009 auf den Karlsplatz übersiedelte, war es bereits zwölf Jahre lang im Augarten (1996–2007) vertreten. Drei Wochen lang fand das Open-Air-Kino auch heuer wieder täglich und bei freiem Eintritt am Karlsplatz statt. Die Veranstalter von Kino unter Sternen⁹⁷ sehen ihr Bestreben darin, einer großen Zuschauerschaft ein ausgewähltes Filmprogramm in bester Qualität zu bieten. Mit Hilfe ausgezeichneter Projektionstechnik und ergänzt durch ein auf den jeweils

⁹⁶ Zum Rahmenprogramm siehe auch die folgenden beiden Kapitel: Kino unter Sternen und Volxkino, insb. S. 54 ff. und 66 ff.

⁹⁷ Seit 1996 betreiben Judith Wieser-Huber (künstlerische Leitung) und Ralph Wieser (Geschäftsführer) das Kino unter Sternen.

gezeigten Film Bezug nehmendes Vorprogramm, soll Filmwissen vermittelt sowie Begeisterung für den österreichischen Film geschaffen werden.⁹⁸

3.2.1. Location

Kino unter Sternen ist ein Open-Air-Kinofestival, das jährlich ortsgebunden und für die Dauer von drei Wochen stattfindet. Vom 27. Juni bis 19. Juli fand es heuer bereits zum sechsten Mal am Karlsplatz statt. Mit dem Werbeslogan „Alles Karl!“ machte das Festival auch 2014 wieder auf sich aufmerksam und stellte mit dem Motto auch gleich den Bezug zum Veranstaltungsort her. Drei U-Bahn-Linien, ein dichtes Straßen- und Busnetz sowie der direkte Anschluss zur Wiener Ringstraße machen den Karlsplatz zu einem Verkehrsknotenpunkt Wiens und den darin eingebetteten Resselpark durch seine zentrale Lage leicht erreichbar. Der Park wird sowohl von Touristen als auch von Einheimischen stark frequentiert. Das Ambiente von Karlskirche, anschließendem Teich, Park und das vorhandene gastronomische Angebot machen den Platz vor allem in den Sommermonaten zu einem viel genutzten Treffpunkt sowie Ort der Entspannung.

Noch vor einigen Jahren waren Resselpark und Karlsplatz überwiegend als Aufenthaltsort Drogenabhängiger und als Drogenumschlagplatz bekannt. Die Stadt Wien machte es sich mit Hilfe der Polizei zum Auftrag, das gesamte Areal einem Imagewandel zu unterziehen. Im Resselpark wurde verstärkt auf kulturelle Maßnahmen gesetzt. Regelmäßige Veranstaltungen wie Kino unter Sternen, das Popfest, der Karlstag sowie verschiedene Produktionen der Wiener Festwochen hatten Anteil an der Wiederbelebung und Aufwertung des Platzes. Inmitten der urbanen Umgebung fügt sich jedes Jahr eine Vielzahl unterschiedlicher Veranstaltungen in das grüne Areal ein. Mitunter folgt ein Event dem anderen. So beginnt bereits während des Abbaus von Kino unter Sternen der Aufbau für das wenige Tage später stattfindende Popfest. Da für Events temporär gut wandelbar und logistisch leicht zu erreichen, hat sich der Resselpark zu einem beliebten Austragungsort von Veranstaltungen entwickelt. Im Nachhinein betrachtet, steht auch die Betreiberin von Kino unter Sternen, Judith Wieser-Huber, dem Locationwechsel sehr positiv gegenüber: „*Die Anordnung am*

⁹⁸ Vgl. After Image Productions, *Kino unter Sternen 2012. Alles Karl!*, Abschlussbericht, Wien 2012, S. 4.

*Platz ist sehr viel intimer als sie davor im Augarten war und ermöglicht den Dialog mit dem Publikum.*⁹⁹

So wurden nach der Übersiedelung vom Augarten in den Resselpark auch Teile des Konzepts überholt. Mit dem Standortwechsel bot Kino unter Sternen erstmals Freiluftkino bei freiem Eintritt an. Ebenso kam als fixer Programmschwerpunkt das täglich stattfindende Vorprogramm hinzu. Für das neue Kinokonzept machte sich das Veranstalterduo außerdem den öffentlichen Charakter des Karlsplatzes zunutze.

Auch während des Programms bleibt das gesamte Areal barrierefrei zugänglich. Neben den von den Veranstaltern zur Verfügung gestellten Sesselreihen kann außerdem ein direkt angrenzender Gastronomiebereich genutzt werden. Auch hier laden Stühle und Sitzsäcke zum Verweilen ein. Sobald alle zur Verfügung gestellten Sitzplätze besetzt sind, werden auch die umliegenden Parkbänke genutzt. Diese werden vom Publikum in Richtung Bühne bzw. Leinwand getragen und in die richtige Position gebracht. Die Besucher/innen bringen außerdem auch häufig Decken und Klappstühle mit. Die individuell geschaffenen Sitzmöglichkeiten begünstigen ferner die Fluktuation während der Veranstaltung. Was sich vor allem bei dem am Rand stehenden und sitzenden Publikum bemerkbar macht.

Mit dem offenen Platzkonzept sinkt auch die Hemmschwelle, bis zum Ende des Films zu bleiben. Wer nicht bis zum Schluss bleiben will, hat jederzeit ohne großes Aufsehen zu erregen oder zu stören die Möglichkeit zu gehen. Das ohne Umzäunungen und Absperrungen auskommende Freiluftkino ermöglicht zudem den Abseitsstehenden die freie Sicht zur Bühne und Leinwand und macht das Programm auch für später- bzw. zufällig vorbeikommende Personen attraktiv.

So wie bei allen Open-Air-Veranstaltungen stellt auch bei Kino unter Sternen das Wetter ein wichtiges Thema dar. Um diesem unkontrollierbaren Faktor so gut es geht entgegenzusteuern, stehen für die Besucher/innen bei Bedarf Regenponchos bereit. Das Kinoerlebnis im Freien wird eben auch durch solch unvorhersehbare Faktoren wie das Wetter bestimmt. Obwohl alles andere als komfortabel, fanden sich auch im heurigen stark verregneten Sommer viele Zuschauer/innen am Karlsplatz ein. Auf Nachfrage bestätigte Markus Zöchling, der langjährige Filmvorführer von Kino unter Sternen, dass noch kein einziger

⁹⁹ Amira Ben Saoud: 6 Fragen an Kino unter Sternen, 17.06.2013, Interview mit Judith Wieser-Huber, in: *The Gap Online*. URL: <http://www.thegap.at/filmserienstories/artikel/6-fragen-an-kino-unter-sternen/> (04.12.2014).

Filmabend am Karlsplatz aufgrund des Schlechtwetters abgebrochen wurde bzw. abgesagt werden musste.

Da Open-Air-Veranstaltungen stark von den Witterungsverhältnissen abhängig sind, stellen angekündigte Beginnzeiten von Filmpräsentationen (wie beispielsweise 21:30 Uhr im Fall von Kino unter Sternen für Juni/Juli) lediglich eine ungefähre Angabe dar. Der Filmprojektor beginnt seine Arbeit erst bei Einbruch der Dunkelheit. Und nach Beendigung des circa fünfzehnminütigen Trailer-Programms herrschen dann auch schließlich ideale Projektionsbedingungen.

„Die Karlsplatz-Zeit kommt erst, wenn die Sonne geht. Am frühen Abend, wenn in der Wohnung nur der Fernseher noch läuft und die Luft steht, wird der Karlsplatz zur lauen Couch-Alternative.[...] Vielleicht rührt die entspannte Atmosphäre von der nachlässigen Großzügigkeit des Platzes, die nicht allein mit Weitläufigkeit zu erklären ist.“¹⁰⁰

3.2.2. Programmschwerpunkte

Auch heuer wurde der Fokus bei Kino unter Sternen wieder auf den österreichischen Film gelegt. Ergänzend zu diesem Programmschwerpunkt fand in Kooperationen mit dem Österreichischen Filmmuseum und Synema – Gesellschaft für Film und Medien auch ein nun schon seit mehreren Jahren stattfindender historischer Schwerpunkt statt, der sich mit der österreichischen Film-Exilgeschichte auseinandersetzt. Die Sonderreihe befasst sich, mit aus Österreich stammenden Schauspieler/innen und Filmemacher/innen, die auch außerhalb der Heimat, in internationalen Filmproduktionen, Erfolge feierten. So wurde mit dem Special „Mysteriouse Mr. Lorre“ der historische Schwerpunkt heuer anlässlich seines 50. Todestages Peter Lorre gewidmet. Durch die Kooperation mit dem Österreichischen Filmmuseum und Synema konnte diese Sonderfilmreihe, neben bekannten Filmen, auch durch selten gezeigte Werke ergänzt werden.

Wie auch schon in den Jahren zuvor, wurde das weitere Filmprogramm österreichischen Filmproduktionen gewidmet. Unter den Titel „Willkommen in der Wirklichkeit – Über die schöpferische Gestaltung der Wirklichkeit im österreichischen Dokumentarfilm“ lag der Fokus heuer auf dem heimischen Dokumentarfilm. Die Filmauswahl bot einen Überblick über die Vielfalt des österreichischen Dokumentarfilmgenres. In den einzelnen Arbeiten

¹⁰⁰ N. N.: Titel unbekannt, in: Die Presse, 08.07.2012, zitiert nach: After Image Productions: *Kino unter Sternen 2012. Alles Karl!*, Abschlussbericht, Wien 2012, S. 3.

eröffnete sich jedoch auch die individuelle gestalterische Herangehensweise der einzelnen Filmemacher/innen. Aus aktuellem Anlass wurde das Programm durch eine zusätzliche Sonderfilmreihe erweitert. Mit „In Erinnerung an Michael Glawogger“ wurde des kurz vor der Eröffnung von Kino unter Sternen verstorbenen Filmemachers Michael Glawogger gedacht. Insgesamt fünf Filme wurden ausgewählt, um einen Einblick in die Vielfältigkeit seines Oeuvres zu geben.

Anhand der jährlich gewählten Themenkomplexe, aber auch hinsichtlich kurzfristiger Erweiterungen – etwa des diesjährigen Programms – lässt sich feststellen, dass die Programmgestaltung auch auf aktuelle Ereignisse reagiert.

Generell beschränkt sich das Kino-unter-Sternen-Filmprogramm nicht auf spezielle Filmgenres und beinhaltet sowohl Lang- als auch Kurzfilme. Neben Klassikern (davon viele in Schwarz-Weiß) und Dokumentarfilmen werden außerdem Komödien und Dramen gezeigt. Das Bestreben liegt jedenfalls auch darin, das Filmprogramm sowohl mit österreichischen Previews von bereits etablierten Regisseurinnen und Regisseuren als auch mit solchen junger österreichischer Talente zu bereichern.

Bei der diesjährigen Eröffnung entschloss man sich gleich am ersten Abend dazu, alle drei Schwerpunkte im Rahmen einer Kurzfilmreihe zu präsentieren. Den Beginn machte der dreiminütige Kurzfilm *Haiku* (1987) von Michael Glawogger. Anschließend wurde der in dem historischen „Mysterious Mr. Lorre“-Special laufende Film *Man from the South* (Norman Lloyd 1959) mit Peter Lorre in der Hauptrolle gezeigt. In der Schwerpunktreihe „Willkommen in der Wirklichkeit“, und in Anwesenheit des Wiener Regisseurs und der Hauptdarsteller/innen, bildete die Wien Premiere von *Musik* (Stefan Bohun 2014) den Abschluss des Filmabends.

Die Verknüpfung von Premieren mit älteren Produktionen sowie die Kombination von Filmen junger Talente mit bereits bekannten Filmemacher/innen wählen die Veranstalter/innen dabei ganz bewusst.

„Die letzten Jahrzehnte haben so viele Talente hervorgebracht und ich hoffe, dass die Energie, der Mut der jungen Generation ausreichen wird, weiterzumachen. Es fehlt an öffentlichen Mitteln für Förderung und Entwicklung von kleineren und mittleren Produktionen. Es fehlt an Wertschätzung und an der

*Liebe zur heimischen Produktion. Kino unter Sternen zeigt Entwicklungen, Tendenzen im österreichischen Filmschaffen generell auf.*¹⁰¹

Im Rahmen des Programms fand jeden Tag ein zum Film passendes Vorprogramm statt (siehe Kapitel 3.2.3. Rahmenprogramm, S. 54 ff.). Zum Teil werden hier auch die Filmemacher/innen der jeweils gezeigten Filme eingeladen, um über ihre Arbeit zu sprechen. Die Gespräche gewähren dem Publikum einen Einblick in die österreichische Filmlandschaft sowie in deren Produktionsbedingungen. Mit der Kombination aus Filmen und erläuternden Gesprächen soll, so Judith Wieser-Huber, das Filmgeschichtswissen der Zuschauer/innen erweitert sowie eine stärkere Akzeptanz für die heimische Filmbranche geschaffen werden – und generell neugierig auf das Kino und heimische Produktionen gemacht werden.¹⁰²

Um das Filmprogramm einer breiten Masse verständlich zu machen, werden die Filme nach Möglichkeit mit englischen Untertiteln gezeigt. Die bestmögliche Präsentation der Filmkopien kennzeichnet einen weiteren wichtigen Bestandteil von Kino unter Sternen. So ist die „*Erhaltung der bestmöglichen Qualität in der Programmierung und der Präsentation*“¹⁰³ eines der Hauptanliegen von Kino unter Sternen. Die Bedingungen an einem öffentlichen Platz sind jedoch nicht immer ideal. Um trotzdem eine qualitativ hochwertige Projektion zu garantieren, verlassen sich die Organisatoren bereits seit mehreren Jahren auf dasselbe erfahrene Filmvorführerteam. Hohe Qualitätsansprüche bestehen auch bei der Beschaffung der Filmkopien. Wenn möglich, werden die gezeigten Filme jeweils im ursprünglichen Format vorgeführt. Doch viele der analogen Kopien sind bereits zerstört, beschädigt oder wurden in Archiven verwahrt und sind nicht mehr bzw. nur äußerst schwer für eine öffentliche Verwendung zugänglich. Unterstützung dabei bekommen die Veranstalter/innen vom Österreichischen Filmmuseum und Synema – Gesellschaft für Film und Medien. Mit beiden Institutionen besteht bereits seit mehreren Jahren eine enge Kooperation. Doch durch die grassierende Digitalisierung, die sich immer stärker zur vorherrschenden Projektionspraxis entwickelt, erweist sich die Beschaffung analoger Kopien oft als Herausforderung. Aktuelle Filme werden überwiegend (nur noch) im digitalen Format zur Verfügung gestellt. Diese Entwicklung macht das Abspielen von unterschiedlichen Forma-

¹⁰¹ Wieser-Huber: URL: <http://www.thegap.at/filmserienstories/artikel/6-fragen-an-kino-unter-sternen/> (04.12.2014).

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Ebd.

ten (notgedrungen werden Filme digital gezeigt) nötig und erfordert unterschiedliche, dem Format entsprechende, Vorführgeräte. Mit der Entscheidung, so gut es geht, den eigenen Ansprüchen gerecht zu bleiben und den Zuschauer/innen nicht die Vielfalt der vorhandenen Filmformate vorzuenthalten, sehen sich die Veranstalter/innen mit zusätzlichen Kosten konfrontiert.¹⁰⁴

Bei der Programmgestaltung liegt ein weiterer Punkt im Bestreben, das Publikum in die Filmauswahl mit einzuschließen. Auch heuer bestand die Möglichkeit, sich aktiv an der Gestaltung des Filmprogramms zu beteiligen. Auf der Homepage von Kino unter Sternen wurde mittels eines Votings der diesjährige Publikumsfilm ermittelt. Drei Filme standen den Teilnehmer/innen diesmal zur Auswahl. Gewinner der Publikumswahl 2014 wurde der Schwarz-Weiß-Film *Mann im Schatten* (Arthur Maria Rabenalt 1961). Dieser Wiener Kriminalfilm bildete auch gleichzeitig das Ende der diesjährigen Saison. *Mann im Schatten*, mit dem bekannten Wiener Schauspieler Helmut Qualtinger in der Hauptrolle als Polizeirat, wurde am letzten Abend als Abschlussfilm präsentiert.

3.2.3. Rahmenprogramm

Ergänzend zum Filmprogramm ist das vielseitige Rahmenprogramm zu einem weiteren fixen Bestandteil von Kino unter Sternen geworden. Vertreter/innen aus der Film- und Medienbranche leiten mit Gesprächen, Vorträgen und Diskussionen den Filmabend ein.

So oft wie möglich werden Regisseurinnen/Regisseure, Schauspieler/innen oder auch Kameraleute des anschließend gezeigten Films auf die Bühne von Kino unter Sternen geladen. In moderierten Gesprächen oder in offenen Diskussionen mit anderen Kolleg/inn/en der Branche gewähren sie so dem Publikum einen Einblick in ihre Arbeits- und Denkweisen. Die Gesprächsrunden werden gelegentlich auch durch spontan hinzukommende Gäste erweitert. So wurde heuer vor dem Film *Contact High* (Michael Glawogger 2009) der Schauspieler Michael Ostrowski als Gast auf die Bühne geladen, um über seine langjährige Zusammenarbeit (bei diesem und auch anderen Filmprojekten) mit Michael Glawogger zu sprechen. Während der Unterhaltung zwischen Ostrowski und Wieser-Huber gesellte sich Hilde Dalik, die ebenfalls in *Contact High* mitwirkte, spontan zur Runde. Ähnliches passierte auch 2013, als es Michael Glawogger noch selbst möglich war, über seinen Film

¹⁰⁴ Hierbei und an anderen Stellen beziehe ich mich auf meine Erfahrungen als Mitarbeiterin (Produktion und Durchführung) von Kino unter Sternen 2013 und 2014.

Nacktschnecken (2004) zu sprechen.¹⁰⁵ Während seines Gesprächs mit Kollegen Georg Friedrich stieß plötzlich Michael Ostrowski zur Runde. Derart überraschende Konstellationen vermögen dem im Vorfeld geplanten Programm durch Spontaneität zusätzliche Attraktivität zu verleihen.

Die Besonderheit des österreichischen Dokumentarfilms, „*die Frage nach der Wiedergabe der Realität und wie ‚objektiv‘ die Darstellung der Wirklichkeit mittels eines Mediums überhaupt sein kann*“, war gewissermaßen das Leitthema des diesjährigen Vorprogramms.¹⁰⁶ Ruth Beckermann, Lisa Weber, Ruth Kaaserer, Werner Boote, Ulrich Seidl und Nikolaus Geyrhalter sind nur einige der Dokumentarfilmemacher/innen, die das Thema während ihrer Gastauftritte auf der Kino-unter-Sternen-Bühne aufgriffen.

Neben Filmemachern zählten und zählen auch Personen aus der Film- und Medienbranche zum festen Bestandteil des Vorprogramms. Schon seit mehreren Jahren gestalten z. B. Alexander Horwath (u. a. Direktor des Österreichischen Filmmuseums Wien, Filmkurator, Filmredakteur und -kritiker), der bzw. die Filmwissenschaftler/in Michael Omasta (u. a. Filmredakteur) und Birgit Mayr (u. a. wissenschaftliche Leiterin von Synema – Gesellschaft für Film und Medien) sowie Olaf Möller (u. a. Filmkritiker und -kurator) einige der Abende mit. In Form von Lesungen, Gesprächen, Diskussionen und Vorträgen lassen sie die Zuschauern/inne/n an ihrem Wissen teilhaben und bieten damit gelegentlich auch einen wissenschaftlichen Zugang zum Themenkomplex Film an – jedoch in lockerer Atmosphäre und ohne die sonst übliche universitäre Umgebung. So steuerte Olaf Möller heuer sein Wissen anlässlich zweier konträrer Programme bei. In seinem ersten Vorprogramm erinnerte er heuer in einer Lesung an Michael Glawogger, mit dem er in der Vergangenheit einen regen Gedankenaustausch über Literatur gepflegt hatte. Olaf Möller las an jenem Abend Passagen aus Büchern, über die die beiden diskutiert hatten, und ergänzte diese mit Texten von Michael Glawogger.

Bereit seit mehreren Jahren fungiert Möller auch als sogenannter Kino-unter-Sternen-Quizmaster. So stellte er auch heuer wieder, diesmal passend zur Dokumentarfilmreihe, einen Fragenkatalog zum Thema „Weltenbummler“ zusammen. Auch das Film-Quiz fand vor der Filmpräsentation statt. Während des Vorprogramms wurden den Zuschauer/inne/n

¹⁰⁵ In diesem Jahr wurden alle moderierten Gespräche von Kino-unter-Sternen-Veranstalterin Judith Wieser-Huber und ihrem Mitarbeiter Stefan Huber geführt.

¹⁰⁶ After Image Productions: *Kino unter Sternen. Open Air am Karlsplatz 2014*, Einreichung, Wien 2014, S. 5.

Quiz-Bögen mit unterschiedlichen Antwortmöglichkeiten ausgeteilt. Durch das Quiz führten Olaf Möller und Judith Wieser-Huber, die die Fragen stellten und mit filmhistorischen Zusatzinformationen ergänzten. Knapp vor Filmbeginn wurden unter den besten Teilnehmer/innen Preise verlost. Die Auslosung von Preisen, war und ist aber nicht nur an Quiz-Abenden Teil des Programms. Die Konditionen, die jedes Jahr zwischen Kino unter Sternen und deren Sponsoring- und Kooperationspartnern vereinbart werden, beinhalten neben den Verlosungen von Produkten der Sponsoren auch die Platzierung derselben am Freiluftkinogelände. So wurde heuer beispielsweise von einem Kooperationspartner eine Popcornmaschine am Platz aufgestellt und dem Publikum gratis Popcorn angeboten. Gleich an mehreren Tagen offerierte ein weiterer Partner den Besucher/innen einen kostenlosen Fahrradcheck.

Fanden Verlosungen statt, wurden diese immer in das Vorprogramm integriert. Die Ermittlung der Gewinner/innen erfolgte durch Ziehungen oder, wie erwähnt, durch Ratespiele vor Ort – bzw. auch durch die Teilnahme an Quizfragen im Internet.

Die User auf Facebook hatten bereits vor Beginn von Kino unter Sternen die Möglichkeit, beim „Mr.-Lorre-Rätselspiel“ mitzuraten und auch etwas zu gewinnen. So machten die Veranstalter/innen schon vor der Eröffnung auf das Sommerkino sowie das Peter-Lorre-Special aufmerksam.¹⁰⁷

Die Veranstalter/innen nutzen bereits seit einigen Jahren verstärkt Social-Media-Plattformen, um ohne teure Werbekampagnen auf sich aufmerksam zu machen. Mit den sogenannten „Surprise Tours“, einem Gemeinschaftsprojekt von Richard Pyrker und Judith Wieser-Huber (Kino unter Sternen), finden seit 2010 geführte und themengebundene Touren durch Wien statt. Die Touren werden mittels Social-Media-Plattformen (Twitter, Facebook) angekündigt und durch Apps ergänzt. Es gilt dabei, gemeinsam den urbanen Raum Wiens zu erkunden. Seit 2011 werden diese Wanderungen auch im Rahmen vom Kino unter Sternen angeboten und befassen sich thematisch immer mit einem der jährlich stattfindenden Schwerpunkte. Kurz vor Beginn von Kino unter Sternen wurde mit der „Mysterious Mr. Lorre Tour“ auch heuer wieder das Sommerkino beworben. Die Organi-

¹⁰⁷ Siehe u. a. Kino unter Sternen: 2. Mr.-Moto-Rätselfrage, 11.06.2014, in: *Facebook*. URL: <https://de-de.facebook.com/Kino.u.Sternen> 18.06.2014. (04.12.2014).

satoren versuchten damit erneut auch abseits des Resselparks Film „*erlebbar zu machen*“. ¹⁰⁸

Während der Touren wurden die Teilnehmer/innen aufgefordert mittels Tweets, Internet-Postings und Check-ins virtuelle Spuren im Internet zu hinterlassen. ¹⁰⁹ So wurden die Touren auch für andere Personen (im Internet) dokumentiert. Doch auch für die teilnehmenden Personen bestand dadurch die Möglichkeit, die einzelnen Stationen im Nachhinein erneut virtuell abzugehen. In der Vergangenheit wurden auf den Entdeckungsreisen quer durch Wien bereits verschiedenste Drehorte österreichischer Filme sowie Plätze, die in Zusammenhang mit Persönlichkeiten aus der Filmbranche stehen oder wichtige Stationen in derer Leben kennzeichneten, besucht. ¹¹⁰ So begab man sich 2011 auf die Spuren des Filmkomponisten Max Steiner. ¹¹¹

Heuer wurden auf der „Mysterious Mr. Lorre Tour“ die Wiener Erinnerungsorte von Peter Lorre erkundet. An mehreren Stationen wurde halt gemacht, um die geschichtlichen Zusammenhänge von Peter Lorre und den jeweiligen Orten zu erörtern.

