Andrea Haller

Weibliches Publikum, Programmgestaltung und Rezeptionshaltung im frühen deutschen Kino (1906-1918)

Dissertation zur Erlangung des Grades eines Dr. phil.

vorgelegt im Fachbereich II, Medienwissenschaft, Universität Trier
im Januar 2009

von Andrea Haller M. A.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Martin Loiperdinger, Universität Trier
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Annette Deeken, Universität Trier

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

Teil A: Programmformat und (weibliches) Publikum: historische und theoretische Einordnung 8

1 Das Programmformat des frühen Kinos: Aufbau, Ursprünge, Formationsbedingungen 8
1.1 Programmanalyse als neues Forschungsfeld 8
1.2 Das Nummernprogramm des frühen Kinos: Wurzeln des Programmschemas 11
1.2.1 Der Programmbegriff 11
1.2.2 Varieté vs. Wanderkino 13
1.3 „Tutti-Frutti“ oder „kunstvolles Ganzes“? Empfehlungen für eine wirksame Programmzusammenstellung seitens der Branche 17
1.3.1 Programm-Kritik 17
1.3.2 Literaten und das Kinoprogramm 19
1.3.3 Kinopraktiker und das Kinoprogramm 22
1.3.4 Masse oder Klasse? 29
1.3.5 Programm-Inhalte 33
1.3.6 Verleih 35
1.4 Implikationen des Programmformats und der Aufführungsgestaltung 37
1.4.1 Wechselwirkungen der Filme untereinander: das Kuleshov-Experiment 37
1.4.2 Aufführungsaspekt 42
1.5 Veränderung der Programmstruktur im Untersuchungszeitraum 46

2 Zum Zusammenhang von Programmformat und Publikum 49
2.1 Das Publikumsverständnis des Stummfilms 49
2.1.1 Begriffserklärung: audience vs. spectator 49
2.1.2 Zuschauertheorie des frühen Kinos 51
2.2 Der Homo cinematicus oder die „Psychologie“ des Programmformates 62
2.2.1 Das Programm als „emotionale Programmierung“ 62
2.2.2 Das Kinoprogramm und der moderne Mensch 69
2.3 Beziehung zwischen Publikum und Programmgestaltung 84

3 Weibliches Kinopublikum im Kaiserreich 92
3.1 Forschungsstand zum Publikum (international/national) 92
3.2 Versuch einer diskursiven Rekonstruktion eines weiblichen Publikums 103
3.2.1 Publizistischer Diskurs: Arbeiterinnen, Mütter, Dirnen 104
3.2.2 Die Publikumsdiskussion in den Fachzeitschriften 109
3.2.3 Das weibliche Publikum bei Emilie Altenloh 111
3.3. Kino-Ort: Raum für/wider die Frauen 114
3.3.1 Kino als Befreiungsort 115
3.3.2 Kino als Gefahrenort 117
Geschichten aus dem Kino I: Die Frau und ihr Liebhaber 122
3.4 Das Programm und das weibliche Publikum in den diskursiven Konstruktionen der Kinoreformbewegung 126
Geschichten aus dem Kino II: Unmoral, Delinquenz und Krankheit 126
3.4.1 Gegen das Programmformat 128
3.4.2 Gegen das Kino-Drama und eine falsche Weltsicht 135

3.4.3. Gegenmeinungen der Fachpresse 154
3.4.4 Frauen in der Reformdiskussion 156
3.5 Weibliches Kinoerleben oder das Hut-Problem 160
3.5.1 Reden, weinen, sich zeigen 160
3.5.2 Das Hut-Problem 169
3.6 Frauen als Fans. Das Kino in den Frauen-, Mode- und Publikumszeitschriften 173
3.7 „Flimmeritis“: vom Fan zum Akteur 186
Geschichten aus dem Kino III: „Flimmeritis“ 186
3.7.1 Die Filmkonsumentinnen als potentielle Schauspielerinnen 187
3.7.2 Filmkonsumentinnen als Drehbuchautorinnen 193
3.8 Epilog: Frau/Kino 195

Teil B: Das Kinoprogramm der Jahre 1911–1918: Ansprache und Vereinnahmung des weiblichen Publikums 197

4 Der Programmumbruch und das weibliche Publikum 1911–1913 197
4.1 Der Programmumbruch zum langen Spielfilm 1911/1912 197
4.2 Der Geschmack des weiblichen Kinopublikums 203
4.3 Das Programm der Jahre 1911/1912 und das weibliche Kinopublikum am Beispiel Mannheim und Trier 209
Exkurs: Sozial- und Kulturtopographie Mannheims um 1910 209
4.3.1 Das Programm der Mannheimer Kinos 1911 214
4.3.2 Das Programm der Trierer Kinos 1911 233
4.3.3 Das Programm der Mannheimer Kinos 1912 237
4.3.4 Das Programm der Trierer Kinos 1912 251
4.3.5 Das Kinodrama in der Wahrnehmung des weiblichen Publikums 256
4.4 Das Jahr 1913. Zeit der Unsicherheit und Verdrängung der Frau im Kino 261
4.4.1 Abwechslung oder Nobilitierung? 261
4.4.2 Das Programm der Mannheimer Kinos 1913 266
4.4.3 Das Programm der Trierer Kinos 1913 275

5 Frauen, Krieg und Kinoprogramm 1914–1918 280
5.1 Auswirkungen des Krieges auf das Kino-Programm 280
5.1.1 Allgemeine Entwicklungen 280
5.1.2 Programm der Mannheimer und Trierer Kinos im Krieg 288
5.1.3 Das Programmformat im Krieg 293
5.2 Weiblicher Kinobesuch im Krieg: Teilhabe am Krieg oder Flucht vor der Realität? 295
Geschichten aus dem Kino IV: Der verlorene Sohn 295
5.2.1 Kontroversen um den Kinobesuch von Frauen im Krieg 298
5.2.2 Frauenpublikum und Kinoprogramm 305
5.2.3 Männliche Stars und weiblicher Patriotismus: Maharadscha oder Feldherr? 316
5.3 Erziehung des Publikums und Veränderung der Rezeptionshaltung 330

Schlussbemerkung 344

Literaturverzeichnis 347
Dank 367

Einleitung

Stellt man die Stichworte Frauen und Stummfilm in den Raum, so wird jeder kultur- und filmhistorisch Versierte sofort an Siegfried Kracauers berühmten Essay „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ denken.[1] Schon der Titel dieser Abhandlung, die als Reihe von Aufsätzen im März 1927 in der *Frankfurter Zeitung* erschien, spannt einen Bedeutungshorizont auf, dessen Eckpunkte Kino und weibliches Publikum untrennbar mit der aufkommenden Konsumgesellschaft und der (Feminisierung der) Massenkultur verknüpft sind. Scheinbar kommentarlos setzt Kracauer das Kinopublikum als Massenpublikum mit den weiblichen Angestellten, den „Ladenmädchen“ gleich, die das Epitom für das Frauenbild jener Zeit waren. Die realen Frauen im Kinosaal – ihre Ansichten, ihre Wünsche, ihre Gründe ins Kino zu gehen –, sie kommen als historische Individuen jedoch in seinen theoretischen Überlegungen nicht vor. Die „Ladenmädchen“ fungieren lediglich als Platzhalter in einer Haltung zur gesellschaftlichen Bedeutung des Kinos, die von einem tiefen Misstrauen gegenüber diesem (nicht mehr so) neuen Medium geprägt war. Zugleich wird durch die Popularität von Kracauers Essay der Eindruck erweckt, dass die spezifische Verbindung von Frauen und Kino ein Charakteristikum der kulturellen Landschaft der Weimarer Republik gewesen sei. Doch wie kam es zu dieser Identifizierung?

Diese Arbeit geht zurück zu den Wurzeln dieser scheinbar organischen und selbstverständlichen Verbindung von Frauen und Kino und beschäftigt sich mit dem weiblichen Kinopublikum von Beginn der *Kino*-Geschichte an, d. h. seit der Etablierung der ersten ortsfesten Kinos in den Jahren 1905/1906. Sie zeigt aber auch, dass der Zusammenhang von Frauen und Kino andere als die von Kracauer hervorgehobenen gesellschafts- und ideologiekritischen Aspekte geborgen hatte. Zugleich versucht sie die Geschichte des weiblichen Kinopublikums mit dem Programmformat des frühen Kinos zu verbinden, dessen Relevanz in gleichem Maße abgenommen hat, wie die Wahrnehmung des weiblichen Publikums stieg. Die vorliegende Arbeit verbindet die Themenfelder Programm und ‚Frauen im Kino’, indem sie sich mit dem wechselseitigen Einfluss von weiblichem Publikum und Kinoprogrammgestaltung in der Zeit von 1906 bis zum Ende des Ersten Weltkrieges beschäftigt. Dabei sollen der Kinobesuch von Frauen und der Zusammenhang von weiblichem Publikum und Programmgestaltung, die Veränderung von Filmgenres und -längen und die Veränderung des Rezeptionsverhaltens analysiert werden.

In der Zeit kurz vor und während des Ersten Weltkrieges kam es zu einem fundamentalen Umbruch des Mediums Kino; das Kurzfilmprogramm wurde allmählich abgelöst vom langen, das Programm dominierenden Spielfilm. Dabei änderte sich nicht nur die Länge der gezeigten Filme und damit ihre Dramaturgie und Ästhetik, sondern auch das Publikum und seine Art der Rezeption. Doch warum konnte sich der lange Spielfilm letztendlich durchsetzen, warum

[1] Kracauer, Siegfried: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 1977, S. 279-294.

wurde das abwechslungsreiche Nummernprogramm des frühen Kinos abgelöst? Dieser totale Medienumbruch lässt sich nicht als teleologische Entwicklung aus den Filmen selber erklären, sondern erschließt sich erst, wenn man den Programmierungs- und Aufführungsaspekt betrachtet und die damit einhergehende Wandlung der Rezeptionsweisen. Ich gehe von der Annahme aus, dass nicht allein technologische und ökonomische Entwicklungen und Innovationen die Entwicklung des Films bzw. des Kinos beeinflusst haben, sondern auch das Publikum, denn es hatte maßgeblichen Einfluss darauf, ob diese Entwicklungen angenommen oder abgelehnt wurden. Daher stelle ich die These auf, dass das weibliche Publikumssegment – neben ökonomischen oder technischen Faktoren – einen großen Einfluss auf diesen Medienwandel hatte. Publikum und Gender sollen von mir als Schlüsselkategorien zur Erklärung der möglichen Gründe dieser fundamentalen medialen Umbruchsituation genutzt werden, sowohl für das Aufkommen und die zunehmende Beliebtheit dramatischer, narrativer Genres als auch für die Durchsetzung dieser Form des langen narrativen Films als die einzig bestimmende.

Diese Studie möchte somit zu einer Verzahnung der beiden großen Entwürfe zum wilhelminischen Kino – Corinna Müllers „Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912“[2] und Heide Schlüpmanns „Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos“[3] – beitragen. Heide Schlüpmann ist zu verdanken, dass sie den Blick auf die Zusammenhänge zwischen frühem Film und weiblichem Publikum gelenkt hat. Sie hat die Filmgeschichte des frühen Kinos als eine Art Gegengeschichte des Weimarer Autorenkinos geschrieben und konnte somit die Bedeutung des weiblichen Publikums aus den Filmen selbst lesen. Laut Schlüpmann war das weibliche Kinopublikum der Impetus für das Erzählen von Geschichten im Kino und die Ausbildung des Kinodramas. Und so war es kein Zufall, dass die Etablierung der Dramenform über Filme geschah, die sich an dieser weiblichen Präsenz orientierten.[4] In ihrer Untersuchung bilden jedoch die Medienprodukte, d. h. die Filme, die Ausgangsbasis ihrer Argumentation und weniger das Medium selbst, d. h. der Ort des Kinos und seine Aufführungswirklichkeit. Corinna Müller geht in ihrer Untersuchung einen umgekehrten Weg. Sie betrachtet nicht die konkreten Filmprodukte, sondern fragt nach den wirtschaftlichen Formationsbedingungen für den Film und sein Publikum. So liefert sie, indem sie die Distributionsformen – wie Monopolfilm und Starsystem – und deren Veränderungen untersucht, wertvolle Einblicke hinsichtlich der medialen Umbruchsituation unter ökonomischen und organisationsstrukturellen Gesichtspunkten. Während Müller über die Etablierung des ‚Langfilms' schreibt, wendet sich Schlüpmann den ‚Kinodramen', die sich als soziale Dramen und Melodramen generieren, zu. ‚Langfilm' und ‚Kinodrama' erweisen sich jedoch bei genauerer Betrachtung als zwei Bezeichnungen für dasselbe Phänomen; jedoch aus verschiedenen Perspektiven: Müller legt das formale Kriterium der Länge zugrunde, während Schlüpmann eine gattungstheoretische und ästhetische

[2] Müller 1994.
[3] Schlüpmann 1990.
[4] Vgl. Schlüpmann 1996b (1990), S. 135.

Einordnung vornimmt. Beide Begriffe verweisen indes auf den ‚längeren Spielfilm', der um 1911/1912 das Kinoprogramm zu verändern begann.

Beiden Untersuchungen ist gemein, dass sie sich weniger um den Bereich der Auswertung, d. h. der Aufführungswirklichkeit, die neben der Produktion und der Distribution das letzte Glied in der Kette der Filmwirtschaft ist, kümmern. Doch die Aspekte der Programmierung und Aufführung sind sowohl mit den Medienprodukten, den Filmen selbst, die in einer Programmumgebung aufgeführt werden, als auch mit der Film-Wirtschaft verbunden, ohne die eine Zusammenstellung des Programms nicht möglich wäre. Nicht zuletzt sind sie mit den Rezipienten verbunden, die sich diese Programme anschauen und deren Filmerleben durch die Programmdimension mitbestimmt wird. Programmgeschichte ist demnach in der Lage, die bisherigen Ansätze zu transzendieren und die verschiedenen Aspekte zusammenzuführen. So konvergieren die bereits dargelegten Prozesse der Entwicklung hinsichtlich Filmformen und weiblichem Publikum im Bereich der Aufführung und im Aufbau sowie in der Gestaltung der Programme. Unter Berücksichtigung des Programmaspekts kann gezeigt werden, dass an diesem Punkt des Umbruchs zum langen narrativen Film eine enge Verbindung zwischen Veränderungen der Programmierungspraxis und dem weiblichen Publikum festzustellen ist. Die Analyse des konkreten Programmangebots wird zeigen, dass die ersten langen Spielfilme Dramen waren, die sich mit dem Schicksal von Frauen befassten und somit die Frauen im Publikum ansprachen.

Während zu Beginn dieser Entwicklung eine Bedienung der weiblichen Interessen und Wünsche durch die Kino-Dramen festzustellen ist, kam es in der Folgezeit bis 1918 zu einem Paradigmenwechsel: Die weibliche Perspektive der ersten langen Kinodramen wurde abgelöst durch eine zunehmende Orientierung der Filmproduktion an bürgerlich-kulturellen Normen und ästhetischen Standards, deren Ziel es war, Film in den patriarchalisch-bürgerlichen Kunstkosmos zu integrieren und die gegenöffentliche Sphäre des Kinos, Teil derer auch das weibliche Publikum war, wieder zurückzuerobern. In meiner Arbeit möchte ich unter Zuhilfenahme der Programmdimension ergründen, wie es zu dieser Abschiebung der in der Frühphase entwickelten Filmformen und ihres (weiblichen) Publikums zugunsten bürgerlich-kultureller, nationaler ästhetischer Standards kam und welche Rolle das weibliche Publikum bei diesem Prozess spielte. Die bürgerlichen kulturellen Wertvorstellungen sollten nicht nur in den Filmen selbst durchgesetzt werden, sondern wurden ebenso durch das Programmformat implementiert. Die Erziehungsbemühungen der Kinobesitzer zielten auf ein adäquates Rezeptionsverhalten im Kinoraum – vor allem des weiblichen Publikums – ab, das nicht mehr dem Schaustellerischen verhafteten, sinnlichen Rezeptionsverhalten der früheren Nummernprogramme entsprach, sondern einem bürgerlich-patriarchalischen Kulturanspruch gerecht wurde. Kessler und Warth fassen diese Entwicklung folgendermaßen zusammen:

> „We argue, however, that the gradual development towards a more or less stabilised institution with an emergent national specificity was based on the destruction and instrumentalisation of early cinema's aesthetic and social qualities, *and of its public*."[5]

Dass dieser Prozess der Ablösung von Programmierungspraxen und Rezeptionshaltungen jedoch kein linearer war, sondern unregelmäßig ablief und von Gleichzeitigkeiten geprägt war, wird ebenso zu zeigen sein.

Die vorliegende Studie verortet sich am Schnittpunkt von Mediengeschichte, Alltagsgeschichte und Frauengeschichte – alles marginalisierte Aspekte der ‚großen' Geschichtsentwürfe.[6] Sie versteht sich auch als Beitrag zu den Genderstudien, argumentiert aber nicht aus dezidiert filmfeministischer Perspektive, sondern versucht unter Zuhilfenahme des Genderaspekts und der Fokussierung auf die weiblichen historischen Akteure, eine Geschichte der populären Kultur als Kulturgeschichte von unten zu schreiben und so ein neues Licht auf die kulturellen und medialen Entwicklungsprozesse zu werfen.[7] Sie arbeitet daher im Sinne und mit den Mitteln einer „kulturalistischen Filmhistoriographie", die Eva Warth als Zugang zum frühen Kino vorschlägt.[8] Die vorliegende Arbeit reiht sich somit ein in einen Kontext von Studien, deren Grundtenor darin besteht, dass der Akt des ‚Ins-Kino-Gehens' mehr beinhaltet als das bloße Anschauen von Filmen, und die das Kinogehen als soziale Aktivität und als Akt der Teilhabe am Kultur- und Sozialleben verstehen.[9] Es soll keine Filmgeschichte, d. h. keine Geschichte der Filme geschrieben, sondern ein Beitrag zur Mediengeschichtsschreibung geleistet werden, die sich als Kinogeschichte und zugleich als Sozialgeschichte seiner Besucher präsentiert. Zu diesem Zweck bedient sich die vorliegende Arbeit kulturhistorischer und kultursoziologischer Ansätze.

Ganz im Sinne der *New Film History* wird in meiner Arbeit der Zuständigkeitsbereich der Filmwissenschaft unter Einbeziehung kulturhistorischer und sozialgeschichtlicher Hintergründe medienhistorisch erweitert.[10] Das soziale und kulturelle Umfeld der Aufführung des Medienproduktes Film wird berücksichtigt und das Kino als Ort der Veränderungen im Habitus der sozialen Klassen, aber auch im Verhalten der Geschlechter erfährt gesteigerte Aufmerksamkeit. In diesem Sinne liegt mein Schwerpunkt auf dem großen Zusammenhang der Aufführung und Rezeption, an dem sich dieser Umwandlungsprozess nachzeichnen lässt. Daher verfolge ich, wie auch in der *New Film History* gefordert, keinen produktionsorientierten Ansatz, sondern einen rezeptionsorientierten. Dabei geht es jedoch weniger um die Rezeption einzelner Filme, sondern um die Rezeption des Gesamtprogramms sowie des Kinos als Raum

---

[5] Kessler/Warth 2002, S. 121.
[6] Vgl. Lüdke und Lundt, beide in Goertz 1998.
[7] Vgl. auch Maase/Kaschuba 2001, Einleitung.
[8] Vgl. Warth 2002.
[9] Vgl. auch Jancovich/Faire 2003, Einleitung.
[10] Vgl. Elsaesser 1986 und 2002a. Auf der Tagung „The Glow in their Eyes. Global perspectives on film cultures, film exhibition and cinemagoing" in Ghent im Dezember 2007 fiel in diesem Zusammenhang bereits das Stichwort einer „new *cinema* history", unter die sich eine wachsende Anzahl von internationalen Studien zur Aufführungspraxis und zum Filmerleben, zum Kinobesuch in der Geschichte und zu historischen Publika subsumieren ließe.

und soziales Ereignis und um die Frage, wie diese Rezeptionsgeschichte mit ökonomischen, produktionshistorischen und aufführungsimmanenten Veränderungen in der Filmgeschichte und den sie umgebenden gesellschaftlichen Bedingungen und kulturellen Diskursen verknüpft ist. Lothar Mikos schreibt dazu: „Filmanalyse und Filmgeschichtsschreibung sind daher als Kultur- und Lebensweltanalyse zu verstehen, die das Verhältnis von Filmen und ihrer Rezeption und Aneignung durch handelnde Subjekte untersucht […] Damit ist sie auch Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte“.[11] Wie zahlreiche neuere Publikationen und internationale Konferenzen zeigen, rückt der Bereich der historischen Rezeption und der Publikumsforschung immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses.[12]

Die vorliegende Arbeit stützt sich in ihren Aussagen zum Programmformat und weiblichen Kinopublikum hauptsächlich auf die Analyse von zeitgenössischen Quellentexten, die in den damaligen Filmfachzeitschriften zu finden sind. Sie bezieht aber auch Quellen aus dem weiteren publizistischen Umfeld in die Analyse mit ein. Dabei legt sie ihr Augenmerk auch auf ‚fachfremdes' Quellenmaterial, wie Frauen- und Modezeitschriften. Gerade diese Publikationsorgane bieten einen reichen Fundus an Quellen zum historischen Publikum; ebenso wie die erste Fanzeitschrift und die populärwissenschaftlichen Publikumspublikationen zum Film, die einen Blick auf die Filmgeschichte aus der ‚Konsumentenperspektive' erlauben. Der Umgang mit diesen Quellen, vor allem jenen zum historischen Publikum, wird inspiriert von den Ansätzen und der Methodik der historischen Diskursanalyse, die um eine genaue Einordnung der Quellen, ihres Publikationsumfeldes, ihrer Ziele und Absichten und ihrer diskursiven Kontextualisierung bemüht ist.[13] Die breiter fokussierte, diskursbasierte Blickweise wird ergänzt durch eine mikrohistorische Perspektive, die um eine lokalhistorische Einordnung der Befunde bemüht ist. ‚Große' Film- und Kinogeschichte wird hier unter Zuhilfenahme ‚kleiner', lokaler Kinogeschichten geschrieben. Auf dieser Ebene lassen sich ganz neue und ergänzende Quellen zur Kulturgeschichte des Kinos erschließen. Wichtigstes Quellenmaterial für meine Arbeit sind die Programmanzeigen der lokalen Kinos, die die Entwicklung der Filmbranche und die Veränderungen der Produktions- und Distributionspraxis ‚im Kleinen' widerzuspiegeln vermögen. Die Programmanzeigen liefern eine lückenlose und kontinuierliche Dokumentation der konkreten Programmierungspraxis und bieten so einen bestmöglichen Blick auf das, was das Publikum tatsächlich im Kino gesehen hat. Bei Hickethier heißt es zu den Möglichkeiten und Vorteilen einer regionalen und lokalen (Programm-)Geschichtsschreibung:

> „*Kinoprogrammgeschichte* (und hier könnte sich die Programmgeschichtsschreibung des Kinos an der seit einiger Zeit geführten Debatte über die Programmgeschichtsschreibung der elektronischen Medien orientieren) kann auf der regionalen Ebene einen genauen Einblick in das Angebot geben und damit auch zu einer Neubewertung der Filmgeschichtsschreibung führen.“[14]

---

[11] Mikos 1997, S. 148.
[12] Vgl. z. B. Maltby/Stokes 1999 oder Biltereyst, Daniel/Maltby, Richard/Meers, Philippe (Hg.): Cinema, Audiences and Modernity: European Perspectives on Film Cultures and Cinema-going. Erscheint 2009.
[13] Vgl. hierzu Landwehr 2008 und Eder (Hg.) 2006.
[14] Hickethier 1993, S. 41.

Für die vorliegende Arbeit wurden gleichsam als Fallstudien die Kinoprogramme von Mannheim und Trier aus den Jahren 1911-1918 ausgewertet. Hierbei handelt es sich um zwei Städte, die sich sowohl hinsichtlich ihrer Größe, ihrer Sozialstruktur als auch hinsichtlich ihrer Kinotopographie erheblich unterscheiden. Eine Untersuchung der Programme der Trierer Kinos bot sich aus nahe liegenden Gründen an, zumal die Trierer Kinogeschichte bis in die zwanziger Jahre detailreich dokumentiert ist[15] und die Programmanzeigen der Kinos vollständig in der Tagespresse zu finden sind. Mannheim bot sich als Untersuchungsort an, da die erste filmsoziologische Dissertation zum Kinopublikum, Emilie Altenlohs „Zur Soziologie des Kino" von 1914, dort ihr empirisches Material fand. Auch die Kinogeschichte Mannheims bis zum Ersten Weltkrieg ist ausreichend dokumentiert,[16] Programmanzeigen der großen Kinos sind fast lückenlos vorhanden. Die Ergebnisse der Programmanalyse und die Befunde Altenlohs können in Beziehung gesetzt werden, sich ergänzen und sich ggf. spannungsreich herausfordern. Ergänzt werden diese lokalen Daten durch Programmhinweise und -angebote aus der Branchenpresse.

Das *erste Kapitel* der Arbeit beschäftigt sich mit der Genese des Programmformats des frühen Kinos, seinen Ursprüngen, Inspirationen und seinen Formationsbedingungen und nimmt so eine historische Einordnung des Programmformats vor. Ferner beleuchtet es den Aufbau des Nummernprogramms bis ungefähr 1911 näher und präsentiert Ansichten von zeitgenössischen Kinopraktikern und Kritikern zur Ausgestaltung und zum Aufbau eines wirkungsvollen Programms. Auch geht es näher auf die möglichen Wechselwirkungen und Bedeutungsübertragungen ein, die durch den Programmzusammenhang möglich werden.

Kapitel 2 betrachtet das Programmformat und seinen Zusammenhang zum spezifischen Publikumsverständnis des frühen Kinos in Abgrenzung zum klassischen Hollywood-Kino. Eingeleitet wird das Kapitel von einem theoretischen Abriss, der die bestehende Forschung zusammenfasst. Im Folgenden wird die Wirkung des Programmformats auf die Zuschauer näher beleuchtet und es wird betrachtet, wie die spezifische Art der Programmgestaltung im frühen Kino die Wahrnehmung und das emotionale Empfinden seines Publikums beeinflusste. Ferner wird der Zusammenhang zwischen Programm und Publikum unter dem Aspekt der Modernisierung von Lebenswandel und Umweltwahrnehmung diskutiert.

Kapitel 3 widmet sich dem weiblichen Kinopublikum im Kaiserreich. Dabei geht es weniger um dessen theoretische als um dessen empirische bzw. diskursive Erfassung. Nach einem relativ ausführlichen Abriss des Forschungsstandes zum weiblichen Kinopublikum sowohl international als auch in Deutschland wird der Versuch einer diskursiven Rekonstruktion dieses Publikumssegments unternommen. Neben vorsichtigen Aussagen zur sozialen Zusammensetzung des weiblichen Publikums, die aus den analysierten Schriften gelesen werden können, werden vor allen Dingen die Ziele und Wirkmechanismen dieses Diskurses

[15] Vgl. die Forschungen von Braun (2000, 2002a, 2002b, 2002c und 2005; Braun/Jung 2005) und Loiperdinger (2007 und 2008) sowie die Beiträge in KINtop 9: Lokale Kinogeschichten (2000).
[16] Vgl. Haller 2006.

untersucht, wobei ein besonderes Augenmerk auf das Kino als Ort von Öffentlichkeit gelegt wird. Daran schließt sich eine Untersuchung der Kinoreformdebatte im Hinblick auf die Aspekte weibliches Publikum und Kinoprogramm an. Da die Schriften der Kinoreformer in anderen Forschungszusammenhängen schon ausführlich bearbeitet wurden, konzentriert sich dieses Unterkapitel auf spezifische Ansichten zum Programmformat und auf den Aspekt der ‚falschen Weltsicht', die das weibliche Publikum angeblich durch das Kino und sein Programm vermittelt bekam. Das nächste Unterkapitel unternimmt eine Verschiebung der Perspektive: Die Frauen im Kino sollen nun nicht mehr aus der Sicht der Kritiker, sondern aus der Sicht der Branche betrachtet werden. Ziel wird es sein, eine ‚Innenansicht' der historischen Akteure zu erreichen. Es wird versucht, ein Bild der historischen Kinogängerin mit ihren Motivationen und Gratifikationen zu entwerfen, wobei nicht nur ihr Verhalten im Kinoraum, sondern auch ihre Rolle als Filmkonsumentin und Filmfan näher beleuchtet wird. Als Quellen dienen die Kinofachzeitschriften und vor allem die Fan- und Frauenmagazine, die in gewisser Weise eine (medial vermittelte) Innensicht auf das weibliche Publikum erlauben.

Kapitel 4 widmet sich den konkret gezeigten Programmen in Mannheim und Trier. Es betrachtet den Programmumbruch um 1912 in Verbindung zum weiblichen Kinopublikum und bietet so eine mögliche Erklärung für den Erfolg des Langfilms. Dies wird durch eine detaillierte Analyse der Programme der Mannheimer und Trierer Kinos der Jahre 1911-1913 realisiert. Der Programmanalyse vorangestellt werden eine Zusammenfassung der wirtschaftlichen, verleihtechnischen sowie der formellen und ästhetischen Entwicklung dieser Jahre und ein Versuch über die Geschmackspräferenzen des weiblichen Publikums.

Das *letzte Kapitel* möchte den Zusammenhang von Publikum und Programm im Ersten Weltkrieg näher beleuchten. Es beschäftigt sich zudem mit den Veränderungen der Rezeptionshaltung, die zu dieser Zeit forciert wurden. Zunächst werden die Auswirkungen des Kriegs auf das Programmangebot in den deutschen Kinos betrachtet. Der nächste Abschnitt widmet sich der allgemeinen gesellschaftlichen Diskussion über weiblichen Kinobesuch im Krieg und dessen Einbettung in die übergreifende Diskussion um ein angemessenes weibliches Verhalten in Kriegszeiten. Als paradigmatisches Beispiel für diese vielschichtige Diskussion um adäquate Weiblichkeitsbilder und Männlichkeitsentwürfe wird die Debatte um den Film DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA angeführt. Abschließend wird nachgezeichnet, wie die allmählichen Änderungen des Programms allmähliche Änderungen des Verhaltens im Kinoraum und somit auch der Rezeptionsweise der Filme nach sich zogen und wie sich langsam ein anderes Verständnis von Film und Kino herausbildete.

Teil A: Programmformat und (weibliches) Publikum: historische und theoretische Einordnung

1 Das Programmformat des frühen Kinos: Aufbau, Ursprünge, Formationsbedingungen

1.1 Programmanalyse als neues Forschungsfeld

Obwohl sich seit der wegweisenden FIAF-Tagung in Brighton 1978 die internationale und auch die deutsche Forschung intensiver mit dem Themenbereich des frühen Kinos, seinen Filmen, aber auch seinen Eigenheiten und seiner spezifischen Aufführungssituation auseinandergesetzt hat, hat die Filmgeschichtsschreibung den Aspekt der Programmierung als Aufführungsmodus bisher weitgehend außer Acht gelassen. Niko de Klerk bezeichnet das Programm gar als einen „blinden Fleck" in der Filmgeschichtsschreibung.[1] Bislang wurde in den meisten Fällen der Analyse der Medienprodukte, d. h. den Filmen, der Vorzug gegeben. Nach und nach setzt sich jedoch die Erkenntnis durch, dass eben diese Medienprodukte erst vollständig verstanden und in ihrer Wirkungsweise erfasst werden können, wenn man ihren spezifischen Aufführungskontext betrachtet. Doch hat gerade eben dieser Aufführungskontext, d. h. die Tatsache, dass die Filme innerhalb eines Programmzusammenhangs gezeigt wurden, bewirkt, dass sich lange Zeit nicht dem frühen Kino gewidmet wurde. Diesen kurzen Filmen wurde der eigenständige Werkcharakter abgesprochen, der sie zu würdigen Objekten der kunsthistorischen oder filmästhetischen Analyse gemacht hätte.[2] So stieß die Analyse einzelner Filme, d. h. die Orientierung am Werk, an Grenzen, da die Filme der frühen Zeit im Gesamtzusammenhang und in der Ordnung eines Programms gezeigt wurden und nur innerhalb dessen auch bewertet werden können. In der gegenwärtigen Phase der Erforschung des frühen Kinos wird Programmgeschichte von zahlreichen Forschern als innovatives Forschungsfeld entdeckt, dessen Erkenntnispotential als sehr bedeutsam eingeschätzt wird.

Mit „KINtop 11: Kinematographen-Programme"[3] ist 2002 eine erste zusammenhängende Publikation zum Thema erschienen. Von den zahlreichen Autoren, die sich hier dem Thema des Kino-Programms in all seinen (auch weiter gefassten) Ausprägungen widmen, wird dringender Forschungsbedarf angemeldet; und nicht nur von ihnen. Die außerhalb dieses KINtop-Bandes erschienenen Publikationen, die sich mit dem Programm des frühen Kinos beschäftigen, lassen sich jedoch an einer Hand abzählen.[4] Einige andere Autoren widmen sich dem Programmformat innerhalb anderer themenbezogener Monographien und Artikel am Rande.[5] 2005 ist der Sammelband „Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftli-

[1] De Klerk 2000, S. 15.
[2] Loiperdinger 1998, S. 66/67.
[3] KINtop 11: Kinematographen-Programme 2002.
[4] Vgl. z. B. Braun 2005, de Klerk 2000 oder Loiperdinger 1998.
[5] Wie z. B. Müller 1994 oder Elsaesser 2002a sowie die zahlreichen Lokalstudien, die sich in Teilen und ansatzweise mit den Programmen der lokalen Kinos beschäftigen.

che Analysen“ erschienen, der sich mit dem Programmformat verschiedener Medien befasst. Dort werden neben einer Theorie zum Programmbegriff auch Überlegungen zum Kino-Programm in der Geschichte angestellt.[6] Unlängst ist auch der Sammelband „‚The Art of Programming‘. Film, Programm und Kontext“ erschienen, der sich in weiten Teilen mit der kuratorischen Tätigkeit des Programmierens auseinandersetzt.[7] Eine umfangreichere und thematisch zentrierte Behandlung des Themas steht jedoch noch aus. Die folgende Arbeit will ihren Beitrag dazu leisten und das Thema der Filmprogrammierung in den Vordergrund stellen.

Eine empirisch fundierte Programmanalyse kann bestehende Forschungen ergänzen und neue Ansätze der Erforschung des frühen Kinos liefern. So will die Programmanalyse keine Gegentheorie zu den bestehenden Ansätzen liefern, sondern ihre Stärken in der Zusammenführung verschiedener anderer Forschungsansätze ausspielen. Programmforschung kann die Schnittstelle zwischen reiner Analyse des filmischen Textes auf der einen Seite und den die konkreten Filminhalte außer Acht lassenden historischen Studien, die sich mit außerfilmischen Umständen der Aufführung und Kontextualisierung von Film im Sinne der *New Film History* beschäftigen, sein. Was das Programm und seine Analyse zudem so aufschlussreich macht, ist die Tatsache, dass die Veränderungen und Entwicklungen auf der Produktionsseite (d. h. die Filme als Medienprodukte), der Distributionsseite (Filmwirtschaft, Filmverleih) und letztlich der Rezeptionsseite (Aufführung, Publikum) in den konkret aufgeführten Programmen konvergieren, sich dort widerspiegeln und ablesen lassen.

Der Ansatz der Programmgeschichte, der Aufbau, Gestaltung und Implikationen der Kinoprogramme untersucht, ist demnach in der Lage, die bisherigen Ansätze zu transzendieren und die verschiedenen Aspekte, von kulturhistorischer Betrachtungsweise bis hin zu filmästhetischen Überlegungen, zusammenzuführen. Daneben kann eine Programmanalyse auch neue Erkenntnisse und Einsichten in die einzelnen Filme selbst und ihre Wirkungen bieten, denn deren „semantische und ästhetische Potentiale“ werden, wie Brigitte Braun feststellt, erst vollständig durch ihre Einbindung und Positionierung innerhalb des Programmzusammenhangs aktualisiert.[8] Die Wirkungsqualitäten der Filme, die sie in den verschiedenen Programmumgebungen entfalten, sind bisher noch nicht beachtet worden.[9]

Programmforschung kann sowohl als Längsschnittanalyse als auch als Querschnittanalyse oder als eine Kombination von beidem betrieben werden. So ist es einerseits sinnvoll, ein an einem bestimmten Tag gelaufenes Programm tiefergehend zu analysieren und die Wechselwirkungen und Funktionen der einzelnen Filme zu bestimmen. Andererseits kann man aber auch das Programm eines bestimmten Kinos oder einer bestimmten Stadt im Zeitverlauf analysieren oder mit anderen Städten vergleichen. Ebenso gut ist es möglich, eine Programm-

[6] Fischer (Hg.) 2005. Darin besonders Müller und Eder. Siehe auch Paech 2004.
[7] Klippel (Hg.) 2008. Darin besonders der Beitrag von Andrea Haller, der sich mit der Entwicklung des Kinoprogramms bis zur Tonfilmzeit auseinandersetzt.
[8] Braun 2005, S. 214.
[9] Vgl. KINtop 11 2002, S. 7.

analyse zu bestimmten (Film-)Themen oder Genres durchzuführen, d. h. Häufigkeitsanalysen zu betreiben. In diesem Sinne lässt sich das Programm auch diskursanalytisch lesen und bietet so Einblicke, welche Themen *en vogue* waren und wie sie sich mit konkurrierenden Diskursen, z. B. in der Literatur oder das Zeitgeschehen betreffend, verbinden lassen. So bietet die Programmanalyse vielfältige Erkenntniszugänge. Sie ist für verschiedenste thematische Fragestellungen geeignet und als Methode vielseitig einsetzbar.

In dem von mir betrachteten Zeitraum von 1906 bis 1918 kam es zu einem fundamentalen Umbruch des Kinoprogramms vom Kurzfilmprogramm zum langen, programmdominierenden Spielfilm, d. h. zu einem Programmschema, wie wir es in Grundzügen heute noch kennen. Während die Forschung zur Filmgeschichte und vor allem zur Filmästhetik diesen Prozess lange Zeit als teleologische Entwicklung betrachtet hat, gleichsam als eine Art ‚Reifungsprozess', setzt sich heute die Ansicht durch, dass diese Phase des Kinos als eine ganz eigenständige, mit eigenständigen Gesetzen und Wirkungsmechanismen betrachtet werden muss. Loiperdinger hat darauf hingewiesen, dass der eigentliche mediale Umbruch, der den Beginn des Kinos markiert, nicht zum Zeitpunkt der Erfindung des Films, d. h. mit Erfindung der technischen Apparatur zur Vorführung „lebender Bilder" und der öffentlichen Aufführung des projizierten Laufbildes zu suchen ist, sondern dass dieser mediale Umbruch im Bereich der Programmgeschichte liegt.

> „Der eigentliche mediengeschichtliche Umbruch vollzieht sich nicht im Bereich der Technikgeschichte, auch wenn die Jahreswende 1895/96 in der öffentlichen Wahrnehmung bis heute als Epochenschwelle gehandelt wird. Er vollzieht sich im Bereich der Programmgeschichte, und zwar geraume Zeit später, nämlich während des Ersten Weltkrieges. Erst die Durchsetzung des Programmstandards ‚langer Spielfilm' brachte jene Umwälzung, welche die Medienlandschaft für die nachfolgenden Jahrzehnte geprägt hat."[10]

Eine ähnliche Auffassung vertritt auch der kanadische Filmhistoriker André Gaudreault, der den Bruch in der Filmgeschichte ebenfalls nicht zum Zeitpunkt der technischen Erfindungen sieht, sondern in der „Herausbildung einer Institution ‚Kino' in den 10er Jahren"[11].

Wenn nun der Bruch in der Medien- und Kinogeschichte (ein Begriff, der hier zweckdienlicher ist als der Begriff Filmgeschichte) später anzusetzen ist, dann muss das Programmformat des frühen Kinos, das sog. Nummernprogramm, folgerichtig an ältere Institutionen und Praktiken früherer visueller Medien anknüpfen. Das nächste Kapitel wird einen kurzen Überblick über die Beziehungen zwischen älteren Medien und Aufführungspraktiken und dem neuen Medium Kino geben und versuchen, das Programmschema des frühen Kinos medienhistorisch zu verorten.

---

[10] Loiperdinger 1998, S. 72.

[11] Gaudreault 2003, S. 37. Gaudreault spricht auch von einem „teleologischen Reflex", der die Historiker dazu bewegt, die Eigenarten des frühen Kinos im Hinblick auf das nachfolgende Weimarer Kino zu selektieren und zu interpretieren. Eine Möglichkeit, diese teleologische Sichtweise zu umgehen oder sich ihrer zumindest bewusst zu bleiben, ist für ihn die konsequente Verwendung zeitgenössischer Begriffe und Ausdrucksweisen.

1.2 Das Nummernprogramm des frühen Kinos: Wurzeln des Programmschemas

1.2.1 Der Programmbegriff

Die ersten Filmaufführungen in Varietés und Wanderkinos und auch das ortsfeste Kino mit seinem Nummernprogramm suchten Orientierung an bereits bestehenden Kulturformen. So dienten auf der einen Seite die visuellen Medien des neunzehnten Jahrhunderts, die heute immer noch des Öfteren auf primitive Vorläufer des Kinos reduziert werden, als Vorbilder für das frühe Kino, das Loiperdinger sogar als eine „Spätform der historischen Projektionskunst“[12] bezeichnet. Wie sehr diese Aussage den Kern der Sache trifft, wird deutlich, wenn man sich die Programmgestaltung und den Aspekt der Aufführung anschaut, d. h. den Einsatz von Musik oder dem gesprochenen (Erklärer) und geschriebenen (Lichtbilder) Wort etc. Das Konzept des Programms als Aufführungsformat ist ein weit über das Kino hinausreichendes Kulturphänomen, das sich sowohl in Laterna-magica-Aufführungen, aber auch im Zirkus und Varieté finden lässt, wenn man ‚Programm’ im Sinne der Definition de Klerks versteht. Er definiert das Programmformat als „eine Reihe eigenständiger Attraktionen, die von einer organisierenden Instanz sequentiell angeordnet werden, um die Anteilnahme des Publikums zu moderieren“[13]. An anderer Stelle spricht er vom Programm als einem „container format“[14], d. h. einem Aufführungsformat, das in der Lage ist, seine konstituierenden Elemente heterogener, aber auch homogener Art unter einer verbindenden Idee, und sei es auch nur die Idee der Diversität, zusammenzuführen. Dabei können einzelne Attraktionen eines Programms selbst wieder nach einem Programmschema organisiert sein; so z. B. der Filmteil innerhalb eines Varieté-Programms[15]. Von de Klerk zwar offen, aber doch präzise definiert, lässt sich das Programm als Aufführungsformat nicht nur in der medialen Frühzeit finden: Auch heute noch liegt den Radio- und Fernsehübertragungen ein Programmkonzept zugrunde. So ist das Programm nicht eine genuin filmische Erscheinung, sondern hat eine Geschichte, in der frühere Unterhaltungsformen miteinbezogen, absorbiert und weiterentwickelt werden.[16]

‚Programme’ gab und gibt es in einer Vielzahl von kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten: Parteiprogramme, Trainingsprogramme, Verlagsprogramme und Fertigungsprogramme. Ein Programm kann demnach sowohl als eine „Ankündigung eines Geschehens und Darbietungsablaufs“, eine „festgelegte Abfolge“ oder als „Bestimmung von Absichten und Zielen und als erklärter Vorsatz“ verstanden werden.[17] In einer möglichst umfassenden, von der Informatik inspirierten Definition ließe sich ein ‚Programm’ als „funktionsorientierte, se-

[12] Loiperdinger 1998, S. 75.
[13] De Klerk 2002, S. 16, siehe auch de Klerk 2005.
[14] De Klerk 2005, S. 533.
[15] Vgl. ebd.
[16] Vgl. de Klerk 2002, S. 15.
[17] Fischer 2005, S. 11.

quentielle Zusammensetzung von Einzelelementen“[18] beschreiben. Unterhaltungs- und Medienprogramme sind zudem immer in kommunikative Zusammenhänge eingebunden: „Zentral für solche Programme sind folgende Charakteristika: sie wollen bestimmte Ziele bei den Rezipienten erreichen, sie streben eine die heterogenen Elemente übergreifende Identität an, und sie haben einen zeitlichen Ablauf“, heißt es bei Klippel.[19] Ein weiteres konstitutives Merkmal von ‚Programm’ ist, laut Klippel, die Rezeptionslenkung durch den Kontext. Dieser steuere die Wahrnehmung und damit auch die Auswahl von Bedeutungszuschreibungen.[20] Wie gezeigt werden soll, trifft dies insbesondere auf das Programm des frühen Kinos zu.

In den Medienwissenschaften wird der Begriff des Programms meist im Sinne eines Fernsehprogramms verwendet. Dass die Definition eines Programms im Hinblick auf das Fernsehen sich durchaus erweitern und nutzbar für die Kinogeschichte machen lässt, zeigt die Definition von Knut Hickethier in seinem Standard-Lehrbuch „Film- und Fernsehanalyse“: „Mit Programm wird der Zusammenhang vieler, fast immer unterschiedlicher Produkte verstanden, die in einer zeitlichen Abfolge und an einem einheitlichen Ort (Kanal) als Angebot präsentiert werden.“[21] Ergänzend heißt es weiter: „Das Programm stellt einen auch vom Betrachter direkt wahrnehmbaren Kontext für das einzelne ästhetische Produkt dar, der an das einzelne Produkt anschließt.“[22] Auch dies gilt für das Nummernprogramm des frühen Kinos. Es lässt sich ebenso wie das Fernsehprogramm als „intertextuelles System“ verstehen, bei dem Abgeschlossenheit der einzelnen Sendungen bzw. Filme in Frage gestellt wird und sich die Tendenz zur Auflösung von Anfang und Ende der einzelnen Programmteile feststellen lässt.[23] Die Prinzipien, die dem Programmformat zugrunde liegen, wurden und werden nicht nur im Nummernprogramm des frühen Kinos, sondern somit auch in anderen Unterhaltungsformen wirksam. Dieser intermediale Zusammenhang wird dort besonders deutlich, wo der Film als Medium in einem anderen heterogen gestalteten Programm als Teil desselben auftaucht, wie z. B. im Varieté.

---

[18] Klippel 2008, S. 7.
[19] Ebd., S. 8. Zum Programmbegriff siehe auch Paech 1999.
[20] Ebd., S. 11.
[21] Hickethier 2001, S. 216.
[22] Ebd. Im Folgenden weist auch Hickethier kurz darauf hin, dass diese Definition medienübergreifend zu verstehen ist und dass im Prinzip alle „ästhetischen Produktionen“, so auch bereits das Kino, das Programm als Aufführungsformat kennen. Interessanterweise lassen sich in historisch umgekehrter Richtung ähnliche Funktionsweisen feststellen. So schreibt Hickethier beispielsweise über das heutige Fernsehprogramm: „Das Programm hat im Medium Fernsehen mit seinen Verflechtungen der einzelnen Programmteile eine neue Qualität erreicht, so dass durchaus behauptet werden kann, dass das Programm und nicht die einzelne Sendung das eigentliche Produkt des Fernsehens ist.“ (S. 217) Tauscht man den Begriff „Fernsehen“ durch „Kino“ aus, so beschreibt Hickethier hier eigentlich nicht anderes als die Wirkmechanismen des Programms des frühen Kinos. So könnte, wenn auch ganz vorsichtig, die These aufgestellt werden, dass das heutige Programmformat des Fernsehens sich in seinen ästhetischen und in seinen Wirkungsqualitäten für das Publikum dem des Nummernprogramms des frühen Kinos annähert. Diese Annäherung wird aber zumeist als Verlust angesehen, d. h. als „Zersetzung des filmischen Erzählens durch das übergreifende Programm“ (S. 220).
[23] Ebd., S. 217/18.

1.2.2 Varieté vs. Wanderkino

In der Anfangsphase der öffentlichen Filmvorführungen konnte man Filmprogramme in verschiedenen Kontexten finden, die abhängig waren von den Örtlichkeiten der Aufführung, dem Zweck und dem anvisierten Publikum. Die meisten dieser Filmprogramme waren relativ kurz, da sie oft in einen größeren Kontext eingebettet waren. Es gab jedoch auch Arten der Filmpräsentation, die sich dem Programmformat entzogen, wie das Beispiel des Kinetoskops zeigt: Es bot individuellen Zuschauern die Möglichkeit, einen einzelnen, eigenständigen Film zu sehen. Dennoch setzte sich das Programmformat bald als prägender Modus der Filmpräsentation durch.[24] In diesem Zusammenhang wird das Varieté oft als der eigentliche Vorläufer des ortsfesten Kinos bezeichnet. Besonders die US-amerikanische Forschung hat darauf hingewiesen, dass das Varieté, oder, um es präziser auszudrücken, das *Vaudeville*, den Film popularisiert und seiner Aufführungsform als Vorbild gedient hat. Die Einbindung eines Filmprogramms in den größeren Zusammenhang eines Varietéprogramms demonstrierte so die generelle Anpassungsfähigkeit des Programmformats. Robert C. Allen gab mit seiner Studie „Vaudeville and Film 1895-1915“ von 1980 den Anstoß zur Erforschung dieses Paradigmas, Charles Musser und Richard Abel folgten.[25] Nach Allen waren die Filme als Nummer in den *Vaudeville*-Programmen zunächst eine Art „visual newspaper“, doch ab ungefähr 1903 wurden zunehmend dramatische und komische Sujets programmiert.[26] Die Nickelodeons, die zwischen 1905 und 1908 boomten, boten eine direkte Fortführung des Filmprogramms des Varietés, führten aber zu einem Ansteigen der Produktion von fiktionalen Filmen. Zusammenfassend lässt sich mit Allen feststellen, dass das Varieté in dreierlei Hinsicht ein Vorbild für das Kino gewesen ist: „First, vaudeville provided the film industry with a marketing model.“ Zweitens: „Vaudeville provided film with a presentational model.“ Und drittens: „Finally, vaudeville provided the film industry with a model of industrial organization.“[27] Auch Douglas Gomery betont in seiner Studie zu Filmaufführungspraktiken die herausragende Rolle des *Vaudeville* gegenüber anderen Aufführungsörtlichkeiten: „If amusement parks had a limited season, and travelling exhibitors a limited market, the presentation of motion pictures in vaudeville theatres in the major cities of the United states hit the very heart of mainstream mass entertainment.“[28]

Auch die deutsche Forschung hat sich zunächst dieser These angeschlossen. So vertrat Garncarz ebenfalls die Ansicht, das deutsche ortsfeste Varieté habe die Voraussetzungen für den Kinogründungsboom um 1905/06 geschaffen.[29] Corinna Müller überschreibt das erste Kapitel ihrer Studie zur frühen deutsche Kinematographie mit der Analogie des Kinos als „zweidi-

[24] Vgl. hierzu de Klerk 2005, S. 533.
[25] Musser 1990 und Abel 1999.
[26] Vgl. Allen 1985, S. 74 ff.
[27] Vgl. ebd., S. 81.
[28] Gomery 1992, S. 13.
[29] Vgl. Garncarz 1998.

mensionales Varieté“.[30] Sie weist damit auf die Verwurzelung der deutschen Kinematographie im Varieté hin und schildert detail- und quellenreich, vor allem am Beispiel Messters, die Verbindung von Film und Varieté. Die Verwurzelung des frühen Films im Varieté bedeutet laut Müller dreierlei: dass die Filme sehr kurz waren, dass sie sich hauptsächlich auf dokumentarische Genres beschränkten und dass die ‚ernste' Berichterstattung durch komische Filme ergänzt wurde. Doch sie beachtet nicht, dass in diesen Feststellungen schon angelegt ist, dass der Filmteil im Varietéprogramm mit seiner Orientierung an der Aktualität nicht das allein prägende Modell für das frühe Kinoprogramm gewesen sein kann. Zudem folgt, laut Müller, das frühe Kino den Geschäftsmustern und Organisationsprinzipien des Varietés. Müller weist zwar auch auf Filmvorführungen auf Jahrmärkten hin, misst den Wanderkinos jedoch keine so große Bedeutung bei. Neben Garncarz und Müller betrachtet auch Elsaesser das Varieté als den bestimmenden Vorläufer des ortsfesten Kinos in Deutschland: Die Programmierungspolitik und interne Struktur der Programme des Varietés hätten im Kino eine Zeit lang überlebt.[31]

Doch diese Sichtweise auf den Zusammenhang von Kino, Varieté und Wanderkino konnte dank der weiteren Forschungen von Garncarz präzisiert werden.[32] Unstreitig bleibt, dass das Programmformat des Kinos dem des Varietés ähnelt, ihm in Teilen nachempfunden ist. Die Rolle der fahrenden Kinounternehmungen wurde jedoch aufgewertet. So stellt auch Garncarz fest: „The cultural institution of cinema was thus not build from nothing, but resulted from a complex combination of cultural forms developed earlier by variety artists and travelling showmen."[33] Aus diesen kulturellen Institutionen übernahm das Kino auch sein Programmformat. Zu Beginn der öffentlichen Aufführung von ‚bewegten Bildern' waren Varieté und Wanderkino die dominanten Auswertungsmodi, jedoch bestand das Filmprogramm der Varietés hauptsächlich aus Aktualitäten. Und es entwickelte sich um 1900 die Form der „Optischen Berichterstattung" als Standardfilmprogramm in den großen Varietétheatern.[34] Das Vorbild, an dem sich diese Form der Filmpräsentation orientierte, hatte wiederum einen medialen Ursprung: die Wochenillustrierten.[35] Es konnte daher nicht allein das Modell für das Nummernprogramm des ortsfesten Kinos gewesen sein. Deshalb vermutet Garncarz, dass nicht das ortsfeste, große Varieté das Kino und sein Programmformat popularisiert hat, sondern die Wanderkinos. Er schreibt: „Auf der Basis der Fachzeitschriften der Artisten und Schausteller ist jedoch davon auszugehen, dass in Deutschland nicht das ortsfeste Varieté, sondern das Wanderkino dafür entscheidend war, dass sich die technische Novität der Kinematographie als neues Medium etablierte."[36] Und das aus zwei Gründen: Erstens erreichten

[30] Vgl. Müller, S. 16-23, Zitat: Hardekopf, Ferdinand: Die Karriere des Kinematographen. In: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 556, 28.11.1910; siehe auch: Die Karriere des Kinematographen. In: Lichtbild-Bühne (im Folgenden LBB), 3. Jg., Nr. 124, 10.12.1910.
[31] Vgl. Elsaesser 2002, S. 17.
[32] Vgl. Garncarz 2002a, Garncarz 2002b und Garncarz 2005.
[33] Garncarz 2002a, S. 112.
[34] Garncarz 2005, S. 81 f.
[35] Garncarz 2005, S. 97 ff. Vgl. auch Garncarz 2002a, S. 113.
[36] Garncarz 2005, S. 101.

die Wanderkinos ein rein zahlenmäßig größeres Publikum, was Garncarz anhand der Verbreitung und des Platzangebots[37] der ambulanten Kinounternehmungen aus Daten der Fachzeitschriften rekonstruiert. Und zweitens erreichten diese Wanderkinos auch breitere, d. h. heterogenere Bevölkerungsschichten.[38] Während das internationale Varieté vor allem ein gut situiertes Großstadtpublikum anzog, besuchten die Wanderkinounternehmungen auch Mittel- und Kleinstädte, sogar Dörfer, eben all jene Orte, die an das Bahnnetz angeschlossen waren und über eine kulturelle Infrastruktur von Jahrmärkten und Volksfesten verfügten.[39] Das Stammpublikum der Wanderkinos war jenes der Spezialitätentheater der Volksfeste, die oft zu Wanderkinos umgebaut wurden. Die Spezialitätentheater boten ebenfalls über ein heterogenes Nummernprogramm Attraktionen an. Um das Publikum der früheren Spezialitätentheater weiter an sich zu binden, mussten die neuen Betreiber für ihre Kinozelte diese Art der Aufführung übernehmen und auch weiterhin ein möglichst abwechslungsreiches Programm zeigen. Anders als im Varieté wurden hier alle Filmformen und Genres gemischt und nicht nur Aktualitäten gezeigt. Die Wanderkinos übernahmen bei Filmshows demnach „bewährte kulturelle Praktiken“[40], die in der Unterhaltung, nicht in der Information des Publikums zu suchen waren. So entwickelte sich eine etwas andere Dramaturgie als in den großen Varietés: Aufgrund der Tatsache, dass in den Wanderkinos anders als im Varieté ausschließlich Filme gezeigt wurden, musste die Abwechslung in der Filmauswahl und den Film-Genres selbst liegen. Zudem mussten die Wanderkinos etwas längere Filme (mit den einminütigen Kürzestfilmen der Varietéshows war kein ganzes Programm zu füllen) und vor allen Dingen mehr Filme zeigen, meistens zwischen 8 und 12 verschiedene Sujets.[41]

Garncarz geht, was die nachfolgende Entwicklung betrifft, nun davon aus, dass das Vorbild für das ortsfeste Kino und sein Programmformat aufgrund dieser neuen Erkenntnisse hauptsächlich in den Wanderkinos zu suchen ist. „Die Besitzer der ortsfesten Kinos bedienten sich des erfolgreichen Modells der Filmprogrammierung, das die oft seit Generationen in der Unterhaltungsbranche tätigen Schausteller mit ihren Wanderkinos entwickelt hatten“[42], und adaptierten das abwechslungsreiche, in den ambulanten Kinos erprobte Kurzfilmprogramm.

In Zahlen ausgedrückt setzte sich ein durchschnittliches Kinoprogramm um 1910 folgendermaßen zusammen: „[Es] ist 1800 m lang und dauert zwei Stunden. Es enthält 10 Sujets. Ein Meter Film ist der Bildträger für 52 Einzelbildchen. Ein Programm besteht also aus etwa 93 000 Einzelbildchen.“[43]

---

[37] Viele dieser fahrenden Kinounternehmungen besaßen aufwändig gestaltete Schau-Buden oder riesige Zelte, die zahlreichen Gästen Platz boten.
[38] Vgl. Garncarz 2002b, S. 147.
[39] Garncarz 2002a, S. 115. Garncarz weist hier ferner drauf hin, dass in den kleineren, lokalen Varietés, den sog. Tingeltangeln, die ein weniger gut situiertes Publikum anzogen, keine Filme gezeigt wurden.
[40] Garncarz 2002b, S. 156.
[41] Garncarz 2002a, S. 116.
[42] Garncarz 2002b, S. 156. Auch Anne Paech und Joachim Paech gehen davon aus, dass in Europa das Schaustellergewerbe die ideale Basis für den Kinematographen gewesen ist, vgl. Paech/Paech 2000.
[43] Mellini 1913, S. 280.

Was als ideale Zusammenstellung hinsichtlich Genres und Sujet angesehen wurde, legte die *Lichtbild-Bühne* in dem programmatischen Artikel „Grundregeln für die Programmzusammenstellung“ dar. Dort stellte sie eine „Normal-Formel“ mit Sujetangaben für die Programmzusammenstellung auf. Diese „Normal-Formel“ wird in der Forschungsliteratur immer wieder zitiert, da sie alle Prinzipien enthält, die in der Diskussion um ein gutes Programm als wichtig erachtet werden. Laut der „Normal-Formel“ soll sich das Programm folgendermaßen zusammensetzen: „1. Musikpièce, 2. Aktuellität [sic!], 3. Humoristisch, 4. Drama, 5. Komisch – Pause – 6. Naturaufnahme, 7. Komisch, 8. Die große Attraktion, 9. Wissenschaftlich, 10. Derbkomisch“.[44]

Obwohl sich die Fachpresse im Groben einig war, wie ein Kinoprogramm beschaffen zu sein hatte, gab es dennoch eine breite Diskussion über die genaue Art und Weise der wirkungs- und effektvollen und dabei geschmacklich einwandfreien Zusammenstellung des Programms.

[44] Grundregeln für die Programmzusammenstellung. In: LBB, 3. Jg., Nr. 116, 14.10.1910.

1.3 „Tutti-Frutti“ oder „kunstvolles Ganzes“? Empfehlungen für eine wirksame Programmzusammenstellung seitens der Branche

1.3.1 Programm-Kritik

1913 fordert Alfred Mann in der Zeitschrift *Ethische Kultur*, dass Film- bzw. „Kino-Rezensionen“ in der Tagespresse üblich werden sollten, damit das Publikum gelehrt werde, wie man Filme richtig anzuschauen hat. Es solle sich die Fähigkeit erwerben, sich eine eigene Meinung zu den Filmen zu bilden. Auch fordert Mann, die Rezensenten sollten sich über andere thematische Fragestellungen Gedanken machen, wie z. B. über die Frage: „Welchen psychologischen Bedingungen unterliegt die Zusammenstellung eines Kino-Programms?“ Er rannte damit offene Türen ein, denn die Branchenpresse hatte sich schon weitaus früher Gedanken über die Programm-Zusammenstellung Programme gemacht.

Einer der ersten, der in dieser Medienumgebung über das Programm im Sinne Manns, d. h. im Sinne einer fundierten Kritik, nachgedacht hatte, war der Herausgeber der *Lichtbild-Bühne* und spätere Autor des *Kinematograph* Paul Lenz-Levy. Er schrieb von September bis November 1909 in der *Lichtbild-Bühne* eine sog. „Kino-Theater-Kritik“[45]. In diesen recht umfangreichen Artikeln setzt er sich jeweils mit einem an einem bestimmten Tag aufgeführten Programm auseinander, bespricht und kritisiert die darin aufgeführten Filme und betrachtet allgemeine Faktoren der Aufführungsgestaltung. Den äußeren Anlass für diese neue Form der Programm-Kritik bot Lenz-Levy die Eröffnung des neuen Union-Theaters in Berlin. Er betrachtete dieses neue Kino als Vorreiter einer Entwicklung, die zum Ziel hatte, ein „besseres Publikum“ für die Kinotheater zu gewinnen. Da der „exponierte Posten des Vorkämpfers“, den das Union-Theater damit einnehme, beim Gelingen des Vorhabens großen Nutzen für die Branche bringen, aber auch großen Schaden bei seinem Scheitern verursachen könnte, hielt er es für unerlässlich, dass sich „das Union-Theater [...] daher wohl oder übel eine ständige Kritik des Programms gefallen lassen“ muss.[46] Seine Vorgehensweise bei dieser Kritik umreißt er folgendermaßen:

> „Inhalt und Qualität der Films, die Art, in der sie vorgeführt werden, die mehr oder minder glückliche Wahl der begleitenden Musik, die Tonbild-Arrangements müssen endlich einmal eine kritische Würdigung erfahren, die mit dem Waschzettel-System der bisherigen Film-‚Besprechungen‘ aufräumt.“

Lenz-Levy war um eine ernsthafte und unabhängige Kritik bemüht und grenzte sich ab gegen die seiner Meinung nach unkritischen Selbstanzeigen der Filmfabrikanten, die bisher in der *Lichtbild-Bühne* unter der Rubrik „Die Industrie“ veröffentlicht worden waren.[47] In seiner ersten Programm-Kritik des Union-Theaters weist er auf den fehlenden Conférencier hin und lobt das ausgezeichnete Orchester des Kinos, das zu jedem Film die passende Musik zu fin-

---

[45] P. L.: Die Eröffnung des neuen großen Union-Theaters in Berlin. In: LBB, 2. Jg., Nr. 71/72, 9.9.1909 und P. L.: Kino-Theater-Kritik. In: LBB, Nr. 73/74, 21.9.1909; Nr. 75, 30.9.1909; Nr. 78, 21.10.1909; Nr. 80, 4.11.1909; Nr. 82, 18.11.1909. Zu Lenz-Levy und seiner Kinokritik vgl. auch Diederichs 1986, S. 36-40.

[46] P. L: Die Eröffnung des neuen großen Union-Theaters in Berlin. In: LBB, 2. Jg., Nr. 71/72, 9.9.1909.

[47] P. L.: Kino-Theater-Kritik. In: LBB, 2. Jg., Nr. 73/74, 21.9.1909.

den weiß. Auch widmet er jedem der vorgeführten Filme in der gezeigten Reihenfolge einige Zeilen, beschreibt ihre Ausführung, aber auch ihre Wirkung auf die Zuschauer. Er lobt das „ungemein vielseitige Programm“ und hebt anerkennend hervor, dass durch die letzen beiden Bilder, eine „Prachtaufnahme“ der „Fliegerwoche in Reims“, die „im Publikum einen Teil jener gewaltigen Erregung wachruft, die sich der wirklichen Zuschauer des gewaltigen sportlichen Ereignisses bemächtigte“, und das rührende Drama „Das gefundene Kind“, eine „geschickte Steigerung“ innerhalb des Programms gelungen sei.[48] Einen großen Teil dieser ersten Kino-Theater-Kritik machte aber noch die Beschreibung des Interieurs und der Atmosphäre des neuen Kinos aus. In den folgenden Kritiken widmete er sich voll und ganz der Programmzusammenstellung und den Filmen. Er monierte die Eintönigkeit des Programms, wenn es nur aus Filmen einer einzigen Firma bestand, lobte die Abwechslung, wenn auf ein Drama ein lustiger Film folgte, kritisierte die Schauspieler oder die Albernheit mancher Sujets (die aber dennoch im Programmzusammenhang ihre Berechtigung hätten) und lobte gute photographische Effekte, vor allen bei den Naturaufnahmen. Nebenbei tadelte er die Programmzettel, schlug vor, auf ihnen die Schauspielernamen und Personenverzeichnisse aufzuführen, mokierte sich über die unpassenden Filmtitel, kritisierte die asynchronen Tonbilder und lobte die Reisebilder, „die man stets gern mit „zwischendurch“ sieht“[49]. Viel Platz räumte er auch einer ausführlicheren Besprechung der Begleitmusik ein. Lenz-Levy schrieb seine Kritiken aber nicht für ein breites Publikum, das die Filmpresse dieser Zeit ohnehin nicht las, sondern für die Kinobesitzer, Verleiher, Filmregisseure und sonstigen im Kinogeschäft Tätigen, an die sich die Fachpresse wandte. Film-Einkäufer würden durch diese Kritik für ihre Auswahl sensibilisiert, Regisseure zu Verbesserungen angeregt und vor allem die Theaterbesitzer sollten durch diese Kritiken Anregungen bekommen, wie sie die Filme in ihrem Theater möglichst wirkungsvoll programmieren und wie sie sie musikalisch oder durch einen Erklärer begleiten könnten.[50] Lenz-Levy zeigte die Fehler des Union-Theaters, so dass die Kinobesitzer diese in ihren Programmen fortan vermeiden konnten. Liest man die sechs Folgen von Lenz-Levys „Kino-Theater-Kritik“ aus heutiger Sicht, so bieten sie einen außergewöhnlich detailreichen Einblick in die Programmierungspraxis eines größeren Kinos aus der Zeit des klassischen Nummernprogramms, der sich nicht in der bloßen Nennung der Titel erschöpft, sondern die Inhalte und Qualitäten der gezeigten Filme in ihrem Gesamtkontext betrachtet, sie kritisiert und Anregungen und Verbesserungsvorschläge anbringt. [51]

---

[48] P. L.: Die Eröffnung des neuen großen Union-Theaters in Berlin. In: LBB, 2. Jg., Nr. 71/72, 9.9.1909.
[49] P. L.: Kino-Theater-Kritik. In: LBB, 2. Jg., Nr. 78, 21.10.1909.
[50] P. L.: Kino-Theater-Kritik. In: LBB, 2. Jg., Nr. 73/74, 21.9.1909.
[51] Einem ähnlichen Unterfangen, nämlich der Kritik von vollständigen Kinoprogrammen, widmete sich meines Wissens nach nur noch der Schriftsteller Karl Bleibtreu, der in der Schweizer Wochenschrift *Die Ähre*, das Organ des 1913 gegründeten Schutzverbandes schweizerischer Schriftsteller, über ein Jahr lang, 1913 und 1914, die Programme der zwölf Kinos von Zürich ansah und besprach. Die Größenordnung seines Projektes sprengte damit den Rahmen Lenz-Levys um einiges, seine „Filmkritik“ erschien insgesamt dreiundvierzig Mal. So bietet auch die „Filmkritik“ Bleibtreus einen weiteren aussagekräftigen Fundus, einen ‚Steinbruch’, der bei genauerer filmhistorischer Betrachtung einen Schatz an Informationen über das frühe Kinoprogramm zu Tage fördern könnte. Zu Bleibtreu und seiner Tätigkeit als Filmkritiker siehe auch Güttinger 1984a, S. 205-216.

In diesen ersten Versuchen einer Programmkritik werden schon einige der Prinzipien deutlich, die in der Forschungsliteratur zum Programmschema immer wieder angeführt werden. In ihr wird darauf hingewiesen, dass das Programm mehr sei als die bloße Summe seiner Teile, dass es eine dramatische und emotionale Struktur aufweisen müsse und bestimmten Regeln unterworfen sei. Das Konzept des Programms war nicht, wie Loiperdinger bemerkt, auf Kontinuität ausgerichtet, sondern disparat organisiert und es beruhte auf Kurzweil und Abwechslung.[52] Das Programm wurde von den Zeitgenossen als ein Ritual begriffen, als ein Schema, das sich immer neu füllen lässt. Man ging sich zu jener Zeit eben nicht einen ‚Film' anschauen, sondern ein ‚Programm'. Oft wusste man nicht, was genau gespielt wurde, und dies war auch nicht wichtig. Aber man wusste genau, wie ein Abend im Kino abzulaufen hatte.

1.3.2 Literaten und das Kinoprogramm

Auch die literarische Intelligenz äußerte sich zum Kino und seinem Programmformat. Einerseits waren sie als ‚Medienmacher' an den allgemeinen Medienentwicklungen interessiert, andererseits wurde das Kino auch als Rivale des bis dato dominanten Buchmarktes wahrgenommen und seine Entwicklung mit Argwohn betrachtet. Sie betrachteten das Kino aus der Sichtweise der Vertreter der Kulturhoheit und ihre Analysen waren von der bürgerlich-intellektuellen Warte aus geschrieben. Den Schriftstellern und Dramatikern als Vertreter dieser Kulturhoheit und des wilhelminischen Bürgertums mussten das Kino und seine neue Programmform erst einmal sozusagen von Berufs wegen suspekt vorkommen. Zahlreiche Schriftsteller empfanden daher das Kino-Programm und seine auf Abwechslung beruhende Gestaltung schlichtweg als Durcheinander.

Hanns Heinz Ewers, obwohl als einer der ersten Literaten ein treuer Freund und Verteidiger des Kinos, bezeichnet das Programm als „echtes Leipziger Allerlei, sehr gutes wild durcheinander gewürfelt mit äußerst mäßigem Zeug"[53]. Nicht nur Schlechtes, auch Gutes werde gezeigt, nur leider werde es einfach nebeneinander gestellt: „Glänzende Landschaftsbilder, dann alberne Zauberpossen, unglaubliche komische Pariser Tricks und grandiose amerikanische Szenen."[54] Viktor Noack, von dem später noch die Rede sein wird, bezeichnet das Kinoprogramm mit Goethe als ein Ragout: „Solch ein Ragout -, leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht." Eben ein „stark Getränk", der „Kientopp-Fusel".[55] Auch Alfred Döblin mutet das Kinoprogramm der ersten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts chaotisch und durcheinander an. Daher sei es auch nur in der Lage, die niederen Instinkte anzusprechen. Da es nur Reflexe auslöse, sei kein künstlerisch überhöhter, bewusster Genuss möglich:

---

[52] Loiperdinger 1998, S. 73. Pelle Snickars führt im Hinblick auf das Programmschema den Begriff der „bricolage" ein. Obwohl er diesen Begriff im Sinne Richard Abels verwendet und auf das Kino und sein Programm bezieht, weckt diese Begriffswahl jedoch falsche Konnotationen und soll von mir nicht weiter verwendet werden. Vgl. Snickars 2002.

[53] Ewers, Hanns Heinz: Vom Kinema. In: Der Kinematograph, Nr. 159, 12.1.1910.

[54] Ebd.

[55] Noack, Viktor: Der Kientopp. In: Die Aktion, 2. Jg., Nr. 29, 17.7.1912, zitiert nach Schweinitz 1992, S. 71.

> „Einfach wie die reflexartige Lust ist der auslösende Reiz: Kriminalaffären mit einem dutzend Leichen, grauenvolle Verbrecherjagden drängen aneinander; dann faustdicke Sentimentalitäten: der blinde sterbende Bettler und der Hund, der auf seinem Grabe verreckt; ein Stück mit dem Titel: ‚Achtet die Armen' oder ‚Krabbenfängerin'; Kriegsschiffe; beim Anblick des Kaisers und der Armee kein Patriotismus; ein gehässiges Staunen."[56]

Dieses scheinbar kommentarlose Nebeneinander lässt für Döblin keinen künstlerischen Formwillen erkennen. Entkleidet man aber die Aussagen Döblins seines Kulturpessimismus und betrachtet nüchtern, was er beschreibt, so ist es die thematische und emotionale Abwechslung eines klassischen Nummernprogramms, das von Sensations- und Detektivgeschichten über Dramen und Naturaufnahmen bis hin zur aktuellen Berichterstattung über den Kaiser alles zeigt, was ein ‚gelungenes' Programm zu dieser Zeit bieten sollte.

Eine etwas liebevollere und anerkennendere Schilderung bietet ungefähr zur selben Zeit ein gewisser Bardolph in der Wochenschrift *Morgen*:

> „Und hier auf der Zauberbühne läuft in einer Stunde ein ganzer Wunderkreis ab. Da gibt es Hexen und Teufelsgeschichten mit Prinzessinnen und Feengrotten. Da fährt ein toll gewordenes Automobil die Häuser hinauf und über die Dächer und durch die Stuben. Da wird ein Motiv aus Dickens sentimental und überzuckert dargestellt. Da ist das Maurerparadies, in dem die Steine von selbst den Bau hinaufspazieren. Und eine Wildschweinjagd zu Pferde. Caruso singt mit seiner schönsten Stimme eine italienische Arie. Immer weiter geht es, immer weiter."[57]

Er hebt das Wunderbare und Zauberhafte, das ein Programm wie in einem Kaleidoskop vereinen kann, hervor. Für ihn ist es nicht der rohe, ungebildete Instinkt, der angesprochen wird, sondern die phantasievolle Seele. So hebt er nicht die Verbrechergeschichten in den Vordergrund, sondern die Märchenfilme, nicht die optische Berichterstattung, sondern die Trickfilme, nicht den Kaiser, sondern Caruso in einem Tonbild.[58]

Einige Schriftsteller, die trotz allem Lamento gegen das Kino zuweilen eine gewisse Vorliebe dafür zu hegen schienen, machten sich zudem Gedanken darüber, wie ein ideales Programm auszusehen hätte. W. Fred alias Alfred Wechsler dazu in der *Schaubühne*:

> „In den Lichtspielen (Mozart-Saal) ein wirklich gutes Programm. Eine kitschige Nummer – italienische Landschaftsbilder mit blaugrüner ‚Stimmung' – sorgt dafür, dass man die andern umso mehr schätzt. Ein amerikanischer Film ‚Die Ausreißer' (Lubin Manufacturing Co.), Milieu-Skizze, und ein französischer ‚D-Zug' der Liebe (Titel geschmacklos) zeigen, welche Qualität erfreut: Bahnhof, Schlafwagen, Hotelzimmer, das Alltägliche im Filmstil. Ein sehr hübscher Schauspieler, der noch überdies auf eine angenehme Art hübsch ist, fällt in den ‚Ausreißern' auf. Das mit viel Eifer und allzu viel Gefühl aus Romantik und Wirklichkeitseinblicken (Telephonamt, Theaterpremière, diese allerdings *truquée*) zusammengestellte Gaumont-Drama ‚Ein Held der Feder' versucht nach rechts und links zu befriedigen – jene, die gerührt, jene, die zerstreut sein wollen. Es ist einer der guten Filme dieser Art; aber die Art ist mir nicht teuer. Dafür im selben Programm glänzende Reiterkunststücke der spanischen Armee und eine Burleske, die nicht dumm ist. Wenn noch etwas von den kinematographischen Darstellungen animalischer oder technischer Vorgänge zu sehen gewesen

[56] Döblin, Alfred: Das Theater der kleinen Leute. In: Das Theater, 1. Jg., Nr. 8 (Dezember 1909), zitiert nach Schweinitz 1992, S. 155.
[57] Bardolph: „Im Kientopp". In: Morgen, 3. Jg., 8.1.1909, zitiert nach Güttinger 1984a, S. 55.
[58] Doch auch Döblin scheint die Form der Filmvorführung nachhaltig beeindruckt zu haben. Er rät dem Theater schon 1910: „Lernen Sie Kürze und Gedrängtheit, Dramatik vom Kinema." Döblin zitiert nach Güttinger 1984a, S. 56.

> wäre, von deren Existenz die Fachzeitschriften und so weiter berichten, dann dürfte man sagen: So ungefähr sieht das erstrebenswerte und zugleich gesellschaftlich mögliche Programm aus.“[59]

Fred hebt die Mischung der Filme, die aus verschiedenen Ländern und von verschiedenen Firmen stammen, hervor, aber auch die emotionale Diversität der Stücke, d. h. die prinzipielle Offenheit ihrer Wirkung im Programmformat. Bemerkenswert ist auch, dass er bei seinem „bestmöglichen Programm“ einen Kompromiss zwischen erstrebens- bzw. wünschenswert und erreich- bzw. machbar eingeht.

Auch Max Brod, wie sein Freund Kafka ein begeisterter Kinogänger, schildert den emotionalen Geländeritt, den er bei einem Besuch im Kinotheater erlebt, bei dem er „belehrende“, „urkomische“, „sensationelle“ und „rührende Szenen“ zu sehen bekommt und bei dem er von Australien nach Chicago reist, sich „Blumen in Ballettmädchen verwandeln“ und „arme Kinder gefoltert“ und „Familienväter unschuldig verurteilt“ werden. Von „Bildern überschüttet“ bleibe ihm keine Zeit zum Nachdenken.[60] Robert Walser hingegen beschreibt den ‚Eventcharakter’ des Kinogehens und das Alternieren des Zuschauers zwischen Fiktion (auf der Leinwand) und Realität (des Kinosaals/im Kinosaal), bei dem das Filmgeschehen immer wieder durch das Rufen nach Bier und Brötchen unterbrochen wird.

Dass die Handlung der einzelnen Filme nicht das Wichtigste war, sondern der Gesamteindruck des Programms, zeigt der eifrige Sammler Güttinger in seinem Textband „Der Stummfilm im Zitat der Zeit“ anhand von mehreren Textbeispielen. Allein die Tatsache, dass man die Vorstellung betrat und verließ, wann man wollte, lässt darauf schließen, dass es nicht so wichtig war, wenn man einen Film nur zur Hälfte sah oder den Anfang erst nach dem Schluss. So zitiert Güttinger eine Beschreibung Heinrich Stümckes aus *Bühne und Welt*: „Man kommt und geht, wann man will, man sieht den Schlussteil eines tragischen Films, darauf das Neueste vom Tage, zwei üble Scherze und dann Akt 1 und 2.“[61] Diese Sorglosigkeit in der ‚Benutzung’ des Programmformats macht den Ritualcharakter des Programms deutlich. Da man sich im Programmschema zurechtfand, ohne zu wissen, was genau darin aufgeführt wurde, war es einerlei, wann man kam und ging. Die Form des Programms war bestimmend, nicht der Inhalt und die einzelnen Filme.

Aus dem Kino-Reformer-Umfeld hingegen war Lästerliches über das Programmformat zu hören: Malwine Rennert schreibt über ihren Besuch im Kino „Es [das Kino] hat seinen Stil noch nicht gefunden, die Vorstellungen wirken chaotisch; aber – je bunter, je toller, je schärfer in den Kontrasten, desto größer die Zufriedenheit des Publikums.“[62] Sie führt das Programm, das sie angeschaut hat, auf: „Familiendrama, Feuersbrunst, Fritzchen, Meereswogen, humoristische, drastische Szene, Leopard, Grasmückenweibchen,

---

[59] Fred, W.: Lichtspiel und Varieté II, In: Die Schaubühne, 8. Jg., Heft 41, 1908, zitiert nach Güttinger 1984a, S. 58/59.

[60] Brod, Max: Kinematographentheater. In: Die Neue Rundschau 20 (1909), 1. Bd., 2. Heft (Februar), zitiert nach Schweinitz 1992, S. 15-17.

[61] Stümcke, Heinrich: Kinematograph und Theater: In: Bühne und Welt, 14. Jg., 1. Maiheft 1912, zitiert nach Güttinger 1984a, S. 115.

[62] Rennert, Malwine: Ein Besuch im Kino. In: Bild & Film, 1. Jg. (1912/1913), Heft 1.

Verbrechergeschichte“ und beschreibt die Reaktionen des Publikums darauf. Der Grund, warum dieses Programm beim Publikum ankam: „Der Zauber des Neuen! Das ist der Schlüssel zum Verständnis.“[63] Obwohl auch sie das Kinoprogramm als Zeichen der Unkultur ansieht, würdigt sie letztendlich doch die Tatsache, dass das Kino mit seinem Programmformat in der Lage sei, sämtliche Erscheinungen und Begebenheiten der Welt, die „reiche Natur“ und das „volle Menschenleben“ in sich zu vereinen und sich nicht „mit den Launen der Künstler herum[zu]plagen“ zu müssen. Auch bei ihr ist es wieder gerade das ‚Unkünstlerische’ des Kinos, das als Pluspunkt hervorgehoben wird. Rennerts Kollegin Bertha Göring blickt ebenfalls mit gerümpfter Nase auf das Programmschema: „Es wurde nichts greifbar Schlechtes im ethischen Sinne geboten. Aber die ganze Atmosphäre der Darbietungen war so, dass Vernunft wie Sinn für Humor, für Schicklichkeit, für Freude geradezu gemartert wurden.“[64] Sie findet die krude Mischung aus „Schwiegermuttergeschichten“, „Bildern aus dem Hochgebirge“, einer „Fronleichnamsprozession“ und einer „banale[n] Schleiertänzerin ohne auch nur einen Hauch von Grazie“[65] einfach nur unerträglich.

1.3.3 Kinopraktiker und das Kinoprogramm

Die Kinobesitzer und Fachmänner hingegen hatten schon genauere Vorstellungen davon, wie ein wirkungsvolles Kino-Programm auszusehen hatte. Das vermeintliche Durcheinander, das die Schriftsteller zu sehen glaubten, folgte ihrer Ansicht nach wohldurchdachten Überlegungen. Hier erweist sich ein Blick in die Fachpresse und sonstige Fachpublikationen als sehr aufschlussreich.

Wie wichtig ein gutes Programm war, zeigt folgende Notiz im *Kinematograph* von 1909: „Wenn ein Kinematographen-Theater am Programm zu sparen versucht, so ist es eine Selbstschädigung, die leider viele Kinematographenbesitzer immer noch nicht begreifen“, heißt es da.[66] Das Beispiel von einem Kino in Bielefeld, das angeführt wird, sollte zeigen, dass das Programm und seine Zusammenstellung enorm wichtig für den Erfolg eines Kinos waren. Zuerst spielte das Passagetheater in Bielefeld ein liebloses Durcheinander und hätte beinahe schließen müssen. Doch „endlich kam die Erkenntnis. Man spielte plötzlich ein einwandfreies, erstklassiges Programm mit wöchentlich zweimaligem Wechsel und innerhalb einiger Wochen ist es jetzt das bestfrequentierte Unternehmen.“[67] So einfach war das. Doch was war ein einwandfreies, „erstklassiges Programm“?

Um ein gutes Programm auf die Beine zu stellen, gab es Handbücher wie das „Handbuch der praktischen Kinematographie“ des Kinopraktikers F. Paul Liesegang, der mehrere Bücher zur Kinematographie herausgegeben hat. Darin gibt er Tipps, wie der Kinobesitzer seine Vorfüh-

[63] Ebd.
[64] Göring, Bertha: Kino-Kultur. In: Bild & Film, 1. Jg. (1912/1913), Heft 3/4.
[65] Ebd.
[66] Der Kinematograph, Nr. 112, 17.2.1909.
[67] Ebd.

rung und sein Programm zu gestalten hat, um den größtmöglichen Effekt zu erzielen. Zuerst gibt er ein paar allgemeine Hinweise: Man dürfe nicht gleichgültig gegenüber dem Publikum sein, ihm nur einen Platz bieten und dann die Bilder herunterrasseln, das sei nicht genug. Auch lasse man das Publikum nicht im Dunkeln sitzen, wenn kein Film auf der Leinwand erscheint. Der Saal sollte immer erhellt werden, wenn der Apparat aufhört zu spielen. Auch solle das Publikum niemals die weiße Leinwand sehen.[68] Ein allgemein wirksames, für alle Kinos passendes Programmrezept kann auch Liesegang nicht bieten. So weist er darauf hin: „Für die Zusammenstellung des Programms lässt sich natürlich kein allgemein gültiges Schema geben. Bei der Auswahl der Bilder muss man sich zunächst nach dem Publikum richten." Als Beispiel fügt er an: „In einer Industriestadt, z.B., wo man hauptsächlich mit Fabrikarbeitern zu rechnen hat, wird man andere Zusammenstellungen wählen, wie in einem Landstädtchen oder einem Militärplatz [...]"[69] Hat man nun die Filme ausgesucht, die zum Publikum passen, wie sollen sie zusammengestellt werden? Laut Liesegang muss man sie nun in eine geeignete Reihenfolge bringen. Diese Aufgabe darf nicht zu leicht genommen werden. Liesegang hebt hier augenscheinlich die Wichtigkeit einer wohldurchdachten Dramaturgie des Programms hervor. Denn das Programm sei der Garant für den Erfolg der Vorstellung, nicht die einzelnen Filme.

> „Die Bilder mögen an sich noch so schön sein, werden sie wahllos durcheinander gezeigt, so kann ihre Wirkung zerstört werden; der Gesamteindruck der Vorführung wird dann keinesfalls befriedigend ausfallen."[70]

Liesegang ist sich der Wirkungsweisen der Filme im Gesamtprogramm und ihrer Wechselwirkungen bewusst. Er sieht sie nicht als autonome Einheiten, sondern in ihrer Gesamtheit als harmonisches Ganzes. Deshalb seien auch „harte Gegensätze zu vermeiden; es wäre verfehlt auf einen ‚Film zum Todlachen' eine grausige Tragödie zu bringen"[71]. Der mentale und emotionale Gegensatz der Filme soll zwar spannungsgeladen sein, darf aber nicht zu hart und übergangslos ausfallen. Auch das Prinzip der Steigerung soll, laut Liesegang, berücksichtigt werden. So soll nicht gleich das Beste zuerst geboten, sondern für eine gewisse Steigerung gesorgt werden, um „dadurch das Publikum in Spannung"[72] zu halten. Auch wäre es verfehlt, das Programm nur aus Highlights zusammenzusetzen, denn das würde zu einer Ermüdung des Publikums führen. Dem stimmt auch die *Lichtbild-Bühne* in ihrem schon zitierten Grundsatzartikel „Grundregeln für die Programmzusammenstellung" zu:

> „Ganz naturgemäß darf man das Programm nicht mit großen, schweren Attraktionen voll stopfen, denn die richtige Verteilung von Licht und Schatten, die Verteilung von Mischung von leichten und schweren Sachen geben dem Programm erst das eigenartig Prickelnde und Fesselnde."[73]

---

[68] Liesegang 1908, S. 229.
[69] Ebd., S. 231. Inwiefern sich dies an den Programm feststellen lässt, wird die Analyse der Programme von Mannheim und Trier, die in Kapitel 4 vorgenommen wird, zeigen.
[70] Ebda.
[71] Ebda.
[72] Ebda.
[73] Grundregeln für die Programmzusammenstellung. In: LBB, 3.Jg., Nr.116, 14.10.1910.

Die „richtige Verteilung“ wird auch in dem Artikel „Neue Ideen“ von 1908 diskutiert: Zwar könnten sinnlich attraktive Filme, wie Ballettszenen, Tanzszenen oder Tonbilder, das Programm anregender gestalten, doch auch hier gilt: „Zu viel Tonbilder, d.h. Opernszenen, haben auch keinen Zweck; in jedem Programm 2, höchstens 3 solcher Nummern ist vollständig ausreichend. Aber immer neue Sachen, das ist die Hauptsache!“[74] Visuell ansprechende Attraktionen, die zugleich Höhepunkte und Erholung im Programm sein konnten, konnten auch kolorierte Aufnahmen sein. Auch dafür galt: Ein Zuviel an Attraktion schwächte den Unterhaltungswert. Abwechslung im Programm konnte aber auch dadurch erreicht werden, dass man Bilder von verschiedenen Fabrikanten in einem Programm kombinierte, wie es der Kinobesitzer aus Zeitz vorschlug.[75]

Auch machte sich die Fachpresse Gedanken über die Funktionsweise einzelner Filmgenres im Gesamtzusammenhang. Stephen Bottomore führt Überlegungen der, in diesem Falle amerikanischen, Fachpresse zu nichtfiktionalen Genres im Programmzusammenhang an. Ihre Funktion bestand laut der zeitgenössischen Fachpresse in dem Vermögen, eine gewisse Ruhe ins Programm zu bringen. Sie sollten das Tempo regulieren und das Publikum zur Ruhe bringen.[76] Das Publikum sollte nicht einer permanenten emotionalen Erregung ausgesetzt und von aufregenden Dramen stimuliert werden. Daher würden die nichtfiktionalen Teile im Programm zwischen zwei Dramen bzw. Komödien, die unterschiedliche Stimmungen und emotionale Zustände transportieren, als emotionale Trennung dienen. Der Stimmungswechsel zwischen den einzelnen Bildern werde so abgemildert. So erfülle jeder Film im Programm eine bestimmte Funktion und könne seine ihm ganz eigenen Stärken ausspielen. Sich nur auf sog. Zugpferde zu verlassen sei die falsche Strategie. Der von Bottomore zitierte Kinopraktikus Rothapfel gibt dazu seine Meinung kund: „Ich halte es für keine gesunde Politik, sich nur auf einen Teil des Programms zu verlassen und darauf zu setzen, dass dieser den Rest schon durchziehen wird.“[77]

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Wiederholung und Gleichartigkeit sollten vermieden werden, stattdessen sollten die Prinzipien der Kontrastbildung, Steigerung und Retardierung Beachtung finden. Allzu starke Kontraste sollten ebenfalls vermieden und auf Vielfalt hinsichtlich Genres und Filmtypen geachtet werden. Aktualitäten, Spielhandlungen, Trickfilm, farbige Filme und Tonbilder sollten gemischt werden, damit das Publikum das Kino in „gehobener Stimmung“[78] verlässt.

Die Prinzipien der Abwechslung, Steigerung und Retardierung ließen sich aber auch durch intermediale Ansätze erreichen. So schlägt Liesegang vor, in einem Programm ergänzende „Nebelbilder“ einzuflechten, die die Filme eventuell thematisch ergänzen. So würde der Zu-

[74] F. H.: Neue Ideen. In: Der Kinematograph, Nr. 81, 15.7.1908.
[75] Zeitz. In: Der Kinematograph, Nr. 201, 2.1.1910.
[76] Vgl. Bottomore 2002, S. 81/82. Bottomore beruft sich hier hauptsächlich auf den Kinokönig Samuel L. Rothapfel, der das Strand-Theater, das spätere Roxy, in New York betrieb.
[77] Bottomore 2002, S. 82.
[78] Müller 1998a, S. 56.

schauer nicht durch die „ewige Bewegung auf der Wand“ ermüdet werden. Die stehenden Bilder bildeten eine Erholungspause für das Auge, die auch dem Vorführer nicht unwillkommen sein dürfte.[79] Bei der Vorführung von Nebelbildern solle auf die Zugkraft der visuellen Effekte gesetzt werden, doch müsse auch hier eine sorgfältige Auswahl getroffen werden, um Eintönigkeit zu vermeiden. Liesegang schlägt hier demnach vor, auf die Tradition älterer visueller Techniken und Vorführungen zurückgreifen. Er begreift das Kinoprogramm in einem weiteren Sinne als Abfolge visueller Attraktionen verschiedenster Art und Provenienz, das möglichst breite visuelle sinnliche Zerstreuung bieten sollte. Zur Erhöhung der Attraktivität könnten alte und neue Formen gemischt werden. Es wird hier deutlich, dass die alten Formen, wie die Nebelbilder der Laterna magica, durch die neue Technik des Bewegtbildes nicht ihren Reiz verloren hatten. Im Gegenteil, sie ergänzen sich im Dienste der Wirksamkeit des Programms. Am besten kommt, laut Liesegang, diese mediale Mischung zur Wirkung, wenn das Programm ein großes Oberthema hat, z. B. eine „Reise um die Erde“. Was der Kinematograph in bewegtem Bild gezeigt hat, kann dann durch ein stehendes Nebelbild ergänzt werden, das ein ähnliches Sujet, aber mit anderen medialen Qualitäten präsentiert.[80]

Liesegang spricht in seinem Handbuch auf relativ engem Raum fast alles an, was auch anderen Kinovordenkern wichtig erscheint. Eine ähnlich gedrängte Behandlung findet das Thema Programmaufbau in dem Artikel „Zur Dramaturgie der Bilderspiele“. Schon 1907, im ersten Jahrgang des *Kinematograph*, beschäftigt sich der bald als notorischer Kinoreformer bekannt gewordene Hermann Häfker mit der richtigen Gestaltung eines Kinoprogramms, damit es das werde, was er als „Bilderspiele“ betitelt: „Aber von etwas anderem will ich sprechen: vom Programm und dem Ungeschick, mit dem es sehr oft aufgestellt wird.“[81] Vor einiger Zeit habe es genügt, Folgendes zu tun:

> „Er [der Theaterdirektor] hat mit dem Vorführer (deutsch: „Operateur“) zusammen ein Programm ausgewählt, in dem mehr Aufregendes zu häufen unmöglich gewesen wäre. Das Publikum, besonders die Jugend auf den Zehnpfennigplätzen, hat gelacht.“[82]

So einfach ist es, laut Häfker, nun nicht mehr: Das Publikum habe sich an diese Art der Darbietungen gewöhnt und sei nicht mehr so leicht zu beeindrucken. Schuld an dieser Unzufriedenheit seien nicht zuletzt der Kinodirektor und seine Programmzusammenstellung:

> „Die Theaterbesitzer haben sich durch ihre Programme, für die es nur zwei Gesichtspunkte gibt: ‚Komik‘ und ‚Aufregung‘, ein anspruchsvolles und blasiertes, durch nichts mehr zu befriedigendes, überkritisches Publikum geschaffen. Die gebildeten Kreise haben sie durch Geschmacklosigkeit

---

[79] Liesegang 1908, S. 232.

[80] Filme können auf der anderen Seite wiederum zur Belebung von Lichtbildvorträgen herangezogen werden, wie Liesegang vorschlägt. Diese Einbindung älterer Techniken in neue, und vor allem neuer in alte, zeigt, dass sich die frühen Kinopraktiker in der Tradition der älteren visuellen Medien sahen und die Erfindung einer neuen Technik (des Films) ihrerseits nicht als Bruch empfanden. Dies bestätigt noch ein Mal Loiperdingers These, dass der eigentliche mediale Umbruch nicht im Bereich der Technikgeschichte zu suchen ist. Liesegang weist auch auf die Spezialitäten-Theater der Jahrmärkte hin, wo der Kinematograph sich als Schlussnummer eingebürgert hat, d. h., die Verschränkung mit älteren Aufführungsstätten und medialen Inszenierungen ist noch präsent (vgl. Kapitel 1.2.).

[81] Häfker, Hermann: Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907.

[82] Ebd.

> des Programms abgestoßen; den Naiveren, mit den dicken Nerven, können sie's erst recht nicht mehr Recht machen."

Der Reiz des Neuen, d. h. die Tendenz zu „immer mehr", „immer aufregender", hatte sich für die einen also bereits abgenutzt, für die anderen war ein solches Programm sowieso zu geschmacklos gewesen. Häfker stimmt hier, wenn auch aus anderen Beweggründen, mit Liesegang überein, dass man die Nerven des Publikums auch überreizen und Langeweile durch ein Zuviel an Reizen entstehen könne. Diesem Missstand kann laut Häfker nur „Abhilfe durch planvollere Aufstellung des Programms geschaffen werden"[83]. So lautet dann auch die erste Forderung Häfkers, der sich als einer der heftigsten Vertreter der Naturaufnahmen verstand, „in der Hauptsache nicht nur durch Außerordentliches, Aufregendes zu wirken, sondern auf dem Boden des Natürlichen, im Rahmen ruhiger Stimmung". Noch lehnte er Dramen nicht komplett ab, wie er dies später zuweilen tat, war aber schon der Ansicht, dass die Naturaufnahmen, „Szenen aus dem Leben der Natur und einfacher Menschen", die Grundlage jedes Programms bilden sollten. Denn nur auf ihrer Basis, d. h. dem visuellen Reiz und der „intimen Schönheit" dieser Bilder, könnten die „künstlerischen Arrangements", d. h. Dramen und Possen, wirken. Diese Empfehlung mag Häfkers reformerischem Hintergrund geschuldet sein, in seinen anderen Anforderungen stimmt er mit Praktikern wie Liesegang überein. „Das zweite Gebot ist: Abwechslung – Gegensätze. Auf Schnelles folgt Ruhiges, auf Bekanntes, Heimisches folgt Exotisches, auf Natur Romantik, auf Ernst Komik und umgekehrt." Ihm geht es also nicht vorrangig um eine Mischung der *Genres*, d. h. Fiktion oder Dokumentation, Trickfilm und Tonbild, es geht ihm um eine möglichst diverse Mischung der jeweiligen *Wirkungen* der Filme. So macht es, laut Häfker, auch nichts aus, wenn zwei Naturaufnahmen hintereinander folgen, solange sie nur verschiedene Wirkungen zeitigen und unterschiedliche Sehanreize bieten: „Wir sehen mit Vergnügen die Spaziergänger einer einheimischen Promenade im Bilde wieder, wenn wir eben von einer Elefantenjagd in Afrika oder einer Straßenszene in Tokio heimgekehrt sind."[84] Ebenso könnte man sich hier eine schwarz-weiße und eine kolorierte Naturaufnahme als reizvolle Abwechslung vorstellen. Auch was das dritte Gestaltungsprinzip eines guten Kinoprogramms betrifft, stimmt Häfker mit den Kinopraktikern überein: „Sodann suche man Steigerung in das Programm zu bringen." Den besonderen Umständen der frühen kinematographischen Mediennutzungsgewohnheiten geschuldet, fährt er fort: „Dies ist auch dann möglich, wenn der Eintritt jeden Augenblick geschehen kann, also das Programm keinen eigentlichen Anfang hat."[85] Dass das Programm zu jeder Zeit wirkungsvoll bleibt, wird durch eine quasi wellenartige Dramaturgie des Programms erreicht: die Stücke sollen langsam „vom Harmlosen zum Leidenschaftlichen, und von da wieder herab zum Harmlosen" programmiert werden. Das Programm soll so im Sinne einer rhythmischen Dramaturgie gestaltet sein. Dieses Prinzip lässt sich sehr gut mit

[83] Ebd.
[84] Ebd.
[85] Ebd.

dem Prinzip Nummer zwei, der Abwechslung, vereinbaren. Ein gut durchdachtes, nach all diesen Regeln komponiertes Programm könnte dann nach Häfker folgendermaßen aussehen:

> „Erst ein Stück Naturleben, ganz nüchtern – ein Waldwinkel mit zitternden Birken und stürzendem Bach im Sonnenschein, mit einem vorüberziehenden Kinder- oder Hochzeitszug. – Dann ein Stück Farmleben in Südafrika, fremdartig, leicht spannend und komisch. – Jetzt ein Wettrennen, aber ohne Komödiantenszenen dazwischen: aufregendes Tempo, zahlreiche spannende Momente, gesteigerte Stimmung. – Nun meinetwegen eine tolle Posse zum Kugeln, mit aller Komik, die sich auftreiben lässt. – Nun absteigend: Meeresbrandung an einer Felsküste bei bewegter See: in aller Einfachheit eine höchst dramatische Wirkung: Oder ein Brand eines Gehöftes, Feuerwehr u. dergl. – Oder ein geschmackvoller Kostümtanz, farbig, Zaubereien. – Folgt ein einfaches, volkstümliches Drama, ein Märchen, eine leicht rührende Geschichte. – Die Ansicht eines Fabrikbetriebes und wieder eine Naturszene: Ausschlüpfen eines Schmetterlings usw.“[86]

Dem erfahrenen Kinobesitzer, der die Vorliebe seines Publikums auch für Sensationelles, rührselige Dramen und Indianergeschichten beachtete, wird in diesem Programm sicher das dramatische Element zu kurz gekommen sein, er würde aber die Prinzipien Häfkers im Allgemeinen doch unterschrieben haben.[87] Einen anderen Einwand der „Herrn Operateure“, dass nämlich die Filme eines Programms oft schon aneinandergeklebt geliefert würden, nimmt Häfker vorweg und erwidert, dass man sich die Mühe machen müsse, sie wieder auseinanderzuschneiden und neu zusammenzusetzen, so dass man den gewünschten dramaturgischen Effekt erreichen könne. Dieses Auseinanderschneiden hätte dann noch eine andere wünschenswerte Konsequenz, nämlich, dass zwischen den einzelnen Filmen kleine Pausen entstünden. Dies trüge, laut Häfker, zu einer Entspannung der Nerven des Publikums bei, das so Zeit fände, seinem Beifall Ausdruck zu verleihen, seine Heiterkeit zu äußern oder sich kurz mit dem Sitznachbarn auszutauschen.[88] Häfker ist der Ansicht, dass das Programm genügend Raum für eine Interaktion des Publikums bieten müsse. Egal ob man nun zwischen Filmen den Raum erhelle oder ein Lichtbild einfüge, so werde das Programm nicht „ein unerhörtes Attentat auf die Gesundheit des Publikums“[89]. Einen ähnlichen Ratschlag gibt auch ein gewisser „Praktikus“ in seiner „Merktafel für den Vorführer“ in der *Lichtbild-Bühne* von 1910, da heißt es unter „drittens“: „Führe nie zwei Filme hintereinander ohne Zwischenpause vor!“ Konkret bedeutet das für Praktikus: „Zwischen jedem Film muss

---

[86] Ebd.

[87] Gut zwei Jahre später geht Häfker mit der Dramaturgie des Nummernprogramms noch heftiger ins Gericht, das „Gemisch von ‚Dramen‘, ‚Rührstücken‘, ‚Komischen Schlagern‘, ‚Aktuellen Films‘, d. h. Naturaufnahmen, industriellen, Trickfilms und ähnlichem“ findet er unerträglich. Interessanterweise macht er nicht die Kinobesitzer dafür verantwortlich, sondern die Filmfabrikanten, die eben dieses Gemisch von Filmen produzieren. Das Programm spiegele die Genreverteilung in der Produktion wider, denn die Kinotheater seien dadurch zu dieser Programmzusammenstellung gezwungen, ihre Kinoprogramme eine „notgedrungene Zusammensetzung“ und keine Orientierung an bewährten Aufführungspraktiken. Vgl. dazu Häfker, Hermann: Was die Schule von der Kinematographie will. In: Der Kinematograph, Nr. 149, 3.11.1909. Vgl. auch Häfker, Hermann: Was können die Kinotheater für die Kinoreform tun? In: Bild & Film, 2. Jg. (1912/1913), Heft 9.

[88] Auch Liesegang machte sich für gelegentliche Pausen zwischen den Filmen stark, um der vorzeitigen Ermüdung des Publikums vorzubeugen. Idealerweise wird das rund einstündige Programm in drei Abteilungen gebracht, zwischen denen eine jeweils zehnminütige Pause liegen soll. Vgl. Liesegang 1908, S. 232.

[89] Ebd.

unbedingt die Saalbeleuchtung eingeschaltet werden.“[90] Der Grund dafür ist bei Praktikus jedoch ein anderer als bei Häfker: Praktikus geht es nicht um die gesteigerte Gesamtwirkung des Programms, sondern um eine bessere Wirkung des einzelnen Films im Programm. So nennt er als Grund: „Das Publikum kann nicht so schnell den Stimmungswechsel mitmachen, die einzelnen Films können nicht als für sich harmonisch abgeschlossene Werke betrachtet werden [...].“ Diese unterschiedlichen Wertungen der Pausen erklären sich vielleicht aus der Tatsache, dass zwischen Häfkers Ratschlägen und den Ausführungen von Praktikus drei Jahre liegen, in denen sich das Gewicht langsam auf die einzelnen Filme als eigenständige ‚Werke’ zu verlagern begonnen hatte.

Beachtet der Kinobesitzer all diese Grundsätze, so werden, laut Häfker, „aus dem geschäftsmäßigen Abdrehen eines geschmacklos gewählten ‚Sensations‘-Programms wohldurchdachte, auf ihre Wirkung wohlberechnete und abgestufte ‚Bilderspiele‘“[91]. Aus Kommerz wird somit Kunst. Festzuhalten aber bleibt: Häfker betonte 1908 noch nachdrücklich, dass es auf die einzelnen Filme an sich nicht ankomme, sondern auf ihre richtige Zusammenstellung. Oder, wie er sich gut ein halbes Jahr später in einem Artikel mit dem Titel „Meisterspiele“ ausdrückt: „Nicht das Was des Programms, sondern das Wie macht die Vorführung.“[92]

Den Wunsch, Ordnung in das Programmchaos zu bringen, hegte zwei Jahre später noch ein anderer Autor des *Kinematograph*. Er bezeichnet das Programm als „sehr reichhaltiges Tutti-Frutti“.

> „Der Wunsch, Vieles zu bringen, um jedem etwas zu bieten, führt dahin, nach möglicher Mannigfaltigkeit zu streben. Und so wechselt dann die Liebesszene mit dem Mord, das ernste Drama mit Darstellungen ab, die für Kinder zugeschnitten sind; wir befinden uns bald in Europa, bald in einem exotischen Lande; bald wandeln wir unter Palmen, um dann plötzlich am Nordpol zu frieren.“[93]

Er stellt die „Vielheit und Zersplitterung“ im Kino der Einheit der Theatervorstellung gegenüber und kritisiert die zerstreuten Bilder im Kino, die nicht wie im Theater ein „kunstvolles Ganzes“ bildeten, bei dem jede Szene und jeder Akt „im Bannkreis einer bestimmten Idee“ stehe. Um auch aus einer Kinovorstellung ein kunstvolles Ganzes zu machen, unterbreitet er dem Leser verschiedene Vorschläge. Die kurzen Pausen zwischen den Filmen, die andere (u. a. auch Liesegang und Häfker) als notwendig angesehen hatten, um den Nerven und den Augen Erholung zu bieten, betrachtet er als langweilig und nutzlos. Er vergleicht die Vorstellung mit Pausen mit einer Zugfahrt, bei der man anstatt eines großen Aufenthalts von einer Stunde zehn kleine, nervtötende Pausen à sechs Minuten machen müsse. So schlägt er erst einmal die Einrichtung einer einzigen großen Pause vor, in der man nicht unnütz auf den

---

[90] Praktikus: Eine Merktafel für den Vorführer. In: Beilage „Der Vorführer“ zur LBB, 3. Jg., Nr. 97, 4.6.1910. Neben diesem gibt Praktikus noch weitere lebensnahe Tipps wie „10. Genieße während der Vorführung keinen Alkohol!“ oder „2. Führe den letzten Film nicht schneller vor!“, d. h. auch beim letzten Film soll der Vorführer noch Geduld beweisen, selbst wenn die Uhr bereits elf geschlagen hat.

[91] Häfker, Hermann: Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1917.

[92] Häfker, Hermann: Meisterspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 56, 22.1.1908.

[93] Gruppen und Pausen im Kinotheater. In: Der Kinematograph, Nr. 143, 22.9.1909.

nächsten Film wartet, sondern sich mit Getränken erfrischt oder ein bisschen frische Luft und Bewegung sucht. Was die Anordnung der Filme im Programm anbetrifft, schlägt er vor, Gruppen aus zusammengehörenden Filmen, d. h. Filmen mit inhaltlich verwandten Darstellungen, zu bilden, die unmittelbar aufeinander folgen und von einer etwas ausgiebigeren Pause von anderen Gruppen separiert werden. Die Gruppen sollen jeweils vier Filme enthalten und jeweils vier Gruppen mit je einer Pause von fünfzehn Minuten eine Vorstellung ausmachen. Alle halbe Stunde sollte eine neue Gruppe beginnen. Diese Organisation widerspricht zwar dem Prinzip der Abwechslung, doch der Aspekt der Rationalisierung und Vorhersehbarkeit kommt den Mediennutzungsgewohnheiten jener Zeit entgegen: Man konnte sich darauf einrichten, wann eine neue Gruppe begann. Anfang und Ende der gesamten Vorstellung waren dabei beliebig. Zur Veranschaulichung der Zusammensetzung einer Gruppe von ähnlichen Filmen führt der Autor das Beispiel einer Gruppe unter dem Oberthema „Italien" an: Zuerst könnte man ein Landschaftsbild, einen Wasserfall oder eine Straßenszene aus Italien zeigen. Ein zweiter Film führt die Besteigung des Vesuvs vor. Der dritte Film könnte eine romantische Begebenheit sein, „woran es ja in den lebhaften südlichen Ländern nicht zu fehlen pflegt"[94]. Der vierte Film sollte etwas mit Musik oder Tanz sein, z. B. eine abgefilmte Tarantella. Im Unterschied zu anderen Autoren wendet sich der Verfasser hier ab von der Dramaturgie der Spezialitätentheater und Varietés und der wellenartigen, rhythmischen Dramatik, die sonst angestrebt wird, hin zu einem kohärenteren Ganzen, das einer inneren *thematischen* Logik folgt. Dieser Paradigmenwechsel wird auch deutlich in seiner Prognose, dass „später große Kinotheater es vielleicht versuchen [werden], auch einmal ganze zusammenhängende Dramen vorzuführen, bei denen die einzelnen Gruppen sich wiederum als „Akte" eines einheitlichen Stückes darstellen".[95] Obwohl das lange Drama für ihn möglich und wünschenswert erscheint und seine Programm-‚Theorie' sich dahingehend orientiert, kann auch er sich ein geschlossenes langes Drama zu dieser Zeit nur als eine Anordnung von „Gruppen", d. h. Einzelattraktionen denken. In seinem Vorstoß, eine gewisse Geschlossenheit im Programm zu erreichen, scheint jedoch eine Ahnung von dem sich abzeichnenden Paradigmenwechsel in der Programmgestaltung auf.

1.3.4 Masse oder Klasse?

Unter der Überschrift „Übersättigung des Publikums" setzt sich die *Lichtbild-Bühne* 1909 ebenfalls mit Fragen der Programmzusammenstellung auseinander und fragt sich, mit welchem Programm man das Publikum, für das das Kino nun mittlerweile den Reiz des Neuen verloren hatte, nun noch locken könnte.[96] Der Hauptgrund für die „Übersättigung des Publikums" lag für sie in der Eintönigkeit der Programme, denn die „stummen Bilder allein tun's

[94] Ebd.
[95] Ebd.
[96] Lebensfragen. Wird sich das Kino überleben und wann? (Übersättigung des Publikums). In: LBB, 2. Jg., Nr. 69/70, 26.8.1909.

nicht mehr“. So fragt der Artikelschreiber mit den Worten des Theaterdirektors aus Goethes „Faust“:

> „Wie machen wir’s, dass Alles frisch und neu,
> Und (mit Bedeutung!) auch gefällig sei?“

Die Antwort gibt er sich selber, ebenfalls mit einem kleinen gereimten Sinnspruch:

> „Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen
> Ein jeder sucht sich schließlich selbst was aus
> Wer Vieles bringt wird manchem Etwas bringen
> Und jeder geht zufrieden aus dem Haus!“ [97]

Für den Autor kommt es also auf die Vielfalt, auf die „Abwechslung und wieder Abwechslung“, d. h. die pure Masse des Gezeigten an, die dann auch die ‚Massen’ ins Kino locken sollte. Die Diversität der Programme und die unterschiedlichen visuellen sinnlichen und emotionalen Reize, die geboten werden, sorgten dafür, dass für jeden etwas geboten werde.[98] Die Heterogenität des Programms geht somit von der Annahme der Heterogenität der Wünsche des Publikums aus. Dass diese Anforderung nicht leicht zu erfüllen ist, darüber herrscht Einigkeit. Zuweilen wird es aber als Unmöglichkeit angesehen, es allen recht zu machen, trotz der varianten- und abwechslungsreichen Zusammenstellung der Programme. So blieb beispielsweise auch der „Musterkinematograph“ in Stockholm, der sich rühmte, dass sein Programm von „allen Alters- und Gesellschaftsklassen“ besucht werden kann, nicht lange von Kritik verschont. Was nicht weiter verwundert, wie der Kommentator im *Kinematograph* feststellt, denn „manche Kreise scheinen gar nicht einsehen zu können, dass es einfach unmöglich ist, ein Kinematographenprogramm aufzustellen, das das Kunststück zuwege bringt, Erwachsene und Kinder auf die Dauer zu befriedigen“[99].

Gustav Melcher kommentiert im *Kinematograph* die Vielfalt der Kinoprogramme mit dem Ausruf: „O diese Kinematographen-Theater-Programme!“, und weiter enthusiasmiert er sich (wenn auch mit einem leicht ironischen Unterton):

> „Wo findest du ihresgleichen! Die Welt ist reichhaltig und das Leben vielseitig. Aber ein einziges Kinematographen-Theater-Programm stellt Welt und Leben, was die Reichhaltigkeit anbetrifft, weit in den Schatten. Es ist unmöglich zu sagen, woraus sich solche Programme zusammensetzen, wie es auch die Kraft übersteigt zu sagen, woraus das Leben besteht.“[100]

Ein Kinoprogramm: reicher als ein Leben! Und nicht nur die Dinge des aktuellen Lebens können dargestellt werden, nein, „außer den Gegenständen der Gegenwart und der Vergangenheit kommen auch alle Dinge auf die Kinematographen-Theater-Programme, die es gar nicht gibt und nie geben wird“. In liebevollem, aber dennoch leicht distanziertem Ton schwärmt Melcher aus der Perspektive des einfachen Mannes von der Straße von den Möglichkeiten, die einem ein solches Programm eröffnet. Allein vor der Masse der

---

[97] Ebda.
[98] Vgl. Ebda.
[99] M.: Ein „Musterkinematograph“. In: Der Kinematograph, Nr. 164, 16.2.1910.
[100] Melcher, G.: Von der lebenden Photographie und dem Kino-Drama. In: Der Kinematograph, Nr. 112, 17.2.1909.

Eindrücke, d. h. der Masse an Filmen, sei nicht nur die Philosophie, sondern auch die Kritik machtlos:

> „Es ist einfach zu viel", schmunzelt Melcher, „eine Kritik nach den im gebildeten Deutschland üblichen Regeln der Kunst ist von vorne herein ausgeschlossen. [...] Die Kritik hat Goethe angegriffen, sie hat Schiller verhöhnt, sie kann ein Drama von Hauptmann in weniger als vierundzwanzig Stunden in eine literarische Ruine, in ein dramatisches Wrack verwandeln, gegenüber den 500 Filmpremieren einer jeden Woche ist sie völlig machtlos."[101]

Und er erzählt in langen Abschnitten von den Begebenheiten, die man in einem Programm erleben kann, vom „Mord in den Monkeymountains" bis zum „Kaiser auf dem Manöver", für die sich „kein Sterblicher mit seinem Billett ein anderes Recht [erkauft] als das, staunen und immer wieder staunen zu dürfen". Die schiere Masse, die Mischung und Diversität, die zudem noch für jeden verfügbar ist, beeindruckt „den Mann von der Straße", in dessen Namen er spricht, am Kino. Oder um es noch einmal mit Melcher zusammenzufassen: „Die Toten tanzen vor unseren Augen! Caruso singt in Mettmann!"[102] Implizit verweist Melcher hier auf die demokratisierende Wirkung des Kinos, das über jede bürgerliche Kritik erhaben ist und das auch dem kleinen Mann aus Mettmann erlaubt, in den, wenn auch nur medial vermittelten, Genuss der Hochkultur zu kommen.

Mit fortschreitender Zeit macht sich ein neues Prinzip in der Programmgestaltung bemerkbar: Nicht Masse, sondern Klasse wurde jetzt gefordert. Wurde in den Jahren zuvor hauptsächlich die These vertreten, dass ‚viel auch viel bringt', so setzte sich nun langsam die Erkenntnis durch, dass derjenige, der versucht, von allem etwas zu bringen, es keinem recht machen kann. Eugen Styx schreibt 1910 im *Kinematograph*: „Manche Theaterbesitzer glauben richtig zu handeln, wenn sie den Spruch Goethes befolgen ‚Wer vieles bringt, bringt jedem etwas und jeder sucht sich selbst das seinige aus'."[103] Doch sei dies nicht die beste Lösung, vielmehr gelte: „Wer vieles bringt, dem bleibt das Beste unbesehen liegen." Dass es nicht nur um Schnelligkeit und um „möglichst viel" ging, zeigt auch die Kampagne gegen den zweimaligen Programmwechsel, die die *Lichtbild-Bühne* von Mai bis Juli 1910 führte.[104] Die Einführung des zweimaligen Programmwechsels sei auf die schärfere Konkurrenz unter den Kinobetreibern zurückzuführen. Sie nutzten ihn als verzweifeltes Mittel in diesem Kampf. Für

---

[101] Ebd.

[102] Melcher spielt hier mit der Annahme einer Demokratisierungsfunktion des Kinos, das es dem kleinen Mann aus „Mettmann" ermöglicht, auch ein Mal eine Vorstellung des Startenors Caruso zu besuchen und sich so seinen Teil der Hochkultur anzueignen. Dieser Aspekt der Demokratisierung im/durch das Kino ist vor allem in der US-amerikanischen zeitgenössischen Diskussion über das neue Medium herausgestellt worden. Für einen deutschen Autor hingegen ist dies eher selten der Fall und auch Melchers Äußerungen sind nicht frei von Ironie und Spott.

[103] Styx, Eugen: Die Besucher der Kinematographentheater. In: Der Kinematograph, Nr. 202, 09.11.1910.

[104] Mellini, Arthur: Der zweimalige Programmwechsel. In: LBB, 3. Jg., Nr. 93, 7.5.1910; Mellini, Arthur: Praktische Maßregeln gegen den zweimaligen Programmwechsel. In: LBB, 3. Jg., Nr. 99, 18.6.1910 und Mellini, Arthur: Der Sieg der Lichtbild-Bühne im Kampf gegen den zweimaligen Programmwechsel. In: LBB, 3. Jg., Nr. 101, 2.7.1910.
Vgl. auch Müller 1994, Kapitel 2.1.3. Programmgestaltung als Mittel des Wettbewerbs, S. 43-47. Müller macht hier auch auf eine weitere Tendenz aufmerksam, Filme zu „verschleudern": die sog. „Riesenprogramme", d. h. Programme, die nicht wie gewöhnlich eine gute Stunde dauerten und 7 bis 10 Filme beinhalteten, sondern mindestens das Doppelte.

Arthur Mellini, der für die *Lichtbild-Bühne* im Kampf gegen den zweimaligen Programmwechsel das Wort führte und sich als „Sprachrohr für Fabrikanten, Verleiher und Theaterbesitzer“ sah, war der schnelle Programmwechsel

> „eines der größten Übel, [das] die Branche uns beschert hat. Er degradiert das Kinematographen-Etablissement zur Schaustellung, zur öden Wartehalle, zum Antichambrieren des Passantenpublikums. [...] Uns Menschen werden die Nerven aufgepeitscht, die Sinne umnebelt und die schnell und schlecht geschaffenen Sujets beleidigen unser Auge.“[105]

Für ihn gilt: Vielfalt ja, aber bitte nur einmal die Woche. Das Programm an sich solle zwar abwechslungsreich, aber dennoch nicht beliebig sein. Durch den zwei- oder mehrmaligen Programmwechsel sinke es herab in die Beliebigkeit. Zumal wirke sich der mehrmalige Programmwechsel auf alle Branchenbereiche negativ aus: dem Verleiher würde die Freude am Geschäft verdorben und der Theaterbesitzer verlöre sein Stammpublikum, da sein Kino so nur mehr „zufällige Passanten“ anzöge. Der stetige Kassenerfolg sei nicht mehr verlässlich, sondern nur noch „Moment-Geld“. Am meisten leide aber das Publikum darunter, denn durch den ständigen Wechsel sei es „wirr im Kopf“ geworden, da es ständig Angst haben müsse, ein neues Programm zu verpassen. Es werde so dem Kino entfremdet. Ironischerweise benutzt Mellini hier dieselben Argumente, die die Kritiker des Programmschemas an sich benutzen: nämlich dass die Bilder so schnell vorbeirauschten und man sich gar nicht richtig auf sie einlassen könne, weil immer direkt neue Bilder folgten (zwar nicht innerhalb eines einzigen Programms, doch innerhalb der schnell wechselnden Wochenprogramme). Über die Jahre hinweg gab es immer wieder Diskussionen um den mehrmaligen Programmwechsel. Noch 1913 lobte *Bild&Film* die *Lichtbild-Bühne*, die immer noch gegen den zweimaligen Programmwechsel kämpfte, und zitierte sie mit dem markigen Spruch: „Mehrmaliger Programmwechsel ist Kientopp, einmaliger Wechsel bedeutet Lichtspieltheater.“[106] Zu diesem Zeitpunkt ist dieses Argument bereits fest eingebunden in die viel umfassendere Diskussion um eine Nobilitierung des Kinos und eine Annäherung an Theaterideale, auch hinsichtlich der Aufführungsgestaltung. Es kommt zu einer Abkehr von den eigenen schaustellerischen Wurzeln, die als „Kientopp“ verunglimpft werden.

Um von der Masse zur Klasse zu gelangen, wurde in einigen Artikeln der Fachpresse auch eine Spezialisierung der Kinotheater angedacht, um die diversen Publika besser befriedigen zu können.[107] Auch für Ludwig Brauner ist eine Spezialisierung der Programme ein Ausweg aus der Misere, denn für ihn waren die Kinoprogramme in der Hauptsache zwar abwechslungsreich, aber auch richtungslos.[108] So schlägt er vor, sogenannte Spezialitätenkinos einzurichten, wie z. B. „humoristische Kinematographentheater oder das modernste Lachkabinett, der Kriegsbilder- und Abenteuer-Biograph, das Kabarett- und Zirkus-Vitaskop, das Märchen-

[105] Mellini, Arthur: Der zweimalige Programmwechsel. In: LBB, 3. Jg., Nr. 93, 7.5.1910.
[106] Anständige Reklame an der Theaterfront - Kein mehrmaliger Programmwechsel. In: Bild & Film, 2. Jg. (1912/1913), Heft 11/12.
[107] Vgl. Hfd: Kinematographenbilder. In: Der Kinematograph, Nr. 84, 5.8.1908.
[108] Brauner, Ludwig: Spezialitäten-Kinos. In: Der Kinematograph, Nr. 89, 9.9.1908.

oder Kinder-Vio, Reise-Illusionen-Bio usw. und nicht zu vergessen den Familienkino“[109]. Auch „optische Berichterstattungsstätten“, die laut Brauner wohl am meisten Anklang finden würden, seien denkbar. An anderer Stelle schlägt er die Einführung von „Kino-Panorama-Programmen“ vor, d. h. Programmen, die sich einer Stadt, einem Land oder Ort in unterschiedlichsten Filmgenres widmen.[110] Obwohl über die Jahre immer wieder der Ruf nach einer Spezialisierung laut wurde, sah doch die Mehrheit der Kinopraktiker und sicherlich auch die Mehrheit des Publikums die Stärken des Programms in seiner Vielseitigkeit.

1.3.5 Programm-Inhalte

Bisher wurden die Gedanken skizziert, die sich die Fachwelt über die äußere Form des Programms gemacht hatte. Doch die Diskussion, wie diese Form mit Inhalt gefüllt werden sollte, war nicht minder hitzig.[111] Im Groben war man sich jedoch auch hier darüber einig, was innerhalb eines guten und gediegenen Programms nicht gezeigt werden sollte. Liesegang bringt es auf den Punkt: Das Programm selbst soll rein gehalten werden von „solchen Bildern, die verrohend wirken und Sensationslust der Menge züchten“[112]. Bei der Bewertung, welche Filme verrohend oder sensationsheischend waren, schienen sich jedoch die Geister der Kinogänger und der Kinomacher zu scheiden. Letztere sahen jedoch die Notwendigkeit ein, es ihrem Publikum zumindest teilweise recht zu machen. „Wohl wird dem ‚Geschmack’ der großen Massen bei der Auswahl der Sujets Rechnung getragen, aber dieser Geschmack ist nicht immer der beste!“[113], heißt es 1907 im *Kinematograph*. Man dürfe sich nicht an diesen Geschmacksvorstellungen orientieren, denn sonst verschrecke man das bessere, das „ästhetisch-empfindende“ Publikum: „Jenen Elementen, die an der Hintertreppenromantik Gefallen finden, dürfen unter keinen Umständen Konzessionen gemacht werden.“ Erfreulicherweise wird „im großen und ganzen [...] der bessere und gute Teil des Publikums respektiert“. Obwohl außer dem Programm auch das Publikum ein gemischtes gewesen war, solle, laut Gbg., der Leiter des Kinos darauf achten, dass sich nicht solche Filme in seinem Programm befänden, die gewisse Teile seines Publikums verschrecken könnten. Einzelne Szenen und Filme müssten auch noch dem Empfindlichsten im Publikum gefallen. Das bedeutet für den Autor konkret:

> „Mittelalterliche und moderne Greuelszenen, Hintertreppenromantik und Lascivitäten sollten von einem gemischten Programm, das für alle Schichten des Publikums bestimmt ist, von vorne herein ausgeschieden sein!“

---

[109] Ebd.
[110] Brauner, Ludwig: Kino-Panorama. In: Der Kinematograph, Nr. 113, 24.2.1909.
[111] Ich beschränke mich hier auf die Diskussion in der Fachpresse um 1908/1909. Die Diskussion in der Kinoreformbewegung wird an dieser Stelle nicht berücksichtigt, da diese in Kapitel 4 gesondert behandelt wird.
[112] Liesegang 1908, S. 230.
[113] A. Gbg.: Geschmacksverirrung. In: Der Kinematograph, Nr. 36, 4.9.1907.

Daher sei es ratsam, so wiederum Hermann Häfker gut einen Monat später, wenn es so etwas wie Programmberater gäbe.[114] Wichtig scheint für Häfker ebenfalls, dass man zwar auf das Publikum eine gewisse Rücksicht nehmen solle, dass dieses Publikum aber auch in der Lage sei, einen gewissen Geschmack zu „lernen" und ein besseres Programm zu akzeptieren. Wenn man ein besseres Programm für ein „besseres Publikum" böte, würde sich auch das „Gelegenheitspublikum" zum „besseren Publikum" entwickeln.[115] Wie ein Programm beschaffen sein könnte, das sowohl auf die breiteren Bevölkerungsschichten als auch auf das „bessere Familienpublikum" Anziehung ausübt, die Jugend nicht gefährdet und dem „auf das Fortkommen und die Belehrung bedachten kleineren Arbeitsmann, der gern seinen Angehörigen auch einige Stunden angeregtester Unterhaltung bieten will", gefallen wird, wird in dem Artikel „Aufgaben und Pflichten eines Kinobesitzers" erläutert. Eher aus der Sicht eines Reformers geschrieben und nicht aus der Sicht eines Pragmatikers, steht die erzieherische Absicht des Programms zwar nicht im Vordergrund, scheint aber durch:

> „An die Spitze setze man den belehrenden Teil: Darstellungen aus dem Reiche der Kunst und der Technik, verbunden mit farbenprächtigen Naturaufnahmen, Sommer- und Winterlandschaften aus der deutschen Heimat und ihren Wäldern, Ansichten aus dem fernen Süden und dem hohen Norden, altertümliche Städte mit öffentlichen Bauten, Strand- und Marinebilder, aus der Zoologie und der Völkerkunde usw. Nachdem sich der Kinematograph als Einleitung seiner Vorführungen in den Dienst der Wissenschaft gestellt hat, gehe man über zu Lebensbildern und Dramen, die spannende Vorgänge aus dem modernen Gesellschafts- und Arbeitsleben behandeln und die, da die Jugend über alle Fährnisse sieht, stets mit versöhnendem Abschluss enden müssen. Zwischen diesen aus dem menschlichen Leben gegriffenen Vorkommnissen ist es ratsam, um auch den Humor zu seinem Recht kommen zu lassen, allerlei drastische Begebenheiten, die aber Sinn und Verstand haben müssen, auf die weiße Wand werfen zu lassen. Wenn diese Humoristika allerseits fröhliche Gesichter und heitere Mienen unter den Beschauern verbreitet haben, versetzt man sie in die Kinder- und Jugendzeit zurück mit einem reizenden, kolorierten Märchen, die die Filmfabriken in wirklich farbenprächtiger Ausstattung, verbrämt mit schönen Ballettaufführungen, herzustellen verstehen. Mit Tonbildern, sorgfältig ausgewählt, kann ebenfalls viel erreicht werden." [116]

Der Autor beachtet in seinen Empfehlungen auch die Prinzipien der Abwechslung und Steigerung, inkorporiert in seine Vorstellungen aber noch den Bereich der Erziehung. So sieht der Autor, der namentlich nicht genannt wird, diese Vorschläge denn auch als ein Mahnwort, von dem er erhofft, dass es auf „guten Boden" fällt.

Auch Paul Lenz-Levy, der Verfasser der ersten ‚Programmkritik', rekurriert im Mai 1910 auf ein mittlerweile „besseres Familien- und Verhältnispublikum", das eine Verbesserung der Programme nötig macht, d. h., „dass mithin auch die Zusammenstellung des Programms ein gewisses Urteil erfordert".[117] Auf diese gestiegenen Ansprüche des Publikums an die Programmzusammenstellung weist unter anderen auch Arthur Mellini hin: „Man nimmt heute nicht mehr wie früher gedankenlos ein Filmprogramm in der Länge von 1000 m in sich auf

[114] Häfker, Hermann: Das Recht auf Schönheit. In: Der Kinematograph, Nr. 41, 9.10.1907.
[115] Häfker, Hermann: Meisterspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 56, 22.1.1908.
[116] Aufgaben und Pflichten eines Kinobesitzers. In: Der Kinematograph, Nr. 104, 23.12.1908.
[117] Lenz-Levy, Paul: Wie das gebildete Publikum dem Kinematographen wieder entfremdet wird. In: Der Kinematograph, Nr. 177, 18.5.1910.

und ist zufrieden, wenn der Film mit irgendwas belichtet worden ist, nein, man kritisiert.“[118] Auf eine Veränderung in der Programmzusammenstellung, die den Akzent verschiebt von „auf Sensation berechneten Bilderserien“ zu „Films, die ihrer ernsten Aufgabe, der Jugend und den Erwachsenen als Bildungsmittel zu dienen, völlig gerecht werden“, weist hingegen Ludwig Brauner schon 1909 hin.[119]

1.3.6 Verleih

Auch die Verleih-Modalitäten hatten Einfluss auf die Programmierung in den einzelnen Kinos. Wie man sein Programm tunlichst nicht gestalten sollte, beschreibt ein gewisser Y. Y. in dem Artikel „Der Kinematographenbesitzer und seine Konkurrenz“: Eine „wüste Zusammenstellung der Programme, die in der Hauptsache aus möglichst blutigen, gräulichen Dramen bestehen, die Sensationslust des Publikums reizen und zum Besuch zwingen wollen“[120], sei zu verdammen. Die Schuld für diese minderwertige Programmzusammenstellung sieht Y. Y. jedoch nicht nur bei den Kinobesitzern. Er sieht sie vielmehr bei den Verleihern, die den Kinobesitzern schlechte Programme liefern. Die Kinobesitzer seien abhängig von den Verleihern und müssten nehmen, was diese ihnen anbieten.

Corinna Müller widmet dem Zwischenhandel, d. h. dem frühen Filmverleih, in ihrer Studie ein ganzes Kapitel. Sie beschreibt die verschiedenen Verleihmethoden, vom Verleih ganzer Programme über die Zusammenstellung der Programme durch die Kinobesitzer bis zum Kauf eigener Filme durch die Kinobesitzer und der anschließenden Weitervermietung. Sie legt den Akzent bei der Programmzusammenstellung auf die Verleiher und billigt den Kinobesitzern nur wenig Einfluss auf die Gestaltung ihrer Programme zu.[121] Im Gegensatz zu Müller tendiere ich dazu, den Einfluss des Kinobesitzers auf die Gestaltung der Programme etwas höher einzuschätzen. Wie auch Müller beschreibt, waren die Abläufe des Filmverleihs noch nicht standardisiert, es gab viele Methoden, sich sein Programm zu beschaffen. Dies ließ, meiner Meinung nach, dem Kinobesitzer einige Freiheiten, sich ein Programm zumindest teilweise nach seinen Wünschen zusammenzustellen und das Programm auf sein Publikum abzustimmen. Darauf weisen auch einige Artikel in der Fachpresse hin: Besonders der Verleiher A. F. Döring aus Hamburg, Inhaber der „Ersten Film-Tausch-Zentrale der Welt“, scheint sehr umtriebig gewesen zu sein und tat häufiger in der Presse seine Meinung zur Programmzusammenstellung kund. Er inserierte häufig in den Fachzeitschriften und machte auf seine Angebote und seine erstklassigen Programme aufmerksam. 1909 findet man in der Rubrik „Geschäftliche Notizen“ einen Abschnitt mit dem Titel „Das in jeder Preislage selbst zu wählende

[118] Mellini, Arthur: Die Erziehung der Kinobesucher zum Theaterpublikum. In: LBB, 3. Jg., Nr. 112, 17.9.1910.
[119] Brauner, Ludwig: Kino im Dienste der Volksbildung. In: Der Kinematograph, 13.1.1909. Wenig später kritisiert er jedoch wieder die Tendenz der Kinos, sich für ihre Programme immer die neuesten Schlager zu sichern: Brauner, Ludwig: Kino-Panorama. In: Der Kinematograph, Nr. 113, 24.2.1909.
[120] Y. Y.: Der Kinematographenbesitzer und seine Konkurrenz. In: Der Kinematograph, Nr. 122, 28.4.1909.
[121] Vgl. Müller 1994, Kapitel 2.2. Zwischenhandel, S. 47-73 für einen genaueren Überblick der Verleih- und Mietpraktiken. Zum Verleihwesen des frühen Kinos siehe auch den Sammelband „Networks of Entertainment“ (Kessler, Verhoeff 2007).

Filmprogramm“, in dem Döring für den Verleih seiner Programme „ohne Kaution“ und für „jeden Interessenten“ wirbt:

> „Das Angenehme für die Kunden hierbei ist, dass jeder sich das Programm in jeder Preislage selbst zusammenstellen kann. Was die Programmaufstellung eines Theaters bedeutet, weiß wohl ein jeder, und es ist von großer Wichtigkeit, wenn jeder nach seinem Geschmack, oder auch dem Geschmack des Publikums entsprechend sein Programm selbst wählen kann, denn es ist nicht jedes Programm für jedes Theater passend. Der Besteller hat nur nötig, 4-5 Nummern anzugeben und empfängt hiernach das von ihm gewünschte Programm.“[122]

Wenn die Verleiher also komplette Programme vermieteten, waren sie sich dennoch dessen bewusst, dass nicht jedes Programm für jedes Kino geeignet war, und räumten daher ihren Kunden ein gewisses Maß an Auswahl ein. Darauf weist wiederum Döring hin:

> „Von letzteren [den Leihprogrammen; Anm. d. Verf.] kann sich sogar jeder sein Programm nach Filmlisten selbst zusammenstellen. Auch dürfte dies ein großer Vorteil für manchen Theaterbesitzer sein, da jeder selbst am besten wissen muss, was er für Films in seinem Theater gebrauchen kann, und es schwer für jeden Verleiher ist, den Wünschen des Publikums Rechnung zu tragen, da nicht jeder Film überall gleich gern gesehen wird.“[123]

Wie gezeigt werden konnte, war das Programm und seine Gestaltung ein wichtiger Faktor bei der Leitung eines Kinematographentheaters und eignete sich besonders als Distinktionsmerkmal. Über das Programm konnte eine neue Zuschauerschaft gewonnen und die Stammkundschaft bei der Stange gehalten werden, indem man ihr etwas Besonderes bot. Ein reichhaltiges und abwechslungsreiches Programm mit verschiedenen Sehanreizen, die neuesten Schlager oder die aktuellsten Bilder, z. B. von einem politischen Großereignis oder lokalen Ereignissen, eine gute Musikbegleitung oder ein besonders guter Erklärer dienten als Argumente im Konkurrenzkampf der Kinos.[124]

Wie gezeigt werden sollte, handelt es sich bei dem Programmformat des frühen Kinos um ein relativ offenes Konzept der Aufführungsgestaltung. Die Definition eines guten und wirksamen Programms erwies sich daher als dehnbar. Dies zeigt die Publikumsfreundlichkeit einerseits und andererseits auch die Anpassungsfähigkeit an die verschiedenen Ansprüche. Mit Hilfe des Programmformats war der Kinobesitzer in der Lage, Rücksicht auf sein spezifisches Publikum (Familienpublikum, Kinder, Frauen, Oberschicht- oder Arbeiterpublikum), den Ort der Aufführung (Klein- oder Großstadt, Vorort- oder Innenstadtkino etc.) und die Zeitumstände (Wochen- oder Feiertagsprogramm, kirchliche Festtage oder aktuelle Ereignisse) zu nehmen.

---

[122] Döring, A. F.: Das in jeder Preislage selbst zu wählende Programm. In: Der Kinematograph, Nr. 109, 27.1.1909.
[123] Vgl. Die billigen Programme für die Sommermonate. In: Der Kinematograph, Nr. 135, 28.7.1909.
[124] Vgl. auch Herzig/Loiperdinger 2000.

1.4 Implikationen des Programmformats und der Aufführungsgestaltung

Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt werden konnte, waren nicht so sehr die *Inhalte* der einzelnen Filme das wichtigste Argument eines Kinobesitzers, sondern ihre *Wirkung* innerhalb des Programmzusammenhangs und die Programmzusammenstellung als Ganzes. Aufgrund dieser Ein- der einzelnen Filme in bzw. ihrer Unterordnung unter den Gesamtzusammenhang des Programms scheint es geboten, die Funktionen, Wirkungsweisen und Aussagen einzelner Filme nur innerhalb eines Programmzusammenhanges zu beurteilen. Ein Film traf seine Aussage nicht nur durch sich selbst, sondern auch durch den Programmkontext, in den er eingebettet war. Das Programm lieferte eine Diversität von Aussagen, die untereinander in Beziehung standen, sich unterstützten, sich widersprachen, sich zumindest jedoch beeinflussten. Die Filme im Programm verwiesen allein durch ihre zeitliche Nähe aufeinander, kontextualisierten sich und steuerten ihre Wirkung. Das änderte auch die „Erlebnisqualitäten für das Publikum“[125] beim Anschauen der Filme im Programm.

Im Programmformat, wie es vor ungefähr 1911 gängig war, dem Nummernprogramm, waren die Filme nicht hierarchisiert, sie standen ebenbürtig nebeneinander. Das Programmschema als solches transportierte erst einmal keine Wertigkeiten. Dennoch war die genaue Platzierung der einzelnen Filme im Programm wichtig. Diese musste vom Kinobesitzer hinsichtlich der möglichen Wechselwirkungen der einzelnen Filme mit vorangehenden und nachfolgenden Filmen genauestens durchdacht werden.

1.4.1 Wechselwirkungen der Filme untereinander: das Kuleshov-Experiment

In seinem Lexikoneintrag zum Programmformat macht Nico de Klerk darauf aufmerksam, dass die Prinzipien des Programmaufbaus, wie Variation oder Trennung, die Gefahr von unerwünschten Effekten bergen. Er schreibt:

> „However, repetition and ‚unfortunate proximity‘ could not always be avoided. Not in the least because of the simultaneous application of these principles. Moreover, as sequencing often involved a mixture of functional and content relations (for example, an event depicted by a series of films), measures to either prevent or encourage the creation of links between films were crucial.”[126]

Obwohl de Klerk das Programmformat an anderer Stelle als „container-format“ bezeichnet hatte[127], ist für ihn das Programm doch mehr als bloß „a neutral container with no effect whatsoever on the films it assembles”[128]. Der Kinobesitzer oder *showman*, der sein Programm zusammenstellte, musste demnach diese potentiellen Verbindungen und Wechselwirkungen der Filme in seine Überlegungen mit einbeziehen. Er konnte versuchen, sie zu vermeiden, oder sie als dramaturgisches Mittel einsetzen. Die Position im Gesamtzusammenhang nahm so Einfluss auf die Wirkung der Filme danach und davor. De Klerk geht sogar so weit, diese

[125] KINtop 11 2002, S. 7.
[126] De Klerk 2005, S. 534.
[127] S. Kapitel 1.1. der Arbeit.
[128] De Klerk 2000, S. 208.

Auswahl der Reihefolge der Filme als „exhibitor's equivalent of editing" zu bezeichnen. So führt er als Beispiel die Mustoscope & Biograph Company an, die in ihren Londoner Programmen durch die Reihenfolge der einzelnen Filme ‚unsichtbare' symbolische Effekte zu erzielen beabsichtigte.[129]

In diesem Sinne lässt sich ein wohlbekanntes theoretisches Konzept aus der Frühzeit des Films auch hinsichtlich des Programmformates dienstbar machen: der Kuleshov-Effekt. Der namengebende Lev Kuleshov war ein russischer Filmemacher, der feststellte, dass die Gegenüberstellung zweier unverbundener Bilder zu einer veränderten Wahrnehmung der einzelnen Bilder führen kann. In seinem berühmten Experiment filmte er den russischen Stummfilmstar Ivan Mozhukhin, einen Teller Suppe, ein Mädchen, einen Teddy-Bären und einen Sarg. Den eigentlich neutralen Gesichtsausdruck Mozhukhins schnitt er zwischen die anderen Einzelbilder. Die Versuchspersonen, denen er die Bilder vorführte, beurteilten den Gesichtsausdruck und die darin liegenden Emotionen Mozhukhins immer anders, je nachdem, welches Bild vorangegangen war. Mal sahen sie Begierde auf seinem Gesicht, er schien den Teller Suppe hungrig anzustarren; mal sahen sie Trauer, wenn Bilder des Sargs vorangegangen waren.

Obwohl das Kuleshov-Experiment zumeist im Zusammenhang mit der Montage-Theorie zitiert wird, kann man es auch getrennt davon betrachten und seine Aussagekraft hinsichtlich des Programmformats erweitern. Kuleshovs Erkenntnis, dass die Sichtweise eines Bildes beeinflusst wird durch das zeitnahe Anschauen eines anderen, lässt sich auch auf den größeren Zusammenhang des Programms übertragen. Denn auch dort folgen verschiedenartigste ‚Bilder' scheinbar zusammenhanglos aufeinander. Auch diese beeinflussen sich gegenseitig in ihrer Wahrnehmung. Zudem basiert das Kuleshov-Experiment auf einer der Grundannahmen der Wahrnehmungspsychologie, und zwar der, dass die Wahrnehmung eines Objektes immer kontextabhängig ist und seine Eigenschaften, Bedeutungen und Funktionen immer innerhalb eines Kontextes beurteilt werden. Dies gilt besonders für die optische Wahrnehmung.

Schon Güttinger macht in seiner Textsammlung „Der Stummfilm im Zitat der Zeit" auf den Zusammenhang von Kinoprogramm und Kuleshov-Effekt aufmerksam. Er schreibt: „Eine ähnliche Wirkung [wie beim Kuleshov-Experiment; Anm.d.Verf.] stellt sich ungewollt auch innerhalb eines aus verschiedenen Kurzfilmen bestehenden Programms ein: die – sonst bloß langweiligen – Diplomatenempfänge einer Wochenschau, unmittelbar nach einem Groteskluspiel gezeigt, erregen unweigerlich Heiterkeit."[130] Auch Yuri Tsivian deutet dies in seinem Artikel „Some Historical Footnotes to the Kuleshov Experiment" an. Er sieht sogar die Wurzeln dieses Effekts im Programmformat liegen. Er schreibt über die Vorführung von Filmen innerhalb des Programmzusammenhangs:

[129] Ebd.
[130] Güttinger 1984a, S. 84.

> „A torrent of films would be shown without intervals, and the selection of scenes was generally a matter of chance. This had its effect on audience's perceptions of the cinematograph: the impression from one picture was involuntarily transferred to the next, to which it was connected to only by its random adjacence in the programme."

Und weiter:

> „These were the origins of the effect subsequently used in Kuleshov's experiment."[131]

Ob die Zusammenstellung hingegen immer so zufällig war und die Effekte unbeabsichtigt, sei dahingestellt. Die Kombination der unterschiedlichsten Filme in einem Programm war auch eine Möglichkeit, gewisse Filme in einen anderen, möglicherweise ironischen oder desavouierenden Kontext zu stellen. Ein Beispiel für eine solche despektierliche Aufeinanderfolge von Filmen beschreibt Malvine Rennert in *Bild&Film*, wo sie entrüstet berichtet, dass neben dem „Meisterfilm" TIROL IN WAFFEN „eine sehr mittelmäßige Kinderposse französischen Ursprungs und dann ein Pariser Ehebruchsdrama" liefen und so der erhebende Effekt des ersten Films ruiniert würde[132]. Dass dieses Problem besonders in Kriegszeiten virulent wurde, zeigen zwei weitere Beispiele aus *Bild&Film*. In einem Artikel mit dem programmatischen Titel „Kinematographie und Krieg" heißt es:

> „Frontaufnahmen gibt es nicht. Begreiflicherweise, denn neben militärischen Interessen, die ja leicht zu sichern wären, ist wohl das bisherige Ansehen der Geschäftskinematographie und die Befürchtung maßgebend gewesen, es könnten Bilder von tiefem Leid und der heiligsten Freude unserer Besten in einer unwürdigen Umgebung und *ebensolchem Zusammenhange* [Hervorhebung, d.Verf.] gezeigt, der Sensation von Müßiggängern dienen."[133]

Die Befürchtung, dass die Kriegsaufnahmen durch diesen Kontext nicht mit dem gebotenen Ernst betrachtet würden, erwies sich als nicht ganz unberechtigt, wie ein anderer Autor berichtet. Er beschreibt, wie das Publikum, nachdem es die Kriegsposse FRÄULEIN FELDWEBEL gesehen hat, „krank von den Lachsalven" sich noch „in der Pause die Seiten hält" und bei der nachfolgenden neuesten Kriegschau lacht, als einer der Soldaten im dramatischen Kugelhagel stolpert. „ – – hell auf lacht das Publikum mit demselben Kreischton, mit dem es Fräulein Feldwebel feierte!"[134]

Ähnliches moniert auch der Autor des Artikels „Der Krieg im Lichtbild", der Anfang 1917 in der *Deutschen Tageszeitung* erschien und von der *Lichtbild-Bühne* in Auszügen wiedergegeben wurde. Als Negativ-Beispiel führt der Autor folgendes Programm an, bei dem in ihm „eine heiße Empörung, ein namenloser Widerwille, ja ein gewisses Gefühl der Verzweiflung" aufstieg:

> „Ab heute Freitag! Täglich: **Butter**. Ein Schwank zum Tränenlachen. Ferner: **Wer heiratet meine Schwiegermutter?** Köstliches Lustspiel in 3 Akten. Hauptrolle Irene Voß. Nur heute Freitag: **Husarenwette**. Schwank in 3 Akten mit Waldemar Psilander. Ab Sonnabend! Nur drei Tage! Der Militärisch-amtliche Film: **Bei unseren Helden an der Somme**. Die Sommeschlacht in ihrer allgewaltigen Größe! 3 Abteilungen! Militärorchester. Wir weisen besonders darauf hin, dass dieser

[131] Tsivian 1990, S. 248.
[132] Rennert, Malwine: Nationale Filmkunst. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 3.
[133] Häfker, Hermann: Kinematographie und Krieg. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 1.
[134] H. v. W.: Schund, Schmutz und Kino. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 12.

> Film ein Miterleben der Geschehnisse in dieser kolossalen Schlacht bedeutet und die wirklichen Kämpfe naturgetreu wiedergibt.“[135]

Empört heißt es dazu: „Ein Stück des heiligen deutschen Kampfes ist hier in das Gewühl von Schund und Jux geraten. Ein Bild vom Kampf auf Leben und Tod steht hier mit einem Male zwischen Unsinn und Widerlichkeit.“ Vor allem macht sich der Autor Sorgen über die Wirkung des Films auf den Zuschauer und wie diese durch den Programmzusammenhang beeinflusst wird: „Wer glaubt da noch an eine tiefgreifende Wirkung von Schlachtenbildern, wer will angesichts eines solchen Unterhaltungsprogramms noch von ethischer Wirkung von Kriegsbildern sprechen?“, fragt er rhetorisch. Da muss denn auch die *Lichtbild-Bühne* zugeben, dass diese Spielplan-Zusammenstellung „einen argen Missgriff darstellt.“ Grundsätzlich ist sie jedoch, was dieses Thema anbetrifft, anderer Meinung und denkt eher pragmatisch: „Die Verbindung des sachlichen Kriegsfilms mit unterhaltenden Werken ist – immer den nötigen Takt in der Wahl vorausgesetzt – die Grundlage dafür, dass der Film einen weiten Zuschauerkreis findet.“

Tsivian gibt in seinem Artikel als erläuterndes Beispiel das Verbot an, Filmaufnahmen von der Zarenfamilie zu machen und diese – was noch wichtiger war – auch im Kino aufzuführen. Der wahre Grund für dieses Verbot könnte seiner Meinung nach gewesen sein: „What might have worried them was the semiotic disruption which the films preceding and following them might introduce into the chronicle of the court.“[136] Unerwünschte Kontextualisierungen, d. h. Kontaminierungen und „semiotische Störungen“, die zu einer Verunglimpfung der königlichen Familien hätten führen können, sollten ausgeschlossen werden. Später gab es laut Tsivian dann Regeln, wie und unter welchen Voraussetzungen filmische Bilder von der Zarenfamilie gezeigt werden durften: Dies sollte in einem separaten Programmteil und ohne Musik geschehen. Der Vorhang sollte vor dem neuen Teil geschlossen werden, so dass der Film über die Zarenfamilie als eigene semantische Einheit und als in sich geschlossener Text interpretiert werden konnte.[137]

Das Prinzip der unmittelbaren Nähe, d. h. der schnellen Aufeinanderfolge der Bilder innerhalb der Vorführung, führte, so zeigen die Beispiele, zu einer Aufweichung ihrer textuellen Grenzen. So blieb es zu einem großen Teil unvorhersehbar, wie ein Film innerhalb des Programmzusammenhangs ‚gelesen’ wurde. Gewisse, durch den Programmzusammenhang evozierte Lesarten konnten dabei mitunter den Intentionen der Produzenten und den Inhalten des Films selbst zuwiderlaufen. Durch die Art der Rezeption in einem weiteren kulturellen Kontext (in einem bestimmten Saal, zu einer bestimmten Zeit, in einem aktuell konstituierten Personenkreis mit eigenen sozio-biographischen Merkmalen) konnte die intendierte Aussage des Filmtexts von Rezeptionseinflüssen verschiedenster Art oft überlagert werden.[138] Hier wird zudem deutlich, dass das frühe Kino mit seiner auf Diversität und Vielfalt basierenden Pro-

[135] Aufgaben und Aufnahmen. Wider die „Deutsche Tageszeitung“. In: LBB, 10. Jg., Nr. 12, 24.3.1917.
[136] Tsivian 1990, S. 248.
[137] Vgl. ebd., S. 249.
[138] Vgl. ebd. Vgl. auch Hansen 1991.

grammierungspraxis ein anderes Textverständnis und einen erweiterten Textbegriff erfordert, der sich nicht nur auf den Filmtext als eine in sich abgeschlossene Einheit bezieht, sondern das Programm als Ganzes als ‚Text' begreift. Im Gesamttext des Programms werden die Grenzen zwischen den Texten durchlässig, die einzelnen Filme bilden keine Entitäten mehr. Oder um es noch einmal mit Worten Tsivians auszudrücken: „The early film-maker and the early viewer did not share the same concept of text: for those who produced films it was of course the film itself that constituted the text, while for the viewer the actually experienced cinematic text was the performance."[139] Dabei war bei der Aufführung letztendlich das Textverständnis des Publikums maßgebend: Für das Verständnis des Films war der Rezeptionskontext entscheidender als der Produktionskontext: „Textual boundaries were washed away by the diffusing energy of reception."[140]

Schon beim Lesen der gedruckten Filmprogramme konnte es zu einer Aufweichung der textuellen Grenzen kommen und es entstanden, oft unbeabsichtigt, komische Verbindungen. Die *Lichtbild-Bühne* zitiert beispielsweise schmunzelnd ein Kinoprogramm eines Kinos in einem bekannten Ostseebad, in dem auf den Film DER RING, DER BINDET ein Film mit dem Titel DREI TAGE NUR folgte.[141]

Letztlich legen diese Beispiele auch das subversive Potential offen, dass dem Programmformat des frühen Kinos inhärent war. Das Programm als Aufführungsmodus bot die Möglichkeit, die Rezeption von Filmen in einem gewissen Rahmen zu steuern, verhinderte dies aber auch gleichzeitig. Eine Kontrolle über die Rezeption der einzelnen Filme ‚von oben' konnte nicht gewährleistet werden. Sie blieb abhängig von Ort und Zeit der Aufführung und somit auch hochgradig individuell. So stand das Programm, oftmals im Gegensatz zu den in ihm aufgeführten Filmen, nicht immer auf der Seite der (kulturellen) Machthaber und war daher in der Lage, dominante Diskurse zu dekonstruieren. Oder um es mit de Klerk auszudrücken:

> „Still, because of its very format, the program could potentially – and ‚parasitically' – render the tragic comic, the documentary fictional, the functional meaningful, or vice versa. After all, the cognitive process activated by the program format was as much a risk as an asset."[142]

Der Blick auf die Wechselwirkungen, die innerhalb eines Kinoprogramms entstehen können, und die Einordnung des Programms als einfache Form der Montage werfen in der Rückschau ein anderes Licht auf den in Kapitel 1.2. diskutierten ‚programmatischen' Vorläufer des Kinos, das Varieté. Die Gleichsetzung des Varietéprogramms und seiner Funktionsweise sowohl mit dem Filmteil im Varietéprogramm als auch dem eigenständigen Kinoprogramm erfolgte oft zu voreilig: Ausgehend von Robert Allens Definition, dass die einzelnen

---

[139] Tsivian 1994, S. 125.