Ein weiterer Punkt, der diese Spaziergänge kennzeichnet und auszeichnet, ist, dass die Teilnehmer/innen den jeweils nächsten Stopp nicht kennen und darum auch nicht wissen, warum an bestimmten Plätzen halt gemacht wird. Hinweise und Spuren dazu finden sich im Internet. ¹¹²

Außerdem kann, ergänzend zu den Vorträgen vor Ort, mittels Smartphone zusätzliches Material bezogen werden. Auf der virtuellen Tour können Fotos, Videos, Texte und alte Filmplakate zeitgleich abgerufen werden. In der Vergangenheit befanden sich an vielen der besuchten Plätze z. B. Kinos oder Theater, die heute nicht mehr existieren. Diese Gebäude werden für die Tour virtuell wieder „sichtbar“ gemacht. ¹¹³

Auch der Treffpunkt für die jeweiligen Touren bleibt meist bis kurz vor deren Start für die Teilnehmenden geheim und wird gelegentlich als Internet-Rätsel-Spiel aufgezogen. Heuer

¹⁰⁸ Richard Pyrker: Die Social Media Tour 2013 – Kino unter Sternen unterwegs, 02.04.2014, in: *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S748BWGwDuc> (12.10.2014).

¹⁰⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹¹ Max Steiner war ein berühmter österreichischer Filmkomponist. Er emigrierte 1929 nach Amerika und war u. a. für die Filmscores von *King Kong* (King Kong und die Weiße Frau, Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack 1933), *Casablanca* (Michael Curtiz 1942), *Gone with the Wind* (Vom Winde Verweht, Victor Fleming 1939) verantwortlich.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Vgl. Alexandra Gruber: Digitale Spur im Netz, 21.07.2014, in: *dieZeitschrift.at*. URL: <http://diezeitschrift.at/content/digitale-spur-im-netz-0> (04.12.2014).

galt es, den Platz, der als Treffpunkt ausgewählt wurde, anhand einer historischen Aufnahme zu erraten. Durch unterschiedliche Aufgabenstellungen (u. a. durch Rätseln) und die Aufforderung, Erlebtes selbst mittels Fotos und/oder Postings im Internet zu kommentieren/dokumentieren, möchten die Veranstalter/innen die teilnehmenden Personen in die Gestaltung der Tour integrieren sowie zur aktiven Teilnahme animieren. „*Die Leute mögen den Wettbewerb. Zum Beispiel, wer postet das beste Foto?*“, meint dazu Wieser-Huber.¹¹⁴

Außerdem wird durch die im Internet geposteten Inhalte eine mediale Präsenz erzeugt, sodass auch nicht teilnehmende Personen dadurch erreicht werden können. Die Reichweite umfasst soziale Netzwerke, kann aber hin bis zur Berichterstattungen in Fernsehsendungen und in Printmedien gehen.¹¹⁵

Zum festen Bestandteil des Vorprogramms (und damit zurück zu Kino unter Sternen) zählen nun auch schon seit einigen Jahren Musikprogramme. Ergänzend zu den anderen Vorprogrammen, wird hier musikalisch auf den Filmabend eingestimmt. Thematisch zum nachfolgenden Film passend präsentieren entweder die Filmemacher/innen selbst oder langjährige Weggefährten, oder auch Teammitglieder von Kino unter Sternen ihre Musik-Sets dem Publikum. Filmemacher/innen wie Mirjam Unger und Florian Flicker bereicherten bereits mehrere Male das Programm mit ihren DJ-Auftritten.

Wie bereits erwähnt, werden die Filme bei Kino unter Sternen, wenn möglich, in ihrem ursprünglichen Format gezeigt, um dadurch wieder ein Bewusstsein und Wertschätzung für die analoge Bildqualität zu schaffen.¹¹⁶ Viele Kinogeher/innen wissen nur sehr wenig über Filmkopien. Verborgен im hinteren Bereich, häufig nur durch eine kleine Öffnung mit dem Zuschauer/innen/raum verbunden, befindet sich der Ort der auf die Leinwand projizierten Bilder. Um dem Publikum die Auseinandersetzung mit dem Medium zu ermöglichen, besteht seit 2013 die Möglichkeit, einen Blick hinter die Sesselreihen zu werfen und den Filmvorführer in seinem Projektionsraum zu besuchen. Auf Anfrage oder zu bestimmten, zuvor angekündigten Terminen, wurde der Projektionsraum für Außenstehende geöff-

¹¹⁴ Judith Wieser-Huber, zit. nach Gruber: URL: <http://diezeitschrift.at/content/digitale-spur-im-netz-0> (04.12.2014).

¹¹⁵ U. a. gab es einen Bericht in der Fernsehsendung *Lichtspiele – das Fernsehmagazin* (ServusTV), im Juli 2010.

¹¹⁶ Vgl. Wieser-Huber: URL: <http://www.thegap.at/filmserienstories/artikel/6-fragen-an-kino-unter-sternen/> (04.12.2014).

net. Während dieser Termine konnte Filmvorführer Markus Zöchling bei seinem Handwerk zugesehen werden und es konnten Fragen zur Arbeit sowie zur Projektionstechnik gestellt werden. Sowohl Personen, die eine Begeisterung für die Filmtechnik besitzen, als auch Personen, die mit dieser Materie wenig vertraut sind, hatten hier die Möglichkeit, sich über die Projektion von Filmbildern zu informieren.¹¹⁷

3.3. Volxkino

Das Volxkino, zuvor als „Wanderfreiluftkino“ und „Kino der Orte“ bekannt, ist bereits seit 1990 in Wien vertreten. Das „St. Balbach Art Production“-Kollektiv, unter der Leitung von Berndt Anwander, bezeichnet sein Volxkino als

„eine dezentrale und mobile Kulturinstitution [...] mit Film- und Kinoaktivität an Orten [in Wien], die von der bestehenden kulturellen Infrastruktur nur wenig profitieren – eine kulturelle Aktivität zur Belebung und Attraktivierung städtischer Plätze und Orte.“¹¹⁸

Seit bereits 24 Jahren tourt das Volxkino in den Sommermonaten durch Wien und gilt als Pionier der Wiener Freiluftkino-Szene. Das Kollektiv bezeichnet sich selbst als einziges Wanderkino Wiens. Der Impuls zu wandern erfolgte bereits nach dem ersten Jahr. Im Rahmen der Stadterneuerung wurde im Jahr 1990 der Dörnerplatz in Wien Hernals fünf Tage lang bespielt. Die – zuvor – für lange Zeit ausgestorbene Freiluftkinotradition wurde mit diesem Auftakt im 17. Wiener Gemeindebezirk wiederbelebt. Doch schon nach der ersten erfolgreichen Saison kam die Idee des Wanderns hinzu. Berndt Anwander äußerte sich zu diesem Impuls folgendermaßen:

„Wir möchten das wie Lichtblitze über die Stadt verteilt haben – da spielt ein Kino, dort spielt ein Kino. Wir machen es wie das Gemeindehof-Theater, gehen mit dem Kino zu den Leuten und spielen dort, wo's – vornehm ausgedrückt – kaum eine kulturelle Infrastruktur gibt, am Rennbahnweg, in der Mitterhofergasse usw.“¹¹⁹

¹¹⁷ Vgl. After Image Productions: *Kino unter Sternen* 2012, S. 8.

¹¹⁸ St. Balbach Art Produktion: Volxkino – das älteste Freiluftkino Wiens, in: *Volxkino Website*. URL: <http://volxkino.at/programm-2/> (04.12.2014).

¹¹⁹ Michael Omasta: „Wie Lichtblitze über der Stadt“. Wiens ältestes Open Air, das Volxkino von Berndt Anwander, wandert in seine 25. Saison, *Falter* Nr. 22, 2014, Interview mit Berndt Anwander, in: *Falter.at*. URL: <http://www.falter.at/falter/2014/05/27/wie-lichtblitze-ueber-der-stadt/> (04.12.2014).

Heuer wurden zwischen 30. Mai und 27. September, an 46 Tagen, über 80 Filme gezeigt. Dabei wurden insgesamt 34 Orte in 17 verschiedenen Wiener Gemeindebezirken bespielt.¹²⁰ Die St. Balbach Art Production ist im Kinosommer nicht nur durch das Volxkino vertreten, sondern auch Veranstalter zweier weiterer Wiener Freiluftkinos. Seit elf Jahren betreiben sie in Zusammenarbeit mit der Bücherei Wien das Kino am Dach und in Kooperation mit Kulturraum 10 das seit dem Jahr 2000 bestehende Filmfestival Stumm & Laut.

3.3.1. Location

Seit einigen Jahren schon kommen neben den herkömmlichen Gerüstleinwänden immer öfter auch sogenannte *Airscreens* zum Einsatz. Von den aufblasbaren Plastikleinwänden machen vor allem jene Veranstalter gebrauch, die nur sehr kurz an einem Platz Station machen. Fix errichtete Leinwände lassen die aufblasbare Version häufig noch etwas filigraner erscheinen. Doch konnte sich auch diese Variante neben den Gerüstleinwänden in Wien etablieren und trug zu einer Arbeitserleichterung und einer neugewonnenen Flexibilität hinsichtlich der Logistik und Bewegungsfreiheit von jeglicher Art von Freiluft-Events bei. Das Volxkino erkannte bald deren Potential und stellte auf die aufblasbare Leinwand um.¹²¹ Durch die jahrelange Erfahrung des Teams ist diese Leinwand innerhalb von etwa drei Stunden aufgebaut. Wegen des raschen Auf- und Abbaus hat sich dieses neue Verfahren für das Volxkino bewährt und liefert trotz allem Bilder in hoher Qualität.

In den vergangenen Jahren bildete sich, neben den wechselnden Zuschauer/innen, ein stetig wachsendes Stammpublikum. Zum besonderen Reiz zählen die Zuschauer/innen, neben dem Filmprogramm, häufig auch die unbekannten Orte der Filmpräsentation. Ohne einen Besuch des Volxkinos hätten viele einige dieser Plätze womöglich nie kennengelernt.¹²² Durch den ständigen Ortswechsel entsteht eine ganz besondere Dynamik. Doch nicht allein das Kino kennzeichnet sich durch seine Mobilität aus, sondern auch dessen Publikum. Das

¹²⁰ Vgl. Vienna Online: Volxkino 2014: Das komplette Film-Programm für den Sommer, 23.05.2014, in: *Vienna.at*. URL: <http://www.vienna.at/volxkino-2014-das-komplette-film-programm-fuer-den-sommer/3963656> (04.12.2014).

¹²¹ St. Balbach Art Production stellte nicht nur selbst auf die aufblasbaren Leinwände um, sondern fungiert zudem als österreichischer Vertreiber von *Airscreens*. Neben der Vermietung der *Airscreens*-Leinwände und deren Verkauf bietet das Unternehmen auch komplette Kino- und Projektionstechnik an und übernimmt auf Wunsch auch die gesamte Durchführung von Veranstaltungen (technische Betreuung, Bestuhlung, Programmierung der Filme usw.).

¹²² Vgl. Stadt Wien: Open Air „VOLXkino“, 14.06.2013, online Videobeitrag, in: *wien.at*. URL: <https://www.wien.gv.at/tv/detail.aspx?mid=243657&title=Open-Air-VOLXkino> (04.12.2014).

gilt vor allem für jene, die wiederholt an den Filmvorführungen teilnehmen und dadurch zum ständigen Mitwandern aufgefordert werden. – Die Zuschauer/innen erkunden quasi, gemeinsam mit dem Kino, die Stadt und besuchen vereinzelt Bezirke, die sonst keinerlei Anreize für sie bereithalten würden. Abgesehen von der Entdeckung unterschiedlicher Orte der Stadt ist auch, je nach Location, die Anordnung der Zuschauer/innen zur Leinwand variantenreich.

Fixer Bestandteil sind jedoch die vom Veranstalter zur Verfügung gestellten Plastiksessel. Die Stückzahl der in Reihen vor der Leinwand aufgestellten Sessel variiert je nach Wetterlage und Wetterprognose zwischen 150 und 400 Stück.¹²³

Heuer feierte das Volxkino am 30. Mai seinen Auftakt am Karmelitermarkt im 2. Wiener Gemeindebezirk. Neben den vielen Veranstaltungsorten, die jedes Jahr neu dazukommen, kehren die Veranstalter immer wieder auf bereits bekannte Plätze, die sich bewährt haben, zurück. Zu den Fixpunkten zählen u. a. die Arenawiese sowie die Paulusgasse und der Karmelitermarkt, an dem bereits 2013 die Open-Air-Kino-Saison eröffnet wurde. Zum Dörnerplatz besteht ebenso eine besondere Verbindung. Denn hier wurde im Jahr 1990 die erste Filmpräsentation abgehalten. Innerhalb einer Saison werden Orte gelegentlich mehrmals bespielt. An einigen Abenden bestand auch dieses Jahr wieder die Möglichkeit, zwischen zwei Filmprogrammen zu wählen. Wenn zeitgleich zwei Filme an verschiedenen Plätzen gezeigt wurden. Im Laufe der Jahre gab es Filmabende in Parks, auf Hauptplätzen, auf Garagendächern, entlang des Wiener Gürtels, auf Märkten zwischen Gemeindebauten, am Stadtrand usw. Ganz nach dem Motto „Überall dort, wo sich ein Platz finden lässt.“

Zu den herausforderndsten Locations der vergangenen Jahre zählte Berndt Anwander, wie er in einem heurigen Interview im Falter erzählte, den Westbahnhof.

„Da haben wir am Dach von der Parkgarage gespielt, um Mitternacht die Leinwand genommen und sind dann wie eine Prozession mit der aufgespannten Leinwand hinunter in die Abfahrtshalle gegangen, wo wir bis drei weiter Kino gemacht haben. Das war toll, aber wir haben ja wirklich schon die ganze Stadt bespielt. Wir waren in Bädern, unterm Flakturm, am Marchfeldkanal, in der Remise, am Naschmarkt, in der Kellergasse am Bisamberg, am Platz zwischen den Museen, in der Tempelgasse und in zig Parks.“¹²⁴

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ Anwander: URL: <http://www.falter.at/falter/2014/05/27/wie-lichtblitze-ueber-der-stadt/> (04.12.2014).

Neben Orten, die von der Infrastruktur nur bedingt profitieren, gastiert das Volxkino auch an gut vernetzten und bereits bekannten Plätzen. So wurden 2014 z. B. die Wiese des Campus der Universität für Musik und darstellende Kunst Wiens, der Hof des Museumsquartiers und die Ottakringer Brauerei bespielt. Im Zuge des Fesch'markts machte das Volxskino am 13. Juni in Ottakring Station.¹²⁵ Eingebettet im Hof der Brauerei, wurde nach Beendigung des Designermarkts und des DJ-Programms zum gemeinsamen Film-schauen geladen. In Zuge von Filmabenden bestehen oft auch Kooperationen mit anderen Veranstaltern vor Ort. So fand die Filmpräsentation am 19. Juli 2014 im Museumsquartier (am Museumsplatz) in Kooperation mit dem digitalen Open-Air-Filmfestival Frame:out statt.

Die Wahl der Location hat zudem erheblichen Einfluss auf die Verköstigung vor Ort. An gut vernetzten Plätzen, wie z. B. am Fesch'markt, ist die Versorgung der Zuschauer/innen durch Essens- und Getränkestände garantiert. Ebenso verhält es sich im Museumsquartier. Dort bietet sich eine große Auswahl an Lokalen und Getränkeständen an. In weniger erschlossenen und entlegeneren Gegenden fällt das direkt vorhandene gastronomische Angebot meist weniger reichhaltig aus. An solchen Plätzen versorgt sich das Publikum überwiegend selbst.

Ebenso variiert die Bestuhlung vor Ort. Abhängig von der Location und je nach Position der Zuschauer/innen zur Leinwand, kommen an unebenen Plätzen (z. B. in Parks) vermehrt Decken und Klappstühle zum Einsatz. Bietet der Ort einen betonierten bzw. stabilen Untergrund, werden meist Plastiksessel oder Bierbänke aufgestellt.

Auch die Position des Publikums zur Leinwand variiert je nach den Gegebenheiten des Orts. Sind alle zur Verfügung stehenden Sitzmöglichkeiten besetzt, weichen die Besucher/innen auf die unmittelbare Umgebung aus. Mitgebrachte Decken werden links, rechts und hinter den Sesselreihen oder unmittelbar vor der Leinwand aufgebreitet. Ebenso dienen in der Nähe stehende Parkbänke als Sitzmöglichkeit. An einigen Plätzen bieten die architektonischen Gegebenheiten weitere Möglichkeiten; so weicht das Publikum teils auf Erhöhungen aus, wie z. B. auf nahe gelegene Erhebungen am Platz oder höher liegende Stiegen.

¹²⁵ Fesch'markt ist ein Marktfestival für Kunst und Design. Seit drei Jahren bietet die jährlich stattfindende und zwei Tage andauernde Veranstaltung jungen Talenten eine Plattform zur Präsentation und den Verkauf ihrer Produkte.

Auch durch die baulichen Voraussetzungen war der Dornerplatz seit dem ersten Volxkino-Jahr ein beliebter und häufig genutzter Vorführort. So fanden auch 2014 wieder mehrere Vorstellungen an dem leicht schräg verlaufenden Platz statt. Das steigende Niveau des Platzes machen sich viele Zuschauer/innen alljährlich zunutzen.

Viele Faktoren können von den Veranstalter/inne/n eingeschätzt, gesteuert und abgewogen werden, doch das Wetter betreffend macht sich bei fast allen Veranstaltern eine ehrfurchtsvolle Haltung bemerkbar. Besonders stark erkennbar ist das bei Veranstaltern, die keinerlei Alternative zur Open-Air-Situation bereithalten und ferner bei denen, die Eintrittspreise verlangen. Da das Volxkino nie von Ticketeinnahmen abhängig war, fällt dieser Druck weg. Doch besteht auch hier eine stete Auseinandersetzung mit der Wettersituation. Was im Jahr 2013 bereits am Eröffnungsabend ersichtlich wurde, als Anwander in seiner kurzen Ansprache die leitende Wunschvorstellung verkündete: „*Wenn das Volxkino anfängt, hört der Regen auf.*“¹²⁶

Um während der Veranstaltungsdauer ständig über die Wetterlage informiert zu bleiben, besteht ein reger Kontakt zum Wetterdienst Zamg. Denn im Gegensatz zu einigen anderen Veranstaltern (z. B. Frame:out) kann das Volxkino bei Schlechtwetter auf keine alternative Spielstätte zurückgreifen. Daher ist eine kompetente Einschätzung zur Wetterlage seitens eines Wetterdienstes besonders wichtig, und bei sehr schlechten Wetterprognosen werden die Filmabende bereits im Vorfeld abgesagt. Auch während der Filmpräsentationen können sich die Organisatoren so über die Wetterentwicklungen auf dem Laufenden halten.

Informationen über aktuelle Änderungen (z. B. Terminänderungen, Absagen von Vorführungen aufgrund von Schlechtwetter sowie die Bekanntgabe von Ersatzterminen) werden dann schnellstmöglich auf der eigenen Website oder via Social-Media-Plattformen bekanntgegeben. Der rege Austausch über das Internet, vor allem über Facebook, hat in den letzten Jahren stark an Bedeutung gewonnen. Veranstaltungen, Fotos vergangener Filmabende und Ankündigungen zu Rahmenprogrammen können so ohne großen Aufwand verbreitet bzw. beworben werden.

3.3.2. Programmschwerpunkte

Das Vierteljahrhundertsjubiläum drückte sich auch im diesjährigen Programmschwerpunkt des Voxkinos aus. Neben dem Fokus, der schon immer stark auf österreichische und euro-

¹²⁶ Stadt Wien: URL: <https://www.wien.gv.at/tv/detail.aspx?mid=243657&title=Open-Air-VOLXkino> (04.12.2014).

päische Produktionen gelegt wurde, entschied man sich 2014, einige Lieblingsfilme der vergangenen 25 Volxkino-Jahre erneut zu spielen. Darunter befanden sich Jim Jarmuschs Anti-Western in schwarz-weiß, *Dead Man* (1995), und die Anti-Nazi-Satire *To Be or Not to Be* (Sein oder Nichtsein, 1942) von Ernst Lubitsch.

Das Programm kennzeichnete sich durch seine enorme Vielfältigkeit aus und schloss Dramen, Komödien, Filmklassiker sowie Dokumentar-, Animations-, Experimental- und Avantgardefilme mit ein. Neben Langfilmen zählten auch Kurzfilmreihen zum fixen Bestandteil des Programms. Ebenso fiel die enge Zusammenarbeit mit Kulturvereinen und anderen Institutionen und Initiativen auf, die sich in Form von Kooperationen, Gastspielen bei anderen Filmfestivals und durch zusätzlich stattfindende Rahmen-Events ausdrückten.

So standen auch heuer wieder österreichische Kurzfilmabende am Programm. Einer der Abende fand in Kooperation mit „Cinema Next“¹²⁷ statt. Mit dem Special „Smells Like Teen Spirit“, das bereits zuvor in einigen österreichischen Kinos gezeigt wurde, machte am 30. August 2014 Cinema Next im Rahmen des Volxkinos im Anton-Drasche-Park halt. Die beiden gezeigten Coming-of-Age-Kurzfilme *Erdbeerland* (Florian Pochlatko 2012) und *Her mit dem schönen Leben* (Johanna Moder 2007) wurden von österreichischen Nachwuchsfilmemacher/innen realisiert.¹²⁸

Schon seit mehreren Jahren besteht auch eine enge Zusammenarbeit mit Sixpackfilm. Durch diese Kooperation konnten bereits in der Vergangenheit Retrospektiven und eigens zusammengestellte Filmreihen realisiert werden, welche in dieser Zusammenstellung bis dahin in Österreich noch nicht zu sehen waren.¹²⁹

Auch 2014 beteiligte sich Sixpackfilm wieder an der Gestaltung des Programms und war für die Kuratorenschaft des letzten Abends verantwortlich.¹³⁰ Unter den Mottos „See The Rhythm – 25 Years Later: Die filmischen Quellen der Musikvideos“ und „Turning Me On

¹²⁷ Seit 2011 bringt „Cinema Next. Junges Kino aus Österreich“ Filme von jungen Filmschaffenden (zwischen 18 und 35 Jahren) in die österreichischen Kinos – mit dem Bestreben, die Qualität österreichischer Nachwuchsfilmemacher/innen sichtbar zu machen. Vgl. Cinema Next. Junges Kino aus Österreich, in: URL: <http://www.cinemanext.at/> (05.12.2014).