[140] Ebd., S. 126. Dass dies in gewissem Maße auch auf die gesamte Filmerfahrung eines Menschen zutrifft, darauf weisen Schlüpmann und Gramann hin: „Nicht nur existiert der Film allein, wenn er wahrgenommen wird, die Wahrnehmung eines einzelnen Filmes wird mitbestimmt durch all die vielen Filme, die wir vor ihm gesehen haben, sie verändert sich durch Filme, die wir nach ihm sehen." Gramann/Schlüpmann (2002), S. 162. Was hier allgemein formuliert wird, gilt umso mehr für Filme, die in einem Programmzusammenhang gesehen werden.

[141] Aus einem Kinoprogramm. In: LBB, 7. Jg., Nr. 42, 11.7.1914.

[142] De Klerk 2005, S. 535.

Attraktionen des Varietéprogramms „by function rather than content“[143] organisiert sind, zeigen sich Brüche in der lückenlosen Kontinuität und Übertragbarkeit vom Programm des Varietés auf das Programm des frühen Kinos. Während die einzelnen Attraktionen im Varietéprogramm immer nur hinsichtlich ihres *funktionalen* Gehaltes für das Gesamtkonzept des Programms organisiert waren, zeigen bereits die frühen Filmprogramme innerhalb der Varietéprogramme, dass sie auch nach narrativen oder „ideologischen“ oder „anti-ideologischen“ Gesichtspunkten organisiert waren. Zu diesem Schluss kommt wiederum de Klerk anhand der Analyse der Filmprogramme der Amerikanischen Mutoscope and Biograph Company, die innerhalb verschiedenster Varietéprogramme in Übersee, London und den Niederlanden gezeigt wurden: Während es im Varietéprogramm noch nichts ‚bedeutete', wenn ein komischer Jongleur auf einen Operntenor folgte, wurden bei den frühen Biograph-Programmen thematische, semantische oder symbolische Links in Kauf genommen oder bewusst aktiviert.[144] Als eindeutigstes Beispiel nennt er die Filmprogramme, die sich thematisch mit dem Burenkrieg beschäftigen.[145] So übernahm der Filmteil im Varietéprogramm als selbständiges in sich geschlossenes Programm zwar einige Mechanismen seines ‚großen Bruders', fügt ihm aber andere, ihm eigene Wirkungsaspekte hinzu: „In other words, the cinema programme in the variety theatre was a kind of cuckoo's egg, differing in nature from the very home that fostered it."[146]

1.4.2 Aufführungsaspekt

Auch die Nebenreize des Programms, wie die Musik oder der Erklärer etc., konnten die Bedeutungen und die Lesarten der Filme ändern und ihnen eine andere als die vom Produzenten intendierte Aussage verleihen. Der Autor und Journalist Ulrich Rauscher beschreibt in seinem Artikel „Die Welt im Film“ aus der *Frankfurter Zeitung* von Dezember 1912, wie der Erklärer eines Kinos am Alexanderplatz allein durch seine Erläuterungen und die Art seines Vortrags den Sinn eines Filmes gemäß der sozialen und geschlechtsspezifischen Zusammensetzung seines Publikums („Arbeiter, Straßendirnen, Zuhälter“) umbiegen, d. h. subversieren konnte:

> „[..] über allem klang die schmalzige, gefühlvolle, in jedem Wort verlogene Begleitrede des Erzählers. Der Film war eigentlich fürchterlich langweilig, die banale Geschichte eines „Mädchens aus dem Volke“, genannt die Frau ohne Herz, die mit einem vornehmen jungen Mann verlobt ist, in ihrer Verderbtheit entlarvt wird, zu dem Geliebten ihrer Jugend, einem Arbeiter, zurückflieht und von diesem verachtet und verstoßen wird. Langweilig, nicht? Aber was wurde daraus! Der Erzähler dampfte vor sittlichem Empfinden, er brachte die Worte von Abschaum der Großstadt wie eine große Delikatesse über die Lippen, er erläuterte das Seelenleben dieser Personen [..] und plötzlich

[143] Allen 1980, S. 47.
[144] Vgl. de Klerk 2000, S. 209.
[145] Ebd., S. 211.
[146] Ebd.

> sah man: das Weib ohne Herz ein Opfer der Hochgestellten, [...] die soziale Tragödie jedes Zuschauers [...]."[147]

Und weiter heißt es:

> „Der Erklärer schluchzte, das Publikum ballte die Fäuste, eine ganz, ganz andere Tragödie, als der Filmfabrikant gesehen hatte, raste vorüber [...].‚Er will es nicht, der Mann der Arbeit, was in den Palästen hinausgeworfen wurde, das Weib ohne Herz, er stößt es aus seiner einfachen Kammer ... ', beschwor der Erklärer. Die Hörer kochten."[148]

Obwohl von Rauscher nicht ohne Ironie und mit ein klein wenig Herablassung beschrieben, zeugt seine Beobachtung doch von der Macht der außerfilmischen Faktoren der Aufführung und von der Anpassungsfähigkeit des Programmformates an das jeweilige Publikum. Rauscher kann sich eine Bemerkung über die anwesenden Damen, die „meist nicht den Umweg über die Kommerzienratsbraut [wie die Filmfigur; Anm.d.Verf.] gemacht hatten, sondern gleich in der Gosse geblieben sind"[149], nicht verkneifen. Der Erklärer[150] hingegen realisiert das Identifikationspotential, das in diesem Film steckt und hebt es hervor, so dass sich die Frauen im Publikum im Schicksal der Frau auf der Leinwand wiederfinden können. Gerade marginalisierte Publikumssegmente, wie Frauen oder die Arbeiterklasse, können so vermittels des Programmformats und der Aufführungswirklichkeit angesprochen werden. In Rauschers Haltung dazu ist ein leichtes Unbehagen an diesem Potential zu spüren, nur mühsam versteckt hinter einem herablassenden Tonfall. Dieses Unbehagen, aber auch die Einsicht in die Macht des Kinos und die eigene stellvertretende Ohnmacht eines männlichen Mitgliedes des Bürgerstandes drückt sich in seiner abschließenden Forderung im Subtext aus: „Nicht die Films müsste man ändern, sondern das Publikum, das immer nur den Film sehen wird, den es sehen will."[151] Bei Altenloh heißt es dazu: „Eine Filmgeschichte ist ein dehnbares Ding, und die angedeuteten Geschehnisse lassen sich ganz individuell ausgestalten. Dabei wirkt aber das Publikum, auf das man rechnet, bestimmend mit."[152] Ganz offen kommt bei Rauscher das Unbehagen an dieser ‚Eigenmächtigkeit' des Publikums in folgender Bemerkung zum Ausdruck:

> „Aus dem Kintop werden die Revolutionen der Zukunft kommen. Jeder schmierige, ausrangierte Komödiant, der diesen einträglichen Mischmasch von Rohheit und Ehrbarkeitsprotzerei vortremoliert, ist Robespierre."[153]

Ziel dieser Re-Kontextualisierung von Bildern der Obrigkeit scheint des Öfteren der deutsche Kaiser Wilhelm II. gewesen zu sein, der das Medium Film gerne für werbewirksame Auftritte nutzte. Diese wurden jedoch nicht immer in seinem Sinne vom Publikum rezipiert. Elsaesser

---

[147] Rauscher, Ulrich: Die Welt im Film. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 362, Erstes Morgenblatt, 31.12.1912, zitiert nach Schweinitz 1992, S. 198. Ein ähnliches Beispiel führt auch Karl Brunner in seiner Streitschrift „Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr" an (Berlin 1913, S. 17).
[148] Ebd., S. 199.
[149] Ebd., S. 198/199.
[150] Zum Erklärer und seinen Techniken der Kommentierung siehe auch Châteauvert 1996, Güttinger 1992, Musser 1996 und Braun/Eifler 2002b.
[151] Rauscher, S. 201.
[152] Altenloh 1994, S. 19.
[153] Rauscher, S. 199.

weist darauf hin, dass Aktualitäten, die den Kaiser zeigten, in den Kinos der Berliner Arbeiterbezirke oft von hämischen oder aufwieglerischen Kommentaren begleitet wurden.[154] Repräsentation und Präsentation klaffen hier zuungunsten der Ersteren auseinander.

Auf der anderen Seite konnte ein schlechter Erklärer aber auch die Wirkungsweise und den emotionalen Gehalt der Filme unbeabsichtigt in ihr Gegenteil verkehren, indem er die bewegten Bilder mit unpassenden Bemerkungen kommentierte oder eine dramatische Stelle durch eine unsachgemäße Benutzung der deutschen Sprache ‚schmiss'. „Ein Erklärer, der sich nun mit der eigenen Muttersprache in den Haaren liegt, erzielt oft stürmische Heiterkeitserfolge bei – Verbrechen und Sterbeszenen."[155] Unfreiwillige Komik entwickelte sich auch durch übertrieben schwülstige Kommentare. Sie konnten vor allem den etwas höher gebildeten Zuschauern eine Kinovorstellung durchaus verleiden. Eine „unsachgemäße Benutzung der deutschen Sprache" konnte aber auch ein neuerliches Identifikationspotential entfalten, wie die Mundart-Erklärungen des Trierer Kinobesitzers und Rezitators Peter Marzen belegen.[156]

Elsaesser bezeichnet den Erklärer als „textuelle Instanz der Sinngebung und Wahrnehmungslenkung, also Teil der Kontrolle, die der Schausteller/Kinobetreiber über den Film als ‚Programm' ausübt"[157]. Wie das Beispiel des Erklärers zeigt, lag die Sinngebung und Wirkung der Filme um diese Zeit noch zu einem nicht unbedeutenden Teil bei den Aufführungsinstanzen, d. h. den Kinobesitzern und ihren Mitarbeitern. Sie konnten dem Publikum eine bestimmte Rezeption nahelegen und hatten so ein gewisses Maß an Kontrolle über die Vorführung und deren ‚Aussage', auch wenn ihnen oft bei der Auswahl der Filme die Hände gebunden waren.

Neben dem Erklärer war die Musik jener Teil der Aufführungsgestaltung, der einen emotionalen Mehrwert in die Filme projizieren konnte. Auch die Musik individualisiert die Vorstellung, sie steuert die Emotionen, verstärkt sie, kann sie aber auch brechen. Obwohl es sog. Charakterstücke zur Musikuntermalung, d. h. bestimmte immer wiederkehrende filmische Emotionsstereotypen gab, war die Musikbegleitung dennoch ein Mittel, sich von anderen Kinos abzuheben.[158] Laut der zeitgenössischen Presse sollte die Musik Emotionen verstärken[159] und die Aussage des Films unterstützen. Sie konnte jedoch auch abschwächend wirken, ja sogar in „Unfug ausarten", wenn die Kommentierung übertrieben, d. h. in „peinlich kleinlicher Weise" begleitet wurde.[160] Insgesamt scheint der Musik von zeitgenössischen

[154] Vgl. Elsaesser 2002, S. 176 und Elsaesser/Wedel 2002, S. 24. Elsaesser kolportiert auch, dass Filmhistoriker wie Ziglinicki vermuteten, dass eben aus jenen Gründen von Seiten der stattlichen Obrigkeit versucht wurde, die Erklärer in den Kinos abzuschaffen.
[155] Dietrich, Alfred Otto: Der Erklärer. In: Der Kinematograph, Nr. 125, 19.5.1909.
[156] Vgl. Braun/Eifler 2002b und Loiperdinger 2007 und 2008.
[157] Elsaesser 2002, S. 113.
[158] Gennecher, R.: Der Individualisierungsbetrieb unter den Kinos. In: LBB, 5. Jg., Nr. 7, 17.2.1912.
[159] Vgl. Schmidl, Leopold: Lichtbild und Begleitmusik. In: Der Kinematograph, Nr. 183, 29.6.1910.
[160] Melcher, G.: Begleitende Musik im Kinotheater. In: Der Kinematograph, Nr. 136, 4.8.1909. Als ein Beispiel für diesen „Unfug" führt der *Kinematograph* die Begleitung eines lustigen Films mit dem Kriegsmarsch von Mendelssohn Bartholdy an. Vgl. t: Die Musik im Kinematographentheater. In: Der Kinematograph, Nr. 113, 24.2.1909.

Beobachtern ein nicht ganz so großes subversives Potential zugesprochen zu werden, zumal der Effekt der Musik auch subtiler wirkt als das gesprochene Wort.[161] Wo das Potential der Musikbegleitung zu Tage trat und argwöhnisch betrachtet wurde, war wiederum im Zusammenhang mit Bildern des Krieges: Die *Lichtbild-Bühne* zitiert 1917 aus der „Deutschen Tageszeitung" den Artikel „Der Krieg im Lichtbild", der sich kritisch mit der Rolle des Kinos im Krieg auseinandersetzt und dabei auch die Musikbegleitung erwähnt. Der Autor des Artikels echauffiert sich über die zu dramatische Untermalung der Bilder vom Kriegschauplatz, die das Geschehen ins Lächerliche zieht:

> „Wenn im Bilde dargestellt wird, wie explodierende Minen den Boden aufwühlen und alles ringsherum zerschmettern, dann ballert zur ‚Vereindringlichung der grausigen Wirkung' ein Musiker auf der großen Trommel rum."[162]

So ist auch in diesem Fall die Begleitung mehr eine Frage des guten Geschmacks als einer kritisch-politischen Haltung. Es ist jedoch auch vorstellbar, dass die oben erwähnten Aufnahmen des Kaisers, von einer kontrastierenden Musik begleitet, ebenfalls ins Lächerliche gezogen wurden.[163]

Nicht nur Erzähler und Musik können die Rezeption der Filme beeinflussen, es gibt noch zahlreiche andere Faktoren, die auf die Wirkungsweise und die Aussage der Filme Einfluss nehmen und so eine ganze Bandbreite von potentiell alternativen und/oder marginalisierten Rezeptionsmöglichkeiten zulassen. Darauf weist auch Miriam Hansen in ihrer einflussreichen Studie „Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film" hin. Auch sie schreibt den externen Aufführungsfaktoren und den Zuschauerreaktionen das Potential einer alternativen Aneignung der Filme zu:

> „While these live proportions were attractions in their own right, they also shaped the way mainstream films could be received – and reinterpreted – by non-mainstream audiences." [164]

Diese Aufführungssituation mache das Kino zu einem öffentlichen Event im eigentlichen Sinne. Es würde hier den Rahmen sprengen, auf jeden einzelnen Aufführungsfaktor – sei es die Vorführgeschwindigkeit, die Filmqualität, die Architektur und Raumgestaltung des Kinos oder einfach der Sitznachbar im Kino – einzugehen. Für eine detaillierte Analyse der Auswirkungen der performativen Faktoren der Kinovorführung auf die Filmwirkung sei auf Yuri

---

[161] Dass die Musikbegleitung dennoch gelegentlich subversives Potential entfalten konnte, zeigt ein Beispiel aus einem Kino in Chicago, das hauptsächlich von Afro-Amerikanern frequentiert wurde und dessen Jazz-Kapelle ganz eigene musikalische Interpretationen der „weißen" Hollywood-Produktionen lieferte: „During a death scene flashed on the screen, you are likely to hear the orchestra jazzing away on ‚Clap Hands, Here Comes Charlie'." Zitiert nach Mary Carbine: „Finest Outside the Loop": Motion Picture Exhibition in Chicago's Black metropolis, 1905-1928. In: Abel 1996, S. 254.

[162] Aufgaben und Aufnahmen. Wider die „Deutsche Tageszeitung". In: LBB, 10. Jg., Nr. 12, 24.3.1917.

[163] Zur Musikbegleitung siehe auch Kapitel 5.3. der Arbeit.

[164] Vgl. hierzu auch Hansen 1993, S. 209: „But the synchretistic make-up of the cinematic publicity furnished the structural conditions under which this margin [der Rezeptionsmöglichkeiten; Anm.d.Verf.] could be actualized, under which alternative forms of reception and meaning could gain a momentum of their own."

Tsivians detailreiche Studie „Early Cinema in Russia and its Cultural Reception“ verwiesen.[165]

Zum Ende sollen noch einige kurze Überlegungen zur Herkunft der Filme im Programm angestellt werden: Die Filmbranche der Frühzeit kannte keine nationalen Grenzen. Dies galt sowohl für die Herkunft der technischen Apparaturen als auch die der Filme selbst. Loiperdinger führt an, dass um das Jahr 1910 französische Filme die Programme der deutschen Kinos dominierten, danach folgten italienische und amerikanische Bilder. Deutsche Produktionen machten lediglich 15 % des Gesamtangebots aus.[166] Wechselwirkungen sind demnach nicht nur zwischen Filmen unterschiedlichsten sinnlichen, emotionalen oder ideologischen Gehaltes zu verzeichnen, sondern auch zwischen Filmen unterschiedlichster nationaler Provenienz. Die Internationalität des Programms hatte zur Folge, dass national gefärbte Stoffe kontrastiert, wenn nicht sogar ‚neutralisiert' wurden. Die Zurschaustellung des ‚französischen Nationalcharakters', die den Filmen Pathés und Gaumonts oft zugesprochen wurde, traf kommentarlos auf eine wie auch immer geartete Verkörperung des amerikanischen Geschmacks und wurde ergänzt durch Filme in italienischem oder deutschem Stil. Das frühe Nummernprogramm mit seinem starken internationalen Zuschnitt taugte so nicht zur Verbreitung von Ideologien oder nationalen Ideen und verweigerte sich jedweder Dienstbarmachung von nationaler Seite.

1.5 Veränderung der Programmstruktur im Untersuchungszeitraum

Die Programm- und Aufführungsgestaltung war zur Zeit des Nummernprogramms zum großen Teil noch nicht standardisiert. Die Vorführungen waren auditive *live*-Erlebnisse, die von Kino zu Kino verschieden waren und deren konkrete Ausführung stark von dem Gestaltungsvermögen der Kinobesitzer abhing.[167] Alles, was in den vorangegangenen Kapiteln für das klassische Nummernprogramm festgestellt wurde, gilt auch weiterhin – wenn auch mit kleineren Einschränkungen – für die Zeit von 1911 bis 1917. In dieser Phase verändert sich das Programm zwar entscheidend, bestand aber weiterhin aus mehr als einem Film; das wechselseitige Kontaminierungspotential[168] der Filme verringerte sich zwar, (unerwünschte) Bedeutungsübertragungen konnten aber dennoch nicht ausgeschlossen werden. Und obwohl das, was im Kino zu sehen war, immer mehr von der Produktionsseite aus bestimmt wurde

[165] Tsivian 1994, vor allem Kapitel I.
[166] Vgl. Loiperdinger 1993, S. 24.
[167] Vgl. Musser 1996. Elsaesser schlägt zudem vor, den frühen Film als „Halbfabrikat“ oder „Halbfertigprodukt“ zu bezeichnen, da er erst durch die konkreten Aufführungsparameter in seiner definitiven Aussage kompletttiert wurde. Vgl. Elsaesser 2002, S. 151 ff.
[168] De Klerk benutzt in diesem Zusammenhang den englischen Begriff „contagiousness“ (Ansteckungsgefahr), de Klerk 2005, S. 535.

und die Programmierungspraxis und Aufführungsgestaltung den Kinobetreibern nach und nach immer mehr aus der Hand genommen wurden, blieben die Diversität von Aussagen und die Wechselwirkungen zwischen den Filmen erhalten.

In dem von mir betrachteten Kernzeitraum von 1911 bis 1917 kam es zu einem fundamentalen Umbruch des Programmschemas im Kino. Corinna Müller hat sich aus filmwirtschaftlicher und formaler Sicht mit diesen Veränderungen beschäftigt und eine Zeiteinteilung der Filmgeschichte nach ihrem Filmlängenmodell vorgeschlagen: Die Zeit des Kurzfilms und des Kurzfilmprogramms dauerte, laut Müller, von 1906/07 bis ungefähr zur Jahreswende 1910/1911; hier waren die Filme 3–10, manchmal auch 10–15 Minuten lang. Das Kurzfilmprogramm ist nach ihrer Einschätzung ein Mittelding zwischen dem distanzierten Kino der Attraktionen und dem auf Illusion bedachten Erzählkino.[169] Die Zeit des „Langfilms im Kurz-Langfilm-Programm“ und ab 1915 auch das „Zwei-Schlager-Programm“ dehnte sich von Anfang 1911 bis nach dem Ersten Weltkrieg aus. Das Gewicht des Programms verschob sich zwar auf einen längeren Film, der die Gestaltung des Programms prägte, begleitet und flankiert wurde dieser aber von anderen (kürzeren) Filmen, die meist noch immer in keinem inhaltlichen Zusammenhang zu ihm standen. Zum Ende des von mir betrachteten Zeitraums begann der programmfüllende Spielfilm zu dominieren. Müller geht es erst einmal nur um die Länge der Filme, ihr Modell sagt noch nichts über die Art der Filme im Programm aus. Betrachtet man die Verteilung der Genres, begann gleichzeitig mit dem längeren Film auch das Drama, und um 1911 das längere Drama, die Programme zu dominieren.

Müller führt diese Veränderungen der Programme auf Veränderungen der Filmwirtschaft, der Produktion und der Verleihkonditionen zurück: Die Kurzfilmkultur war um 1909 niedergewirtschaftet, der Kurzfilm zur „Schleuderware“ verkommen. Es kam zu einem Preisverfall. Das Ventil, um diesem Missstand abzuhelfen und die Preise zu konsolidieren, war der längere Spielfilm („Langfilm“). Die neue Vertriebspraxis des Monopolfilms (vom Verkauf und Verleih ganzer Programme zum Verleih einzelner Titel) hatte natürlich auch Auswirkungen auf den Aufführungssektor. Diese ökonomischen Gründe für die Programmveränderung klären jedoch nicht vollends, wie es zu solch gravierenden Änderungen kommen konnte und vor allem nicht, wie diese sich durchsetzen konnten; zumal sie nicht nur Zustimmung fanden.

Teilweise wurde den Kinobetreibern die Kontrolle über die Aufführung und die Programme aus der Hand genommen, teilweise wurden ihnen aber auch neue Freiheiten gewährt, wie die Auswahl einzelner Filme für ihr Programm. Das Programm blieb bis zu einem gewissen Grad abwechslungsreich und es gab für die Kinobesitzer immer noch verschiedene Möglichkeiten, die Filme in einem Programm zu präsentieren. Dieses blieb von Stadt zu Stadt, ja von Kino zu Kino verschieden. ‚Programmformal’ war das Kino in dieser Phase am eigenständigsten. Das Langfilm-Kurzfilm-Programm ähnelte hinsichtlich seiner Länge und seiner Zusammensetzung weder dem Varietéprogramm noch der Theateraufführung.[170]

[169] Müller 1998a, S. 60. Vgl. die Grundlagenforschung Corinna Müllers.
[170] Müller 1998a, S. 74.

Arthur Mellini fasst in seinem bereits zitierten Vortrag vor Vertretern der Volksbildungsarbeit die Veränderungen in der Programmstruktur und der Zusammenstellung aus der Sicht von 1913 folgendermaßen zusammen und bietet hier die knappste Zusammenfassung dessen, was in Kapitel 4 und 5 meiner Arbeit analysiert werden soll:

> „Zu Anfang kaufte der Theaterbesitzer jeden Film, der überhaupt erschien, weil ständig Repertoire-Mangel war. Nachdem wurde das Programm nach den Sujets zusammengestellt: zwei Dramen, drei Humoresken, ein Naturbild, ein historisches, ein Trick- und ein Märchenbild; das war das Rezept. In den letzten Jahren kaufte man die Handlung und jetzt den Namen: Asta Nielsen, Max Linder, der kleine Fritz, Deed (genannt Lehmann), Saharet, Polidor, Max Prince, Nebuschka, Psylander, Lilly Beck, Henny Porten und viele andere mehr.“[171]

Während des Krieges kam es zu weiteren tiefgreifenden Veränderungen, die Filmwirtschaft, die Filmproduktion und den Verleih betreffend. Somit änderte sich auch das Programm: Die deutsche Abschottung im Krieg erschwerte den Filmexport und -import und die Kinobesitzer waren angehalten, keine Filme mehr aus deutschfeindlichen Ländern zu spielen. Nachdem Anfang 1916 die Importsperre für Filme verhängt worden war, konnten sie es auch nicht mehr. Ältere Filme mussten wieder programmiert werden, und auch die Sujets der neu produzierten Filme änderten sich. Der Prozess der Standardisierung in Produktion und Verleih fand seinen vorläufigen Höhepunkt in der Gründung der Ufa im Dezember 1917. Auch die Auswirkung dieser Veränderungen auf Programm und Publikum sollen von mir in Kapitel 5 näher betrachtet werden.

Mit den Änderungen der Filmproduktion, des Filmverleihs und vor allem der Programmgestaltung änderte sich auch der Rezeptionsmodus. Das spezifische Publikumsverständnis des frühen Kinos und seine Veränderung sowie der Zusammenhang zwischen Programm und Publikum sind Thema des nächsten Kapitels.

[171] Mellini 1913, S. 283.

2 Zum Zusammenhang von Programmformat und Publikum

2.1 Das Publikumsverständnis des Stummfilms

Unter Filmwissenschaftlern und Filmhistorikern gibt es eine lebendige Diskussion über das Publikum des frühen Films: seine sozioökonomische Zusammensetzung, seine Reaktionen auf die Filme und seine Funktion im Gefüge des frühen Films. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Rolle des Publikums im Gefüge des frühen Kinos in der Theorie und den Rezeptionsmechanismen, die im Unterschied zum späteren klassischen Hollywood-Kino wirksam werden. Der Zusammenhang zwischen dem frühen Kinopublikum, seiner Rolle, seinem Verhalten sowie den dahinter wirkenden Rezeptionsmechanismen und dem Programmformat werden Gegenstand der Überlegungen sein. Doch zunächst einmal sollen die verwendeten Begrifflichkeiten geklärt und Abgrenzungen vorgenommen werden.

2.1.1 Begriffserklärung: audience vs. spectator

In einer Sondernummer der Zeitschrift *Iris* zum Thema „Early Cinema Audiences" stellt Donald Crafton Überlegungen an, aus welchem theoretischen Blickwinkel das Publikum des frühen Kinos betrachtet werden soll: Betrachtet man es als real existierende Personen, die empirisch untersucht werden können, als Teil einer größeren Gruppe von Konsumenten, die angesprochen werden sollten, oder als textuelle Instanz? Die möglichen Betrachtungsweisen, die nicht immer leicht zu vereinbaren sind, bewegen sich auf einem Kontinuum, bei dem auf der einen Seite das „ticket-buying historical individuum", auf der anderen Seite das Publikum als universelle Abstraktion steht. Für die Untersuchung des Publikums des frühen Kinos schlägt Crafton jedoch vor, sich eher dem historischen Ende der Skala anzunähern:

> „I maintain that the audience member has an inevitable spatiotemporal presence that is not solely a creation of the text, and that he or she is encompassed in larger social circumstances that differentiate him or her from the ‚spectating subject', that free-floating Clyclops we have inherited from the renaissance",

schreibt er im Editorial der *Iris*-Sondernummer.[1] Crafton unterscheidet weiterhin bei den Begrifflichkeiten zur Beschreibung des Publikums zwischen „individual viewer", „spectator", sowie „attendee" und „audience". „Attendees", also Besucher, seien jene Individuen, die sich aktuell für eine Vorstellung zusammenfänden. „Audience" kann als kollektive Erweiterung des „attendee" verstanden werden. Der Besucher („attendee") verhält sich so zum Publikum („audience") wie individueller Zuschauer zum „spectator". Im Unterschied zu den anderen beiden Begriffen ist der „spectator" als textuelle Instanz, als Funktion des Textes zu verstehen; als Abstraktion, nicht als Person. Auch „the audience" ist in gewisser Weise als eine Art Abstraktion zu verstehen, wenn auch als keine universelle. Denn „the audience" war Teil eines real existierenden Publikums, das Veränderungen des Ortes und der Zeit unterworfen war, bevor es durch die Versuche, es zu analysieren und zu rekonstruieren, zur Abstraktion wurde.

[1] Crafton 1990, S. 2, s. auch Cooper 2005.

Die für meine Arbeit wichtige Unterscheidung liegt somit zwischen „audience“ und „spectator“. Wenn im Folgenden der Begriff Publikum verwandt wird, geschieht dies im Sinne des englischen Begriffs „audience“ als historisch erfassbares, aber diskursiv abstrahiertes Publikum.

Auch Charles Keil thematisiert die Schwierigkeiten bei der Abgrenzung von „spectator“ und „audience“ und die unterschiedlichen Herangehensweisen an das Phänomen des Filmsehens. Er schreibt:

> „For textually oriented critics, the emphasis has been placed squarely on how to read films (a question of spectatorial address), whereas for historians the task has been how to understand the audiences watching the movies (a question of social interaction). And just as the screen forms a barrier between viewer and text, so it has operated as an imaginary line separating historian from textual analysts, and audience member from spectator-in-the-text.“[2]

Anknüpfend an die Überlegungen von Crafton und Keil wird die Untersuchung des Publikums in dieser Arbeit eher auf Seiten der „historians“ angesiedelt sein, wobei das im Kinoraum präsente Publikum, seine Reaktionen und die Ausrichtung des Programms auf seine Bedürfnisse untersucht werden. Die Arbeit beschäftigt sich demnach nicht mit dem theoretisch gefassten idealen Zuschauer, dessen Spuren im Filmtext zu finden sind, sondern versucht, dem empirisch oder zumindest diskursiv erfassbaren Kinogeher, dem „Publikum“ näher zu kommen. Dass das eine nicht vollends ohne das andere, d. h. der empirische Kinogänger nicht ohne das Konzept des idealen Zuschauers und umgekehrt, zu denken und zu untersuchen ist, wird dabei als Vorbedingung angenommen.[3]

Dennoch geht es in dieser Arbeit vornehmlich um die Auswirkungen von stilistischem und ökonomischem Wandel auf den historischen Zuschauer und seine Positionierung und um die Rolle, die das (weibliche) Publikum in diesem Wandlungsprozess spielte. Denn jeder Wandel in der Filmgeschichte änderte zugleich auch die Art, wie der Film und das Kino sich dem Zuschauer zuwandten. Jede Phase der Filmgeschichte konstituiert demnach den Zuschauer auf die ihr eigene Art und Weise.[4] Das Publikumsverständnis und die Rezeptionshaltung variieren abhängig vom betrachteten filmhistorischen Zeitraum, wobei allgemein angenommen wird, dass sich diesbezüglich die Frühzeit des Kinos grundlegend vom klassischen Hollywood-Kino unterscheidet.

> „Im Hinblick auf die Zuschauertätigkeit beim Filmsehen liegt jedenfalls ein gravierender Unterschied klar auf der Hand: Nummernprogramme und abendfüllende Spielfilme fordern vom Publikum eine unterschiedliche Rezeptionshaltung gegenüber dem, was auf der Leinwand geboten wird. Der lange Spielfilm verlangt den konzentrierten Zuschauer, der einer fortlaufenden Handlung über ein bis zwei Stunden folgen kann. Der rasche Wechsel der Sujets und Stimmungen im Nummernprogramm der Kurzfilme stellt dagegen auf einen Zuschauer ab, der Zerstreuung sucht und sich im Panoptikum der Programmvielfalt wie ein Flaneur zu bewegen weiß.“,

[2] Keil 1990, S. 65.
[3] Vgl. Hansen 1991, S. 1-8.
[4] Gunning 1986.

heißt es dazu zusammenfassend bei Loiperdinger.[5]

2.1.2 Zuschauertheorie des frühen Kinos

Unter der Überschrift „Three Speculative Histories of Reception" fasst Janet Staiger in ihrem Buch „Perverse Spectators" theoretische Ansätze zur Veränderung des Publikumsverständnisses im Laufe der Filmgeschichte zusammen.[6] Dabei betrachtet sie die Modelle von Tom Gunning, Miriam Hansen und Timothy Corrigan[7] und vergleicht sie hinsichtlich „date of dominance", „spectator adress", „psychoanalytical adress", „formal and stylistic features", „mode of reception/effect on audience" und „ideological categorization": Gunning unterscheidet zwischen dem *cinema of attractions*, das er bis ungefähr 1906 ansetzt und das sich im Kino der Avantgarde fortsetzte, und dem *cinema of narrative integration*, das nach 1906 dominierte. Im *cinema of attractions* wird der Zuschauer direkt angesprochen. Durch die Zurschaustellung von „views" wird die visuelle Neugier und Sensation angesprochen und befriedigt. Im Gegensatz dazu kommt es im narrativen Kino zu einer Identifikation mit der Kamera zum Zweck des Geschichtenerzählens („identification with camera to tell a story"). Im Hinblick auf psychoanalytische Theorien kann das Kino der Attraktionen als exhibitionistisch, das narrative Kino als voyeuristisch bezeichnet werden. Was den Effekt auf das Publikum angeht, ist das Kino der Attraktionen auf „astonishment" und „confrontation" aus. Der Zuschauer nimmt aktiv Teil und nimmt eine kritische Haltung ein, wohingegen der Zuschauer des *cinema of narrative integration* illusioniert und absorbiert wird und daher eher ein statischer, passiver Beobachter ist. Im Hinblick auf die ideologische Einordnung bezeichnet Gunning das Kino der Attraktionen eher als populistisch, das narrative Kino eher als „bourgeois". So entwirft Gunning ein binäres System, bei dem auf der einen Seite das „showing" und auf der anderen Seite das „telling" im Vordergrund steht. Auf der einen Seite wird der Zuschauer durch Verwunderung und Schock im Spektakel gereizt, auf der anderen Seite wird er angeregt, einer dramatischen Handlung zu folgen.[8]

Laut Staiger folgt Miriam Hansen Gunning in vielen Punkten, verschiebt aber streckenweise die Schwerpunkte. „She indicates a bit more scepticism about the ideological empowerment of early modern cinema, which she calls ‚at once a modernist bricolage and ideological mirage'", bemerkt Staiger.[9] Was die zeitliche Ausdehnung anbelangt, fasst Hansen das frühe Kino etwas weiter als Gunning, nämlich bis zum Ende des *live sound*. Im Hinblick auf die Zuschaueradressierung wird der Zuschauer des frühen Kinos direkt und als Mitglied eines „social, public audience" angesprochen. Er wird durch verschiedene „Sprachen", d. h. Reize,

[5] Loiperdinger 1998, S. 75.
[6] Staiger 2000, S. 12-17. Ich führe hier die Überlegungen Staigers an, da sie in knapper und verständlicher Form die verschiedenen Modelle vergleichbar zusammenfassen.
[7] Gunning 1986 (deutsch 1996) und andere; Miriam 1991 und 1993 und Timothy Corrigan: A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam. New Brunswick 1991.
[8] Vgl. Staiger 2000, S. 12 f. Zur neueren Diskussion des Konzeptes des *cinema of attractions* vgl. Strauven (Hg.) 2007.
[9] Ebd., S. 13.

angesprochen und identifiziert sich daher mit dem Film/Kino als öffentlichem Ereignis („public event"). Der Zuschauer des klassischen Kinos hingegen ist eher ein unsichtbarer, privater Konsument, der von der „universal language" des klassischen Kinos angesprochen wird. Daher wendet sich das klassische Kino an isolierte, entfremdete Individuen. Der Zuschauer empfindet sich nicht als Teil eines öffentlichen Events, sondern identifiziert sich mit den Geschehnissen auf der Leinwand: Er wird zum „unified spectator". Auch was die formalen und stilistischen Eigenheiten angeht, macht Hansen binäre Oppositionen aus: Während im frühen Kino etwas ‚präsentiert' wird, wird im klassischen Kino etwas ‚repräsentiert'. Das frühe Kino lebt von Attraktionen, das klassische von der Ausformung einer Geschichte. Die Aufmerksamkeitsspanne des Zuschauers beim frühen Kino ist kurz und lebt von ununterbrochenen, immer neuen Stimulationen, während beim klassischen Kino über einen längeren Zeitraum die Fokussierung auf ein einziges Geschehen gefordert ist. Beim frühen Kino kommt es zu Brüchen der in sich geschlossenen Welt, während ein umgreifender intertextueller Horizont aktiviert wird, an dem das Publikum aktiv teilnimmt. Beim klassischen Kino hingegen nimmt der Zuschauer eine fetischisierte Schlüsselloch-Perspektive ein. Die Auswirkungen auf das Publikum und sein Rezeptionsverhalten äußern sich beim frühen Kino als „distraction" und „diversion", während im klassischen Kino „contemplation" und „concentration" vorherrschen. Was die ideologische Kategorisierung anbetrifft, schließt sich Hansen Gunning an, indem sie das Kritikpotential des frühen Kinos an der bürgerlichen Kultursphäre hervorhebt. Ferner betont sie, dass somit das frühe Kino eine potentielle alternative Öffentlichkeit für gesellschaftlich marginalisierte Gruppen darstellen kann. Das frühe Kino bietet vor allem den weiblichen Zuschauern eine potentiell weibliche Gegenöffentlichkeitssphäre, wohingegen das klassische Kino patriarchalisch organisiert und maskulinisiert strukturiert ist und sich somit von den traditionellen Künsten ableitet. Hansen schränkt jedoch die positive Attribuierung des frühen Kinos dahingehend ein, dass auch das frühe Kino, wie sie es ausdrückt, „commodified desire" weckte, und zwar vornehmlich durch die Ästhetisierung und Erotisierung von männlichen Stars.[10] Als drittes Beispiel führt Staiger noch das Konzept von Timothy Corrigan an. Er fügt den beiden Phasen noch eine dritte hinzu, nämlich die des postmodernen Kinos, geht aber wie seine beiden Vorgänger bei der Aufstellung seines Systems von den Erfahrungsmodalitäten des Zuschauers aus.[11] Er unterscheidet zwischen einem „glance cinema" und einem „gaze cinema". Im „glance cinema", dem frühen und postmodernen Kino, ist der Aspekt des Performativen in den Vordergrund gestellt, beim „gaze cinema" liegt die Betonung auf Interpretation und dem Prozess des „Filmlesens" („reading").

All diese Ansätze haben, laut Staiger, trotz der Akzentverschiebungen eines gemeinsam: Sie führen die Veränderungen des Kinos nicht auf Veränderungen innerhalb des Produktionsmo-

[10] Vgl. ebd., S. 13-15. Dies stellt sie am Beispiel von Valentino ausführlicher dar.

[11] Auch Hansen erweitert ihr Zuschauerkonzept dahingehend und zeigt in ihrem Artikel „Early Cinema, late Cinema: Permutations of the Public Sphere" (1993) eine Parallele auf zwischen dem frühen und dem postmodernen Kino.

dus zurück, sondern erklären, dass die Umgestaltung des Kinos auf Veränderungen auf dem Sektor der Zuschaueradressierung und der Aufführung basierte. Dies bedeutet, dass die Art und Weise, wie der Zuschauer adressiert wurde und wie er den Film erlebte, zu unterschiedlichen Konzeptionen von Kino zu unterschiedlichen historischen Momenten führte: „Modes of address or modes of exhibition produce variable historical modes of reception".[12] So sieht auch Hansen den Übergang zum klassischen Kino nicht als Folge einer teleologischen Entwicklung der technischen Möglichkeiten, vielmehr beruhen diese Veränderungen auf einer paradigmatischen Verschiebung von einer Art Kino zu einer anderen, eine Verschiebung, „above all, in the conception of the relations between film and spectator"[13].

Staiger wendet sich jedoch in ihrer Darstellung gegen allzu starre Abgrenzungen der einzelnen Perioden untereinander. Sie schlägt daher vor, dass

> „every period of history (like every place) witnesses several modes of cinematic address, several modes of exhibition, and several modes of reception. Moreover, any individual viewer may engage *even within the same theatregoing experience* in these various modes of reception. […] I would add, nor is any viewer always one kind of spectator."[14]

Trotzdem lässt auch Staiger den historischen Aspekt der Filminterpretation nicht außer Acht. Im Gegenteil, sie plädiert für einen historisch-materialistischen, kritisch inspirierten Zugang zur Rezeption bestimmter Filme:

> „Such an approach considers cognitive and effective activities of spectators in relation to the event of interpretation. A historical materialistic approach acknowledges modes of address and exhibition, but also establishes the identities and interpretative strategies and tactics brought by spectators to the cinema. These strategies and tactics are historically constructed by particular historical circumstances."[15]

Die Bedeutung eines Films liegt demnach nicht allein im Filmtext und muss nur noch vom Zuschauer herausgefiltert werden, sondern sie ist zugleich das Produkt spezifischer historischer Umstände.

Doch nun noch einmal zurück zu Gunning und Hansen: Wie bereits angedeutet, ist für Gunning der Akt des Zeigens und Ausstellens das distinktive Merkmal des Kinos vor 1906. Nicht das Geschichtenerzählen steht im Vordergrund, sondern die Präsentation von Ansichten. Es wird keine selbstgenügsame, narrative Welt geschaffen. Der Kinobesitzer, durch seine Programmzusammenstellung und die Implementierung von Live-Elementen, sowie das Publikum mit seinem Vorwissen trugen ihren Teil zur Sinnproduktion der Filme bei. Zudem ist dem Publikum stets der maschinelle und mediale Aspekt des Kinos bewusst gewesen, ja mehr

---

[12] Staiger 2000, S. 17. Zum Konzept der verschiedenen Modi des Kinos siehe auch Musser 1996 (bzw. 1983). Er unterscheidet zwischen Akzeptanz- bzw. Rezeptionsmodus (Verhältnis des Zuschauers zu den Filmen und ihren Strategien), Produktionsmodus (Wer produziert wie und vertreibt wie?), dem Repräsentationsmodus (Wie wird das Dargestellte repräsentiert?) und dem Auswertungsmodus (Verhältnis der Schausteller zu den angebotenen Filmen). Laut Musser ziehen Veränderungen des einen Modus Veränderungen der anderen Modi nach sich und nehmen wechselseitig Einfluss aufeinander.

[13] Hansen 1991, S. 24.

[14] Staiger 2000, S. 21.

[15] Ebd., S. 24, vgl. auch Staiger 1992.

noch, dieser machte einen nicht geringen Teil des Spektakels aus. Da nicht die Illusionierung des Zuschauers das vornehmliche Ziel war, blieb der Kontakt zum Publikum somit ein viel direkterer.[16] „Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Kino der Attraktionen die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sehr direkte Weise fordert, indem es die visuelle Neugier erweckt und vermittels eines aufregenden Spektakels Vergnügen bereitet", erklärt Gunning.[17] Diese direkte Ansprache des Publikums, oder, wie Gunning es formuliert, die Energie des Kinos der Attraktionen geht „eher in Richtung auf einen Zuschauer, der als solcher akzeptiert wird, statt nach innen, auf Situationen, die auf (fiktiven) Figuren basieren und essentiell für das klassische Moment wären"[18]. Anstatt zu diegetischer Versunkenheit kommt es zu exhibitionistischer Konfrontation.[19] Beim Übergang zum Kino der narrativen Integration hingegen wird die Aufgabe des *storytelling* in den Film und sein diegetisches Universum verschoben und liegt nicht mehr bei externen Faktoren wie Programmierung und Aufführung. Es kommt zu einer theoretischen Vereinheitlichung des Zuschauers zum idealen „spectator", aber auch zu einer ganz praktischen Vereinheitlichung des Erlebens beim realen Zuschauer.[20]

Auch Hansen befasst sich mit diesem Prozess der Vereinheitlichung, d. h. der Herausbildung des idealen Zuschauers, der als textuelle Instanz bereits im Filmtext enthalten ist. Ihrer Meinung nach vermögen es die frühen Filme noch nicht, einen solchen idealen Zuschauer hervorzubringen. So wie das Kino sich erst langsam in Richtung des Hollywood-Kinos entwickelte, musste auch das Kinopublikum sich erst zu einem genuin filmischen entwickeln. Die Beziehung zwischen Zuschauer und Film war in den Frühzeiten noch beeinflusst von den Zuschauerrelationen und Kontexten der früheren Aufführungsstätten, sprich Jahrmarkt und Varieté.[21] So hat das Kino nicht nur die Programmform von älteren Medien und Aufführungspraktiken übernommen, sondern auch deren Publikum; nicht unbedingt im Sinne seiner sozialen Zusammensetzung, sondern im Sinne von Verhaltenweisen, Praktiken und Rezeptionsweisen. Auch Hansen ist der Ansicht, dass das Publikum durch die Aufführungsgestaltung und die Diversität des Programmformates auf eine direkte Art und Weise adressiert wird: „But the display of diversity also means that the viewer is solicited in a more direct manner – as a member of an anticipated social audience and a public, rather than an invisible private consumer."[22] Den Status als „alternative public sphere" erlangte das frühe Kino, laut Hansen, hauptsächlich über den Aspekt der *live performance*. Diese bietet auch bei Mainstream-Produktionen genügend Raum für Interpretation seitens eines Nicht-Mainstream-Publikums.[23] Das Kino als Medium gewährt den Kinobesuchern die Freiheit, ihre Filmerfahrung auf der

[16] Gunning 1996 (bzw. 1986), S. 27.
[17] Ebd., S. 29.
[18] Ebd., S. 30.
[19] Ebd.
[20] Gunning räumt jedoch ein, dass trotz der zwischen 1907 und 1913 zunehmenden Narrativisierung das System der Attraktion weiterhin ein wesentlicher Bestandteil der populären Filmproduktion und vor allem der Avantgarde blieb, Vgl. Gunning 1996 (bzw. 1986), S. 32.
[21] Vgl. Hansen 1991, S .29.
[22] Ebd., S. 34.
[23] Vgl. ebd., S. 42 ff. und Hansen 1993, S. 208 f.

Basis ihrer eigenen Bedürfnisse und Lebensumstände zu organisieren.[24] Diese Freiheit in der Aufführungsgestaltung wurde jedoch bald zum Konfliktobjekt: extra-filmische Faktoren sollten in den Film integriert, das Bewusstsein des Kino-Raumes ausgeschaltet und die volle Konzentration auf die Leinwand gelenkt werden, um so die Interpretationsspielräume zu verkleinern. Dies geschehe, so Hansen, hauptsächlich durch die Implementierung einer Geschichte, d. h. letztendlich durch den längeren Film, der diese Geschichte erst möglich macht.[25] „It is this margin of indeterminacy and alternative interpretations, the public dimension of early exhibition practices, that the implementation of classical modes of narration and address sought to minimize and regulate", heißt es an anderer Stelle.[26] Erst in diesem Zusammenhang kommt, laut Hansen, der Begriff und mit ihm das Konzept des „spectators" auf: Nahm man bis dato im frühen Kino immer auf den Zuschauer als Teil einer sozialen Gruppe Bezug, kam mit der Einführung der *story*-Filme der „spectator' als idealer Zuschauer und abstraktes textuelles Konstrukt hinzu:

> „In a basic sense the term ‚spectator' implied a shift from a collective, plural notion of the film viewer to a singular, unified but potentially universal category, the commodity form of reception."[27]

Die ideologischen Konsequenzen dieser Bedeutungsverschiebung beschreibt auch Catherine Russell: „Before and after classical cinema, spectatorship is conceived as more fluid, mobile, unstable, and heterogeneous than the limited position of ‚mastery' that has been theorized as both masculinist and bourgeois."[28]

Die frühen Filme wenden sich demnach direkt an das physisch anwesende Publikum, sie imaginieren das Publikum als im Saal anwesendes Kollektiv,[29] als „ablenkbares Publikum im Zustand der kollektiven Rezeption"[30], das interaktiv am Filmgeschehen teilnimmt und sich selbst als getrennt vom Geschehen auf der Leinwand wahrnimmt. Das Publikum des klassischen Spielfilms hingegen wird als individueller Zuschauer imaginiert und bleibt weitgehend inaktiv, denn das klassische Kino fordert ein höheres Maß an Konzentration, Kontemplation und Stille. Das Publikum hat so im Laufe der Entwicklung, laut Elsaesser, das „Greifen verlernt"[31]. Es bekommt in höherem Maße vorgeschrieben, wie es die Filme zu rezipieren hat. Auf Seiten der Aufführungsgestaltung lässt sich parallel dazu ein ähnlicher Prozess von individuell zu standardisiert beobachten. Die Macht über die Erlebnisse im Kino wanderte zunehmend von den Kinobesitzern zu den Verleihern und weiter zu den Produzenten, wodurch die Verständnismöglichkeiten eines Films weiter limitiert und kontrolliert werden konnten.[32]

---

[24] Vgl. Hansen 1991, S. 108.
[25] Vgl. ebd., S. 44. „The absorption of the viewer into narrative space on a stylistic level corresponded to an increased derealization of the theatre space – the physical and social space of the spectator." S. 83.
[26] Ebd., S. 54.
[27] Ebd., S. 84.
[28] Russel 2000, S. 553.
[29] Vgl. Elsaesser 2002a, S. 80.
[30] Ebd., S. 78.
[31] Ebd., S. 73 ff.
[32] Vgl. auch Elsaesser 2002b. S. 38 f.

Das Filmerleben des frühen Kinos war auch insofern weniger limitiert, als eine direktere Verbindung zwischen Publikum und Leinwand bestand: So nahm nicht nur der Zuschauer den Film wahr, sondern auch der Film – oder genauer das Kino (als Örtlichkeit und als *showman*) – den Zuschauer, der durch extra-textuelle Faktoren wie Erklärer und Musik als aktuell anwesendes Kollektiv angesprochen wurde. Das Publikum war selbst Teil des Kinoerlebnisses und somit Teil des medialen Apparates. In diesem Sinne spricht Yuri Tsivian von einem „medium-sensitive filmviewer", der nicht ins Kino ging um eines bestimmten Films, sondern um des Kinoerlebens willen.[33] Indem das Publikum beispielsweise eine Kommentierung des Films mit fehlenden diegetischen Geräuschen begleitete, d. h. sozusagen eine „live illustration" vornahm[34], wurde die Schranke zwischen Filmraum und Zuschauerraum durchlässig. Als ebenso durchlässig wurden, wie bereits in Kapitel 1 angesprochen, die textuellen Grenzen zwischen den Filmen empfunden. Dennoch war den Zuschauern zumeist bewusst, wo ein Film aufhörte und der nächste begann. Auch wussten sie, wie sie diese zu lesen hatten, denn sie verfügten über andere medien- und zeitgerechte semiotische Fähigkeiten, die ihnen halfen, sich in dem damaligen Programmgefüge zurechtzufinden. Das anders geartete mentale Engagement des frühen Filmzuschauers ist demnach nicht als Mangel an ‚Lesefähigkeiten' zu verstehen, sondern es beinhaltete Fähig- und Fertigkeiten, die der heutige Zuschauer einerseits nicht mehr braucht, aber andererseits auch nicht mehr beherrscht.[35] Diese unterschiedlichen kognitiven Fähigkeiten sind auf unterschiedliche Konzeptionen und Vorstellungen vom Medientext zurückzuführen. Genauso wie man zu dieser Zeit ‚ins Kino' und nicht ‚in einen Film' ging, wurde auch nicht der Film als Text verstanden und gelesen, sondern das gesamte Kinoerlebnis als Text begriffen.[36] Diese Annahme stützt auch die gängige Praxis, die eigentlichen Filme mit einem „eskortierenden Diskurs" aus Standbildern und Dias zu begleiten. Diese Dias, die auch in der Fachpresse angeboten wurden, enthielten Mitteilungen an das Publikum, regelten das Verhalten des Publikums oder forderten es auf, aktiv zu werden (z. B. Bier zu holen), und wiesen es auf das Ende des Programms hin. Belloi spricht in diesem Zusammenhang von einem „regelrechten Adressierungsdispositiv", das zwischen dem Vorführer und dem Publikum vermittelt[37] und die verschiedenen Texträume zu einem „Gesamt-Kino-Text" verbindet. Die Grenzen des ‚Texts', um bei der Ausdrucksweise Tsivians zu bleiben, sind demnach im frühen Kino noch relativ flexibel. Der Zuschauer hatte die Möglichkeit, sich seinen eigenen Kino-Text zu schaffen, indem er sich sein eigenes Programm zusammenstellte, bei dem Anfang und Ende noch frei wählbar waren (weil es keine festen Anfangszeiten gab). In diesem Sinne beschreibt Tsivian den Akt des Kinobesuchens auch als „self-propelled action"[38], bei der die Bedeutungsproduktion zu einem

[33] Tsivian 1994, S. XXI.
[34] Vgl. Tsivian 1994, S. 114.
[35] Vgl. ebd., S. 130 ff. Aus diesem Verlust der spezifischen Lesefertigkeiten des frühen Kinos resultierten das Missverständnis und die Missachtung früher Filme als primitiv und unausgereift seitens des heutigen Publikums.
[36] Vgl. ebd., S. 125.
[37] Vgl. Belloi 1996, S. 125.
[38] Tsivian 1994, S. 39.

großen Teil vom aktuellen Kinobesucher vorgenommen wurde und nicht vollständig durch den auf der Leinwand vorgeführten Filmtext determiniert war. Was ein bestimmter Film zu einer ganz bestimmten Zeit und an einem ganz bestimmten Ort für den einzelnen Zuschauer ‚bedeutete', unterlag im frühen Kino demnach noch viel stärker als heute den Aufführungs- und Zeitumständen. Doch gerade dies machte die besondere Qualität des frühen Kinos und seinen Reiz für das damalige Publikum aus:

> „The pleasures of viewing were not connected to the desire to find a single or dominant meaning within the image that was itself part of a longer, overarching narrative pattern. Instead audience members ranged across the image, searching their own moments of interest and pleasure within them."[39]

Auch zeitgenössische Analysten erkannten und würdigten die Freiräume, die das frühe Kino bot. Und sie beschrieben die aktive Rolle des Zuschauers; sowohl dessen körperliche als auch sein mentale Aktivität. Welchen zahlreichen Aktivitäten die Zuschauer neben dem eigentlichen ‚Filmsehen' im Kino nachgingen, beschreibt u. a. Willi Bierbaum noch 1923. Da werden mit der „Nachbarschaft stundenlange Zwiegespräche" übers Wetter oder die Weihnachtseinkäufe geführt, da wird „laut und umständlich" alles ausführlich erklärt und „aus dem Programm vorgelesen", es wird gegessen, getrunken, gekommen und auch wieder gegangen; und das alles während der laufenden Vorführung.[40] Doch auch anderweitig verlangte das Kino dem Zuschauer einiges ab. Alfred Baeumler bemerkt dazu lapidar: „Der Film macht aktiv, der Zuschauer muss mitarbeiten, sonst geht alles für ihn verloren."[41] Laut Baeumler wird diese aktive Haltung erforderlich durch die – um es mit Gunnings späteren Begriffen auszudrücken – Attraktionslastigkeit der Filme. Der ständige Wechsel zwischen den kurzen Filmen forderte ein erhöhtes Maß an Aufmerksamkeit: Erstens musste der Zuschauer in der Lage sein, schnell zwischen den verschiedenen Film-Genres ‚umzuschalten', und zweitens musste er seine volle Aufmerksamkeit auf den neuen Film richten, bevor dieser auch schon wieder vorbei war. Ihm blieb keine Zeit, sich langsam in das Geschehen auf der Leinwand einzufinden. Das Kinopublikum befand sich demnach in einer fortwährenden „geistigen Spannung". Ähnliches hält auch Victor Klemperer dem frühen Kino zugute und ergänzt zur kurzen Zeitspanne einen weiteren Aspekt, der eine Erhöhung der Aufmerksamkeitsleistung fordert: Aufgrund der potentiellen Offenheit und Lückenhaftigkeit des „Bildertextes" der kurzen Filme musste der Zuschauer seine eigene Phantasie bemühen und sich seinen eigenen Filmtext erst erschaffen:

> „[…] das Volk ist in jedem Augenblick gezwungen zugleich und befähigt, den bewegten Körpern, die es sieht, selber die Seelen hineinzufinden, einfacher gesagt: sich den Bildertext zu schreiben. […] Und dieses ständige Beseelenmüssen ist nun offenbar, was den Ernst und die Andacht des

[39] Jancovich 2003, S. 62.
[40] Bierbaum, Willi: Plauderei. In: NZZ, 144. Jg., Nr. 1757, 16.12.1923, zitiert nach Güttinger 1984b, S. 182/183.
[41] Baeumler, Alfred: Die Wirkung der Lichtbild-Bühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters. In: März 6 (1912), 2. Bd., 1.6.1912, S. 334-351, zitiert nach Schweinitz 1992, S. 187.

> Publikums hervorbringt, indem es aus Zuschauern Mitschaffende macht, indem es wirkliches Miterleben erzwingt.“[42]

Dies wiederum impliziert, dass jeder Filmzuschauer sich letztendlich einen anderen Filmtext erschaffen kann, je nach Bildungsrad, Geschlechts- oder Schichtzugehörigkeit, und dass jeder „dann […] nach Maßgabe seiner eigenen Tiefe des Fühlens und Denkens solche Beseelung vornimmt“[43]. Dies gilt, laut Klemperer, auch die ‚Gebildeten‘ unter den Kinozuschauern:

> „Denn auch dem Gebildeten ist es ja notwendig, sich den Seelentext der Bilderreihe zu schreiben; niemand hindert ihn, den Text des gleichen Bildes tiefer und eigenartiger zu verfassen, als ihn vielleicht ein roher Nachbar herstellt – aber verfassen muss er ihn, und gerade von diesem „Muss“ strömt auch hier die heilige Andacht aus, weil dieses Muss eben das Mitschaffen und Mitleben in sich schließt.“[44]

Auch Egon Friedell hält die prinzipielle Offenheit des Filmtextes für eine Besonderheit des frühen Films, für den „hundert Deutungen möglich“ und „alle richtig sind“. Daher kann für ihn der „wahre Dichter [...] immer nur das Publikum selbst“ sein. [45] In diesen Überlegungen ist noch kein Gedanke an eine im Filmtext vorgegebene Zuschauerpositionierung zu finden. Das frühe Kino mit seinen spezifischen Rezeptionskonditionen bot jedem Einzelnen im Publikum genau das, was dieser darin suchte.

So präsentiert sich das frühe Kino als grundsätzlich offen für alle Schichten, Geschlechter und Altersgruppen und deren jeweilige momentane psychische Verfasstheit. Denn, um es mit den Worten Emilie Altenlohs auszudrücken: Die „ungenaue Ausdrucksweise der Oper und der Filmdramen [bietet] eher die Möglichkeit, an die verschiedenen Gefühle zu appellieren, die in den Zuschauern jeweils am stärksten sind. Sie lassen mehr mögliche Deutungen zu.“[46] Dies bedeutet in letzter Konsequenz, dass auch nicht-hegemoniale Deutungsvarianten möglich waren. Dass dies besonders für den weiblichen Teil des Kinopublikums wirksam wurde, darauf weist Altenloh im selben Atemzug hin.[47] Die Drehbuchautorin Clara Beranger, die sowohl für den Stumm- als auch den Tonfilm arbeitete, sah in diesem Interpretationsspielraum eher einen „fehlenden Rest“, der nur so weit ergänzt werden konnte, wie es der Erfahrungs- und Gefühlshorizont des einzelnen Zuschauers zuließ. Sie schreibt:

> „Aus dem Stummfilm holt der Zuschauer nur heraus, was er selber mitbringt. Man sieht, was man sieht, und lässt sein Ahnungsvermögen walten, aber eben nur im Rahmen des jeweiligen Ahnungsvermögens.“[48]

---

[42] Klemperer, Victor: Das Lichtspiel. In: Velhagen & Klasings Monatshefte 26 (1911/12), 2. Bd., Nr. 8, S. 613-617. Zitiert nach Schweinitz 1992, S. 179/180.

[43] Ebd., S. 180.

[44] Vgl. auch die Äußerungen Klemperers in: Das Kino im Urteil bekannter Zeitgenossen. In: Der Kinematograph, Nr. 300, 25.9.1912.

[45] Friedell, Egon: Apologie des Kinos (1912). In: Die Theater- und Kinowoche, 1. Jg., Nr. 6, S. 39, zitiert nach Güttinger 1984a, S. 182. Vgl. hierzu auch die Äußerungen von Alfred Polgar über Herbert Tannenbaum bis Hugo von Hoffmannsthal in Güttinger 1984a, S. 182. Sie alle betonen die aktive Haltung des Zuschauers.

[46] Altenloh 1914, S. 102. Laut Hermann Häfker ist diese Feststellung auch eine ihrer bedeutendsten Einsichten. Vgl. Häfker, Hermann: Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens (Lichtbühnen-Bibliothek Nr. 8). M.Gladbach 1915, S. 77/78.

[47] Vgl. Altenloh 1914, S. 104.

[48] Beranger, Clara: The Story. In: Introduction to Photoplay. Kansas 1977, zitiert nach Güttinger 1984a, S. 185.

Wie das zweimalige „nur“ vermuten lässt, fasst sie es als Nachteil des Stummfilms auf, dass dieser nur das aussagen konnte, was der Zuschauer schon mitbrachte. Auf der anderen Seite bedeutet dies, dass das im Saal anwesende Publikum gerade nicht in eine vorgeschriebene Zuschauerposition gedrängt wurde, da es diese aufgrund der Reduktion der filmischen Mittel nicht geben konnte.

Die Veränderungen der Zuschauerpositionierung und der Rezeptionshaltung von einem kollektiven, sich seiner Situation bewussten Publikum, das aktiv (geistig wie auch körperlich) mitgestaltete, zum *spectator*-Subjekt ziehen auch Veränderungen hinsichtlich der Körper- und Zeitwahrnehmung sowie der Körper- und Zeithoheit nach sich. Mit Aufkommen des Erzählkinos wandert nicht nur die Kontrolle über die Erfahrung des Zuschauers vom Kino als Ort in den Film als Text, auch der Erlebnisraum des Kinos, der Ort der physischen Präsenz der Zuschauer, wurde neutralisiert.[49] Dies hatte auch Auswirkungen auf das Bewusstsein der eigenen Körperlichkeit. Nahm das Publikum des frühen Kinos seinen eigenen Körper noch wahr und ‚nutzte' ihn, indem es sprach, klatschte oder sich anderweitig äußerte, kam es im folgenden Verlauf zu einer sukzessiven Disziplinierung des Körpers und seiner Äußerungen bis hin zur völligen ‚Entkörperlichung' und Reprivatisierung. Mit dem Aufkommen des Tonfilms sprach zwar nun der Film, der Zuschauer aber blieb stumm. Elsaesser spricht hier von einem Prozess der „Verinnerlichung, der Subjektivierung und der Psychologisierung der Zuschauerperspektive“[50]. Dass dieser Prozess auch auf dem Rücken des weiblichen Publikums vorangetrieben wurde, soll im Verlauf meiner Arbeit gezeigt werden.

Mit der Reduktion der körperlichen Ausdrucksformen, d. h. der zunehmenden Stille im Kinoraum, kam es auch zu einer zunehmenden Immobilität des Körpers als Teil der sich verändernden „codes of spectatorial behaviour“[51]. Mit Einrichtung der ortsfesten Kinos mussten sich die potentiellen Kinobesucher zunächst erst einmal daran gewöhnen, einen bestimmten Ort aufzusuchen, wenn sie eine Filmvorführung besuchen wollten. Dort kam es dann zu einer immer tiefgreifenderen Einschränkung der körperlichen Mobilität. Mit dem Aufkommen der längeren Filme wurde es dem Zuschauer immer unmöglicher, den Zeitpunkt des Eintritts in die Vorstellung selbst zu wählen. Er war nun an feste Anfangszeiten gebunden, wollte er der Handlung des Films folgen. Er war aber auch an feste Schlusspunkte gebunden, er musste verharren, d. h. immobil bleiben, bis die Vorstellung zu Ende war. Auch gab es immer weniger Pausen zwischen den einzelnen Filmen, die er zum Bierholen oder Ähnlichem nutzen konnte. In ihrer Studie „Window Shopping. Cinema and the Postmodern” beschreibt Anne Friedberg diese Entwicklung als einen gegenläufigen Prozess: „As the gaze became more

[49] Vgl. Elsaesser 2002a, S. 89.
[50] Vgl. Elsaesser 2002a, S. 85.
[51] Ezra 2004. Ezra spricht hier unter Verwendung des Begriffes von Norbert Elias von einem „cinemising process“, bei dem das Publikum des Kinos erst zu einem spezifischen „Kinopublikum“ wird: „The cinemising process thus presupposes a ‚golden age' of naïve, uninitiated spectatorship followed by an evolution of audiences into worldy-wise creatures of habit.“ (S. 74). Obwohl diesem Begriff der Evolutionsgedanke inhärent ist, sollte dieser Prozess meiner Meinung nach nicht nur als ein Prozess der Reifung verstanden werden, sondern in gleichem Maße als ein Prozess des Verlustes.

‚virtually' *mobile,* the spectator became more physically *immobile*."[52] Je mehr das Kino, dessen Freizügigkeit seine Wurzeln im Varieté und im Jahrmarkt hatte, seinen Zuschauern die äußere Welt und ihre psychischen Dimensionen zeigte, desto mehr wurde die physische Verfasstheit des Zuschauers eingeschränkt durch ein zunehmend theatertypisches Arrangement. Das Publikum sollte umerzogen werden im Sinne einer disziplinierten Theaterhaltung.[53]

Wie bereits angedeutet, ging der Prozess der fortschreitenden physischen Immobilität aber auch einher mit einer abnehmenden temporalen Freizügigkeit. Mit dem Aufkommen der modernen Freizeitkultur und der zunehmenden freien Zeit der arbeitenden Bevölkerung um die Jahrhundertwende hatte diese zwar mehr Zeit für Kinobesuche. Jedoch:

> „The increase in free time for workers was accompanied by a reduction in temporal freedom at the cinema, or increasingly rigid temporal structures that placed limitations, however voluntary, on spectator's freedom to come and go as they pleased." [54]

Auch das Nummernprogramm des frühen Kinos griff bereits in die Zeitstrukturierung und das Zeitmanagement des Publikums ein, indem es das Angebot zeitlich strukturierte.[55] Jedoch war dieser Eingriff noch nicht allumfassend: Die Reihenfolge der anzuschauenden Filme war zwar schon festgelegt, nicht aber unbedingt Anfang und Ende des Programms. Diese variable Zeitstrukturierung des Nummernprogramms, die dem ersten Publikum der ortsfesten Kinos, dem Laufpublikum, geschuldet war, wurde nach und nach abgebaut. Während die einzelnen Filme länger wurden und daher die Anzahl der Filme im Programm abnahm, wurden die Pausen zwischen den einzelnen Filmen immer kürzer und seltener. Es gab weniger Rollenwechsel und immer weniger Unterbrechungen verursacht durch technische Mängel, wie z. B. Filmrisse. Sosehr auch auf Pünktlichkeit und Bewegungslosigkeit gedrängt wurde, durchsetzen konnte sich dieses Verhalten in letzter Konsequenz jedoch lange nicht vollständig.

Die Auswirkungen dieser fortschreitenden Einschränkung der temporalen und körperlichen Mobilität durch den Programmumbruch, der die Körperlichkeit des Publikums zunehmend auf das Sehen reduzierte, beschreibt Ezra treffend als „medusa effect". Durch die Absorption des Publikums in die Filmhandlung unter Ausblendung des Ortes und des eigenen Körpers ‚erstarrte' der Zuschauer vor der Leinwand gleichsam zu Stein. „Longer films meant captivated and, to a certain extent, more captive audiences."[56] In dem Maße, in dem der Zuschauer im übertragenen Sinne mental gefesselt, d. h. fasziniert („captivated") war, wurde er im wörtlichen Sinne körperlich gefesselt („captive").

Wie und vor allen Dingen wann genau diese Periodenschwelle zwischen dem frühen Kino, dem sog. Kino der Attraktion (um 1907), und dem klassischen Kino (um 1917) oder dem Kino der narrativen Integration und den jeweiligen Zuschauerkonzepten anzusetzen ist oder

---

[52] Friedberg 1993, S.61.
[53] Vgl. auch Müller 1994, Kapitel 6.5. Kino und Theaterreife, S.229-240.
[54] Ezra 2004, S.75.
[55] Vgl. Hickethier 2001, S.216.
[56] Ezra 2004, S.78.

ob es sich nicht eher um einen fließenden Übergang oder gar eine Gleichzeitigkeit von verschiedenen Rezeptions-Konzepten handelt, wie Staiger andeutet, bleibt ein Diskussionsfaktor. Für die deutsche Filmgeschichtsschreibung scheint es sinnvoll, diese Epochenschwelle, d. h. den filmgeschichtlichen Bruch, mit Corinna Müller um 1911 anzusiedeln. Es scheint sich mit dem Aufkommen des Langfilms, d. h. der längeren Dramen, und mit dem allmählich einsetzenden Wandel der Programmstrukturen auch eine Wandlung der Rezeptionsweisen bemerkbar zu machen. Die Veränderung des Publikumsverständnisses und der Zuschauerhaltung wird somit an der simplen Filmlänge festgemacht. Das Jahr 1911/1912 wäre damit als Wendepunkt einer Periode anzusehen, die Charlie Keil u. a. als „transitional era" bezeichnen und die zwischen ungefähr 1907 und 1917/18 angesetzt wird.[57] Auch Müller selbst macht auf den Zusammenhang zwischen dem Wandel der Filmlänge und der Art und Weise der Film- und Kinorezeption aufmerksam:

> Sie [die Länge von Filmen; Anm.d.Verf.] hatte Auswirkungen auf die Filmindustrie, ihre Organisation und Produktionsweise, auf die kulturhistorische Bewertung des Mediums Film, auf die Erzähltechnik in Filmen, auf die Struktur des Kinoprogramms und seine Wirkungsästhetik *und damit auch auf den Zuschauer* [Hervorhebung d.Verf.]."[58]

Allein schon durch seine längere Spieldauer (ganz abgesehen von seinen erzähltechnischen und stilistischen Eigenheiten) erforderte der Langfilm andere mentale Aktivitäten beim Zuschauer: Er musste sich über einen längeren Zeitraum einem einzigen Handlungsgefüge widmen und sich tiefergehend darauf einlassen. Und wurde daher nicht zuletzt, wie bereits beschrieben, in seiner temporalen Selbstbestimmtheit eingeschränkt. Ändert sich also die Filmlänge, dann ändert sich auch die Film- und Kinorezeption. Dies bedeutet, dass der Zuschauer in jeder Phase der Filmgeschichte unter anderen Bedingungen neu konstituiert wird.

Meine Arbeit soll nun helfen zu erklären, warum eine Rezeptions-Haltung langsam abgelöst wurde von einer anderen – oder zumindest favorisiert wurde. Das Programm soll als Aufführungsformat als bestimmender Faktor einbezogen und die Rolle, welche das weibliche Publikum in diesem Prozess spielte, analysiert werden. Dabei gehe ich von dem Konzept des aktiven Zuschauers aus, der die Medienangebote für sich nutzte und seine Gratifikationen daraus zog. Vorbedingung ist auch, dass verschiedene Teilpublika (z. B. die Frauen) verschiedene Sinnkonstruktionen und Gratifikationen aus den Medienangeboten zogen. Ziel soll es hierbei nicht sein, nach Ursache und Wirkung zu suchen. Vielmehr soll das Beziehungsgeflecht von Wechselwirkungen, der sich gegenseitig beeinflussenden Faktoren wie Filmökonomie, Programmformat und Publikum, aufgezeigt werden.

---

[57] Keil/Stamp (Hg.) 2004. Darin besonders Brewster: „Periodization of Early Cinema". Vgl. auch Keil 2002. Die unterschiedliche Periodisierung Müllers und der amerikanischen Autoren führt Brewster darauf zurück, dass die Unterscheidung zwischen dem Attraktionskino und dem narrativen Kino auf stilistischen Unterschieden beruht, während sich Müllers Unterscheidung auf ökonomische und institutionelle Wandlungen beruft.

[58] Müller 1998a, S. 44.

2.2 Der Homo cinematicus oder die „Psychologie“ des Programmformates

> „Die Fliege hat zweimal sechstausend Augen. Der Butt hat Augen, die spazieren gehen können, aber der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts hat den Kinematographen […] Der moderne Mensch erinnert sich nicht mehr. Er sammelt und verwendet Kinoprogramme. Klio, die Muse der Geschichte, hat aufgehört, geistig tätig zu sein, die Ereignisse stenographisch oder mit der Schreibmaschine in das Buch der Geschichte einzutragen. Klio dreht an der Kurbel des Kinematographen und bedient den Phonographen.“[59]

Im Folgenden soll nun auf die (Wechsel-)Wirkung der Filme auf den Zuschauer im Rahmen des Programmzusammenhangs eingegangen werden. Es soll betrachtet werden, was mit dem Zuschauer emotional und mental ‚passierte', wenn er sich ein Kinoprogramm ansah. Anschließend soll der Zusammenhang zwischen der psychischen Verfasstheit des modernen Menschen und den Spezifika des Programmformates näher beleuchtet werden.

2.2.1 Das Programm als „emotionale Programmierung“

> „Als im Saale wieder Licht wurde, sah ich in den Augen meiner Begleiterin die hellen Tränen blinken; kaum verbarg ich die eigenen. Zwei Minuten später, bei einer Ulkszene, krampften wir uns im Lachschauer. *Wer täte es der Präzision solcher Reaktionserzeugung gleich?* [Hervorhebung d.Verf.] Wer heizte uns so aus Kalt in Heiß, aus Erbauung in Wildheit, wie dieses eilfertigste Varieté? Elektrischer Wechselstrom; und, trotz allem, ein quellender Reichtum an Gesten.“

So beschreibt Ferdinand Hardekopf das Kino als Spiel der Gefühle und mit den Gefühlen und zugleich auch die Erwartung dieses Spiels als Teil des Kinovergnügens.[60] Er schildert das Programmformat als quasi-mechanische Versuchsanordnung, die durch ein simples, aber äußerst wirksames Reiz-Reaktions-Schema wechselnde emotionale Bewegungen beim Publikum hervorrufen sollte. Dieses „Wechselbad der Gefühle“[61] machte für ihn den Reiz eines Kinobesuches aus. Man gab sich diesen Emotionen hin, aber mit einem gewissen Maß an Reflexivität. Ein Kinobesuch sei daher einer Fahrt mit der Achterbahn vergleichbar: Man erwarte bestimmte Gefühle und genieße die Reize. Vor allem genieße man, dass so unterschiedliche Reize in so kurzer Zeit dicht gedrängt zu erleben sind. Die „Rapidität und Konzentration“ dieses „nervösen Visoriums“, d. h. die Versuchsanordnung des Programmschemas, ist den Wünschen des Publikums geschuldet, das in kürzester Zeit möglichst viel sehen – und vor allen Dingen fühlen – will.[62]

Das Programm betreibt demnach nicht nur eine Organisation verschiedener Film-Genres und Darstellungsarten, sondern zugleich auch eine „Organisation der Gefühle“. Im Editorial zu „KINtop 11: Kinematographenprogramme“ wird das Kinoprogramm als „kohärentes Ganzes“

---

[59] Melcher, G.: Von der lebenden Photographie und dem Kino-Drama. In: Der Kinematograph, Nr. 112, 17.2.1909.
[60] Hardekopf, Ferdinand: Der Kinematograph. In: Nord und Süd. Deutsche Halbmonatsschrift (Berlin), 34. Jg., Bd. 134, Nr. 412 (2. Augustheft 1910), S. 326-328, zitiert nach Schweinitz, S. 158.
[61] Vgl. auch Eder 2005.
[62] Vgl. ebd., S. 157.

beschrieben, dessen „absichtsvolle Stimmungsarchitektur [die] wechselnden Gefühlslagen des Publikums orchestrieren soll“.[63] So wird bei der Zusammenstellung der Programme auch weniger hinsichtlich verschiedener Film-Genres, wie fiktional, dokumentarisch, komödiantisch oder fantastisch etc., unterschieden, sondern hinsichtlich des emotionalen Gehalts des Bildes. Es wird gemäß seiner Bedeutung für die Stimmungslage des Publikums und den bei ihm ausgelösten Gefühlen und mentalen Auswirkungen sowie den sich daran anschließenden Aktivitäten klassifiziert.

> „Das Publikum sitzt und sieht; es lächelt und lacht, es weint und staunt. Es lässt sich mit Hilfe der lebenden Photographien durch die ganze Skala der Gefühlswelt hindurchpeitschen: bald himmelhoch jauchzend, bald zu Tode betrübt“,

heißt es in diesem Sinne 1914 in der *Lichtbild-Bühne*.[64] Wie Jens Eder in Anlehnung an die Studien Ed Tans vorschlägt, kann man bei den evozierten Emotionen zwischen Inhalts- und Artefakt-Emotionen unterscheiden. Erstere beziehen sich auf die Narration des Dargestellten (z. B. Rührung über die sich aufopfernde Mutter des kranken Kindes), letztere sich auf die Art und Weise der Darstellung (z. B. Staunen über visuelle Effekte wie strömendes Wasser oder schnelle Kamerafahrten bei *phantom rides*).[65] Diese beiden Emotionsarten standen im Programm des frühen Kinos noch gleichberechtigt nebeneinander und boten komplementäre, unhierarchisierte Reize. Die Programme waren „komplexe Reizangebote“, die der Zuschauer unbeschwert genießen konnte, da er sich den erweckten Emotionen zum einen freiwillig aussetzte und sie zum anderen in sicherer und entspannter Atmosphäre kontrolliert genießen konnte.[66]

So spricht der französische Filmhistoriker Francois Jost im Hinblick auf das Vermögen der Programme, verschiedenartige Emotionen hervorzurufen, auch von einer regelrechten „Programmierung des Zuschauers“.[67] Er belegt diese Annahme anhand einer Untersuchung der Programmgestaltung des Hippodroms, des größten Pariser Kinos und späteren Gaumont-Palasts, in den Jahren 1908, 1911 und 1912. Durch die Organisation der einzelnen kurzen Filme in einer Programmumgebung, die nach bestimmten immer wiederkehrenden Regeln und Mustern gestaltet war und in der der Ablauf der angestrebten Wirkung auf den Zuschauer einer festgelegten Ordnung folgte, wurden nicht nur die Bilder programmiert, sondern auch die dazugehörigen Gefühlsregungen des Zuschauers.[68] Diese Organisation der Affekte diente dazu, das Publikum mental ‚bei der Stange zu halten’. Durch die Regelmäßigkeit des Programmablaufes wusste der Zuschauer, was ihn erwartete, und er konnte sich darauf einstellen. Jedes Filmelement und die dazugehörige emotionale Regung nahmen einen bestimmten, vorher festgelegten Platz ein. So konnten die Zuschauer relativ sicher sein, dass nach einem

---

[63] KINtop 11, S. 7.
[64] Dekorative Films. In: LBB, Beilage Kino-Varieté, Nr. 40, 4.7.1914.
[65] Eder 2005, S. 375.
[66] Ebd., S. 371-373.
[67] Vgl. Jost 2002.
[68] Jost verdeutlicht dies anhand relativ komplexer graphischer Darstellungen, die die möglichen Programmabfolgen schematisch darstellen. Vgl. Jost, S. 37 und 43.

emotional bewegenden Filmstück (das ‚traurig' oder ‚betroffen' machte), ein andersartiger Film programmiert wurde, der diese emotionale Anspannung wieder löste (d. h. ein ‚heiteres' Stück, wie eine Komödie, oder ein ‚ruhiges', ästhetisch ansprechendes, wie z. B. eine Naturaufnahme). Die Untersuchung der Programme des Pariser Hippodroms zeigte für Jost, „dass die Vorstellungen dort viele Merkmale mit der Serialität des Fernsehens und seiner Mischung aus horizontaler und vertikaler Programmierung teilten: Zu nahezu regelmäßigen Zeiten bietet die Abfolge der Filme bestimmte Gattungen an und verspricht dem Zuschauer somit die dazugehörigen Gefühlsregungen"[69]. Will man den Vergleich mit dem Fernsehprogramm weiterführen, so stellen die Handzettel, die die Auflistung der Filme enthielten, und die Programminserate in den Tageszeitungen eine Art ‚Programmzeitschrift' dar. In Anzeigen wurden nicht nur die Filmtitel aufgeführt, sondern mit den Genreangaben auch zugleich die Emotionen, die diese auslösen sollten. Die Genrebezeichnungen der kurzen Filme auf den Programmzetteln des frühen Kinos beziehen sich daher zumeist nicht nur auf die Gattungszugehörigkeit[70], sondern auf die damit verbundenen emotionalen Reaktionen. Daher sind sie zugleich auch immer ein „Versprechen an den Zuschauer"[71] hinsichtlich dessen was er vermutlich emotional erleben wird. Diese „Versprechen" des Programmzettels beschreibt G. Melcher im *Kinematograph*:

> „Ich versah mich mit Zigaretten, erstand an der Kasse des Theaters ein Billett und ließ mir ein Programm schenken, aus dem u.a. hervorging, dass mein Billett als Fahrkarte durch Ostindien und für eine Fahrt durch Chikago mit der Elektrischen Gültigkeit hatte. Dabei sollte ich programmmäßig tief ergriffen werden und mich verschiedene Male totlachen."[72]

So bot das gedruckte Programm einen Leitfaden, der den Zuschauer emotional durch das Programm führen konnte. Die Beschreibungen der Filme waren somit gleichzeitig Beschreibungen der Effekte auf den Zuschauer: Dramen wurden oft mit dem Zusatz „bewegend", „mitreißend" oder „ergreifend" versehen, d. h., der Zuschauer sollte Mitgefühl und Empathie verspüren. Naturaufnahmen, vor allem Reisebilder, wurden oft als „interessant" oder gar „hochinteressant" beschrieben. Dies sagte zunächst erst einmal nichts über den Inhalt des Bildes aus, doch wusste der Zuschauer durch diese Beschreibung, dass er Bilder und Vorgänge zu sehen bekam, die ihm neu waren und ihn erstaunen würden. Komödien erhielten hingegen oft den Zusatz „amüsant", wohingegen derbere Possen und Slapstick-Szenen als „brüllend-komisch" angekündigt wurden. So wusste der Zuschauer, dass er zum Lachen und Schmunzeln angeregt werden sollte, im ersteren Fall wohl eher zu einem stillen Lächeln, im letzteren zu einem derben Schenkelklopfen. Las der Besucher als Beschreibung „lehrreich" oder „erbaulich", so wusste er, dass an seinen Intellekt – oder zumindest seine Neugier – oder sein Moralgefühl appelliert wurde. Zusätze wie „märchenhaft", „prachtvoll" oder einfach „koloriert" verhießen dagegen emotionale Entspannung und einen eher visuellen Genuss, da man unter diesem La-

---

[69] Jost 2002, S. 45/46.

[70] Wie Dokumentarfilm, Drama, Komödie oder Western usw., d. h. im Sinne der heute gültigen Genre-Einteilung.

[71] Jost 2002, S. 35.

[72] Melcher, G.: Von der lebenden Photographie und dem Kino-Drama. In: Der Kinematograph, Nr. 112, 17.2.1909.

bel sowohl Trickaufnahmen als auch besonders aufwendig in Szene gesetzte Spielszenen oder Landschaftsaufnahmen geboten bekam. Ebenso verhielt es sich mit den Tonbildern. Diese boten dem Zuschauer meist eine affektive Entspannung und ein eher sinnliches Vergnügen. Dass diese Beschreibungen nicht immer mit dem heutigen Genre-Verständnis übereinstimmen, zeigt beispielsweise die Tatsache, dass ein und dasselbe Filmdrama sowohl als „ergreifend" als auch als „pikant" oder „Bild aus dem wahren Leben" beschrieben werden konnte. Jede dieser Beschreibungen stellte einen anderen Schauwert des Stückes in den Vordergrund und bereitete den Zuschauer auf einen möglichen emotionalen Mehrwert vor, der von moralischer Erbauung (durch Ergriffenheit) über Befriedigung der Schaulust („pikant") bis hin zu Gefühlen des Wiedererkennens („... aus dem wahren Leben") reichte.

In diesem Sinne beschreibt auch Max Brod einen seiner Kinobesuche nicht nur als ein visuelles Erlebnis, sondern vor allem als ein emotionales. Er hatte nicht nur etwas *gesehen*, sondern auch etwas *gefühlt*. Daher führte er, wie im vorherigen Abschnitt beschrieben, die Filme, die er gesehen hatte, anhand der „emotionalen Genrebezeichnung" auf und berichtet, wie ihn der Programmzettel mit der genauen Auflistung der intendierten Gefühlsregungen auf das Programm vorbereitete:

> „Ich habe die Liste studiert, ich weiß, welche Nummer „belehrend", welche „urkomisch", „sensationell" oder „rührende Szene aus dem wirklichen Leben" sein wird." [73]

So fährt Brod zunächst nach Australien, erlebt eine Feuersbrunst und sieht Berge und Täler aus einer fahrenden Eisenbahn:

> „Die Wissenschaft hat ihr Recht bekommen, jetzt zappelt das Fröhliche an der Reihe und mit Adagiobegleitung eines Wiener Liedes die Tragik. Da sind die Zaubereien, geduldig kolorierte tausend Photographien, Verwandlungen der Blumen in Ballettmädchen. […] Indes zum Nachdenken nicht die Zeit. Denn die zweite Abteilung überschüttet mich schon mit Bildern ‚zum Kranklachen', wie das Programm sie nennt, mit betrunkenen Briefträgern, Naturmenschen, Galanen, die in einem Kasten sich verstecken und dann die oh! so lange, so zum Kranklachen lange Reise im Speditionswagen, auf der Eisenbahn wippend mitmachen müssen."[74]

Den zeitgenössischen Beschreibungen gemäß begab sich der Kinobesucher auf eine regelrechte Achterbahnfahrt der Gefühle. So scheint es auch nur allzu verständlich, dass die Sorge aufkam, ob der Zuschauer diesen emotionalen Parforceritt überhaupt bewältigen konnte. Um den krassen Übergang zwischen den einzelnen Stimmungen abzumildern und dem Publikum die Gelegenheit zu geben, sich emotional neu zu justieren, schlug ein sog. „Praktikus" vor, dass zwischen den einzelnen Filmen das Licht angemacht werden sollte, da das Publikum den Stimmungswechsel nicht so schnell mitmachen könne.[75] Durch die plötzlich eintretende Helligkeit sollten, so wohl die Idee von Praktikus, die vorangegangenen Gemütsbewegungen ‚neutralisiert' und das Gemüt des Zuschauers für neue Empfindungen vorbereitet werden.

---

[73] Brod, Max: Kinematographentheater. In: Die Neue Rundschau 20 (1909), 1. Bd., 2. Heft (Februar), S. 319-320, zitiert nach Schweinitz, S. 15-17.
[74] Ebd.
[75] Praktikus: Eine Merktafel für den Vorführer. In: LBB, Beilage „Der Vorführer", Nr. 97, 4.6.1910.

Auch andere Zeitgenossen stellten Überlegungen zu einer Dramaturgie der Affekte und zum sinnvollen Zusammenspiel der Emotionen im Programm an. Der Dichter Karl Hans Strobel lehnte zwar eigentlich rührselige Dramen ab – diese „abscheulichen Sentimentalitäten“ und „äußerlichsten Armseligkeiten der Programme“ –, räumt ihnen jedoch im Gesamtzusammenhang des Programms eine gewisse Daseinsberechtigung ein. In der emotionalen Dramaturgie des Programms erfüllten diese „rührseligen Geschichten von Kindesentführungen, von verlorenen Söhnen und Töchtern, von treuer Liebe und brennendem Hass“ eine wichtige Rolle. Hier befriedigen sie, wie er es ausdrückt „ein tiefgefühltes Bedürfnis der Volksseele“[76]. Besonders wenn man diese Filme zwischen zwei lustige Filme in der Art des „Bauern beim Zahnarzt“ und des „Ungeschickten Bräutigams“ setzte. Dieses „Bedürfnis der Volksseele“, wie es Strobl in betont pathetischer Diktion ausdrückt, ist jedoch nichts anderes als das Bedürfnis nach emotionaler Abwechslung und nach emotionaler Anregung ‚aus zweiter Hand’, die zwar tief fühlen, aber genauso schnell wieder vergessen lässt.

Noch dezidierter beschreibt Hermann Häfker die Wirkungsweise und Sinnhaftigkeit der einzelnen Filme im Programm:

> „Das Komische wirkt, weil ihm Ernst vorangegangen ist, die Leidenschaft, weil sie aus einer gelassenen Situation hervorgewachsen ist. Künstliche Schauspiele, Kostümtänze, Zaubereien wirken, wenn wir uns kurz vorher an der leise bewegten Schönheit eines reinen Stücks Natur erfreut haben.“[77]

Der emotionale Gehalt der Filme kann also erst dann voll ausgeschöpft und genossen werden, wenn er mit andersgearteten Affekten kontrastiert wird.

Doch es wurde auch Kritik an diesem Spiel mit den Emotionen laut. Es wurde befürchtet, dass der Zuschauer diesen Evokationen hilflos ausgeliefert sein könnte. Vor allem für Kinder und Jugendliche seien dieses Übermaß und die Diversität an Gemütsregungen schädlich. Es sei zwar wichtig, dass Kinder und Jugendliche emotional empfindsam seien und sittlich gebildet würden, doch könnte ein Zuviel an Emotionen ungewollte Folgen haben. So heißt es denn auch von Georg Kleibömer im *Kinematograph*:

> „Was bietet aber der Kinematograph? In rascher Folge wechseln auf der Leinwandwelt Scherz und Ernst, denn Abwechslung muss sein. Wer sich das Programm einer Vorstellung hat vorspielen lassen, der weiß, dass im Laufe von kaum einer halben Stunde ziemlich sämtliche Empfindungen unserer Seele angeregt, ja aufgeregt wurden, und dieses in einem heillosen Durcheinander und mit einer raffinierten Eindrücklichkeit, die jedem Erzieher ein Grauen erregen muss.“[78]

Im Folgenden beschreibt Kleibömer ein Beispiel-Programm, in dem das Publikum, namentlich die Kinder, um die es ihm geht, zuerst „Entsetzen, den Schrecken in höchstem Grade“ durchleben, wonach „das Mitgefühl zum Äußersten gesteigert“ wird. Nach Kleibömer sind dies alles ohnehin „seelische Erregungen, die man dem Kinde in diesem Grade ersparen soll“. Dann folgt „ausgelassenste Heiterkeit“ und „Tränen lachen“. Dieser schnelle Stimmungs-

[76] Strobl, Karl Hans: Der Kinematograph. In: Die Hilfe, 17. Jg., Heft 9, März 1911, zitiert nach Güttinger 1984b, S. 53/54.
[77] Häfker, Hermann: Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907.
[78] Kleibömer, Georg: Kinematograph und Schuldjugend. In: Der Kinematograph, Nr. 124, 12.5.1909.

wandel könne nur schädlich sein, besonders wenn man dies auf das echte Leben überträgt. Dann könnte ein Kind ein schreckliches Schicksal ereilen und es würde im nächsten Moment wieder aus vollem Herzen jubeln. Dies hätte in letzter Konsequenz eine „sittliche Verwahrlosung“ zur Folge.

> „Was also dem Kinematographentheater vorzuwerfen ist, das ist die Gefahr, welche das schnelle Durchlaufen der ganzen Gefühlsskala für die Wahrheit und Tiefe der Empfindungen der Kinder mit sich bringt.“[79]

Auch Curt Moreck zeigt sich in seiner „Sittengeschichte des Kinos“ besorgt über die Macht der unterschiedlichen und starken Emotionszustände, die der Mensch im Kino in einem Programm durchlief.[80] Er rekapituliert die Ausführungen des Wiener Theaterkritikers und Herausgebers Richard Guttmann, der in „Die Kinomenschheit“ von 1916 das Kino und sein Programm als einen Traum beschreibt, „den der Mensch im Kino träumt, ohne zu schlafen“, und bei dem „Wille und Bewusstsein verschwunden sind“.

> „Instinkte, Triebe und Begierden jagen durch die Seele, schrankenlos, befreit, als ob er im tiefsten Schlafe liege. Erinnerungen und Gemütsbewegungen toben in ihm. Er ist ganz Freude, Schmerz, Liebe und Hass. Er lacht und weint in sich hinein, hat alles vergessen und lebt so stark und intensiv, dass er den Hauch des Todes nicht spüren würde, wenn ihm plötzlich schreckliche Gefahr drohte.“[81]

Was Guttmann als Schreckgespenst an die Wand malt, ist ein Mensch, der seinen Emotionen derart ausgeliefert ist, dass er sie und sich nicht mehr kontrollieren kann. Die Gefühle im Kino befriedigten zwar, so Guttmann, trügen aber nicht zur Charakterbildung des Menschen bei. Denn indem sie Befriedigung verschafften, reizten sie zugleich nach immer neuer Befriedigung. In letzter Konsequenz liege in dieser „Ausschaltung der Gedächnistätigkeit“, die ein „bedeutendes Verlängerungsmittel für den Genuss“ darstelle, der Schlüssel zur „Kinofrage als erotisches Problem“. Angestoßen durch die Gefühlsstimulation im Kino brächen sich die „Triebe der Kreatur“ und die „von Begierden und Inbrünsten übervolle Seele“ ihre Bahn. Die nun folgenden, wüsten Ausschmückungen der Konsequenzen der erotischen und sexualpathologischen Gefahren, die vom Kino ausgehen, müssen wohl vor dem Hintergrund der ebenfalls aus Wien stammenden Psychoanalyse und Traumdeutung verstanden werden, wobei deren Verständnis durch die übersteigerte, ‚expressionistische’ Ausdrucksweise noch erschwert wird.[82] Der „Kinotraum“ mit seinen ungebremsten Emotionen ist in Guttmanns Argumentation ein Surrogat für die ungelebten Gefühle der Realität.

---

[79] Ebd.

[80] Moreck 1926, S. 73 ff.

[81] Guttmann 1916, S. 6.

[82] Siehe auch die zeitgenössische Reaktion der Kinofachpresse auf die Publikation Guttmanns: Das Pamphlet eines Verkappten. In: LBB, 9. Jg., Nr. 44, 4.11.1916: Der Autor widme sich nur etwa 5 ½ Seiten dem Thema, der Rest sei ein Pamphlet gegen das Kino, von einem, der noch nie ein Kino besucht habe. Vgl. auch Kober, A. H.: Kinorausch. In: Vossische Zeitung (Morgen-Ausgabe) 6.3.1917. Kober weist auch auf die Verwandtschaft der Guttmann’schen Thesen zur Psychoanalyse Freuds hin, bemerkt jedoch auch, dass im Verlaufe der Abhandlung der „Psychologe zum Moralphilosophen“ werde. Im Gegensatz zur LBB sieht er Guttmanns Schrift jedoch als „verheißungsvollen Anfang“.

Außer dem Vergleich mit dem Traum zieht Guttmann noch den mentalen Zustand des Rausches als Vergleich heran. Er versteht den Rausch als Steigerung des allgemeinen Lebensgefühls und als einziges Mittel „des Degenerierten, Energielosen, Gelangweilten, dem Leben eine gute Seite abzugewinnen". Was den Kinorausch zu einem wirklichen Rausch mache, sei „das Übermaß an einwirkenden Bild- und Lichtreizen"[83]. Wie der Kinoträumer, so ist, laut Guttmann, der Kinoberauschte nicht mehr Herr seiner Sinne. Führt man den Gedanken Guttmanns weiter, so ist die Ursache hierfür wiederum im Programmschema zu suchen, das eben diese Vielzahl von diversen „Bildreizen" bietet.

Von Seiten der Filmbranche wurde das Vermögen des Kinos, Emotionen zu wecken, jedoch durchaus positiv betrachtet. Im Artikel „Die Wirkung des Kinos auf das Volksempfinden. Eine national-psychologische Studie von Kurt Weisse" heißt es, das Kino sei prädestiniert, Mitleid und Solidarität zu erwecken, indem die Gefühle eines Einzelnen (auf der Leinwand und davor) zu Gefühlen aller werden. Mitleid sei nichts anderes, als „die Angelegenheiten des anderen gleichsam als unsere Angelegenheiten zu erleben"[84]. Indem sich der Kinozuschauer einen Film anschaut, wird er nicht nur Zeuge des Geschehens auf der Leinwand und des Schicksals der abgebildeten Personen, sondern er erlebt auch stellvertretend dessen Gefühlsregungen mit. Und er schließt seinen Bericht:

> „[Ich] wollte ausführen, dass durch den Kino Wirkungen auf unser Gefühlsleben ausgeübt werden, die ohne ihn ungeschehen blieben. Wir danken ihm also stärkere Gefühlemotionen, stärkere Empfindungsvorgänge!"[85]

So ist für Weisse das, was Kleibömer, Guttmann u. a. kritisierten, als unbedingte Stärke des Kinos zu werten.

Wird über das Programm und sein Vermögen, durch eine Vielzahl von unterschiedlichen Sinnesreizen emotionale Reaktionen zu erwecken, berichtet, so wird dies zumeist in Zusammenhang mit Überlegungen zum Kino als spezifisch moderner Form der Wahrnehmung getan. Das folgende Kapitel widmet sich daher dem Zusammenhang zwischen dem neuen Medium Kino, seinem Programmformat und der Verfasstheit des ‚modernen' Menschen.

---

[83] Vgl. Guttmann 1916, S. 7.

[84] Weisse, Kurt: Die Wirkung des Kinos auf das Volksempfinden. Eine national-psychologische Studie von Kurt Weisse. In: Der Kinematograph, Nr. 192, 31.8.1910.

[85] Etwas Ähnliches hat auch der Autor des Artikels „Aus der Hauptstadt des Reichslandes" (In: Der Kinematograph, Nr. 126, 26.5.1909) im Sinn, als er aus einem Elsässer Kino berichtet, in dem Berichte über das Erdbeben von Messina gezeigt wurden. Diese hätten beim Publikum so großes Mitleid hervorgerufen, dass sich vielleicht so manch einer veranlasst sah, „auch ein Scherflein für die armen italienischen Bundesgenossen beizutragen".

2.2.2 Das Kinoprogramm und der moderne Mensch

> „Wesentlicher erscheint mir jedoch, dass beide, der Kino und seine Besucher, typische Produkte unserer Zeit sind, die sich durch ein fortwährendes Beschäftigtsein und eine nervöse Unruhe auszeichnen. Der tagsüber im Beruf angespannte Mensch befreit sich von dieser Hast selbst dann nicht, wenn er sich erholen will. Im Vorbeigehen sucht er im Kino für kurze Zeit Ablenkung und Zerstreuung […]“[86]

So schreibt Emilie Altenloh in ihrer Studie zum Publikum des frühen Kinos. Und weiter führt sie aus:

> „Diese Konzentration [wie bei einem Musikstück; Anm.d.Verf.] verlangt das Kino nicht. Es wirkt mit so starken Mitteln, dass selbst erschlaffte Nerven aufgepeitscht werden, und die schnelle Folge der Ereignisse, das Durcheinander von verschiedenen Dingen lassen keine Langeweile aufkommen.“

Altenloh spricht in diesem kurzen Abschnitt alle wesentlichen Aspekte an, unter denen der Zusammenhang zwischen der Moderne, dem Kino, seinem Publikum und seinem Programm beleuchtet werden kann.

Auch viele der heutigen Filmhistoriker, vor allem aus dem angloamerikanischen Raum, haben das frühe Kino in Beziehung zur modernen Gesellschaft und zur Großstadt und ihrer Kultur sowie in den Kontext der Psychologie der modernen Wahrnehmung gestellt. Doch das Kino wird nicht nur Metapher für die Moderne und als Ausdruck derselben dargestellt, sondern ist auch gleichzeitig Agent dieser modernen Wahrnehmungsformen. So verstärkt das Kino als Symptom der Moderne gleichsam den Prozess der Modernisierung, deren Produkt es selbst ist. In der Einleitung zum Sammelband „Cinema and the Invention of Modern Life“ heißt es daher: „Cinema […] became the fullest expression and combination of modernity’s attributes.“[87] Die moderne Kultur sei an sich schon genuin filmisch („cinematic“).[88] Die Diskussion um die Modernität des Kinos wird vor allem unter den Schlagworten (Über-)Stimulation, Erregung, Zerstreuung, Schock und Wahrnehmungsveränderung sowie Mobilität und Reproduktion geführt. Dabei werden vor allem die Arbeiten von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Georg Simmel zur Unterstützung des mutmaßlichen Zusammenhangs zwischen filmischer Kultur und Moderne von den Vertretern der sog. „modernity thesis“ herangezogen.[89] Vor allem Kracauers Theorie vom „Kult der Zerstreuung“[90] und Walter Benjamins Konzeption des „Schocks“ erweisen sich in diesem Zusammenhang als fruchtbar: „Benjamin’s notion of ‚shock’ is at once a means of describing the aesthetics of early cinema and the spectator’s experience of everyday life, in which the cinema is implicitly implicated“, heißt es dazu bei Russell.[91] Benjamin verband, jedoch erst in den zwanziger Jahren, den

---

[86] Altenloh 1914, S. 56.
[87] Charney/Schwartz (Hg.) 1995, S. 1.
[88] Vgl. ebd.
[89] Für eine ausführliche Diskussion der „modernity thesis“, ihrer Vertreter und Kontrahenten sowie ihrer Legitimität und ihres wissenschaftlichen Ertrags vgl. Singer 2001, Kapitel 4: „Making Sense of the Modernity Thesis“, S. 101-130.
[90] Kracauer 1977.
[91] Russel 2000, S. 557.

Effekt der kinematographischen Montage und die räumliche Konstruktion mit den psychologischen Erfahrungsweisen des Alltags. Der Stimulus und der Schock des Verkehrs, der Menschenmassen und der Fragmentierung des Raums werden von ihm als bestimmende Faktoren der Filmkultur angesehen.[92]

Der Aspekt der Moderne wird vor allem in Zusammenhang zur historischen Publikumsforschung betrachtet. Sowohl Gunning, der in seinem Schlüsselessay die Betonung auf den direkten Reiz und die schockartigen Neuheiten des Attraktionskinos legt, als auch Miriam Hansen, die in ihren Arbeiten einen Zusammenhang zur modernen Warenkultur aufzeigt, stellen in ihren Zuschauertheorien zum frühen Kino die Moderne und ihren Einfluss als zentralen Aspekt dar.[93] Insbesondere Hansen stellt eine direkte Verbindung her zwischen neuer städtischer Wahrnehmungsweise und der Diversität der Seherfahrungen im frühen Kino, die sich von der der traditionellen Künste abhebt:

> „The rapid succession of seemingly unrelated films and live performances encouraged a mode of reception incompatible with that mandated by the traditional art – a tendency towards ‚distraction' or ‚diversion' that notably Siegfried Kracauer and, following him, Walter Benjamin valorized as a practical critique of bourgeois culture."[94]

Hansen weist ferner darauf hin, dass sich das Kino gerade durch die veränderten Wahrnehmungsbedingungen perfekt in die moderne Industrie- und Konsumgesellschaft einfügt und so zugleich Symptom und Motor einer neuen „culture of consumption and spectacular" sei: „In this context the cinema figures as part of the violent reconstruction of human perception and interaction effected by the industrial-capitalist modes of production and exchange."[95]

Der Zusammenhang zwischen Kino und Warenwelt und Konsumkultur wird zwar hauptsächlich in der US-amerikanischen Forschung gesehen, doch auch Müller weist darauf hin:

> „Seine beliebige Verfügbarkeit machte das Kino […] zu der dem Industriezeitalter am perfektesten angepassten Unterhaltungsform. Wie keine zweite Erscheinung auf dem Unterhaltungssektor bediente das frühe Kino die Konsumentenmentalität der Warenwelt, jedes Bedürfnis sofort ohne Mühe und Aufwand vollkommen befriedigt zu bekommen."[96]

Ebenso oft wird ein Zusammenhang hergestellt zwischen ‚modernen Phänomenen' wie Eisenbahn, Telefon, Elektrifizierung, aber auch der Produktwerbung, der Warenhauskultur und Schaufenstergestaltung und dem Kino bzw. dem Film als Kulturpraxis und Wahrnehmungsphänomen.[97] Zwei zentrale Aspekte dieser modernen Erscheinungen – die Bewegung und die Visualität – kumulieren im Film, in den „moving pictures". All diese Phänomene, denen das Sehen, der Austausch und die Schnelligkeit zugrunde liegen, zeigen, dass die Mo-

---

[92] Vgl. auch Singer 1995.
[93] Vgl. z. B. Gunning 1996 (bzw. 1886) sowie Gunning 1997. Vgl. auch Hansen 1991; Hansen 1993 sowie Hansen 1995 und Hansen 1990.
[94] Hansen 1991, S. 29, siehe dazu auch S. 109 ff.
[95] Hansen 1995, S. 362/363.
[96] Müller 1994, S. 234.
[97] Zum Zusammenhang von Kino/Film und Eisenbahn vgl. Kirby 1990 und ausführlicher Kirby 1997 sowie zum „panoramatischen Blick" Schivelbusch 1995.

derne und ihr Erfahrungshorizont als genuin urban wahrgenommen wurden. So ist auch das Kino eng mit der modernen Großstadterfahrung verknüpft.

Doch die Modernität lag nicht nur in den Filmen selbst begründet, wie bereits von zeitgenössischen Kritikern, aber auch heutigen Filmhistorikern festgestellt wurde, sondern vor allem in ihrer Aufführungs- und Programmgestaltung. Das Programmformat, dieses Surrogat für Erlebnissen und Erfahrungen, kam dem modernen (Großstadt-)Menschen und seinem Lebensrhythmus zugute. Ob auf einer Shopping-Tour oder zwischen zwei Zügen – der ‚moderne' Kinozuschauer konnte jederzeit eine Stippvisite ins Kino unternehmen. Auf der anderen Seite konnte auch der Kleinstadt-Mensch durch das Kino und sein spezifisches Programmformat am modernen Leben teilhaben und eigene Erfahrungen von Modernität machen. Das Kinoprogramm kann so in Zusammenhang mit den von zeitgenössischen Soziologen und Sozialforschern beobachteten Verhaltensänderungen – im Sinne von Fragmentierung, sofortiger Wunschbefriedigung und kürzerer Aufmerksamkeitsspanne – gesehen werden.[98] Die Bedeutung des Momentes, der Kurzlebigkeit und des Fragmentarischen gepaart mit Sensationalismus und Attraktion ist auch für das Kinoprogramm jener Zeit sinnfällig. Wie bereits herausgearbeitet, kommt es in einem wirkungsvollen Programm auch immer auf den Moment und das momentane Erleben an.

In diesem Sinne möchte ich die Gedanken des Soziologen Georg Simmel für meine Überlegungen hinsichtlich der spezifischen Modernität des Programmformats nutzbar machen.[99] Dies scheint mir nicht nur aufgrund der zeitlichen Nähe von Simmels Überlegungen und des Aufkommens des Films bzw. des Kinos als Massenmedium sinnvoll zu sein. Der Zusammenhang zwischen den Simmel'schen Theorien zur Moderne und zur Großstadt und dem Kino ist zwar bereits mehrfach thematisiert worden, doch möchte ich diese konkret auf das Programmformat des frühen Kinos beziehen. In „Die Großstädte und das Geistesleben" beschreibt Simmel, wie die Erfahrungen des städtischen Raums und der modernen Gesellschaftsordnung das intellektuelle und emotionale Erleben des Menschen verändert haben.[100] Dabei geht es Simmel nicht um die historische Darstellung der Moderne, sondern um die Erfahrung der Moderne und der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Auch seiner Meinung nach ist das moderne Leben von einer gewissen Fragmentierung und Willkürlichkeit gekennzeichnet. Dies hat auch Einfluss auf den Menschen und seine mentale Disposition. Simmel schreibt dazu:

> „Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht."[101]

Diese „Steigerung des Nervenlebens", die Überstimulierung des Menschen ist das eigentliche Kennzeichen der Moderne. Auch das Kino mit seinem Nummernprogramm bot einen „ra-

[98] Dieser Zusammenhang wurde bereits früher für das Varieté und seine Aufführungsmodalitäten festgestellt. Vgl. de Kerk 2000, S. 209.
[99] Zu Simmel vgl. z. B. Frisby 1989.
[100] Simmel 1903. Hier zitiert nach Georg Simmel: Gesamtausgabe. Herausgegeben von Otthein Rammstedt, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1995, S. 116-131.
[101] Simmel 1913 (1995), S. 116.

schen und ununterbrochenen Wechsel“. Es scheint demnach fast so, als beschreibe Simmel hier ein Kinoprogramm seiner Zeit. Doch die Parallelen gehen noch weiter, so heißt es im nächsten Abschnitt:

> „Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h. sein Bewusstsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewusstsein als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder [!], der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit dem Blick umfasst, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen.“[102]

Obwohl Simmel dies auf die moderne Großstadt bezieht, bedient er sich eines ähnlichen Vokabulars wie diejenigen, die über das Kinos schrieben: für die verschiedenen Eindrücke benutzt er sogar den Ausdruck ‚Bilder’. So beschreibt dieser Abschnitt zugleich die Funktionsweise und psychologische Basis eines Kinoprogramms (s. vorheriges Kapitel). Denn es beruht auf eben diesen Prinzipien des „Unterschieds des augenblicklichen Eindrucks“ und des Wechsels zwischen den verschiedenen Eindrücken. Der Spaziergang durch die moderne Stadt kommt daher einem Kinoprogramm gleich. Der kritische Unterton, der bei Simmel zutage tritt, indem er einen gesteigerten Verbrauch nervlicher Energien feststellt, speist sich aus denselben Restriktionen wie die Kritik einiger Zeitgenossen am Kinoprogramm. Auch sie beklagten ein Zuviel der Eindrücke, das den Zuschauer überfordern könnte. In ihrer raschen Folge und Gedrängtheit der ‚Nervenreize’ – um in Simmels Diktion zu bleiben – und der Sinneseindrücke sind die moderne Stadt und das Kinoprogramm wesensverwandt[103].

Ähnlich wie im Diskurs über das Kino resultiert gemäß Simmel beim Großstädter die permanente Nervenreizung in einer gewissen „Blasiertheit“, eine Art Schutzfunktion, die er aufgebaut hat. Die Blasiertheit sei eine „eigentümliche Anpassungserscheinung“ an den Eindruck der zusammengedrängten Reize, bei der der Mensch nur noch mit dem Verstande reagiere, nicht mehr mit dem Gemüt. Sie resultiert aus der Abstumpfung gegen die gebotenen Reize, d. h., es kann, laut Simmel, nicht mehr mit der „angemessenen Energie“ auf gewisse Reize und Dinge reagiert werden: „Sie [die Dinge] erscheinen dem Blasierten in einer gleichmäßig matten grauen Tönung, keines wert dem anderen vorgezogen zu werden“.[104] Ähnliches hatte Häfker über das Kinopublikum geschrieben, das er als ein „anspruchsvolles und blasiertes, durch nichts mehr zu befriedigendes“ beschrieben hatte.[105] Weitere Kritiker hatten behauptet, das Publikum sei ob der verschiedenartigen Eindrücke des Programms entweder ‚immun’

---

[102] Simmel 1913 (1995), S. 116/117.

[103] Dass moderne Alltags- und Stadterfahrung und das Kino auch im allgemeinen kulturellen Verständnis schon damals zusammengehören, zeigt auch die enge semantische Verbindung von Stadtkultur und Kino, auch als Metapher. In der Zeitschrift *Die Elegante Welt* wird das Kino häufig als Metapher für die Vielseitigkeit und Variabilität des städtischen Lebens benutzt, die regelmäßige Wochenrückschau auf das kulturelle Leben Berlins firmiert unter dem Titel „Wochen-Kino“ (1912). Auch wenn nicht über Kino berichtet wird, der Aufbau der Glosse in Reimform ähnelt in seiner Episodenhaftigkeit einem Kinoprogramm. Ein Artikel über den Alltag in Berlin (Nr. 41, 1912) verwendet z. B. die Formulierung „Die Szenen wechselte wie im Kino“, ein ähnlicher Artikel konstatiert „Die Welt, das beste Kinoprogramm“.

[104] Simmel 1913 (1995), S. 121.

[105] Häfker, Hermann: Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907.

gegen diese geworden und fordere immer stärkere Dosen oder gebe sich diesen Sinnesreizen völlig überfordert willenlos hin (vgl. Kleiböhm und Guttmann). In Simmels Diktion tut sich jedoch noch eine weitere Parallele zum Kino auf: Das Leben des Großstädters wird aufgrund seiner wachsenden Blasiertheit zu einer Art Nummernprogramm, in dem verschiedenste Reize zwar wahrgenommen werden, jedoch nur hinsichtlich ihres emotionalen Gehaltes, nicht aber hinsichtlich ihrer emotionalen Intensität unterschieden wird:

> „Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinne, dass sie nicht wahrgenommen würden, wie von dem Stumpfsinnigen, sondern so, dass die Bedeutung, der Wert der Unterschiede der Dinge und damit der Dinge selbst als nichtig empfunden werden“,

heißt es dazu bei Simmel.[106] Wie im Kino, beim Anschauen der Erlebnisse eines anderen, nimmt auch hier der Erlebende das Erlebte als getrennt von sich wahr. Hieraus ergibt sich noch eine weitere Parallele zwischen der Großstadt und dem Kinoprogramm: Wie im Attraktionskino sind auch die Eindrücke und Begegnungen in der Stadt von zeitlicher Kürze und Seltenheit geprägt. Sie ähneln daher den kurzen, aber diversen Filmen im Nummernprogramm. So besteht, laut Simmel, für den Großstädter denn auch die Notwendigkeit, „sich pointiert, zusammengedrängt, möglichst charakteristisch zu geben“, d. h., die Charakteristika müssen verschärft und unzweideutiger werden, da dem Großstadtmenschen keine Zeit bleibt, sich ein differenziertes Bild zu machen. Das trifft auch auf die Filme des Nummernprogramms zu, die von Kürze, Eindeutigkeit und Pointiertheit leben. Und ebenso wie der einzelne Film im Nummernprogramm sich spezialisieren und distinktive Erlebnisanreize bieten muss, so besteht auch für den Großstadtmenschen die „Notwendigkeit, die Leistung zu spezialisieren, um eine noch nicht ausgeschöpfte Erwerbsquelle, eine nicht leicht ersetzbare Funktion zu finden“. Dazu bedarf es hier wie dort der „Differenzierung und Verfeinerung“.

So lässt sich mit Hermann Kienzl pointiert zusammenfassen, dass die Großstadtseele eine veritable Kinematographenseele ist:

> „Die Psychologie des kinematographischen Triumphes ist die Großstadt-Psychologie. Nicht nur, weil die große Stadt den natürlichen Brennpunkt für alle Ausstrahlungen des gesellschaftlichen Lebens bildet; im besonderen auch noch, weil die Großstadtseele, diese ewig gehetzte, von flüchtigen Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele so recht die Kinematographenseele ist!“[107]

Da der „Großstadtseele“ die Zeit und auch Ausdauer zur Vertiefung fehle, passe es, dass im Kino die Geschichten „à la minute“ erzählt und ein „Othello“ oder „Richard III.“ in kaum zehn Minuten abgespult werden könnten. „Welch ein Gewinn für die Zeitökonomie!“[108] So erweisen sich schon für Simmels Zeitgenossen der Film und das Kino als direkter Ausdruck des neuen Zeit- und Lebensgefühls.

---

[106] Simmel 1913 (1995), S. 121.
[107] Kienzl, Hermann: Theater und Kinematograph. In: Der Strom, 1. Jg., Nr. 7 (Oktober 1911), S. 219-221, zitiert nach Schweinitz, S. 231.
[108] Ebd.

Dieser Zusammenhang zwischen Moderne und Kinoprogramm kann noch anhand eines weiteren inhaltlich sehr dichten Essays Simmels verdeutlicht werden. In seiner Besprechung „Die Berliner Gewerbeausstellung“ von 1896[109] analysiert er diese neue öffentliche Schaustellung als eine Örtlichkeit, an der der Prozess der Modernisierung und Kommodifizierung seinen visuellen Ausdruck findet. Die Gewerbeausstellung vereinte in kondensierter Form, d. h. in begrenzter zeitlicher und räumlicher Ausdehnung, alle Facetten des modernen, städtischen Lebens. Sie fand vom 1. Mai bis 15. Oktober 1896 im Treptower Park im Süden von Berlin statt und zog während des Sommers 7,4 Millionen Besucher an. In ihr demonstrierte der Produktionssektor der neuen Metropole Berlin sein Potential. Neben den diversen Ausstellungen der Textil-, Maschinen-, Elektro- und der Chemiebranche sowie der optischen und fotographischen Industrie konnten die Besucher auch eine Marineschau in einem gigantischen Wasserbecken und eine Völkerschau in Kairo mit einer 36 Meter hohen Reproduktion der Cheopspyramide bewundern. Sie konnten von „Alt-Berlin“ zum Nordpol und wieder zurück zu den Alpen reisen, diverse Vergnügungsattraktionen oder eines der zahllosen Restaurants besuchen.[110] Solch eine Ansammlung technologischer Innovationen und vergnüglicher Spektakel schien der perfekte Ort zu sein für die neue Erfindung des Kinematographen. Und tatsächlich waren der Kinematograph Lumière und drei weitere kinematographische Vorführungen vor Ort. Besucher, die bereit waren, ein kleines Entgelt zu bezahlen, konnten dort ein kurzes Programm von projizierten Bildern anschauen.[111]

In Simmels Besprechung heißt es zu dieser Vielzahl von Eindrücken:

> „Die nachbarliche Enge, in die heterogensten Industrieprodukte gerückt sind, erzeugt eine Paralyse des Wahrnehmungsvermögens, eine wahre Hypnose, in der der einzelne Eindruck nur noch die obersten Schichten des Bewusstseins streift und schließlich nur die am häufigsten wiederholte Vorstellung als Sieger über die Leichen unzähliger würdiger, aber in ihrer Zersplitterung schwacher Eindrücke im Gedächtnis zurück bleibt: Die Vorstellung, dass man sich hier amüsieren soll.“[112]

Tauscht man den Begriff „Industrieprodukte“ durch „Bilder“ oder „visuelle Eindrücke“, so scheint es, als beschreibe Simmel die Wirkung eines zeitgenössischen Kinoprogramms, dessen Aufbau auch auf dem Prinzip der ‚Nähe heterogener Elemente’ beruhte. Wobei auch hier nicht das einzelne Element, d. h. jeder Film für sich, zählte, sondern die übergeordnete Absicht des ganzen Programms: „dass man sich hier amüsieren soll“.[113]

Wie die kulturbeflissenen Kritiker am frühen Kino so monierte auch Simmel am Konzept der Weltausstellung, dass „dem Aufregungsbedürfnis überreizter und ermatteter Nerven gerade die Fülle und Buntheit vorüberhastender Eindrücke angemessen“ sei. Hier zeigt sich ganz

---

[109] Simmel, Georg: Die Berliner Gewerbeausstellung. In: Die Zeit (Wien) 25. Juli 1896. Zitiert nach Georg Simmel: Gesamtausgabe. Herausgegeben von Ottheim Rammstedt, Bd. 17, Frankfurt a. M. 2004, S. 33-38.

[110] Vgl. dazu Rowe 1995 und Thiel 1985.

[111] Loiperdinger 1999.

[112] Simmel 1896 (2004), Bd. 17, S. 33.

[113] Zum Zusammenhang zwischen dem frühen Kino und den großen Gewerbeausstellungen vgl. auch Rabinovitz 1998. Rabinovitz setzt hier anhand einer Lokalstudie u. a. die Erlebnisqualitäten des frühen Kinos in Bezug zur Chicago World’s Columbian Exposition von 1893 und verweist auf die spezifisch „modernen” Qualitäten dieser Ausstellungs- und Präsentationsform und ihrer proto-kinematographischen Darbietungen.

deutlich, dass dem Präsentationsschema und dem Wahrnehmungsmuster des Kinoprogramms Prinzipien zugrunde liegen, die in einer langen Tradition von Schaustellungen jeglicher Art, wie Ausstellungen, Panoptika, Spezialitätentheater oder sogar der Pariser Morgue[114], stehen. Die psychische Disposition des Kinopublikums war demnach vorhanden, bevor es das Kino überhaupt gab.

Simmel hebt zudem die Surrogat-Funktion solcher Vergnügungen für den modernen Menschen hervor, ein Topos, der auch für das frühe Kino und sein Programm oft gebraucht wurde. Aufgrund der modernen Arbeitsteilung, die vom Einzelnen eine immer höhere Spezialisierung verlangte, und der damit einhergehenden Monotonie des eigenen Erlebens sehnt sich der moderne Mensch nach Abwechslung, die er sich in Stellvertreter-Institutionen, wie der Ausstellung oder dem Kino, sucht:

> „Es scheint, als ob der moderne Mensch für die Einseitigkeit und Einförmigkeit seiner arbeitstheiligen Leistung sich nach der Seite des Aufnehmens und Genießens hin durch die wachsende Zusammendrängung heterogener Eindrücke, durch die immer rascheren und bunteren Wechsel der Erregung entschädigen wolle."

Und weiter heißt es:

> „Keine Erscheinung des modernen Lebens kommt diesem Bedürfnis so entgegen, wie die großen Ausstellungen, nirgends sonst ist eine große Fülle heterogenster Eindrücke in eine äußere Einheit so zusammengebracht, dass sie der durchschnittlichen Oberflächlichkeit doch als zusammengehörig erscheinen und gerade dadurch jene lebhafte Wechselwirkung unter ihnen erzeugt wird, jene gegenseitige Contrastierung und Steigerung, die dem ganz beziehungslos Nebeneinanderliegenden versagt ist."[115]

An das Kino hatte Simmel 1896 wohl noch nicht gedacht. Wie die Filme im Container des Programms, so erhielten, laut Simmel, „das Material" und „die Muster", die aus der ganzen Welt zusammengeholt wurden, erst unter dem Dach der Ausstellung ihre abschließende Form: „Jedes ist erst hier ein Ganzes geworden."[116] Simmel hebt zudem das passive Moment dieser Art der Rezeption hervor, das „Empfangen und Genießen" im Sinne eines ‚Nur-Schauens'. Dies verbindet diese Position mit der Haltung der Kinobesucher, die sitzen und schauen, unterscheidet sie jedoch zugleich, da die spezifische Rezeptionshaltung des frühen Kinos sich durch ein hohes Maß an Aktivität auszeichnet.

Neben Sozialwissenschaftlern wie Simmel befassten sich auch die zeitgenössischen Kinokritiker und Schriftsteller mit dem Aspekt der Modernität des Kinos und seiner Programmgestaltung. Auch sie gliedern es in die moderne Gesellschaft und städtische Lebensformen ein: „The cinema it was argued, reproduced the experience of modern mass society within its own parameters, thus turning a social experience into an aesthetic one",

---

[114] Vgl. hierzu Schwartz 1995.

[115] Simmel 1896 (2004), S. 34. Seine Ausführungen sind fast wortgleich mit jenen in Kapitel 1 zitierten Äußerungen zum Kinoprogramm und seiner Wirkungsweise. Auch geht Simmel bei der Ausstellung – ähnlich wie beim Kinoprogramm – von einer übergeordneten Idee aus. Sei es auch nur die verbindende Idee einer „psychologischen Wirksamkeit".

[116] Ebd., S. 35.

fasst Sabine Hake zusammen.[117] Doch die Beziehung zwischen dem Kino, seinem Programm und der Moderne wird zunächst meist aus einer kritischen Perspektive betrachtet. Curt Moreck, der ganz im Sinne der deutschen Intellektualität wenig Enthusiasmus für den urbanen Trend aufbringen konnte und dem Kino mit einem latenten Anti-Kapitalismus und Anti-Modernismus eher kritisch gegenüberstand betonte dennoch, dass das Kino ein elementares Bedürfnis des zeitgenössischen Menschen befriedige und so seinen berechtigten Platz neben dem Buch und dem Phonographen einnehmen solle. Er schreibt:

> „Das Kino in dieser Weise ablehnen heißt, wichtige Wesensseiten unserer Zeit nicht erkennen. Denn das Kino ist kein Zufallsgeschenk des technischen Genius an die Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts, es ist ein Kind ihrer Zeit, daraus hervorgewachsen und in ihr verwurzelt."[118]

Das Kino sei eine „dem Wesen der Gegenwart entsprechende Art von mechanisierter Kunst", heißt es nicht ohne die üblichen bildungsbürgerlichen Ressentiments.[119] Auch der Mangel einer „einheitlichen Geistesrichtung" in „dieser Zeit der ungeheuren Vielgestaltigkeit", den Moreck feststellt, korrespondiert gut mit der fragmentierten, vielgestaltigen Struktur des Kinoprogramms, das für Moreck jedoch ein „giftiges Ragout" darstellt, das ebenso heterogen wie sein Publikum („bunt gewürfelte Schaumenge") ist.[120] Dass das Kino in seiner Heterogenität und Modernität die Grenzen zwischen den sozialen Schichten seines Publikums und somit auch der Volks- und der Hochkultur in Frage stellte, wird nicht nur von Moreck mit Argwohn betrachtet. Der moderne Mensch ist für Moreck somit ein Kinomensch: „Als ausgeprägten Typ unterscheidet man in der zeitgenössischen Gesellschaft den ‚Homo cinematicus', den Kinomenschen"[121], schreibt er und zitiert einen anonymen Autor aus der Zeitschrift „Deutsche Volkskunst", dass es nicht der Inhalt und die Ästhetik der Filmstücke sei, sondern „allein […] die Art der Vorstellung", sprich das Programmformat, das den Menschen „seelisch zerstört". Denn, und so der Anonymus weiter, „man gewöhnt sich rasch und unvermittelt von Vorstellung zu Vorstellung hinüberzuzucken, man verliert die langsame Stetigkeit der Vorstellungsfolge, das Festhaltenkönnen, welches die Vorbedingung alles gründlichen Urteilens ist"[122]. So befürchtete man, dass die unverbundene Abwechslung der verschiedenen Reize im Programm negative Auswirkungen auf das geistige Potential der Menschen habe, indem es unkritisch und oberflächlich mache. Hier zeigt sich die spezifisch deutsche Haltung zur Moderne.[123] Deutlicher wird dieser Zusammenhang zum Programmformat und der als oberflächlich stigmatisierten modernen Geisteshaltung jedoch noch im weiteren Verlauf des Zitates:

---

[117] Hake 1993, S. 90.
[118] Moreck 1926, S. 56/57.
[119] Ebd., S. 62.
[120] Vgl. ebd., S. 60-65.
[121] Ebd., S. 69.
[122] Ebd., S. 69/70.
[123] Im Gegensatz z. B. zu den italienischen Futuristen oder den französischen Dadaisten, die das moderne Maschinenzeitalter und die Großstadt als Quelle der Inspiration sahen. Vgl. z. B. auch Wehler 1975 und Winkler 2000.

> „Man gewöhnt sich dem zufälligen Aneinander der Bilder nachzugehen und willenlos zu folgen; man vermisst nicht mehr die logische Folge eines durchgehenden Gedankens, der die einzelnen Vorstellungen erst zu dem zusammenbindet, was man eben einen Gedanken nennt.“[124]

Dieses ‚In-sich-Aufnehmen' einer losen Bilderfolge, die nicht logisch oder psychologisch zusammenhängt, resultiert laut Anonymus in einem jeder Selbsttätigkeit enthobenen „Sichhingeben und Geschehenlassen“, man denkt nicht mehr mit. Was bleibt, sei ein ungefährer Eindruck und ein „trüber Genuss der Affekte“. Das Prinzip der Affektprogrammierung, wie es Jost für die Programme des frühen Kinos festgestellt hat, ist ihm daher im höchsten Maße suspekt. Umso mehr, als die Kürze der Bilder und Eindrücke nicht nur den Sinn für das Genaue und den Blick für die Einzelheiten, sondern auch für die Gründe, d. h. die verstandesmäßige Durchdringung der Dinge, verhindert. So kann das Geschaute nicht intellektuell verarbeitet werden. Ihn treibt daher die Sorge, dass der moderne Mensch diese Prinzipien, an die er im Kino gewöhnt wurde, für sein eigenes Leben übernehmen könnte. Die Menschen würden so zu „Schlagwortmenschen“[125]. Ganz bildungsbürgerlicher Kulturkritiker, sieht Moreck darin eine Verflachung des Kulturniveaus. Was hingegen den Schlagwortmenschen ins Kino treibt, ist die Schaulust. Dieser Reiz der Schaulust, die im abwechslungsreichen und visuell attraktiven Kinoprogramm am besten befriedigt wird, ist wiederum Resultat und Epitom der Umstände des modernen Lebens:

> „Aber die Intensität, mit der sie [die Schaulust] sich im modernen Menschen offenbart, erklärt sich leicht aus der ganzen Artung unseres gegenwärtigen Lebens mit seiner eintönigen Berufsarbeit einerseits und andererseits seinem nervenaufpeitschenden Großstadtgetriebe, mit der Hast und Unruhe der Arbeit und dem Lärm und der Gefährlichkeit des Verkehrs.“[126]

So schließt sich der Kreis von moderner Umwelterfahrung, moderner Geistesverfassung und modernem Aufführungsformat, die sich gegenseitig beeinflussen und verstärken. Der moderne Mensch in seiner Hingabe an die Gegenwart und den Augenblick zeigt eine innere Verwandtschaft zum Kino und vor allem seinem Programmformat, das auch auf eine starke Augenblickwirkung abzielt. Der moderne Mensch ist für nicht wenige Zeitgenossen demnach kein „Kino-Mensch“, sondern genauer gesagt ein „Kinoprogramm-Mensch“, genauso fragmentiert, unhierarchisiert und vermeintlich ungeordnet in seinem geistigen Streben und Wollen wie das Kinoprogramm, das er sich ansieht.

In einem vielfach zitierten Schlüsseltext setzt auch der Schriftsteller Karl Hans Strobl, dessen Erzählungen auch verfilmt wurden[127], das Kino in Verbindung zum modernen Großstadtleben. Hier wie dort sei an Stelle der Beschaulichkeit die Geistesgegenwart getreten.[128] Verkörperung und „vollkommenster Ausdruck“ dieser Veränderungen dieser Zeit, sprich der Mo-

---

[124] Moreck 1926, S. 70.
[125] Ebd.
[126] Ebd., S. 73.
[127] Seine Novelle „Das Frauenhaus von Brescia“ von 1911 wurde 1920 verfilmt. Auch die Vorlage für „Nachtgestalten“ von Richard Oswald (1920) stammt von Strobl.
[128] Strobl, Karl Hans: Der Kinematograph. In: Die Hilfe, Jg. 17, Heft 9, 2.3.1911, hier zitiert nach Güttinger 1984b, S. 51-54. Derselbe Text ist auch einige Tage später unter anderem Titel in der Lichtbild-Bühne erschienen: Der Kino und der Mensch von heute. Die privaten Gedanken eines Kinematographenbesuchers. In: LBB, 4. Jg., Nr. 12, 25.3.1911.

derne, sei das Kino, dieses „Automatenbuffet der Schaulust“. Wie in einem Automatenrestaurant – eine zu dieser Zeit gerade sehr moderne Form der schnellen Nahrungsaufnahme, bei der man sich verschiedenste Häppchen aus einer Maschine zusammenstellen konnte – stellt sich auch der Besucher des Kinos sein ‚Essensprogramm’ zusammen. Auch hier besteht die fertige ‚Mahlzeit’, die Gesamtvorstellung, aus einzelnen separaten Häppchen. Sowohl das Automatenrestaurant wie auch das Kino besuche man quasi im Vorbeigehen und „hat zwischen zwei Geschäftsgängen eine Anzahl von bunten, tollen Szenen in sich aufgenommen, wie einen schwedischen Gabelbissen und ein Glas Bier bei Aschinger“[129]. Somit ist das Kino, das Strobl als „Theater im Galopp-Tempo“[130] bezeichnet, nahtlos ins moderne Leben integriert. Denn „sein hastiges, fahriges Tempo entspricht der Nervosität unsres Lebens“[131]. Für das Leben wie das Kino gälten Schlagworte wie Gedrängtheit, Verkürzung und Hast. Besonders wirksam wird dieser Zusammenhang zwischen der Konzentriertheit und Nervosität des modernen Lebens und dem Kino in seinem Programmformat: „Die technischen Bedingungen des Kinematographen gestatten kein Verweilen, alle Vorgänge werden aufs Allerunerläßlichste zusammengedrängt […]. So erhält man nur Extrakte der Ereignisse, Stenogramme des Lebens, zurechtgemachte und -gestutzte Wirklichkeiten.“[132] Das Kino mit seinem Programmformat folgt hier laut Strobl einem Trend, der sich in allen Sparten der Kulturproduktion bemerkbar macht: Sowohl bei der Musik wie auch der Literatur seien die „kleinen Formen“ auf dem Vormarsch. Niemand hätte mehr die Geduld, sich eine Wagner-Oper anzuhören; stattdessen erfreuten sich vor allem Operetten, Revuen, und, im literarischen Bereich, kleine Lustspiele und Komödien großer Beliebtheit. Auch das Kino, das der Autor aufgrund seines Programmschemas zu den kleinen Formen zählt, reiht sich in diese Liste ein. Die Ursache für diesen Geschmackswandel sei in der modernen akzelerierten Lebensweise zu suchen: „So aber muss man sich auch mit dem Rest an geistiger Fähigkeit und Nervenkraft begnügen, der nach der aufreibenden Tätigkeit eines ganzen Tages übrig bleibt.“[133]

Die Metapher vom „Automatenbuffet“ und die Diktion Strobls in Bezug auf die Moderne und das Kino lassen sich in ähnlicher Form bei zahlreichen anderen Autoren finden: Raoul Auernheimer spricht z. B. vom Kino als „Automatenbuffet des Geistes“[134]. Auch Viktor Klemperer betont, dass das Kinoprogramm nicht nur bestimmte, d. h. niedere Schichten anspricht, sondern über die Schicht- und Geschlechtszugehörigkeit hinweg den modernen Menschen:

> „Eben deshalb, weil es eine solche Gesamtheit biete, wegen seiner unvergleichlichen Buntheit und Fülle also, übe das Kinotheater auch seine unvergleichliche Anziehungskraft, argumentiert man zu zweit und trifft damit gewiss das Recht, ohne freilich eine erschöpfende Erklärung zu geben, denn nach dem Billigen greift der Unbemittelte, nach dem Vielen und Bunten der kindlich Rohe und es ist doch betont worden, dass auch die Wohlhabenden und Kultivierten zum Kinopublikum zählen.

[129] Ebda.
[130] Ebd., S. 51.
[131] Ebd., S. 52.
[132] Ebd.
[133] Ebd., S. 51.
[134] Raoul Auernheimers Beitrag in Das Kino im Urteil bekannter Zeitgenossen. In: Der Kinematograph, Nr. 300, 25.9.1912.

> Immerhin, die ungeheure Mannigfaltigkeit des an einem Abend Gebotenen, die rasche Folge wechselnder Bilder, die durch äußerste Konzentration des gehäuften Stoffes erreichte äußerste Zerstreuung des Publikums muss gerade in der Gegenwart willkommenste Reizung sein.“[135]

Diese schichtenübergreifende Attraktivität des Kinoprogramms macht Paul Lenz-Levy auch für einen einstweiligen Sieg des Kinos über das Theater und den Konzertsaal verantwortlich, den er zusammengefasst auch auf „unser nervöses Zeitalter“ zurückführt:

> „Der beruflich überbeanspruchte Grosstädter fühlt nach des Tages Arbeit sich der intensiven Gedankenkonzentration nicht mehr fähig und jagt einer oberflächlichen Zerstreuung nach, die sein Gewissen verdammte, so lange es der Nerven Spannkraft noch zu ließ. Nun aber bringt er dem überhasteten Durcheinander, dem steten Stimmungsumschlag, dem poetischen Telegrammstil des lebendes Lichtbildes just die rechte Aufmerksamkeit entgegen.“[136]

Ähnlich argumentiert auch die *Lichtbild-Bühne*, die im Programmformat ein Entgegenkommen des Kinos hinsichtlich der Befindlichkeiten des modernen Menschen konstatiert: „Der Kinema kommt, wie das Variété, unserer nervösen Unruhe entgegen. Wir verlangen rapide Entwicklungen: Extrakte, Konzentrationen, Dreiminutenromane.“[137] „Dreiminutenroman“ ist hier als geläufige Umschreibung des Kurzfilms zu verstehen. Anlehnend an die Aufmachung der Dramen beschreibt der Autor die gesamte Ästhetik des Kinos als „Ästhetik des Fiebers“, in der das Kino „seine vorläufige Meisterschaft feiert“. Mit „Fieber“ benutzt er hier eine geläufige zeitgenössische Metapher.

Der Literaturhistoriker Erwin Ackerknecht fügt der Diskussion um Kinoprogramm und Moderne in seinem Essay „Psychologie und Pädagogik“ von 1918 noch einen anderen interessanten Aspekt hinzu:

> „Der Hunger nach gefühlsmäßigem Erleben“, heißt es dort, „der bezeichnenderweise vor allem die Großstädter in die Kinos treibt, ist an sich keine moralische Krankheit. Wir müssen ihn vielmehr als eine natürliche triebhafte Gegenwirkung gegen die immer ausschließlichere Anspannung des logischen, des rechnenden Vermögens durch die meisten, von Haus aus mechanischen (besonders industriellen) oder durch den Zerfall des Patriarchalismus ihrer familiären Gemütswärme beraubten (besonders handwerklichen, kaufmännischen und dienstbotlichen) Berufe verstehen und pfleglich behandeln.“[138]

Auch er sieht den massenhaften Kinobesuch als Resultat des modernen Lebens, doch proklamiert er einen interessanten Gegensatz zwischen rationalem Leben auf der einen Seite und dem gefühlsbetonten Kinoerleben auf der anderen Seite. Er sieht das Kino demnach nicht als Ersatz oder Verstärkung des modernen Lebensgefühls, sondern als eine Art Gegenmittel zu diesem. Die emotionale Ebene, die im rationalen und rationalisierten Leben vernachlässigt wird, findet ihren Platz nun im Kino. Die Emotionen, die dem modernen Menschen fehlten, könne er sich im Kino abholen. Diese Sichtweise auf das Kinoprogramm verweist zurück auf den Aspekt der „emotionalen Programmierung“ im Kino. Der übliche kulturkritische Tenor

---

[135] Klemperer, Victor: Das Lichtspiel, zitiert nach Schweinitz, S. 174-175.

[136] Lenz-Levy, Paul: Wie das gebildete Publikum dem Kinematographen wieder entfremdet wird. In: Der Kinematograph, Nr. 177, 18.5.1910.

[137] Die Karriere des Kinematographen. In: LBB, 3. Jg., Nr. 124, 10.12.1910.

[138] Ackerknecht, Erwin (1918): Psychologie und Pädagogik des Lichtspiels. In: Ackerknecht, Erwin: Lichtspielfragen. Berlin 1928, S. 42.

bleibt jedoch auch bei Ackerknecht nicht aus: Das Kino müsse diese ‚emotionale Lücke' nur füllen, da in erster Instanz der Zerfall der patriarchalischen Werteordnung durch die Moderne beschleunigt wurde.

Trotz aller Kritik erkannten die Zeitgenossen die Modernität des Programmformates; daher war auch die Verwunderung über die längeren Filme aus diesem Blickwinkel umso größer. Unter der Überschrift „Die Zeit der Riesenfilme" wundert sich die *Lichtbild-Bühne* über das scheinbar Unzeitgemäße der neuen „Riesenfilme", indem sie noch einmal die wesenhaften Vorzüge des Kinos, die im Programmformat begründet sind, hervorhebt:

> „Ein Vorzug, den die Kinos den Theaterbühnen gegenüber haben, ist der, dass es möglich ist, innerhalb einer Stunde mehr Abwechslung und Scenenwechsel zu bieten, wie dieses das Schauspiel-Theater innerhalb einer Woche, auch mit täglichem Repertoire-Wechsel, vermag. In unserer kulturell so stark vorgeschrittenen Zeit, wo der Kampf ums Dasein unsere ganzen Kräfte beansprucht, wo in nervöser Hast die Minuten immer kostbarer werden, da kommt der Kinematograph mit seinen Minuten-Sujets gerade recht, denn er entspricht unserer ewigen Knappheit an Zeit."

Daher war auch das Erstaunen über die langen Filme groß:

> „Sonderbarer Weise macht sich gerade in letzter Zeit immer mehr eine Geschmacksrichtung geltend, die eigentlich im Widerspruch mit dieser modern-amerikanischen Minutenhast steht. Man hält den Kinematograph mit seinem so überaus schnellen Sujetwechsel für zu hastig arbeitend und verlangt mehr Verinnerlichung und tiefes seelisches Ergründen des Sujets."[139]

Für den damaligen Kinobesitzer schienen diese längeren Filme zunächst einmal ein Paradoxon gewesen zu sein und waren aufgrund ihrer Unzeitgemäßheit prädestiniert zum Scheitern. Da diese Filme dem modernen Publikum wesensfremd seien, müssten sie intensiv beworben werden. „So entsteht eine Geschmacksrichtung, die der Kaufmann dem Publikum inspiriert."[140] Noch 1915, als sich die längeren Dramen bereits durchgesetzt hatten, ist die ‚Anti-Modernität' dieser Filme Thema. So stellt Wilhelm Richter in einer langen Abhandlung über den aktuellen Kinostil fest, dass der Eindruck in den Köpfen der Kinotheaterbesucher beim Verlassen des Kinos trotz der längeren Filme immer noch stark an ein „Leipziger Allerlei" erinnere. Als Grund dafür nennt er:

> „Man kann darauf entgegnen, dass die Gegenwart unter dem Zeichen des großen Dramas steht, das immer länger wird und nicht mehr so viele kürzere Einzelfilms zulässt. Das ist gewiss der Fall, nur pflegt dies große, dies größere Drama im allgemeinen […] nicht nur den Umfang, sondern auch den vielgestaltigen Inhalt von fünf bis sechs Films aus früheren Jahren zu enthalten. Nur der Titel ist dasjenige, was die scheinbare Einheitlichkeit schafft."[141]

Die Buntheit, das „zerflatternde, huschende Allerlei", sei noch immer bestimmend für den typischen Kinostil und das Kino noch immer der „klarste künstlerische Ausdruck unserer Jetztzeit". Das Kinoprogramm sei immer noch ebenso flüchtig und vielgestaltig wie der Lebensstil des Großstädters und die Eindrücke, die ihn überfluteten.

---

[139] LBB, 4. Jg., Nr. 12, 25.3.1911.
[140] Ebd.
[141] Richter, Wilhelm: Etwas vom Kinostil. In: Der Kinematograph, Nr. 433, 14.4.1915.

Betrachtet man jedoch den Übergang zum narrativen Film in der ‚transitional period' so entdeckt man hier einen immer wieder angeführten Schwachpunkt, eine inhärente Paradoxie der ‚modernity thesis'. Laut ihrer Kritiker kann diese nicht erklären, warum es zu diesem Umbruch des Kinoprogramms kam. Nach der Logik der ‚modernity thesis', im Rahmen ihrer „Widerspiegelungsthese", hätte sich der Film eigentlich nicht so entwickeln können.[142]

Im Zusammenspiel von Kino, Stadterfahrung und Moderne soll noch ein weiterer Aspekt kurz beleuchtet werden: das Phänomen der Flânerie und des Flâneurs. Der Flâneur soll hier, in Anlehnung an Walter Benjamin möglichst offen formuliert, verstanden werden als ein mobiles Subjekt, das genussvoll eine Abfolge von visuellen Eindrücken aufnimmt.[143] Im Hinblick auf das Kino und sein Programm lässt sich daher dieses Konzept in zweierlei Hinsicht dienstbar machen. Zum einen passt sich der Kinobesuch selbst in das Bild und die ‚Tätigkeit' des Flâneurs ein. Denn der Kinobesuch, der nicht durch spezielle Rituale, wie z. B. Kleiderwahl, vorbereitet werden musste, wurde in den Anfangszeiten des Kinos in den meisten Fällen durch eine spontane Entscheidung eines Passanten in die Tat umgesetzt (die ersten Kinos, die sich oft in Geschäfts- oder Durchgangszonen der Städte befanden, lebten von der sich spontan konstituierenden Laufkundschaft). Die Schwellenangst hinsichtlich des Kinos war ähnlich gering wie die des Warenhauses. Wie eben jene Kaufhäuser konnte man ein Kino quasi im Vorbeigehen betreten.[144] Beim Flanieren durch die Stadt ergab sich ein Kinobesuch ohne große Vorbereitung und großen Aufwand. Die Filmvorführung wurde dann als logische Verlängerung der visuellen Eindrücke der Straße erlebt. Anne Friedberg schreibt dazu:

> „The same impulses that sent flâneurs through the arcades, traversing the pavement and wearing thin their leather shoes, sent shoppers into the department stores, tourists in exhibitions, spectators on panorama, diorama, way museum, and cinema."[145]

Friedberg sucht in ihrer Studie „Window Shopping" die Spuren der Kinozuschauerschaft und einer spezifisch kinematographischen Rezeptions- und Wahrnehmungsweise in den kinematographischen Vorläufern wie Panoptikum und Dioramen, aber auch auf der Straße und in den Warenhäusern, dem Territorium des Flaneurs. Für sie liegen die Wurzeln des Kinos in der Flânerie. Sie verdeutlicht dies, indem sie Verbindungen im Arrangement des Blickes, z. B. beim Betrachten von Schaufenstern und der Leinwand, zieht. Der mobile Blick und die Mobilisierung des Sehens seien somit Kennzeichen all dieser Phänomene. So erweist sich das

---

[142] Vgl. Singer 2001, S. 127 ff. Gegen dieses Argument mag man hingegen wieder einwenden, dass die ‚Moderne' nicht der einzige Faktor war, der Filmstil und Programmgestaltung beeinflusste. Auch ökonomische, produktionstechnische und andere Faktoren spielten eine entscheidende Rolle.

[143] Walter Benjamin identifiziert den Pariser Flaneur um 1839 als einen „panoramical situated specator" (Rabinovitz), der auf „den Asphalt botanisieren" geht. Der Flâneur antizipiere die Rezeptionsweise des Filmbetrachters, bevor es diesen überhaupt gab. Vgl. Rabinovitz 1998, S. 74.

[144] Dass dabei nicht auf feste Anfangs- und Endzeiten Rücksicht genommen werden musste, ist bereits erwähnt worden. Vgl. hierzu auch Tsivian 1994. Er zitiert eine Anweisung Jaques Vaches an André Breton, wie man das Kino zu benutzen habe: Was immer man auch zeige, an jeder Stelle der Aufführung solle man das Kino betreten und es bei dem kleinsten Anzeichen von Langeweile sofort wieder verlassen, vgl. S. 40.

[145] Friedberg 1993, S. 94.

Kino auch als Art von Flânerie, bei der nicht nur örtliche, sondern auch temporäre Mobilität möglich ist. Eine besondere Verbindung zieht sie, vor allem im Hinblick auf das weibliche Publikum, zu den großen innerstädtischen Einkaufspassagen; Orte, an denen erstmals auch Frauen als Flâneusen auftreten:

> „Seen in the context of the following architectual and social history, cinematic spectatorship can be described as emerging from the social and psychic transformation that the arcades – and the consequent mobility of flânerie – produced."[146]

Zum anderen kann wiederum eine spezifische Verbindung zum Programmformat des frühen Kinos und seinen Wahrnehmungsmustern gezogen werden. Der Akt der Rezeption des Kinoprogramms selbst kann als Akt der Flânerie bezeichnet werden: Ein Kinoprogramm anschauen ähnelte dem Vorgehen, eine Straße mit Schaufenstern entlangzuflanieren. Bei beiden Vorgängen war es möglich, den ‚Bummel' zu beginnen wann und wo man wollte und so lange weiterzugehen, wie man mochte. Hier wie dort bekam der Flâneur disparate kurze Eindrücke geboten. Alle zehn Meter, respektive alle zehn Minuten, ein neues Bild, ein neues Schaufenster oder ein neuer Film. So bewegten sich die Kinobesucher wie Flâneure durch das Programm und nahmen wie der Flâneur auf der Straße kleine Realitätshäppchen auf, wandten sich – virtuell – bald hierhin, bald dorthin. Dieser Vergleich wird vor allem für weibliches Publikum sinnfällig, hier zeigt sich die Analogie besonders augenfällig. Sind es doch vor allem die Frauen, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts der Leidenschaft des Schaufensterbummels („window-shopping") frönten. Der Reiz des Schaufensterbummels liegt hier nicht im Kaufen, sondern im reinen Schauen. Das Schaufenster kann hier als Analogie zur Leinwand betrachtet werden: hier wie dort sieht man in einem umgrenzten Raum Schaustellungen von Objekten, mal drei-, mal zweidimensional.[147] Die Mobilisierung des Blicks, der mit den Schaufenstern seinen Anfang nahm, fand – vor allem für die Frauen – im Kino seine Vollendung und erweiterte den legitimierten öffentlichen Raum, in dem das Schauen möglich war, um eine virtuelle Dimension. Bei Friedberg heißt es dazu:

> „From the middle of the nineteenth century, as if in a historical relay of looks, the shop window succeeded the mirror as a site of identity construction, and then – gradually – the shop window was displaced and incorporated by the cinema screen."[148]

Die Wahrnehmung sowohl des Nummernprogramms durch den Kinobesucher als auch die der Stadt durch den Flaneur basierte also auf einem *sample* von Eindrücken, die sich der Rezipient je nach Geschmack zusammenstellen konnte. In diesem Sinne schreiben Jancovich und Faire, dass „the modes of spectatorship associated with early cinema involved modes of

[146] Ebd., S. 68.
[147] Vgl. Rabinovitz 1998, S. 77 ff.
[148] Friedberg 1993, S. 66. Die Analogie zwischen dem Schaufenster und der Kinoleinwand ist u. a. auch von Janes Gaines (1989) und Mary Ann Doane (1987) aufgegriffen und theoretisiert worden. Vgl. hierzu z. B. Bruno 1993.

visual perception that were similar to those of the aimless, wandering flaneur who strolled the city while visually sampling its delights in a detached but passionate way“[149].

Wie festgestellt werden konnte, entsprachen das Kino und vor allem sein Programmformat der psychischen Verfasstheit des modernen Menschen. Es bleibt jedoch, wie die Kritiker der ‚modernity thesis' anmerken, darüber nachzudenken, inwieweit das Kino in der Moderne und ihren Ausdrucksformen eine Sonderstellung einnahm. Nico de Klerk sieht die Verbindung zu „modernity“ als etwas zu leichtfertig gezogen und stellt sie kritisch in Frage.[150] So will er zwar nicht in Abrede stellen, dass das Kino und vor allem sein Programm die Moderne repräsentieren. Er sieht aber vor allem im Programmformat auch das Gegenargument zur „modernity thesis“[151]. Ein näherer Blick auf das Programmformat, so de Klerk, würde helfen, die Beziehung des Kinos zur Moderne zu präzisieren. De Klerk stellt nicht in Abrede, dass die Kinozuschauer Überraschungs- und Schockerlebnisse im Kino hatten, vielmehr weist er darauf hin, dass dies nicht unbedingt etwas Neues für sie war. Denn, so sein Argument, das Programm als Aufführungsformat basierte auf älteren Aufführungskonventionen, war daher nichts grundsätzlich Neues für die Besucher. Sie waren an diese Art der Präsentation, an das Programmformat als solches, gewöhnt. Diese Kontinuität in der Aufführungsgestaltung wird von ihm als Gegengewicht zu Neuheit und Schock des modernen Mediums genommen:

> „Moreover the ways in which they [die Kinobesitzer; Anm.d.Verf.] showed their wares also made use of established strategies: Here, therefore, I want to complement these notions with a counterweight by playing up the idea of continuity with other entertainments, and ultimately questioning the importance of the term ‚modernity'".[152]

Die vorangegangenen kurzen Analysen der Simmel'schen Texte, der zeitgenössischen Aussagen zur Moderne und dem Programmformat haben bereits auf diese Kontinuität hingewiesen. So treffen die Stichworte der Moderne, wie etwa Fragmentierung und Konfrontation, zwar auf die Praxis der Programmzusammenstellung zu, das Kino an sich stellte für die Besucher jedoch keine radikal neue Erlebnisform dar. Diese Sichtweise auf das Kinoprogramm und seine „nicht mehr so moderne“ Modernität ermöglicht auch den Mythos des naiven und überwältigten Kinobesuchers, der sich schreiend ob der herannahenden Lokomotive unter dem Sitz verkriecht, in Frage zu stellen. So lässt sich das Konzept der Moderne zwar für die Programmgestaltung und das Publikumsverständnis dienstbar machen, es sollte ihnen jedoch nicht als allübergreifender Erklärungsansatz übergestülpt werden.