¹²⁸ Vgl. Cinema Next: Smells like Teen Spirit@VOLXkino, in: Cinema Next. Junges Kino aus Österreich. URL: <http://www.cinemanext.at/events/smells-like-teen-spirit-beim-volxkino>. (04.12.2014).

¹²⁹ Vgl. Volxkino: 25 JAHRE VOLXKINO / FINALE: SEE THE RHYTHM – Die filmischen Quellen des Musikvideos TURNING ME ON – Highlights of Austrian Musicvideo, 25.09.2014, in: Facebook. URL: <https://www.facebook.com/Volxkino?fref=ts> (04.12.2014).

¹³⁰ Die beiden musikalischen Kurzfilmprogramme wurden von Brigitta Burger-Utzer zusammengestellt, welche seit 1992 die Geschäfte von Sixpack führt/leitet.

– Highlights of Austrian Musicvideos“ wurden zwei musikalische Kurzfilmprogramme zusammengestellt.¹³¹

Die Programmierung des Volxkinos betrachtet Anwander schon seit den Anfängen als sehr bedeutend. So finden Blockbuster keinen Platz im Programm, hingegen sollen heimische, europäische und Independent-Produktionen gezeigt werden sowie noch unbekannten Regisseure/innen eine Plattform zur Präsentation ihrer Arbeiten geboten werden. Anwander äußerte sich in einem Interview zu diesem Thema folgend:

„Ganz am Anfang haben wir oft Leute von der Filmakademie eingeladen, ihre Arbeiten zu zeigen. Hubert Sauper zum Beispiel – dessen ersten Film haben wir draußen in der Per-Albin-Hansson-Siedlung gespielt. Das war schon interessant, auch für die jungen Regisseure, wenn nicht nur Onkel, Tanten und Freunde da sind, sondern der Film ein ganz anderes Publikum kriegt und ungefiltert kommentiert wird.“¹³²

Im Zuge dieser Präsentationen wurde nach den Filmen der direkte Austausch von Filmemacher/innen mit dem Publikum ermöglicht. Auch 2014 fand wieder ein Filmabend in Zusammenarbeit mit der Filmakademie statt. Gezeigt wurden ausgewählte Kurzfilme von jungen Talenten (u. a. von Lisa Weber, Marc Schlegel) sowie ältere Fundstücke aus dem Filmakademiearchiv (z. B. von Ulrich Seidl, Kathrin Resetarits).

Station machte das Volxkinos auch im Zuge des Gürtel Nightwalk 2014. Das Filmprogramm fand im Freien, entlang der Wiener Stadtbahnbögen statt. Wo thematisch passend zu dem out- und indoor stattfindenden Musik- und Kulturfest, ergänzend zum gezeigten Spielfilm *Decksau*, der 25-minütige Musikvorfilm *VIS is it 5*, eine „tanzbare Musikvideo-Compilation“, von Vienna Independent Shorts präsentiert wurde.¹³³

Im Museumsquartier wurde im Rahmen des digitalen Freiluftkinos Frame:out – ganz deren Motto „Summer of Sounds“ folgend – die musikalische Dokumentation *Fuck the Atlantic Ocean* (2014) gezeigt. Realisiert wurde der Film von dem Kollektiv „They Shoot Music,

¹³¹ Die Reihe „SEE THE RHYTHM“ zeigte avantgardistische Kurzfilme. Das Programm reichte von Frühwerken von Oskar Fischinger (aus den 1930er-Jahren) bis hin zu Kurzfilmen aus den 60er- und 70er-Jahren. Die Schau „TURNING ME ON“ umfasste ausgewählte österreichische Musikvideos aus dem Verleih von Sixpackfilm.

Vgl. Volxkino: URL: <https://www.facebook.com/Volxkino?fref=ts> (04.12.2014).

¹³² Anwander: URL: <http://www.falter.at/falter/2014/05/27/wie-lichtblitze-ueber-der-stadt/> (04.12.2014).

¹³³ St. Balbach Art Produktion: Drecksau, Programmankündigung, in: *Volxkino Website*. URL: <http://volxkino.at/event/drecksau/> (08.10.2014).

Don't They“, die 2011 eine Acoustic-Session der Band Sweet Sweet Moon auf ihren Musikvideoblog stellten und damit einen unerwarteten Youtube-Hit landeten. Die Dokumentation mit einigen Roadmovie-Elementen begleitet die Band auf ihrer dreiwöchigen Reise quer durch Chile und Argentinien und zeigt Auftritte der Musiker an teils ungewöhnlichen und entlegenen Orten.¹³⁴ Das Motiv des Wanderns bildete sich an diesem Abend nicht nur im Konzept des Volxkinos ab, sondern übertrug sich auch auf die Programmierung.

Viele Gastspiele und Kooperationen ergänzten auch heuer wieder das Volxkino-Programm. Die Zusammenarbeit brachte die teilnehmenden Personen jedoch nicht nur in näheren Kontakt mit dem Kino (als Institution), sondern auch in Verbindung mit den Förderern des Volxkinos sowie den anderen Kunst- und Kulturinitiativen.¹³⁵

Solche Verbindungen schaffen zusätzlich Aufmerksamkeit für das Freiluftkino.

3.3.3. Rahmenprogramm

Neben dem Bespielen von ungewöhnlichen Orten, zeichnet sich das Volxkino durch seine Rahmenprogramme aus. Durch Zusammenarbeiten mit Kulturvereinen und Jugendeinrichtungen wurden auch 2014 wieder mehrere Initiativen realisiert. Die Volxkino-Organisatoren reagierten hierbei auch auf zeitgleich stattfindende Ereignisse, wie etwa auf die heurige Fußball-Weltmeisterschaft.

An vier Abenden wurde jeweils an unterschiedlichen öffentlichen Orten (in Wien) ein alternatives Public Viewing zur Fußball-WM 2014 angeboten. FairPlay-VIDC¹³⁶, die Organisatoren des Projekts „Nosso Jogo – Initiative für globales Fairplay“, übertrugen zwischen 12. und 23. Juni 2014 das WM-Programm im Rahmen des Volxkinos.¹³⁷ Bei freiem Eintritt konnten Fußballspiele live mitverfolgt werden. Entsprechend dem Anliegen von Nosso Jogo, politische, soziale und kulturelle Aspekte des Sports zu thematisieren und Vorurtei-

¹³⁴ Vgl. Frame:out. Digital Summer Screenings: VOLXkino@frame[o]ut – 25 Jahre VOLXkino!, in: URL: <http://frameout.at/pages/programm%202014.php?m=19&s=76> (04.12.2014).

¹³⁵ Kunst-, Kulturinitiativen: Fesch'markt, Frame:out, Gürtel Night Walk, Filmakademie, Vienna Independent Shorts, Cinema Next u. v. m.

¹³⁶ VIDC (Vienna Institute for International Dialogue and Cooperation), Wiener Institut für Internationalen Dialog und Zusammenarbeit.

¹³⁷ Nosso Jogo – Initiative für globales Fairplay, ist eine Initiative, die sich verstärkt mit den politischen, sozialen und kulturellen Hintergründen Brasiliens, des diesjährigen Fußball-WM Gastgeberlandes, befasst. Vgl. dazu auch Nosso Jogo: Über uns, in: URL: <http://nossojogo.at/ueber-uns/nosso-jogo/> (04.12.2014). Das Alternative Public Viewing zur Fußball-WM 2014 fand in Kooperation mit folgenden Teilnehmer/inne/n statt: VOLXKINO / St. Balbach Art Produktion, Verein BahnFrei!, JUVIVO.15, Diakonie Flüchtlingsdienst, Jugendzentrum Siedlungstreff Leberberg, Wiener Sportklub und den Freund_innen der Friedhofstribüne. Nosso Jogo: Fußball für Alle! Alternative Public Viewings zur Fußball-WM, 30.05.2014, in: URL: http://nossojogo.at/news_nj/fussball-fuer-alle-nosso-jogo-public-viewings-zur-fussball-wm/ (04.12.2014).

len gegenüber anderen Personen entgegenzuwirken, umfasste das Programm nicht nur die Liveübertragungen der Spiele, sondern auch ein breites Rahmenprogramm. Am Tag des WM-Eröffnungsspiels fand im Vorfeld ein Jugend-, Sport- und Kulturfest statt. Neben gratis Getränken wurden Microsoccer (Miniaturlfußballplatz), ein Capoeira Workshop und ein Streetkick-Court (aufblasbares Spielfeld) angeboten. An den folgenden Veranstaltungstagen wurde das Programm durch eine Vorführung des Circus Luftikus sowie durch ein im Flüchtlingsdorf „Macondo“ organisiertes Fußballturnier ergänzt. Ganz unter dem Motto „Fußball für alle“ – besonders was Geschlecht, Alter und Herkunft betraf.

An jedem der Abend wurde vor bzw. nach den WM-Übertragungen ein zum Teil kritisches und zur Fußballthematik passendes Kurzfilmprogramm gespielt. Organisierte Diskussionsrunden ermöglichten zudem eine aktive Auseinandersetzung mit dem erlebten sowie gezeigten und luden zum gemeinsamen Gedankenaustausch ein.¹³⁸

Anlässlich des diesjährigen 25 Jahre Jubiläums erweiterte außerdem ein „Volxxkino-Slam“ das Spezialprogramm. An zwei Abenden eröffneten jeweils drei Poetry-Slammer/innen, den Filmabend mit ihren Auftritten. Inhaltlich orientierten sich die selbstverfassten Texte der Vortragenden an der Thematik der jeweils gezeigten Filme, ohne jedoch deren Handlungen vorwegzunehmen.

Konfrontiert durch das unmittelbare Feedback des Publikums standen die Slammer/innen während ihrer Auftritte im gegenseitigen Wettbewerb. Der unterschiedliche Begeisterungsgrad der Zuschauer/innen drückte sich durch die Zuruf und die Stärke des Applauses aus.

Ferner hatte die österreichische Poetry-Slam-Szene mit ihren Auftritten in diesem Rahmen die Gelegenheit, ihr Genre einem neuen Publikum zu präsentieren.¹³⁹

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. Esel.at: Volxxkino 2014: Prince Avalanche, 30.05.2014, Programmankündigung, in: URL: <http://esel.at/termin/71599> (04.12.2014).

4. Kino als hybrides Medium

„Historisch gesehen wurde der Film vor dem Kino geboren und wird dieses möglicherweise lange überleben. [...] Man versteht von den übrigen Situationen der Verwendung von Filmen nur wenig, wenn man die klassische Situation ihrer Wahrnehmung nicht versteht. In der Theorie des Films führt kein Weg am Kino vorbei.“¹⁴⁰

Anfang des 20. Jahrhunderts vollzog sich in der Kinogeschichte nicht nur hinsichtlich des noch neuen Mediums Film ein bedeutender Wandel. Der Aufschwung in anderen Bereichen, etwas in Teilen der Technologie und Wissenschaften, verbesserte (vorwiegend in den Großstädten) den Lebensstandard der Menschen. Die neue Form des Konsums, das Entstehen der Konsumgesellschaft, hatte ebenfalls Auswirkung auf die Produktion und Distribution von Filmen. Der Film wurde zur Ware. Gründe dieser Entwicklung waren vor allem die Entstehung eines Verleih- und Tauschwesens (zuvor wurden Filme gekauft) sowie die damit einhergehende Standardisierung der Filme hinsichtlich ihrer Länge und ihrer Form (fiktiv, nicht-fiktiv).¹⁴¹

Mit dem steigenden Konsumverhalten, dem Entstehen der ersten Kaufhäuser, stieg auch die Nachfrage nach mehr – und vor allem nach neuen Unterhaltungsformen. In der Frühphase des Mediums wurde die Filmtechnik in erster Linie dazu genutzt, Unterhaltungswerte andere Medien, etwa der Varietés, zu reproduzieren (u. a. mit Akrobatenszenen oder Schaunummern als Filminhalt) bzw. fungierte der Film selbst als eine Nummer im

¹⁴⁰ Martin Seel: *Die Künste des Kinos*, Frankfurt am Main 2013, S. 10.

¹⁴¹ An dieser Stelle ein kurzer Überblick über die unterschiedlichen Abschnitte der frühen Kinogeschichte – im Bezug auf Filmproduktion, Filmrezeption und Filmform. Die Einteilung bezieht sich auf die deutsche Kino- und Filmgeschichte nach Elsaesser, der drei Phasen unterscheidet, wobei Deutschland keinen Sonderweg einschlug. Die folgende Einteilung kann somit auch abseits Deutschlands als Orientierung dienen: In der ersten Periode (von 1895 bis 1903) standen vor allem der Apparat an sich, der die Menschen in Stauen versetzte und das Wunder der bewegten Bilder im Vordergrund.

In der zweiten Periode, circa von 1903 bis 1907/09, zeichnete sich langsam der Trend zu den ortsfesten Kinos ab. Hier setzte auch der Übergang vom Verkauf zum Verleih der Filmkopien ein.

Die dritte Periode (zwischen 1907 und 1917) ist gekennzeichnet durch die Entwicklung der Ladenkinos hin zu den Filmpalästen – einhergehend mit der Entwicklung vom Kurzfilm zum Langspielfilm.

Es vollzogen sich ferner Änderungen in den Produktions- und Distributionsstrategien. Dieser Wandel führte zu starken Veränderungen der Kinos, die bis dahin als Ort starker sozialer Interaktion begriffen wurden. Die hier eintretenden Prozesse der Umgestaltung sollten noch bis weit in die Hälfte des 20. Jahrhunderts andauern. Mit der Entwicklung des Langfilms änderten sich nicht nur die Vermarktung sowie die Verleihpolitik, sondern auch das angebotene Produkt selbst. Im Zuge der Urbanisierung und der aufkommenden Konsumgesellschaft wurde der Film zur Ware.

Vgl. Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 129 f.

Programm der Varietés. Doch mit der sich ändernden Nachfrage und dem wachsenden Bedarf an neuen Freizeitgestaltungen, setzte die Unabhängigkeit des Mediums ein. In ortsfesten Spielstätten, die nun eigens für die Präsentation von Filmen genutzt wurden, konnte sich der Film als selbstständiges Unterhaltungsmedium etablieren.¹⁴²

In Kombination mit diesem ihm nun eigenen Ort – dem Kino – erfolgte schließlich der endgültige Aufstieg des bewegten Bildes und verhalf dem Film dazu, ein Medium zu werden, welches die Menschen begeisterte: Der Film stieg auf zum Massenmedium – und das Kino fungierte dabei als Vergnügungsstätte der breiten Masse.

Historisch betrachtet existierte bereits seit der Frühphase des Films eine starke wechselseitige Beziehung: Der Film und sein Präsentationsrahmen/-raum haben sich schon immer stark gegenseitig beeinflusst.

Wie bereits von Martin Seels (im das Kapitel einleitenden Zitat, S. 68) treffend formuliert, führt in der Auseinandersetzung mit dem Film und dessen Entwicklung kein Weg am Ort seiner Präsentation vorbei, doch darf dabei auch keineswegs die Beeinflussung des Films durch seine architektonischen Umgebung ausgeklammert oder unterschätzt werden.

So vollzog sich mit dem Übergang von Stummfilm zum Tonfilm nicht nur in der Art des Erlebens, sondern ebenso hinsichtlich der Kinoarchitektur ein bedeutender Schritt. Auch das Bewusstsein für die Ware Film änderte sich. Erst ab der Tonfilmphase wurde der Film in Archiven gesammelt. Zuvor wurden verschlissene Filmrollen vernichtet. Die Wertigkeit von Filmen (als Trägermaterial) veränderte sich erst mit der Zeit. Es wurde den Menschen zunehmend bewusst, dass mit den verlorenen gegangenen bzw. vernichteten Filmen und mit dem aufkommenden Tonfilm eine ganze Epoche der Filmkultur zu Ende ging. Dieser Wechsel stellte ebenfalls ganz neue Anforderungen an die architektonischen Gegebenheiten der Kinos. Während beim Stummfilm der Präsentationsraum zusätzlich sowohl als theatrales als auch architektonisches Spektakel inszeniert wurde, erforderte der Tonfilm andere (räumliche) Bedingungen. Hier stand vor allem die akustische Konstruktion des Innenraumes im Vordergrund.¹⁴³ In der Frühphase des Kinos bestand das Filmprogramm aus einer Reihe von Kurzfilmen. Die Kinos waren meist (noch) klein und das Publikum konnte gehen und kommen wann es wollte. Die Besucher/innen hatten jederzeit die Möglichkeit in das Filmprogramm „einzusteigen“, da keiner längeren narrativen Handlung gefolgt werden

¹⁴² Vgl. ebd., S. 106.

¹⁴³ Vgl. Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 3.

musste. Ebenso konnte das Publikum häufiger wechseln, da das Filmprogramm (bei einer durchschnittlichen Gesamtdauer von circa 30 Minuten pro Film) recht kurz war. Am Ende des Tages hatten dennoch viele Menschen die Filme gesehen.

Die länger werdenden Filme stellten auch neue Bedingungen an die Kinoarchitektur. So hatten um 1914 in Italien (bzw. um 1915 in den USA) die Filme bereits eine Länge von fast drei Stunden erreicht. Die Räume mussten vergrößert werden, um weiterhin hohe Besucherzahlen garantieren zu können. Ende der 1920er-Jahre waren die Kinopaläste in den USA mit ihren prunkvollen Dekorationen und architektonischen Gegebenheiten häufig prächtiger als die normalen Theater. Mit dem Übergang zum Tonfilm wurden diese „Paläste der Zerstreuung“ (Siegfried Kracauer) und Orte der Attraktion auch den akustischen Anforderungen angepasst. Zugunsten der Akustik des Filmtons mussten darum Logen sowie teils prunkvoll gestaltete Innenräume aus den Räumen der Präsentation weichen.

Gegen Ende der 1950er-Jahre führten wiederum das neue Breitbandformat Cinemascope und die Etablierung des Farbfilms zu einem neuerlichen Wandel des Kinos sowie zu einer veränderten Filmrezeption. Um das Bild in bestmöglicher Qualität projizieren zu können, mussten technische Änderungen (u. a. Umbau der Leinwand, Linsentauch) vorgenommen werden. Auch die Verleihpolitik der Filmindustrie führte zu starken Änderungen der Kinos. Mit dem Verleihsystem wurden die großen Kinosäle in mehrere einzelne Säle umstrukturiert.¹⁴⁴

Film und Kino beeinflussten sich schon seit den Anfängen gegenseitig und tun dies immer noch. Die wechselseitige Beeinflussung besteht bis heute. Um über das kinematographische Dispositiv sprechen zu können, muss daher die Gesamtheit berücksichtigt werden – der Erlebnisraum, die bilderzeugende Maschine, der Filminhalt und die daraus resultierenden individuellen sowie gruppendynamischen Erfahrungen des Publikums. Wird daher von Kinogeschichte gesprochen, muss dies immer unter Einbeziehung der Filmgeschichte geschehen.

Die Kinogeschichte zeichnet(e) sich durch ihre hybride Beschaffenheit aus. Denn sowohl das Medium Film als auch das Kino bedienten beziehungsweise orientierten sich an Bestandteilen anderer Medien – Film am Variété, Kinoarchitektur an Theaterbauten, die Einrahmung der Leinwand und ihr Kunstcharakter, die Gegensätzlichkeit des Kinoerlebnisses: individuelle Filmrezeption als kollektive Kinoerfahrung. Daraus ergibt sich, dass das Kino

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 3.

als hybride Institution begriffen werden muss, die es stets verstand sich anzupassen und mit den urbanen, gesellschaftlichen und kulturhistorischen Veränderungen einherzugehen, was ebenfalls immer wieder neue Formen der Präsentation und Rezeption hervorbrachte.

4.1. Kinematographisches Dispositiv

Seit der Entwicklung des kinematischen Apparats erfand sich das Medium in der Darstellungsweise bzw. in der Form seiner Präsentation sowie seiner Rezeption immer wieder neu. Doch mit der Institution Kino bildete sich der zentrale Ort der Filmpräsentation heraus. Die hier herrschenden Dispositive sollen im Folgenden genauer untersucht werden. Doch hierzu bedarf es einer genaueren Definition des Begriffs Dispositiv im film- und medienwissenschaftlichen Gebrauch.¹⁴⁵

Im medientheoretischen Gebrauch ist der Dispositiv-Begriff auf Jean-Louis Baudry zurückzuführen. Er prägte 1986 den Begriff des Kinodispositivs. Darunter ist die Menge aller Faktoren zu verstehen, welche die Kinoerfahrung im Gesamten ausmachen sowie die dem Kino eigenen Präsentations- und Rezeptionsformen – welche sich historisch immer wieder veränderten. Damit sind folglich die spezielle Anordnung und das Zusammenspiel oder die

¹⁴⁵ Bevor die kinodispositiven Anordnungen näherer Betrachtungen unterzogen werden, soll hier kurz die Definition des Dispositiv-Begriffs erläutert werden. Schöpfer des Begriffs war Michel Foucault, der „Dispositiv“ in seinen philosophischen Überlegungen verwendete. Eine exakte Definition findet sich bei Foucault nicht, doch gebraucht er den Begriff in seinem Diskurs über die Regierung der Menschen und seinen Ausführungen zur Machtanalytik, mit dem er versuchte, die Gesellschaft als Konstellation komplexer, sich ineinander verschränkender heterogener Elemente zu analysieren.

Vgl. Markus Stauff: „Das neue Fernsehen“. *Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie*, Diss. Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Philosophie 2004, S. 137.

Michel Foucault selbst verstand unter Dispositiv „ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“

Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 119 f.

Im größeren Zusammenhang können Dispositive somit als einzelne Bausteine verstanden werden, die das „Zusammenspiel der machgebenden gesamtgesellschaftlichen Strukturen und Institutionen offenlegen“.

Meltem Kulaçatan: *Geschlechterdiskurse in den Medien. Türkisch-deutsche Presse in Europa*, Wiesbaden 2013, S. 62.

Im Folgenden wurde der Begriff in vielen Bereichen aufgegriffen, um Funktionsanordnungen und deren Abläufe zu beschreiben. Im engeren Sinn – und im Folgenden auch auf das Kino bezogen –, beschreibt Dispositiv im technischen Zusammenhang u. a. den Aufbau und die Anordnung der Teile einer Maschine – beschreibt folglich den Mechanismus, der die Maschine zum Laufen bringt. „Nicht die Gestalt, Funktion oder der Gehalt von Einzelelementen gibt demnach Aufschluss über bestimmte Wirkungsweisen. Stattdessen sind die Anordnung und die Beziehungen, die die Elemente in ein differenzielles Verhältnis zueinander setzen, entscheidend für die Effekte des Dispositivs.“

Stauff: „Das neue Fernsehen“, S. 140.

Beziehung der sich verschränkenden heterogenen Einzelteile (Mechanismen) während einer Filmvorführung gemeint. Folgende Komponenten bilden hierbei die Basisstruktur: der Zuschauerraum, der Ort der Projektion sowie die Leinwand. Doch erst deren Verbindung sowie die Wechselwirkungen mit den Wahrnehmungs- und Bewusstseinsaktivitäten der Zuschauer/innen beschreiben die Gesamtheit des Kinoereignisses.¹⁴⁶

Jede einzelne Filmvorstellung gestaltet sich unwiederholbar und bleibt in ihrer Ereignishaftigkeit einzigartig. Trotz allem ist im Ablauf eine ähnlich bleibende Struktur festzustellen. Damit ist die spezielle Konstellation aus Menschen im Kinosaal sowie deren Ausrichtung zum Apparat und der Leinwand gemeint. Der Begriff Kinodispositiv umfasst aber auch die Apparatur an sich: das Zelluloid, das Licht, mit dessen Hilfe die Bilder in den Zuschauersaal projiziert werden, sowie die Projektionsfläche – die Leinwand. Die Gesamtheit dieser Faktoren (die apparative Mechanismen sowie die im Kinosaal herrschenden Interaktionen und Reaktionen des Publikums) wird mit dem Begriff Kinodispositiv beschrieben.

Baudry zieht in seinen Ausführungen zum Begriff Kinodispositiv auch Parallelen zu Platons Höhlengleichnis.¹⁴⁷

Ähnlich sieht Baudry die Situation im geschlossenen und abgedunkelten Kinosaal, denn mit der Etablierung der ortsfesten Kinos änderte sich auch der Präsentationsmodus.¹⁴⁸ Der bilderzeugende Apparat wurde nun aus dem Vorführraum entfernt, womit den Zuschauer/innen der Blick auf den maschinellen Ablauf entzogen wurde. Die Spuren der technisch-apparativen Arbeit wurden somit aus der Repräsentation entfernt und erzeugten eine Distanz zwischen dem Auge der Zuschauer/innen und dem Bild auf der Leinwand.¹⁴⁹ Ähnliche Bedingungen herrschten bei den in der Höhle Gefangenen in Platons Gleichnis. Denn auch dort folgte die Erkenntnis der Menschen als Wahrnehmungsergebnis einer Schatten-

¹⁴⁶ Jürgen E. Müller: Dispositiv – intermedial? Einige Gedanken zum dispositiven Zwischen-Spielen des Films, in: Robert F. Riesinger (Hg.) (unter Mitwirkung von Guntram Geser): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 247 f.

¹⁴⁷ Den in einer Höhle Gefangenen ist nur der Blick auf eine der Wände möglich. Aufgrund der Gegebenheit sehen sie einzig die Schatten, die auf die Höhlenwand fallen. können aber nicht sehen, was sich hinter ihnen befindet, sondern nur die an die Wand geworfenen Schatten, die sie als das Reale begreifen – das Wirkliche. Vgl. Platon: *Politeia*. Siebentes Buch. Das Höhlengleichnis. Beschreibung der Lage der Gefangenen, übers. v. Friedrich Schleiermacher, in: *Sämtliche Werke Band 2*, Hamburg o. J., S. 514–541. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/politeia-4885/1> (23.12.2014).

¹⁴⁸ Vgl. Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv. Metaphysische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: Robert Riesinger (Hg.) (unter Mitwirkung von Guntram Geser): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 45.

¹⁴⁹ Vgl. Müller: Dispositiv – intermedial?, S. 248.

Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 4.1.1. Dem Kino eigene Präsentationsformen, S. 74 ff.

projektion.¹⁵⁰ Dieser Ansatz Baudry's scheint trotz Kritik erwähnenswert, werden hier doch so treffend die Parallelen zur auch heute noch gängigen Kinosituation beschrieben.¹⁵¹ Betrachtet man die Entwicklungsprozesse der Kinogeschichte, setzte der Trend zu den bis heute vorherrschenden Bedingungen (im abgedunkelten Kinosaal), bereits sehr früh ein. Rezeptions- und Präsentationsbedingungen veränderten sich ab Bestehen der ortsfesten Bauten immer stärker in diese Richtung.

Thomas Elsaesser formulierte in einem seiner Texte die Entwicklung der Zuschauererwartungen so: „*Ehe das Kino dem Zuschauer das Greifen nach den Bildern hat abgewöhnen können, hat es seinem Publikum erst beibringen müssen, auf Stühlen sitzen zu bleiben und den Blick auf die Leinwand zu konzentrieren.*“¹⁵²

Die ersten ortsfesten Kinos waren noch Ladenkinos, sogenannte Kneipen- und Ausschank-Kinos.¹⁵³ In diesen Etablissements konnten sich das Publikum (Elsaesser bezeichnete es auch als „kollektives Publikum“) viel freier bewegen. Denn die Sitzplätze wurden meist nicht parallel zur Leinwand ausgerichtet, sondern der Publikumsbereich bestand überwiegend aus Tischen, um die Stühle aufgestellt wurden.¹⁵⁴ Generell herrschte in diesen Kinos ein reges Kommen und Gehen. Man kann sich die Atmosphäre der später üblichen Ladenkinos (in Geschäftshäusern wurden bereits existierende Verkaufsläden bzw. Säle zu Kinos umfunktioniert) folgend vorstellen: Die Innenausstattung war auf das nötigste beschränkt. Da die Innenräume größtenteils recht eng (lang und schlauchartig) verliefen und außerdem ein kleiner Gang freigehalten werden musste, fasste der Raum nicht sehr viele Menschen. (Die Behörden stellten vor Ort mitunter ein „lebensgefährliches Gedränge“ fest. Denn

¹⁵⁰ Vgl. Knut Hickethier: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells, in: *montage/av. Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Neorealismus / Fernsehen (1)*, 4/1, 1995, S. 64.

¹⁵¹ In diesem Zusammenhang soll zudem erwähnt werden, dass die Gegenüberstellung mit Platons Höhlengleichnis auch kritische Stimmen hervorrief. Denn im Gegensatz zum Kinopublikum sind die Gefangenen (bei Platon) von Kindheit an gefesselt und somit ganz anderen Wahrnehmungsbedingungen unterworfen. „*Während das Kino seine Faszination unbestritten auch immer aus seiner Differenz zu den Alltagserfahrungen seiner Besucher bezieht*“, so etwa Jörg Brauns.

Brauns: *Schauplätze*, S. 23.

Hierzu existiert auch weitere ausführlichere Kritik. Beispielsweise von Christian Metz, nachzulesen u. a. in seinem Text: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films, in: *Film und Medien in der Diskussion Band 6*, Münster 1997.

¹⁵² Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 75.

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 75.

¹⁵⁴ Häufig gab es keine fixen Beginnzeiten, so lag es dem Publikum frei zu kommen und zu gehen wann es wollte, außerdem konnte man sehr leicht in das offerierte Filmprogramm (lose Abfolge von Kurzfilmen) einsteigen. Es wurde auch geraucht und getrunken. Vgl. Brauns: *Schauplätze*, S.138.

wenn kein freier Platz mehr vorhanden war, standen die Zuschauer/innen auch einfach dichtgedrängt im Raum.¹⁵⁵) War die Entfernung zwischen Leinwand und Projektionsapparat zu groß, wurde die Leinwand gelegentlich auch in der Mitte des Raumes aufgespannt. Somit konnten der Film von beiden Seiten aus betrachtet werden. Mit dem Unterschied, dass die Plätze im hinteren Bereich der Leinwand günstiger waren. Denn hier wurden sowohl der Film als auch die Zwischentexte (wenn vorhanden) spiegelverkehrt projiziert. In diesem Fall wurden für das bessere Verständnis der Handlung u. a. Filmerklärer eingesetzt, die den Filmtext für die Zuschauer/innen im hinteren Bereich von der Projektionsfläche vorlasen.¹⁵⁶

Weil sich die Preise der frühen Ladenkinos im unteren Segment bewegten, wurden sie hauptsächlich von der unteren sozialen Schicht besucht. Doch nicht nur die Arbeiterschicht ging ins Kino. Vor allem die Kinopaläste, die ab 1910 in den deutschen Großstätten eröffneten, waren speziell an die bürgerliche Mittelschicht adressiert.¹⁵⁷

Mit der Etablierung dieser ortsfesten Spielstätten (Kinotheater) und den einhergehenden Weiterentwicklungen der Filmformate, setzte eine weitere Entwicklung ein – der Trend zur „Disziplinierung“ des Publikums (bis hin zum sogenannten „individuellen Zuschauer“).¹⁵⁸ Die Entwicklung vollzog sich langsam, musste das Publikum doch erst mit den neuen Verhaltensweisen vertraut (gemacht) werden.

4.1.1 Dem Kino eigene Präsentationsformen

Angefangen als Nummer in Varietés und als Attraktion auf den Jahrmärkten, folgte die Weiterentwicklung des Mediums Film und seiner Präsentationsformen in den ortsbunden Bauten, in den Ladenkinos und in den Film- bzw. Kinotheatern. Neben immer neuen Verbesserungen in der Filmtechnik (u. a. Tonfilm), war auch der Raum der Präsentation – das Kino – diversen Umgestaltungen und Optimierungen unterworfen. Auch wenn der Weg bis hin zum abgedunkelten Kinosaal noch ein langer war – wobei das Bestreben vor allem darin bestand, den Raum während der Projektion im Bewusstsein des Publikums

¹⁵⁵ Vgl. Schwarz: *Kino und Kinos in Wien*, S. 141.

¹⁵⁶ Vgl. persönliche Mitschrift: *Geschichten des frühen Kinos*, Wintersemester 1997/98.

¹⁵⁷ Vgl. ebd.

Die Kinopaläste bildeten den edlen Typus der Film- bzw. Kinotheater. Die ersten Kinotheater erreichten noch überwiegend die untere Schicht, doch mit dem aufkommen der Kinopaläste immer stärker auch die obere Schicht. Mit gestaffelten Sitzplatzpreisen war der Besuch für eine breite Masse von Menschen erschwinglich. Die „besseren“ (teureren) Plätze sprachen nun auch die sozial höhere Schicht an.

¹⁵⁸ Näheres zum Begriff „individueller Zuschauer“ folgt im Kapitel 4.1.2. Rezeptionsformen, S. 78–82.

„verschwinden“ zu lassen –, kann das Sesshaftwerden der Filmvorführung dahingehend als eine entscheidende Entwicklung verstanden werden. In Form des Kinos hatte der Film nun endlich seinen fixen Wiedergabeort gefunden. Die Kinogeschichte brachte im Folgenden eine Vielzahl von Präsentationsräumen hervor, die durch ihre unterschiedlichen Präsentations- sowie Rezeptionsbedingungen geprägt wurden.

So setzte die Tendenz, die Projektionsräume zur Außenwelt hin abzuschirmen, erst mit der Etablierung der Kinos ein. Zu Beginn war der Projektionsraum noch kaum (meist nur durch einen Vorhang) von der Ticketkasse und der belebten Straße getrennt. Oft hatten die Säle (der Ladenkinos) noch Fenster, die für die Filmvorführungen abgeklebt werden mussten. Es gab somit keine wirkliche „Schranke“ zwischen dem Vorführraum und der Straße. Dieser Zustand änderte sich vollkommen mit den freistehenden Kinotheatern. Das Besondere an diesen Kinotheatern war, dass nun erstmals Gebäude eigens für das Medium erreicht wurden, in denen der Film als „Alleinunterhalter“ fungierte. Zuvor reihte sich der Film (nur) als ein Bestandteil verschiedener Unterhaltungsformen in ein Programm ein. Der Projektionsapparat wurde daher sowohl im materiellen als auch im dispositiven Sinn in bereits vorhandene/bestehende Räume eingefügt. Mit dem ständigen Ortswechsel der Filmvorführer (und -vorführungen) und dem begrenzten Angebot an Filmen bildete sich vorerst auch noch kein „Filmpublikum“ heraus, welches auf spezielle Programmerrfahrungen bzw. -erwartungen zurückgreifen konnte.¹⁵⁹

Diese Entwicklung erfolgte nun schrittweise in den Kinotheatern – und später, stärker noch, in anderen Kinobauten. Ab hier, ab dem Zeitpunkt des Bestehens von Kinotheatern, vollzog sich schließlich der entscheidende Schritt zum kinematographischen Dispositiv. Denn erstmals in der Geschichte seines Bestehens wurden konstante Projektions- und Rezeptionsbedingungen allein für das Medium Film geschaffen. Ein vergrößerter und separater Eingangsbereich stellte nun auch die Trennung zwischen dem Zuschauerraum und der Straße her. Die Eingänge der Kinotheater glichen mitunter großen Pforten¹⁶⁰, die neben den Foyers im Inneren noch zusätzlich die Grenzziehungen zwischen dem Kinoraum und dem alltäglichen Leben hervorhoben.

¹⁵⁹ Vgl. Brauns: *Schauplätze*, S. 236.

¹⁶⁰ So stimmten auch in Wien z. B. die repräsentativen Fassaden und die prächtigen Portale des Kristallpalasts und des Weltbild-Kinos die Besucher/innen bereits im Vorfeld auf das Kinoerlebnis ein. Vgl. Karl Sierek: Der Weg zum Film, in: Franz Grafl: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch*, Wien 1993, S. 191.

Auch im Kinosaal vollzogen sich gravierende Veränderungen. Um die Konzentration verstärkt auf den Film zu lenken, wurde der Saal stärker als bisher üblich abgedunkelt und illusionshemmende Faktoren wurden größtenteils aus dem Kinosaal verbannt. Das Filmprogramm folgte nun einer klaren zeitlichen Struktur (neben fixen Beginnzeiten beinhaltete dies nun auch ein strukturiertes und dramaturgisch aufbauendes Filmprogramm), was das selbstbestimmte Kommen und Gehen des Publikums nicht länger ermöglichte. In den mehrheitlich erheblich größeren Kinosälen wurde der Abstand zwischen den Zuschauer/innen und den projizierten Bildern durch größere Leinwände ausgeglichen. Zuvor noch im Raum aufgespannt oder an der Wand befestigt, wurde die Leinwand in den Kinotheatern nach 1910 auf eine Bühne verlagert. Hier wurden die Leinwände nun in eine kleine nach hinten gehende Nische (Mauervertiefung) eingelassen. Diese architektonische Neuerung stellte eine optische Abgrenzung zum Zuschauerraum her. Verstärkt wurde dies u. a. mit auffällig und aufwendig gestalteten Bildrahmen sowie durch Vorhänge, welche die Leinwand bis zum Filmbeginn vor dem Publikum verborgen hielten.

Die Analogien zum Theater können auch hier nicht geleugnet werden. Der Film bemächtigte sich des Theaterdispositivs, um das Kinodispositiv zu schaffen.¹⁶¹ So äußerte sich auch Joachim Paech dahingehend folgendermaßen:

„Jedes Kino ist [...] in seiner dispositiven Struktur und Anordnung von Projektionsfläche und Zuschauerraum immer ein ‚Theater‘ geblieben, aus dem es hervorgegangen ist, das sich jedoch als Theater mit seiner wirklichen Unwirklichkeit des auf der ‚Bühne der Leinwand‘ Dargestellten immer wieder zugunsten des Realitätseffektes des filmischen Bewegungsbildes unsichtbar macht.“¹⁶²

Sobald die projizierten Bilder auf die Leinwand treffen, lassen diese die Projektionsfläche „transparent“ werden und ermöglicht einen vermeintlichen „Fensterblick auf eine unwirkliche, imaginäre Wirklichkeit“ – in eine andere Welt.¹⁶³

Mit dem architektonischen Wandel wurde auch eine neue Art von (materieller sowie imaginärer) Distanz geschaffen. Der einzuhaltende Abstand zwischen Zuschauer/innen und Leinwand wurde mit den angebrachten Vorhängen und durch die auf der Saalwand befindliche Rahmensetzung markiert.

¹⁶¹ Vgl. Brauns: *Schauplätze*, S. 249.

¹⁶² Joachim Paech: Das Loch in der Leinwand, in: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld 2009, S. 143.

¹⁶³ Ebd., S. 143.

Mit der Verlagerung der Projektionsfläche auf die Bühne, wurde auch die Leinwand aus der unmittelbaren Reichweite der Zuschauer/innen verbannt. Sich der Leinwand problemlos zu nähern, sie von Nahem zu betrachten oder gar anzufassen, war nun nicht mehr möglich.¹⁶⁴ Die Distanzierung vom Bild erfolgte auch hinsichtlich der filmerzeugenden Maschine. Die Apparatur befand sich nun hinter den Köpfen des Publikums, verborgen in einem anderen Raum. Einzig die projizierten Zelluloidbilder durchdrangen den Raum und trafen in flüchtiger Abfolge auf die Projektionsfläche. Die Leinwand bildete den einzigen materiellen Teil der Apparatur, der für das Publikum noch sichtbar blieb. Um den Konstruktionscharakter der Bilder so gut es ging aus dem Bewusstsein der Zuschauer/innen zu schaffen, wurde die Leinwand nur während des Filmprogramms enthüllt – in den Zeiten vor und nach dem Programm sollte die „leere“ Leinwand (wie auch im Theater üblich) mit Hilfe der Vorhänge wieder dem Blickfeld des Publikums entzogen werden.¹⁶⁵

Bis zur Einführung des Tonfilms setzte sich die Tendenz zur Verschleierung auch bei der musikalischen Begleitung des Films fort. Wohl bildete ein ausgebildetes Orchester bzw. eine virtuose Klavierbegleitung einen wichtigen Anreiz für den Kinobesuch, doch ging der Trend in den neuen Bauten immer häufiger dahin, die Musiker/innen in einem Graben vor der Leinwand zu positionieren¹⁶⁶. Sie somit dem direkten Blickfeld der Zuschauer/innen zu entziehen. Auf dispositiver Ebene war hiermit bereits das Phänomen des Tonfilms angelegt.¹⁶⁷ Dadurch, dass die Leinwand nur noch während des Films kurz sichtbar wurde, und durch die Verlagerung auf eine Bühne, grenzte sie sich nicht nur von dem Zuschauerraum ab, sondern betonte in diesem neu gesetzten Rahmen auch erheblich den Kunstcharakter der Bilder. Zuvor gingen die Bilder in ihrer Anordnung noch eine (für das Publikum) ersichtliche Verbindung mit dem Projektionsapparat ein, doch nun wurden die Bilder durch die Rahmensetzung (Verlagerung der Leinwand auf eine Bühne) auch konzeptionell von ihrer bilderzeugenden Maschine getrennt.¹⁶⁸

Der Sensationswert der Maschine und der Bilder wich einer neuen Anschauungsweise des Gezeigten. Das Kino des „Zeigens“ (*showing*) wurde nun von dem Kino des „Erzählens“ (*telling*) abgelöst. Tom Gunning verwendete für diese beiden Phasen folgende Terminolo-

¹⁶⁴ Vgl. Brauns: *Schauplätze*, S. 249.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 249.

¹⁶⁶ Ein solcher Orchestergraben befand sich beispielsweise im Hietzinger Parkkino (im 13. Wiener Gemeindebezirk), [Anm.: Eine Abb. aus dem Jahr 1929 befindet sich in: Schwarz: *Kino und Kinos in Wien*, S. 153.]

¹⁶⁷ Vgl. Brauns: *Schauplätze*, S. 250.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 250.

gien: Die Frühphase des Kinos bzw. des Films bezeichnete er als „*Kino der Attraktionen*“ und das sich ab 1917/1919 durchsetzende Kino als „*Kino der narrativen Integration*“.¹⁶⁹ Das charakteristische des Zeigens ging mit dem „Verschwinden“ des Projektionsapparats (in einen anderen Raum) und mit den aufkommenden narrativen Langspielfilmen verloren. Folglich waren die projizierten Bilder nicht länger Abbildungen der Realität, sondern stellten in ihrer gemäldeartig umschlossenen Erscheinung oder Einbettung eine eigene Kunstform dar, die das Kinoerlebnis nun für alle Schichten attraktiv machte – auch für jene, die dem Theater bzw. der Kunst zugeneigt waren.

Die Wochenschauen hielten sich noch einige Zeit im Programm, doch mit dem Aufkommen des Fernsehers verschwand auch dieses informationsbezogene Element und machte nun vollkommen Platz für die fiktionale narrative Bilderwelt. Zuerst mit den Varietés, Läden und Lokalen verbunden, folgte der dispositive Wechsel des Referenzrahmens – schließlich hin zum Theater. Mittels der Bemächtigung des Theaterdispositivs und dessen Adaption wurde das Kinodispositiv geschaffen.¹⁷⁰

Ein Ort, eigens für das Medium gemacht, von der Außenwelt separiert, an dem den Zuschauer/innen schließlich die Distanz zu den Bildern „gelehrt“ wurde, ein Ort, an dem „*das Bild in einen inszenatorischen Rahmen eingefügt wurde. Eine Konstellation, deren Künstlichkeit vollkommen offenbar und unsichtbar zugleich war – und bis heute ist.*“¹⁷¹

4.1.2. Rezeptionsformen

Abgedunkelte und separierte Räume etablierten sich zum Ort der Filmerfahrung. „*Das narrativ-repräsentativ-industrielle Kino der Nachkriegsjahre*“¹⁷² kann wohl als die Variante des Kinos begriffen werden, in der sich das bis heute gängige Modell des Kinodispositivs etablieren und festigen konnte. Doch wie genau kann man sich die dort herrschende Atmosphäre vorstellen? Die im vorhergehenden Abschnitt (4.4.1.) erwähnten Veränderungen hinsichtlich des Präsentationsrahmens schufen nun auch völlig neue Rezeptionsbedingungen. Das kinematographische Dispositiv verwandelte den Menschen, der sonst im realen Alltag verankert ist, für die Dauer der Kinovorstellung in ein „Zuschauer-Subjekt“.

¹⁶⁹ Vgl. Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 74, siehe dazu auch: Tom Gunning: *The Cinema of Attractions*, S. 58.

¹⁷⁰ Vgl. Brauns: *Schauplätze*, S. 252.

¹⁷¹ Ebd., S. 252.

¹⁷² Müller: *Dispositiv – intermedial?*, S. 252.

Im abgedunkelten Raum werden die Zuschauer in die kinematographische Welt entrückt und lassen für kurze Zeit die reale Welt in Vergessenheit geraten.

*„Als zentrale Rahmenbedingungen dieses Prozesses fungieren bekanntlich die Immobilisierung des Zuschauers, seine ‚Individualisierung und Vereinsamung in der Masse‘, seine ungeteilte Aufmerksamkeit, sowie das Paradox der gleichzeitigen An- und Abwesenheit seines Körpers.“*¹⁷³

In diesem Zusammenhang ist auch interessant, dass obwohl die Filmhandlung eine starke Präsenz im Bewusstsein des Zuschauers einnimmt, dem Kinosaal nicht selten ebenfalls eine ganz besondere Stellung zukommt. So ist die Erinnerung an Filme häufig stark an den Ort der Präsentation gekoppelt. Dies galt vor allem für die Zeit vor der Erfindung anderer audiovisueller Massenmedien, denn damals war ausschließlich das Kino der Ort der Filmpräsentation.

So meint auch der französische Schriftsteller und Philosoph Roland Barthes: *„Wenn ich ‚Kino‘ sage, kann ich nie umhin auch ‚Saal‘ zu denken.“*¹⁷⁴

In Barthes' Verständnis bildet der Kinosaal eine Art Kokon, in dessen Abgedunkeltheit er das Gefühl der Gemeinschaft mit den anderen Anwesenden genießt und schließlich in den hypnotischen Zustand der Filmwahrnehmung driftet. Erst während des gemeinschaftlichen Verlassens des Kinosaals meldet sich wieder der körperliche „Normalzustand“ zurück. Der Eindruck von Filmen stand und steht folglich häufig im direkten Zusammenhang mit dem Ort der Projektion. Gerüche, Geräusche, gemeinsame Reaktionen des Publikums – diese, meist ähnlichen, jedoch immer einmaligen Konstellationen – sind ebenso Teil der im Kino stattfindenden Filmwahrnehmung.¹⁷⁵

Eine weitere Schilderung verdeutlicht, wie häufig Filmerleben mit dem Ort der Rezeption in Verbindung gebracht wurde. Für Horst Königstein (Autor und Film-, sowie Theaterregisseur) sind die Erinnerungen an das Kino:

¹⁷³ Ebd., S. 248.