---

[149] Jancovich/Faire 2003, S. 44. Zum frühen Kino, zu Stadterfahrung und Flânerie vgl. zusätzlich Russel 2000. Siehe auch Gunning 1997.

[150] De Klerk 2000, S. 204-223.

[151] Zumal de Klerk darauf hinweist, dass beim Begriff „Moderne“ („modernity“) oft die Konnotationen von Reduktion und Mangel, z. B. von Erfahrung oder Komplexität, mitschwingen, da die Betrachtungen zur Moderne oft aus kulturkritischer Perspektive vorgenommen werden.

[152] De Klerk 2000, S. 204.

2.3 Beziehung zwischen Publikum und Programmgestaltung

> „Unter den Ursachen, die zum Ausbleiben des Erfolges beitragen, sind folgende: […] 5. Darbietungen, die für die Zuschauer nicht passend sind, verderben fast jede Schaustellung. Die Geschichte der Kreuzigung würde kaum eine große jüdische Zuschauerschaft anziehen.“[153]

Im Hinblick auf das Thema meiner Arbeit stellt sich nun die Frage, inwieweit man von einer gegenseitigen Einflussnahme von Programmschema, konkreter Programmierpraxis und dem Kinopublikum sprechen kann. Nimmt man an, dass der Kinobesitzer, der in erster Linie ein Geschäftsmann war, sein Unternehmen wirtschaftlich erfolgreich führen wollte, so kann man voraussetzen, dass er bestrebt war, nicht nur durch die Ausstattung seines Theaters und eine knappe Preiskalkulation das Publikum anzulocken, sondern auch durch sein Programm. Es war ihm, schon aus rein ökonomischen Gründen, daran gelegen, dem potentiellen Publikum etwas zu bieten, was es interessierte. Folglich kann man davon ausgehen, dass das, was er zeigte, in gewissem Maße auf sein Publikum abgestimmt war. So lässt sich zwar nicht eins zu eins vom anvisierten Publikum auf das Programm und ebenso wenig umgekehrt vom Programm auf das Publikum schließen. Doch lässt diese nicht von der Hand zu weisende Korrelation, wenn auch mit gewissen Einschränkungen und in Kombination mit anderen Quellen, durchaus Rückschlüsse zu. Der Zusammenhang zwischen Publikumszusammensetzung und Kinoprogrammgestaltung wird bereits in der simplen Feststellung deutlich, dass die Kinos, die sich in verschiedenen sozialstrukturell geprägten Stadtgebieten befanden, unterschiedliche Programme spielten, je nach anvisierter Kundschaft.

Auf den Zusammenhang zwischen Programmierpraxis und Publikumszusammensetzung weist auch die zeitgenössische Filmfachpresse mehrfach hin. So empfiehlt Fred Hood schon 1907 im *Kinematograph*, dass der Kinobesitzer bei der Programmzusammenstellung immer darauf achten müsse, wer in seinem Kino im Zuschauerraum sitze. Genauso, wie man bei einem Geschenk überlege, welches Alter und welche Vorlieben der Beschenkte habe, so müsse man auch im Kino an die demographische Zusammensetzung seines Publikums denken.[154] Hood konkretisiert seine Ausführungen drei Monate später in seinem programmatischen Artikel „Das Publikum im kinematographischen Theater“: Hier verweist er auf seine Beobachtung, dass das Publikum eines bestimmten Kinos immer dem gebotenen Programm entspricht, d. h., dass der Kinobesitzer bei der Zusammenstellung der Filme immer Rücksicht auf die Vorlieben seiner potentiellen Besucher nimmt. „Von dem, was geboten wird, hängt aber auch die Zusammensetzung des Publikums ab“, heißt es hier.[155] Er gibt jedoch zu bedenken, dass durch die Hebung des Programms auch ein „besseres“ Publikum angezogen werden könnte.

---

[153] Ein tot geborener Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 305, 30.10.1912.
[154] Vgl. Hood, Fred: Kinematographische Aufführungen. In: Der Kinematograph, Nr. 9, 3.3.1907.
[155] Hood, Fred: Das Publikum im kinematographischen Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 25, 19.6.1907.

Auch F. Paul Liesegang weist in seinem bereits mehrfach zitierten „Handbuch der praktischen Kinematographie“ von 1908 auf den Zusammenhang zwischen Publikum und Programmgestaltung hin und verweist auf die Bedeutung des sozio-demographischen Umfeldes des Kinos und seine Position in der Stadtgeographie. Er schreibt:

> „Für die Zusammenstellung des Programms lässt sich natürlich kein allgemein gültiges Schema geben. Bei der Auswahl der Bilder muss man sich zunächst nach dem Publikum richten.“ Und weiter heißt es: „In einer Industriestadt z.B., wo man hauptsächlich mit Fabrikarbeitern zu rechnen hat, wird man andere Zusammenstellungen wählen wie in einem Landstädtchen oder einem Militärplatz; und für Kinder hinwieder wird man ein anderes Programm machen als für Erwachsene.“[156]

Was hier, laut Liesegang, für schichtspezifische und altersbedingte Differenzen gilt, kann auch für die Differenzierung des Publikums entlang der Geschlechterdifferenzen angenommen werden. Er gibt daher als allgemeinen Ratschlag mit auf den Weg: „In dieser Hinsicht mag es vielleicht schwer sein, von vorneherein das Richtige zu treffen: Es gilt daher zu beobachten, welcherlei Bilder am besten gefallen.“[157]

Auch der erste internationale Kinematographenkongress, der 1910 in Brüssel stattfand, beschäftigte sich mit Fragen hinsichtlich Publikumszusammensetzung und Filmprogrammierung. In seinem 23-Punkte-Programm, das dort verabschiedet wurde, wird unter Punkt 13 gefordert:

> „Bevor der Kinematograph sich den Schauspielen angepasst hat, welche sich an Leute verschiedenen Alters und verschiedenen Geschmacks wenden, müssen die kinematographischen Vorstellungen zusammengestellt werden je nach dem Publikum, für das sie bestimmt sind.“[158]

Doch wie genau sollte der Kinobesitzer dies tun, wie sollte er die Vorlieben seines Publikums kennen lernen? Und wie die richtigen Filme aussuchen? Liesegang hatte bereits angedeutet, der Kinobesitzer müsse sein Publikum beobachten. Eine Ergründung der „Psyche des Publikums“ empfiehlt auch die *Lichtbild-Bühne*. Im Artikel „Grundregeln für die Programmzusammenstellung“ heißt es:

> „Jedenfalls ist es eine unbestrittene Tatsache, dass eigentlich jedes Theater ein Spezial-Publikum hat, das naturgemäß auch einen Spezialgeschmack besitzt. […] Der geschickte Theaterleiter muss zur Ergründung der Psyche seines Publikums daraus lernen und methodisch feststellen, welche Art von Filmen am besten gefällt und am meisten missfällt. Dadurch lässt sich im Laufe mehrerer Wochen bald die Richtschnur finden, nach der das Programm zusammengestellt sein muss.“ [159]

Um die Wünsche des Publikums und seine Geschmacksvorlieben „methodisch“ zu ergründen, schlägt der Autor vor, die „Physiognomie der Zuschauer“ zu beobachten und ihre Reaktionen

---

[156] Liesegang 1908, S. 231. Einen ähnlichen Ratschlag gibt ein gewisser St. E. den Wanderkinobesitzern mit auf den Weg. Er empfiehlt, sich das potentielle Publikum, das man für seine Vorstellungen begeistern will, erst einmal genau anzuschauen. Man müsse sich zunächst einmal einen Überblick verschaffen, welche Vereine vor Ort aktiv sind oder ob Militär im Ort stationiert ist. Anhand der gesammelten Daten zur Bevölkerungsstruktur und den präsupponierten Geschmackspräferenzen solle man dann sein Programm zusammenstellen. (St. E.: Gastspiele von Kinematographen-Theatern. Praktische Winke für Kino-Geschäftsführer. In: Der Kinematograph, Nr. 71, 6.5.1908).

[157] Ebd.

[158] Hellwig, Albert: Der erste internationale Kinematographenkongress in Brüssel. In: Der Kinematograph, Nr. 199, 19.10.1910.

[159] Grundregeln für die Programmzusammenstellung. In: LBB, 3. Jg., Nr. 116, 14.10.1910.

auf bestimmte „Sujetgattungen“ zu registrieren. Bei welchen Filmen wird gelacht oder geweint, welche Filme erregen das Missfallen des Publikums? Bei welchen Filmen machen sich Anzeichen von Langeweile, wie ein erhöhter Geräuschpegel, bemerkbar?[160]

Die *Lichtbild-Bühne* weist jedoch auch darauf hin, dass, selbst wenn der Geschmack des „eigenen Spezialpublikums“ hinreichend bekannt ist, eine Ausrichtung des Programms auf dessen Wünsche sich oft schwierig gestaltet. Den Grund sieht die *Lichtbild-Bühne* in der gängigen Verleihpraxis:

> „Es ist schwer, eine bestimmte Methode anzugeben, nach der das Filmprogramm zusammengestellt sein muss, denn bei dem jetzt üblichen Filmverkehr vom Fabrikanten zum Verleiher und von dort aus zum Theaterbesitzer hat der letztere nur wenig Gelegenheit, die Spezialwünsche für sein Publikum bei der Programm-Zusammenstellung erfüllen zu können.“

Mangelnde Mitsprachemöglichkeiten sah die *Lichtbild-Bühne* jedoch vornehmlich hinsichtlich einzelner Filmsujets und deren Inhalte. Was die Gesamtprogrammzusammenstellung betrifft, kann und soll der Kinobesitzer den Geschmack des Publikums bei der Programmierung berücksichtigen.

Um das übergeordnete, einhellige Ziel, sein Programm an das anvisierte Publikum anzupassen, zu erreichen, fordert der *Kinematograph*, dass die Zusammenarbeit zwischen Filmfabrikanten und Kinobesitzern enger sein müsse. Denn den Fabrikanten fehle häufig der direkte Kontakt zum Publikum. Daher müssten den Fabrikanten die Reaktionen des Publikums mitgeteilt werden.[161] Wie dies zu bewerkstelligen sei, überlegt der *Kinematograph* in einem Artikel mit dem Titel „Zukunftsmusik“ bereits 1907[162]: Er schlägt vor, dass die Fachzeitschriften als Mediatoren fungieren sollen, indem der Theaterbesitzer in ihnen kundtut, welche Filme seinem Publikum besonders gefallen haben. So müsse sich der Kinobesitzer nicht nur darauf beschränken, zu kaufen und leihen, was bereits auf dem Markt angeboten wird, sondern könne auch eigene konkrete Vorschläge machen. So wird bereits 1907 ein engerer Kontakt zwischen Kinobesitzer und Produzent gefordert, um besser auf die Wünsche des Publikums eingehen zu können.

Obwohl die Beziehungen zwischen Produzenten, Kinobesitzern und ihrem Publikum als verbesserungswürdig angesehen wurden, hatte der ambitionierte Kinobetreiber dennoch gewisse Möglichkeiten, mit etwas Aufwand die geeignetsten Filme für ‚sein’ Publikum zu finden:

> „Die Wahl ist den Unternehmern heute so bequem wie nur möglich gemacht. Alle Fabrikanten haben eigene Vorführräume, in denen man mit Ruhe und Muße die neuesten Bilder studieren und auf

---

[160] Auf die Unmittelbarkeit der physiognomischen Reaktionen des Kinopublikums weist auch Poldi Wilde in seinem Artikel „Zuschauer im Kino“ hin: „Im Kino aber erfolgt der Besuch unvorbereitet und ebenso unvorbereitet stürmen die reinen Geschehnisse auf den Zuschauer ein. Das Mienenspiel seines Gesichtes wird hier zum dankbaren Objekte.“ So böten sich dem Beobachter im Kino [der auch der Kinobesitzer selbst sein kann; Anm. d. Verf.] „nun der Gesichtsausdruck und die unwillkürlichen Bewegungen seiner nächsten Nachbarn zu sprechenden Zeugen ihrer inneren Anteilnahme, nicht selten auch ihrer Gedanken“. (Wilde, Poldi: Zuschauer im Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 304, 23.10.1912)

[161] Die Filmerfahrung der Theaterbesitzer. In: Der Kinematograph, Nr.391, 27.6.1914

[162] Zukunftsmusik. In: Der Kinematograph, Nr.19, 8.5.1907.

> sich einwirken lassen kann. Jeder kennt den Geschmack seines Publikums und ist demnach in der Lage, das Geeignetste zu wählen.“[163]

Der Kinobesitzer bekam zwar zumeist die kompletten Programme von den Verleihern geliefert, konnte sich aber oftmals im Rahmen des Gesamtprogramms des Verleihers anhand eines Katalogs bestimmte Bilder aussuchen und zusammenstellen.

Zeitgenössische Aussagen weisen also darauf hin, dass es einen Zusammenhang zwischen Publikum und Programmgestaltung gab und sich Rückschlüsse von dem einem auf das andere ziehen lassen. Es stellt sich nun die Frage, ob es methodisch sinnvoll und zulässig ist, vom dargebotenen Programm auf das anvisierte Publikum zu schließen. Im Hinblick hierauf lassen sich methodische Überlegungen aus der historischen Leserforschung zunutze machen, die meine These der Korrelation von Programm und Publikum unterstützen können. Die historische Leserforschung als Teil der Buchwissenschaft oder auch der Literatursoziologie ist somit auch Teil einer Mediengeschichtsschreibung, da sie sich mit dem Buch als Medium befasst. Zudem geht es in der historischen Leserforschung ebenfalls nicht um die Erforschung des im literarischen Text eingebetteten idealen Lesers, sondern um die reale, historisch erfassbare Leserschaft. In Anlehnung an ihre Methoden kann auch meine Methode der Programmanalyse angewandt werden und zu schlüssigen Ergebnissen führen:[164] In der historischen Leserforschung stützt man sich einerseits auf direkte Quellen, wie Autobiographien, Briefe, literarische Zeugnisse, Archivalien und Bibliothekskataloge, aber auch auf indirekte Hilfsmittel: Dazu gehört auch die Inhaltsanalyse der Texte selbst. Dies beruht auf der Theorie der Widerspiegelung sozio-ökonomischer Verhältnisse und sozialpsychologischer Bedürfnisse der Leser im literarischen Text, d. h. der Annahme, dass, vereinfacht gesagt, der Leser sich selbst in den Texten wiederfinden muss, damit er sie kauft und liest. Die Geschichten des Textes müssen seinen Bedürfnissen entsprechen, ihm bekannte Handlungsschemata aufzeigen und das Personenarsenal muss Identifikationsmöglichkeiten bieten. Dies gilt vor allem für die Unterhaltungs- und Trivialliteratur, da diese im Hinblick auf eine massenhafte Vermarktung und Rezeption produziert wurde.[165] Zwar lässt sich auch hier nicht von einer 1 : 1-Relation sprechen und es muss vor vorschnellen Rückschlüssen aus einer eindimensionalen Spiegelungsanalyse gewarnt werden, doch erlaubt diese Methode wertvolle Hinweise auf die anvisierte Zuschauerschaft.[166] Einen ähnlichen Zusammenhang lege ich auch für die programmierten Filme zugrunde.

Ich halte die Übertragung dieser Methodik auf die historische Publikumsforschung des Kinos für zulässig, da der kommerzielle Film in seiner Rezeptionsart und seinem Selbstzweck (nämlich primär der Unterhaltung) der Trivial- und Unterhaltungsliteratur vergleichbar ist. Auch die frühen Filme spiegeln in ihrer Diegese und dem Personenarsenal in meinen Augen

---

[163] A.: Es ist kaum zu verstehen... In: Der Kinematograph, Nr. 63, 11.3.1908.
[164] Vgl. zur historischen Leserforschung Schneider 1999 sowie Jäger 1987.
[165] Anders als bei rein literarisch-künstlerischen Texten der „hohen“ Literatur, die primär Ausdruck des künstlerischen Bedürfnisses und gestalterischen Formwillen des Autors sind und nicht im Hinblick auf eine spätere massenhafte Vermarktung produziert werden.
[166] Vgl. Schenda 1976, S. 36.

in gewissem Maße ihr Publikum wider.[167] So trifft es meiner Meinung nach auch auf das frühe Kino zu, wenn Wolfgang Langenbucher schreibt:

> „Wenn die Hypothese stimmt, dass der Leser von Unterhaltungsliteratur entweder von sich selbst oder von seinen Wünschen erfahren will, also seine Welt oder seine Wunschwelt dargestellt lesen will, so lässt sich aus dem Personal der Romane auf die Zusammensetzung des Publikums schließen.“[168]

In ihrer „Soziologie des Kinos“ argumentiert Emilie Altenloh im Hinblick auf das frühe Kino ähnlich: „Alles Stücke, zu denen Anknüpfungspunkte aus dem eigenen Milieu heraus gefunden werden, sei es, indem sie das eigne Leben schildern, so wie es ist oder so wie sie es sich wünschen, gefallen am besten und lassen stärker mitempfinden.“[169] Und werden, so mag man ergänzen, daher auch verstärkt besucht.

Auf den engen Zusammenhang von Filmen und Publikum und die Möglichkeit, die Geschichte des Publikums unter Zuhilfenahme der Filmgeschichtsschreibung zu schreiben, weist auch Heide Schlüpmann hin:

> „Das Publikum wird durch das Kino und das heißt am Ende auch und vor allem durch die Filme konstituiert. Eine Geschichte des Publikums hat zu ihrem Gegenstand das, was im Kino zwischen Leinwand und dem Zuschauer, der Zuschauerin, was, ausgelöst durch die Filme, in ihnen geschieht. Aber wie können wir das wissen? Mehr als alles andere können uns die Filme darüber Auskunft geben […]. […] Die Filme werden zu einer Möglichkeit, die Wahrnehmungen des Publikums zu erschließen.“[170]

Auch Richard Abel wendet in einem Artikel über das französische Publikum der Frühzeit eine ähnliche Methodik an. Abgesehen davon, dass er schriftliche und andere gedruckte Quellen, wie z. B. Werbematerialien, konsultiert, versucht er, durch die Herausarbeitung bestimmter vorherrschender Themenfelder auf das Publikum zu schließen, das bei Filmen dieser Thematiken adressiert werden sollte.[171]

Die ‚Widerspiegelungshypothese’ gilt in verstärktem Maße für die kompletten Programme der Frühzeit, da sie verschiedenartigste Filmtypen und -themen vereinen und so ein *sample* und einen Querschnitt der sozialpsychologischen Bedürfnisse der Kinogeher formierten. So kann anhand der Programmzusammenstellung betrachtet werden, welches Publikumssegment angesprochen werden sollte. Daher halte ich es für eine sinnvolle und aufschlussreiche Methode, in gewissem Rahmen vom Programm auf das (anvisierte) Publikum zu schließen. Zeitgenössische Quellen aus Fach- und Publikumspresse sowie literarische Zeugnisse bilden die direkten Quellen, die, ähnlich der Untersuchung des historischen Lesers der Unterhaltungsli-

---

[167] Was nicht heißen soll, dass z. B. Filme, in denen das Leben der Oberschicht dargestellt wird, nur von einem Oberschicht-Publikum gerne angeschaut werden. Vielmehr werden sie auch von Besuchern der niederen Schichten als Kompensation von Wunschträumen gerne gesehen. Ebenso kann ein Mittelschichtpublikum aus den Vorführungen von Filmen aus dem Arbeitermilieu seine Gratifikationen ziehen. Daher ist eine gewisse Vorsicht bei der Zuordnung von Gezeigten und seinem Publikum geboten, voreilige und simplifizierende Rückschlüsse müssen vermieden.

[168] Langenbucher zitiert nach Schenda 1976, S. 36.

[169] Altenloh 1914, S. 58.

[170] Schlüpmann 2004b, S. 113.

[171] Vgl. Abel 1990.

teratur, hinzugezogen werden müssen, um eine historisch-soziologische Publikumsforschung zu betreiben und die Ergebnisse der Programmanalyse zu untermauern.

Der Zusammenhang zwischen Programm und Publikum kann jedoch nicht für jede Phase der frühen Programmgeschichte als gleich eng angenommen werden, da auch andere Faktoren als die optimale Abstimmung auf das Publikum bei der Programmzusammenstellung eine unterschiedlich prägende Rolle spielen. Ein wichtiger Faktor sind die Verleihmodalitäten.[172] Durch seine diverse Struktur war das Nummernprogramm zwar in der Lage, verschiedene (Identifikations-)Angebote für verschiedene Teilpublika zu machen, die daraus verschiedene Gratifikationen ziehen konnten, doch wurde die Auswahl der Filme durch den Kinobesitzer durch das Verleihwesen eingeschränkt. Da der Kinobesitzer zumeist komplette Programme mietete, die der Verleiher bereits nach seinem Gutdünken zusammengestellt hatte, war es ihm oft nur eingeschränkt möglich, das Programm auf ‚sein' Publikum abzustimmen. Oftmals klagten die Leihkunden, dass sie ihr Programm nur unzureichend selbst bestimmen konnten. Es blieben dem Kinobesitzer jedoch, wie die bereits zitierten Äußerungen andeuten, einige andere Möglichkeiten, auf sein Publikum Rücksicht zu nehmen. Manche Kinobesitzer gingen dazu über, zusätzlich zum Leihprogramm Filme zu kaufen; so wurden sie selbst zu Verleihern, um ihre Programme besser auf ihr Publikum abstimmen zu können. Auch gab es Verleiher, die Kataloge mit älteren Filmen veröffentlichten, aus denen sich der Kinobesitzer dann die Filme selbst aussuchen konnte[173]. Es muss jedoch auch darauf hingewiesen werden, dass der Kinobesitzer in Deutschland trotz des Verleihsystems weitaus mehr Möglichkeiten hatte, sein Programm nach individuellen Maßgaben zusammenzustellen, als der in den USA. Dort wurde das Programmschema extrem standardisiert, da das Fassungsvermögen einer Filmrolle für die Filmproduktion und somit auch die Programmgestaltung ausschlaggebend wurde.[174]

Mit der Einführung der längeren Spielfilme (der sogenannten „Langfilme"[175]) und der damit einhergehenden Errichtung des Monopolfilmverleihs wurden die Möglichkeiten des Kinobesitzers, sein Programm auf sein spezielles Publikum abzustimmen, erweitert. Das Monopol-System sah vor, dass bestimmte Filme außerhalb der kompletten Leihprogramme separat gebucht werden konnten. Neben den Monopolfilm wurden andere lange Filme auch als sog. Terminfilme verliehen; auch sie waren außerhalb des Gesamtprogramms zu buchen. Merkte nun ein lokaler Kinobesitzer, dass ‚sein' Publikum eine bestimmte Art von Filmen bevorzugte, so war er wohl bemüht, für seine nächsten Programme ähnliche Filme zu leihen. Denn durch die erhöhten Kosten, die sich durch das Buchen einzelner Filme ergaben, ergab sich auch die Notwendigkeit, verstärkt um das Publikum zu werben. Dies geschah durch

---

[172] Zum Verleih vgl. Müller 1994, Kapitel 2.2. „Zwischenhandel" und 3. „Strukturwandel im Verleihwesen" sowie Kapitel 4.1. „Das System des Monopolverleihs".

[173] Vgl. Müller 1998a, S. 53-55.

[174] Vgl. Müller 1998a, S. 57 und Thompson, 1985, S. 163. In den USA folgte das Programm weitaus mehr gewissen vorgegebenen Standards. Auch enthielt es weniger Filme. Durch die Standardisierung des Programmablaufs konnte auch die Produktion der Filme bestimmten Schemata folgen und die Dauer der Filme wurde auf das Fassungsvermögen einer Filmrolle normiert. Diese Standardisierung ging teilweise sogar so weit, dass für bestimmte Wochentage bestimmte Film-Genres vorgesehen waren.

[175] Vgl. Müllers Längensystem in Müller 1998a.

einen bis dato unbekannten Werbeaufwand[176], aber auch durch die simple Tatsache, dass man Filme buchte, die das Publikum sehen wollte. Im Zuge der Umstrukturierung des Verleihs vom Programm- zum Filmverleih und der damit einhergehenden Diversifizierung des Verleihhandels konnte der Kinobesitzer nun sein Programm – zumindest in Teilen – besser auf sein Publikum abstimmen. Auch bildeten sich im Zuge dieses Systems gewisse ‚Moden', d. h. Publikumserfolge, im Hinblick auf Filmgenres heraus[177]. Denn durch das *feedback* der Leihkunden, deren Besucher gewisse Genres oder Themen bevorzugten, hatten die Filmproduzenten einen Anhaltspunkt, welche Filme gewünscht waren. Aus diesem Grund ist für die Zeit nach Aufkommen des Langfilms und des Monopolsystems um 1911/1912 eine stärkere Korrelation zwischen Programm und Publikum zu vermuten.[178] Dies deutet auch ein im Tenor eher Monopolfilm-kritischer Artikel aus dem *Kinematograph* an:

> „Der ausschlaggebende Faktor ist und bleibt das Publikum. Das Monopolsystem bringt es mit sich, dass die Fabriken [und vor ihnen natürlich die Kinobesitzer; Anm.d.Verf.] gezwungen sind, mehr und mehr direkte Fühlung mit ihm aufzunehmen. Daher auch die zahlreichen in die Presse lancierten Artikel über neue, sensationelle Filmaufnahmen usw. Das Publikum wird also kommenden Winter in zahlreichen Fragen den Schiedsrichter zu spielen haben."[179]

Auch der Kinoreformer Hermann Lemke vermutet einen ähnlich gelagerten Zusammenhang zwischen Monopolfilm, Programmgestaltung und Publikum. Durch diese Art des Monopolfilmhandels „gewannen Publikum, Kinotheater und Fabrikant Fühlung miteinander[180]", da nun die Wünsche des Publikums nicht nur besser kommuniziert, sondern auch umgesetzt werden konnten.

Auch die Kinobesitzer selbst hatten den Eindruck, dass der lange Film entscheidend zur Individualisierung ihres Programms beitrug und ihnen ein probates Mittel gegen die scheinbare Beliebigkeit des Nummerprogramms an die Hand gab. Durch die langen Filme, die sie als Mittelpunkt des Programms arrangierten, konnten sie sich jenseits von Ausstattung und Zusatzangeboten von ihren lokalen Konkurrenten abgrenzen.[181]

---

[176] Erst mit Einführung des Monopolsystems kann man in Deutschland von einer gezielten Film-Reklame sprechen. Vgl. Müller 1994, S. 132-137.

[177] In der Kurzfilmzeit war dies nicht möglich, da der Kinobetreiber wenig Möglichkeiten hatte, einen Film, der dem lokalen Publikum besonders gut gefallen hatte, zu prolongieren und so durch Mitteilungen in der Fachpresse darauf aufmerksam zu machen. Vgl. Müller 1994, S. 54/55.

[178] Was nun Ursache und was Wirkung war, d. h., ob sich das Programm änderte, weil sich das Publikum änderte, oder ob sich das Publikum änderte, weil sich das Programm änderte, kann genauso wenig eindeutig beantwortet werden wie die damit zusammenhängende Frage, ob die Änderung der Filmform und des Filmstils im „transitional cinema" auf Drängen ‚von oben' oder auf der geänderten Nachfrage beruhte. Sowohl für das „imposition by power"-Modell als auch die „supply because of demand"-Variante lassen sich plausible Erklärungsmodelle finden. (Zur Zusammenfassung, wie diese Fragen für das amerikanische Kino von einzelnen Autoren beantwortet wurden und welche Paradoxien sich dabei ergaben, siehe auch Staiger 1990. Zur Fragestellung, wer bestimmte, was letztendlich produziert und gezeigt wurde, und inwieweit sich die Produktion am Publikumswillen oder den Vorgaben diverser anderer „pressure groups" orientierte s. a. Ross 1999. Diese grundsätzliche Problematik gilt gleichsam für die Fragestellung meiner Arbeit: Ziel kann es daher auch nur sein, die Wechselwirkungen zu beleuchten und nicht nach linearen Wirkungsmustern zu suchen.

[179] Streiflichter aus der deutschen Filmmetropole. In: Der Kinematograph, Nr. 237, 20.8.1913.

[180] Lemke o. J. [1911], S. 52.

[181] Vgl. Müller 1994. S. 182 ff.

Aus den erläuterten Gründen halte ich es demnach für sinnvoll, sowohl über die Analyse der Kinoprogramme zu aufschlussreichen Erkenntnissen über das anvisierte Publikum zu gelangen als auch über die Untersuchung der sozialen Zusammensetzung des Publikums, seiner Vorlieben und Kinonutzungsgewohnheiten wertvolle Einsichten zur Wirkungsweise des Programms und seiner Filme zu erlangen.

3 Weibliches Kinopublikum im Kaiserreich

Das folgende Kapitel nimmt eine Annäherung an das historische Kinopublikum von verschiedenen Seiten vor. Nach einem kurzen Abriss des Forschungsstandes sowohl das amerikanische als auch das deutsche Kinopublikum betreffend, wird der zeitgenössische Diskurs um das deutsche Kinopublikum umrissen. Dabei sollen vor allen Dingen Argumente für ein weibliches Kinopublikum hervorgebracht werden. Ziel wird es jedoch nicht sein, zu beweisen, dass das Publikum der zehner Jahre *vorwiegend* weiblich war, sondern dass es *auch* weiblich war. Der Mangel an Zahlen und Daten lässt es nicht zu, verlässliche Aussagen über die quantitative Zusammensetzung des Publikums zu treffen, diese würden sich im Bereich der Spekulation bewegen. Dies soll auch gar nicht versucht werden; vielmehr nimmt das folgende Kapitel das Kinoerleben des weiblichen Publikums, seine Teilhabe am Kinoereignis und am Rezeptionsprozess in den Fokus.

Ein Blick in die einschlägige Forschungsliteratur vermittelt den Eindruck, dass es bis zu einem gewissen Grad eine Glaubenssache zu sein scheint, wie sich das historische Kinopublikum zusammensetzte. Hier möchte ich nun einen Schritt zurücktreten und schauen, welche Aussagen und Zeugnisse über und von Frauen als/im Kinopublikum getroffen werden. Dabei werden Aussagen von Männern über Frauen aus unterschiedlichen Perspektiven – wie der reformerischen, der schriftstellerischen, der geschäftlichen –, aber auch Aussagen von Frauen selbst einer kritischen Analyse unterzogen. Anhand der Quellen und deren Kritik soll eine diskursive Rekonstruktion des historischen Publikums versucht werden.

3.1 Forschungsstand zum Publikum (international/national)

Die Frage, wer das Publikum des frühen Kinos war und wie es sich genau zusammensetzte, treibt die amerikanische Forschung spätestens seit dem wegweisenden Artikel von Russel Merrit „Nickelodeon Theatres, 1905-1914: Building an audience for the movies" von 1976[1] um. Er war der Erste, der die in Amerika vorherrschende Meinung der frühen Filmgeschichten, dass das Kino ein reines Arbeiter- und – im besonderen Fall für Amerika – ein Immigrantenvergnügen gewesen sei, in Frage stellte und die Bestrebungen der Kinobesitzer aufzeigte, ein aufwärtsstrebendes, (klein)-bürgerliches Publikum anzuziehen. Bis dato galt das Kino als „democracy's theatre" und als Amerikanisierungs- und Akkulturalisierungsinstitution für Immigranten. Merrit hingegen macht seine Feststellungen an der Tatsache fest, dass Kinos verstärkt in Geschäftsgegenden angesiedelt wurden und dass Kinobesitzer versuchten, Frauen und Kinder als Publikum zu gewinnen, d. h. ein familienorientiertes Publikum anzuziehen. Teil dieser Strategie war es auch, ethnisch angehauchte *live acts* sowie Lieder in anderen Sprachen aus den Programmen zu verbannen. Laut Merrit zahlte sich diese Strategie, wie sein Fallbeispiel Boston beweist, spätestens 1913 aus. Richard Allen, der das Kinopubli-

[1] Merritt 1985 (zuerst 1976). Vgl. zum Forschungsabriss auch Maltby/Stokes 1999, Einleitung.

kum in New York City untersuchte, kam etwas später zu ähnlichen Ergebnissen[2] und schließlich zu dem Schluss, dass das Kino in Manhattan zwischen 1906 und 1912 keinesfalls ein reines Immigranten- und Arbeiterphänomen gewesen sei und es die Anhänger der Mittelklasse weitaus früher anzog als bis dato kolportiert. Doch die Ergebnisse von Merrit und Allen blieben nicht unwidersprochen: Ihre Methoden, die sie zu ihrer „bourgeoisification thesis" führten, wurden kritisiert und es wurde ihnen vorgeworfen, sie wollten die Bedeutung der Arbeiterklasse für die Etablierung des Kinos herunterspielen zugunsten einer „Ehrenrettung" des Kinos für das Bürgertum.[3] Vor allem die Kontroverse um das New Yorker Kinopublikum setzt sich bis heute fort. Insbesondere Ben Singer, der immer neues Material und neue Quellen über die Verteilung der Kinos im Stadtgefüge auswertete, stellte die Thesen Allens in Frage.[4] Doch auch Singer blieb nicht unwidersprochen und die Verlässlichkeit seiner Quellen wurde z. B. von Judith Thissen oder Uricchio/Pearson in Frage gestellt, die diskursive Quellen den geographischen Singers vorzogen.[5] Die Allen-Singer-Kontroverse[6] zeigt, wie wenig greifbar das Publikum des frühen Kinos noch immer ist und wie abhängig die Ergebnisse von den ausgewählten Quellen sind, selbst wenn es sich wie in diesem Fall nur um das Publikum einer Stadt, New York City, handelt. Der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich die Forschung einigen konnte, war die Feststellung, dass das Publikum divers war, dass neue Publikumsschichten zu den alten hinzukamen und dass es nicht nur ‚das' Publikum gab, sondern verschiedene Publika, je nach Lage und Programm des Kinos.[7]

Bei den Beteiligten der Allen-Singer-Kontroverse ging es hauptsächlich um die Zusammensetzung des Publikums der großen Städte und um das *working class*-Publikum. Immigranten und andere ethnische Gruppen wurden oft einfach in diese Kategorien subsumiert. Doch es liegen auch einige Arbeiten vor, die sich dezidierter mit einzelnen sozialen Schichten und/oder ethnischen Gruppierungen auseinandersetzen, wie z. B. in jüngster Zeit die von Judith Thissen, die zum jüdischen Kinopublikum in New York arbeitet.[8] Giorgio Bertellini untersucht das italienische Publikum New Yorks.[9] Daneben wird vor allem das farbige Publikum ins Blickfeld gerückt.[10] Auch die Alterszusammensetzung, d. h. der Anteil der Kinder im Publikum, wird thematisiert.[11] Kathryn H. Fuller macht letztendlich das spezifische Kleinstadtpublikum und die ihm spezifische Form der Aneignung der Filme und des Kinos

[2] Allen 1983. Für weitere frühe Überlegungen zum Publikum des frühen Kinos s. a. Jowett 1983.
[3] Vgl. Sklar 1990 (1988).
[4] Vgl. Singer 1996b.
[5] Thissen 1997 und Uricchio/Pearson 1997.
[6] Für eine Zusammenfassung der Allen-Singer-Kontroverse s. a. Grieveson 2005.
[7] Für eine kurze Zusammenfassung der verschiedenen Ansätze zur sozialen Zusammensetzung des Publikums s. a. Crafton 2005. Zu den Parallelitäten, aber auch Unterschieden in den USA und Frankreich die soziale Zusammensetzung des Publikums betreffend s. a. Abel 1990. Hier nimmt Abel eine diskursive Rekonstruktion des Publikums vor. Er stellt jedoch auch fest, dass die Filmindustrie sich zwar um ein aufwärtsstrebendes Publikum bemühte, die reale Zusammensetzung jedoch abhängig war vom sozialen Umfeld und der Aufmachung des Kinos.
[8] Vgl. u. a. Thissen 1999.
[9] Vgl. Bertellini 1999.
[10] Vgl. u. a. Waller 1992 und Griffith/Latham 1999.
[11] Vgl. Uricchio/Pearson 1999.

zum Zentrum ihrer Studien.[12] So unterschiedlich die Ziele dieser Arbeiten sind, sie alle stellen letzten Endes die Frage nach der Standardisierung des Publikums und seines Erlebens.

Von einigen Autoren und Autorinnen wird auch der Blick auf Anteil und Rolle des weiblichen Kinopublikums gewagt. Schon Merritt ging auf die Rolle der Frauen bei der Verbürgerlichung des Kinos ein. Er identifizierte das Bemühen um die weiblichen Kinobesucher als eine Strategie der Kinobesitzer, das Publikumsniveau zu heben und ein eher mittelständiges Publikum anzuziehen:

> „The problem was how to lure that affluent family trade, so near and yet so far. The answer, at times conscious but more frequently a matter of convenience, was through the New American Women and her children. […] In a trade hungry for respectability, the middle class woman was respectability incarnate. Her very presence in the theatre refuted the vituperative accusations lodged against the common show's corrupting vulgarity."[13]

Er stellt fest, dass, obwohl Frauen und Kinder nur ungefähr 30 % des Kinopublikums ausmachten, die Aufmerksamkeit, die ihnen in der Werbung, aber auch von den Zensoren und Moralhütern geschenkt wurde, ungleich größer war.

Elizabeth Ewen betrachtet in ihrer frühen Studie die Schnittmenge von Frauen und Immigranten. Sie untersucht die Rolle, die das Kino für weibliche Einwanderinnen der 2. Generation, der Töchtergeneration, spielte. Für sie sei das Kino eine bedeutende Erfahrung von amerikanischer Kultur und ein sprichwörtlicher Übersetzer der sozialen Codes der amerikanischen Gesellschaft gewesen.[14] Obwohl sich die Welten der Mütter- und Töchtergeneration getrennt waren konnte das Kino als Bindeglied zwischen beiden Welten fungieren. Es bot ihnen eine Kulturerfahrung, die beide Generationen teilen konnten: „They [the movies] became the one American institution that had the possibilities of uniting generations and was cross-generational in its appeal."[15] Auch Judith Mayne befasst sich mit diesem Publikumssegment. Sie stellt jedoch den Amerikanisierungseffekt dahingehend in Frage, ob dieser nicht vielmehr ein Effekt der Gewöhnung an die Konsumkultur gewesen sei und somit eher die Veränderungen der Beziehungen zwischen privater Sphäre und Öffentlichkeit reflektiere.[16] Kathy Peiss hingegen beschäftigt sich mit dem weiblichen Publikum im größeren Zusammenhang der Freizeit- und Konsumkultur der Arbeiterklasse. Sie untersucht in ihrer Monographie „Cheap Amusements" die Freizeitgewohnheiten der New Yorker Frauen,[17] wohingegen sich Kathryn Fuller sich dem weiblichen Filmfan in der Provinz zuwendet.[18] In der neueren Forschung ist vor allem ein Trend zu bemerken, den weiblichen Kinobesuch unter dem Aspekt und in Zusammenhang mit der aufkommenden Konsumkultur zu betrachten, wie es die bereits zitierten Lauren Rabinovitz oder Anne Friedberg getan haben.

---

[12] Fuller 1996.
[13] Merrit 1985, S. 95/96.
[14] Ewen 1980.
[15] Ebd., S. S50.
[16] Mayne 1982.
[17] Peiss 1986.
[18] S. Anmerkung 12.

Als besonders einflussreich hat sich die Studie von Miriam Hansen „Babel and Babylon“ erwiesen. Sie begreift das Kino der Frühzeit als weibliche „alternative public sphere“ und betrachtet die Frage nach der „cinema spectatorship“ unter dem Aspekt der Veränderung der Öffentlichkeit und der zunehmenden Standardisierung des Filmerlebens. Im Starkult (am Beispiel Valentinos) sieht sie aber ein Fortbestehen der unabhängigen Aneignungsmöglichkeiten des Films und eine Herausforderung des klassischen Paradigmas, vor allem von Seiten der weiblichen Zuschauer: „In such moments of display the star system seems to tap a persistant undercurrent of the ‚cinema of attractions‘“, heißt es hier. Und weiter:

> „The paradox between women’s increased importance as consumers and the simultaneous imposition of masculine forms of vision and subjectivity was exacerbated by the proliferation of stars, especially if they were male.“[19]

Die Studie „Movie Struck Girls“ von Shelly Stamp liefert neuere Erkenntnisse zum weiblichem Filmkonsum, indem sie ältere Studien fortführt, sie aber auch teilweise revidiert.[20] Obwohl Frauen sich im Kino in die Waren- und Konsumwelt einbrächten und als Agenten der Verfeinerung des Kinos angesehen wurden, so Stamp, entwickelten sie doch eigenständige und nicht standardisierte Formen des Filmkonsums. Schon in ihrem Artikel „Is any Girl Safe?“ beschäftigte sich Stamp mit der weiblichen Zuschauerschaft bei bestimmten Filmgenres, den sog. White Slave Films. Dort versuchte sie die Frage zu beantworten, warum Frauen von diesen Filmen, die die Verschleppung von jungen Mädchen thematisierten, so fasziniert waren, dass sie sogleich massenhaft die Kinos stürmten.[21] In „Movie Struck Girls“ fügt sie diesem Genre noch die sog. *serials*, die eine Frau als Protagonistin hatten, und die Suffragetten-Comedys hinzu. In ihrer Untersuchung zur weiblichen Rezeption dieser Genres entdeckt sie ebenso wie in den White-Slave-Filmen Aneignungsweisen, die den intendierten entgegenlaufen.

Auch in der deutschen Forschung herrschte lange die Auffassung vor, dass das frühe Kino ein reines Arbeitervergnügen und somit ein Unterschichtphänomen gewesen sei. In Prokops „Soziologie des Films“ von 1970 heißt es beispielsweise: „Vor dem Ersten Weltkrieg wurde das Kino hauptsächlich von Arbeitern frequentiert.“[22] Anton Kaes präzisiert: „Während der ersten fünfzehn Jahre waren die Nickelodeons und Ladenkinos in Deutschland vor allem Zufluchtsstätten für Analphabeten, Arme und Arbeitslose.“[23] Zur Funktion dieses Konzepts des frühen Kinos als Arbeitervergnügen und zu den Gründen, warum geraume Zeit daran festgehalten wurde, schreiben Kessler und Warth:

---

[19] Hansen 1991, S. 247. Hansen bezieht sich hier wie viele andere Autorinnen, die sich mit den Besonderheiten des frühen Kinos beschäftigen, auf die Thesen vom männlichen Blickagenten und des Weiblichen als Objekt dieses Blickes, wie Laura Mulvey sie in ihrem wegweisenden Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ von 1975 aufgestellt hat und von der sie eine feministische Kritik an der patriarchal dominierten Blickhierarchie des klassische Hollywood-Kinos ableitet.

[20] Stamp 2000.

[21] Stamp 1996.

[22] Prokop 1974, S. 33.

[23] Anton Kaes zitiert nach Loiperdinger 1993, S. 26.

> „This particular myth of origin must bee seen as a discursive construction within leftist media theory enabling cinema to be regarded as a ‚good object', i.e. as an emancipatory tool of the working class appropriated and destroyed by the bourgeoisie."[24]

Schaut man sich die Beschreibungen zeitgenössischer Berichterstatter an, so fällt in der Tat auf, dass diese sich hauptsächlich dem Arbeiterpublikum widmen. Oft jedoch wurde bei der Analyse und Wertung der Quellen der Fehler begangen, die Häufigkeit der Berichterstattung gleichzusetzen mit dem tatsächlichen prozentualen Anteil der Arbeiterschaft am Publikum. Auch sollte nach der inhärenten Funktion dieser Berichterstattung und der Funktionalisierung des literarischen und feuilletonistischen Motivs des sozial niedrig gestellten Kinobesuchers sowie nach der sozialen Herkunft und Profession seiner Autoren gefragt werden. Da diese selbst meist Angehörige der bildungsbürgerlichen Gesellschaftsschichten, oftmals Schriftsteller und Literaten waren, standen sie dem Kino per se negativ oder zumindest skeptisch gegenüber. Auffallend dabei ist, dass die vermeintlich proletarische Prägung des Kinos im Unterschied zu Amerika in Deutschland nicht begrüßt wurde. Das Kino wurde nicht als Demokratisierungsorgan wahrgenommen, sondern als Gefahr und Herausforderung der ausgehenden feudalen Ordnung und als eine Infragestellung des „Hegemonialanspruchs der bürgerlichen Kultur"[25]. Aus diesem Geiste speist sich auch die Kinoreformbewegung, die das Kino von der Warte der Kunst, der Bildung und der Erziehung verurteilte. Der Mythos des Kinos als Arbeitervergnügen wurde in diesem Sinne dienstbar gemacht. „Der Mythos vom ‚Arbeiterkino' und das Festhalten an ihm war wohl eine der wichtigsten Strategien, mit der das krisengeschüttelte Sozialsystem der Bildung gesichert wurde", heißt es dazu bei Müller.[26] Kessler/Warth fassen diese unterschiedliche Wahrnehmung in Deutschland und Amerika so zusammen:

> „In contrast to American discourses, which embraced cinema as a genuinely democratic and – thus specifically American – cultural practice, in Imperial Germany this egalitarian appeal and integrative potential was perceived as threat to a social structure which, despite the changes brought by industrialisation and modernisation, was still rooted in hierarchical class structures."[27]

Aufgrund der scheinbar eindeutigen Quellenlage beschäftigen sich konsequenterweise auch einige Studien zum Kinokonsum bestimmter Bevölkerungsschichten mit dem Arbeiterpublikum. Peter Mänz widmet sich noch 1991 dem Kino unter dem Aspekt der besonderen „Arbeiterherkunft" und stellt fest, dass „wohl kaum eines der modernen Medien unserer Massenkultur […] in der Phase seiner Etablierung ähnlich deutlich von den Bedürfnissen und Gewohnheiten der Unterschichten mitgeprägt worden [ist] wie die Kinematographie".[28] In seiner Studie, in der Mänz die Kinolandschaft des Berliner Arbeiterviertels Neukölln betrachtet, entkräftet er letztendlich aber immer wieder seine eigenen Argumente und übrig bleibt die – kaum anzweifelbare – These, dass das Kino der Kaiserzeit *auch* und *unter anderem* ein Ar-

[24] Kessler/Warth 2002, S. 124.
[25] Kilchenstein 1997, S. 79.
[26] Müller 1994, S. 206. Zur Einstellung der bürgerlich-konservativen Kulturkritik des Kinos vgl. auch Lichtwitz 1986.
[27] Kessler/Warth 2002, S. 124.
[28] Mänz 1991, S. 81.

beitervergnügen war. Festzuhalten bleibt jedoch, dass Mänz anhand der Programme der Neuköllner Kinos feststellt, dass diese sich, z. B. mit der Erstaufführung der „Armen Jenny“ mit Asta Nielsen, verstärkt an ein weibliches Arbeiterpublikum wandten, indem sie diesem „realitätsnahe Photografien der Alltagswelt“ und „eine wirklichkeitsbezogene Identifikationsebene“ anboten.[29]

Jürgen Kinter, der sich ebenfalls mit dem Zusammenhang von Arbeiterschaft und frühem Kino beschäftigt, stellt hingegen fest, dass der organisierte Arbeiter dem Kino eher skeptisch gegenüberstand und dass die Sozialdemokratie und die Gewerkschaften das Kino ähnlich kritisch betrachteten wie das bürgerlich-konservative Lager oder es schlichtweg nicht zur Kenntnis nahmen und damit das ihm innewohnende subversive Potential nicht zu realisieren wussten.[30] Laut Kinter stand dies im Gegensatz zum großen Interesse, dass die Arbeiterschaft – Frauen und Männer – dem Kino entgegenbrachten. Ursache der Ignoranz der Arbeiterorganisationen waren die Implikationen des eigenen Kultur- und Bildungsverständnisses, das sich hauptsächlich auf politische und ideologische und weniger kulturelle Angelegenheiten bezog. Im Gegensatz zum Gros der Arbeiterschaft hielten es die Vertreter ihrer Organisationen immer noch mit ihrer „Würde und Ehre“ nicht vereinbar, ins Kino zu gehen.[31] Als die Arbeiterbewegung nach 1914 versuchte, sich das Medium nutzbar zu machen, musste sie jedoch feststellen, dass ihre Gegner sich das Kino bereits angeeignet hatten und es als Agitationsmittel gegen sie und ihre Ziele benutzten.[32] Auch Kinter weist dezidiert auf die Bedeutung des Kinos für die Arbeiterfrauen hin, die, laut Kinter, das Gros des Publikums bildeten: „So knüpften die Sozialdramen doch an Bedürfnisse und Alltagssituationen ihres Publikums an und bildeten eine Brücke zum wirklichen Leben.“[33] Schon die Filmtitel suggerierten einen engen Bezug zu den „Arbeits- und Lebenszusammenhängen“ der Frauen und machten deutlich, dass die Filmindustrie sich von Anfang an bemühte, auf die Bedürfnisse und Interessen dieses wichtigen Publikumssegments einzugehen.

In der neueren Forschung hat sich hingegen die Auffassung durchgesetzt, dass das Publikum des frühen Kinos nicht als proletarische Entität, sondern als heterogenes soziales Gebilde zu betrachten ist. Bereits 1993 fordert Loiperdinger mit dem Gemeinplatz aufzuräumen, dass das wilhelminische Kino ein Arbeiterkino gewesen sei, und weist auf die Heterogenität und Diversität des Publikums hin.[34] In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass der Begriff ‚Arbeiter’ oftmals stark vereinfachend benutzt wird und der internen Differenzierung der Arbeiterschaft, unter die auch oft Facharbeiter, das Kleinbürgertum und die Angestellten stillschweigend subsumiert werden, wenig Beachtung geschenkt wurde. Auch Gabriele Kilchenstein kommt aufgrund der von ihr erhobenen Daten zur Zensurpraxis in Berlin und München zu dem Schluss, dass das frühe Kino mehr war als ein reines Arbeitervergnügen. Anhand

[29] Mänz 1991, S. 92.
[30] Kinter 1992, S. 126. Vgl. auch Kinter 1985.
[31] Vgl. Kinter 1992, S. 136.
[32] Vgl. ebd., S. 145.
[33] Ebd., S. 133.
[34] Loip 1993, S. 22 und 29.

der Analyse von zeitgenössischen Aussagen aus der Branchenpresse und von Daten zur Einkommenssituation der Arbeiter stellt sie sogar die These auf, dass sich große Teile der Arbeiterschaft das Kino gar nicht leisten konnten oder dass ein Kinobesuch zumindest nicht alltäglich war. Diese Annahme sieht sie auch durch die Untersuchung Altenlohs bestätigt, denn auch Altenloh führt an, dass die Besucherfrequenz der ledigen Arbeiter höher war als die ihrer verheirateten Genossen, da ersteren mehr frei verfügbares Einkommen zur Verfügung stand. So kommt Kilchenstein zu dem Schluss, dass sich das Kinopublikum „nicht ausschließlich aus Arbeitern rekrutiert haben" konnte.[35] Auch geht sie von der Annahme aus, dass sowohl Kinder als auch Frauen einen hohen Anteil am Kinopublikum bildeten. Vor allem unverheiratete Arbeiterinnen, unter die auch die Dienstmädchen subsumiert werden, bildeten einen Großteil des Publikums, wie Kilchenstein einem Artikel zu „Kino und Arbeiterin" aus dem *Berliner Tageblatt* entnimmt.[36] Auch Corinna Müller stimmt der prinzipiellen Einordnung des Publikums als heterogen zu, das Kino habe weder eine proletarisch noch eine sonstige schichtenspezifische Orientierung gehabt. Es sei von Anfang an ein Massenmedium im besten Sinne gewesen.[37] Sie betont jedoch die Bedeutung von Kindern und Jugendlichen für das Kino der Frühzeit und vertritt aufgrund der Auswertung ihrer Quellen die Ansicht, dass „ [...] jede soziale Präzisierung des Kinopublikums jenseits seiner Jugendlichkeit Spekulation bleibt"[38].

Ergänzend zu seiner Heterogenität wird das Publikum des frühen Kinos auch oft als Laufpublikum beschrieben. Dies impliziert, dass die Zusammensetzung des Publikums nicht einheitlich und ortsunabhängig war, sondern vom Ort der Aufführung, der Lage des Kinos im Stadtgefüge und der Ausstattung und des Programms des Kinos abhing. Wie zahlreiche Lokalstudien zur Kinogeschichte einzelner Städte belegen, lagen die ersten stationären Kinos der Städte meist in Einkaufsstraßen, d. h. in den Stadtzentren oder in Durchgangsstraßen, und in der Nähe von Bahnhöfen oder Kaufhäusern.[39] Dort zogen sie ein ‚zufälliges' Publikum an. Die Lage der Kinos an Verkehrs- und Einkaufsknotenpunkten der Städte spricht zudem für einen hohen Frauenanteil am Publikum, denn die Sphäre des Konsums wurde vornehmlich den Frauen zugeordnet. Die innerstädtische Lage der ersten Kinos lässt sich auch für die in Kapitel 4 untersuchten Städte Trier und Mannheim feststellen. Auch hier finden sich die ersten Kinos unweit der großen Geschäftsachsen und an den Ausfallstraßen. Gerade beim Aspekt der sozialen und stadtgeographischen Topographie der Kinotheater zeigt sich der Wert von Lokalstudien, denn sie können aus der Mikroperspektive oft jenseits von Theoretisierung und Verallgemeinerung detaillierte Einblicke in das tatsächliche und anvisierte Publikum geben.[40]

[35] Kilchenstein, S. 72.
[36] Ebd., S. 73/74.
[37] Müller 1994, S. 26/27.
[38] Müller 1994, S. 208. Auch Kaspar Maase, der diverse Artikel zum Kinderpublikum publiziert hat, hält sie für das prägende Publikumssegment, vgl. z. B. Maase 2001.
[39] Vgl. z. B. Fischli 1990 u. a.
[40] Vgl. Hickethier 1993.

Auch die Herkunft des Kinos aus Varieté, Wanderkino sowie den Laterna-magica-Schauen, die in Kapitel 1 besprochen wurde, weist auf ein heterogenes Publikum hin. Das Publikum des Kinos entsprach dem der Jahrmärkte, Feste und Messen.[41] Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Iris Kronauer in ihrer Dissertation zur Kinematographie im Berlin der vorletzten Jahrhundertwende: So vielfältig wie die Örtlichkeiten, an denen Filme gezeigt wurden – von elitären Wohltätigkeitsveranstaltungen über die großen Varietés, die ein wohlhabendes Publikum anzogen, und Zirkusvorführungen, deren Publikum sich aus allen Schichten rekrutierte, bis hin zu den Sommer- und Biergärten und Brauereien, die ein (klein)bürgerliches Publikum aufzuweisen hatten –, so vielfältig war auch das Publikum der Kinematographie. Ihre Analyse von Unterhaltungsblättern bestätigte ferner die Annahme eines bürgerlichen/adeligen, weiblichen Publikumssegments: „Die gute Repräsentanz der Kinematographie in der ‚Berliner Damen-Zeitung' macht die Bedeutung der Kinematographie als Unterhaltungsmedium auch für die weiblichen Angehörigen gehobener Schichten deutlich", heißt es hier.[42]

Ingesamt betrachtet scheinen die Quellen einen großen Interpretationsspielraum zuzulassen. Auch hängt die Auswertung der Quellen von Fragen ab, wie zum Beispiel: Wie definiert man Arbeiterschaft, nach welchen Kriterien stuft man ein Stadtgebiet ein, wie wertet und bestimmt man den sozialen Status von Aufführungsorten? Bezeichnend für diese Schwierigkeiten bei der Auswertung der Quellen ist z. B., dass die Tatsache, dass Filme auf Jahrmärkten vorgeführt wurden, einmal als Indiz für die proletarische Provenienz des Publikums (wie bei Kinter) und von anderer Stelle aber als Beweis für seine soziale Diversität (wie bei Garncarz) gesehen wird.

Obwohl das Publikum demnach niemals ein rein proletarisches gewesen war, haftete dem Kino das Image eines Unterschichtvergnügens an. Daher versuchten die Filmindustrie und das Filmgewerbe ihre Reputation zu steigern, indem sie verstärkt um ein bürgerliches Publikum warben. Schon um 1909, d. h. kurz nach der Etablierung fester Abspielstätten, wurde die Hinwendung zu und Frequentierung von einem ‚besseren' Publikum diskutiert.[43] Die vermehrte Zuwendung des ‚besseren', d. h. gebildeteren Publikums sollte vor allem über die Anpassung der Ausstattung und der Programm- und Motivauswahl an bürgerliche Normen, d. h. Normen des Theaters und der Literatur, erreicht werden. Vor allem aber sollte dies über die Einführung des langen Spielfilms, d. h. die Anpassung des Filmformats an die Maßvorgaben des Theaters, geschehen. Laut Corinna Müller war die Formfrage (lange statt kurze Filme) hauptsächlich verantwortlich dafür, dass das Kino in der öffentlichen Wahrnehmung nicht

[41] Garncarz 2002b und Garncarz 2002a, s. auch Kapitel 1.2. Im Hinblick auf Amerika heißt es dazu bei Allen: „The first movie audiences in America were vaudeville audiences", d. h., das Publikum war ein *middle class*-Publikum, das aber aufgrund niedriger Preise offen nach unten und aufgrund der gehobenen Ausstattung offen nach oben war. Der *nickelodeon boom* fügte diesem Segment noch die *working* und die *lower middle class* hinzu, doch vor allem war das Publikum sozial divers. Allen 1985, S. 58 und 63.

[42] Kronauer (o. J.), besonders Kapitel II Kinematographie in der Großstadt, Unterkapitel 1.2. Das Publikum.

[43] Zum Beispiel in Lenz-Levy, Paul: Wie das gebildete Publikum dem Kinematographen wieder entfremdet wird. In: Der Kinematograph, Nr. 177, 18.5.1910. Der Titel des Artikels weist zudem darauf hin, dass es ein „besseres" Publikum gegeben haben muss, das sich nun, 1909, bereits wieder vom Kino abwendet.

mehr als ‚Arme-Leute-Vergnügen' stigmatisiert wurde.[44] Ein gänzlich neues Publikumssegment wurde durch diese Maßnahmen sicherlich nicht angezogen, doch führten sie, wie Kinter treffend bemerkt, „vielmehr zunächst zur Ausweitung und Vermischung der Publikumsschichten sowie zur kulturellen Differenzierung des Programmangebots".[45] Diese Differenzierung von Publikum, Publikumsgeschmack und Programm zeigt sich z. B. in einer Umfrage des Kinoreformblattes *Bild & Film* von 1912 und in ihren „bereitwillig zugegangenen Meinungsäußerungen *aus allen Kreisen* des Publikums". So unterschiedlich die Profession und Herkunft der Teilnehmer – von der Sekretärin über die Spezialistin für Damenhüte und die Stepperin bis hin zum Kaufmann, Oberbuchhalter, Klempnermeister und sogar einem Direktions-Oberinspektor –, so unterschiedlich waren auch die Meinungen zum Kino und seinen Darbietungen.[46]

So waren die Bemühungen um 1912/1913, allen voran der Autorenfilm, der den Film als Kunst etablieren sollte, letztlich weniger der Versuch, *zahlenmäßig* mehr bürgerliches Publikum in die Kinos zu ziehen, sondern eher der Versuch, das als bedrohlich empfundene ‚nicht ausschließlich bürgerliche' Image und Potential des Kinos unter Kontrolle zu bringen.

> „It was precisely cinema's democratic ability to integrate members of different social classes in the new social formation of consumer society that made the new social space of the emerging cinemas an area of public control,"

schreiben Kessler und Warth.[47] Die ‚offiziell' ablehnende Haltung von Teilen des Bürgertums und der daraus entstehende Handlungsbedarf muss daher aus der Tradition der Ablehnung von ‚nicht bürgerlichen' Kulturprodukten (wie Groschenliteratur, Varieté, Illustrierte) gesehen werden. Als eine Ursache dieser Abwehrhaltung kann sicherlich die empfundene Bedrohung der eigenen kulturellen Definitionsmacht durch die kommerzialisierte ‚Unkultur' gesehen werden.[48] Festzuhalten bleibt, dass es um 1911-1913 zu einem Wandel der Aufführungsörtlichkeiten, der Länge der Filme und damit einhergehend auch der Programmstruktur kam, der auch einen, wie auch immer gearteten, Wandel des Publikums und seines Rezeptionsverhaltens nach sich zog. Ob dies nun zu einer Verbürgerlichung des Kinos und seines Publikums geführt hat und welche Rolle das weibliche Publikum dabei gespielt haben könnte, wird in Kapitel 4 und 5 näher beleuchtet.

Mit dem Zusammenhang von weiblichem Publikum und frühem Kino haben sich in der deutschen Forschung vor allem Heide Schlüpmann und Miriam Hansen beschäftigt und gezeigt, dass ‚gender' eine produktive Kategorie zur Analyse des frühen Kinos sein kann. In ihrer wegweisenden Untersuchung „Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos" von 1990 und in zahlreichen anderen Publikationen arbeitet Heide Schlüpmann eine heimliche Komplizenschaft von frühem Kino und der Frauenemanzipation der wilhelmini-

[44] Vgl. Müller 1994, S. 209.
[45] Kinter 1992, S. 143.
[46] Wie das Publikum über Kinematographische Vorstellungen urteilt. Das Ergebnis einer Umfrage. In: Bild & Film, 2. Jg. (1912/13), Heft 2.
[47] Kessler/Warth 2002, S. 124.
[48] Vgl. vor allem Müller 1994, S. 200-209, vgl. auch Jelavich 2000, S. 286.

schen Gesellschaft heraus.[49] Dort stellt sie die These eines weiblichen Blicks, d. h. einer weiblichen Erzählperspektive in den Filmen von 1906 bis 1914 auf. Diesen weiblichen Blick findet sie vor allem in den sog. „Kino-Dramen" des frühen Kinos an der Wende zum narrativen Kino um 1910. Vor allem in den sozialen Dramen konnte das weibliche Publikum zum ersten Mal „sich selbst sehen", seinen Alltag, sein Milieu und seine Lebenswelt. Darauf gründet Schlüpmann auch die große Affinität des weiblichen Publikums zu längeren, narrativen Filmen. Zudem gelingt, laut Schlüpmann, den sozialen Dramen eine Vermittlung der weiblichen Erzählperspektiven mit dem Kino der Attraktionen. Ferner nimmt sie die sinnreiche Unterscheidung zwischen (progressiveren, emanzipatorischen) sozialen Dramen und (eher konservativen) Melodramen vor.[50] Neben den sozialen Dramen und den Melodramen boten laut Schlüpmann auch die ‚actiongeladenen' Sensationsdramen und die zahlreichen Detektivfilme mit weiblichen Protagonistinnen eine Projektionsfläche für das weibliche Publikum. Das Kino der Jahre um 1910 sei somit ein wahres Refugium für ein anderes Verständnis von Körperlichkeit und Weiblichkeit gewesen und reflektierte die Bedürfnisstruktur des größtenteils weiblichen Publikums. Dieses Versprechen wird vor allem eingelöst in der Figur der Schauspielerin. Besonders in den sozialen Dramen hatte die Schauspielerin viel mehr Gestaltungsmöglichkeiten als in Theaterproduktionen oder auch den filmischen Melodramen, in denen beiden sie mehrheitlich als männliche Projektion des Weiblichen auftrat. Im sozialen Drama stand ihr und ihrer Verkörperung des Weiblichen kein Dramaturg und kein Regisseur im Wege[51]. Asta Nielsen bildet hier den Prototyp. Sie war in sämtlichen Phasen des Produktionsprozesses involviert und gestaltete ihre Filme entscheidend mit.[52] Die Entwicklung zum langen Spielfilm hat, laut Schlüpmann, somit nicht den Weg einer kontinuierlichen Anpassung an bürgerliche Normen genommen, vielmehr habe sich durch die Einführung von Geschichten aus der weiblichen Welt eine Auseinandersetzung mit der männlichen Norm, der weiblichen Wirklichkeit und der Geschlechterdifferenz im Kino verselbständigt. Wie Schlüpmann jedoch in weiteren Artikeln darlegt, wird diese Verbindung zwischen den Filmen und ihrem weiblichen Publikum letztendlich zugunsten der Verbürgerlichung und Rationalisierung und Repatriarchalisierung des Kinos aufgegeben.[53]

Miriam Hansens wegweisender Aufsatz „Early Cinema – Whose Public Sphere?" ist bis jetzt die einzige Publikation, die sich näher mit dem Diskurs um das weibliche Publikum der deutschen Stummfilmzeit auseinandersetzt. Wie bereits erwähnt, wurde die demokratisierende Wirkung des Kinos, die in Amerika begrüßt wurde, im wilhelminischen Deutschland mit Skepsis und Ablehnung betrachtet. Wie Miriam Hansen überzeugend darlegt, jedoch weniger im Hinblick auf Klassen- als auf Geschlechterunterschiede.[54] Die Angst vor geschlechtsspezi-

[49] Schlüpmannn 1990.
[50] S. hierzu auch Schlüpmann 2002.
[51] Vgl. auch Schlüpmann 1996b (1990): „It was left to the actress to improvise the performance; She had no other obligation beyond beeing aware of the new needs of her female audience", heißt es dazu bei Schlüpmann 1996b, S. 137.
[52] Vgl. auch Schlüpmann 1996a.
[53] Schlüpmann 1996c.
[54] Hansen 1990a.

fischer Alterität war, so Hansen, demnach größer als die vor klassenspezifischer. Hansen entwickelt in ihrem Artikel das Konzept des Kinos als Öffentlichkeitssphäre und geht von einer spezifisch weiblichen Öffentlichkeitssphäre aus, die sie aus dem männlichen hysterischen Diskurs, den sie in den Schriften der Kinoreformer findet, herausliest. Somit decodiert sie die Angst der bürgerlichen Kulturträger vor dem proletarischen ‚Anderen' als Angst vor dem sexuellen ‚Anderen'. Die patriarchal-bürgerliche Furcht vor dem Aufkommen eines weiblichen Kinopublikums spiegelt so die generelle Furcht vor dem Eintritt der Frau in die öffentliche Sphäre wider.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die internationale und die deutsche Forschung zum Zusammenhang von Frauen und frühem Kino – um es möglichst offen auszudrücken – dem Thema hauptsächlich aus filmfeministischer Perspektive gewidmet hat: Ziel war es dabei, zunächst zu zeigen, dass die frühen Filme der männlichen Blickdominanz des klassischen Hollywoodkinos noch widersprachen. Das frühe Kino wurde somit als eine Art Gegenkino imaginiert, wobei es „kein Gegenkino im Sinne eines Gegensatzes zum kinematographischen Mainstream, [sondern ein] Kino im Sinne einer Gegenkultur gegen die herrschende Kultur" war.[55] In diesen Forschungen ging es demnach weniger um das konkrete weibliche Publikum als um die Filme selber. Neuere Studien betrachten, wie Eva Warth zusammenfasst, das frühe Kino und sein weibliches Publikum im „Kontext unterschiedlicher kultureller Praktiken" und widmen sich als kulturalistisch angelegte Filmgeschichtsforschung der diskursiven Konstruktion von weiblichem Kinopublikum und weiblichem Filmkonsum. Dies wird zumeist vor der Folie der aufkommenden Vereinheitlichung und Normierung der Kinokultur getan.[56] Die neueren Studien von Hansen und Stamp zeigen aber auch, dass trotz der zunehmenden Standardisierung des Filmerlebens individuelle und geschlechtsspezifische, oftmals als subversiv empfundene Aneignungsweisen möglich und gängig waren.

In ähnlicher Weise soll von mir eine (diskursive) Rekonstruktion des weiblichen Publikums und seines ‚Kino-Erlebens' versucht werden, die in einem zweiten Schritt mit der Veränderung des Programmschemas, der Kinokultur und des Rezeptionsmodus verknüpft wird.

[55] Schlüpmann 2004b, S. 109.
[56] Für eine weitergehende theoretische Einordnung der bisherigen Forschung zum frühen Kino, zu den Gender-Relationen und zum weiblichen Filmkonsum vgl. Warth 2004.

3.2 Versuch einer diskursiven Rekonstruktion eines weiblichen Publikums

Aufgrund des Fehlens von statistischen Daten, d. h. konkreten Zahlen und Fakten zum Publikum des Kaiserreiches, ist man bei der Rekonstruktion auf andere Quellen – zeitgenössische Berichte, Zeitungsartikel, politische Pamphlete, Werbematerial, Selbstzeugnisse und lokalhistorische Quellen – angewiesen. Diese müssen entschlüsselt und auf kritische Weise hinterfragt werden, wie sie den (weiblichen) Zuschauer konstruieren. Auch muss nach der Funktionalisierung dieser Quellen gefragt werden. Bei dieser Art der Rekonstruktion geht es daher weniger um genaue Daten zum historischen Zuschauer, d. h. um eine positivistische Verortung desselben, sondern um dessen historische Wahrnehmung. Dies erweist sich nicht nur im Hinblick auf die teils desolate Quellenlage als fruchtbarer, als über Prozentzahlen zu streiten.

Das Publikum als Konstruktion, die durch den Diskurs erst geschaffen wird, wird hier so gleichwertig neben das Publikum als historisch und statistisch fassbares Phänomen gestellt. Allen schreibt dazu:

> „Audience is as much a discursive as a social phenomenon. Individuals are not only solicited but *constructed* as audience members through industrial attempts at marketing research, advertising promotion, the decor of the movie theatres, etc." [57]

Ferner weist er darauf hin, dass der historische Diskurs einige Teile des Publikums präziser und differenzierter konstruiere als andere (in Deutschland z. B. die Arbeiterschaft). Die Aufgabe des Historikers sei nun, nach den dahinterstehenden Gründen zu suchen und sie zu hinterfragen. Dieses ‚diskursive Ungleichgewicht' impliziert, dass die bevorzugte Beschäftigung der Quellen mit einem bestimmten Publikumssegment nicht unbedingt etwas über dessen tatsächlichen proportionalen Anteil am Gesamtpublikum, wohl aber über die Sicht der Gesellschaft auf das Kino und auf sein Publikum aussagt. Umgekehrt bedeutet eine Vernachlässigung spezieller Teilpublika in den Quellen auch nicht unbedingt deren historische Irrelevanz. Es muss, so Urichio/Pearson, nach der Intention und gesellschaftlichen Funktionalisierung der Quellen gefragt werden:

> „The audience as a discursive entity serves as a free-floating signifier for the playing out of competing conceptions of the threat/potential of the new medium and the policies for its containment."[58]

Wenn man nun versuche, Sinn aus dem „rhetorischen Beweismaterial" zu ziehen, müsse stets bewusst bleiben, dass die Absicht des Sprechers und der oft melodramatische und hyperbolische Ton häufig mehr verschleierten, als sie Tatsachen liefern. Mit Vorsicht und zwischen den Zeilen gelesen, bieten die Quellen jedoch einen reichen Fundus an Material zum historischen Publikum.[59]

---

[57] Allen 1990, S. 352.
[58] Uricchio/Pearson 1994, S. 44.
[59] Zur Problematik der Verlässlichkeit der historischen (Rezeptions-)Dokumente vgl. auch Korte 1997.

Im Folgenden möchte ich darauf eingehen, wie das weibliche Publikum und seine soziale Zusammensetzung im literarischen, journalistischen und reformerischen Diskurs rekonstruiert wurden. Anhand der Aussagen von Publizisten, Literaten und der Fachpresse soll nun rekonstruiert werden, welche Frauen ins Kino gingen bzw. dort wahrgenommen wurden. Schaut man sich die Quellen an, wird schnell deutlich, dass die Aussagen mit großer Wahrscheinlichkeit kein Abbild der Realität liefern: Manche Bevölkerungsgruppen erscheinen deutlich überrepräsentiert. So sagen die Quellen denn auch weniger über die tatsächliche Zusammensetzung des Publikums aus als über dessen gesellschaftliche Wahrnehmung.

3.2.1 Publizistischer Diskurs: Arbeiterinnen, Mütter, Dirnen

Die häufigsten, jedoch recht unspezifischen Formulierungen bei der Beschreibung des Publikums des frühen Kinos waren die Formeln „Arbeiter und Frauen“ oder „Frauen und Kinder“. Doch wer waren „die Frauen“? Arbeiterfrauen, Frauen verschiedener Schichten, junge oder alte, ledige oder verheiratete?

Das *Berliner Tageblatt* vom 5. Juni 1914 stellt in dem Artikel „Kino und Arbeiterin“ fest, dass vor allem unverheiratete Arbeiterinnen einen „beträchtlichen Teil“ des Publikums bildeten.[60] Ähnliches bemerkt der *Vorwärts*, das sozialdemokratische Monatsblatt, der festhält, „dass verheiratete und unverheiratete Arbeiterinnen einen beträchtlichen Teil des Publikums bilden“. Denn das Kino war ein Vergnügen, das zugleich billig, bequem und leicht verständlich war.[61] Auch Max Grempe, ebenfalls Vertreter der Sozialdemokratie, stellte fest, dass Frauen, und unter ihnen viele Arbeiterfrauen, die Hälfte des Publikums ausmachen.[62] Der Arzt Robert Gaupp identifiziert hingegen „Soldaten und Dienstmädchen“ als Hauptklientel des Kinos.[63] Der Pfarrer Walter Conradt unterscheidet 1910 zwischen einem Nachmittagspublikum bestehend aus Kindern, noch kleineren Kindern „mit Müttern und Kindermädchen“, „arbeitslosen“ Burschen und beschäftigungslosen Mädchen und Passanten. Abends verschwänden die Kinder und die werktätige Bevölkerung besetze die billigen Plätze: „Arbeiter, Handwerker, Kaufleute, unzählige junge Mädchen.“ „Vor allem“, setzt er hinzu, „übt der Kinematograph eine große Anziehungskraft aus auf Brautpaare und solche, die es werden wollen.“[64]

Bei Victor Noack hört sich die Beschreibung eines typischen Kinopublikums folgendermaßen an: „Rasch füllten sich die Bänke mit Arbeitern und Arbeiterinnen, jungen Kaufleuten und Verkäuferinnen, Büro-Angestellten und ihren weiblichen Konkurrenten auf dem Arbeitsmarkt.“ Noack stellt den weiblichen Teil des Kinopublikums zwar gleichwertig neben den männlichen Teil, d. h. die männlichen Berufstätigen, doch die Bezeichnung als weibliche

[60] Berliner Tageblatt, Nr. 297, 5. Juni 1914, vgl. auch Kilchenstein 1997, S. 74.
[61] J. G.: Kino und Arbeiterin. In: Vorwärts, Nr. 143, 28.5.1914, Zweite Beilage: Aus der Frauenbewegung, S. 3.
[62] Grempe, Max: Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Die Gleichheit, 1913, Nr. 5, S. 70.
[63] Gaupp, Robert: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. In: Dürer Bund, 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. O. O. 1912, S. 3.
[64] Conradt, Walther: Kirche und Kinematograph. Berlin 1910, S. 36/37.

„Konkurrenz“ zeigt deutlich, dass die Anwesenheit von Frauen sowohl auf dem Arbeitsmarkt als auch im Kino nicht unbedingt zu begrüßen war. Doch nicht nur die arbeitende Bevölkerung besuchte das Kino: „Auch Hausfrauen kommen als ‚Nachbarn’, vom Personal wie alte Bekannte begrüßt.“ Sie sind demnach Stammgäste, für die der Kinobesuch zum Alltag gehörte: „Man hört es ihrer Unterhaltung an, dass sie keinen neuen Film versäumen.“ Im Gegensatz zu den Kinobesitzern, die auf ihre weiblichen Stammgäste zählten, sähe Noack diese lieber „am Familientische zu Hause, im Kreise ihrer Kinder“[65]. Auch macht er sich Gedanken über die finanziellen Auswirkungen dieses regelmäßigen weiblichen Kinobesuchs: „Die Ausgabe für den Kientopp ist ein fester Posten im ordentlichen Etat des proletarischen und mittelständischen Haushalts geworden, der auf *wichtigere Lebensbedürfnisse* drückt.“[66] Ginge nur der Mann ins Kino, wäre dies kein Problem, so Noack, „aber hat man eine Frau oder eine ‚Braut‘, so wird die Passion gleich noch einmal so teuer“. Es geht demnach nicht nur der junge Mann mit seiner Braut ins Kino, sondern auch der Vater und die Mutter und somit auch ihre Kinder.

Was bei Noack schon anklingt – nämlich dass die Hausfrau und Mutter ihre Kinder zugunsten des Kinos vernachlässigt –, wird zu einem festen Topos, der vor allem in den Schriften der Kinoreformer immer wieder bemüht wird. So wird ‚die Mutter’ immer wieder aus der Masse der Kinobesucher herausgehoben. Noch Moreck erwähnt in der Rückschau die Mütter als Hauptzielgruppe: „Mütter entziehen ihrer Brut die nährende Milch, um ein paar Groschen für das Kino zu erübrigen.“[67] Mütter werden nicht nur hier als Pars pro Toto für all jene Frauen angegeben, die für das Kino ihre Pflichten vernachlässigen. Der Berliner Zensor Karl Brunner schreibt 1913 über das Publikum eines Kinos im Berliner Osten:

> „Der Zuschauerraum war gefüllt mit Halbwüchsigen beiderlei Geschlechts, sowie von Frauen; Männer waren verhältnismäßig wenige anwesend. Einzelne Frauen hatten Kinder bei sich, die man nicht, wie die erwähnten zahlreichen allein anwesenden Kinder, während der Vorführung des für Kinder verbotenen Bildes auszuschließen gewagt hatte, offenbar weil die begleitenden Mütter sich dem widersetzten.“[68]

Brunners Beschreibung impliziert, dass die anwesenden Mütter ihre Kinder sogar erheblichen Gefahren – nicht nur der schlechten Luft und dem Gestank, sondern auch unpassenden Filmen – aussetzten, um selbst diese Filme sehen zu können. Ja mehr noch, die ‚pflichtvergessenen Mütter’ seien sogar so gefangen genommen von den Bildern, dass ihnen egal sei, was mit ihren Kindern passierte. Brunner gibt an, beobachtet zu haben, wie eine Aufseherin einer Mutter erklärte, dass der gezeigte Film nicht für Kinder freigegeben sei. Als die Mutter das Kino nicht verlassen wollte, habe die Aufseherin das Kind genommen und hinausgetragen. „Die offenbar völlig fremde Mutter ließ dies ruhig geschehen, ohne zu wissen, wohin ihr Kind

---

[65] Noack, Victor: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913, alle Zitate S. 8.
[66] Noack 1913, S. 9.
[67] Moreck 1926, S. 71.
[68] Brunner, Karl: Das Kino von heute - eine Volksgefahr. Berlin: Verlag des Vaterländischen Schriftenverbandes, 1913, S. 15/16.

gebracht wurde und was es treiben würde, sie rief ihm nur zu, sie komme bald nach.“[69] Eine andere Frau, die ihr Kind bei sich behalten hatte, musste ihr schreiendes Kind, das sich vor den „Verbrechertypen“ auf der Leinwand zu fürchten schien und „seinem gequälten Herzen energisch Luft“ machte, eilig nach draußen tragen.

Ähnliche Vorwürfe gegen die ‚pflichtvergessenen Mütter’ finden sich auch noch 1920 in einem Bericht des „Ausschusses der Volksgemeinschaft zur Wahrung von Anstand und guter Sitte“ in Köln. „Viele Frauen, oft mit ganz kleinen Kindern, meist ohne Begleitung ihrer Männer, waren zu bemerken, auch manchmal mit Männern, die wohl nicht ihre Ehemänner waren“[70], ist dort zu lesen. Besonders auffallend für die Inspektoren des Vereins war zudem „auch der Umstand, dass viele Frauen in Gesellschaft anderer abends kurz nach dem Abendessen erscheinen. Man muss von ihnen annehmen, dass sie nicht von großer Sorge um ihre Kinder angekränkelt“ waren.[71] Für die Frauen offenbarte sich somit ein Dilemma: Nahmen sie ihre Kinder mit ins Kino, wurde dies mit Argwohn betrachtet und man bezichtigte sie, die Kinder zahlreichen Gefahren auszusetzen. Nahmen sie ihre Kinder hingegen nicht mit, warf man ihnen ebenfalls mangelnde Sorge und Vernachlässigung vor. Ähnlich erging es ihnen im Hinblick auf ihre männliche Begleitung. Waren sie ohne Mann da, war dies verdächtig, sah man sie in Begleitung eines Mannes, wurde die Legitimität dieser Gesellschaft angezweifelt. Sowohl die Anwesenheit als auch die Abwesenheit von Kindern als auch von Männern machte den Kinobesuch einer Frau zum Ziel von Kritik. Dahinter stand, so lässt sich vermuten, nicht nur eine Kritik am Kino, sondern implizit auch die tiefere Sorge um den Fortbestand der Familie, die Persistenz traditioneller Rollenmuster und die Sorge um den Platz der Frau im Heim, am Herd und an der Seite ihres Ehemannes.

War die Frau als Teil eines Paares im Kino und war jener andere Teil ihr legitimer Ehemann, Verlobter oder Freund, so wurde stets eine unzüchtige und verruchte Komponente hinzuimaginiert. So spricht auch der Kölner Bericht von „Pärchen aus dem Arbeiterstande, die sich in nicht ganz einwandfreier Weise auf den weniger beleuchteten Plätzen benahmen“. Ähnliche Fantasien mag auch Gaupp gehabt haben, als er, wie bereits erwähnt, von „Brautpaaren und solchen, die es werden wollen“, sprach.

Wie Brigitte Flickinger herausgearbeitet hat, waren vor allem die beengten Wohnverhältnisse der Großstädte ‚schuld’ am vermeintlich unzüchtigen Verhalten mancher Kinobesucher. Denn im dunklen Kinoraum wurde eine Intimität möglich, die in der Enge der großstädtischen Wohnungen, die sich junge, unverheiratete Menschen und selbst Ehepaare mit ihren Familien teilen mussten, nicht möglich war.[72] Dies galt jedoch vor allem für die Kinos der Großstädte. In Kleinstädten, wo nicht so viel wohnliche Enge herrschte und jeder jeden kannte, war die soziale Kontrolle im Kino größer. Doch auch in den Großstädten waren die Kinos kein Ort frei von sozialer Kontrolle – die bereits zitierten Berichte von selbsternannten Hütern der

[69] Ebd.
[70] Zitiert nach Moreck 1926, S. 213.
[71] Ebd.
[72] Flickinger 2006, S. 141.

Moral geben lebhaftes Zeugnis davon. Dennoch, für viele Arbeiter war das Kino ein Vergnügen, das sich beide Ehepartner zusammen leisten konnten. So heißt es bei Franz Förster: „Ins Kino aber gehen in der Regel Mann *und* Frau.“[73] Auch lassen die Quellen gelegentlich durchblicken, dass Männer oftmals nur ins Kino gingen, weil ihre Frauen, Geliebten oder Freundinnen dies so wollten.

Während Flickinger das Kino retrospektiv als einen angenehmen Ort des ungestörten Beisammenseins identifiziert, bereitet dieser Aspekt dem Zeitgenossen Alfred Döblin Anlass zur Sorge, wenn nicht gar Ekel:

> „In den Ecken drücken sich Pärchen und lassen entrückt mit den unzüchtigen Finger von einander […]; die Frauen in den muffigen Kleidern, die bemalten Straßendirnen beugen sich vornüber und vergessen ihr Kopftuch hochzuziehen.“[74]

In der Wahrnehmung der Kinogegner ist es von den Pärchen, die sich heimlich treffen, und den Arbeiterfrauen, die sich im Kino vergnügen, nicht weit zu den Frauen niederer Herkunft. Von der Mutter, die angeblich ihr Kind vernachlässigt, ist es nur ein Schritt bis zur Prostituierten. Daher bleibt auch die Prostituierte, die ‚Dirne', bei der Beschreibung des Kinopublikums selten unerwähnt. Ulrich Rauscher beispielsweise charakterisiert das Publikum eines Kinos am Berliner Alexanderplatz als „Arbeiter, Straßendirnen, Zuhälter“. Das besagte Publikum scheint den Filmen, die dort gezeigt werden, zu entsprechen. Als der Film DAS MÄDCHEN AUS DEM VOLK anläuft, vermeint Rauscher zu sehen, dass „das Publikum Sachverständigenmiene an[nimmt]“[75]. Das Verfahren Rauschers, eine Diskreditierung der Medienprodukte über ihr (weibliches) Publikum vorzunehmen, d. h. von der ‚Verdorbenheit' des Publikums auf die ‚Verdorbenheit' des Gebotenen zu schließen und vice versa, findet sich auch in zahlreichen anderen Quellen. Bei Brunner wird beispielsweise das Publikum des Films NACHTGESTALTEN als „Zuhälter und Dirnen“ beschrieben. Filmpersonal und Publikum werden gleichgesetzt, die „Apachen“ und leichten Mädchen im Film als „Helden von ihrer [des Publikums; Anm.d.Verf.] Art“ bezeichnet.[76]

Wie Yuri Tsivian feststellt, lassen, ähnlich wie in Deutschland, auch russische Autoren die Prostituierten im Publikum selten unerwähnt. Kino und Prostitution waren in Russland allein dadurch eng verbunden, dass die ersten Filme in Bordellen gezeigt wurden. So wurde die Figur der Prostituierten oft metonymisch für das ganze Publikum gesehen. Gelegentlich wurde der Begriff der Prostituierten aber auch metaphorisch überhöht verwendet: nicht nur für das Publikum des Kinos, sondern für das Kino selbst[77]: Sowohl im Bordell als auch im Kino weiß der Zuschauer bzw. Kunde, dass das, was ihn erwartet, ‚unecht' ist und dass er eine Welt des ‚Als-ob' betritt, die ihm billigen Luxus bietet. Doch trotz dieses Wissens – und vielleicht ge-

[73] Förster, Franz: Das Kinoproblem und die Arbeiter. In: Die Neue Zeit 32 (1913/14) 1. Bd., Nr. 13, zitiert nach Schweinitz, S. 134.
[74] Döblin, Alfred: Das Theater der kleinen Leute. In: Das Theater, 1. Jg., Nr. 8, zitiert nach Schweinitz, S. 154.
[75] Rauscher, Ulrich: Die Welt im Film. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 362, Erstes Morgenblatt, 31.12.1912, zitiert nach Schweinitz, S. 198/199.
[76] Brunner 1913, S. 17.
[77] Tsivian 1994, S. 35 ff.

rade deshalb – genießt er die Besuche. In diesem Sinne bezeichnet Tsivian das Bordell und das Kino – in Anlehnung an Foucault – als „heterotopic siblings“. Die Prostituierte im Publikum kann somit als Epitheton und internationale Trope für das Kino als Ganzes bezeichnet werden. Sie charakterisiert die Haltung des Bürgertums zum Kino als kommerzielle, d. h. als käufliche Kunst: „The cinema, as an art form that thrives at intimate commerce with the urban masses, promising happiness to everyone but faithful with no one, could be troped as a prostitute“, schreibt Hansen dazu.[78]

Die Analogie von leichten Mädchen und leichter Unterhaltung spezifiziert dabei nicht nur die männlich-bürgerliche Haltung zur Unterhaltungskultur an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert, sondern auch ihre Haltung zum anderen Geschlecht. Waren vor 1900 die einzigen Frauen, die auf der Straße zu sehen waren, zumeist Prostituierte bzw. wurden Frauen, die sich allein und ohne männliche Begleitung in der Öffentlichkeit bewegten, als Prostituierte wahrgenommen, so wurden noch um 1910 Frauen, die ins Kino gingen, allein durch ihr Erscheinen im öffentlichen Raum dem Verdacht der Prostitution ausgesetzt. Die gesellschaftliche Wahrnehmung und Wertung hinkte, so zeigen die Berichte zum Kino, oftmals den neuen gesellschaftlichen Gegebenheiten hinterher. Man nahm die Frauen im Kinopublikum noch verstärkt wahr, weil die Anwesenheit von Frauen in der Öffentlichkeit, in Kneipen oder Vereinen, noch nicht üblich war.[79] Mit dem Bild der ‚käuflichen Frau als Teil eines zahlenden Publikums’ wurde der Eintritt der Frau in die Öffentlichkeit und das männliche Unbehagen daran verhandelt. Für die Frauen selbst bedeutete dies zunächst ein unentrinnbares Dilemma: Bot ihnen das diversifizierte Kinoprogramm zunächst einen visuellen Ersatz für die reale Flânerie (vgl. Kapitel 2.2.2. der Arbeit) und das persönliche, körperliche Erkunden der Stadt und der Welt, die sie dem Verdacht der Prostitution ausgesetzt hatte, so setzte der Besuch des Kinematographentheaters, der den visuellen Ersatz erst ermöglichte, sie wiederum dem Verdacht der Prostitution aus.[80]

Gelegentlich finden sich, neben dem Hinweis auf Arbeiterfrauen, kleine Angestellte, Mütter und Prostituierte, auch Hinweise auf eine sozial differenzierte Ausformung des weiblichen Publikums. Alfred Baeumler rekonstruiert 1912 das Publikum zwar ebenfalls als „undifferenzierte Masse des Volkes“, d. h. all jener Subjekte, die sich der bürgerlichen Kontrolle entzogen, verweist aber auch auf eine soziale Schichtung des weiblichen Publikums, wenn er schreibt: „Arbeiter und Frauen, Ladenmädchen, Burschen, Kinder und Handwerker, dazwischen vielleicht einige Studenten und Töchter höherer Stände.“[81] Auch der Reformer Willi Warstat bemerkt einen Hang zum Kino bei Frauen aller Klassen:

---

[78] Hansen 1991, S. 232. Vgl. auch Hansen 1990.

[79] Vgl. auch Prommer 1999, S. 108. Zum Zusammenhang von Prostitution und der vermehrten Sichtbarkeit der Frauen in der Öffentlichkeit und der filmischen Verarbeitung dieses Zusammenhangs in ausgesuchten Filmen vor 1907 vgl. Balides 1993.

[80] Zur geschlechtsspezifischen Wahrnehmung von Flânerie bzw. Prostitution s. auch Susan Buck-Morss 1986, die Prostitution als „female version of flânerie“ bezeichnet.

[81] Baeumler, Alfred A.: Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters. In: März 6 (1912), 2. Bd., zitiert nach Schweinitz, S. 187.

> „So schaut heute die elegante Gesellschaftsdame, in einen bequemen Sessel gelehnt, genau denselben Schundfilms mit genau der atemlosen Spannung zu wie einige Straßen weiter das Weib aus dem Volke im rauchig-überfüllten, schmutzigen Raume, eng auf harter Holzbank zusammengedrängt."[82]

Zeugnisse dieser Art bleiben jedoch im reformerischen und kulturpublizistischen Umfeld die Ausnahme.

3.2.2 Die Publikumsdiskussion in den Fachzeitschriften

In den Anfangsjahren der Filmpublizistik äußert sich die Fachpresse selten dezidiert zum weiblichen Kinopublikum, ja es scheint, als mache sie sich wenig Gedanken über das Publikum an sich. Findet man hin und wieder Berichte, bemühen diese meist die gängigen Stereotype und diskutieren das Publikum unter dem Klassenaspekt, wenn auch in abgemilderter Form.[83] Später wird ein spezifisch weibliches Publikum vor allen Dingen im Hinblick auf Premieren und andere Sondervorstellungen erwähnt. Man mag aus dieser vermeintlichen Ignoranz des weiblichen Publikumssegmentes herauslesen, dass Frauen im Publikum als etwas Selbstverständliches und Alltägliches angesehen und daher nicht gesondert erwähnt wurden. Gelegentlich taucht das weibliche Publikum in Randbemerkungen auf, zumeist in Zusammenhang mit seiner angeblichen Schwatzhaftigkeit. So zum Beispiel in „Kasperle und Kinematograph", dem ersten Artikel im *Kinematograph*, der sich etwas ausführlicher mit dem Publikum der ortsfesten Kinos auseinandersetzt.[84] Ein Artikel von 1909 erwähnt mehr oder weniger *en passant* die vom Kinofieber befallenen Backfische im Publikum.[85] Gelegentlich werden Frauen im Publikum als Garantieinstanz und Gewährsinstanz für die allgemeine Sittlichkeit des Kinos angeführt. So wird beispielsweise aus einem Kino in Bayern, in dem sich zwei anwesende Geistliche über das Programm entrüsteten, berichtet, dass „kein einziger Zuschauer, unter denen strenggläubige Katholiken und *Frauen von tadellosem Rufe* waren, […] in die Entrüstungsausbrüche der beiden Geistlichen eingestimmt" hätte.[86]

Erst ab ungefähr 1911 machte sich auch die Fachpresse ein wenig mehr Gedanken über das Publikum und registriert dabei eine Wandlung in der sozialen Herkunft der Besucher. Die *Lichtbild-Bühne* unterscheidet zwischen einem „alten" und einem „neuen" Kinopublikum, wobei es scheint, als ob die Frauen zum „alten" Publikum gehörten:

> „Das Publikum: kleine Handwerker, Arbeiter im Fabrikkittel, junge Kaufleute im Bürorock, *Verkäuferinnen und Mädchen*, die nach der Arbeit am Webstuhl sich einige Stunden ablenken wollen, die die Leinwand hervorzaubert. Vereinzelt nur sieht man die *‚bessere' Bürgersfrau*, junge Leute aus ‚besseren Ständen' […] So war der Kientopp und sein Publikum einst."[87]

---

[82] Warstat, Willi: Zwischen Theater und Kino. Die Grenzboten, Nr. 23, 1912, S. 483.
[83] So z. B. Hood, Fred: Das Publikum im kinematographischen Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 25, 19.6.1907.
[84] Vgl. Rotheit, Rudolf: Kasperle und Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 5, 3.2.1907.
[85] Vgl. Eine Reform der Kino-Salons. In: LBB, 2. Jg., Nr. 40, 28.1.1909.
[86] Bayrische Moralprediger. In: Der Kinematograph, Nr. 7, 17.2.1907.
[87] Eine Plauderei über den Kino von heute. In: LBB, 4. Jg., Nr. 1, 7.1.1911.

Heute hingegen sei das Publikum hoffähig geworden, es sei das Publikum der Varietés und der Künstlerkonzerte. Der weibliche Teil dieses hoffähigen Publikums, den es sicherlich gegeben hat, bleibt dabei unerwähnt. Dieser findet sich jedoch in einer Scherzgeschichte über eine feine englische Lady, die behauptet, dass die gebildeteren Schichten das Kino nicht besuchten. Sie wisse dies, da sie mehrmals die Woche verschiedene Kinos aufsuche.[88] Das weibliche Publikum taucht im Verlauf der nächsten Jahre auch immer wieder als Teil eines sich neu formierenden „Premierenpublikums" auf[89]. Als Teil eines gesellschaftlichen Ereignisses wird das weibliche Publikum auch umworben und hofiert. Der *Kinematograph* berichtet beispielsweise, dass bei der Eröffnung des Union-Theaters in Dresden jede Frau ein Rosenbukett überreicht bekam[90], ein anderes Kino hingegen warb mit einem Maiglöckchentag, an dem jede Besucherin mit einem Sträußchen bedacht wurde[91]. Dass Kinovorstellungen einen ‚Eventcharakter' annahmen und gesellschaftliche Reputation gewannen, die sich auch in der Anwesenheit von Damen der Gesellschaft zeigte, verdeutlicht der Bericht über die Taufe eines vor einem Kino gefundenen Waisenkindes, der nicht nur Henny Porten als Patin, sondern auch „viele Damen der besseren Kreise" beiwohnten.[92]

Einzig die *Illustrierte Kino-Woche,* die einzige Fan-Zeitschrift der Vorkriegszeit, betrachtet das Publikum des Kinos selbstverständlich als männlich *und* weiblich. Im Kino sah sie beide Geschlechter sitzen: „Arbeiter *und* Arbeiterinnen", „Verkäufer *und* Verkäuferinnen", „Büroangestellte *und* Stenotypistinnen".[93] Auch ist es für das Publikumsmagazin selbstverständlich, dass das Publikum je nach Lage der Kinos variiert und das Kleinstadtpublikum sich von dem der Großstadt unterscheidet. Den etwas niedrigeren Anteil von Frauen in den Kinos der kleineren Städte führt die Zeitschrift denn auch darauf zurück, dass Frauen hier im Kino noch als ‚emanzipiert' galten und sie sich in der derben und unfeinen Atmosphäre unwohl fühlten.[94]

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass in der Fachpresse selten dezidiert über ein weibliches Publikum berichtet wird. Die Frauen im Publikum werden zwar nicht diffamiert und ihre Anwesenheit nicht offen kritisiert, sie werden jedoch auch nicht ins Blickfeld gerückt. Somit sind sie auch nicht Teil des diskursiven Publikums. Im Unterschied zu Amerika,

---

[88] Die Kinos und ihr Publikum. In: Der Kinematograph, Nr. 248, 27.9.1911. In diesem Zusammenhang soll auf eine interessante Randbeobachtung aufmerksam gemacht werden: So wenig die Fachzeitschriften auch über das deutsche Frauenpublikum berichten, so häufig beschäftigen sie sich mit dem weiblichen Kinopublikum in anderen Ländern, so z. B. in Amerika (Die exzentrischen Amerikanerinnen. In: Der Kinematograph, Nr. 62, 4.3.1908; Amerikana. In: Der Kinematograph, Nr. 331, 30.4.1913; Geschlechtertrennung in amerikanischen Kinos. In: LBB, 7. Jg., Nr. 9, 28.2.1914), in Griechenland (Klötzel, C. Z.: Der Film als Kulturpionier. In: Der Kinematograph, Nr. 393, 8.7.1914), in Norwegen (Frauen als Filmzensoren. In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5.8.1914) oder im Nahen Osten (Kinotheater in mohammedanischen Ländern. In: Der Kinematograph, Nr. 301, 2.10.1912). Auch dies ließe sich wiederum als eine Strategie begreifen, das „Eigene" und „Unaussprechliche" am „Fremden" zu thematisieren. Das Reden über das „Fremde" substituiert das Reden über das „Eigene".

[89] S. auch Dujour: Kino und Tagespresse. In: LBB, 5. Jg., Nr. 40, 4.10.1913.

[90] Dresden. Die Eröffnung des „Union-Theaters". In: Der Kinematograph, Nr. 23, 5.3.1913.

[91] Der innere Feind. In: Der Kinematograph, Nr. 282, 22.5.1912.

[92] Die Taufe des Kinokindes. In: LBB, 5. Jg., Nr. 46, 9.11.1912.

[93] Kino und Publikum. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 2, 1913.

[94] Hoen-Daubach, Walter: Kino auf dem Lande. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 3, 1915.

wo die Film- und Kinoindustrie das weibliche Publikum früh entdeckte und im Sinne einer Respektabilitätssteigerung ihrer Branche zu instrumentalisieren suchte, ließ die deutsche Branche bzw. ihre publizistischen Organe diese Chance ungenutzt und ignorierte ihre Besucherinnen weitgehend.

Über die realen Frauen im Kino erfährt man daher aus den oben untersuchten Quellen recht wenig. Die Aussagen zu Anzahl und sozialer Herkunft der weiblichen Kinozuschauer können nicht als repräsentativ verstanden werden, da sie oftmals Funktionalisierungszwängen unterlagen. Es muss daher nach weiteren diskursiven Hinweisen zu Frauen und ihrem Kinobesuch und -erleben gesucht werden.

3.2.3 Das weibliche Publikum bei Emilie Altenloh

Die umfangreichsten und sicherlich verlässlichsten Hinweise zum Kinobesuch von Frauen im Kaiserreich bietet – trotz berechtigter Kritik an ihrer empirischen Vorgehensweise – die für ihre Zeit einmalige Studie von Emilie Altenloh. Sie reflektiert in ihrer Dissertation „Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher“ von 1914 die profunden Veränderungen, die das Kino in den Jahren ab 1908 durchläuft, und setzt dies in Zusammenhang zum Publikum. Auch sie stellt das Kino in den großen Zusammenhang der aufkommenden Modernisierung von Gesellschaft, Leben und Wahrnehmung der Zeitgenossen; der Kinematograph sei für den modernen Großstädter zu einer Selbstverständlichkeit geworden.[95] Die Kinodarstellungen entsprächen somit ganz und gar dem Bedürfnis der breiten Masse, die Ablenkung und Zerstreuung suche. Beide, „der Kino und seine Besucher, [sind] typische Produkte unserer Zeit“, schreibt sie.[96] Im Laufe der Jahre 1911 und Anfang 1912 führte sie ihre empirische Untersuchung, die Publikumsbefragung, in Mannheim durch, einer Industriestadt mit knapp 220 000 Einwohnern, einem hohen Arbeiteranteil und einem starken bürgerlichen Segment.[97]

Anders als viele andere, die sich zu jener Zeit mit dem Kino beschäftigten und die Präsenz von Frauen im Kino missbilligten oder schlichtweg ignorierten, betont Altenloh das große Interesse der Frauen am Kino. Sie stehen als Untersuchungsobjekte gleichwertig neben ihren männlichen Kollegen. Auch betont Altenloh schon um 1911/1912, dem Zeitpunkt ihrer empirischen Untersuchung, dass das Interesse der Frauen am Kino keine Klassenschranken kenne. Vor allem für die Arbeiterfrauen hatte das Kino, laut Altenloh, eine große Bedeutung. Anders als bei den männlichen Arbeitern erwies sich die Gruppe der Arbeiterfrauen in ihrer Vorliebe für das Kino als homogen und der Kinobesuch wurde ihnen schnell zur Gewohnheit. Wissenschaftliche oder Parteiinteressen, die bei den Männern einen großen Teil ihrer Freizeit in Anspruch nahmen, fielen bei ihren Ehefrauen weg. Sie hatten neben ihrer Hausarbeit relativ viel

[95] Vgl. Altenloh 1914, S. 50.
[96] Ebd., S. 56.
[97] Zu Altenlohs Untersuchung im Zusammenhang zur Mannheimer Stadt- und Kinogeschichte siehe auch Haller 2006.

freie Zeit, die sie im Kino verbringen konnten. Altenloh deutet aber auch an, dass der Prozentsatz der Arbeiterinnen am Kinopublikum noch höher gewesen wäre, wären nicht die unverheirateten Arbeiterinnen zu unselbständig gewesen, um alleine ins Kino zu gehen. Obwohl Altenlohs Ausführungen ansonsten weitgehend frei sind von den üblichen bürgerlichen Animositäten gegenüber dem Kino, billigt auch sie den Arbeiterfrauen kein echtes Interesse am Kinobesuch zu, er sei zunächst eher eine Art ‚Notbehelf'. „Während die Männer in Wahlversammlungen sind, gehen die Frauen in das benachbarte Lichtspielhaus", heißt es da.[98] Doch nach und nach würde dieser Notbehelf zum echten Bedürfnis und die Frauen würden von einer wahren Begeisterung ergriffen. „Mehr als die Hälfte sucht sich wöchentlich ein- oder mehrmals diesen Genuss zu verschaffen."[99] Anders als viele ihrer Zeitgenossen kritisiert Altenloh diese Begeisterung nicht, sondern sieht ihren Nutzen: „Sie leben in dieser Zeit in einer Welt von Luxus und Verschwendung, die den einförmigen Alltag vergessen macht."[100]

Ferner stellt Altenloh fest, dass auch die – wie sie es nennt – „Gehilfinnen im Kaufmannsstand", d. h. Verkäuferinnen und kleine Angestellte, vom Kino angezogen werden. Diese Frauen besuchten mit Vorliebe die etwas vornehmeren Theater und liebten vor allem Liebesgeschichten und solche Filme, die „dem Leben der Mädchen nahe stehen oder die ihnen den Abglanz der großen Welt widerspiegeln"[101]. Diese Vorliebe der weiblichen Angestellten für das Kino bestätigt auch eine Untersuchung von 1912 zu den beruflichen Perspektiven und zum Freizeitverhalten von Münchner Verkäuferinnen. In ihrer Freizeit gingen diese Mädchen zwar gelegentlich ins Theater oder besuchten private Aufführungen von Vereinen, doch „für die größte Mehrzahl von ihnen stellte ein Besuch im Kinematographentheater den höchsten ihnen bisher bekannt gewordenen Genuss dar"[102]. Altenloh weist jedoch auch darauf hin, dass die Gehilfinnen weitaus weniger Interesse am Kino zeigten als die männlichen Gehilfen. Sie führt dies zum Teil auf die Beschränkungen im familiären Umfeld und die höhere Kontrolle durch die Eltern zurück. Selten würden diese Mädchen alleine etwas unternehmen. Das Kino besuchten sie zunächst mit ihren Eltern, später mit ihrer „Bekanntschaft", selten hingegen mit ihren Freundinnen.[103] In diesem Punkt decken sich Altenlohs Beobachtungen nicht mit anderen (teilweise späteren) Beschreibungen des weiblichen Publikums, in denen den Ladenmädchen eine große Bedeutung beigemessen wird. Sie decken sich aber mit den Befunden Mendes, die ebenfalls schildert, wie sehr die jungen Mädchen in ihrer Freizeitgestaltung durch häusliche Kontrolle der Eltern eingeschränkt waren. Die Altenloh'sche Untersuchung zeigt hier – ebenso wie bei den unverheirateten Arbeiterinnen –, dass es für ledige,

[98] Altenloh 1914, S. 78.
[99] Ebd.
[100] Ebd., S. 78/79.
[101] Ebd., S. 89.
[102] Mende, Käthe: Münchner jugendliche Ladnerinnen zuhause und im Beruf. Stuttgart, Berlin 1912, S. 217, zitiert nach Nienhaus 1982, S. 147.
[103] Vgl. Altenloh 1914, S. 88.

‚unbegleitete' Frauen auch um 1912 noch nicht selbstverständlich war, selbstbestimmt am öffentlichen Leben teilzunehmen.

Laut der Altenloh'schen Umfrageergebnisse gingen auch die „Frauen der oberen Schichten" äußerst gerne ins Kino.[104] Sie gingen sogar „noch viel häufiger in den Kino" als ihre arbeitenden Geschlechtsgenossinnen, denn im Gegensatz zu diesen war ihre Zeit nicht durch die Ausübung einer Erwerbsarbeit limitiert. Altenloh misst hier einem Publikumssegment eine auch zahlenmäßig hohe Bedeutung bei, das in anderen Quellen meist unerwähnt bleibt. Was „Frauen der oberen Schichten" im Kino suchten, waren „Sensationen" und das Miterleben von Schicksalen. Da ihr Leben sorgenfrei und unkompliziert war, half das Kino „mit Sensationen und Sensatiönchen […] über die vielen öden Stunden des Tages hinweg". Zudem bot ihnen das Kino die Möglichkeit, sich mit der neuesten Mode vertraut zu machen und so wenigstens einen „Abglanz der großen Welt" zu erhaschen. Zumeist besuchten diese Frauen die Kinotheater in den Nachmittagsstunden, wenn sie ihre Einkäufe erledigt hatten. Anstatt wie bisher im Café ruhte sich die mondäne Frau im Lichtspieltheater „vom Getriebe der Kaufhäuser und Straßen" aus. Als gebildete und sogar studierte Frau konnte Emilie Altenloh das Interesse der „Frauen der oberen Schichten" wohl noch weniger nachvollziehen als das der Arbeiterinnen und Angestellten. So führt sie, obwohl selbst Frau, dieses Interesse auch auf eine unspezifisch weibliche Disposition zurück: „Dem weiblichen Geschlecht, dem doch im allgemeinen nachgesagt wird, dass es rein und gefühlsmäßig einen Eindruck immer in seiner Gesamtheit aufnimmt, muss ja die kinematographische Darstellung besonders leicht zugänglich sein."[105]

Die Signifikanz des weiblichen Publikums, auch nominell, zeigt sich, laut Altenloh, auch an der Besucherfrequenz einzelner Tage: Die Mannheimer Kinos beispielsweise hätten ihre niedrigsten Besuchsstage freitags zu verzeichnen, da an diesem Tag traditionell in den Mehrzimmerwohnungen Putztag sei, „an dem die Frauen des kleinbürgerlichen und Mittelstandes […] von häuslichen Pflichten in Anspruch genommen sind" und daher nicht wie an den anderen Tagen das Kino besuchen könnten.

Auch bei Altenloh findet sich der mehrfach erwähnte Topos der Kinobesucherin als Teil eines Paares, sie verwendet ihn jedoch frei von zweideutigen Konnotationen und überbordenden Sexualfantasien und stellt lediglich lapidar fest, dass „für alle verliebten Paare […] die dunklen Kinematographentheater ein beliebter Aufenthalt" sind. Die Männer nähmen ihre „Mädchen" und „Bekanntschaften" nicht ins Kino mit, um sie Gefälligkeiten offerieren zu lassen, im Gegenteil: „‚Er' will ‚ihr' doch ‚etwas bieten' und die Dramen entsprechen meist ganz und gar ‚ihrem' Geschmack." Mit geringen Mitteln könne der Mann sich so „in ein günstiges Licht gegenüber der Auserwählten setzen"[106]. Auch bei Ehepaaren sei es laut Altenloh zumeist die Frau, die die Veranlassung dazu gibt, das Kino zu besuchen.

[104] Ebd., S. 91 f.
[105] Ebd., S. 91.
[106] Ebd., S. 74.

Zusammenfassend lässt sich also mit Altenloh feststellen, dass Frauen aller Schichten gerne ins Kino gingen, jedoch aufgrund der gesellschaftlichen Konventionen diese Vorliebe nicht immer frei ausleben konnten. Mögen Altenlohs Ergebnisse im Einzelfall auch statistisch fragwürdig und ihre Gewichtung der Publikumszusammensetzung von Faktoren abhängig gewesen sein, die sich in ihrer Dissertation heute nicht mehr nachvollziehen lassen, so gebührt ihr jedoch das Verdienst, das Publikum des Kinos im Allgemeinen und besonders das weibliche Publikum aus seinem diskursiven ‚schwarzen Loch' ans Licht geholt zu haben.

3.3 Kino-Ort: Raum für/wider die Frauen

Um die Bedeutung des Kinobesuchs für die Frauen jener Zeit besser einordnen zu können, muss man sich die Gesamtsituation und Stellung der Frauen im Kaiserreich vor allem im Hinblick auf die sich etablierende Freizeit- und Vergnügungskultur vergegenwärtigen. Frauen waren weitgehend ausgeschlossen vom öffentlichen und politischen Leben. Erst 1908 konnten sie offiziell Mitglieder von Parteien werden. Ebenso blieben die Möglichkeiten der Berufstätigkeit äußerst eingeschränkt. Auch die Teilhabe an populären Freizeitvergnügungen unterlag Restriktionen: Kneipen- oder Theaterbesuche waren zum großen Teil nur in männlicher Begleitung möglich.[107] Doch dies begann sich allmählich zu ändern. Bezug nehmend auf die epochalen Umwälzungen jener Zeit hinsichtlich der Freizeitkultur schreibt Kaspar Maase:

> „Die Veränderung von Alltagsleben, Wissensordnungen und kulturellen Hierarchien durch den Aufstieg der Populärkultur hat nicht nur in den Augen des Historikers Züge einer ‚Kulturrevolution', die aufs Engste mit Demokratisierungsprozessen verflochten war – sie wurde vor dem Ersten Weltkrieg von den Trägern der alten Ordnung als bedrohliche Herausforderung erfahren. Bedrohlich erschien der Verlust der – sei's paternalistischen, sei's autoritären – Kontrolle über die ‚geistige Nahrung des Volkes' und ein Anspruchswachstum, dem man soziale Sprengkraft zuschrieb."[108]

Dieser revolutionäre Aspekt wurde besonders wirksam für den weiblichen Teil der Bevölkerung, für den diese „Demokratisierung" des Vergnügens einen noch gravierenderen Einschnitt in sein soziales und gesellschaftliches sowie sein privates Leben bedeutete. Die aufkommende Massenkultur, sei es Kolportageliteratur, Tanzvergnügen, illustrierte Massenpresse oder Mode, bedeutete besonders für die Frauen, die bis dato von großen Teilen der männlich dominierten Freizeitgestaltungsmöglichkeiten ausgeschlossen waren, eine beachtliche Erweiterung ihrer Raum- und Zeiterfahrung.[109]

---

[107] Eine Studie zum weiblichen Freizeitverhalten im Deutschen Reich liegt noch nicht vor. Zur Stellung der Frau im Kaiserreich und ihrer Teilhabe am Erwerbs- und öffentlichen Leben vgl. aber z. B. Frevert 1993 und Bastkowski (Mitarb.) 1980. Für spezifische Darstellungen zu einzelnen Ständen s. beispielsweise Beier, 1983; sowie Wierling und Meyer in: Hausen, 1983. Zur neu entstandenen Klasse der Angestellten vgl. auch Nienhaus 1982 und Lorentz 1988.

[108] Maase/Kaschuba (Hg.) 2001. Vgl. auch Maase 1997.

[109] Lüdtke/Marssolek/Saldern (Hg.) 1996, Einleitung, S. 21 und vgl. darin besonders Rosenhaft 1996.

3.3.1 Kino als Befreiungsort

In einigen Publikationen wird das frühe Kino in Zusammenhang mit den Veränderungen der Öffentlichkeit und der sich verschiebenden Grenzlinie von öffentlichem und privatem Raum diskutiert.[110] Auch für das Verständnis des Zusammenhangs von frühem Kino und seinen Besuchern spielt der Begriff der Öffentlichkeit eine große Rolle, wobei der Begriff der Öffentlichkeit eng an das Kino als öffentlicher Ort gekoppelt ist. So wird der Kinobesuch von Frauen wird oft unter dem Aspekt der sich verändernden Relation von öffentlich und privat betrachtet und gleichsam als Chance der Frauen, am öffentlichen Leben teilzunehmen, rezipiert. Deutlich wird dies vor allem in dem Schlagwort Miriam Hansens des Kinos als „alternative Öffentlichkeitssphäre" (alternative public sphere) für marginalisierte Besuchersegmente. Die Möglichkeit einer alternativen Öffentlichkeitssphäre ist für Hansen strukturell begründet:

> „Because of its paradigmatically different organization of the relations of reception, [early cinema] provided the *formal* conditions for an alternative public sphere, a *structural* possibility of articulating experience in a communicative, relatively autonomous form."[111]

Auch impliziert der Öffentlichkeitsbegriff, wendet man ihn auf das Kino (und Massenmedien im Allgemeinen) an, dass das Kinopublikum mit einem gewissen Machtpotential ausgestattet war und nicht nur als passiver Konsument verstanden werden kann. Müller/Segeberg sprechen hier von „tendenziell rückbezüglichen Wirkungsprozessen", bei denen das Publikum zwar begrenzten, aber dennoch vorhandenen Einfluss auf die medialen Produkte nehmen konnte, indem es bestimmte Produkte favorisierte oder ablehnte.[112]

Die Bedeutung des Kinos als neuer öffentlicher Ort, besonders für die zeitgenössischen Frauen, wurde zunächst im US-amerikanischen Kontext wahrgenommen. Bereits Elizabeth Ewen weist in ihrer frühen Studie von 1980 darauf hin, dass das Kino für junge Immigrantinnen ein Ort „away from family life, a place to escape, to use a hard-won allowance, to sneak a fate" gewesen sei.[113] Kathy Peiss äußert sich über den Ort des Kinos und seiner Bedeutung für die Arbeiter- und Immigrantenfrauen ähnlich. Sie stellt fest, dass Kinos eine „arena of sexual expression and romance" waren, „developed as much in the imagery of the movies as in the social space of the theatre".[114] Auch Hansen hebt in ihrer bereits zitierten Studie hervor, dass das frühe Kino (das sie zeitlich etwas weiter fasst) besonders für Frauen

---

[110] Hier ist natürlich als Erstes wieder Heide Schlüpmanns Studie „Unheimlichkeit des Blicks" zu nennen. In neuester Zeit dazu erschienen: Müller, Corinna und Harro Segeberg (Hg.): Kinoöffentlichkeit – Entstehung, Etablierung, Differenzierung 1895-1920. München 2008, ein Sammelband, dessen Beiträge das Phänomen „Kinoöffentlichkeit" unter unterschiedlichen Gesichtspunkten diskutieren. Auch die zahlreichen Lokalstudien zur Kinogeschichte einzelner Städte befassen sich – zumindest implizit – mit dem Aufbau von Medienöffentlichkeiten. Zum Konzept der Öffentlichkeit und ihrem Bezug zur Mediengeschichte im Allgemeinen s. auch Führer/Hickethier/Schildt 2001.

[111] Hansen 1991, S. 90.

[112] Müller/Segeberg 2008, S. 11.

[113] Ewen 1980 S. 58.

[114] Peiss 1986, S. 152.

eine alternative Öffentlichkeitssphäre bot. Sie fasst zusammen: „More than any other entertainment form, the cinema opened up a space – a social as well a perceptual, experiential horizon – in women's life."[115] Für sie bildet das Kino eine „weibliche Heterotopie", die sie treffend als „space apart" und „space between" bezeichnet.

Anne Friedberg wiederum sieht durch das Kino, das sie in Zusammenhang zur Warenhauskultur und zum Geist des Shoppings betrachtet, die soziale Untermauerung der Geschlechteridentitäten und des geschlechterkonformem Verhaltens in Bewegung gebracht und die Frauen mit neuen Freiheiten ausgestattet: „And here, at the basis of modernity, the social underpinnings of gender began to shift. Women were empowered with new forms of social mobility as shoppers, as tourists, as cinema-goers."[116] Diese neuen Freiheiten betonen auch Bruni und Stamp:

> „Cinema provided a form of access to public space, an occasion to socialize and get out of the house. Going to the cinema triggered a liberation of woman's gaze, enabling to renegotiate, on a new terrain of intersubjectivity, the configuration of private/public."[117]

> „The cinema offered young single, working women a convenient, inexpensive mode of socializing with male and female friends beyond their parents supervision […]."[118]

Auch in der deutschen „Öffentlichkeitslandschaft" bildete das Kino, vor allem für (Arbeiter-) Frauen, eine Ausnahme. Bei Kinter heißt es dazu:

> „Sofern Frauen Zeit blieb, war das Kino nach 1900 oft der einzige, regelmäßig genutzte öffentliche Unterhaltungsort: In Kneipen, Vereins- und Parteilokalen waren Frauen, insbesondere verheiratete Frauen, selten zu finden. Bis 1908 war Frauen aufgrund der Vereinsgebung die aktive politische Betätigung verboten. Aber auch danach wurden Frauen in der Politik und in der Vereinsöffentlichkeit oft als Fremdkörper angesehen."[119]

Auf den Subversionscharakter der neuen Teilöffentlichkeit des Kinos weist auch Jelavich hin: „In den verdunkelten Kinosälen der Vorkriegszeit konnte sich eine Gegen-Öffentlichkeit entwickeln, worin Werte, die von Bildungsbürgern verachtet oder ignoriert worden sind, florieren konnten."[120] Der Gang ins Kino kann somit als Durchbruch für die Bewegungsfreiheit der Frau um 1910 gelesen werden, als eine Durchbrechung der Beschränkungen und Erweiterung ihrer örtlichen Freizügigkeit, die mehr war als nur ein „Ausweg aus privater Not".[121] Das Kino als massenmedialer Ort bot den Frauen somit nicht nur eine Nische, sondern einen Ort der (weiblichen) Massenöffentlichkeit.[122] Retrospektiv kann das Kino als Ort der Emanzipation gelesen werden, als ein Ort, der Öffentlichkeit für Frauen schaffen konnte und Frauen nie gekannte Möglichkeiten der räumlichen und visuellen Entfaltung bot. Im zeitgenössischen

---

[115] Hansen 1991, S. 117.
[116] Friedberg 1993, S. 4.
[117] Bruni 1993: „Streetwalking on a ruined map", zitiert nach Russel 2000, S. 563.
[118] Stamp 1996, S. 4.
[119] Kinter 1992, S. 134.
[120] Jelavich 2000, S. 288.
[121] Vgl. Schlüpmann 2004a, S. 515.
[122] Vgl. Schlüpmann 2004b, S. 109, s. auch Schlüpmann 1996b (1990).

Diskurs hingegen wurde das Kino zunächst jedoch eher als ein Ort der Gefahr zugleich wahrgenommen und auch konstruiert.

3.3.2 Kino als Gefahrenort

Das Kino wurde in den zeitgenössischen Schriften – vor allem in denen der Kinoreformbewegung – als Gefahr zunächst für den Leib und das Leben und später auch für die Moral seines weiblichen Publikums imaginiert. Der Diskurs über das Kino als Gefahrenort, über den Besuch von Frauen und über die Filme, die sie dort zu sehen bekamen, kann aber zugleich auch als Diskurs über die Sichtbarkeit der Frauen an diesem Ort gelesen werden. Dort konnten sie etwas sehen – Filme und andere Menschen –, dort wurden sie gesehen, konnten sich aber auch vor den Blicken anderer verbergen.

Als die ersten ortsfesten Kinos etabliert wurden und großen Zulauf verzeichneten, wurden diese Örtlichkeiten schnell zu einer Gefährdung der Gesundheit seiner Besucher erklärt: Das Flimmern der Bilder verursache Schwindel und Brechanfälle und die schlechte Luft und die drangvolle Enge förderten Atemwegserkrankungen und einen allgemeinen körperlichen Zerfall. Zudem wirke sich der Verkauf von Naschereien negativ auf die körperliche Gesundheit der Besucher aus.[123] Doch die massenhaft aus dem Boden schießenden „Kientöppe“ wurden noch aus einem anderen Grund als Gefahrenorte imaginiert: Vor allem der weibliche Teil der Besucher sei dort sexuellen Verführungen und Übergriffen sowie einer Gefährdung durch Mädchenhändler ausgesetzt. Schon 1907, kurz nach der Eröffnung der ersten festen Kinotheater, verzeichnet der Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“ aus Hamburg, dass man nun, anstatt seine „Flammen“ zu einem Spaziergang auszuführen, lieber die Kinotheater besuche. Eines der Kommissionsmitglieder berichtet:

> „Ich fand regelmäßig solche junge Herren, die sich mit ihren „Flammen“, jungen Mädchen im Alter von 13-14 Jahren aus den besseren Kreisen, in eine Saalecke zurückgezogen hatten, um sich während der Vorstellung besonders lebhaft, unbeobachtet unterhalten zu können.“ [124]

Dabei scheint ihn nicht nur zu beunruhigen, dass die Mädchen sich, wie er es verklausuliert ausdrückt, die Annäherungsversuche der Burschen gefallen lassen, sondern auch, dass es sich bei diesen Mädchen um Mädchen „aus den besseren Kreisen“ handelt. Das Kino wird in der bürgerlichen Furcht demnach als ein Ort imaginiert, an dem sich das proletarische ‚Andere‘ den eigenen – bürgerlichen – Frauen näherte und diese zu verführen drohte. Die „jungen Herren“ können somit auch als eine Metapher gelesen werden für das Kino selbst, als Ort und als Institution.

Dass das Kino in der zeitgenössischen Tagespresse keinen guten Ruf genoss und als Herd für Sittlichkeitsverbrechen und Gefahr für das weibliche und das Kinder-Publikum dargestellt wurde, blieb auch der Filmfachpresse nicht verborgen. Schon 1907 nahm der *Kinematograph*

[123] Vgl. z. B. Dannmayer, C. H.: Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“. Hamburg 1907, S. 24.
[124] Ebd.

zu den kolportierten Vorwürfen, dass das Kino die Verführung Minderjähriger begünstige, Stellung und führt noch einmal die Vorwürfe an:

> „Ältere Lüstlinge haben die Beobachtung gemacht, dass Kinder in größerer Anzahl vor den Kinematographentheatern ständen. Einer habe ein kleines Mädchen durch Verabreichung von Näschereien dazu bewogen, mit ihm in die Wohnung zu gehen, wo er es missbraucht habe."[125]

Der Genuss von Süßigkeiten, d. h. die Sünde der Schlemmerei und der Völlerei, wird in eine ursächliche Nähe zur Unzucht, zur unkontrollierten sexuellen ‚Völlerei' gerückt. Die Dunkelheit des Kinoraums biete der Unzucht zusätzlich Gelegenheit. Nicht zu Unrecht fragt der *Kinematograph*, was denn in dieser Hinsicht die Kinotheater von den ‚richtigen' Theatern unterscheide, denn auch dort sei es dunkel. Auf den zweiten Vorwurf der Tagespresse, von den Kinematographentheatern aus hätten Verschleppungen stattgefunden, entgegnet der *Kinematograph*: „Wie soll das verhindert werden? Können solche Verschleppungen nicht auch von den Ausgängen der Mädchenschulen oder sonst wo erfolgen, wo Kinder zu stehen pflegen?" Weiter fragt er, und verweist dabei auf eine Debatte, die etwa fünf Jahre später mit Vehemenz geführt wird: „Will man mit dem ganzen Vorwurf andeuten, dass die Bilder, die vorgeführt werden, die Mädchen besonders geeignet machen, den Lockungen der Männer wenig Widerstand entgegenzusetzen?" Der Autor Dr. Richard Treitel deutet mit der Frage schon an, dass es in dieser Diskussion nicht nur um die Mädchen und Frauen als Opfer, sondern auch als Mitschuldige geht, und verweist so auf die latente Angst vor dem Eintritt der Frauen und Mädchen in die Öffentlichkeit des Kinos, die in den späteren Schriften der Reformer zutage tritt. Erstaunlich hellsichtig erkennt der Autor des Artikels, dass der Defätismus und die Panikmache gegen das Kino politisch motiviert waren.

Doch obgleich der *Kinematograph* schon 1907 die Frage, was von den Vorwürfen gegen das Kino wirklich übrig bleibt, wenn man sich die Vorgänge und ihren Zusammenhang zum Kino einmal genauer anschaut, mit „wenig" beantwortete, nahmen auch einige Jahre später die Kinoreformer als Erstes den Kampf gegen das Kino als Gesellschafts- und Versammlungsort auf. Das Kino als neuer Ort im Stadtgefüge wurde von ihnen als ein Raum wahrgenommen, an dem Personen aus unterschiedlichen sozialen Klassen und, was ebenso bedrohlich war, von unterschiedlichem Geschlecht zusammentreffen und sich ohne feste Regeln mischen konnten. Daher begannen sie auch alsbald gegen die Anwesenheit von Frauen in diesen Veranstaltungsorten vorzugehen. Ihre vehement geäußerte Sorge um die Sicherheit der weiblichen Besucher in den Kinoräumen verbarg jedoch nur schwerlich die tiefere Sorge um die bloße Anwesenheit, d. h. die Sichtbarkeit der Frauen im Zuschauerraum. Der erbitterte Kinogegner Viktor Noack schreibt in seinem Pamphlet „Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung" von 1913, dass das Kino „die aus der Tageschronik bekannten Sexual-Attentate auf Kinder und Frauen geradezu verführerisch bequem gemacht" hat.[126] Schuld daran seien nicht nur die engen Sitzreihen, die „zwischen den Körpern der Nachbarn keinen Luftspielraum" lassen, sondern auch die Dunkelheit im Vorführraum. Die Art und Weise, wie Noack über

[125] Treitel, Richard: Zum Kampf gegen die Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 31, 31.7.1907.
[126] Noack 1913, S. 3.

diese Übergriffe schreibt, legt nahe, dass sexuelle Übergriffe auf Frauen im Kinopublikum an der Tagesordnung waren. Das Kino als Ort bilde somit nicht nur eine Gefahr für die psychische Gesundheit des Volkes, sondern auch für die „soziale Ethik und Moral". Auch die „Bremer Lehrerinnen", die 1913 in einer Art ‚Feldforschung' Anschauungsmaterial über das Kino sammelten, wussten zu berichten, dass in den Kinos regelmäßig „Unzuträglichkeiten" vorkamen und die Mädchen das Verhalten der Knaben als unanständig bezeichneten. [127]

Es waren also vor allem die jungen, unverheirateten, vielleicht auch unbedarften Mädchen und jungen Frauen, für die das Kino besonders gefährlich gewesen zu sein scheint. Bei ihren Ausführungen über die Gefahren des Kinos dachten die Mitstreiter der Reformbewegung daher hauptsächlich an diese unbegleiteten, ungeschützten und daher auch unkontrollierten jungen Mädchen. Der österreichische Landtagsabgeordnete Scholz wusste 1912 gar zu berichten, dass nicht nur Jugendliche beiderlei Geschlechts „durcheinander und aneinander gedrängt" im Kino säßen, sondern dass sich sogar „öfter ältere Herren an junge Backfische daselbst herandrängen". Der *Kinematograph* antwortete auf diese Vorwürfe nur süffisant:

> „Was die gefährdete Sittlichkeit im Sinne der Interpellation anbelangt, so ist diese Gefahr in Wahrheit kaum größer als in den Wiener Theatern, Konzertsälen und Singspielhallen, von den Tanzbuden gar nicht zu reden. Die älteren und jüngeren Herren, die sich an das weibliche Geschlecht bzw. an Backfische herandrängen, sind nicht im Kino zu finden, sondern in ganz Wien und rekrutieren sich derlei Sexualfeinschmecker unseres Wissens größtenteils aus den sogenannten ‚besseren' Kreisen, zum Wohle und zur Hebung der Volkssittlichkeit."[128]

Der schon damals recht standhafte Mythos vom Kino als Arbeitervergnügen, das nicht nur in Gestalt des Arbeiters die Frauen verführte, wird hier durch den Hinweis auf die „besseren Kreise" ad absurdum geführt.

Dennoch, trotz derlei Ironie berichtete auch die Fachpresse recht häufig von ähnlichen Zwischenfällen in den Kinos und trug somit zum Ruf des Kinos als Ort der Gefahr bei: Im selben Jahr berichtete die *Lichtbild-Bühne* beispielsweise unter der Überschrift „Ein Heiratsschwindler im Kino" von dem arbeitslosen Modellzeichner Bruno Streibl, der als Heiratsschwindler seine Opfer im Kino gesucht habe. Dort sprach er die Mädchen an und schilderte den „Betörten, die seinen Liebesschwüren glaubten", wie schwer es sei, als Modellzeichner eine Stellung zu bekommen, woraufhin diese ihm Geld liehen, damit er sich das erforderliche Werkzeug kaufen und sie dann heiraten konnte. Als dies jedoch nicht geschah, zeigte ihn eine der leichtgläubigen Kinobesucherinnen an.[129] Glaubt man den zahlreichen Berichten, wurden die jungen Mädchen jedoch nicht nur von anderen Besuchern belästigt, es drohte ihnen auch Gefahr vom Kinopersonal. 1908 gab ein Amsterdamer Kinobesitzer im *Kinematograph* bekannt, dass er seinen Vorführer Julius Kotterba aus Berlin entlassen habe, da dieser seine weiblichen Besucher belästigt habe. Dabei warnte er die Kinobesitzer davor, Kotterba einen Posten anzubieten.[130] 1911 wiederum berichtete die *Lichtbild-Bühne*, dass der Direktor eines

[127] Die Bremer Lehrerinnen und die Kinogefahr. In: Die Lehrerin, Nr. 20, Nr. 21, 1913, S. 154.
[128] Ein Schlag gegen die Kinotheater Wiens und Niederösterreichs. In: Der Kinematograph, Nr. 264, 17.1.1912.
[129] Ein Heiratsschwindler im Kino. In: LBB, 5. Jg., Nr. 22, 1.6.1912.
[130] Der Damenfreund. In: Der Kinematograph, Nr. 59, 12.2.1908.

Kinos in Radom, einer russischen Gouvernementsstadt nahe Kattowitz, sein Kino zu einem „schwungvollen Mädchenhandel“ benutzte: „Allen Mädchen, die er als seine Opfer auserkoren hatte, stellte er Gratisbillets zu und während der Vorstellung gewann er eine nach der anderen für schöne Stellen oder gute Heiraten im Ausland.“[131]

So entstand, vor allem auch in Amerika, eine wahrhafte Hysterie um Verführungen und Verschleppungen von jungen Mädchen aus den Kinotheatern.[132] Diese ging sogar so weit, dass die Kinobesucherinnen über Lichtbildprojektionen vor möglichen Verführern gewarnt wurden: „Women in particular were addressed as potential victims of seducers in the well-known slides projected before the films, which warned women and advised them to alert the management in the event of a ‚masher' incident.“[133]

Auch in Deutschland riss der Nachschub an solchen Geschichten über verschleppte, verführte und mit falschen Versprechungen verlockte Mädchen nicht ab. Wie wiederum Moreck zu berichten weiß, wurde noch 1920 bei einer Diskussion über das Lichtspieltheater in der Deutschen Nationalversammlung berichtet, dass „in einer Münchner Frauenklinik die Hälfte der minderjährigen Wöchnerinnen ihre Verführer im Kino kennen gelernt haben, und das sind nicht weniger als hundertfünfzig gewesen“[134]. Als Grund, warum gerade der Besuch des Kinos eine ungewollte Schwangerschaft begünstigen konnte, wurde angegeben, dass ein sechzehnjähriges Mädchen, „das an der Seite ihres Begleiters in dem Dunkel einer zweifelhaften Lichtspielhalle den schwülen Inhalt eines erotischen Bildstreifens in sich einsaugt, für den Gebrauch so gut wie fertig“ sei.[135]

Man mag nun bezweifeln, dass sich all jene Vorfälle tatsächlich auf die beschriebene Art und Weise zugetragen haben, auch kann man die Rolle, die das Kino dabei spielte, in Frage stellen. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass diese Geschichten eine Art *common knowledge* über das Kino darstellten, das dazu diente, das Kino als Raum und als legitime Form der Unterhaltung und des Zeitvertreibs, vor allem für Frauen und junge Mädchen, zu diskreditieren. In diesem Sinne beschreibt Jazbinsek die mediale Exponierung der Sexual-Attacken auf Frauen und Mädchen im dunklen Kinosaal durch die Tagespresse und die Kinoreformbewegung auch als eine Art Medienwirkungsmythos, der durch die Verallgemeinerung von sensationellen Einzelfällen, die es tatsächlich gegeben haben mag, evoziert wurde.[136] Zu Recht bezichtigt er dabei diese Berichterstatter desselben Sensationalismus, den sie am Kino kritisierten. Interessanterweise, so muss ergänzt werden, basiert dieser Medienwirkungsmythos nicht nur auf den Inhalten der Medienprodukte, sondern auf dem Medium und seinem medialen Dispositiv als solchem.

---

[131] Mädchenhandel durch einen Kino-Inhaber. In: LBB, 4. Jg., Nr. 39, 30.9.1911.
[132] Zum überbordenden amerikanischen Diskurs über die Gefahren des Kinobesuches für jungen Frauen und speziell die Verschleppungen aus den Kinos vgl. Stamp 2000, Kapitel 2, S. 41-101.
[133] Kirby 1990, S. 55.
[134] Moreck 1926, S. 212.
[135] Ebd.
[136] Jazbinsek 2000, S. 19.

Auf der einen Seite beunruhigte also die Politiker, Lehrer und andere Reformer die Tatsache, dass die Frauen im Kino sich niemals sicher sein konnten, wer im dunklen Kinoraum neben ihnen saß und was derjenige von ihnen wollte – in den eben angeführten Geschichten wurden demnach die ‚Pull-Faktoren', d. h. das passive Element dieser Gefährdung, hervorgehoben: Mädchen *wurden* verführt, beschenkt und belästigt. Noch beunruhigender waren für die Kinogegner jedoch die ‚Push-Faktoren', d. h. die Möglichkeit, dass Frauen nicht nur Opfer dieser Sexual-Attacken waren, sondern selbst die Initiative bei der Begegnung der Geschlechter übernahmen. Sie befürchteten, dass die Enge des Zuschauerraums und die Art der vorgeführten Filme die „sensiblen Sexualnerven" der Frauen und Mädchen erregen und sie in „erotische Situationen" geraten könnten, denen ihre „erschütterte sittliche Energie" nicht gewachsen sei. Im Klartext bedeutet dies, dass die Kinogegner fürchteten, dass auch Frauen und Mädchen die Vorteile des dunklen Kinoraums zu nutzen wussten. Mit einem Schulmann als Gewährsmann berichtet wiederum Noack von einem regelrechten „Liebesmarkt", den zwölfjährige Schülerinnen in einem an einer belebten Verkehrsstraße in einem westlichen Berliner Vorort gelegenen Kino angelegt hätten. Dort verleiteten sie gleichaltrige Knaben zu einem Besuch im Kientopp, „indem sie ihnen versprechen, sich in der Dunkelheit unerlaubte Freiheiten gefallen zu lassen". Auch sei sehr häufig zu beobachten, dass sich vor allem Schulmädchen den Angestellten, wie z. B. dem Klavierspieler, „sehr dreist gegenüber benehmen".[137] Auch die Hamburger Berichte bestätigen diese Befürchtungen: Dannmeyer berichtet von den Mädchen, die von höheren Schülern in die Kinos bestellt werden, wo sie diesen dann „schöntun".[138] Werden die Mädchen auch nicht immer selbst aktiv, so lassen sie sich zumindest die Zudringlichkeiten der Männer gefallen. Moreck zitiert in diesem Sinne den Münchner Pädagogen Schönhuber, „dessen Materialsammlung geschichtlicher Wert zuerkannt werden muss" und der zu berichten weiß, dass sich die jungen Mädchen nicht nur im dunklen Zuschauerraum „schamlose Handlungen" gefallen lassen, sondern, dass „hinten durch den Abort in dem Kino öfters [einvernehmliche] Zusammenkünfte zwischen Knaben und Mädchen stattfanden".[139]

Die Kinopresse ging wie gewöhnlich auch gegen diese Anschuldigungen vor und machte sich darüber lustig, doch auch sie sieht implizit die Initiative, und somit auch die ‚Schuld' an solchen Vorfällen, bei den Frauen:

> „Ferner machte eine der Berliner Polizei nahe stehende Zeitungskorrespondenz darauf aufmerksam, dass in manchen Berliner Kinematographentheatern gewissen sittlichen Vergehungen Vorschub geleistet wird – so soll in einem Fall ein Wüstling ein noch schulpflichtiges Mädchen aus einem Kientopp mit nach Hause genommen und die ganze Nacht bei sich behalten haben! – Dieselbe Korrespondenz bemerkte allerdings, dass dieses Mädchen schon nicht mehr ganz unverdorben war! Da haben wir's! Jener Wüstling wäre sicherlich zu demselben Ergebnis gekommen, wenn er die nicht mehr ganz Unverdorbene in einer Konditorei, in der die sittsamsten Frauen ehrsamster Bürger verkehren, kennen gelernt hätte."[140]

[137] Noack 1913, S. 4.
[138] Dannmeyer 1907, S. 31.
[139] Moreck 1926, S. 211.
[140] Perlemann, Emil: Auswüchse. In: Der Kinematograph, Nr. 24, 12.6.1907.

Geschichten aus dem Kino I: Die Frau und ihr Liebhaber

Von der Angst vor den (sexuell) aktiven und visuell präsenten Frauen im Kinoraum, aber auch von den Wegen, mit dieser Angst umzugehen und sie (die Angst, wie auch die Frauen) zu zähmen, erzählen folgende Geschichten. Sie alle stricken an einem selbstreferentiellen Medienmythos, der das Kino als einen Ort imaginiert, an dem ‚frau' sich – mehr oder weniger – ungestört mit ihrem Liebhaber treffen kann. Im Kosmos dieses Mythos ist die Kinobesucherin immer Teil einer illegitimen Beziehung, die durch das Kino erst ermöglicht und im Kino gepflegt, aber auch, so zeigen die Geschichten, durch das Kino wieder entlarvt wird.

1912 kolportiert die *Lichtbild-Bühne* eine Anekdote aus einem New Yorker Kino über eine Frau, die mit ihrem heimlichen Liebhaber im Kino sitzt, und stellt die nun folgenden Vorgänge als wahre Begebenheiten dar. Der misstrauische Ehemann sei mit einem Revolver zum Kino geeilt und habe an der Kasse verlangt, eingelassen zu werden, da seine Frau mit ihrem Liebhaber im Saal sei. Daraufhin habe die Kassiererin den Direktor alarmiert. Der Direktor habe daraufhin die Vorstellung unterbrochen und das betreffende Pärchen gebeten, das Kino heimlich über den Notausgang zu verlassen. „Das Resultat dieser Aufforderung war überraschend: es erhoben sich nicht weniger als elf Paare, die alle hastig den Ausgang zu erreichen suchten", weiß die *Lichtbild-Bühne* zu berichten.[141] 1915 greift die *Lichtbild-Bühne* ein ähnliches Geschehen wieder auf, weist solche Geschichten – Mann sucht Frau und Liebhaber im Kino, Direktor bittet das betreffende Paar, den hinteren Ausgang zu benutzen, „Das vollbesetzte Parkett war in Minutenfrist halb geleert" – aber als satirische Scherze aus, denn der neuerliche Vorfall wurde in einem satirischen Wochenblatt erzählt. Die *Lichtbild-Bühne* empört sich zudem, dass das katholische Frauenblatt „Monika" diese zur *urban legend* gewordene Geschichte als wahre Begebenheit darstellt, um so Stimmung gegen das Kino und insbesondere den Kinobesuch von Frauen zu machen.[142]

Dass diese Geschichten mehr waren als einmalige Begebenheiten, dass sie ein auch international kolportierter Medienmythos und ein fester Topos in der Rede über das weibliche Kinopublikum darstellten, zeigen auch die filmischen Bearbeitungen, die diesen Stoff diegetisch verdoppelten und damit für das Publikum im Kino, das sich diese Filme ansah, ein reizvolles Spiel mit Realität und Fiktion spielten. Als Beispiel für eine solch medienreflexive Bearbeitung wäre z. B. der italienische Film UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFICO von 1913 zu nennen.[143]

Mag man über den Wahrheitsgehalt dieser Anekdoten auch streiten, auffallend ist, dass es ähnliche Geschichten von betrogenen Ehefrauen und fremdgehenden Männern nicht in diesem Maße gegeben zu haben scheint; obschon man annehmen darf, dass, wenn es diese Vor-

[141] Das böse Gewissen. In: LBB, 5. Jg., Nr. 45, 6.11.1912.
[142] Kinofeindliche Lügen: In: LBB, 8. Jg., Nr. 30, 24.7.1915.
[143] Vgl. auch Paech/Paech 2000, S. 42.

fälle gegeben hat, sie statistisch gesehen wohl genauso häufig auf Männer zugetroffen haben müssen. Doch werden in diesem Zusammenhang nur die fremdgehenden Frauen im Kino erwähnt. Hier zeigt sich ganz deutlich, dass sich hinter dem lustigen, anekdotenhaften Ton ein tiefes Misstrauen und Unbehagen über die Präsenz von Frauen im dunklen Kinoraum verbarg und dass in diesen Geschichten die Ungeheuerlichkeit, dass Frauen nun allein ausgingen und niemand genau kontrollieren konnte mit wem, verarbeitet wurde.

Festigten diese Geschichten den Ruf des Kinos als Stätte der Unmoral, so verfolgte die Kinofachpresse eine ähnliche Strategie im Hinblick auf die Etablierung des Kinos als Stätte von Moral und als Agent des Schutzes und der Festigung der herrschenden Normen geschlechterkonformen Verhaltens: Sie stellte wiederum eine Reihe von Geschichten bereit, die dieses Vermögen des Kinos untermauerten. Unter Überschriften wie „Der Kinematograph als Verräter" werden Geschichten erzählt, in denen das „unmoralische" Treiben von untreuen Ehefrauen und jungen Mädchen durch den Kinematographen und das Kino entlarvt und veröffentlicht wird. So suggeriert die Branchenpresse mit diesen Geschichten, dass das Kino unmoralisches Verhalten entlarve und deviantes Verhalten nicht dulde.

Bereits 1908 findet sich unter der Überschrift „Der indiskrete Kinematograph" eine exemplarische Geschichte, in der ein Papierfabrikant aus Budapest im Kino einen Film mit einer fröhlichen Gasthausszene anschaut. Er erkennt seine Frau in inniger Umarmung mit einem ihm unbekannten Mann. Prompt wendet er sich an die Produktionsfirma des Films, die ihm verrät, dass dieser Film im letzen Sommer in einem österreichischen Badeort gedreht wurde, und tatsächlich weilte die Frau des Papierfabrikanten zu dieser Zeit dort. Darauf angesprochen gestand die betrügerische Gattin ihren Fehltritt und es folgte die Scheidung.[144] Eine ähnliche Geschichte findet sich ein Jahr später unter dem Titel „Der Kinematograph als Verräter", in der sich ein Ehepaar in einem Pariser Kino einen Film über eine Flugschau in Reims ansieht. Plötzlich beginnt der Mann seine Frau zu beschimpfen: Er hatte sie auf dem Film am Arm eines eleganten Herrn entdeckt. Wieder zuhause soll der Betrogene auf seine Frau geschossen haben. Als diese in Ohmnacht fiel, hielt er sie für tot und stellte sich der Polizei.[145]

Auch jungen Mädchen, die sich ohne Wissen und Billigung der Eltern verabredeten, drohte ein ähnliches Schicksal. Drei Wochen zuvor hatte der *Kinematograph* berichtet, dass in einem Kino in Mühlhausen ein Film von einem Militärkonzert, das in eben jener Stadt stattgefunden hatte, gezeigt wurde, auf dem man die „zahlreichen Zuschauer promenieren" sah. „Dieser Film", so heißt es weiter, „sollte einem niedlichen Dämchen zum Verhängnis werden. Saß da im Kinematograph ein würdiges Ehepaar und besah sich diese Bilder." Sie erkannten darauf ihre Tochter, die mit ihrem heimlichen Freund das Konzert ohne Wissen der Eltern besucht hatte. Die Sanktionen für dieses nicht standesgemäße Verhalten dürften da nicht lange auf

[144] Der indiskrete Kinematograph (Rubrik: Zick-Zack). In: Der Kinematograph, Nr. 87, 26.8.1908.

[145] Der Kinematograph als Verräter. In: Der Kinematograph, Nr. 144, 29.9.1909. Von einem ähnlichen Zwischenfall, wiederum in Paris, berichtet auch die *LichtBildBühne* 1911: Eine Komödie im Kino. In: LBB, Nr. 23, 10.6.1911.

sich warten gelassen haben.[146] 1911 lässt die *Lichtbild-Bühne* das Thema wieder aufleben mit einer Anekdote über eine Hochzeit, auf der der Vater der Braut die Geschehnisse des Tages kinematographisch dokumentieren lässt. Bei der abendlichen Vorführung vor der Gesellschaft schreit ein Mann laut auf, denn er hatte gesehen, wie seine Frau in einem unbeobachteten Moment einem anderen Mann ein kleines Briefchen zugesteckt hatte. Die Notiz endet mit der Feststellung, dass dem „mitleidlosen Kinematograph" nichts verborgen bleibt.[147]

All diese Geschichten offenbaren eine nahezu diebische Freude an der Entlarvung und der Sichtbarmachung von Frauen und ihren kleinen Heimlichkeiten.[148] Sie suggerieren, dass der Kinematograph alles sehen und zeigen kann, und erheben ihn somit zu einer mächtigen, neuen gesellschaftlichen Kontrollinstanz. Sie suggerieren, dass, selbst wenn sich die Frau im dunklen Kinoraum dem Gesehenwerden entzieht, selbst wenn sie es schafft, den Blicken der Belästiger zu entgehen, sie es dennoch nicht schafft, der allgegenwärtigen Kamera zu entrinnen. Bezeichnenderweise sind es in diesen Geschichten immer die Frauen, die bei ihren erotischen Heimlichkeiten entlarvt werden. Es findet sich in der Branchenpresse nur eine einzige Geschichte, in der ein Mann von seiner Frau im oder durch das Kino ertappt wird: und zwar in der Fan-Zeitschrift *Illustrierte Filmewoche*, die, anders als die Branchenblätter, auch eine signifikante weibliche Leserschaft aufwies. Dennoch wird in dieser Geschichte der ertappte Mann als das Unschuldslamm dargestellt, das aus Versehen aufgenommen wurde, als er auf der Straße teilnahmsvoll die Hand der Kusine seines verflossenen Dieners schüttelte. Seine Frau hingegen wird als Xanthippe dargestellt, die „rauchte und fauchte" und ihren Mann aus dem Kino schleift.[149]

Ein Artikel in der *Trierischen Zeitung* von 1909 bestätigt die Wahrnehmung des Kinos als „informelle Kontrollinstanz".[150] Hier heißt es Bezug nehmend auf die gezeigten Lokalaufnahmen:

> „Der kinematographische Apparat lügt nicht. Er zeigt alle und alles, wie es ist, zu sein scheint und sein müsste. Er sagt uns, wer des Sonntags im Dom gewesen ist, wer während des Promenadenkonzerts gebummelt hat, und ‚kontrolliert' endlich auch, wer an den Prozessionen teilgenommen hat."[151]

---

[146] Der verräterische Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 140, 1.9.1909.

[147] Der Kino als Verräter. In: LBB, 4. Jg., Nr. 51, 23.12.1911.

[148] Vgl. dazu auch Bottomore 2004, der ähnliche Geschichten aus französischen und amerikanischen Witzblättern und Film- und Fotozeitschriften findet und sie als eine große Unterkategorie („a film reveals an indiscretion, especially marital infidelity") der Literatur über Film um 1900 definiert.

[149] Friedemann, Alfred: Ein Kinoabenteuer. Scherzo von Alfred Friedemann. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 36/37, 1917. In den selbstreferentiellen Filmen werden öfter auch die Männer ertappt. Als Beispiel wäre hier die deutsche Produktion WIE SICH DER KINTOPP RÄCHT zu nennen. Doch ähnlich wie die Anekdoten der Fachpresse haben diese Filme eine affirmative Funktion, sie betreiben Eigenwerbung für das neue Medium, indem sie die Kinogegner und ihre abwertende Meinung über das Kino verlachen. In WIE SICH DER KINTOPP RÄCHT ist der ertappte Mann Kinogegner. Mit diesen Filmen sucht sich das Kino abermals mit der Aura der moralischen Rechtschaffenheit zu umgeben. Vgl. Hake 2002, S. 309.

[150] Vgl. Loiperdinger 2008, S. 243.

[151] K. Sch.: In einem „trierischen" Kinematographen. In: Trierische Zeitung, Nr. 326 (Abendausgabe), 14.7.1909. Einen Monat später erschien der gleiche Artikel in Der Kinematograph, Nr. 137, 11.8.1909. Wiederabgedruckt in und zitiert nach KINtop 9: Lokale Kinogeschichten 2000, S. 11-13, hier S. 13.

Vor allem für die „Damenwelt“ war das Kino eben nicht nur „das billige, offene Modeblatt“, wie der Artikel anführt, sondern – besonders im Falle der sog. Lokalaufnahmen – ein Ort, an dem die Grenzen von Öffentlichkeit und Privatheit fließend waren. Erlaubte die Dunkelheit des Kinoraumes eine gewisse Intimität, so machten die gezeigten Filme diese zuweilen wieder öffentlich.

All diese Geschichten, die unter den immer gleichen Überschriften in der Fachpresse zu finden sind, suggerieren, dass das Kino kein überwachungsfreier Raum jenseits der gesellschaftlichen Konventionen der patriarchalen Gesellschaft war, in dem man seine Wünsche, die realen wie die virtuellen, ausleben und den Verhaltensnormen entfliehen konnte. Im Gegenteil, das Kino wird als Raum der sozialen Kontrolle und in letzteren Geschichten als Instanz imaginiert, die weibliches Fehlverhalten aufdecken kann. Implizit beinhalten diese Geschichten eine Empfehlung an die Frauen, besser im Verborgenen, d. h. hinter den Kulissen der neu entstandenen Vergnügungskultur zu bleiben. Sie spiegeln damit wieder einmal das Misstrauen des Bürgertums gegenüber den neuen Institutionen der Freizeitgestaltung, und vor allem dem Kino, wider.[152]

Zusammenfassend lässt sich also feststellen: Genauso wenig wie die unvermeidliche Erwähnung von Dirnen im Kino etwas über den tatsächlichen Prozentsatz von Prostituierten am Kinopublikum aussagte, genauso wenig zeugen die immer wieder erwähnten Vorkommnisse von sexueller Belästigung im Kino von den tatsächlichen Gefahren. Wie die Geschichten der ‚ertappten Frauen’, so reflektieren auch die Berichte über die Gefährlichkeit des Kinos für Physis und Moral seiner Besucherinnen vielmehr die Befürchtungen hinsichtlich der Konsequenzen des Auftretens der Frauen im öffentlichen Raum des Kinos. Die Berichte über angebliche Vorfälle in den Kinos und die kolportierten Geschichten zeigen, dass es mit Besorgnis betrachtet wurde, dass unverheirateten jungen Frauen, aber auch Ehefrauen, im Kino Begegnungen mit Vertretern des anderen Geschlechts möglich waren, die nicht nach etablierten sozialen Regeln erfolgten. An diesem semi-öffentlichen Ort, an dem sie zusammensitzen, sich unterhalten und lachen konnten, wurden sie von allen gesehen, wenn die Lichter an waren und zugleich von niemandem, wenn die Lichter ausgingen. Das Kino als neuer sozialer Raum, indem sie zum ersten Mal Mitglieder eines umfassenden, neuen Massenpublikums waren, erlaubte den Frauen, die Grenze von privat zu öffentlich zu überschreiten und sich wiederum in der Öffentlichkeit ein Stück Privatheit zu suchen. An die Stelle des privaten ehelichen Schlafzimmers, so Schlüpmann, stellt sich nun die Öffentlichkeit des dunklen Kinoraums und provoziert einen Aufruhr der Geschlechterverhältnisse, wobei das „Bürgertum im Kino Grenzüberschreitungen fürchtete, die den Bereich der Sexualität und die männliche Identität betrafen“[153]. Der physische Raum des Kinos wurde als mit sexueller Energie aufgeladen wahrgenommen. Die schiere Anwesenheit von Frauen schien diese

[152] Vgl. Jazbinsek 2002, S. 47.
[153] Schlüpmann 1990, S. 203.

Energie, gewollt oder ungewollt, freizusetzen, und schaffte eine erotische Atmosphäre, die als unkontrolliert und unkontrollierbar wahrgenommen wurde. Daher musste die neue Freiheit, die das Kino den zeitgenössischen Frauen bot – die Freiheit, auszugehen, die Freiheit, in der Öffentlichkeit in Erscheinung zu treten und dort sichtbar zu werden –, als gefährlich stigmatisiert werden.

3.4 Das Programm und das weibliche Publikum in den diskursiven Konstruktionen der Kinoreformbewegung

Geschichten aus dem Kino II: Unmoral, Delinquenz und Krankheit

Die oben erzählten Geschichten zeigen, dass Kino als eine Gefährdung für die weibliche Moral empfunden wurde, dass es verführte und zum Verführen verleitete. Das Kino erlaubte und förderte in der Wahrnehmung vieler Zeitgenossen deviantes Verhalten, vor allem im kriminellen, aber auch im sexuellen Bereich. Von der zeitgenössischen Reformbewegung und den Sittenwächtern wurde das Kino demnach als „Schule des Verbrechens und der Unmoral“[154] imaginiert, die sowohl zu sexuell freizügigem als auch kriminellem Verhalten verführen konnte. Doch was machte das Kino, außer der scheinbaren Intimität des dunklen Kinoraumes, so gefährlich? Was schadete der weiblichen Gesundheit und Moral? Die Filme, die gezeigt wurden, ihre Art der Präsentation, das Programm?

Der Pädagoge Adolf Sellmann erzählt 1912 folgende Geschichte:

> „Am 13. November 1911 ging durch die Tageszeitungen von Deutschland folgende Notiz: Geestemünde, den 11. November. ‚Ein 15jähriges Mädchen, das seit längerer Zeit bei einer hiesigen Herrschaft bedienstet ist, versuchte diese durch Kleesalz zu vergiften. Dem Mädchen, das heute verhaftet wurde, sind bis jetzt drei Versuche nachgewiesen worden. Es will durch einen Kinematographenfilm, genannt ‚Das vergiftete Mittagessen’, den es in einem hiesigen Kinematographentheater sah, auf die ihm selbst unfassbar erscheinende Tat gebracht worden sein.“[155]

Dr. Albert Hellwig berichtet unter Berufung auf den Amtsgerichtsrat Fränkel, dass

> „eine Angestellte im Breslauer Polizeigefängnis erklärt habe, dass die Raubmörderin Bunzel, welche vor einiger Zeit in Breslau hingerichtet wurde, ihr gestanden habe, ‚dass sie vor Beginn des Mordes sich in einer Reihe von Kinematographentheatern die Kenntnis geholt habe, wie ein Mord am leichtesten auszuführen sei’.“[156]

Die *Lichtbild-Bühne* hingegen berichtet unter der Überschrift „Und nicht das Kino?“:

---

[154] Lange, Konrad: Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt. In: Dürer Bund, 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. O. O. 1912, S. 46.

[155] Sellmann, Adolf: Der Kinematograph als Volkserzieher? Zweite, vermehrte Auflage (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften, 470. Heft), Langensalza 1912, S. 25. Vgl. auch Die Schuld hat stets der böse Kinematograph. In: LBB, 4. Jg., Nr. 51, 23.12.1911.

[156] Hellwig, Albert: Schundfilms – Ihr Wesen, ihre Gefahren, ihre Bekämpfung. Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses. Halle a. d. S. 1911, S. 76-77.

> „Ein 13jähriges Mädchen hatte sich vor Gericht zu verantworten, übrigens in der dritten Strafsache bereits, weil es in eine Behausung eingebrochen sei. Die Angeklagte erklärte offen, ihr sei die Idee gekommen, als sie ein Buch gelesen hatte, dass sie in der Schule als Belohnung für ihr Betragen erhalten hat. In der Schule preisgekrönt, verging sie sich in der freien Zeit gegen die Gesetze, ohne dass sie bisher überhaupt ein Kino besucht hätte. Es war also diesmal nichts damit, die Lichtspieltheater als Sündenbock hinzustellen.“[157]

Auch wenn der Besuch des Kinos nicht zwangsläufig kriminelles Verhalten nach sich ziehen musste, so konnte er doch schwere Folgen für die Gesundheit haben. Viktor Noack schildert einen Fall, den der italienische Professor d’Abudo in einer Zeitschrift für Neuropathologie anführte:

> „In einem Kinematographentheater gelangte mit der üblichen grob naturalistischen Handgreiflichkeit der Traum eines Postboten zur Darstellung, der von Räubern überfallen und der mitgeführten Wertsachen beraubt wird, ein Traum, der sich beim Erwachen in schauerliche Wirklichkeit umsetzte. Ein junges, zur Hysterie neigendes Mädchen, das der Vorstellung beigewohnt, kam mit allen Zeichen gesteigerter Nervenanregung nach Hause und stand so vollständig im Bann des Geschauten, dass sich bei ihr unverzüglich Halluzinationen einstellten. Sie sah die gierigen Hände der Räuber gegen sich ausgestreckt und konnte sich unbeschadet der Erkenntnis der Unwirklichkeit der geschauten Vorgänge der Nachwirkung nicht entziehen, die sich am folgenden Tage mit solch’ gesteigerter Intensität fortsetzte, dass die Kranke den Schein von der Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden konnte und körperlich den Druck der Hände fühlte, die ihren Hals umklammerten und würgten. Die von den marternden Halluzinationen Verfolgte schlief nicht mehr, magerte ab und verfiel im Verlaufe der drei Monate andauernden hysterischen Anfälle in ein Siechtum. Von dem sie die ärztliche Kunst nur nach unendlicher Mühe erretten vermochte.“[158]

Das folgende Kapitel versucht nun, die Argumentationslogik nachzuvollziehen, die diesen Geschichten über das Kino und seinen promisken, delinquenten und kranken Besucherinnen zugrunde lag. Dieser Teil des Diskurses über weiblichen Kinobesuch und seine Auswirkungen wird hauptsächlich in den Schriften der Kinoreformer geführt. Zu den Themen und Thesen der Kinoreformbewegung existiert bereits eine recht umfangreiche Forschungsliteratur, vor allem im Hinblick auf die pädagogischen Aspekte dieser Diskussion und das Kinderpublikum des Kinos.[159] Daher möchte ich mich auf die Themengebiete Frauenpublikum, Programmformat und Filmprogramm beschränken.

Ging es im vorangegangenen Kapitel darum, welchen direkten Gefahren Frauen im Kino-Raum ausgesetzt waren, soll nun von solchen Gefahren gesprochen werden, die der imaginäre, visuelle Raum des Kinos, der sog. *screen space*, d. h. das Programm und seine Filme, für Frauen bereithielt. Die physische Angreifbarkeit der Frau im Kino durch andere Besucher ging, so zeigen die Quellen, einher mit einer physischen Angreifbarkeit durch das im Kino Gezeigte und, was als ungleich bedeutender eingeschätzt wurde, mit einer mentalen und

---

[157] Und nicht das Kino? In: LBB, 9. Jg., Nr. 42, 21.10.1916.

[158] Noack 1913, S. 10.

[159] Vgl. z. B Schorr 1989; Hake 1993; Degenhardt 2001 und Müller 2001 sowie die Textsammlungen von Schweinitz 1992 und Kaes 1978. Neben diesen Monographien, Anthologien und Artikeln, die sich dezidiert mit der Kinoreformbewegung auseinandersetzen, verwenden zahllose andere Studien zum frühen Kino die Schriften der Reformbewegung als Quellenmaterial.
Zu Kinoreformbewegung und Kindern vgl. u. a. Maase 2001 und Duckwitz/Loiperdinger/Theisen 2000.

psychischen Angreifbarkeit, verursacht durch die Sinnesreize sowohl des Programmformats als auch der Filminhalte. Begünstigt durch die ihnen unterstellte Neugier und die leichtere Beeinflussbarkeit von Frauen, waren auch hier die Gefahren des Körpers nicht von den Gefahren der Seele zu trennen.

3.4.1 Gegen das Programmformat

Wurde zu Beginn der Reformbewegung vor allem die Institution des Kinos selbst mit Misstrauen betrachtet, so wandten sich die Reformer rasch gegen die Art und Weise der Präsentation im Kino, d. h. gegen das Programmformat.[160] Die Autorin der Zeitschrift *Die christliche Frau,* Bertha Göring, versteht das Kino und vor allem sein Programm als Inbegriff der Moderne. Ihre Stichwörter für das Programm, in dem man „in einer Viertelstunde ein halbes Dutzend verschiedener Begebenheiten […] an sich vorbeifliegen sieht", sind Zerstückelung, Extrakte und Kürzung. Diese kurzen Nervenreizungen seien typisch für die moderne Kultur und sprächen den modernen Menschen an.[161] In ihrem Artikel, den sie mit der überraschend wertfreien Aussage „Der Kinematograph ist ein Kulturfaktor des zwanzigsten Jahrhunderts!"[162] beginnt, betont sie den Zusammenhang des Kinos zur Verfasstheit des neuen Jahrhunderts und des neuen Zeitalters der Moderne. „Die ganze namenlose Hast unseres Daseins drückt sich in dieser Art von Theaters aus", heißt es da. Verantwortlich dafür sei das Programmformat, das Gefühl und Nerven in Schwingungen versetze, den Verstand aber nicht in Mitleidenschaft ziehe. Anders als viele ihrer Zeitgenossen kritisiert sie jedoch nicht, dass der Verstand unbeteiligt bleibt. Nach ihrer Auffassung ist das Kino aber nicht nur modern, es ist durch seine Modernität auch eine „demokratische Einrichtung", die nicht nur allen Ständen ein Vergnügen erlaubt, sondern, im Hinblick auf ihre eigene Stellung als Frau, auch den Frauen. Die in Amerika gängige Einschätzung des Kinos als Demokratisierungsinstanz wird in der deutschen Diskussion meist nicht geteilt und findet sich, wenn überhaupt, in den Aussagen weiblicher Zeitgenossinnen. Die Modernität des Programmformates, die Göring relativ wertfrei betrachtet, kritisiert der Reformer Robert Gaupp vom Standpunkt eines Arztes. Er schreibt:

> „Die längere Darbietung kinematographischer Bilder erzeugt Müdigkeit und Abspannung, weil der rasche Ablauf sich stets ändernder Bilder und die ausschließliche Einwirkung auf das Auge die Aufmerksamkeit enorm anstrengt."[163]

Es ist also, laut Gaupp, die Vielfalt der Eindrücke im Kino, die als schädlich angesehen werden muss. Diese Vielzahl und Verschiedenartigkeit der Eindrücke und ihrer „zeitlichen Konzentration" aber liegt in der Programmstruktur begründet: „Bild drängt sich an Bild; die

[160] Zum Programmformat und seiner Kritik s. a. Kapitel 1 der Arbeit.
[161] Göring, Bertha: Für und gegen den Kinematographen. In: Die christliche Frau, No. 1, Jg. X, 1911, S. 17-22.
[162] Ebd., S. 17.
[163] Gaupp, Robert: Die Gefahren des Kinos. In: Süddeutsche Monatshefte, 9. Jg., Bd. 2, Juli 1912 (a), S. 365.

Nummer folgt der Nummer.“[164] Dem Kino fehlt die Zeit und der Zuschauer hat darunter zu leiden: „Die rasche Folge der aufregenden Bilder steigert die gemütliche Spannung ins Unerträgliche, es bleibt keine Zeit zum Nachdenken und damit zum psychologischen Ausgleich.“[165] Dies bedeutet, dass das Filmprogramm direkt an basale Gefühle appelliere und dass es somit mangels ausreichender Kontemplation zu einer Verflachung des Denkens komme. Durch das nur flüchtige Erfassen und das passive Hinnehmen könnten sich die Eindrücke nicht verfestigen und der Mensch könne kein stabiles Bild, kein „einheitliches Wissen“ aufbauen. Durch die starken Gefühle, die zusammengedrängt geboten würden, und durch die rasche Folge dieser Gefühle bliebe keine Zeit zum Nachdenken, Verarbeiten und zum Kritisieren: Man wird betäubt und vergewaltigt. Für „erwachsene und kritische“ Zuschauer, so Gaupp, sei dies kein Problem, aber „im Kinde und im urteilsschwachen Menschen“, sprich den Frauen, wirkt das Gesehene weiter und die „gemütliche Spannung“ findet keinen Ausgleich: „Die Schlag auf Schlag einander folgenden aufregenden Szenen schläfern in der empfänglichen Seele jede Kritik ein.“[166] Das Programmformat verhindert somit ein selbständiges Urteilen über das Gesehene und führt zudem zu heftigen körperlichen Reaktionen bei eben jenen sensiblen und urteilsschwachen Menschen.

Alfons Paquet schildert für eine Umfrage der *Frankfurter Zeitung* einen Kinobesuch, bei dem er ein abwechslungsreiches Programm geboten bekam: Zuerst „Moderne Reisebilder“, die rasch vorüber gleiten, plötzlich abbrechen und zusammenhanglos wechseln, danach der Film „Der Zauberkünstler“, bei dem Taschenkunststücke von „Schmierenschauspielern übelster Sorte vorgeführt werden“, dann „Echt Amerikanisch“, eine aktionsreiche „Entführungsnovelle“, danach der Hauptfilm „Der Liebe Lust und Leid“, in dem ein Mädchen in Flammen aufgeht. Welche Folgen das vielgestaltige Programm, diese „Fülle unharmonischer Eindrücke“, vor allem für den weiblichen Teil der Besucher hatte, schildert er ebenfalls: „Ich sah bald nachher, wie Leute, Frauen besonders, das elegante Kino verließen, blass, an allen Gliedern zitternd.“[167] Auch der Tübinger Kunstprofessor Konrad Lange, einer der bekanntesten und hartnäckigsten Kinoreformer, kritisiert die Art und Weise der Filmpräsentation, d. h. das Programmformat: durch die rasche Abfolge der Bilder bleibe dem Zuschauer keine Zeit, den Inhalt „physiologisch zu verarbeiten“, denn die Szenen werden „meistens viel zu schnell und unvermittelt aneinander gereiht. Die Bilder sprängen vielfach geradezu ineinander über. Sie hätten keinen richtigen Anfang und kein Ende“, der Zuschauer würde unvermittelt hineingeworfen und herausgerissen. Verglichen mit der kontemplativen Rezeption eines Gemäldes hätte diese Art der Rezeption nicht nur etwas Unkünstlerisches zur Folge, sondern auch etwas Ungesundes. Die Art der Rezeption steht, so Lange, den physiologischen und psychologi-

[164] Gaupp, Robert: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. In: Dürer Bund, 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. O. O. 1912 (b), S. 7.
[165] Gaupp 1912a, S. 365.
[166] Gaupp 1912b, S. 9.
[167] Vom Werte und Unwerte des Kinos Antworten auf eine Umfrage der Frankfurter Zeitung. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 149, 31.5.1912, zitiert nach Kaes 1978, S. 62.

schen Dispositionen der Besucher entgegen und führe so zu einer ungesunden Ermüdung des Körpers und des Geistes.[168]

Doch die Art und Weise der Filmpräsentation, d. h. die Struktur und der Aufbau der Programme, wurde nicht nur verantwortlich gemacht für eine Übermüdung und Überreizung, sondern wurde auch als Auslöser für typische pathologische Erscheinungen jener Zeit angesehen, wie z. B. der Neurasthenie, der „amerikanischen Nervosität", oder der Hysterie – psychische Krankheitsbilder, die in jener Zeit häufig, und vor allem bei Frauen, diagnostiziert wurden. In seinem Artikel „Über die schädliche Suggestionskraft kinematographischer Vorführungen" beschreibt Albert Hellwig, dass sensible Frauen, wenn sie eine Kinovorstellung besuchten, hysterische Anfälle, ja sogar Halluzinationen erleiden könnten.[169] Ähnlich wie im eingangs zitierten Fallbeispiel von Viktor Noack nimmt auch Albert Hellwig die Forschungsergebnisse des italienischen Professors d'Abundo als Quelle. Dieser berichtete von zwei hysterischen Damen – eine verheiratet, eine unverheiratet –, die nach dem Anschauen desselben Filmes eines indischen Schlangenbeschwörers Halluzinationen bekamen. Auch stellte d'Abundo fest, dass der Besuch einer Kinematographenvorstellung bei neurasthenisch veranlagten Personen zu Schlaflosigkeit führen konnte, und zwar nicht aufgrund des sensationellen Inhalts der Filme, sondern allein aufgrund der Art und Weise der Präsentation. Das Programmformat mit seinem Hang zur Kürze und Fragmentation wird in diesen Schriften demnach als Ausdruck einer modernen Verfasstheit begriffen. Der Abwehrkampf gegen diese modernen Erscheinungen, die als gefährlich stigmatisiert wurden, wurde, so zeigen diese Beispiele, über einen Umweg über die Frauen geführt, die unter den Veränderungen, die die Moderne mit sich brachte, in den Augen der Reformer am meisten zu leiden hatten.

Nun könnte man die hier geschilderten Vorfälle als Einzelerscheinungen abtun, der Hinweis auf die Neurasthenie verleiht ihnen aber eine gewisse historische Signifikanz, denn er bettet die Diskussion um die Gefahren der Filmvorführung in einen weiter gespannten Kontext ein. Neurasthenie war zu Beginn des Jahrhunderts weit mehr als bloß eine Krankheit, die aus der Überreizung des Nervensystems und dem Ausufern der sozialen Beziehungen und Erfahrungen resultierte: sie war auch eine Chiffre für die Folgen der modernen, von Schnelligkeit und Unruhe gekennzeichneten Lebensweise. Ähnlich verhielt es sich mit dem Phänomen der Hysterie: auch dies eine Krankheit, die mit den Anforderungen der Moderne zusammenzuhängen schien und die vor allem bei Frauen auftrat. Die erste Definition von Paul Julius Möbius von 1888, die unter Hysterie alle diejenigen krankhaften Erscheinungen verstand, die durch ‚Vorstellungen' verursacht wurden, weist zudem eine interessante Verbindung zum Kino auf, denn um 1910 wurde vor allen Dingen dem Kino vorgeworfen, das Volk und allen voran die Frauen durch ‚falsche Vorstellungen' zu beeinflussen.

---

[168] Lange, Konrad: Nationale Kinoreform. M. Gladbach 1918, S. 24 ff.

[169] Hellwig, Albert: Über die schädliche Suggestionskraft kinematographischer Vorführungen. In: Ärztliche Sachverständigen-Zeitung, No. 6, 20. Jg., 15.3.1914, S. 119-124.

Wie Scott Curtis in seinem Artikel über die Beziehung zwischen Kino, Nation, Erziehung und Körper überzeugend darlegt, war der Diskurs um *fatigue*, Neurasthenie und Nervosität zudem immer eng verknüpft mit dem Diskurs über die Auflösung des sozialen Gefüges und letztlich des nationalen Niedergangs:

> „In other words, metaphors of health and sickness were used to express national anxiety. Fatigue was more than a physical ailment – it was also perceived as a moral disorder, a sign of weakness and absence of will."[170]

Neurasthenie war demnach die gängigste Metapher für den prekären Zustand der nationalen Psyche. Daher wundert es nicht, dass hauptsächlich Berichte von hysterischen Folgen bei willensschwachen Personen, d. h. bei Frauen und Kindern, und somit bei den potentiellen Bedrohungen des bürgerlich-männlichen Staates zu finden sind. Die physischen Symptome (d. h. die körperlichen Gefahren des Kinos, wie z. B. Schlaflosigkeit) und die mentalen Symptome (wie z. B. hysterische Anfälle) seien, so Curtis, ein tieferes Anzeichen für eine umgreifendere „moral sickness": „The combination of pathology and morality is significant, because the concept of ‚moral weakness' metaphorically connects judgement and physical strength."[171]

Doch hinter der Kritik am Programm und seinen schädlichen Einflüssen und Auswirkungen auf die moralisch und mental Schwachen verbirgt sich noch etwas anderes: die Angst vor Kontrollverlust. Denn die Frauen, die aufgrund des Kinos hysterische Anfälle bekamen, verloren nicht nur die Kontrolle über sich selbst, sie entzogen durch die hysterischen Verhaltensweisen auch den Männern die Kontrolle über ihr Verhalten und ihre persönliche Ausdrucksfreiheit. Genauso aber entzog auch das diversifizierte Kinoprogramm seinen Machern die Kontrolle über die Filmrezeption. Die Wahlfreiheit und die unterschiedlichen Identifikationsangebote, die das spezielle Programmformat mit seiner Diversität den verschiedenen Klassen, Altersstufen und auch Geschlechtern bieten konnte, mochte den Reformern suspekt gewesen sein. Das Programmformat an sich, das prädestiniert war, verschiedenste Inhalte und Botschaften zu präsentieren, und das es seinen Zuschauern erlaubte, unvorhersehbare Querverbindungen und Bedeutungen zu konstruieren, barg allein schon durch seine Struktur die Möglichkeiten zu subversiven Aneignungsweisen. Daher musste diese Art der Aufführung und Programmierung als schädlich diffamiert werden.

Derjenige, der diese Kritik an der Art der Filmpräsentation am weitesten trieb, war der äußerst umtriebige Reformer Hermann Häfker. Doch er kritisiert nicht nur das schnelle Hintereinanderabrollen der Filme und die unzusammenhängenden Eindrücke innerhalb einer Kinovorstellung, er bot auch Ansätze zur Lösung dieses Dilemmas an und entwickelte eine eigene Theorie, die die Kinovorstellung zu einem Gesamtkunstwerk machen sollte und die letztendlich eine ultimative Kontrolle des Erlebens zum Ziel hatte. Er begriff, dass die Fokussierung auf das Programm und auf die Aufführungssituation der Punkt war, von dem aus die Ziele der Reformer erreicht werden konnten. Daher versuchte er, Aufführungs- und Rezeptionsregeln

[170] Curtis 1994, S. 462.
[171] Ebd., S. 457.

aufzustellen und zu etablieren, die nicht-intendierte und spontane Rezeptions- und Aneignungsweisen unterbinden oder zumindest minimieren sollten.

Wie bereits in Kapitel 1 beschrieben, versuchte sich Häfker schon in frühen Artikeln wie „Zur Dramaturgie der Bilderspiele“ (1907) und Meisterspiele (1908)[172] an der Konzeption von idealen Vorführ- und Programmierbedingungen. In dieser Zeit entwickelte er auch erste Ansätze seines „Kinetographie“-Konzeptes: Während die Kinematographie einer italienischen Oper ähnele, gleiche die „Kinetographie“ einem Wagner’schen Gesamtkunstwerk. Ziel der „Kinetographie“ war es, „durch Hinzuziehung anderer Künste zur Kinematographie, also der automatischen und der freien Musik, des gesprochenen Wortes, der Geräuscherzeugung (Donner usw.), der stimmungsvollen Raumeinrichtung, einer durchdachten Programm-Reihenfolge usw. eine künstlerische Gesamtwirkung zu erzielen“.[173] Ein „Kinetographie“-Programm sollte also einem einheitlichen Programmgedanken unterstehen, der die Vorstellung schließlich zu einem „harmonischen Ganzen“ werden lässt. Erst dieser einheitliche Programmgedanke könne die einzelnen Filme zu ihrer vollen Wirkung bringen. Ohne das ihn umgebende Programm war der einzelne Film nur „Rohware“, die weder „inhaltlich verständlich, geschweige denn ästhetisch erträglich wäre“[174], schreibt er 1913 in weiteren Ausführungen zu seinem „Kinetographie“-Konzept. „Er ist ein Unding – ist überhaupt nichts.“ Zum besseren bzw. zum ‚richtigen’ Verständnis der einzelnen Filme bedürfe es, laut Häfker, also einer Kontextualisierung. Dieser Kontext, und damit auch die Rezeptionsweise des Films, dürfe natürlich nicht dem Zufall überlassen werden.

Diese Anleitungen befolgend stellte er ab 1910 Mustervorführungen zusammen, die auch in mehreren Städten zur Aufführung kamen und hauptsächlich aus „Naturfilmen“, d. h. dokumentarischen Aufnahmen, bestanden. Eine genaue Beschreibung der Vorführung „Schauspiele der Erde“ findet sich in „Kino und Kunst“.[175] Das Programm begann bei diesen Vorführungen bereits vor der eigentlichen Filmvorführung: Die mit Plüsch ummantelte Leinwand sollte das Publikum bereits in eine kontemplative, festliche Stimmung versetzen und jeden störenden Eindruck neben dem Film verhindern. Häfker fordert also eine uneingeschränkte Aufmerksamkeit auf das auf der Leinwand Gezeigte und propagiert somit schon früh eine Rezeptionshaltung, die sich erst später durchsetzen konnte. Ganz in diesem Sinne forderte er auch, dass die technische Apparatur völlig aus dem Wahrnehmungsfeld der Zuschauer verschwinden müsse. Projiziert werden sollte von hinten, wodurch „jede Ablenkung der Neugierde und Aufmerksamkeit durch den den Saal durchschwebenden Lichtstrahl und alle seine Zufälligkeiten“ vermieden werden sollte.[176] Auch sollte der

[172] Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907 und Meisterspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 56, 22.1.1908.
[173] Hermann Häfker: Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. Können kinografische Vorführungen „höheren Kunstwert“ haben? In: Der Kinematograph, Nr. 86, 19.8.1908.
[174] Hermann Häfker: Kino und Kunst. (Lichtbühnenbibliothek Nr. 2.). M.Gladbach 1913, S. 51/52.
[175] Ebd., S. 58-62. Vgl auch Häfker, Hermann: Kinematographische Musterprogramme. In: Der Vortrupp (Hamburg), Nr. 3, Jg. III, 1914, S. 84-88 und als Sekundärliteratur Diederichs 1990a.
[176] Häfker 1913, S. 59.

Projektor nicht zu hören sein. Die nun folgenden Filme wurden mit passenden, d. h. ‚richtigen' Geräuschen untermalt, die „anfangs munter und anregend" eingesetzt wurden, und die später dann, „nachdem man sie in der Phantasie der Zuschauer eingeführt glauben konnte", schwächer eingesetzt werden sollten. Die Gefühle und Assoziationen der Zuschauer würden so nicht dem Zufall überlassen. Auch wurden stehende Lichtbilder zur Erläuterung des Vorangegangenen und des noch Folgenden eingesetzt. Auch hier wurde das Verständnis der Filme nicht dem Zufall oder persönlicher Disposition überlassen, semantische Verunreinigungen und extra-textuelle Assoziationen sollten vermieden werden. Zudem fordert Häfker, die einzelnen Filme müssten „den geistigen Stand ‚jedermanns' berücksichtigen", d. h. „voraussetzungsfrei" wirken können. Dass auch ‚jedermann' und ‚jedefrau' sich durch eigene Erfahrungen und Voraussetzungen einen ‚eigenen' Film schaffen konnte, blieb bei ihm unberücksichtigt. Auch müsse dem Auge und dem Hirn der Besucher eine Pause zwischen den einzelnen Filmen gegönnt werden; zur Nervenerholung sollte daher das Licht im Saal angedreht werden. So könnten Ermüdungserscheinungen vermieden werden. Auch durch eine geeignete Begleitmusik oder Begleitgeräusche könnten „die Nerven und die Phantasie von ihrer geradezu unmenschlichen Arbeit" entlastet, „Irrtümer und Täuschungen" vermieden und die richtige Stimmung herbeigeführt werden. [177] Dabei müsse jedoch jederzeit darauf geachtet werden, dass die Musik keinen durch ihre Textworte festgelegten konventionellen Sinn aufweise, der den Sinngehalt der Bilder ironisch brechen kann. Dies könne nur vermieden werden, wenn man die Musikauswahl auch in die Hände der Musterprogrammierer legte.

Das Programm selbst dürfe nicht zu lang sein und weder seine Einheitlichkeit noch seine Ruhe verlieren und müsse mit Gegensätzen, jedoch nicht zu schroffen, und Steigerungen spielen. Es musste also durchdacht und kontrolliert sein, um eine kontrollierte Rezeptionssituation zu schaffen. Vor der Vorführung eines Bildes könnte und sollte gesprochen werden, während des Films hingegen sollte man sich jeder Störung enthalten, damit sich der Zuschauer optimal auf den Film konzentrieren könne. Häfker schlägt ferner vor, Lichtsignale einzusetzen, um auf besonders wichtige Vorgänge hinzuweisen. Auch hier möchte er nichts dem Zufall überlassen. Denn: „All diese beeinflussbaren und unbeeinflussbaren Einzelheiten aber haben nur ein Ziel: die künstlerisch vollkommene Gesamt-Kinovorführung."[178] Und diese blendet die Realität des Kinoraums und die mannigfaltigen Äußerungen des im Saal anwesenden Publikums aus.

Wie nun schon der Titel eines seiner Hauptwerke („Kino und Kunst", 1913) mehr als verdeutlicht, war Häfker bestrebt, die Kinovorführung zu etwas Künstlerischem zu erheben. Die in den Kinos vorgeführten typischen Programmvorstellungen mit ihren in Massenproduktion hergestellten und in rascher Uneinheitlichkeit vorgeführten Filmen, diese Flut des „Vielzuvielen", die wie „Hagelgewitter auf die Nerven des modernen Menschen"[179] einströmt,

[177] Ebd., S. 53.
[178] Ebd., S. 15.
[179] Ebd., S. 5.

hielt er für zutiefst unkünstlerisch. Die Forderung nach mehr Kunst war aber zugleich auch eine Forderung nach mehr Moral. Nur was einem formenden Grundgedanken unterlag und somit nicht von der Zerfaserung des modernen Lebens bestimmt war, konnte schön und somit gut sein.[180] Er forderte demnach eine Programmierung nach klassischen ästhetischen Prinzipien und wendet sich somit gegen die Vielfalt der Programmgestaltung des Kinos der zehner Jahre.[181] Dabei kann die Forderung nach mehr Kunst auch als eine Abwehr- und Domestizierungsstrategie gegen den Technik- und Massencharakter des Kinos und des Films gelesen werden, die eine „Wiederunterwerfung der herbeigerufenen Maschinen- und Automaten-Masssenproduktionsgeister unter den wollenden menschlichen Geist“[182] anstrebt. Lehnt man sich ein wenig aus dem Fenster, könnte man die Angst vor einem Entgleiten der modernen Technik mit der Angst vor dem Entgleiten des anderen Geschlechts assoziieren. Die Domestizierung des technisch vermittelten Bildes geht dann einher mit der Domestizierung seiner weiblichen Betrachterinnen.

Analog dazu war Häfkers Ideal von einem Film auch die „vollkommene Reproduktion des Natureindrucks in seiner sinnlichen Totalität“[183]. So nimmt es auch nicht wunder, dass er den „Spielfilm“ ablehnte, kultiviert dieser doch das Erzählerische, Lückenhafte und Assoziative und bietet somit mehr Interpretationsspielraum und individuelle Anknüpfungspunkte. Die Naturfilme hingegen unterliegen dem „Gebot des Echtbleibens“[184] und sollen im Rahmen eines „Kinetographie“-Programms die Wirklichkeit möglichst naturgetreu abbilden. So sieht er auch die „Wesenaufgabe“ der Kinematographie in der „durch Menschenhand und -nerv möglichst wenig gefälschten, möglichst wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von natürlichen Bewegungen, auf Grund ihrer chemisch-automatischen Selbstaufzeichnung“[185], d. h. in einem Verfahren, das auf die Eindeutigkeit in der Rezeption zielt. Oder, wie Heide Schlüpmann schreibt: „Häfkers Theorie bedeutet die Funktionalisierung der Automatik des Mediums zur Unterdrückung der Autonomie des Publikums.“[186]

So ging es Häfker mit all seinen Maßnahmen – der Fokussierung auf die Leinwand, der Erzeugung beabsichtigter Stimmungen, der Erleuchtung des Kinosaals zwischen den einzelnen Filmen und der Einführung von belehrenden Lichtbildern – letztendlich um die Kontrolle des mentalen Erlebens der Zuschauer und, wie Scott Curtis, glaubhaft darlegt, auch um die Kontrolle des körperlichen Erlebens der Zuschauer:

> „His [Häfkers] special exhibiton projects best exemplifies reformers' attempts to establish certain rules of spectatorship for the audience. Furthermore, in trying to influence the way the audience actually viewed the films, the reformers' programme was, at bottom, one of body discipline.“[187]

[180] Vgl. ebd., S. 8-9.
[181] Vgl. Curtis 1994, S. 461.
[182] Häfker 1913, S. 9. Vgl. auch Diederichs 1990a, S. 48.
[183] Diederichs 1990a, S. 57.
[184] Häfker 1913, S. 10.
[185] Ebd., S. 12.
[186] Schlüpmann 1990, S. 266.
[187] Curtis 1994, S. 447.

Diese „Körper-Disziplin“ beinhaltete nicht zuletzt auch die Kontrolle des unkontrollierten, hysterisch-nervösen Körpers der Frau.

Zusammenfassend könnte man festhalten, dass Häfker im Hinblick auf die klassische Zuschauerpositionierung zwar in gewissem Rahmen eine narrative Absorption fordert, diese aber in eng gesteckten Grenzen und unter vorher genau festgelegten Bedingungen. Wird der Zuschauer, respektive die Zuschauerin, zu sehr vom Programmablauf und seinen unterschiedlichen Reizen vereinnahmt und zu sehr von den Filminhalten absorbiert, wird dies als schädlich diffamiert und pathologisiert. Ganz im Sinne Häfkers, der abschließend schreibt:

> „Nicht die Sinne kitzeln, die Nerven aufregen, die Phantasie erschöpfen soll die Kinetographie. Sondern wenn sie künstlerisch gewesen ist, so erkennt man sie daran, dass man mit erfrischten Sinnen, bereichertem Wissen, gereinigten Gefühlen, klarem Denken und voll deutlich erhebender Erinnerungen von ihr nach Hause geht. Dies zu erreichen ist das Ziel aller künstlerischen Kinetographie.“[188]

3.4.2 Gegen das Kino-Drama und eine falsche Weltsicht

Wie gezeigt werden konnte, waren die Vertreter der Kinoreformbewegung, allen voran die Ärzte unter ihnen, der Ansicht, dass die Art der Vorführung und das Kinoprogrammformat vor allem labilere Charaktere krank machen konnte. Doch auch, und vor allem, die um 1911 neu aufkommenden längeren Dramen, ihre Art der Präsentation und die Geschichten, die sie erzählten, bargen in der Annahme der Vertreter der Kinoreformbewegung körperliche Gefahren. So schreibt der Neurologe und Psychiater Robert Gaupp:

> „Wir Nervenärzte wissen, wie verhängnisvoll, ja geradezu entscheidend für die Nervengesundheit des jungen Menschen ein stark affektvolles Erlebnis werden kann. Kinder, Mädchen und Frauen kommen häufig zu uns mit ernsten und qualvollen nervösen Erkrankungen, die auf einen heftigen Schreck, auf ein angstvolles Erlebnis zurückgeführt werden müssen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Seelenverfassung eines phantasieerregten Kindes, das im verdunkelten Raum des Kinos in fieberhafter Erregung alle Schrecken des Dramas miterlebt, einer tiefen und nachhaltigen Schädigung besonders leicht zugänglich ist. Deshalb fort mit dem Schundfilm, fort mit den ordinären Verzerrungen des wirklichen Lebens, das ja schon genug Kummer und Leid mit sich bringt.“[189]

Auch Viktor Noack hält nicht nur das Kino als Ort für gefährlich, sondern vor allem die darin gezeigten Filme. Gefährlich seien vor allem die Kintopp-Dramen, in denen sich oft ein „in Rührseligkeit verpackter Sadismus“ ausdrücke. Dabei gehe es zumeist um Frauen: „In den meisten dieser fürchterlichen Schlager wird als Nervenkitzel die „Gewalt am Weibe“ ausgespielt“[190], schreibt er und zählt eine Reihe von Filmen auf, deren Titel nicht schauerlicher sein könnten. Da die „Gewalt am Weibe“ das Hauptthema dieser Filme sei, nähme es nicht wunder, dass vor allem Frauen unter den psychischen Folgen dieser Filme zu leiden hätten. In dem eingangs zitierten Beispiel beschreibt er auf recht eindrucksvolle Weise, was den Frauen

[188] Häfker 1913, S. 70.
[189] Gaupp 1912 b, S. 11.
[190] Noack 1913, S. 10.

blühen kann, die sich solche Filme im Kino anschauen: Sie leiden unter Halluzinationen, Schlaflosigkeit und magern ab. Der Kernsatz seines Fallbeispiels jedoch, „dass die Kranke den Schein von der Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden konnte", weist darauf hin, dass die Ablehnung des Dramas nicht nur darin begründet lag, dass es Frauen und Kinder krank machen konnte, sondern dass Frauen durch diese Filme den Sinn für die Realität verlieren und konsequenterweise ihre Realität und Lebensumstände in Frage stellen würden.

Gaupp und Noack waren keine Einzelfälle: Nachdem die Reformer sich zunächst gegen die Institution des Kinos gewendet hatten, diese aber durch die Etablierung der ortsfesten Kinos nicht mehr rückgängig gemacht werden konnte, wandten sie sich unter dem Eindruck des längeren Spielfilms den Inhalten der Filme zu. An diesem Punkt aber zeigt nun die Sorge um die physische Gesundheit der (weiblichen) Kinobesucher ihr wahres Gesicht und wandelt sich endgültig zu einer Sorge um die moralische Gesundheit seiner Besucher(innen). Bezeichnenderweise wurden die Sorgenbekundungen bezüglich des Filminhaltes gerade zu dem Zeitpunkt überlaut, als nun einzelne längere Filme begannen, das Programm zu dominieren.[191] Dies mutet zunächst seltsam an, wird doch retrospektiv der lange Spielfilm zumeist als Agent einer bürgerlich-patriarchalischen Weltsicht und als teleologisches Endziel des Kunstwerks Film angesehen. Der Grund für diese anfängliche Ablehnung des langen Spielfilms ist in seiner Wirkungsästhetik zu suchen. Konnten sich im Nummernprogramm die einzelnen kurzen Filme noch neutralisieren und kontextualisieren, wurde nun die ‚Botschaft' eines einzelnen Filmes prägend für das ganze Programm. Der lange Film konnte eine fiktive Welt aufbauen und Illusionen schaffen. Durch seine intensive Dramaturgie konnte er zudem eine kohärente Geschichte erzählen und so auch den Blick auf die Realität verstellen. Daher ging es nun nicht mehr nur um den Schutz der körperlich angreifbaren, gesundheitlich labilen Besucher, sondern auch um den Schutz des ungebildeten und/oder leicht zu beeindruckenden Teil des Volkes, sprich den Arbeiter, die Kinder und wiederum vor allen Dingen die Frauen. Und so begann der Kampf der Kinoreform gegen den „Schundfilm". Zu den Schundfilmen zählten die Reformer die meisten fiktionalen Filme wie Western, Historiendramen oder Detektivfilme, doch am härtesten gingen sie mit den Sensationsdramen, den sozialen Dramen und den Sittendramen ins Gericht. Diese wurden, um es mit den Worten des Kinoreformers Warstat zu sagen, als „Erzeugnisse des selben Geschmacks, der in der Schundliteratur tätig ist", bezeichnet. Vor allem die dänischen Sittendramen seien „die größte Gefahr für die Geschmacksbildung des Publikums"[192]:

> „Diesen historischen Dramen gegenüber bilden die sogenannten ‚Sittendramen', deren Ausbildung ein trüber Ruhm namentlich der dänischen Filmindustrie ist, wenigstens in Bezug auf psychologische Folgerichtigkeit der Handlung und auf Raffiniertheit des ganzen Aufbaus einen bedeutenden Fortschritt. Gerade deswegen ist das sogenannte ‚Sittendrama', das heute fast alle Filmfabriken,

[191] Vgl. zu diesem Zusammenhang: Müller 2001, S. 62-91, insbesondere S. 77 f.
[192] Studien vor der Lichtbildbühne. In: Mannheimer Generalanzeiger, 8.2.1912.

> unsere deutschen nicht ausgenommen, mit Vorliebe kultivieren, die ‚gefährlichste' Gattung der Schundfilme." [193]

Den Grund für die besondere Gefährlichkeit dieser Gattung liefert er gleich mit:

> „Denn nach dem Vorgange der dänischen Industrie weiß man den Aufbau der Handlung zwar psychologisch glaubhaft, zugleich aber auch derart zu gestalten, dass gerade bis an die Grenze des Erlaubten gegangen wird, dass die Sensationslust und alle niederen Instinkte der Masse, namentlich der Lüsternheit, angestachelt werden, ohne dass der Zensor gerade etwas einwenden kann."[194]

Laut Warstat war das Sittendrama also so gefährlich, weil es nachvollziehbare Geschichten erzählte und dabei etwas erzählte, was bisher noch nicht erzählt wurde. Neben den dänischen Sittendramen der Jahre 1911/1912 wurden auch deutsche und französische Dramenproduktionen kritisiert. Die Dramen würden zur Verrohung der Sitten führen, zu einer falschen Weltsicht und falschen Vorstellungen von der Welt. Doch nicht nur Gewalt und Verbrechen wurden dargestellt, was noch schlimmer war, auch Sexualität und Sinnlichkeit. Diese Mischung aus ‚sex and crime' erschien den Reformern als besonders explosiv: „Besonders häufig ist die Verbindung des Sexuellen mit dem Kriminellen. Hängen doch die erotischen und die grausamen [sprich: die niederen] Instinkte des Menschen eng miteinander zusammen", heißt es dazu bei Konrad Lange.[195] Und noch 1918 befürchtet er, das Drama könne „halbwüchsige Burschen und Mädchen zur Sünde und zum Verbrechen verführen"[196]. Ihr sittliches Empfinden werde geschädigt durch eine übermäßige Anregung der Sinne und die ungünstige Beeinflussung der Phantasie. Hier offenbart sich die grundlegende Lust-, Sinnen- und Phantasiefeindlichkeit der Kinoreformbewegung.

Über die Haltung der Reformer zum Kinodrama, zu den „Schundfilmen" und ihrem Inhalt ist schon einiges an Forschungsliteratur erschienen, auch im Hinblick auf das weibliche Kinopublikum. Wieder einmal gebührt Heide Schlüpmann das Verdienst, gezeigt zu haben, wie sich der ästhetische Diskurs und der geschlechtliche in den Schriften der Kinoreformbewegung verzahnen und überlappen.[197] Sie unterscheidet dabei drei Hauptaspekte:

> „Einmal geschieht die Verurteilung des Kinodramas, wie es sich damals entwickelt hatte, von Anfang an aus dem Willen zum umbildenden Eingriff in diese Entwicklung, zur ‚Verkunstung des Films', aus dem Interesse an einem staatstragenden Spielfilmkino."

Diese Abwehr des antibürgerlichen, antipatriarchalen Gepräges des frühen Kinos könne erreicht werden, indem die Gemeinden die Kinos übernehmen, wie Warstat und Bergmann es vorgeschlagen haben.

---

[193] Warstat, Willi/Bergmann, Franz: Kino und Gemeinde (Lichtbühnen-Bibliothek Nr. 3). M.Gladbach 1913, S. 10/11. Eine ähnliche Position zum Sittendrama vertraten die meisten Kinoreformer, Willy Raths „Kino und Bühne" (Lichtbühnenbibliothek Nr. 4. M.Gladbach 1913) sei hier als nur ein Beispiel genannt.

[194] Ebda.

[195] Lange, Konrad: Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt. In: Dürer Bund, 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. O. O. 1912, S. 22.

[196] Ebd., S. 38.

[197] Schlüpmann 1990, S. 189-243. Siehe auch Schlüpmann 1996b (1990).

> „Zum anderen richtet sich die Verneinung des Kinodramas gegen Grenzüberschreitungen zwischen dem Menschen als Triebwesen und als Kulturgeschöpf, gegen die Erschütterung des traditionellen Sexualitäts- und Geschlechtsrollendiskurses."

Diese Haltung findet sie u. a. bei Konrad Lange.

> „Drittens bemüht sich eine juristische Argumentation, die anstößigen Formen und Inhalte des Kinodramas zu definieren und von jenen zu unterscheiden, die politisch ungefährlich sind."

Als Beispiel hierfür wären die Schriften Hellwigs zu nennen.[198] Ich möchte jedoch nicht Schlüpmanns ausführliche Ergebnisse zum Zusammenhang von Frauen und Kinoreform wiederholen, sondern mich bei der Analyse der Positionen der Reformer und Kritiker auf den Aspekt der ‚falschen Weltsicht' konzentrieren.

Wie bei Noack bereits angedeutet wurde, lag die größte Gefahr der Kinodramen für die Mitstreiter der Reformbewegung in der, wie Hellwig schreibt, „Trübung des Wirklichkeitssinns"[199], die er vor allem bei Jugendlichen und „disponierten Erwachsenen" befürchtet. Hellwig führt als Beispiel für solch eine den Wirklichkeitssinn trübende Wirkung einen Film an, in dem der „liebenswürdige Ehebrecher" dem „unliebenswürdigen Ehemann" entgegengesetzt wird und sich so die Sympathien entgegen den sozialen Erwartungen auf den eigentlichen Schurken, den Ehebrecher, konzentrieren. Der westfälische Schulmann Adolf Sellmann vertritt eine ähnliche Position. Er befürchtet,

> „dass der regelmäßige Besucher aus dem Inhalt der Dramen allmählich jeden ruhigen, klaren Wirklichkeitssinn verliert und sich ein ganz irriges und phantastisches Weltbild zurechtlegt. Wir brauchen jedoch Menschen mit hellen und klaren Augen und mit einem praktischen Wirklichkeitssinn, aber nicht lässige Leute, die sich mit ihren Gedanken und Wünschen in der Traumwelt des Wolken-Kuckucks-Heims aufhalten. Werden sie aus der Kino-Traumwelt mit der schwülen Salonluft zurückversetzt in die nüchterne Werkstätte und in ihren Fabriksaal, so muss Unzufriedenheit und Missgunst ihre Seele erfüllen."[200]

Wie diese kurzen Ausschnitte aus dem reichhaltigen Schriftgut der Kinoreformer belegen, befürchteten diese, dass das Anschauen von Kinodramen beim Publikum zu einer in ihren Augen ‚falschen' Weltsicht, vor allem im Hinblick auf tradierte Rollenbilder und Verhaltensnormen sowie herrschaftskonforme Denkschemata, führen könnte. Mehr noch als die falschen Vorstellungen fürchteten sie jedoch die daraus möglicherweise entstehenden Handlungsimpulse, vor allem wenn diese sozialrevolutionärer Art waren. Sowohl Hellwig als auch Gaupp führen als Beispiel für das aufwieglerische Potential des Dramas Filme an, in denen bei den Reichen Gnade walten gelassen wird, während der Arme die volle Härte des Gesetzes zu spü-

---

[198] Schlüpmann 1990, S. 207.

[199] Hellwig, Albert: Schundfilms- Ihr Wesen, ihre Gefahren, ihre Bekämpfung. Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses. Halle a. d. S. 1911, S. 41. Lange benutzt in „Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt" dieselbe Formulierung.

[200] Sellmann, Adolf: Der Kinematograph als Volkserzieher? Zweite vermehrte Auflage (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften, 470. Heft). Langensalza 1912, S. 27.

ren bekommt. Diese Dramen könnten somit zu einer „sozialrevolutionären Überreizung der Phantasie“ führen.[201]

Der Sozialist Max Grempe vertritt eine ähnliche Position wie Hellwig und Gaupp, er bezichtigt die Dramen jedoch einer den bürgerlichen Positionen entgegengesetzten ‚falschen' Weltsicht. In seinem Artikel „Gegen die Frauenverblödung im Kino“, erschienen 1913 in der sozialistischen Zeitschrift *Die Gleichheit*, betont er zudem explizit, dass vor allem Frauen für diese ‚falschen Vorstellungen' anfällig waren. Wenn er schreibt, dass „das bewegte Lichtbild mit seinen eindringlichen Darstellungen außerordentlich nachhaltig auf jeden, *sogar auch Männer* [Hervorhebung d.Verf.], wirkt“, bedeutet dies im Umkehrschluss, dass es vor allem auf Frauen wirkte.[202] Zudem habe das Kino in den Frauen ein treues Publikum gewonnen: „Das Kinematographentheater hat in wenigen Jahren eine ausschlaggebende Rolle für das Schaubedürfnis der großen Menge, namentlich aber der Frauen gewonnen“, heißt es da.[203] Im Hinblick auf das weibliche Publikum hegt auch die Sozialdemokratie vermeintlich gesundheitliche Bedenken, die eigentlich moralische sind:

> „Manch ein Besucher ist schon bei anregenden Szenenreihen ohnmächtig geworden. Angesichts der größeren seelischen Erregbarkeit, dem Vorwiegen des Gefühlslebens bei der Frau, müssen die lebenden Lichtbilder auf sie noch viel stärker wirken als auf den Mann. Wer sich die Mühe macht, im Kino die andächtig schauenden Frauen aufmerksam zu beobachten, der wird den unverwischbaren Eindruck mit nach Hause nehmen, dass viele Besucherinnen gepackt, ja bis in die Tiefen ihrer Seele aufgewühlt werden.“[204]

Anders als für viele seiner Zeitgenossen bedeutet dies für Grempe jedoch nicht, dass das Kino grundsätzlich zu verdammen war. Doch aus den bis dahin zusammengetragenen ‚Fakten' – Frauen gehen gerne ins Kino, Frauen sind aber leichter zu beeinflussen – ergibt sich für Grempe eine gewisse Vorsicht den Kinodramen gegenüber, agierten sie doch nicht im Sinne der Bewegung. Vor allem die Darstellung von Frauen, die für die Ideale der Bewegung, für Frauen- und Arbeiterrecht, kämpften, sei oft rührselig und possenhaft, oft würden diese sogar verleumdet und verhöhnt. Grempe macht die Gefahr dieser ‚falschen Weltsicht' anhand von Filmbeispielen deutlich, die für die Beeinflussung der Massen, der „kämpfenden Arbeiterinnen oder doch Frauen und Töchtern von ringenden Proletariern“, verantwortlich gemacht werden können. Hierfür hat er exemplarisch zwei Dramen ausgewählt, die sich mit Streikbruch beschäftigen: Zum einen TRAGÖDIE EINES STREIKS und zum anderen DIE STREIKBRECHERINNEN. In TRAGÖDIE EINES STREIKS muss eine Frau ihre siebenjährige Tochter mit einer Blinddarmentzündung in Krankenhaus bringen, während ihr Mann das örtliche Elektrizitätswerk bestreikt. Aufgrund des Streikes geht jedoch im Operationssaal das Licht aus. Der Arzt kann das Kind nicht mehr retten. Als der Ehemann nach Hause kommt und die Nachricht von den Umständen des Todes seines Kindes von seiner Frau erfährt, kehrt er um und nimmt die Leitungen des Werks wieder in Betrieb. Als Streikbrecher beschuldigt, erzählt

[201] Vgl. Hellwig 1911, S. 36 ff. und Gaupp1912b, S. 10.
[202] Grempe, Max: Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Die Gleichheit, 1913, Nr. 5, S. 70.
[203] Ebd.
[204] Ebd.

er den anderen Arbeitern seine Geschichte. Sie reichen ihm stumm die Hand und auch der Direktor verspricht, alles ihm Mögliche zu tun, damit die Forderungen der Arbeiter erfüllt werden. Gleichsam als Schlussapotheose betritt die weinende Mutter den Raum und der Direktor reicht ihr die Hand.[205] Grempe wirft nun diesem Drama vor, dass in ihm die Position der sozialistischen Arbeiterin, die für bessere Arbeitsbedingungen kämpfen sollte, von ihrem Status als Mutter beeinflusst wird. Die Ansprache der Frauen über das Gefühl (in ihrer Rolle als Mütter) führe zu einer Abkehr von der sozialistischen Idee und eventuell zu einer Ablehnung ihres Mittels des Streiks. Implizit traut er den Frauen im Publikum also nicht zu, sich eine eigene Meinung zu dieser doch recht unrealistischen Geschichte zu bilden. Er hält die Mehrzahl der „Frauen des werktätigen Volkes" nicht für „so aufgeklärt und geschult, dass an ihrem sicheren Urteil jeder Verdummungsversuch abprallt".[206] Die Wirkung der Emotionen, die erzeugt werden, hält Grempe im Hinblick auf das weibliche Publikum für stärker als die abstrakte ‚Idee'.

In der Komödie DIE STREIKBRECHERINNEN ärgert sich die Ehefrau darüber, dass ihr Mann den Streik auf dem Bau nur dafür nutzt, sich vor der Arbeit zu drücken. Als sie liest, dass jedem, der die Männer wieder dazu bringen kann, zu arbeiten, 500 Mark gezahlt werden, eilt sie zur Fabrik und schleppt ihren Mann mit „Lungen- und Fäustegewalt" aus der Versammlung und zwingt ihn, ihr beim Wäschewaschen zu helfen. Derweil bieten die Frauen sich heimlich als Ersatz für die Männer auf dem Bau an, und als die Männer hören, dass ihre Frauen ihnen „ins Handwerk pfuschen", nehmen sie die Arbeit wieder auf. Die Frau ist froh, dass ihr Mann nun wieder arbeitet, und streicht auch noch die Belohnung als Streikbrecherin ein. „Sie hat zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen." Auch dieser Film enthält für Grempe eine fragwürdige Botschaft. Vor allem der Judaslohn fürs Streikbrechen musste auf Frauen verwirrend und vergiftend wirken, befürchtet er. Grempe dreht die Schraube noch weiter und bringt ein altbekanntes chauvinistisches Argument an, indem er vor der Leichtgläubigkeit der Frauen warnt: Frauen, die sich diesen Film ansähen, könnten tatsächlich glauben, dass 500 Mark für Streikbruch gezahlt werden, sie hielten den Film für Realität und wüssten nicht um seinen fiktiven Charakter. Denn „dass diese Szenen von Schauspielern nach einem vorher ausgearbeiteten Plan und vorausgegangenen Proben ‚gestellt' worden sind, wissen nur die wenigsten Kinobesucher."[207] Auch hier unterschätzt er die Frauen und ihre Medienkompetenz. Zudem verkennt oder ignoriert er das emanzipatorische Potential, das die Kinobesucherinnen jenseits der sozialistischen Idee im Film hätten sehen und aus dem Vergnügen hätten ziehen können. So konnten die Frauen im Publikum in diesem Film einen zweifachen Rollentausch genießen: zum einen, wie eine Frau mit körperlicher Überlegenheit ihren Mann am Kragen aus einer Männerversammlung schleppt und ihn dann zum Wäschewaschen zwingt, zum anderen, wie die Ehefrauen Männerarbeit verrichten und auf dem Bau ‚ihren Mann' stehen. Zudem steht in dieser Komödie die Gewitztheit der Frau im Vordergrund; sie überlistet nicht nur ihren Ehe-

[205] Zu TRAGÖDIE EINES STREIKS s. auch Schlüpmann 1990, S. 67-70.
[206] Ebd., S. 71.
[207] Ebd.

mann, sondern auch die Baugesellschaft, die ihr 500 Mark zahlen muss. Paradoxerweise bezichtigt Grempe also das Kino einer bürgerlichen Weltsicht, die er implizit selbst, zumindest was Geschlechterverhältnisse angeht, auch vertritt und die wiederum das Bürgertum dem Kino abspricht.[208]

Auch der *Vorwärts*, das sozialdemokratische Wochenblatt, kritisierte das Kino, als dessen Hauptklientel es ebenfalls die Arbeiterfrauen ausmachte, aus ähnlichen Gründen: Das Kino biete zwar Ablenkung „außerhalb der Tageserlebnisse der Proletarierin", diese würde aber konterkariert durch die Erregung, die „das Verfolgen der flimmernden Bilder und die Zersplitterung der Aufmerksamkeit auf ein buntwechselndes Programm" hervorruft. „Einen Taler dem, der nach einem zweieinhalbstündigen Programm noch weiß, was er gesehen hat", heißt es da in dem Artikel „Kino und Arbeiterin".[209] In dieser kleinen Randbemerkung offenbart sich ein recht bürgerliches Verständnis von Kunst und der ihr angemessenen Rezeptionsweise. So muss der Autor des Artikels denn auch zugeben, dass die bürgerlichen Kritiker, was ihre Ansichten zu Frauen und Kino anbetrifft, vielleicht recht haben: „Sollten jene Leute Recht haben, die da meinen, der Oberflächlichkeit der Frau, der es mehr an der Masse als an der Tiefe der Eindrücke liege, sei das Filmbild gerade angemessen?" Positiv zugunsten des Kinos gewendet, bedeutet diese Aussage jedoch nichts anderes, als dass man den Aufführungsmodus und somit das Kino als Ganzes als besonders ‚frauenfreundlich' empfinden konnte. Das machte nun auch die Sozialdemokratie misstrauisch. Erstaunlich hellsichtig reflektiert der Autor jedoch das große Interesse der Kinobesucherinnen für die Kinodramen: Im Rückgriff auf die Forschungsergebnisse Altenlohs bemerkt er, dass gerade die Sensationsdramen zumeist Frauenthemen behandelten, und nennt dabei Titel wie „Der Schrei nach Lebensglück", „Der Leidensweg einer Frau" oder „Die Rose der Mutter". Diese Erkenntnis, dass eben jene Filme etwas darüber aussagten, was Frauen in diesen Stücken und im Kino generell zu finden glaubten, geht weit über die Befunde der bürgerlichen Kritiker hinaus, denn sie erkennt an, dass das Kino den Frauen etwas Besonderes, noch nie Dagewesenes bot: ihre Geschichten. „Sie wollen sich entweder ihre eigene Lebenssphäre in sentimentaler Beleuchtung vorführen lassen oder sich in die Welt der ihnen fremden vornehmen Gesellschaft versetzen lassen."[210] Dies musste allerdings auch von der Seite der Sozialdemokratie kritisiert werden, und zwar aus Gründen der (proletarischen) Emanzipation und Aufklärung:

> „Da haben die aufgeklärten Arbeiterinnen die heilige Pflicht, sich einer solchen Gefühlsduselei mit aller Kraft entgegenzustellen. Wer dem Hungernden statt nahrhaften Brotes berauschenden Schnaps gibt, damit er den Hunger vergisst, handelt gewissenlos. Die sensationellen Liebesge-

[208] Zur Kritik an Grempes Haltung s. Roland: Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Die Gleichheit, Nr. 8, Bd. XXIII, 1913, S. 115-116.
Zur sozialdemokratischen Position zum Kino im Allgemeinen s. auch zusammenfassend Schweinitz 1992, S. 61-64.
[209] J. G.: Kino und Arbeiterin. In: Vorwärts, Nr. 143, 28.5.1914, Zweite Beilage: Aus der Frauenbewegung, S. 3.
[210] Ebd.

> schichten mit ‚sozialem' Einschlag bedeuten dasselbe auf geistigem Gebiet. Sie täuschen über ein Bedürfnis hinweg und machen zum wirklichen Verständnis des Lebens unbrauchbar."[211]

Die Folge davon und zugleich die Gefahr für den Sozialismus war: „Wo das Kino das Interesse beherrscht, ist für die Propaganda der Befreiung des Proletariats durch eine sozialistische Umgestaltung der heutigen Welt kein Boden." Auch diese Schlussfolgerung belegt er wieder mit der Altenloh'schen Erkenntnis, dass die Männer in die Wahllokale, die Frauen hingegen ins Kino gingen.

Auch die Sozialdemokraten nahmen das Kino als eine Instanz zur Verschleierung der Wirklichkeit wahr, die den „Verlust des Wirklichkeitssinns" herbeiführen konnte. Sie warfen dem Kino und seinen vermeintlich „sozialen" und Sensationsdramen vor, dass es die Arbeiterinnen von ihrer eigentlichen Aufgabe, der Veränderung der Verhältnisse, ablenke. Die Sozialdemokratie und die Arbeiterbewegung hielten das Kino, mit Marx gesprochen, für „Opium des Volkes" respektive der Frauen. Ebenso wie die bürgerlichen Kritiker befürchteten, dass die Frauen in den Filmen etwas *entdecken* könnten (soziale Ungerechtigkeiten oder sexuelle Möglichkeiten), so hatten die Sozialdemokraten Angst, dass das Kino etwas *verschleiern* würde (zumeist ebenfalls soziale Ungerechtigkeiten). Beide Lager fürchteten, dass ein in ihrem Sinne ‚falsches' Verständnis vom Leben hervorgerufen werden könnte und die Frauen an ihrer ‚eigentlichen Aufgabe', was immer diese auch sein mochte, hindern würde.[212]

Im Gegensatz zu ihren bürgerlichen Mitstreitern hält die Sozialdemokratie es jedoch für falsch, Druck auszuüben und den Kinobesuch, vor allem den Jugendlichen, zu verbieten, „da der zukünftige Proletarier so früh wie möglich unbegründeten Zwang als Unbill zu empfinden lernen soll".[213] Anders als das bürgerliche Lager war die Sozialdemokratie der Ansicht, dass man das Kino nicht institutionell zu reglementieren brauchte, denn der aufgeklärte Proletarier erkenne schnell von selbst die Dummheit der Schundfilme und meide sie daraufhin. Bei der Proletarierin hingegen war sie sich wohl nicht so sicher.

Anders als die sozialdemokratischen Kritiker des Kinos, die hauptsächlich die sozialen und gesellschaftlichen Missverhältnisse in den Dramen kritisierten, prangerten die bürgerlichen Kinoreformer eine übermäßige Zurschaustellung von Sexualität an. Sie befürchteten, dass das weibliche Publikum vor allem im Hinblick auf die Geschlechterverhältnisse zu einer ‚falschen Weltsicht' gelangen konnte. So wurde beispielsweise der Film DER WEISSE DOMINO in der *Lichtbild-Bühne* vor allem kritisiert, weil er angeblich den „ehebrecherischen Trieb der Frau"

---

[211] Ebd.

[212] Trotz einhelliger Meinung zum Kino und den Kinodramen war das Misstrauen zwischen bürgerlichem Lager und Sozialdemokratie groß: „Seit einiger Zeit machen sich auf sozialdemokratischer Seite ganz energische Bestrebungen geltend, den Kino in den Dienst ihrer Parteiorganisation zu stellen. […] In den Kientöppen der Großstadtarbeiterviertel wird seit langem das soziale ‚Drama' gepflegt, das in sehr vielen Fällen zum Klassenhass geradezu aufreizt.", Warstat/Bergmann 1913, S. 74. Diese Sorge erscheint absurd und unbegründet, wenn man bedenkt, dass die Sozialdemokratie das Drama aus ähnlichen Gründen ablehnte wie das bürgerliche Lager.

[213] Kino und Arbeiterin. In: Vorwärts, Nr. 143, 28.5.1914.

verherrlichte.[214] Die Kritik der Reformer an den Sitten- oder sozialen Dramen, dass sie Ehebruchsszenen, Unsittlichkeiten und Sinnlichkeit zeigten, wurde umso schärfer vorgetragen aufgrund der Tatsache, dass es in diesen Filmen zumeist um das Schicksal von Frauen ging. Die Reformer opponierten demnach vor allen Dingen gegen das Drama, weil es Frauengeschichten erzählte. Schaut man sich die Filmtitel an, die in den Reformschriften als Beispiele für besonders verwerfliche Dramen angeführt werden, so fällt auf, dass es sich hier zum großen Teil um Filme handelt, die sich mit Frauenthemen befassen: Der Berliner Oberzensor Karl Brunner zählt als besonders schädliche Filme auf: VERIRRTE SEELEN, DES LEBENS WÜRFELSPIEL, GESPRENGTE FESSELN, DER LEIDENSWEG EINER FRAU, DER SCHREI NACH LEBENSGLÜCK, EINE MODERNE EHE, ZERBROCHENE FRÜHLINGSROSE sowie ASPHALTPFLANZE, BALLHAUS-ANNA, SÜNDIGE LIEBE, ENTEHRT!, WER IST DIE SCHULDIGE?, DIE BRAUT DES TODES, DER WEIBLICHE DETEKTIV, GRAFENSOHN UND ARTISTIN, EMMAS GEHEIMNIS, BRENNENDE TRIEBE, VERGLÜHT, „Zweiakter. Aus dem Leben einer Sängerin", DIE KÖNIGIN DER NACHT, „ein Großstadtdrama in zwei Akten", und DAS WEIB OHNE HERZ.[215] Er zitiert zudem eine Anzeige eines Verleihers, der schreibt, er brauche zur Komposition eines erfolgreichen Programms nicht nur „den Willen eines Napoleons, das Gefühl eines Künstlers, den Geschmack eines Gourmets und das Auge eines Lux", sondern auch „das Herz einer jungen Schönen", um, so ließe sich folgern, die Herzen der jungen (und älteren) Schönen im Publikum zu erobern.[216] Als ein besonders übles Beispiel hebt Brunner noch einmal gesondert den Film NACHTGESTALTEN heraus, den er in einer Nachmittagsvorstellung in einem Kino im Berliner Osten besucht hatte. Außer von ihm wurde das Kino von „Halbwüchsigen beiderlei Geschlechts sowie Frauen"[217] besucht. NACHTGESTALTEN (Vitascope, 1912) erzählt eine Geschichte aus dem Apachenmilieu, d.h. dem Milieu der Großstadtganoven: Ein Graf will die Geliebte des Apachenkönigs verführen, doch der rote Joel kommt ihm zuvor und tötet den Grafen. Joel selbst stirbt, aber auf der Flucht vor der Polizei. „In vergrößertem Bild erscheint noch einmal die bis in den Tod getreue Apachenbraut, wie sie den blutüberströmten Kopf ihres Angebeteten hochhebt und mit leidenschaftlichen Küssen bedeckt."[218]

Auch der deutsche Bühnenverein führt in seiner Denkschrift von 1912 eine ähnliche Auswahl von besonders verderblichen Filmen an: WEISSE SKLAVINNEN, DIE VAMPYRTÄNZERIN, DIE SCHLANGE AM BUSEN, WENN FRAUEN LIEBEN, DIE ASPHALTPFLANZE, SÜNDIGE LIEBE, DAS GEFÄHRLICHE ALTER, EINE VON VIELEN, alles Titel, die mehr oder weniger direkt auf die weiblichen Protagonistinnen der Filme verweisen.[219]

Diesen Darstellungen von weiblichen Lebensweisen wurde, nicht nur von dem Arzt H. Dünschmann, eine „gewisse Lüsternheit" vorgeworfen, die „gerne sexuelle Probleme um-

[214] Die Kritik eines Films. In: LBB, 5. Jg., Nr. 16, 20.4.1912.
[215] Brunner 1913, S. 5/6.
[216] Ebd.
[217] Ebd., S. 15.
[218] Ebd., S. 16.
[219] Denkschrift des deutschen Bühnenvereins. In: Kinematograph, 5. Jg., Nr. 25, 22.6.1912.

schnüffelt“.[220] In den Schriften der Reformbewegung wurde eine flächendeckende Gleichsetzung der Darstellung von Frauenleben mit der Darstellung von weiblicher Sexualität vorgenommen. Ebenso wie der Diskurs um die Präsenz von Frauen im Kino wurde auch der Diskurs um das, was Frauen dort sehen oder nicht sehen sollen, in einem hohen Maße sexualisiert. So meint zum Beispiel Robert Gaupp festzustellen, dass diese Filme nicht nur die Achtung vor Gesetz und staatlicher Autorität raubten, sondern auch zu „geschlechtlichen Verirrungen“ führen konnten.[221] Auch für ihn liegt der Hauptkritikpunkt der Dramen bei der Darstellung von Sexualität, d. h. der Geschlechterverhältnisse. Er verknüpft hier den Diskurs um die Macht des Staates mit dem Diskurs um Macht der Geschlechter, denn in beiden geht es letztendlich immer um eine Autorität, die männlich geprägt ist. Warum gerade die Frauen anfällig für solche Verirrungen waren, erklärt wiederum Dünschmann. Er setzt der Psychologie des Individuums die Psychologie der Menge entgegen und definiert diese ganz im Sinne Le Bons als latent weiblich. Wenn er also von der Masse spricht, meint er damit auch Kinder und vor allem Frauen. In der Masse verschwindet die bewusste Persönlichkeit und geht, so Dünschmann, in einer Art „kollektiver Seele der Menge“, die sich durch einen hohen Grad an „Suggestibilität“ auszeichnet, unter. Da die Masse latent feminin konnotiert war, machte dies den Film, laut Dünschmann, gefährlich für Frauen, es barg für ihn aber auch die Chance, die „Massen des Volkes – mit derben Worten ausgedrückt – demagogisch zu beeinflussen“[222]. Hier offenbart sich eine generelle Angst vor der Schaulust des weiblichen Publikums. Ihre Neugierde an dem, was im Kino gezeigt wurde, wurde mehr als argwöhnisch betrachtet. Ja mehr noch, ihr Erscheinen selbst, im Kinoraum oder auf der weißen Leinwand, wurde gleichfalls mit Misstrauen betrachtet und sexuell aufgeladen. Sprachen also die Reformer über das Erscheinen der Frau im Kinosaal, sprachen sie zumeist über die sexuellen Gelegenheiten, die sich ihnen dort boten; sprachen sie über das Erscheinen der Frau auf der Leinwand, sprachen sie zumeist über die Darstellung von weiblicher Sexualität.

In diesem Sinne macht Albert Hellwig als die schlimmste Form der Schundfilme die sog. „Schmutzfilme“ aus, d. h. Filme mit sexuellem Inhalt. Dabei seien nicht nur die wirklich expliziten Filme schädlich, sondern vor allem solche, die „Pikanterien mancherlei Art“ ausstellten. Diese würden von der Zensur nicht erfasst und daher, anders als echte Sexfilme, die nur bei Herrenabenden gezeigt wurden, vor „Männern *und Frauen*“, „Knaben *und Mädchen*“ [Hervorhebung d.Verf.] gezeigt.[223] Filme, die Sexualität und Erotik („Pikanterien“) darstellten, sind also vor allem für Frauen gefährlich. Laut Hellwig könnten Männer damit umgehen, Frauen jedoch nicht. Während also kriminelle Filme vor allem schädlich für Jungen seien, seien „sexuelle“ Filme schädlich für Mädchen. Denn er unterstellt ihnen, sie hielten Filme für eine Abbildung der Wirklichkeit. Die Filme selbst forcierten diesen Eindruck,

[220] Dünschmann, H.: Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. In: Konservative Monatsschrift für Politik, Literatur und Kunst. Berlin. Nr. 69, 1909/1910, 12. Jg., S. 920-930.
[221] Gaupp 1912a, S. 365.
[222] Dünschmann 1909/1910, S. 925.
[223] Hellwig 1911, S. 31/32.

indem sie so täten, als wäre das, was sie zeigten, real. So trügen die Schundfilme zur Entsittlichung der Frauen und Mädchen bei.

> „Das Äquivalent für die Verrohung, die meistens bei den Knaben zu konstatieren sein wird, welche häufig Schundfilme sehen, ist die sittliche Laxheit, die bei den meisten Mädchen auftreten wird, welche Stammgäste eines Kinos sind, in welchem Schundfilme häufig vorgeführt werden,"

heißt es in „Schundfilms – Ihr Wesen, ihre Gefahren, ihre Bekämpfung".[224] Die Folgen dieser Entsittlichung wurden bereits beschrieben: Frauen und Mädchen ließen sich sexuelle Zudringlichkeiten gefallen, auch im Kino. Filme wie Ehebruchsgeschichten und Filme von Dirnen schwächten, so Hellwig, das Schamgefühl und machten die jungen Mädchen zu willigen Opfern gewissenloser Verführer; zumal meist die Ehebrecher und -brecherinnen die Sympathieträger des Films seien.[225] So stößt sich auch Hellwig an der Umkehr der sexuellen Machtstrukturen, die in diesen Filmen zu erkennen ist, und malt den Teufel an die Wand:

> „Dass sich unter solchen Umständen geradezu die Anschauung bilden muss, der Ehebruch, überhaupt der außereheliche Geschlechtsverkehr, seien nichts Verwerfliches, sondern beinahe Rühmenswertes, kann nicht wundernehmen."[226]

Doch auch die einfach nur „geschmacklosen Schundfilms" sind zu verdammen, seien dies doch gerade jene Filme, die sich besonders an den Bedürfnissen der „Frauen und Kinder" orientierten. So besteht das Wesen der „geschmacklosen Schundfilms" lediglich aus einer, wie Schlüpmann feststellt, zu engen Bindung an die Wünsche der Frauen und Kinder.[227]

Vor dieser „sexuellen Gefahr im Kino" warnt ganz explizit der Arzt Ike Spier in *Die Neue Generation*, der Publikation des Deutschen Bundes für Mutterschutz und der Internationalen Vereinigung für Mutterschutz und Sexualreform.[228] In diesem Pamphlet, geschrieben auf dem Höhepunkt der Dramenwelle, propagiert er eine spezifische sexuelle Gefahr für „die Masse der nicht selbständig Denkenden, für die Unmündigen, die Jugendlichen und leicht Beeinflussbaren", sprich für die gefühlsbetonten Frauen. Die Dramen, die er im Visier hat, bezeichnet er denn auch als eine „besondere Sorte Films, welche in lüstern-geschwätziger Polypragmasie [Behandlung eines Kranken mit mehreren Medikamenten; Anm.d.Verf.] allerlei Ausschnitte aus dem Liebes-, Lebemanns-, Kokotten- und Ballhausmilieu recht minderwertiger und anreizender Art geben" und einen „sexuell-sentimental-süßlich-gefühlsvermanschten Gemütssalat" zeigen, den es nur im Kino geben kann.[229] Diese Wortwahl und die Beispieltitel, die er anführt, machen deutlich, dass diese Filme auf ein spezifisch weibliches Publikum abzielen. Er zählt auf: DAS KIND DER SÜNDE, DIE ASPHALTPFLANZE, DIE BALLHAUS-ANNA, GROSSSTADTLIEBE, DIE VERFÜHRUNGEN DER GROSSSTADT, DIE EHEBRECHERIN, DIE GEFALLENE TOCHTER, LIEBESABENTEUER und DER

[224] Ebd., S. 60. Die deutsche Lehrerschaft urteilte ähnlich über das Kino und sprach ebenfalls von einer sittlichen Verrohung der Mädchen, und nur der Mädchen, durch das Kino. Vgl. Die deutsche Lehrerschaft und das Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 284, 5.6.1912.
[225] Ebd., S. 61.
[226] Ebd.
[227] Vgl. Schlüpmann 1990, S. 223 und Hellwig 1911, S. 28.
[228] Spier, Ike: Die sexuelle Gefahr im Kino. In: Die neue Generation, Nr. 36, Jg. VI, 1912, S. 192-198.
[229] Ebd., S. 192.

FRAUENJÄGER.[230] Schon in dieser Titelliste wird deutlich, dass es wieder einmal nicht um Sexualität im Allgemeinen, sondern um die Zurschaustellung der spezifisch weiblichen Sexualität geht und um die ‚falschen Vorstellungen', die dies hervorrufen kann.

Der sexuelle Sprengstoff jedoch, den er in den Filmen vermutet, ist zugleich an einen sozialen Sprengstoff gekoppelt, da in den meisten Fällen das Leben, Lieben und der Luxus der oberen Schichten gezeigt, d. h. dem Publikum ein „lustreiches, herrliches, erstrebenswertes Paradies ungetrübten Genusses und aller Seligkeiten vor[ge]gaukelt"[231] wird. In seiner Feststellung „Die Phantasie hat reichen Stoff bekommen" schwingt so auch die Sorge mit, Frauen und Jugendliche, und andere nicht männlich-bürgerliche Gruppierungen, könnten durch diese Filme „auf dumme Gedanken kommen" und die althergebrachte Ordnung (der Geschlechter und der Klassen) stören. Mit den rhetorischen Mitteln der Anklage macht er das Kino so verantwortlich für verführte Mädchen, Prostituiertenbesuche, uneheliche Geburten, Infektionen, Ehebrüche und letztlich für „Seitensprünge von Mann und Frau, die sich, in kleinen Verhältnissen, plötzlich am farbenreichen Leben der Kino-Plutokratie und -gesellschaft berauschten und, unzufrieden mit ihrem Dasein, eben eine ‚corriger la vie' in irgendeiner üblen Weise vorgenommen haben"[232].

Genau besehen, erweist sich die Argumentation Spiers jedoch als paradox, denn er befürchtet, dass die scheinbar „Unmündigen", auf die er sich bezieht, durch das Kino auf den Gedanken kommen könnten, die herrschenden Verhältnisse in Frage zu stellen und etwas an ihrem Leben zu ändern, d. h. ‚mündig' zu werden. Das Kino birgt demnach mehr als bloß eine „sexuelle Gefahr". Mit dem Hinweis auf die Volksgesundheit, den gesunden Körper des Volkes, um die er sich als Arzt Sorgen macht, verweist er auch auf den gesunden Volkskörper der Nation und verbindet so die Sorge um die Sexualität der Bürger mit der Sorge um den Staat:

> „Aber die furchtbaren Folgen einer allgemeinen sexuellen Verwilderung, wie sie die Kinoauswüchse, falls man sie nicht beschneidet, hervorrufen können, würden solch weite Kreise ziehen, dass Nation und Staat daran tiefstes Interesse im Sinne einer energischen Dammsetzung und Exstirpation kranker Teile haben."[233]

Die Gleichsetzung ‚gesunder Körper – gesunde Seele' (Moral) wird hier noch erweitert um den Aspekt ‚gesunder Staat'. Eine ähnliche Verbindung von körperlicher Gesundheit und Volksgesundheit zieht auch Dr. Adolf Sellmann. Er fragt:

> „Bedeutet es nicht einen Verlust an Volkskraft, wenn mehrere Millionen unseres Volkes mehrere Stunden tagtäglich, unter Umständen in schwüler, rauchgeschwängerter Luft, im dumpfen und dunstigen Kinotheaters zubringen, anstatt dass sie in Wald und Feld ihre Lungen weiten und ihre Körperkräfte erneuern?"[234]

Die diesen Filmen unterstellte „sexuelle Gefahr" resultierte demnach aus der Angst, dass die Frauen im Kino sexuelle Alternativen zu sehen bekamen, ja mehr noch, dass ihnen überhaupt

[230] Ebd., S. 193.
[231] Ebd., S. 194.
[232] Ebd., S. 196.
[233] Ebd., S. 197.
[234] Sellmann 1912, S. 26.

alternative weibliche Lebensentwürfe in gedrängter, kondensierter Form geboten wurden und sie somit Einblicke in Frauenwelten bekamen, die ihnen bis dato verwehrt wurden. In diesem Sinne stellen sich die viel geschmähten Kinodramen als eine wahre Demokratisierungsinstanz auch der visuellen Räume dar. Der demokratisierende Aspekt des Kinos wurde jedoch im deutschen Diskurs um das Kino, anders als in den USA, zumeist außen vor gelassen. Die Einschätzung der Friedensaktivistin Berta von Suttner bildet da eine der wenigen Ausnahmen. Im Rahmen einer Umfrage schreibt sie: „Die Verbilligung des Schaugenusses, die Verallgemeinerung des Wissens, diese Demokratisierung der Kenntnisse: welch ein unberechenbarer Gewinn!“[235] Als „unberechenbar“ aber, in einem doppelten Sinne, empfanden wohl viele männliche Zeitgenossen das Kino; vor allem im Hinblick auf die Möglichkeiten, die es den Zuschauerinnen bot.

Als probates Mittel diese „Unberechenbarkeit“ des Kinos berechen- und beherrschbar zu machen, bot sich die Zensur an. So fordert beispielsweise Konrad Lange, dass sich die Zensur vor allem an Frauen und Kindern orientieren müsse. Sie seien das Hauptklientel der Schundfilme und daher müsse sich die Zensur an ihrem Schamgefühl und nicht an dem der „Durchschnittsmenschen“ orientieren. Lange misst die Qualität der Filme daher nicht an der Bedürfnislage seines Publikums, sondern an einem abstrakten Normenraster, das erwachsen, männlich und bürgerlich kodiert ist. Was für „grobknochige Männer“ statthaft und verträglich sei, könne aber für die Zensur kein Maßstab sein.[236]

Die Fachpresse kommentiert ironisch diesen und ähnlich übereifrige Vorschläge zu einer Zensurpraxis, die sich am „weiblichen Schamgefühl“ orientiert, mit dem Artikel „Shakespeare nicht kinofähig“. Lege man die von Brunner geforderten Maßstäbe zugrunde, so könne man selbst Shakespeare nicht mehr verfilmen, da er die Zensur nicht passieren würde:

> „Antonius und Cleopatra. Dieses Weib muss ausgeschnitten werden wegen bekundeter Verachtung der Ehesituation, wegen ehebrecherischer Leidenschaft für einen verheirateten Mann, wegen gewohnheitsmäßiger Grausamkeit gegen ihre Sklaven. […] Da kommt auch eine Schlange vor, zwar nur eine kleine Schlange, aber ihre Wirkung auf Frauen und Kinder kann nur schädlich sein.“[237]

Auch das oft angeführte Argument, die Darstellung von Gewalt schrecke das Publikum ab, ließen die Reformer nicht gelten. Im Gegenteil, vor allem in Hinblick auf die Darstellung von Sexualität, die in der Logik der Reformer ja vor allem für Frauen gefährlich war, gelte dies nicht. So schreibt beispielsweise Ernst Schulze in „Der Kinematograph als Bildungsmittel“:

> „Nun wird hier und da behauptet, dass der Kinematograph, […] wenn er Entgleisungen aus dem bürgerlichen Leben zur Vorführung bringt, moralisch wirken müsse, indem er den Zuschauer vor der Wiederholung solcher Taten zurückschrecken lasse. Jeder unvoreingenommene Besucher unserer Kinematographen wird indessen vom Gegenteil überzeugt sein.“[238]

---

[235] Das Kino im Urteil bekannter Zeitgenossen. In: Der Kinematograph, Nr. 300, 25.9.1912.
[236] Vgl. Lange 1912, S. 35.
[237] Shakespeare nicht kinofähig. In: LBB, 9. Jg., Nr. 17, 29.4.1916.
[238] Schultze, Ernst: Der Kinematograph als Bildungsmittel. Eine kulturpolitische Untersuchung. Halle a. d. S. 1911, S. 68.

Schon Dannmeyer war 1907 davon überzeugt, dass vor allem bei Frauen und Mädchen, denen ohnehin ja eine vermeintlich stärkere weibliche Suggestibilität nachgesagt wurde, der Nachahmungstrieb rege gemacht wird. Er prophezeit:

> „Ein Mädchen könnte sich leicht merken, wie man durch den Verkauf seiner Ehre ein sorgen- und arbeitsfreies, in seinen Augen herrliches, Leben genießen kann. Kommt dann der Kampf ums Dasein, so könnte es sich sagen: ‚Warum sich abmühen an der Nähmaschine bei einem Stundenlohn von 10 Pfg., warum zur Fabrik gehen für 10 M. die Woche?'"[239]

Es steht außer Frage, dass es ein ernst zu nehmendes Problem wäre, wenn junge Mädchen durch das Kino zur Prostitution verführt würden. Es geht Dannmeyer hier jedoch augenscheinlich um etwas anderes: Er befürchtet nicht nur, dass das Kino zur reinen Nachahmung des Gesehenen anregen könnte, sondern dass die Zuschauer und vor allem die Zuschauerinnen aus dem Gesehenen Schlüsse für ihr eigenes Leben ziehen und die herrschenden Verhältnisse in Frage stellen könnten.

Selbst Filme, wie z. B. die Weiße-Sklavinnen-Reihe, deren eigentliche Intention die Abschreckung sein sollte, indem sie Gewalt an Frauen zeigten, wirkten dennoch nicht abschreckend. So heißt es bei Lange: „Ein beliebtes Thema ist der Mädchenhandel, wobei die Versicherung, durch solche Filme aufklärend oder abschreckend wirken zu wollen, natürlich nur Vorwand ist."[240] Auch Schulze erkennt dies und zitiert als Beleg für die vollkommen verfehlte Wirkung der Weiße-Sklavinnen-Filme einen Artikel von Kurt Aram aus dem *Berliner Tageblatt*. Diese Rezension des Films EDITH, DIE WEISSE SKLAVIN schließt mit dem Absatz:

> „Nein, ich glaube nicht, dass der Verein zur Bekämpfung des Mädchenhandels mit dieser Edith zu tun hat. Die Geschichte wirkt so gar nicht abschreckend. Die Mädchen denken jetzt gewiss nicht: ‚Pfui, wie abscheulich!' Eher träumen sie wohl davon, wie sie auch zu so einem eleganten Deshabillé wie Edith kommen können. Und kurzweiliger hat es die Edith auch. Nein, dem Mädchenhandel wird diese Edith keinen Abbruch tun, und die weißen Sklavinnen werden um ihretwillen nicht weniger werden."[241]

Die Vorführungen „solcher Stoffe" bewahrten eben nicht vor „Entgleisungen", sondern verleiteten noch eher zu „erotischen Seitensprüngen". Vielmehr zeige „diese Gattung von Filmen [zeigt] den kürzesten Weg, auf dem man mühelos zu der im Leben oft bewunderten und geneideten Eleganz kommt"[242]. Wohl unbeabsichtigt weist vor allem die Rezension Arams hier auf etwas Entscheidendes in der Diskussion um Frauen und ihren Kinobesuch hin: Er bezeugt die subversiven Aneignungsweisen der Dramen durch die Frauen und enthüllt somit auch den tiefer liegenden Grund, warum die Reformer so erbittert gegen das Drama vorgehen mussten.

Doch was machte nun gerade die Frauen anfälliger für die Verführungen des Kinos?

Den Grund für den besonders schädlichen Einfluss des Kinos sahen die Reformer in einer Verbindung von spezifischen Erzähltechniken des Dramas und einer spezifisch weiblichen Disposition: Das Kinodrama war gefährlich, weil diese Filme hauptsächlich mit Emotionen

---

[239] Dannmeyer 1907, S. 28.
[240] Lange 1912, S. 22.
[241] Schulze 1911, S. 70.
[242] Moreck 1926, S. 126.

arbeiten. Frauen aber seien für Emotionen anfälliger. Sie ließen sich von mangelnder Logik und Sentimentalität in den Dramen nicht abschrecken. Die ‚Sentimentalität', eine sich selbst genügende durch Rührung hervorgerufene Gefühlsregung, die auf ‚falschen', d. h. künstlich erzeugten Gefühlen beruht, scheint für die Reformer ein Hauptcharakteristikum des Kinodramas gewesen zu sein: „Sentimentalität über Sentimentalitäten. […] Den Kinematographen kommt es häufig vor allen Dingen darauf an, starke Gefühlswirkungen zu erregen", kritisiert schon Schultze 1911.[243] Auch Hellwig moniert, dass sich die Frauen und Kinder im Publikum mit ganzer Seele dem Kino hingeben, sie seien den „Attentaten auf die Vernunft" hilflos ausgeliefert.[244] In der Logik Hellwigs und auch Leopold Schmidls, der 1910 im *Kinematograph* einen Artikel zu Logik und Psychologie des Film veröffentlicht hatte und der von Hellwig als Gewährsmann seiner Theorie zitiert wird, wird die althergebrachte Dualität des Mannes als Vernunftwesen und der Frau als Gefühlswesen[245] bemüht, um eine geschlechtsspezifisch differente Rezeptionsweise festzuschreiben:

> „Wohl ist es wahr", schreibt Schmidl, „dass sich die Frauen der unteren Volksschichten einem solchen packenden Bilde mit ganzer Seele hingeben. […] bekannt ist es aber auch, dass der nebensitzende Mann, mag er auch der gleichen Bildungsstufe angehören, über das Gerührtsein seiner Nachbarin herzlich grinst."[246]

Jenseits aller sozialen Differenzen scheinen Schmidl die Geschlechtsunterschiede letztendlich wirkmächtiger als die Klassenunterschiede. Die Männer der Arbeiterklasse waren daher durch die Verführungen des Kinos weniger gefährdet als die Frauen, egal welcher Gesellschaftsklasse sie angehörten. Auch Paul Samuleit und Emil Borm betrachteten „die Frauen" als homogene Masse, die, unabhängig von ihrer sozialen Herkunft, von den Sentimentalitäten im Kino gepackt wurde. Auch sie beklagten die

> „weinerliche, rührselige Sentimentalität, der wir bekanntlich auch in den blutrünstigen Hintertreppenromanen so oft begegnen, wo sie auf die Tränendrüsen der Küchenfeen nicht weniger wirkt als auf die der ‚feinen Dame' auf dem Dreimark-Platz im Lichtspielhaus."[247]

Implizit definieren sie so das Kinodrama als klassenübergreifendes, spezifisch weibliches Medienereignis. Auch Poldi Wilde versucht sich 1912 an einer Psychologie des Zuschauers im Kino. Da der Zuschauer unvorbereitet hineingehe, sei die Wirkung des Kinos stärker als bei jeder anderen Kunstform, vor allem beim weiblichen Publikum. Zur Untermauerung dieser These beschreibt er eine kurze Szene in einem Kino, in der auf der Leinwand ein vom Unglück Verfolgter an seine Tochter schreibt: „Willst Du mir helfen, in Amerika ein neues Leben zu beginnen?" Laut Wilde geschah dann Folgendes:

---

[243] Schultze 1911, S. 13.
[244] Vgl. Hellwig 1911, S. 28.
[245] Vgl. hierzu: Hausen 1976, S. 363-393.
[246] Schmidl, Leopold: Logik und Psychologie in der tragischen Bildidee. In: Der Kinematograph, Nr. 200, 26.10.1910.
[247] Samuleit, Paul/Borm, Emil: Der Kinematograph als Volks- u. Jugendbildungsmittel. Berlin: Ges. f. Verbreitung von Volksbildung, 1912, S. 26.

> „Und aus dem Munde einer Zuschauerin hörte man ein lautes, freudiges ‚Ach ja.' Dieser unwillkürliche Ausruf war die letzte Etappe auf der nuancenreichen Skala des Mitempfindens und die letzte Hemmung, auch die der Eitelkeit, wich dem Bedürfnis der Kundgebung."[248]

Dieser Vorfall ist für ihn ein Beispiel für die „Macht der Illusionen", vor allem über die Frauen. Diese charakterisiert Wilde als den Typus des „Mitspielers", der „seinem eigenen Ichgefühl die fremde Ichvorstellung wie eine Maske überzieht und nun ganz aus dieser Vorstellung heraus fühlt und empfindet". Der „Mitspieler" gibt sein eigenes Ich, seine Gefühle und vor allen Dingen seinen Verstand auf, um sich voll und ganz dem Film zu verschreiben. So thematisiert auch Wilde wiederum den Kontrollverlust der Frau (bzw. über die Frau) durch das Kino. Diese verliere nicht nur die Kontrolle über ihr Verhalten und ihre Gefühle, sondern letztendlich auch über ihre Identität.

Verstärkt wurde die Wirkung des Kinodramas und damit die gefühlsmäßige Erregung der Frau noch durch die Musikbegleitung. Schon Emilie Altenloh stellt fest, dass Frauen aller Stände am Kino vor allem die Verbindung von visuellen und akustischen Sinneseindrücken reize. Für sie sei die Musik der Kinokapellen das „ausschlaggebende Moment bei der Wahl der Kinematographen". Diese Vorliebe für Musik, Kinomusik oder Opern führt auch sie auf die Existenz der Frau als Gefühlswesen zurück: „Mit Musik scheint sich bei den Frauen etwas rein gefühlsmäßig Erlebtes zu verbinden, mit dem der Verstand so wenig zu tun hat, dass sogar die Titel Nebensache bleiben."[249] Im Fazit ihrer Studie beschreibt sie diese Kombination der Vorliebe für das Drama und die Musik, und speziell für die Oper, nicht nur als etwas Frauenspezifisches, sondern auch als etwas sehr Zeitspezifisches. Generell sei in der Gegenwart an die Stelle der „intellektuellen Perzeption eine mehr vom Gefühl bestimmte Anpassung getreten; die Wirkungen gehen ausschließlich durch die Sinne und nicht durch den Geist"[250]. Die ungenaue Ausdrucksweise sowohl der Oper als auch des Kinodramas ließe mehr mögliche Deutungen zu und sei so einem Zeitalter, in dem die einzelnen Kulturelemente immer diffuser würden und die große Idee fehle, angemessen. Die Kritik am weiblichen Rezeptionsverhalten und seinen gesellschaftlichen Auswirkungen wird somit als eine umgreifendere Kritik an der Verfasstheit der modernen Gesellschaft entlarvt, die die kulturelle Definitionsmacht des männlichen Bürgertums in Frage stellte. Auch Curt Moreck weist noch 1926 in seiner „Sittengeschichte des Kinos" auf die erhöhte emotionale Erregbarkeit der Frauen durch die Kinomusik hin. „Ihrem Zauber sind am stärksten die Frauen zugänglich."[251] Er verbindet nahezu selbstverständlich diese erhöhte emotionale Erregbarkeit mit einer erotischen Erregbarkeit – „Der starke Einfluss der Musik auf die menschliche Sexualität bedarf keines Beweises." – und greift damit wieder die Bewertung des Kinos als ‚Verführer' der Frauen auf.

[248] Wilde, Poldi: Zuschauer im Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 304, 23.10.1912.
[249] Altenloh 1914, S. 90.
[250] Vgl. ebd., S. 102. Zur Kinomusik und den weiblichen Kinobesucherinnen s. auch Kapitel 5.3. dieser Arbeit.
[251] Moreck 1926, S. 215/216.

In diesem Zusammenhang wird auch die altbewährte Prostitutionsmetapher wieder bemüht. Unter der Überschrift „Die Prostitution des Mitleids im Kino“ klagt Dr. Ernst Bacmeister in den *Dramaturgischen Blättern* über die „Vermanschung der Gefühle durch unvernünftige Ergriffenheit“. Die Kinodramen erregten die stärksten Empfindungen, ohne dass diese durch eine vernünftige Handlung fundamentiert wären, „die unseren Geist mitnötigt und ihn zwingt, die Erlebnisse des Herzens anzuerkennen“[252]. Er sieht in den Kinodramen eine Bedrohung der Ratio durch das Gefühl und befürchtet, dass der Verstand sich ausschalte und der Kinozuschauer noch nur mit dem Herzen denke. Dies verdeutlicht, dass die Ablehnung von weiblich konnotierten Gefühlen zugleich auch eine Angst vor der Macht der weiblichen Emotionalität war und somit auch eine spezifischere Angst, dass die Vorherrschaft des (männlichen) Geistes gebrochen werden könnte durch eben jenes als weiblich identifizierte Gefühl. Das Kinodrama sprach die Frauen im Publikum also nicht nur durch ihre eigenen Geschichten an, sondern auf eine auf sie zugeschnittene Art und Weise: über das Gefühl.

Wie die vorliegenden Quellen gezeigt haben, entzündet sich die Kritik an den Kinodramen vor allem an der Darstellung des (weiblichen) Geschlechtslebens und der Sexualität. Dabei lassen sich eine Überbetonung des Sexuellen und die Wirkungsqualität seiner Darstellung vor allem in Hinblick auf das weibliche Publikum feststellen. Der Diskurs um den Schundfilm und seine Gefahren steht somit ganz in einer Tradition der allgemeinen Sexualisierung des medialen Umfelds. Analog zum Kino nahmen zu dieser Zeit die Darstellung und vor allem die Diskussion über Sex in allen Medien – von Zeitschriften über Postkarten bis hin zu Gemälden – zu.[253] Oftmals wurde dieser Sexualdiskurs, der eng an den Geschlechterdiskurs gebunden war, auch an den Nationaldiskurs gekoppelt.

So auch beim Kino. Nationalistische Argumente gegen das Drama finden sich in nahezu allen Schriften der Kinoreformbewegung. Lange macht beispielsweise nicht nur die Darstellung von Verbrechen und Sexualität und die generelle Kunstlosigkeit als Gefährdung aus, sondern auch eine umgreifendere „ungesunde ausländische Atmosphäre von Sünde und Verbrechen“[254]. Willy Rath macht als Produzenten der sexuellen Schundfilme und der Pikanterien vor allem die Franzosen aus, wohingegen die amerikanischen Filme vor allen Dingen Verbrechen darstellen.[255] Ein ähnliches Argument gegen den ‚Erbfeind’, das vor allem in der Kriegszeit virulent wurde, führt auch Ernst Ulitzsch in der *Zeitschrift für Sexualwissenschaft* an, wobei er, wahrscheinlich im Hinblick auf den Krieg, das Erotische mit dem Gewalttätigen verknüpft. Er schreibt, dass „die Mischung von schwüler Sinnlichkeit mit Grausamkeit […] von der gallischen Psyche von jeher mit Behagen aufgenommen worden“ und

[252] Ernst Bacmeister zitiert in: Ein Privatmann über Kino-Dramatik, LBB, No. 22, 1.6.1912.
[253] Maase/Kaschuba (Hg.) 2001, S. 16.
[254] Lange 1918, S. 37. Ähnliche nationalistische Argumente gegen das Drama finden sich auch in Warstat, Willi: Vom „Geschmack“ der Völker. In: Die Grenzboten, Nr. 6, 1912 und Warstat, Willi: Zwischen Theater und Kino. Die Grenzboten, Nr. 23, 1912.
[255] Rath 1913, S. 46. Interessanterweise führt er den Mangel an Sex in amerikanischen Filmen auf das „Blut der alten Puritaner“ zurück, S. 81.

dass die Welt seit jeher von Frankreich aus mit Erotik versorgt worden sei.[256] In der Diffamierung des Nachbarn zeigt sich ein altbekannter Topos im Sprechen über Frauen und Kino: das Andere, Fremde verführt und bemächtigt sich der eigenen Frauen; nur ist es in diesem Falle nicht mehr das klassenspezifisch Andere, sondern das national Andere. Diese Angst wird auch deutlich in der Gleichsetzung des Ausländischen mit dem Amoralischen, die beide gleichsam die Vormachtstellung des männlichen Deutschlands bedrohen:

> „Fortgesetzt wird der Boden unterwühlt, in dem die gute deutsche Art wurzelt, die uns bislang innere sittsame Kraft und damit einen Vorsprung verlieh vor manchen anderen Völkern, die sichtlich an innerer Zersetzung kranken. Gerade solche Völker sind jetzt unsere Vorbilder und Lehrmeister.“[257]

Wiederum schließt sich der Kreis von gesunder Moral, gesundem Körper und gesundem Volkskörper. Einen Ausweg aus dem Dilemma und eine Chance, das Drama zu domestizieren und die Vorherrschaft der Franzosen zu brechen, sahen Warstat und Bergmann dann auch konsequenterweise in der Übernahme des Kinos durch den Staat durch die Einrichtung von Gemeindekinos und Musterbühnen.[258]

Den oben genannten Gründen für eine Ablehnung des Kinodramas fügt Konrad Lange noch eine im Hinblick auf den Aufführungsmodus interessante Facette hinzu. Indirekt macht er das Dispositiv des Kinos, d. h. seine Aufführungsgestaltung, seine Architektur und die Anordnung der Zuschauer, für seine verderbliche Wirkung verantwortlich. Dieses Dispositiv erlaube eine Steigerung der Illusion, die er allerdings eine unkünstlerische (d. h. natürliche, nicht künstlerisch geformte) nennt: Durch die Wiedergabe wirklicher Bewegung, die Verdunkelung des Raums, die Konzentration der Aufmerksamkeit auf das weiße Rechteck der Leinwand und die Zurückdrängung „täuschungshindernder Elemente“ würde eine nahezu vollständige Illusion erreicht. Anders als im Theater, wo der Zuschauer sich trotz der lebendigen Schauspieler eher bewusst bleibt, dass er sich gerade ein Stück ansieht. Laut Lange habe das Filmdrama keine künstlerische Überformung, es wirke daher „direkt“. Man schaue nur den Inhalt, reflektiere nicht über die Form wie bei einem richtigen Kunstwerk. Daher kann das Kinodrama per se nie künstlerisch sein: „Die Folge davon ist, dass die Mehrzahl der Zuschauer ein Kinobild nicht ästhetisch anschaut.“ Das bedeutet für Lange, dass der Zuschauer im Kino anders als bei Betrachten eines Kunstwerkes die dargestellten Gefühle nicht reflektiert und sich nicht „die geistige Freiheit wahrt, die mit dem Bewusstsein der Täuschung verbunden ist“[259]. Als Folge befürchtet er, dass der Zuschauer die dargestellte Spielhandlung mit der Wirklichkeit verwechseln könnte. So führt, wenn auch von einem anderen Punkt aus startend, seine Sorge ebenfalls auf die ‚falschen Vorstellungen’ hin. Der Gedanke hingegen, die Gefahr des Dramas nicht am eigentlichen Inhalt festzumachen, sondern an ihrer Form, ist neu. Daher unterscheidet er auch nicht wie andere zwischen ethischen und ästhetischen Schundfilmen: für ihn sind ästhetische Schundfilme zugleich auch immer ethische Schundfilme, da ihre Form keine

[256] Ulitzsch, Ernst: Die Erotik im Film. In: Zeitschrift für Sexualwissenschaft. Bd. 2, 1916/1917, S. 433.
[257] Brunner 1913, S. 10.
[258] Vgl. Warstat/Bergmann 1913.
[259] Lange 1918, S. 44.

Distanzierung vom Inhalt erlaubt und so nicht die Kunst vor dem Inhalt schützen kann. Daher fordert er, dass alle Dramen „mit verbrecherischem oder anstößigem Inhalt verboten werden sollten, einerlei, ob die Aufnahmen gut oder schlecht sind, einerlei, ob ihr Inhalt mehr oder weniger anstößig ist“ [260]. Eher nebenbei und unbeabsichtigt identifiziert er das Publikum eben jener Dramen, die verboten gehörten, als weiblich:

> „Dagegen fehlt fast niemals die ‚Modeschau‘, bei der schlanke Probiermamsells mit faden und gespreizten Bewegungen die neuesten Moden spazieren tragen. Ich möchte wohl wissen, wer sich, außer ein paar Schneiderinnen, für dieses einfältige Zeug interessiert.“[261]

So erscheint es mir bemerkenswert, dass einerseits in der Fähigkeit des langen Spielfilms zu illusionieren retrospektiv immer das Erstrebenswerte des Langfilms gesehen wurde, andererseits dies von den Vertretern der Reformbewegung als bedenklich eingestuft wurde. Sein Potential, als Agent einer Verbürgerlichung und Transporteur von Ideologien zu dienen, wurde erst nach und nach entdeckt und realisiert. So wetterten die Reformer einerseits gegen die Vielfalt des Programms, die zu körperlichen und mentalen Schädigungen führen könnte, aber auch der ‚einheitliche Grundgedanke’ des Dramas blieb ihnen zunächst suspekt. Sie forderten zwar im Hinblick auf ‚echte Kunst’ eine größere Länge, d. h. höhere zeitliche Ausdehnung der Filme[262], aber an das Kinodrama als Langform mussten sie sich noch gewöhnen. Der Weg in die Bürgerlichkeit des Kinos verlief demnach nicht so bruchlos, wie er sich aus der Retrospektive lesen lässt. Das Drama bzw. der Langfilm bildete dabei nicht automatisch eine bürgerlich akzeptable Form. Wäre dies so gewesen, dann hätten die Reformer sich nicht so vehement gegen das Drama zu Wehr setzen müssen.[263]

In all den angeführten Quellentexten geht es unter anderem immer darum, dass Frauen durch das Kino falsche Vorstellungen erwerben konnten; von der Welt, von der Liebe oder von den gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Kritiker trauten den Frauen im Publikum keine eigene Meinung zu oder sie fürchteten, dass sie sich eine eigene Meinung bilden könnten, die nicht der ihrigen entsprach. In diesem Punkt waren sich das bürgerliche, das kirchliche, das ärztliche und das sozialdemokratische Lager ganz nahe, sie bildeten gegen die Frau im Publikum ein einheitliches männliches Lager. Auch versuchten sie die Gefühle der Kinobesucherinnen zu kontrollieren, denn sie fürchteten das Potential des Kinos, Emotionen auszulösen, mit ihnen zu spielen und sie zu benutzen. Dies galt nicht nur für das Nummernprogramm, das auch als emotionale Programmierung beschrieben wurde, sondern auch für den aufkommenden längeren Spielfilm. Was Maase über die Sicht der Reformer auf die Kinder im Publikum schreibt, trifft so auch auf den weiblichen Teil des Publikums zu.

---

[260] Vgl. ebd., S. 52.
[261] Ebd., S. 59.
[262] So z. B. Sellmann 1912, S. 21.
[263] Vgl. Schlüpmann 1996b (1990), S. 132: „Looking back on the history of cinema, the appropriation of theatrical forms has been portrayed as no more than a process of conforming to bougeois norms. If this were so, the reformers would not have reacted so strongly to the ‚cine-drama’. The phenomenon of ‚bourgeoisification’ is more subtle.“

> „Der Film wird zur sozialen Gefahr, wo die neue Massenkunst verführerisch zu den Sinnen spricht und auf ein Publikum trifft, das disponiert ist, im Flug der Einbildungskraft das Realitätsprinzip eine Zeit lang hinter sich zu lassen. […] Am Spielfilm aktualisierte sich die bürgerliche Angst davor, die Kunst vermöchte die Beherrschung der Einbildungskraft durch die Vernunft zu schwächen.“[264]

3.4.3 Gegenmeinungen der Fachpresse

Die massiven Anfeindungen des Kinos konnte sich die Kinofachpresse nicht gefallen lassen. Ihre Reaktionen auf die vehementen Angriffe der Kinogegner reichten da von Versuchen, die Thesen der Reformer ins Lächerliche zu ziehen, bis hin zu ernsthaften Bemühungen, deren Argumente sachlich zu entkräften. Zunächst einmal versuchte die Fachpresse, die Geschichten der Reformer über die Schädlichkeit der Kinovorstellungen, die Berichte über Nervenzusammenbrüche und hysterische Anfälle als ‚*on dits*' zu entlarven, die auf wackeligen Füßen standen.[265] Auch versuchten sie, dem von den Reformern aufgebauten Image des Dramas als Volksverführer das Image des Kinos als Volkserzieher entgegenzusetzen. Das Drama nähre, so heißt es da, gerade keine falschen Vorstellungen von der Welt, da immer das Gute siege. „Das Gute wird belohnt, das Schlechte geht unter.“ Zudem appellierten die Dramen an das Mitgefühl und den Gerechtigkeitssinn. Die immer wieder gescholtene „Primitivität der Vorgänge“, d. h. die Simplizität, Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit der Vorgänge, erweise sich dabei als Vorteil für die breite Masse.[266] Auch drei Jahre später, 1915, ist man immer noch dieser Ansicht: Weil der Zuschauer immer die Folgen einer Handlung, die Bestrafung der Missetat oder die Auswirkungen von Alkoholkonsum etc., zu sehen bekomme, reize das Drama weder zum Verbrechen noch wirke es sozial aufstachelnd. Es gebe hingegen Einblick in das Leben der Anderen:

> „Sie [die Filmvorführungen] zeigen uns, wie die Anderen leben als Antwort auf die ewige Frage, die sich jeder stellt. Die von Kultur und Verfeinerung bereits Berührten bilden keinen Gegensatz, sondern einen Ausgleich mit den Bedürfnissen der ärmeren Klassen, und der Szenenwechsel vom Dachstubengemach zum Empfangssaal der Aristokratin übt durch die krassen Gegensätze nicht aufstachelnd, sondern beruhigend. Durch Filme sieht man, dass nicht alles Gold ist, was glänzt und dass die scheinbar Hohen auch nicht auf Rosen gebettet sind.“[267]

Während also die Reformer den Teufel an die Wand malten und soziale und geschlechtliche Umsturzversuche fürchteten, verharmloste die Fachpresse das politische und emanzipatorische Potential des Films.

Im Hinblick auf das weibliche Kinopublikum und sein Verhältnis zum Kinodrama hielt sich die Fachpresse weitgehend zurück. Einzig ein Artikel von 1913 wagt einen kleinen Vorstoß in diese Richtung. Walter Thielemann schreibt, dass das Kinodrama volksbildend wirken könne, indem es Stellung zu diversen sozialen Fragen beziehe. Unter anderem befasse es sich auch

---

[264] Maase 2001, S. 65.
[265] Stein, O. Th.: Professoren-Kino-Weisheit. In: Der Kinematograph, Nr. 291, 24.7.1912.
[266] Kino und Ethik. Der heilsame Schund. In: LBB, 5. Jg., Nr. 47, 23.11.1912.
[267] Der Einfluss des Films In: LBB, 8. Jg., Nr. 22, 29.5.1915.

mit Problemen in der Familie und in der Ehe. Zudem thematisiere es das Verhältnis der beiden Geschlechter zueinander und damit eine der bedeutendsten sozialen Fragen, nämlich der nach der Stellung der Frau in der Familie. Dass dies vor allem die Frauen im Publikum interessieren könnte, darauf weist er allerdings nicht gesondert hin.[268] So verkennt letztlich auch die Fachpresse die Relevanz des Kinodramas für das weibliche Publikum und damit auch die Chance, sich dieses treue Publikum zu Verbündeten zu machen.

Auch aus einem ganz anderen Grund könnte das Kinodrama niemals vollkommen entsittlichend wirken. In einem Brief des Reichskinoverbandes an den Reichstag räumt dieser zwar ein, dass das Kino zuweilen Entsittlichendes oder Verbrecherisches zeige. Dies sei jedoch im Hinblick auf die Aufführungsmodalitäten im Kino nicht tragisch: Selbst wenn ein Film zu etwas Unsittlichem oder Unmoralischem anstifte, habe doch ein anderer Film im Programm das Gegenmittel dazu. Das Programmformat, so die interessante Argumentation des Reichskinoverbandes, ist Medizin für ein selbst geschaffenes Übel:

> „Also, das Kino nimmt hier keineswegs eine Sonderstellung ein, nur dass es durch die Gemischtheit des Programms und die in jedem Programm fast unbedingt vorhandenen qualitativ einwandfreien Films immer noch ein sofortiges Gegengift bieten kann gegen einen giftigen Bazillus, der von einem schlechten Film ausgehend auf bereits kranken Boden fallen muss, um fortwuchern zu können."[269]

Hinter dem Geschrei der Kinoreformer, so die Fachpresse schon 1907 treffend, stecke vor allem eins: Neid. Und zwar Neid darüber,

> „dass das Wissen, die Geistesbildung, die eben bisher sorgfältig gehütetes Privileg weniger Bevorzugter war, hierdurch verallgemeinernd auf die breiten Schichten [und man mag ergänzen: die Geschlechter; Anm.d.Verf.] des Volkes übertragen wird."[270]

Letztlich entlarvt ein Artikel in der *Lichtbild-Bühne* von 1913 ganz allgemein die Verwicklung von nationalen und gender-zentrierten Argumenten der Reformer – und ganz speziell die Forderung eines „Herr preußischen Kreisschulinspektors" nach Zollschranken zur Bannung von Schunddramen, um so den „Kampf gegen die Pariser Moral" zu gewinnen – als lächerlich, indem er fragt:

> „Warum soll ich mir im Kino einen nur ein klein wenig pikanten französischen Schwank nicht ansehen dürfen, während im Theater Mütter mit ihren halb erwachsenen Töchtern sich die eindeutigsten, gewagtesten Situationen solcher französischer und deutscher Fabrikate ungehindert betrachten dürfen?"[271]

---

[268] Thielemann, Walter: Die sozialen Fragen im Lichte der Kinodramatik. In: LBB, 5. Jg., Nr. 10, 8.3.1913.
[269] Vereins-Nachrichten aus der Kinematographenbranche. Vom Reichskino-Verband. In: Der Kinematograph, Nr. 360, 19.11.1913.
[270] Friebe, H.: Kinematograph, Moral und Presse. In: Der Kinematograph, Nr. 20, 15.5.1907.
[271] Stein, O.: Zollschranken für die Filmindustrie. In: LBB, 5. Jg., Nr. 3, 18.1.1913.

3.4.4 Frauen in der Reformdiskussion

Wie die Quellen gezeigt haben, waren die Kinozuschauerinnen und die Wirkungen, die das Programm und die Filme auf sie ausübten, ein kontrovers diskutiertes Thema in den Schriften der Kinoreformbewegung. Auch Frauen mischten sich, wenn auch selten, in die Diskussion ein.[272] Doch Ansichten, wie die des „älteren Fräulein Doktor" sind selten dokumentiert: Laut *Kinematograph* setzte sich Fräulein Dr. jur. Dünsing auf einer Konferenz von Schulmännern, Ärzten und Juristen im Reichstagsgebäude vehement für das Kino ein und pries gegen die einhellige Meinung der männlichen Konferenzteilnehmer den Kinematographen als eine Himmelsgabe, an dessen Existenz und Produkten sie nichts Verwerfliches feststellen konnte.[273] Zumeist vertraten die Frauen, die sich zum Kino äußerten, eine ähnliche Meinung wie ihre männlichen Mitstreiter. Auch sie sorgten sich um die Gesundheit und Moral der Kinder, gelegentlich auch um die ihres eigenen Geschlechts. In der Sorge um die Kinder taten sich vor allem die Lehrerinnenvereine hervor.[274] Auch Frauenvereine sowie soziale und kirchliche Gruppierungen warnten vor den Gefahren des Kinos. In Österreich wurde beispielsweise auf Betreiben der Katholischen Frauenorganisation eine Enquête über das Kinematographenwesen durchgeführt. Die *Österreichische Frauenwelt* berichtete über die Ergebnisse dieser Enquête und hob dabei vor allem die Gräfin Walterskirchen von der Katholischen Frauenorganisation hervor, die mit den männlichen Kritikern des Kinos übereinstimmte und das Kino ebenso scharf kritisierte. Vor allem vom Standpunkt einer Mutter aus, die Angst um ihre Kinder hat, sei das Kino zu verdammen. Walterskirchen betont zwar die Relevanz des weiblichen Publikums, das immerhin die Hälfte des Publikums bildete, sieht in ihm aber einen Disziplinierungsagenten und eine Instanz, die Sitte und Anstand ins Kino zu bringen vermag. Daher verlangt sie nicht nur eine Kinematographenzensur, sondern auch die Beteiligung der Frauen an dieser Zensur:

> „Aber da die Handhabung der Zensur eine sehr schwere und delikate Sache ist und sich niemand der Einsicht erwehren kann, dass Frauen bei der Beurteilung aller Fragen, die das Taktgefühl und die Sittlichkeit betreffen, zum großen Teil wenigstens die Befähigteren sind, so erscheint die Forderung durchaus gerechtfertigt und unabweisbar, dass bei der Zusammensetzung der Zensurstelle von der Mitwirkung der Frauen nicht abgesehen werden kann."[275]

Ein gewisses Fräulein Eder, auch ein Mitglied des Katholischen Fürsorgevereins, machte gar den Vorschlag, die Sonntagvormittagsvorstellungen zu verbieten, da diese vor allem von Arbeiterfrauen besucht würden, die doch „am Sonntage wohl etwas Nützlicheres zu tun hätten". So zum Beispiel einen Kirchgang, wie der ebenfalls anwesende Religionsprofessor Leb ihr

---

[272] Vgl. hierzu auch Schlüpmann 1990, S. 237 ff.

[273] Der Kinematograph als Volksbildungsmittel. In: Der Kinematograph, Nr. 221, 22.3.1911.

[274] Siehe z. B. Bremer Lehrerinnen: Die Bremer Lehrerinnen und die Kinogefahr. In: Die Lehrerin, Nr. 20, Nr. 21, 1913 oder Die Kölner Lehrerinnen. In: LBB, 5. Jg., Nr. 15, 20.4.1912.

[275] Anonym: Die Enquête über das Kinematographenwesen. In: Österreichische Frauenwelt, No. 8, Jg. II, 1912, S. 239. Vgl. zu dieser Enquête auch Tučhoř, Alois: Abwehr der Kinematographen-Mißbräuche. In: Österreichische Frauenwelt, No. 5, Jg. II, 1912, S. 145-148, der die Gräfin Walterskirchen und ihre Mitstreiterinnen als „warmherzige, geistig hochstehende Frauen, die in opferfreudigem Wirken die Jugend vor der Verwahrlosung zu retten suchen", bezeichnet.

beipflichtete.[276] Wie das Wiener Beispiel zeigt, war auch den Frauen, die sich an der Diskussion um das Kino beteiligten, daran gelegen, das Potential des Kinos zu beschneiden und zu kontrollieren. Das Kino wurde von ihnen in keinster Weise als Möglichkeit einer spezifisch weiblichen Teilnahme an der Öffentlichkeit begriffen und als Ort emanzipatorischer Bestrebungen wahrgenommen, sondern ebenfalls als Bedrohung und als eine Institution, die der Reglementierung bedurfte.

So finden sich in der Fachpresse auch nicht wenige Berichte über Frauen- und Mädchenvereine, die vehement gegen das Kino Stellung bezogen. Aus Schwäbisch-Gmünd wird beispielsweise berichtet, dass der katholische Arbeiterverein 1911 einen Boykott über das Kino verhängt hatte, dem sich der Mütterverein (1200 Mitglieder) schnell angeschlossen hatte, während der Schutzengelbund, d. h. der Verein der abstinenten Kinder, seit Monaten schon den Boykott „stramm durchgeführt" hatte.[277] Heidelberger Mädchen hingegen forderten 1912 schärfere Kontrollen der Kinos:

> „In einer geschlossenen Mitgliederversammlung der badischen Konferenz des Internationalen Vereins der Freundinnen junger Mädchen in Heidelberg wurde heute Nachmittag einstimmig beschlossen, an das badische Ministerium des Inneren eine Eingabe zu richten, in der mit Rücksicht auf die schädigende Wirkung des Kinematographentheaters um Beschränkung der Konzession und schärfere Kontrolle der Darbietungen der Kinematographentheater nachgesucht wird."[278]

Ähnliches taten auch die Wiener Frauen, berichtet der *Kinematograph*.[279] Die Frauen der teils konfessionellen Frauen- und Mädchenvereine begriffen sich selbst als Wärterinnen der Sittlichkeit und sahen – ganz im Gegensatz zur Auffassung ihrer männlichen Kollegen – ihre Geschlechtsidentität als Garant für eben diese Sittlichkeit.

Doch nicht alle Frauenvereine lehnten das Kino in Gänze ab. Einige Vereine erkannten das Potential des Kinos und zeigten Bestrebungen, die Qualität der Vorführungen zu erhöhen. Durch Mustervorstellungen versuchten sie, den erzieherischen und erbaulichen Wert des Kinos hervorzukehren. So veranstaltete beispielsweise der Madgeburger Frauenverein regelmäßige Unterhaltungsabende, von denen in der Fachpresse berichtet wurde. Auch *Bild & Film* hebt diese Mustervorstellungen lobend hervor.[280] Dort zeigten die Vereine Programme mit Titeln wie „Im sonnigen Süden" oder „In nördlichen Zonen", die hauptsächlich bildende Filme, Landschaftsansichten und Volkstümliches enthielten. Unterbrochen wurden die Filmbilder von Gesang und Gedichten, die die Eindrücke vertiefen sollten. So sollten diese Mustervorstellungen beweisen, dass das Kino ein „edles Unterhaltungs- und Belehrungsmittel" sein konnte.[281]

---

[276] Ebd., S. 240.
[277] Boykott in Schwäb.-Gmünd. In: LBB, 4. Jg., Nr. 27, 8.7.1911.
[278] Heidelberger Mädchen. In: LBB, 5. Jg., Nr. 17, 27.4.1912.
[279] Wiener Frauen als Gegnerinnen des Kinos. In: Der Kinematograph, Nr. 276, 10.4.1912.
[280] Rundschau: Mustervorstellungen. In: Bild & Film, 1. Jg. (1912), Heft 1.
[281] Vgl. Magdeburg. Kinematographische Volksunterhaltungsabende. In: Der Kinematograph, Nr. 255, 15.11.1911.

Auch gegen das Kinodrama, dem von Seiten der männlichen Reformer eine zu enge Bindung an die Wünsche des weiblichen Publikums nachgesagt wurde, gingen die Autorinnen der Reformdebatte vor. In der Illustrierten *Die deutsche Frau* diskutierte die Schriftstellerin und Journalistin Louise Schulze-Brück nicht nur das Problem der „Kientopp-Kinder", sondern ging auch scharf gegen Sittendramen und ihr Vermögen vor, den „Hass gegen die oberen Klassen"[282] zu schüren. Auch sorgt sie sich um „halbwüchsige, unreife Mädchen" und den Einfluss, den Filme wie „Weiße Sklavinnen" oder „Geheimnisse der Großstadt" auf sie haben können und zweifelt an der Urteilsfähigkeit der Besucher, nicht nur der Arbeiter und kleinen Handwerker, sondern vor allem an der der Dienstmädchen und Ladnerinnen. Auch sie realisiert somit nicht die Identifikationsangebote, die die Kinodramen den Mädchen und Frauen im Publikum machen konnten, und spricht, ebenso wie ihre männlichen Mitstreiter, von den Gefahren der Verwechslung von Wirklichkeit und Schein und von den schädlichen Auswirkungen, die das Kino mit seiner „Schnelligkeit der Vorgänge" für „nervöse Frauen" haben könne. Sie macht sich somit die Argumentationsstrategien der männlichen Kulturvertreter zu eigen und imaginiert ihresgleichen, die Frauen, als das gefährliche Andere, das der Kontrolle und Regulation bedarf. Dabei spielt, wie Josef Aubinger in seiner Rezension dieses Artikels im *Kinematograph* anmerkt, – er tut ihn als „ausgesprochenen Blödsinn" ab – vor allem wieder der Klassenunterschied eine Rolle. Er ist wirkmächtiger als jede Geschlechtersolidarität. „Diese Schriftstellerin scheint eine Dame zu sein, an die die Not des Lebens wohl niemals greifbar nahe herangetreten ist", heißt es da.[283]

Der Ton, in dem Aubinger schreibt, ist für den Umgang der Fachpresse mit den weiblichen Kinoreformbestrebungen charakteristisch. Werden die männlichen Kollegen scharf kritisiert, dabei aber zumindest ernst genommen, werden die weiblichen Versuche, das Kino zu „erziehen", meist der Lächerlichkeit preisgegeben.[284] Obwohl die männlichen Kinoreformer in der Diskussion um das Kino weitaus mehr hervortraten, sind es die Kinogegnerinnen, die in einer Satire der kinofreundlichen Fanzeitschrift *Illustrierte Kinowoche* als Zielscheibe des Spottes herhalten müssen. Die Erzählung „Die Kino-Konzession" karikiert die Bemühungen der Frauenvereine, der „alle Honoratiorenfrauen" der Kleinstadt angehören, das Kino aus ihrer kleinen sauberen Stadt fernzuhalten, als engstirnig und kleinkariert.[285] In der Erzählung fürchten die Bürgersfrauen, dass das Kino ihre Autorität und ihre Definitionsmacht dessen, was anständig, gut, richtig und vor allem modisch ist – eine Dame beklagt sich, dass sie ihr Modegeschäft schließen könnte, wenn die Frauen im Kino die Mode aus Paris sehen würden – untergraben und ihre Männer verführen könnte. Als sie jedoch erkennen, dass der Kinema-

[282] Schulze-Brück, Louise: Das Kino als Volksvergifter. In: Die deutsche Frau. Illustrierte Wochenschrift für Hauswirtschaft und Frauenerwerb, Nr. 40, 4. Oktober 1913, S. 1-2.

[283] Aubinger, Josef: Münchner Brief. In: Der Kinematograph, Nr. 368, 14.1.1914.

[284] Im Kinematograph gibt der Autor Spektator zu, den Artikel „Der Kino als Erzieher" von H. W. Goebel mit gewissem Amüsement gelesen zu haben. Auch kann er sich nicht des Eindrucks erwehren, „dass dieser Name der einer wohlachtbaren Dame, vielleicht einer älteren Lehrerin ist". Im Folgenden weist er auch immer dezidiert auf das Geschlecht der Verfasserin hin und gibt ihre Ansichten zum Kino der Lächerlichkeit preis. Spektator: Zum Kampf gegen das Kinodrama. In: Der Kinematograph, Nr. 270, 28.2.1912.

[285] Schaumburg, P.: Die Kinokonzession. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 48/49, 1916.

tograph ihre untreuen Ehemänner entlarven kann, werden sie zu glühenden Verfechterinnen der Einrichtung eines Kinos in ihrer Stadt. Als Objekte des Spotts über die Kinoreformbewegung erscheinen somit die Frauen wohl tauglicher als die weitaus aktiveren männlichen Mitstreiter. Hier erweisen sich die Geschlechterunterschiede wieder einmal als wirksamer als soziale und weltanschauliche Differenzen.

Nachtrag: Vor allem in den Jahren 1911–1913 gingen die Kinoreformer mit unterschiedlichen Argumenten gegen das Kino als öffentlichen Ort des Vergnügens, gegen das darin gebotene Programm und seine Aufführungsmodalitäten und vor allem gegen das Kinodrama vor. Kristallisationspunkt dieser Diskussion war, wenn auch manchmal nur implizit, immer wieder das weibliche Kinopublikum. An ihm wurden die Ressentiments gegen das Kino als moderne und zuweilen antibürgerliche Institution verhandelt. Um 1914 kam die Kinoreformwelle jedoch zum Erliegen. Kino und vor allem das Drama hatten sich etabliert und waren nicht mehr wegzudenken aus der Vergnügungslandschaft. Die Reformer wurden von der Realität eingeholt und es wurde sinnlos, noch gegen das Kinodrama zu kämpfen. Ein anderer Grund für die schleichende Akzeptanz des Kinodramas war möglicherweise, dass die Reformer nun nicht mehr die Ungeheuerlichkeit der ersten Dramen, die Frauen in den Mittelpunkt stellten, verarbeiten mussten: Um 1914 hatte sich das Drama konsolidiert, war gezähmt worden, weibliche Perspektiven waren nicht mehr so dominant. Argumentiert man also aus der Perspektive des Geschlechtsdiskurses, so nimmt es nicht wunder, dass die Polemiken gegen das Drama aufhörten oder zumindest leiser wurden.

3.5 Weibliches Kinoerleben oder das Hut-Problem

Wie die bislang analysierten Quellen zum weiblichen Kinobesuch gezeigt haben, kann die Angst der männlichen Kulturvertreter vor den schädlichen Auswirkungen des Kinos auf Physis, Psyche und Moral der Frauen als nicht zu gering eingeschätzt werden. Eine große Rolle spielte dabei auch die vermeintliche Emotionalität der Frauen und die damit einhergehende psychische und moralische Labilität. Auch offenbarte sich in den Quellen die Angst vor der Präsenz und der Sichtbarkeit der Frau im öffentlichen Raum. Der weibliche Kinobesuch schuf somit eine paradoxe Situation: Das Kino der Kaiserzeit bot den Frauen zwar die Möglichkeit, etwas Neuartiges zu sehen, setzte sie aber gleichzeitig auch ungeschützt den Blicken und Begehrlichkeiten der ebenfalls anwesenden Männer aus. Sie blickten nicht nur, sondern wurden selbst zum Objekt der Blicke. Dabei schien das die männlichen Moralhüter mehr zu stören als die Frauen selbst. Ohnehin scheint die Sorge um den weiblichen Kinobesuch umso größer gewesen zu sein, als die Frauen anscheinend keine Angst hatten bzw. sich keine Angst machen und schon gar nicht davon abhalten ließen, ins Kino zu gehen. Schon die Anekdoten über Frauen mit ihren Liebhabern im Kino, die zwar größtenteils übertrieben sind oder ganz dem Reich der Phantasie entstammen, zeigen, dass der weibliche Kinobesuch selbstbestimmter und aktiver war, als die männlichen Hüter der Moral dies gerne gehabt hätten. Dies beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Wahl der Begleitung, sondern auch auf die Art der Rezeption und die Aneignung des Kinos als Ort der Kommunikation.

Das Verhalten von Frauen im Kino ist nicht selten Thema von Beschreibungen, Kolumnen, Satiren. Über das Verhalten von mittelständischen Männern, das als Norm angesehen wurde, wird hingegen kaum berichtet. In den Beschreibungen des Publikums, der Atmosphäre in den Kinos und den Berichten über spezielle ‚Events' wird daher zumeist nur das Kinoverhalten von Kindern, niederen sozialen Schichten und natürlich Frauen thematisiert, da sich deren Benehmen teilweise erheblich von dem als angemessen betrachteten Verhalten unterschied. Im Folgenden soll nun ein Blick darauf geworfen werden, was Frauen im Kino – abgesehen vom Filmeschauen – so taten: Sie redeten, kommentierten, weinten, interagierten, sie versteckten und sie zeigten sich. Aufgrund der Quellenlage wird jedoch auch hier wieder das Verhalten und Empfinden der Kinogängerinnen hauptsächlich aus männlichen Quellen rekonstruiert werden. Es finden sich jedoch auch einige rare weibliche Selbstzeugnisse, die einen direkteren Einblick in die Erfahrung der weiblichen Kinozuschauer geben können. Diese Quellen zeigen, dass der Vorgang des ‚Ins-Kino-Gehens' für Frauen im Kaiserreich weitaus mehr war als ‚Filme sehen': Es war ein soziales und kommunikatives Event mit allem, was dazugehörte: gegenseitiger Interessensaustausch, sich herrichten und sich zeigen.

3.5.1 Reden, weinen, sich zeigen

Anders als die Reformer, die sich um die Sicherheit der Frauen im Kino sorgten, nahmen die Frauen das Kino oftmals als einen ‚sicheren' Ort wahr und als einen Ort, der ihnen jenseits

der Hektik der Straße einen ruhigen Raum bot, sich vom Arbeitsalltag, der Familie oder den gesellschaftlichen Verpflichtungen zu erholen. Für sie stellte das Kino eine Örtlichkeit dar, die auch sie, allein und ohne viel Geld auszugeben, ohne Schwellenangst betreten konnten. Das Kino war somit ein Ort, der zwar deutlich von der Straße getrennt war, jedoch quasi als Verlängerung der Straße – durch semi-öffentliche Eingangsbereiche und Foyers – keine allzu hohen Barrieren aufbaute und den man daher voraussetzungslos, ohne vorher modische oder soziale Vorkehrungen getroffen zu haben, betreten konnte. In einem „Kinotypen" überschriebenen Artikel von 1912 präsentiert sich so auch die „Mama" als typische Kinogängerin. Ungewöhnlich ist hierbei, dass der Kinobesuch der Mutter nicht in Zusammenhang mit der Vernachlässigung der Kinder gebracht, sondern als wohlverdiente Pause von Heim und Kind dargestellt wird. Hier heißt es:

> „Tagaus, tagein Kochen, Waschen, Bügeln und Strümpfestopfen. Endlich kommt sie auf ein paar Stunden heraus aus dem Dreh. Sie fährt zur Stadt, läuft von Aslberg zu Tietz, von dort zu Gebrüder Müllern. Immer dickleibiger werden die Pakete. Sie spürt Hunger. Für zwanzig Pfennig Kaffeekuchen kann sie sich schon leisten. Aber wo soll sie ihn verzehren? Auf der Straße? Sie hat ja beide Arme voll, und dann die frechen Jungens? Im Café? Dort ist's ihr zu fein. Bleibt nur das Kino. Dort ist's ja dunkel. Und zu sehen gibt's ja auch noch was. Da sitzt sie dann breit und sicher, lagert ihre Pakete, knistert mit der Kuchentüte und kaut mit beiden Backen."[286]

Für die „Mama", die verheiratete Frau aus der Kleinstadt oder vom Dorf, erweist sich das Kino als ein Ort, der sich von allen anderen in der Stadt unterscheidet und der zugleich alles vereint. Hier kann sie nicht nur in Ruhe ihren Kuchen verzehren, ohne von Straßenbengeln belästigt zu werden. Ihre Wahrnehmung des Kinoortes unterscheidet sich hier in zwei Punkten von der der Kinogegner. Zum einen erweist sich das Kino für die „Mama" als ein Ort, wo sie sicher vor Belästigungen ist und ihr die Dunkelheit den Schutz bietet, in Ruhe eine Pause zu machen, und als ein Raum, an dem sie „breit und sicher" ihren Platz finden kann. Zum anderen ist das Kino ein Ort, an dem sie sich zugehörig fühlen kann: er ist nicht „zu fein", ist offen für jedermann. Auch bietet das Kino eine zusätzliche Attraktion, es gibt etwas „zu sehen", etwas, das sie fesselt und bewegt. So sehr, dass sie sogar vergisst zu kauen und ihre Kuchentüte fallen lässt. Für „Mama" hat sich der Kinobesuch gelohnt: „Mama ist höchst befriedigt. Wenn sie wieder im Dorf ist, hat sie Stoff für ein halbes Jahr. Glückliche Stadtleute, das ist ihr Gedanke, ihr könnt jeden Tag ins Theater gehen!"[287] Auch Emilie Altenloh führt einen ähnlichen Grund für den weiblichen Kinobesuch an: bei ihr sind es die „Frauen der oberen Schichten", die im Kino einen Erholungsort finden, an dem sie sich nachmittags „von dem Getriebe der Kaufhäuser und Straßen" ausruhen können.[288] Auch für sie bedeutet das Kino zugleich eine Verlängerung, aber auch ein Refugium vom urbanen Stadtraum. Zugleich bietet das Kino aber auch den Frauen der oberen Schichten aus den kleinen Städten „Stoff für ein halbes Jahr": es zeigt ihnen, so Altenloh, den „Abglanz der großen Welt und […] wie man sich in Paris anzieht, was für Hüte man trägt".[289] Und auch für die Arbeiterinnen sei das Kino,

[286] Lorenzen, Ernst: Kinotypen. In: Bild & Film, 2. Jg. (1912/1913), Nr. 8.
[287] Ebd.
[288] Vgl. Altenloh 1914, S. 92.
[289] Ebd., S. 91.

so stellt Altenloh fest, eine Möglichkeit, „um aus den engen Grenzen ihrer Häuslichkeit herauszukommen“, und das nicht nur im räumlichen Sinn.[290] „Sie leben während dieser Zeit in einer anderen Welt, in der Welt von Luxus und Verschwendung, die den einförmigen Alltag vergessen machen.“[291] Das Kino bedeutet somit für Frauen aller Schichten eine Teilhabe an der Welt außerhalb ihres eigenen, teilweise recht begrenzten Kosmos.

Ein anderer wichtiger Grund für Frauen, ins Kino zu gehen, der schon im Falle der „Mama“ anklingt, wird in zahlreichen anderen Artikeln ebenfalls angeführt: Man möchte berührt und gerührt werden und seinen Emotionen freien Lauf lassen. In ihrem „Kinobrief aus der Provinz“ beschreibt die Autorin Anna Knust die Reaktion, einer „begeisterte[n] Kinostammgästin, die so mit ganzer Seele bei der Sache ist, dass sie zum Vergnügen ihrer nächsten Umgebung laut ausruft: ‚Ach, das is ja’n Glück’, als dort oben auf der Projektionsfläche eine jugendschöne Dramenheldin vor Toresschluss, d.h. Hauseinsturz, vor den Flammen gerettet wird.“ [292] Solche Beispiele könne sie noch mehrere anführen, führt sie weiter aus. Abgesehen von der Komik der Situation verdeutlicht diese kleine Episode aber auch, dass diese und alle anderen „Kinostammgästinnen“ nicht sprach- und bewegungslos im dunklen Kinoraum saßen, sondern dass sie aktiv wurden und ihre Emotionen und Gedanken impulsiv äußerten. Sie hoben sich mit ihren Lautäußerungen als Individuen aus der Masse des Publikums hervor und zeigten ihre Begeisterung. So schließt Anna Knust diese kleine Episode auch mit der lakonischen Feststellung: „Ja, ja, das Kino versteht es sein Publikum zu packen.“ Auch Emilie Altenloh stellt etwas Ähnliches fest, auch sie macht das vermeintlich stärkere Gefühlsleben der Frauen für ihre besondere Affinität zum Kino verantwortlich. Eine ähnliche Episode wie Anna Knust beschreibt auch der bereits zitierte Poldi Wilde in „Zuschauer im Kino“. Er lässt allerdings die betroffene Dame selbst zu Wort kommen:

> „Nun noch das Selbstzeugnis einer Dame, das ohne weiteres auf jeden Kinozuschauer übertragen werden kann: ‚Ich vergesse vollständig, dass ich im Theater bin. Meine eigene bürgerliche Existenz ist mir völlig entschwunden. Ich spüre nur noch die Gefühle der handelnden Personen in mir. Bald rase ich mit Othello, bald zittere ich mit Desdemona. Bald möchte auch ich rettend eingreifen. Dabei werde ich aus einer Stimmung so schnell in die andere gerissen, dass ich gar nicht zur Besinnung komme. Ich erinnere mich, dass ich mich ganz fest an meine Freundin angeklammert, vor lauter Entsetzen.‘“[293]

Hatte Wilde dieses übermäßige Ergriffensein noch als regulierungsbedürftig eingeordnet, so zeigt die folgende Selbstauskunft einer Bergmannsfrau, dass Frauen es am Kino durchaus schätzten, dass sie emotional berührt wurden. Sie sahen dies nicht als Gefahr. Als Reaktion auf eine Versammlung von Kinogegnern und deren Flugblatt spricht sich eine Bergmannsfrau in der Versammlung für das Kino und vor allen Dingen die Dramen und ihre Fähigkeit, tiefe

---

[290] Ebd., S. 74.
[291] Ebd., S. 79.
[292] Knust, Anna: Ein Kinobrief aus der Provinz. In LBB, 8. Jg., Nr. 52, 18.12.1915. Anna Knust outet sich in einem weiteren Artikel in der *Lichtbild-Bühne* als Kinofreundin und preist in einem leicht ironischen Unterton das Verdienst des Kinos als Kulturfaktor in der Kleinstadt, durch es lerne man auch in der Provinz die Weltgeschichte kennen. Knust, Anna: Die Muse der unbegrenzten Möglichkeiten. In: LBB, 8. Jg., Nr. 13, 27.3.1915.
[293] Wilde, Poldi: Zuschauer im Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 304, 23.10.1912.

Gefühle zu erzeugen, aus. Der *Kinematograph* zitiert die Aussagen der Bergmannsfrau und auch hier sollen sie in voller Länge wiedergegeben werden, da sie ein schönes und vielleicht auch etwas naives Selbstzeugnis einer Frau sind, die von ihrer Liebe zum Film und den Gründen dafür spricht:

> „Gestern haben Sie gegen das ausgewachsene Lichtspieltheater etwas geschrieben von einem Professor [Hellwig; Anm.d.Verf.], der will nicht, dass die ernsten Stücke gespielt werden. Aber dagegen ist doch energisch zu protestieren, denn viele Leute gehen sehr gern in die ernsten Dramen, weil sie so schön sind. Ich habe neulich z.B. ein Stück gesehen, da schnitt sich ein Bahnwärter mit einem scharfen Messer den Arm auf, und in die Wunde legte er sein weißes Taschentuch, damit es rot gefärbt wurde, weil der Zug schon kam und die Schienen waren doch kaputt. Dann schwenkte er das Tuch und der Zug kam immer näher und er fiel mitsamt dem Tuch auf die Gleise, dass man glaubte, er werde mitten durchgefahren. Und dann kam die Braut, die saß zufällig auch in dem Zuge, und dann feierten sie ihre Wiedervereinigung auf den Schienen und der Verbrecher stand dabei und musste sich schämen. Das war so rührend, dass mein Taschentuch vollständig durchnässt war als ich nach Hause kam, so habe ich geweint. Und die ganze Nacht habe ich von dem roten Tuch geträumt, so dass mein Taschentuch am anderen Morgen noch immer nass war, weil ich wieder so geweint hatte. Wenn ich mich mal ordentlich ausweinen will, dann gehe ich ins Kino-Theater, denn da kann man das sehr billig haben und es ist auch sehr ungeniert, weil es keiner sieht wegen der Dunkelheit. […]
> Gerade die ernsten Dramen sehe ich so gerne und mein Mann auch, obschon er meistens nicht mitgeht, weil er lieber ein Glas Bier trinkt. […]
> Wenn dann zum Schluss die Orgel spielt, und sie sinken sich gerührt in die Arme und werden noch dazu gesegnet, dann will ich gar nichts anderes, denn so schön spielen sie im Stadt-Theater nicht. Vor allen Dingen nicht so rührend.
> Also sorgen Sie dafür, dass die ernsten Dramen nicht abgeschafft werden, denn Bilder aus anderen Ländern oder aus der Natur sind zu langweilig. Man kommt ja doch nicht nach Amerika oder nach Brasilien, also hat es keinen Zweck. Und Natur haben wir jeden Tag genug zu Hause.
>
> Frau L.“[294]

Was diese Aussage der Bergmannsfrau so bedeutend macht, ist die Tatsache, dass sie sich der Art und Weise ihrer Rezeption im Kino bewusst zu sein scheint. Sie reflektiert darüber und begrüßt sie: Zwar wird sie von Gefühlen überwältigt – und ist sich auch bewusst, dass dies von den Reformern und Kinogegnern kritisiert wird –, aber sie lässt es auch bereitwillig zu. Sie geht ins Kino, um zu weinen. Zudem spricht sie zahlreiche andere Aspekte weiblichen Kinokonsums an und nennt weitere Gründe: Sie stellt fest, dass Frauen vor allem Dramen mögen. Naturaufnahmen findet sie langweilig, Natur haben sie auch zuhause. Hier spielt sie auf das Vermögen des Kinos an, den Frauen etwas Neues zu zeigen und ihnen Einblicke in andere, fremde Welten zu verschaffen. An der Abbildung der Realität, der Natur, seien diese nicht unbedingt interessiert. Auch stellt sie fest, dass sie oft ohne ihren Mann ins Kino gingen und unterstreicht somit den Status des Kinos als potentiell weibliche Sphäre. Auch die Vorliebe der Frauen für die Musik im Kino bleibt bei ihr nicht unerwähnt. Ferner verweist sie indirekt auf den Sonderstatus des Kinos in der wohl doch recht beschränkten Vergnügungslandschaft einer Bergmannsfrau. Es bietet ihr etwas, was das Theater nicht bieten kann: etwas zu sehen, das Frauen sonst nicht sehen können, und etwas zu fühlen, das nur das Kino auszulösen vermag. Wie sehr Frauen dies genossen und wertschätzten und was diese visuelle und

[294] Pro und Contra den Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 282, 22.5.1912.

geografische ‚Raumöffnung' für sie bedeutete, zeigt die Aussage eines „alten Mütterchens, das mit halbfeuchten Augen immer wieder in die Worte ausbrach", die der *Türmer* aus Stuttgart wiedergibt: „Mein Gott, mein Gott, ich hätte nie gedacht, dass die Welt so schön sein könnte."[295]

Auch den männlichen Beobachtern blieb nicht verborgen, dass ihre Begleitungen es liebten, sich im Kino bewegen zu lassen. Zuweilen waren sie gar selbst gerührt von der Rührung ihrer Begleiterinnen. Ferdinand Hardekopf berichtete beispielsweise: „Als im Saale wieder Licht wurde, sah ich in den Augen meiner Begleiterin die hellen Tränen. Kaum verbarg ich die eignen."[296] Peter Altenberg erlebte etwas Ähnliches: „Meine zarte 15jährige Freundin und ich, 52jähriger, haben bei dem Natursketch: ‚Unter dem Sternenhimmel', in dem ein armer französischer Schiffzieher seine tote Braut flussaufwärts zieht, schwer und langsam durch blühende Gelände, heiß geweint."[297] In weiblicher Gesellschaft scheinen auch männliche Tränen legitim zu sein. Liest man diese zahlreichen Beschreibungen von weinenden Frauen im Kino, so scheint es, als konstituiere sich hier ein weiterer feststehender Topos des weiblichen Kinobesuchs. Und, wie bereits Altenloh festgestellt hat, ist das ‚Gerührtsein' keine Frage der sozialen oder geographischen Herkunft. Folglich beschreibt Resi Lange, eine Schauspielerin und Vortragskünstlerin, die gelegentlich auch über das Kino schrieb, das Publikum eines eleganten Kinos in Berlin West:

> „Der Kommis und das Ladenfräulein. Sie durften – o nobler Prinzipal – eine Viertelstunde eher gehen und sich bei ‚Menschen unter Menschen' als solche fühlen. Unter ihrer weißen Batistbluse pocht ein fühlend Herzlein gewaltig bei den sonderlichen Schicksalen des Filmhelden, und die rotgefrorene Hand des Kommis legt sich mit leisem Druck auf ihre goldberingte, über seine Lippen kommts in zittrig-sentimentalem Ton: ‚Gefällt es ihnen, Fräulein?' Bei dem ‚Ja'-Nicken entkullert eine Träne der Wimpernhaft und legt sich auf die Rotgefrorene, ein stiller Tribut des Gefühls." [298]

Der Kommis und das Ladenfräulein weinen. Nur das „Provinzonkelchen" lacht an den unpassenden Stellen, „sogar manchmal beim Sentiment und zieht sich dadurch meist den bittern Hass des weiblichen Publikums zu".[299] Das weibliche Publikum bestand demnach auf seiner Art der Rezeption und missbilligte Störungen seiner Rezeptionsweise. Für die Frauen bedeuteten die Tränen im Kino eine eigentümliche Art des Genießens, ein sentimentales Sich-Aufgeben im Gefühl, ein Loslassen, das zugleich passiv und aktiv war. Sebastian Deterding beschreibt in diesem Sinne das Weinen als kontrollierten Kontrollverlust: „Im Weinen geben wir die Kontrolle über uns selbst auf. Und im Kino suchen wir bewusst Anlässe zum Weinen auf, da uns der Raum des Kinos genau diese Passivität erlaubt. Darin liegt immer das Paradox, dass wir die Passivität aktiv herstellen."[300] Die Beschreibungen zeigen, dass die

---

[295] Der kinofreundliche „Türmer". In: LBB, 5. Jg., Nr. 47, 22.11.1913.
[296] Hardekopf, Ferdinand: Der Kinematograph. In: Nord und Süd. Deutsche Halbmonatsschrift, 34. Jg., Bd. 134, Nr. 412 (1910), S. 326-328, zitiert nach Jörg Schweinitz 1992, S. 158.
[297] Altenberg, Peter: Das Kino. Semmering 1912, Berlin 1913, S. 51, zitiert nach Jörg Schweinitz 1992, S. 170.
[298] Resi Langer: Kinotypen. Plauderei aus den Lichtspielhäusern des Berliner Westens. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 18, 1914. Siehe auch die Sammlung der Kinoessays von Resi Langer: Kinotypen: Vor und hinter den Filmkulissen. Zwölf Kapitel aus der Kinderstube des Films. Hannover 1919.
[299] Ebd.
[300] Detering 2002.

Frauen im Kino nicht einfach überwältigt wurden, sondern sich gleichsam hinein warfen in das Überwältigtsein. Sie gaben dem Kino somit die Macht über ihre Gefühle, ohne sich dabei jedoch komplett aufzugeben. Dies irritierte die Männer – die Sorgenbekundungen über die Emotionalität der Frau von Seiten der Reformer zeigen dies – und machte für sie das Kino verdächtig. Zugleich kann das Weinen der Frauen im Kino auch als kathartische Figur begriffen werden, denn die Frauen weinten nicht um die Figuren in den Filmen, sie weinten höchstens mit ihnen. Sie weinten um und mit sich selbst und den anderen Frauen im Publikum. So bedeutete dieses Weinen für sie nicht ein Verschwinden in der Dunkelheit des Kinosaals und in der körperlosen Masse des Publikums, sondern eine Erfahrung des eigenen Körpers, der eigenen Person und ihrer Empfindungen durch die Tränen. Auch handelt es sich beim Weinen um eine Körperäußerung, die zuweilen recht laut sein, d. h. die Aufmerksamkeit der anderen Besucher erregen kann. Das Weinen machte die Frau im Publikum präsent, machte sie sicht- bzw. hörbar. Das Weinen im Kino kann daher als die ultimative Form betrachtet werden, das eigentlich Private in etwas Öffentliches zu verwandeln. Und, wie eine Studie zum Weinen im britischen Nachkriegskino gezeigt hat, war das Weinen im Kino keine private, sondern eine kollektive Erfahrung; besonders für Frauen.[301] Man könnte anhand des Weinens auch über das Kino als Hybrid-Ort zwischen Öffentlichkeit und Privatheit nachdenken, denn eigentlich ist das Weinen ein Vorgang, der meist für private Räume reserviert ist und keine Zuschauer duldet. Weinen im Kino weist das Kino somit als einen privaten Ort aus, doch gerade sein Öffentlichkeitscharakter macht das Weinen hier zu einem sozialen Ereignis. Man weint mit anderen und empfindet Solidarität mit anderen Weinenden.

Doch nicht allein die Emotion zog die Frauen ins Kino; auch die Diversität des Nummernprogramms und des immer noch abwechslungsreichen gemischten Langfilm-Kurzfilm-Programms wurde von ihnen goutiert. Sie genossen die Bandbreite der Attraktionen und Sinnesreize und waren keinesfalls die instabilen hysterischen oder ohnmächtigen Objekte, die sie in den Befürchtungen der Reformer darstellten. In einem Bericht über die Eröffnung des neuen Nollendorf-Theaters in Berlin, bei der der „Großfilm" QUO VADIS gezeigt wurde, weist der Autor auf die unterschiedlichen Ansichten von ihm und seiner Begleiterin hinsichtlich des Festprogramms hin. Während er beeindruckt ist von der Architektur des neuen Kinos, vom großen Orchester, der Präsentation der Show und vor allem der künstlerischen Qualität von QUO VADIS, langweilt sich seine Begleiterin und beschwert sich:

> „Wissen Sie, mein Herr, ich hätte anstatt dieser großen antiken Sache doch lieber solch ein anderes Programm gesehen: Neueste Moden, den Kaiser, Lehmann, Asta Nielsen, den schönen Max, oder Sündige Liebe oder so was."[302]

Nicht ohne bürgerlich-männliche Arroganz macht ihr männlicher Begleiter sie jedoch darauf aufmerksam, dass er die „Prinzipienfrage der langen oder kurzen, geschichtlichen, literarischen oder modernen Films" nicht mit seiner „oberflächlichen Bekanntschaft" diskutieren

[301] Vgl. Harper/Porter 1996. Zu Tränen im Kino vgl. auch nachdemfilm No. 4 (2002), darin besonders Kappelhoff 2002 (2005).
[302] A. M.: Das neue Nollendorf-Theater in Berlin. In: LBB, 5. Jg. Nr. 13, 29.3.1913.

kann. Aus der Sicht eines Kulturkundigen traut er ihr kein fundiertes Urteil zu: „Das Thema ist zu ernst, als dass es durch das liebenswürdige, aber nichtssagende Lächeln eines hübschen Kindes zum einfachen Konversationsbehelf heruntergedrückt wird.“[303] Ohnehin sprach das „hübsche Kind“ ja nur „im Namen der großen Kino-Masse“, all jenen Frauen, Kindern und Arbeitern, denen Wert und Unwert des Kinos verborgen bleiben mussten.