Vgl. dazu auch Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat, in: Robert F. Riesinger (Hg.) (unter Mitwirkung von Guntram Geser): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 29 ff.

¹⁷⁴ Roland Barthes: Beim Verlassen des Kinos, in: *Filmkritik*, Nr. 235, Juli 1976, S. 290, zitiert nach: Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 3.

¹⁷⁵ Vgl. Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 3 f.

„untrennbar mit Stimmung, Gerüchen, Lichtwechsel und einer ganz besonderen Aufgeregtheit verbunden. [...] Die Kinos hießen ‚Paläste‘ oder ‚Theater‘. Wer den Raum betrat, wußte, er durfte erleben – im schützenden Dunkel der Black Box. Das Gemeinschaftserlebnis, das gleichzeitig isoliert und einbindet, war Voraussetzung: Schlange stehen, sich durch die Tür drängeln, Vorsicht bitte!“¹⁷⁶

Neue Entwicklungen führten immer wieder zu Veränderungen der Kinoerfahrung, des Kinoerlebnisses. Doch trotz aller Veränderungen (u. a. der Trend zu mehreren kleinen Kinosälen, Einführung des Breitbandformates), hatte „ins Kino zu gehen“ immer schon eine Art rituellen Charakter. Das Kinoerlebnis bleibt als solches – in seinem Zusammentreffen wechselnder Zuschauer/innen – immer einzigartig und kann nie identisch wiederholt werden. Trotz allem folgt der Ablauf des Kinobesuchs einer ähnlich bleibenden Struktur.

Kurz vor Filmbeginn begibt man sich entweder alleine oder in Begleitung zum Kino. Spätestens an der Kinokassa muss eine Filmwahl getroffen werden. Die Tickets werden erstanden. Im Anschluss wird vor dem Kinosaal, mitunter in spannungsvoller Erwartung, bis zum Einlass gewartet. Öffnen sich die Türen, strömt das Publikum in den Kinosaal und füllt den Raum. In den vielen Sesselreihen beginnt die Suche nach dem zugeteilten Platz. Die Kombination aus der Einmaligkeit des Kinoerlebnisses und der konventionellen Rahmensetzung macht den Besuch in seiner Einzigartigkeit aufregend – und vermittelt zugleich auch ein Gefühl von Vertrautheit.

Mit dem Eintreten in das Kino verabschiedet sich der Mensch von der Hektik der Straßen, vom Tageslicht bzw. den Lichtern der Straßenlaternen. Auch die Räume außerhalb des Kinosaals sind Teil des Kinoerlebnisses. Das Foyer und der Kassenbereich bilden einen Zwischenbereich. Filmplakate zieren dort die Wände, um auf das aktuelle und künftige Programm aufmerksam zu machen – und bilden, mit ihren teils verspiegelten Wänden und gedämpften Lichtverhältnissen, eine Übergangszone, die das Publikum bereits vor Filmbeginn auf das Kinoerlebnis einstimmen sollen. „Fixiert“ in seinem vorgesehenen bzw. ausgewählten Platz, „taucht“ man später in die Dunkelheit des Kinosaals ein, die zugleich eine ambivalente Nähe mit den anderen Besucher/innen/n herstellt, einen aber ebenso in eine Art Orientierungslosigkeit versetzt. Mit dem Beginn der Projektion schließlich findet sich wieder ein heller Punkt im Raum, der nun die volle Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen verlangt.

¹⁷⁶ Horst Königstein: Kino: Der andere Raum, in: *Konkret* 10, 1982, S. 98, zitiert nach: Anne Paech, Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart 2000, S. 307.

Der Kinosaal fungierte als Erlebnis- und auch Aufenthaltsraum, in dem Trends verfolgt und Lebensgefühle mittels Filme transportiert wurden. Ein Ort, an dem Filme Aufschluss über zeitgenössische Strömungen gaben oder u. a. auch zur kulturellen Orientierung dienten. Ab den 1950er-Jahren wurde das Kino zum wichtigsten Ort kultureller Erfahrungen und blieb es auch noch in den 1960er-Jahren, obwohl es hier bereits starke Konkurrenz durch neue Freizeitaktivitäten, vor allem auch durch das Fernsehen, bekam.¹⁷⁷ Trotz Alternativangeboten konnte sich das Kino behaupten, denn die spezielle Dynamik, die im Beisammensein mit den anderen im Publikum entstand, konnte daheim nicht reproduziert werden. Auch nicht die bis dahin dem Kino vorbehaltene Programmabfolge von: Wochenschau, Werbung und Hauptfilm. Ebenfalls zählte der Kinosaal lange Zeit zu einem der wenigen Orte, an dem, im Schutze der Dunkelheit, eine gewisse Art von Zweisamkeit genossen werden konnte.

Das Kino ist und war auch ein Ort, um sich als Individuum zu konstituieren. Das beinhaltet sowohl die Wahlmöglichkeiten bezüglich des Films (Ausdruck der unterschiedlichen Geschmäcker) und des Kinos, aber auch die der Begleitung. Ob alleine oder in einer Gemeinschaft, die oft durch ihre äußere Erscheinung different auftritt und ferner die Zuordnung zu einer bestimmten Gruppe wahrscheinlich macht – egal, ob zutreffend oder nicht.

Solange das Kino der einzige Ort von Filmvorführungen war und in den Kinos aktuelle Produktionen gezeigt wurden, war die Erinnerung an Filmen sehr stark und deren Inhalte eng mit der eigenen Biografie verbunden.¹⁷⁸ Denn da Filme auch noch in den 1960er-Jahren kaum wiederaufgeführt wurden, war der Film bereits kurz nach dem Kinobesuch nur noch in der Erinnerung abrufbar – „während das Kino und seine Rituale dem Film eine Kontinuität der Präsenz, eine immer wieder erneuerte Gegenwart gegeben haben.“¹⁷⁹

Was nun die genauen Gründe waren und immer noch sind, um ins Kino zu gehen, kann hier freilich nicht im umfassenden Ausmaß behandelt werden. Viel zu vielfältig sind die Motivationen, die die Menschen seit Beginn der Kinogeschichte in die Kinos gelockt haben und gebannt in ihren Kinosesseln auf die Leinwand schauend ließen.

¹⁷⁷ Vgl. Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 174.

¹⁷⁸ In den 1950er- und 1960er-Jahren war die Wiederaufführung alter Filme noch keine übliche Praxis. Vgl. ebd., S. 173.

¹⁷⁹ Ebd., S. 173.

Eine der grundlegenden Eigenschaften des Kinos war und ist jedoch, dass hier nicht allein Filme geboten werden, sondern, dass die Kinobesuche sich selbst als Erlebnisse konstituieren, in denen sich das Publikum ebenfalls zum Ereignis zählen kann.

Mit dem Aufkommen neuer programmgestalterischer Praxen (u. a. den Programmkinos), der Etablierung des Fernsehers und auch anderer audiovisueller Medien, veränderten sich die Situation der Filmwiedergabe und auch die Beziehung zum Kino.

Heute besteht die Möglichkeit, Filme über eine Vielzahl von Geräten abzuspielen und zu konsumieren (DVD, Fernsehen, Computer, Smartphone, Tablet etc.). Doch auch das Kino hat neue Formen und Wege der Präsentation gefunden – sowohl in seinem traditionellen Umfeld als auch außerhalb des geschlossenen Kinosaals.

Wie die Geschichte des Kinos zeigt, unterlag das Model des Kinodispositivs schon immer medialen und historischen Veränderungen sowie Allianzen und Interaktionen mit anderen Medien und Institutionen (u. a. Literatur, Theater, Malerei), die wiederum zu Transformationsprozessen führten¹⁸⁰ – und so geschieht es heute noch.

4.2. Public-Viewing-Dispositiv

Die Etablierung der audiovisuellen Medien als Massenmedien (Kino und Fernsehen) führten zu neuem Freizeitverhalten sowie neuen Freizeitaktivitäten. Analog zum kinematographischen Dispositiv soll im folgenden Abschnitt die spezielle Mensch-Apparatur-Anordnung und die damit einhergehenden Zuschauer/innen/wahrnehmungen während sogenannter Public Viewings untersucht werden.

Im deutschen und englischen Sprachraum finden sich grundsätzlich unterschiedliche Definitionen des Begriffs Public Viewing / public viewing. Im englischsprachigen Raum bezeichnet der Begriff im allgemeinen „die öffentliche Präsentation einer Sache“¹⁸¹, wie z. B. einen Tag der offenen Tür (*to view*: etwas anschauen, besichtigen, inspizieren; *public*: öffentlich bzw. in der Öffentlichkeit). Im amerikanischen Englisch wird mit *public viewing* auch die öffentliche Aufbahrung eines Toten bezeichnet.

Die Bezeichnung Public Viewing hat sich vor allem im deutschsprachigen Raum eingebürgert – hier findet der Ausdruck jedoch in einem anderen Zusammenhang Verwendung

¹⁸⁰ Vgl. Müller: Dispositiv – intermedial?, S. 253.

¹⁸¹ Wikipedia: Public Viewing, in: *Academic dictionaries and encyclopedias*.
URL: http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1139582#cite_note-0 (05.12.2014).

(und die Diskussionen dazu, etwa in Internetforen, sind umfangreich, hitzig und widersprüchlich).

Im deutschsprachigen Raum meint Public Viewing¹⁸²

*„eine Liveübertragung von Sportveranstaltungen oder andere Großereignisse auf Großbildwänden an öffentlichen Standorten wie etwa Stadtplätzen, Straßenzügen, Einkaufszentren oder Gaststätten zum Zweck des (in der Regel kostenlosen) Betrachtens in der Gemeinschaft anderer Fans.“*¹⁸³

Im deutschsprachigen Raum festigte sich die Bezeichnung des Public Viewing vor allem während der Fußball Weltmeisterschaft 2006 in Deutschland und wird seitdem überwiegend im Zusammenhang mit Liveübertragungen von Fußballspielen gebraucht – und auch generell in den Medien im Zusammenhang mit Sportübertragungen verwendet.¹⁸⁴ Und das zunehmend – nach Meinung einiger – auch im englischsprachigen Raum.

Wie bereits zuvor beschrieben, bezeichnet Public Viewing also eine Vielzahl öffentlich stattfindender Liveübertragungen (aus den Bereichen Sport, Musik sowie anderer publikumswirksamer Großereignisse). Ähnlich vielfältig sind auch die Orte der Präsentation. Die Veranstaltungen werden sowohl in geschlossenen Räumen als auch im Freien abgehalten.

¹⁸² Da sich der Begriff erst seit kurzen in unserem Sprachgebrauch eingebürgert hat und noch recht neu ist, finden sich hierzu nur wenige (sprach)wissenschaftliche Quellen. Die hierfür herangezogenen Daten und Schilderungen wurden überwiegend medialen Berichten entnommen bzw. basieren auf dem eigenen Erfahrungsschatz.

In unterschiedlichen Wörterbüchern wird ebenfalls die Uneinigkeit hinsichtlich der Begriffsverwendung deutlich. So stimmen die jeweiligen Definitionen oft nicht überein und auch in den Online-Wörterbuch-Internetforen herrscht diesbezüglich ein reger Austausch – mit unterschiedlichsten Auslegungen und Meinungen.

Viele sind mit der Bedeutung nicht einverstanden und verstehen auch Liveübertragungen von Großereignissen, die auf kleineren Bildschirmen ausgestrahlt werden, als Public Viewing (etwa die Übertragung von Fußballspielen in Pubs). Diese Events kennzeichnen sich jedoch überwiegend durch ein starkes Aufkommen von Besuchern/innen aus – die sich an einem öffentlichen Ort zusammenfinden.

¹⁸³ Ebd. Wikipedia: Public Viewing (05.12.2014).

In den Duden wurde der Begriff Public Viewing 2009 aufgenommen, dem zufolge es „gemeinsames Sich-ansehen von auf Großbildleinwänden im Freien live übertragenen Sportveranstaltungen“ bedeutet.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

Damit meine Ausführungen nicht ausufern und für diese Arbeit zielführend bleiben und einen relevanten Erkenntnisgewinn ermöglichen, werde ich mich im Folgenden nur ein paar ausgewählten Beispielen von Public-Viewing-Events näher widmen.

Außerdem bezieht sich der Begriff Public Viewing im Folgenden nicht allein auf öffentliche Liveübertragungen von Sportveranstaltungen (wie es häufig der Fall ist), sondern schließt ausdrücklich auch andere öffentliche Liveübertragungen von publikumswirksamen Großereignissen mit ein.

Wie etwa die Liveübertragung im Londoner Hyde Park 1997, als in einem publikumswirksamen Großereignis mittels Aufstellung von Leinwänden die Begräbniszeremonie von Lady Diana übertragen wurde. Oder die Übertragung eines Robbie-Williams-Konzertes aus dem Jahr 2005 in Berlin, welches zeitgleich in 25 Kinos in elf europäischen Ländern übertragen wurde.¹⁸⁵

4.2.1. Präsentationsformen

„Das Dispositiv ist ein Konstrukt oder ein Denk- und Beschreibungsansatz gerade medialer Phänomene, in dem materielle Gegebenheiten und Beschaffenheiten apparativer, technischer Objekte mit physiologischen, psychologischen, epistemologischen und soziologischen Strukturen verschränkbar gemacht werden.“¹⁸⁶

Wie bereits die Ausführungen zum kinematischen Dispositiv gezeigt haben, unterlag die räumlich-technische Anordnung der Apparate und die daraus resultierende Auswirkung auf die filmische Wahrnehmung der Zuschauer/innen schon immer Erneuerungen.¹⁸⁷

Technische Neuheiten, historische Veränderungen sowie der gesellschaftliche Wandel schafften neue Möglichkeiten und Bedürfnisse, die wiederum Anpassungen und Neuerungen in den Vorführpraktiken hervorbrachten. Diese Bedingungen weisen auch andere Medientechnologien auf. Eine wichtige Vorbedingung für das Public Viewing bildete das Massenmedium Fernsehen. Denn der Entwicklungsprozess der Fernsehtechnik und die

¹⁸⁵ Vgl. Elke Buhr: Ich liebe euch. Robbie Williams singt zu 8000 in Berlin und zu Millionen im Rest der Welt, in: *Frankfurter Rundschau*, 256, 11.10.2005, S. 29.

¹⁸⁶ Lorenz Engell: Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien, in: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hg.): *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*, Weimar 2001, S. 33–56, zitiert nach: Markus Stauff: *„Das neue Fernsehen“: Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie*, Diss. Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Philosophie 2004, S. 142.

¹⁸⁷ Vgl. Hickethier: *Dispositiv Fernsehen*, S. 64.

damit einhergehenden neuen technologischen Errungenschaften (wie die Videoleinwand) bildeten eine wichtige Grundlage für die Präsentationsformen des Public Viewings – und führten schließlich zu seinem derzeitigen Erfolg. Im Kino herrschten jahrzehntelang dieselben Strukturen hinsichtlich der Anordnung des Publikums zur bilderzeugenden Maschine und zur Projektionsfläche. Mit der Etablierung des Fernsehers erweiterten sich die Produktions- und Präsentationsweisen von Film und Medieninhalten. Ebenfalls brachte der Fernsehkonsum neue Rezeptionsformen und Formen der Medienkommunikation hervor, die auch neue Bedürfnisse schufen. Mit dem Modernisierungsprozess konnten nun auch in den eigenen vier Wänden Filme und andere Fernsehprogramme konsumiert werden. Doch das gemeinsame Fernsehen – und dabei im Kollektiv das Gesehene zu kommentieren und mitzuerleben – war schon immer Bestandteil der Fernsehkultur. Im engeren Sinn war das der Konsum im Kreis der Familie oder im Bekanntenkreis. Doch Übertragungen publikumswirksamer Großereignisse wurden bereits in der Vergangenheit auch außerhalb des Eigenheims angeboten (etwa in Lokalen).¹⁸⁸

Die heutigen Public-Viewing-Events ermöglichen genau das, wobei das Mitverfolgen eines medialen Großereignisses häufig nur einen Teil der Veranstaltung ausmacht.

Während der Fußball WM 2002 wurden beispielsweise in Japan und in Südkorea Leinwände auf öffentlichen Plätzen aufgestellt. Nie zuvor hatten während einer Fußball-WM Live-Übertragung in solch einem Rahmen stattgefunden. Die im Zuge dieser WM übertragenen Fußball-Matches kennzeichnen den Beginn des Erfolgskonzepts Public Viewing (und sind somit das Schlüsselereignis) – das in den folgenden Jahren von anderen Länder übernommen wurde (z. B. 2006 im Zuge der WM in Deutschland) und sich schließlich zu einer etablierten Rezeptionsform entwickelte.¹⁸⁹

Die Orte der Präsentation sind vielfältig: Parks, Straßenzüge, Wirtshausgärten, große Plätze, Wirtshäuser, Innenhöfe oder Stadien sind nur einige Orte/Bereiche, die für Public Viewings genutzt werden. Bedeutende Ereignissen des öffentlichen Lebens, des Musikbusi-

¹⁸⁸ Seit Beginn des Fernsehzeitalters unterlag der Fernsehkonsum unterschiedlichen Tendenzen. Am Anfang bildete das gemeinschaftliche Fernsehen die gängige Praxis, doch ökonomische, gesellschaftliche und mediale Veränderungen führten ab den 50er-Jahren langsam zum Verlust dieser Form des gemeinsamen Fernsehens. Die Menschen begannen sich vermehrt in die eigenen vier Wände zurückzuziehen.

Vgl. Sören Berkowicz: *Kollektives Fernsehen im öffentlichen Raum. Public Viewing im Zeitalter einer individualisierten Gesellschaft*, Hamburg 2012, S. 96.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 97.

ness und vor allem des Sports gemeinsam vor einem Bildschirm und im öffentlichen Raum mitzuverfolgen, entwickelte sich zu einer sehr beliebten Praxis.

Mit dem steigenden Erfolg von Liveübertragungen verlagerte sich das Public Viewing vermehrt ins Freie. Die technischen Möglichkeiten ließen zudem einen verstärkten Einsatz von Großbildschirmen zu. Die dahingehende Entwicklung ermöglichte vielen Menschen die Teilnahme an Events und schafft zugleich eine bessere Sicht, auch aus weiterer Entfernung.

Bei der Organisation solcher Events erweisen sich die Kontrolle bzw. Eindämmung des Besucherstroms sowie die Einschätzung der zu erwartenden Teilnehmer/innen/zahlen mitunter als schwierig. Aus diesen Gründen erfordert die Planung und Durchführung dieser Events einen hohen Grad an Flexibilität und Reaktionsfähigkeit. Doch nicht immer genügen die getroffenen Vorkehrungen. Als z. B. 1997 die Trauerfeier von Lady Diana live in den Londoner Hyde Park übertragen wurde, reichten die aufgestellten Großbildschirme nicht für die hunderttausenden Besucher/innen aus.¹⁹⁰ Viele konnten die Übertragung nur hören. Somit wurde vielen Teilnehmenden eine wichtige Komponente der audiovisuellen Präsentation entzogen.

Aus diesem Grund kommen während eines Events auch zunehmend mehrere Großbildschirme zum Einsatz. Diese werden entweder nebeneinander, oder in Abständen von jeweils einigen Metern (wiederholt bei Fußball-Fanmeilen zu beobachten) aufgestellt. Die Ausrichtung erfolgt häufig in verschiedene Himmelsrichtungen, sodass ein Betrachten aus unterschiedlichen Richtungen und Positionen möglich ist. Ein Beispiel hierfür liefert eine der vielen Liveübertragungen (aus Los Angeles), die Trauerfeier von Michael Jackson 2009, in die O2 World in Berlin. Die Bilder der Zeremonie wurden in der Arena (die je nach Event entweder als Konzertraum bzw. Spielfeld verwendet wird) auf einem Videowürfel übertragen, der sich in zehn Metern Höhe in der Mitte der Arena befand. Der achteitige Led-Videowürfel ist in etwa viereinhalb Meter hoch und weist einen Durchmesser von 12,60 Metern auf. Durch die acht Screens hatten die Besucher/innen, von jedem der Sitzplätze aus, eine perfekte Sicht auf die Übertragung.¹⁹¹

¹⁹⁰ Vgl. Britta Ufer: *Emotionen und Erlebnisse beim Public Viewing. Explorative interdisziplinäre Analyse eines gesellschaftlichen Phänomens*, Diss. Georg-August-Universität Göttingen, Sozialwissenschaftliche Fakultät 2010, S. 26.

¹⁹¹ Vgl. *Berliner Zeitung Online*: Jackson-Trauerfeier live in O2 World, 06.07.2009, in: URL: <http://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/jackson-trauerfeier-live-in-o2-world> (04.12.2014).

Die Anordnungen, so wie sie im Kinosaal und auch daheim vor dem Fernseher üblich sind, bestehen während eines Public Viewings nicht länger. bzw. erweitern sich.

Das Public-Viewing-Dispositiv baute jedoch auf den für das Fernsehen kennzeichnenden apparativen Konstellationen und den daraus resultierenden Wahrnehmungsweisen auf. Laut dem Medienwissenschaftler Knut Hickethier machte der Fernseher zuvor das Gleiche mit dem Kinodispositiv: Das Fernsehen baute auf dem Kinodispositiv auf, um seine eigenständigen Wahrnehmungsweisen in der Mensch-Maschine-Anordnung zu finden.¹⁹²

Hickethier beschäftigte sich mit dem Dispositiv-Begriff im Zusammenhang mit dem Fernsehen vor allem auch, um die Struktur der Anordnung von Menschen zur Maschine näher zu betrachten. Parallelen zu dort herrschenden Strukturen lassen sich jedoch auch während Public Viewings feststellen. Denn sowohl die dem Fernseher als auch die dem Public Viewing zugehörigen Präsentationsanordnungen unterscheiden sich von den im Kino herrschenden Dispositionen. In beiden Fällen ist es die umgekehrte Projektionsrichtung. Die Projektionsmaschine, welche die Bilder auf die Leinwand bzw. den Fernsehbildschirm wirft, befindet sich nicht länger hinter den Zuschauer/inne/n. Der bilderzeugende Vorgang bündelt sich in einem Apparat.

Das Publikum wird mit dem Bild konfrontiert, das durch die nun mögliche Technik „*in umgekehrter Richtung (also entgegen der Blickrichtung des Betrachters) auf dem Bildschirm erzeugt wird, so daß die Bilder als Lichtemanationen des Apparats und nicht als Widerschein erscheinen.*“¹⁹³

Diese Bildschirme ermöglichen die Wiedergabe nun auch bei Helligkeit, wodurch eine Abdunkelung (auch wenn diese der besseren Sichtbarkeit entgegenkommt) nicht länger nötig ist. Hinsichtlich des Präsentationsortes bedeutet das eine viel höhere Flexibilität.

Vielfach werden hierzu urbane öffentliche Orte (Straßen, Plätze) erschlossen, die sonst andersartig genutzt werden. Diese Charakteristik hebt die temporäre Beschaffenheit der Events noch einmal deutlich hervor. Das Vorläufige dieser Veranstaltungen, das mitunter auch durch die teils provisorisch errichteten Gerüstbauten auf den jeweiligen Arealen zum Ausdruck kommt.

Ebenso besteht auch nicht länger allein die frontale Ausrichtung oder Publikumsplatzierung zur Bildfläche. Die Positionsmöglichkeiten der Zuschauer/innen sind vielfältig. So

¹⁹² Vgl. Hickethier: Dispositiv Fernsehen, S. 64.