Der gerade erwähnte Kinokundige war jedoch nicht der Einzige, der erfahren musste, dass er und seine weibliche Begleiterin unterschiedliche Vorstellungen von einer gelungenen Kinovorstellung hatten. Die *Illustrierte Kino-Woche* druckte 1913 einen Artikel von Poldi Schmidt, in dem er beschreibt, wie er mit „Irma, dem Kinogirl“ das Kino besucht, und in dem er erklärt, warum er dies in Zukunft nicht mehr tun wird. [304] Während er den Film anschauen will, redet seine Freundin ununterbrochen: über die Schauspieler und ihr Talent, über die beteiligten Filmfirmen, also über „alle Kulissengeheimnisse dieser Kunstbranche“. Auch erzählt sie ihm die Handlung des Films schon im Vorhinein und verrät ihm das Ende des Films. „Ihre Erläuterungen verwirren mir die Handlung und machen mich ganz nervös“, beklagt er sich. Ihre Kommentare stören seine Konzentration auf die und seine Absorption durch die Filmhandlung. Während er sich voll und ganz auf das Geschehen auf der Leinwand fokussieren will, praktiziert sie eine zerstreute, teilnehmende Rezeption, die er als unangemessen empfindet. Liest man zwischen den Zeilen, berichtet Poldi Schmidt, dass seine Freundin den Film auf ihre ureigene Weise rezipiert. So lacht sie beispielsweise, wenn andere Zuschauer gerührt sind. Ihre Art, am Filmgeschehen teilzunehmen, zeigt, dass sie über ein hohes Maß an Medienkompetenz und über ausgeprägte *viewing skills* verfügt, die ihr helfen, zu verstehen, mit welchen Mitteln und auf welche Art Geschichten in Filmen erzählt werden. Nicht nur aufgrund ihrer Tätigkeit als „Kinogirl“, d. h. als Gelegenheitsschauspielerin, schaut sie „hinter die Kulissen“ der Filmwelt. Irma repräsentiert hier den Typus der weiblichen Kinogeherin als selbstbewusste Filmkonsumentin, die sich der Bedingungen von Produktion und Rezeption bewusst ist. Von einer Verwechslung von Schein und Sein, von Filmhandlung und Realität, wie es die Reformer befürchteten, kann hier keine Rede sein. Sie ist eine aktive Rezipientin und nicht das von Emotionen und falschen Vorstellungen überwältigte Etwas, das die Reformer im Sinn hatten. Die Kinogängerinnen waren also keinesfalls die ‚graue Masse’, die sich willenlos den Verlockungen der Filmbilder hingab. Im Gegenteil, sie nahmen aktiv am Film- und Kinogeschehen teil und verhielten sich nicht immer so, wie es sich die Männer im Kinoraum gewünscht hätten.

Einer der wenigen Autoren, die das weibliche Kinopublikum nicht als gesichtslose, beschützens- und belehrenswerte uniforme Gruppe, sondern als bedeutendes Publikumssegment und Wirtschaftsfaktor wahrnahmen, war ein gewisser Robert Wilke, der in der *Lichtbild-Bühne* einen kleinen Sketch über „Meine Frau im Film-Theater” veröffentlichte.[305] Die Frauen und das Kino, das sei ein Gebiet, über das man Bände schreiben könne: „Dabei denke ich gar

[303] Ebd.
[304] Schmidt, Poldi: Irma, das Kinogirl. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 3, 1913.
[305] Wilke, Robert: Meine Frau im Film-Theater. In: LBB, 8. Jg., Nr. 52, 24.12.1915.

nicht einmal an die Frau, die dem Kino beruflich nahe steht […], sondern an die Konsumentin, an die Frau, die zu den ständigen Besuchern des Kinos gehört.“ Diese „ständigen Besucherinnen“ unterschieden sich erheblich, was Herkunft und sozialen Status anbetraf:

> „Da gibt es naturgemäß sehr viele Variationen. Von der eleganten Frau des Berliner Westens, die sich ‚zufällig‘ mit dem Freunde ihres Gatten im Lichtspielpalast trifft, bis abwärts zur Minna, die an ‚ihrem Sonntag’ mit dem neuen Briefträger aus ihrem Postbezirk in das kleine, dichtbesetzte Kino (mit Erklärer) geht.“[306]

Zwar kann auch er sich nicht enthalten, den gängigen Topos von der Frau, die ihren Liebhaber im Kino trifft, zu bemühen, doch gesteht er den Frauen noch andere Gratifikationen im Kino zu. Während er auf amüsante Art und Weise beschreibt, was seine Frau im Kino – abgesehen vom Filmeschauen – noch alles tut, und nach den Gründen fragt, warum Frauen das Kino so lieben, beschreibt er diese als Individuen mit individuellen Beweggründen, ins Kino zu gehen.

Wie das „Kinogirl“, so kommentiert auch seine Frau ununterbrochen das Geschehen auf der Leinwand. Sie kennt die Schauspieler beim Namen und traut sich ein Urteil über deren künstlerisches Talent zu. Auch spricht seine Frau mit anderen Frauen über Filme und Filmschauspieler und -schauspielerinnen und tauscht Neuigkeiten aus dem Filmbusiness aus. Die Kinodiva, die er attraktiv findet, findet sie scheußlich und außerdem „trägt sie, wie mir neulich Frau Pohl versicherte, scheußlich gefärbte Haare“. Ein nicht zu unterschätzender Anreiz, das Kino zu besuchen, sei auch die Tatsache, dass man dafür nicht „große Toilette“ zu machen brauche. Die nun folgende Schilderung der Vorbereitungen seiner Frau, die nur „zwei Minuten noch!“ braucht und dann doch die weiße Bluse gegen eine grüne eintauscht, führt diesen Grund ad absurdum: „Endlich nach weiteren sieben Minuten kann die Reise beginnen.“ Es ist nicht die modische Informalität, die die Frauen ins Kino lockt. Im Gegenteil: Seine Frau liebt das Kino, gerade *weil* sie dort ihre neueste Bluse oder ihre neueste Frisur zeigen kann. Sie muss sich zwar nicht zurechtmachen, nutzt es aber dennoch als Chance, sich zu präsentieren. Die bereits zitierte Resi Langer macht dieselbe Beobachtung in den Kinos des Berliner Westens:

> „Sie: ‚Ach, Liebling, nein, ich sitze lieber im Parkett!‘ Er (zur Kassiererin gewendet, mit einem Goldstück spielend): ‚Fräulein, bitte zwei Orchester-Fauteuils!‘ Ich frage mich warum denn? Da antwortet mir ein Kobold: Na, die will ihre neue ‚Bubenfrisur‘ als *dernier cri* der Mode zur Schau stellen und verzichtete deshalb auf den schützenden Reiherhut.“[307]

Diese Vorbereitungen, das Sich-Herausputzen und Frisieren, standen dem eigentlichen Zweck des Kinos, nämlich sich in einem dunklen Raum Lichtbilder anzusehen, entgegen und wurden daher auch mit Ironie und Befremden betrachtet. Eingedenk dieser Umstände schreibt Shelly Stamp über das weibliche Kinopublikum in den USA: „Going to the picture show is, for her,

---

[306] Ebda.

[307] Langer, Resi: Kinotypen. Plauderei aus den Lichtspielhäusern des Berliner Westens. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 18, 1914.

associated with making herself presentable for public view.“[308] Später heißt es dann: „Women’s tendency to parade themselves at leisure outing shifted visual attention away from the screen and onto the circulation of gazes in lobby areas and entranceways.“[309] Die Aufmerksamkeit fokussierte sich so trotz allem nicht ausschließlich auf die Leinwand, den eigentlichen Fluchtpunkt im Kino, sondern gleichfalls auf den Zuschauerraum und den Eingangsbereich.

Doch nicht nur die eigene Garderobe findet das Interesse von Robert Wilkes Ehefrau. Er muss sich nun auch noch endlose Monologe seiner Frau über die auf der Leinwand präsentierten neuesten Hutmoden anhören, die seine Frau „furchtbar“ findet. Er hingegen ist sich sicher, dass sie in nicht einmal drei Monaten ebensolche Hüte tragen wird. Von den Hüten auf der Leinwand kommt seine Frau auf die Hüte der im Kino anwesenden Damen zu sprechen:

> „Der Gatte, ganz vertieft in den Film ‚Die Entwicklung der Grasmücke‘, bekommt plötzlich einen unsanften Stoß. ‚Schau mal, wie gefällt dir die Frisur von der Dame in der dritten Reihe?‘, ‚Ganz gut.‘, ‚Siehst du, so etwas würde mich auch kleiden, nur könnte ich leider nicht meine beiden Hüte dazu tragen.‘“

Das Begutachten der anderen Frauen im Kinosaal und das Kritisieren ihrer Kleidung und Aufmachung nahm ebenso viel Raum ein wie das Anschauen der Filme. So fanden die Frauen im Kinosaal ihr visuelles Vergnügen nicht nur auf der Leinwand, sondern auch im Zuschauerraum. Dabei war das Vergnügen an der Begutachtung der anderen auch gleichzeitig das Vergnügen an der eigenen Selbstbespiegelung.

Letztendlich zeigen diese Quellen, dass die zeitgenössischen Kinobesucherinnen einen hohen Grad an Kennerschaft in Bezug auf das Kino, den Film und seine Produktions- und Rezeptionsbedingungen aufweisen konnten. Zudem legten sie, auch in der Zeit des Übergangs vom Nummernprogramm zum gemischten Langfilm-Kurzfilm-Programm, ein durchaus aktives und selbstsicheres Rezeptionsverhalten an den Tag, das sich in diversen körperlichen Äußerungen zeigte: Sie aßen, sie redeten – über den Film und auch über andere Dinge – , sie fokussierten sich auf außer-diegetische Details, sie weinten, beobachteten und führten ihre neuesten modische Errungenschaften vor. Folglich waren sie nicht immer die idealen Zuschauer, die im dunklen Kinoraum verschwanden. Im Gegenteil, sie machten sich nicht nur sicht-, sondern auch hörbar. Und sie erwiesen sich so, unter Missachtung der Warnungen der Kinogegner und -reformer, als eine durchaus eigenständige und eigensinnige Zuschauergruppe. Shelly Stamps Feststellung trifft daher auch auf das deutsche Frauenpublikum zu: „In fact women were not always seen to fit comfortably into the culture at movie houses or the absorbed viewing positions now demanded by more classical film narratives.“[310]

[308] Stamp 2000, S. 30.
[309] Ebd., S. 196.
[310] Ebd., S. 11.

3.5.2 Das Hutproblem

Offensichtlichstes Zeichen der Sichtbarkeit der Frauen im Kinoraum waren wohl ihre Hüte:

> „The hat. It has been, first and foremost, the sign of femininity at the movies. The striking picture bonnet, obstructing our view, beribboned and plumbed, announced women's presence before the film."[311]

Wie die zahlreichen Berichte über das ‚Hutproblem' in den Kinos vermuten lassen, schränkten die Frauen in ihrer gesteigerten Sichtbarkeit nicht selten die Sicht der anderen Besucher ein. Diese Berichte, die zunächst bloß als eine amüsante Fußnote in der Geschichte des Kinos erscheinen, enthüllen jedoch beim näheren Hinsehen einiges über die männliche Haltung zum weiblichen Kinopublikum im Speziellen und zu Frauen in der Öffentlichkeit im Allgemeinen. Die Diskussion über das ‚Hutproblem' ist somit der wohl offensichtlichste Diskurs über das Auftreten der Frau im Kino. Bereits 1910 heißt es dazu unter der Überschrift „Hut ab!" im *Kinematograph*:

> „Es wird Männern meist schwer, die Rücksichten gegen die holde Weiblichkeit soweit zur Seite zu setzen, dass sie ihr Recht auf gleiche Genüsse erkämpfen. Der Einmütigkeit gegenüber, wie unsere Damen vor der Bildbühne aber die allerwärts ausgegebenen Theaterregeln durchbrechen, indem sie steifnackig ihre Hüte – Himmel, was für Hüte! – uns Männern hinterrücks als Schaustücke präsentieren, ist derbe Selbsthilfe aber berechtigt. Denn selten fruchtete eine Bitte. Wie die Quadratzahlen der Hutdurchmesser wächst die Rücksichtslosigkeit der Schönen."[312]

Ja, der Autor spricht sogar von einem wahren Wettbewerb um den ultimativen Hut, der es schafft, die komplette Leinwand zu verdecken. Der Topos der Dame, die mit ihrem ausladenden Hut einem hinter ihr sitzenden Mann – nie einer anderen Dame! – den Blick auf die Leinwand versperrt, findet sich, ähnlich wie im zitierten Beispiel, in unzähligen Artikeln, Satiren, sogar Gedichten und auch Filmen.[313] Diese modischen Hüte, die mit Federn, Bändern, Schleifen, ja sogar Obst und Gemüse dekoriert waren, waren das nicht zu übersehende Zeichen einer weiblichen Präsenz im Kino. Unterlag die Frauenmode jener Jahre ansonsten strengen Regeln und gehorchte weitgehend den Geboten von Dezenz und Anstand, ließen die Hüte den Frauen die Freiheit, ihrer Fantasie und ihrer ‚Putzsucht' freien Lauf zu lassen. Durch ihn konnten sie sich aus der Masse der anderen hervorheben. Mit einem solch aufwendigen Hut angetan, konnten sie schwerlich übersehen werden, weder von den anwesenden Männern noch von den anderen Frauen, die kritisch die Aufmachung ihrer Geschlechtsgenossinnen begutachteten. Je größer der Hut, desto lauter war die Aussage seiner Trägerin: „Ich bin da, ihr könnt mich nicht übersehen."

Dieses weibliche Selbstbewusstsein wurde von den männlichen Kinobesuchern, wie der eben zitierte Artikel zeigt, als Rücksichtslosigkeit gewertet. Ihr Verhalten, d. h. ihr Beharren auf den Hüten und somit auf der Sichtbarkeit, erschien ihnen befremdlich. In einer äußerst eilfertigen Abwehrhaltung pochen sie daher auf ihr gleiches Recht auf „gute Sicht" und

---

[311] Lant 2006, S. 379.
[312] Hut ab! In: Der Kinematograph, Nr. 168, 16.3.1910.
[313] Zum Beispiel Griffith' THOSE AWFUL HEADS (1909). Für eine volle Filmographie der „Hüte-Filme" s. Russell/Pelletier 2003.

warfen den Damen Nichteinhaltung scheinbar allgemeingültiger Regeln vor. Dabei ging es offensichtlich um viel mehr als um eine gute Sicht auf die Leinwand: „Yet the hat controversy also points to a more serious struggle over the nature of the exhibition space", heißt es dazu bei Stamp.[314] Zum einen ging es um eine als beunruhigend wahrgenommene gesteigerte Körperlichkeit der Frau, die nicht nur ihre Stimme im Kino hören ließ, sondern auch ihren Körper exponierte, der seine Verlängerung im Hut fand. Der auffällige Hut, der am Ort des Kinos von dessen eigentlicher Intention ablenkt, verweist somit auf den ihn tragenden Körper, setzt ihn in Szene, betont ihn und macht ihn öffentlich. Verschärft wird dies noch durch die Tatsache, dass in den Berichten über ‚Hutvorfälle' immer wieder betont wird, dass die Frauen, diese „störrigen Besucher"[315], sich weigerten die Hüte abzunehmen, d. h. sich weigerten, ihre körperliche Präsenz schamhaft zu verbergen. Vielmehr pochten die Frauen auf ihre Sichtbarkeit. Ja, mehr noch, sie behinderten männliche Mitbesucher in ihrem Blickfeld und nahmen ihnen damit buchstäblich die Blickhoheit. Und das genau zu dem Zeitpunkt, als mit dem Aufkommen der klassischen Narration eine männlich dominierte Blickhoheit auf der Leinwand eingeführt wurde und der Theaterraum als soziales Interaktionsfeld, wie er im frühen Kino bestanden hatte, sich langsam aufzulösen begann. Durch die Hüte forderte das weibliche Publikum diesen Raum wieder ein und lenkte, wenn auch meist gezwungenermaßen, die Blicke der Männer von der Leinwand ab und zu sich selbst hin.

Der Hinweis auf das renitente Verhalten der anwesenden Damen verweist zum anderen auf die strittig gewordene Frage, wer die Regeln des Raums definieren konnte, wer bestimmte, welches Verhalten angemessen war oder nicht, wer also letztendlich die Macht im Kinoraum innehatte. Daher wurde von Seiten der Kinobesitzer und der männlichen Kinobesucher alles versucht, dieses ‚Hutproblems' Herr zu werden. So gab es Dias, die vor der eigentlichen Vorführung projiziert wurden, und auch Plakate an den Wänden, die die Frauen aufforderten, ihre Hüte abzunehmen. Es gab sogar Bestrebungen, ein generelles Hutverbot in den Kinos einzuführen.[316] Mehrfach wurde auch die Forderung laut, die hutfreien Vorderplätze für Männer reservieren zu lassen oder „die Damenhüte in achsiale Sitzreihen zu weisen" bzw. alle Damen mit Hut auf eine Seite des Kino zu setzen, so dass „keine Trägerin bequemere Ausschau genösse, als sie selbst der anderen hinter ihr gönnt". So würden die Damen dann wohl oder übel ihre Hüte abnehmen.[317] Letztendlich geht es hier also wieder um eine räumliche Trennung von weiblicher und männlicher Sphäre, wenn auch unter beschränkten Umständen. Dabei war die ‚Hutfrage' kein klassenspezifisches Problem: auch in den hauptsächlich von Arbeiter- und Kleinbürgerpublikum frequentierten Kinos gab es ein ‚Hutproblem', wie folgender Ausschnitt aus einem Bericht aus einem Urberliner Kino bezeugt:

> „Also - ick war in ‚Die Rose von Jericho' mit Orjinal-Bauchtanzaufnahmen aus dem Harem, und jrade wie ick ma mächtig iba da Kürpaverschlingung der bescheiaten Sodalisken amisiert, - bumms

[314] Stamp 2000, S. 33.
[315] Die Bedienung in den Kinos. In: LBB, 8. Jg., Nr. 39, 25.9.1915.
[316] So z. B. in München 1914. O-: Hutverbot für Kinos. In: LBB, 7. Jg., Nr. 16, 11.4.1914.
[317] Vgl. Hut ab! In: Der Kinematograph, Nr. 168, 16.3.1910 und Damenhüte im Parkett. In: LBB, 5. Jg., Nr. 19, 11.5.1912.

> – war't aus mit de Aussicht. Vor ma war nämlich ne Dame jeplatzt, die'n Topp uff de Tolle hatte wie sonn Jemiesejarten. ‚Ach liebe Dame,' flöte ick, ‚würden Se nich doch verleicht de sojeannten Jite ham, Ihren Marchtkorb vom Stända zu nehm? Se snn doch hier im Kientopp un nich in de Halle.'"[318]

Doch besagte Dame weigert sich, es entspinnt sich ein handfester Streit und die ROSE VON JERICHO muss abgebrochen werden. Das „Drockenjemiese" aber bleibt auf. Hüte waren auch und gerade für Arbeiterfrauen eine Möglichkeit, sich selbst mit einfachen Mitteln in Szene zu setzen und ihr Selbstbewusstsein in der Öffentlichkeit zu demonstrieren. Doch wie immer, wenn es im Diskurs um das Kino und sein weibliches Publikum um Sichtbarkeit geht, wird auch in diesem Zusammenhang wieder einmal eine Verbindung zur Prostitution hergestellt. Die Größe der Hüte wird mit der niederen Herkunft ihrer Trägerin assoziiert. Wilhelm Cremer beschreibt in seiner Besprechung der Uraufführung von PARSIFAL in einem Kino des Berliner Ostens eine Dame, „deren rosige Gesichtsfarbe entschieden kosmetische Neigungen verrät, und die einen Riesenhut trägt, der zwar wenig mit der Frühjahrsmode von 1913 zu tun hat, der aber doch allein schon durch seine Pleureusenpracht den Neid sämtlicher Frauen und Mädchen im Parkett erregt"[319]. Die mangelnde Dezenz des Hutes und die Missachtung der modischen Konventionen („Frühjahrsmode von 1913") verweisen für Cremer auf die Unangepasstheit und die mangelnde Moral seiner Trägerin, die es darauf anlegt, mit ihrem Hut aufzufallen. Der Neid der anderen Frauen, den Cremer erwähnt, aber auch die Tatsache, dass die Frisuren und Hüte der Anwesenden scheinbar zwangsläufig Gesprächsthema der Frauen im Kino waren, weist darauf hin, dass der Hut weitaus mehr war als ein reines Mode-Accessoire: er diente der Distinktion und agierte als Zeichen des sozialen Standings und der kulturellen Kennerschaft seiner Trägerin.[320]

Doch die Hüte der Frauen im Kino waren nicht nur visuell raumfordernd, sondern schränkten auch ganz konkret den Platz des männlichen Mitpublikums ein. So blockierten sie nicht nur die männliche Sicht, sondern auch die männliche Mobilität. Sowohl der *Kinematograph* als auch die *Lichtbild-Bühne* berichteten im Juni 1911 von einem Kinobesitzer, dem die Schankkonzession verweigert wurde, weil die Kellner wegen der großen Damenhüte nicht ungehindert zwischen den Sitzreihen hindurchgehen und zudem im Dunkeln Gefahren entstehen konnten, weil sich die Leute nicht frei bewegen könnten.[321] Weitaus expliziter stellten aber die riesigen Hutnadeln eine Gefahr für Leib und sogar Leben der anderen Besucher dar. Doch ganz gleich, ob die Hüte und Hutnadeln nun wirklich gefährlich waren, die Debatte um die großen Hüte externalisierte die, so Catherine Russel, „deeper anxieties brought about by the gendered transformation of the public sphere"[322]. Die visuellen Stolpersteine der großen Hüte

[318] Aus der Berliner Allgemeinen Zeitung, zitiert in Pressestimmen, LBB, 10. Jg., Nr. 28, 14.7.1917.
[319] Cremer Wilhelm: Parsifal. Uraufführung im Kino des Ostens. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 127, 16.3.1913, 2. Beilage, zitiert nach Schweinitz 1992, S. 44.
[320] Vgl. Russell/Pelletier 2003, S. 71.
[321] Kinematograph - und Göttin Mode. In: Der Kinematograph, Nr. 234, 21.6.1911 und Vom Schuldkonto der riesigen Damenhüte. In: LBB, 4. Jg., Nr. 23, 10.6.1911.
[322] Russell/Pelletier 2003, S. 75.

stellten somit die geschlechtliche Hierarchie der Öffentlichkeitssphäre, und nicht nur die des Kinos, in Frage.

Der Hutdiskurs erweist sich somit als eine Schnittstelle nicht nur von Mode und Film, sondern inkorporiert Aspekte von Geschlechts- und Klassenzugehörigkeit und sozialem Wandel. Gerade am Beispiel der großen Hüte zeigt sich, dass das Verhalten von Frauen im Kino so wahrgenommen und beschrieben wurde, als wären sie nicht fähig – oder gewillt – den Anforderungen, die das klassische Aufführungsparadigma und seine Zuschauerpositionierung an den Zuschauer stellte, zu erfüllen, weil sie zu beschäftigt mit sich, ihren Gefühlen und ihrer äußeren Erscheinung waren. Die visuelle Attraktivität der Frauen im Kinoraum konfligierte somit mit den Attraktionen auf der Leinwand. In diesem Sinne legten sie ein renitentes Verhalten an den Tag, weigerten sich – sicherlich unbewusst –, die Konventionen zu erfüllen, die seit nunmehr fast 90 Jahren gültig sind. Auch wenn das Verhalten der Frauen zumeist nicht offen kritisiert wurde, sondern vor allem Ziel des Spottes war, wird doch die Sichtbarkeit der Frau, die durch ihr wenig zurückhaltendes Verhalten im Kinosaal unterstützt wird und sich vor allem in der Größe ihrer Hüte manifestiert, mit einem gewissen Unbehagen betrachtet.

Doch trotz aller Restriktionen, trotz der erzieherischen Bemühungen und des Spottes im Hinblick auf ihr Verhalten im Kino, ließen sie sich ihre Lust am Kino nicht verderben und richteten ihre Aktivitäten nach außen, auf den außerfilmischen Fandiskurs.

3.6 Frauen als Fans. Das Kino in den Frauen-, Mode- und Publikumszeitschriften

Außer dem Interesse der Frauen am eigentlichen Kinobesuch kann auch ein hohes Maß an aktiver Partizipation am Rezeptionsprozess außerhalb des Kinosaals festgestellt werden. Frauen begannen eine bedeutende Rolle als Filmfans zu spielen, die Informationen zu Filmen, zu Schauspielern und über das Filmemachen an sich verlangten.

Auch in diesem Bereich ist es nicht so einfach, Zeugnisse und Dokumente weiblicher Filmrezeption zu finden, die es erlauben, durch die Augen der Kinogängerinnen zu schauen und die „vermisste Frau" im Kino zu rekonstruieren.[323] Eine dennoch brauchbare und recht umfangreiche Quelle bieten die Filmfanzeitschriften und die Frauen- und Modemagazine. In ihnen lassen sich nicht nur Dokumente über Frauen und ihren Kinobesuch finden, sondern auch Texte, die für und von Frauen geschrieben wurden. Sie lassen in gewissem Rahmen eine „Selbstdeutung der historischen Akteure" (Lüdke) erahnen und ihren Status als frühe Filmfans untermauern. Diese Zeitschriften machen deutlich, dass es vor allen Dingen die Frauen und Mädchen waren, die in der öffentlichen Wahrnehmung als Filmfans imaginiert wurden. Moreck schreibt dazu rückschauend: „Und nicht nur junge Mädchen, sondern auch ältere verheiratete Frauen nehmen an diesem Kult teil." Und weiter heißt es einschränkend: „Ja auch Männer, wenn auch zu ihrer Ehre gesagt sein soll, dass die deutlich mehr Zurückhaltung und Kritik besitzen."[324] Auch Artur Landsberger imaginiert in Max Macks 1916 erschienenem Sammelband „Die zappelnde Leinwand" den „Menschen vor der Leinwand" als vorwiegend weiblich: Da sind die „Filmtöchter", jene jungen Mädchen, die sich, was das Kino betrifft, wissend geben und die es als Abgrenzungsinstanz zu ihrer Mutter, die noch in einer „kinolosen, schrecklichen Zeit" aufgewachsen ist, betrachten. Da ist die „Filmrieke", das naive Dienstmädchen, das sich von dem auf der Leinwand Gezeigten rühren und überwältigen lässt, und da sind die „Filmtanten", altjüngferliche Damen, die sich erst aus Gründen des Anstands gegen das Kino wendeten, die im Kino dann aber zum ersten Mal die Liebe kennen lernen.[325]

Das erste Film-Fanmagazin, das sich dezidiert an die Filmkonsumenten und -interessenten wandte und nicht an die in der Branche Beschäftigten, war die *Illustrierte Kino-Woche*. Sie wurde 1913 gegründet, erschien einmal wöchentlich und kostete 10 Pfennig. 1916 wurde der Name in *Illustrierte Filmwoche* geändert. Die *Illustrierte Kino-Woche* bezeichnet sich in einer ausführlichen Selbstdarstellung in der ersten Ausgabe vom 30. April 1913 als „sachkundigen

---

[323] Vgl. Stacey 1997, S. 60, die für Anfang der 90er Jahre ein zunehmendes Interesse für das reale (weibliche) Filmpublikum (jenseits der Zuschauerpositionierung im Text) konstatiert. Zur Rezeption von Hollywoodstars durch das weibliche Publikum vgl. auch Stacey 1994. Zur amerikanischen Diskussion des Begriffs der „weiblichen Zuschauerin" aus filmfeministischer Perspektive vgl. auch *The Spectatrix*. Special issue of *Camera Obscura* 20-21 (1989).

[324] Moreck 1926, S. 233 f. Zur Entstehung der amerikanischen Fankultur s. Fuller 1996. Eine detaillierte Studie zum frühen Fantum in Deutschland steht noch aus.

[325] Landsberger Artur: Menschen vor der Leinwand. In: Mack, Max: Die zappelnde Leinwand. Ein Filmbuch von Max Mack. Berlin 1916, S. 132-134.

Führer“ durch die Gebiete des Films. Sie möchte fortan über die neuesten Filmneuerscheinungen berichten, aber auch einen Blick hinter die Kulissen der Filmwelt werfen, und sie sieht sich als Sammelplatz für alle Fragen und die Antworten darauf. „Keine Fachzeitschrift will sie sein, sondern, wie gesagt, den Besucher des Kinos denkt und wünscht sie sich als Leser.“[326] Und natürlich auch die Besucherinnen: Denn das ganze Format des Magazins, seine reich bebilderten Berichte über Filmstars und ihr ‚Privatleben’, die Fortsetzungsromane und die Auswahl der Werbeanzeigen weisen darauf hin, dass ein nicht unbeträchtlicher Teil der Leserschaft weiblich gewesen sein muss. Das legt nicht nur die Themenauswahl und die Art der Berichterstattung nahe, sondern auch die Leserbrief-Rubrik: Hier finden sich vornehmlich Einsendungen von Frauen. Der Tonfall des Magazins und seine Haltung zur Film- und Kinokultur unterscheiden sich dabei erheblich von den Fachzeitschriften und Reformblättern. Seine Berichterstattung wendet sich explizit an Kinogänger und Filmfans und nicht an Professionelle. Daher werden auch die Kinogängerinnen nicht als ‚Problem’ aufgefasst, sondern als Kunden, deren Interessen man bedienen wollte. Auch machte sich die *Illustrierte Kino-Woche* über die weit verbreiteten Sorgen und die zahlreichen Bemühungen, den weiblichen Kinobesuch und das Rezeptionsverhalten zu regulieren, lustig. Sie selbst praktiziert genau das Gegenteil und spricht ihre weiblichen Leser direkt und ohne Vorbehalte in speziellen Rubriken an: Eine davon war die wöchentliche Kolumne „Ich weiß alles. Briefe vom Redaktionstisch“ von Chefredakteur Egon Jacobsohn, die ab 1918 regelmäßig erschien und die sich nicht nur den neuesten Entwicklungen in der Filmbranche, sondern auch dem Filmklatsch widmete.[327] Sie war in Briefform gehalten und wandte sich an ein fiktives „Sehr verehrtes gnädiges Fräulein“ und gelegentlich an ihre Mutter, die „Gnädige Frau“, somit also ganz explizit an die weiblichen Leser des Blattes. Da in dieser Kolumne auch immer wieder auf Anfragen, Beschwerden und Anmerkungen des „Fräuleins“ und der „Gnädigen Frau“ eingegangen wurde, kann man sie durchaus als interaktive, wenn auch fingierte, Kommunikation mit dem weiblichen Kinopublikum verstehen. In der Doppelnummer 14/15 von 1918 verspricht „Egon“ der „Gnädigen Frau“, das sie für die nächste Saison ein paar schöne Tränenschlager erwarten dürfe, da sowohl Hedwig Courts-Mahler als auch die Marlitt einige ihrer Romane zur Verfilmung freigegeben hätten.[328] In der Nr. 21 wendet er sich an das „Gnädige Fräulein“ und fragt sich, warum die Kinobesucher immer so regungslos auf ihren Sitzen säßen und nicht applaudierten, selbst wenn ihnen der Film gefallen hätte. Der „gnädigen Frau“ bittet er Grüße auszurichten, da diese schmollte, weil ihr erstes Filmmanuskript nicht angenommen worden sei.[329]

Auch in anderen redaktionellen Teilen orientiert sich die Berichterstattung nicht nur im Hinblick auf den Inhalt an ihren weiblichen Lesern, diese werden auch dort ganz direkt angesprochen. So ist z. B. ein Bericht über Viggo Larsen in Form eines Briefes einer Frau an ihre

[326] Lewin, Eugen: Was wir bringen. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 1, 1913.
[327] Vgl. [Jacobsohn], Egon: Ich weiß alles. Briefe vom Redaktionstisch. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 4, 1918.
[328] Vgl. [Jacobsohn], Egon: Ich weiß alles. Briefe vom Redaktionstisch. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 14/15, 1918.
[329] Vgl. [Jacobsohn], Egon: Ich weiß alles. Briefe vom Redaktionstisch. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 21, 1918.

Freundin abgefasst und überschrieben mit „Liebe Kläre“.[330] Da der Brief mit „Margot Krüger“ unterzeichnet ist – sie war auch die Schriftführerin des Vereins für Filmfreunde – und auch sonst einige Autorinnen für die *Illustrierte Kino-Woche* schrieben, kann man davon sprechen, dass hier zumindest in Ansätzen Frauen für Frauen über das Kino berichteten.

Zudem richteten sich die Fortsetzungsromane, z. B. von Hedwig Courths-Mahler, eher nach dem Geschmack der Leserinnen des Blattes. Auch die diversen Kurzgeschichten und Essays, die sich mit dem Kino beschäftigen, sprechen oft explizit ein weibliches Publikum an. Als Beispiel wäre hier die Kurzgeschichte „Die Braut von Filmes Gnaden“ von Resi Langer zu nennen, in der von einem Mann berichtet wird, der eine Kinovorstellung besucht und sich in die Darstellerin des Waisenmädchens auf der Leinwand verliebt. Er macht sich auf die Suche nach ihr, um sie persönlich kennen zu lernen. Da das richtige Waisenmädchen zum Glück noch unbemannt ist, heiratet er sie.[331] Zwei Ausgaben zuvor findet sich die ‚Novelle‘ „Ein Film“ von Wilma Heinrich, die erzählt, wie eine Mutter ihren nach einem Streit mit dem Vater verschollenen Sohn auf der Leinwand wiederentdeckt. Auch Mutter und Sohn sind am Ende wieder vereint.[332]

Bei der Besprechung von aktuellen Filmbildern wird auch regelmäßig und umfangreich über die neuesten Modebilder berichtet. Dazu finden sich zahlreiche Abbildungen der Modelle aus diesen Filmen.[333] Auch im redaktionellen Teil nimmt die Mode ihren Platz ein. Unter der Überschrift „Kino, Mode und Gesellschaft“ befasst sich beispielsweise Johannes Weiß mit dem Einfluss, den das Kino auf die Modeentwicklung hat. So könne man sich in den filmischen Moderevuen über das Neueste, auch aus Paris, informieren. Das Kino trage so die internationale Mode auch in die Kleinstadt. Gerade das Programmformat mit seiner „Reichhaltigkeit und Internationalität“ trage zu dieser grenzenlosen Diffusion und Demokratisierung von Stil und Eleganz bei.[334] Auch wird gelegentlich auf die Rolle und den Einfluss der Frauen auf die gesamte Kinobranche eingegangen, der sie nicht nur als Zuschauerinnen, sondern auch als Kinobesitzerinnen, Klavierspielerinnen und natürlich Schauspielerinnen dienten.[335] Auch die Frau als Teil des Kinopublikums wird immer wieder thematisiert.[336]

Doch die Leserinnen der *Illustrierten Kino-Woche* konsumierten nicht nur passiv die neuesten Neuigkeiten aus der Filmbranche, sie wurden auch selber aktiv: Sie wandten sich mit Zuschriften an die Redaktion und erbaten nähere Informationen zu bestimmten Schauspielern, zu ihren neuesten Filmen und ihrem Werdegang. Sie baten aber auch um Informationen über das Privatleben der Stars und fragten nach Wohnort und Adresse, um persönlich mit ihnen in

---

[330] Krüger, Margot: Etwas über Viggo Larsen. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 29, 1918. Eine ähnliche, direkte Ansprache der Leserin findet sich z. B. auch in dem Artikel Das Grab ohne Stein. Dorrit Weixlers Ende. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 6, 1918.
[331] Langer, Resi: Die Braut von Filmes Gnaden. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 4, 1914.
[332] Heinrich, Wilma: Ein Film. In. Illustrierte Kino-Woche Nr. 2, 1914.
[333] Vgl. z. B. Filmbilder vom Tage In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 11, 1913.
[334] Weiß, Johannes: Kino, Mode und Gesellschaft. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 21, 1914.
[335] Die Frau im Kinowesen. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 4, 1918.
[336] S. Kapitel 3.6.

Verbindung treten zu können. In der vierten Ausgabe von 1913 fragt eine Leserin nach Asta Nielsen[337], in Ausgabe fünfundzwanzig erbeten „zwei Kinofreundinnen“ nähere Informationen zu Waldemar Psilander[338]. Auf eine ähnlich gelagerte Nachfrage nach dem sehr beliebten Psilander antwortet in der ersten Ausgabe des Jahres 1914 die Redaktion der *Illustrierten Kino-Woche*:

> „Fallen Sie nicht in Ohnmacht, kleine Schöne. Waldemar Psilander ist verheiratet und schon Familienvater. Augenblicklich weilt der Künstler auf einer Tournee in Budapest. Mit etwaigen Heiratsanträgen dürften Sie wohl zu spät kommen.“[339]

Alle diese Zuschriften enthüllen den Wunsch, den authentischen Menschen hinter dem Leinwandstar kennen zu lernen. Diesem Wunsch kamen die Berichte entgegen, die über das ‚wahre’ Leben der Stars berichteten. Bei diesen Berichten, die teilweise recht stereotyp verfahren und sich natürlich noch deutlich von der heutigen Berichterstattung über Filmstars unterscheiden, stellt sich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt und der Tiefe dieser privaten Details. Diese halte ich hier jedoch für sekundär: Entscheidend ist in diesem Zusammenhang die *Nachfrage* nach Privatinformationen. Folgt man den Thesen Richard deCordovas, der die Entwicklung des amerikanischen Starsystems an der medialen Informationsvergabe über die Starpersönlichkeit festmacht, setzt hier der Prozess der Star-Werdung ein und der Übergang von der „picture personality“ zum Star wird vollzogen.[340] Erst in dem Moment, in dem der Schauspieler oder die Schauspielerin, im öffentlichen Diskurs auch als, wiederum medial konstruierte, Persönlichkeiten jenseits der Rolle wahrgenommen werden und nicht nur im Film, sondern auch in anderen Medien präsent sind, sind sie Stars. In der *Illustrierten Kinowoche* zeigt sich sehr deutlich, dass die weibliche Leserschaft nach Stars verlangte und sich nicht mit ‚Schauspielern’ zufriedengeben wollte. Dies sieht die *Illustrierte Filmwoche* 1918 ähnlich. Sie sieht in einem Artikel, der sich mit dem Phänomen „Star“ beschäftigt, die Geburtsstunde des Stars in der Veröffentlichung seines Namens durch die Filmfabriken und der darauf folgenden Nachfrage des Publikums nach diesem Namen: Publikum und Fabriken haben also den „Star“ in wechselseitiger Wirkung geschaffen.“[341]

Zur Schaffung und Popularisierung von „Stars“ trugen auch die Umfragen der *Illustrierten Kino-Woche* bei, die versuchten, den beliebtesten Schauspieler und die beliebteste Schauspielerin zu küren. Ende 1913, und noch einmal 1918, wurde eine Rundfrage unter den Lesern und Leserinnen des Blattes initiiert, wer der Liebling des Publikums bzw. wer die beliebteste Filmkünstlerin sei. 1913 nahmen insgesamt 1.648 Leserinnen und Leser an der Umfrage teil. Die Wahl des zu jener Zeit äußerst beliebten und glühend verehrten „Nordisk“-Stars Waldemar Psilander an die Spitze der Beliebtheitsskala und auch die abgedruckten Antworten

---

[337] Sprechsaal. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 4, 1913.
[338] Sprechsaal. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 25, 1913.
[339] Sprechsaal. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 1, 1914.
[340] Vgl. deCordova 1990. Zur Rolle der Fanmagazine bei der Etablierung des Starsystems, zum weiblichen Kinopublikum und seiner „Amerikanisierung“ vgl. Abel 2006, insbesondere Kapitel 6: „The Power of Personality in the Pictures“: Movie Stars and „Matinee Girls“, S. 231-256.
[341] B. E. A.: Der Star. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 44, 1918. Zum Aufkommen des „Stars“ im deutschen Film s. a. Hickethier 1997 und Hickethier 1998.

weisen auf eine vornehmlich weibliche Teilnehmerschaft der Umfrage hin. Nach Psilander folgte auf Platz zwei Asta Nielsen. Sie war somit in dieser Umfrage der beliebteste weibliche Kinostar. Platz drei nahm Henny Porten ein.[342] Die Leser des Blattes schickten teilweise recht originelle Begründungen ein, oftmals sogar in Gedichtform, warum sie gerade diesen Star als ihren Liebling wählten. Die eifrigsten Dichterinnen waren dabei die Frauen: Frau Magdalena Bethge: „Der Liebling des Publikums ist kein andrer als der nordische Künstler W. Psylander." Und Frau E. von Scheinflug aus Weißer Hirsch bei Dresden reimte: „Nur meine Asta! Und damit basta!"[343] 1918 wurde Henny Porten zur beliebtesten Filmkünstlerin gewählt, ihr folgten ohne Rangfolge Fern Andra, Lotte Neumann, Mia May und Asta Nielsen.[344] In den Begründungen und Gedichten, die teilweise heftige Liebesbekundungen waren, spürte man die Nähe der Leserinnen zu den Schauspielern und Schauspielerinnen. Vor allem Asta Nielsen und Henny Porten scheinen den Leserinnen besonders nahe gewesen zu sein. Immer wieder wird in den Begründungen und Gedichten betont, dass sich die Frauen vor der Leinwand in ihren Figuren auf der Leinwand wiederfinden konnten. Immer wieder wurde auch die „Wahrhaftigkeit" der Nielsen'schen Frauendarstellung hervorgehoben, sie ‚spielte' nicht nur, sie ‚war'. Die Kinogängerinnen jener Zeit schätzten an ihr, dass sie ihre Rollen möglichst lebensnah und authentisch zu verkörpern wusste und sie mit Leben, mit ihrer Persönlichkeit und ihren Erfahrungen erfüllte, ohne dabei Rücksicht auf eigene Eitelkeiten zu nehmen. Ihre Art zu spielen war, wie eine Leserin reimte, „natürlich", und unterschied sich damit vom gängigen manieristischen Schauspielstil vieler anderer Darsteller. Was Asta Nielsen in den Augen der Kinogängerinnen zudem so besonders machte, war ihr Vermögen, die Frauen vor der Leinwand zu ‚packen', ihnen Mitgefühl und Verständnis für die Frauen auf der Leinwand zu entlocken und in einem Einzelschicksal eine allgemeine Erfahrung zu verkörpern.

Doch die weiblichen Filmfans zeigten ihr Interesse am Film noch auf vielfältige andere Art und Weise: Sie sandten Filmideen an die Redaktion der Zeitschrift[345], sie gründeten Vereinigungen für Kinoliebhaber[346] und sie machten sich auch Gedanken über die Darstellung von Frauengestalten im Film und deren Bezug zur Realität. In der vierten Ausgabe von 1918 beklagt sich Friderike aus Halle, ihrerseits fünfundvierzig Jahre alt, über die Darstellung von älteren Frauen. Diese würden immer wieder „Zielpunkt fauler Witze der Zuschauer" und ihr der Kinobesuch dadurch verdorben.[347]

Auch Frauen- und Modezeitschriften bieten sich zur Quellensuche im Hinblick auf Frauen und Kino in der Kaiserzeit an. Doch bisher wurden sie in diesem Zusammenhang noch nicht

[342] Das Resultat unserer Rundfrage. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 1, 1914.
[343] Ebd.
[344] Unsere Preisfrage: Wer ist die beliebteste Filmschauspielerin? In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 6, 1918.
[345] Sprechsaal. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 13, 1913.
[346] Bericht über die 1. Versammlung der Vereinigung der Filmfreunde „Kurbelkasten". In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 12/13, 1918.
[347] Stimmen aus dem Leserkreise: Warnruf einer komischen Alten: Illustrierte Filmwoche, Nr. 4, 1918, siehe auch Schonzeit für die komische Alte. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 41, 1917.

zu Rate gezogen. Allein Patrice Petro hat in ihrer Analyse des Weimarer Kinos „Joyless Streets“ in größerem Umfang auf dieses Quellenmaterial zurückgegriffen.[348] Berichten diese Zeitschriften über den Film und das Kino, unterstützen sie dabei die These, dass Frauen einen wichtigen Teil des wilhelminischen Kinopublikums bildeten, und können Auskunft darüber geben, was Frauen am Kino reizte und wie sie sich dort repräsentiert fanden.

Die beiden größten Frauen- und Modemagazine des Kaiserreiches waren *Die Dame* aus dem Hause Ullstein und die *Elegante Welt* aus dem Verlag Dr. Eysler & Co. Beide Zeitschriften wurden 1912, im Zuge eines wahren Gründungsbooms von Zeitschriften vor dem Ersten Weltkrieg, gegründet. *Die Dame* sollte eine Marktlücke im Ullstein Verlag ausfüllen, gab es doch bis dato noch keine deutsche Zeitschrift wie die französische und amerikanische *Vogue* oder den britischen *Tatler*. 1911 hatte Ullstein die *Illustrierte Frauen-Zeitun*g erworben und startete damit 1912 in einem modernisierten Layout einen Relaunch als *Die Dame*. Das Design war modern, die Titelseite farbig und der Innenteil mit vielen Fotos versehen. Bei der Gestaltung des Blattes wurde vor allen Dingen Wert auf künstlerisches Layout gelegt.[349] *Die Dame* war nicht gerade billig, sie kostete 50 Pfennig, aber sie erreichte trotzdem „in beispiellos kurzer Zeit eine Auflage, die der Verlag für eine so exklusive Zeitschrift nur zu erträumen gewagt hätte“[350]. Neben der *Dame* gehörte auch die *Elegante Welt* zu den führenden Gesellschaftsblättern des Deutschen Reiches. Ihre Auflage von 30 000 lag wohl etwas niedriger als die der *Dame*.[351] Sie war ähnlich gestaltet wie *Die Dame*, aber von der Themenwahl noch etwas mondäner. Sie berichtete über die Eröffnung der Ballsaison, über den „Haus-Boy“ oder das „Schoßhündchen der Dame“.

Die Illustrierten, die um 1900 aufgrund des fototechnischen Fortschritts einen wahren Boom erlebten, waren das Bildmedium des wilhelminischen Bürgertums, d. h. der Mittelschicht und der gehobenen Mittel- und der Oberschicht. Sie erschienen in teilweise sehr hohen Auflagen – die *Berliner Illustrirte Zeitung* hatte 1914 eine Auflage von über einer Million –, doch ihr tatsächlicher Leserkreis war wahrscheinlich weitaus größer: Dienstboten, aber auch Besucher des bürgerlichen Haushaltes lasen die Zeitschrift mit, auch gab es stark frequentierte Lesezirkel, Lesemappen und öffentliche Lesehallen. Wenn sich die beiden Frauenblätter in ihrer Themenwahl auch hauptsächlich an betuchtere, mondäne Frauen richteten, so bedeutet dies jedoch nicht automatisch, dass sie nur von diesen gelesen und für interessant befunden wurden. Wie Erna Lehmann in ihrer Dissertation von 1914 über die Bedeutung der Modepresse schreibt, ist es vor allem der Mittelstand, an den sich die Modeblätter wenden.[352] Selbst *Die Dame*, die sich auf die Fahne geschrieben hatte, eine „eigens für die Damen der

[348] Petro 1989. Auch Barkhausen (2003) hat in ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit mit Material aus *Der Dame* und der *Eleganten Welt* gearbeitet.
[349] Eine kurze Geschichte der Dame bietet: Seegers 2002 und Ferber (Hg.) 1980. Zur Geschichte der deutschen Modezeitschrift s. auch die frühe Dissertation von Krempel 1935.
[350] Bernhard 1927, S. 64. Zur Geschichte des Ullstein Verlags und seiner Produkte s. auch Freyburg 1977.
[351] S. Sperling Zeitschriften-Adressbuch 1914. Für *Die Dame* macht Sperlings Zeitschriften-Adressbuch keine Angaben. Sie dürfte aber bei etwa 50 000 gelegen haben.
[352] Lehmann o. J. [1914], S. 47-49.

Gesellschaft gemachte, in Wort und Bild dem Interessenkreise der wirklich eleganten Welt angepasste Zeitschrift“ zu sein, habe in ihrem redaktionellen Teil ein durchaus kleinbürgerliches Gepräge. Durch die Schnittmuster, die man in den Warenhäusern gesondert erwerben konnte, hatten, so Lehmann, auch die besitzlosen Klassen Zugriff auf die Modejournale. Dennoch, beide Blätter, *Die Dame* und die *Elegante Welt*, hatten zum Ziel, über alle Themen zu berichten, die die moderne Frau von damals interessieren konnten: So gab es vor allen Dingen Berichte über Mode und fotografische Modestrecken, Empfehlungen für den gehobenen Lebensstil, Berichte über die ‚Gesellschaft’ und Personen des öffentlichen Lebens und den *dernier cri* der Saison. Auch Kunst und Kultur sowie Haushaltstipps kamen nicht zu kurz. Über das Kino begannen sie allerdings nur zögerlich zu berichten. *Die Dame* begann erst um 1915/1916 ihre Leserinnen mit Informationen und Bildern aus dem Filmgeschäft zu versorgen. In der *Eleganten Welt* fanden das Kino und der Film von Anfang an Beachtung, wenn auch nur recht spärlich. So schaltete die *Elegante Welt* Werbung für die Berliner Kammerlichtspiele[353] oder berichtete über die Atmosphäre in den noblen Kinopalästen[354]. Grund für die relativ spät einsetzende Berichterstattung über das Kino und den Film war nicht das mangelnde Interesse der Leserinnen, sondern die offiziell ablehnende Haltung des Bürgertums zum Kino. Das Kino war (noch) nicht kulturfähig, es entsprach nicht dem bildungsbürgerlichen Kunstideal und galt daher auch nicht als berichtenswert. So setzte beispielsweise auch die Filmkritik in der Tagespresse erst recht spät ein.[355] Mit Aufkommen der längeren Filme, d. h. auch mit der Einführung von Stars, die diese Filme dominierten, und mit der Etablierung von, dem bürgerlichen Kunstverständnis entgegenkommenden, Lichtspielpalästen wurde das Kino zum gesellschaftlichen Ereignis, über das man berichtete. Auch wenn die bürgerliche Presse das Kino nicht berichtenswert fand, befand dies die bürgerliche und vor allem weibliche Leserschaft sehr wohl und forderte mehr Informationen darüber. Immer wieder findet sich in den Leserbriefrubriken der Wunsch nach mehr Berichterstattung über Film, Kino und Filmstars. Nach und nach passten sich die Magazine dann auch der wachsenden Nachfrage ihrer Leserinnen, die augenscheinlich auch eifrige Kinogängerinnen waren, nach Filmen und vor allem deren Stars an und begannen um 1916 mit einer ausgedehnteren Berichterstattung über das Kino. Das Wissen um den hohen Stellenwert des weiblichen Publikums für das Kino kam dabei immer wieder deutlich zum Ausdruck. Die *Elegante Welt* befand 1914 das Kino für „salonfähig“[356], und an Weihnachten 1915 waren aus den namenlosen Filmdarstellerinnen schon „Unsere Flimmersterne“ geworden[357].

Interessanterweise setzte jedoch die Berichterstattung über die Person Asta Nielsen und ihre Filme früher ein als die über ihre Kolleginnen. Asta Nielsen war wohl auch jenen Frauen ein Begriff, die nicht zu den regelmäßigen Kinogängerinnen gehörten. Sie führte den Film in die

[353] Ab Nr. 4 (1913) finden sich regelmäßig Anzeigen der Kammerlichtspiele.
[354] Turszinsky, Walter: Vom Kientopp zu den Kammerlichtspielen. In: Elegante Welt, Nr. 42, 1912.
[355] Vgl. Diederichs 1986.
[356] Die Stadt ohne Nacht. In: Elegante Welt, Nr. 19, 1914.
[357] Unsere Flimmersterne. In: Elegante Welt, Nr. 26, 1915.

Frauenzeitschriften ein. Schon 1913 bzw. 1914, als beide Magazine dem Film noch zögerlich gegenüberstanden, lassen sich ausführliche, ganzseitige und bebilderte Artikel über sie in der Frauenpresse finden.[358] Dies lässt sich wahrscheinlich auf ihren Sonderstatus unter den Filmschauspielerinnen ihrer Zeit zurückführen. Von Anfang an hatte Asta Nielsen den Status einer ‚ernsthaften' Künstlerin inne. Der künstlerische Aspekt ihres Filmschaffens, d. h. ihr schauspielerisches Talent und ihre Präsenz auf der Leinwand, wurden in den Vordergrund gestellt. Im Unterschied zu anderen Filmschauspielerinnen wurde sie nie als „Filmsternchen" bezeichnet, sondern als ambitionierte, selbständige Künstlerin porträtiert. Auch die *Elegante Welt* und *Die Dame* griffen den ihr verliehenen Titel der „Duse des Films" auf, den sie „mit Recht verdient".[359] Dies mag erklären, warum die bürgerliche Frauenpresse, die den Filmstars zunächst wenig Beachtung schenkte, sich dennoch Asta Nielsen widmete.

Auch wenn die Modepresse erst recht spät anfing, über Filmstars zu berichten, war das Kino als Freizeitvergnügen – zumindest in der *Eleganten Welt* – von Anfang an präsent. In der *Eleganten Welt* wurde das Kino als unabdingbarer Bestandteil eines gehobenen, mondänen und modernen Lebensstils dargestellt. Dies äußert sich nicht nur in Sprachmetaphern wie „Die Szene wechselte wie im Kino" über den Alltag in Berlin[360] oder in dem Ausspruch „Die Welt, das beste Kino-Programm". Eine Rubrik, die die gesellschaftlichen Ereignisse der letzten beiden Wochen in Gedichtform zusammenfasste, war überschrieben mit „Wochen-Kino". Die Struktur dieses Berichtes, das schnelle Wechseln der Örtlichkeiten und Begebenheiten, ähnelte der Dramaturgie eines Nummernprogramms. Zudem wird im „Wochen-Kino" auch über Neuigkeiten aus der Filmbranche berichtet, so z. B. über die Kinosteuer oder den Johnson-Jeffries-Boxkampf.[361] Der Besuch einer Kinovorstellung wird in der *Eleganten Welt* als alltägliches Vergnügen der oberen Klassen dargestellt, die das Kino besuchten wie sie auch Oper, Theater oder Nachclubs frequentierten. Besonders die wöchentliche Kolumne „Sprechen Sie noch?" zeigt, dass ein Kinobesuch etwas Normales und Alltägliches im Leben der mondänen Welt darstellte. „Sprechen Sie noch?" ist in Form eines fiktiven Telefongespräches abgefasst, in dem eine Frau und ihre beste Freundin, der Ehemann und die Ehefrau oder die Dame und der Hausfreund etc. den neuesten Klatsch und Tratsch über gesellschaftliche Veranstaltungen und die feine Gesellschaft austauschen. Sie sprechen über Theaterpremieren und Pferderennen oder tauschen Einkaufstipps und Informationen zu den neuesten Tanztrends aus. In diesen Gesprächen gibt es seit der Einführung der Rubrik 1912 immer einen Abschnitt über das Kino, die Neuheiten auf dem Markt und seine Stars. In der ersten Ausgabe der Kolumne beinhaltet „Sprechen Sie noch?" beispielsweise ein Gespräch zwischen zwei Freundinnen, und zum Schluss heißt es:

[358] Runsky, Georg: Asta Nielsen. In: Elegante Welt, Nr. 3, 1913 und Schneider, Otto: Asta Nielsen. In: Die Dame, 41. Jg., Nr. 16, 1914.
[359] Runsky, Georg: Asta Nielsen. In: Elegante Welt, Nr. 3, 1913.
[360] Elegante Welt, Nr. 41, 1912.
[361] Wochen-Kino. In: Elegante Welt, Nr. 2 und 3, 1912.

> „Nein das geht doch nicht – wir wollten doch heute den Morphinistenfilm ansehen – – ich war schon zwei Tage nicht im Kientopp – ich bin schon ganz krank – vielleicht gehen wir ins Esplanade nachdem –.“[362]

Einige Ausgaben später unterhalten sich dieselben Freundinnen:

> „Hallo! Muschi –
> Hier ist Helga – guten Morgen – du bist noch im Bett? So – na Ihr bummelt was zusammen –
> Wir, wir waren beim Grafen Metternich – im Kientopp – in den Kammerlichtspielen – mit Claire Valentin – Natürlich sind sie zusammen, wohnen im Hotel und lassen sich kinematographieren, bevor sie zum Varieté gehen –
> Na jedenfalls mehr wie die Nielsen, die soll sich ja mit einem Eisläufer verheiratet haben.“[363]

Nicht nur stellte der Besuch eines Kinos ein gesellschaftliches Ereignis vor, auch sich „kinematographieren“ zu lassen wurde als der letzte Schrei dargestellt. Ebenso scheint das Privatleben der Kinodarsteller zum Fundus für Klatsch und Gerüchte zu taugen. Gegen Ende des Jahres konnte man ein Telefongespräch zwischen einer Dame und einem Gentleman lesen:

> „Also warum waren Sie nicht da?
> Ich war im Kientopp – in den Wittelsbach-Lichtspielen –
> Was gab’s denn da? –
> Oh, ‚Das Mädchen ohne Vaterland‘ mit Asta Nielsen, ‚Dornenpfade‘ –
> Kolossal –
> Höhnen Sie nicht – es war sehr schön […] Ich muss noch mal zu Linder, der gefällt mir zu gut.
> Ihre Vorliebe fürs Kino, gnädiges Fräulein, ist rührend.“

Doch der *en passant* eingestreute Filmklatsch schien vielen Leserinnen nicht zu genügen: Schon ab 1913 gab es zahlreiche Nachfragen in der Leserbriefsektion, wie man mit Filmstars in Kontakt treten könne, und Anfragen, ob nicht die Zeitschriften mehr über Filmstars berichten und Bilder von ihnen veröffentlichen könnten. Vor allem Asta Nielsen und Waldemar Psilander waren dabei, ähnlich wie in der *Illustrierten Kinowoche*, sehr gefragt: „Briefe an Frau Asta Nielsen erreichen sie durch unsere Redaktion. Wollen Sie uns den Brief gefl. einsenden“, heißt es im Januar 1914 an eine gewisse E. H. aus Essen [364] Aufgrund der wohl sehr großen Nachfrage, wie man denn nun die geliebte Kinodarstellerin erreichen könne, wandte sich die *Elegante Welt* vier Wochen später mit einer Sammelantwort an alle Fans von Asta Nielsen: „Asta Nielsen-Interessenten: Briefe erreichen die Kino-Diva durch unsere Redaktion. Auswahlsendungen von Bildern können wir zu unserem Bedauern nicht machen.“[365] Es wurden nicht nur Informationen gewünscht, wie man mit den Kinoschauspielern in Kontakt treten könnte, sondern auch Fragen nach dem Sitz von Filmfirmen gestellt. Zahlreicher jedoch waren die Anfragen, wie man selbst Filmschauspielerin werden könnte. Auch fragten die Leserinnen nach speziellen Filmzeitschriften, da ihnen die Modezeitschriften wohl nicht genug Informationen brachten. Elisabeth S. aus Hamburg bekam daraufhin die *Illustrierte Kino-Woche* empfohlen.[366]

---

[362] Sprechen Sie noch? In: Elegante Welt, Nr. 12, 1912.
[363] Sprechen Sie noch? In: Elegante Welt, Nr. 17, 1912.
[364] Puzzle. In: Elegante Welt, Nr. 3, 1914.
[365] Puzzle. In: Elegante Welt, Nr. 7, 1914.
[366] Puzzle. In: Elegante Welt, Nr. 16, 1917, vgl. auch Nr. 14, 1917.

Ab 1916 wird in der *Eleganten Welt* mehr über Filme und Filmstars berichtet: Maria Orska erzählt in einem Artikel auch über ihre Tätigkeit beim Film[367], der „Elegante Herr im Film" wird analysiert und bilderreich in Szene gesetzt[368] und auch der „Kinokönig" Max Mack erhält einen eigenen Bericht mit Fotos seiner Studioarbeit[369]. Dem „Tanz im Film" wird ebenfalls ein Artikel gewidmet[370], doch vor allem nehmen die Berichterstattung über und die Fotos von männlichen Stars – auch auf Anfrage der Leserinnen – zu: Besonders die nordischen Schauspieler wie der bereits erwähnte Waldemar Psilander, aber auch Gunnar Tolnaes[371] und Olaf Fönss[372] waren sehr gefragt.

Auch zeigte sich, dass Filmstars mehr und mehr die Rolle von Modevorbildern einnahmen. Die Leserinnen verlangten Informationen über die Kostüme, die die Schauspielerinnen in ihren Filmen trugen, und die Magazine veröffentlichten in zunehmendem Maße Film-Stills. Die Garderoben, die die Stars in ihren Filmen trugen, wurden ausführlich besprochen. So richtete im Juni 1917 eine Leserin eine Anfrage an die *Elegante Welt*, woher die Kleider stammten, die Erna Morena in ihrem neuesten Film DER SCHAL DER SÜNDE trage.[373] In derselben Ausgabe boten auch die „wundervollen Kleider von Manheimer", die Erika Gläsner in ihrem neuesten Film vorführte, einigen Gesprächsstoff.[374] Langsam entwickelten sich der Film und sein *look* zum modischen Leitmedium.[375] Die *Elegante Welt* betonte wiederholt die Wichtigkeit der Mode für den Film und seinen Erfolg bei den Frauen. 1918 heißt es dazu:

> „Die Linien der Kleider entsprechen bei guten Films durchaus den Anforderungen der letzten Mode. Die erfahrene und geschmackvolle Darstellerin weiß zu jeder Stunde und für jede Situation angepasst Toilette zu machen."[376]

Die *Elegante Welt* verweist hier auf eine Zusatzgratifikation für Frauen, auf die schon Emilie Altenloh hingewiesen hatte: Das weibliche Publikum, so die *Elegante Welt*, nutze den Film als eine Art Modemagazin, als „Modenspiegel", an dem man sich orientieren könne, und verlange geradezu nach immer neuen und aufwändigeren Kleidern. „Das Langweiligste jedoch ist, wechselt eine Filmschauspielerin während eines Stückes nur ein- oder zweimal die Toilette", heißt es einem Artikel von 1918.[377]

Doch nicht nur die Filmtoiletten riefen das Interesse der Leserinnen hervor, auch die Schauspielerinnen selbst wurden zu Modevorbildern und ihre Outfits, die sie auf

---

[367] Maria Orska. In: Elegante Welt, Nr. 7, 1916.
[368] Der elegante Herr im Film. In: Elegante Welt, Nr. 6, 1916.
[369] Max Mack. Der Filmregisseur. In: Elegante Welt, Nr. 11, 1916.
[370] Der Tanz im Film. In: Elegante Welt, Nr. 23, 1916.
[371] Gunnar Tolnaes. In: Elegante Welt, Nr. 14, 1917.
[372] Olaf Fönss. In: Elegante Welt, Nr. 21, 1917.
[373] Korrespondenz. In: Elegante Welt, Nr. 12, 1917.
[374] Sprechen Sie noch? In: Elegante Welt, Nr. 12, 1917.
[375] Noch 1915 hatte Ludwig Kainer die mangelnde Eleganz der Filmausstattung angeprangert, die sich auch auf die Filmtoiletten erstrecke, die dem Medium und seinen spezifischen Eigenheiten kaum Rechnung trügen. Kainer, Ludwig: Eleganz im Film. In: Die Dame, 42. Jg., Nr. 4, 1915.
[376] Alsen Ola: Die Mode im Film. In: Elegante Welt, Nr. 16, 1918. Als Illustrationen des Artikels dienten Fotos der Filmschauspielerin Maria Fein.
[377] Der Film als Modenspiegel. In: Elegante Welt, Nr. 23, 1918. Als Illustrationen dienten Fotos von Gilda Langer, Lori Leux, Hansi Burg und Martha Novelly.

Schnappschüssen und (vermeintlich) privaten Fotos trugen, wurden analysiert und auf ihre Nachahmungsqualitäten überprüft. So zeigte beispielsweise die *Elegante Welt* 1917 Aufnahmen von Pola Negri auf der Pferderennbahn im Grunewald in einer Renntoilette aus dem Hause Drecoll.[378] Bilder dieser Art waren jedoch bis 1918 recht selten. Sehr häufig fand man jedoch Aufnahmen von Kinoschauspielerinnen, die als Fotomodelle die neueste Hut- und Kleidermode in den Zeitschriften präsentierten und als *testimonial* für Stil und Eleganz eingesetzt wurden. 1917 reservierte *Die Dame* beispielsweise eine ganze Seite für Aufnahmen von Henny Porten, die die neuesten Hut-Trends präsentierte.[379] 1917 zeigte zudem Maria Widal die neuesten Mäntel, Lu Synd und Erna Morena führten Sommerhüte vor und auch Adrienne Kanders, Ossi Oswalda, Pola Negri und viele andere fungierten als Fotomodelle.[380]

Doch die Leserinnen orientierten sich nicht nur in Bezug auf Mode an den Filmschauspielerinnen, sie wollten auch mehr über das Leben, das die Stars führten, erfahren: Wie sah es bei ihnen zu Hause aus, wie verbrachten sie ihre Freizeit, mit wem trafen sie sich? Vor allem die Leserbriefsektionen der Magazine lassen vermuten, dass großes Interesse am Privatleben der Stars bestand. Die Leserinnen müssen die Redaktion bedrängt haben, mehr intime Informationen über das Privatleben der Stars preiszugeben. Doch die *Elegante Welt* gab sich zurückhaltend und antwortete 1918 auf die Anfrage einer Leserin:

> „Ihnen, sowie all den anderen zahlreichen Leserinnen, die uns immer erneut nach den Privatverhältnissen von Filmschauspielern und Bühnenkünstlern fragen, sagen wir abermals, dass wir auf derartige Anfragen prinzipiell keine Auskunft geben. Wir bitten unsere liebenswürdigen Leser, diesen Bescheid für alle Zukunft zu berücksichtigen, denn wir wollen diese Erklärung nicht in jeder Nummer von neuem abgeben. Dagegen bleiben wir mit besonderem Vergnügen bereit, nach bester Möglichkeit solche Anfragen zu beantworten, die wirklich im allgemeinen Interesse liegen.“[381]

Die *Elegante Welt* versuchte demnach noch 1918 an einem bürgerlichen Künstlerideal festzuhalten, das auf einer Trennung von öffentlicher und privater Person bestand. Dennoch, die Frauenzeitschriften und vor allem die Filmfanzeitschrift *Illustrierte Kino-Woche* versuchten, die Fragen ihrer Leserinnen zu deren Zufriedenheit zu beantworten und ihnen die Möglichkeit zu bieten, sich mit dem *lifestyle* der Filmstars vertraut zu machen. So publizierte die *Illustrierte Kino-Woche* beispielsweise Fotos von Henny Porten beim Sport[382] und berichtete über die Ferienaktivitäten diverser Stars[383]. Dabei waren die Fotos teilweise keine wirklich privaten Aufnahmen, sondern oft Atelieraufnahmen oder Film-Stills. Sie sollten aber dennoch das Bedürfnis nach Intimität befriedigen. Diesem Bedürfnis nach Nähe kamen auch Berichte entgegen, die sich als *home stories* verkauften, wie z. B. der „Besuch bei Erna Morena“ 1916 in der *Eleganten Welt*.[384] Doch gleich zu Beginn macht der Autor klar, dass man sich

---

[378] Bilder von der Rennbahn. In: Elegante Welt, Nr. 16, 1917.
[379] Die Dame, 44. Jg., Nr. 9, 1917.
[380] Zur Verbindung von Film und Mode im Berliner Kontext s. auch Aschke 1993.
[381] Puzzle. In: Elegante Welt, Nr. 24, 1918.
[382] Henny Porten im Sport, in: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 9, 1913. Die Aufnahmen zeigen Henny Porten zu Pferde, beim Rodeln, mit dem Degen und auf der Pirsch.
[383] Wie sich Kinokünstler erholen. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 32/33, 1917.
[384] Besuch bei Erna Morena. In: Elegante Welt, Nr. 16, 1916.

„Filmsterne nicht in einer gutbürgerlichen Privatwohnung vorstellen“ kann. Er besucht Erna Morena in einem anonymen Hotel, ihr Zimmer „atmet jedoch ein wenig von der Persönlichkeit“. Über ihr Privatleben erfährt der Leser nicht wirklich viel, wohl aber über ihren künstlerischen Werdegang. Die Bilder zu diesem Artikel sind Künstlerportraits und Filmaufnahmen. Ein wenig privatere Fotos von Erna Morena und „ihrem Töchterchen“ finden sich 1917 in der *Eleganten Welt*[385] und 1918 in der *Dame*[386].

Auch die Berichte „Bei Fern Andra“ (Nr. 12/13, 1918), „Bei Asta“ (Nr. 25, 1918) und „Bei Mia May“ (Nr. 34, 1918) versprechen eher Intimität, als dass sie wirklich in die Tiefen des Privatlebens eindringen. Fern Andra erzählt kleine Anekdoten aus ihrem Leben und ihrer Arbeit beim Film. Der Autor Egon Jacobsohn würzt dies mit kleinen Details zu ihrem Verhalten und Aussehen und ihrer Wohnung. In „Bei Asta“ berichtet Jacobsohn von einem Besuch im Filmatelier am Set eines Asta-Nielsen-Films. Auch Asta Nielsen erzählt hier, durch die Feder Jacobsohns, Anekdoten aus ihrem Leben. Aufnahmen aus dem privaten Bereich sucht man vergebens. Zwar bemühen sich die Autoren der Artikel um eine größtmögliche Nähe zu den Schauspielern und versuchen diese oftmals über ihre eigene Person und die persönliche Begegnung mit den Schauspielern und die Erinnerung an sie herzustellen[387], doch gehen sie in ihrer Berichterstattung nur bis zu einem gewissen Punkt, wenn es um das Privatleben der Stars geht. In dem bereits zitierten Artikel über Viggo Larsen heißt es zum Schluss:

> „Ich hoffe, dass du mit mir im gleichen Maße zufrieden bist und dein – – – ‚Wissensdurst’ gelöscht ist. Sollte es Dich vielleicht noch interessieren, welche Lieblingsgerichte Larsen bevorzugt (Kohlrüben und Marmeladenersatz dürften wohl nicht dabei sein), wieviel Briefe er täglich von mehr oder weniger jugendlichen Verehrern und Verehrerinnen erhält, welche Blumenart er liebt, ob er für blond oder dunkel, blau oder schwarz schwärmt, dann musst du ihn schon direkt fragen. Mir fehlte der Mut dazu. Lass bitte genug sein des grausamen Spiels, nächstes Mal verrate ich Dir einiges über Deinen anderen Schwarm.“[388]

Die Berichterstattung über die Filmstars orientiert sich noch zu einem großen Teil an dem, was von einem Kinostar erwartet wurde, und zeigt die Person größtenteils in ihrer sozialen Rolle als Filmschauspieler. Um aber die Neugier der Leserinnen, die augenscheinlich auch an privateren Details interessiert waren, zu befriedigen, arbeiten die Berichte auch schon an der Konstruktion einer Starpersona. Die Mechanismen der Konstruktion des sekundären, intermedialen Images nehmen hier ihren Ausgang. Das sekundäre Image umfasst alle biografischen und privaten Informationen über den Schauspieler, die sein Starimage formen. Die reale Person, die so jenseits des Rollenimages geschaffen werden soll, erweist sich jedoch ebenso als ein Konstrukt. Dabei ist zu dieser Zeit oft eine Gleichsetzung von Rollenimage (intertextuelles Image) und ‚privatem’ Image zu beobachten.[389] Erstaunlicherweise ließ die *Illustrierte*

---

[385] Künstlerinnen als Mütter. In: Elegante Welt, Nr. 25, 1917.

[386] Erna Morena mit ihrem Töchterchen. In: Die Dame, 45. Jg., Nr. 4, 1918.

[387] So z. B. bei dem Artikel: Vor der Villa Psilanders. Eine persönliche Erinnerung an den verstorbenen Meister. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 31, 1918.

[388] Krüger, Margot: Etwas über Viggo Larsen. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 29, 1918.

[389] Vgl. Faulstich/Korte (Hg.) 1997, Einleitung, S. 17-19 und Barkhausen 2003, S. 27-28. Diese Kongruenz von Rollenimage und Privatimage lässt sich z. B. bei Waldemar Psilander sehr gut beobachten. Verstärkt wird diese Legendenbildung noch durch den frühen Tod des Schauspielers, wie etwa im Falle Psilanders. Vgl.

Kino-Woche ihre Leserinnen denn auch nicht darüber im Zweifel, dass die Informationen über die realen Personen der Kinoschauspieler auf einem Image beruhten; und dass die „Filmdiva", um ihr Image und ihren Status als „Filmdiva" zu pflegen, sich rasch einen „russischen Großfürsten" als Vater und eine „kreolische Tänzerin" als Mutter sowie einen amerikanischen Ex-Verlobten ausdenken musste.[390] Der Artikel „Wie man uns den Kino-Künstler schildert. Waldemar Psilander" wiederum schaut hinter die Kulissen der externen, pressegesteuerten Konstruktion von Filmstars, die Karriere und Privatleben der Stars gerade nach ihrem Gutdünken formt und auf die vermeintlichen Bedürfnisse der Zuschauer – vor allem der Zuschauerinnen – ausrichtet. Hier heißt es:

> „Zunächst macht er ihn zur ersten Kraft des Königlichen Hof-Theaters der Hauptstadt desjenigen Landes, wo er gerade her ist; dass dem Künstler auch manchmal eine ganz andere Nationalität angehängt wird, spielt ja keine Rolle. Dagegen spielt es eine umso größere Rolle, dass der Herr unverheiratet ist, schon der weiblichen Leser wegen, das erhöht die Popularität ganz bedeutend. […] Sehr oft lässt man ihn aus kleinen Verhältnissen hervorgehen, um dann seine zähe Ausdauer, seine pekuniären Kämpfe und seine alles besiegende Liebe zur Kunst umso besser bewundern zu können. Oder aber man erzählt von den hunderten von farbigen und duftenden *billets-doux*, die dem Künstler aus aller Herren Länder zugehen, die er aber immer unbeantwortet, oft sogar ungeöffnet lässt, weil er – und jetzt dreht man die Sache um – mit seiner jungen Frau, die schon seine Jugendgespielin war, so überaus glücklich lebt, – das löst auch immer Sympathie aus, namentlich bei den älteren Leserinnen, wenn auch nicht in dem Maße, wie wenn man es mit einem unverheirateten Künstler zu tun hat. […]"[391]

Die Leserinnen, die in zahlreichen Leserbriefen empört zu diesem Artikel Stellung nahmen, wollten das nicht hören. Sie sahen sich und ‚ihren' Psilander verunglimpft und bestanden auf ihrer Bewunderung für ihn, die sich durch ebensolche Artikel nicht beeinflussen lasse. Ihre Bewunderung fuße allein auf seinem Talent als Schauspieler. In diesen ambiguen Zuschriften zeigt sich daher zweierlei: zum einen ein selbstbestimmtes und selbstbewusstes Rezeptionsverhalten, zum anderen aber auch der Wunsch nach einer persönlichen Nähe zum Kinoschauspieler, einer Nähe, die jede für sich als einzigartig definierte. Paradoxerweise forderten so die Leserbriefschreiberinnen, die diese Art der Berichterstattung kritisierten, eine größere Unmittelbarkeit in der Informationsvermittlung über die Stars. So sind, das zeigen diese und andere Zuschriften, die Leserinnen der *Illustrierten Kino-Woche* und mit ihnen die Kinogängerinnen des Kaiserreiches nicht unmaßgeblich an dem sich anbahnenden Übergang von der *picture personality* (deCordova), die sich anhand ihrer Rollen definierte, zum „Filmstar" als multimedialem Gesamtkunstwerk beteiligt.

Der Wunsch der Kinogängerinnen und Leserinnen nach Nähe zum Film-‚Business' und den Kinostars war so groß, dass sie nicht nur sehen und darüber lesen wollten, sondern selbst ein

---

z. B. Grosser, Reinhold Fritz: Aus dem Leben eines Filmgrafen. Plauderei von Reinhold Fritz Grosser. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 16/17, 1917.

Zum Spannungsverhältnis von Leinwandcharakter und Starpersona bei den amerikanischen „serial queens" und zu deren Rezeption durch das weibliche Kinopublikum vgl. Stamp 2004b.

[390] Langer, Resi: Die Filmdiva. Plauderei von Resi Langer. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 19, 1913.

[391] Christians, Holger: Wie man uns den Kino-Künstler schildert. Waldemar Psilander. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 21, 1914.

Teil des Systems „Kino“ werden wollten. So gipfelte der Wunsch nach Nähe in dem Bestreben, selbst Kinoschauspielerin zu werden.

3.7 „Flimmeritis“: vom Fan zum Akteur

Geschichten aus dem Kino III: „Flimmeritis“

„Wissen Sie eigentlich, was ‚Flimmeritis’ ist?
Nein?!
Schön. So lassen Sie es sich bitte von mir erklären:
‚Flimmeritis’ ist eine moderne Seuche, die plötzlich sonst ziemlich harmlose und vernünftige Bürger überfällt, wilden Aufruhr und gemeingefährlichen Wahnsinn verbreitet.
‚Flimmeritis’ ist der durch nichts abzuschreckende Wunsch, Filmstar zu werden.“[392]

So beginnt Egon Jabobsohn sein Buch „Flimmeritis. Was jeder vom Kino wissen muss“, das er 1918 für alle am Film Interessierten geschrieben hatte, und er fährt fort:

„Das große Publikum stellt sich ja den Beruf des Flimmerers so spielend vor! Wer ein Gedicht fehlerlos herunterstümpern kann oder gar einmal früher draußen in Halensee den ‚ersten Preis’ bei einem Tanzfest erhalten hat, ist überzeugt von seinem Nielsengenie und seiner Psilanderbegabung.“[393]

Wie sich dieser „durch nichts abzuschreckende Wunsch, Filmstar zu werden“, auswirken konnte, berichtet die *Lichtbild-Bühne* 1911 und 1915. In „Ein nettes Kinderfräulein“ schildert die *Lichtbild-Bühne*, wie ein Kindermädchen mit besten Zeugnissen eines Abends mit dem Baby des Hauses nicht nach Hause zurückkehrt. Nach Stunden des Wartens kam die Familie auf den Gedanken, dass das Fräulein vielleicht zu ihren Verwandten nach Köln gefahren sei. Daher wartet man am Bahnhof Zug um Zug ab und man hatte Recht,

„denn gegen Mitternacht kam das Mädchen mit dem schlafenden Kinde an. Sie hatte die üblichen Entschuldigungen. Bald merkte man jedoch, dass das schlafende Kind – ein Mädchen –, das ein eigentümliches Aussehen hatte, krank sein müsse. Die Ärzte stellten fest, dass die Kleine völlig – betrunken sei. Und es hat mehrere Tage gedauert, bis das Kind wieder ganz zur Besinnung kam. Das Fräulein verweigerte jede Auskunft. Nun wollte es der Zufall, dass ein Angehöriger der Familie in einem Kinematographentheater eine Szene sah, wo ein Mädchen sich mit einem Kinde ins Wasser stürzt. Dies Mädchen war das Fräulein und das Kind das Kind der Familie. Nachforschungen bei dem Besitzer des Kinematographentheaters ergaben nun, dass das Fräulein sich gegen Entschädigung angeboten hatte, vor der photografischen Platte die Szene aufzuführen. Das Kind hatte sie betrunken gemacht.“[394]

1915 berichtet die *Lichtbild-Bühne* einen ähnlichen Fall von ‚Dienstbotenverführung’:

„Den Drang zur Filmkunst hat wieder ein junges Mädchen, das Dienstmädchen Marie Kleinert in Berlin auf Abwege gebracht. Das Mädchen, das bei einer Herrschaft in der Seydelstraße diente, zeigte eine auffallende Vorliebe für den Kino. Nachdem es oft gelesen hatte, dass einige Film-

[392] Jacobsohn 1919, 3. Auflage, S. 5.
[393] Ebd.
[394] Ein nettes Kinderfräulein. In: LBB, 4. Jg., Nr. 43, 28.10.1911.

> künstler und -künstlerinnen auch recht viel Geld verdienen, träumte es selbst schon von so einem Erfolg, von Künstlertum und Reichtum."

Marie meldete sich daraufhin an einer Kinoschule an, konnte aber die 15 Mark Anzahlung für den Unterricht nicht bezahlen.

> „Daran wollte sie aber ihre Pläne nicht scheitern lassen und so kam sie auf den Gedanken, der Herrschaft einige Brillantschmucksachen und ein ziemlich großes Wäschepaket zu entwenden. Um das alles zu Geld zu machen, begab sie sich zu einem Trödler. Hier war zufällig ein Kriminalbeamter. Diesem kam der Handel verdächtig vor. Er begnügte sich nicht damit, dass die Kundin erzählte, ihr Bräutigam sei im Felde gefallen und sie wolle jetzt seine Geschenke verkaufen, um zum Kino zu gehen."[395]

Auch wenn der Wunsch, Filmstar zu werden, nicht immer mit so drastischen Maßnahmen forciert wurde, war doch der Diskurs über Frauen und Mädchen, die so begeistert vom Kino waren, dass sie selber Schauspielerin werden wollten, recht umfangreich. In den Fach- und Fanzeitschriften finden sich unzählige Berichte von Frauen und Mädchen, die ihr Glück im Film finden wollten. Das „movie struck girl" (Stamp) war auch in Deutschland zum festen Bestandteil des filmischen Figurenensembles geworden. Denn für die filmliebenden Frauen der Kaiserzeit bestand der beste Weg, Teil des Film-‚Business' zu werden, darin, die Fronten zu wechseln und selbst auf der Leinwand zu erscheinen.[396] So kulminierte das Fan-Sein der Frauen in dem Verlangen, selbst ein Star zu werden und aus dem Dunkel des Kinoraums ins Licht der Studiolampen und auf die weiße Wand zu treten. Liest man den Diskurs um weibliche Kinogängern als Diskurs über ihre Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit – nicht nur im Kino –, so stellt der Wunsch, Kinoschauspielerin zu werden, eine Steigerung des Wunsches nach Sichtbarkeit dar. Die von den Kinobesucherinnen angestrebte Sichtbarkeit im Theaterraum führte somit in letzter Konsequenz zu dem Wunsch, nicht nur vor, sondern auch auf der Leinwand für alle Welt sichtbar zu werden.

3.7.1 Die Filmkonsumentinnen als potentielle Schauspielerinnen

Ungefähr von 1912 an, als die Diskussion um das weibliche Kinopublikum noch in vollem Gange war, ‚bombardierten' die Frauen die Redaktionen der Mode- und Fanzeitschriften mit Anfragen, wie man eine Kinoschauspielerin werden oder sich zum „Kinostar ausbilden" lassen könne.[397] Die Leserbriefredaktionen hatten alle Mühe, diese Anfragen zu beantworten. Denn laut einer satirischen Plauderei in der *Illustrierten Filmwoche* hielten sich von den

---

[395] Dämon Kino. LBB, 8. Jg., Nr. 32, 7.8.1915.

[396] Für die US-amerikanische Filmgeschichtsforschung zu weiblichen Kinofans, die ihr Glück in der Filmbranche versuchen wollten, vgl. Stamp 2004a.

[397] Puzzle. In: Elegante Welt, Nr. 52, 1913. Siehe u. a. auch Sprechsaal. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 4 und Nr. 25 (beide 1913) oder Puzzle. In: Elegante Welt, Nr. 27, 1913, Nr. 15, Nr. 22, Nr. 31 (alle 1914) und viele andere.

„Schreibmaschinendamen im Büro“ bis hin zur „zwei Zentner wiegenden Waschfrau“ alle für geeignet, Filmdiva zu werden.[398]

Dem überaus großen Interesse der weiblichen Kinobesucher an einer eigenen Kinokarriere kamen auch die zahlreichen Ratgeber entgegen, die mehr oder weniger konkrete Tipps gaben, wie man „zum Film kommt“.[399] So widmet das bereits zitierte Büchlein „Flimmeritis“ ein Kapitel den „Wege[n] zum Film.“[400] Auch der bekannte Regisseur Max Mack veröffentlichte ein launiges Buch mit dem reißerischen Titel „Wie komme ich zum Film“.[401] Dieses Buch war jedoch keine allzu präzise Handlungsanweisung, wie man denn nun tatsächlich eine Karriere im Film anstreben konnte, es informierte jedoch sozusagen aus erster Hand über den Produktionsprozess und die ‚Branche’ und beschrieb den Filmlaien, was man haben und können musste, um – eventuell – beim Film erfolgreich zu sein. Mack wusste wohl aus eigener Erfahrung, wie sehr viele seiner Zeitgenossen zum Film wollten, denn er beschreibt, wie oft er von Männern und vor allem Frauen bestürmt und belagert wurde, die alles dafür getan hätten, zum Film zu kommen:

> „Man ist in irgendeiner Gesellschaft. Wie auch die Tischnachbarin aussieht, in zwei Minuten kommt die Rede auf den Film. Und in weiteren zwei Minuten kommt mehr oder weniger unverhüllt die Frage an die Oberfläche, ob man nicht glaube… alle Bekannten rühmten das Talent… wahre Leidenschaft zum Film… und rettet man sich ins Rauchzimmer, verbeugt sich ein Herr und versichert, dass er immer eine Gelegenheit gesucht habe, den Herrn Regisseur kennen zu lernen. Er habe, wie alle Freunde versichern, eine ausgesprochene Filmbegabung… Und dem Dienstmädchen, das einem zum Schluss die Tür öffnet, muss man mit eisiger Zurückhaltung den Obulus in die Hand drücken, um nicht auch in letzter Sekunde hier noch die bekannte Bitte zu hören… Mit anderen Worten: ich habe noch kaum einen Menschen entdeckt, der nicht in irgendeiner Form von seiner Begabung für den Film überzeugt wäre.“[402]

Mack hatte wohl schon viele Frauen getroffen wie die „Dame aus Sachsen mit ihrem fünfzehnjährigen Töchterchen“, die vom Talent der Tochter überzeugt war, das aber mit „seinen Pausbacken und dem täppischen Lachen so gar nicht wie ein Filmstar“ aussah[403], und er wusste, dass der Wunsch, Filmschauspielerin zu werden, bei allen sehr groß war. Gleich zu Beginn des Buches warnt Mack jedoch, dass der „Filmenthusiasmus bedrohliche Formen“ annehme und sich die Leute völlig unrealistischen Erwartungen hingäben.[404] Das Filmen sei nicht nur eine anstrengende und Kräfte zehrende Angelegenheit, sondern erfordere auch Ausdauer und nicht zuletzt Talent.[405] Auch seien nur ganz bestimmte Frauentypen gefordert, und

---

[398] Hennicke, Wilhelm: Sie möchte Filmschauspielerin werden. Plauderei von Wilhelm Hennicke. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 22/23, 1917.

[399] Vor 1919 sind erschienen: Reichenberger, H.: Wie werde ich Kinoschauspielerin o. J., Hans Forsten: Wie wird man Kinoschauspielerin und Kinoschauspieler. Deutscher Theater-Verlag Leipzig o. J, R. F. Großer: Wege zum Film. Berlin: Filmkunstverlag 1919, Max Otten: Der Weg zum Film. Band 1: Der Filmschauspieler. Berlin: Verlag der *Lichtbild-Bühne* 1918.

[400] Jacobsohn 1919, S. 53-58.

[401] Mack, Max: Wie komme ich zum Film. Berlin 1919. Das Buch erschien zwar erst 1919, aber Mack betonte in seinem Vorwort von 1918, dass der Plan, ein solches Buch zu veröffentlichen, schon weitaus älter war.

[402] Ebd., S. 8/9.

[403] Ebd., S. 32.

[404] Ebd., S. 8.

[405] Ebd., 16 ff.

nicht jedes Gesicht, sei es noch so hübsch, eigne sich für den Film.[406] Trotz all dieser Einschränkungen schürte natürlich auch sein Buch die Hoffnungen der jungen und der nicht mehr ganz so jungen Staranwärterinnen.

Auch die Modemagazine und die *Illustrierte Filmwoche*, auf deren Redaktionstischen die Bittbriefe junger Frauen landeten, warnten ihre Leserinnen, allzu fest an eine Karriere im Filmgeschäft zu glauben. Auch sie betonten immer wieder, wie schwierig es sei, seinen Lebensunterhalt mit der „Filmerei" zu verdienen. Auf die Anfrage einer gewissen L. K. aus Grünstadt antwortete die *Elegante Welt* beispielsweise: „Wir können Ihnen leider unseren Erfahrungen nach nur dringend abraten, den Beruf der Filmdarstellerin zu ergreifen. Nur wenige sehr begabte Frauen haben es darin zu etwas gebracht."[407]

Die *Illustrierte Filmwoche* hingegen forcierte das Interesse der Frauen am Beruf der Kinoschauspielerin und nährte ihre Hoffnungen mit zahlreichen Erzählungen und Essays über junge Mädchen, die von einem Filmproduzenten entdeckt wurden. Zugleich warnte sie ihre Leserinnen aber auch mit diesen Geschichten, denn nicht immer endeten die Heldinnen als strahlende Kinosterne. Die „Kleine Maud" findet sich nach einem kurzen Ausflug ins Filmgeschäft wieder in ihrem alten Büro.[408] Und auch die hoffnungsvolle Lori Wilde, bei der am Anfang alles gut lief und die bereits kleinere Rollen angeboten bekam, hat gelernt sich zu bescheiden und verkauft nun wieder Blumen auf dem Potsdamer Platz.[409] Vor allem mit den sog. „Kinoschulen" gingen diese Geschichten hart ins Gericht. Diese Unternehmungen, die jungen Mädchen eine ‚Ausbildung' zur Kinoschauspielerin anboten, waren Mitte der neunzehnhundertzehner Jahre, da waren sich die Zeitschriften einig, zu einem wirklichen Problem geworden. Tatsächlich dienten diese ‚Schulen' eher der Profitgier ihrer Betreiber, die im günstigsten Falle ihren zahlreichen zahlungswilligen Schülerinnen nur das Geld aus der Tasche zogen. In Bezug auf die Kinoschulen spricht die *Lichtbild-Bühne* gar von einer „Massenzüchtung von Kino-Dusen"[410]. In der Skizze „Die Verkäuferin", die die *Illustrierte Filmwoche* 1918 veröffentlichte, wird der Werdegang der jungen Grete Müller erzählt, die seit fünf Jahren „tagein, tagaus hinterm Ladentisch" stand. Ihr Lebenswandel war solide, ihre Sparsamkeit vorbildlich; nur einen Fehler besaß Gretchen Müller:

> „Einen einzigen Fehler, sie litt an ‚Flimmeritis'. Dieses epidemische Leiden, welches so viele junge Menschenkinder in Bann hält und sich störend in die Fortentwicklung ihrer beruflichen Tätigkeit mischt, hatte auch Gretchen erfasst und sich tief in ihr verwurzelt. Die vielen Kinobesuche mögen ihr den Kern des Leidens übertragen, in ihr den Entschluss hervorgerufen haben, Kinoschauspielerin zu werden."[411]

[406] Ebd., S. 50 f.
[407] Elegante Welt, Nr. 31, 1914.
[408] Die kleine Maud. Aus dem Leben einer Filmenthusiastin. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 27, 1914.
[409] Reimann, Paula: Die kleine Filmschauspielerin. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 45/46, 1917.
[410] Massenzüchtung von Kinodusen. In: LBB, 7. Jg., Nr. 80, 21.11.1914.
[411] Boelke, Richard: Die Verkäuferin. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 34, 1918. (Eine ähnliche Geschichte erzählt auch Paula Reimann in: Der Herr Fuchs. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 38, 1917.)

Sie kündigte also ihre Stellung und besuchte für 200 Mark im Monat eine ‚berühmte' Kinoschule. Der Herr „Filmschauspieldirektor", der ihr Talent bescheinigte, drückte ihr nach Vertragsabschluss die Hand und „freute sich innerlich seines neuen Opfers". Von nun an besuchte Gretchen dreimal pro Woche die Kinoschule. Außer ihr waren noch zwanzig andere Schülerinnen eingeschrieben: „hochherrschaftliche Dienstmädchen, Töchter aus aristokratischen Kreisen, Ladenfräuleins und ‚Talente' aus der Provinz". Doch als ihre Ausbildung beendet war und sie die Prüfungen glänzend bestanden hatte, ließen die Filmangebote auf sich warten. Überall wurde sie abgewiesen. Die Skizze endet mit der Bemerkung: „Heute steht Gretchen wieder hinterm Ladentisch und verkauft Weißwaren aller Art. Ganz wie früher, nur hat sie heute kein Sparkassenbuch und keine ‚Flimmeritis' mehr…"[412]

Doch nicht nur im fiktionalen Bereich wurde das Problem der Kinoschulen diskutiert. Im Frühjahr 1918 widmete sich die *Illustrierte Filmwoche* in drei aufeinander folgenden Ausgaben diesen „Schwindelunternehmen"[413]. In zahlreichen Zuschriften schilderten Leser und Leserinnen ihre „Erfahrungen mit Kinoschulen". Gertrud Menges aus Schöneberg taten beispielsweise die Leute leid, die, wie einst sie selbst, „so viele Hoffnungen darauf setzten und dann schwer enttäuscht wurden"[414]. Zwar gab es auch einige Zuschriften, die sich positiv über diese Schulen äußerten – meist von Betreibern solcher Schulen selbst, von der Mehrzahl der Einsender jedoch wurden diese Schulen und ihre Methoden scharf kritisiert. Zumal sie in den seltensten Fällen hielten, was sie versprachen, da sie zumeist keinerlei institutionelle Verbindung zu den Filmfabriken unterhielten. So befürwortete die *Illustrierte Filmwoche* denn auch die Absicht des preußischen Ministeriums des Inneren, die Konzessionspflicht für Kinoschulen einzuführen.[415] Auch Max Mack berichtet über die Kinoschulen und charakterisiert sie als „schlecht kaschierte Bauernfängereien", deren Zeugnisse nur das Papier wert seien, auf dem sie geschrieben sind. Auch er beschreibt den Besuch eines Mädchens, das sich mit einem solchen Zeugnis in der Tasche sicher war, bei ihm einen Vertrag zu bekommen. Er weist jedoch darauf hin, dass, wenn man den Wunsch verspüre, zum Film zu gehen, eine fundierte Ausbildung an einer Theaterschule nie verkehrt sein könne.[416] Auch die Fachzeitschriften warnten einhellig vor den Kinoschulen und bezeichneten sie als Krebsschaden für die Branche.[417] Zudem warnten sie dezidiert vor bestimmten Unternehmungen und forderten die Schülerinnen auf, die Leiter dieser Schulen anzuzeigen.[418]

Die einhellige Verdammung der Kinoschulen und die dezidierten Warnungen vor einer Karriere beim Film erweisen sich somit nicht nur als tatsächliche Warnung von realen Bauernfängern , sondern auch als eine weitere Strategie, die zunehmende Präsenz und Sichtbarkeit von Frauen im öffentlichen Raum zu kontrollieren und zu unterbinden. Dies lässt sich

[412] Ebda.
[413] Erfahrungen mit Kinoschulen. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 16, 1918; Nr. 17, 1918; Nr. 19, 1918.
[414] Erfahrungen mit Kinoschulen. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 16, 1918.
[415] Erfahrungen mit Kinoschulen. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 19, 1918.
[416] Mack 1919, S. 34.
[417] Was die „L.B.B." erzählt. In: LBB, 8. Jg., Nr. 30, 24.7.1915.
[418] Gegen die Kinoschulen. In: LBB, 9. Jg., Nr. 29, 22.7.1916.

besonders an der Berichterstattung über die Filmbörsen und die Filmcafés festmachen: In den Cafés rund um die Friedrichstraße, wie z. B. das Café Admiral oder das Café Trocadero, trafen sich die hoffnungsvollen neuen Talente, um dort ihr Glück zu finden und vielleicht von den Hilfsregisseuren für kleine Statistenrollen engagiert zu werden. In der Diktion der Zeitgenossen stellten diese Cafés nicht nur eine „tägliche Börse der Menschenschicksale“[419] vor, an der menschliches Kapital gehandelt wurde, sondern sie waren zugleich „Märkte, auf den sich Menschen feilbieten“[420]. So finden sich auch in dem Diskurs um schauspielwillige Kinoliebhaberinnen wieder semantische Bezüge zur Prostitution. Diese werden besonders deutlich in dem Aufsatz „Die Erotik im Film“, den Ernst Ulitzsch 1917 in der *Zeitschrift für Sexualwissenschaft* veröffentlichte und in dem er Schauspielerin und Prostituierte als wesensverwandt darstellt. Er schreibt:

> „Die Prostitution unterhält aber noch weitere Beziehungen zur Filmbranche. War es schon seit langer Zeit üblich, dass sich geheime Prostituierte als Schauspielerinnen ausgaben oder kleine Schauspielerinnen geheime Prostituierte waren, so ist es, in der Zeit der Kientöppe, eine allgemeine Erscheinung, dass sich Freudenmädchen als Filmschauspielerinnen ausgeben. […] Was liegt da näher, als dass sich die Frauen nebenbei noch der Prostitution in die Arme werfen, denn die Beschäftigung beim Filme raubt ihnen die besten Tagesstunden, ohne ihnen dafür genügend Entgelt zu geben.“[421]

Aber auch die ‚hauptberuflichen’ Prostituierten seien begierig, im Film aufzutreten. Für sie bedeute dies eine weitere Chance, sich öffentlich zur Schau zu stellen. „Alle Filmregisseure machen die Erfahrung, dass sich ihnen Prostituierte aufdrängen, die keine Gage verlangen, ja sogar noch zuzahlen, wenn sie nur in den Films mitspielen können.“[422] Implizit führt er also den Wunsch, sich auf der Leinwand zu zeigen, auf den immanenten „Zeigetrieb“ der Frau zurück, auf einen pathologischen Exhibitionismus, „wie er auch sonst in der Frau latent ist und in allen Gesellschaftsschichten sich finden lässt“.[423] Somit macht sich im Umkehrschluss jede Frau, die auf der Leinwand erscheint oder erscheinen will, der Prostitution verdächtig. Die Zuschauerin wiederum setzt sich so in ihrem Versuch, am Kino teilzuhaben, dem latenten Vorwurf der Prostitution aus. Ja mehr noch, der Wunsch, ein Leben wie eine Schauspielerin zu führen, führe direkt in die Prostitution; sind doch, laut Ulitzsch und Moreck, die Filmschauspielerinnen, diese „verwöhnten Luxusgeschöpfe“, vielfach die „kostspieligen Geliebten“ von Lebemännern und lassen sich von diesen aushalten.[424] Was von Frauen als erstrebenswertes Leben im Luxus mit aufregenden Bekannt- und Liebschaften imaginiert wird, wird von Kinogegnern als Prostitution diffamiert. Selbst wenn man es schaffe, dennoch ein moralisch einwandfreies Leben zu führen und sich nicht direkt zu ‚verkaufen’, so ‚ver-

---

[419] Das Café Trocadero in Berlin. Die tägliche Börse der Menschenschicksale In: LBB, 6. Jg., Nr. 20, 17.5.1913. Zu den Filmcafés vgl. auch Ausbeutung der Kinoschauspieler. In: LBB, 5. Jg., Nr. 27, 6.7.1912 und Brennert, Hans: Das Filmcafé. In: Mack 1916, S. 29-36 sowie Langer, Resi: Der Kinomarkt. In: Langer, Resi: Vor und hinter den Filmkulissen, Zwölf Kapitel aus der Kinderstube des Films (Siegen 1999 [Hannover 1919]), S. 42-45.

[420] Moreck 1927, S. 223.

[421] Ulitzsch, Ernst: Die Erotik im Film. In: Zeitschrift für Sexualwissenschaft. Bd. 2, 1916/1917, S. 436.

[422] Ebd., S. 437.

[423] So Morecks Interpretation der Ulitzsch’schen Thesen, Moreck 1927, S. 228.

[424] Ebd.

kaufe' man sich doch „in den undezenten erotischen Posen, weitgehender Nacktheit und im lasziven Gebärdenspiel im Film"[425]. Filmrealität und außerfilmische Realität werden hier im Sinne einer pessimistischen Kulturkritik vermischt: Wer eine Dirne darstellt, ist auch eine Dirne.

Doch nicht nur junge, naive Mädchen, verführte Verkäuferinnen und geblendete Dienstmädchen träumten von einer Karriere beim Film: Dass dieser Wunsch ein alters- und schichtenübergreifendes Phänomen war, zeigen schon die Zuschriften in den elitären Modemagazinen. Auch Rudolf Kurtz identifiziert in „Die zappelnde Leinwand" die Dame der Gesellschaft als potentiell willig zur Filmschauspielerei. Es würden sogar Inserate veröffentlicht, die versuchten, Damen der Gesellschaft zu ködern, da diese in galanten Filmen eben nicht wie „angezogene Schauspielerinnen", sondern wie echte Vertreterinnen ihres Standes aussähen. Und manchmal hätten diese Inserate auch Erfolg: „Schließlich treibt Neugier oder Snobismus so eine Modekönigin aus ihrem W.W.-Heim in das Atelier."[426] Auch die *Lichtbild-Bühne* berichtet 1916, dass infolge des Krieges „Damen des Bürgerstandes die berufsmäßigen Filmschauspielerinnen unterstützen und zum Teil ersetzen"[427]. Die „Nordisk" in Kopenhagen werbe nun gezielt bürgerliche Damen an. Etwas Ähnliches weiß der *Kinematograph* einige Monate später auch zu berichten:

> „Stand da ein Inserat in einer Tageszeitung: ‚Sehr schöne Damen der Gesellschaft, die sich für Kino interessieren, werden gesucht.' Es liefen mehr als 150 Antworten ein […] eine richtige Baronin mit einem wohlklingenden Namen war auch darunter. […] Und dann war da der Brief einer ehemaligen Rechtsanwaltsgattin. Das Leben ist zu langweilig. Man weiß nicht recht, was man mit der Zeit beginnen soll, da filmt man eben."[428]

Außerdem meldeten sich noch eine Schneiderin, eine Putzmacherin, eine „dicke Fleischersfrau" und der „Backfisch, der eben erst die Schule verlassen hat". All diese hielten sich für Damen der Gesellschaft, wie der Autor Urgiss nicht ohne Spott bemerkt.

Auch die Frauen des bürgerlichen Mittelstandes wollten zum Film: Sogar in der weniger mondän ausgerichteten Frauenzeitschrift *Fürs Haus. Praktisches Wochenblatt für alle Hausfrauen*, die sich ansonsten nicht mit dem Kino beschäftigt, findet sich schon 1912 eine Anfrage, wie man zum Film komme: „Wer würde mir mitteilen, welches Studium für Filmdarstellerin nötig ist, welche Aussichten vorhanden sind und an welche maßgebende Stelle sich Interessentin zu wenden hat?"[429] Die Antwort einige Ausgaben später war niederschmetternd:

> „Das Elend der Kinodarstellerinnen ist groß. Sie gehören oder gehörten ausnahmslos dem Schauspielerstande an, erhalten aber für ein Auftreten von 9 Stunden Honorare von 5-6 Mk. bezahlt. Man lasse sich ja nicht von den Gagen blenden, die die ‚Sterne' beziehen. Für den Kinodarsteller gibt es kein eigentliches Auf-, sondern nur ein Antreten. Er muss auf Befehl zur Stelle sein, oft lange

[425] Ebd.
[426] Kurtz, Rudolf: Filmweibchen. In: Mack (Hg.) 1916, S. 62.
[427] Filmprimadonna - der neueste Frauenberuf. In: LBB, 9. Jg., Nr. 5, 5.2.1916.
[428] Urgiss, Julius: Rund um die Friedrichstrasse. In: Der Kinematograph, Nr. 520, 13.12.1916.
[429] Rubrik Fernsprecher, Frage 1206. In: Fürs Haus. Praktisches Wochenblatt für alle Hausfrauen, 30. Jg. (1911/1912), Nr. 46 (Nr. 1558).

> Reisen zurücklegen und so lange ausharren, bis die Aufnahme vollendet ist. Ueberstunden gibt es wohl, aber sie werden mit minimalen Beträgen vergütet. E.L.“[430]

Letztlich konnten all die Berichte über die Betrügereien der Kinoschulen und das Scheitern so vieler Aspirantinnen sowie die Diffamierung und der Spott über ihre Bemühungen die weiblichen Kinoenthusiasten nicht davon abhalten, weiter von einer Karriere als Kinodarstellerin zu träumen – und weiterhin um Rat für deren Verwirklichung zu bitten. 1917 gab die *Elegante Welt* resigniert auf und verkündete: „Auf die fast täglich sich wiederholende Anfrage: ‚Wie werde ich Kinoschauspielerin?' können wir keine Antwort mehr erteilen!“[431]

3.7.2 Filmkonsumentinnen als Drehbuchautorinnen

Eine weitere Möglichkeit, am Film-*Business* teilzuhaben und es mitzugestalten, war das Verfassen von Drehbüchern. Fast scheint es, als sei dies vor und während des Krieges zu einer Art Volkssport geworden:

> „Vom sitzengebliebenen Tertianer und Jungfräulein bis hinauf zum pensionierten Gymnasialprofessor, vom Hausdiener bis zum Chef der Firma, vom Zeilenschinder bis zu Gerhard Hauptmann gibt es nur wenige Kommataregeln beherrschende Europäer, die nicht einmal eine ‚ganz fabelhafte' Filmidee gehabt haben“,

heißt es dazu bei Jacobsohn.[432] Er gibt in „Flimmeritis“ ganz praktische Winke, wie man ein Manuskript verfassen, auf was man achten und welches Papier man verwenden sollte. Zudem schreibt er über das Honorar für Filmmanuskripte und fügt eine Liste mit Adressen von Filmfirmen bei, an die man seine Manuskripte senden kann.[433] Auch Max Mack äußert in seinem bereits zitierten Buch etwas Ähnliches: auch er habe noch keinen Menschen getroffen, „der nicht in irgendeiner Falte seines Herzens eine Idee zu einem Filmdrama verbarg“[434]. Doch nur zwei Prozent der eingesandten Manuskripte seien wirklich verwertbar, so habe ihm sein Dramaturg erklärt. Dennoch gibt auch er Anweisungen, wie man ein gelungenes Drehbuch verfasst.

Vor allem Frauen scheinen sich mit Begeisterung ans Werk gemacht zu haben. Dabei war die Begeisterung für das „Filmeschreiben“ keine Frage des Alters: Bei Rudolf Kurtz in der „Zappelnden Leinwand“ heißt es dazu:

> „Junge Damen, ältere Damen, ganz alte Damen ziehen Manuskripte hervor, die sie in stillen Stunden geschrieben haben. Manche verzichten auch auf das Honorar. Aber alle wollen es gleich vorlesen und möglichst soll morgen mit der Aufnahme begonnen werden.“[435]

---

[430] Fürs Haus. Praktisches Wochenblatt für alle Hausfrauen, 30. Jg. (1911/1912), Nr. 52 (Nr. 1564).
[431] Elegante Welt, Nr. 22, 1917.
[432] Jacobsohn 1919, S. 11.
[433] Ebd., S. 14-18.
[434] Mack 1919, S. 82.
[435] Kurtz, Rudolf: Der Herr Dramaturg. In: Mack 1916, S. 56.

Auch die *Illustrierte Kino-Woche* scheint schon kurz nach ihrer Gründung immer wieder Filmmanuskripte mit der Bitte um Weiterleitung erhalten zu haben. In der Nr. 13 von 1913 antwortet sie daraufhin einer gewissen Gerda H.:

> „Für unverlangt eingesandte Manuskripte übernehmen wir keine Verantwortung. Es werden uns täglich dutzendweise Film-Manuskripte zur Begutachtung eingeschickt, darunter solch haarsträubender Blödsinn, dass man sich wahrlich wundern muss, warum die Psychiater noch nichts über den Film-Schriftsteller-Fimmel berichtet haben. Eine entsetzliche Epidemie!“[436]

Einer Frau Dr. B. hingegen gab es Gutes zu berichten: „Ihr Film wurde am 25. d. M. definitiv akzeptiert. Die Fabrik ist mit der Honorarsforderung einverstanden. Das Geld geht Ihnen am 5. September direkt zu. In der Folge bitten wir Sie direkt zu verhandeln. Ihr Provisionsangebot lehnen wir ab.“[437] Und auch die „Gnädige Frau“ aus Egon Jacobsohns Kolumne „Ich weiß alles“ hat sich bereits als Filmschriftstellerin versucht, leider wurde ihr „Sonntagsskript“ abgelehnt.[438] Auch Julius Urgiss weiß von einem Dienstmädchen zu berichten, das auf den Aufruf „Damen der Gesellschaft für Filmaufnahmen gesucht“ nicht nur ein Bild von sich, sondern gleich auch noch ein „veritables Filmmanuskript“ einsandte mit dem Titel „Henriette. Aus dem Leben einer dienenden Frau“.

Die Filmstoffe, die die „Sonntagsschriftsteller“ (Jacobsohn) lieferten, schienen, so Kurtz, meist recht ähnlich zu sein: „‚Die Frau, die zwischen zwei Männern steht‘, ‚Der Mann, der nicht weiß, welche von zwei Frauen er nehmen soll‘ oder ‚Die jungen Mädchen, die mal abwegig werden und dabei Heiratsbekanntschaften machen‘.“[439] Doch zeugen die Filmversuche der Kinogängerinnen auch von einem tieferen Bedürfnis: dem Bedürfnis, ‚ihre’ Geschichten zu erzählen. Auch wenn die Frauen, laut Urgiss, hauptsächlich kitschiges Frauenzeug verfassten – „die fürchterlichsten Marlittiaden und Birch-Pfeifferiaden“ –, ist dies für ihn zwar beachtenswert, aber nicht verwunderlich.[440] Beachtenswert ist es aber dennoch aus einem anderen Grund; zeugen diese „Frauengeschichten“ doch davon, dass die Frauen jener Zeit wahrnahmen, dass das Kino bereit war, weibliche Geschichten zu erzählen. Sie wollten diese Geschichten mitgestalten, als Darstellerinnen, aber auch als Erzählerinnen, um so das Kino zu ‚ihrem’ Medium zu machen.

---

[436] Sprechsaal. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 13, 1913.

[437] Ebd.

[438] [Jacobsohn], Egon: Ich weiß alles. Briefe vom Redaktionstisch. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 21, 1918.

[439] Kurtz in Mack 1916, S. 52.

[440] Urgiss, Julius: Rund um die Friedrichstrasse. In: Der Kinematograph, Nr. 520, 13.12.1016. Eugenie Marlitt war eine im Kaiserreich äußerst beliebte Schriftstellerin, die viele (Trivial-)Romane und Erzählungen im Stile der „Gartenlaube“ verfasste und als sentimentale „Frauenschriftstellerin“ galt und von der Literaturkritik zwiespältig beurteilt wurde. Charlotte Birch-Pfeiffer war eine Schauspielerin und Dramatikerin, die mit ihrer „Trivialdramatik“ das Publikum um die Mitte des 19. Jahrhunderts begeisterte. Sie schrieb mehr als 70 Bühnenstücke aller Gattungen und passte triviale Klischees unter Einsatz von Rührung, Komik und Spannung dem herrschenden Geschmack an.
Anders als Urgiss urteilt Carl Hedinger über die weiblichen Filmschriftsteller. Er schreibt: „Soweit die von weiblichen Schriftstellern verfassten Filme zu übersehen sind, halten sie sich von den routinierten Mätzchen gewohnheitsmäßiger Szenario-Verfertiger fern.“ Hedinger, Carl: Die Frau und die kinematographische Kunst. In: LBB, 8. Jg., Nr. 12, 20.3.1915.

3.8 Epilog: Frau/Kino

Nicht nur das Publikum des Kinos der Kaiserzeit war zu einem großen Teil weiblich. Auch die Institution des Kinos selbst wurde oftmals als latent weiblich begriffen. Diese Einschätzung bediente damit das Stereotyp der Feminisierung der Massenkultur, indem kritisch unhinterfragt Massenkultur, Konsumgesellschaft und wachsende Medialisierung mit Weiblichkeit gleichgesetzt und als Gegensatz zur männlich definierten Hochkultur gesetzt werden.[441] Diese Anschauung findet sich vor allem in den in den Fach- und Fanzeitschriften zahlreich anzufindenden Aphorismen über das Kino. Dort werden das Kino als Institution und sein Produkt, der Film, oft mit einer Frau verglichen.

Lichtbild-Bühne 1915

> Bei Frauen und im Kino ist man rasch über den Anfang hinaus, auf die Entwicklung gespannt und oft froh, wenn alles vorüber ist.
>
> Es gibt Frauen, die alles am Kino lieben, nur den – Kontrolleur nicht.
>
> Am liebsten sieht man schöne Frauen im dunklen Kino neben sich.[442]

Der Kinematograph 1916

> Im Kino, wie bei den Frauen wirkt der Schein.
>
> Die Nachwirkung der Netzhaut täuscht uns im Film, wie bei den Frauen.
>
> Manche Frau ist wie der Film, sie müsste vertrieben werden.
>
> Filme und Frauen sind verschrien als Quelle alles Bösen.
>
> Warum begehrt man Frauen und Filme? Weil der Reiz der Neuheit dazu treibt. […]
>
> Das Kino gleicht den schlechten Frauen, es steht unter polizeilicher Kontrolle.
>
> Manche Frauen gleichen den Filmenden, sie lassen sich um den Finger wickeln.
>
> Sie gleichen mitunter auch dem Kino, sie lassen ihr Licht leuchten. […]
>
> Der Kinematograph gibt uns das Leben wieder, darum glauben die Frauen, zum Filmen bestimmt zu sein, denn sie sind das Posieren gewohnt.
>
> Reizlose Frauen gemahnen an das Vorstadt-Kino: ihre Nummer ist abgelaufen. […][443]

In diesen Aphorismen gehen eine latent misogyne und eine kulturpessimistische Haltung eine fragwürdige Allianz ein. Es kommt zu einer Diffamierung des Kinos über den Umweg über die Frau: Die kulturelle Bedeutung des Kinos wird heruntergespielt, sein Warencharakter und seine Künstlichkeit werden hervorgehoben. Beide, die Frauen und das Kino, werden hier gleichsam als Objekte zweiter Klasse imaginiert und passen daher in der männlichen Vorstellungswelt gut zusammen.

---

[441] Vgl. dazu z. B. Lüdtke/Marssolek/Saldern (Hg.) 1996, Einleitung, S. 20 ff. Zur Feminisierung der Massenkultur s. auch Huyssen 1986, Kapitel 3: Massculture as Woman: Modernism's Other, S. 44-63 und Passerini 1998.

[442] Film-Entladungen! In: LBB, 8. Jg., Nr. 42, 16.10.1915.

[443] Felix, F.: Einfälle über Frauen, Kino und Film. In: Der Kinematograph, Nr. 520, 13.12.1916.

Einzig der Schriftsteller Kurt Aram wendet den Vergleich des Kinos mit der Frau zum Positiven:

> „Die Liebe zum Kientopp war eine heimliche Liebe. Sie war zwar vom ersten Tag an heiß und herzhaft, aber man zeigte sich nicht mit ihr in der Öffentlichkeit Sie galt nicht für standesgemäß. Das wurmte den Kientopp. Er wollte nicht länger eine heimliche Liebe bleiben. Dies moderne Gewächs gleicht durchaus nicht der Frau von ehedem, die in der Liebe alles duldet und trägt, sondern der modernen Frau, die ihr Schicksal resolut in die Hand nimmt und den ängstlichen Liebhaber zwingt, sich öffentlich zu ihr zu bekennen.“[444]

Vielleicht wurde daher das Kino von den ‚modernen’ Frauen so geliebt: Es wurde missachtet, gering geschätzt und diffamiert, konnte sich aber dennoch seinen Platz in der modernen Welt erobern.

[444] Aram, Kurt: Was die Mitwelt dem Kino verdankt. In: Der Kinematograph, Nr. 314, 1.1.1913.

Teil B: Das Kinoprogramm der Jahre 1911–1918: Ansprache und Vereinnahmung des weiblichen Publikums

4 Der Programmumbruch und das weibliche Publikum 1911–1913

4.1 Der Programmumbruch zum langen Spielfilm 1911/1912

Wie bereits in Kapitel 1.5. beschrieben, begann sich das Kinoprogramm um 1911 zu verändern, da sich nun die Länge der Filme veränderte.[1] Es bestand immer seltener aus zehn bis zwölf kurzen Filmen, sondern integrierte zunehmend einen Langfilm, der meist rund eine Stunde dauerte. Dadurch reduzierte sich logischerweise auch die Anzahl der gezeigten Filme, denn der Langfilm nahm einen großen Teil der Programmzeit in Anspruch. Meist wurde er noch ergänzt durch zwei bis drei, manchmal sogar vier bis sechs kürzere Filme aller Gattungen: Dokumentarisches, kurze Komödien, aber auch kurze dramatische Szenen. Später wurde ihm auch gelegentlich ein weiterer Langfilm zur Seite gestellt.

In ihrer detailreichen Studie „Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912“ hat sich Corinna Müller mit den Veränderungen des Programms beschäftigt und nach Erklärungen für diesen Umbruch gesucht.[2] Sie führt die Einführung des Langfilms und die daraus resultierenden Veränderungen des Programms auf Veränderungen in der Filmwirtschaft, der Produktion und hinsichtlich der Verleihkonditionen zurück: Mit der Etablierung ortsfester Kinos, so die Zusammenfassung der Ergebnisse Müllers in aller Kürze, stieg auch der Bedarf an Filmware. Es musste immer mehr Material produziert werden, das in immer kürzeren Intervallen durch die Kinos geschleust wurde. Die Kurzfilmkultur war um 1909 niedergewirtschaftet, der Kurzfilm zur „Schleuderware“ verkommen.[3] Es kam zu einem rapiden Preisverfall. Das Ventil, diesem Missstand abzuhelfen und die Preise zu konsolidieren und die Filmproduktion wieder rentabel zu machen, war der längere Spielfilm, der mit Müller als „Langfilm“ bezeichnet werden soll. Dieser nahm zumeist rund eine Stunde Spielzeit in Anspruch. Da die Langfilme zumeist teurer in der Produktion waren, suchte man nach Wegen, sie möglichst gewinnbringend an den Mann zu bringen. Abhilfe sollte da der Monopolfilmverleih schaffen. Diese neue Vertriebpraxis (vom Verkauf und Verleih ganzer Programme zum Verleih einzelner Titel), aber auch die Produktion von Langfilmen als Terminfilme hatten natürlich auch Auswirkungen auf den Aufführungssektor. Müllers These zum Ende der Kurzfilmzeit kondensiert so in folgender Feststellung: „Der Untergang des Kurzfilmkinos erklärt sich daher jenseits aller Publikumsnachfrage in aller Nüchternheit. Es wurde unrentabel.“[4] Diese vorwiegend ökonomischen Gründe für die Programmveränderungen klären jedoch nicht vollends, wie es

[1] Vgl. Corinna Müllers Filmlängen- und Programm-Phasenmodell. Müller 1998a, S. 45.
[2] Müller 1994.
[3] Müller 1998a, S. 61.
[4] Müller 1994, S. 189.

zu solch gravierenden Umwälzungen, die nicht nur die Sektoren Produktion und Distribution, sondern auch die Rezeption betrafen, kommen konnte und vor allem, wie diese sich durchsetzen konnten; zumal sie nicht nur Zustimmung fanden und einige Irritationen hervorriefen.[5] Daher soll zunächst einmal die zeitgenössische Einstellung zum Langfilm betrachtetet werden.

Von den zeitgenössischen Beobachtern stellte sich nicht nur Arthur Mellini in der *Lichtbild-Bühne* im April 1911 die alles entscheidende Frage „Lange oder kurze Films?“ und fordert eine eindringliche Beschäftigung mit dieser Frage, die die Vor- und Nachteile der jeweiligen Filmart sorgfältig abwägen müsse. Auch wenn jetzt die Zeit der langen Filme gekommen zu sein schien und diese zu einer Aufwärtsentwicklung der Kinematographie beitrügen, so war Mellini doch der Ansicht, dass der kurze Film im Repertoire nicht aussterben würde.[6] Noch einen Monat früher war die Stimmung hinsichtlich des Langfilms weitaus kritischer. Gerade die abwechslungsreichen „Minuten-Sujets“ entsprächen dem Geschmack der Zeit; der Langfilm hingegen stehe „im Widerspruch mit dieser modern-amerikanischen Minutenhast“ und präsentiere sich als Anachronismus zum modernen Lebensgefühl. Er sei allein aus ökonomischem Interesse entstanden und nur durch enormen Werbeaufwand am Leben zu halten. „So entsteht eine Geschmacksrichtung, die der Kaufmann dem Publikum inspiriert“, heißt es da gleichsam als Bestätigung der Müller’schen Ergebnisse.[7] Auch im Juli hat sich das Blatt noch nicht endgültig zugunsten des Langfilms gewendet. Die anfänglich großen Erfolge dieser Filme dürften nicht überbewertet werden trotz der regelrechten „Manie“. Die Länge allein garantiere noch nicht den Erfolg des Films. Sich „ganz auf die langen Films zu werfen“, da stimmt die *Lichtbild-Bühne* dem Wiener *Komet* zu, dessen Ansichten hier zitiert werden, führe auf lange Zeit zu nichts. Auch der kurze Film habe seine Daseinsberechtigung, da man gesehen habe, dass „viele Kinos unbedingt ein vielseitiges Programm haben müssen, weil das Publikum die Abwechslung verlangt“[8]. Auch der *Kinematograph* weiß von Beschwerden von Seiten der Kinobesucher zu berichten.[9] Etwas anders sieht das wiederum Arthur Mellini, der im August 1911 darauf hinweist, dass das Publikum durch sein „gewaltiges Zuströmen“ seine Zustimmung zum „Stundenfilm“ bezeugt habe und so eine „große Belebung der Theaterbranche mit sich brachte[n]“.[10] Doch auch er weist darauf hin, dass gerade im „bunten und abwechslungsreichen Programm die Stärke der Kinematographie steckt“. Die langen Filme müssten daher in das bewährte Schema eingefügt werden. Mehr noch, die Diversität des Programms würde durch die variable Zeitausdehnung der einzelnen Filme sogar noch eine weitere Bereicherung empfangen. Die Tendenz zur ‚Verkunstung’ des Films, die der Langfilm mit sich brachte und die sich mit dem Autorenfilm zwei Jahre später in deutlicher Ausprägung zeigen wird, klingt aber schon bei Mellini an. Er fordert, dass die langen Filme,

[5] Müller selbst weist auch darauf hin. Vgl. Müller 1998a, S. 62.
[6] Mellini, Arthur: Lange oder kurze Films? In: LBB, 4. Jg., Nr. 16, 22.4.1911.
[7] Die Zeit der Riesenfilme. In: LBB, 4. Jg., Nr. 12, 25.3.1911.
[8] Lange Films. In: LBB, 4. Jg., Nr. 30, 29.7.1911.
[9] Klagen aus dem Publikum. In: Der Kinematograph, Nr. 247, 20.9.1911.
[10] Mellini, Arthur: Die kommende Saison mit ihren großen Films. In: LBB, 4. Jg., Nr. 34, 26.8.1911.

die „Riesenfilme“, in Zukunft nicht nur lang sein sollen, sondern „Meisterwerke der Kino-Kunst“. Dennoch, alte und neue Prinzipien können, so glaubt Mellini, in Zukunft koexistieren:

> „Die langen Films werden sich im übrigen ganz von selbst in den Filmprogramm-Verkehr einfügen und anschließend daran kann man jetzt schon mit fester Zuversicht, ohne Optimist zu sein, behaupten, dass die kommende Wintersaison mit ihren langen und kurzen Films sowohl für die Fabrikanten, wie auch die Verleiher, und nicht zuletzt die Theaterbesitzer ein gutes Geschäft mit sich bringen wird. Auch in Hinsicht darauf, dass durch die Riesenfilms, *wieder ganz neue Kreise des Publikums für den Kinematographen gewonnen worden sind* [Hervorhebung d.Verf.] und die Sympathien des Volkes für uns und unsere Erfindung sowieso noch ständig in der Steigerung begriffen sind, kann das zu erwartende gute Geschäft mit Sicherheit vorausgesagt werden.“[11]

Welche neuen Kreise dies waren, lässt Mellini offen. Ein gutes Jahr später stellte Mellini fest, dass der lange Film, den er wie selbstverständlich mit dem langen Drama assoziiert, aus den Programmen nicht mehr wegzudenken war und gar den Hauptbestandteil des Programms bildete. Dennoch war er immer noch der Überzeugung, dass dem „Durchschnittsdrama“ ein zu breiter Raum innerhalb der Programme eingeräumt wurde. Man müsse sich nun weniger um die Quantität als um die Qualität der Dramen kümmern.[12]

Auch wenn der Langfilm bereits 1912 nicht mehr aus den Programmen wegzudenken war, brach er, dessen waren sich die zeitgenössischen Kritiker bewusst, mit all dem, was das Kino bis dato auszeichnete: mit seiner Vielfalt, seiner lockeren Art der Rezeption und seinem Fokus auf Vergnügen und Abwechslung. Und auch beim Publikum herrschte Uneinigkeit über den Langfilm. Unter Einbeziehung der Müller’schen Ergebnisse soll hier der Fokus von den Bereichen Produktion und Verleih auf die Rezeption verschoben und aus der Perspektive des Publikums argumentiert werden. Es soll danach gefragt werden, wie es an diesem Umbruchsprozess teilhatte und wer von diesem sowohl bei den Kinobesitzern als auch angeblich beim Publikum „unerwünschten Strukturwandel“[13] des Programms profitierte. Die von Müller geschilderten Veränderungen in der Verleihstruktur (Monopolfilm) und Filmökonomie und -produktion erklären so zwar, wie es zum Langfilm kam, offen bleibt aber die Frage, warum er akzeptiert wurde, sich durchsetzen konnte und letztendlich als bestimmende Norm etabliert wurde. Daher möchte ich dieses ökonomisch orientierte Erklärungsmodell um einen weiteren Faktor erweitern: Hätte das Publikum den Langfilm nicht akzeptiert und hätte es ihm nicht an der Kinokasse zum Erfolg verholfen, so hätte der Langfilm sich langfristig nicht durchsetzen können. Man könnte sich daher folgendes erweitertes Erklärungsmodell vorstellen: Als die Produzenten erkannten, dass der Kurzfilm unrentabel geworden waren, beschlossen sie, längere Filme zu produzieren. Da dokumentarische Filme zu aufwendig und teuer waren, wurden hauptsächlich fiktionale Filme produziert, es entstand der lange Spielfilm (so weit die Logik der Müller’schen Argumentation). Nun mussten sich die Produzenten fragen, für wen lange Spielfilme interessant sein

[11] Ebd.
[12] Mellini, Arthur.: Das Drama im Programm. In: LBB, 5. Jg., Nr. 36, 7.9.1912.
[13] Müller 1994, S. 189.

könnten und warum. Wem könnten sie etwas Neues bieten, das den Verlust der alten Qualitäten, wie Abwechslung und Diversität, ausgleichen würde? Dieser besondere Besuchanreiz konnte nur über die Inhalte der Filme geschaffen werden, denn dramatische Filme an sich waren um 1911 nichts Neues, sie dominierten bereits seit ungefähr 1906/07 das Filmangebot. Meine Vermutung ist nun, dass der lange Spielfilm sich etablieren konnte, indem er sich an ein spezielles, immer wichtiger werdendes Publikumssegment wandte: an die Frauen; und ihnen etwas bot, das den Langfilm für sie interessant machte: Geschichten von Frauen. Um in der ökonomischen Argumentation zu bleiben: Produzenten und Verleiher hatten ein neues Produkt entwickelt, das für sie rentabler war als der Kurzfilm. Nun mussten sie sich überlegen, wer als eine potentielle kaufkräftige Zielgruppe in Frage kommen könnte. So könnten sie das weibliche Publikum als solche ausgemacht und sich überlegt haben, wie diese neue Art der Filme auszusehen hätte, um dieses Publikumssegment zu bedienen und zum Besuch dieser Filme anzureizen. Diese Überlegungen sollen jedoch lediglich als eine Art ‚Hintergrundmodell' fungieren, denn es gibt, vor allem in der Fachpresse, keinerlei Quellenmaterial, das explizit eine solche Strategie belegt. Ein Zusammenhang ist jedoch nicht von der Hand zu weisen: Der Langfilm, der sich in der Anfangsphase vor allem als soziales Drama, als Sitten- und Sensationsdrama präsentierte, wandte sich explizit an ein weibliches Publikum. Die ersten längeren Filme waren ‚Frauenfilme' und dies wurde auch von zeitgenössischen Frauen erkannt. Auch Heide Schlüpmann weist mehrfach auf diesen Zusammenhang hin und spricht von einer heimlichen Komplizenschaft von frühem Kino und der Frauenemanzipation der wilhelminischen Gesellschaft, bei der die Melodramen und vor allem die sozialen Dramen sich am weiblichen Publikum orientieren. Das Erzählkino, so Schlüpmann, erfährt seinen Impetus vom weiblichen Publikum und fängt an, Geschichten von Frauen zu erzählen, die es ihnen ermöglichten, sich selbst, ihren Alltag und ihr Milieu, aber auch ihre Wünsche und Möglichkeiten zu sehen.[14] Ohne explizit darauf hinzuweisen, ist auch Schlüpmann der Ansicht, dass dies vor allem in der Phase des Umbruchs zum Langfilm der Fall war:

> „Dramen, die sich mit Frauenleben, Familie, Liebe, Leidenschaft u.ä. befassen, scheinen 1912 eine Hochkonjunktur gehabt zu haben. Fast alle Firmen produzieren sie: die Deutsche Kinematographengesellschaft, Köln, produzierte sie mit Lissy Nebuschka und mit Wanda Treumann; mit Wanda Treumann und Viggo Larsen produzierte auch die Vitascope, bei der deutschen Bioscop spielte Hedda Vernon, bei der Continental-Kunstfilm Mia May, bei der Deutschen Mutoskop und Biograph Thea Sandten usw."[15]

Einige Seiten später heißt es: „Auch soweit es sich an den in Lamprecht verzeichneten Titeln ablesen lässt, lag das Schwergewicht der Produktion 1912 bei Dramen mit Frauenthema, während 1913 und 1914 das Angebot schon weitaus gemischter aussieht."[16]

Schlüpmann unterscheidet bei diesen Dramen zwischen dem Melodrama, exemplifiziert durch diverse Henny-Porten-Filme, und dem sozialen Drama. Ersteres präsentiere den weiblichen

[14] Vgl. z. B. Schlüpmann 1996b, S. 135.
[15] Schlüpmann 1990, S. 94.
[16] Ebd., S. 114.

Zuschauerinnen die perfekte Illusion, sich selbst auf der Leinwand zu sehen, indem es an Theatertraditionen anknüpfe. Letzteres verspreche in der Person der Schauspielerin und in der Anbindung an das Kino der Attraktionen eine Konspiration des weiblichen Publikums gegen die patriarchale Ordnung.[17] Schlüpmann argumentiert hier aus der filmästhetischen und emanzipationsgeschichtlichen Perspektive. Doch so bedeutsam die Unterscheidung zwischen Melodrama und sozialem Drama im Hinblick auf den emanzipatorischen Gehalt der einzelnen Filme auch sein mag, er soll in dieser Untersuchung erst einmal ein wenig in den Hintergrund gerückt werden zugunsten einer eher allgemein gehaltenen Ansprache des weiblichen Publikums durch Geschichten aus der weiblichen Lebenswelt. Schlüpmann bezieht sich in ihrer Argumentation auf die Unterscheidung von Attraktionskino und Erzählkino und nimmt nicht die Länge des Films als Bezugsgröße; auch sie macht den Zusammenhang von Filmform und Ansprache des weiblichen Publikums nur an einigen ausgesuchten Beispielen deutlich.[18] Eine Programmanalyse, die sich die an einem bestimmten Ort in einem bestimmten Zeitraum tatsächlich gezeigten Filme anschaut, kann diese Beobachtungen in Ansätzen quantifizieren und den Zusammenhang in einer größeren Bandbreite reflektieren.[19]

Corinna Müllers und Heide Schlüpmanns Studien, die zunächst aus völlig anderen Richtungen zu argumentieren scheinen, sollen nun zusammengeführt werden und neue Perspektiven auf einen Umbruch in der Kinolandschaft bieten, den beide unabhängig voneinander ausmachen. Unter Zuhilfenahme der Sichtweise Schlüpmanns präsentieren sich manche von Müllers Ergebnissen, die in ihrer Faktizität nicht in Frage gestellt werden, in einem anderen Licht. So spricht Müller in ihrer Studie von einer regelrechten „Filmlängeneuphorie“ um 1911[20]. Ich vermute jedoch, dass bei dieser Euphorie eine Drittvariable eine bedeutende Rolle spielte, d. h., dass die Art der erzählten Geschichten diese Euphorie auslöste und diese sich demnach nicht nur genuin an der Länge festmachte. Unbestreitbar ist sicherlich, dass es bei den Produzenten und Verleihern eine Längeneuphorie gab, beim Publikum waren es die Inhalte, die begeisterten. Auch beobachtet Müller, dass mit der Längenentwicklung auch eine Umgewichtung der Handlungselemente einherging und neue Erzählstrategien, d. h. der Aufbau von Spannungsbögen, Verstrickungen, Rätsel und deren Lösung, entwickelt wurden. Auch die Fokussierung auf einen Hauptcharakter, dem Nebencharaktere zur Seite gestellt werden, und somit letztlich die Etablierung des Starsystems waren der größeren Länge geschuldet. Der Star wurde, so Müller, als ein Mittel eingesetzt, den Monopolfilm nach Abklingen der Längeneuphorie durch ein neues Alleinstellungskriterium aufzuwerten. Auch hier lohnt sich ein zweiter Blick: Wer waren diese Stars, was repräsentierten sie, wen sprachen sie an? Auch hier lässt sich wiederum ein Zusammenhang zum weiblichen Kinopublikum fest-

[17] Vgl. Schlüpmann 1996b, S. 136.

[18] Neben ihrer großen, bereits mehrfach zitierten Studie „Unheimlichkeit des Blicks“ vgl. auch Schlüpmann 2002 und Schlüpmann 1996b.

[19] Auch mit dieser Methode kann natürlich wiederum kein Anspruch auf lückenlose Beweisführung erhoben werden. Auch unterliegt das untersuchte Material, die lokalen Programmanzeigen, natürlich einer Auswahl. Es fungiert lediglich als Stichprobe, die helfen soll, die These einer weiblichen Ansprache durch den Langfilm zu untermauern.

[20] Müller 1994, S. 123.

stellen, denn es liegt nahe, zu vermuten, dass die Akzeptanz des längeren Spielfilms außer durch die Stoffwahl auch vermittels der Stars und deren weibliche Fans erreicht wurde.

Müller weist auch darauf hin, dass es einen deutlichen Anstieg der Besucherfrequenz um 1911 gab und dass dies in Zusammenhang mit dem Wandel der Kinoprogrammstruktur stand.[21] Sie vermutet eine Veränderung der Publikumsstruktur parallel zum Aufkommen des Langfilms. Während das Jahrmarktkino hauptsächlich ein Familienpublikum anzog, hatte das Publikum der ersten ortsfesten Kinos, laut Müller, einen hohen Kinderanteil. Das Publikum war nicht unbedingt proletarisch, es war vor allem jung. Mit dem Langfilm, so Müller, bewegte sich das Kino weg von kindlichen Rezeptionsmustern, passte sich den Erwachsenen an und konnte so einen Zugewinn an erwachsenen Besuchern verzeichnen.[22] Auch hier ließe sich danach fragen, ob sich mit Beginn der Langfilmzeit tatsächlich eine immer wieder kolportierte Hinwendung zum ‚besseren', sozial höher gestellten oder eben älteren Publikum feststellen lässt oder nicht vielmehr eine Hinwendung zu einem eher weiblichen Publikum. Es steht zu vermuten, dass eher geschlechtsspezifische und nicht soziale oder altersspezifische Faktoren einen Anstieg der Publikumszahlen bewirkten.

Anhand einer Untersuchung der Kinoprogramme der Städte Mannheim und Trier versuche ich nun die These zu untermauern, dass das Frauenpublikum Anteil an der Etablierung des langen Spielfilms hatte, da er sie inhaltlich ansprach und sie so die formalen Neuheiten akzeptieren ließ. Diese These wird, wenn auch recht schwammig und pathetisch verbrämt unter dem Aspekt der Verteidigung der Kunstwürdigkeit des Films, bereits von der zeitgenössischen Fachpresse in den Raum gestellt. Dieser Zusammenhang zwischen einer besonderen weiblichen Affinität zu narrativen Filmen und der Veränderung der Filmformen und -längen kommt in dem Artikel „Die Frauenseele im Film" von Emil Hartmann in der Jubiläumsnummer des *Kinematograph* zum zehnjährigen Bestehen am 13.12.1916, die den Frauen gewidmet ist, zur Sprache. Er stellt fest, dass eine Veränderung des frühen Kinos von kurzen Trickstücken und Zurschaustellungen der technischen Möglichkeiten sowie dokumentarischen Filmen hin zu mehr fiktionalen Filmen durch den Eintritt der „Frauenseele" ins Kino bewirkt wurde.

Doch zuvor werden einige kurze Überlegungen zu Geschmack und den Präferenzen des damaligen Publikums angeführt.

[21] Ebd., S. 191.
[22] Ebd., S. 199.

4.2 Der Geschmack des weiblichen Kinopublikums

Spricht man von einer Ansprache des weiblichen Publikums in den Filmen der Umbruchphase, so muss man sich zunächst fragen, welche Art von Filmen das weibliche Publikum einerseits bevorzugte und welche Filme von den Produzenten und Verleihern als für sie passend empfunden wurden. Dies gestaltet sich im Hinblick auf die Material- und Quellenlage äußerst schwierig. Weder in der Fachpresse noch in der Frauen- und Modepresse finden sich in größerem Maßstab Hinweise, welche Filme typische ‚Frauenfilme' vorstellten oder bei diesem Publikumssegment beliebt waren.

In der Fachpresse, die nicht nur eine vorwiegend ökonomische und produktions- und distributionsorientierte, sondern auch eine vorwiegend männliche Perspektive einnahm, wurden, wenn überhaupt, nur Modebilder, Filme über Hüte oder Hygiene dezidiert als ‚Frauenfilme' beworben: In der *Lichtbild-Bühne* von Juli 1911 wird beispielsweise prognostiziert, dass der Film HAARE UND LOCKEN (F 1911, Pathé Frères) vor allen Dingen bei der Damenwelt auf Interesse stoßen wird.[23] Ein Jahr später weiß der *Kinematograph* zu berichten, dass Modefilme immer einen Anziehungspunkt im Programm bildeten und beim Publikum, „namentlich seinem schöneren Teil", sehr beliebt seien.[24] Viel mehr ist jedoch über die angeblichen Präferenzen der weiblichen Kinogänger aus der Fachpresse nicht zu erfahren.

Dieser Umstand bezeugt wieder einmal, dass die Bedeutung des Kinos für die Frauen, aber auch die Bedeutung der Frauen für das Kino von der Fachpresse heruntergespielt wurde. Man machte sich die (ökonomische) Macht dieses Publikumssegments nicht bewusst und unterschätzte sein Potential. Bezeichnend für diese Haltung ist eine kleine Satire in der Zeitschrift *Film und Lichtbild*, die mit „Kino und Frauenfrage. Aus einem Kinoklub junger Damen" überschrieben ist.[25] Der Artikel berichtet zwar in der Ich-Form der (weiblichen) Vorsitzenden von der Gründung des Clubs, ist aber, so zeigt sich beim näheren Hinsehen, von einem männlichen Autor verfasst. Die „Vorsitzende" des Kinoklubs berichtet nun, dass dieser ins Leben gerufen wurde, um die Frauen zu bilden, indem man ihnen nützliche Filme zu den Themen Hauswirtschaft, Kochen, „häusliche Blumenpflege, Kosmetik, Körperpflege, Säuglings- und Kinderpflege" vorführe. Auch Filme über Kleiderschau und Hüteauswahl gebe es genügend, so die Vorsitzende, es „fehlen doch noch solche über rationelle Kleidung und Unterwäsche". Der Verlauf des Monologs soll nun das eigentliche Interesse der Frauen am Kino entlarven und negiert somit ihr Interesse an der eigentlichen Spielhandlung: Die Vorsitzende gibt zu, dass sie sich auch „Dreiakter", d. h. längere Spielfilme, ansieht, doch behauptet sie, mehr auf die Innenausstattung und die Möbel zu achten als auf die vorhersehbare Handlung. Weit mehr als Innenausstattung und Möbel interessierten sie aber noch die Juwelen der Hauptdarstellerin. Außerdem – und hier wagt sich der eigentliche Autor des Artikels auf vermintes

[23] Der Filmeinkäufer. In: LBB, 4. Jg., Nr. 27, 8.7.1911.
[24] B. Ti.: Das Kino in der Modeindustrie. In: Der Kinematograph, Nr. 289, 10.7.1912.
[25] Felix, Friedrich: Kino und Frauenfrage. Aus einem Kinoklub junger Damen. In: Film und Lichtbild, Heft 6, 1913, S. 87-89.

Terrain – fordert sie, dass „die soziale und rechtliche Stellung der Frau, die im Worte stets und ständig näherer Beleuchtung bedarf, im Film berücksichtigt werden“.[26] Der eindeutig ironische Unterton des männlichen Autors ist hier nicht zu überhören, doch deutet er auch das subversive und emanzipatorische Potential des Kinos an, nur um sich daran anschließend umso mehr darüber zu mokieren. Weiter heißt es:

> „Wir Frauen aber müssen jenen Dingen das Wort reden, die von den Männern bisher vernachlässigt oder nicht in Angriff genommen werden. Vielleicht finden Sie noch jemanden, der Vorträge hält mit oder ohne Lichtbilder, wie man die Männer systematisch dazu bringt, das zu tun, was wir wollen. Dann werden überall mit ihrer Hilfe die Damenkinoklubs praktische Arbeit leisten und – der erste Schritt zu einer sozialen Wandlung wäre gleichzeitig getan.“[27]

Auch wenn der Autor die Idee der Lächerlichkeit preisgibt, dass das Kino den Frauen ‚emanzipatorisches Anschauungsmaterial’ liefern könnte, verspürt man doch sein Unbehagen angesichts dieser Möglichkeiten. Möglichkeiten, die vor allem das neu aufkommende Kinodrama bot, zeigte es doch die „Stellung der Frau“ in dramatischer „Beleuchtung“. Und so dient die Ironisierung der weiblichen Bemühungen und ihrer Vereinnahmungsbestrebungen letztendlich der Negierung des Potentials des Kinos und der Reduzierung weiblicher Interessen auf Mode, Kosmetik, Schmuck und Haushalt.

„Anschauungsmaterial“ boten, wie bereits angedeutet, nicht nur die nicht fiktionalen Filme, sondern und vor allem auch die aufkommenden Kinodramen. Diese Befürchtungen finden sich bereits in den Schriften der Kinoreformbewegung begegnet. Sie hatten gleichsam ex negativo die um 1911 aufkommenden Kinodramen, die sie unter dem pejorativen Oberbegriff „Schundfilme“ subsumierten, als ‚Frauenfilme’ identifiziert. [28] Die Gefahr, die diese Dramen für Frauen und Kinder darstellten, bestand ihrer Meinung nach darin, dass diese Gruppen etwas zu sehen bekamen, was sie nicht sehen sollten. Dass sie dies aber durchaus sehen wollten, wird, wenn auch nicht explizit, ebenfalls in den Schriften der Reformer deutlich. So schreibt Bertha Göring, dass es sinnlos sei, mit den Reformversuchen bei den Theaterbesitzern anzusetzen, da diese selbst nicht genug Bildung und Geschmack hätten, das Programm im sittlichen und ästhetischen Sinne zu heben, und zudem ihr Geschäft auf Zulauf gründeten und daher nur das zeigten, was das Publikum wünschte.[29] Der „Schundfilm“, der in den Schriften der Reformer als speziell auf weibliche Bedürfnisse zugeschnitten dargestellt wird, bekommt so seine Existenzberechtigung durch das (weibliche) Publikum, das ihn zu sehen wünscht.

Umfragen, die sich dezidiert mit der Ergründung des Publikumsgeschmacks befassen, lassen sich äußerst selten finden. Werden sie doch einmal durchgeführt, sind sie zumeist vom reformerischen Gestus getragen und dienen einem bestimmten, meist pädagogischen Zweck, wie

---

[26] Ebd., S. 88.
[27] Ebd., S. 89.
[28] Vgl. Kapitel 3.4.2. der vorliegenden Arbeit.
[29] Göring, Bertha: Für und gegen den Kinematographen. In: Die christliche Frau, No. 1, Jg. X, 1911, S. 18 und S. 21. Siehe auch S. 37-44 der Arbeit, wo begründet wird, wie das Publikum auf die Programmierungspraxis indirekt Einfluss nimmt. Versteht man das Kino als mediale Öffentlichkeit, spricht man so dem Publikum auch eine gewisse Bestimmungsmacht zu. Vgl. Müller/Segeberg 2008.

z. B. die Umfrage von Prof. Franz Schibas „Wie meine Schülerinnen die Filmstücke beurteilen“, die 1913 in *Bild & Film* veröffentlicht wurde. Prof. Schibas hatte seine sechs Privatschülerinnen, alles „Töchter gebildeter Kreise“, und Schülerinnen der vierten Volksschulklasse und der zweiten und dritten Gymnasialklasse befragt. Alle seine Schülerinnen, so unterschiedlich sie auch hinsichtlich Alter und Herkunft waren, besuchten gerne das Kino. Was die Art der Filme angeht, waren sich die Mädchen nicht einig. Die meisten liebten die „dramatischen Stücke mit gutem Inhalt und Ausgang“, Salonkomödien wie auch Bilder aus den besseren Kreisen und „aus dem Künstlerleben“. Ebenso wie bei den Leserinnen der Mode- und Frauenzeitschriften waren bei den befragten Schülerinnen Filme mit Asta Nielsen und Waldemar Psilander äußerst beliebt. Gelegentlich sahen sich die Mädchen auch gerne „Verwandlungsszenen“ oder Naturaufnahmen von „schönen Bergen, Wasserfällen, alten Burgen“ an, doch im Allgemeinen, so fasst Schibas zusammen, bevorzugten sie „handlungsreiche Dramen mit möglichst gutem Ausgang“.[30] Das Publikum des Kinos selbst, zu dem auch seine Schülerinnen gehörten, bezeichnet Schibas als „undisziplinierte und unqualifizierte Masse“, auf deren Geschmack aus künstlerischer Sicht nichts zu geben sei, dennoch räumt er ein, dass sich die „geschäftshungrigen“ Fabrikanten daran orientierten.[31]

Die einzige detail- und umfangreichere Quelle zum Geschmack des Publikums der zehner Jahre bietet wiederum Emilie Altenlohs Dissertation „Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher”[32]. In ihrer Analyse der demographischen Zusammensetzung des Kinopublikums und dessen Geschmackspräferenzen stellt Emilie Altenloh fest, dass vor allen Dingen die – wie sie es nennt – „Gehilfinnen im Kaufmannsstand“, d. h. Verkäuferinnen und kleine Angestellte vom Kino angezogen werden. Diese Frauen besuchten mit Vorliebe die etwas vornehmeren Theater und liebten vor allen Dingen Liebesgeschichten und solche Filme, die „dem Leben der Mädchen nahe stehen oder die ihnen den Abglanz der großen Welt widerspiegeln“[33]. Sie beschreibt diese Filme wie folgt: „Meist handelt es sich um das Schicksal einer Frau aus dem Volke, die nach vielen Irrungen mit dem moralischen Untergang oder ‚in einem stillen Glück’ endet.“ Und weiter heißt es: „In allen stehen die Herzenskonflikte einer Frau im Mittelpunkt.“[34] Als Beispiele für diese Art von Filmen, die bei den kleinen Angestellten besonders beliebt waren, nennt sie „Die Rose der Mutter“, Fräulein Frau“, „Der Leidensweg einer Frau“, Die Kontoristin“ und „Frauenschicksal“. Angesichts dieser Beschreibungen erscheint es auch für Emilie Altenloh

[30] Schibas, Franz: Wie meine Schülerinnen die Filmstücke beurteilen. In: Bild & Film, 3. Jg. (1913/14), Heft 2, S. 38.
[31] Ebd., S. 37.
[32] Es sei darauf hingewiesen, dass ich mir bei der Benutzung der Altenloh’schen Daten vollauf der Probleme bewusst bin, die diese nicht nur hinsichtlich der sozialwissenschaftlichen Methodik bieten. Auch ist mir bewusst, dass ihre Befunde von verschiedenen Autoren vollkommen unterschiedlich bewertet werden. Einige gehen sogar so weit, ihnen jegliche historische Aussagekraft abzuerkennen. Dennoch denke ich, dass ihre Ergebnisse, sofern man sie als eine Art Steinbruch benutzt und sie mit ergänzenden Daten kontextualisiert, eine einzigartige historische Quelle darstellen.
Zur Einordnung Altenlohs in die Soziologie ihrer Zeit, vgl. Filk/Ruchatz 2007.
[33] Altenloh 1914, S. 89.
[34] Ebd.

selbstverständlich, dass sich vor allem die Asta-Nielsen-Dramen einer großen Beliebtheit bei dieser Bevölkerungsgruppe erfreuten. Ein Grund dafür war das leidenschaftliche Spiel der Nielsen, das sie eng an ihre Zuschauerinnen anband: „Das leidenschaftliche Temperament der Heldin und Schuld und Schicksal, in die sie dadurch verstrickt wird, entsprechen dem Bild, das sie [die Gehilfinnen; Anm.d.Verf.] sich vom Leben machen, und sie vermögen sich deshalb voll und ganz hineinzuversetzen.“[35] Auch die Frauen der höheren Schichten liebten, laut Altenlohs Umfrage, die Asta-Nielsen-Dramen, die als Prototypen der neuen Welle der Kinodramen verstanden werden können. Daneben schauten sie sich auch gerne historische Stücke an.[36] Diese Befunde Altenlohs lesen sich in der Rückschau als eine Bestätigung der These, dass besonders Frauen von den um 1911 aufkommenden langen Dramen angesprochen wurden. Schaut man sich die Programme der Mannheimer Kinos an, so wird ersichtlich, dass sich die von Altenloh aufgestellte Reihe von Filmtiteln, die zumeist die Begriffe „Frau“, „Liebe“, „Leiden“ oder „Schicksal“ im Titel tragen, ins Unendliche erweitern lässt.

Ganz explizit stellt Altenloh zudem fest, dass die fiktionale, narrative Form des Dramas generell um 1912 das häufigste und zudem beliebteste Genre innerhalb des Programmzusammenhanges bildet. Sie bemerkt, dass der Erfolg bestimmter Programme zumeist an den speziellen Dramen, die in ihm kombiniert waren, gelegen hat: „Betrachtet man diejenigen Programme, die sich als besonders zugkräftig erwiesen haben, so lässt sich dieser Erfolg meist auf bestimmte Dramen zurückführen“, schreibt sie.[37] Das Aufkommen von weiblichen Stars, vor allem von Asta Nielsen, forciere diese Entwicklung zusätzlich. Dieser Zusammenhang zwischen der Veränderung der Film- und Programmform und den Vorlieben des weiblichen Publikums, der bei ihr eher indirekt zur Sprache kommt, wird ebenfalls evident, wenn man sich die konkreten Programme der Jahre ihrer Untersuchung anschaut.

Was das Kinodrama zudem so beliebt mache, sei seine Fokussierung auf die Handlung, in der es sich vornehmlich mit den „sozialen Problemen der Gegenwart“ beschäftige. Zu diesen „sozialen Problemen“, so ließe sich vermuten, gehörten auch die Frauenfrage und die sich wandelnden Geschlechterverhältnisse. Der große Vorteil des Kinos sei, so Altenloh, dass er diese Probleme nicht in abstrakter Form behandele, sondern konkrete Beispiele anführe und mit Typisierungen arbeite. So spreche das Kinodrama die Menschen direkt an und knüpfe an ihre Lebenswirklichkeit an. Das Interesse an Dramen unterscheide sich daher nicht grundsätzlich vom Interesse für Zeitungsneuigkeiten, denn das Drama kam, wie Altenloh es ausdrückt „zu den Menschen in den Alltag hinein“[38]. Dass soziale Fragen auch für Altenloh nahezu gleichbedeutend mit Fragen nach weiblichen Lebensumständen sind, wird an anderer Stelle deutlich. Hier schreibt sie:

[35] Ebd.
[36] Ebd., S. 91.
[37] Ebd., S. 57.
[38] Ebd.

> „Im Brennpunkt des Interesses stehen soziale Fragen. Meist wird in diesen Dramen der Kampf einer Frau geschildert zwischen ihren natürlichen, weiblich-sinnlichen Instinkten und den diesen entgegenstehenden sozialen Zuständen.“[39]

Wie prägend diese ‚Frauendramen' für das gesamte Programm der Jahre ab 1911 waren und welche Gunst sie beim Publikum genossen, liest man einige Zeit später:

> „Diese Art Dramen sind so ausschlaggebend für die Kinos überhaupt, dass mit ihrer Beliebtheit innerhalb einzelner Berufsgruppen die Frage nach deren Gesamtstellung zum Kino schon beantwortet ist.“

Und sie fasst ihre Ausführungen in einer Aussage zusammen, die gleichsam als Schlüsselargument für die folgende Programmanalyse dienen kann:

> „Alle Stücke, zu denen Anknüpfungspunkte aus dem eigenen Milieu herausgefunden werden, sei es, indem sie das eigne Leben schildern, so wie es ist oder so wie sie es sich wünschen, gefallen am besten und lassen stärker empfinden.“[40]

Die Analyse der Mannheimer Programme soll nun zeigen, dass die langen Kinodramen der Jahre 1911/12, die zu einem maßgeblichen Teil Frauengestalten „aus dem Leben“ darstellten, vor allen Dingen dem weiblichen Kinopublikum eben diese Anknüpfungspunkte boten.