¹⁹³ Ebd., S. 65.

werden etwa in Lokalen bzw. in deren Gärten oder in Arenen vermehrt Sitzmöglichkeiten (Bänke, Tribünen, Stühle u. v. m.) zur Verfügung gestellt. Auf Straßenzügen und anderen öffentlichen Plätzen können die Liveübertragungen überwiegend stehend mitverfolgt werden. Diese Bewegungsfreiheit führt zu einer starken Mobilität der teilnehmenden Personen. Die Regulierung dieser teils sehr enormen Menschenmassen bringt auch eine große Herausforderung für die zuständigen Aufsichtsorgane mit sich. Die Saalaufsicht (des Kinos) wird hier meist durch ein starkes Security-Aufgebot ersetzt.

Obwohl ein Public Viewing in vielerlei Hinsicht eine Lockerung hinsichtlich der im Kino herrschenden (kulturellen) Konventionen mit sich bringt, kommen hier doch auch wieder institutionelle Regulatoren zum Tragen (vgl. dazu auch S. 91).

Bestimmte Vorkehrungen sind jedoch erforderlich, da Liveübertragungen schlecht vorhersehbar sind und es mitunter zu Ausschreitungen bzw. stark emotionalem Verhalten seitens einiger der Teilnehmenden kommen kann. Ob Liveübertragungen von Sportveranstaltungen (Olympiade, Fußball-WM), Konzerte oder Livemitschnitte von Trauerfeiern von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens – jedes dieser Medienereignisse bringt die Ansammlung einer großen Anhängerschaft von Menschen mit sich und begünstigt folglich auch eine gesteigerte Gruppendynamik.

4.2.2. Rezeptionsformen

Das gemeinschaftliche Erleben steht während des Public Viewings im Vordergrund. Das Gefühl des Dabeiseins und Miterlebens sowie das „Partymachen“ und die Erzeugung von „Stimmung“ überwiegen oft. Je nach Art der Veranstaltung lassen sich jedoch Unterschiede feststellen. So ist während der Übertragungen von Trauerfeiern das gemeinsame Abschiednehmen für viele der Anwesenden eine dominante Komponente – während bei Sportübertragungen die „Party“, das gemeinsame Mitfiebern, das Feiern von Triumphen sowie das Verkraften von Niederlagen, im Beisammensein mit anderen Anhängern, im Vordergrund steht.

Vor allem im Falle von Sport- und Konzertübertragungen bieten Public Viewings eine Alternativlösung¹⁹⁴ zur realen Veranstaltung an. So kann ein Großereignis etwa trotz ausverkaufter Eintrittskarten mit dem Gefühl, live dabei zu sein, mitverfolgt werden – und das sogar mitunter gratis.

¹⁹⁴ Vgl. Berkowicz: *Kollektives Fernsehen im öffentlichen Raum*, S. 97.

Ebenfalls ist das Integrieren bestimmter Rituale, wie etwa die La-Ola-Welle, oder das Singen bzw. Mitsingen von Liedern eine weitere beliebte Praxis.

Einem Großereignis live und nicht alleine, sondern in Gemeinschaft beizuwohnen, macht den besonderen Reiz dieser Veranstaltungen aus. Die Menschenansammlung und auch die technische Ausstattung (große Leinwände, der Sound) erzeugen eine andere emotionale Atmosphäre und Dynamik als es (z. B.) alleine vor dem Fernseher möglich wäre.

Das kollektive Schauen kann jedoch auch negativ empfunden werden. Denn die Motivationen für den Besuch eines solchen Events können durchaus unterschiedlich sein. So treffen während der Veranstaltungen oft auch Personen(gruppen) aufeinander, die eine sehr gegensätzliche Erwartungshaltung bezüglich des richtigen Verhaltens vor Ort haben. Die einen wollen laut feiern, während die anderen der Liveübertragung folgen wollen.

Doch nicht allein die Dynamik des Publikums und der Verlauf der Liveübertragung, bestimmen die Stimmung der Public Viewings. Oft bieten die Organisator/inn/en, neben der Liveübertragung, ein abgestimmtes Rahmenprogramm bzw. Begleitprogramm an. Dieses soll ebenfalls für Unterhaltung sorgen und zur allgemeinen Stimmung beitragen.

Im größeren Zusammenhang betrachtet, ist die Liveübertragung ein wichtiger, aber eben (nur) ein Bestandteil eines Gesamtereignisses.

Für die „richtige Stimmung“ wird u. a. mit Musik von kooperierenden Radiosendern gesorgt.¹⁹⁵ Im Rahmen von Sportübertragung finden auch häufig Auftritte von Sänger/inne/n, Bands und anderen Interpret/inn/en statt.

Um Stimmung zu erzeugen, bedienen sich Veranstalter/innen mitunter besonderer symbolträchtiger Aktionen. Während der Michael-Jackson-Trauerfeier, die auch in der O2 World in Berlin übertragen wurde, positionierten die Veranstalter/innen z. B. in der Mitte der leeren Arenafläche eine weiße Lilie (vgl. dazu auch, S. 86). Die Blume wurde direkt unter dem Videowürfel aufgestellt und mit einem weißen Spotlight erhellt. Die angestrahlte Blume transportierte für jede/n der Zuschauer/innen ein individuelles Gefühl, das wiederum zur Gesamtstimmung im Saal beitrug. Doch die Wahl der Blume barg für einige zusätzliche Symbolkraft. Denn besonders „eingefleischten“ Fans war bekannt, dass weiße Lilien Michael Jacksons Lieblingsblumen gewesen sein sollen. Das Zugehörigkeitsgefühl konnte so bei einigen um eine Stufe gesteigert werden. Neben dem kollektiven Erleben der

¹⁹⁵ Vgl. etwa: Olympia Park München: Fußball WM 2014 im Olympiastadion. Public Viewing, in: URL: <http://www.olympiapark.de/de/home/veranstaltungen-tickets/unterhaltung/detailansicht/event/4039/PUBLIC%20VIEWING/> (04.12.2014).

Liveübertragung kam dazu noch ein starkes Gefühl von Verbundenheit durch das auf eine kleinere Gruppe beschränkte Insiderwissen – das „Fan-Sein“ wurde so in besonderer Form im Kollektiv zelebriert.

Ein Fan beschrieb in seinem Blog die Stimmung vor Ort folgend:

*„We are the world‘..... die O2World stand geschlossen auf. Menschen wiegten sich im Takt. Feuerzeuge erglommen. Auf einmal waren alle wirklich eins. Wir sangen mit. Klatschten im Takt. Michael war da. [...] Und nahtlos fingen wir an ‚Heal the world‘ zu singen, zu swingen, zu klatschen... Mit ihm zusammen. Für einen letzten wertvollen Moment....
Ich habe so etwas absurdes widersprüchliches noch nie erlebt. Du bist traurig, singst, du strahlst, Deine Arme wiegen weit ausgebreitet im Takt, du klatschst, lachst, und gleichzeitig laufen dir die Tränen über die Wangen. Wie geht so was? So positiv, so fröhlich und zuversichtlich, und gleichzeitig so wahnsinnig traurig.... Ein unglaublicher Moment. Vereint mit Millionen, wo auch immer auf dieser Welt.... Und du weißt genau, das ist der letzte Moment. Du musst ihn genießen. Er kommt nie wieder.“¹⁹⁶*

Die unterschiedlichen Locations schaffen unterschiedliche Rezeptionsbedingungen. Auch wenn sich der Grad der Flexibilität und die auf die Übertragung gerichtete Aufmerksamkeit je nach Zuschauer/in, Austragungsort bzw. Typ der Veranstaltung mitunter stark voneinander unterscheiden können, bestimmt hier, beim Public Viewing, im Gegensatz zur klassischen Kinosituation, die stark demokratische Struktur des Geschehen.

Der abgedunkelte Raum ist nicht mehr fixer Bestandteil der Präsentation, sondern bildet lediglich eine mögliche (jedoch verhältnismäßig seltene) Variante. Im Freien und bei Tageslicht erlangen die Zuschauer/innen ihre, im Kinosaal häufig verloren gegangene, Orientierung zurück. Der Blick richtet sich nicht länger nur auf den einzig erhellten Punkt (die Leinwand) im Raum, sondern schweift umher und erkundet auch die sichtbare Umgebung. Die Zuschauer/innen haben die Möglichkeit, sich frei auf dem bespielten Areal zu bewegen. Die bilderzeugende Apparatur kann durch ihre teils sehr exponierte Lage (mitten im öffentlichen Raum) oft auch von allen Seiten betrachtet werden. Während der Events ist das Interesse nicht auf illusions- sondern auf emotionsbildende Elemente gerichtet – die mittels Berichterstattung und durch das Senden von audiovisuellem Live-Material erzeugt werden.

¹⁹⁶ V[ee]: [F]arewell, 08.07.2009, in: *blogger.com*.

URL: http://vees-world.blogspot.co.at/2009_07_01_archive.html (04.12.2014).

Das Verhalten des Publikums gestaltet sich während dieser Events auch grundsätzlich anders als im Kinosaal oder während des privaten Fernsehkonsums. Verlassen wird zum einen der abgedunkelte Raum, der ein Gefühl von Anonymität erzeugte, sowie zum anderen auch der private Raum. Die vor allem mit der Kinopräsentation verbundenen kulturellen Konventionen – welche die Zuschauer/innen dazu brachten, im geschlossenen Kinosaal überwiegend still und für eine festgelegte Dauer an einem fixen Platz vor der Bildfläche zu verweilen – besteht hier nicht mehr.¹⁹⁷

Mit der fehlenden Fixierung der Zuschauer/innen während des Public Viewings (an einem bestimmten Sitzplatz zu verweilen) und der dadurch gesteigerten Mobilität ging auch ein „*Verzicht auf die Disziplinierung der Wahrnehmung*“ einher.¹⁹⁸ Um dem Geschehen folgen zu können, wurde dem (Kino-)Publikum noch ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit abverlangt. Doch die Anordnung der Apparatur und die vor Ort herrschenden Konventionen erzwingen dies bei einem Public-Viewing-Event nicht länger. Die Zuschauer/innen können sich im Areal frei bewegen. Je nach Zuschauerposition kann das Bild entweder deutlich oder aus einer verzerrten Seitenansicht wahrgenommen werden. Teils verschwindet das Bild sogar völlig aus dem Blickfeld, was nur mehr die Teilhabe auf akustischer Ebene ermöglicht.¹⁹⁹

Auf dieser Ebene lassen sich Ähnlichkeiten mit den Komponenten des Radiodispositivs feststellen. Denn so, wie auch während Public Events die Vermittlungsstruktur – abhängig vom Verhalten der Zuschauer/innen – allein auf dem Akustischen beruhen kann, ist (ebenfalls so, wie beim Radiohören), grundsätzlich auch eine flexiblere Anordnung von Gerät und/zu Hörer/in möglich.²⁰⁰

Doch auch wenn sich ein Public Viewing stark durch die Autonomie der Teilnehmer/innen charakterisieren lässt, kommen sogenannte Hausordnungen zum Tragen. Das Mitnehmen spitzer Gegenstände, von Flaschen sowie Getränken ist oft untersagt. Entweder sorgen Schaustellerstände mit einem umfangreichen Angebot an Speisen und Getränken für den gastronomischen Bedarf, oder es stellen die Betreiber/innen der bespielten Areale das Angebot zur Verfügung. Für Getränkebecher wird häufig auf ein Pfandsystem zurückgegriffen.

¹⁹⁷ Vgl. Hickethier: Dispositiv Fernsehen, S. 65.

¹⁹⁸ Ebd., S. 66.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 65.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 66. In Hickethiers Text bezieht sich die Aussage jedoch auf die Ähnlichkeit zwischen Fernsehdispositiv und Radiodispositiv.

Die Liveübertragung fügt sich als (Bestand-)Teil in den Ablauf des Public Viewings ein. Ein entscheidender Faktor für den Erfolg dieser Events besteht darin, ein Medienereignis abseits vom tatsächlichen Ort des Geschehens mitverfolgen zu können, und die Hoffnung vieler ist es, im besten Fall auch das Gefühl suggeriert zu bekommen, wirklich dabei zu sein. Denn die Rezeption vor den häuslichen Geräten (Fernsehapparat, Computer) ist eine grundsätzlich andere. Die Situation dort ist isoliert und kann nicht dieselben emotionalen Räume öffnen, wie es ein Public Viewing vermag. Hier treffen für eine abgesteckte Dauer eine heterogene Zuschauerschaft und unterschiedliche Erwartungshaltungen aufeinander. Doch allen individuellen Beweggründen zum Trotz verbindet das Publikum doch die gemeinsame Teilhabe an der Übertragung eines Medienereignisses – das individuelle Erleben tritt dabei in den Hintergrund und gibt der kollektiven Erfahrung den Vortritt.

4.3. „Public Kino“: Open-Air-Kinos als hybrides Dispositiv

Wie schon in diesem Kapitel näher thematisiert, weist jedes Medium eine dispositive Ordnung auf. Diese Konstitution ist immer auch ein Resultat des Rückgriffes auf andere Medien bzw. eine Anlehnung an diese. Auch das Freiluftkino beinhaltet Anteile anderer medialer Dispositive und stellt mit dieser heterogenen Beschaffenheit eine besondere Mischform dar. Das Spezielle an diesem Kintyp ist, dass – je nach Präsentation- und Rezeptionssituation – eine Variation der dominierenden dispositiven Anteile anderer Medien stattfindet, die sich während jeder Vorstellungen neu konstituieren. Sowohl Elemente des Public Viewings, im Besonderen dessen Eventcharakter, als auch des kinematographischen Dispositivs sind im Zuge von Open-Air-Kinoveranstaltungen nachzuweisen – und gehen Mischverhältnisse ein. Bei genauerer Betrachtung sind diese Elemente jedoch häufig noch einzeln (aus)differenzierbar.

In diesem Abschnitt steht daher die hybride Beschaffenheit der Freiluftkinos im Zentrum. Wobei die Anteile des Public Viewings während Open-Air-Kinoveranstaltungen im Verhältnis zum cineastischen Erlebnis herausgearbeitet werden sollen. Weiters soll hier der Frage nachgegangen werden, welchen Stellenwert die beiden Teile (Public Viewing – cineastisches Erlebnis) jeweils einnehmen. Dabei erscheint eine separate Betrachtung der beiden Dispositive – Kino und Public Viewing – als geeignete Variante/Methode, um deren jeweilige Anteile während einer Vorführung nachzuweisen (und herauszufinden, ob

womöglich einer der beiden Anteile dominiert). Die Untersuchung stützt sich zudem auf die über die Wiener Freiluftkinos gewonnenen Erkenntnisse in Kapitel 3.

In Knut Hickethiers Ausführungen zum Fernseh- und des Kinodispositiv unterscheidet Hickethier die Begriffe mobil, immobil, öffentlich und privat, um mit ihnen die Gegensätze von Kino und Fernsehen zum Ausdruck zu bringen.²⁰¹

Demnach schreibt er dem Begriff der Mobilität den Fernsehzuschauer/inne/n zu und verortet den Fernsehkonsum in erster Linie im privaten Raum. Die Immobilität des Publikums sowie die Präsentation im öffentlichen Raum wird hingegen dem Kino zugeschrieben. Doch mit dem Revival der Freiluftkinos und auch durch den steigenden Erfolg von Public Viewings, rücken Sonderformen immer stärker in die öffentliche Wahrnehmung, denen diese Unterteilung nicht länger standhält bzw. standhalten kann.

Kino kann demnach ebenfalls ein mobiles Publikum hervorbringen – und die das Fernsehdispositiv charakterisierenden technischen Bedingungen (Bildschirme) werden, in Form von Public Viewings, nun auch immer stärker im öffentlichen Raum eingesetzt.

Im Rahmen einer Open-Air-Kinoveranstaltung fungiert der Film als Bestandteil einer größeren Anordnung und auch der zuvor definierte Kinodispositiv-Begriff erweitert sich.

Das cineastische Erlebnis findet nicht mehr im geschlossenen Kinosaal statt. Die Filmvorführung verzichtet hier auf den üblichen kinematographischen Korpus (Kinoraum) und verlässt den Kinosaal. Eingebettet im öffentlichen urbanen Raum finden die Filmvorführungen unter freiem Himmel statt. Doch obwohl sich der Kontext des Vorführorts ändert, ist beiden Kintypen die Präsentation von Filmen gemein. Auch die räumlich-technische Anordnung der Apparate bleibt dem Arrangement im geschlossenen Kinosaal ähnlich. Im Unterschied zu Public-Viewing-Veranstaltungen bleibt hier ebenfalls die Trennung von Projektionsmaschine und Projektionsfläche (Leinwand) aufrecht.²⁰² Die Positionierung der Zuschauer/innen zur apparativen Anordnung verändert sich in diesem Kontext jedoch stark. Die Immobilität, wie sie im geschlossenen Kinosaal mit den fixierten Sesselreihen hergestellt wird, besteht in den meisten Fällen nicht. Je nach Veranstaltung gestaltet sich die Organisation hinsichtlich der Bestuhlung unterschiedlich. Entweder erfolgt der Auf- und Abbau täglich, oder die Sitzmöglichkeiten bleiben für die gesamte Dauer der Veran-

²⁰¹ Siehe Knut Hickethier: Dispositiv Fernsehen, S. 63–83.

²⁰² Ich beziehe mich hierbei auf die in Wien untersuchten Freiluftkinos.

staltung an ihren Plätzen. Doch kennzeichnend sind in beiden Fällen ihre temporäre Verwendung und auch ihr improvisatorischer Charakter.

Je nach Ort der Vorführung, variiert auch die Art der Sitzmöglichkeiten sowie deren Positionen zur Leinwand. Die gesteigerte Bewegungsfreiheit der Zuschauer/innen zeigt sich mitunter auch dadurch, dass der Zuschauerbereich flexibel erweitert werden kann. Sind alle angebotenen Sitzmöglichkeiten vergeben, wird auf die unmittelbare Umgebung ausgewichen. Hier besteht nicht länger die konventionelle Platzierung des Publikums, die den Zuschauerbereich allein zwischen Projektionsapparat und Leinwand vorsieht. Mit der Verlagerung in den öffentlichen und unüberdachten Raum vergrößert sich der Spielraum der Zuschauer/innen enorm. Gleichzeitig stellt er die Organisator/inn/en vor Herausforderungen. Denn das Verhalten des Publikums hinsichtlich der Sitzpositionen und des Einhaltens gesetzlicher Vorschriften (u. a. das Freihalten von Fluchtwegen) ist hier weit schwieriger regulierbar als im begrenzten Raum eines Kinosaals. Je nach Größe der Veranstaltung wird hierfür ein Team von Mitarbeiter/innen/n erforderlich.

Ähnlich der Situation während Public Viewings, wird der konzentrierte Blick auf die Leinwand nicht mehr (allein) durch eine vorgegebene Ausrichtung begünstigt. Dieser Umstand schafft eine neue Rezeptionssituation. Die nicht „abzustellenden“ Umgebungsgeräusche haben ebenfalls Anteil an der Filmwahrnehmung und beeinflussen den Grad der auf den Film gerichteten Aufmerksamkeit (mit).

Doch da der Film während Freiluftkinopräsentationen immer noch ein Lichtspiel bleibt, ist die Dunkelheit ein nötiger Faktor für die Projektion. Somit bedient sich auch das Freiluftkino einer für die Filmpräsentation typischen, lang bewährten Praxis. Denn sowohl für die Qualität der Filmwiedergabe als auch für die Filmrezeption bedeutet eine abgedunkelte Umgebung optimale Bedingungen. Gleichzeitig wird der Fokus der Konzentration wieder verstärkt auf den erhellten Bereich – die Leinwand – gelenkt. Die Zeiten der Filmpräsentation sind bei Freiluftkinos jedoch eingeschränkt. Denn anders als bei Saalvorstellungen, besteht hier keine Unabhängigkeit von der Tageszeit. Der Filmbeginn richtet sich nach dem Einbruch der Dunkelheit.

Auch andere Faktoren, die im geschlossenen Kinosaal nicht relevant sind, nehmen Einfluss auf die Vorführungen im Freien. So beschränken sich die meisten Freiluftkinos ausschließ-

lich auf die warmen Sommermonate²⁰³ von Juni bis September. Auch die Witterungsverhältnisse müssen sowohl von den Organisator/inn/en als auch von den Besucher/inne/n berücksichtigt werden. Überschreitet z. B. die Windstärken gesetzlich festgelegte Richtwerte, müssen Veranstaltungen aus Sicherheitsgründen abgebrochen werden, und auch bei Regen gibt es je nach Open-Air-Kino unterschiedliche Vorgehensweisen. Die gängigsten Varianten sind, dass das Programm entweder bei jedem Wetter stattfindet und dass eine Veranstaltung nur aufgrund technischer Gebrechen bzw. aus sicherheitsgefährdenden Gründen abgebrochen wird (so z. B. bei Kino unter Sternen). Oder die Organisatoren behalten es sich vor, die Veranstaltung bei angekündigtem Schlechtwetter bereits im Vorfeld abzusagen, oder bei Eintreten von starkem Regen abzubrechen. In der Regel wird jedoch auch bei Regen gespielt, ganz nach dem Motto: „Schlechtes Wetter gibt es nicht, nur unpassende Kleidung.“ Abhilfe hierfür schaffen u. a. vom Veranstalter zur Verfügung gestellte Regenponchos und Decken sowie die Aufforderung sich witterungsgerecht zu kleiden.

So ist etwa auch auf der Homepage eines Freiluftkinos in Deutschland zu lesen:

„Unser Open-Air-Kino ist kein Fernsehabend vor einem übergroßen ‚Bildschirm‘. [...] Was die Atmosphäre auch so unvergleichlich macht. Ihr [...] solltet deshalb ‚situationsabhängige‘ Kleidung mitbringen. Denn schlechtes Wetter gibt es nicht. Nur gute Stimmung. Wer also Karten kauft, trägt das Wetterisiko mit. Wir spielen in jedem Fall. Auch bei Niederschlägen.“²⁰⁴

Neben dem Kino typischen, unvorhersehbaren Faktoren, wie etwa der Dynamik des Publikums, ist das Kinoerlebnis im Freien vor allem auch gerade durch das Verlassen eines „geschützten“ Raums gekennzeichnet. Der Schritt hinaus aus der allein für die Filmpräsentation gedachten Umgebung bringt ebenfalls ein hinsichtlich des Vorführorts verändertes Verhalten des Publikums mit sich. Sich auf die dortigen nicht immer absehbaren Bedingungen (z. B. Kälte) einzulassen, bildet hier ein wichtiges Kriterium. Mit der Nutzung untypischer und nur temporär bespielter Vorführorte sowie dadurch, dass Film oft als Bestandteil eines größeren Programms fungiert, erweitern sich außerdem die Beweggründe „ins Kino zu gehen“. Im Open-Air-Kino trifft ein heterogenes Publikum mit verschiedenen Erwartungs-

²⁰³ Im Raum Österreich finden Freiluftkinoveranstaltungen ausschließlich in den Sommermonaten zwischen Juni und September statt. Auch in anderen Ländern ist dieses Vorgehen die gängige Praxis, wobei es auch Ausnahmen gibt (vor allem in wärmeren Regionen).

²⁰⁴ Kino, Mond & Sterne: Witterung & Gültigkeit der Karten, in: *Kino, Mond & Sterne. Die Besten Nächte des Jahres*. URL: <http://www.kino-mond-sterne.de/wichtiges/> (04.12.2014).

haltungen hinsichtlich des geboten Programmverlaufs aufeinander. Ebenfalls fallen die Motivationen des Besuchs unterschiedlich aus. Diese Tatsache ist freilich auch für andere Kinoformen zutreffend, doch kommt dem Angebot der Freiluftkinos eine Sonderstellung zu.