Als letztes Argument für eine besondere Affinität des weiblichen Bevölkerungssegments zum Kino und seinen langen Spielfilmen ließe sich Altenlohs Befund anführen, dass die meisten Kinobesucher kein tieferes Interesse am Dargebotenen hätten und ins Kino gingen, weil sich gerade nichts Besseres bot. Mit einer Ausnahme: Nur die Kaufleute und „die Frauen“ hätten ein wirkliches Interesse an den Darbietungen. Denn, so ließe sich folgern, ganz besonders sie könnten eine Beziehung zu dem Gezeigten und Erzählten aufbauen.

Wie wichtig Frauenthemen und prägnante Frauengestalten in den Filmen für ihre Klientel waren, wusste auch die Modepresse. Ja, diese Erkenntnis schien bereits 1915 geradezu ein Gemeinplatz geworden zu sein. Weihnachten 1915 las man in der *Eleganten Welt*:

> „Jeder Kinodichter weiß, dass eine Filmhandlung, in dessen Mittelpunkt nicht eine Frau steht, auf wenig Interesse zu rechnen hat.“[41]

Die Fachpresse tat sich mit solchen Aussagen schwerer. Welches Emanzipationspotential das Kino für die Frauen realisieren, welche Anknüpfungs- und Ausgangspunkte es ihnen bieten konnte, das wagte man nur für die Frauen in „halbzivilisierten Länder[n]“ zu imaginieren. Es galt aber gleichwohl auch für ihre „zivilisierten“ Geschlechtsgenossinnen in Deutschland. In einem Bericht über die Kinos in Saloniki heißt es da:

> „Am Mittwoch, wenn in allen Lichtbildtheatern Vorstellungen für die muselmanischen Damen stattfinden, wimmelt es an den Kassen von schleierverhüllten Gestalten, und wenn in den Herzen dieser Frauen die Sehnsucht nach mehr persönlicher Freiheit immer stärker wächst, so liegt das vielleicht nicht zum wenigsten an dem Schattenspiel, das auf der Leinwand ihnen Szenen aus dem Leben der europäischen Frau zeigt. Eine Propaganda wirksamster Art für die mohammedanische Frauenbewegung, an die vielleicht die Frauen am wenigsten gedacht haben, die vor dem Apparat

[39] Ebd., S. 58.
[40] Ebd.
[41] Jacobsohn, Egon: Unsere Flimmersterne. In: Elegante Welt, Nr. 26 (3. Weihnachtsnummer), 1915.

all die kleinen Komödien und Tragödien gemimt haben, in denen ihre Schwestern im Orient das Leben erblicken, das sie für sich selbst ersehnen.“[42]

Mit Ausnahme der Altenloh’schen Untersuchung lassen sich demnach kaum verwertbare Aussagen über einen spezifisch weiblichen Geschmack und über Präferenzen des weiblichen Kinopublikums finden. Daher erscheint es sinnvoll, die Filme für sich selbst und zugleich über ihr Publikum sprechen zu lassen. Hierbei erweist sich das von Altenloh angesprochene Konzept des „Anknüpfungspunktes“ als hilfreich. In der folgenden Analyse soll nun davon ausgegangen werden, dass die Filme, die weibliche Lebenswelten darstellen, weibliche Protagonistinnen herausstellen und Geschichten aus weiblichen Erfahrungszusammenhängen erzählen, auch an ein weibliches Publikum gerichtet waren und von diesem bevorzugt goutiert wurden. Dieser Ansatz scheint zunächst selbstverständlich, ja beinahe wieder so banal, dass er hinterfragt werden muss. Doch muss man sich die historischen Zeitumstände vor Augen halten. Die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg waren eine Zeit, in der es noch nicht selbstverständlich war, immer und überall mit Bildern konfrontiert zu werden. Folglich war es für die Frauen jener Zeit etwas Ungewöhnliches und Außeralltägliches – und keinesfalls langweilig – , Bilder von sich und ihren Geschlechtsgenossinnen präsentiert zu bekommen. Noch gab es keine Bilderflut, keine *daily soaps*, kein *reality TV* und Ähnliches. Und die Frauen-(Ab-)Bilder, die das klassische Theater lieferte, waren meist weit von der sozialen Realität entfernt. Bilder dieser Art waren noch etwas Besonderes und daher nicht langweilig. Somit erscheint es als eine sinnvolle und vor allem praktikable Methode, die Filme und die Programme selbst sprechen zu lassen und retrospektiv zu imaginieren, wen sie angesprochen haben mögen.[43] Heide Schlüpmann fasst die Methodik, derer sie sich auch in ihrer Studie zum frühen Kino bedient hat, in dem prägnanten Satz zusammen: „Das Publikum wird durch das Kino und das heißt am Ende auch und vor allem durch die Filme konstituiert. […] Die Filme werden zu einer Möglichkeit, die Wahrnehmungen des Publikums zu erschließen.“[44] Diese

[42] Klötzel, C. Z.: Der Film als Kulturpionier. In: Der Kinematograph, Nr. 393, 8.7.1914.

[43] Aktuelle Umfragen unter Kinogängern bestätigen, dass auch in Zeiten der Verwischung der Geschlechtergrenzen und des Postfeminismus die triviale Annahme, dass Frauen lieber Frauenfilme und Männer lieber Männerfilme anschauen, durchaus noch Gültigkeit besitzt. Wie eine aktuelle Umfrage des „HDF Kino e. V. Die Interessengemeinschaft der Kinos“ von 2007 belegt, haben Männer und Frauen einen sehr unterschiedlichen Filmgeschmack. Ermittelt wurde, welche Filme in den vergangenen fünf Jahren prozentual gesehen mehr Männer und welche mehr Frauen angezogen haben. „Offenbar“, so heißt es in der Pressemitteilung, „sind auch in der heutigen, emanzipierten Gesellschaft immer noch Romanzen, Dramen und Beziehungskomödien die bevorzugten Genres der Damenwelt.“ In den Top Ten der letzten Jahre finden sich Filme wie „Der Teufel trägt Prada“, „Die weiße Massai“, „Bridget Jones“ und „Ein Chef zum Verlieben“. Platz 1 belegt „Mona Lisas Lächeln“. Bei den Männern war der beliebteste Film „Terminator 3“ und es dominieren Kinohits wie „Star Wars“ und „James Bond“, d. h. action- und spannungsreiche Stoffe. Vgl. http://kino-hdf.com/ Letzte Abfrage 2.12.2008. Vgl. auch Beer, Carolin: Die Kinogeher. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland. Berlin 2000.

[44] Schlüpmann 2004b, S. 113.

Ein ähnliches Verfahren wendet auch Richard Abel in seinem Beitrag für die Sondernummer von *Iris* zum frühen Kino-Publikum an. Auch er untersucht die Filme hinsichtlich ihrer Zuschaueradressierung und kommt ebenfalls zu dem Schluss, dass sich vor allen Dingen Frauen in den frühen französischen Filmen wiederfinden konnten, ohne dass diese jedoch andere Gruppierungen ausschließen würden. Und so kommt er im Umweg über die Filme zu dem Resumée: „Women were indeed a significant part of French cinema audience.“ Vgl. Abel 1990, S. 27-47.

Methode wird umso fruchtbarer, je größer man das Korpus bemisst, d. h. die Perspektive erweitert, und sich nicht nur mit einzelnen Filmen, sondern mit kompletten Kinoprogrammen über einen bestimmten Zeitablauf befasst.

4.3 Das Programm der Jahre 1911/1912 und das weibliche Kinopublikum am Beispiel Mannheim und Trier

Exkurs: Sozial- und Kulturtopographie Mannheims um 1910

Einleitend soll nun ein kurzer Blick auf die Stadtentwicklung, die Sozial- und Kulturtopographie und die Kinolandschaft Mannheims um 1910 geworfen werden. Denn diese Faktoren lassen Rückschlüsse auf eine mögliche soziale Zusammensetzung des Kinopublikums zu und helfen, die Befunde der Programmanalyse filmhistorisch einzuordnen.[45]

Mit Einsetzen der Industrialisierung um 1860 begann für die Stadt Mannheim, wie auch für viele andere Städte im Kaiserreich, eine neue Ära. Im Kaiserreich erlebte Mannheim sein sog. zweites Goldenes Zeitalter. Die Wirtschaft und Industrie prosperierten und Mannheim erfuhr einen ungeheuren wirtschaftlichen, aber auch demographischen Aufschwung. Das Wachstum der Mannheimer Industrie wurde vor allem durch den Bau der Hafenanlagen und die Anbindung an das Schienennetz begünstigt.[46] Durch den stetig anwachsenden Industriesektor wurden neue Arbeitskräfte gebraucht, und es kam zu einem massiven Zuzug von Arbeitern aus dem näheren und weiteren Umland. Daraus resultierte ein rapides Anwachsen der Mannheimer Bevölkerung. Zählte Mannheim um Mitte des 19. Jahrhunderts noch 25 000 Einwohner[47], so waren es 1910 einschließlich der später eingemeindeten Vororte bereits 217 225.[48] Mannheim wurde eine „wirkliche Großstadt“[49], demographisch, industriell, aber auch kulturell. Gefördert wurde dies durch den Aus- und Neubau prächtiger Alleen, neuer Brücken, eines repräsentativen Bahnhofbaus sowie die Entwicklung einer modernen städtischen Bebauung mit Schmuckplätzen, Grünflächen und Warenhausfronten, aber auch durch den Ausbau der Arbeitervorstädte. Dabei kam es aufgrund der Überbevölkerung und der daraus resultierenden Wohnungsnot zu Problemen, die sich in sozialen Spannungen entluden.[50] Vor allen Dingen die zugewanderten Frauen hatten es schwer. Rund die Hälfte von ihnen verdiente ihr Geld als Dienstmädchen, die anderen im weitesten Sinne als Gewerbegehilfinnen. Ihr Ein-

[45] Für eine ausführlichere Darstellung der Kinogeschichte Mannheims der Kaiserzeit und dessen Einordnung in das kulturelle und soziale Leben Mannheims s. Haller 2006.
[46] Vgl. Loose 1992, S. 46-47.
[47] Caroli 1999, S. 20.
[48] Jentsch 1992, S. 26.
[49] Caroli 1999, S. 13.
[50] Steinbach 1984, S. 87.

kommen war gering und auch ihre persönliche Freiheit war, was Freizeit und Umgang anbetraf, durch den Dienst im Haushalt eingeschränkt. Dennoch war Mannheim eine der „dienstbotenreichsten“ Städte des Reiches, nach Frankfurt, Stuttgart und Charlottenburg. Dies verweist wiederum auf eine hohe Anzahl von Bürgerfrauen mit einer wahrscheinlich großzügig bemessenen freien Zeit. Trotz der Beschneidung ihrer Privatsphäre – Dienstmädchen vermieten sich praktisch als Ganzes an ihre Dienstherren – schien für viele Mädchen vom Lande das Leben als Dienstbotin in einem Großstadthaushalt verlockend zu sein und die Hoffnung auf einen sozialen Aufstieg zu bergen. In der Industrie arbeiteten wenige Frauen, es dominierten die typischen Männerbranchen wie die Metall- und Chemieindustrie. Frauen arbeiteten nur in der Tabakbranche sowie in Celluloid- und Asbestfabriken.[51] Und auch diese Arbeit erlaubte ihnen keine weitreichende ökonomische Freiheit. Dennoch war Mannheim aufgrund der Altersstruktur eine heiratswillige und kinderreiche Stadt.

Auf der anderen Seite hatte Mannheim von jeher ein starkes Bürgertum, das mit der wachsenden wirtschaftlichen Prosperität Mannheims weiter erstarkte. Das Mannheimer Bürgertum wurde von einigen wohlhabenden, teilweise jüdischen Familien dominiert. Diese Familien schenkten der kulturellen Entwicklung Mannheims große Aufmerksamkeit[52], z. B. durch den Bau verschiedenster repräsentativer Bauten, etwa des Rosengartens oder der Kunsthalle, oder die Einrichtung von Stiftungen und die Förderung des Theaters sowie die Einrichtung von Grünanlagen. Sie bildeten den Mittelpunkt des Mannheimer Kulturlebens und waren zumeist konservativ bis nationalliberal und vor allem kaisertreu eingestellt. Im Gegensatz zu den Arbeiterheimen in den Vorstädten waren die Wohnungen der wohlhabenden Bürgerfamilien großzügig und repräsentativ eingerichtet, und die Herrin des Hauses konnte mit der Unterstützung von Dienstboten rechnen.[53] Viele dieser wohlhabenden und einflussreichen Frauen widmeten daher auch einen großen Teil ihrer Zeit und ihres Geldes der Sozialfürsorge und kümmerten sich besonders um die Probleme ihrer Geschlechtsgenossinnen, wie z. B. im Mannheimer Ortsverband des Bundes für Mutterschutz, der seit 1907 bestand.[54] Nicht nur metaphorisch, auch topographisch lebten Arbeiterschaft und Bürgertum in verschiedenen Welten, die räumlich klar voneinander getrennt waren: das Bürgertum in der Innenstadt nahe dem Schloss, die Arbeiterschaft in den Vororten in der Nähe der Fabriken.

Die öffentliche Geselligkeit wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch weitgehend von Männern dominiert. Sie besuchten Gaststätten oder Wirtshäuser oder verbrachten ihre organisierte Freizeit in Vereinen. Die wohlhabenderen Bürger organisierten sich zudem in Kunst- und Kulturvereinen. Die Frauen der wohlhabenden Familien und die Mittelschichtfrauen engagierten sich auch in ihrer Freizeit sozial oder verbrachten ihre Nachmittage bei sog. „Tees“. Die Bürgerfrauen, aber auch ihre Geschlechtsgenossinnen der Arbeiterklasse verbrachten ihre ohnehin knapp bemessene Freizeit im Gegensatz zu ihren Männern weitgehend im privaten

[51] Vgl. Lindemann 1993, S. 111.
[52] Vgl. ebd., S. 135.
[53] Caroli, S. 25.
[54] Heißler 1993, S. 186 f.

Kreise. Zudem boten die neuen Freizeit- und Zerstreuungsmöglichkeiten, die sich mit der Entwicklung Mannheims zur Großstadt verbreiteten (beispielsweise die immer beliebter werdenden Varietés, Cabarets oder sog. „Spezialitätentheater“, wie das Apollo, das von 1897 bis 1935 bestand) leichte, abwechslungsreiche und als zeitgemäß empfundene Unterhaltung Sie zeigten ein gemischtes Programm aus Musik, Akrobatik, darstellerischen und humoristischen Nummern. Gelegentlich gab es auch Filmvorführungen und sogar Ring- oder Boxkämpfe. Auch fanden in diesen Veranstaltungssälen ‚richtige' Theateraufführungen statt. Panoramen erfreuten sich ebenfalls großer Beliebtheit. Das Theater nahm eine Sonderstellung innerhalb der Vergnügungen ein: In Mannheim war man vor allem stolz auf das „Hof- und Nationaltheater“, das ein Erbe der kulturellen Hochzeit der Residenzzeit war. 1779 gegründet, war es um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert zum Treffpunkt der ‚besseren' Mannheimer Gesellschaft avanciert. Doch nicht nur das gehobene Bürgertum besuchte das Theater, auch eine wachsende Zahl von Kleinbürgern wurde von einer Theaterbegeisterung gepackt.[55] Eine Besonderheit im Kulturleben der Stadt Mannheim war sicherlich der „Freie Bund“ mit seiner Einrichtung der „Akademie für Jedermann“, der einen kulturellen Brückenschlag über die Grenzen des gehobenen Bürgerstandes hinweg versuchte.

Es existierte in Mannheim also ein reichhaltiges kulturelles Angebot, in das sich die ersten Vorführungen der neuen Erfindung der bewegten Bilder nahtlos einfügten. Eingebettet in eine bestehende kulturelle Infrastruktur, ergänzten sie das bestehende Angebot an Vergnügungsmöglichkeiten und fügten ihm eine weitere Facette visueller Schaustellungen hinzu. Bereits von Anfang an hatten Wanderkinematographen in Mannheim Station gemacht.[56] Das erste Kino in Mannheim, das einen kontinuierlichen Spielbetrieb aufnahm, wurde bereits 1906 gegründet. Am 10. Juni 1906 eröffnete das spätere Union-Theater unter dem lapidaren Namen „Kinematographentheater“ seine Pforten.

Bereits für die Zeit ab 1906 hatte Emilie Altenloh eine „rapide Ausbreitung der Kinotheater [...] die sich in Mannheim durch drei Gründungen im Jahre 1910 und durch drei weitere Gründungen im Jahre 1911 bemerkbar machte“[57], konstatiert. Für das Jahr 1912, den Zeitpunkt ihrer Untersuchung, stellt sie fest, dass Mannheim nun insgesamt 12 Kinos besaß. Über die Verteilung der Kinos weiß sie Folgendes zu berichten: „Fünf davon liegen in der inneren Stadt und sieben mehr an der Peripherie. Die meisten sind erst in den letzten drei Jahren entstanden.“[58] Schaut man in die Branchenbücher dieser Zeit, decken sich die Eintragungen mit den Angaben Altenlohs: In der Innenstadt gab es insgesamt 5 Kinos: den „Union-Kinematograph“ (später auch Union-Theater oder U.T. genannt), den „Central-Kinematograph (Saalbau)“, das Kinematographentheater von August Haselwanter, den „Welt-Kinematograph“ und den „Jungbuschkinematograph“. Nicht aufgeführt sind das „Eldorado“,

[55] Vgl. Lindemann 1993, S. 178.
[56] Nachrichten darüber lassen sich beispielsweise im Kinematograph finden: Der Kinematograph auf der Jubiläumsausstellung in Mannheim 1907. In: Der Kinematograph, Nr. 28, 10.7.1907.
[57] Altenloh 1914, S. 50.
[58] Ebd.

das 1911 nur kurzzeitig existierte, und das „Palast-Theater“ (auch „Palast-Lichtspiele“ genannt), das erst Ende 1912 hinzukam, sich demnach erst im Branchenbuch 1913 wiederfindet. In den Vorstädten gab es insgesamt sieben Kinos. In der Neckarvorstadt waren es vier: das „Badenia-Theater“, das „Lichtspielhaus Müller“, das Kino „Zum Waldhorn“ und ein nicht näher benanntes Kinematographentheater, Inhaber Richard Lohse. In der Schwetzinger Stadt gab es 1912 zwei Kinos: den „Hansa-Kinematograph“ und das „Kinematographentheater Kaspar Claus“. In Käfertal, auf dem Waldhof, gab es das „Kinematographentheater/Saalbau (Waldhof)“.[59]

Die Anzahl der Kinos in Mannheim ist durchaus vergleichbar mit der in anderen größeren Städten. Schaut man sich die Verteilung der Kinos jedoch auf einem Stadtplan an, erscheint diese zunächst ungewöhnlich. Die Kinos befinden sich vor allem in den Vorstädten und dort in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander. Dies bemerkt auch Altenloh: „Alle diese Theater [die neu gegründeten; Anm.d.Verf.] liegen meist nicht im Zentrum der Stadt, sondern in den Vierteln, in denen der größte Teil des damaligen Kinopublikums, die Arbeiter, wohnten.“[60] Altenloh bezeichnet hier zwar die Arbeiterbevölkerung als die Hauptklientel der damaligen Kinos, jedoch darf nicht vergessen werden, dass sich die Kinotopographie in den Anfangszeiten des Kinos in Mannheim noch ganz anders gestaltete: Die meisten Kinos befanden sich vor 1910 im Innenstadtbereich und auch nach 1910 konnten die Kinos der Innenstadt mehr Besucher aufnehmen als alle Kinos der Vorstädte zusammen. Das Publikum der Innenstädte setzte sich aus Laufkundschaft, das Publikum der Vorortkinos eher aus Arbeitern zusammen, da diese dort wohnten. Auch hinsichtlich Aufmachung und Ausstattung unterschieden sich die Kinos der Innenstädte von denen der Vorstädte:

> „Zu gleicher Zeit begannen zwei Theater der inneren Stadt sich von den übrigen zu differenzieren durch elegantere Ausgestaltung der Säle, durch Einrichtung teuerer Plätze, durch Einstellung einer Musikkapelle an Stelle des Orchesters oder des Einzelklavierspielers. Lage und Ausstattung der Theater, sowie die Höhe des Eintrittsgeldes sind aber mehr noch als die Qualität des Dargebotenen ausschlaggebend für die Zusammensetzung des Publikums. 1912 wurde noch ein drittes Konkurrenzunternehmen gegründet. […] Die drei obengenannten Theater der inneren Stadt, die übrigens im Gegensatz zu den Privatunternehmungen der Vorstädte im Besitz von größeren Theatergesellschaften sind, unterscheiden sich von den kleineren in der Hauptsache durch äußere Aufmachung.“[61]

Der Central-Kinematograph im Saalbau war mit rund 2 000 Sitzplätzen das größte Kino der Stadt. Es ist eines jener zwei eleganteren Theater, von denen Altenloh im obigen Zitat spricht. Der Saalbau scheint auch allein aufgrund seiner Größe das Kino mit den höchsten Besucherzahlen gewesen zu sein. Daher liegt es nahe, zu vermuten, dass Altenloh sich auf das Kino im Saalbau bezieht, wenn sie schreibt: „Ein einziges Kinotheater (allerdings eins der größten) wird allabendlich von ebensoviel Menschen besucht als das Hoftheater.“[62] Ähnlich an

[59] Ferner gab es in Sandhofen noch zwei Kinos, das Union-Theater in der Sandhofener Sonnenstr. 19 und das Lichtspielhaus Sandhofen im Pariser Pfad, die weder bei Altenloh noch im Branchenbuch aufgeführt sind, da Sandhofen erst 1913 eingemeindet wurde.
[60] Altenloh 1914, S. 50.
[61] Ebd., S. 50/51.
[62] Ebd., S. 52.

Ausstattung und Selbstverständnis und das zweite der von Altenloh hervorgehobenen Kinos war das Union-Theater, das bereits erwähnte älteste Kino der Stadt. Es war im Oktober 1910 in einen eigens dafür errichteten Neubau gezogen. Der ausführliche Bericht über die Neueröffnung des Union-Theaters im *Kinematograph* vom 2.11.1910 zeigt, wie sehr das Kino bemüht war, sich mit einem künstlerischen Renommee auszustatten, und wie sehr es nach gesellschaftlicher Akzeptanz strebte.[63] Ein Weg, das eigene Image zu verbessern, war die Anlehnung an die Theatertradition, vor allem in der äußeren Gestaltung der Spielstätte: In einer Anzeige rühmt man sich seiner „prächtige[n] und doch gediegene[n] Ausstattung" und wirbt mit einer „großzügige[n] Ventilationsanlage" sowie einer „tadellose[n] Projektion".[64] Bald nennt man sich „vornehmstes Kino-Theater Deutschlands"[65] und auch „Lichtspiel-Palast".[66] Zur Eröffnung, heißt es im *Kinematograph*, habe sich „'ganz Mannheim', soweit man die Gesellschaft darunter versteht, in seltener Vollzähligkeit eingefunden", und jede Dame habe eine Blumenspende überreicht bekommen.[67] „Unter den Ehrengästen bemerkte man ausnahmslos Vertreter der städtischen und Regierungs-Behörden; die gesamte Mannheimer Presse hatte ihre Berichterstatter gesandt." Und „der Damenflor der eleganten Welt Mannheims gab dem Gesamtbild im Zuschauerraum festtägliches Relief".[68] Das Sitzplatzangebot belief sich auf 500 Plätze, wurde jedoch bereits im August 1911 auf 700 Plätze vergrößert. Im September 1912 eröffnet ebenfalls in der Innenstadt das Palast-Theater. Die Direktion des Palast-Theaters nennt ihr Haus auf eigenem Briefpapier großspurig das „vornehmste Theater Mannheims, ca. 600 Plätze". Tatsächlich hatte es laut genehmigter Bauzeichnung 542 Plätze, 409 im Parterre, 133 auf der Empore.[69] Das Palast-Theater war höchstwahrscheinlich das elegante „dritte Konkurrenzunternehmen", von dem Altenloh spricht. Auch wenn sich die Innenstadtkinos in ihren Anzeigen mit Lobpreisungen ihrer Eleganz und Exklusivität förmlich übertrumpfen, so zeigt doch das vergleichsweise geringe Eintrittsgeld, dass sich auch nicht sonderlich begüterte Zeitgenossen einen Besuch in diesen Etablissements leisten konnten. Laut Altenloh gab beispielsweise ein 15-jähriger Maschinenschlosser an, dass er am liebsten das innerstädtische „Saalbautheater" besuche.[70]

Anhaltspunkte für die Programmgestaltung der Mannheimer Kinos lassen sich vor allem in den zahlreichen Werbeanzeigen der Kinos in der Tagespresse finden.[71] Im Verlauf der Jahrgänge 1911 und 1912 inserierte das Union-Theater bis auf einige Ausnahmen regelmäßig zweimal wöchentlich zum Programmwechsel. Seine Anzeigen sind die größten und aufwen-

[63] Das neue Union-Theater in Mannheim. In: Der Kinematograph, Nr. 201, 2.11.1910.
[64] Mannheimer Generalanzeiger, 11.8.1911.
[65] Mannheimer Generalanzeiger, 29.9.1911.
[66] Mannheimer Generalanzeiger, 14.10.1911.
[67] Das neue Union-Theater in Mannheim. In: Der Kinematograph, Nr. 201, 2.11.1910.
[68] Ebda.
[69] Stadtarchiv Mannheim, Ordnungsamt 3/1980, Archivnummer 34, 2.12.1912.
[70] Altenloh 1914, S. 68.
[71] Für die vorliegende Studie wurden die Jahrgänge 1911–1912 des Mannheimer Generalanzeigers ausgewertet. Der Generalanzeiger war zu dieser Zeit die auflagenstärkste Mannheimer Tageszeitung, deren Ausrichtung zwar bürgerlich bis nationalliberal war, die jedoch aufgrund des niedrigen Preises von Angehörigen aller Bevölkerungsschichten gelesen wurde.

digsten und erstrecken sich oft über die ganze Länge der Seite. Das Kinematographentheater im Saalbau inseriert ähnlich oft, gelegentlich in den Sommermonaten etwas seltener, und auch etwas kleiner und unauffälliger. Die kleineren Innenstadtkinos und die Vorstadtkinos inserieren bis auf wenige Ausnahmen ihre Programme nicht in der Tagespresse. Da das Palast-Theater erst 1912 eröffnet wurde, lassen sich regelmäßige Anzeigen nur von den beiden großen Theatern der Innenstadt finden. Daher ist die Programmentwicklung der Jahre 1911/1912 nur für diese Kinos nachvollziehbar.[72] Bis Anfang 1911 werden zumeist die gesamten Programme inseriert, doch mit Aufkommen des Langfilms konzentrieren sich die Anzeigen auf Werbung für einzelne Filme.

4.3.1 Das Programm der Mannheimer Kinos 1911

Anhand der Beispiele Mannheim und Trier, und unterstützt von den Daten der „Siegener Datenbank des Filmangebots 1895-1920“, soll nun eine Adressierung des weiblichen Publikums durch den längeren Spielfilm, der den Wandel der Kinoprogrammstruktur einleitete, nachgewiesen werden.[73] Die Analyse der Programme der Mannheimer Kinos wird ausführlich dargestellt, die Analyse der Programme der Trierer Kinos aufgrund der Vermeidung von Redundanzen nur zusammenfassend vorgenommen. Quellengrundlage bilden dabei die Programminserate der Kinos in den Tageszeitungen. Dabei ist es bedeutsam, für welche Filme dezidiert geworben wurde und auf welche Art und Weise. Denn man kann davon ausgehen, dass dies die Filme waren, denen eine besonders große Zugkraft unterstellt wurde. Diese Unterstellung basierte zunächst wohl auf Versprechungen der Verleiher, wurde jedoch relativ schnell von Erfahrungswerten der Besucherzahlen unterstützt. Schon mit Beginn der Etablierung ortsfester Abspielstätten hatten die Kinounternehmer ihre Programme inseriert, um sich von der Konkurrenz abzuheben, doch erst mit Aufkommen des Langfilms, und insbesondere des Monopolfilms, der als Alleinstellungsmerkmal fungierte, wurde es nahezu unerlässlich, für das eigene Programm zu werben. Doch was erfährt man heute noch aus den Programmanzeigen über die gezeigten Filme? Meist werden nur Titel und Untertitel des Films kommuniziert.

---

[72] Jeanpaul Goergen spricht in diesem Zusammenhang von „sichtbaren“ und „unsichtbaren“ Kinos. Goergen 2008.

[73] Die Siegener Datenbank des Filmangebots wurde im Rahmen des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs SFB/FK 615, „Medienumbrüche“, Teilprojekt „Industrialisierung der Wahrnehmung“ an der Universität Siegen aufgestellt. Sie enthält Informationen (Produktionsland und -firma, *cast* und *crew*, Zensurdaten etc.) zu über 45 000 Filmen, die zwischen 1895 und 1920 in Deutschland im Angebot waren und ist online abrufbar unter http://www.fk615.uni-siegen.de/earlycinema/index.htm. Der Grundbestand wurde von Herbert Birett zusammengetragen. S. auch Birett 1991. Mein Dank gilt den Mitarbeitern des Teilprojektes „Industrialisierung der Wahrnehmung“, die mir die Vorabversion der Datenbank zur Verfügung gestellt haben. Die Daten zu Produktionsland, -jahr und -firma der Filme sind in den meisten Fällen dieser Datenbank und der Sammlung Birett 1991 entnommen und, soweit möglich, durch eigene Recherchen in der Fachpresse ergänzt und verifiziert worden. Sofern mir keine anderen Quellen zur Verfügung standen (wie im besten Falle eine erhaltene Filmkopie selbst oder Inhaltsbeschreibungen aus zeitgenössischen Werbematerialien und der Tages- und Fachpresse, orientieren sich die kurzen Inhaltsbeschreibungen der Filme an den Informationen aus der Birett’schen Datensammlung.

Letzterer gleicht oftmals einer kurzen Beschreibung des Inhalts. Zuweilen findet sich auch eine etwas längere Beschreibung des Inhalts und ab Mitte 1911 auch gelegentlich eine Auflistung der Filmcharaktere und/oder der Schauspieler. Auch werden nicht selten die Orte der Spielhandlung aufgeführt. Trotz der Kürze der vermittelten Informationen bieten diese genug Hinweise, um sich ein näheres Bild der programmierten Filme zu machen. Denn auch damals waren die Filmtitel das Einzige, was die potentiellen Kinobesucher über den Film an Informationen vermittelt bekamen. Dies bedeutete für die Produzenten, Verleiher und letztendlich die Kinobesitzer, dass der Titel meist recht plakativ und griffig formuliert sein musste, um Wesentliches über Art und Inhalt des Films zu kommunizieren. Zur näheren Charakterisierung dienten dabei die beschreibenden Untertitel, die ebenfalls eine hohe Aussagekraft haben mussten. Zudem musste aufgrund der Masse der Filme, die auf den Markt kamen, recht schematisch produziert werden, sowohl was die Ästhetik als auch den Inhalt betraf. Dies bedeutete, dass die Geschichten, die erzählt wurden, sich meist recht ähnlich waren und holzschnittartigen Mustern folgten. Deshalb konnte der Kinobesucher anhand der Titel und Kurzbeschreibungen recht gut ersehen, welchem Genre die Filme angehörten und welche Themen sie behandelten. Auch retrospektiv fällt es so recht leicht, die Filme hinsichtlich *story line* und Machart einzuordnen und von noch erhaltenen Filmen auf Filme ähnlicher Provenienz zu schließen.

Das Jahr 1911 beginnt für Mannheim in zweifacher Hinsicht mit einem filmhistorischen Meilenstein. Das Union-Theater zeigte am Samstag, den 28.1.1911 das original Boxermatch um die Weltmeisterschaft zwischen Jack Johnson und Jim Jeffries (US 1911, Johnson u. Jeffries Co.)[74] Dabei stellte die großformatige Werbeanzeige im Mannheimer Generalanzeiger vor allen Dingen heraus, dass es sich hierbei um ein außergewöhnliches Kinoereignis handelte. Das Außergewöhnliche dabei war vor allen Dingen die Länge, denn diese Dokumentation, für die die PAGU das Alleinvorführungsrecht erworben hatte, war mit ihren 1800 m und ihren fast zwei Stunden Vorführdauer der längste Film, „der bis jetzt aufgenommen wurde“.[75] Wie Corinna Müller in ihrer Studie feststellt, setzte mit diesem Film die Praxis ein, die Länge eines Filmes als Qualitätskriterium und Werbeaspekt zu betrachten.[76] So wird denn auch in der Anzeige im Mannheimer Generalanzeiger die Länge und Vorführdauer des Filmes herausgestellt und die schier endlose Abfolge der Szenen aufgelistet. Dass sich das Union-

[74] Vgl. dazu auch Streible 2008, insbesondere Kapitel 6: Jack Johnson Films. Black Exhibition and White Suppression, 1908-1910, S. 195-238. In Anlehnung an die Forschungen von Miriam Hansen und Charles Musser weist Streible ferner darauf hin, dass Boxfilme entgegen ersten Annahmen auch auf das weibliche Publikum einen speziellen Reiz ausübten. Vor allem die Aufnahmen des Corbett-Fitzsimmons-Kampfes von 1897 zogen das weibliche Publikum an. Vgl. Streible, S. 83-95.

Zu Jack Johnson, Boxfilmen, Rassismus und dem Zusammenhang von personeller Freizügigkeit und der freien Zirkulation von Filmen sowie Johnsons angeblicher Verwicklung in „White Slave Traffic“ vgl. auch Grieveson 1998.

[75] Anzeige Mannheimer Generalanzeiger (im Folgenden kurz GA genannt), 28.1.1911. Der Boxfilm kam in Trier mit einiger Verspätung erst am 24.6.1911 in die Reichshallen-Lichtspiele. Trierischer Volksfreund (im Folgenden kurz TV genannt), 24.6.1911.

Vgl. zur Etablierung des Monopolfilmverleihs auch Müller 1994, Kapitel 3 und 4.

[76] Vgl. Müller, S. 119 ff.

Theater von diesem Film einen großen Besucherzustrom versprach und diesen wohl auch anlocken konnte, davon zeugen nicht nur die großformatigen Anzeigen der nächsten Tage, die allein diese Sportdokumentation bewerben, sondern auch eine Mitteilung in der *Lichtbild-Bühne*, die darauf hinweist, dass das Union-Theater an drei Vorführungstagen ausverkauft gewesen sei.[77] Eine Dokumentation als alleiniges Zugpferd des Programms blieb jedoch eine Ausnahme: Eine andere Art Film sollte das Programm in Zukunft prägen. Ein Vertreter dieser Gattung und Initialfilm dieser Entwicklung lief am selben Tag im Saalbau-Kino: Das erste Asta-Nielsen-Drama AFGRUNDEN (DK 1910, Fotorama).[78] AFGRUNDEN, oder ABGRÜNDE, war der erste Film, der als „Monopolfilm" verliehen wurde[79]. Auch war er mit seinen 850 Metern länger als die meisten anderen Filme zuvor. Er lief in Mannheim fast zwei Monate nach seiner deutschen Uraufführung in Düsseldorf am 3.12.1910. In ABGRÜNDE verkörpert Asta Nielsen die Klavierlehrerin Magda, die sich nach einem zufälligen Treffen in der Straßenbahn in den Artisten und Frauenhelden Rudolph verliebt. Sie verlässt ihren bürgerlichen Verlobten, geht zu Rudolph, mit dem sie eine nahezu obsessive Liebe verbindet, und taucht ein in das Milieu der Künstler und Artisten. Ihr ‚sozialer Abstieg' endet mit dem Mord an ihrem untreuen Liebhaber.

Doch nicht nur hinsichtlich Länge und Verleihpraxis war dieser Film wegweisend, er war auch paradigmatisch für eine weitere Entwicklung dieser Tage: Die zeitgenössische Kritik sah in ihm nicht nur einen wirtschaftlichen Initialfilm, sondern auch einen künstlerischen.[80] Das Filmdrama gewann durch ihn zum einen künstlerische Reputation und wurde zum anderen zum Verkaufsschlager und Publikumsmagneten. Auch in Mannheim scheint ABGRÜNDE erfolgreich gelaufen zu sein, denn nachdem er zeitweilig wegen seiner erotischen Freizügigkeit, vor allem wegen des sog. Gaucho-Tanzes, in die Kritik geraten und laut einer Anzeige des Saalbautheaters „konfisziert" worden war, kam er am 7. Februar noch einmal im Saalbautheater zur Aufführung[81]. Auch in der Fachpresse wagte man zu prognostizieren, dass dem abendfüllenden Drama durch ABGRÜNDE eine „große Zukunft" verheißen wurde und dass das lange Drama durchaus die Bedürfnisse des modernen Menschen in der „hypermodernen Zeit" zu befriedigen wisse.[82] Das Drama um eine klassenübergreifende Mesalliance befriedigte aber nicht nur die Bedürfnisse des modernen, sondern auch die des weiblichen Publikums, erzählte es doch in bisher nie da gewesener Form die Geschichte einer Frau, die bereit ist, für die Liebe alles aufzugeben, und daran scheitert.

---

[77] Der Film vom Boxerkampf Johnson-Jeffries. In: LBB, 4. Jg., Nr. 6, 11.2.1911.

[78] ABGRÜNDE lief ab dem 8.3. in Trier im Central-Theater, TV 8.3.1911.

[79] Auch die Anzeige des Saalbautheaters weist darauf hin, dass es das „Alleinige Vorführrecht für Mannheim" besitzt, GA 28.1.1911. Vgl. dazu auch Müller 1994, S. 115.

[80] Vgl. Lähn 1994, S. 19.

[81] Anzeige GA 7.2.1911. ABGRÜNDE wurde 1912 mit neuen Kopien und mit dem ausdrücklichen Hinweis seitens des Verleihers, der Film enthalte garantiert den sinnlichen Gaucho-Tanz, wiederaufgeführt. Vgl. auch Kasten 1994.

[82] Niko: Düsseldorf im Januar 1911. In: Der Kinematograph, Nr. 213, 25.1.1911 und Borger, C.: Frankfurt a. M.... In: Der Kinematograph, Nr. 215, 8.2.1911.

Doch die Entwicklung dieses neuen Genres, des sog. sozialen Dramas oder Sittendramas, das großen Einfluss auf die Gestaltung des Programmangebots haben sollte, zeichnete sich bereits früher ab. Das bemerkt auch Altenloh: „Ein Umschwung für die Kinoprogramme, ein Aufschwung für die gesamte Industrie bedeutete dann das Erscheinen des ersten modernen Sensationsdramas ‚Die weiße Sklavin'."[83] Altenloh bezieht sich hier zwar wahrscheinlich auf den ersten Teil DIE WEISSE SKLAVIN (DE HVIDE SLAVINDE), der 1906 von Viggo Larsen für die Nordisk gedreht wurde, ihre Aussage trifft aber ebenso auf den 1911 erschienenen zweiten Teil DIE WEISSE SKLAVIN II (DE HVIDE SLAVEHANDEL SIDSTE OFFER, Nordisk, Regie: August Blom) zu, der eine Woche nach ABGRÜNDE am 16. Februar 1911 im Union-Theater lief.[84] Er wurde mit einer großformatigen Anzeige im Generalanzeiger beworben, die die Dauer des Films herausstellte („Spielzeit des Stückes: 1 Stunde"), die Darsteller nannte („Die bekanntesten und beliebtesten Mitglieder der Kopenhagener Theater") und die einzelnen Szenen gesondert aufführte.[85] Mit diesem 930 m langen Film war, wie auch Corinna Müller feststellt, der Umschwung im Programmangebot ganz deutlich zu bemerken; eine Konjunktur der langen Filme setzte ein.[86] Doch auch was die Rezeption durch das weibliche Publikum betraf, waren diese Filme nicht nur außergewöhnlich, sondern sollten auch paradigmatisch werden. Schon die Vertreter der Reformbewegung hatten immer wieder auf den immensen Erfolg der Weiße-Sklavin-Filme hingewiesen und darauf mit Besorgnis reagiert. Für sie stand dieser Film pars pro toto für die Verlockungen und falschen Vorstellungen, mit denen das Kino die Frauen verführte.[87] Doch entgegen der logischen Annahme, dass Frauen sich nicht gerne Filme ansähen, die die Entführung ihrer Geschlechtsgenossinen in Bordelle thematisierten, waren gerade die Weiße-Sklavin-Filme beim weiblichen Publikum sehr beliebt, wie Shelley Stamp feststellt. Die Gründe, die sie für das große Interesse anführt, können wohl auch für das deutsche weibliche Kinopublikum gelten: So öffneten diese Filme den weiblichen Kinogängerinnen nicht nur neue visuelle, sondern auch geografische, soziale und erfahrungsbezogene Räume, die ihnen bis dato verschlossen waren, sie befriedigten die Neugier der Besucherinnen und boten ihnen visuelle Freiheit und ein Vergnügen, das zuweilen untrennbar mit erotischem Voyeurismus verbunden war.[88] „[These films] held out the possibility of an

---

[83] Altenloh 1914, S. 9.

[84] Auch 1910 gab es bereits zwei Verfilmungen dieses Themas: DEN HVIDE SLAVEHANDEL (Fotorama, Regie Alfred Lind) und DEN HVIDE SLAVEHANDEL I (DIE WEISSE SKLAVIN, Nordisk, Regie: August Blom). Eventuell bezieht sich Altenloh mit ihrer Feststellung auch auf letzteren Film.

[85] Am 28.2. lief DIE WEISSE SKLAVIN II in Trier im Central-Theater, Anzeige TV 28.2.1911, und wurde am 11.3. „auf allseitigen Wunsch" wieder aufgenommen, TV 11.3.1911. Am 27.5. zeigte das Reichshallen-Theater laut Anzeige den ersten und zweiten Teil von DIE WEISSE SKLAVIN und wendet sich in seiner Anzeige an das „bessere Publikum", TV 27.5.1911.

Am 8.3.1911 lief DIE WEISSE SKLAVIN II noch einmal im Saalbautheater an, wurde dort jedoch nicht mehr gesondert beworben. Zudem war vom großherzoglichen Bezirksamt, Polizeidirektion Karlsruhe am 21.3. 1911 ein Erlass an alle badischen Bezirksämter ergangen, dass die kinematographische Vorführung des Films DIE WEISSE SKLAVIN II untersagt worden sei. Da der Film in Mannheim bereits abgespielt war, dürfte dieser Erlass keine Konsequenzen gehabt haben.

[86] Müller 1994, S. 123. Laut Müller gab es unabhängig von den konkreten Inhalten der Filme nun einen Umschlag in eine Längeneuphorie.

[87] Vgl. Kap. 3 der Arbeit.

[88] Vgl. Stamp, 1996 sowie Kapitel 2 in Stamp 2000.

empowering view of the threatening urban terrain.“[89] Diese Filme erlaubten den Frauen im Publikum zu sehen, was ihnen sonst verborgen war. Sie schreckten dabei nicht ab, sondern bereiteten Vergnügen. Gerade diese Art der für Frauen als unziemlich erachteten Rezeption machte die Weiße-Sklavin-Filme, ABGRÜNDE und alle ihnen folgenden Kinodramen für Frauen so bedeutsam und für die Sittenwächter so problematisch; zeigten sie doch weibliche Charaktere, die sowohl räumliche als auch soziale und geschlechtsspezifische Transgressionen wagten und die Grenzen des gesellschaftlich Mach- und Sagbaren ausloteten. Die als gefährlich diffamierten Sozialräume, wie z. B. das Bordell als Ort des Luxus und der Mode oder das Artistenmilieu, wurden als verlockend und geheimnisvoll dargestellt und somit als Gegenpol zur Alltagswelt der Zuschauerinnen aufgebaut. So kamen die Filme dem Wunsch der Zuschauerin nach, Verborgenes und Verbotenes zu sehen, indem sie, wie im Falle von DIE WEISSE SKLAVIN II, den Erfahrungshunger einer jungen Frau den sozialen und sexuellen Schranken entgegensetzen.[90] In beiden Filmen sind die Hauptpersonen verlobt, stehen also kurz davor, die ihnen von der Gesellschaft zugewiesene Rolle als Ehefrau und Mutter auszufüllen. Doch sie entfliehen diesen Anforderungen und folgen den sich bietenden sinnlichen und freiheitsversprechenden Verlockungen.

Dieses neuartige Moment, diese Fokussierung auf die gesellschaftlichen und sozialen Umstände erkannte auch Emilie Altenloh:

> „Charakteristisch für diese neue Gattung [die Kinodramen; Anm.d.Verf.] ist das soziale Moment. Ja, die Vorliebe dafür ist so stark, dass das Wort sozial zum gebräuchlichsten Beiwort in der Kinoreklame geworden ist.“[91]

An anderer Stelle ihrer Dissertation führt sie dies weiter aus:

> „Im Brennpunkt des Interesses stehen soziale Fragen. Meist wird in diesen Dramen der Kampf einer Frau geschildert zwischen ihren natürlichen, weiblich-sinnlichen Instinkten und den diesen entgegenstehenden sozialen Zuständen. Auf der einen Seite steht für sie das Dirnentum, auf der anderen Seite die Möglichkeit einer Ehe an der Seite eines Mannes, der meist auf einer bedeutend höheren oder niedrigeren sozialen Stufe steht.“[92]

Schaut man sich nun das Programm der Mannheimer Kinos im weiteren Verlauf des Jahres an, so wird schnell deutlich, dass ein großer, wenn nicht gar überwiegender Teil der aufwendig beworbenen Filme ebensolche Konflikte präsentierte.

Hatten zu Beginn des Jahres noch die typischen Nummernprogramme dominiert, so lässt sich im Frühjahr bemerken, dass aufgrund des großen Erfolges der langen Dramen, wie DIE WEISSE SKLAVIN II und ABGRÜNDE, vermehrt längere Dramen ins Programm genommen wurden. In Ermangelung neuen Materials wurden zunächst französische Film-d’Art-Produktionen wieder aufgeführt und als sog. Einlagen in die Nummernprogramme integriert.

---

[89] Stamp 2000, S. 52.

[90] Vgl. Esser 1994, insbesondere S. 59-61. Zum internationalen und deutschen Diskurs bzw. zur Hysterie über den „weißen Sklavenhandel“, d. h. die Verschleppung von jungen Mädchen und seinen Zusammenhang zur Filmproduktion, siehe auch Jazbinsek 2002.

[91] Altenloh 1914, S. 9.

[92] Ebd., S. 58.

So inseriert das Union-Theater am 25.3. ein Nummernprogramm aus sieben Filmen (drei Dramen, zwei Humoresken und zwei Naturaufnahmen) sowie die Zola-Adaption DER TOTSCHLÄGER (F 1909, SCAGL) als Einlage, die bei jeder Vorstellung zur Vorführung kommt. In der Szenenauflistung wird der Inhalt des Filmes als Dreiecksgeschichte wiedergegeben. Ein Woche vorher gelangte das „Mimodrama" DIE HAND (F 1909, Film d'Art) mit Charlotte Wiehe als Einlage in einem Programm aus acht weiteren Nummern zur Aufführung und wiederum eine Woche vorher lief DIE ERMORDUNG DES HERZOG VON GUISE. (F 1908, Film d'Art). Bereits im Februar wurde der 470 m lange Film d'Art DIE BLUTSPUR (F 1908) im U.T. aufgeführt. Diese Einlagen wurden oft detailliert beworben mit genauer Beschreibung des Inhalts, Auflistung der Szenenfolge und Hintergrundinformationen unter mehrfacher Nennung des Titels. So lässt die Praxis der Programmierung von Einlagen bereits den Trend zum fiktionalen Film als Zugnummer erkennen.

Für die nun folgenden Monate lässt sich feststellen, dass die sozialen Dramen, die Sitten- und Sensationsdramen, die alle eine Länge von ungefähr 1000 m Meter hatten, begannen, die Programme der Kinos zu dominieren. Schaut man sich die Werbeanzeigen der Kinos in der Tagespresse an, so stellt man fest, dass für diese Filme besonders aufwendig geworben wird. Die Entwicklung zur Dominanz der sog. „Sensations- und Sittendramen", die mit DIE WEISSE SKLAVIN und ABRÜNDE begann, setzt sich im April mit dem ausdrücklich als „Sensations-Drama" deklarierten Streifen DAS GEFÄHRLICHE ALTER fort, der am 22.4.1911 mit einer großformatigen Anzeige inklusive ausführlicher Beschreibung vom Union-Theater angekündigt wird.[93] Der Film basiert auf einem zu jener Zeit sehr populären Buch der dänischen Autorin Karen Michaelis über eine ältere Frau, die ihren Ehemann verlassen hat und sich nun nach einem jungen Architekten sehnt. Zudem weist diese Anzeige darauf hin, dass nur das Union-Theater die einzige, von der Autorin Karin Michaelis autorisierte Verfilmung ihres Romans aufführt. Denn auch das Saalbautheater zeigte am gleichen Tag einen Film mit dem Titel DAS GEFÄHRLICHE ALTER. Mannheim hatte somit seinen ersten Monopolfilmstreit. Das Saalbautheater hatte die Verfilmung des Romans der Firma Messter (760 m, Regie: Adolf Gärtner) im Programm, das U.T.die Version der dänischen Nordisk Films Co. von August Blom. Die Nordisk besaß zwar die Verfilmungsrechte an dem Buch, jedoch hatte sie der Einfachheit halber die Messter'sche Version plagiiert. Beide Filme orientierten sich jedoch weniger an der Romanvorlage, sondern nahmen den Titel des Buches zum Anlass, den Sensationsgehalt des Themas noch weiter zu steigern. So verliebt sich die Frau mittleren Alters in den Filmversionen in den Verlobten ihrer Tochter, Heinz, der mit dieser bricht und die Mutter heiratet. Doch sie wendet sich alsbald einem jungen Caféhaus-Tenor zu, den sie wiederum für einen Sportsmann sitzen lässt. Nach einem heftigen Skandal wird sie todkrank und versöhnt

[93] DAS GEFÄHRLICHE ALTER lief in Trier im Central-Theater ab dem 12.5., Anzeige TV 12.5.1912. Die Anzeige beschreibt den Film als Schilderung des „traurigen Wendepunktes im Leben des Weibes". Die Anzeige der Reichshallen vom 13.5. ruft dazu auf, sich entgegen aller Kritik an Michaelis' Buch selbst ein Urteil über „die Frau im reifen Alter zu bilden". Auch das Central-Theater wendet sich in seinem Programm an die weibliche Zuschauerschaft und lässt dem GEFÄHRLICHEN ALTER die neuesten Bilder der Pariser Damenmode folgen, TV 15.5. Zum Buch und den verschiedenen Filmversionen vgl. auch Ligensa 2009.

sich auf dem Sterbebett mit ihrer Tochter. Heinz stirbt im Duell mit dem Tenor.[94] Den Prozess, der im April 1911 abgehalten wurde, verlor dann auch die Nordisk, ihre Version wurde vom Landgericht Berlin verboten.[95] Glaubt man den Werbeanzeigen in der Tages- und Branchenpresse, so war DAS GEFÄHRLICHE ALTER ein großer Publikumserfolg. Auch zeigt die Kontroverse um DAS GEFÄHRLICHE ALTER, wie wichtig das alleinige Vorführungsrecht für einen einzelnen zugkräftigen langen Film geworden war. In der Werbung wird in Mannheim fortan dezidiert auf Monopole hingewiesen (z. B. Saalbau, am 20.5.1911 für NACHTFALTER: „Monopol für die ganze Welt!“ oder etwas weniger raumgreifend die Werbung des Union-Theaters für DIE MORPHINISTEN, 23./24.6.1911: „Monopol für Mannheim“).

Von nun an wird das große Drama ein immer wichtigerer Faktor im Programmgefüge. Sensationsdramen, Sittenfilme und sog. Halbweltdramen werden im Sommer 1911 richtig populär und dürfen in nahezu keinem Programm fehlen. Bereits ab Ende April kamen regelmäßig Asta-Nielsen-Filme in die Kinos, doch dazu später mehr. Im Juni wird das Drama DIE MORPHINISTEN (DK 1911, Skandinavisch-Russische Handelsgesellschaft), „ein psychopathologisches Drama aus dem modernen Leben“[96] von Alfred Lind aufgeführt, in dem eine Magd einem vornehmen Mann folgt. Als dieser sie sitzen lässt, rächt sie sich, indem sie ihn zum Drogengebrauch verführt. Ferner wird AUF ABWEGEN (DK 1911, k. A.), ein „modernes Sittendrama“[97], auffällig beworben („Vorführdauer 1½ Stunde, die größte Attraktion der Saison“). Am 1. Juli folgt DIE WEISSE SKLAVIN III (D 1911, Vitascope)[98]. In der großformatigen Anzeige heißt es dazu: „Dramatische Schilderung aus den Niederungen des Lebens – Eine Fortsetzung früherer Teile des gleichnamigen Bildes nach den Ideen und des Manuskriptes des Originalverfassers d. Weißen Sklavin (II), Spieldauer des Stückes 1 Stunde.“[99] Nach dem Sommerloch im Juli, in dem vornehmlich für die Ventilationsanlagen der Kinos geworben wird, geht es im August Schlag auf Schlag weiter: Am 5.8. programmiert das Union-Theater die dramatische Szene GULNARA, DIE FAVORITIN DES SULTANS (I 1911, Ambros), der Saalbau geht mit der Zugnummer DAS MODELL (wahrscheinlich D 1911, Tonhallentheater, Bochum) dagegen an, einem Film, der ein „erschütterndes, aber wahres Bild vieler Großstadtexistenzen“[100] bot. Auch hier ist wieder einmal die Szenenabfolge abgedruckt, die Rückschlüsse auf den Inhalt des „großen Drama[s] in 2 Akten“ zulässt: „1. Im Warenhaus

[94] Besprechung von DAS GEFÄHRLICHE ALTER. In: Der Kinematograph, Nr. 211, 22.3.1911.

[95] Vgl. auch Müller 1994, S. 126. Verwirrend ist ebenfalls, dass bereits zwei Wochen vor der Kontroverse um DAS GEFÄHRLICHE ALTER ein Film selben Titels im Union-Theater im Rahmen eines Nummernprogramms läuft. Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um eine Komödien-Produktion der Deutsche Bioscop/Messter (Regie: Gerhard Dammann, 140 m) um drei Schwestern, die in ihren Nachbarn, einen Studenten, verliebt sind, der dann das Dienstmädchen heiratet.

[96] Union-Theater, GA 24.6.1911, Trier, Central-Theater, TV 5.10.1911.

[97] Saalbau, GA 24.6.1911. In Trier kam AUF ABWEGEN am 17.8. im Central-Theater zur Aufführung und wurde mit einer großen Anzeige beworben, TV 17.8.

[98] Saalbau, GA 1.7.1911. DIE WEISSE SKLAVIN III lief ab dem 8.7. im Central-Theater in Trier und wurde mit einer großen querformatigen Anzeige beworben, die detailliert in 24 Abteilungen den Hergang der Handlung beschrieb, TV 8.7.1911.

[99] Ebda.

[100] GA 5.8.1911, Aus Stadt und Land, DAS MODELL wurde am 1.8., d. h. also bereits eine Woche früher, in Trier im Central-Theater aufgeführt und ebenfalls gesondert beworben, TV 29.7.1911.

Tietz, 2. Das Atelier des Malers, 3. Palais de Danse, 4. Café National, 5. Auf der Friedrichstraße. Zeit: Gegenwart." Dieser Film über ein Mädchen, das als Verkäuferin arbeitet, dann das Modell eines Malers wird und letztlich als „Koryphäe der Balllokale" und „gewöhnliche Straßendirne" endet, muss sehr erfolgreich gewesen sein, denn der Mannheimer Generalanzeiger wusste zu berichten, dass 8736 Besucher, von denen sicherlich ein großer Teil weiblich war, diesen Film am Eröffnungstag im Saalbau Theater gesehen hatten.[101] Daraufhin wurde der Film noch eine halbe Woche länger im Programm gehalten: „Hunderte und Hunderte von Menschen mussten an den beiden letzten Abenden am Saalbautheater umkehren, da selbst dieses große und weite Theater die kolossale Menschenmenge nicht fassen konnte, welche gekommen war, um das große Sensationsdrama ‚Das Modell' zu sehen", hieß es am 9.8. im Mannheimer Generalanzeiger.

Am 12. August zeigte der Saalbau DIE BALLHAUS-ANNA (D 1911, Vitascope), ein „Berliner Halbwelt-Drama", nach einem populären Roman von Leo Leipziger.[102] Laut Filmbesprechung im *Kinematograph* erzählt der Film „das Leben eines Weibes, das die Liebe nicht kennt, das nur mit neidischen Augen den Glanz des Goldes schimmern sieht und begehrlich die Hände danach ausstreckt"[103]. Auch in diesem Drama steht die Hauptfigur wieder vor der Wahl, sich mit den Umständen ihrer sozialen Herkunft zu bescheiden oder sich zu prostituieren. Die Ballhaus-Anna gelangt zwar so letztlich zu Bildung und gesellschaftlichem Ansehen, der Tod ihres ersten Gönners lässt sie allerdings erkennen, dass Geld allein nicht alles ist. Dieser Film war deutschlandweit so erfolgreich, dass im selben Jahr ein zweiter Teil erschien. Am 28. August folgte das Drama ROMAN EINES BLUMENMÄDCHENS (D 1911, Vitascope), der Ende August nach einer kurzen Schließung wegen eines Brandes in der Vorführkabine gezeigt wurde. Dieses Drama nahm die Ladenmädchen- und Warenhausthematik von DAS MODELL wieder auf. Es erzählt die Geschichte des Waisenmädchens Else, das nachts in Balllokalen Blumen verkauft. Dort trifft sie den Maler Charles, der sie bei sich aufnimmt. Doch eines Tages bekommt er Besuch von Max, einem Hypnotiseur, der sofort Elses Eignung als Medium erkennt. Durch eine Intrige entfremdet er sie von Charles und macht unter Hypnose eine gefeierte Sängerin aus ihr. Als Charles sie in einem Nachtlokal wiederfindet, scheint das Glück perfekt, doch Charles' Vater zwingt sie, den Sohn zu verlassen. Völlig mittellos steigt sie nun Stufe um Stufe ab und trifft Charles erst auf dem Sterbebett wieder. Nach vielen emotionalen Irrungen und Wirrungen sterben beide Liebenden.[104] Auch in diesem Drama findet sich wieder die von Altenloh beschriebene Problemkonstellation von Dirnentum und gesellschaftlich inakzeptabler Liebe zu einem sozial höhergestellten Mann. Wie bei diesem, so fällt auch bei vielen anderen Dramen auf, dass häufig aktuelle Bezüge hergestellt werden und das Zeitgemäße des Stoffes hervorgehoben

[101] GA 7.8.1911, Aus Stadt und Land.
[102] DIE BALLHAUS-ANNA wurde ab dem 12.8. in Trier vom Central-Theater aufgeführt und per Vorwerbung angekündigt, TV 9.8.1911. Der zweite Teil der BALLHAUS-ANNA lief in Trier ab dem 21.11.1911 und wurde ebenfalls groß angekündigt, TV 23.11.1911.
[103] Besprechung: Die Ballhaus-Anna. In: Der Kinematograph, Nr. 237, 12.7.1911.
[104] Besprechung: Roman eines Blumenmädchens. In: Der Kinematograph, Nr. 241, 9.8.1911.

wird: Es werden „Bild[er] aus dem wirklichen Leben“[105] vorgeführt, die eine Bezugnahme auf das eigene Schicksal ermöglichen. An dieser Stelle soll daher noch einmal auf Emilie Altenloh verwiesen werden, die in ihrer Umfrage festgestellt hatte, dass Frauen eben jene Filme am besten gefielen, die Anknüpfungspunkte zu ihrem eigenen Leben boten, d. h. Filme, die in der Gegenwart spielten und die Erlebnisse von ‚normalen' Menschen porträtierten. Gerade die Kinodramen jener Zeit wiesen eine enge Verbindung zur Alltagserfahrung des Publikums und zur sozialen Realität jener Zeit auf. Für Altenloh war gerade dies ein Grund für die wachsende Popularität des neuen Mediums Kino: „Sicher ist eine Ursache [für den Erfolg des Kinos, Anm.d.Verf.] die Hingabe an die Gegenwart. Das Filmdrama kommt zu den Menschen in den Alltag hinein", schreibt sie.[106] Ein gutes Beispiel hierfür ist die wohlbekannte Figur der Blumenverkäuferin (man denke nur Eliza Doolittle): Sie ließ die Kinogänger sofort an ein armes Kleinstadtmädchen denken, das in die große Stadt kam, um dort ihren kärglichen Lebensunterhalt mit dem Straßenverkauf zu verdienen und mit ein bisschen Glück den richtigen, vermutlich jedoch den falschen, Mann zu treffen. So wird manche Mannheimer Kinobesucherin im Schicksal des Blumenmädchens oder der Ballhaus-Anna Parallelen zu ihrem eigenen Schicksal entdeckt haben. Wie ihre filmischen Gegenstücke so kamen auch viele Mannheimer Arbeiterinnen und Bedienstete ursprünglich aus kleineren Städten und Dörfern in die Großstadt Mannheim, wo sie hofften, den sozialen Aufstieg zu schaffen. Stattdessen sahen sie sich meistens eher mit den Problemen des Lebensunterhaltes und den Problemen, den ‚richtigen' Mann zu finden, konfrontiert. Oft fehlte diesen Frauen die finanzielle Grundlage, eine feste Beziehung einzugehen, und so hatte Mannheim auch eine hohe Anzahl von unverheirateten Müttern mit illegitimen Kindern vorzuweisen.[107] Auch diese Frauen sahen nun zum ersten Mal ihr Schicksal auf der silbernen Leinwand dargestellt und konnten sich in den Schicksalen der anderen Frauen ihr eigenes erträumen oder Trost daraus ziehen, dass es ihnen nicht so ergangen war.[108] „In den Alltag hineinkommen", so der Wortlaut Altenlohs, bedeutete also für das Kino, dass es bestrebt war, reale Menschen mit realen Problemen zu zeigen, und nicht mythische überhöhte Tragödien wie im Theater. Die meisten dieser Dramen bezogen sich – natürlich mit der notwendigen Dramatisierung und Verknappung – demnach auf Ereignisse, die so stattgefunden haben könnten und so wohl tausendfach stattgefunden haben. In seinem Bestreben, den Alltag abzubilden, sparte der Film auch die Frauen nicht aus und dokumentierte auch ihr Leben. Daher wird auch in den Anzeigen für die Dramen immer wieder die Zeit der Handlung – „Gegenwart" – hervorgehoben. In dieser Hinsicht, so wieder Altenloh, unterschied sich das Interesse am Kino und seinen Dramen nur wenig vom Interesse an aktuellen Zeitungsneuigkeiten und Wochenberichten.[109] Die Themenfel-

[105] GA 1.7.1911, Zusatz zum Film GELDHEIRAT (F 1911, Elge) von Louis Feuillade. GELDHEIRAT wurde in Trier ab dem 15.7. vom Reichshallen-Theater aufgeführt, TV 15.7.1911.
[106] Altenloh 1914, S. 57.
[107] Vgl. Schraut 1993, S. 154-157 und Heißler, S. 187-189.
[108] Ob der Erfolg der Dramen, die sich mit Prostitution beschäftigen, auch damit zusammenhing, dass Mannheim einen überdurchschnittlich hohen Anteil an Prostituierten hatte, und ob diese auch ins Kino gingen und sich ihr „Schicksal" auf der Leinwand vorspiegeln ließen, sei dahingestellt. Vgl. ebd., S. 188.
[109] Ebd.

der des Kinos: schichtenübergreifende Liebe, uneheliche Kinder, sozialer Abstieg ehemals ehrbarer Mädchen, Frauenemanzipation, die Gefahren des Lebens in der Großstadt mit ihren Warenhäusern, Cafés und Nachtclubs waren Teil des öffentlichen Diskurses und der Populärkultur. Um diese Zeit war es gang und gäbe sich die Ideen und Geschichten für die Filme aus anderen Medien auszuborgen, nicht nur aus der Literatur, sondern auch aus sog. Kolportageromanen, Reportagen, Feuilletons oder Zeitungsberichten. Die behandelten Themen und Geschichten zirkulierten zumeist durch mehrere Medien und waren oftmals schon wohlbekannt, wenn sie ihren Weg auf die Leinwand fanden. DAS GEFÄHRLICHE ALTER und DIE BALLHAUS-ANNA waren Buchadaptionen und wurden auch für das Theater adaptiert. Die Weiße-Sklavin-Filme griffen das zu jener Zeit in den Medien und in der Politik heiß diskutierte Thema des internationalen Mädchenhandels auf.[110] Diese Verhaftung der Dramen an den Gegenwartsdiskurs und die Alltagserfahrung wurde denn auch in den Werbeanzeigen als Besuchsanreiz herausgestellt. Auch die Fachpresse verwies auf diese ‚Anschlussfähigkeit' der Kinodramen. Im *Kinematograph* heißt es:

> „In ‚Halbwelt' wird ein junger Mann, ‚In dem großen Augenblick' ein Mädchen verführt. Ein nicht zu geringer Teil des Kinopublikums weiß oder fühlt, dass dieser oder jener Roman im eigenen Leben das erste Kapitel schon begonnen hat. Und der Filmroman spielt hinein in das wirkliche Leben […] Jedes Bild spricht die Sprache dessen, der es sieht."[111]

Dass diese Alltagsgeschichten, die Geschichten vom Liebesleben, sei es auch nur aus dem Eheleben, vor allen Dingen für Frauen ungeahnte Einblicke ermöglichten, darauf weist auch Heide Schlüpmann hin: „Die Alltagsgeschichten", so Schlüpmann über den Film dieser Zeit, „von der Ehe mit dieser geheimen Lust sehen zu können, ist für die Frauen brisanter als für die Männer. […] Um wie viel mehr musste es daher einen Bruch in ihrem Alltag bedeuten, im Kino die Verwicklungen des Ehelebens mit lustvoller Erwartung betrachten zu können."[112]

Der Trend hin zu langen Dramen aus der Gegenwart und mit Geschichten aus dem weiblichen Erfahrungshorizont setzt sich deutlich im Spätsommer und Herbst 1911 fort. Auch hier werden vor allem deutsche und dänische lange Sitten- und Sensationsdramen gesondert beworben. Am 5. September annonciert das Union-Theater das Drama DER AVIATIKER UND DIE FRAU DES JOURNALISTEN (DK 1911, Nordfilm), ein Eifersuchtsdrama mit Waldemar Psilander, als „größte Sensation der Saison"[113]. Das Saalbautheater weist am nächsten Tag auf zwei Dramen hin: VERLORENES GLÜCK (US 1911, Edison), ein „ergreifendes Lebensbild", in

---

[110] Bestes Beispiel für diese thematische Verquickung von Journalismus, Sozialforschung und Film sind sicherlich die Autoren der Großstadt-Dokumente, die zwischen 1904 bis 1908 von Hans Ostwald herausgegeben wurden. Sie können als Initialstudien einer modernen Stadtsoziologie betrachtet werden und setzen sich mit den Errungenschaften und Problemen der urbanen Modernisierung auseinander. Die Themen dieser Großstadt-Dokumente reichten von „Berliner Tanzlokale" und „Berliner Kaffeehäuser" über „Zuhältertum in Berlin" und „Berlins drittes Geschlecht" bis „Uneheliche Mütter", „Zehn Lebensläufe Berliner Kontrollmädchen", „Der internationale Mädchenhandel" und „Schwere Jungen". Viele Autoren der Großstadt-Dokumente, wie Edmund Edel und Hans Hyan, waren auch als Filmautoren tätig und verarbeiteten ihre ‚Forschungsergebnisse' zu Filmmanuskripten. Vgl. hierzu Jazbinsek 2000.

[111] Düsseldorfer Allerlei. In: Der Kinematograph, Nr. 248, 27.9.1911.

[112] Schlüpmann 2002, S. 94-95.

[113] DER AVIATIKER UND DIE FRAU DES JOURNALISTEN kam in Trier am 16.9. zur Aufführung im Central-Theater und wurde ebenfalls im Vorhinein angekündigt und mit einer Einzelanzeige beworben, TV 16.9.1911.

dem das Eheglück mit dem Tod der Ehefrau endet, und GESTRANDET (D 1911, Deutsche Mutoskop und Biograph [MB]), ein „Lebensschicksal einer unverstandenen Frau“. In diesem Drama heiratet eine Schiffbrüchige einen einfachen Fischer, der sie jedoch verstößt, als sie von einem Mann aus der Stadt umgarnt wird.[114] Am 13.9. ist das „romantische Sensationsdrama“ ZWEI WELTEN (D 1911, Deutsche Bioscop) die Zugnummer, in dem ein junger Mann nach Afrika geht, nachdem ihm die Heirat mit seiner Geliebten verboten wurde. Sie wird Krankenschwester dort und pflegt ihn. Drei Tage später, am 16. September, wird das „französische Sitten-Gemälde“ DIE RIVALIN (wahrscheinlich DIE RIVALIN RICHELIEUS, F 1911, Film d'Art) beworben. DIE RIVALIN RICHELIEUS erzählt die Geschichte einer Herzogin, die durch einen Verrat ihren Liebhaber verliert und sich dafür an dem Verräter rächt. Dieser Filme hatte laut Angaben des Saalbaus am darauffolgenden Sonntag 10 000 Besucher.

Ende September vertraute das Union-Theater hauptsächlich auf die Zugkraft Asta Nielsens (IN DEM GROSSEN AUGENBLICK, 22.9., Deutsche Bioscop für PAGU). Und der Saalbau setzte seine Erfolgsreihe am 23. September fort mit den beiden kürzeren Dramen DAS OPFER oder DIE LIEBE DER KOMMERZIENRATSTOCHTER (D 1910, Dentler), dem noch die „erschütternde Tragik“ DIE MUTTER (US 1911, Selig) beigegeben wurde, in der eine Mutter gerade noch in letzter Sekunde die Begnadigung ihres als Mörder angeklagten Sohnes erreicht. Vor allen Dingen aber punktet der Saalbau mit SÜNDIGE LIEBE (D 1911, Deutsche Bioscop) (28.9.), ein „modernes Sittengemälde aus der vornehmen Welt“, über eine Frau, die zwei Männer liebt und nach der Aufdeckung ihrer Affären zum Selbstmord gezwungen wird. Dieses Sittendrama wurde mit die Neugier anstachelnden, mysteriösen Voranzeigen eingeführt. Auch das U.T. nimmt dieses Drama zwei Tage später ins Programm und bewirbt es prominent. In der Anzeige wird der Film als „Offizierstragödie aus der fashionablen Sportswelt“ angekündigt und es werden die Hauptpersonen v. Osten, Oberleutnant im X. Dragonerregiment, Komtesse Maria v. Marich, später seine Gattin, und Ravenberg, berühmter Herrenreiter, vorgestellt. Diese Aufzählung weist nicht nur auf das Milieu hin („Ort der Handlung: Berlin und Rennplatz Karlshorst“), sondern auch auf eine Dreiecksgeschichte. SÜNDIGE LIEBE wurde ein großer Erfolg in Mannheim und von beiden innerstädtischen Kinos mit großem Aufwand beworben. Auch deutschlandweit war dieser Film ein enormer Erfolg, konnte doch die Bioscop allein in Deutschland 168 Kopien verkaufen.[115] Bei den Kinoreformern gelangte dieser Film ebenfalls zu trauriger Berühmtheit, wurde er doch in vielen ihrer Schriften als Prototyp eines „Schundfilmes“ dargestellt und auch für Altenloh ist SÜNDIGE LIEBE ein Beispiel für „Liebes- und soziale Dramen von nicht gerade einwandfreier Qualität“[116].

Es folgte im Oktober das Drama DIE LIEBE DES GNÄDIGEN FRÄULEINS (DK 1911, Nordfilm) (U.T. und Saalbau, 7.10.), ebenfalls ein „modernes Sittengemälde aus der vornehmen Welt“, eine „spannende Tragödie“ und „der Triumph der wahren Liebe“, gespielt von Mitgliedern der ersten dänischen Bühnen. Ob des „sensationellen Erfolgs“ wurde dieses Drama mit Else

[114] GESTRANDET lief als eine Nummer unter vielen im Mai 1912 in den Trierer Reichshallen, TV 25.5.1912.
[115] Siehe Müller 1994, S. 140.
[116] Altenloh 1914, S. 61.

Frölich und Waldemar Psilander dann auch vom Saalbautheater „prolongiert".[117] Ferner werden vom U.T. im Oktober die Dramen MORAL (F 1911, Elge-Gaumont) (10.10.) – zwei alte Jungfern erben ein Tanzlokal – und DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME nach Victor Hugo (F 1911, SCAGL) (14.10.) beworben. Ende Oktober folgt EIN FEHLTRITT oder TRAGÖDIE EINER GEÄCHTETEN (D 1911, Messter), ein „sensationeller Dreiakter" mit Henny Porten als Kindsmörderin (27.10.). Dieses Drama wird in zahlreichen großformatigen Anzeigen beworben, die jedoch im Einklang mit der Strategie Messters Henny Portens Namen unerwähnt lassen.[118] Auch in der Fachpresse wurde dieser Film intensiv beworben. In einer Anzeige von Martin Dentlers heißt zum Inhalt: „Das Bild schildert uns den Lebenslauf einer jung Verführten, die ihren Fehltritt und ihre in Verzweiflung begangene Wahnsinnstat für ihr ganzes Leben zu büßen scheint, bis ihr armes gequältes Herz endlich Ruhe an der Seite eines edlen Menschen findet."[119] Rund drei Wochen später wird in der *Lichtbild-Bühne* wiederum für diesen Film geworben, dieses Mal jedoch in Kombination mit einem anderen Film, dem Sensationsdrama DER LIEBESKAMPF ZWEIER FRAUEN (D 1911, Messter), in dem auch Henny Porten mitspielte.[120] Über ihn heißt es in einer anderen Anzeige Dentlers im *Kinematograph*, dass er „das Liebesleben einer Frau in derartig feinen psychologischen Momenten schildert […] dass er seine Wirkung selbst auf den verwöhntesten Besucher nicht verfehlen kann". Implizit weist der Verleiher hier vor allen Dingen Frauen als potentielle Besucherinnen aus und verweist auf mögliche Gratifikationen der Rezipientinnen: das Liebesleben einer Frau in „genialer Gestaltungskunst" mitzuerleben.[121] Das Union-Theater beschließt den Oktober mit dem „Pariser Sensationsdrama" DAS ANGSTGEFÜHL (F 1911, SCAGL) (31.10.) mit Mme. Polaire., „Frankreichs berühmtester mimodramatischer Schauspielerin". Ihr Wochenhonorar von 15 000 Mark wird dabei als Garant ihrer Fähigkeiten und der Exklusivität des Produktes angeführt.

Das Saalbautheater hingegen setzt im Oktober auf DER DIEBSTAHL IM GRANDHOTEL (F 1911, Films und Kinematographen Lux, Paris), in dem eine Hochstaplerin die Gäste beraubt, IM BANNE DER LEIDENSCHAFT (D 1910, Dentler [Vt]) (beide 14.10.) und DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG (F 1911, Radios) (18.10.) sowie auf Adele Sandrock und ihr Drama MARIANNE, EIN WEIB AUS DEM VOLKE (D 1911, Messter) (21.10.), für das besonders oft und detailliert geworben wird und das das Schicksal einer Komtesse erzählt, das eng mit dem ihrer Bediensteten verwoben ist. Das „realistische Halbwelt-Drama" VERIRRTE SEELEN (D 1911, Deutsche MB) (28.10.), das mit „düstersten Großstadtbildern" aufwartet, wird sogar ob des großen Erfolgs prolongiert. Denn, so die Werbeanzeige: „Niemals sind der Kampf der

[117] GA 11.10.1911. DIE LIEBE DES GNÄDIGEN FRÄULEINS lief auch im Trierer Central-Theater und es wurde am letzten Tag der Aufführung dezidiert darauf hingewiesen, dass der Film nun zum letzten Mal zu sehen sei, TV 30.10.1911.
[118] Vgl. Christina Rönz' Vergleich der Werbestrategien zur Etablierung von Asta Nielsen und Henny Porten: Rönz 2006.
[119] LBB, 4. Jg., Nr. 37, 16.9.1911.
[120] LBB, 4. Jg., Nr. 42, 7.10.1911.
[121] Der Kinematograph, Nr. 260, 22.12.1911.

Leidenschaften, das Leben der Berliner Halbwelt, alle Phasen des großstädtischen Lebens lebendiger und wahrheitsgetreuer geschildert worden als in ‚Verirrte Seelen'."[122]

Der November steht wieder ganz im Zeichen von Asta Nielsen und dem „König unter den langen Films"[123], dem Artistendrama DIE VIER TEUFEL (DK 1911, Polar Film), das ab dem 11. November in beiden großen und in einem kleineren innerstädtischen Kino gezeigt wurde. Der Film gibt sensationelle Einblicke in das Zirkus- und Artistenmilieu und erzählt auch die Geschichte der unerfüllten Liebe einer Frau zu ihrem Trapezpartner. Als dieser sich in eine Gräfin verliebt und in den Tod stürzt, folgt sie ihm nach. Neben den Asta-Nielsen-Dramen war dies der Film, der von Altenlohs Probanden am häufigsten namentlich erwähnt wurde, und Altenloh bestätigt wahrscheinlich aufgrund der ihr von den Kinobesitzern zur Verfügung gestellten Daten, dass dieser Film einen „außerordentlichen Erfolg in Mannheim erzielt"[124] hatte.

Im November und Dezember bewirbt das Union-Theater ebenfalls einige Dramen wie DER RÄCHER SEINER EHRE, ein „grandioses, sensationelles Offiziersdrama" (DK 1911, Nordisk) (28.11.).[125] Laut dem Düsseldorfer Filmverleiher Gottschalk waren diese „furchtbar netten Offizierstragödien" gerade bei den Backfischen äußerst beliebt.[126] Es folgten das spannende Sittendrama VERBLUTET (D 1911, Duskes), eine „mimodramatische Paraphrase über das Thema: Wie das Leben so spielt"[127] und das Sensationsdrama UNTER DEN KLAUEN DER LÖWEN (US 1911, Selig) (5.12.), in dem die Tochter eines verstorbenen Tierhändlers allein im Urwald auf Hilfe wartet und sich inzwischen der wilden Tiere erwehrt.

Auch der Saalbau bewirbt hauptsächlich Dramen, wie z. B. DIE HELDIN VON MEXIKO mit „Miss Jane Wolf in der Hauptrolle" (US 1911, Kalem) (1.11.), in dem eine Frau eines unschuldig Verurteilten sich mit den Aufständischen verbündet, bis der Schuldige gebüßt hat. Es folgen das Larsen/Treumann-Drama LIEBESDURST (D 1910, Vitascope) (22.11.) und THEATERBLUT. ERINNERUNGEN EINER OPERNSÄNGERIN (F 1911, Films und Kinematographen Lux, Paris) (25.11.). In diesem Drama verlässt eine Sängerin ihre Familie für eine neue Karriere. Doch während der Premiere stirbt ihre Tochter. Am 29. November wirbt der Saalbau mit einem „sensationellen, französischen Ehebruchsdrama", den Titel nennt die Anzeige nicht, er sei „polizeilich verboten". Diese Ankündigung sollte die Neugier nur noch mehr schüren. Es folgten das „Familiendrama GESPENSTER unter der Mitbenützung der Theorie Ibsens im gleichnamigen Drama" (2.12.), das kürzere „erschütternde Familiendrama" WIEDERVEREINT (US 1911, Edison) (13.12.) und letztlich am 28.12. DER DANKBARE AMOR (D 1911, Bolten-Baeckers), eine Idylle aus der Biedermeier-Zeit mit drei Berliner Künstlerinnen.

---

[122] GA 28.10.1911.
[123] GA, Anzeige U. T., 11.11.1911. Ab dem 28.11. wurde DIE VIER TEUFEL auch in Trier im Central-Theater gezeigt, TV 28.11.1911, und am 10.2.1912 von den Reichshallen wieder aufgenommen, TV 10.2.1912.
[124] Altenloh 1914, S. 84.
[125] RÄCHER SEINER EHRE wurde Endes des Jahres in den Trierer Reichshallen aufgeführt, TV 17.12.1912.
[126] [Filmmanufaktur Gottschalk]: Ein modernes Kinoprogramm. In: Der Kinematograph, Nr. 267, 7.2.1912.
[127] VERBLUTET wurde ab dem 9.1.1912 in Trier im Trierischen Lichtspielhaus aufgeführt, TV 8.1.1912.

Wie groß die Zugkraft dieser Sensations- und Sittendramen gewesen war, zeigt sich auch in der Tatsache, dass sogar das Vorstadtkino Lichtspielhaus Müller gelegentlich Anzeigen für besondere Dramen im Mannheimer Generalanzeiger schaltete: Am 14.10. wirbt Müller für das „schönste Drama, das bis jetzt gezeigt wurde", das den programmatischen Titel HALBWELT (D 1911, Deutsche Mutoscope) trug und 1200 m lang war. Auch führt er den Ort der Handlung an: „Anfangs Kleinstadt, im II. und III. Akt Großstadt und Nachtcafé." Die Handlung lässt sich dadurch leicht erschließen. Ebenso vergisst Müller nicht, auf den „arabische[r]n Bienentanz, getanzt von Fräulein Maja Sering" hinzuweisen, der wohl eine pikante Szene versprochen haben mag. Vielleicht hoffte Müller durch diese Anzeige, ein (Innenstadt-)Publikum anzulocken, das sich normalerweise nicht in sein Kino verirrte. HALBWELT war auch eines jener namentlich genannten „Liebes- und sozialen Dramen […] von nicht gerade einwandfreier Qualität", die das Missfallen von Emilie Altenloh erregten.[128] Das Lichtspielhaus Müller inseriert noch ein zweites Mal, am 11.11.1911, dem Tag, an dem die beiden großen innerstädtischen Kinos DIE VIER TEUFEL bewerben. Sowohl Müller als auch das Vitascope-Theater Jungbusch Kinematograph werben an diesem Tag für den Film RACHE (I 1911, Pasquali), der alle Attribute beliebter Dramen in sich vereint: ein „Sensations-Sitten-Drama" um zwei Frauen, die um denselben Mann kämpfen. Die Filmbeschreibung in der *Lichtbild-Bühne* bezeichnet RACHE als ein „Drama aus dem alltäglichen Leben", in dem ein junges Mädchen durch die sozialen Verhältnisse gezwungen wird, sich Arbeit zu suchen.[129] In einem Arbeitsvermittlungsbüro wird sie genötigt, in einem Halbweltsalon zu arbeiten. Dort nimmt sich der Baron Berger ihrer an. Doch die ältere Geliebte Bergers ist eifersüchtig auf das Mädchen und will sich rächen, indem sie für sie eine Heirat mit einem anderen wohlhabenden Grafen arrangiert, der erst nach der Heirat über die wahre Herkunft des Mädchens aufgeklärt werden soll. Doch Baron Berger kann den Racheplan in letzter Minute vereiteln und seinen Freund von der Redlichkeit und der Güte des Mädchens überzeugen. Auch in den kleineren, weniger vornehmen Kinos in Mannheim scheinen Dramen, die die von Altenloh beschriebenen weiblichen Schicksale zwischen gesellschaftlichem Abstieg durch Prostitution und gesellschaftlichem Aufstieg durch Heirat erzählen, ein gutes Geschäft versprochen zu haben.

Den größten Erfolg der langen Dramen in Mannheim garantierten die Asta-Nielsen-Filme. Asta Nielsen war auch in Mannheim der unangefochtene Star. Und auch Emilie Altenloh berichtet, dass in ihrer Umfrage immer wieder der Name Asta Nielsen genannt wurde.[130] Ihr erster Film ABGRÜNDE war, wie bereits erwähnt, mit einem enormen Werbeaufwand gestartet und wurde in Mannheim ein großer Erfolg. HEISSES BLUT (D 1911, Deutsche Bioscop) lief ab dem 29. April 1911 im Union-Theater und ab dem 3. Mai im Eldorado.[131] Ebenso wie AB-

[128] Altenloh 1914, S. 61. Der von Altenloh als zweites Beispiel angeführte Film SÜNDIGE LIEBE lief, wie bereits oben erwähnt, Ende September sowohl im U. T. als auch im Saalbau und wurde massiv beworben.
[129] LBB, 4. Jg., Nr. 38, 23.9.1911.
[130] Vgl. z. B. Altenloh 1914, S. 57.
[131] In Trier lief HEISSES BLUT ab dem 29.4., TV 29.4.1911.

GRÜNDE lief auch ihr dritter Film für Mannheim, NACHTFALTER (D 1911, Deutsche Bioscop), im Saalbautheater (20.5.1911), das das Monopol besaß.[132] Diese beiden Filme hatte Asta Nielsen zusammen mit Urban Gad als Regisseur für die Deutsche Bioscop in Berlin gedreht.[133] Der Werbeaufwand war bei diesen beiden Filme noch nicht viel größer als bei anderen ‚Schlagern'. Auch stand der Name Asta Nielsens noch nicht im Vordergrund der Werbung. Dies sollte sich jedoch bald ändern. Bei den nächsten Filmen arbeiteten Asta Nielsen und Urban Gad mit Paul Davidson von der PAGU zusammen, daher wurden die nächsten Asta-Nielsen-Dramen im Union-Theater gezeigt, das zur Theaterkette der PAGU gehörte. Das U.T. begann nun verstärkt mit Asta Nielsen und ihren Filmen zu werben. Am 26. August zeigte das U.T. DER SCHWARZE TRAUM (DK 1911, Fotorama).[134] In einer Anzeige, die fast die gesamte Länge der Seite einnimmt, wird DER SCHWARZE TRAUM als „Attraktion allerersten Ranges" angepriesen, und der Titel des Films und die Namen Asta Nielsen, die als „Eleonore Duse der Filmkunst" beschrieben wird, und Urban Gad dominieren das Layout. Auch sind die einzelnen Szenen und Spielorte gesondert aufgeführt und mit vielsagenden Überschriften versehen: „1. In der Manege, 2. Vor dem Zirkus, 3. Das Stelldichein, 4. Endlich allein mit Graf von Waldberg […] 7. Der Spieltisch, 8. 85 000 Mark verloren […] 17. Jähes Ende."[135] Auch in dieser Anzeige wird wieder auf die Spieldauer von eineinhalb Stunden verwiesen. Doch schon Tage vorher machte das U.T mit Anzeigen auf diesen Film aufmerksam. Dabei bediente es sich der Strategie der Verrätselung: Am 23. August standen in der linken oberen Ecke der Anzeigenseite in einem schwarzen Kasten nur die Worte „Der schwarze Traum", am nächsten Tag an selbiger Stelle wiederum der Titel und der Zusatz „Eine Sensation auf dem Gebiet der Kinokunst". Tags darauf erschien ebenfalls an der gleichen Stelle eine Anzeige, die die angestachelte Neugier der Leser befriedigen sollte und die Premiere dieses Films mit Asta Nielsen für den nächsten Tag ankündigte. Doch damit nicht genug: Auch nachdem der Film angelaufen war, ging die Anzeigenserie weiter. Am 26. August wurde vom „Sturm auf die Kasse des Union-Theaters" berichtet, am 30. August von „ausverkaufte[n] Häuser[n]". Am Freitag, den 1. September wurde die „unwiderruflich letzte große Abschiedsvorstellung" angekündigt: „Prolongation ausgeschlossen". Insgesamt wurden sieben Anzeigen für diesen Film geschaltet: Es war die erste richtige Kampagne für einen einzelnen Film und es folgten weitere. Am 22. September warb eine Anzeige des U.T. für IN

[132] NACHTFALTER lief in Trier ab dem 28.6. und wurde aufwendig beworben, TV 28.6.1911.

[133] Zu den frühen Filmen Asta Nielsens vgl. u. a. Schlüpmann 1996a und Bergstrom 2002 und Graman/de Kuyper/Nessel/Schlüpmann/Wedel (Hg.) 2009. Zu Asta Nielsen s. auch Seydel/Hagedorff (Hg.) 1981.

[134] In Trier wurde DER SCHWARZE TRAUM ab dem 4.11. im Central-Theater aufgeführt und in mehreren Voranzeigen angekündigt, die sich über die gesamte Seitenlänge erstreckten und aufs Genaueste den Inhalt schilderten, über Asta Nielsen berichteten und auf die Relevanz des Filmes verwiesen. Dabei wird besonders Asta Nielsens Vermögen hervorgehoben, die unterschiedlichsten Frauengestalten glaubwürdig zu verkörpern, TV 30.11., 31.10. und 4.11.1911. Auch die Musikbegleitung wurde dezidiert aufgelistet. Am 9.11. verweist eine Anzeige zudem darauf, dass für DER SCHWARZE TRAUM aufgrund der ersten ausverkauften „Elitevorstellung" des Films eine zweite anberaumt wurde. Diese war ebenfalls ausverkauft (TV 10.11.) und es wurde daher noch eine dritte anberaumt.

[135] GA 26.8.1911.

DEM GROSSEN AUGENBLICK (D 1911, Deutsche Bioscop für PAGU.[136] Nicht nur rein gestalterisch ist Asta Nielsen der Mittelpunkt dieser Anzeige, der Name Urban Gad erscheint weitaus kleiner. Dass dieser Film ein ‚Event' war, belegt auch die Tatsache, dass auf ein „verstärktes Orchester" hingewiesen wird. Es folgen noch drei weitere Anzeigen, die auf „Verkehrsstörungen durch den Massenandrang" und das „ständig ausverkauft[e]" Theater hinweisen.[137] Auch ZIGEUNERBLUT (D 1911, Deutsche Bioscop), mit dem die erste Asta-Nielsen-Serie startete und der am 21. Oktober im Union-Theater anlief, werden insgesamt fünf Anzeigen gewidmet. Der Name Asta Nielsen steht hier eindeutig im Vordergrund und ist ebenso wichtig wie der eigentliche Filmtitel. Durch den wiederholten Hinweis auf den Massen-Andrang wird der Film wiederum im Vorhinein zu einem Ereignis hochstilisiert.[138] Es folgt am 4. November BRENNENDE TRIEBE (BALLETTDANSERINDEN, DK 1911, Nordfilm), der sowohl im Union-Theater. als auch im Saalbau läuft und mit drei bzw. zwei großen Anzeigen bedacht wird.[139] Am 18. November folgt DER FREMDE VOGEL, (D 1911, Deutsche Bioscop), der zusätzlich mit zwei Voranzeigen angekündigt wird. Die Frage, warum DER FREMDE VOGEL für ein ausverkauftes Haus im Union-Theater sorgte, beantwortet dieses in einer Anzeige gleich selbst: „Weil Asta Nielsen, die Duse der Kinokunst, die Hauptrolle spielt" (GA 21.11). Am 16.12.1911 kommt DIE VERRÄTERIN (D 1911, Deutsche Bioscop) ins Kino.[140] Auch auf dieses Drama verweist das UNION-THEATER schon Tage vorher in rätselhaften kleinen Anzeigen. Der „5. und beste Film" der Asta-Nielsen-Serie ruft bei den Mannheimern „Staunen – Bewunderung – Entzücken" hervor (GA 16.12.1911): Mannheim schien Asta zu lieben.[141] Dies bemerkt auch Emilie Altenloh:

> „Betrachtet man diejenigen Programme, die sich als besonders zugkräftig erwiesen haben, so lässt sich dieser Erfolg meist auf bestimmte Dramen zurückführen. Solche Bevorzugung erfuhren z. B. ausnahmslos in den besseren Theatern die Asta Nielsen Dramen. (Dagegen war die Wirkung in der Vorstadt umgekehrt. Bei dem Film ‚Zu Tode gehetzt', mit Asta Nielsen in der Hauptrolle, sank da die Besucherzahl sogar unter den Durchschnitt.) Eine fast ebenso hohe Frequenz hatte ein Programm mit dem Schlager ‚In der Nacht des Urwalds', da dieses Stück auch auf den Fragebogen immer wieder genannt wird."[142]

Und weiter heißt es:

---

[136] IN DEM GROSSEN AUGENBLICK wurde im Trierischen Lichtspielhaus (ehemals Central-Theater) ab dem 9.12. gezeigt, Voranzeige TV 7.12.1911. Auch wurde der Film prolongiert und in extra anberaumten „Elite-Vorstellungen" gezeigt.

[137] GA 23.9.1911 und GA 25.9.1911.

[138] Auch im Trierischen Lichtspielhaus wurde ZIGEUNERBLUT aufgeführt und ebenfalls prominent beworben, TV 30.12.1911.

[139] In Trier konnten sich die Reichshallen eine Kopie von BRENNENDE TRIEBE sichern, der am 1. und 2.11. gespielt wurde, TV 31.10.1911.

[140] DIE VERRÄTERIN lief am 26.2.1912 im Trierischen Lichtspielhaus, TV 26.2.1912.

[141] Einen ähnlichen Befund, was Werbaufwand und Erfolg der Asta-Nielsen-Filme anbetrifft, stellt Christina Rönz in ihrer unveröffentlichten Diplomarbeit zur Starwerdung von Asta Nielsen und Henny Porten für Saarbrücken fest. Rönz 2006.

[142] Altenloh 1914, S. 57.

> „All diese Kassenstücke (es waren neben den Asta Nielsen Dramen ‚Das Weib ohne Herz',‚Abgründe' und ‚Fräulein Frau') haben gewisse einheitliche Züge gemeinsam. Es sind ausschließlich Dramen, und zwar Dramen von deutschen Firmen, die so im Mittelpunkt des Interesses stehen."[143]

Wie Altenloh in einem Nebensatz beiläufig erwähnt, scheinen im Gegensatz zu den Theatern der Innenstadt die Asta-Nielsen-Dramen in den Vorstadtkinos jedoch keinen so großen Erfolg verbucht zu haben: Vielleicht beeindruckten die Schicksale der von der Nielsen verkörperten Frauenfiguren das vorwiegend männliche und junge Arbeiterpublikum der Vorstadtkinos nicht in gleichem Maße wie das heterogenere Innenstadtpublikum.

Das Beispiel Mannheim zeigt dennoch, welche Rolle Asta Nielsen als Person und ihre Filme bei der Etablierung des langen Dramas spielten. Durch einen massiven Werbeaufwand wurden ihre Filme zum Tagesgespräch und konnten einen starken Besucherzustrom verbuchen. Auf die Sonderstellung Asta Nielsens in der Umbruchphase um 1911 hat bereits Corinna Müller hingewiesen.[144] Nur mit der Einführung von Filmstars, deren erste Vertreterin Asta Nielsen war, konnte sich das neue Verleihsystem des Monopolfilms durchsetzen, musste doch nach dem Abflauen der ersten Längeneuphorie ein anderer Besuchanreiz geboten werden. Auch Paul Davidson, der Direktor der „Union" und Förderer der Nielsen, sah in ihr einen wichtigen Anstoß zur Produktion langer Filme: „An Filmproduktion dachte ich nicht", schreibt er aus der Retrospektive. „Da sah ich den ersten Asta-Nielsen-Film, sah, dass die Zeit für die kurzen Filme vorbei war."[145] Und in der *Lichtbild-Bühne* heißt es im September 1911 zu den Umwälzungen des Kinoprogramms und dem Wandel des Publikums, sie seien durch Asta Nielsen angestoßen worden:

> „[…] denn wir haben jetzt in der Kinematographie den Zeitbeginn einer neuen Epoche, die bedeutsame Umwandlung der Geschmacksanschauung seitens des allgemeinen Publikums. […] In den allerersten Zeiten nahmen wir einfach den Film und hatten nur Interesse für die Länge. Nachdem komplettierte man die Programme nach dem Genre […]. Dann kam die Zeit der Handlung, die bis heute anhielt, und jetzt haben wir die Persönlichkeit […]."[146]

Doch – und das lässt Müller außer Acht – wirtschaftliches Kalkül und die geschickten PR- und Werbemaßnahmen können nicht allein ausschlaggebend für den Erfolg der Asta-Nielsen-Filme gewesen sein. Neben Produktion und Verleih muss auch die dritte Sparte der Filmwirtschaft, das Publikum, einen Anteil daran gehabt haben. Ohne die Publikumsakzeptanz hätte Asta Nielsen nicht in so kurzer Zeit eine so hohe Popularität erlangen können, und die wohldurchdachten Strategien der Produzenten und Verleiher wären durch den Widerstand des Publikums zum Scheitern verurteilt gewesen. Das Publikum entschied letztlich, ob es das von Produzenten und Verleihern geschaffene Angebot annahm oder nicht.[147] Es ist also auch in diesem Fall danach zu fragen, wen Asta Nielsen in ihren Filmen ansprach und was sie so einzigartig machte. Die Antwort liegt auf der Hand: Sie sprach vornehmlich ein weibliches Pub-

---

[143] Ebd. Altenloh nimmt hier in einer Fußnote allerdings eine Einschränkung vor: die Asta-Nielsen-Dramen. Diese „läßt eine Frankfurter Gesellschaft [...] in Dänemark inszenieren".
[144] Müller 1994, S. 143 ff.
[145] Paul Davidson in Diaz 1920.
[146] Asta Nielsen – die populäre Kino-Schauspielerin. In: LBB, 4. Jg., Nr. 35, 2.9.1911.
[147] Vgl. Dyer 1979, S. 12 und S. 19.

likum an, das sich in ihren Filmen wiederfinden konnte. Es bleibt also festzuhalten, dass der erste mit Bedacht aufgebaute Filmstar eine Frau war, die sich in ihren Filmen an ein weibliches Publikum wandte. Diese Taktik zur Etablierung des Langfilms richtete sich also ganz gezielt auf die Frauen im Publikum.

Welchen Stellenwert Asta Nielsen bei den Kinogängerinnen innehatte, zeigt sich vor allen Dingen in den diversen Umfragen und Leserzuschriften der Fan- und Frauenzeitschriften. Ende 1913 initiierte beispielsweise die *Illustrierte Kino-Woche* eine Leserumfrage nach dem beliebtesten Filmstar. Insgesamt nahmen 1.648 Leser an der Umfrage teil. Nach Waldemar Psilander auf Platz eins folgte auf Platz zwei Asta Nielsen.[148] Sie war somit in dieser Umfrage der beliebteste weibliche Kinostar. Auch 1918 lag sie weit vorne.[149] Doch warum?

> „Mein Filmliebling war von Anbeginn der Filmerei Asta Nielsen, die ich schon in ihrem Preisausschreiben 1913 dafür ausgab, und die es bis heute geblieben ist. Denn in all den Jahren habe ich keine Filmkünstlerin gefunden, die sich mit ihr, was Darstellung und Mimik anbelangt, messen könnte. Sie hat viele ihrer Rollen nicht bloß ‚gespielt', sondern sie mit ihrem Inneren gelebt und geweint. Mögen wir viele *hübsche* ‚Flimmersterne' haben, was Ausdrucksfähigkeit und Vielseitigkeit betrifft, so kommt ihr darin keine gleich. […] Dies ist die Meinung einer Leserin, die Ihr Blatt seit Bestehen getreulich und voll Interesse gelesen hat. Berta Ziesmann, Schöneberg, Feurigstr. 23."[150]

Wie die Leserin Berta Ziesmann, so betonten mehrere andere Leserinnen in ihren Zuschriften, dass es nicht das attraktive Äußere war, das Asta Nielsen so besonders machte. Man verehrte sie nicht, weil sie ‚hübsch', sondern weil sie ‚wahrhaftig' war, weil sie nicht ‚spielte', sondern ‚war'. Die Kinogängerinnen jener Zeit schätzten an ihr, dass sie ihre Rollen möglichst lebensnah und authentisch zu verkörpern wusste und sie mit ihrer Persönlichkeit und ihren Erfahrungen erfüllte, ohne dabei Rücksicht auf eigene Eitelkeiten zu nehmen. Was Asta Nielsen in den Augen der Kinogängerinnen zudem so besonders machte, war ihr Vermögen, die Frauen vor der Leinwand zu ‚packen', ihnen Mitgefühl und Verständnis für die Frauen auf der Leinwand zu entlocken und in einem Einzelschicksal eine allgemeine Erfahrung zu verkörpern. In den Frauenschicksalen der Nielsen offenbarte sich für die Frauen vor der Leinwand ihr eigenes Schicksal: Sie zeigte den Kinogängerinnen ihr „wahres Gesicht".[151] Die Kinogängerinnen jener Zeit fühlten sich den Frauengestalten, denen Asta Nielsen ihr Gesicht und ihren Körper lieh, besonders nahe, denn sie konnten sich darin selbst erkennen. Und eben darin sah auch Emilie Altenloh in ihrer soziologischen Studie zum Kino und seinen Besuchern von 1914 einen Grund für die Beliebtheit der Kino-Dramen.

Ein kurzer Blick in die Fachpresse, d. h. auf die dort angebotenen und beworbenen Filme, lässt ähnliche Rückschlüsse zu wie die Analyse des Mannheimer Kinoprogramms und

---

[148] Das Resultat unserer Rundfrage. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 1, 1914.
[149] Unsere Preisrundfrage: Wer ist die beliebteste Filmkünstlerin? In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 17, 1918.
[150] Ebd.
[151] So heißt es in einer anderen Zuschrift dieser Rundfrage. „Den Menschen, wie er weint und lacht, wenn ihn das Leben zum Spielball macht. Sie hat sein innerstes Wesen erkannt, ihr scheint nichts fremd auf dem Erdenland. Sie zeigt uns unser *wahres Gesicht* und verschleiert auch das Hässliche nicht. Gertrud Klische, Schöneberg, Eberstr. 1.", ebd.

unterstützt die daraus gezogenen Befunde. Natürlich wurden im Laufe des Jahres 1911 hunderte Filme beworben und zum Kauf angeboten, die weder eine außerordentliche Länge hatten noch mit den Attributen „Sitte“, „Sensation“ oder „sozial“ aufwarten konnten oder das Schicksal einer Frau erzählten. Doch ist es auffallend, dass häufig gerade jene Filme prominent beworben wurden, die sich in die Reihe der in Mannheim gezeigten Dramen einfügten. Am 9.9.1911 bewirbt zum Beispiel die Duskes GmbH in einer doppelseitigen Anzeige die langen Dramen VERBLUTET, DIE DIEBIN, DAS MÄDCHEN OHNE EHRE und TAGEBUCH EINER VERLORENEN (alle D 1911).[152] Am 28.10.1911 wird von der Frankfurter Film-Companie in einer ganzseitigen Anzeige der „Monopol-Kunstfilm“ EIN FATALER SCHERZ, „der tragische Liebesroman einer besonders schönen und anmutigen jungen Kontoristin“, angeboten. Am selben Tag bietet R. Golombek & Co den „neuesten Pasquali-Schlager“ LEIDENSWEG EINER FRAU, „Ehedrama in 3 Akten“, in einer ebenso großen Anzeige an.[153] Am 25. November werden von W. Jokisch Berlin das Sittendrama DER WEG ZUR SÜNDE und das Sensationsdrama GESCHICHTE EINER SÜNDE angeboten. Im *Kinematograph* finden sich für den gleichen Zeitraum ähnliche Anzeigen. Am 28.6. preist die Düsseldorfer Filmmanufaktur ihren neuesten Schlager DIE CIGARRENARBEITERIN an, den „tragischen Liebesroman einer besonders schönen und anmutigen jungen Fabrikarbeiterin“. Die Geschichte erscheint bekannt: Die junge Fabrikarbeiterin Fanny verliebt sich in den Sohn des Fabrikbesitzers, John. Als sein Vater sieht, wie beide sich küssen, wirft er sie raus. Ohne Heim und Auskommen steht sie auf der Straße und ist gezwungen, ihren Lebensunterhalt als *demimondaine* zu verdienen. Als sie in Konflikt mit der Polizei gerät, spürt John sie durch einen Zufall auf und sie wird vor Gericht freigesprochen. Die beiden Liebenden heiraten.

Am selben Tag wie das in Mannheim gespielte Drama ROMAN EINES BLUMENMÄDCHENS werden auch die Dramen DER SCHANDFLECK (F 1911, Elge) und KOMTESSE UND DIENER (D 1911, Vitascope) in der Rubrik „Neue Films“ aufgeführt. DER SCHANDFLECK erzählt die Geschichte einer ‚Gefallenen’, die nun Leiterin eines Kinderheims ist, ihren Posten jedoch verliert, als ihre Herkunft aufgedeckt wird.[154] KOMTESSE UND DIENER thematisiert wiederum die Liebe einer Frau zu einem (vermeintlich) sozial niedriger gestellten Mann: Der Millionär Heinz gibt sich einer jungen Komtesse gegenüber als Handwerker aus. Als er merkt, dass sie ihn dennoch liebt, gibt er sich zu erkennen.

Auch ohne diese Liste noch zu erweitern – was ohne Weiteres möglich wäre –, wird deutlich, dass auch in der Fachpresse Dramen mit weiblicher Thematik prominent beworben und immer wieder besprochen werden.

---

[152] LBB, 4. Jg., Nr. 36, 9.9.1911.

[153] LBB, 4. Jg., Nr. 44, 28.10.1911 und noch einmal in einer doppelseitige Anzeige mit Fotos in LBB, 4. Jg., Nr. 48, 3.12.1911.

[154] DER SCHANDFLECK lief ab dem 18.10. in Trier im Central-Theater und wurde aufwendig beworben, Anzeige TV 21.10. und sogar prolongiert, TV 24.11.

4.3.2 Das Programm der Trierer Kinos 1911

Obwohl Trier sich sowohl hinsichtlich der Größe und der Sozialstruktur als auch der Anzahl der Kinematographentheater maßgeblich von Mannheim unterschied, verlief die Entwicklung der Kinoprogrammstruktur ähnlich. Trier war um 1910 eine von der katholischen Kirche geprägte Bischofsstadt und zudem preußische, d. h. evangelisch geprägte Garnisonsstadt.[155] Ähnlich wie Mannheim hatte auch Trier Ende des 19. Jahrhunderts einen, wenn auch kleineren, wirtschaftlichen Aufschwung erlebt. Zudem hatte es seine Einwohnerzahl innerhalb von fünfzehn Jahren fast verdoppelt. Zählte Trier 1889 noch rund 30.000 Einwohner (und rund 4.900 Militärangehörige), so waren es 1913 bereits über 50.000 (und rund 6.800 Militärangehörige). Auch war Trier nun an das überregionale Schienennetz angebunden und verfügte über einen öffentlichen Personennahverkehr, da es sich auch flächenmäßig ausgedehnt hatte. Industrie gab es im Unterschied zu Mannheim wenig. Trier war eine Handwerker-, Handels- und Beamtenstadt. Auch war Trier ein Verwaltungszentrum. Obwohl Trier keine ‚Arbeiterstadt' wie Mannheim war, gehörten doch 73 % der Bevölkerung zur Unterschicht der Tagelöhner, des Gesindes, der Industriearbeiter und der abhängig Beschäftigten. Doch anders als in Mannheim gab es keine bedeutende Oberschicht, nur 1,5 % wurden diesem Bevölkerungssegment aus Unternehmern, Großhändlern, Bankiers und höheren Beamten zugerechnet.[156] Über die Hälfte der Einwohner Triers lebte am Rande des Existenzminimums, und, wie auch in Mannheim, es waren vornehmlich Frauen, die durch ihre geringeren Löhne weitaus öfter von Armut bedroht waren.

Außer den kirchlichen Festen, die das Jahr strukturierten, und den Jahrmärkten, die eine Abwechslung in der Freizeitgestaltung boten, gab es auch in Trier zahlreiche andere Möglichkeiten zum Vergnügen: neben dem Theater waren dies vor allen Dingen die Militärkonzerte und die Wirtshäuser, die oftmals auch Tanzveranstaltungen anboten.

Das erste Kino in Trier, der „Weltspiegel", hatte bereits 1907 seine Pforten geöffnet, musste aber rund ein Jahr später seinen Spielbetrieb einstellen. 1911 verfügte Trier über drei bzw. zwei ständige Kinos: das „Central-Theater" des erfahrenen Schaustellers und Wanderkinobetreibers Peter Marzen, das 1912 in „Trierisches Lichtspielhaus" umbenannt wurde, das „Parade-Theater", das jedoch im Juli 1911 bereits schließen musste, sowie die „Reichshallen (Elektrische Lichtbild-Bühne)". Ende 1913 eröffneten noch die „Germania Lichtspiele" ebenfalls unter der Regie von Marzen.[157] Anders als die opulenten Innenstadtkinos in Mannheim waren die ersten Trierer Kinos um 1911 typische Ladenkinos mit einem recht begrenzten Sitzplatzangebot. Die 1910 eröffneten „Reichshallen-Lichtspiele" waren etwas

[155] Zur Geschichte der Stadt Trier um 1900 vgl. Zenz 1967 und Kentenich 1915 (Neudruck 1979). Ich orientiere mich hier weitgehend an der Zusammenfassung Brigitte Brauns in ihrer Magisterarbeit „Frühes Kino in Trier." 2000.

[156] Zahlen nach Alberg 1972, S. 247.

[157] Zur Kinogeschichte Triers vgl. die Magisterarbeit von Brigitte Braun sowie Braun 2002a und Braun/Eifler 2002b.

Vgl. Herzig/Loiperdinger 2000, Duckwitz/Loiperdinger/Theisen 2000 und Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000. Sowie Loiperdinger 2008 und Braun/Jung 2005 und Braun 2005.

größer und komfortabler ausgestattet und hatten je nach Baulage 300–500 Sitzplätze. Das „Germania“ war weitaus moderner und bot ungefähr 500 Menschen Platz.

Zu Beginn des Jahres 1911 herrschte auch in Trier das Nummernprogramm vor. Abwechslung war sowohl die Parole von Marzens Central-Theater als auch den Reichshallen. Doch der Langfilm-Boom begann nur zwei Wochen später als in Mannheim, mit DIE WEISSE SKLAVIN II. Dieses Drama war der erste fiktionale Langfilm, für den gesondert, d. h. ohne Nennung der anderen Titel geworben wurde. Auch enthielt die Anzeige einen Hinweis auf die außerordentliche Länge des Films. Die Reichshallen hatten am 27.5. die beiden ersten Teile von DIE WEISSE SKLAVIN im Programm und kündigten für die nächste Woche den dritten Teil an. Am 10.6. inserierten sie dann für „Die weiße Sklavin – Dritter Teil – Schluss“ (TV 10.6.1911). Am 8.7. setzten die Reichshallen dem Ganzen die Krone auf und kündigen Teil IV an! Marzen hatte sich in Anzeigen gegen diese seiner Meinung nach falschen Ankündigungen gewehrt und am 19.5. mitgeteilt, dass er die verschiedenen Anfragen, ob er nicht auch den dritten Teil der Reihe zeigen könne, abschlägig bescheiden müsse, da dieser noch nicht erschienen sei. Die Reichshallen kontern in der Anzeige, dass sie eine Belohung für denjenigen aussetzen, der nachweisen könne, dass dieser vierte Teil „nicht etwas Neues und ganz anderes als der schon vor langer Zeit bei uns gezeigte dritte Teil ist!“ Welche Filme der Weiße-Sklavin-Reihe die Reichshallen tatsächlich zeigten, bleibt unklar, der offizielle Film DIE WEISSE SKLAVIN III wurde jedoch erst 1912 gedreht. Ein offizieller Teil IV existiert nicht.[158] Auch wenn nicht geklärt werden kann, welche Filme die Reichshallen genau aufführten, zeigt ihre Werbekampagne, dass Dramen mit Weißer-Sklavin-Thematik einen enormen Besucherzustrom versprachen und dass selbst die Reichshallen, die noch nicht so ganz auf Langfilm und Dramen setzten, sich davon ein gutes Geschäft erhofften.

Am 8.3. hatte auch Marzen in seinem Central-Theater das erste Asta-Nielsen-Drama ABGRÜNDE im Programm, das er mit einer außergewöhnlich großen Anzeige bewarb, die ähnlich wie die Anzeige für DIE WEISSE SKLAVIN auch Zitate von Pressestimmen aufführte. Zudem wies Marzen auf die „immense Länge“ und den „ungeheuren Kostenaufwand“ hin, den er nicht gescheut habe. Im April schaltete er mehrere große Anzeigen für das Großstadtdrama VERSUCHUNGEN DER GROSSSTADT (DK 1911, Nordisk) mit Waldemar Psilander und wies darauf hin, dass Schulkindern der Eintritt nicht erlaubt sei.[159] In den nun folgenden Monaten hatte das Central-Theater die größten Schlager Mannheims wie DAS GEFÄHRLICHE ALTER, DAS MODELL, BALLHAUS-ANNA, DIE MORPHINISTEN oder DER AVIATIKER UND DIE FRAU DES JOURNALISTEN ebenfalls im Programm. Nur liefen sie in Trier meist etwas später an.[160] Ebenso wie in Mannheim waren auch die Asta-Nielsen-Filme fester Bestandteil des Trierer Programms und wurden von Anfang an als Sensation beworben. In der Anzeige für HEISSES BLUT (29.4.) wird bereits Asta Nielsen als Besuchsanreiz herausgestellt

[158] Zu den verschiedenen Versionen der Weiße-Sklavin-Filme aus dänischer Produktion siehe die Filmographie in Behn 1994, S. 151 ff.
[159] TV 24.4.1911.
[160] Für die genauen Aufführungsdaten s. Kap. 4.3.1 und 4.3.2.

und es werden wieder Zitate, diesmal von Schriftstellern, als Qualitätsgaranten aufgeführt. Marzen verweist auch auf sein alleiniges Monopol für die Asta-Nielsen-Filme für Trier, so z. B. in seiner riesenhaften Anzeige für DER SCHWARZE TRAUM (TV 6.11.1911). Dieser Film scheint auch in Trier ein großer Publikumserfolg gewesen zu sein, denn Marzen verzeichnet in seinen Anzeigen ausverkaufte Vorstellungen (TV 9. und 10.11.). Die Aufführungen von IN DEM GROSSEN AUGENBLICK werden gar als „Asta-Nielsen-Festspiele" angekündigt (TV 7.12.). In der Vorwerbung für IN DEM GROSSEN AUGENBLICK bezeichnet Marzen den Film in großen Lettern als „Beitrag zur Mutterschutzbewegung" und sucht mit seiner Beschreibung das Interesse seiner weiblichen Kundschaft zu erwecken: „Dieser Film behandelt die Tragödie eines schmählich verlassenen Mädchens, welches als Mutter für ihr Kind LEBT, LEIDET und STIRBT."

Obwohl Marzen im Laufe des Jahres 1911 noch zu einem großen Teil Nummernprogramme aufführt, fällt auf, dass er einzelne, wenn auch kurze Dramen in den Anzeigen mit ausführlicheren Inhaltsangaben hervorhebt, wie z. B. SEINE TOCHTER (US 1911, American Biograph) (TV 27.5.) oder DIE TELEGRAPHISTIN (F 1911, Films und Kinematographen Lux, Paris) (TV 30.5.). Die Inhaltsangabe spricht hier von der „lieben Mutter" und ihrer Hingabe an das Kind. Am 23.8. ist es das Drama DAS MUTTERRECHT (F 1911, Elge). Wie aus diesen Beispielen ersichtlich wird, beschreibt er zumeist Dramen, deren Titel schon auf einen zentralen weiblichen Charakter verweisen. Marzen wendet sich in seinen Anzeigen für die Kinodramen auch implizit an seine weibliche Kundschaft. In der Anzeige für DAS GEFÄHRLICHE ALTER (TV 15.5.) stellt er zudem die Aufnahmen der neuesten Pariser Mode heraus, in der Anzeige für DAS MODELL (TV 29.7.) verweist er auf den „Chic und die Eleganz der Kleidung […], wobei ein graziöser Hosenrocktanz etwas ganz neues bietet".

Auch lässt sich feststellen, dass Marzen darauf verzichtet, sein gesamtes Programm zu inserieren, wenn er ein langes ‚Frauendrama' im Programm hat: dann schaltet er oft auch mehrere Einzelanzeigen sowie Vorankündigungen. Außer den in Mannheim gezeigten Kinodramen liefen in Trier auch Produktionen, die nicht in Mannheim aufgeführt wurden, wie z. B. JUGENDSÜNDE (DK 1911, Nordisk), ein Drama, in dem Clara Wieth eine gewaltsam von ihrem Verlobten getrennte Verkäuferin spielt, die nach der Geburt des Kindes stirbt (TV 30.9.), oder DAS OPFER DES MORMONEN (DK 1911, Nordisk), ebenfalls mit Clara Wieth und Waldemar Psilander, ein Drama mit Weißer-Sklavin-Thematik, in dem die Braut von einem Mormonenprediger entführt wird. Daher verweist Marzen in seiner Annonce für DAS OPFER DES MORMONEN auch auf die Erfolge von JUGENDSÜNDE und den Weiße-Sklavin-Filmen.[161]

Anders als das Central-Theater von Peter Marzen bleiben die Reichshallen dem Konzept der Vielfalt 1911 noch weitgehend treu. Sie haben selten aktuelle, lange Schlagerfilme im Pro-

[161] Weitere Beispiele hierfür sind: ENTERBTE DES GLÜCKS (DK 1911, Nordisk). In der Anzeige des TV vom 25.11.1911 beschreibt die ausführliche Inhaltsangabe das Schicksal der armen Agnes, die im Wald einen jungen Prinzen trifft, der sich in sie verliebt. Im Untertitel wird das Drama jedoch als „Liebesroman eines Thronfolgers" bezeichnet. Und EIN LIEBESLEBEN (DK 1911, Nordisk), wiederum ein Kinodrama mit Clara Wieth um die Höhen und Tiefen eines Ehelebens.

gramm. Generell lässt sich feststellen, dass das Programm der Reichshallen häufiger auch aus recht alten Produktionen zusammengesetzt ist und nicht so häufig inseriert wird. Mit dem relativ kurzen Drama GELDHEIRAT (F 1911, Elge), in dem eine Tochter mit einem reichen Lebemann verheiratet und von den Eltern gezwungen wird, bei ihm zu bleiben, steigen jedoch auch die Reichshallen in die Kinodramen ein (TV 15.7.). Am 29.7. werben sie mit einer alleinigen Anzeige für den Sensationsschlager DIE ABENTEURERIN (k. A.). Auch wenn es 1911 noch nicht vollends ersichtlich wird, folgen auch die Reichshallen allmählich dem Trend authentischer Lebensgeschichten. Am 2.9. bewerben sie beispielsweise ein Programm mit dem Titel „Verschiedene Schicksalswege“: Es werden gezeigt das „Schicksal eines Kindes, Das Schicksal des Stierkämpfers, Eines Bergmann’s Schicksal, Landstreicher-Schicksal, Das Schicksal eines Seiltänzers“ und zu guter Letzt doch noch ein Frauenschicksal, „Das Schicksal der Verliebten“. Am 9.9.1911 zeigen die Reichshallen „Von Stufe zu Stufe“, ein „Sensationsdrama aus dem Leben einer Theater-Prinzessin“. Hierbei könnte sich um HEIMGEFUNDEN. VON STUFE ZU STUFE: AUS DEM LEBEN EINER PROBIERMAMSELL handeln (D ca. 1910), ein soziales Drama, in dem ein Mädchen die soziale Leiter hinabsteigt, nachdem sie in einem Modesalon einen vornehmen Herrn kennen gelernt hat, der sie jedoch sitzen lässt.[162]

Am 30.10. kündigten die Reichshallen für den 1. November die „größte Sensation und Überraschung“ an, und tatsächlich war der Leitung ein großer Coup gelungen. Nur drei Tage nach der Uraufführung in Kopenhagen wurde eine Kopie von Asta Nielsens BRENNENDE TRIEBE (DK 1911, Nordisk) aufgeführt, der außerhalb des Monopolfilms in den Verleih kam, da er nicht von der Deutschen Bioscop GmbH für die PAGU, sondern von der Nordisk produziert worden war. Hier zeigt sich, dass auch die Reichshallen gerne die Chance nutzten, einen so zugkräftigen Film zu programmieren. Daher wurde auch massiv für diesen „Rosa Traum aus dem Leben einer Theaterprinzessin“ im Trierischen Volksfreund geworben.

Obwohl sich in Trier der Trend zum ‚Frauendrama’ 1911 nicht ganz so überwältigend in den Anzeigen abzeichnet wie in Mannheim, lässt sich doch ein ähnliches Phänomen bemerken: Die aufwendig beworbenen Filme sind lange Kinodramen, die zumeist das Schicksal von Frauen erzählen. Zwar zeigen die Trierer Kinos weiterhin vornehmlich Nummernprogramme und richten ihre Filmauswahl auch an der hohen Zahl der Militärangehörigen im Publikum aus, doch bemüht sich vor allen Dingen das Central-Theater mit der Programmentwicklung Schritt zu halten und die Erfolgsfilme wie die sozialen Dramen oder die Sitten- und Großstadtdramen aus dänischer und deutscher Produktion sowie die Asta-Nielsen-Filme ins Programm zu nehmen.

[162] Vgl. zu HEIMGEFUNDEN: Schlüpmann 1900, S. 82 f. Birett weist zwar noch einen Film mit diesem Titel von 1907 aus (Pathé Frères), der aber nur 110 m lang war.

4.3.3 Das Programm der Mannheimer Kinos 1912

Die Mitte 1911 angestoßene Entwicklung setzt sich 1912 fort. Nimmt man die Größe und die Opulenz der Zeitungsanzeigen als Indiz, standen lange Dramen jeglicher Art, Sitten-, Sensations-, Liebes- und soziale Dramen weiterhin hoch im Kurs, denn sie wurden in den Anzeigen besonders hervorgehoben.

Der Januar beginnt mit dem „sensationellen Liebes-Drama" DAS RECHT DER JUGEND (DK 1911, Nordisk) mit Waldemar Psilander (Saalbau, 6.1.1912).[163] Am 24.1. folgte das Sensations-Drama SPÄTE SÜHNE (US 1911, Edison). In der Anzeige wird zwar das gesamte Schauspielensemble mit Rollennamen aufgeführt, doch nur der Name der Hauptdarstellerin „Miß Mary Fuller" wird in einer dem Titel gleichgestellten Schriftgröße abgebildet. Dem Leser wird somit deutlich suggeriert, dass es sich bei diesem Film wieder um die Darstellung eines Frauenschicksals handelt.[164] Das Union-Theater bewirbt am 27. Januar die Riesenattraktion DER DIENER IHRES FREUNDES (k. A.), ein „grandioses Sittendrama aus der Gesellschaft". Es folgt das spannende Sensationsdrama FINSTERE GEWALTEN (D 1911, Deutsche MB) (Saalbau, 31.1.). Ab Februar 1912 tritt noch deutlicher hervor, dass häufig auch Geschichten junger Mädchen im Mittelpunkt der Handlung stehen. So z. B. in dem Drama NIXCHEN ODER DIE LIEBE DER GRAFENTOCHTER (D 1912, Vitascope) (Saalbau, 10.2.), in dem die „Hauptdarstellerin der Ballhaus-Anna", Olivia Veit, die Hauptrolle spielt. Es folgten AUSGESTOSSEN (D 1912, Dresdner Lichtspiele), eine „Tragödie einer Siebzehnjährigen" und „spannendes Sittendrama" (U. T. 17.2.), und NELLYS ABENTEUER IN DER STADT (US 1912, Edison) (Saalbau 13.4.), ein Film, der laut Anzeige „die Schicksale eines jungen Mädchens in der Großstadt" darstellt. Laut Siegener Datenbank handelt es sich hierbei um ein Lustspiel, in dem eine Weltdame ein junges Mädchen vor dem Verführtwerden rettet.

Mit weiblichen Tragödien hingegen beschäftigen sich z. B. Filme wie GELD (D 1911, Düsseldorfer Filmmanufaktur), eine „Tragödie der Frau eines Spekulanten", den das Union-Theater am 2. Februar bewirbt.[165] Der Film erzählt die Geschichte einer vernachlässigten Bankiersgattin, die mit dem Geldgeber ihres Mannes anbandelt. Dieser rettet zwar ihren Mann vor dem Ruin, doch sie erschießt sich. Am 15. Februar zeigt der Saalbau das „spannende Drama aus dem zeitgenössischen Gesellschaftsleben" VERKAUFT (I 1911, Latium), in dem ein Arzt eine reiche Frau heiratet, um Heilmittel finanzieren zu können. Seine Gattin verachtet ihn, bis er ihr Kind rettet. Am 24. Februar zeigt der Saalbau ein Doppelprogramm mit den Dramen AUFERSTEHUNG (F 1912, Eclair), eine „Tragödie einer Gefallenen" und ein „großes soziales Drama" sowie DAS RÄTSEL SEINES LEBENS (D 1912, Deutsche MB), ein „Intermezzo aus dem modernen Leben". Besonders wird in der Anzeige auf den mysteriösen Schleiertanz der schönen Tänzerin Azyade hingewiesen, den sie im zweiten Akt von AUFERSTEHUNG vorführt. Am 2. März folgt der Sensationsschlager ER UND SIE (D 1912, Vitascope), in dem eine junge Frau

[163] DAS RECHT DER JUGEND wurde ebenfalls in Trier im Trierischen Lichtspielhaus aufgeführt, TV 16.1.1912.
[164] SPÄTE SÜHNE lief auch in Trier im Trierischen Lichtspielhaus, TV 2.2.1912.
[165] GELD wurde ab dem 6.3.1912 im Trierischen Lichtspielhaus aufgeführt, TV 6.3.1912.

versucht, mit Hilfe des Hausfreundes ihren älteren Ehemann zu vergiften. Die Anzeige des Saalbaus druckt nicht nur die Namen der Hauptdarsteller, Wanda Treumann und Viggo Larsen, ab, sondern auch die Reihefolge der Szenen, die beschreiben, wie Frau Prof. Hanstein von ihrem Mann bei einem Rendezvous entdeckt wird und daraufhin den Giftmord plant. Auch LIEBE ÜBERS GRAB HINAUS (I 1912, Itala), ein „Sensationsdrama aus der vornehmen Welt" mit der „italienischen Prima Donna Dora Baldanello", verspricht von einem Frauenschicksal zu berichten. Am 30. März programmiert der Saalbau das knapp 1.000 m lange Drama SCHREI NACH LEBENSGLÜCK (DK 1912, Nordfilm).[166] Dieser Film wird auch von Emilie Altenloh in Zusammenhang mit neuen Werbepraktiken erwähnt.[167] Obwohl die Anzeige keine weiteren Angaben über den Inhalt macht, liegt es nahe, zu vermuten, dass das zeitgenössische (Frauen-)Publikum erahnen konnte, dass dieses Drama es ansprechen würde. Denn im September 1911 hatte der Mannheimer Generalanzeiger in einer Anzeige „An die Frauen" einen Vortrag im Versammlungssaal des Rosengartens mit dem Titel „Der Schrei nach Lebensglück" angekündigt. Zutritt war nur Damen über achtzehn Jahre gestattet, denn die Referentinnen Frau Hella Renard und Fräulein Liddy Ohloff aus Berlin sprachen in Mannheim, wie auch in zahlreichen anderen Städten, über die Wege, wie nervöse Frauen zu „starkem Lebensgenusse und zu vollem Lebenserfolge" kommen könnten. „Niemand verzweifle am Leben!", hieß es in der Anzeige, denn durch das System der Frau Renard könne jede Frau ein „neues, starkes Leben" führen. Diese kleine Übereinstimmung zeigt wieder einmal, dass sich die Kinodramen jener Zeit an die Lebenszusammenhänge der Frauen und ihren Erfahrungshorizont anbanden und oft schon allein durch die Titel eine Verbindung herstellten. Am 10.4. folgte im Saalbau der „große dramatische Dreiakter" FRÄULEIN FRAU (D 1912, Deutsche Bioscop), ein Drama um eine Konventions-Ehe in der vornehmen Welt, das von der Autorin Irma Strakosch verfasst wurde. Am 4. Mai bewirbt das Union-Theater den „psychologischen Film" DIE BRAUT DES TODES (DK 1912, Nordisk), eine dänische Produktion von August Blom, in der ein unglückliches Paar im Doppelselbstmord wieder zueinanderfindet. Befragt man die Siegener Datenbank des Filmangebotes 1895–1920, so erscheinen für die Jahre 1911–1913 allein sechzehn Filme, die mit „Die Braut des …" beginnen, von DIE BRAUT DES ARABERS über DIE BRAUT DES BAHNWÄRTERS und DIE BRAUT DES KAPITÄNS bis zu DIE BRAUT DES VERSCHWÖRERS. Ferner finden sich für die Jahre 1911/1912 Filme mit Titeln wie DIE EHRE DER BRAUT (1911), KAMPF UM DIE BRAUT (1911), MATROSENBRAUT (1911), SPIONSBRAUT (1911), VERSCHWUNDENE BRAUT (1911), DAS VERSCHWINDEN DER GRAFENBRAUT (1911), ZARENBRAUT (1912), ARME BRAUT (1912) und zahlreiche andere. Am 7.8. bewirbt der Saalbau außerdem eine Tragödie mit dem Titel DES LAPPLÄNDERS BRAUT (1912, Lohse [Vt]) über eine Nicht-Lappländerin, die von einem Lappländer vor dem Erfrieren gerettet wird und die er gegen den Willen seiner Eltern heiratet. Das Motiv der gesellschaftlich unpassenden Liebe, das Altenloh als charakteristisch für die sozialen Dramen ausweist, wird in dieser Tragödie auf eine ethnische Ebene transferiert.

[166] SCHREI NACH LEBENSGLÜCK lief ab dem 6.4. auch im Trierischen Lichtspielhaus, TV 6.4.1912.
[167] Altenloh 1914, S. 24.

Daher versäumt die Anzeige auch nicht, darauf hinzuweisen, dass nicht nur Stockholmer Schauspieler, sondern auch echte Lappen mitwirkten.

In die Kategorie Frauenschicksal fällt auch die „dramatische Novelle“ SIE VERGIBT (F 1912, Elge) (U. T. 14.5.), in der ein glücklich verheirateter Mann zu einem Abenteuer fährt. Ein Unfall offenbart dies seiner Frau, die ihm dennoch beisteht. Es folgt im Mai noch die „ergreifende Tragödie“ DORNENKRONE DER LIEBE (D 1912, Duskes) mit, wie die Anzeige hervorhebt, Gräfin Wolff-Metternich als Harriet Harrison. Sowie FUNKEN UNTER DER ASCHE (D 1912, Komet Film), ein „Frauenschicksal aus Berlin W“ (Saalbau 18.5.), in dem die junge Gesellschafterin in einem vornehmen Haushalt vom Sohn des Hauses verführt wird. Dieser heiratet jedoch eine bessere Partie. Als sie ihn Jahre später wieder trifft, selbst verheiratet, erliegt sie wiederum seinen Verführungskünsten und stirbt allein und verlassen.[168] Des Weiteren wurde eine Woche später das „sensationelle Sittendrama“ GRÄFIN UND SPRACHLEHRER (k. A.) aufgeführt. Ebenso wie der Begriff „Braut“ war auch „Gräfin“ ein häufiges Titelschlagwort. Allein für die Jahre 1911/1912 verzeichnet die Siegener Datenbank vier Einträge: von DIE GRÄFIN ALINE (F 1911, Film d’Art), in dem der Graf seine Frau verstößt, bis ZIRKUSGRÄFIN (A 1912, Helios Austria), in dem sich ein Clown vergeblich um die Liebe einer schönen Frau bemüht. Ebenfalls am 14.5. zeigt das Union-Theater das Sensationsdrama DER LIEBE EWIGES LICHT (F 1912, Elge). Hier geht es um einen Maler, der ein Mädchen (Suzanne Grandais) heiratet und auch bei ihr bleibt, als sie verunstaltet wird.

Der Juni begann in den Mannheimer Kinos mit dem Drama DIE VERGESSENE (F 1912, SCAGL), eine „sensationelle Tragödie aus dem Leben einer Verlassenen, gespielt von der bekannten französischen Schauspielerin Frl. Mistinguett“ (U. T., 4.6.). Eine Woche später zeigte das U. T. das „hochspannende Gesellschaftsdrama WER IST DIE SCHULDIGE! (I 1912, Pasquali) (10.6.). Am 15.6. haben sowohl das Union-Theater als auch der Saalbau ein Frauenschicksal im Programm. Das U. T. zeigt DAS GEHEIMNIS EINER FRAU (F 1912, Pathé Frères), die Geschichte einer heimlichen Liebe der Lukretia Borgia, während der Saalbau am selben Tag das Sitten-Drama DIE JÜDIN (D 1912, Vitascope) mit Wanda Treumann, die einen Theologen und Kontoristen liebt, programmiert. Dass die Frauenschicksale in den Dramen nicht immer vom emanzipatorischen Geist getragen wurden und starke, selbstbestimmte Frauen zeigten, sondern oftmals zur Zementierung der herrschenden Moralvorstellungen und der Geschlechterordnung beitragen sollten, zeigt die Anzeige für den Film FLAMMEN IM SCHATTEN (I 1912, Pasquali), der bereits am 1. Juni im Union-Theater lief. Die Anzeige zitiert in direkter Ansprache an die potentiellen Kinogängerinnen ein Gedicht mit dem Titel „An die Frau“[169], das sinngemäß vermittelt, dass der Mann seine Frau nur dann liebt, wenn sie nicht zu eitel und selbstsüchtig ist. Die *Lichtbild-Bühne* druckte in ihrer Ausgabe vom 4.5.1912 eine dreiseitige,

---

[168] S. Filmbesprechung in Österreichischer Komet, Nr. 102, 27.4.1912.

[169] GA 1.6.1912. Das Gedicht im Wortlaut: „Wenn ehrlich du den Mann errungen, und glücklich lebst mit ihm allein, wenn du in Lieb’ zu ihm durchdrungen, o bleibst du stets sein Sonnenschein. Jedoch, wenn Eitelkeit dich ziert, des Mannes Geld dazu nicht reicht, und treulos du dann unbeirret, der Mann dich aus dem Herzen streicht.“

FLAMMEN IM SCHATTEN lief auch in Trier im Trierischen Lichtspielhaus, TV 15.6.1912.

mit vielen Szenenfotos illustrierte Inhaltsangabe (wahrscheinlich eine Werbeanzeige der Verleihfirma R. Glombeck & Co.) von FLAMMEN IM SCHATTEN: Der Großkaufmann August Stringer führt ein arbeitsames Leben, um die Wünsche seiner heißgeliebten Gattin Yvette zu befriedigen. Als er ihr zum ersten Mal einen Wunsch, eine teure Perlenkette, nicht erfüllen kann, fälscht er einen Wechsel. Als der Juwelier das Geld zurückhaben will, leiht ihm der Baron Lagarde die Summe. Doch bald darauf muss Stringer erkennen, dass seine Frau ihn mit seinem Gläubiger Lagarde betrügt. In ohnmächtiger Wut erschießt er den Baron und verstößt seine Frau. Das Frauenbild, das hier vermittelt wird, ist ein anderes als z. B. in den Asta-Nielsen-Dramen, in denen die Nielsen unkonventionelle und individuelle Frauenfiguren verkörpert[170], und auch ein anderes als in den meisten Großstadt- und Gesellschaftsdramen, die die nicht immer moralisch einwandfreien weiblichen Charaktere dennoch meist als Opfer der gesellschaftlichen Umstände zeichnen. Die heimliche Komplizenschaft zwischen wilhelminischem Kino und Frauenbewegung, die Heide Schlüpmann feststellt, findet sich demnach nicht unbedingt in allen Filmen, die Frauenschicksale zum Thema haben.

Ferner liefen in der ersten Jahreshälfte das Treumann/Larsen-Drama ZAPFENSTREICH (D 1911, Vitascope), eine „Tragödie eines Schauspielers“ (Saalbau, 3.2.), und in einem Doppelprogramm HELFER DER MENSCHHEIT (F 1911, Elge), die „Geschichte eines Arztes“, und DIE TIERBÄNDIGERIN (F 1912, Pathé Frères), eine Dreiecksgeschichte um eine Frau zwischen zwei Männern (U. T., 20.2.). Ein paar Tage später folgten als Doppelprogramm das Sensationsdrama GEFÄHRLICHES SPIEL (DK 1912, Dansk) und DIE KAMELIENDAME (F 1912) mit Sarah Bernardt in der Hauptrolle. Im März waren zu sehen IM GLÜCKSRAUSCH (DK 1912, Dana), ein dänisches Drama (Saalbau, 6.3.), und das soziale Drama GIFT DER MENSCHHEIT (US 1911, Selig), das als „Beitrag zur Antialkoholbewegung“ beworben wurde (U. T., 9.3.). Der Saalbau programmiert am gleichen Tag das Sensationsdrama INDISCHES BLUT (DK 1911, Nordfilm). Ende März (23.3.) zeigt das Union-Theater den dänischen Kunstfilm WOGEN DES LEBENS (DK 1912, k. A.) und der Saalbau den „dramatischen Zweiakter aus dem Leben eines Arztes“ GESPRENGTE FESSELN. Die Siegener Datenbank verzeichnet für die Jahre 1911 – 1914 allein vier Filme mit diesem Titel. Vermutlich handelt es sich hier um eine deutsche Produktion von 1912 (Deutsche MB), in der ein Mann sich in eine Balletteuse verliebt und seine Frau daraufhin Sängerin wird, um ihn mit einem Lied wieder zurückzugewinnen. Auch die beiden anderen Produktionen dieses Titels von 1911 sind (unglückliche) Liebesgeschichten. Am 23.4. programmiert das U. T. den nordischen Schlager EIN VERWEGENES SPIEL (DK 1912, Nordisk) mit Dagny Schyberg als Millionärstochter Eva und Robert Dinesen als Leutnant Robert, der als „spannendes Gesellschaftsdrama“ angekündigt wird. Am 7. Mai haben sowohl das U. T. als auch der Saalbau das Künstlerdrama DIE ANDERE (F 1912, Elge) im Programm.

Hinsichtlich der Frauenschicksale standen von Beginn des Jahres an vor allem die Geschichten um Mütter hoch im Kurs: Bereits am 27.1.1912 zeigte das Saalbautheater einen Film mit dem Titel MÜTTER VERZAGET NICHT (D 1911, Messter), „ein ergreifendes Drama,

[170] Vgl. Bergstrom 2002, S. 157 ff.

ein trauriges Großstadtschicksal“, mit Henny Porten, das von der Firma Messter mit Unterstützung der „Berliner Hauptstelle für Mütter- und Säuglingsfürsorge“ produziert wurde.[171] Das Drama zeigt, wie eine Trinkerfamilie von der Beratungsstelle versorgt und ihr zu einer neuen Existenz verholfen wird. Mit der Titelgebung wendet sich der Film eindeutig an all die Ehefrauen, die ein ähnliches Schicksal zu erleiden hatten, und versuchte, ihnen Hoffnung zu geben. Zunächst unterschied sich die Werbung für dieses Drama nicht maßgeblich von anderen Anzeigen, doch legte das Saalbautheater besonderen Wert darauf, hervorzuheben, dass dieses Drama „ohne Ehebruch, ohne Mordszene, ohne Brutalität“ auskommt. Die Dezenz, die Noblesse und das Lehrreiche des Films, die ihn von anderen Dramenproduktionen unterscheiden sollen, wurden noch hervorgehoben durch die Ankündigung der Aufführung der Ouvertüre zu La Gioconda von Pochielli nach dem 1. Akt. Dennoch, an Drastik mag es auch diesem Drama nicht gefehlt haben, beschreibt doch das Berliner Tageblatt die Eingangsszenen wie folgt:

> „Wir sehen die Frau des Säufers, die die Faust des verwahrlosten Mannes spürt und ihr Heim vor dem Gerichtsvollzieher verlassen muss. Zwei Kinder nimmt sie mit heraus, ein Mädchen von fünf und einen Säugling. Das Wasser unter der Brücke lockt zu einem letzten unseligen Schritt.“[172]

Am 21.2. zeigt das Saalbautheater unter anderem das Drama DER MÜTTER LOS (F 1912, Elge) von Louis Feuillade aus der Serie „Aus dem Leben“.[173] Das Union-Theater programmiert am 25.6. das Drama DIE LEIDEN EINER MUTTER (F 1912, SCAGL), in dem eine Ehefrau aus falscher Eifersucht ihren Mann verstößt. Ein Unfall des Kindes führt die beiden jedoch wieder zusammen.[174] Am 16.7. zeigt das Union-Theater das Drama OHNE MÜTTERLICHE LIEBE (I 1912, Roma Film). Vermutlich derselbe Film läuft einen Tag später im Saalbau unter dem Titel „Ohne Mutterliebe“. Laut der Siegener Datenbank wurden zwischen 1908 und 1916 allein 23 Filme mit dem Stichwort „Mutterliebe“ im Titel angeboten. 1911 bis 1913 waren es z. B. MUTTERLIEBE – DAS STÄRKSTE BAND (1911), MUTTERLIEBE UND LEIDEN (1912), MUTTERLIEBE VERZEIHT ALLES (1912) und OPFER DER MUTTERLIEBE (1911). Auch das Titelstichwort „Mutter“ produziert nahezu unzählig viele Treffer, vor allem, aber nicht nur, für die Jahre 1911/1912 und die Liste der vorangegangenen Filme ließe sich erweitern um Dramen wie z. B. TRAGÖDIE EINER MUTTER (1912), WAHNSINNSTAT EINER MUTTER (1911), BLINDE MUTTER (1911), MUTTERRECHT (1911), MÜTTERHERZEN (1912). Zum Jahresende wird ein Film mit dem programmatischen Titel MAMA - -! Oder ROMAN AUS DEM LEBEN EINER SCHAUSPIELERIN von Bolten-Baeckers aufgeführt (Palast-Lichtspiele, 11.12.): Weil der Mann der Schauspielerin todkrank ist, will sie einen reichen Russen erhören, doch ihr Sohn kommt gerade noch rechtzeitig dazu.

Es lässt sich aufgrund der Materiallage nicht beurteilen, ob die Filme, die Mütter als Protagonistinnen hatten, in der Gesamtschau ein eher konservatives Frauenbild vermittelten, doch fest

---

[171] Das Trierische Lichtspielhaus zeigte den Film ab dem 6.2.1912, TV 5.2.1912. Die Reichshallen brachten es ab dem 13.7.1912 noch einmal, TV 13.7.1912.
[172] Zitiert in Der Kino im Dienst der Wohlfahrtseinrichtungen. In: LBB, 4. Jg., Nr. 25, 24.6.1911.
[173] DER MÜTTER LOS lief in Trier im Trierischen Lichtspielhaus ab dem 28.2.1912.
[174] LEIDEN EINER MUTTER lief in Trier im Trierischen Lichtspielhaus ab dem 9.7.1912.

steht, dass auch 1912 Asta Nielsen und ihre progressiven Frauengestalten weiterhin sehr populär waren. Das Jahr 1912 knüpft an die Erfolge von 1911 nahtlos an mit DIE MACHT DES GOLDES (D 1912, PAGU) (U.T. 13.1.), der auffällig beworben wird und laut Anzeige „Bewunderung und Entzücken" hervorrief.[175] Es folgte am 10.2., ebenfalls im U.T., DIE ARME JENNY (D 1912, PAGU).[176] Der Saalbau nahm am 20.3. wieder NACHTFALTER, am 17.4. wieder ABGRÜNDE, der mit neuen Kopien mit garantiertem Gaucho-Tanz in den Verleih kam, ins Programm. Im April zeigte das Union-Theater ZU TODE GEHETZT (D 1912, PAGU) (6.4.).[177] Die Wintersaison und die Asta-Nielsen-Serie II eröffneten am 13.9. im U.T. mit DER TOTENTANZ (DK 1912, Urban Gad), dessen Werbeanzeige sogar ein Bild von Asta Nielsen zeigte.[178] Es folgten DIE KINDER DES GENERALS (DK 1912, Urban Gad) (U.T. 12.10.), WENN DIE MASKE FÄLLT (DK 1912, Urban Gad) (U.T. 9.11.) und DAS MÄDCHEN OHNE VATERLAND (D 1912, PAGU) (U.T. 7.12.), die ebenfalls nachdrücklich beworben wurden und für volles Haus sorgten.[179]

Obwohl Asta Nielsen der unangefochten prominenteste Star der Filmwerbung in Mannheim war, findet sich ab Mitte 1912 auch der Name Henny Porten in den inserierten Programmen. MASKIERTE LIEBE (auch EIN LEBEN, D 1911, Messter) (U.T. 2.4.) ist der erste Film, bei dessen Werbung Henny Portens Name explizit herausgestellt wird.[180] Der Inhalt lässt sich wie folgt zusammenfassen: Nachdem ihr erster Mann, ein Rohling, gestorben ist, geht seine Frau nach Paris und bekommt nach einer maskierten Liebesnacht von Leon de Préval ein Kind. Nach Jahren sieht sie ihn wieder und offenbart sich ihm. Es folgt DES LEBENS WÜRFELSPIEL (auch SCHULD UND SÜHNE, D 1911, Messter) (U.T. und Saalbau 27.4.). Doch in dieser Anzeige wird der Name der Saharet größer hervorgehoben als der der Porten.[181] Es folgen im

---

[175] Auf ausführliche Besprechungen der Filminhalte soll hier verzichtet werden. Es sei hier auf die Sekundärliteratur zu Asta Nielsen verwiesen. S. Anm. 120.

DIE MACHT DES GOLDES wurde auch in Trier im Trierischen Lichtspielhaus ab dem 1.4.1912 aufgeführt, TV 30.3.1912.

[176] Von nun an hatte vor allem das Union-Theater Asta-Nielsen-Filme im Programm, da diese von der zum selben Konzern gehörenden PAGU produziert wurden. Zur Geschichte der PAGU und ihrer Verbindung zu Mannheim vgl. Lähn 1995.

DIE ARME JENNY lief auch im Trierischen Lichtspielhaus vom 20. bis 22.4.1912, TV 20.4.1912.

[177] ZU TODE GEHETZT lief auch im Trierischen Lichtspielhaus, TV 18.5.1912.

[178] Ähnlich sah auch die Werbeanzeige des Trierischen Lichtspielhauses aus, TV 30.10.1912.

Die Autorin Malwine Rennert schrieb eine heftige Polemik gegen TOTENTANZ in der Reformer-Zeitschrift Bild & Film, in der sie dem Film, der Asta Nielsen als Frau zwischen zwei Männern, ihrem todkranken Gatten und einem Komponisten zeigt, vorwirft, er wirke vor allem auf junge Mädchen äußerst verrohend. Schuld daran sei, so kann man Rennert interpretieren, die uneindeutige Haltung Nielsens hinsichtlich ihrer Selbstaufgabe für ihren kranken Ehemann und ihrer eigenen (erotischen) Wünsche, die sich schlecht mit dem gesellschaftlich propagierten Bild der Frau als selbstloser Bewahrerin von Heim und Herd vereinbaren ließ. Vgl. Rennert, Malwine: Vom Markt: Der Totentanz. In: Bild & Film, 2. Jg., Heft 1, S. 26/27.

[179] DIE KINDER DES GENERALS lief in Trier ab dem 30.11. sowohl im Trierischen Lichtspielhaus als auch in den Reichshallen, TV 30.11.1912. WENN DIE MASKE FÄLLT lief ebenfalls in beiden Trierer Kinos ab dem 28.12.1912. DAS MÄDCHEN OHNE VATERLAND wurde ab dem 25.1. im Trierischen Lichtspielhaus und ab dem 1.2.1913 in den Reichshallen gezeigt.

[180] MASKIERTE LIEBE lief im Trierischen Lichtspielhaus am 12.4.1912 an. WENN DIE MASKE FÄLLT am 28.12.1912.

[181] Ähnliches gilt auch für die Anzeige des Trierischen Lichtspielhauses, das DES LEBENS WÜRFELSPIEL am 1.6.1912 ins Programm nahm.

Jahresverlauf weitere Henny-Porten-Filme, die auch als solche angekündigt, aber lange nicht so aufwendig beworben werden wie die Asta-Nielsen-Dramen. Am 13. Juli zeigt das U.T. EIN EHRENWORT (D 1912, Messter), ein „ergreifendes Offiziersdrama mit dem beliebten Kinostar", in dem ein Freund ihres Verlobten die von Henny Porten gespielte Figur bedrängt. Sie verlangt auf sein Ehrenwort, dass er nichts sagt, und er befolgt es. DIE TOTEN SCHWEIGEN (D 1912, Messter) folgt am 17. August, ebenfalls im U.T.: Da ihr Verlobter Kurt bei einem Brand verletzt wird, verheiratet Elsas Vater sie nun mit dem Baron. Als Kurt aus dem Krankenhaus kommt, gehen er und Elsa ins Wasser. In KÖNIGIN DER NACHT, EIN MÄDCHENSCHICKSAL (D 1912, Messter), der am 5. Oktober von den Palast-Lichtspielen als „3-tägiges Gastspiel der berühmten Tragödin Henny Porten" angekündigt wird, wird Henny Porten als Näherin durch ein Atelierfest in vornehme Kreise geführt. Doch enttäuscht zerstört sie ihr Portrait. Im November (U.T. 23.11.) folgt KÄMPFENDE HERZEN (D 1912, Messter), ein Drama um zwei Töchter eines Fischers, die mit der Hilfe des Pastors die rechten Gatten finden.[182]

In der zweiten Jahreshälfte sind auch Dramen aus dem Schauspieler- und Künstlermilieu, wie ZU SPÄT (F 1912, Eclair), eine „erschütternde Tragödie eines Künstlers" mit Susanne Grandais (Saalbau 28.8.), aber auch Filme aus dem Großstadtleben und vor allem dem Berliner Nachtleben, wie UNTER DEN RÄDERN DER GROSSSTADT (1912, k.A.) (Saalbau, 29.6.) sehr beliebt. Der Saalbau kombiniert Ende Mai (29.5.) das Großstadt- und Künstlermilieu mit zwei Dramen in einem Programm: DIE VERSUCHUNG ODER DIE GEFAHREN DER GROSSSTADT (k.A.) läuft zusammen mit NUR EINE SCHAUSPIELERIN (D 1912, Deutsche MB), „die große Tragödie aus dem Bühnenleben". Rund eine Woche später konnte man ebenfalls im Saalbau Maggie, „den Stern der Pariser Cabarets, in dem sensationellen Künstlerroman" DIE SPUR DER ERSTEN (DK 1912, Nordische Films) bewundern.[183] Die Anzeige war überschrieben mit „Pariser Nachtleben!", „Pariser Künstlerleben!". Und das U.T. programmierte am 30.7. die „sensationelle Tragödie aus dem Leben einer Schauspielerin" DER UNGLÜCKSSTEIN (F 1912, Elge). Der Saalbau kombiniert Großstadt- und Gesellschaftsmilieu wiederum in einem Programm am 2.10. mit dem Dreiakter VERNICHTET (k.A.), einer „Geschichte aus der Großstadt", und dem Zweiakter FAMILIENEHRE (I 1912, Ambrosio), einem „Drama aus der vornehmen Welt". Eine Geschichte aus der Großstadt, wenn auch von den dunklen Seiten, erzählt ebenfalls der Film NACHTGESTALTEN (D 1912, Vitascope), der von den Palast-Lichtspielen am 15. Oktober als „tiefergreifendes Drama aus dem Berliner Nachtleben angekündigt wird". Der Apache Joel tötet den Grafen, der seine Geliebte Anna verführen will. Er stirbt aber auf der Flucht, bevor er die Unschuld von Anna bezeugen kann. Der Reformer Karl Brunner erwähnt diesen Film als besonders eindrückliches Beispiel eines „Schundfilms". Der Saalbau entführt die Zuschauer und Zuschauerinnen am 16. November wiederum ins Pariser Nachtleben mit der „Sittengeschichte" UM 2 UHR NACHTS (F 1912, Elge), dem „sensationellen Erlebnis einer Pariser Tänzerin um 2 Uhr nachts".

[182] KÄMPFENDE HERZEN lief auch in den Trierer Reichshallen, TV 7.12.1912.
[183] DIE SPUR DER ERSTEN lief auch in den Trierer Reichshallen, TV 15.6.1912.

Auch Geschichten von reichen Erbinnen und Aristokraten – wie das bereits erwähnte Drama OHNE MÜTTERLICHE LIEBE (I 1912, Roma Film), ein „hochspannendes Sensations-Drama aus der Aristokratie“ (U.T. 16.7.), oder FRÄULEIN CHEF (D 1912, Duskes), ein „hochspannender Liebesroman einer reichen Erbin“ – werden gerne programmiert (U.T. 31.12.). Dramen ‚aus besseren Kreisen' werden ab Mitte 1912 enorm populär: „Realistisches Bild aus den vornehmen, aber wurmstichigen Kreisen v. Berlin W“ heißt es in einer Anzeige für FUNKEN UNTER DER ASCHE (Saalbau 18.5.). Das Drama IN LETZTER STUNDE (D 1912, Deutsche Bioscop) (U.T. 3.8.) wird als ein „Liebesdrama aus den vornehmen Gesellschaftskreisen“ bezeichnet, vermutlich handelt es sich um die dramatische Liebesbeziehung der aufgeführten Personen Ilse-Dore, Tochter des Kommerzienrats Bergmann, Fritz Euler, Artillerieleutnant, und Graf Schlichter, Chevalier de fortune. Auch der Film FAMILIENEHRE (I 1912, Ambrosia) wird als „Drama aus der vornehmen Welt“ (Saalbau 2.10.) bezeichnet. Weitere unzählige Beispiele ließen sich aufzählen. Dass dies ein Trend war, der sich nicht allein auf Mannheim beschränkte, weiß auch die Fachpresse zu berichten. In einem Artikel vom September 1912 heißt es: „Es ist eine bekannte Tatsache, dass das Publikum zur Zeit für längere, dramatische Bilder schwärmt, und zwar sollen sich diese am liebsten in den sogenannten besseren Kreisen abspielen.“[184]

Auch die Welle der Dramen aus dem Zirkus-Milieu, die mit dem außerordentlichen Erfolg von DIE VIER TEUFEL angestoßen wurde, ebbte nicht ab. Dieser wurde fortgesetzt, wenn nicht gar übertroffen von dem „spannenden Mimodrama aus dem Artistenleben“ DER EID DES STEFAN HULLER (U.T. 1.6.) nach dem populären Roman von Felix Holländer mit Wanda Treumann und Viggo Larsen.[185] Auch Altenloh erwähnt diesen Film in ihrer Studie als Beispiel für eine kommerziell erfolgreiche Verfilmung eines bekannten Romans. Teil 2 lief ab dem 21. September im Saalbau und ab dem 24. September im U.T. Doch schon von Beginn des Jahres an finden sich immer wieder Zirkusfilme in den Programmen. Sie tragen Titel wie z.B. GEBANNT UND ERLÖST. DIE ABENTEUER EINES KUNSTREITERS (D 1912, Bolten-Baeckers) (U.T. 5.3.), in dem ein Verführer heimlich eine Grafentochter heiratet und sich für eine hohe Abfindung wieder scheiden lässt. Auf der Flucht mit geraubtem Kind wird er getötet. Auch wenn es der Titel erst einmal nicht kommuniziert, geht es in diesem Drama auch um ein Frauenschicksal. Es folgt am 13. März im Saalbau das Drama „aus dem Reich der Artisten“ SILVIA LAFOND, DIE VAMPYR-TÄNZERIN (wahrscheinlich DK 1912, Nordisk) um eine Tänzerin, die sich vergiftet; „Ort der Handlung: Berlin, Zeit: Gegenwart“. Ferner liefen DER FLIEGENDE CIRCUS (DK 1912, Skandinavisch-Russische Handelsgesellschaft) (U.T. 11.5.), in dem ein Seiltänzer eine Bürgerliche erringt und der somit wiederum die Geschichte einer unstandesgemäßen Liebe erzählt, und GRAFENSOHN UND ARTISTIN (D 1911, Polar Film) (U.T.

[184] Prasse, H.: Betrachtungen über Kinobilder. In: Der Kinematograph, Nr. 299, 18.9.1912.

[185] DER EID DES STEPHAN HULLER kam auch ab dem 18.6.1912 im Trierischen Lichtspielhaus (TV 18.6.1912) und in den Reichshallen ab dem 22.6.1912 zur Aufführung (TV 19.6.1912). Am 7.10.1912 zeigten die Reichshallen noch einmal beide Teile von DER EID DES STEPHAN HULLER, TV 7.10.1912.

22.6.), der in der Anzeige als Fortsetzung von DIE VIER TEUFEL deklariert wird.[186] Das U.T. zeigt im September ein Drama mit dem programmatischen Titel DIE ARTISTIN (I 1912, Milano Film Co.) (3.8.). Der Saalbau kontert mit dem Dreiakter DER TODESSTURZ (D 1912, Deutsche Kinematographenwerke, Dresden) (18.9.), in dem es um einen eifersüchtigen Clown geht, der den Absturz einer Artistin verursacht, und dem Zweiakter NELLY, DIE TIERBÄNDIGERIN (I 1912, Ambrosio), „ein sensationelles Artistendrama" (14.8.). Die Palast-Lichtspiele programmieren am 30. November das Zirkusdrama CIRKUSLUFT ODER DAS MÄDCHEN MIT DEN MAGISCHEN AUGEN (SW 1912, Schwedische Kunstfilm), in dem sich ein Leutnant in die Zirkusdiva verliebt.

Schaut man sich die Titel der oben genannten Gesellschafts- und Zirkusdramen dieses Jahres an, so sprechen diese meist schon für sich. Sie vereinen die Reizworte jenes Jahres (Großstadt, Künstler, Zirkus, Frau und Mutter) meist sogar mehrfach in sich und lassen so auf den Inhalt schließen. Für die zeitgenössischen Leser der Anzeigen, die gewiss die notwendige mediale Kompetenz besessen haben, war es daher ein Leichtes, zu erschließen, was genau ihnen dort geboten wurde. Diese Filme, die in der Großstadt spielten, an Orten wie Warenhäusern, Nachtclubs und den Salons der Reichen oder gar im Varieté und im Zirkus, gaben den weiblichen Kinogänger ähnlich wie die Weiße-Sklavin-Dramen die Möglichkeit, Räume zu erkunden, zu denen sie normalerweise keinen Zugang hatten. Neben den geographischen Räumen wurden den Zuschauerinnen aber auch soziale Räume eröffnet durch jene Filme, die Bilder von Frauen aus verschiedenen sozialen Milieus darstellten, wie z.B. adelige Damen oder auch Künstlerinnen und Halbweltdamen. Den Frauen im Publikum boten diese Filme die Chance, einen unverstellten Blick auf die Lebenswelten der unterschiedlichsten Frauen zu werfen und so verschiedene Lebens- und Liebesentwürfe kennen zu lernen.

Auch in der zweiten Jahreshälfte kamen die Irrungen und Wirrungen der Liebe nicht zu kurz. Der Saalbau bewirbt am 3. Juli einen Film mit dem Titel VERIRRTE LIEBE (k.A.) und drei Tage später den „sensationellen Schlagerfilm" DAS SECHSTE GEBOT (D 1912, Deutsche MB), dabei macht gerade die biblische Anspielung im Titel neugierig auf pikante Szenen. Am 10. Juli folgte LIEBESZAUBER (k.A.), laut Anzeige ein dramatisches Schauspiel um eine Gräfin und ein Waisenkind, das in Neapel und im Paris der Gegenwart spielt. Der Saalbau setzt am 13. Juli seine ‚Liebesreihe' fort mit LIEBESBANDEN (I 1912, Savoia Film), einem dramatischen Schauspiel um die Gräfin von Adria und den General von St. Mars: „Ort der Handlung: Rom, Zeit: Gegenwart". Ihm beigegeben ist der Zweiakter ELLEN, SCHICKSAL EINER WAISE (DK 1912, Fotorama), der die Geschichte einer Verführten erzählt. Am 17. Juli wird dem bereits erwähnten Drama OHNE MUTTERLIEBE noch der „Roman" GETÄUSCHTE LIEBE (DK 1911, Nordisk) mit Clara Wieth und Ella la Cour zur Seite gestellt. Auch SEELEN, DIE SICH NICHT VERSTANDEN (D 1912, Deutsche MB) war höchstwahrscheinlich ein Liebesdrama.

[186] GRAFENSOHN UND ARTISTIN kam ab dem 6.7.1912 im Trierischen Lichtspielhaus zur Aufführung, TV 5.7.1912, Teil II am 4.10.1912.

Die Reihe der expliziten ‚Frauenfilme' setzt sich im Juli fort mit den Dramen EVA (DK 1912, Skandinavisch-Russische Handelsgesellschaft) und VERRAT (I 1912, Cines). In EVA, einem „Lebensbild in zwei Akten aus der Kopenhagener Gesellschaft", verlässt ein junger Aristokrat seine Geliebte aufgrund des Testamentes des Vaters. Als er wahnsinnig wird, holt sie ihr Kind zurück.[187] Die Anzeige des Saalbautheaters (27.7.) verweist zwar nicht dezidiert auf diesen Inhalt, führt aber als handelnde Personen den „Graf Ove Sparre, einen nordischen Edelmann", und „Eva, das Mädchen aus dem Volke", und deren Kind sowie „Fräulein von Lützen, die spätere Gattin Sparres", auf. Die geschulte Kinogängerin wird aus diesen Informationen sofort erkannt haben, dass es sich hierbei um eine wie auch immer geartete unglückliche Liebe und eine Dreiecksgeschichte handeln musste, die den von Altenloh beschriebenen Konflikt von sozial inadäquater Liebe thematisiert. Im Aristokratenmilieu spielt das Drama ZERSTÖRENDE LEIDENSCHAFTEN (D 1912, Komet), als dessen Hauptpersonen die Gräfin von Güldendal, ihr Sohn Hans und ihre Nichte Alice, eine Waise, sowie Graf Gersheim, der Gutsnachbar, aufgeführt sind. Laut Siegener Datenbank erschießt in diesem Drama der Geliebte den brutalen Ehemann. Doch vor der Hochzeit gesteht er und wird verhaftet. Von einer unglücklichen Ehe handelt auch die „dramatische Episode" IM STRUDEL DES LEBENS (D 1912, Deutsche MB), dem in der Anzeige das Motto zur Seite gestellt wird „Erzieh dein erstes Kind gut, dann wird es die übrigen erziehen!" (Saalbau, 10.8.). Einen ähnlichen Ton schlägt die Werbung für den Film LIEBESMACHT (F 1912, Pathé Frères) an und spricht damit wiederum die Mütter unter den Kinogängern an. Ihm stellt der Saalbau in seiner Anzeige das Motto „Kinder verlieren ist schlimmer als selbst sterben" voran. DIE RACHE IST MEIN (D 1912, Messter), das „dramatische Lebensbild einer Retoucheuse", mit Harry Liedke und Marthe Angerstein entführt, so die Anzeige, den Zuschauer nicht nur in die Gesellschaft Berlins, sondern auch nach Ägypten und verleiht dem Drama so einen zusätzlichen Schauwert: Die junge Jenny ist hin und her gerissen zwischen ihrem älteren Chef, der sie liebt, und einem Lebemann. Sie wählt den Lebemann und bekommt ein uneheliches Kind von ihm, doch ihr Chef heiratet sie trotzdem. Nach dessen Tod führt sie das Geschäft weiter, doch ihr geliebter Sohn wird in ein Duell mit seinem unbekannten Vater verwickelt.[188] Am 31. August bewirbt der Saalbau exklusiv den Dreiakter ZWEIERLEI BLUT (A 1912, Wiener Kunstfilm). Dabei weist er nicht nur auf die handelnden Personen hin, ein Graf, eine Komtess, ein Zigeuner und ein Zigeunermädchen, die eine Verbindung zum Titel herstellen, sondern auch auf die Drehbuchautoren und Regisseure: Louise Kolm und J. Fleck.[189] Ungewöhnlich, aber für die Kinogängerinnen durchaus interessant, ist auch, dass angeführt wird, aus welchem Atelier die Möbel und Dekorationsartikel stammen. Das U.T. zeigte am 3. September ebenfalls einen Film aus dem „Vagantenmilieu" mit dem Titel FAHRENDES VOLK (DK 1912, Skandinavisch-Russische Handelsgesellschaft), eine Dreiecksgeschichte um eine Flötistin, einen Geiger und

[187] EVA lief auch in Trier im Trierischen Lichtspielhaus ab dem 10.8.1912.
[188] S. Filmbeschreibung im Österreichischen Komet, Nr. 115, 17.7.1912.
[189] Louise Kolm war 1911 Mitbegründerin der Wiener Kunstfilm und schrieb 18 Drehbücher, führte 53 Mal Regie und war Produzentin von 129 Filmen.
Vgl. http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/biographien/f_fleck_bio.htm (2.12.2008).

einen Bärenführer, den der Saalbau einen Tag später ebenfalls ins Programm nimmt und exklusiv bewirbt. In GETREU IM TOD (I 1912, Pasquali), der „Geschichte einer Ehe“, vergiftet die Ehefrau zwar auf Geheiß ihres Geliebten ihren Ehemann, weist diesen dann aber dennoch ab (Saalbau 25.9., auch Reichshallen Trier 28.9.). In der „Ehetragödie aus der vornehmen Welt“ SCHULD UND SÜHNE (D 1912, Deutsche MB) von Joseph Delmont, die das U.T. am 5. Oktober ins Programm nimmt, rächt sich hingegen ein Reeder an seiner untreuen Frau und wird wahnsinnig. Er flieht aus dem Irrenhaus und tötet beide bei einer Zugfahrt.

Eine Woche vorher programmierte das U.T. die 2-aktige „hochspannende Liebestragödie“ ENTSAGUNG (F 1912, SCAGL), in der die junge Elsässerin Lisbeth aufgrund einer unglücklichen Liebe Tänzerin wird und später den einst verschmähten Jugendfreund heiratet (U.T. 1.10.).[190] Am 8.10. haben sowohl das Union-Theater als auch die Palast-Lichtspiele die 3-aktige „hochspannende“ (U.T.) bzw. „tiefergreifende“ (Palast-Theater) Tragödie DER TODESRITT im Programm (D 1912, Royal), die die Geschichte einer reichen, jungen Witwe erzählt, die einen Spion kennen lernt, der auf der Flucht umkommt.[191] Auch weiterhin setzten die neuen Palast-Lichtspiele auf in Mannheim Erprobtes und programmierten ebenfalls fleißig Ehe-Dramen, so z.B. am 22.10. die „tiefergreifende Tragödie einer modernen Ehe“ in 3 Akten DER ELEKTRISCHE FUNKE (D 1912, Deutsche Bioscop). Das Drama erzählt die Geschichte einer Frau, die den Vater heiratet, obwohl sie auch den Sohn liebt. Am Ende geht sie ins Wasser. Auch das Union-Theater bleibt bei Bewährtem und nimmt am 29. Oktober WENN DAS HERZ SPRICHT ins Programm, eine „sensationelle Tragödie einer Ehe aus der vornehmen Welt“. Hierbei handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Messter-Produktion von 1912: Evchens Eltern haben sich getrennt. Doch an ihrem 16. Geburtstag kommt auch der Vater zu Besuch. Da Evchen beide Eltern liebt, will sie in den See gehen und eint so die Eltern wieder. Im selben Jahr wurde noch ein Film gleichen Titels angeboten (I 1912, Ambrosio), in dem eine Erblindete verlassen wird. Als sie geheilt ist, sieht sie, dass man sie getäuscht hatte.

Das Palast-Theater bewirbt am gleichen Tag eine „ergreifende Tragödie aus dem Leben einer Prinzessin“ mit dem Titel FÜRSTENLIEBE (D 1912, Deutsche Bioscop), in der eine lebenslustige Prinzessin mit dem ungeliebten Fürsten doch noch ihr Lebensglück findet. Das Manuskript hatte wiederum Irma Strakosch verfasst. Mit dieser Produktion bleibt auch das Palast-Theater in den bewährten Bahnen von Liebe, Frau und Adel. Doch nicht genug der Tragik: Als Einlage wird für die nächsten Tage „ein Drama aus dem Varieté in drei Akten“, OPFERTOD (D 1912, Dekage Film GmbH), mit dem bewährten Duo Treumann/Larsen angekündigt, in dem die Geliebte den Todessprung ihres Mannes übernimmt und dabei stirbt.

Es folgen im November das „spannende Liebesdrama“ ABSEITS VOM WEGE (F 1912, SCAGL) (Palast-Lichtspiele, 2.10), in dem ein Wilderer seine Geliebte verliert und Frieda, die ihn liebt,

[190] ENTSAGUNG wurde auch in den Trierer Reichshallen im Rahmen eines Nummernprogramms gezeigt, TV 12.10.1912.

[191] Auch die Reichshallen hatten DER TODESRITT im Programm, bezeichneten ihn aber als „Detektiv-Tragödie“, TV 30.9.1912.

für ihn bei der Verfolgung stirbt. Das 2-aktige „ergreifende Lebensbild“ DIE BETTLERIN (D 1912, Vitascope) (Saalbau), DER FLUCH DES VATERS (I 1912, Savoia Film), eine „tiefergreifende Liebes- und Sittentragödie in drei Akten“, und IM GOLDENEN KÄFIG (D 1912, Messter) (beide Palast-Lichtspiele), eine, laut Anzeige, Familientragödie mit der berühmten Tänzerin Saharet, folgen am 6. November.[192] Auffallend ist, dass die Palast-Lichtspiele fast alle ihre Dramen als „tiefergreifend“ ankündigen. Die Direktion des Kinos spricht damit dezidiert ein weibliches Publikum an, das ins Kino ging, um sich dort ergreifen und rühren zu lassen. Genau diese Eigenschaft der Dramen, das Publikum zu bewegen und zu ergreifen, wurde immer wieder von den Reformern kritisiert.[193]

Im November 1912 fällt auch auf, dass die Kinos oft mehrere, dafür aber kürzere Dramen, d. h. Zwei-Akter, programmierten. Auch wird wieder öfter darauf hingewiesen, welche Nummern das Programm neben dem langen Drama noch enthielt. So geben beispielsweise die Palast-Lichtspiele am 16. November der „Familientragödie aus dem modernen Leben“ DIE EHRE ÜBER ALLES (I 1912, Savoia Film) noch das „sensationelle Sittendrama in zwei Akten“ DIE LAUNEN DES SCHICKSALS (D 1912, Eiko) bei. Die Palast-Lichtspiele sprachen dabei in ihrer Anzeige den erfahrenen Kinogänger mit dem Verweis auf den Regisseur Max Mack an, den Autor von SCHULD UND SÜHNE, der ebenfalls in Mannheim gelaufen war. Der Zuschauer wurde dadurch in die Lage versetzt, Art und Inhalt des Films einzuordnen. Der Saalbau programmiert am 20. November wiederum ein Frauenschicksal: DAS WEIB OHNE HERZ (D 1912, Vitascope) aus der Feder von Franz Hofer mit Toni Sylva über den Aufstieg und Fall einer Frau bis zu ihrem Untergang, während das Palast-Theater eine „fesselnde Liebes- und Sittentragödie aus dem Leben einer Baroness“ mit dem Titel DAS HERZ UND DIE KUNST (k. A.) bewirbt. Drei Tage später nimmt der Saalbau den zweiten Teil von DAS WEIB OHNE HERZ ins Programm.[194] Und so geht es im November mit den Liebes- und Ehedramen weiter, von denen manchmal sogar zwei in einem Programm kombiniert werden. Der Fokus liegt weiterhin auf den Frauengeschichten, die nicht selten im Zirkus- und Artistenmilieu spielen. Am 27. November zeigt der Saalbau das Artistendrama AM GLÜCK VORBEI (DK 1912, Nordfilm) über einen Clown, der die Liebe stört und den Bräutigam zum Absturz bringt, und das Drama DAGMAR, DIE BAUERSTOCHTER (D 1912, Deutsche Kinematographenwerke, Dresden).

Auch im Dezember stehen vorwiegend Frauenschicksale im Mittelpunkt der Programme, doch lässt sich beobachten, dass auch allmählich den ‚Männerschicksalen’ Raum eingeräumt wird. So zeigt das U. T. am 30. November den ‚Männerfilm’ SKLAVEN DER SCHÖNHEIT, auch HERZENSKÄMPFE (DK 1912, Nordisk), um zwei Brüder, die sich beide in eine Tänzerin verlieben. Erst als sie deren Charakter erkennen, sind sie sich wieder einig.[195] Die Anzeige verweist auch dezidiert auf die Mitwirkung des berühmten deutschen Schauspielers Ferdinand

[192] IM GOLDENEN KÄFIG lief ab dem 18.10.1912 auch im Trierer Lichtspielhaus, TV 18.10.1912.
[193] Vgl. dazu Kapitel 3 der Arbeit.
[194] DAS WEIB OHNE HERZ lief auch in Trier in den Reichshallen, zusammen mit DIE KINDER DES GENERALS mit Asta Nielsen, TV 3.12.1912.
[195] SKLAVEN DER SCHÖNHEIT lief auch in Trier in den Reichshallen, TV 17.12.1912.

Bonn. Am 3. Dezember zeigt das U.T. den „ergreifenden Roman eines jungen Mannes“ AN DER SCHWELLE DES LEBENS (F 1912, Eclair). Und die Palast-Lichtspiele haben am 4. Dezember mit der Liebes- und Detektiv-Tragödie DER BÖRSENKÖNIG (D 1912, Kunstfilm) und dem „historischen Schauspiel“ NAPOLEONS FELDZUG IN RUSSLAND 1812 (RS 1912, Elge) gleich zwei ‚Männergeschichten’. Eine ähnliche Kombination von Männerschicksalen haben die Palast-Lichtspiele am 14. Dezember im Programm: Die Familientragödie SÜNDE (D 1912, Deutsche MB), in der ein Mann seine erste Frau verlässt, von seiner zweiten verlassen wird und dann versucht, geschehenes Unrecht an seinen Kindern wiedergutzumachen, und DIE GRUPPE DES GLÜCKS (I 1912, Film d’Arte, Italiano), ein „ergreifendes Drama aus dem Leben eines Künstlers“. Das U.T. bewirbt drei Tage später ein „hochspannendes Sensationsdrama aus dem Leben eines Schauspielers“ mit dem Titel WAS DAS LEBEN ZERBRICHT! (DK 1912, Nordisk). Auch Detektivdramen finden sich nun gelegentlich.

Mit HOHE SCHULE (D 1912, Messter) kommen auch die „Artistenromane“ noch einmal zu ihrem Recht (Saalbau 7.12.) In HOHE SCHULE verlässt Erwin Rosa wegen Gisa. Als Rosas Kind erkrankt, hilft ein Graf und erringt die Liebe von Rosa. Der Saalbau betont in seiner Anzeige, dass dieser Film dazu geeignet sei, zu zeigen, dass „es gerade unter den weiblichen Mitgliedern der Arena auch gute Menschen gibt“. Frauenfilme werden wieder am 21. Dezember gezeigt: Die Palast-Lichtspiele programmieren das „Alpendrama“ DIE WILDKATZE (D 1912, Dekage) mit Lissy Nebuschka, „der Rivalin Asta Nielsens“, zusammen mit dem Kunstfilm ROSITA (I 1912, Film d’Arte, Italiano).[196] Das Union-Theater kontert mit dem „oberbayrischen Volks- und Sittenstück“ DER WILDE JÄGER (D 1912, Eiko) von Joseph Delmont, in dem ein Wilderer von Förster und Jungförster gestellt wird. Letzterer hat jetzt die Förstertochter für sich alleine. Das Programm dieses Tages weist exemplarisch auf eine Akzentverschiebung im Programm hin. Der Personenkreis und die möglichen Schauplätze erweitern sich ganz allmählich: Neben der zuvor dominierenden Frauengeschichten finden sich nun auch Filme, die von Männerschicksalen erzählen und zweitens bleiben die Dramen nicht mehr auf das Großstadtmilieu beschränkt Doch Heiligabend steht noch ganz im Zeichen der Frauen. Das Union-Theater zeigt den 4-Akter EWIGE ZEUGEN (F 1912, Elge) von Léonce Perret. In diesem medienreflexiven Drama soll ein Film das Unglück rekonstruieren, bei dem die Hauptperson, gespielt von Suzanne Grandais, das Gedächtnis verlor und in Katatonie versank. Bei der Vorführung des Filmes gewinnt sie es wieder.[197] Die Palast-Lichtspiele kombinieren die „Eifersuchts-Tragödie aus den Artisten-Kreisen“ UKKO TILL, DER KUNSTSCHÜTZE (D 1912, Duskes) mit dem „Liebes-Roman eines jungen Mädchens“, DIE MASKE DER SCHÖNHEIT (I 1912, Film d’Arte, Italiano).

Obwohl Sensations-Dramen auch 1912 die häufigste Gattung bleiben, werden bereits ‚Nobilitierungsbestrebungen’ sichtbar. Dramen werden nun öfters als „Kunstfilm“ oder „Monopol-Kunstfilm“ bezeichnet. Als Garanten der ‚Kunst’ werden Namen von Schauspielern, wie z.B.

[196] DIE WILDKATZE lief auch am 11.1.1913 in den Trierer Reichshallen, TV 11.1.1913.

[197] Zu LE MYSTERE DES ROCHES DE KADOR, so der Originaltitel, und seiner Verbindung zur Psychoanalyse vgl. Kessler/Lenk 2006.

Sarah Bernardt oder allgemeiner „Künstler nordischer Theater (EIN VERWEGENES SPIEL U.T. 23.4.), die Autoren oder die Herkunft der Schauspieler vom Theater genannt. Auch aufwendig beworbene Verfilmungen von Opern-, Theater- und Literaturvorlagen lassen diesen Trend zu Nobilitierung und Verbürgerlichung erkennen, der bereits im Januar mit „Homers unsterblicher“ ODYSSEE[198] beginnt. Die detaillierte Werbeanzeige verspricht nicht nur ein verstärktes Orchester, das als Introduktion die Tannhäuser-Ouvertüre aufführt, sondern legt auch umfassend die Bemühungen des Films um Authentizität und Sach- und Kunstverstand dar. Die Anzeige für den patriotischen Großfilm THEODOR KÖRNER (D 1912, Deutsche MB), der am 7. September im U.T. anläuft, weist wiederum auf ein verstärktes Orchester hin sowie auf die „treu historische[n] Uniformen“ und die „450 Mitwirkende[n]“.[199] Einen in dieser Hinsicht würdigen Jahresabschluss bildet PARSIFAL (I 1912, Ambrosia), der mit der Musik von Richard Wagner am 4. Dezember im Saalbautheater aufgeführt wird und wie eine Theatervorstellung angekündigt and aufgemacht ist. Doch abgesehen von einigen Literaturverfilmungen, die sich unauffällig eingebettet im Programm finden lassen, bleiben diese Versuche zur ‚kulturellen Hebung’ und zur Einbeziehung bürgerlicher Kreise 1912 noch Einzelerscheinungen. Die viel beworbenen, aber auch viel geschmähten Kinodramen bleiben die Hauptattraktion.

Den Befund, der aus der Analyse der Programme der Mannheimer Kinos gezogen wurde, bestätigt auch 1912 ein Blick in die Branchenpresse. Am 11. Mai 1912 wird beispielsweise das Drama EIN LEBENSLIED (F 1912, Eclipse) in einer ganzseitigen Anzeige in der *Lichtbild-Bühne* als „Geschichte von einer Liebe, dem Hoffen, dem Bangen und dem Tode einer Frau“ angekündigt. In einer doppelseitigen, mit Bildern illustrierten Anzeige wirbt Pathé am 25. Mai 1912 für seine beiden Schlager DAS GEHEIMNIS EINER FRAU und DIE LEIDEN EINER MUTTER. Der „dramatischen Tragödie“ ENTFESSELTE FLAMMEN (D 1912, k.A.), über die Liebe einer Fabrikarbeiterin zum Sohn des Fabrikbesitzers, räumt die *Lichtbild-Bühne* am 7. September 1912 ganze drei Seiten für eine ausführliche Filmbeschreibung ein. Und auch das Drama UNERBITTLICHE VERGANGENHEIT (I 1912, Latium), „ein gewaltiges Drama, das die Leiden einer Künstlerin schildert, die in den besten Jahren ihrer Karriere vom Weg abgewichen, die nun die unerbittliche Vergangenheit weiter verfolgt und die die Schuld schließlich mit dem Tode sühnen muss“, wird am 2. November 1912 mit einer doppelseitigen, mit Fotos versehenen Anzeige beworben. Doch nicht nur in den großformatigen Werbeanzeigen fallen die ‚Frauendramen’ ins Auge, auch in der wöchentlichen Rubrik „Der Filmeinkäufer“, in der die aktuellen Neuerscheinungen mit einer kurzen Inhaltsangabe aufgelistet sind, finden sich überproportional häufig Geschichten um weibliche Protagonisten. Am 24. August werden beispielsweise die Filme DAS GESETZ DES HERZENS (I 1912, Savoia Film, Turin), DER TODESRITT (D 1912, Royal Film), AUF FALSCHER BAHN (D 1912, Deutsche

[198] U.T. 19.1.1912, hierbei handelte es sich wahrscheinlich um IRRFAHRTEN DES ODYSSEUS (I 1912, Milano Film Co., 1.100 m). Dieser wurde auch im Trierischen Lichtspielhaus gezeigt, TV 19. und 20.2.1912.

[199] GA 7.9.1912. Auch in Trier lief THEODOR KÖRNER: im Trierischen Lichtspielhaus ab dem 21.9.1912 und in den Reichshallen ab dem 23.9.1912.

MB), GETREU IN DEN TOD (I 1912, Pasquali), OPFERTOD (D 1912, Deutsche Kinematographengesellschaft) und FRÄULEIN RECHTSANWALT (D 1912, Eiko-Film-GmbH) besprochen. Die Frauencharaktere dieser Dramen reichen dabei von einem Mädchen, das ihren Eltern zuliebe einen ungeliebten Mann heiratet und einer reichen Witwe, die einen Spion lieben lernt, über eine uneheliche Mutter, die ein Kinostar wird und eine untreue Ehefrau, die ihren Gatten vergiftet, bis hin zu einer Artistin, die den Todessprung ihres Mannes übernimmt und dabei stirbt und einer jungen Rechtanwältin, die den Geliebten doch wieder an dessen Ehefrau verliert. Eine Woche später sieht es ähnlich aus: Am 31.8. finden sich Beschreibungen der Filme GLIMMENDE GLUTEN (UK 1912, Clarendon), DURCHKREUZTE PLÄNE (D 1912, Deutsche MB), FRAU AUDLEYS GEHEIMNIS (US 1912, Imp Film), ENTFESSELTE FLAMMEN (s. o.), DER STURZ DES LEBENS (I 1912, Milano Film Co.) und DER TODESTURZ (D 1912, Deutsche Kinematographenwerke). Die Protagonistinnen dieser Filme sind eine Ehefrau, die den Seitensprung ihres Mannes in letzter Minute vereitelt, eine betrogene Comtesse, eine Frau, die ihrerseits die Männer betrügt und sogar versucht, sie zu töten, und dafür büßen muss, sowie eine arme Frau, die ihre reiche Freundin mit deren Mann betrügt, und ein armes Blumenmädchen, das zur Zirkusdirektorin aufsteigt, doch durch einen eifersüchtigen Clown sprichwörtlich zu Fall gebracht wird. Ähnlich wie diese beiden Beispiele der beiden letzten Augustwochen lesen sich auch viele andere Filmbeschreibungen aus der Rubrik „Der Filmeinkäufer“ während des Jahres 1912.

4.3.4 Das Programm der Trierer Kinos 1912

Das Trierische Lichtspielhaus inserierte 1912 weiterhin zumeist das gesamte Programm, es sei denn, es hatte einen außerordentlichen Schlagerfilm, wie z. B. von Asta Nielsen oder Henny Porten, im Programm. Dennoch liefen viele der in Mannheim gezeigten Erfolgsdramen auch in Trier, sie wurden jedoch nicht ganz so aufwendig beworben.

Asta Nielsen und auch Henny Porten blieben weiterhin die Erfolgsgaranten der Trierer Kinos. Die Asta-Nielsen-Serie wird 1912 fortgesetzt mit DER FREMDE VOGEL (TV 26.1.1912) und DIE VERRÄTERIN, für dessen Vorführung Kinobesitzer Marzen ausverkaufte Vorstellungen meldet (TV 28.2.1912). In der Anzeige für DIE MACHT DES GOLDES (ab 1.4.) weist Marzen zudem darauf hin, dass Asta Nielsen es verstehe, „nicht nur die Damen der großen Welt“, sondern auch „die weiblichen Gestalten der Hütte [so] charakteristisch zu gestalten“. Auch verkündete er, dass von Montag bis Mittwoch alle Vorstellungen ausverkauft gewesen seien. Während DIE MACHT DES GOLDES noch lief, schaltete er jedoch schon Vorwerbung für ADRESSATIN VERSTORBEN! (D 1912, Messter) mit Henny Porten, der „berühmten Tragödin“ in der Hauptrolle (TV 2.1.1912). Nach DIE ARME JENNY (TV 20.4.) und ZU TODE GEHETZT (TV 18.5.) hatte das Trierische Lichtspielhaus ab dem 30.10. TOTENTANZ im Programm. („Die Asta-Nielsen-Bilder werden von mir in der bekannten Weise jedes Mal erklärt.“) Auch die Reichshallen zeigten TOTENTANZ (TV 5.11.) und wiesen auf ihr Monopol hin. Eine

Woche später wurde TOTENTANZ noch immer gezeigt. Ihm beigegeben wurde das Drama DER ROMAN EINES ARMEN MÄDCHENS (D 1912, DEUTSCHE MB), in dem eine Tänzerin einen Grafen heiratet, nach überstandenen Intrigen als reiche Erbin identifiziert wird und wieder mit ihm zusammenkommt. Die beiden Dramen wurden noch durch den Einakter MÄDCHENART (US 1912, American Biograph) ergänzt (TV 11.11.). Am 30.11. wurde KINDER DES GENERALS sowohl in den Reichshallen als auch im Trierischen Lichtspielhaus gezeigt. Letzteres gab daher noch das Zirkusdrama DER LAUERNDE TOD ODER AM GLÜCK VORBEI (DK 1912, Nordfilm) dazu. Die Reichshallen ergänzten das Programm mit den beiden Dramen UM 2 UHR NACHTS (F 1912, Elge) und DIE BETTLERIN (D 1912, Vitascope), ein „tiefergreifendes Drama aus dem Leben". Ende des Jahres hatten beide Kinos WENN DIE MASKE FÄLLT im Programm (TV 28.12.). Von Henny Porten wurden u. a. DES LEBENS WÜRFELSPIEL (TV 1.6.1912), MASKIERTE LIEBE (TV Voranzeige 13.4.1912), ein „Abschnitt aus der Lebensgeschichte einer jungen Frau", und EINER MUTTER OPFER (D 1912, Messter) (TV 28.9.) herausragend beworben.

Auch soziale Dramen finden sich von Beginn des Jahres an, so z. B. DIE BRAUT DES ERFINDERS (D 1911, Vitascope) (TV 31.1.1912). Der zweite große Hit des Jahres 1912 in Trier war MÜTTER VERZAGET NICHT. Er wurde mit großen Anzeigen beworben, die Ausschnitte aus Rezensionen im *Berliner Tageblatt* abbildeten und darauf hinwiesen, dass vor allen Dingen die Aufnahmen in den geschlossenen Räumen „vollkommenes Leben" darstellten: „Dieses Aufsehen erregende Drama schildert in glänzender Wiedergabe das Schicksal eines Weibes in der Großstadt", heißt es zudem (TV 6.2.1912). Viele der in Mannheim gezeigten Großstadtdramen wurden auch in Trier gezeigt, sie waren aber nicht so verbreitet wie in Mannheim. Ähnlich verhielt es sich mit den Zirkusdramen: Sie wurden zwar nicht in dieser Masse programmiert, aber wenn, dann wurden sie auch als Zugstücke des Programms herausgestellt. So z. B. bei DER FLIEGENDE ZIRKUS (DK 1912, Skandinavisch-Russische Handelsgesellschaft), der ab dem 28.5.1912 in beiden Trierer Kinos lief und von der Liebe eines Seiltänzers und einer Bürgerlichen erzählt. In der Anzeige des Trierischen Lichtspielhauses wurden als Hauptpersonen die Seiltänzerin Laurento und die Schlangenbändigerin Ulla Kira Maja aufgeführt. Auch das als Fortsetzung deklarierte Kinodrama DIE SCHLANGENTÄNZERIN (D 1912, Royal) lief im Trierischen Lichtspielhaus (TV 20.7.).

Ende Februar war DER MÜTTER LOS (TV 28.2.1912) das Zugstück der Woche. Ein weiteres ‚Mütter-Drama' wurde im Juli aufgeführt: DIE LEIDEN EINER MUTTER (TV 9.7.1912). Am 1.3. hatte das Trierische Lichtspielhaus das „soziale Drama" AUFERSTEHUNG „frei nach den Motiven von Tolstoi" im Programm. In der Anzeige wies Marzen vor allen Dingen auf den Farbentanz der Azyade getanzt von Madame Guyon hin.[200] Die Reihe der Sittendramen wird fortgesetzt mit dem Weiße-Sklavin-Drama MODERNE SKLAVINNEN (k. A.) (TV 9.3.). Im April zeigt das Trierische Lichtspielhaus DER DIENER IHRES FREUNDES (D 1912, Monopolfilm-

[200] Hierbei kann es sich entweder um eine französische Produktion (F 1912, Eclair) handeln, die sehr frei nach Tolstoi die Geschichte des Abstiegs eines armen Mädchens erzählt, oder um ein italienisches Drama nach dem Roman von Tolstoi (I 1912, Vay+H).

Vertriebs-GmbH Hanewacker & Scheler (Berlin)), „ein Sittenbild aus der Gesellschaft“ von, wie die Anzeige ausführt, Max Mack und mit Maria Dewal.[201] Es geht weiter mit AUF DORNIGEN PFADEN (D 1912, Deutsche MB), der die Geschichte einer Waisen erzählt (TV 8.6.), und NELLY (D 1912, Deutsche MB) (TV 20.6.), einem Drama, in dem ein Maler sich zunächst von seinem Modell abwendet, sie einen Gönner heiratet, der bald stirbt, und sie dann doch frei für den Geliebten ist. Bei Marzen heißt der Untertitel „Aus dem Leben eines Künstlers“. Es folgte MADELEINE (D 1912, Deutsche MB), eine „hochdramatische Kriegsepisode“, in der eine Deutsche einen Landsmann verrät (TV 16.7.1912).

Auch weiterhin laufen im Trierischen Lichtspielhaus ähnliche Filme wie in Mannheim, die direkte Ansprache des weiblichen Publikums durch z. B. Untertitel ist jedoch ein wenig schwächer ausgeprägt. Es gibt vor allen Dingen gegen Ende des Jahres Gegenbeispiele: Am 17.9. wird DAS SCHIFF MIT DEN LÖWEN (I 1912, Ambrosio) als „großes Schauspiel aus dem Leben einer Löwenbändigerin“ angekündigt. Das Treumann/Larsen-Kinodrama HOHES SPIEL (D 1912, Deutsche Kinematographenwerke, Dresden) trägt den Untertitel „Aus dem Tagebuch einer Geheimagentin“ (TV 18.11.), UNTER DER MASKE (D 1912, Messter) mit der Saharet, der in einem Nummernprogramm läuft, den Untertitel „Roman zweier Schwestern“ (TV 3.12.). Das Kinodrama GESCHEITERT (D 1912, Deutsche Bioscop) wird als „Liebestragödie eines schönen jungen Mädchens“ beworben (TV 14.12.).

Die Reichshallen waren auch 1912 noch ganz der Varieté-Tradition verpflichtet und zeigten in der Regel ein gemischtes Nummernprogramm, das teilweise auch recht alte Produktionen enthielt. Auch werden ältere Dramenproduktionen von 1911 aufgeführt, so z. B. DIE VIER TEUFEL am 20. Februar. Aktuelle Erfolgsschlager von 1912 werden mit Verzögerung ins Programm aufgenommen, wie z. B. MÜTTER VERZAGET NICHT am 13. Juli. Eine eindeutige Linie in der Programmgestaltung lässt sich nicht erkennen. Dramen lassen sich zwar in fast allen Programmen finden, werden jedoch nur hervorgehoben, wenn sie eine herausragende Sensation darstellen, wie z. B. die Asta-Nielsen-Dramen. Am 10.1.1912 inserieren die Reichshallen groß das Drama ABGRÜNDE, ZWEITER TEIL und versuchen damit wohl an den Erfolg von BRENNENDE TRIEBE, den sie 1911 gezeigt hatten, anzuknüpfen. Doch ABGRÜNDE II war kein Asta-Nielsen-Film, er war ein von Alfred Lind gedrehter Film für Vitascope über einen misslungenen Mord an einem Nebenbuhler. Ein Trend zu langen ‚Frauendramen’ und ‚Frauenprogrammen’ lässt sich aber auch bei den Reichshallen erkennen: Am 9.3. wurde das „Pariser Sittendrama“ EIN TEUFELSWEIB (k. A.) aufgeführt und als weitere Nummern wurden DER ROMAN EINER KUNSTREITERIN (F 1908, Pathé Frères) gezeigt sowie DER HOSENROCK! DER HOSENROCK! DER HOSENROCK! (k. A.), „eine tolle, aber zeitgemäße Sache“[202]. Am 30.3.1912 wurden „wieder zwei Tausend Meter Schlager“ aufgeführt: EIN VERFEHLTES LEBEN (DK

[201] Die Siegener Datenbank weist einen Film gleichen Titels und ebenfalls von Mack und mit Dewal mit dem Produktionsjahr 1914 aus. Es liegt daher nahe, zu vermuten, dass der Film 1912 produziert, aber 1914 noch einmal zensiert wurde.

[202] 1911, als der Hosenrock als Frauenbekleidung aufkam, gab es, laut Siegener Datenbank, allein neun Produktionen zum Hosenrock, alles Lustspiele.

1912, Nordisk) mit Waldemar Psilander und DER WEISSE DOMINO (D 1912, Deutsche MB), ein Drama, in dem ein junges Mädchen den Geliebten tötet, als er sie enttäuscht. Hierbei handelte es sich um ein Programm mit ganz aktuellen Produktionen. Im April wurde DER UNBEKANNTE (A 1911, Wiener Kunstfilm) herausragend beworben, wobei auf dem Namen der Darstellerin, Gräfin Wolff-Metternich alias Claire Vallentin, das Hauptaugenmerk der Anzeige lag (TV 20.4.1912)[203] In den nun folgenden Monaten werden vermehrt Sensationsdramen inseriert, wie z. B. WENN FRAUEN LIEBEN! (D 1912, Deutsche Bioscop), ein „erschütterndes Lebensbild aus der Künstlerwelt", zu dem Luise Heilborn-Körbitz das Manuskript schrieb. Dazu wurde als eine Nummer unter vielen und ohne einen weiteren Kommentar GESTRANDET, „ein Drama aus dem Leben", aufgeführt, das in Mannheim prominent als ‚Frauendrama' beworben wurde. Dazu gab es noch das „schöne Drama" MUTTER UND SOHN (TV 25.5.1912).[204] Am 13.6. programmieren die Reichshallen das Künstlerdrama DIE SPUR DER ERSTEN (DK 1912, Nordische Films Co.) um eine Edelkurtisane, die der verstorbenen Frau eines Malers ähnlich sieht und sich in diesen verliebt.[205] Gegen Ende des Jahres wurde der Franz-Hofer-Film WEIB OHNE HERZ gesondert beworben, der am 3.12. zusammen mit KINDER DES GENERALS aufgeführt wurde. Am 6.12. wurde zudem auf die Aufführung des zweiten Teils von WEIB OHNE HERZ verwiesen, der am 10.12. ins Programm genommen wurde. Am 14.12. wurde der neue Star der Reichshallen eingeführt: In einer großen Anzeige kündigten sie den Film KOMÖDIANTENKIND (D 1912, Deutsche Kinematographenwerke, Dresden) an, der groß mit „Asta Nielsen" überschrieben war. Bei näherem Hinsehen heißt es da jedoch „Lissy Nepuschka [sic], die größte Konkurrentin unserer Asta Nielsen".

Ingesamt zeigt sich, dass auch im Programm der Trierer Kinos der Jahre 1911/1912 zu bemerken ist, dass lange Dramen, vor allen Dingen soziale Dramen und Sittendramen, die sich mit weiblichen Schicksalen beschäftigen, als herausragende Attraktionen beworben werden. Ingesamt zeigt sich jedoch, dass das Programm der Trierer Kinos nicht ganz so homogen war wie das der Mannheimer Kinos. Neben den Schlagerprogrammen wurden auch weiterhin Nummernprogramme gezeigt. Auch waren Herkunft, Aktualität, Länge und Genre der gezeigten Filme weitaus diverser. Die Sozialstruktur und die geringe Größe Triers sowie die geringe Zahl der Kinos mag hier eine Rolle gespielt haben. Die beiden Kinos mussten, anders als in Mannheim, wo die Kinolandschaft differenzierter war, die Ansprüche und Bedürfnisse der heterogensten Bevölkerungsgruppen abdecken.[206] Auch konnten sie sich wohl nicht im-

[203] Die Schauspielerin Claire Vallentin war als Gattin des Grafen Gisbert Wolff-Metternich zu einer gewissen Berühmtheit gelangt, da dieser in einem Aufsehen erregenden Berliner Skandal-Prozess von dem Vorwurf der Falschspielerei freigesprochen worden war.

[204] Die Siegener Datenbank weist drei in Frage kommende Filme mit dem Titel MUTTER UND SOHN aus: zwei von 1911, einer von 1912. Es ist anhand der inserierten Informationen nicht zu erkennen, um welchen dieser Filme es sich hier handelte.

[205] S. Inhaltsangabe in der Ersten Internationalen Film-Zeitung, 20.4.1912.

[206] Zum Beispiel lässt sich in den Programmen auch eine vermehrte Hinwendung zum Soldatenpublikum feststellen. Filme, die offenbar auf die Garnisons-Soldaten ausgerichtet waren, waren z. B. FÜR DIE EHRE DER FAHNE (F 1912, Meliès) (TV 23.2.) oder MARINELEUTNANT VON BRINKEN ODER DAS GESTOHLENE SCHLACHTSCHIFF (UK 1912, Claren) (TV 26.3.) sowie DIE FESTUNGSSPIONE (wahrscheinlich FESTUNGSSPION, DK 1912, Fotorama) (TV 23.7).

mer die neuesten und teuersten Produktionen leisten. Die ‚Verspätung' von ‚Frauendramen' erklärt sich so sicherlich zum Teil aus der Lage der Trierer Kinos am unteren Ende der Verleihkette. Doch gerade Peter Marzen gelang es relativ häufig, sein doch recht kleines Kino mit den neuesten Schlagern zu bestücken. Der Trend zum langen Drama mit Geschichten aus dem weiblichen Lebenszusammenhang ist dennoch auch in Trier, wenn auch an die lokalen Verhältnisse adaptiert, deutlich zu erkennen.

Festzuhalten bleibt: Die Programme der Jahre 1911 und 1912 präsentieren sich als ein Panorama von Frauentypen. Fast alle der längeren Spielfilme jener zwei Jahre, die die Kinoprogramme dominierten und verstärkt beworben wurden, beschäftigten sich mit dem Schicksal von Frauen. Die meisten von ihnen waren dänische oder deutsche Produktionen. Auch französische Dramen finden sich häufig. Innerhalb eines Jahres, innerhalb eines Monats, innerhalb einer Woche, ja sogar teilweise innerhalb eines einzelnen Kinoprogramms begegneten den zeitgenössischen Kinogängerinnen Bilder von anderen Frauen: von reichen Gesellschaftsdamen und armen Mädchen, von verzweifelten Müttern und gefallenen Halbweltexistenzen, von sich aufopfernden Ehefrauen und heimlichen Geliebten. Die Filme erzählten von den Problemen in der Ehe, aber auch von den Problemen, den richtigen Ehemann zu finden, sie erzählten von unerwiderter und unerhörter Liebe, von bedingungsloser Hingabe und bedingungslosem Hass. So unterschiedlich die ausgestellten Frauenbilder auch waren und so zweifelhaft sie zuweilen hinsichtlich ihres emanzipatorischen Potentials gewesen sein mögen, sie boten den Frauen unterschiedlicher sozialer Herkunft dennoch die Chance, sich mit den Lebensweisen anderer Frauen vertraut zu machen. Durch das Kinoprogramm der Jahre 1911/1912 wurde das weibliche Publikum mit einer Diversität von weiblichen Lebensentwürfen konfrontiert. Allein schon die Diversität des Programms im Jahresverlauf, aber auch die Diversität des Programmschemas an sich, ermöglichte ihnen, zu sehen, dass es trotz der allgemein eher restriktiven weiblichen Lebensgestaltung alternative Lebensentwürfe sowie Wahlmöglichkeiten gab. Dass diese Frauenbilder nicht immer realistisch und lebensnah waren und in vielen, wenn nicht den allermeisten, Fällen nicht das Leben der Zuschauerinnen direkt widerspiegelten, spielte dabei eine untergeordnete Rolle:

> „Das genuine Interesse der Frauen am Inhalt ist nicht zu verwechseln mit dem Sich-Täuschen-Lassen durch die Illusion von Wirklichkeit. Nicht die ‚Wirklichkeit' suchen sie auf der Leinwand, sie suchen dort nach Repräsentanten ihrer Subjektivität",

heißt es im Schlusswort von Schlüpmanns „Unheimlichkeit des Blicks".[207]

[207] Schlüpmann 1990, S. 310.

4.3.5 Das Kinodrama in der Wahrnehmung des weiblichen Publikums

Man mag nun argumentieren, dass sich dieser Zusammenhang zwischen dem Aufkommen des Langfilms und dem Erzählen von Geschichten aus der weiblichen Erlebenswelt nur aus der Rückschau erschließen lässt und für das damalige Kinopublikum von geringer Relevanz gewesen sei. Doch es lassen sich Quellen finden, die bestätigen, dass die zeitgenössischen Kinogängerinnen diese Fixierung der Dramen auf weibliche Protagonistinnen und ihre Geschichten bemerkten und begeistert davon waren. Daher können diese Quellen gar nicht genug gewürdigt werden, gibt es doch nicht viele Selbstzeugnisse von Frauen, die über ihre Leidenschaft für das Kino berichten. So bestätigen diese Texte nicht nur die Relevanz des Kinos und seine Neuartigkeit und Einzigartigkeit für das weibliche Publikum, sondern auch die eingangs aufgestellte These, dass das weibliche Publikum dem langen Spielfilm zu seinem Erfolg verhalf, da er Geschichten erzählte, die das zeitgenössische Frauenpublikum ansprachen. Diese Texte sollen daher in aller Ausführlichkeit behandelt werden.

Die Autorin Dorothea Goebeler veröffentlichte im September 1915 in der Branchenzeitschrift *Lichtbild-Bühne* einen Artikel mit dem programmatischen Titel „Die Frauen und der Film". Dort fragt sie sich, ob schon einmal jemand darüber nachgedacht habe, welch eine interessante Rolle die Frau im Kinodrama spiele. Und damit meine sie, so führt sie weiter aus, nicht die Schauspielerinnen, sondern die Gestalten, die diese darstellten: „Ich habe die Frau im Sinne, die dargestellt wird, und *die Wirkung, die sie auf die Frauen im Zuschauerraum ausübt* [Hervorhebung d.Verf.]."[208] Sie fragt:

> „Was wäre ein Filmdrama ohne Frau? Es könnte nicht existieren ohne sie, es braucht ihre Gunst als Zuschauerin und braucht sie an sich selber. *Es gibt kein Filmdrama, in dem die Frau keine bedeutende Rolle spielt*. [Hervorhebung d.Verf.] Mit all ihren Vorzügen und Schwächen, ihren Reizen und Fehlern finden wir sie auf der weißen Wand."

In dieser Darstellung der Vorzüge *und* Schwächen, der Reize *und* Fehler liege denn auch die eingangs erwähnte besondere Wirkung des Filmdramas auf die Frauen im Publikum. Auch begründet sie damit, warum die Wirkung der Frauengestalten im Kino ungleich stärker war als jene in der Literatur und im Theater:

> „Auf der wirklichen Bühne trifft man die Frau immer nur als Heldin in hochdramatisch scharf geschürzten Konflikten oder als naive oder als muntere Liebhaberin in allerhand possenhaften, mehr oder minder unmöglichen Situationen. Das Filmdrama kennt die tragische Heldin auch, sie kennt ebenso die Soubrettenrolle; sie führt uns daneben aber auch, und das nicht gerade am wenigsten, die Frau in ihrer Alltäglichkeit vor, und sie übt gerade hier ihre tiefgehendsten Wirkungen aus. Ohne viel Worte zeigt sie uns, wie viel Dramen das Leben der Frau mit sich bringt; Dramen, die Niemand als bühnenfähig bearbeiten würde und die in ihrer Art doch auch Tragödien und Komödien sind."

---

[208] Goebeler, Dorothea: Die Frauen und der Film. In: LBB, 8. Jg., Nr. 39, 25.9.1915. Derselbe Artikel ist ferner erschienen unter dem Titel: Warum liebt die Frau den Film? Eine Antwort von Dorothea Goebeler. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 50, 1918. Die Potsdamer Schriftstellerin Dorothea Goebeler war zeitweise Herausgeberin der Frauenzeitschrift *Berliner Hausfrau* (ab 1904) und sie veröffentlichte diverse Romane, Erzählungen, Essays und Ratgeber, die sich mit Frauenthemen beschäftigten, so z. B. Die Frau, wie sie war, wie sie wurde, wie sie ist. Fünfzig Jahre Frauenleben. Berlin 1927. und Eva – Geschichten von der Frau. Berlin 1923.

Das besondere Verdienst des Kinos ist es also, laut Goebeler, dass im Kino ganz reale Frauengestalten und ihr alltägliches Leben gezeigt würden und dass dem bisher als ‚nicht zeigenswürdig' Eingestuften ein Forum geboten wurde. Das ‚kleine' weibliche Schicksal wird im Kino dem ‚großen' männlichen Schicksal, das Bücher und Bühnen füllte, gleichgestellt. Ähnlich wie Altenloh stellt so auch Goebeler fest, dass vor allem die Anbindung des Dramas an die Alltagswirklichkeit der Frauen den Reiz des Kinos für diese ausmachte. Die Vielgestaltigkeit der Frauenfiguren auf der Leinwand, die sie im Folgenden exemplifiziert, führte, so Goebeler, dazu, dass jede Frau sich und ihr Schicksal wiedererkennen konnte:

> „Das Weib des Trinkers: […] ein Alltagsschicksal! In tausenden und abertausenden Fällen spielt es sich tagtäglich auf der ganzen Erde ab, nicht nur im Kreis der Armen, nein, […] bis in die oberen Schichten hinein. […] Die Mutter: mit all ihren Freuden und Leiden schreitet sie auf der weißen Wand an uns vorüber. Die glückliche Mutter, die ihre Kinder kost und herzt, die Mutter, in deren Haus die Sorge wohnt, die am Bett des kranken Kindes wacht, die im einsamen Zimmer brennende Tränen um die verlorene Tochter weint. Wir kennen sie alle, sie wohnt in der Wirklichkeit vielleicht in unserer nächsten Nähe, aber wir achten ihrer nicht."

Hier macht Goebeler einen Schritt in die Wirklichkeit, aus dem Film- und Kinoraum hinaus und wagt zu vermuten, dass der Film so auch für die wirklichen Schicksale der Mitmenschen sensibilisieren kann. Und weiter beschreibt sie den Reigen der Frauengestalten:

> „Aber die Frau tritt uns im Filmdrama auch noch in anderer Gestalt entgegen. Wir sehen sie als junges Mädchen, in dessen Herz eben die Liebe erwachte. […] Die Frau, die der Mann verlassen hat, die Witwe, der der Tod ihr Liebstes nahm. […] Aber nicht nur in des Daseins Alltäglichkeiten zeigt uns der Film die Frau, er führt uns auch dahin, wo sie auf des Lebens Höhe wandelt. Die Heldin der Geschichte steht vor uns auf, die für Volk und Vaterland kämpfte und litt, die große Herrscherin, die das Land regierte und zur Höhe führte, und die Frau aus dem Volke, die dem Vaterland Mann und Söhne, und damit auch ihr Bestes gab. Wir sehen die Frau, die zur Muse des Dichters wird, das Weib, das mit der Büchse in der Hand Haus und Hof verteidigen hilft. Die Frau des Forschers zieht mit dem Gatten im Sattel durch die Wildnis unentdeckter Länder. […] Wir sehen aber auch die herzlose Kokotte, die leichtsinnige Verschwenderin, die elende Egoistin, die ohne Bedenken Menschenleben und Menschenglück zertritt, wenn es gilt, sich selbst ein Vergnügen, einen Vorteil zu verschaffen."[209]

Goebelers Schilderung der Frauencharaktere liest sich gleichsam wie eine Zusammenfassung der 1911/1912 in Mannheim gezeigten Programme. Und abschließend heißt es da: „Es gibt kein Gebiet des Frauenlebens, das der Film nicht zeigt." Mag man dem Film auch vorwerfen, so Goebeler, er arbeite mit Effekthascherei und Sensationslust, so fänden die Frauen vor der Leinwand doch sich und ihr Leben in all den Gesichtern und Empfindungen auf der Leinwand wieder. Sie könnten sich mit den dargestellten Schicksalen identifizieren, da sie das, was sich dort abspielte, „aus ureigenster Erfahrung" kannten. So boten die Dramen durch die Darstellung eines geteilten Schicksals und geteilter Erfahrungen eine Möglichkeit, sich jenseits aller Klassen- und Standesunterschiede zu solidarisieren und für andere Schicksale zu sensibilisieren. Daher beendet Goebeler ihren Artikel auch mit der mehr oder minder rhetorischen Frage:

> „Ist es da ein Wunder, dass er [der Film; Anm.d.Verf.] gerade bei den Frauen seine begeisterten Anhängerinnen findet?

[209] Ebda.

> Frauen sind immer dem dankbar, der sich mit ihnen beschäftigt und zeigt, dass er auch ihre kleinen und allerkleinsten Erlebnisse und Regungen des Beachtens wert hält.“[210]

Da das Kino mit seinen Kinodramen, anders als die etablierten, bürgerlich-patriarchalisch geprägten Medien, sein Frauenpublikum ernst nahm und sie in ihrer Subjektivität ansprach, bezweifelte Goebeler, „dass das Filmdrama jemals die Liebe verlieren wird, die ihm heut die Frauen aller Länder entgegenbringen“[211].

Dass Frauen die dargestellte Entwicklung in der Programmzusammenstellung wahrnahmen und auch begrüßten, zeigt auch folgender Artikel mit dem Titel „Die mondaine Frau im Lichtspielhause“ von Nanny Lutze von 1912, dem Höhepunkt der Dramenwelle.[212] Die „mondaine Frau“ ist für Lutze nicht die „Frau von heute“, sondern die „Dame von Welt“, die im „tiefsten Grunde ihrer Seele doch ist und bleiben muss: Weib – Eva – und Mutter“. Von diesen Frauen und ihrer Beziehung zum Kino möchte sie in ihrem Beitrag zum Band „Der deutsche Kaiser im Film“ berichten. Denn im Lichtspielhaus sei sie in „Gesellschaft auch mondainer Frauen“. Geradezu hymnisch stellt sie fest, was sich bei der Analyse der Programme gezeigt hat: „Und fast in jedem dieser Bilder spielen Frauen die Hauptrolle! Ob es nun eine Asta Nielsen ist, ob es Frau Saharet ist, – oder hundert andere –: Mondaine Frauen sind es eben immer; nur in unzähligen Verkleidungen – dort die Schauspielerinnen, die – Lebensspielerinnen.“ Der Neologismus „Lebensspielerinnen“ verweist schon auf ihre nächste Einsicht, dass das Kino das Leben, ihr Leben, das Leben der Frauen abzubilden vermag. Sie fährt fort: „Das, was sich da vor uns abrollt – es ist ein Stück Leben; ein Ausschnitt, eine Episode – vielleicht!? – auch aus unserem Dasein.“ Wie neu, wie unerwartet und überwältigend dies für die damaligen Kinogängerinnen, auch für die weltgewandten Damen, zu denen sich Lutze zählte, war, wird in den darauf folgenden expressiven Beschreibungen ihrer Empfindungen im Kinosaal deutlich:

> „Rot und warm steigt uns das Blut in die Wangen – heiß und kalt überläuft’s uns – wir erschrecken und erbeben – wir erzittern und verzagen – wir jubeln und weinen mit den zuckenden, tanzenden, tollenden… gefallenen und gestürzten Schemen auf der weißen Wand und wir ziehen in tiefster Seele – sicherlich ganz unbewusst – unsere Konsequenzen, unser Fazit aus dem pulsierenden – wahrhaftes, erlebtestes Leben uns vortäuschenden Lichtspuk….“

Laut Lutze lässt das Kinodrama die Frauen im Publikum nicht nur mitfühlen mit den Schicksalen auf der Leinwand, sondern es erlaube den Frauen auch, dass Gesehene auf ihr eigenes Leben zu beziehen und daraus „Konsequenzen zu ziehen“. Eben dieses „Konsequenzenziehen“, diesen virulenten Veränderungsimpuls, den das Kino zu provozieren im Stande war, machte das Kinodrama für die Vertreter der Reformbewegung suspekt, fürchteten sie doch, dass diese „Konsequenzen“ nicht immer im Sinne der herrschenden Machtverhältnisse und der Geschlechterordnung sein könnten.

Lutze beschreibt im Folgenden, wie sie im Kino sitzt, sich herumdreht und die Emotionen auf den Gesichtern der anwesenden Frauen beobachtet und dabei erkennt, dass die Frauen im

---

[210] Ebda.
[211] Ebda.
[212] Lutze, Nanny: Die mondaine Frau im Lichtspielhause. Eine Betrachtung von Nanny Lutze. In: Der Deutsche Kaiser im Film. Berlin 1912.

Publikum mit den Frauen auf der Leinwand mitfühlen, über ihr eigenes Leben und Handeln nachdenken und sich letztlich mit den Leinwandcharakteren, aber auch mit den anderen realen Frauen inner- und außerhalb des Kinosaals, solidarisieren. Sie sieht die junge Gesellschaftsdame, die „so satt, so müde, so blasiert" den Kinoraum betritt und doch beim Anblick der Arbeiterfrau auf der Leinwand, die unter Tränen von ihrem sterbenden Kind Abschied nimmt, an den eigenen, flüchtigen Abschiedskuss denkt, den sie ihrem Kind gab, bevor sie sich in das abendliche Vergnügen stürzte. Später sieht sie die „Mondaine" aus dem Kino stürzen, heim zu ihrem Kind: „O, Film, du stummer Mahner!" Sie erzählt auch von der anderen „Dame von Welt", die zunächst das Liebesglück des jungen Pärchens neben sich missbilligend betrachtet, nach dem Miterleben des Schicksals einer aus Liebe Gefallenen auf der Leinwand jedoch zum ersten Mal die Gründe versteht, „wie so was kommt": „O, Film, du lautloser Erzieher!" Schließlich beobachtet sie die dritte, reich gekleidete, reife, aber unglückliche Frau, die beim Anblick der Bilder eines Mannes, der die Liebe zu seiner betrogenen und verratenen Ehefrau wiederentdeckt, auf einmal wieder Hoffnung schöpfen kann: „O, Film, du worteloser Tröster!" Lutze erkennt, dass die Frauen gleich welchen Standes mit den Frauenschicksalen auf der Leinwand fühlen, denn egal ob Arbeiterin oder mondäne Frau, im Grunde seien alle immer nur „Weib, Eva und Mutter". So hat für Lutze jedes Schicksal auf der Leinwand einen Bezug zum eigenen Schicksal, das immer auch ein Frauenschicksal ist. Lutze verweist somit auf die „karthartische Kraft des mitgefühlten Elends", auf die, laut Hickethier, vor allen Dingen eine Schauspielerin wie Henny Porten vertraute und die sie, so Loiperdinger, zu einem Star des frühen Kinos werden ließ, weil diese Katharsis vielen Frauen der 1910er Jahre zu einem echten Bedürfnis geworden war.[213] Der Artikel Lutzes bestätigt dieses Bedürfnis nach Katharsis durch Empathie, aber auch das Vermögen des Kinos, dieses zu ermöglichen, auf das Eindrücklichste. Das Miterleben und das stückweite Ausleben von eigenen inneren Konflikten und verdrängten Emotionen durch die Kinodramen führt, so Lutze ganz im Sinne der dramentheoretischen und psychologischen Definition von Katharsis, zu einer Reduktion der Konflikte und Klärung der eigenen Gefühle.

Anhand dieser recht seltenen Quellen von Autorinnen lässt sich erkennen, dass die zeitgenössischen Frauen durchaus bemerkten, dass das Kino ihnen ganz neue Einblicke in die verschiedensten Bereiche des Frauenlebens ermöglichte. Dabei betrachteten sie jedoch das Kino weniger als eine Stätte und ein Mittel zur Emanzipation, sondern als eine Möglichkeit, Solidarität unter Frauen zu spüren und sich ihrer Weiblichkeit zu versichern. Wie gezeigt werden konnte, bedienten die Kinoprogramme der *transitional era*, der Übergangsphase vom Kurzfilmprogramm zum Langfilmprogramm, die Interessen der weiblichen Zuschauerschaft und kamen ihrem Wunsch entgegen, „sich selbst zu sehen". Das Kino wurde zum integralen Bestandteil des weiblichen Lebens und die Filmindustrie, in ihrem Bestreben wirtschaftlich zu arbeiten, bediente die Wünsche und Interessen dieses immer wichtiger werdenden Publikumssegmentes. So bildete das weibliche Kinopublikum jener Zeit eine Art alternative Öffentlich-

[213] Loiperdinger, Martin: Henny Porten im Drama der Armut. Zur Gestaltung des kinematographischen Raums von ALEXANDRA (1914). Unveröffentlichtes Manuskript.

keitssphäre, indem sie kollektive Bilder teilte und ihr kollektives Schicksal auf der Leinwand repräsentiert fand.

Auch männliche Beobachter erkannten, dass vor allen Dingen das weibliche Kinopublikum zu einer allgemeinen Akzeptanz des Langfilms – des sog. „Ein-Stunden-Films"–, der den Boden für den abend- und programmfüllenden Spielfilm bereitete, beitrug. Der Drehbuchautor Walter Turszinsky bestätigt dies in einem Essay von 1912. Er schreibt über den „Ein-Stunden-Film":

> „In den späten Nachmittagsstunden, in denen […] der Ein-Stunden-Film als Schlussnummer der Kinotheater-Programme gezeigt wird, sind auch die kleinsten Kinos […] mit Gästen ausgestopft. Man nimmt diese Sechzig-Minuten-Sensation wie den Koffeingehalt einer Tasse türkischen Kaffees. Man – dieses Wort ist falsch gewählt, *denn gerade die Frauen laufen den Ein-Stunden-Films am eifrigsten zu* [Hervorhebung d.Verf.] – unterbricht die Promenade und den Geschäftsweg, um sich schnell noch ein Animo, einen Nervenreiz zu holen. […] die Damen des Westens kommen, die dieses Mittel als Medizin gegen Übersättigung brauchen, und die ‚kleinen Mädchen', die um die Dämmerstunde ein bisschen weinen müssen."[214]

Auch Turszinsky bezeichnet das Programm des Ein-Stunden-Films als ein Panorama von Frauentypen, seine Wertung dieses Befundes unterscheidet sich jedoch erheblich von der Goebelers und Lutzes:

> „Da findet man die arme Klavierlehrerin, die sich einem Zirkusmenschen hingibt und tief in die Pfützen des Lebens taucht, um – nach sechzig Minuten – von einem braven Pfarrerssohn reingewaschen zu werden. Da gibt es den Eheriss zwischen Professor und Professorin, der durch die Liebe ihres kranken Kindes geflickt wird; und die Eheirrung der Offiziersdame, die sich vor den Augen des Gatten mit einer Browning vom Leben zum Tode befördern muss; und das Märchen von der Kellnerin, die zur Oberin eines Hospitals empor steigt; und andere Dinge, die mit dem einen Auge der Tränendrüse, mit dem anderen dem Geschlechtstrieb zublinzeln. Schade."

Genauso wie Turszinsky die Frauen im Publikum als Zeichen der kulturellen Minderwertigkeit des Kinos betrachtet, werden die Sujets der Stundendramen als wenig kunstwürdig und darstellenswert eingestuft, denn, und hier wiederholt Turszinsky das alte reformerische Vorurteil, sie appellierten an die Emotionen und die Sinnlichkeit der Frauen. Dennoch wird in seinem Artikel unmissverständlich deutlich, dass die Anwesenheit von Frauen im Publikum, ihre Ansprache durch und ihre Vorliebe für die Kino-Dramen ein Grund gewesen war, warum sich der lange Spielfilm, der zunächst nicht nur auf Gegenliebe stieß, als bestimmend für die weitere Entwicklung des Kinoprogramms durchsetzen konnte.

Ökonomische Argumente mögen also erklären, wieso längere Spielfilme produziert wurden, bei ihrer Durchsetzung wirkten aber auch andere Faktoren als die wirtschaftlichen mit. Ein zentraler Punkt war hier die Akzeptanz des Publikums. Erste längere Spielfilme boten einem speziellen Publikumssegment, den Frauen, etwas Besonderes, nie Dagewesenes, so dass über den Inhalt die Form etabliert werden konnte. Die Publikumsnachfrage, die daraus entstand, d. h. der wirtschaftliche und kommerzielle Erfolg der Kinodramen, bereitete den Weg für die weitere Entwicklung des Kinos. So trug die Anwesenheit von Frauen im Kinopublikum –

[214] Turszinsky, Walter: Der Ein-Stunden-Film. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 46, 1. Beilage, 28. Januar 1912.

wenn auch eher unfreiwillig – dazu bei, den langen Spielfilm als prägend für die weitere Zukunft des Kinoprogramms zu etablieren.

4.4 Das Jahr 1913. Zeit der Unsicherheit und Verdrängung der Frau im Kino

4.4.1 Abwechslung oder Nobilitierung?

Das Jahr 1913 wird allgemein als ein Jahr der Krise beschrieben, aber auch als ein Jahr der Kreativität: Auf der einen Seite stand die allseits beschworene Kinomüdigkeit, auf der anderen Seite das Aufkommen des Autorenfilms, der sich rein marktstrategisch besehen zwar nicht als Erfolg verbuchen ließ, in künstlerischer Hinsicht jedoch ein Erfolg war. Er trug maßgeblich zur (offiziellen) Akzeptanz des Kinos von Seiten des ‚besseren' Publikums bei. Zudem verschaffte er dem Kino eine zunehmende Präsenz in den tradierten Medien. Doch zunächst präsentierte sich das Jahr 1913 als eine Zeit der Unsicherheit, der „Reformation und der Reorganisation": [215] Immer wieder wurde vor allen Dingen von Seiten der Fachpresse die Frage gestellt, was noch und wie es gespielt werden sollte. Brauchte man mehr oder weniger Vielfalt? Noch längere oder doch wieder kürzere Filme? Bewährte sich das Monopolfilmsystem oder war es besser, Terminfilme zu produzieren und zu verleihen? Machte man mit kleinen oder eher mit großen, prunkvollen Kinos ein besseres Geschäft?[216] Auch das Publikum war verunsichert durch die Änderungen im Programmschema, die teilweise höhere Ticketpreise nach sich zogen. Ein merklicher Besucherrückgang war im Laufe des Jahres zu verzeichnen. Doch: „Audiences hadn't tired of cinema, rather the cinema seemingly no longer met its needs."[217] Doch welche Bedürfnisse – und von welchem Publikumssegment – waren es, die nicht mehr bedient wurden?

Schon Ende November 1912 klagte die *Lichtbild-Bühne* über die „deprimierende Lauheit des Kinobesuches". Als einen weiteren Grund neben den Unruhen auf dem Balkan und dem Konventionskampf nennt die *Lichtbild-Bühne* die „sogenannten Kilometerschlager, die im großen und ganzen durch den schwachen literarischen Wert und ihre auf Dauer langweilig wirkende Einförmigkeit der Handlung eine drohende Verflachung mit sich bringen"[218]. Formal, aber vor allem auch inhaltlich hatten die langen Dramen wohl nicht gehalten, was sie versprochen hatten. Sie waren flach, langweilig und einförmig. Diese Einförmigkeit lag in der Handlung, d. h. letztendlich in der Themenwahl der Dramen begründet. Könnte es also sein, dass der

[215] Speziell zum Kinojahr 1913 siehe Schlüpmann 1994.
[216] Vgl. z. B. den Artikel Aktuelle Streitfragen. In: LBB, 5. Jg., Nr. 16, 19.4.1913, der sich mit all diesen Fragen beschäftigt, jedoch auch die Antworten schuldig bleibt.
[217] Schlüpmann 1994, S. 77.
[218] Schlechter Theaterbesuch. In: LBB, 5. Jg., Nr. 48, 30.11.1912.

Autor der *Lichtbild-Bühne* sich hier implizit beklagt, er hätte genug ‚Frauendramen' gesehen? Der *Kinematograph* spricht sogar von einer „erschreckenden Krisis", die über das Kinogewerbe hereingebrochen sei.[219] Hauptschuld an der „Kinomüdigkeit des Publikums" sei die Monotonie des Programms, durch die Kinodramen sei die Reichhaltigkeit des Programms eingedämmt worden. Früher habe die Abwechslung im Programm noch dafür gesorgt, dass jedem Geschmack Rechnung getragen wurde. Steht hier vielleicht hinter der Klage über die verschwundene Vielfalt eigentlich die heimliche Beschwerde, dass nun dem männlichen Geschmack weniger Rechnung getragen wurde, da die Kinodramen vornehmlich an weiblichen Geschmackspräferenzen ausgerichtet waren? Dies alles scheint plausibel, bleibt jedoch im Bereich des Spekulativen.

Fest steht jedoch, dass die Veränderungen des Programmschemas und der Siegeszug des Dramas heftige Kontroversen auslösten. Der Autor des *Kinematograph* plädiert dafür, dass es auch weiterhin Kinos geben müsse, die die abwechslungsreichen Programme beibehielten. Dennoch räumt er ein, dass die Kinodramen unbestreitbar ihre Existenzberechtigung hätten und auch Kassenmagneten bleiben würden. Er spricht sich also für eine größtmögliche Vielfalt aus, nicht nur innerhalb der einzelnen Programme, sondern auch innerhalb des gesamten Kinowesens. Die alleinige Nachahmung der Programmpolitik der Bühnen mit den „kilometerlangen Dauerfilms" könne jedenfalls nicht alleine die Lösung der Kinokrise sein, so befand auch die *Lichtbild-Bühne* im Juni.[220] Daher fordert auch sie eine Rückkehr zu dem, was den Kinematographen ausmachte: ein kurzweiliges, konzentriertes, d. h. modernes Programm. Und noch im November hofft ein nicht genannter Autor in der *Lichtbild-Bühne,* dass die langen Dramen bald verschwinden würden, und verweist auf die zahlreichen Klagen aus dem Publikum.[221] Doch nicht nur die Fachleute, auch Intellektuelle und Literaten, die sich in den Anfangsjahren nicht gerade als Freunde des Kinos erwiesen hatten, begannen nun das ‚kinoartige' des Kinos zu vermissen.[222]

Eine mögliche Lösung zur Überwindung der Einförmigkeit der Programme sah man in der Etablierung von sog. „Kino-Varietés". Mit diesen Einrichtungen wandte sich das Kino vom Theater, zu dem es mit dem langen Drama gestrebt hatte, ab und wandte sich wieder seinem Ursprungsstandort zu.[223] Das Programm der Kino-Varietés versprach größtmögliche Abwechslung durch die Kombination von kurzen Filmen und *Live*-Elementen, die laut den Empfehlungen der Fachpresse möglichst abwechslungsreich zusammengestellt sein sollten, um die durch das lange Drama geschaffene ‚Geschlossenheit' der Vorstellung wieder aufzubrechen.[224] Die Einbindung von Bühnennummern in das Filmprogramm, d. h. die leibliche

[219] Die Décadence der Kinematographie (Eine Mahnung zur Rückkehr abwechslungsreicher Programme). In: Der Kinematograph, Nr. 333, 14.5.1913.
[220] Die Kino-Krise. In: LBB, 5. Jg., Nr. 26, 28.6.1913.
[221] Die kurzen Films. In: LBB, 5. Jg., Nr. 48, 29.11.1913.
[222] Für eine Zusammenfassung dieser ablehnenden Haltung von Seiten der Literaten s. Güttinger (1984a), S. 61 f.: 1913 oder „Ja, früher!".
[223] Vgl. zum Kino-Varieté Müller 1994, S. 226 ff. und Berg 1998.
[224] Die LBB führt im Jahr 1913 die Beilage „Kino-Varieté" ein. Vgl. zum Programm der Kino-Varietés: Das Programm der Kino-Varietés. Regietechnische Winke. In: Kino-Varieté. Beilage der Lichtbild-Bühne, 1. Jg.,

Präsenz von Artisten und Schauspielern, sollte so der zunehmenden Entindividualisierungstendenz des Kinos entgegenwirken. Als besonders faszinierend erwies sich dabei, wenn bestimmte Sujets mit dem Wechsel der medialen Darstellungsformen spielten, wenn z. B. die Filmschauspieler *live* auf der Bühne zu sehen waren. Die Abwechslung lag dann nicht nur in den unterschiedlichen Sujets begründet, sondern wurde auch medial umgesetzt. Wie Jan Berg überzeugend darlegt, bestand der Reiz dieser Programmform im Erlebnis des Medienwechsels und der Abfolge heterogener Formen der Raum- und Zeitillusionierung. Die Kombination von Film und Bühnenschau führte so zu einer „doppelten Mannigfaltigkeit".[225] Auch wenn sich zumeist nur die großen, aufwendig ausgestatteten Kinopaläste der Großstädte diese Form der Programmgestaltung leisten konnten, so begannen bald auch kleinere Kinos *Live*-Elemente in Form von Prologen o. Ä. in ihre Programme zu integrieren. Laut Müller erlebte das Kino gerade in dieser Phase, in der es zwischen alten (Varieté) und neuen – bzw. noch älteren (Theater) – Aufführungs- und Rezeptionsparadigmen oszillierte, die vielfältigste Phase seiner Geschichte.[226]

Eine andere Strategie, die nicht primär um die Wiedergewinnung des alten Publikums, sondern um die verstärke Rekrutierung von neuem Publikum, d. h. ‚besserem' Publikum bemüht war, war die Nobilitierung des Kinos und seiner medialen Produkte. Der *Kinematograph* hält sich im Juni 1913 nicht mit Klagen über die Auswirkungen der Programmveränderungen auf, sondern fordert, dass das Kino zu einem gesellschaftlichen Ereignis werden müsse, damit auch die gebildeten Kreise angezogen würden.[227] Zu diesem Zwecke, so der *Kinematograph* ganz pragmatisch, müsse man die Presse einladen und hofieren, indem man ihren Vertretern auch immer eine zweite Freikarte spendiere, damit sie ihren Kollegen oder aber auch ihre „Frau oder Braut" mitnehmen konnten. Ahnte der Artikelschreiber, dass die „Frauen und Bräute" dem Kino vielleicht wohl gesinnter gegenüberstanden und ihre Männer davon überzeugen würden, dass es sich lohnte, ins Kino zu gehen? Neben der Presse sollten auch die Honoratioren des Ortes, die „einflussreichen Männer und Frauen der Stadt", zu den Vorstellungen eingeladen werden. Als ein probates Mittel, dieses ‚bessere' – und somit noch mehr – Publikum anzuziehen und es auch zu halten, erschien der Autorenfilm: Er verfolgte eine gegensätzliche Strategie zum Kino-Varieté, denn er suchte die Rettung nicht in der Theatralisierung des Kinos, sondern der Literarisierung des Films. Schon der Langfilm, der sich rein formal dem bürgerlichen Theater anzunähern trachtete, war als ein Mittel betrachtet worden, das Niveau des Kinos zu erhöhen und das gebildete Publikum anzuziehen. Dies geschah auch zum Teil, es gab nun ähnlich wie im Theater eine Kino-Premiere und die neu entstandenen Kinopaläste standen den Schauspielhäusern in Sachen Opulenz und Eleganz in nichts nach. Auch ließ sich im Rahmen der Kinodebatte um 1911 ein Meinungsumschwung zugunsten des Kinos beobachten und auch Kritik der Reformer flaut ab 1913 langsam ab. Doch

---

Nr. 38, 21.6.1913 und Goldene Regeln für Kino-Varietés. In: Kino-Varieté. Beilage der Lichtbild-Bühne, 1. Jg., Nr. 39, 27.6.913.

[225] Berg 1998.

[226] Müller 1994, S. 227.

[227] Gegen das Schlagwort von der Kinomüdigkeit. In: Der Kinematograph, Nr. 342, 16.7.1913.

wenn das ‚bessere' Publikum bis 1912 trotz der formalen Annäherung ans Theater noch nicht vollends vom Kino überzeugt gewesen war, so lag dies an den Filmsujets.[228] Dem Autorenfilm ging es daher weniger um eine formelle Nobilitierung – die hatte der Langfilm ja schon angestoßen –, sondern um eine inhaltliche. Laut Müller waren die Autorenfilme der Versuch, „die Kinematographie in die literarisch orientierte E-Kultur zu integrieren"[229]. Der Autorenfilm wendet sich an ein gebildetes, aber tendenziell auch an ein männliches Publikum, da Männer die Repräsentanten dieser ‚offiziellen' E-Kultur waren. „Obwohl der Autorenfilm entgegen der filmhistorischen Überlieferung durchaus keine erfolglose und vom Publikum pauschal abgelehnte Richtung war, blieb er ein zwar heftiges, aber relativ kurzes Intermezzo der Jahre 1913/1914."[230] Der Autorenfilm brachte somit zwar Prestige und Anerkennung für den Langfilm, wurde aber zum Symbol für den gewaltsamen Umbruch der Programmstrukturen und für den übertriebenen und deplazierten ‚Kunstwillen' in der Filmindustrie.[231] Heide Schlüpmanns Einschätzung des Autorenfilms ist noch eine Spur radikaler. Sie beschreibt ihn als „Teil bürgerlicher Kolonisierungsstrategie des Kinos"[232]. Die Langfilmform, die durch die weiblichen Geschichten 1911/1912 akzeptiert und etabliert wurde, würde nun durch den Autorenfilm wieder vereinnahmt im Sinne einer bürgerlich-patriarchalen Aneignung des Kinos und mit Geschichten versehen, die dem dahinterstehenden Kulturverständnis entsprachen. Anders als die äußerst beliebten Sensations- und Sittendramen von 1911/1912, die sich durch eine überwältigende Darstellung von Frauenschicksalen auszeichneten, erzählten die dem Autorenfilm von 1913/1914 zugeordneten Werke – lapidar ausgedrückt – Geschichten von Männern.[233] Das lange Kinodrama, dessen Form vom weiblichen Publikum etabliert wurde, wurde durch den Autorenfilm, der das „Selbstbehauptungsinteresse des (männlichen) Autors" (Schlüpmann) zementierte, dem Kulturanspruch des Bildungsbürgers einverleibt. Frauen hatten in diesen Geschichten, wie Ulrich Rauschers Kritiken von DER ANDERE und DER STUDENT VON PRAG zeigen, in denen er die „unnützen Nebenhandlungen" beanstandete, selbst als Nebenfiguren nichts mehr zu suchen und störten die Einheit und Geschlossenheit des Dramas.[234] So öffnete der Autorenfilm das Kino zwar für ein ‚besseres' Publikum, die Anbindung an das weibliche Publikum, das wohl kein ‚besseres' war, wurde dadurch jedoch wieder gelockert. Sowohl Müller als auch Schlüpmann betrachten somit den Autorenfilm als etwas Oktroyiertes und

---

[228] Vgl. Müller 1994, „Mit dem Dauerfilm aufs Niveau", S. 209 ff.
[229] Ebd., S. 219.
[230] Ebd., S. 221.
[231] Müller 1998b, S. 161.
Zum Autorenfilm vgl. auch Diederichs 1990b, Quaresima 1990 und Heller 1984, Kap. 10, S. 80-98.
[232] Schlüpmann 1990, S. 248.
[233] Dies zeigt sich wiederum schon in der Titelwahl: Die Titel DER ANDERE, DER STUDENT VON PRAG, DER SHYLOK VON KRAKAU weisen auf eine männliche Hauptfigur hin, einzige Ausnahme bildet DAS FREMDE MÄDCHEN, die Pantomime für Grethe Wiesenthal.
[234] Vgl. Schlüpmann 1990, 249 ff. Rauscher kritisiert an DER ANDERE die Nebenhandlung um das Dienstmädchen, die heimliche Geliebte des Staatanwaltes Haller, in DER STUDENT VON PRAG ist es die Zigeunerin Lyduschka, die „gar nichts in der Geschichte zu suchen hat". Zitiert nach Schlüpmann, S. 251. Beide Kritiken sind auch wiederabgedruckt in Güttinger 1984b, S. 140-142 bzw. 149-153.

Anorganisches, das aus dem ein oder anderen Grund nicht den Wünschen eines Publikums entsprach, das weiblich, zerstreuungswillig oder beides war.

Auch die zeitgenössische Fachpresse stand dem Autorenfilm ambivalent gegenüber und schätzte den Grad der Publikumsakzeptanz äußerst unterschiedlich ein. Mal war man der Ansicht, dass der Autorenfilm dem Publikumsgeschmack entspräche, denn dieses sei übersättigt von den Sensationsschlagern, und glaubte, dass dieser in der Lage sei, ein neues Publikumssegment zu rekrutieren, ohne das alte zu vergrämen.[235] Dann war man wieder der Ansicht, dass der Autorenfilm nicht überhandnehmen dürfe, da er nicht den Geschmack der meisten Besucher träfe, die weiterhin ein „kurzweiliges Mosaik des Lebens in konzentrierter Form" sehen wollten.[236] Oft wurden sogar in einer einzigen Ausgabe zwei verschiedene Meinungen zur Frage der kurzen oder langen, der Sensations- oder Kunstfilme vertreten. Gemein ist all diesen Artikeln, dass in ihnen auch immer die Frage nach der erhofften und der tatsächlichen Rezeptionshaltung mitschwingt. Man erhoffte sich vom Autorenfilm eine andere, hochkulturellere, bürgerliche Rezeptionshaltung, die der des Theaters entsprach, war sich aber dennoch bewusst, dass gerade der kinospezifische Rezeptionsmodus, der sich durch Spontaneität und Lockerheit auszeichnete, zu den Stärken des Kinos gehörte. Dass sich mit der Veränderung der Filmform und der Nobilitierung der Sujets nicht auch automatisch die Art der Rezeption änderte, hatten schon die Sensations- und Sittendramen der vorangegangenen Jahre gezeigt, waren sie doch trotz Länge und Dramenstruktur noch immer dem Kino der Attraktionen verhaftet. Auch die Autorenfilme wurden, entgegen der eigentlichen Intention, zuweilen im Sinne der alten Rezeptionshaltung rezipiert. Auch sie wurden gelegentlich noch als eine Abfolge von Sensationen wahrgenommen, die Schauwerte *per se* bereithielten. Dies wird z. B. deutlich aus dem Kommentar von Julius Hart zum ATLANTIS-Film von 1913 (DK 1913, Nordisk). In seiner Besprechung war nicht die große, künstlerisch vereinende Leistung Thema, sondern eine Reihe von hervorstechenden Szenen, die ihm aufgrund ihres visuellen Reichtums und ihres Sensationswertes attraktiv erschienen. Was ATLANTIS zu einem guten Film mache, sei nicht seine literarische Vorlage, nicht der Transfer des dichterischen Wortes auf die Leinwand, sondern seine Besinnung auf die bildliche Darstellungskraft des Kinos, die leisten kann, was das Wort nicht vermag. Seine Stärke entfalte der Film eben dort, wo er bild- und abwechslungsreiche Sensationen darstelle und die Regisseure mehr an das Kino als an die Romanvorlage gedacht hätten: bei der Varieténummer, in der ein armloser Artist geschickte Fußkunststücke vorführt, beim sog. „Spinnentanz" und beim Schiffsuntergang. Hart schreibt:

> „Gewiss haben diese drei Begebenheiten wenig miteinander zu schaffen, und wenn man sie als drei verschiedene Nummern eines Kinoprogramms nacheinander auf der Leinwand vorüberziehen lässt, so ist das wohl am wirkungsvollsten und entspricht am besten dem Zweck. Für eine derartige

[235] Vgl. z. B. Spektator: Autorenkünstler und Riesenfilms. In: Der Kinematograph, Nr. 349, 3.9.1913; Sie irren sich. In: LBB, 5. Jg., Nr. 39, 27.9.1913 u. a.

[236] Vgl. z. B. A. M.: Die kommende Hochflut der Films. In: LBB, 5. Jg., Nr. 29, 19.7.1913; Eine Mahnung an Alle! In: LBB, 5. Jg., Nr. 39, 27.9.1913; Dujour: Das kurzweilige Programm. In: LBB, 5. Jg. Nr. 42, 18.10.1913; Komeriner, L.: „Autorenfilms". In: LBB, 5. Jg., Nr. 42, 18.10.1913 u. a.

> Darstellung ist es aber vollkommen gleichgültig, ob der Atlantis-Roman von Gerhart Hauptmann jemals geschrieben wurde oder nicht […].“[237]

Die Geschichte, die der Film erzähle, sei nebensächlich und daher schließt er seine Rezension auch mit den Worten: „Man gebe der Kunst, was der Kunst, und den Kinematographen, was dem Kinematographen ist.“

Auch der Rezensent (die Rezensentin?) des *Kinematograph* ist der Ansicht, dass ATLANTIS gerade dort am stärksten wirke, wo er sich auf die Visualität des Romanstoffes besinnt, wie z. B. in der Darstellung des Kampfes des Schiffers mit den Wogen des Meeres. Doch der Autor verweist noch auf eine andere Stärke des Films. Zwar erzähle ATLANTIS die Geschichte eines Manns, des Arztes Friedrich von Kammacher, doch sei der Film nicht der „Roman Friedrich von Kammachers“, vielmehr seien es die Frauengestalten, „die uns so nahe gebracht werden, dass wir einen Einblick in ihr Leben zu tun vermögen“:

> In vieler Hinsicht mag der große Atlantis-Film mit seinem weltumspannenden Inhalt unser größtes Interesse verdienen; die zahlreichen interessanten, dem wirklichen Leben entrissenen Frauengestalten und ihre Verkörperung im Film, das ist ein Gegenstand, der uns diese gewaltige Filmschöpfung mit noch erhöhter Spannung erwarten lässt.“[238]

Der Rezensent/die Rezensentin des *Kinematograph* rezipiert ATLANTIS, so wird in dieser Schlusspassage deutlich, als ein ‚Frauendrama’ im Mantel eines Autorenfilms. Die Rezensionen von ATLANTIS zeigen, dass alte Rezeptionsparadigmen wie die Anbindung an das alte Programmschema des Attraktionskinos sowie die Anbindung an das weibliche Publikum der Kinodramen um 1911/1912 auch bei den langen, bürgerlich-männlichen Kulturnormen entsprechenden Autorenfilmen wirksam blieben.

4.4.2 Das Programm der Mannheimer Kinos 1913

Die Kinoprogramme der Mannheimer Kinos von 1913 spiegeln diese Unsicherheiten, die sich in einer vielfältigen Programmgestaltung äußern, wider. Sie changieren zwischen Sensation und Erbauung, zwischen Frauenalltag und Männerkunst. Die in 1911 und 1912 so erfolgreichen Sensations-, Sitten- und sozialen Dramen, die vornehmlich Frauenschicksale erzählen, bleiben weiterhin populär. Auch Dramen aus der Artisten- und Zirkuswelt sowie dem Großstadt- und Habweltmilieu und der höheren Gesellschaft finden sich weiterhin in den Programmen. Im Januar programmieren die Palast-Lichtspiele beispielsweise die Dramen DIE WEGE DES GESCHICKS (D 1912, Pathé Frères), „ein ergreifendes soziales Drama aus dem Leben einer armen Verlassenen“ und NOT BRICHT EISEN (D 1912, Vitascope), eine Liebes- und Sittentragödie (beide 22.1.), am 25.1. zeigen die Palast-Lichtspiele AUS DEM TAGEBUCH EINER GEHEIMAGENTIN (D 1912, Duskes) und THEATERBLUT (k. A.) mit Lissy Nebuschka (25.1.). Der Saalbau hält am gleichen Tag dagegen mit DER GEHEIMNISVOLLE PIERROT (D 1912,

[237] Hart, Julius: Der Atlantis-Film, In: Der Tag, Nr. 301, 24.12.1913, zitiert nach Güttinger (1984b), S. 294.
[238] Atlantis und die Frauen. In: Der Kinematograph, Nr. 350, 10.9.1913. Zur weiteren Rezeption und künstlerischen Einordnung von ATLANTIS vgl. auch Göztürk 1994.

Deutsche Kinematographenwerke, Dresden), einem „Nachtbild aus dem Pariser Karneval“, in dem ein Heiratsschwindler von einer Tänzerin entlarvt wird, und GRAF WORONZOW, MEIN VERLOBTER (D 1913, Vitascope).[239] Im Februar punkten die Palast-Lichtspiele mit EINE LEICHTSINNIGE EHEFRAU (DK 1912, Philps) (9.2.) sowie FRAUENHERZ (F 1913, Pathé Frères), „ein[em] sensationelle[n] Sittendrama“ mit der „preisgekrönten Schönheits- und Modekönigin Mlle. Rubin“ in der Hauptrolle[240], und SCHULDIG (D 1913, MessterA), einer „tiefergreifenden Liebes- und Familientragödie“, die zugleich auch als Kriminalschlager ausgewiesen war (beide 12.2.). Das U.T. zeigt am 22. Februar das Drama DIE KUNSTSCHÜTZIN (D 1913, Bolten-Baeckers) und am 1. März EINER MUTTER GEHEIMNIS (DK 1913, Nordfilm), ein Drama über eine Mutter, die ihr uneheliches Kind verschweigt. Die Palast-Lichtspiele hingegen geben am gleichen Tag dem Drama MARIA SONETTA, DAS FINDELKIND mit Lissy Nebuschka (D 1913, Dekage) noch eine Verfilmung von DER GRAF VON MONTE CHRISTO (US 1913, Selig) bei.[241]

Weiter geht es im März u. a. mit DIE ABENTEUER DER LADY GLANE (D 1913, Dekage) (Palast-Lichtspiele 11.3.), einem Treumann/Larsen-Drama nach einem Roman aus dem *Berliner Tageblatt*, und mit DIE SPHINX (D 1913, Duskes), einem „hochspannenden Roman aus Berlin W“ (UT 15.3.), in dem Erna Morena ein Mädchen aus gutem Hause spielt, das sich als Malermodell ausgibt. 1951, in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* erinnerte sich Erna Morena daran, dass DIE SPHINX vor allem den Frauen gefallen habe, da sich in ihm die beginnenden Umbrüche in den Geschlechterverhältnissen widergespiegelt hätten.[242] Ebenfalls eine „Sittentragödie aus Berlin W“ ist DER GRÜNE TEUFEL (D 1913, Vitascope), den die Palast-Lichtspiele am 19.4. zeigten.[243] Der Saalbau schaltete eine Woche später, am 24.5., eine große Anzeige für WURMSTICHIG (D 1913, Duskes), dessen schlagwortartiger Titel ebenfalls auf eine Großstadttragödie hinweist. In der Hauptrolle agiert laut Anzeige „die berühmte Mannheimer Künstlerin Erna Morena“, die eine Ehefrau verkörpert, die sich in ihren Diener verliebt.[244] Der Titel des Dramas DIE ZIRKUS-GRÄFIN (AT 1912, Helios, Österreich), das der Saalbau am 25.6. programmierte, vereint ebenfalls mehrere Schlagworte der letzen beiden Jahre. Die Palast-Lichtspiele zeigen am selben Tag im Rahmen eines Nummernprogramms „das [kurze] Schlagerdrama“ ER (F 1913, Films und Kinematographen Lux) „aus dem Leben einer verlassenen Frau“.

Auch im Sommer werden Frauendramen nach altbekannter Manier programmiert: Der Saalbau zeigt am 16.8. DIE KABARETTKÖNIGIN, den „Roman einer Verkäuferin (D 1913, Duskes). Zwei Wochen später, am 6.9. bietet er sogar zwei Frauenschicksale in einem Programm an:

---

[239] GRAF WORONZOW lief auch im Trierischen Lichtspielhaus und wurde sogar prolongiert, TV 11.2.1913.

[240] FRAUENHERZ lief auch in den Trierer Reichshallen, TV 28.2.1913. Mlle. Rubin hieß eigentlich Gabrielle Robinne.

[241] MARIA SONETTA wurde auch ab dem 12.4.1912 in den Trierer Reichshallen gezeigt, TV 12.4.1913.

[242] Zitiert nach Bruns/Maier-Schoen (Hg.) 2005, S. 17.

[243] DER GRÜNE TEUFEL lief auch im Trierischen Lichtspielhaus, TV 2.8.1913.

[244] Warum Erna Morena in dieser Anzeige als „Mannheimer Künstlerin“ aufgeführt wird, lässt sich in den einschlägigen Publikationen nicht nachvollziehen. WURMSTICHIG wurde auch in den Trierer Reichshallen gezeigt, TV 24.5.1913.

das Suzanne-Grandais-Drama SO IST DAS LEBEN (D 1913, Deutsche Kinematographenwerke, Dresden), in dem diese die Tochter einer lebenslustigen Sängerin spielt und einen Piloten heiratet, und das Zirkusdrama DER ROMAN EINER SEILTÄNZERIN (F 1913, Eclect). Die Palast-Lichtspiele haben am selben Tag ebenfalls zwei Frauendramen im Programm: DER FEIND IN MEINEM LAND (D 1913, Messter) mit der „bekanntesten und beliebtesten Kino-Diva der Gegenwart Henny Porten“ und EINE UNGLÜCKLICHE, ein „herzergreifendes Drama in 3 Akten“ der Wiener Kunstfilm, das, laut Siegener Datenbank, auch unter dem Titel „Frauenleid“ gelaufen war. Drei Tage später wird diesen beiden Frauendramen noch DAS MÄDCHEN AUS HOLLAND (F 1913, Elge) beigegeben, ein Drama um eine entführte Erbin. Gegen Ende des Jahres zeigen die Palast-Lichtspiele u. a. WAS KÜMMERN IHN IHRE TRÄNEN (F 1913, Eclair) (20.12), der Saalbau beschließt das Jahr am 27. Dezember mit dem „modernen Gesellschaftsdrama“ ZU SPÄT (D 1913, Deutsche Kinematographenwerke, Dresden) mit der Kino-Königin Suzanne Grandais, in dem ein Prinz doch noch zu seinem geliebten einfachen Mädchen zurückkehrt, und mit DIE HAND DES SCHICKSALS (D 1913, Litera), „einem großen, überwältigenden Drama aus dem Leben einer Tänzerin. Ein Bild so recht aus dem Großstadtleben gegriffen.“[245]

Asta Nielsen bleibt auch in 1913 populär: All ihre Filme der Serien II und III laufen in den Mannheimer Kinos, einige ältere Filme werden wieder aufgeführt.[246] Ihre Filme werden auch weiterhin prominent beworben, sie sind jedoch nicht mehr die alleinige herausragende Sensation in Mannheim. Auch andere Stars werden im Laufe des Jahres zu Publikumsmagneten erklärt, so z. B. Erna Morena und Suzanne Grandais. Auch Treumann/Larsen-Dramen bleiben Zugnummern in den Programmen. Henny Porten wird zwar namentlich erwähnt und firmiert als „beliebteste Kinodiva“, wird aber weiterhin nicht gesondert beworben.

Der Ende 1912 angestoßene Trend zum künstlerischen und literarischen Film setzte sich 1913 mit weiteren Prestigeproduktionen fort und erlebt seinen Höhepunkt mit den sog. Autorenfilmen. Bereits am 15. Januar bewerben die Palast-Lichtspiele den Film MENSCHEN UNTER MENSCHEN (F 1912, Pathé Frères) mit dem Zusatz „großes Drama nach dem berühmten Werke ‚Les Miserables‘ von Victor Hugo“ und verweisen so auf die kulturelle Relevanz ihres Programms.[247] Das Vorstadtkino Lichtspielhaus Müller hat MENSCHEN UND MENSCHEN am 15. März im Programm und schaltet entgegen seinen sonstigen Gewohnheiten eine Anzeige im *Mannheimer Generalanzeiger*. Auch die Vorstadtkinos versprachen sich durch solche literarischen Filme ein gutes Geschäft und versuchten durch die Anzeigen, ein anderes Publikum als das übliche Laufpublikum anzuziehen. Am 17. Januar bewarb das Union-Theater mit großem räumlichen Aufwand das italienische Drama DER VATER (I 1913, Itala, Turin)

[245] GA 27.12.1912.

[246] Serie II, zweiter Teil: KOMÖDIANTEN (U. T. 8.2.), SÜNDEN DER VÄTER (U. T. 8.23.), TOD IN SEVILLA (U. T. 2.5. und Palast-Lichtspiele 9.11.). Serie III: DIE SUFFRAGETTE (U. T. 27.9.) S. 1 (U. T. 22.11.), Wiederaufnahme: NACHTFALTER (Saalbau 11.6.) und TOTENTANZ (Palast-Lichtspiele 17.12.). Alle Filme der Serien II und III liefen auch in Trier im Trierischen Lichtspielhaus und in den Reichshallen.

[247] MENSCHEN UND MENSCHEN wurde ebenfalls zur selben Zeit in Trier in den Reichshallen gezeigt, TV 14.1.1913.

und bezeichnete es als „Gastspiel“ des „italienischen Bassermanns“ Ermete Zacconi. Der Verweis auf den Theaterstar Bassermann diente hier als Beleg für den Kunstcharakter des Films.[248] Ermete Zacconi war auch der Hauptdarsteller des Dramas VERSCHOLLEN (I 1913, Itala, Turin), das vom U. T. am 10. Mai mit dem Verweis auf der DER VATER beworben wurde. Interessanterweise wurde jedoch in der Anzeige nicht nur der große männliche Künstler als Besuchsargument angeführt, sondern auch, gleichsam als Rückbesinnung auf das Attraktionskino, die Mikroaufnahmen von Tuberkulose-Bazillen.

Der erste eigentliche ‚Autorenfilm’ DER ANDERE lief am 15. Februar im Saalbau in Mannheim.[249] Er wurde mit einer großformatigen Anzeige angekündigt, in der der Name Bassermann nur ungleich kleiner gedruckt war als der Filmtitel. Als der Saalbau den Film noch einmal am 28. Juli im Rahmen eines Nummernprogramms zeigte, war er jedoch nur noch eine Nummer unter vielen. Fortan wird dezidiert mit dem Label ‚Autorenfilm’ geworben, auch wenn es sich nicht um einen Autorenfilm im engeren Sinne handelte, wie z. B. bei dem Film DIE VON LEUNBACH (k. A.), der am 1.3. vom Saalbau programmiert wurde. Auch wurde nun öfters mit dem Schlagwort „literarischer Film“ geworben, wie z. B. bei DER NABOB (F 1913, SCAGL), „der phänomenale literarische Film“ nach einem Roman von Alphonse Daudet, der am 9. April im Saalbau lief.

Der Trend zur Nobilitierung des Kinoprogramms setzt sich fort mit den „Richard-Wagner-Abenden“, die der Saalbau für die erste Märzwoche ankündigt. Im Rahmen dieses Festprogramms wurde, wie die großformatige Anzeige vom 3.3. ankündigt, PARSIFAL aufgeführt, das von einem großen Orchester begleitet und von einführenden Worten zu Richard Wagner eröffnet wurde. Aus der Anzeige wird jedoch nicht ersichtlich, ob es sich hierbei um eine Bühnenaufführung von „Parsifal“ oder um einen Film (z. B. I 1912, Ambrosio) handelte. Das Union-Theater bemühte sich ebenfalls um künstlerisches Ansehen. Es hatte bereits am 27. Februar eine Sondervorführung für die Mitglieder des Vereins der Künstler- und Kunstfreunde mit einem besonderen Programm von Filmen angekündigt, die nach künstlerischen Gesichtspunkten ausgesucht worden seien.

Das nächste „kulturelle Großereignis“ war die Aufführung des „Riesenfilms“ QUO VADIS (I 1913, Cines) am 12. April.[250] Schon Tage vorher hatte das Union-Theater in großformatigen, teilweise verrätselten Anzeigen auf dieses Ereignis hingewiesen. Die sich fast über eine gesamte Spalte erstreckende Anzeige vom 12.4. spricht vom „größten Filmdrama aller Zeiten“ und weist auf ein verstärktes Orchester hin. Die Anzeige vom 15.4. spricht gar von „Tausenden“, die wegen Überfüllung unverrichteter Dinge wieder umkehren mussten. Auch diese Prestigeproduktion wurde einige Zeit später im Lichtspielhaus Müller gezeigt und im *Gene-*

[248] Zur filmhistorischen Bedeutung von DER VATER (PADRE) vgl. auch Schlüpmann 1990, S. 251-261. Schlüpmann bezeichnet PADRE als einen Film, in dem die Kamera erkennbar die Wendung aus dem Kino der Attraktionen in ein Kino der Vorkonstruktion der Wirkung, des ‚abstrakten’ Zuschauers herbeiführt. Dieser Film lasse, so eine zeitgenössische Rezension, vergessen, dass man „im Kino sitzt“. Schlüpmann 1990, S. 257.

[249] DER ANDERE wurde auch ab dem 8.3.1913 im Trierischen Lichtspielhaus aufgeführt, TV 7.3.1913.

[250] Auch das Trierische Lichtspielhaus zeigte QUO VADIS ab dem 17.5.1913, TV 15.4.1913.

ralanzeiger beworben (19.6.). Dass dem Kino nun eine erhöhte gesellschaftliche Relevanz eingeräumt und dass Filmvorführungen zu einem gesellschaftlichen Ereignis werden sollten, zeigen auch weitere Anzeigenkampagnen. In der Werbeanzeige für das Kinodrama DER AUSGESTOSSENE (D 1913, Continental), das der Saalbau am 3. Mai zeigte, werden ausführliche Rezensionen der Presse, wie z. B. der *B.Z. am Mittag* abgedruckt. Diese Rezensionen ähnelten Theaterkritiken und sollten somit in der Anzeige darauf verweisen, dass dieser Film ein feuilletonrelevantes Ereignis darstellte. Auch die Werbung für RICHARD WAGNER (D 1913, Messter), den das Union-Theater am 20. September im Programm hatte, sucht die Nähe zum Sprechtheater. Ganz im Sinne ihres bürgerlichen Vetters wird die Vorführung als „Première" angekündigt, es werden die genauen Anfangszeiten der einzelnen Vorstellungen angegeben und es wird auf erhöhte Eintrittspreise und das verstärkte Orchester hingewiesen. Der Film DER LEBENDE LEICHNAM (I 1913, Savoia Film, Turin) nach Tolstoi, der am 27. September im Saalbau lief, wird als „Uraufführung" angekündigt und in einem in der Anzeige abgedruckten Begleitwort wird auf die literarische Bedeutung Tolstois hingewiesen, dessen Werke „in der ganzen zivilisierten Welt mit Begeisterung gelesen" werden. In Zeiten, da man versuche, die Werke bedeutender Schriftsteller für den Film wiederzugeben, dürfe also nichts unversucht gelassen werden, auch Tolstoi der Lichtbild-Bühne zuzuführen. Ob Tolstoi gegen Asta Nielsen und Henny Porten, deren Filme an diesem Tag im U. T. (DIE SUFFRAGETTE) und in den Palast-Lichtspielen (WANKENDER GLAUBE) liefen, siegen konnte, ist leider nicht überliefert.

Auch die ‚Frauendramen' und die in ihnen präsentierten Weiblichkeitsentwürfe blieben vom Trend der Nobilitierung, Verkunstung und Verbürgerlichung nicht unbeeinflusst. Dies zeigt sich z. B. in der mehrteiligen Prestigeproduktion DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE (D 1913, Deutsche MB), der das weibliche Gegenstück zu der vaterländischen Produktion THEODOR KÖRNER von 1912 bildete. Luise, Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz war die Frau von König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und somit Königin von Preußen. Berühmt wurde sie durch ihren Bittgang zu Kaiser Napoléon während der Friedensverhandlungen von Tilsit im Juli 1807. Im Kaiserreich wurde Luise als eine Art Schutzgeist der Deutschen und preußische Madonna verklärt.[251] Die Film-Trilogie von 1913 fügt sich in eine Reihe von erbaulichen Publikationen über sie ein, denen es nicht um eine möglichst historisch genaue Darstellung von Luises Leben, sondern um die Schaffung und den Ausbau einer sanften und duldsamen weiblichen und nationalen Leitfigur ging. So changiert der Film von der Königin Luise zwischen historisierendem Kinodrama und patriotischer Dokumentation.[252] Das Union-Theater bewarb am 25. Januar den ersten Teil der Trilogie, während das Feuilleton des *Mannheimer Generalanzeigers* eine ausführliche Kritik des Films brachte. Der zweite Teil von DER FILM

[251] Vgl. de Bruyn 2001.

[252] Vgl. dazu Jung 2005a. Die ‚Authentizität' der dargestellten Ereignisse sollte z. B. durch Zwischentitel gewährleistet werden, die auf Original-Requisiten aus dem Hause der Königin Luise, wie z. B. den „Original-Kinderwagen des nachmaligen Kaisers Wilhelm I.", verwiesen. Auch die Werbeanzeige des Union-Theaters in Mannheim verweist auf die Absegnung der Requisiten durch den Kaiser und den Dreh an Originalschauplätzen.

VON DER KÖNIGIN LUISE. AUS PREUSSENS SCHWERER ZEIT wurde am 22. März im U.T. gezeigt. Auch die Palast-Lichtspiele zeigten ab dem 26. März den zweiten Teil der Trilogie. Ihm beigegeben war das Drama DER MUTTER AUGEN (D 1913, Vitascope). Beide Kinos kündigten auch spezielle Jugendvorstellungen an. Gegen diese patriotische Übermacht konterte der Saalbau mit einer großen Anzeige für das „Sittengemälde aus Berlin W" TREFF BUBE (D 1913, Vitascope), betonte in seiner Anzeige jedoch ebenfalls die gesellschaftliche Relevanz seines Filmes und führte an, dass der Film „in der gesamten Berliner Theater-Welt und in den Kreisen der oberen 10 000" ein Ereignis gewesen war und dass sogar eine Dame der Gesellschaft mitspiele. Der dritte Teil des FILMS VON DER KÖNIGIN LOUISE. DIE KÖNIGIN DER SCHMERZEN lief am 26. April sowohl in den Palast-Lichtspielen als auch im Union-Theater.[253] Beide Kinos verließen sich aber nicht allein auf KÖNIGIN LUISE, sondern gaben ihr als einen zweiten Film SCHWESTER MARTHA (D 1913, Messter) bei. Soweit es die knappen Informationen zu SCHWESTER MARTHA erlauben, lässt sich feststellen, dass dieses 2-aktige Drama um eine Pflegerin, die Mutter und potentielle Schwiegertochter versöhnt, thematisch und ideologisch zum Hauptdrama passte. Ab dem 29. April stellte das U.T. dem Königin-Luise-Film jedoch die „hochspannende Ehe- und Sittentragödie" VERDERBLICHE LEIDENSCHAFT (I 1913, Cines) voran, in der eine Gräfin einen Bräutigam mehrmals verführt und die betrogene Braut beide tötet. So vereint das Union-Theater an diesem Tag nicht nur zwei verschiedene Frauen- und Ehebilder, sondern auch zwei unterschiedliche Gesellschafts- und Nationenbilder in einem Programm. Das Programmformat, das trotz Langfilm immer noch aus mehreren Teilen zusammengesetzt war, torpediert somit immer noch gelegentlich ‚Botschaft' und Tendenz der in ihm aufgeführten Filme.[254]

Auch bei ‚Frauenfilmen' ohne dezidiert vaterländischen Hintergrund sind Bestrebungen der Annäherung an den bürgerlichen Kunstkosmos zu bemerken: In der Anzeige für das „Kolossal-Sitten-Gemälde aus Berlin W" DIE DAS GLÜCK NARRT (D 1913, Duskes) um ein uneheliches Kind und eine erzwungene Heirat mit einem Sänger, das am 5. April im Saalbau aufgeführt wurde, wird dezidiert und in Großbuchstaben auf den ersten Akt von Lohengrin hingewiesen, der zu Beginn des Films mit „unübertroffenener musikalischer Begleitung" dargestellt wird. Der zweite Teil des Programms aber, so die Anzeige in nicht minder großen Buchstaben, zeige LEIDENSWEGE EINER LIEBENDEN FRAU (D 1913, Duskes).[255] Der Saalbau verfolgt hier eine doppelte Strategie: Mit dem Verweis auf Lohengrin möchte er ein neues, ‚besseres' Publikum anlocken, mit dem Verweis auf das Frauenschicksal das ‚alte' Publikum, die Frauen, jedoch weiterhin ansprechen.

---

[253] Der erste Teil lief in Trier ab dem 7.2. im Trierischen Lichtspielhaus (TV 7.2.1913) und ab dem 12.2. in den Reichshallen, TV 12.2.1913. Im Trierischen Lichtspielhaus wurde er sogar noch ausführlicher als in Mannheim beworben. Der zweite Teil wurde ab dem 13.4.1913, der dritte Teil am 18.5. im Trierischen Lichtspielhaus aufgeführt.

[254] Dieser Effekt lässt sich auch in anderen Programmen dieses Jahres bemerken, so z. B. im Programm der Palast-Lichtspiele am 22.4.1913 u. a.

[255] Auch die Reichshallen in Trier zeigen das gleiche Doppelprogramm ab dem 11.6.1913, TV Voranzeige 4.6.1913.

‚Frauendramen' machten, wie gezeigt wurde, weiterhin einen großen Anteil am Kinoprogramm aus, doch nur, wenn in ihnen das Frauenschicksal in die große Historie eingebettet war, wurden sie ähnlich groß beworben wie andere Prestigeproduktionen. Nun schien vor allen Dingen ein außeralltägliches Schicksal ein relevantes Schicksal zu sein. Am 2. Oktober zeigte das Union-Theater die monumentale Cines-Produktion DIE HERRIN DES NILS (I 1913). Die Anzeige des U.T., die direkt ins Auge stach, nahm fast ein Drittel der Zeitungsseite ein. Sie war überschrieben mit „Pressestimmen" und druckte unter dem Filmtitel ausführliche Besprechungen des Films in der Berliner Tagespresse ab. Hier wird deutlich, dass auch ein Frauenschicksal im Film kunstwürdig und somit feuilletonfähig sein konnte, es musste jedoch von welthistorischer Bedeutung sein. Dann wird, wie die zweite Anzeige für DIE HERRIN DES NILS am 4. Oktober zeigt, auch bei diesen Dramen nicht mit fettgedruckten Superlativen, die den künstlerischen Wert des Filmes preisen, gespart.[256]

Der Saalbau kontert eineinhalb Wochen später, am 5. Oktober, während DIE HERRIN DES NILS immer noch gespielt wird, mit fast ebenso großen Anzeigen für DIE LETZTEN TAGE VON POMPEJI, ebenfalls ein monumentales Historiendrama aus italienischer Produktion (I 1913, Ambrosio), das zum „Tagesgespräch des kunstliebenden Mannheimer Publikums" erklärt wird. Das U.T. selbst beginnt, während DIE HERRIN DES NILS noch läuft, schon mit der Vorwerbung für DER STUDENT VON PRAG (D 1913, Deutsche Bioscop). Auch die Anzeige für diesen Film (18.10.), die überschrieben ist mit „Der hervorragende Autorenfilm", zitiert ausführlich die „Berliner Presse-Urteile" und stellt die Namen Dr. Hans Heinz Ewers und Paul Wegener ganz groß heraus. In der nächsten Anzeige (22.10.) wird zudem auf Rezensionen in der örtlichen Tagespresse hingewiesen. Auch das Palast-Theater zitiert in seiner Anzeige für das Wochenprogramm vom 18. bis zum 21. Oktober Pressestimmen, auch wenn es ‚nur' das „dramatische Lebensbild" DER KUSS DER ZIGEUNERIN (I 1913, Itala, Turin) und das Detektivdrama DIE AFFAIRE DUMAINE (D 1913, k.A.) zeigt.

Und es geht weiter Schlag auf Schlag: Während DER STUDENT VON PRAG noch läuft, weist das U.T. bereits auf den kommenden „ersten Film von Professor Max Reinhardt" hin (24.10.). Am nächsten Tag schaltet es dann eine große Anzeige für Reinhardts INSEL DER SELIGEN (D 1913, PAGU). Am 1. November hat das Palast-Theater die Zola-Verfilmung GERMINAL (F 1913, Pathé Frères) im Programm, muss aber gegen zwei ‚Frauenprogramme' ankämpfen:[257] Das U.T. zeigt DER SCHWARZE TOD ODER DIE LAUNEN EINER SCHÖNEN FRAU (DK 1913, Nordisk) mit Rita Sacchetto, der Saalbau ZOE, DAS MODELL (UK 1913, Hec), ein „Aufsehen erregendes Sittendrama". Sowohl das U.T. als auch der Saalbau haben zudem ein abwechslungsreiches Beiprogramm inseriert. In den folgenden Tagen bleibt ZOE im Programm des Saalbaus, dazu kommt am 5. November noch DIE PRIMABALLERINA (D 1913,

[256] Frühere, wenn auch nicht ganz so aufwendige Beispiele hierfür sind die Anzeigen für den „prachtvollen Kunstfilm" THEODORA (F 1912, Film d'Art), „ein großes historisches Drama aus der Zeit der Cäsaren" (UT 4.2.), „die Geschichte einer Frau und Königin" CLEOPATRA (US 1913, Pict) (Saalbau 10.5.), eine amerikanische Interpretation des Stoffes frei nach Shakespeare mit Helen Gardner, und natürlich der FILM VON DER KÖNIGIN LUISE.

[257] GERMINAL lief in den Trierer Reichshallen als Weihnachtsprogramm, TV 23.12.1913.

Deutsche Bioscop), eine „grandiose Tragödie aus dem Theaterleben“, in der sich eine Tänzerin aufgrund einer unglücklichen Liebe zu einem Offizier selbst tötet.[258] Das U.T. hat am 8. November LOTOS, DIE TEMPELTÄNZERIN (D 1913, Continental) und das kurze, aber „feinsinnige, tiefergreifende Drama“ WEINE NICHT, MUTTER… (F 1913, Elge) mit Suzanne Grandais im Programm.

Der Saalbau wiederum wirbt am 15. November für den Autorenfilm DIE LANDSTRASSE (D 1913, Deutsche MB) mit einer einspaltigen, sich fast über die gesamte Seitenlänge erstreckenden, textlastigen Anzeige, die detailliert Entstehungs- und Hintergrundgeschichte des Films erzählt. Die Literarisierung des Films wird so schon in der Anzeigengestaltung deutlich. Sein Ursprung in der Attraktion und Sensation bleibt dennoch zu erkennen, denn die Begriffe „Kriminalfall“, „Todesurteil“ und „Das Nahen des Todes“ werden, sowohl was die Größe als auch die Schriftart betrifft, deutlich hervorgehoben. Nach DIE LANDSTRASSE beginnt der Saalbau seine tagelange Vorwerbung für DIE BLAUE MAUS (D 1913, Vitascope) von Max Mack, der am Samstag, den 6.12., „präzis 3 Uhr“ seine Mannheimer Premiere feiert. Das U.T. hat am selben Tag den Autorenfilm DER SHYLOCK VON KRAKAU (D 1913, PAGU) im Programm, der als der „erste Schildkraut-Film“ beworben wird.

Neben dem Trend zu Nobilitierung und Literarisierung des Films wird aber auch der andere Trend dieses Jahres deutlich, die Rückkehr zur Abwechslung: Der Saalbau inseriert im Februar gelegentlich wieder alle Nummern seines Programms. Dabei wird eine Zugnummer herausgestellt, aber auch die Titel der anderen Filme werden aufgelistet. Auch wenn nicht immer alle Nummern angekündigt werden, werden oftmals mehrere Filme inseriert, z.B. auch solche von lokalem oder patriotischem Interesse (z.B. die Hochzeitsfeierlichkeiten der Prinzessin Viktoria Luise, 27.5., U.T. und Palast-Lichtspiele).[259] Auch dokumentarische Aufnahmen werden wieder verstärkt mit Titel aufgeführt, teilweise sogar sehr groß, wie z.B. die Aufnahmen von Scotts Südpolexpedition im Saalbau am 22. März.[260] Gelegentlich werden auch Programme mit drei Dramen angeboten. Die Palast-Lichtspiele nummerieren ihre Dramen sogar durch (z.B. am 15.3.). Viele Programminserate lassen auch eine Rückbesinnung auf Attraktionen und Sensationen erkennen. So verweist beispielsweise der Saalbau am 29.3. dezidiert auf die Aufnahme JAPANISCHE AKROBATIK (k.A.), eine „hochinteressante Varieté-Aufnahme“. Das U.T. bewirbt am 5. April mit einer großen Anzeige den Dokumentarfilm MENSCH UND RAUBTIER (F 1913, Pathé Frères) und betont dabei, dass die gezeigten Aufnahmen eine „wahrheitsgetreue Wiedergabe“ der Jagd in Afrika seien und keineswegs gestellt.

---

[258] Auch das Trierische Lichtspielhaus brachte DIE PRIMABALLERINA, TV 18.10.1913.

[259] Generell sind Bilder des Kaisers und seiner Familie 1913 in Mannheim recht populär und werden regelmäßig programmiert und beworben, z.B. Union-Theater, 21.6.: W II. FILMMEMOIREN DES DEUTSCHEN KAISERS ZUM 25. REGIERUNGSJUBILÄUM

[260] Diese Aufnahmen liefen unter dem Titel „Die letzten Wege des Kapitän Scott“. Bilder dieser Expedition wurden in mindestens vier verschiedenen Versionen angeboten und nach seinem Verschwinden/Tod mehrere andere Expeditionen erneut aufgeführt. Vgl. zu diesen Versionen: Jung 2005b.

Anders als in 1912 wird vor allen Dingen in der zweiten Hälfte des Jahres 1913 die Vielfalt des Programmangebots betont. Meist bilden zwar die längeren Dramen die Hauptattraktion der Programme, doch werden sie immer mehr in eine abwechslungsreiche Zusammenstellung von anderen Filmen aller Genres eingebettet, deren Titel, anders als in 1912, auch in den Annoncen aufgeführt werden. Gelegentlich wird auch ein Nummernprogramm, wie man es vor 1911 finden konnte, inseriert, wie z. B. vom U. T. am 20. Dezember, das ein Lustspiel, eine Komödie, ein ergreifendes Drama, ein Naturbild, die Union-Woche und einen Film über die Fabrikation eines Autos ankündigt. Weitere Beispiele für die neue Vielfalt im Kino sind auch die Programme der drei Mannheimer Kinos am 17. Mai: Da werden „prachtvolle Kunstschöpfungen" gerühmt, aber es wird auch auf „japanische Artisten" und „tanzende Geishas" innerhalb eines Schauspiels verwiesen, es gibt Schwänke, Sensationsdramen, „reizende Komödien", die „schönsten Teile von Südtirol", „Eine Reise nach dem Norden" und die neueste Wochenübersicht. Ein Kino-Varieté gibt es in Mannheim nicht, doch kündigt der Saalbau beispielsweise am 8. November groß einen *Live*-Auftritt des Gedankenlesers José de Labéro an. In Zusammenhang mit seiner Performance werden auch „Experimental-Filme" mit ihm gezeigt.

Auch die Auswahl der Genres und Film-Sujets erweitert sich. Waren 1911 und 1912 die fiktionalen Filme vor allen Dingen Sitten- und Sensationsdramen, so werden 1913 zunehmend auch Wildwest- und Cowboy-Dramen programmiert (z. B. 5.2. Palast-Lichtspiele: DIE SCHLACHT VON SANTA FÉ (US 1912, Bison 101, New York), ein „fesselndes Wild-West-Indianer-Drama", oder 12.11. U. T.: DOLLAR-FIEBER (F 1913, Elge), „spannende, sensationelle Episoden aus dem Leben der Cowboys"). Auch Detektivfilme sind stark im Kommen, wie z. B. die Nat-Pinkerton-Serie, der „gewaltigste Detektivschlager aller Zeiten" DIE EISERNE HAND (F 1912/13, Elge) oder der 6-Akter DIE JAGD NACH DER HUNDERTPFUNDNOTE (D 1913, Karl Werner, Berlin [Vt]), der am 30. August in den Palast-Lichtspielen aufgeführt und aufwendig beworben wurde mit der Betonung, dass die Palast-Lichtspiele das alleinige Aufführungsrecht innehätten. Das Besondere an DIE JAGD NACH DER HUNDERTPFUNDNOTE war zudem, dass in diesem Film eine Detektivin aufregende Abenteuer besteht.[261] Generell ist zu bemerken, dass sich die Handlungsorte erweitern und die Dramen nicht immer nur im Großstadt- Halbwelt- oder Zirkusmilieu spielen. Die Dramen von 1913 führen z. B. auch in den Wilden Westen, in die Türkei, nach Indien oder in die Schweizer Berge.

[261] Zu den Filmen über die Detektivin Nobody, zu denen auch DIE JAGD NACH DER HUNDERTPFUNDNOTE gehört, vgl. Schlüpmann 1990, S. 134-142 sowie Hesse 2003, besonders S. 113-123. In der zeitgenössischen Fachpresse bemerkt auch Horst Emscher, dass Detektivdramen einen großen Erfolg in der Saison 1913/14 verbuchen konnten. Emscher, Horst: Das künstlerische Fazit der Saison. In: Der Kinematograph, Nr. 383, 29.4.1914.

4.4.3 Das Programm der Trierer Kinos 1913

Vor allem das Programm der Trierer Reichshallen sorgt 1913 für einige Überraschung, denn es scheint, als habe die Direktion 1913 erkannt, dass soziale Dramen und Sittendramen ein gutes Geschäft versprachen. Zwar zeigen und bewerben sie immer noch ein volles Programm aus zehn bis zwölf Nummern, aber in fast jedem Programm ist auch ein ‚Frauendrama' enthalten, das besonders hervorgehoben wird. Auch programmieren die Reichshallen gelegentlich passende ‚Frauenprogramme', wie z. B. am 22.2.1913: In der Anzeige werden die Zweiakter DIE DAME IN SCHWARZ (D 1912, Karl Werner, Berlin [Vt]) mit Marga Fugger und DAS MÄDCHEN OHNE MITGIFT (RS 1913, RussSz) zusammen beworben. Wie 1912 werden auch weiterhin alle neu erscheinenden Asta-Nielsen-Filme programmiert. Der Asta-Nielsen-Film KOMÖDIANTEN wurde beispielsweise zusammen mit DIE HERZENSBRECHERIN (F 1913, Valett) aufgeführt (TV 5.4.1913). SÜNDEN DER VÄTER wurde mit WENN LIEBE SPRICHT (US 1913, American Kinematograph), einem „überaus spannenden Drama aus dem Leben einer Spionin", kombiniert (TV 26.4.1913). Zugleich wurde auch für DIE LETZTE LIEBE EINER KÖNIGIN (UK 1913, Histor) mit Sarah Bernardt geworben, der ab dem 6. Mai in den Reichshallen lief. Als zweiter Star der Reichshallen wurde Lissy Nebuschka aufgebaut, deren Film DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN (D 1912, Dekage) am 8.2.1913 beworben wird. Es geht weiter mit MARIA SONETTA (TV 12.4.1913) und VERFEHLTE JUGEND (beide D 1913, Dekage) (TV 10.5.1913).

Im Februar wird beispielsweise das Drama FRAUENHERZ (wahrscheinlich F 1913, Pathé Frères) (TV 28.2.1913) hervorgehoben.[262] Im März ADLIG BLUT UND ADLIG HERZ (F 1913, SCAGL), ein Drama um eine aufopfernde Ehefrau (TV 13.3.1913). Nachdem der April ganz im Zeichen von Asta Nielsen gestanden hatte, folgten im Mai DIE FREMDE (k. A.) (TV 17.5.1913) und WURMSTICHIG (D 1913, Duskes), ein Großstadtdrama über eine Frau, die sich in den Diener verliebt (TV 24.5.1913). Der Juni beginnt mit einer Voranzeige für ein doppeltes ‚Frauenprogramm' am 11. Juni bestehend aus DIE DAS GLÜCK NARRT (D 1913, Duskes), ein „Sittendrama aus Berlin W" um eine schwangere Frau, die zur Heirat mit dem Kindsvater gezwungen wird, und DER LEIDENSWEG EINER LIEBENDEN FRAU (D 1913, Duskes), ein „ergreifendes Sittenbild aus dem Leben einer Dame der Berliner Gesellschaft", in dem die verlassene Ehefrau sich ertränkt (TV 4. und 7.6.1913). Das Trierische Lichtspielhaus hatte das gleiche Doppelprogramm bereits am 29. Mai gezeigt. Am 7. Juni wurde der Zweiakter DURCH KREUZ ZUR KRONE (I 1913, Film d' Arte Italiano), „glückliche und tragische Stunden aus der Ehe einer Gräfin", hervorgehoben. Im Juli folgte UNTER DEM BANNER DES ROTEN KREUZES (SW 1913, Phoenix Film), ein „Kriegsdrama aus dem Leben einer Schwester des Roten Kreuzes", die ihren Verlobten im Kriegslazarett wiederfindet (TV

[262] Zwischen 1909 und 1915 wurden allein sieben Filme, die diesen Titel tragen, angeboten: 1912, 1913, 1914 wurde jeweils ein Film mit dem Titel „Frauenherzen" produziert und noch sechs weitere Filme mit „Frauenherz" im Titel, wie etwa WAS EIN FRAUENHERZ VERMAG (1911 und 1912), SPIELT NICHT MIT FRAUENHERZEN (1914) und EDLES FRAUENHERZ (1911). Am 13.9.1913 führt das Trierische Lichtspielhaus einen Film mit dem Titel EIN EDLES MUTTERHERZ (US 1913, Edison) auf.

19.7.1913). Gleichzeitig wird DIE SCHWARZE GRÄFIN (F 1913, Pathé Frères) angekündigt. Dieses „gewaltige Sensationsdrama aus dem Leben einer Abenteurerin“ mit „Madame Robinne, der weltberühmten Pariser Modeschönheit“, lief am 23. Juli zusammen mit SCHWERE STUNDEN (D 1913, Duskes), einem „ergreifenden Drama aus dem Leben einer Frau“, in dem ein Dienstmädchen seine Herrin mit deren Fehltritt erpresst. Ein Programm, das Frauen ansprach, war auch die Kombination von DER LETZTE GANG (I 1913, Film d'Arte Italiano) – der Mutter wegen heiratet die Tochter einen Bankier, der bei einer Fechtübung stirbt –, KLEOPATRA (US 1913, Pict) und DAS FINDELKIND (I 1913, Film d'Arte Italiano I oder USA 1913, Vitagraph), die am 26. Juli gezeigt wurde. Am 16. August wurden die zwei Dramen DER KAMPF UMS GLÜCK (F 1913, Eclect), eine „Ehetragödie“, und GOLDFIEBER (F 1912, Pathé Frères), ein „sensationelles Drama aus dem modernen Leben mit Frl. Naipirkowska“, aus dem Nummernprogramm hervorgehoben. Es folgt DAS BLUMENMÄDCHEN VON TONESO (F 1913, Valet), ein „sensationelles Drama“ um eine Erbin, die um ihr Erbe geprellt werden soll (TV 23.8.1913). Das Programm vom 3. Oktober kombiniert die Dramen mit den vielsagenden Titeln AUF SCHIEFER EBENE (D 1913, Duskes), ein „überaus packendes Drama“, in dem ein Mädchen einem Falschspieler folgt und reumütig heimkehrt, DUNKLE WEGE (I 1912, Film D'arte Italiano) über die Rivalität zweier Frauen und UM IHRETWILLEN, UM SEINETWILLEN (RS 1913, RussSz), ein Drama um eine unerlaubte Liebe. Der Schlager im Oktober, bevor die Reichshallen wegen eines Umbaus geschlossen werden, ist DIE SPITZENKÖNIGIN (D 1913, Duskes), ein „Kriminalroman“ um eine Bankdirektorsgattin, die Spitzen stiehlt. Als es herauskommt, vergiftet sie sich (TV 30.10.1913).

Neben diesem neuen Schwerpunkt auf Kinodrama haben die Reichshallen auch Patriotisches und Lokalpatriotisches als Zugpferde im Programm, wie z. B. die Aufnahmen des Kaiserbesuchs in Trier (TV 16.10.) oder die Aufnahme der Feierlichkeiten zum hundertjährigen Bestehen des Regiments von Horn im August. Auch das Trierische Lichtspielhaus punktete mit teils eigenen Aufnahmen von lokalhistorisch-patriotischem Bezug derselben Feierlichkeiten und programmierte auch gelegentlich patriotische Dramenproduktionen wie AUS DEUTSCHLANDS RUHMESTAGEN (TV 8.7.1913). Autorenfilme oder andere größere Prestigeproduktionen zeigen die Reichshallen keine. Auch weiterhin, so lässt sich folgern, versteht man sich als Stätte der Unterhaltung, wobei nun die längeren Kinodramen anscheinend nahtlos in das Unterhaltungsprogramm eingefügt werden können.

Das Trierische Lichtspielhaus zeigt auch 1913 ein Programm, das dem der Mannheimer Kinos ähnelt. Auch hat Marzen die Schlagerfilme immer etwas früher im Programm als seine Konkurrenz aus den Reichshallen. Wie diese wirbt er für seine Zugstücke aber zumeist innerhalb der Anzeige für das gesamte Programm, wobei die einzelnen Akte der langen Dramen als Nummern gezählt werden. Bei der Dramenauswahl legt Marzen seinen Schwerpunkt auch auf Sensations- und Sittendramen, zumeist mit weiblichen Hauptdarstellerinnen. Das Trierische Lichtspielhaus beginnt das Jahr 1913 mit Henny Porten und SCHATTEN DES MEERES (TV 14.1.1913, in der Anzeige ist ein stilisiertes Konterfei von Henny Porten zu sehen) und mit

DIE ROTE JULE (D 1912, Dekage), ein „soziales Sittengemälde“ mit Hedda Vernon, deren Chef sein uneheliches Kind mit ihr zu sich nimmt, da er in der Ehe kein Kind bekommt (TV 21.1.1913).[263] Henny Porten blieb auch in 1913 eine Attraktion im Programm des Trierer Lichtspielhauses.[264] Neben den Porten-Filmen bilden vor allen Dingen die Asta-Nielsen-Filme die Höhepunkte seiner Programme; besonders in der ersten Jahreshälfte, in der die Filme der zweiten Monopolfilm-Serie gezeigt werden.[265] Vor allem bemerkenswert ist das Programm des Trierischen Lichtspielhauses vom 24. April: Marzen zeigte nicht nur den Asta-Nielsen-Film DIE SÜNDEN DER VÄTER, den er bereits knapp eine Woche zuvor ins Programm genommen hatte, sondern auch den Henny-Porten-Film DES PFARRERS TÖCHTERLEIN. Unterschiedlicher konnten die Darstellerinnen, die von ihnen verkörperten Frauengestalten und ihr Umgang mit dem ihnen zugewiesenen Schicksal nicht sein: Während Asta Nielsen als Malermodell und Alkoholikertochter Hanna ihren Schmerz mit Alkohol und Zigaretten betäubt und sich gegen ihr Schicksal auflehnt und verkommt, rettet Henny Porten als duldsame Pfarrerstochter ihre Ehre und stirbt still, aber melodramatisch an gebrochenem Herzen.[266]

Wie die Mannheimer Kinos so hat auch Marzen die drei Teile von DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE im Programm. Am 11. Februar zeigt er den ersten Teil und das Drama GRAF WORONZOW, MEIN VERLOBTER, wobei er darauf hinweist, dass die Titelrolle dieselbe Schauspielerin spielt wie in KÖNGIN LUISE und dass im Mittelpunkt der Handlung die schöne Fürstin Dolowska steht, die den Grafen Sascha liebt, der bei einem gewagten Spiel ums Leben kommt. Teil II zeigt er am 12. April, Teil III wird am 19. Mai für den darauffolgenden Pfingstmontag angekündigt. Im Gegensatz zu seiner Konkurrenz, den Reichshallen, zeigt Marzen auch Autorenfilme und andere Großproduktionen jenes Jahres. Am 7. März wirbt er groß für den Autorenfilm DER ANDERE und kündigt das Programm als „Bassermann-Lindau-Festspiele“ an. QUO VADIS läuft ab dem 17. Mai. In der Voranzeige vom 16. Mai wird darauf hingewiesen, dass die Türen pünktlich geschlossen werden. Auch bittet Marzen im Fettdruck: „Die Damen werden freundlichst gebeten, während der Vorstellung die Hüte abzunehmen.“

---

[263] ZU SCHATTEN DES MEERES vgl. auch Schlüpmann 1990, S. 94 ff.

[264] Er zeigte beispielsweise IHR GUTER RUF (TV 29.7.1913), DIE TOTEN SCHWEIGEN (TV 8.10.1913), WANKENDER GLAUBE (TV 25.11.1913) und KOMTESS URSEL (TV 30.12.1913) im Germania. Jedes Mal war in der Anzeige das Konterfei der Porten abgebildet. Außerdem programmierte er auch Filme von Messters Konkurrenz-Star, der Saharet, so z. B. den 4. Saharet-Kunstfilm FÜRS VATERLAND (D 1912, Messter), ein Spionagedrama (TV 2.5.1913).

[265] JUGEND UND TOLLHEIT (TV 22.2.1913), KOMÖDIANTEN (TV 5.4.1913), SÜNDEN DER VÄTER, (TV 18.4.1913), DER TOD IN SEVILLA (TV 25.5.1913).

[266] Zu DIE SÜNDEN DER VÄTER s. auch Schlüpmann 1990, S. 99 ff., zu DES PFARRERS TÖCHTERLEIN s. Loiperdinger 2006. Am Schluss seiner Analyse von DES PFARRERS TÖCHTERLEIN weist Loiperdinger darauf hin, dass die eindeutig dominanten konservativen Tendenzen dieses Films nicht unbedingt die Rezeption des Films durch ein konkretes Publikum in den Vorführsälen bestimmt hätten, da der Film immer in einem programmatischen Kontext gestanden hätte. Das Programm des Trierer Kinos vom 24.4. beweist dies: So kann man vermuten, dass die Auflehnung des von der Nielsen verkörperten Charakters und ihr, wenn auch aussichtsloser, Kampf gegen gesellschaftliche Konventionen die „hehren Prinzipien der christlichen Morallehre“ (Loiperdinger) des Porten-Dramas torpediert hat und die Rezeption des Films durch das anwesende Publikum veränderte.

Weitere Autorenfilme programmiert er nicht. Im Verlauf des Jahres konzentriert er sich wieder auf Bekanntes und Bewährtes: abwechslungsreiche Programme und Kinodramen, wie z. B. HERZENSRECHT (D 1913, Deutsche Kinematographenwerke, Dresden), ein Treumann/Larsen-Drama (TV 19.7.), FROU-FROU (D 1913, Deutsche Bioscop), die „Memoiren einer Prima-Ballerina", die von einer eifersüchtigen Tänzerin entführt und eingesperrt wird (TV 30.9.), sowie das 4-aktige Drama DIE PRIMABALLERINA (D 1913, Deutsche Bioscop), deren Liebe zu einem Offizier mit ihrem Feuertod endet. Ansonsten programmiert er Wildwest-Abenteuer, Detektivgeschichten, Historisches, Patriotisches und Komödien in bunter Folge.

Am 29. November 1913 eröffnet Kinobesitzer Peter Marzen die Germania-Lichtspiele. Sie sollten ein gediegenes Großstadtprogramm spielen. Schon die groß aufgemachte Eröffnung, zu der die Honoratioren der Stadt eingeladen waren, sollte ein Spektakel werden. Es wurde das Henny-Porten-Drama EVA (D 1913, Messter) gezeigt, in dem die Porten die Tochter eines betrügerischen Fabrikbesitzers spielt, die ihren Geliebten erschießt und nach dem Gefängnisaufenthalt in den Armen ihres verzeihenden Ehemannes stirbt. Eigentlich sollte Henny Porten nach Trier kommen und einen Prolog zum Film sprechen, doch sie sagte in letzter Minute ab. Dem Trierer Kinopublikum blieb so die doppelte Präsenz Henny Portens vor und auf der Leinwand versagt.[267]

Insgesamt zeigt sich, dass die Programme der Kleinstadtkinos dem Trend zum Langfilm nicht so schnell folgten. Es dauerte etwas länger, bis sich die Kinodramen durchsetzen konnten, doch letztlich gingen sogar die Reichshallen dazu über, ‚Frauendramen' zu spielen. Auch die Welle der Autorenfilme war in Trier deutlich schwächer ausgeprägt. Insgesamt zeigt sich: Die Kinos folgten dem Trend, wenn er Erfolg versprach, wie bei den Kinodramen, hielten aber auch gleichzeitig länger als die prestigeträchtigen Großstadtkinos an Bewährtem, wie dem abwechslungsreichen Spielplan, fest.

Die Diskussion um die richtige Gestaltung der Programme, um Kunstfilm oder Sensationsdrama, um lange oder kurze Filme, um die Frage der Rückgewinnung der Masse für das Kino oder die Rekrutierung neuer Publikumssegmente setzt sich auch in 1914 fort.[268] Mit Kriegsausbruch, Anfang August 1914, wurden diese Fragen zunächst einmal von akuteren Problemen verdrängt. Es lässt sich jedoch zusammenfassen, dass der Langfilm, der nun in der Lage war, komplexere Geschichten zu erzählen, den Film und das Kino auf eine neue Stufe heben und ihnen ein bürgerlicheres Image verleihen sollte. Diese Integration verlief nicht reibungslos: Formal bedienten die Langfilme zwar hochkulturelle Ansprüche, inhaltlich bedienten sie aber vor allen Dingen in den Jahren 1911/1912 ein marginalisiertes Publikums-

[267] Vgl. dazu Braun 2002a, S. 262 f.

[268] Vgl. z. B. Filmbetrachtungen beim Jahreswechsel. In: LBB, 7. Jg., Nr. 1, 3.1.1914; Wider: Was jetzt kommt! In: LBB, Beilage Kino-Varieté, 2. Jg., Nr. 7, 14.2.1914; Emscher, Horst: Das künstlerische Fazit der Saison. In: Der Kinematograph, Nr. 383, 29.4.1914; Emscher, Horst: Mehr kleine Films. In: Der Kinematograph, Nr. 387, 27.5.1914 und Mellini, Arthur: Die Bilanz der Winter-Saison. In: LBB, 7. Jg., Nr. 32, 6.6.1914.

segment, die Frauen, und wurden zunächst als Schund verunglimpft. Unbestritten bleibt, dass sich in der Praxis das Kinodrama als „Ein-Stunden-Film“ um 1913 etabliert hatte und aus den Programmen nicht mehr wegzudenken war. Das Jahr 1913 zeigt aber auch, dass der lange Film, solange er sich durch das soziale Drama und die Sensationsdramen an das Kino der Attraktionen anband und sein treuestes Publikum, die Frauen, bediente, Erfolg hatte. Als er jedoch versuchte, ‚Kultur zu werden’, setzte der Gegenwind von Seiten des Publikums ein. Zu der von Müller konstatierten „Langfilmmüdigkeit“[269] mag somit vielleicht auch beigetragen haben, dass Frauen von den Dramen des Jahres 1913, speziell den literarischen Kunst- und Autorenfilmen, enttäuscht waren und ihre um weibliche Schicksale zentrierten Kinodramen vermissten und somit dem Kino öfter einmal fernblieben. Die Verbürgerlichung des Kinos, die der Langfilm anstreben sollte, war somit zunächst eher eine Verweiblichung. Die Aufwertung des Kinos durch den langen Film blieb somit erst einmal ambivalent. Nicht die Sensations- und Sittendramen, sondern erst die literarischen und Autorenfilme führten, obwohl sie weder beim Publikum noch in wirtschaftlicher Hinsicht ein voller Erfolg waren, zu einem positiven Imagewandel des Kinos.

Es scheint, als ob für eine kurze Zeit, um 1911–1912, das Kino die Wünsche und Bedürfnisse des weiblichen Publikums bediente. Die weibliche Perspektive der frühen Filme wurde jedoch abgelöst durch eine zunehmende Orientierung der Filmproduktion an bürgerlich-kulturellen Normen und ästhetischen Standards, deren Ziel es war, Film in den patriarchalisch-bürgerlichen Kunstkosmos zu integrieren. Die Rückgewinnung der Gegenöffentlichkeit des Kinos und die Eingliederung in den bürgerlichen Kunstkosmos gingen einher mit einer Disziplinierung des Publikums. Es kam zu einer Veränderung der Rezeptionshaltung, d. h. zu einer Abkehr vom interaktiven, sinnlichen Kinoerlebnis der frühen Zeit hin zu einem kontemplativen, reprivatisierten Filmkonsum. Die Bemühungen um eine Verbürgerlichung, Nationalisierung und Maskulinisierung des Kinos, aber auch das partielle Scheitern dieser Bemühungen am passiven Widerstand seines ‚alten’ Publikums soll im folgenden Kapitel thematisiert werden.

[269] Vgl. Müller 1994, S. 183.

5 Frauen, Krieg und Kinoprogramm 1914–1918

5.1 Auswirkungen des Krieges auf das Kinoprogramm

5.1.1 Allgemeine Entwicklungen

Zu Beginn des letzten Kapitels zum weiblichen Kinopublikum in Kriegszeiten soll ein kurzer Überblick über die Filmpolitik im Krieg und dessen Auswirkungen auf die Kinos und das Kinoprogramm gegeben werden. Zur Filmpolitik im Ersten Weltkrieg sind bereits einige Studien erschienen, von denen sich die meisten auf den Aspekt der Propaganda konzentrieren. Die Arbeiten von Barkhausen und Mühl-Benninghaus wären hier als ausführlichste Beispiele zu nennen.[1] Das Kino als Institution und Örtlichkeit und seine Rezipienten, die Kinogänger, beziehen diese Studien jedoch nicht oder nur am Rande mit ein.[2] Dies ist umso verwunderlicher, als der Krieg doch nicht nur auf die Filmwirtschaft und den Film als Medienprodukt, sondern auch auf den Ort seiner Aufführung gravierende Auswirkungen hatte. Nach Ausbruch des Krieges wurden in vielen Städten die Kinos auf Anordnung der Militärbehörden zeitweilig geschlossen. Doch auch nachdem sie wieder geöffnet waren, wurde ihnen der tägliche Betrieb erschwert, so z. B. durch ganz praktische Belange wie die Einberufung des Personals oder den Mangel an Strom, Gas und Kohlen. Auch die verstärkte Zensur, die sich jedoch von Behörde zu Behörde teilweise stark unterschied und so für zusätzliche Unsicherheiten sorgte, und die Einschränkung der Werbemöglichkeiten aufgrund von Plakatzensur und Papierknappheit gestalteten den Spielbetrieb schwieriger. Die Programmgestaltung wurde zudem erschwert durch den wachsenden Filmmangel aufgrund von Einfuhrverboten für alle entbehrlichen Gegenstände, d. h. auch für Filme (ab Februar 1916). Filme aus deutschfeindlichen Ländern wie Frankreich, Großbritannien und später auch den USA kamen nun nicht mehr auf den Markt. Eine Ausnahme bestand zunächst für die Nordisk. Diese endete jedoch mit Beginn des Jahres 1917.

Doch schon vor der offiziellen Importsperre kündigte sich das Ende der Internationalität des Kinos an. Deutsche Niederlassungen ausländischer Firmen wurden unter deutsche Zwangsverwaltung gestellt. Ab Ende 1914 traf dies für englische und französische Filmfirmen zu.

---

[1] Barkhausen 2004. Vgl. auch Mühl-Benninghaus 1994, Mühl-Benninghaus 1996 und die Publikationen von Rainer Rother, so u. a. 1996, Loiperdinger 1997 und 2000 sowie Baumeister 2003.
Eine sehr frühe Abhandlung zum Thema findet sich bei Bub 1938.
Eine weitere detailreiche englischsprachige Publikation zur Propaganda, die sich entgegen den Versprechungen jedoch des Films nur am Rande annimmt, ist Welch 2000.
1995 wurde zudem der Sammelband Film the First World War (Amsterdam 1995) von Dibbets, Karel, Hogenkamp, Bert herausgegeben, der den Zusammenhang von Erstem Weltkrieg und Film unter verschiedenen Aspekten beleuchtet.

[2] Klaus Kreimeier widmet in seiner „Ufa-Story“ (Frankfurt a. M. 2002) dem „Kino-Alltag im Krieg“ ein kurzes Kapitel. Ulrike Oppelt benennt in ihrer Studie Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg, Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm (Stuttgart 2002) zwar ein Kapitel mit „Veränderungen des Kinos durch den Krieg“, löst aber die dadurch geweckten Erwartungen nicht ein. Es bleibt weitgehend bei einer Zusammenfassung älterer Detailstudien wie Curry 2002, S. 173-185 bzw. dies. 2005 und Göktürk 2005.