Auch die gegenwärtigen ortsfesten Kinos (u. a. Cineplex-Kinos) passen sich zunehmend ihrer Umgebung an und bieten sich selbst immer öfter „als Erlebnisräume für besondere audiovisuelle Ereignisse in Umgebungen an, die bereits als Erlebniswelten konzipiert sind“²⁰⁵ – z. B. in Einkaufspassagen und Shoppingcentern. Hier wird ein reichhaltiges und vielfältiges Warenangebot offeriert. Die Kombination von Ereignis und Unterhaltung werden dabei vorausgesetzt bzw. erwartet. An solchen Orten ist das Kino ein Erlebnis unter vielen.²⁰⁶

Doch das Freiluftkino entzieht sich der gewohnten Blackbox des Kinos und schafft durch seine der Umgebung angepassten Präsentationsverfahren geänderte Rezeptionsbedingungen. Ferner erschließt es Kino-untypische Schauplätze und begibt sich in neue, bislang ebenfalls Kino-untypische Erlebnisräume.

Neben dem breitgefächerten Filmprogramm und den vielfach gebotenen Begleit- und Rahmenprogrammen, sind es eben auch die Orte der Präsentation, die das Filmerlebnis zu etwas Besonderem machen. Ob mitten im urbanen Zentrum, etwa auf einem stark frequentierten Platz, oder etwas außerhalb, im Grünen bzw. auf einem stillgelegten Areal – mit der Verknüpfung von Freiluftkino und Begleitprogramm werden diese Schauplätze in einen neuen Kontext gesetzt. So kann eine bereits bekannte Umgebung (eventuell in der unmittelbaren Nachbarschaft gelegen) eine neuartige Atmosphäre gewinnen und dadurch verändert wahrgenommen werden.

Orte, die sonst nur ohne Filmprojektion/Kino gekannt werden, können so neu erlebbar gemacht werden, und es bietet sich durch diese Kinobesuche die Möglichkeit, Bereiche der Stadt kennenzulernen, die ansonsten nicht auf dem eigenen Radar liegen würden. Freiluftkinos erfüllen somit auch die Funktion der Neuenddeckung von bereits Bekanntem sowie die (Wieder-)Belebung vergessener oder unbekannter Orte.

²⁰⁵ Paech et al.: *Menschen im Kino*, S. 296.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 296.

Um der „institutionellen Gängelung“ zu entkommen und das Publikum neuen Reizen auszusetzen, verlässt der Film in letzter Zeit wieder vermehrt die gängigen und für so viele Jahre der Filmpräsentation vorbehaltenen Räume.²⁰⁷

Die Ursprünge der Freiluftvorführungen reichen bis weit in die Vergangenheit zurück und traten zeitweise auch in den Hintergrund. In den letzten Jahren lässt sich (auch in Wien) jedoch ein verstärktes Revival der Freiluftpräsentationen, überwiegend in Form von Freiluftkinos, feststellen. Die Programme der Freiluftkinos richten sich dabei an eine breite Masse und bieten neuartig Erfahrungen.

John Naisbitt, Organisator des *Volxkinos*: „Man geht nicht bloß ins Kino, um sich Filme anzusehen. Man geht vielmehr ins Kino, um mit zweifelhaften Menschen zu lachen und zu weinen.“²⁰⁸

Das Programmangebot der Open-Air-Kinos fällt sehr umfangreich aus. Eine Beschränkung auf aktuelle Produktionen besteht hier kaum. In den in Wien untersuchten Freiluftkinos lässt sich zudem ein starker Trend in Richtung der Programmierung von Programmkinos feststellen.

Denn in der Kinogeschichte gab es bereits viel früher Bewegungen, die eine kritische Haltung gegenüber der klassischen Kinosituation äußerten und auch darauf reagierten. Im Jahr 1965 eröffnete das erste Programmkino Wiens, das sogenannte „Action“ seine Pforten. Das Modell der Programmkinos soll kurz erwähnt werden, da in den damaligen Forderungen und Kritikpunkten gewisse Parallelen mit den jetzigen Anliegen der Freiluftkino-Szene erkennbar sind. Wie etwa jene Vorstellung von Kino:

„Kino wurde auch in bewusstem Rückgriff auf seine einstige massenmediale Bedeutung, als offener, kommunikativer und ‚lebendiger Raum‘ definiert, als ein Raum für ‚Alle‘, der ohne die üblichen Ausschließungsverfahren bürgerlicher, intellektueller und politischer Öffentlichkeit funktionieren sollte.“²⁰⁹

²⁰⁷ Edgar Reiz: Der Film verlässt das Kino, in: *Film*, Mai 1968, S. 1 f., zitiert nach: Peach et al.: *Menschen im Kino*, S. 307.

Edgar Reiz bezieht sich in dieser Formulierung auf die Entwicklung neuer Wege des Films, hinsichtlich seiner Präsentation und auch Projektion.

²⁰⁸ John Naisbitt (Veranstalter von Volxkino) zitiert nach Tiziana Arico: On the road again, 07, 2007, in: *Ray Filmmagazin online*. URL: <http://www.ray-magazin.at/magazin/2007/07/sommerkino-on-the-road-again> (04.12.2014).

²⁰⁹ Schwarz: *Kino und Stadt*, S. 147.

Dieses Kino (Programmkino) richtete sich gegen das Konzept des passiven Zuschauers, der in Andacht, im Kinosessel versunken, dem Geschehen auf der Leinwand folgt. Gleich dem Bemühen vieler Freiluftkinos, ist es auch das Bestreben von Programmkinos, Filme in thematischen Zusammenhängen zu zeigen und diese in Originalfassungen zu projizieren, um sie so, einem breiten Publikum zugänglich bzw. verständlich zu machen. Ebenso sollten nun auch Genres, die von den „anspruchsvollen Cineasten“ abgelehnt wurden, wie etwa Aktion- und Horrorfilme, in das Programm integriert werden. Die Auseinandersetzung mit und die Überwindung der Voreingenommenheit gegenüber dem populären Kino war ab den 80er-Jahren gängige Praxis. Die Vorstellungen der Programmkinos wurden in den 90er-Jahren wieder verstärkt von Wiener Freiluftkinobetreiber/innen aufgegriffen.

Auch Judith Wieser-Huber, Betreiberin von Kino unter Sternen, sieht viele Parallelen zwischen den Intentionen der heutigen Freiluftkinos und den frühen bzw. ursprünglichen Absichten der Programmkinos, doch meist ohne die „*unmittelbaren politischen und gesellschaftspolitischen Implikationen*“.²¹⁰ Das Konzept, Kino für eine breite Masse zugänglich und auch attraktiv zu machen, sieht sie dennoch als eine der primären Bestrebungen.

Die in den Wiener Freiluftkinos angebotene reichhaltige Mischung aus alten und neuen Werken erreicht eine breite Zuschauerschaft. Auch wird bei den gezeigten Filmen überwiegend auf eine akzentuierte Auswahl Wert gelegt. Die Programmierung folgt üblicherweise jährlich festgelegten Schwerpunktthemen. Viele Open-Air-Kinos bieten im Rahmen des Filmprogramms besondere Highlights an, wie etwa Wien-Premieren, eigens für die Veranstaltung kuratierte Kurzfilmprogramme, selten gezeigte oder von der Filmgeschichte bisher wenig beachtete bzw. vernachlässigte Werke, Schwarz-Weiß-Filme sowie Präsentationen von Stummfilmen (zusammen mit Livemusikbegleitung).

Hinsichtlich der seit einiger Zeit stark voranschreitenden Digitalisierung ist ebenfalls bei einigen Freiluftkinos ein Gegensteuern festzustellen. Nicht nur die neuerliche Vorführung alter Werke ist eines der Anliegen, sondern auch die Beschaffung von Filmen auf ihrem ursprünglichen Trägermaterial – um dadurch die Filme in ihren unterschiedlichen Qualitäten projizieren zu können. Ein Bestandteil dieser Freiluftkinos ist folglich der Erhalt und die Wertschätzung analoger Filmformate.

²¹⁰ Ebd., S. 151.

Dadurch umfasst das Filmprogramm der Open-Air-Kinos nicht nur hinsichtlich der verschiedenen Filmgenres und -themen eine interessante Mischung, sondern auch aufgrund ihrer unterschiedlichen Filmformate. Dieses Vorgehen vermag ebenfalls das Bewusstsein der Zuschauer/innen gegenüber der Beschaffenheit von Filmen zu schärfen. Denn jedes Format bringt veränderte/andere technische Voraussetzungen, Abläufe und Qualitäten mit sich (oder setzt andere dispositive Anforderungen voraus) – und nimmt dadurch wiederum starken Einfluss auf die Filmrezeption. So ist vor allem für analoge Formate (besonders bei sehr alten bzw. restaurierten Kopien) die fehlende Normierung hinsichtlich der Ton- und Bildqualität charakteristisch. Diese typischen Eigenschaften (des Trägermaterials) betreffen auch Vorführungen im geschlossenen Kinosaal; im Freien wird das projizierte Bild jedoch in einem veränderten Kontext wahrgenommen. Die erschlossenen Orte eröffnen neue Wahrnehmungs-, Stimmungs- und Erfahrungsräume, und auch die teils geringere Abschirmung der bilderzeugenden Maschine ist ein weiterer wichtiger Aspekt.

Um eine professionelle Filmpräsentation sicherzustellen, muss die raumtechnische Anordnung überall bestimmten Anforderungen entsprechen. Bei Freiluftkinos müssen jedoch auch immer die für die Filmpräsentation häufig nicht optimierten Austragungsorte in die Planung miteinbezogen werden. Die Projektion erfolgt u. a. durch geöffnete Wohnungsfenster, aus Containerfenstern oder von erhöhten Sockeln oder Tribünen, indem die Projektionsapparate hinter dem Publikum bzw. im hinteren Teil des Publikumsbereichs positioniert werden. Die Sicht auf die Projektionsmaschine ist dadurch (für das Publikum) in den meisten Fällen gegeben.

Generell erfordert die temporäre Zweckentfremdung von Plätzen eine flexible gestaltete Organisation. Die Aufstellung des zusätzlichen Equipments muss ebenfalls den vorgefundenen Möglichkeiten/Gegebenheiten angepasst werden. Auch die Positionierung und Anbringung der Leinwand folgt diesem Muster.

Der provisorische Charakter sowie die improvisatorische Herangehensweise während Open-Air-Kinoveranstaltungen beeinflussen zusätzlich die besondere Atmosphäre dieser Events und tragen auch zur veränderten Rezeptionssituation bei. Ähnlich den Public-Viewing-Events, kann auch hier in vielen Fällen die Leinwand von allen Seiten betrachtet werden.²¹¹ Die viel offenere Sicht auf die Aufstellung der technischen Apparate und die Möglichkeit, einen Blick auf die arbeitenden Maschinen zu werfen, ist für die Mehrheit der

²¹¹ Während Public-Viewing-Veranstaltungen kommen jedoch primär Bildschirmwände zum Einsatz.

Besucher/innen eine neuartige Erfahrung. Während der Freiluftpräsentation kann grundsätzlich eine gesteigerte Nähe zum projizierten Bild hergestellt werden. Diese Vorgehensweise (Offenlegung der technischen Vorgänge) stellt eine zusätzliche Abweichung zur Filmwiedergabe im geschlossenen Kinosaal dar. Kaum etwas bleibt den Besucher/innen verborgen.

Meist ist auch das individuell gestaltete Rahmenprogramm an der Aufdeckung, Aufklärung, Erforschung und an der Auseinandersetzung mit filmrelevanten sowie anderen Themen interessiert.

Da die Begleitprogramme meist mit den jeweils stattfindenden Filmpräsentationen im Zusammenhang stehen, kann mitunter ein aktueller Bezug hergestellt werden. Dies erfolgt u. a. durch eigens für den Abend zusammengestellte Kurzfilmprogramme oder durch Gespräche mit geladenen Gästen sowie durch Vorträge und kuratierte Musikprogramme. Diese Programme beschäftigen sich im Zuge der Open-Air-Kinoveranstaltungen mit den Thematiken der jeweiligen Filme bzw. den Schwerpunktthemen und ermöglichen eine neue Betrachtungsweise.

Zur Neuinterpretierung von Filmen können auch Musikbegleitprogramme beitragen. Beispielsweise durch die musikalische Begleitung alter Stummfilme mittels elektronischer Livesets oder Livemusik.

Im Rahmen von Freiluftkinoveranstaltungen werden auch Rahmenprogramme geboten, die die Teilhabe des Publikums voraussetzen. Während Quizzes und Gewinnspielen wird das Publikum aktiv in den Programmablauf integriert. Gewinne sowie das Küren von Siegern sollen zur Teilnahme / zum Mitmachen animieren. Auch durch Miteinbeziehung anderer Medien wird zur Mitgestaltung des Programms aufgefordert. Durch ein Internet-Voting wurde z. B. auch heuer wieder der diesjährige Publikumsfilm von Kino unter Sternen ermittelt. Die Nutzung des Internet hat bei Freiluftkinos in den vergangenen Jahren insgesamt stark an Bedeutung gewonnen. Neben der eigenen Homepage nutzen die Veranstalter/innen verstärkt Social-Media-Plattformen, um Veranstaltungsinformationen, Neuigkeiten und Fotos zu posten. Ohne teure Werbeschaltungen kann so eine breite mediale Aufmerksamkeit erzeugt werden. Außerdem können Programmänderungen (u. a. Terminänderungen, Absagen von Vorführungen, Ersatztermine) mit Hilfe des Internets auch kurzfristig noch bekanntgegeben werden. Da Freiluftkinoveranstaltungen keinem regulär ablau-

fenden Kinobetrieb folgen und sie durch die fehlende Überdachung stark von äußeren Faktoren beeinflusst werden, sind auch die Besucher/innen stärker gefordert, sich hinsichtlich aktueller Entwicklungen oder geänderter Veranstaltungstermine zu informieren. Das Internet wird somit zur wichtigen Bezugsquelle tagesaktueller Informationen. Social-Media-Seiten wie Facebook werden ebenfalls verstärkt genutzt, um von den Besucher/innen Feedback (zu den Veranstaltungen) zu erhalten. Die Plattformen werden von den User/innen ebenfalls als Ort des gegenseitigen Austauschs genutzt.

Durch die Präsenz im Internet kann sowohl durch aktive als auch passive Teilhabe (das Kommentieren oder Lesen von Postings) ein Zugehörigkeitsgefühl hergestellt werden – entweder zu einer der jeweiligen Freiluftkino-Gruppen/-Seiten im Internet (z. B. zu der jeweiligen Freiluftkino-Gruppen/-Seiten auf Facebook) oder auch zu den Veranstaltungen selbst.

Denn durch gepostete Informationen und andere geteilte Inhalte halten sich die User/innen über den Verlauf der Freiluftkinoveranstaltungen am Laufenden – und der Besuch einer der Freiluftkinoveranstaltung vergrößert außerdem die Chance, sich auf einem im Internet veröffentlichten Foto (einer vergangenen Vorstellung) zu finden. Diese Möglichkeiten suggerieren in beiden Fällen ein Gefühl von Nähe bzw. Zugehörigkeit (Eindruck des „Dabeiseins“).

Wie bereits im dritten Kapitel (unter 3.2.3. und 3.3.3., S. 54 ff. und 66 ff.) anhand konkreter Beispiele ausführlicher behandelt, wird auch abseits der unmittelbar stattfindenden Filmpräsentationen ein vielfältiges Rahmenprogramm angeboten. Meist zu den jeweiligen Programmschwerpunkten passend, bewegen sich diese Programme ab und zu auch in andere Richtungen. Die im Zuge dieser Arbeit untersuchten Freiluftkinos in Wien boten im Rahmen ihrer Veranstaltungen Workshops, Diskussionsrunden, Auftritte von Musiker/innen, Poetry-Slams, Kulturfeste, Sportveranstaltungen und Übertragungen von Fußballspielen (Public Viewings) an. Neben den Filmvorführungen stand den Besucher/innen also ein vielfältiges Programmangebot zur Verfügung, das darüber hinaus einen zusätzlichen kulturellen, künstlerischen und sozialen Austausch ermöglichte. Hinsichtlich des reichhaltigen Programmangebots konnten die Besucher/innen viel selbstbestimmter agieren.

Die Gründe dafür lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Eine durchgehende Anwesenheit wird nicht vorausgesetzt. Viele der Programme erstrecken sich über eine längere Dauer und auch die Filmprogramme bestehen teils aus mehreren Kurzfilmen bzw. werden in einen Programmablauf eingebettet (u. a. Vorprogramme, nachträgliche Diskussionsrunden), der ein freieres Kommen und gehen erlaubt. Somit ist auch während der Filmpräsentationen eine meist lockere und gelöste Stimmung festzustellen. Die vorgefundenen Bedingungen gewähren eine Vielzahl an Handlungsmöglichkeiten. Die Aufmerksamkeiten können sich dementsprechend auf das Programm, das bespielte Areal, die anderen Anwesenden, den unmittelbaren Sitz- bzw. Stehnachbarn oder die -nachbarin, das gastronomische Angebot, die Filminhalte und auch auf den bilderzeugenden Apparat richten.

Das Bedürfnis des gemeinschaftlichen Erlebens wird bei Open-Air-Kinos in neuer Form ausgelebt. Das viel autonomere Verhalten der Anwesenden bildet einen starken Kontrast zur regulierten Kinosituation im geschlossenen Kinosaal und verweist auf andere gesellschaftliche Großveranstaltungen, in denen das kollektive Erleben und auch die selbstbestimmte Teilhabe an audiovisuellen Inhalten einen wichtigen Bestandteil bilden. Indem man Freiluftkinos als öffentliches Großereignis betrachtet, kann diese Form des Kinos in der Nähe von Public-Viewing-Veranstaltungen verortet werden – die sich, unter diesem Aspekt betrachtet, jedoch nicht durch die Liveübertragungen sondern vor allem durch ihren Event-Charakter auszeichnen.

Der Open-Air-Kinobesuch wird als gesellschaftliches Ereignis wahrgenommen, bei dem sich die Filmpräsentation in den Ablauf eines aus mehreren Teilen bestehenden Gesamtkonzepts einfügt. Jede Veranstaltung stellt durch die individuelle Abfolge der jeweiligen Programmelemente und durch die dort herrschenden Kommunikationsprozesse (Gruppendynamik) ein einzigartiges Gesamtereignis dar. Daraus ergibt sich, dass Freiluftkinoveranstaltungen sowohl Anteile des kinospezifischen Dispositivs (cineastische Erlebnisse) als auch Aspekte des Public-Viewing-Dispositivs aufweisen.

4.4. *Resümee*: Freiluftkinos – Rückbesinnung auf das frühe Kino?

Die Geschichte des Kinos sowie der differenten Vorführpraktiken wurden schon immer durch technische Innovationen (mit)bestimmt. Doch keinesfalls darf die Kinogeschichte als reine Technikgeschichte verstanden werden. Erst die Kombination aus technischen Möglichkeiten und gesellschaftlichen Bedürfnissen machte das Kino zum massentauglichen Medium. – Vor dem Hintergrund der industriellen Revolution machte das Medium eine Vielzahl von Veränderungen durch, die es immer wieder neu in Erscheinung treten ließen.

Der fortwährende Erfolg des Kinos lässt sich zu einem großen Teil auf seine hybride Beschaffenheit zurückführen sowie auf seine Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit – im Besonderen hinsichtlich seiner dispositiven Bedingungen (der technischen Möglichkeiten sowie der Rezeptions- und Präsentationsmodi). Auf Bedürfnisse und gesellschaftliche Mängel zu reagieren und abseits der alltäglichen Verpflichtungen bzw. des alltäglichen Lebens alternative Wahrnehmungsräume anzubieten, kann als das große Potential des Kinos sowie dessen Erfolgsrezept gewertet werden.

Die Historie des Mediums brachte eine Vielzahl unterschiedlicher Erscheinungsformen hervor. Auslöser waren Optimierungen und Anpassungen an momentane (gesellschaftliche) Entwicklungen. Diese Neuerungen vollzogen sich jedoch immer unter Miteinbeziehung von und durch die Interaktion mit bereits existierenden/vorhandenen medialen Mechanismen und Institutionen.

Der Rückgriff auf bereits Dagewesenes lässt sich auch bei den Open-Air-Kinos feststellen. Das Revival der Freiluftkinos ist u. a. auch auf den Wunsch der Menschen nach einer neuartigen Form der Kinoerfahrung zurückzuführen. Doch wie gezeigt werden konnte, beziehen alle Kinoformen immer auch bereits Bekanntes bzw. Vorhandenes mit ein – so auch die Freiluftkinos.

Folglich stellt sich die Frage, ob diese Art des Kinoereignisses, trotz des Einsatzes neuer technischer Mittel, auch Charakteristiken des frühen Kinos beinhaltet und somit – auch – als eine Form der Rückbesinnung auf das frühe Kino zu verstehen ist?

Ähnlich wie Filmpräsentationen in der Frühphase des Mediums die Menschen während des Besuchs von Wanderkinos auf Jahrmärkten in Staunen zu versetzen vermochten, können auch die gegenwärtigen Freiluftkinos faszinieren. Abseits der alltäglichen und herkömmli-

chen Filmwahrnehmung verlagert sich die Filmpräsentation dabei hinaus ins Freie und bindet den Ort der Projektion wieder verstärkt – und als wichtigen Bestandteil des Erlebnisses – in ein Gesamtereignis (mit) ein.

Die hier herrschenden und sich durch ihre hybride Beschaffenheit auszeichnenden Veranstaltungspraxen eröffnen den Besucher/inne/n alternative Wahrnehmungsräume. Obwohl sich diese Form des Kinogehens seit einigen Jahren wieder verstärkt im (kulturellen) Freizeitangebot etablieren konnte, blieb der Reiz der Andersartigkeit für viele aufrecht. Durch die Bespielung nicht Überdachter und zumeist zweckentfremdet genutzter Räume beschränkt sich die Freiluftkinosaison überwiegend auf die warmen Sommermonate. Die fehlende permanente Verfügbarkeit verleiht diesem Kinotypus zusätzlich eine besondere Anziehungskraft und kann als wichtiges Merkmal seiner Attraktion gewertet werden. Diese Charakteristiken verweisen wiederum auf die Frühphase des Mediums – die ebenfalls durch ihr ambulantes wie temporäres Auftreten und durch ihren Attraktionscharakter gekennzeichnet wurde.

Im Zusammenhang mit den frühen ambulanten Vorführpraxen und den in den heutigen Freiluftkinos stattfindenden Vorgängen muss ein weiterer Aspekt aufgegriffen werden: Mobilität war in der Anfangsphase nicht allein aufgrund der Bespielung wechselnder Orte ein Kennzeichen von Wanderkinos oder mobilen Varietés, sondern auch der Einsatz von Apparaten, die eine ortsungebundene Projektion erst möglich machten.

In den Freiluftkinos wird die Mobilität/Ortsunabhängigkeit auf Ebene der technischen Ausstattung sowie durch die temporäre Bespielung, (teils) zweckentfremdeter Orte fortgeführt. Die zeitlich begrenzten Freiluftkinoveranstaltungen setzen eine anpassungsfähige und mobile Vorführtechnik voraus. Auch das Abspielen digitaler sowie analoger Formate erfordert eine größere Auswahl von transporttauglichen Abspielgeräten.

Das stete Improvisierenmüssen, das zu Zeiten der Wanderkinos vorherrschte – wie etwa die Notwendigkeit, sich mit den vorgefundenen Möglichkeiten zurechtzufinden, der kurzen Aufenthaltsdauer an unterschiedlichen Orten und der erhöhte Bereitschaft auf Unvorhersehbares zu reagieren (da im Freien bzw. auf unbekanntem Terrain) –, findet seine Rekul-tivierung in Form der Freiluftkinos.

Die Attraktivität von Open-Air-Kinos ist an keiner bestimmten Zielgruppe festzumachen, denn die unterschiedlichen Programme richten sich an ein generations- und schichtüber-

greifendes Publikum. Die Freiluftkinos zeichnen sich ebenfalls durch ihre aus mehreren Teilen bestehende Programmgestaltung aus. Im Besonderen ist hierbei die Kombination einzelner Programmelemente gemeint, die im Zuge der Veranstaltung präsentiert bzw. angeboten werden, die jedoch auch für sich alleine stehen können (u. a. Rahmenprogramm, Filmpräsentation, Sonderveranstaltungen, gastronomisches Angebot am Areal). Diese Struktur von Freiluftkinos weist Parallelen zur Frühphase des Mediums Film und dessen Nummerngestaltung auf. Außerdem lässt die Struktur der Open-Air-Kinos – durch die Stellung des Films als ein wichtiger Bestandteil eines Gesamtereignisses – ebenfalls Verwandtschaft mit den Filmpräsentationen am Jahrmarkt erkennen, wo der Film eine Sensationen unter vielen war.

Hinsichtlich der Rezeptionssituation lässt sich feststellen, dass der Aspekt der offenen Struktur weitergeführt wurde – und somit eine weitere Parallele zu den frühen Kinoformen (Wander- als auch Ladenkinos) herstellen. Das Rezeptionsverhalten des Freiluftkinopublikums tritt dem passiven Konsum im geschlossenen Kinosaal different gegenüber. Die gesteigerte Mobilität während Freiluftkinoveranstaltungen führt(e) zu veränderten Seh- und Verhaltensgewohnheiten und ähnelt in vielerlei Hinsicht dem Publikum der Wander- und Ladenkinos. Denn auch dort wurde der Ort der Rezeption als Aktions- und Kommunikationsraum verstanden. Das Kino fungierte als wichtiger Ort der sozialen Interaktion, indem die Aufmerksamkeit nicht ausschließlich auf die Leinwand gerichtet wurde und sich die Bewegungsfreiheit nicht allein auf einen vorgegebenen Platz/Bereich beschränkte.

Heutzutage vermag das Freiluftkino anfängliche Rezeptionsmuster bzw. natürliche Verhaltensweisen wieder zuzulassen. Denn es bietet eine Alternative zu ortsfesten Kinobetrieben, in denen, so meint Thomas Elsaesser, die Rezeption für gewöhnlich immobil und in *Andacht, Stille und Konzentration* verläuft.²¹² Historisch betrachtet kennzeichnet diese Form der Rezeption jedoch ein recht widersprüchliches Verhalten. Denn einerseits spiegelt es lediglich anerzogene bzw. angelernte Praktiken²¹³ wider, die nicht den natürlichen und ursprünglichen Verhaltensmustern der Filmrezeption entsprechen. Außerdem zeichnen sich die Freiluftkinos durch ihre Vorführpraxen aus, die denen der frühen Film- und Kinogeschichte ähneln. Denn mit der geringeren Verschleierung der Maschinen rücken die „materiellen Bedingungen der Bilderzeugung“ (Jörg Brauns) wieder stärker ins Bewusst-

²¹² Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 71.

²¹³ Vgl. ebd., S. 71.

sein des Publikums. Die gesteigerte Zurschaustellung der apparativen Abläufe läuft konträr zu dem, was sich eingebürgert hat – dem Versuch nämlich, die technischen Abläufe im Verborgenen zu halten –, und verweist erneut auf Parallelen zur Frühphase des Films. Denn die Offenlegung der Funktionsweise bzw. das Sichtbarmachen der Apparaturen ist ein typisches Kennzeichen des Kinos der Attraktionen.

All diese Aspekte stützen die Theorie, dass das Freiluftkino in seiner aktuellen Form – mit all seinen Besonderheiten und seinem Eventcharakter auch eine Form der Rückbesinnung auf das frühe Kino und dessen Rezeptionsmodi darstellt.

Literaturverzeichnis

After Image Productions: *Kino unter Sternen 2012. Alles Karl!*, Abschlussbericht, Wien 2012.

After Image Productions: *Kino unter Sternen. Open Air am Karlsplatz 2014*, Einreichung, Wien 2014.

Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv. Metaphysische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: Robert F. Riesinger (Hg.) (unter Mitwirkung von Guntram Geser): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 41–62.

Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat, in: Robert F. Riesinger (Hg.) (unter Mitwirkung von Guntram Geser): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 27–40.

Sören Berkowicz: *Kollektives Fernsehen im öffentlichen Raum. Public Viewing im Zeitalter einer individualisierten Gesellschaft*, Hamburg 2012.

Jörg Brauns: *Schauplätze. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Dispositive visueller Medien*, Diss. Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät für Medien 2003.

Thomas Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002.

Lorenz Engell: Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien, in: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hg.): *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*, Weimar 2001, S. 33–56, zitiert nach: Markus Stauff: „*Das neue Fernsehen*“. *Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie*, Diss. Ruhr-Universität Bochum, Fakultät Philosophie 2004.

Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn 2005.

Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

Daniel Fritsch: *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, Bielefeld 2009.

Persönliche Mitschrift der Vorlesung von Prof. Joseph Garncarz: *Geschichten des frühen Kinos*, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wintersemester 1997/98.

Joseph Garncarz: Jahrmarktkino – Eine europäische Institution, in: Sacha Szabo (Hg.): *Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, Bielefeld: 2009, S. 123–144.

Joseph Garncarz: „Medienevolution“ oder „Medienrevolution“? Zur Struktur des Medienwandels um 1900, in: Ralph Schnell (Hg.): *MedienRevolutionen. Beiträge zur Medien-geschichte der Wahrnehmung*, Bielefeld 2006, S. 63–84.

Franz Grafl: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch*, Wien 1993.

Tom Gunning: The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, in: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London 1997, S. 56–62.

Hilmar Hoffmann: *100 Jahre Film. Von Lumière bis Spielberg 1894–1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends*, Düsseldorf 1995.

Gerd Hohorst, Jürgen Kocka, Gerhard A. Ritter (Hg.): sozialgeschichtliches Arbeitsbuch: Materialien zur Statistik des Kaiserreichs 1870–1914, München 1975, S. 109, in: Joseph Garncarz: Jahrmarktkino – Eine europäische Institution, in: Sacha Szabo (Hg.): *Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, Bielefeld 2009, S. 123–144.

Meltem Kulaçatan: *Geschlechterdiskurse in den Medien. Türkisch-deutsche Presse in Europa*, Wiesbaden 2013.

Horst Königstein: Kino: Der andere Raum, in: *Konkret 10*, 1982, S. 92–101, zitiert nach: Anne Paech, Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart 2000.

Thorsten Lorenz: Das Kino in seiner geschichtlichen Entwicklung, in: Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze, Erich Straßner (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 2. Teilband*, Berlin u. a. 2001, S. 1084–1092.

Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, in: Film und Medien in der Diskussion Band 6, Münster 1997.

Anne Paech, Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart 2000.

Joachim Paech: Das Loch in der Leinwand, in: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld 2009, S.143–159.

Werner Michael Schwarz: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien 1992.

Werner Michael Schwarz: *Kino und Stadt. Wien 1945–2000*, Wien 2003.

Jürgen E. Müller: Dispositiv – intermedial? Einige Gedanken zum dispositiven Zwischen-Spielen des Films, in: Robert F. Riesinger (Hg.) (unter Mitwirkung von Guntram Geser):

Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte, Münster 2003, S. 247–260.

Ulrich Schmidt: *Digitale Film- und Videotechnik. Videotechnik und HDTV, Filmabtastung, High Definition Kamera, Digitale Aufzeichnung, Digital Cinema*, 2. Auflage, München u. a. 2008.

Martin Seel: *Die Künste des Kinos*, Frankfurt am Main 2013.

Karl Sierek: Der Weg zum Film, in: Franz Grafl: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch*, Wien 1993, S. 191–199.

Markus Stauff: „Das neue Fernsehen“. *Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie*, Diss. Ruhr-Universität Bochum, Fakultät Philosophie 2004.

Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films. Band 1 1895–1928*, Berlin 1975.

Britta Ufer: *Emotionen und Erlebnisse beim Public Viewing. Explorative interdisziplinäre Analyse eines gesellschaftlichen Phänomens*, Diss. Georg-August-Universität Göttingen, Sozialwissenschaftliche Fakultät 2010.

Zeitschriften

Roland Barthes: Beim Verlassen des Kinos, in: *Filmkritik*, Nr. 235, Juli 1976, S. 290–293, zitiert nach: Anne Paech, Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart 2000.

Elke Buhr: Ich liebe euch. Robbie Williams singt zu 8000 in Berlin und zu Millionen im Rest der Welt, in: *Frankfurter Rundschau*, 256, 11.10. 2005.

Andrea Dittgen: Wanderkino zum Nacherleben. „Crazy Cinématographe“: Jahrmarktskino 1896–1916, in: *Film-dienst*, 17, 2007, S. 40–41.

Knut Hickethier: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells, in: *montage/av. Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Neorealismus / Fernsehen (1)*, 4/1, 1995, S. 63–83.

Frank Kessler: Attraktion, Spannung, Filmform, in: *montage/av. Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Intertextualität / Spannung*, 2/2, 1993, S. 117–126.

Kölner Stadt-Anzeiger 21.04.1896, in: Bruno Fischli (Hg.): *Vom Sehen im Dunkeln. Kino-geschichten einer Stadt*, Köln 1990, zitiert nach: Anne Paech, Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart 2000.

Die Presse: N. N.: Titel unbekannt, 08.07.2012, zitiert nach: After Image Productions: *Kino unter Sternen 2012. Alles Karl!*, Abschlussbericht, Wien 2012.

Edgar Reiz: Der Film verlässt das Kino, in: *Film*, Mai 1968, S. 1–2, zitiert nach: Anne Paech, Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen, Stuttgart 2000.

Internetquellen

Airscreen: Geschichte des Freiluftkinos, in: *Open-Air-Kino Blog*.

URL: <https://airscreen.wordpress.com/die-geschichte-des-freiluftkinos/> (04.12.2014).

Hendrik Busse: Broome Sun Pictures. Sehenswürdigkeiten in Westaustralien – Sun Pictures in Broome, in: *Australien Informationen*.

URL: <http://www.australien-informationen.info/broome-sun-pictures/> (04.12.2014).

Eric de Bruyn: Das Museum der Attraktionen: Marcel Broodthaers und die „Section Cinéma“, 2004, in: *Medien Kunst Netz*. URL: http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/broodthaers/print/ (17.09.2014).

Cinema Next: Smells like Teen Spirit@VOLXkino, in: *Cinema Next. Junges Kino aus Österreich*. URL: <http://www.cinemanext.at/events/smells-like-teen-spirit-beim-volxxkino>. (04.12.2014).

Esel.at: Volxxkino 2014: Prince Avalanche, 30.05.2014, Programmankündigung, in:

URL: <http://esel.at/termin/71599> (04.12.2014).

Espressofilm: Programmankündigung, in: URL: <http://espressofilm.at/wb/pages/de/festival/ge.stellt.php> (04.12.2014).

Frame:out. Digital Summer Screenings: Programmankündigung, in:

URL: <http://www.frameout.at/pages/home.php?m=1&s=> (04.12.2014).

Frame:out. Digital Summer Screenings: VOLXkino@frame[o]ut – 25 Jahre VOLXkino!, in: URL: <http://frameout.at/pages/programm%202014.php?m=19&s=76> (04.12.2014).

James zu Hünigen: Autokinos, 13.01.2012, in: *Lexikon der Filmbegriffe*. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1929> (04.12.2014).

Kino, Mond & Sterne: Witterung & Gültigkeit der Karten, in: *Kino, Mond & Sterne. Die Besten Nächte des Jahres*. URL: <http://www.kino-mond-sterne.de/wichtiges/> (04.12.2014).

Kino unter Sternen: 2. Mr. Moto Rätselfrage, 11.06.2014, in: *Facebook*.

URL: <https://de-de.facebook.com/Kino.u.Sternen> 18.06.2014. (04.12.2014).

KinTheTop: Glossar, in: *Wiener Kino- und Theatertopografie in Wien*.

URL: http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_glossar.html (04.12.2014).

KinTheTop: Ideal Sommerkino / 1. Wiener Freiluftkino, in: *Wiener Kino- und Theater-topografie in Wien*.

URL: http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_19.html (04.12.2014).

Nosso Jogo: Fußball für Alle! Alternative Public Viewings zur Fußball-WM, 30.05.2014, in: URL: http://nossojogo.at/news_nj/fussball-fuer-alle-nosso-jogo-public-viewings-zur-fussball-wm/ (04.12.2014).

Nosso Jogo: Über uns, in: URL: <http://nossojogo.at/ueber-uns/nosso-jogo/> (04.12.2014).

Olympia Park München: Fußball WM 2014 im Olympiastadion. Public Viewing, in: URL: <http://www.olympiapark.de/de/home/veranstaltungen-tickets/unterhaltung/detailansicht/event/4039/PUBLIC%20VIEWING/> (04.12.2014).

ORF Wien: Kino unter freiem Himmel, in: *wien.orf.at*. URL: <http://wien.orf.at/radio/stories/2586741/> (25.12.2014).

Anne Paech: Konstanzer Kinogeschichte: Die Anfänge (1896–1914), in: *Anne und Joachim Paech Textarchiv*. URL: <http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Konstanzer-Kinogeschichte.pdf> (04.12.2014).

M. Petzold: Der Kinematograph, in: *Laterna Magica. Vierteljahrschrift für alle Zweige der Projektionskunst*, XIII. Bd., Heft 1, Nr. 49, Januar 1897, S. 7, in: Frühe Filmtechnik. URL: <http://www.fruehe-filmtechnik.221b.de/indexf3bc.html?id=92> (05.09.2014).

Platon: Politeia. Siebentes Buch. Das Höhlengleichnis. Beschreibung der Lage der Gefangenen, übers. v. Friedrich Schleiermacher, in: *Sämtliche Werke Band 2*, Hamburg o. J., S. 514–541. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/politeia-4885/1> (23.12.2014).

Richard Pyker: Die Social Media Tour 2013 – Kino unter Sternen unterwegs, 02.04.2014, in: *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S748BWGwDuc> (12.10.2014).

Wolfgang E. Schulz: Kinos in Döbling. Döblinger Heimatreihe. Nr. 9, 2011, in: *Zur Wurst*. URL: http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CDUQFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.zur-wurst.at%2Fschreiberbach-vulgo-nussbach%2Fdoc_download%2F129-kino&ei=y2GAVKP5NpH5avTMguAL&usg=AFQjCNEqLo0CHogBvebF4yCe8F3le0SQoA&bvm=bv.80642063,d.d2s (04.12.2014).

Stadt Wien: Open Air „VOLXkino“, 14.06.2013, online Videobeitrag, in: *wien.at*. URL: <https://www.wien.gv.at/tv/detail.aspx?mid=243657&title=Open-Air-VOLXkino> (04.12.2014).

St. Balbach Art Produktion: Drecksau, Programmankündigung, in: *Volxkino Website*. URL: <http://volxkino.at/event/drecksau/> (08.10.2014).

St. Balbach Art Produktion: Volxkino – das älteste Freiluftkino Wiens, in: *Volxkino Website*. URL: <http://volxkino.at/programm-2/> (04.12.2014).

St. Balbach Art Produktion: Willkommen bei Kino am Dach 2014!, in: *Volxkino Website*. URL: <http://volxkino.at/kino-am-dach/> (04.12.2014).

Sun Pictures: Sun Pictures History, in: *Broome Movies*.

URL: <http://www.broomemovies.com.au/history.html> (04.12.2014).

V[ee]: [F]arewell, 08.07.2009, in: *blogger.com*.

URL: http://vees-world.blogspot.co.at/2009_07_01_archive.html (04.12.2014).

Vienna Online: Volxkino 2014: Das komplette Film-Programm für den Sommer, 23.05.2014, in: *Vienna.at*. URL: <http://www.vienna.at/volxkino-2014-das-komplette-film-programm-fuer-den-sommer/3963656> (04.12.2014).

Volxkino: 25 JAHRE VOLXKINO / FINALE: SEE THE RHYTHM – Die filmischen Quellen des Musikvideos TURNING ME ON – Highlights of Austrian Musicvideo, 25.09.2014, in: *Facebook*.

URL: <https://www.facebook.com/Volxkino?fref=ts> (04.12.2014).

Judith Wieser-Huber in: Amira Ben Saoud: 6 Fragen an Kino unter Sternen, 17.06.2013, Interview mit Judith Wieser-Huber, in: *The Gap Online*. URL: <http://www.thegap.at/filmserienstories/artikel/6-fragen-an-kino-unter-sternen/> (04.12.2014).

Wikipedia: Public-Viewing, in: *Academic dictionaries and encyclopedias*.

URL: http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1139582#cite_note-0 (05.12.2014).

Online Zeitschriften

Berndt Anwander in: Michael Omasta: „Wie Lichtblitze über der Stadt“. Wiens ältestes Open Air, das Volxkino von Berndt Anwander, wandert in seine 25. Saison, Falter Nr. 22, 2014, Interview mit Berndt Anwander, in: *Falter.at*.

URL: <http://www.falter.at/falter/2014/05/27/wie-lichtblitze-ueber-der-stadt/> (04.12.2014).

Berliner Zeitung Online: Jackson-Trauerfeier live in O2 World, 06.07.2009, in: URL: <http://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/jackson-trauerfeier-live-in-o2-world> (04.12.2014).

Alexandra Gruber: Digitale Spur im Netz, 21.07.2014, in: *dieZeitschrift.at*.

URL: <http://diezeitschrift.at/content/digitale-spur-im-netz-0> (04.12.2014).

John Naisbitt (Veranstalter von Volxkino) zitiert nach: Tiziana Arico: On the road again, 07, 2007, in: *Ray Filmmagazin online*. URL: <http://www.ray-magazin.at/magazin/2007/07/sommerkino-on-the-road-again> (04.12.2014).

Spiegel Online: Auto-Kinos. Romantik vollmotorisiert, in: *Spiegel Online Archive*, 50, 08.12.1954. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28958005.html> (04.12.2014), S. 40–42.

Abstract

Das Kino ist ein Medium, welches sich fortwährend mit seiner urbanen und kulturellen Umgebung mitentwickelte. Die vorliegende Arbeit „Filme unter Sternen: Freiluftkino als hybrides Dispositiv“ beschäftigt sich mit ebendieser hybriden Beschaffenheit des Mediums und legt dabei den besonderen Fokus auf die wechselseitigen dispositiven Darstellungsweisen, die während Freiluftkinopräsentationen zu beobachten sind.

Zu Beginn der Arbeit wird der Fokus auf die Frühphase des Mediums, das sogenannte Kino der Attraktionen, auf die ersten mobilen Kinotypen – die mobilen Varietés und Wanderkinos – sowie auf die Frühformen der Freiluftkinopräsentationen gelegt, um im späteren Verlauf einen Zusammenhang mit der momentanen Wiener Freiluftkinoszene herzustellen. Anschließend wird in einem ausführlicheren Analyseabschnitt die derzeitige Wiener Freiluftkinolandschaft (Location, Programmschwerpunkte, Rahmenprogramm usw.) vorgestellt und anhand von zwei ausgewählten Wiener Freiluftkinos – dem Volxkino und dem Kino unter Sternen – wird ein konkreter Einblick in die Abläufe, Strukturen und Funktionsweisen gegeben. Im Zentrum steht dabei das Sammeln von Informationen, welche Aufschluss über die Eigenheiten der Wiener Open-Air-Kinolandschaft (mit dem Schwerpunkt auf 2014) geben sollen und auch einen Einblick in die besonderen Charakteristiken von Freiluftkinos im Allgemeinen erlauben.

Im abschließenden Teil der Arbeit werden die hier gewonnenen Erkenntnisse schließlich im kulturwissenschaftlichen Zusammenhang betrachtet und die Besonderheiten der Freiluftkinos im Bezug auf ihre hybriden Beschaffenheiten genauer untersucht.

Ausgehend von der Auseinandersetzung mit den dem Kino eigenen Präsentationsformen und Rezeptionsbedingungen (im geschlossenen Kinosaal) und dem Model des kinematographischen Dispositivs, widmet sich die Untersuchung schließlich einer weiteren medialen Präsentationsform – dem sogenannten Public Viewing. Diese Form der Liveübertragung von Großereignissen im öffentlichen Raum wird ebenfalls auf ihre speziellen dispositiven Eigenheiten hin untersucht, um schließlich einen Zusammenhang mit den aktuellen Freiluftkinoveranstaltungen in Wien herzustellen. Denn ein besonderes Merkmal der Open-Air-Kinos besteht darin, dass die Filmvorführung als wichtiger, jedoch nicht einziger Bestandteil des stattfindenden Gesamt ereignisses fungiert.

Freiluftkinos beinhalten Anteile anderer medialer Dispositive und stellen durch ihre heterogene Beschaffenheit eine besondere Mischform dar. Je nach Rezeptions- und Präsentationssituation findet hier eine Variation der dominierenden dispositiven Anteile anderer Medien statt, die sich während jeder Vorstellungen neu konstituieren. Sowohl Elemente des Public Viewings, im Besonderen dessen Eventcharakter, als auch des kinematographischen Dispositivs treten im Zuge von Freiluftkinoveranstaltungen auf. Durch diese Eigenschaften können Open-Air-Kinoveranstaltungen als ein öffentliches Großereignis mit sowohl dispositiven Komponenten des Kinos als auch des Public Viewings betrachtet werden.

Abschließend stellt die Untersuchung erneut einen Bezug zur Frühphase des Mediums her, wobei die in der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse die Theorie stützen, dass das Freiluftkino in seiner aktuellen Form – mit all seinen Besonderheiten und seinem Eventcharakter – auch eine Form der Rückbesinnung auf das frühe Kino und dessen Rezeptionsmodi darstellt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Nachname	Anna Katholnig
Geburtsdatum	04. 11. 1987
Geburtsort	Oberpullendorf/Burgenland
Staatsbürgerschaft	Österreich

Schul Ausbildung

1994–1998	Volksschule, St. Andrä bei Villach
1998–2002	Musisch-kreative Hauptschule 5, Landskron bei Villach
2002–2007	Höhere Lehranstalt für künstlerische Gestaltung (CHS Villach) mit Matura
seit 2007	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Relevante Praktika und Berufserfahrung

08/2005	Praktikum im Museumsquartier, Wien
2007	Assistenz und Ausstellungsaufsicht „Die Zwei – Hoke und Bernik“, Galerie im Kunsthaus-Südhaus, Villach
2008	Volontariat am Jüdischen Theater Austria, Wien
03/2012	Assistenz bei Media Productions, Film- und Medien- produktion GmbH, Wien
06–08/2012	Praktikum bei Mischief Films – Verein zur Förderung des Dokumentarfilms KG, Wien
09–11/2013	Produktionsassistent bei Mischief Films
2013	Produktionsassistent bei Daniela Praher Filmproduk- tion für „Schwitzen“ und „Private Revolutions – Jung, Weiblich, Ägyptisch“, Wien
seit 2013	Produktionsleitung des Open-Air-Filmfestivals „Kino unter Sternen“, After Image Productions, Wien