Italienischen und amerikanischen Firmen erging es ab 1916 ähnlich.[3] Die Abschottung der Grenzen gegenüber den Kriegsgegnern und die Einschränkung des internationalen Verkehrs trugen zudem zum Zusammenbruch des internationalen Filmhandels bei.[4] Zudem fand bereits kurz nach Ausbruch des Krieges eine Art Selbstzensur durch die freiwillige Beschränkung der im Deutschen Filmbund zusammengeschlossenen Kinobesitzer statt, die beschlossen hatten, keine Filme mehr aus deutschfeindlichen Ländern in ihre Programme aufzunehmen. Vergegenwärtigt man sich, dass französische Filmfirmen bis dato einen großen Teil der gezeigten Produktionen bereitstellten, kann man ermessen, welchen Einschnitt dies für die Programmgestaltung bedeutete. Strittig blieb hingegen auch im Filmbund die Frage, wie man mit vor dem Krieg gekauften Filmen aus Frankreich verfahren sollte.[5] Andere Kinobesitzer hingegen, die nicht in den Deutschen Filmbund eingebunden waren, wollten zunächst nicht auf Filme aus ausländischer Produktion verzichten. Was von einigen Filmproduzenten als „Reinigung des Marktes“[6] begrüßt wurde, wurde von der Fachpresse, die auch aus der Sicht der Kinobesitzer argumentierte, daher eher kontrovers diskutiert. So argumentierte beispielsweise der *Kinematograph* gegen einen Artikel aus der kulturellen Monatsschrift *Der Türmer* und verteidigte die Internationalität des Kinos und sein Vermögen, Einblick in fremde Kulturen zu gewähren, räumte jedoch auch ein, dass französische Filme oft nicht den deutschen Geschmack träfen.[7]

Abgesehen von den strengeren Vorgaben hinsichtlich der Herkunft der gezeigten Filme bleiben die Vorgaben der Zensur in Bezug auf die Inhalte und deren Umsetzung in angemessenen Filmen eher vage. Im Dezember 1915 verfügte das preußisch-königliche Kriegsministerium in einer Zensurverordnung, dass alle Filme zu verbieten seien, „die infolge ihrer Oberflächlichkeit und Seichtheit in die jetzige ernste Zeit nicht hineinpassen“[8]. Unter der Überschrift „Neue Kämpfe“ setzte sich auch der *Kinematograph* im Februar 1916 mit dieser erst jetzt bekannt gewordenen Verordnung auseinander und kritisierte seine Uneindeutigkeit. Er wehrte sich gegen die pauschale Ablehnung von humorvollen Stoffen und die undifferenzierte Ablehnung aller Dramenproduktionen.[9]

Schon kurz nach Kriegsbeginn lassen sich konkrete Programmveränderungen feststellen: Es kam zu einer allmählichen „Verarmung“ der Programme. Nicht nur wurden in vielen Kinos keine französischen und britischen Produktionen mehr gespielt, auch die Auswahl der gezeigten Filme passte sich thematisch den veränderten Zeitumständen an und folgte der allgemeinen Kriegsbegeisterung und dem patriotischen Hochgefühl. Die „Kriegsprogramme“, die im weitesten Sinne Vaterländisches, Nationales und Patriotisches zu zeigen versuchten, ka-

[3] Vgl. hierzu Birett/Lenk 1996.
[4] Siehe Mühl-Benninghaus 2004, S. 21-23.
[5] Siehe Mühl-Benninghaus 2004, S. 23 und für eine kurze Zusammenfassung siehe Kapitel 8.1. in Jung/Loiperdinger 2005, S. 381 ff.
[6] Birett/Lenk, S. 62.
[7] Die Verdeutschung der Lichtspielbühne. In: Der Kinematograph, Nr. 438, 19.5.1915..
[8] Vgl. auch Mühl-Benninghaus 2004, S. 62/63 und 69.
[9] Neue Kämpfe. In: Der Kinematograph, Nr. 423, 3.2.1915.

men dem ‚Hurra-Patriotismus' der ersten Kriegsmonate entgegen und fanden zunächst Anklang. Doch der Mangel an authentischen Kriegsaufnahmen ließ dieses Interesse auch bald wieder erlahmen. Denn die meisten Filme, die als Frontaufnahmen in den Programmen angepriesen wurden, erwiesen sich bei genauerem Hinsehen als ältere, teils neu geschnittene oder gestellte Aufnahmen.[10] Denn es war nur wenigen ausgewählten Operateuren gestattet, Bilder an der Front zu drehen. Zudem unterlagen diese Aufnahmen strengen Vorschriften darüber, was gezeigt werden durfte und was nicht. Verwundete durften nur mit Verbänden, Tote gar nicht gezeigt werden. Auch waren aus Angst vor Spionage keine Aufnahmen von echten Kampfszenen erlaubt. Manöverszenen wurden somit als Kriegsszenen deklariert, Aufnahmen von der Front durch Aufnahmen aus der Etappe ersetzt. Alles in allem boten die Kriegsaufnahmen eine weitgehend inszenierte Darstellung.[11] Die sog. „Berichte von der Front" erweckten somit zwar die Neugier, aber auch eine Anspruchshaltung, die sie nicht befriedigen konnten, und wurden alsbald eher als ein lästiges Übel im Programmzusammenhang betrachtet denn als Möglichkeit zur Teilhabe am Krieg.[12] So blieben zwar die Aufnahmen vom Kriegsschauplatz während der gesamten Dauer des Krieges Bestandteil der Programme, wurden aber alsbald wieder als ein Programmteil unter vielen in den Hintergrund verbannt, während die vor dem Krieg beliebten Genres, wie soziale Dramen, Detektivgeschichten und Ähnliches, wieder breiteren Raum einnahmen. Während das Publikumsinteresse an den Kriegsberichten erlahmte, begann aber paradoxerweise der Staat den Film und das Kino als Mittel der politischen Propaganda zu entdecken. Anfang 1917 wurde durch einen Erlass des Kriegsministeriums das Bild- und Filmamt (BuFA) ins Leben gerufen. Es sollte Filmstellen im Inland und an den Fronten etablieren, die Truppen mit Filmen versorgen, deutsche Wochenschauen koordinieren und die Filmein- und -ausfuhr überwachen. Zudem produzierte das BuFA auch eigene „amtliche" Kriegsfilme – oder ließ sie produzieren –, von denen die ersten 1917 in die Kinos kamen. Ende 1916 war bereits die Deutsche Lichtspielgesellschaft, kurz DLG, von Vertretern der Wirtschaft und kommunaler Verbände gegründet worden. Sie hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die deutsche Wirtschaft und Kultur vermittels des Films im Ausland zu propagieren, wobei die Interessen der Schwerindustrie eine nicht zu gering einzuschätzende Rolle spielten.[13]

Auch in der Fachpresse lässt sich das Ringen um den Status des Kinos und um die Unsicherheiten bei der Programmzusammenstellung nachvollziehen. Zunächst war vor allen Dingen die Sorge groß, dass das Publikum ausbleiben würde, da der Krieg alle anderen Interessen zu überdecken drohte. So wurde den Kinobesitzern empfohlen, nicht mehr auf die beliebten Dramen zu setzen, sondern auf Aktualitäten. Wenn man gute aktuelle Bilder hätte, so der *Ki-*

[10] Siehe Mühl-Benninghaus 2004, S. 29.
[11] Siehe Mühl-Benninghaus 2004, S. 61/62.
[12] Vgl. auch Kapitel 8.3. in Jung/Loiperdinger 2005, S. 392 ff.
[13] Ausführlich dazu Barkhausen 1982 und Mühl-Benninghaus 2004, Kapitel 2.3.1., S. 173 ff. und Kapitel 2.3.2., S. 196 ff.

nematograph im August 1914, würden dann auch die alten Dramen toleriert.[14] Unter der Parole „Offenhalten und Weiterspielen" versucht auch die *Lichtbild-Bühne* den Kinobesitzern Anregungen zu vermitteln, wie sie in Zukunft ihr Programm angemessen gestalten könnten:

> „Spielt patriotische, vaterländische, ernste, würdevolle Films, bringt Naturaufnahmen aus den Gegenden und Ländern, die jetzt im Vordergrund des Interesses stehen. Organisiert einen Nachrichtendienst, optische Depeschenbekanntgabe, zeigt per Diapositiv-Landkarte die Heeresveränderungen, spielt vaterländische Musikstücke und sorgt, dass unser liebes Volk, getragen von der neu entfachten Begeisterung, das Theater mit dem Bewusstsein verlässt, eine Stätte der Erbauung, der Wiederaufrichtung, des Trostes und hoher geistiger Kultur besucht zu haben."[15]

Als „geeignete Filme" wurden u. a. die älteren Produktionen THEODOR KÖRNER, BISMARCK, DIE FILMS VON DER KÖNIGIN LOUISE, DER ÜBERFALL AUF SCHLOSS BONCOURT oder LIEB VATERLAND MAGST RUHIG SEIN angeführt. Aber auch alte und neue Filme, die eigentlich auf den ersten Blick nicht als „kriegsgeeignet" erschienen, wurden im vaterländischen Sinne uminterpretiert, so z. B. das Drama KLEINE WEISSE SKLAVEN (D 1914, Lloyd), von dem es in einer Werbeanzeige heißt, es sei „durch den Weltkrieg der aktuellste Film unserer Zeit", da er „russischen Sklavenhandel mit deutschen Kindern und Mädchen" zeige.[16] Auch der *Kinematograph* appellierte an die Kinobesitzer, die Kinos nicht zu schließen, nicht nur wegen der patriotischen Vorführungen, sondern auch aufgrund des Erholungs- und Zerstreuungsbedürfnisses der breiten Masse.[17] Daher wandten sich – wie eine Zuschrift im *Kinematograph* zeigt – auch einige Kinobesitzer gegen eine generelle Sperre von ausländischen Filmen; „gute" ausländische Produktionen sollten weiter gespielt werden dürfen.[18] Auch der Mangel an aktuellen Kriegsaufnahmen ist von Beginn an ein großes Thema in der Branchenpresse.[19]

Konsequenterweise findet sich daher auch verstärkt Werbung für patriotische „Kriegs-Programme" aus *fiktionalen* Filmen aller Verleiher in den Branchenblättern. Im September 1914 wirbt Martin Dentler im *Kinematograph* beispielsweise für IM FEINDESLAND, ein „Kriegsdrama aus 1870/71", DAS TREUE DEUTSCHE HERZ, ein „patriotisches Drama aus Preußens schwerer Zeit", und KRIEGSGETRAUT, „ein tiefergreifendes patriotisches Drama".[20] IM SCHATTEN DES GROSSEN KRIEGES, angeboten von Carl Bernatzkys Monopolvertrieb, ein Eclair-Drama um das Schicksal einer Pariser Familie im Krieg 1870/71, wird ebenfalls in der gleichen Ausgabe als zeitgemäßer Programmpunkt beworben.

> „Drohende Unruhen, revolutionäre Umtriebe in Paris sowie die Belagerung von Paris mit all ihren Schrecken, welche die gegenwärtigen Siege in Ost und West im Gefolge haben, werden im vorstehenden Film in der großartigsten Weise geschildert. Wer überhaupt das Elend, was damals in Paris geherrscht hat, kennen lernen will, muss diesen Film sehen. Jeder Kinobesitzer, der also seinem

[14] Aubinger, Josef: Die Kinematographie in Kriegszeiten. In: Der Kinematograph, Nr. 398, 12.8.1914.
[15] Offenhalten und Weiterspielen. In: LBB, 7. Jg., Nr. 52, 15.8.1914.
[16] LBB, 7. Jg., Nr. 53, 26.8.1914. Der Film lief auch in Mannheim im Palast-Theater am 10.2.1915 und wurde dort auch in diesem Sinne angekündigt.
[17] Schließt die Kinos nicht! Die Aufgaben der deutschen Filmindustrie. In: Der Kinematograph, Nr. 399, 19.8.1914.
[18] W. R.: Fort mit fremdländischem Tand. In: Der Kinematograph, Nr. 399, 19.8.1914.
[19] Der Mangel an Aktualitäten. In: Der Kinematograph, Nr. 400, 26.8.1914.
[20] Der Kinematograph, Nr. 401, 2.9.1914.

> Publikum etwas der Zeitlage Entsprechendes zeigen will, zögere nicht länger, sich den Film anzuschauen."

Die *Lichtbild-Bühne* führte ab Oktober 1914 die Rubrik „Zeitgemäße Films in Berliner Theatern" ein, in der sie vor allen Dingen im weitesten Sinne patriotische Dramenproduktionen besprach. Zur weiteren Bereicherung des patriotischen Programmangebots boten beispielsweise Hanewacker & Scheler Monopolfilmvertrieb eine Glas-Diapositiv-Serie mit dem Titel „Markante Aussprüche in großer Zeit! Portraitgalerie berühmter Männer aus der vaterländischen Geschichte und den jetzigen ruhmreichen Tagen" an, die zwischen den Filmen projiziert werden konnte.[21]

Gerade durch diese Produktionen und den Wiederverleih von älteren, im weitesten Sinne vaterländischen Dramen hatte, wie der *Kinematograph* bereits im September 1914 feststellt, das Programm eine durchgreifende Änderung erfahren[22]: Vorherrschend sei im Moment der patriotische Film. Der *Kinematograph* empfahl jedoch, man solle ihn nicht zu sehr häufen. Zwei patriotische Filme in einem Programm seien völlig ausreichend. Trotz allem sollte man auch nicht die „zeitgemäße Programmabwechslung" vergessen. Auch „patriotische Deklamationen" könnten zur Auflockerung des Programms beitragen. Humor sei im Moment völlig verfehlt. Nur Filmstücke ernsten Inhaltes sollten zur Aufführung gelangen. Auch gibt der Autor den Kinobesitzern den Ratschlag, schon in eigenem Interesse auf alles Französische, auch Plakate und Bezeichnungen wie „Premiere", aus dem Kino zu verbannen, da man sonst Gefahr laufe, dass das Kino demoliert würde. Als völlig fehl am Platze wertet der Autor hingegen die „kunstvollen Kilometerfilms", da das Publikum sich in dieser Situation nicht auf die Feinheiten der Filmregiekunst konzentrieren könne und schnell ermüde, da ihm die innerliche Sammlung fehle. Auch sei es gerade in Kriegszeiten wichtig, auf die Wünsche des Publikums zu achten, der Theaterleiter müsse gleichsam zum Psychologen werden und das Programm seinem Publikum anpassen. Der *Kinematograph* redet hier also einem intensiveren Zusammenspiel zwischen Publikum und Programm das Wort. Interessanterweise findet sich, vor allen Dingen in der *Lichtbild-Bühne,* die Ansicht, dass der Krieg die Besinnung des Kinos auf sein eigentliches Wesen und seine eigentliche Bestimmung fördere und es nun vom „Lichtspielpalast zum Kino zurück"[23] finde. Es versuche nun nicht mehr, etwas zu sein, was es nicht sein könne, und lasse von den „krampfhaften, geradezu lächerlich gewordenen Versuchen" ab, Literatur zu produzieren. Dem Publikum sei es, nachdem es vor dem Krieg „Gesellschaft" geworden war, nun wieder möglich, ohne Frack ins Kino zu gehen.[24]

Schon mit Beginn des Jahres 1915 wurde der Mangel an kurzen Programmfilmen deutlich und in der Fachpresse finden sich zahlreiche Artikel, die sich mit diesem Problem auseinandersetzen und konzentrierte Bemühungen deutscher Firmen verlangten, gemeinsam Wochen-

[21] Der Kinematograph, Nr. 402, 9.9.1914.
[22] Das Programm in Kriegszeiten. In: Der Kinematograph, Nr. 405, 30.9.1914.
[23] Vom Lichtspielpalast zum Kino zurück. In: LBB, 7. Jg., Nr. 74, 31.10.1914.
[24] Komeriner, Ludwig: Auferstehung. Zeitgemäße Betrachtung von... In: LBB, 7. Jg., Nr. 84, 5.12.1914.

programme anzubieten und nicht nur auf die „Kilometerschlager“ zu setzen. Entgegen allen patriotischen Bestrebungen würden in der Praxis die Programme meistens mit kurzen, alten ausländischen Filmen gefüllt.[25] Gerade das Zerstreuungsbedürfnis des Publikums, so wurde argumentiert, mache diese kurzen Filme so essentiell, denn für „lange Theaterstücke“ fehle dem Publikum in diesen Zeiten die Ruhe und Sammlung.[26] Eine Strategie, den Mangel an Abwechslung auszugleichen, könne die Etablierung eines „bunten Teils“ im Kino sein, wie die *Lichtbild-Bühne* Mitte 1915 vorschlug. Jedes Kino könne so sein Programm bereichern.[27] Dem drohenden Publikumsschwund, der durch die Beschneidung der Programme durch die Zensur gefördert würde[28], sollte mit einer gesteigerten Individualisierung der Kinos hinsichtlich Aufmachung und Programmgestaltung entgegengewirkt werden.[29]

Der „feldgraue Film“ hingegen, der den Krieg auch in dramatischer Bearbeitung in die Kinos brachte, wird zunehmend schon Mitte 1915 als abgetan erklärt. Was fehle, sei eine Art von Spielfilm, bei dem nicht ein paar Statisten versuchten, den Krieg nachzuspielen, sondern bei dem der Krieg nur eine Art Begleitmotiv zur Handlung darstelle.[30] Ein Rückblick auf das Jahr 1915, der Anfang 1916 erschien, konstatiert, dass der „feldgraue Film“ nun völlig verschwunden sei.[31] Ohnehin schien im publizistischen Diskurs, nun da die erste verbindende Kriegseuphorie vorbei war, wieder einmal große Uneinigkeit darüber zu herrschen, welche Filme angemessen, erfolgreich und vielleicht sogar beides sein könnten, wie Egon Jacobsohn in einer Presseübersicht in der *Lichtbild-Bühne* anführt.[32] Einige Zeitschriften hielten das „zivile Lustspiel“ für eine „elementare Forderung“ in schwerer Zeit, andere wiederum hielten es für völlig verfehlt. Bei der „Kriegshumoreske“ waren die Fronten sogar noch verhärteter. Für die einen war das „Alltagsdrama“ gelungene Ablenkung, andere meinten, den meisten Menschen stehe danach nicht der Sinn. Für manche waren die Kriegdramen „lebenswahre Darstellung“ für andere hingegen schlichtweg Unangemessen. Ein Ausweg aus diesem Dilemma konnte, laut Jacobsohn, wieder einmal nur das Prinzip der Vielfalt bieten: „Wer Vieles bietet, wird jedem etwas bieten!“

---

[25] Vgl. z. B. Ein Notschrei nach deutschen Programmfilmen: In: Der Kinematograph, Nr. 421, 20.1.1915; Emscher, Horst: Vorbauen! In: Der Kinematograph, Nr. 437, 12.5.1915; Anzeige: Kurze Films fehlen. In: Der Kinematograph, Nr. 441, 9.6.1915.
Vgl. hierzu auch Mühl-Benninghaus 2004, S. 214 ff.

[26] Huppert, Rudolf: Wiener Brief. In: Der Kinematograph, Nr. 449, 4.8.1915.

[27] Vgl. Spitzer, Ludwig: Der „Bunte Teil“ im Kino, LBB, 8. Jg., Nr. 25, 19.6.1915; Urgiss, Julius: Kino-Kabaret oder Kino-Varieté. In: LBB, 8. Jg., Nr. 26, 26.6.1915 und Mehr Bühnen-Effekte für Filmvorführungen. In: LBB, 8. Jg., Nr. 41, 9.10.1915. Der Kinematograph hingegen schrieb im November 1915, dass man in den meisten Kinos bereits wieder zum alleinigen Filmprogramm übergegangen sei. Der Kunstbetrieb vor der Leinwand. In: Der Kinematograph, Nr. 462, 3.11.1915.

[28] Paßt das Kino in den Ernst der Zeit? In: Der Kinematograph, Nr. 468, 15.12.1915.

[29] Das Individualkino: Der Kinematograph, Nr. 440, 2.6.1915.

[30] Vgl. Zwischen Ostern und Pfingsten. In: LBB, 8. Jg., Nr. 15, 10.4.1915.
Ohnehin schien der Krieg weitaus weniger den alltäglichen Spielbetrieb und die Publikumsfrequenz zu beeinflussen als andere, unabhängigere Faktoren, wie z. B. die Jahreszeit und das Wetter. Vgl. auch Das Sommer-Programm im Kino. In: LBB, 8. Jg., Nr. 20, 15.5.1915.

[31] Das letzte Jahr. In: Der Kinematograph, Nr. 472, 12.1.1916; Brauner, Ludwig: Der Kino vor, während und nach dem Kriege. In: Der Kinematograph, Nr. 473, 19.1.1916.

[32] Jacobsohn, Egon: Meinungen über den Spielplan von heute. In: LBB, 8. Jg., Nr. 14, 31.3.1915.

1916 setzte sich allmählich die Auffassung durch, dass der Krieg der Auslöser zur Etablierung der deutschen Filmbranche als Großindustrie gewesen sei und zur Schaffung eines Kinoprogramms beitrage das sich am deutschen Geschmack und Empfinden orientiere.[33] In einem Artikel von Edmund Edel heißt es da:

> „Nicht mehr durch die süßlichen französischen, durch die wildschreienden und theatralischen italienischen Films (von den Marlitt-blässlichen englischen Films ganz zu schweigen) abgelenkt und auf die falsche Bahn geleitet, schuf jetzt die deutsche Industrie Werke eigenen Geschmacks, aufgebaut auf der Kultur des deutschen Empfindens.“[34]

Gleichzeitig mit der Etablierung des deutschen Films als Großindustrie wurde aber auch, so schwingt es bei Edel mit, eine Anpassung des Films an bürgerliche Geschmacksnormen vorgenommen, der in einer Art ‚trickle-down'-Prozess nun auch die einfachen Kinos und ihr Publikum erreichte: „[…] und unbewusst ist der Geschmack aus den bunten, lauschigen, teuren Prachtlogen der [Kino-],Paläste' in die Niederungen der Kinos gewandert.“ In der gesellschaftlichen Einstellung zum Kino scheint sich also ein tief greifender Wandel vollzogen zu haben. Während noch Ende 1914 die *Lichtbild-Bühne* in mehreren Beiträgen die Ansicht vertreten hatte, der Krieg würde das Kino zu seiner eigentlichen Bestimmung als Unterhaltungsstätte des Volkes zurückführen, die billige, unaufwendige Zerstreuung bietet, wurde jetzt der Krieg als Agent der Nationalisierung und Verbürgerlichung des Kinos gelobt.

Trotz des neuen Selbstbewusstseins als Großindustrie und „Kulturträger“ wurde das endgültige Filmeinfuhrverbot Anfang 1916 als große Bedrohung empfunden, vor allen Dingen für die Programmvielfalt. Die Frage der kurzen Filme wurde nun immer virulenter.[35] Manch ein Autor trauerte da in der Fachpresse zwar nicht den „amerikanischen Schieß- und Reitszenen“, so doch den „französischen Buntfilmen“ und den guten Natur- und wissenschaftlichen Filmen nach, die vor dem Krieg hauptsächlich das Ausland produziert hatte.[36] So lebte aufgrund der kriegsbedingten Filmpolitik die alte Diskussion um lange oder kurze Filme, die eigentlich nie richtig verstummt war, und um die Haltung des Publikums zu dieser Frage wieder auf.[37]

Sorgen machten den Kinobesitzern zudem neue Gepflogenheiten im Verleihwesen, die die Vielfalt des Programms weiter eindämmten und den Kinobesitzern noch weniger Freiraum bei der Gestaltung ihrer Programme ließen. Schon vor dem Krieg war das Monopolssystem eingeführt worden, es koexistierte jedoch mit anderen Verleihpraxen. In der Saison 1915/16, so beklagte sich ein Kinobesitzer in einer Zuschrift an den *Kinematograph*, sei das Geschäft vollständig auf das Monopolsystem eingerichtet worden. Selbst Einakter würden auf Monopol gekauft. Auch sei bereits 1915 das Seriensystem eingeführt worden. Mittlerweile sei der Markt mit Star-Serien geradezu überschwemmt. Dieses System sei für die Kinobesitzer

---

[33] Spectator: Das letzte Jahr. In: Der Kinematograph, Nr. 472, 12.1.1916.
[34] Edel, Edmund: Kino im Krieg. In: LBB, 9. Jg., Nr. 2, 15.1.1916.
[35] Die Filmeinfuhr verboten! In: LBB, 9. Jg., Nr. 9, 4.3.1916; Zur Lage. In: LBB, 9. Jg., Nr. 11, 18.3.1916; Kurze Films? In: LBB, 9. Jg., Nr. 11, 18.3.1916.
[36] Gennecher, R.: Was uns fehlt. In: Der Kinematograph, Nr. 493, 7.6.1916.
[37] Siehe z. B. Beratungen im Reichsamt des Inneren. Zur Frage der kurzen Films. In: LBB, 9. Jg., Nr. 49, 9.12.1916 oder Brüsseler Brief. Zur Frage kurzer Films. In: LBB, 9. Jg., Nr. 51, 23.12.1916.

finanziell nicht tragbar und ermögliche ihnen keine vorherige Ansicht der Filme, er kaufe „die Katze im Sack“. So gab das Seriensystem sowohl den Fabrikanten als auch den Kinobesitzern zwar eine gewisse Planungssicherheit in Kriegszeiten, es erlaubte letzteren aber noch weniger, einzelne Programme gezielt und im Hinblick auf das lokale Publikum zusammenzustellen.[38]

Problematisch im Hinblick auf eine möglichst abwechslungsreiche Programmzusammenstellung waren auch die Zentralisierungsbestrebungen einiger Filmfirmen, allen voran der Nordisk und ihrer deutschen Tochtergesellschaft, der Nordischen Film Co.[39] Sie verlieh nicht nur Monopolschlager, sondern auch ganze Programme und dominierte, auch durch ihre Kinobesitzungen, den Filmmarkt. So hebt die *Lichtbild-Bühne* hervor, dass gute Filmprogramme gerade von dem Zusammenspiel der Filme verschiedener Firmen lebten und beklagt, dass die Nordisk mit ihren „Nordischen Normal-Filmkisten“ und deren „nivellierter Filmzusammenstellung“ einen „Nordischen Normalgeschmack“ prägen würde.[40] So werde das Recht des Theaterbesitzers, eine Filmauswahl zu treffen, die Rücksicht auf die lokalen Verhältnisse nimmt, unterminiert.[41] Zu Beginn des Jahres 1917 vermeldete dann auch die *Lichtbild-Bühne* in ihrer „Filmstatistik“ von 1916, dass die „Nordische“ ein Fünftel des deutschen Filmmarktes beherrsche. Gleichzeitig konstatiert sie wiederum einen eklatanten Mangel an kurzen Filmen.[42] Auch die Beschwerden der Theaterbesitzer darüber rissen nicht ab[43] und eine befriedigende Lösung konnte nicht gefunden werden. Dem Angebot der DLG, komplette Beiprogramme aus kurzen Filmen zu liefern, sah man aber dennoch mit Argwohn entgegen.[44] Die staatliche Förderung der DLG – d. h. die Zuwendungen der gleichen Behörden, die über das „Wohl und Wehe des Theaterbesitzers“ entschieden – bereitete, wie die *Lichtbild-Bühne* berichtet, den Kinobesitzern Sorgen, dass jenen Unternehmen, die diese Programme spielten, Vorteile oder „amtliches Wohlwollen“ eingeräumt würden.[45] Die *Lichtbild-Bühne* wusste gar zu berichten, dass sich die DLG tatsächlich „amtlicher Organe bedient hat, um die Theaterbesitzer zur Abnahme ihrer Programme zu bewegen“. Hinter diesen Vorwürfen steht die – durchaus berechtigte – Angst, dass das Kino über sein Programm immer mehr einer staatlichen oder interessengeleiteten Regulierung unterworfen werden könnte und auch letztlich die gezeigten Inhalte einer Kontrolle ‚von oben’ ausgesetzt würden. Die DLG antwortete auf die Vorwürfe in einer großformatigen Anzeige, die Behauptungen, die DLG-Lustspiele seien „verkappte Propagandafilme“, seien falsch. Sie räumte aber ein, dass die Naturaufnahmen und

[38] Czillard, A.: Das Geschäft in Rheinland und Westfalen. In: Der Kinematograph, Nr. 508, 20.9.1916. Siehe auch Zur Frage der Serien. In: LBB, 10. Jg., Nr. 14, 7.4.1917; Die Serienfilms. In: LBB, 10. Jg., Nr. 12, 24.3.1917 und Monopol-Programme. In: LBB, 9. Jg., Nr. 44, 4.11.1916.
Vgl. auch Mühl-Benninghaus 2004, S. 222 ff.
[39] Vgl. auch Mühl-Benninghaus 2004, S. 215 ff.
[40] „Nordische“ Programme. In. LBB, 9. Jg., Nr. 5, 5.2.1916.
[41] Offen bleibt in dieser Diskussion um die Macht der Nordisk die Frage, ob es hier um eine wirkliche Verteidigung der Vielfalt (und gleichsam der Internationalität) des Mediums ging oder vielmehr um eine unzureichend kaschierte Angst vor Überfremdung.
[42] Die Filmstatistik. In: LBB, 10. Jg., Nr. 1, 6.1.1917.
[43] Nochmals die kurzen Films. In: LBB, 10. Jg., Nr. 2, 13.1.1917.
[44] Das Beiprogramm. In: LBB, 10. Jg., Nr. 17, 28.4.1917.
[45] Auf falschem Wege. In: LBB, 10. Jg., Nr. 27, 7.7.1917.

wissenschaftlichen und technischen Aufnahmen durchaus auf „Bildung und Belehrung“ abzielten – in wessen Sinne, das blieb unerwähnt.[46] Auch fürchtete man, die DLG könnte eine Monopolstellung bei der Herstellung von Beiprogrammen anstreben.[47]

Das Jahr 1917 endet in der Fachpresse mit einem Bericht über die Gründung des „Trust“, der UFA. Der Film wurde nun endgültig als Propagandamedium und Mittel zur Beeinflussung der Massen etabliert. Hatten sich das BuFA und die DLG hauptsächlich um Aktualitäten, dokumentarische, wissenschaftliche und Naturaufnahmen gekümmert, so sollte die UFA das Potential des Spielfilms ausschöpfen. Das „Kinodrama“, lange als Zeichen der kulturellen Minderwertigkeit des Kinos geschmäht, wurde nun von Kulturträgern und Staat vereinnahmt. Das Kino wurde nun endgültig als eine „kulturwichtige Einrichtung“ bewertet.

Die konkreten, in den Kinos gezeigten Programme spiegeln diese fachlichen und politischen Diskussionen über den Status des Kinos und die Ausgestaltung seiner Programme wider, setzen sie aber oft auch ins rechte Verhältnis.

5.1.2 Programm der Mannheimer und Trierer Kinos im Krieg

Nach Kriegsausbruch mussten zunächst die meisten Kinos schließen, so auch in Mannheim und Trier. Die Trierer Kinos blieben sechs Wochen geschlossen, in Mannheim hingegen wurde das erste Kino bereits Ende August wieder eröffnet.

In Trier spielte Peter Marzens Germania ab Mitte September 1914 hauptsächlich „patriotische Kriegsprogramme“[48]. Marzen nahm auch alte Filme wieder ins Programm, die er für passend erachtete, wie z. B. KÖNIGIN LUISE (12.9.1914) oder THEODOR KÖRNER (26.9.1914). Diese Filme boten zwar keine aktuellen Bilder oder fiktionalisierte Begebenheiten dieses Krieges, vermittelten aber eine positive, patriotische Haltung zu Vaterland und Krieg. Ab Oktober zeigte das Germania dann auch nach Kriegsausbruch hergestellte patriotische und militärische Filme, die mit älterem, passenden Material kombiniert wurden. So wurden z. B. am 24.11.1914 „Berichte vom Kriegsschauplatz“, das Drama MADELEINE ODER DER ÜBERFALL AUF SCHLOSS BONCOURT (D 1912, Deutsche Bioscop) und die neuen militärischen Filme der Deutschen Bioscop UNSERE MARINE sowie die „soldatische Parodie“ DEUTSCHE DISZIPLIN gezeigt. Dazu kam noch LIEB VATERLAND MAGST RUHIG SEIN! (D 1914, ebenfalls Deutsche Bioscop)[49]. Auch die Wochenschau mit Kriegsberichten rückte gegen Ende 1914 in den Mittelpunkt der Anzeigen. Marzen selbst legte sich zudem die Beschränkung auf, keine Filme aus deutschfeindlichen Ländern mehr zu zeigen. Ab Dezember zeigte er jedoch auch wieder

[46] Annonce der DLG. In: LBB, 10. Jg., Nr. 27, 7.7.1917.
[47] Vgl. zum Beiprogramm der DLG auch Mühl-Benninghaus 2004, S. 187 ff.
[48] Eine genaue Analyse der Programme der Trierer Kinos hat bereits Brigitte Braun geleistet (Braun 2002c, S. 101-121). Daher soll hier nur eine kurze Zusammenfassung ihrer Ergebnisse gegeben werden.
[49] Vgl. Braun 2002c, S. 107.

Lustspiele, doch gerade um Weihnachten dominierte wieder im weitesten Sinne Vaterländisches. Bei der Zusammensetzung seiner Programme setzte Marzen eher auf Langfilme, von denen er meistens zwei zusammen programmierte. Ab 1915 programmierte Marzen wieder wie vor dem Krieg häufiger Kinodramen mit beliebten Kino-Schauspielerinnen wie Asta Nielsen und Komödien.

Die Reichshallen hingegen machten es ganz anders: Sie boten nach der Wiedereröffnung weiterhin ein abwechslungsreiches Programm aus zahlreichen Nummern an. Zwar hatten sie auch Bilder vom Kriegsschauplatz in ihrem Programm, verzichteten aber weitgehend auf vaterländische oder patriotische Filme, und sie legten sich auch keine Länderbeschränkung auf. Ab 1915 setzten sie verstärkt auf Humoresken. Außerdem programmierten sie viele ältere Pathé-Filme, aber auch amerikanische und britische Filme waren häufig in ihren Programmen zu finden. Während Marzen also eher auf patriotische Erbauung setzte, galt in den Reichshallen die Parole Unterhaltung und Abwechslung, allerdings um den Preis eines häufig inaktuellen Filmangebots.

Ab 1916 gehörten beide Kinos Peter Marzen und wurden zu Vereinigte Lichtspiele Trier fusioniert. Kriegsmüdigkeit hatte sich breitgemacht und die Zeit der patriotischen Filme war vorbei. Kinoserien mit den beliebtesten Schauspielerinnen der Zeit und Detektivserien, wie Stuart Webbs, dominierten das Programm. Ab 1917 veranstaltete Marzen eine Reihe von Wohltätigkeitsveranstaltungen mit BuFA-Filmen, z. B. für das Rote Kreuz (ab April 1917), bei denen u. a. „Die Sommeschlacht“ bzw. BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME (D 1917, BuFA) gezeigt wurde (ab 23.4.1917) oder GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (D 1917, PAGU) (9.6.1917). Trotz teils ausführlicher Berichterstattung in der Lokalpresse war der Erfolg dieser Wohltätigkeitsveranstaltungen recht wechselhaft. Der forcierte Einsatz von militärischen Filmen zu Wohltätigkeitszwecken war, so Brigitte Braun, in der grenznahen Garnisonsstadt offenbar nicht sehr erfolgreich. Dies bestätigt auch die zeitgenössische Branchenpresse. 1915 bemerkt der *Kinematograph*, dass vor allen Dingen in den Garnisonsstädten Soldaten einen großen Teil des Publikums ausmachten. Ihren Wünschen müsse man Rechnung tragen. Die Annahme, dass gerade Soldaten großes Interesse an feldgrauen Filmen fänden, zeuge jedoch von einem „vollständigen Mangel an Verständnis für die Soldatenpsyche“[50]. Spätestens Ende 1917 waren BuFA-Filme zwar ein fester, aber unspektakulärer Programmpunkt geworden. „Amtliches“ Filmmaterial lockte die Massen in Trier nicht ins Kino, stattdessen waren es wie vor dem Krieg die Kinodramen, die das Publikum anzogen.

In Mannheim, obschon hinsichtlich Größe und Sozialstruktur Trier sehr unähnlich, gestaltete sich die Kinosituation ähnlich. Schon vor dem Eintritt Deutschlands in den Krieg inserierte der Saalbau, dass er das Publikum vermittels „Scheinwerfer“ über die neuesten Depeschen vom Kriegsschauplatz informieren werde und das Publikum somit ständig mit der Außenwelt

[50] Der Soldat und das Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 420, 13.1.1915.

in Kontakt stehen könne (GA 28.7.1914). Ganz konkret nahm hier das Kino seine Funktion als Öffentlichkeit wahr.

Nach der Schließung Anfang August öffnete am 21. August das Palast-Theater wieder seine Pforten, jedoch nur am Wochenende. Das genaue Programm wurde nicht inseriert, die Anzeige verweist nur auf ein „neues Programm". Der Saalbau inserierte am 29. August wieder, dass er „Kriegsprogramm" zeige, doch auch er teilt nicht mit, was genau geboten wurde. Am 5. September inseriert er hingegen ein „großartiges Kriegsprogramm. Königin Luise, Balkankrieg, usw.", das dem der Marzen'schen Programme kurz nach Kriegsausbruch wohl ähnlich gesehen haben dürfte. Am 12. September eröffnete auch das U. T. wieder und versprach die „ersten authentischen Kriegsberichte". Das Palast-Theater inserierte nun auch wieder die Titel seines Programms. Unter der Abbildung eines Eisernen Kreuzes ist aufgeführt: „Henny Porten in dem ergreifenden Offiziersdrama SOLDATEN-SCHICKSAL ODER OPFER DES FRANCTIREURS" (D 1911, Messter), in dem ein Verwundeter eine Braut findet, die nach seinem Tod der Mutter die Nachricht überbringt, FÜRS ROTE KREUZ (USA 1912, Vitagraph), „Erlebnis und Heldentod einer Krankenschwester", FÜRS VATERLAND, eine „dramatische Episode aus dem Leben eines Marine-Offiziers"[51], und „Aktualitäten", wie DIE WELTREISE DES KRONPRINZEN (F 1911, Eclipse) oder LEBEN AN BORD EINES PANZERKREUZERS[52]. Als Einlage wurde zudem noch ein Detektivschlager geboten. Das Programm setzte sich, wie in Trier, aus älteren, dem Geist der Zeit entsprechenden Filmen zusammen. Kriegsaufnahmen wurden noch keine gezeigt. Die Programme aller Mannheimer Kinos sahen in den folgenden Wochen ähnlich aus: Sie bewarben Kriegsdramen, Vaterländisches und Patriotisches im weitesten Sinne, dabei auch ältere Dramen z. B. über den Krieg von 1870/71 oder alte Aktualitäten, wie etwa Bilder des Kaiser und seiner Familie, aber auch immer wieder aktuelle Kriegsaufnahmen, wie z. B. DAS SENNELAGER (D 1914, Messter). Zur Bereicherung seines Programms zeigt das Palast-Theater zudem „Kino-Kladderdatsch. Karikaturen vom Kriege". Das U. T. setzt auf patriotische Dramen wie z. B. KRIEGSGETRAUT (D 1914, Bolten-Baeckers) (GA 10.10.). Insgesamt sehen die Spielpläne der Mannheimer Kinos gegen Ende 1914 sehr divers aus. An manchen Tagen wurden Kriegsaufnahmen groß angekündigt, manchmal war der Krieg kaum sichtbar in den Programmen und es gab Dramen und Detektivschlager wie vor dem Krieg. Wenn aktuelle Aufnahmen der Kriegsschauplätze vorhanden waren, wurden sie auch oft in zwei Kinos gleichzeitig gezeigt und in den Anzeigen detailliert beschrieben (U. T., Saalbau, 24.10.: EINNAHME VON ANTWERPEN). Und es entspannen sich Rivalitäten um die Aufnahmen. So behauptete jedes Kino in seiner Anzeige, es habe das Alleinaufführungsrecht für die neuesten Aufnahmen von der Front. Am 31.10. wirbt das U. T. beispielsweise mit dem Monopol für Aufnahmen aus der „Feuerlinie", das Palast-Theater kontert in seiner Anzeige, dass die Aufnahmen frei verfügbar seien und zudem „harmlose Bilder" zeigten, denn mehr sei im Moment nicht erlaubt.

[51] Welcher der zahlreichen Filme dieses Titels es war, kann nicht eindeutig geklärt werden.
[52] Eventuell LEBEN AN BORD DES SCHWEDISCHEN PANZERKREUZERS FYLGIA (F 1911, Pathé Frères).

Gegen Ende des Jahres eroberten die Dramen wieder das Feld, ebenso wie Detektivgeschichten, Sensationelles und Kriminelles. Auch die großen Erfolge der letzen Jahre wurden wieder aufgeführt, wie z. B. DER EID DES STEFAN HULLER im Saalbau am 9. Dezember. Hier wird der kriegsbedingte Filmmangel sichtbar: Mangels aktueller, zugkräftiger Filme griff man in Mannheim auf Altbewährtes zurück.

Mit Beginn des Jahres 1915 finden sich zunehmend feldgraue Humoresken wie MOBILMACHUNG IN DER KÜCHE (D 1915) oder FRÄULEIN FELDWEBEL (DK/D 1915, Nation) in den Programmen (Palast-Theater 4.1. bzw. 15.6.). Die Kriegsberichte werden nicht mehr so groß angekündigt. Gelegentlich werden noch Kriegsdramen[53] oder Vaterländisches[54] inseriert. Ab Mitte Februar zeigt das U. T. wieder alte Asta-Nielsen-Filme, auch Henny-Porten-Filme werden immer wieder programmiert und beworben, ferner finden Fern Andra, Hedda Vernon, Maria Carmi, Rita Sacchetto und die vor dem Krieg so beliebten Sensations-, Sitten- und Gesellschaftsdramen wieder ihren Platz in den Programmen. Heldinnen der „Frauendramen" sind nun wieder Sängerinnen, Modelle, Gräfinnen (SCHICKSALE DER GRÄFIN LEONORE, U. T. 28.8.), Mütter (UM IHRES KINDES WILLEN, Saalbau 11.8.), betrogene Waisenmädchen (DER MILLIONENTANZ, 24.7. Saalbau) oder „schöne und leidenschaftliche Blumenmädchen" (NELLY II. TEIL, Palast-Theater 4.6).

In der Woche vom 20.8.1915 verteilt das Palast-Theater zwar noch an jeden Besucher Bilder von Hindenburg und über der Anzeige im Generalanzeiger prangt ebenfalls das Konterfei von Hindenburg, doch gegen Ende des Jahres verschwindet der Krieg immer mehr aus den Programmen. Im Februar 1916 kündigt der Saalbau noch die Vortragsreihe „Der Krieg im Film", Vortrag mit Filmillustration, an (z. B. GA 1.2.1916), doch dominieren im Verlauf des Jahres zunehmend die neuen „Kinostars" die Programme. Das U. T. wechselt im August die Leitung und kündigt ein besonderes „Festprogramm" mit dem Waldemar-Psilander-Film DER PRINZ IM EXIL (DK 1916, Nordfilm) an (GA 4.8.1915). Die Palast-Lichtspiele bewerben bald darauf ihre Monopole und Serien für die kommende Saison: Sie hatten die Henny-Porten-Serie, die Hedda-Vernon-Serie, die Treumanm/Larsen-Serie, die Anna-Müller-Linke-Serie, die Alwin-Neuss-Serie, die Mia-May- und Phantomas-Serie gebucht (GA 12.8.1916). Der Saalbau kündigte an, die neue Asta-Nielsen-Serie gebucht zu haben (GA 18.8.), während das U. T. weiterhin auf Waldemar Psilander setzte, ältere Asta-Nielsen-Filme programmierte und die Maria-Carmi-Serie gebucht hatte. Mannheim war mit der Saison 1916/17 im Serienfieber und die Kinos fixierten sich auf bestimmte Stars, deren Namen und die Serienbezeichnungen oft in den Anzeigen größer aufgeführt wurden als der eigentliche Filmtitel. Das Palast-Theater veranstaltete im Januar 1917 gar eine ganze „Henny Porten-Woche". Sicherlich wurde in den Mannheimer Kinos auch ein Beiprogramm gezeigt, das teilweise auch in den Annoncen auf-

[53] Wie z. B. SCHWERTER HERAUS! 19.3.1915 im Palast-Theater, DEUTSCHE HELDEN 3.4. im U. T., ÜBER ALLES DIE PFLICHT 7.3. im U. T, ein Drama um einen Offizier in der Schlacht um Soisson, der erhaben ist über die Verführungskünste der Spionin.

[54] Wie z. B. DAS GANZE DEUTSCHLAND SOLL ES SEIN, Palast-Theater 2.3.1915.

geführt wurde, aber die großen Star-Dramen füllen vornehmlich den Anzeigenplatz. Immer öfter lässt sich auch beobachten, dass die genauen Anfangszeiten der großen Filme in den Annoncen genannt werden. Neben den Serienfilmen zeigen alle Kinos auch leichte Komödien, Lustspiele und Detektivgeschichten.

Doch auch in Mannheim gab es Wohltätigkeitsveranstaltungen mit patriotischen Filmen: Ab dem 28. Oktober 1916 zeigte der Saalbau den Marine-Film STOLZ WEHT DIE FLAGGE SCHWARZ-WEISS-ROT (D 1916, Impra) als „Große Wohltätigkeitsveranstaltung“, deren Einnahmen zum Teil dem Deutschen Flottenverein zugunsten des Eckernförder Alters- und Invalidenheims zugeführt wurden. Leider ist nichts darüber bekannt, wie die Vorführungen besucht waren. Auch das U.T. gab am Sonntag, den 18. November 1916 eine Sondervorstellung zugunsten des deutschen Flottenvereins. Eine Häufung von Wohltätigkeitsveranstaltungen wie in Trier findet sich in Mannheim nicht. Gelegentlich finden auch noch groß aufgemachte Vorstellungen von im weitesten Sinne vaterländischen Filmen statt, wie z.B. die Festaufführung von TYRANNENHERRSCHAFT (D 1916, PAGU), ein Film über die Befreiung Polens von der russischen Herrschaft, der mit verstärktem Orchester aufgeführt und groß beworben wurde (U.T. 2.2.1917), oder TERJE VIGEN (SW 1917, Svenska), der als sehenswert für jeden Deutschen eingestuft wurde, da er die „Aushungerungspolitik der Engländer“ gegenüber Norwegen 1809 zeigte und somit als antibritische Propaganda wirken sollte (U.T. 7.4.1917).

Amtliche Kriegsfilme liefen in Mannheim ab Februar 1917. Am 26.2.1917 kündigte der Saalbau die Erstaufführung des „ersten amtlichen Kriegsfilms“ MACKENSENS DONAUÜBERGANG (D 1917, Militärische Fotostelle) an. Die Anzeige, in der das Wort „amtlich“ fett und in größeren Buchstaben gedruckt war, betonte so die Authentizität der Aufnahmen und ihre Nähe zum Geschehen an der Front und hoffte damit wieder Publikum anzulocken. Am 9. März programmierte der Saalbau BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME (D 1917, BuFA). Die großformatige Annonce beinhaltete eine detaillierte Beschreibung der Bilder, die von der deutschen Heeresverwaltung herausgegeben wurden, „zur Belehrung werdender Offiziere, kommenden Geschlechtern zur Erinnerung, den Neutralen zur Aufklärung und uns Daheimgebliebenen als lebende Ergänzung zu den Heeresberichten“. Die Preise waren auf bis zu 3 Mark in der Loge erhöht worden. BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME wurde am 4. Mai auch im U.T. aufgeführt.[55]. Weiter ging es mit MACKENSENS SIEGESZUG DURCH DIE DOBRUDSCHA (D 1917, Militärische Fotostelle). Der Saalbau weist in seiner großen Anzeige vom 30. März darauf hin, dass die gezeigten Bilder der „rauen Wirklichkeit“ entnommen seien. Die größte Anzeige dieses Jahres wurde am 10. Mai von den Palast-Lichtspielen für den „Aufklärungsfilm“ ES WERDE LICHT (D 1917, Richard Oswald-Film GmbH) geschaltet. Fast ebenso groß war die Werbung für GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (D 1917, BuFA bzw. PAGU), der ebenfalls im U.T. am 1.6.1917 gezeigt wurde. Das U.T warb hier dezidiert mit den Original-Filmaufnah-

[55] Vgl. zum Somme-Film Jung/Loiperdinger 2005, Kapitel 8.9., S. 245 ff. und Rother 1995.

men des ersten Offiziers an Bord und betont so wieder die Authentizität der Bilder. Natürlich wurden auch für diesen Film genaue Anfangszeiten festgelegt und er lief insgesamt zwei Wochen.[56] Der Saalbau versuchte dieser übermächtigen Konkurrenz mit einem anderen U-Boot-Film HOCH KLINGT DAS LIED VOM „U-BOOT"-MANN (D 1917, Impra) (15.6.) zu trotzen. Im weiteren Verlauf des Jahres 1917 werden noch die Filme DIE ZEHNTE ISONZO-SCHLACHT (A 1917, Sascha) (U. T. 29.6.) und das „Kolossal-Film-Werk" OSTPREUSSEN UND SEIN HINDENBURG (D 1917, Eiko) (Palast-Theater 27.9.), ein „großes vaterländisches Tongemälde und Kriegsschauspiel in 6 Akten", aufwendig beworben.

5.1.3 Das Programmformat im Krieg

Außer der Art der gezeigten Filme, ihrem Inhalt und ihren Sujets und außer der Frage, ob kurze oder lange Filme gezeigt werden sollten, löste auch das Programmformat als solches kritische Reaktionen aus. Während die Fachpresse die bunte Mischung aus verschiedensten Reizen verteidigte, wurden vor allen Dingen in den Schriften der Kinoreformbewegung und in der konservativen Tagespresse die Risiken und Unwägbarkeiten des Programmformats aufgezeigt. Der *Kinematograph* schrieb schon knapp eine Woche nach Kriegsausbruch 1914, dass das Programmformat mit seinem „bunten Bilderwechsel auf der Leinwand, dem Übergang von Ernstem zu Heiterem, von Belehrendem zu Unterhaltendem, von Landschaftsbildern zu Militärszene" gerade jetzt der Psyche des Menschen entgegenkomme.[57] Die übergangslos aufeinander folgenden Bilder seien geradezu ein Abbild der menschlichen Stimmungen zu Beginn des Krieges, die von einem euphorischen Hochgefühl bis zu ängstliche Zweifeln und Ungewissheit reichten. Diese allgemeine Unruhe finde, so der Autor, ihren Niederschlag in einem stark erhöhten Kinobesuch.

Die Reformpresse hingegen fragte sich hauptsächlich, ob diese Art der Unterhaltung dem Ernst der Zeit angemessen sei, und sorgte sich um die Wirkung von Kriegsbildern im Programmzusammenhang.[58] Hermann Häfker galt der Krieg zwar als großer Reformator, der den Geschmack des Publikums schlagartig gebessert habe, doch echte Kriegsaufnahmen fänden im Kino dennoch keine geeignete Umgebung:

> „Frontaufnahmen gibt es nicht. Begreiflicherweise, denn neben militärischen Interessen, die ja leicht zu sichern wären, ist wohl das bisherige Ansehen der Geschäftskinematographie und die Befürchtung maßgebend gewesen, es könnten Bilder von tiefem Leid und der heiligsten Freude unse-

[56] Am 19.10. nahm ihn auch das Palast-Theater ins Programm und zeigte ihn zusammen im „Doppelprogramm" mit Maria Carmis DIE KUNSTREITERIN (D 1917, Deutsche Bioscop).

[57] Krieg und Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5.8.1914. Siehe auch Häfker, Hermann: Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege. Dürer Bund, 128. Flugschrift zur Ausdruckskultur. O. O. 1914.

[58] Vgl. hierzu Kapitel 1.4.1. der Arbeit. Auch auf die Gefahr der Wiederholung hin sollen an dieser Stelle noch einmal einige der bereits zitierten Quellen angeführt werden.

rer Besten in einer unwürdigen Umgebung und *ebensolchem Zusammenhange* [Hervorhebung d.Verf.] gezeigt, der Sensation von Müßiggängern dienen.“[59]

Malwine Rennert fasst es gar als Beleidigung auf, dass der Kriegsfilm TIROL IN WAFFEN in belanglosem Programm aus Ehebruchsgeschichten, Kinderpossen und einer den Krieg ins Banale ziehenden Kriegshumoreske gezeigt wurde. Der „erhebende Effekt“ des Filmes werde so vollends ruiniert.[60] Schlimmer als eine „unwürdige Umgebung“ war für einen anderen Autor die ‚emotionale Kontaminierung’ der patriotischen und vaterländischen Kriegsfilme, die nicht nur Solidarität nach innen, sondern auch Abgrenzung und feindliche Gefühle nach außen transportieren sollten. Durch den Programmzusammenhang, in dem, so führt er beispielhaft an, nicht nur dramatische Aufnahmen von der Front, sondern auch Possen in der Art des Fräulein Feldwebel gezeigt würden, entstünden so ‚falsche’ Gefühlsreaktionen beim Publikum: „ - - hell auf lacht das Publikum mit demselben Kreischton, mit dem es Fräulein Feldwebel feierte!“[61] Die Kinopraktiker waren sich dieser Wahrnehmungsverzerrungen wohl auch bewusst, dachten aber an ihr Publikum, das nun einmal verschiedenste Arten von Filmen sehen wollte. Daher empfahl beispielsweise Egon Jacobsohn in der *Lichtbild-Bühne* als Kompromiss, die Kriegsberichterstattung nie vor einem Lustspiel zu programmieren.[62] Bezeichnenderweise sorgt sich Jacobsohn nicht, dass die humorvollen Filme die patriotischen Gefühle der Kriegsbilder beeinflussen könnten, sondern dass die Kriegsaufnahmen den Spaß an den Lustspielen verderben könnten. Ähnliche Vorbehalte wie *Bild & Film* hatte auch die *Deutsche Tageszeitung*, die beklagte, dass in den Kinoprogrammen „ein Bild vom Kampf auf Leben und Tod […] hier mit einem Male zwischen Unsinn und Widerlichkeit“ stehen konnte. Auch sie sorgte sich um die emotionale Wirkung der Bilder im Programmzusammenhang, die zugleich eine ethische war, und stellt somit das Medium des Kinos als Ganzes unter den Generalverdacht der moralischen, d. h. vaterländischen Zersetzung: „Wer glaubt da noch an eine tiefgreifende Wirkung von Schlachtenbildern, wer will angesichts eines solchen Unterhaltungsprogramms noch von ethischer Wirkung von Kriegsbildern sprechen?“[63]

Nicht nur die Filmzusammenstellung, auch die externen Aufführungsfaktoren, wie z. B. die Musikbegleitung boten Anlass zur Sorge: „Wenn im Bilde dargestellt wird, wie explodierende Minen den Boden aufwühlen und alles ringsherum zerschmettern, dann ballert zur ‚Vereindringlichung der grausigen Wirkung‘ ein Musiker auf der großen Trommel rum.“[64] Auch der Einsatz von *Live*-Elementen in der Kinovorführung, insbesondere von Kinoerklärern, produzierte Unwägbarkeiten. Wie die *Lichtbild-Bühne* berichtet, war es in Berlin sogar untersagt,

[59] Häfker, Hermann: Kinematographie und Krieg. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 1.
[60] Rennert, Malwine: Nationale Filmkunst. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 13.
[61] H. v. W.: Schund, Schmutz und Kino. In: Bild & Film, 4. Jg., Heft 12.
[62] Jacobsohn, Egon: Fünf Ratschläge für den Kinobesitzer. In: LBB, 7. Jg., Nr. 82, 28.11.1914.
[63] Aufgaben und Aufnahmen. Wider die „Deutsche Tageszeitung“. In: LBB, 10. Jg., Nr. 12, 24.3.1917.
[64] Ebd. So gab beispielsweise Julius Urgiß in der *Lichtbild-Bühne* Anregungen, wie man Kriegsfilme angemessen, aber auch künstlerisch einwandfrei und abwechslungsreich begleiten könne (Die Musik zu Films in „Feldgrau“. In: LBB, 7. Jg., Nr. 90, 26.12.1914).

die „Kriegsbilder“ in den Kinos zu kommentieren.[65] Zu groß war wohl die Furcht, dass diese Erklärungen nicht immer im Sinne der erwünschten positiven Einstellung zum Krieg und der erwünschten patriotischen Aufopferungsbereitschaft ausfallen würden.

5.2 Weiblicher Kinobesuch im Krieg: Teilhabe am Krieg oder Flucht vor der Realität?

Wie auch immer die Kritiker zu Kriegsaufnahmen in den Kinos gestanden haben mögen und wie zweifelhaft das Vermögen der „Aufnahmen vom Kriegsschauplatz“ auch war, echte Einsichten in das Kriegsgeschehen zu liefern – in der brancheninternen Presseöffentlichkeit wurde das Kino als ein Ort imaginiert, der ein Band zwischen Heimat und Front herzustellen vermochte: insbesondere zwischen den Männern an der Front und den Frauen im Kinoraum. Dies wird vor allen Dingen in den zahlreichen kolportierten Berichten deutlich, die davon handeln, wie eine Frau ihren lange vermissten Sohn, Ehemann oder Bruder im Kino auf der Leinwand wohlbehalten wiederentdeckt.

Geschichten aus dem Kino IV: Der verlorene Sohn

Am 31.12.1915 war in der *Lichtbild-Bühne* zu lesen:

> „In dem traulichen Speisezimmer saß man beisammen, um das Jahr 1916 zu erwarten. Alles war wie sonst am 31. Dezember, kurz vor 12 Uhr nachts, – alles wie sonst, und doch so ganz anders diese beiden Kriegssilvester. Wo war die tolle, lustige Stimmung geblieben, die diese Wohnung glücklicher Menschen alljährlich am letzten Tage des Jahres durchflutet hatte? […] Heute saß man still und ernst beisammen; ohne den geliebten Vater, der fern den Seinen im Felde weilte, hätte man doch keine Freude daran gehabt. […]
> Frau Dr. Berg wollte ihren Töchtern eine Freude bereiten und besuchte mit ihnen am Neujahrstag ein Lichtspielhaus. Man hatte sich schon an einigen hübschen Soldatenhumoresken erfreut, als das Programm die ‚Kriegsberichte‘ ankündigte, die zu sehen man hauptsächlich in die Lichtspiele gegangen war. Klein-Ruth klatschte vergnügt in die Hände: ‚Ach – jetzt sehen wir vielleicht wieder unseren Kaiser!‘ jubelte die kleine Patriotin. Und in bunter Reihenfolge zogen die Kriegsbilder aus Ost und West, sowie die von der feindlichen Front nicht minder interessanten vorbei. […]
> Auf der weißen Leinwand erschien nun folgender Titel: ‚Die improvisierte Schreibstube‘. Am Eingang eines Schützengrabens lag ein Soldat, wohl an seine Lieben daheim schreibend. Ein großer Stein, den er über die Kniee gelegt hatte, diente ihm als Schreibunterlage. Ganz vergnügt schaute der Schreibende gerade in den Kurbelkasten, so dass es erschien, als tauschten seine Augen Grüße mit dem Publikum. Da – ein dreifacher Jubelruf: ‚Der Vater!‘ […]
> Den geliebten Vater, von dem man fast ein ganzes Jahr getrennt war, lebend und so vergnügt von

[65] Keine Kriegserläuterungen in Berliner Kinos. In: LBB, 7. Jg., Nr. 68, 10.10.1914.

> Angesicht zu Angesicht zu schauen, das hatten sie nie erhofft, und wohl selten hat der launische Zufall jemandem eine größere Überraschung bereitet, als diesen drei glücklichen Menschen.“[66]

Hierbei handelt es sich um eine kleine, fiktive Erzählung der Journalistin und Drehbuchautorin Margarete Lindau-Schulz. Vorbild für diese Erzählung waren Berichte, die die letzten eineinhalb Jahre zahlreich in der Fachpresse zu finden waren. Am 7. November 1914 druckt die *Lichtbild-Bühne* die Zuschrift eines Lesers/einer Leserin, der/die in einem Berliner Kino Aufnahmen des „U.9“ angeschaut hatte, die Soldaten zeigten, die „lachend ihr Mittagsessen einnehmen“:

> „Plötzlich hörte ich eine Frauen- und eine Knabenstimme laut rufen: ‚Da ist ja der Papa, guck mal, wie er lacht!’ und immer wiederholten sie, als das Bild schon vorbei, ‚und wie er lacht’. Es lag so viel Freude in ihren Worten. So unverhofft und so fröhlich noch mal den Mann und Vater zu sehen.“[67]

Eine Woche später berichtete eine Kaiserslauterner Dame etwas Ähnliches. Sie hatte sich im Kino Bilder von der Erstürmung Lüttichs angesehen und ihren Mann unter den Soldaten erkannt:

> „Sie wollte es fast nicht glauben, aber diese Ähnlichkeit, wie er leibt und lebt, und richtig: Es sind noch mehr Kaiserslauterner darunter, hier bekannte Gesichter, 23er alle, die mutig und ernst, lebhaft und freudig, jeder, wie er gerade ist und, natürlich ohne zu ahnen, dass er ‚gekurbelt’ wird und ausgerechnet in seiner Heimat zur ‚Vorführung’ kommt, voranmarschieren.“[68]

Wiederum eine Woche später wird ein ähnlicher Vorfall aus Leipzig berichtet. Hier hatte der Ehemann, ein Ulan im Felde, seiner Frau vorher brieflich mitgeteilt, dass er bei einer Parade mit S. M. Friedrich August von Sachsen kinematographiert worden sei. Daraufhin hatten seine Frau und seine fünfjährige Tochter das Lichtspielhaus besucht und ihn auf der Leinwand entdeckt: Die Frau besuche jetzt täglich mit ihren Verwandten und Bekannten dieses Theater, um im lebenden Bilde einen Trost zu haben, vermerkt die *Lichtbild-Bühne*.[69]

Wiederum aus Leipzig wird im Dezember berichtet, dass eine Dame, deren zwei Söhne im Feld standen, in den Astoria-Lichtspielen den Film KIAUTSCHAU (D 1914) anschaute und in ihm einen ihrer Söhne erkannte. Daraufhin hätten die Lichtspiele einen Brief an den zuständigen Verleiher geschickt und ihn gebeten, dieses Stück des Filmes für die Dame zu kopieren.[70] Durch die konkrete Nennung des Filmtitels und des Kinotheaters erhält dieser Bericht einen hohen Grad von Nachvollziehbarkeit. Irritierend ist nur, dass im Text einmal von den Astoria-Lichtspielen in Leipzig, ein anderes Mal von den U. T.-Lichtspielen in Dresden die Rede ist.

---

[66] Lindau-Schulz, Margarete: Das schönste Neujahrsfest. In: LBB, 8. Jg., Nr. 53, 31.12.1915. Margarete Lindau-Schulz schrieb ab 1919 einige Filmdrehbücher, u. a. für den Conrad-Veidt-Film WAHNSINN von 1919, und führte auch selber Regie in dem Film WARUM BIN ICH DER VERLOBTE MEINER TOCHTER? von 1921.

[67] Das Wiedersehen durch den Kriegsbericht. In: LBB, 7. Jg., Nr. 76, 7.11.1914.

[68] Wie seltsam oft des Lebens Wege sind. In: LBB, 7. Jg., Nr. 78, 14.11.1914.

[69] Das Lebenszeichen vom Schlachtfeld im Kinobild. In: LBB, 7. Jg., Nr. 80, 21.11.1914. Die Überschrift mag hier etwas irreführend sein, denn die Frau hatte ihren Mann ja keineswegs auf dem Schlachtfeld entdeckt, sondern bei einer Parade.

[70] Das Wiedersehen im Film. In: LBB, 7. Jg., Nr. 88, 19.12.1914.

Bild & Film erzählt dieselbe Geschichte.[71] Hier ist es allerdings die Dame selbst, die einen Brief schreibt, nicht an den Verleiher, sondern an die Astoria-Lichtspiele. Beide Artikel suggerieren, den Originalwortlaut des Briefes abzudrucken. Dieser unterscheidet sich jedoch erheblich.

Auch in Köthen erkannte noch 1916 eine Frau ihren Mann in „Bildern vom westlichen Kriegsschauplatz“[72]. Doch bereits 1915 äußerte die *Lichtbild-Bühne* Zweifel an dieser Art von Geschichten. Aufgrund von Zeitungsmeldungen hatte sie im Juli 1915 ebenfalls vermeldet, dass eine Frau aus Bautzen ihren Mann in einem Film über „Deutsche Kriegsgefangene in Marokko“ wiedererkannt habe. Nun vermeldeten die Zeitungen wiederum dazu, dass diese Frau zwar Briefe von unzähligen anderen Frauen erhalten habe, die sich durch sie Aufschluss über das Schicksal ihrer Männer erhofften, doch besagte Dame wisse weder in welchem Kino sie den Film gesehen noch welche Filmgesellschaft ihn produziert habe.[73] Sie sei, so die *Lichtbild-Bühne*, lediglich über Umwege an einige fotographische Vergrößerungen des betreffenden Filmbildes gelangt. Auch wenn dieser Vorfall, ebenso wie die Begebenheit in Leipzig, letztendlich undurchsichtig bleibt, so offenbart er doch die publizistischen Mechanismen, die bei dieser Art von Geschichtskonstruktion am Werke waren. Es handelt sich hier im wahrscheinlichsten Falle um frei flottierende Ereignisfragmente, die austauschbar waren (wann, wo, wer und welcher Film) und von einem Medium zum anderen kolportiert wurden. Auffallend an diesen ‚Ereignisfragmenten’ ist, dass die dargestellten „Lieben an der Front“ zumeist in fröhlicher Stimmung sind. Auch betonen die Berichte über diese Vorfälle immer, wie authentisch und lebensnah die Soldaten im Film zu sehen gewesen seien, und suggerieren so zusätzlich eine medial vermittelte tröstliche Verbindung zwischen den Daheimgebliebenen und ihren Angehörigen im Feld.

All diese Geschichten arbeiten am Image des Kinos als Vermittler zwischen Heimat und Front, doch sind diese Berichte größtenteils wohl in den Bereich des Mythos oder der *urban legend* zu verweisen; bedenkt man die Klagen über Frontberichte, die weder besonders aktuell noch nah am Geschehen waren. Unter diesen Voraussetzungen scheint es eher unwahrscheinlich, dass eine Frau einen geliebten Angehörigen tatsächlich auf der Leinwand entdeckte. Diese Berichte sollten daher nicht nur von der Authentizität der Kriegsaufnahmen zeugen, sondern gleichsam als „Werbung“ für das Kino als Institution fungieren.[74] Die massenhafte Berichterstattung über derartige Vorfälle kann somit als Teil einer Strategie interpretiert werden, die es zum Ziel hatte, das Kino als kriegswichtige Institution zu etablieren, den Ruch der leichten Muse loszuwerden und die kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung des Kinos zu

[71] Notizen. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 7/8.
[72] Wiedersehen im Film. In: LBB, 9. Jg., Nr. 3, 22.1.1916.
[73] Durch den Film wiederentdeckt. In: LBB, 8. Jg., Nr. 31, 31.7.1915.
[74] Zur frühen literarischen Verarbeitung dieses Themenkomplexes „Wiedererkennen eines geliebten Menschen im Film“ in Bezug auf den Burenkrieg, den ersten „Medienkrieg“, vgl. Bottomore 2004 und Paech/Paech 2000, S. 30 f. Diese französischsprachigen Erzählungen von 1900 bzw. 1903 zeigen, dass die (angeblichen) Berichte über das Wiedererkennen im Ersten Weltkrieg bereits ein fester Topos im Denken und Schreiben über den Film gewesen sind.

betonen. Wie Jung und Mühl-Benninghaus schreiben, sollte das Kino als Erlebnisort überhöht und in einen Raum der bürgerlichen Gefühlskultur umdefiniert werden. Von Seiten der Branche aus wurde es nun als „Hort des patriotischen Gedankenguts“ und „Stätte der nationalen Besinnung“ dargestellt.[75] Dieser Imagewandel blieb jedoch zunächst zum großen Teil Wunschdenken der Fachwelt. Das Kino wurde zu Beginn des Krieges noch zwiespältig wahrgenommen; zumindest im Hinblick auf sein weibliches Publikum.

5.2.1 Kontroversen um den Kinobesuch von Frauen im Kriege

Nicht nur für die meisten Männer, die zu großen Teilen freiwillig Heimat und Familie verließen, um in den Krieg zu ziehen, änderte sich im August 1914 das Leben. Auch die daheimgebliebenen Frauen bekamen die Auswirkungen des Krieges zu spüren. Sie waren nun größtenteils gezwungen, für sich und die Familie allein zu sorgen und zu Hause „ihren Mann“ zu stehen. Zwar erhielten sie staatliche Unterstützung, z. B. von der Kriegsfürsorge oder Zuwendungen der Gemeinden, wenn der Ernährer an der Front war, und Mietzuschüsse[76], doch mussten viele Frauen und Mädchen durch eigene Erwerbsarbeit zum Familieneinkommen beitragen[77]. Auch wurde ihnen oft die Verantwortung als Familienoberhaupt übertragen und sie mussten – und durften – nun zum ersten Mal eigenverantwortlich und selbständig Entscheidungen des täglichen Lebens fällen. Jenseits des Mangels und der schweren Arbeit hatten die allein gelassenen Frauen aber auch eine höhere Verfügungsgewalt über das von ihnen verdiente Geld. Viele von ihnen konnten zum ersten Mal über ein eigenes Budget verfügen. So stellte der Krieg nicht nur eine Herausforderung an die Leistungsfähigkeit von Staat und Militär dar, sondern auch eine gesellschaftliche, die die hierarchische Struktur der Geschlechterverhältnisse in Frage stellte.[78] Das Kino der Kriegszeit geriert sich in den Debatten um weiblichen Kinobesuch, Kriegsunterstützung und Patriotismus gleichsam als Austragungsort dieser Geschlechterdebatte.

Mit Beginn des Krieges änderte sich ganz automatisch auch die Publikumszusammensetzung, da die Männer zwischen sechzehn und sechzig nach und nach eingezogen wurden. Neben jenen, die entweder zu jung oder zu alt für den Krieg waren, bildeten die Frauen einen großen, wenn nicht gar den maßgeblichen Teil des Kinopublikums. So beschreibt z. B. Malvine Rennert in *Bild & Film*, dass hauptsächlich Frauen die Lichtspielhäuser füllten.[79] Aus München wusste man gar zu berichten, dass auf einen Mann im Publikum zehn Frauen kämen.[80] Doch neben der offensichtlichen Tatsache, dass die Männer an der Front keine Kinos mehr besuchen konnten und die Frauen allein deshalb in der Überzahl waren, führt der Autor Spektator

[75] Jung/Mühl-Benninghaus in Jung /Loiperdinger (Hg.) 2005, Kap. 8.2., S. 390.
[76] Vgl. hierzu Kundrus 1995, insbesondere S. 43-199.
[77] Vgl hierzu Guttmann 1989.
[78] Vgl. Kundrus 1995, S. 13.
[79] Rennert, Malwine: Kriegslichtspiele. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 7/8.
[80] Aubinger, Josef: Münchner Brief. In: Der Kinematograph, Nr. 435, 28.4.1915.

einen weiteren Grund für den nun verstärkten Kinobesuch von Frauen an: In Friedenszeiten hätten viele Männer ihren Frauen verboten, ins Kino zu gehen, und nun, da die Männer nicht mehr da seien, würden viele Frauen die Chance nutzen und das tun, was sie schon lange einmal tun wollten, ohne „im Frieden einen häuslichen Krieg heraufbeschwören" zu müssen.[81] Er deutet damit an, dass vor dem Krieg noch mehr Frauen das Kino besucht hätten, wenn man sie nur gelassen hätte.

Doch auch und gerade in Kriegszeiten blieb die Tatsache, dass Frauen so massenhaft ins Kino gingen und dort Ablenkung und Entspannung suchten, nicht unwidersprochen, sondern wurde heftig diskutiert. Zwar war 1914 die erste Aufregung der Reformbewegung um den weiblichen Kinobesuch bereits abgekühlt, doch nun, so schreibt Schlüpmann, „stellt ihre dominante Präsenz am Ort der Schaulust und vor dem Hintergrund des Kriegs eine erneute Provokation dar"[82]. Dabei war es wieder einmal die Sichtbarkeit der Frau in der Öffentlichkeit und ihre damit zur Schau gestellte Loslösung von ihrer häuslichen Wirksphäre zum Zwecke des puren Vergnügens, woran die Kritiker Anstoß nahmen. Die häusliche Sphäre wurde im Krieg zur „Heimatfront" erklärt, an der die deutsche Frau möglichst unsichtbar ihren Beitrag zum Ruhm und zum Wohle Deutschlands zu leisten hatte. So fragte dann auch 1915 *Der Reichsbote* missbilligend: „Haben die daheim Zurückgebliebenen, vor allem die Frauen, die wohl den größten Prozentsatz der Besucher stellen, wirklich jetzt so viel Zeit und Interesse für solche Zerstreuungen?"[83] Sie hatten, und gerade dies beunruhigte die Obrigkeiten und die selbsternannten Hüter der Moral. Ein gewisses Verständnis konnte *Der Reichsbote* für den Enthusiasmus der Kinogängerinnen jedoch aufbringen:

> „Wir können verstehen, dass es manche, denen es an eignem, inneren Leben und Erleben fehlt, oder die vielleicht auch nur ab und zu über innere Angst und Unruhe hinwegkommen, einmal ‚abgelenkt' sein wollen, ins Kino treiben mag. […] Aber in einem Monat und in einer Stadt zwölftausend mehr als im Vorjahr – das ist doch sehr viel!"

Auch die *Bild & Film*-Autorin Malwine Rennert deutet den erhöhten weiblichen Kinobesuch der Frauen im Krieg als Folge ihres Daseins als „Zaungäste des Lebens", als nicht wirklich ins große Geschehen integrierte Zuschauer.[84] Sie äußert jedoch die Hoffnung, dass der Krieg die Frauen von der Plattheit des Alltags befreien und sie zu ‚Teilnehmern' des Lebens machen würde. Somit bestünde, so ließe sich folgern, für diese nicht mehr die Notwendigkeit, ins Kino zu gehen.

Viele andere, die sich gegen den Kinobesuch von Frauen aussprachen, ließen es nicht bei dieser Hoffnung bewenden, sondern forderten aktive Restriktionen des weiblichen Kinobesuchs. So gab es in einigen deutschen Städten Ansätze, den Kriegerfrauen ihre finanziellen Zuwen-

---

[81] Spektator: Düsseldorfer Brief. In: Der Kinematograph, Nr. 426, 24.2.1915.
[82] Schlüpmann 1996c, S. 136. Die folgenden Ausführungen orientieren sich an den Ergebnissen Schlüpmanns, versuchen diese aber durch zusätzliches Quellenmaterial zu ergänzen und sozialgeschichtlich zu erweitern.
[83] Zwölftausend Kinobesucher mehr. In: LBB, Nr. 9, 27.2.1915.
[84] Rennert, Malwine: Die Zaungäste des Lebens im Kino. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 11.

dungen, die Kriegsunterstützung oder sonstige Hilfsmaßnahmen, zu entziehen, wenn diese im Kino gesehen wurden. Die *Lichtbild-Bühne* berichtet im März 1915:

> „Eine Frau in Tellwitz, deren Mann im Kriege ist und die sich mit ihren sechs Kindern schwer durch die jetzige trübe Zeit schlagen muss, bekam neben der staatlichen Unterstützung von der Gemeinde noch zwei Brote geliefert, wie auch die anderen hilfsbedürftigen Frauen der Kriegsteilnehmer der Gemeinde. Sie ging kürzlich mit einer anderen Frau in ein Kino und opferte 20 Pf., um mal etwas anderes als nur immer das graue Elend zu sehen. Sie sollte diese ‚Vergnügungssucht' schwer büßen, denn es wurde in der Gemeinde bekannt, dass sie im Kino gewesen war. Deshalb wurden ihr vom Pfarrer Vorhaltungen gemacht. Auch wurden ihr die bisher gewährten Brote entzogen. Die andere Frau, die mit im Kino war, ebenfalls eine hilfsbedürftige Frau eines Kriegsteilnehmers und Mutter von sechs Kindern, wurde ebenfalls bestraft."[85]

Der Magistrat von Angermünde veröffentlichte laut *Lichtbild-Bühne* folgende Bekanntmachung:

> „Es ist uns wiederholt aufgefallen, dass das hiesige Lichtspieltheater recht zahlreich von solchen Kriegerfrauen besucht wird, die wegen ihrer angeblichen Bedürftigkeit die Familienunterstützung beantragt haben und erhalten. Es verdient die schärfste Rüge, wenn solche Frauen Gelder, die zur Bereitstellung des Lebensunterhaltes für sie und ihre Kinder gegeben werden, in unverantwortlich leichtsinniger Weise vertun. Wir werden in solchen Fällen die Entziehung der Unterstützung beantragen, da hier die vom Gesetz geforderte Bedürftigkeit nicht mehr angenommen werden kann."[86]

„Ist einer bedürftigen, einsamen Frau zur Ablenkung ihrer trüben Gedanken nicht die ‚Sonntags-Verschwendung' von 30 Pfennig zu gönnen?", fragt da die *Lichtbild-Bühne*. Auch aus Sonderburg wurde Ähnliches berichtet. Dort war es den Ehefrauen, die Unterstützung erhielten, gänzlich verboten ins Kino zu gehen.[87] In Weida hingegen wurde den Kriegerfrauen nachträglich die Unterstützung entzogen. Zu Recht weist die *Lichtbild-Bühne* darauf hin, dass die Kriegsunterstützung kein Armengeld sei und es daher auch keine Vorschriften über deren Verwendung gebe.[88] Auch aus zahlreichen anderen Städten wurden ähnliche Vorfälle gemeldet.

Die Argumente für einen Entzug der Unterstützung waren immer dieselben: Den Kriegerfrauen wurde „mangelnde Häuslichkeit und Sparsamkeit" und „mangelnde Erkenntnis des Ernstes der Lage"[89] vorgeworfen, wenn sie ihr Geld für ‚unnötige' Vergnügungen wie das Kino ausgaben. Und sie wurden beschuldigt „müßig zu gehen und ein leichtfertiges, zurzeit sogar unsittliches Leben zu führen" und ihr Geld „in Vergnügungslokalen, namentlich in Kinos" zu vergeuden.[90] Diese Bewertungen der Kinogängerinnen entsprachen dem allgemeinen

---

[85] Entzogene Unterstützung wegen Kinobesuch. In: LBB, 8. Jg., Nr. 12, 20.3.1915.
[86] Die „Verschwendungssucht" der Kriegerfrauen. In: LBB, 8. Jg., Nr. 51, 18.12.1915.
[87] Sonderburg: Kriegerfrauen. In: Der Kinematograph, Nr. 472, 12.1.1916 und Auch in Sonderburg keine Kriegsunterstützung bei Kinobesuch. In: LBB, 9. Jg., Nr. 2, 15.1.1916.
[88] Entzug der Kriegshilfe wegen Kinobesuch. In: LBB, 9. Jg., Nr. 34, 16/08/26.8.1916; siehe auch Weida: Kriegsunterstützung und Kinobesuch. In: Der Kinematograph, Nr. 504, 23.8.1916.
[89] Zwölftausend Kinobesucher mehr. In: LBB, Nr. 9, 27.2.1915.
[90] Verfügung des Oberpräsidenten zu Magdeburg für die Provinz Sachsen, 1.3.1915, zitiert in: Grempe, P. M.: Das Kino als Kulturbedürfnis. In: Der Kinematograph, Nr. 453, 1.9.1915.

Negativimage der Kriegsfrauen, wie Kundrus darlegt.[91] Das private Handeln dieser Frauen, so lässt sich im Hinblick auf deren gesamte Lebensführung feststellen, wurde zu einer öffentlichen Angelegenheit erhoben. Besonders im Fokus des öffentlichen Interesses stand dabei das rechte Umgehen der Frauen mit Geld und Zeit. Hatte in Vorkriegszeiten der Mann darüber gewacht, übernahm diese Aufgabe nun der Staat. Eine mögliche Ursache für die oben beschriebenen Klagen war u. a. die Verunsicherung darüber, dass die Frauen nun über mehr Geld verfügten. So liest man auch immer wieder die Beschuldigung, dass viele Frauen, vor allen Dingen Arbeiterfrauen, nun besser gestellt seien als vor dem Krieg.[92] Vorwürfe wie „Faulheit und Schlamperei" waren da die gängigsten, dabei wandte man sich vor allen Dingen gegen ‚unnötige Ausgaben', wie Kuchenessen, Kleidung, Tanzvergnügen oder eben das Kino. Dahinter stand die Ansicht, dass die Frauen jegliches Maß und sittlichen Halt verlören, wenn sie nicht mehr der Kontrolle ihrer Männer unterstellt waren. Auch ihr Patriotismus und ihre Selbstaufopferungsbereitschaft wurden dadurch in Zweifel gezogen. Die Diskussion um die entzogene Kriegsunterstützung ist Teil dieser Wahrnehmung der Kriegerfrauen und ihres Bedrohungspotentials für die patriarchalisch-gesellschaftliche Stabilität.

Die Kriegsunterstützung, die die Frauen erhielten, war, wie das Beispiel Kino zeigt, nicht nur altruistischer Selbstzweck, sondern auch ein Kontrollmittel. Denn die Frauen erhielten das Geld nicht aufgrund ihrer sozialen Notlage, sondern qua ihrer Eigenschaft als Ehefrau eines Soldaten. Gleichzeitig mit der Geldgabe war auch eine soziale Kontrolle und ein Erziehungsauftrag verbunden, der die Hausfrauen zu effizienten, rationalen und treuen Unterstützerinnen des Krieges erziehen und letztlich dazu beitragen sollte, die herrschenden Geschlechterverhältnisse – auch und gerade im Krieg – zu stabilisieren. Mit Hilfe der Unterstützung konnte ein Blick in den Haushalt und das Privatleben der Frauen an der Heimatfront geworfen werden. Auf der einen Seite nahm so der Staat die Beschützer-, auf der anderen Seite aber auch die Überwachungsfunktion des „Hausherrn" an. Doch ermöglichte die Sozialpolitik der Kriegsjahre den Frauen auch eine größere Freiheit in der Gestaltung ihrer Lebensumstände. Zudem stellte der Krieg einmal mehr die Trennung männlicher Öffentlichkeit und weiblicher Privatheit in Frage.[93] Durch ihre neue Rolle als Familienoberhäupter mussten die Frauen auch Repräsentationspflichten nach außen wahrnehmen, d. h. Behördengänge machen, mit Vermietern kommunizieren etc. Sie bildeten aber auch unter dem Sammelbegriff „Kriegerfrauen" eine neue Öffentlichkeit, die sich aktiv und kollektiv um eine Verbesserung ihrer Lebensumstände bemühte und sich zuweilen auch im Kino sehen ließ.

Jenseits der ‚offiziellen' Haltung der Behörden zum weiblichen Kinobesuch gab es aber von Seiten der Kinobesitzer Bestrebungen, das weibliche Publikum als zahlende Kundschaft ernst zu nehmen. Wie Warstat aus Eckernförde berichtet, hatten die dortigen Kammer-Lichtspiele

[91] Vgl. im Folgenden Kundrus 1995, Kap. 9: Selbstwahrnehmung und Betrachtungsweisen von Kriegerfrauen, S. 200-211.
[92] Siehe die Verfügung des Oberpräsidenten zu Magdeburg in Grempe, Fußnote 90.
[93] Vgl. auch Guttmann 1995, S. 16 ff.

für Frauen, deren Männer „zur Fahne eingezogen“ waren, die Eintrittspreise auf die Hälfte gesenkt. Sie stellten sie damit gleichsam als ‚Soldatinnen an der Heimatfront’ den Soldaten gleich, die ebenfalls zu ermäßigten Preisen das Kino besuchen konnten.[94] Der Kinopraktiker Albert Walter legt im *Kinematograph* dar, dass er mit folgender Werbemaßnahme gute Erfolge in „schlechten Zeiten“ erzielt habe: Er habe eine Drucksache anfertigen lassen, die wie ein Brief aufgemacht gewesen sei und in der er die weiblichen Kinobesucher direkt ansprach:

> „Mit ‚liebe Freundin’ fing er [der Brief] an, um dann fortfahrend auseinanderzusetzen, dass es jetzt in der Kriegszeit schwer sei, bei dem beschränkten Wirtschaftsgeld noch so viel Ersparnisse zu machen, um das Geringste sehen zu können, dass man an seine eigenen vier Wände gebunden ist, obwohl es gerade jetzt notwendig wäre, in der schrecklichen Zeit, mit ihren vielen Sorgen, ein bisschen auf andere Gedanken zu kommen. ‚Aber es gibt eine Möglichkeit’, fuhr ich fort, ‚die einerseits nicht viel kostet, andererseits alles bietet, was man sich denken kann. In der XStraße 75, im Kino Y wirst Du, liebe Freundin, erstens durch die Berichterstattung vom Kriegsschauplatz genau unterrichtet, was doch sehr wertvoll ist, andererseits findest Du Zerstreuung und Anregung durch prachtvolle Dramen und humoristische Stücke […].“ Den Brief habe ich dann in ein geschlossenes Kuvert mit der Aufschrift ‚Eilt!’ gesteckt und in dem Bezirk des Kinos von Haus zu Haus in den Briefkasten werfen lassen, und zwar in den Vormittagsstunden.“[95]

Auch die Frauen selbst bestanden mehr oder weniger offen auf ihrem Recht, ins Kino zu gehen. So forderte eine gewisse Frau Laudien in der *Lichtbild-Bühne* ob der nagenden Sorge um die Ehemänner und des harten Lebens an der Heimatfront, dass man den Frauen das Recht einräumen sollte, wann immer sie wollten, das Kino zu besuchen. Ganz im Sinne der (bürgerlichen) „Frauen-Emanzipation“, von der sie auch explizit spricht, stellt sie klar, dass es vor allen Dingen den Arbeiterfrauen an solider Bildung mangele. Da diese aber, anders als ihre bürgerlichen Zeitgenossinnen, wohl niemals die Zeit fänden, über die „Betätigung ihrer frauenhaften Menschenwürde nachzudenken“, hätte sich, so Laudien, die Kinematographie ein „nicht geringes Verdienst um die Geistesbildung der erwerbenden deutschen Frau gemacht“.[96] Gerade deshalb sei es besonders jetzt geradezu unvernünftig, diesen Frauen das Kino zu verbieten: „Viele hunderte von Frauen wird es geben, die auf dem Umwege über den Film den Weg zur vaterländischen oder zur Weltliteratur gefunden haben und es dem Kino dann nachher Dank wissen, dass er sie zart geführt hat.“ So würden diese Frauen für „billiges Geld“ in den Kinos nicht nur „bildende Unterhaltung“, sondern auch „unterhaltende Bildung“ empfangen. Und obwohl ein gewisser bürgerlicher und paternalistischer Ton in ihren Ausführungen nicht zu überhören ist, beendet sie ihre eindringliche Verteidigung des Kinos mit den Worten:

> „Und wenn das Kino gar nichts vollbracht hätte, als den Ärmsten der Armen, unseren schwer frohnenden Frauen, einen tröstenden Lichtstrahl in das öde Daseinsdunkel zu werfen. Wahrlich, es hätte seine Mission erfüllt. Darum dankt dem Kino, lästert es nicht und lasst die armen Kriegerfrauen hinein, damit sie nicht von der Schwere der Zeit niedergedrückt werden!“

---

[94] Warstat 1982, S. 72.

[95] Walter, Albert: Volle Häuser - in schlechten Zeiten. Kurze Reklamewinke aus der Praxis. In: Der Kinematograph, Nr. 432, 7.4.1917.

[96] Frau Laudien: Kriegerfrauen und Kinobesuch. In: LBB, 9. Jg., Nr. 1, 8.1.1916.

Die *Bild & Film*-Autorin Hilda Blaschitz beantwortete die Frage „Jetzt – und ins Kino!?“ mit einem klaren „Ja!“. Gerade in Kriegszeiten habe das Kino seine Daseinsberechtigung, da es Ablenkung und Trost für die Daheimgebliebenen verspreche; besonders für die Frauen. Sie schreibt:

> „Zwei Büromädel sehe ich. Sie haben jetzt die doppelte, dreifache Arbeit. Sie haben geklappert bis acht Uhr […] haben Zahlen, Zahlen, Zahlen abgeschrieben. Klein ist ihr Gehalt und groß die Arbeit und ausgesogen sind die Köpfchen, und Sorgen haben sie auch: diese um ihren Schatz, jene um ihren Bruder. Da ist für sie der Kino für Augenblicke der Sorgenlöser.“[97]

Diese Haltung ist sicherlich ungewöhnlich für die von der Idee der Kinoreform getragene Zeitschrift, zeigt aber, dass in diesem Fall die eigene geschlechtsspezifische Solidarität über dem bildungspolitischen Anspruch des Blattes stand. Dies erklärt auch, warum die eher konservativ und bürgerlich eingestellte Zeitschrift *Fürs Haus. Praktisches Wochenblatt für alle Hausfrauen,* die sonst, außer in ein paar Randbemerkungen, nie über das Kino und den Film berichtete, einen längeren Artikel über Kriegerfrauen und ihr Recht auf Vergnügen abdruckte.[98] Verfasst wurde der Artikel von Dorothea Goebeler, die sich schon einmal enthusiastisch über den Wert des Kinos für die Frauen geäußert hatte.[99] In ihrem Artikel greift sie die Vorkommnisse um den Entzug der Kriegsunterstützung für Kriegerfrauen auf, die im Kino gewesen waren, und stellt energisch fest, dass es sich bei dieser Unterstützung keineswegs um ein Almosen handele, das eine wie auch immer geartete moralische Verpflichtung mit sich bringe.[100] Und sie fordert vehement das Recht ein, dass die Allgemeinheit der Frau, die sich für deren Wohl einsetze, auch dieser zur Seite stehe. Ähnlich wie Laudien sieht auch sie das Kino vor allen Dingen als Vergnügung der ärmeren und einfacheren Frauen und weist ihm daher auch einen Kultur- und Bildungsanspruch zu. Es komme ja schließlich auch niemand auf die Idee, den besser gestellten und gebildeten Kriegerfrauen das Theater und das Konzert zu verbieten. Sie betont aber zudem, dass auch das reine Vergnügen und die Ablenkung ihre Berechtigung im Kriege hätten, denn, so argumentiert sie im Hinblick auf den ‚vaterländischen Nutzen’, wer nicht von Zeit zu Zeit auch einmal ausspanne, der „versinkt in Nüchternheit und Gleichgültigkeit allen höheren Interessen gegenüber“. Goebeler und die

---

[97] Blaschitz, Hilda: Jetzt – und ins Kino!? In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 7/8.

[98] Die Kriegerfrauen und – das Vergnügen. In: Fürs Haus, 34. Jg. (1914/15), Nr. 29 (bzw. Nr. 1741), 13.2.1916. Die Zeitschrift *Fürs Haus* wurde 1882 von den Geschwistern Arthur und Clara von Studnitz in Berlin gegründet und war eines der erfolgreichsten Frauenblätter jener Jahre. Sie bezeichnete sich selbst in ihrer Jubiläumsausgabe 1500, d. h. 29. Jg., Heft 40, als Zeitschrift für alle Frauen, für Gattinnen, Hausfrauen, Mütter und für Frauen im Erwerbsleben. Sie brachte neben Schnittmustern, praktischen Ratschlägen für Küche und Haus auch Nachrichten über Frauenvereine, Frauensport und über das Erwerbsleben der Frau.

[99] Vgl. Kapitel 4.3.5. der Arbeit.

[100] Eine ähnliche Ansicht äußert auch der *Kinematograph*. In dem Artikel „Passt das Kino in den Ernst der Zeit?“ heißt es: „Solange keine Vorschrift existiert, die genau umgrenzte Anweisungen gibt, wofür Unterstützungsgelder anzuwenden sind, so lange hat auch niemand das Recht, den Frauen Vorwürfe darüber zu machen, dass sie ihr Geld für das Kino ausgeben.“ Auch weist der Autor darauf hin, dass diese Unterstützung kein Almosen sei, sondern Ausgleich für den Verlust des Mannes, „und es muss doch eigentlich merkwürdig auf die Männer wirken, die ihr Leben einsetzen für uns, die wir zu Hause bleiben und bleiben müssen, wenn man ihren Frauen eine wöchentliche Ausgabe von 30 Pfennig für den Kino als Verstoß gegen den Geist und den Ernst der Zeit vorwirft.“ Passt das Kino in den Ernst der Zeit? In: Der Kinematograph, Nr. 468, 15.12.1915.

anderen Autorinnen schrieben hier ganz im Sinne der bürgerlichen Frauenbewegung, die sich ebenfalls gegen die pauschale Diskreditierung der Kriegerfrauen als verschwenderisch, sittenlos und faul wandte.[101] Daher griffen sie hier ebenso selbstverständlich in die Kinodebatte ein, wie sie z. B. die Entrüstung über Schlagsahne essende Frauen als heuchlerisch entlarvten.[102]

Auch in der Kinofachpresse fanden die Kino liebenden Kriegerfrauen Unterstützung. Der Autor P. M. Grempe verteidigt das Kino in Kriegszeiten als echtes Kulturbedürfnis und bedient sich so einer Argumentationslogik, die auch bei den Autorinnen zu finden ist.[103] Interessanterweise hatte eben jener Autor noch 1912 über die „Frauenverblödung im Kino" geschrieben. So wird gerade an der Person Grempes die veränderte Haltung der Wortintelligenz zum Kino deutlich. Anders als die Autorinnen sieht Grempe in der kulturellen Bildung der Frauen im Kino keinen Selbstzweck, sondern fokussiert den Nutzen auch auf die Männer an der Front:

> „Eine Frau, die wohl einmal im Kino Unterhaltung, Anregung und Belehrung empfängt, ja – jeder einsichtige Mensch sollte das aufrichtig wünschen – auch herzlich lacht, die wird ihrem Mann, ihrem Bruder, ihrem Vater zur Schlachtfront viel zuversichtlichere und aufmunternde Briefe schreiben, als die ungebildete und stumpfsinnige Person, die bei einem Topf Kaffee und einem Stück trockenem Brot verzweifelt die Daumen umeinander dreht in der Hoffnung darauf, dass der Krieg ‚endlich' ein Ende nehme."

Der Kinobesuch der Frauen ist, so kann man die Ausführungen Grempes interpretieren, somit auch von Nutzen für den Staat, das Ansehen der Nation und die Gesundheit des Volkskörpers. Zum einen zeuge er vom Status Deutschlands als Kulturnation, deren Frauen und Kinder sich nicht auf die „‚Kulturhöhe' der ungebildeten russischen Bevölkerung oder des chinesischen Kulis" herablassen. Zum anderen könne das Kino dazu beitragen, dass die Frauen ihr hartes Los seelisch unbeschadet überstehen und weiter an der Heimatfront die Stellung hielten. Man brauchte also starke Frauen in der Heimat, und das Kino wurde als Mittel betrachtet, diese Stärke zu erhalten:

> „Der Besuch eines Kinos kann gegebenenfalls nötiger als der Genuss eines Mittagsmahls sein. Vergegenwärtige man sich, dass die Unterstützung empfangende Kriegerfrau aus zahlreichen Gründen starken seelischen Depressionen ausgesetzt ist. Diese Gemütszustände führen bekanntlich nur zu leicht zum Selbstmord und Irrsinn […] Hat nun eine Kriegerfrau das Glück, gerade in dieser Stimmung in ein Lichtspielhaus zu geraten und hier abgelenkt zu werden, so wird sie ‚wie ein anderer Mensch' die Pforten der Unterhaltungsstätte verlassen."

Auch wenn Grempe dem weiblichen Kinobesuch positiv gegenübersteht und ihn vehement verteidigt, so zeugen seine Ausführungen doch von einer zunehmenden Vereinnahmung des Kinos durch den Staat und die bürgerlichen Kulturträger. Auch R. Gennecher bezeichnet den Entzug der Kriegsunterstützung nicht nur als sachlich falsch – da die Unterstützung kein Almosen sei, könnten die Kommunen keine Rechenschaft fordern – und unmenschlich – man

---

[101] Vgl. Kundrus 1995, S. 204.
[102] Pappritz, Anna: Burgfrieden. In. Die Frauenbewegung 17 (1915), zitiert in ebd.
[103] Grempe, P. M.: Das Kino als Kulturbedürfnis. In: Der Kinematograph, Nr. 453, 1.9.1915.

solle doch den „Heldenmut der deutschen Kriegerfrau“ honorieren und ihnen die Abwechslung gönnen –; er bezeichnet ihn auch als unklug: „Die Frauen werden nach Beendigung des Krieges ihren Männern das Leid klagen und dadurch diese in der politischen Grundhaltung beeinflussen.“[104] Hier bedient er sich desselben Argumentationsmusters wie Grempe. Er ist sich der politischen Bedeutung des Kinos und seiner Macht als staatstragendes Element bewusst und formuliert hier eine Erkenntnis, die sich spätestens mit der Gründung des BuFA und letztlich der UFA auch in der Politik durchgesetzt hat.

5.2.2 Frauenpublikum und Kinoprogramm

Schaut man sich in der Fachpresse und in den lokalen Kinoanzeigen das Programmangebot der ersten Kriegsmonate und darüber hinaus an, so wird schnell deutlich, dass sich viele der angebotenen und auch aktuell programmierten Filme explizit an ein weibliches Publikum wandten. Diese Dramen thematisierten, wenn auch auf romantisch überhöhte Art und Weise und dem Kinodramenstil dieser Jahre entsprechend, die Fährnisse des Kriegs aus weiblicher Sicht. Zwar zeichneten sie kein realistisches Bild weiblicher Schicksale im Krieg, aber sie versuchten über die Verbindung der Motive Krieg, Liebe und Familie die vorherrschenden Themen der Zeit mit den Themen der Vorkriegsdramen zu verbinden.

Wie auch vor dem Krieg wurden diese „Kriegsdramen“ ebenfalls nicht als explizite ‚Frauenfilme’ beworben. „Chirurgische Films“ hingegen galten als besonders geeignet für Frauen, weil sie dadurch lernen konnten, wie man Verwundete zu verarzten habe.[105] Auch der Film WIE MAN AUS ALTEM ZEITUNGSPAPIER SCHLAFDECKEN FÜR UNSERE SOLDATEN MACHT (SW 1914, Svenska) wandte sich an die Frauen im Publikum.[106] Das Interesse der Frauen im Kinosaal konzentrierte sich jedoch auf etwas anderes, wie Malwine Rennert in ihrem bereits zitierten Artikel „Kriegslichtspiele“ eher en passant bemerkt. Sie stellt nicht nur fest, dass vornehmlich Frauen die Kinosäle füllten, sondern betont auch im Hinblick auf das Programm: „Nicht die Kriegsberichte ziehen die Menge ins Kino, sondern die Dramen, wie einst.“[107]

Viele der neueren deutschen Dramenproduktionen des zweiten Halbjahres 1914, die in der Fachpresse beworben und besprochen wurden, wandten sich ganz eindeutig an ein weibliches Publikum. Im Oktober 1914 wurde z. B. das Drama TODESRAUSCHEN (D 1914, Luna) besprochen. In der *Lichtbild-Bühne* heißt es dazu: „Dieses feingeistig abgetönte Hofer-Bild schildert zwei Frauenseelen, die in der rauen Kriegszeit auf dem Felde der Ehre den heißgeliebten Bräutigam, den gleichgültigen Mann verlieren. Auf der einen Seite das brechende Mädchenherz, auf der anderen Seite die fast frohlockende Frauenseele.“[108] In derselben Ausgabe wird

[104] Gennecher, R.: Kriegsunterstützung und Kinobesuch. In: Der Kinematograph, Nr. 506, 6.9.1916.
[105] Zeitgemäße Kinobetriebe. In: Der Kinematograph, Nr. 402, 9.9.1914.
[106] Wie man aus altem Zeitungspapier Bettdecken für unsere Soldaten macht! In: LBB, 7. Jg., Nr. 84, 5.12.1914.
[107] Rennert, Malwine: Kriegslichtspiele. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 7/8.
[108] Bemerkenswerte Schlagerfilms. In: LBB, 7. Jg., Nr. 72, 24.10.1914. Vgl. auch Zeitgemäße Films in Berliner Theatern. In: Kinematograph, Nr. 407, 14.10.1914.

auch das Drama FÜRS VATERLAND (DK 1914, StambK) mit dem Hinweis versehen, dass der Film so dramatische Szenen aufweise, „dass im Kinoparkett die Tränen reichlich fließen werden", denn der Film zeige „die Tatkraft einer ostpreußischen Mutter, die aus Liebe für ihre beiden Söhne eine große Heldentat begeht".[109] Auch der *Kinematograph* sagte diesem Drama eine „warme Anteilnahme des Publikums", vor allen Dingen wohl des weiblichen, voraus. Der *Kinematograph* schaltet am 21. Oktober eine Annonce für FÜRS VATERLAND, die ferner die Dramen DAS MÄDCHEN VOM HIDALGOFEUER (DK 1914, Danmk) – ein Mädchen wendet sich von Schmugglern ab –, FÜRS LEBEN VERLOREN ODER HEIMGESUCHT, ein „realistisches Drama zweier Frauen" (I 1914, Latium), und TRÜMMER DES GLÜCKS ODER MIRZI (DK 1914, Danmk) bewirbt.[110] In Mannheim lief FÜRS VATERLAND ab dem 7. November im Union-Theater. Am 28. Oktober bespricht der *Kinematograph* in der Rubrik „Zeitgemäße Films in Berliner Theatern" das Drama DAS VATERLAND RUFT! (D 1914, Eiko), das ab dem 10. November in Mannheim im Palast-Theater gezeigt wurde:

> „Es handelt von der Liebe eines jungen Offiziers zu einer Schauspielerin, um deretwillen er, da er es ehrlich meint, des Königs Rock auszieht und von seinem Vater, einem in den strengen Anschauungen der Offizierskaste altgewordenen General, verstoßen wird. Da bricht der Krieg aus; er geht als einfacher Freiwilliger mit ins Feld, erringt sich seinen Offiziersdegen zurück und das Eiserne Kreuz dazu – und die Geliebte, welche als Pflegerin mitzog, erobert sich unterdessen in treuem, unermüdlichen Dienst der Nächstenliebe das Herz des im Kampf verwundeten alten Herrn, der sie noch nicht kannte und keine Ahnung hat, wessen Hand ihn so betreut…"[111]

Am 18. November bespricht der *Kinematograph* in der Rubrik „Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte" das Kriegsdrama EINE NACHT IM FELDE (D 1914, Deutsche MB), das „das tapfere Verhalten eines jungen Mädchens, der Tochter eines Arztes im Grenzbezirke, welches an einen zu ihrem Vater in Pflege gegebenen deutschen Offizier ihr Herz verloren hat", zeigt.[112] Nach einem Stelldichein belauscht sie die Angriffspläne der Franzosen, führt rasch entschlossen die deutschen Truppen zum Gegenschlag, wird verletzt, hofft aber auf eine glückliche Zukunft mit dem Geliebten. Auch das Franz-Hofer-Drama DEUTSCHE HELDEN (D 1914, Luna) findet Erwähnung. Es handelt vom Wiederfinden eines durch Verleumdung getrennten Ehepaares mitten in den Kriegsstürmen. Die Frau war nach einem Streit nach Frankreich geflüchtet, gebar dort einen Sohn und zog ihn in Liebe zum Vaterland groß. Bei Kriegsausbruch wollen beide nach Deutschland flüchten, werden aber für ein Attentat auf deutsche Soldaten verantwortlich gemacht. Der mit der Exekution beauftragte Offizier erweist sich als der Ehemann der Frau und Vater des Sohnes. Nachdem der Sohn dann als Freiwilliger in die deutsche Armee eingetreten ist und getötet wurde, versöhnen sich die Eltern.[113] Neben diesen eher tragischen Geschichten wird auch die „feldgraue Humoreske" FRÄULEIN FELDGRAU (D 1914, Wilhelm) besprochen, in der eine Deutsche aus guter Familie sich jenseits der belgi-

[109] Bemerkenswerte Schlagerfilms. In: LBB, 7. Jg., Nr. 72, 24.10.1914.
[110] Annonce Haeski & Paul. In: Kinematograph, Nr. 408, 21.10.1914.
[111] Zeitgemäße Films in Berliner Theatern. In: Kinematograph, Nr. 409, 28.10.1914.
[112] Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: Kinematograph, Nr. 413, 18.11.1914.
[113] Siehe auch Kritiken über neue Films. In: LBB, 7. Jg., Nr. 84, 5.12.1914.

schen Grenze mit pfiffigen Tricks durchschlägt. Sie dient zeitweilig gar als „Feldgrauer“.[114] STURMZEICHEN (D 1914, PAGU) hingegen gibt Hanni Weise die Gelegenheit, sich als „schmucke Elsässerin und tapferes deutsches Mädchen“ zu zeigen. Laut Beschreibung wurde der Film nach einer wahren Begebenheit aus den ersten Kämpfen an der französischen Grenze gedreht. In Mannheim wurde STURMZEICHEN am 14.11.1914 im Union-Theater gezeigt. Im November wird zudem in der *Lichtbild-Bühne* noch das „zeitgemäße Kriegsschauspiel“ GELDTRANSPORT DURCH FEINDESLAND (D 1914, Apollo) beworben, das „die patriotische Tat einer mutigen Frau“ schildert.[115]

Neben FRÄULEIN FELDGRAU wurden gegen Ende 1914 noch einige weitere feldgraue Humoresken angeboten und besprochen, die einem – im weitesten Sinne – weiblichen Erfahrungszusammenhang entstammen. Dazu gehört MOBILMACHUNG IN DER KÜCHE (DK/D 1914, Nationalfilm)[116] mit Anna Müller-Linke, der 1915 in Serie ging, FIFI, DER LIEBLING DER GANZEN GARNISON ODER MAISON FIFI (D 1914, Treumann-Larsen Film GmbH), eine Soldaten-Humoreske mit Wanda Treumann[117], und EIN UNTEROFFIZIER UND ZWEI MANN (DK/D 1914, Nationalfilm), ein Militärschwank voll entzückender Situationskomik mit Anna Müller-Linke[118]. Es folgt PARISER MODE – VON HEUTE (D 1915, NischL), eine Modesatire, in der die amerikanische Miss Gehrockfehler (Fern Andra) die neueste Pariser Mode kaufen will. Als neueste Mode wird ihr „Feldgrau 1915“ eingeredet.[119]

Um Weihnachten 1914 herum erschienen wiederum einige besinnliche Dramen in ‚Feldgrau’. Der heute noch bekannteste ist WEIHNACHTSGLOCKEN (D 1914, Luna) von Franz Hofer. Er trägt den Untertitel HEIMGEKEHRT, EINE KRIEGSGESCHICHTE und erzählt vom Krieg aus der Perspektive der Daheimgebliebenen.[120] An Heiligabend verliebt sich die junge Lo, Tochter des Gutsbesitzers, in den Freund ihres Bruders, Hans Herting, einen einfachen jungen Mann aus dem Dorf. Dieser hatte im Kampf das Leben ihres Bruders gerettet. Aus diesem Grund willigt auch der Vater später entgegen seinen Standesvorbehalten ein, dass die beiden heiraten. „Ein echter, rechter Weihnachtsfilm!“, urteilt der *Kinematograph* am 9.12.1914.[121] In derselben Ausgabe wird auch das Kriegsdrama EIN WIEDERSEHEN IN FEINDESLAND (D 1914, Eiko) besprochen, in dem eine Deutsche gegen ihren Willen einen französischen Edelmann heiraten musste. Sie sieht im Krieg nun ihre unvergessene Jugendliebe wieder, der bei ihrem verhassten Mann Quartier nimmt. Sie erfährt von einem hinterhältigen Anschlag auf die Deutschen, warnt sie, flieht mit ihnen, wird aber von den Verfolgern erschossen. Ihre Jugendliebe gibt ihr daraufhin ein Begräbnis mit kriegerischen Ehren im Wald. Ebenso wird der Dreiakter DEUTSCHE FRAUEN, DEUTSCHE TREUE (DK/D 1914, Nationalfilm) besprochen,

[114] Siehe auch Annonce: Fräulein Feldgrau. In: LBB, 7. Jg., Nr. 70, 17.10.1914.
[115] Annonce: Der Geldtransport durch Feindesland. In: LBB, 7. Jg., Nr. 80, 21.11.1914.
[116] Annonce: Mobilmachung in der Küche. In: LBB, 7. Jg., Nr. 82, 28.11.1914.
[117] Annonce: Fifi, der Liebling der ganzen Garnison. In: Kinematograph, Nr. 403, 23.9.1914.
[118] Annonce: Ein Unteroffizier und zwei Mann. In: LBB, 7. Jg., Nr. 86, 12.12.1914.
[119] Kritiken über neue Films. In: LBB, 7. Jg., Nr. 90, 26.12.1914.
[120] Vgl. Dagrada 1996 (dt. in: Elsaesser/Wedel 2002). Siehe auch Korte 1994 und Schlüpmann 1998.
[121] Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: Der Kinematograph, Nr. 415, 9.12.1914.

in dem ein ostpreußisches Mädchen in einem von den Russen gefangen genommenen deutschen Offizier ihren Verlobten, den Sohn des Gutsbesitzers, bei dem sie kurz zuvor in Stellung war, wiedererkennt. Es gelingt ihr unter Einsatz ihres Lebens, ihn zu befreien, und zum Dank dürfen beide nun trotz der Standesunterschiede heiraten. DEUTSCHE FRAUEN, DEUTSCHE TREUE lief auch in Trier mit einiger Verspätung in den Reichshallen am 2.6.1916. Eine ganz ähnliche Geschichte erzählt auch das fast gleich lautende Drama DEUTSCHE FRAUEN (D 1914, Deutsche Mutoscope), das am 16.12. im *Kinematograph* besprochen wird und in dem eine tapfere Försterstochter einen deutschen Fliegeroffizier vor russischer Gefangenschaft bewahrt und ihn als Sohn des Hauses in einem gräflichen Haus wiedertrifft, wo sie nach der Zerstörung ihres Vaterhauses liebevolle Aufnahme findet. „Der Schluss ist leicht zu raten…“[122] In derselben Ausgabe des *Kinematograph* wird auch der Zweiakter DER TRAUM IN DER CHRISTNACHT (D 1914, Union) besprochen, der erzählt, wie eine Frau allein mit ihrem Söhnchen an Weihnachten zu Hause sitzt und sich nach dem Ehemann sehnt. Als der Vater als Lohn für sein Eisernes Kreuz nach Hause kommt, ist die Freude groß. Dass viele Frauen im Publikum hier an ihr eigenes einsames Los dachten und vielleicht ein wenig Hoffnung schöpften, lässt sich leicht nachvollziehen.

Dass die Kriegsdramen auch ein probates Mittel waren, die Frauen im Publikum für kriegswichtige Aktivitäten zu mobilisieren, zeigt das Beispiel des Films DAS KRIEGSPATENKIND (A 1915, MuellF). Wie ein Artikel in der *Illustrierten Kino-Woche* belegt, wirkte er aktivierend und animierend auf das weibliche Publikum, sich der Kriegspatenschaftsbewegung anzuschließen. Die Frauen waren vom Schicksal des elternlosen Kindes, das von einem Major aufgenommen wird, gerührt, wie die *Illustrierte Kino-Woche* aus Wien berichtet, und brachten ihr Entzücken über die niedlichen Babys in den Kinderkliniken lautstark zum Ausdruck. Zweck des Filmes war es, die Kriegspatenschaft bekannt zu machen und zugleich „neue Einnahmequellen für die Fürsorge zu erschließen“[123].

Schaut man sich diese „Kriegsweihnachtsfilme“ und die anderen Kriegsdramen des Jahres 1914 an, die fast alle glücklich mit einer Vereinigung der Familie oder der Liebenden enden und die Korte daher „vaterländische Märchen“ nennt, wird deutlich, dass alle am großen Mythos des Krieges als Versöhner der Klassen und Geschlechter arbeiten. Durch den Krieg, so suggerieren diese Filme, kommt es zu einer Nivellierung der sozialen Gegensätze und zu einer Vereinigung des ganzen Volkes, von Mann und Frau, zum Wohl der großen Sache: „In allen Fällen geht es um die Botschaft, ‚wie unter dem mächtigen Eindruck der weltgeschichtlichen Ereignisse die sozialen Unterschiede sich verwischen und Gegensätze, die eben noch unüberbrückbar erschienen, gegenüber dem alle einenden Vaterlandsgedanken in Nichts versinken‘.“[124] Doch diese Kriegsdramen zeichnet noch etwas anderes aus. Sie

[122] Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: Der Kinematograph, Nr. 416, 16.12.1914.

[123] Der Film und die Kriegswaisen. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 9, 1915. Siehe auch Königsberger Brief. In: LBB, 9. Jg., Nr. 16, 22.4.1916, der von einer Aufführung des Films in Königsberg berichtet.

[124] Korte 1994, S. 310. Er zitiert hier die Besprechung von ICH KENNE KEINE PARTEIEN MEHR! im Kinematograph, Nr. 407, 14.10.1914 (Zeitgemäße Films in den Berliner Theatern).

vermitteln zuweilen ein im Rahmen des Möglichen recht unkonventionelles Bild der Geschlechterbeziehungen. Sie weisen den Frauen nicht nur die Rolle der wartenden Ehefrau und Verlobten oder der aufopfernden Pflegerin zu, sondern machen sie zuweilen auch zu Heldinnen der Geschichte, die mit Wagemut und List ihre soldatischen Geliebten und Verlobten retten dürfen und sich dafür sogar gegen den – natürlich ausländischen – Ehemann stellen. Im Falle von EIN WIEDERSEHEN IN FEINDESLAND ist der Lohn für diese Heldentat der Tod und ein Begräbnis mit soldatischen Ehren, meist jedoch ist es die Ehe mit dem Geretteten.

1916 finden sich neben den Kriegsdramen verstärkt Anzeigen für „feldgraue Humoresken" in den Fachblättern. Auch gibt es, wenn auch nur vereinzelt, Filme, die die Frauenarbeit im Krieg thematisieren. Die Nationalfilm GmbH bewirbt im Januar 1916 zusammen mit der „köstlichen Liebesgeschichte" „IHR" UNTEROFFIZIER, in dem sich eine „Liebesgabe" als Kind herausstellt, das sicherlich auf das weibliche Publikum abzielende Rührstück DIE KLEINE HELDIN, „eine Episode aus dem eisernen Jahr 1914" mit der neunjährigen Lotte Müller.[125] Im Februar wird in der *Lichtbild-Bühne* für „das ulkigste Lustspiel der jetzigen Zeit" MÄDELS RAN AN DIE FRONT! (D 1915, Greenbaum) und für das feldgraue Lustspiel AMOR IM QUARTIER (DK/D 1915, Nationalfilm) mit Aud Egede Nissen geworben.[126] In MÄDELS RAN AN DIE FRONT! (D 1915, Greenbaum) übt ein Offizier mit seinen sechs Töchtern das Exerzieren. Als die Einquartierung kommt, bekommen alle sechs einen Ehemann ab. Im *Kinematograph* findet sich Anfang Februar eine ganzseitige Anzeige für die „Humoreske in Feldgrau" SCHIPP, SCHIPP, HURRA! (DK/D 1915, Nationalfilm) mit Anna Müller-Linke, in der ein frischgebackener Ehemann einberufen und wieder entlassen und beim Fensterln bei seiner Frau für einen Dieb gehalten wird.[127] Eine weitere Neuigkeit war auch FRÄULEIN FELDWEBEL (DK/D 1915, Nationalfilm), in welchem eine „stramme Küchenfee" (Anna Müller-Linke) ihrem zu Seitensprüngen neigenden Geliebten in der Maske seines Vorgesetzten den Kopf zurechtrückt.[128] Anna Müller-Linke war der Star vieler Kriegshumoresken, so u. a. der MOBILMACHUNG IN DER KÜCHE-Serie. Viele ihrer Filme wurden mit großem Erfolg in Mannheim gezeigt. So auch FRÄULEIN FELDWEBEL, der am 15.6.1915 im Palast-Theater lief. Gegen Ende des Jahres bespricht die *Illustrierte Kino-Woche* das „Militär-Lustspiel" MÄDELS IM ARREST (D 1915, Apollo) um eine Gruppe Pensionistinnen, die mit den Soldaten der benachbarten Kaserne ein Theaterstück einüben und sich dafür alle als Rekruten verkleiden.

Ähnlich wie die Kriegsdramen, jedoch auf derbe und zuweilen sicher zotige Art und Weise, thematisierten auch die „feldgrauen Humoresken" die Liebeswirren im Krieg. Sie erzählen

---

[125] Annonce: Nationalfilm. In: LBB, 8. Jg., Nr. 1, 2.1.1915. „IHR" UNTEROFFIZIER lief in Mannheim am 7.7. 1915 im Saalbau, DIE KLEINE HELDIN am 5.2.1915 im Palast-Theater.

[126] Annoncen in LBB, 8. Jg., Nr. 9, 27.2.1915. MÄDELS RAN AN DIE FRONT! lief in Mannheim am 22.9.1915 im Saalbau.

[127] Annonce Schipp, Schipp, Hurra! und Neuigkeiten auf dem Berliner Filmmarkte. Beide in: Der Kinematograph, Nr. 423, 3.2.1915.

[128] Neuigkeiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: Der Kinematograph, Nr. 423, 3.2.1915.

aber auch vom Eindringen der Frau in die abgeschlossene Männerwelt des Krieges und des Militärs – viele Komödien enthalten *cross-dressing*-Elemente – und verarbeiten so auf humoristische Weise das Unbehagen, dass die Frauen im Krieg tatsächlich in vornehmlich männlich geprägte Domänen eintraten und die Aufgaben der Männer in der Heimat übernahmen. Indem dieses Eindringen der Frau in die männliche Sphäre in grotesker und überzogener Weise der Lächerlichkeit preisgegeben wurde, konnten die Ängste um den männlichen Statusverlust kanalisiert und in einem *comic relief* zumindest zeitweilig aufgelöst werden. Es steht daher zu vermuten, dass diese Humoresken, obwohl sie auch meist weibliche Charaktere in den Mittelpunkt stellten, weniger die Frauen zu Hause als die Männer im Feld ansprachen.

Einen realitätsnäheren Einblick in das Wirken der Frauen in Männerberufen bietet das „Volksstück" DIE SCHAFFNERIN DER LINIE 6 (D 1915, Decla-Bioscop AG). Die *Lichtbild-Bühne* schreibt dazu:

> „In dieser ernsten Kriegszeit, die uns beweist, dass die sonst so schwache Frau im Stande ist, selbst die schwersten männlichen Berufe mit Grazie und Geschick auszufüllen, nimmt die Schaffnerin die erste Stelle ein, denn sie begegnet uns überall, wenn wir nur auf die Straße treten. Kein Wunder also, dass dieser so nahe liegende Gedanke nun auch ins Filmtechnische übertragen wird."[129]

So nahe liegend scheint dieser Gedanke wohl nicht gewesen zu sein, denn weitere Beispiele der expliziten Dramatisierung von Frauen in Männerberufen sind nicht bekannt.[130]

Gleichzeitig mit den feldgrauen Humoresken und den Kriegsdramen wurde aber schon mit Beginn des Jahres 1915 wieder verstärkt für Dramen nach Vorkriegsmachart geworben. In derselben Ausgabe des *Kinematograph* vom 3.2.1915, in der auch SCHIPP, SCHIPP, HURRA! und FRÄULEIN FELDWEBEL besprochen werden, wird zudem noch die dreiaktige Kriegsepisode DIE HELDIN VON GALIZIEN (k. A.), „in welcher eine junge tapfere Gutsbesitzertochter einer eingefallenen Horde Russen Respekt einflößt", aufgeführt.[131] Gleichzeitig werden aber auch Dramen wie vor dem Krieg besprochen, so u. a. ERSTARRTE LIEBE (D 1914, Messter), eine „eigenartige Geschichte einer Ehe in den Kreisen der oberen Zehntausend", DIE BADENDE NYMPHE (D 1914, Eiko), in dem eine Bankiersgattin Modell steht, und INGEBORG HOLM (SW 1914, Svenska), eine „Tragödie einer Mutter" über eine Witwe, die ihre Kinder abgeben muss und daran zerbricht. Auch der erste Film aus der Dorrit-Weixler-Monopolserie, DER STÖRENFRIED (D 1914, Luna), in dem sie ihre Paraderolle als freche Göre gibt, wird aufgelistet. Eine Woche später ist es das Drama LAUNEN EINER WELTDAME (D 1914, Deutsche Bioscop), in dem eine reiche, verwöhnte Dame einen Landstreicher bei sich aufnimmt, ihn zu

---

[129] Die Straßenbahn als Film-Motiv. In: LBB, 8. Jg., Nr. 45, 6.11.1915.

[130] Dies bedeutet nicht, dass es nicht andere solcher Filme gegeben hat, sie bildeten nur nicht so einen Trend wie die feldgrauen Dramen und die Kriegshumoresken, die massenhaft auf den Markt geworfen wurden. Eine Schaffnerin findet sich u. a. auch als Randfigur in DER FELDGRAUE GROSCHEN (D 1917, PAGU), einem Zwei-Akter, der für die Kriegsanleihe warb. Siehe zum Inhalt auch: http://www.murnau-stiftung.de.
Die „Fräulein Schaffner" waren wohl die sichtbarsten ‚Ersatzmänner' im Krieg. Bei der Fahrt mit der Straßenbahn, der U-Bahn oder dem Bus wurde man durch sie täglich mit der Kriegsrealität konfrontiert. Vgl. dazu auch Vertretung durch Frauen. In: Elegante Welt, Nr. 33, Kriegsnummer, 19.8.1914.

[131] Neuigkeiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: Der Kinematograph, Nr. 423, 3.2.1915.

ihrem Liebhaber macht und ihn ruiniert.[132] Wiederum eine Woche später werden das Waldemar-Psilander-Drama APOSTEL DER ARMEN (DK 1914, Nordfilm) und EINE VON VIELEN (k. A.) besprochen. In EINE VON VIELEN hat eine Arbeiterin eine Affäre mit einem Kaufmann, der aber die Tochter des Chefs heiratet. Während er ein gebrochener Mann wird, erfreut sie sich an ihrem Kind. Als sie sich Jahre später wiedertreffen, ist ihnen ein spätes Glück gewährt.[133] Diese Dramen nach altbekanntem Stickmuster, viele davon „Frauendramen", eroberten sich nun langsam den Spielplan zurück. Dies prognostizierte auch der *Kinematograph*-Autor Gennecher für die Zeit nach dem Krieg.[134] Seine Prognose war jedoch schon längst von der Wirklichkeit überholt worden.

Ebenso wurde nun in der Folgezeit ab 1915 eine Vielzahl weiblicher Stars aufgebaut, unter ihnen Hedda Vernon, Rita Sacchetto oder Erna Morena, die nun für Messter arbeitete, ferner Fern Andra, Maria Carmi, Hella Moja, und Egede Nissen. Ihre Filme wurden in den Neuerscheinungsrubriken besprochen, ihre Namen als Erfolgsgaranten hervorgehoben und ihre umjubelten Gastauftritte in lokalen Kinos journalistisch begleitet. Auch Asta Nielsen ist ab 1916 wieder in den deutschen Kinos zu sehen und wird mit *publicity* in der Fachpresse bedacht. Diese weiblichen Stars waren beim Publikum äußerst beliebt und wo immer sie sich auch leibhaftig zeigten, gab es großen Andrang.[135] So stellte denn auch der *Kinematograph* 1915 explizit fest, was in den Fan- und Frauenzeitungen längst ersichtlich wurde:

> „Neben dem Schwank der tausend Verkleidungen ist der Frau in tausend Verkleidungen ein breiter Raum im Kino gegeben, und dies mit Recht […] Jetzt gewinnt man derartige talentvolle und durch ihre liebenswürdige Anmut hervorragende Darstellerinnen fürs Kino und schreibt ihnen knappere, aber nicht weniger wirkungsvolle Kinostücke […] In solchen Fällen wird das Kino in der Tat zum Triumph des Weibes."[136]

Ein Blick in die Programmanzeigen der lokalen Kinos in Trier und Mannheim bestätigt noch einmal aus Sicht der Kinopraxis, dass die Kinoprogramme, und dabei nicht nur die Kriegsdramen, besonders das weibliche Kinopublikum ansprechen sollten. Es findet sich oft eine direkte Ansprache dieses Publikumssegments in den Anzeigen, die zur Identifikation einladen oder Hoffnung geben sollte. In einer Anzeige des Palast-Theaters für den Film DER TOTEGLAUBTE (F 1914, Elge) vom 20.4.1915 heißt es:

> „Diese zwei Worte haben schon in manche Familie Kummer und Sorgen gebracht: aber wie oft war die Meldung irrtümlich! Manche Frau und Mutter wird bei diesem Bild an das Schicksal ihrer fernen Lieben denken, aber auch so mancher Frau wird es wieder neuen Mut einflössen, wenn der als vermisst Gemeldete doch lebt und wieder glücklich in die Heimat zurückkehren wird."

---

[132] Neuigkeiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: Der Kinematograph, Nr. 424, 10.2.1915. LAUNEN EINER WELTDAME lief in Mannheim am 21.8.1915 im Saalbau.

[133] Neuigkeiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: Der Kinematograph, Nr. 425, 17.2.1915.

[134] Gennecher, R.: Die Zukunft der deutschen Film-Industrie. In: Der Kinematograph, Nr. 431, 31.3.1915.

[135] Siehe z. B. Festvorstellung in Köln und Düsseldorf. In. LBB, 9. Jg., Nr. 37, 16.9.1916. Ein Bericht über einen Auftritt von Fern Andra in Köln. Oder Hedda Vernon in Düsseldorf. In: LBB, 8. Jg., Nr. 34, 4.9.1915.

[136] Magnus, Curt: Filmbetrachtungen IV. In: Der Kinematograph, Nr. 445, 7.7.1915. Vgl. auch Kapitel 3.6. der Arbeit.

Ebenso wird das „heitere Spiel“ EINE LIEBESGABE (D 1915, Eiko) als „ein Film für Frauen“ angepriesen, handelt es sich dabei doch um die „lustige Geschichte eines Paares feldgrauer Strümpfe“, denen ein Gedicht beigelegt wird, das den Soldaten überzeugt, seine Verlobte zu heiraten (Palast-Theater 27.8.1915). Der Mannheimer Saalbau wiederum empfiehlt den Erna-Morena-Film ERSTARRTE LIEBE (D 1914, Messter) als „besonders sehenswert für junge Damen“. Der Film sollte wohl als Warnung für alle „jungen Damen“ dienen, denn er handelt von einer Braut, deren Verlobter sie im Wintersport mit ihrer besten Freundin betrügt. Auch DAS GEHEIMNIS VON D VIERZEHN (D 1915, Luna) wird vom Saalbau am 20.11.1915 als „Warnung für alle jungen Mädchen“ angekündigt. In diesem Drama geht es um ein Mädchen aus der Kleinstadt, das dem Verlobten in die Großstadt folgt, dort sitzen gelassen wird und, zur Weltdame geworden, ihn bloßstellt. Denn er hatte die Konstruktionspläne für eine Lok gestohlen und dann die Tochter des Fabrikbesitzers geheiratet.

Doch nicht alle direkten Ansprachen des weiblichen Publikums sind als Warnungen formuliert. Die Anzeigen wenden sich auch implizit an die Schaulust der Frauen. Das Drama. DAS LASTER (D 1915, Greenbaum) wird beworben mit der Teilnahme des „bildhübschen Alfred Abel“. Auf diese Art und Weise würde man einen Schauspieler sicherlich nicht für ein Männerpublikum ankündigen. Das Kriegsdrama DER KRIEG VERSÖHNT (D 1915, Uranus-Film-Gesellschaft) wartet mit dem „bildhübschen Ludwig Trautmann, dem Liebling der Damen“ auf.[137] Auch Waldemar Psilander und Olaf Fönss werden in den Anzeigen der Trierer Kinos als „Liebling[e] der Damenwelt“ bezeichnet.[138] Ersterer wendet sich sogar direkt an das weibliche Kinopublikum: „Meine lieben Freundinnen!“, heißt es da in der Annonce für PSILANDER HEIRATET (DK 1916, Nordfilm). „So hübsch diese kleine Liebesgeschichte auch ist, sie ist doch nur – – erfunden. Mein Herz ist genauso frei wie zuvor und ich hoffe, noch viel schönes zu erleben und mich noch oft, recht oft verlieben zu können … natürlich nur im Film. Auf Wiedersehen! Euer Waldemar Psilander.“

Doch die Kriegsdramen und ihre Ansprache des weiblichen Publikums durch die Integration von Liebesgeschichten stießen nicht nur auf Gegenliebe. Auch unter den Zuschauerinnen gab es einige, die diese Liebes-Kriegsdramen gar nicht genießen konnten. So beklagte sich eine aufgebrachte Patriotin im *Reichsboten* über das, „was deutschen Frauen geboten wird und was sie sich bieten lassen“[139]. Bei einem Besuch im Kino habe sie mit Empörung feststellen müssen, dass das dort gespielte Kinoprogramm so gar nicht dem Geist der Zeit entsprochen, sondern es von „antideutschen“ Filmen, in denen Frauen nur der Liebe folgten, nur so gewimmelt habe. Vor allen Dingen aber ist sie über die gleichgültige Haltung der anderen

[137] Anzeige Saalbau 11.3.1916.
[138] TV 19.10.1914 und 16.4.1917.
[139] Notizen: Was deutschen Frauen geboten wird und was sie sich bieten lassen. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 2.

Frauen im Kino empört, die sich diesen „Schund“ ansahen. Zunächst wurde, laut der Berichterstatterin, der Film BERGNACHT[140] gezeigt, der

> „die Schande eines blonden deutschen Mädchen breittritt, die sich in schmachvoller Weise einem verwundeten Franzosen an den Hals wirft, sich zunächst verzückt in seinen Armen windet, um dann ihre heimischen Berge, ihren deutschen Verlobten und ihre Landsleute in der niederträchtigsten Weise zu verraten“. Nur ein Mann beschwerte sich lautstark: „Und das soll ein deutsches Mädel sein! Pfui!“

Von ihren Geschlechtsgenossinnen hingegen ist sie enttäuscht:

> „Einige Damen in meiner Nachbarschaft meinten schüchtern, es sei doch ein wenig arg, jetzt so ein Stück zu spielen. Die übrigen Frauen schienen das Abstoßende und Erniedrigende des auf der Leinwand Erscheinenden nicht zu bemerken.“

Doch es kommt noch schlimmer: Als Nächstes wird gar ein Film gezeigt, in dem eine Französin die Heldin ist: Sie trägt zur Meuchelung einer Ulanenabteilung bei, rettet aber ihren geliebten Offizier. Die Berichterstatterin beklagte sich nach der Vorstellung beim Kinobetreiber, dieser habe ihr aber nur entgegnet, dass die anderen Frauen sich nicht beschwert hätten und solche Filme wohl gerne sehen würden. Sie ereifert sich: „Wo bleibt da die Würde der deutschen Frau? Wo das Gefühl dafür? Wie darf sie es dulden, dass solche Unsäglichkeit ihr geboten wird?“ Diese Ignoranz der Frauen im Kino, die sich an ‚politisch unkorrekten’ Liebesgeschichten delektieren, ist für die aufgebrachte Berichterstatterin des *Reichsboten* ein Zeichen eines übergreifenden moralischen Verfalls ihrer Geschlechtsgenossinnen, deren Verhalten sich durch den Kinobesuch noch verschlimmert:

> „Unwillkürlich zieht man einen Vergleich mit dem traurigen Verhalten vieler Frauen gegenüber den gefangenen Feinden auf den Bahnhöfen. Wenn man bedenkt, dass Vorkommnisse gedachter Art fast täglich in den Zeitungen stehen und in jenem Lichtspielhause Hunderte von Frauen, auch aus guten Kreisen, saßen, so weiß man kaum noch, was man sagen soll.“

Auch in der *Deutschen Tageszeitung* findet sich die Zuschrift einer Frau, die sich über die Gleichgültigkeit des Publikums gegenüber dem im Kino Gebotenen beklagt. Sie war mit ihrem Sohn in einem Kino in der Kantstraße gewesen und hatte gesehen, dass dort weiterhin Gaumont-Filme aufgeführt wurden Die Zuschriften der beiden Frauen im *Reichsboten* und in der *Deutschen Tageszeitung* zeigen, dass auch die weiblichen Kinogängerinnen den Kriegsdramen gespalten gegenüberstanden. Während die große Masse wohl diese Filme genoss, gab es einige, die sie für unangemessen und unpatriotisch hielten.

Eine ähnliche Haltung den Kriegsdramen gegenüber legte auch die Reformzeitschrift *Bild & Film* an den Tag. Der Autor F. Felix erklärt daher „Krieg den Kriegsdramen“ und legt so die weitere Stoßrichtung von *Bild & Film* fest.[141] Schon die bei Kriegsausbruch wieder hervorgekramten „patriotischen“ Filme, in denen zuweilen sogar eine Liebesgeschichte im Krieg zwischen Angehörigen feindlicher Nationen den Kern der Geschichte bildete, seien Schund

---

[140] Sie spricht hier von dem Henny-Porten-Film BERGNACHT (D 1914, Messter), der während des Tiroler Bauernaufstandes 1809 spielt. Henny Porten verkörpert hier die Tochter des Bergbauern, die einen Franzosen liebt und ihm bis in den Tod folgt.

[141] Felix, F.: Krieg den Kriegsdramen. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 4/5.

gewesen, doch die „großen Kriegsdramen“, die nun produziert würden, seien „Kitsch im grässlichsten Sinne des Wortes“. Der Krieg sei hier nur ein Vorwand, um den üblichen Szenen, den „Liebes- und Spionagegeschichten“, einen patriotischen Anstrich zu verleihen. Er exemplifiziert:

> „Der frühere Offizier, der den Dienst quittieren musste, zog als Soldat in den Krieg. Der Arbeiter wurde der militärische Vorgesetzte seines bisherigen Brotherrn, dessen Tochter er liebte, die ihm aber verweigert worden war. Durch Lebensrettung gewann er das silberne Ehrenkreuz und die Braut. Dann ging man zu Kriegsszenen mit deutschen und feindlichen Mannschaften über. Es kamen Filme heraus, auf denen das Militär durch je zehn Mann dargestellt war, und in denen ein Heuschober die wichtigste Rolle spielte; denn entweder belauschte hier eine Patriotin feindliche Anschläge, oder der Lebensretter brachte den Geretteten dahin […] Die Liebhaberin wurde Krankenschwester, ‚Rote-Kreuz-Dame’, schleppt entweder den Degen des früheren Offiziers und Angehörige mit sich auf dem Schlachtfelde herum, um sie im ‚geeigneten Moment’ bei der Hand zu haben, oder sie irret von Lazarett zu Lazarett, bis sie ‚zufällig’ oder gar auf dienstliche Order mit der Pflege des Verwundeten betraut wurde. – Das ist keine Übertreibung, sondern wirklich vorgeführten Filmen entnommen.“

Implizit kritisiert Felix eben jene Tatsache, dass in den ersten Kriegsdramen sowohl die Klassen- als auch die Geschlechterverhältnisse durch den Krieg in Auflösung zu geraten scheinen. Besonders aber bereitet es ihm Sorgen, dass die Kriegsdramen den Frauen im Publikum eine romantisch verbrämte Vorstellung des Krieges boten und sich so falsche Vorstellungen verfestigen und unrealistische Erwartungen geschürt werden könnten. In seinem Fazit aber irrt er: „Speziell diese ‚vaterländischen’ Filme haben der Kinosache einen nicht zu ermessenden und nicht wieder gutzumachenden Schaden bei dem deutschen Kinopublikum verursacht.“

Andere Autoren von *Bild & Film* hingegen hielten die Kriegsdramen für einen „Auswuchs an kapitalistischer Unkultur“[142], da sie sich zu sehr am Geschmack des Publikums orientierten und künstlerische Aspekte hintanstellten. Ludwig Hamburger kritisierte beispielsweise, dass die Kriegsdramen letztendlich nur kitschige Liebesgeschichten seien, die man auf Patriotismus getrimmt habe, indem man beispielsweise aus einer Französin eine Deutsche gemacht habe – er denkt hier an den Henny-Porten-Film ÜBERFALL IM FEINDESLAND, in dem sie eine Französin 1870/71 spielt, die der Mutter ihres deutschen Geliebten dessen Tod mitteilt.[143] Diese Dramen seien „durchweg einem widerlichen ‚Geschäftspatriotismus’ entsprungen“ und zeugten von einem Mangel an Takt. Als ‚taktlos’ wurde aber vor allem empfunden, dass man sich mit solchen Filmen am nationalen Patriotismus seiner Zuschauer bereichern wollte. In dieser Kritik des Kriegsdramas kommt so noch einmal ganz deutlich die ablehnende Haltung von *Bild & Film* gegenüber allem Kommerziellen und Massentauglichen, d. h. der „Geschäftskinematographie“ zum Tragen und es wird wieder einmal der Ruf nach künstlerisch und vor allen Dingen pädagogisch wertvollen Filmen laut. Bezeichnenderweise ist dann auch ein weiterer Artikel, der sich gegen die Kriegsdramen wendet, überschrieben mit „Über den Einfluss des Krieges auf die Filmkunst in Deutschland“. Der Autor Willi Scheller stellt hier re-

[142] Mühl-Benninghaus 2004, S. 33.
[143] Hamburger, L.: Kriegsdramen. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 6.

signiert fest: „Die Frage der Filmkunst hat der Krieg nicht nur nicht gelöst, sondern, wenigstens in Deutschland, auf einen beinahe schon überwundenen Entwicklungspunkt zurückgeworfen.“[144]

Auch für Warstat, einen ohnehin erbitterten Kritiker der Kinodramen, waren die Kriegsdramen nichts anderes als die bisherigen Salondramen in Feldgrau, bei denen die Liebe nicht fehlen darf, wie er bemerkt.[145] Die soldatischen und patriotischen Momente seien nur äußerliche Zutaten. Implizit kritisiert er hier die Orientierung der Kriegsdramen am Geschmack des weiblichen Publikums. Auch kommt es wiederum, wie schon in der Dramenkritik von 1912/13, zu einer impliziten Gleichsetzung von weiblichem Geschmack und Massengeschmack. Von einem wirklich patriotischen Drama hingegen müsse man, so Warstat, Tieferes verlangen: Wagemut, Selbstaufopferung, das Erleben des Kampfes und auch des Heldentodes. Dennoch räumt er ein: „Das Liebesmoment braucht nicht ganz zu fehlen. Es ist vielleicht für das breite Publikum bis zu einem gewissen Grad notwendig. Aber man dränge es zurück in dieser Zeit, behandle es als Episode, nicht als Hauptsache.“ Konkret könne dieses „wirklich patriotische Filmdrama“ so ausschauen:

> „Ein Deutscher lernt in Feindesland eine Französin kennen und lieben: die Feindin ist eine fanatische Hasserin Deutschlands: sie verrät den Deutschen und benutzt seine Liebe als Falle für ihn. So sieht sich der Deutsche gezwungen, seine Pflicht und das Vaterland höher zu schätzen als seine persönlichen Gefühle.“

Bezeichnend ist, dass es in Warstats „wirklich patriotischem Filmdrama“ um den Patriotismus und die Liebe eines Mannes geht. In den von Warstat und den anderen *Bild & Film*-Autoren angeführten Beispielen der Schundkriegsdramen hingegen geht es zumeist um die patriotischen Taten und die Liebe einer Frau. Doch während die Frauen in den oben erwähnten Kriegsdramen zumeist *aufgrund* ihrer Liebe patriotisch sind[146], ist der Mann in Warstats idealem Kriegsdrama *trotz* der Liebe patriotisch. Doch letztendlich musste sich auch *Bild & Film* eingestehen, dass die Kriegsdramen den Nerv der Zeit trafen und äußerst erfolgreich Krieg und Kommerz zu verbinden wussten. Und so gibt der Autor Fritz Müller nach einem Besuch von GEFUNDEN IN FEINDESLAND (WIEDERSEHEN IN FEINDESLAND) zu: „Aber weiß der Teufel, es packte doch! So gewaltig ist dieser Krieg, dass seiner Waffen Blitzen auch den ausgemachten Schund noch vergolden.“[147]

Wohl eher im Sinne von *Bild & Film* waren da sicherlich die patriotischen Filmvorstellungen für Frauen, die in zahlreichen Städten von vaterländischen Frauenvereinen abgehalten wurden und in denen im weitesten Sinne patriotische Filme von BISMARCK bis BEI UNSEREN HELDEN

---

[144] Scheller, Willi: Über den Einfluss des Krieges auf die Filmkunst in Deutschland: In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 10.

[145] Warstat, Dr.: Der patriotische Film, wie er ist und wie er sein könnte. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 6.

[146] So z. B. in EINE NACHT IM FELDE, EIN WIEDERSEHEN IN FEINDESLAND, DEUTSCHE FRAUEN, DEUTSCHE TREUE, DEUTSCHE FRAUEN.

[147] Müller, Fritz: Der Film. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/1915), Heft 9.

AN DER SOMME gezeigt wurden.[148] Offensichtlich hatten die vaterländischen Frauenvereine den Wert des Kinos erkannt und den Film als Mittel entdeckt, die daheimgebliebenen Frauen in ihrem Patriotismus zu fördern.

So schwankte, wie schon Gertraude Bub in ihrer 1938 erschienenen Dissertation zum publizistischen Einsatz des Films im Ersten Weltkrieg schreibt, das Kino „zwischen Erfüllung der nationalen Aufgabe und dem Versuch, die Stimmung und die Moral des Volkes zu heben“[149]. Dies galt besonders für das Kriegsdrama, das einerseits die aktuellen patriotischen Gefühle ansprechen wollte, jedoch andererseits nicht auf die schon vor dem Kriegs bewährten Zutaten des Sensations- und Sittendramas verzichten wollte. Es orientierte sich daher weiterhin an den Bedürfnissen seines weiblichen Publikums und versuchte sich zugleich an den Ernst der Zeit anzupassen. Dies stieß aus unterschiedlichen Gründen nicht immer auf Zustimmung, weder bei den Kinokritikern noch beim Publikum, und so verschwanden die Kriegsdramen auch nach und nach wieder aus den Programmen.

5.2.3 Männliche Stars und weiblicher Patriotismus: Maharadscha oder Feldherr?

Das weibliche Kinopublikum wollte nicht nur patriotische Filme sehen, die sie auch im Kino mit der ‚Realität' des Kriegs konfrontierten. Sie suchten auch nach Ablenkung vom Krieg, nach Schönheit, Buntheit und Romantik. Die *Elegante Welt* erkannte dieses Bedürfnis und schrieb 1917: „[…] denn eigentlich mehr noch als je spiegelt der Film Wirklichkeit *und* Romantik, Illusion *und* Wahrscheinlichkeit.“[150]

Dieser Wunsch nach Romantik, Illusion und Ablenkung zeigt sich ganz deutlich in dem enormen Erfolg des Dramas DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA[151], das Anfang 1917 in die deutschen Kinos kam. Die Rezeption von DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA weist aber auch darauf hin, wie sehr der vermeintlich unbeschwerte Kinogenuss verknüpft war mit Fragen nach Patriotismus, Nationalismus und nationaler Identität. Auch entzündet sich an DIE

[148] Was die „L.L.B.“ erzählt. In: LBB, 7. Jg., Nr. 86, 12.12.1914; Eine nachahmenswerte Veranstaltung. In: LBB, 10. Jg., Nr. 29, 14.7.1917 und Der Film im Dienste der Wohltätigkeit. In: LBB, 10. Jg., Nr. 32, 11.8.1917.

[149] Bub 1938, S. 74.

[150] Der Kriegsfilm. In: Elegante Welt, Nr. 47, 1914.

[151] Originaltitel: MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU, DK 1917, Nordisk, Regie: Robert Dinesen. 1919 folgte MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU II (DK 1919, Nordisk). Die PAGU stellte 1921 einen dritten Teil unter der Regie von Max Mack her: DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA III, ebenfalls mit Gunnar Tolnaes sowie Erna Morena und Aud Egende Nissen. Einige Quellen (die Siegener Datenbank und die Filmographie in Erna Morena hrsg. von Bruns und Maier-Schoen) weisen auch Teil I und II als von der PAGU produziert (1916 bzw. 1917) aus. Als Regisseur wird Max Mack genannt, Darsteller sind Gunnar Tolnaes, Erna Morena und Aud Egede Nissen. Es liegt jedoch nahe, zu vermuten, dass es sich hier um eine Verwechslung der einzelnen Teile handelt. Es ist unwahrscheinlich, dass Mack 1917 ein deutsches Remake der Nordisk-Version drehte.
1926 produzierte die Nordisk noch ein Remake von MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU (A. W. Sandberg, DK, 1926).

LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA, vor allen Dingen an seinem Hauptdarsteller Gunnar Tolnaes, eine Diskussion um die Rolle der deutschen Frau im Krieg und ihre patriotische Haltung sowie um das Idealbild des deutschen Mannes.

Mitte 1917 wurde über einen Zeitraum von mehreren Wochen eine lebhafte Leserbriefdiskussion in der Fanzeitschrift *Illustrierte Filmwoche* geführt, welchen Mann eine aufrechte deutsche Frau verehren sollte. Die Diskussion wurde angestoßen von einem Artikel des Herausgebers Egon Jacobsohn, in dem er sich über all die Frauen mokierte, die von „Flimmeritis" befallen worden seien, einer geheimnisvollen Krankheit, die aus übersteigerter Anbetung von Filmstars resultierte und in dem Wunsch gipfelte, selbst ein Filmstar sein zu wollen. Eine „fleißige Leserin" des Blattes griff den Artikel auf und antwortete Jacobsohn in der Rubrik „Stimmen aus dem Leserkreise", sie selbst habe unter „Flimmeritis" gelitten, sei jedoch nun fast geheilt. Einzig, wenn sie den norwegischen Schauspieler Gunnar Tolnaes auf der Leinwand erblicke, dann „verlässt mich auch jetzt noch meine sonst so unerschütterliche Ruhe und Vernunft"[152].

Gunnar Tolnaes war kurz zuvor durch die Rolle des attraktiven und geheimnisvollen Maharadschas in dem äußerst erfolgreichen dänischen Film DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA endgültig zum Star geworden. Um seine Person und um die Rolle, die er in diesem Film spielte, entwickelte sich ein veritabler Kult, so dass man sich noch Anfang der zwanziger Jahre lebhaft an den „Maharadscha-Fimmel" erinnerte.[153] In DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA verliebt sich das europäische Mädchen Engelen im Seebad Scheveningen in den jungen indischen Maharadscha von Bhagalpur, den sie auf einem Spaziergang kennen lernt. Obwohl sie ihrem Vetter Viktor versprochen ist, trifft sie sich heimlich mit dem Maharadscha und folgt ihm nach Indien, um dort als eine seiner zahlreichen Frauen in seinem Harem zu leben. Doch Engelen verlangt von ihm, dass seine Liebe einzig ihr gehören möge. Als ihr Vetter Viktor, nun Offizier auf einem Kriegsschiff, in Bhagalpur Station macht und seine Cousine entdeckt, stellt der Maharadscha Engelen vor die Wahl, zu gehen oder bei ihm zu bleiben. Sie bleibt und er erkennt sie als einzige „Herrin und Gattin" an.[154] In Mannheim wurde DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA vom 13.4.1917 an ins Programm genommen: „Über 15 000 Besucher kamen diesen orientalischen Prachtfilm ansehen", hieß es in einer Anzeige vom 20. März, die ankündigte, dass der Film um eine weitere Woche prolongiert wurde. Am 25.6.1917 warb auch das Lichtspielhaus Müller entgegen seinen Gewohnheiten in der Lokalpresse für den Film und stellte besonders den Star Gunnar Tolnaes heraus, „der in kurzer Zeit die Herzen des Publikums erobert" hat. Das U. T. nahm ab dem 28. Juli DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA noch einmal ins Programm.[155]

---

[152] Stimmen aus dem Leserkreise. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 38, 1917.

[153] Vgl. Salmon, Heinz: Film-Götter (Frechheiten, aber Wahrheiten) o. J. (1922). Darin: Gunnar Tolnaes. Ein Kaffeehaus-Gespräch zur Zeit des Maharadscha-Fimmels, S. 69 ff.

[154] Die Lieblingsfrau des Maharadscha. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 50, 1916.

[155] Gunnar Tolnaes war in der Folgezeit ein Erfolgsgarant der Mannheimer Programme und der „unbestrittene Liebling des Publikums" (Anzeige U. T. 2.11. zu NARR SEINER LIEBE).

In der *Illustrierten Filmwoche* verteidigte die Leserin ihre irrationale Verehrung für Tolnaes. Doch sie scheint dabei nicht frei von Unbehagen zu sein, insbesondere im Hinblick auf Tolnaes' Nationalität. Sie schreibt: „Zwar sollte ich mich schämen, einen Ausländer, wenn auch einen Neutralen, zu verehren, aber ich hoffe auch hier noch über mein Inneres zu siegen oder mich von der Flimmeritiskrankheit zu heilen."[156] Auf diese inhärenten Schuldgefühle geht eine andere Leserin, 18 Jahre jung, einige Ausgaben später ein. Auch sie gibt zu, dass Tolnaes in diesem Film „sehr nett" anzusehen ist – „und in einem Film wie ‚Die Lieblingsfrau des Maharadscha' muss schließlich jeder schöne Mann ‚göttlich, himmlisch und berauschend' aussehen" –, doch kritisiert sie, dass der „Kultus, der mit diesem Mann getrieben wird, geradezu albern und in höchstem Maße geschmacklos" sei.[157] Und sie spinnt die Bedenken hinsichtlich der Nationalität Tolnaes' weiter:

> „Warum in die Ferne schweifen, sieh, das Gute liegt so nah! Deutschland hat doch so viele große Schauspieler. […] Aber wenn ich solche überschwänglichen Hymnen auf Gunnar Tolnaes höre, wird mir direkt schlecht! Ein Gott ist er schließlich nicht, noch nicht mal ein Halbgott."

Und ihre patriotischen Vorhaltungen gipfeln in dem Ausruf: „Schwärmt und begeistert euch lieber für Hindenburg!"

Diese beiden Leserbriefe scheinen etwas in der weiblichen Leserschaft der *Illustrierten Filmwoche* ausgelöst zu haben, denn nun wurde die Redaktion mit einer Flut von Kommentaren überschüttet. „Warum soll man denn so beschränkt sein und nur für deutsche Schauspieler schwärmen?", fragt die Leserin Maria Zerjadke und weist auf die generelle Unvergleichbarkeit von einem Schauspieler und „unserm Hindenburg" hin. „Für beide ist man begeistert, aber jedem nach seiner Art."[158] In der nächsten Ausgabe amüsiert sich eine weitere Leserin über den patriotischen Eifer der Achtzehnjährigen und ihren Appell, Hindenburg zu verehren, der „Tausende von Frauenherzen" empört haben mag. Jedoch beschäftigt auch sie das Dilemma, wie es für eine deutsche Frau möglich sein kann, zugleich patriotisch, aber auch Verehrerin eines ausländischen Schauspielers zu sein. Sie löst dieses Problem auf recht fantasievolle Weise, indem sie feststellt, dass die Verehrung von Filmschauspielern „in den meisten Fällen nur ein Strohfeuer" sei, die Verehrung für Hindenburg jedoch „echt und treu": „Deshalb kann ich auch nicht finden, dass man sich etwas vergibt, wenn man für einen Gunnar Tolnaes – obwohl er Ausländer ist – schwärmt."[159] Sie weist jedoch noch auf eine andere interessante Facette dieser Debatte hin: Sie vermutet, dass Tolnaes niemals diese intensiven Reaktionen ausgelöst hätte, wenn er eine Rolle in einem „modernen", realitätsnahen Drama gespielt hätte. Die ganze Aufmachung des Films, der orientalische Schauplatz, die opulente Ausstattung und der romantische Plot seien einzig und allein dazu angetan gewesen, „Frauenherzen schneller schlagen zu lassen". In der *Eleganten Welt* findet sich eine ähnliche Auffassung:

---

[156] Stimmen aus dem Leserkreise. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 38, 1917.
[157] Stimmen aus dem Leserkreise. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 44, 1917.
[158] Stimmen aus dem Leserkreise. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 45/46, 1917.
[159] Stimmen aus dem Leserkreise. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 47/48, 1917.

> „Die indische Märchenpracht, die in diesem Film in wirklich wunderbarer Weise erwacht, der geschickte Aufbau des Ganzen, das sind schon Faktoren, die für den Erfolg in hohem Maße mitbestimmend sind.“[160]

Beide Quellen verweisen hier darauf, dass die Produzenten sich bei Inhalt und Aufmachung des Films sowie bei der Auswahl des Schauspielers an den Bedürfnissen eines weiblichen Publikums nach Romantik und Märchenhaftigkeit ausgerichtet hätten und dass es gerade die ‚Fremdheit' war, die für das Publikum besonders reizvoll war.[161] Noch 1926 schreibt Curt Moreck in seiner „Sittengeschichte des Kinos“, dass die „geschickte Vermischung“ von Erotik und Exotik ein Erfolgsgarant für einen Film sei:

> „Die Liebesgeschichte mit exotischem Hintergrund wird für das Publikum auf die Stufe einer höheren Romantik gehoben, die die Sinne mit ihrem bunten Farbenspiel gefangennimmt und zugleich die Gemüter ergreift. […] Verbunden mit dem Exotischen bekommt das Erotische für das Kinopublikum die Weihe des Besonderen. Vor allem ist es Indien, das Land der Wunder und der Liebeskünste, das eine unwiderstehliche Suggestion auf die Massen ausübt.“[162]

Um die politischen Implikationen dieser Diskussion besser nachvollziehen zu können, scheint es ratsam, sich die beiden ‚Konkurrenten' um die Gunst der Frauen einmal näher anzuschauen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, exemplifiziert diese mit großer Leidenschaft geführte leserinneninterne Diskussion zum einen paradigmatisch die gesamtgesellschaftliche Diskussion um gesellschaftlich erwünschte und alternative Männlichkeitsideale. Zum anderen berührt die Auseinandersetzung auch Fragen hinsichtlich des durchaus gespaltenen Selbstverständnisses der weiblichen Zuschauerschaft und deren geschlechtskonformen und patriotischen Verhaltens im Krieg. Diese beiden Idole, der fremde, exotische Liebhaber und der deutsche Kriegsheld, sind daher nicht nur als Ausprägungen verschiedener Männertypen und potentielle Objekte weiblicher Verehrung zu verstehen, sondern auch als sprichwörtliche Verkörperungen diametraler Konzepte von Männlichkeit und Nation.

Einer der Gründe, warum die Leserin die Verehrung von Gunnar Tolnaes und seiner Filmfigur des Maharadschas ablehnt, ist seine doppelte Andersartigkeit in Bezug auf seine Herkunft. Wie bereits in den Leserbriefen erwähnt, war Tolnaes ein Norweger, der für die dänische Firma Nordisk arbeitete. Er kam aus einem Land, das zwar nicht direkt mit Deutschland im Krieg stand, jedoch auch nicht mit ihm verbündet war. Was jedoch noch schwerwiegender war als Tolnaes' eigene Nationalität, war die Tatsache, dass er einen exotischen Orientalen

---

[160] Gunnar Tolnaes. In: Elegante Welt, Nr. 14, 1917.

[161] Diese Diskussion um Tolnaes und die Exotik von DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA muss zudem in einem weiteren Zusammenhang zu dem allgemeinen Interesse an indischen und im weitesten Sinne orientalischen Stilelementen und Sujets, die sich zu Beginn der 1910er Jahre in der Populärliteratur, im Theater und auch im Film finden lassen, gesehen werden. Diese Mode der „Indienfilme“ war somit eine Popularisierung des generellen Interesses an indischer Mythologie und Philosophie zu Beginn des Jahrhunderts. In den diversen Populärmedien wurde Indien gemeinhin als „Land der Wunder und der Liebeskünste“ imaginiert (Moreck 1926, S. 163). Und noch 1921 stellt der Filmkritiker Willy Haas fest, dass die Indienfilme immer noch eine große Mode seien und dass „indische Sujets überhaupt immer ein sicheres Geschäft bedeut[et]en.“ Vor allem bemerkt er, „dass die meisten Maharadschas einem schicken Backfischherzensbrecher aus Kopenhagen zum Verwechseln ähnlich sind“ (Haas, Willy: „Reflektionen vor einem indischen Grabmal“, zitiert in Schulze 1997, S. 78).

[162] Moreck 1926, S. 163.

verkörperte, der aus einem nicht westlichen Land stammte. In einer Werbeanzeige für den Film in der *Lichtbild-Bühne* wird seine Filmperson als „Orientale von glutvollster Lebendigkeit" bezeichnet[163], die *Illustrierte Filmwoche* charakterisiert seine Figur als „vom Nimbus des Orients umflossenen indischen Fürsten"[164]. Er sei mysteriös und poetisch und von der Schönheit in ihren sämtlichen Spielarten angetan. Es ist ferner bezeichnend, dass in nahezu allen Artikeln über den Film die Schönheit der Physiognomie Tolnaes' betont wird und dass diese durch die exotische Ausstattung, die Kostüme und die Kameraarbeit noch hervorgehoben wird. Ganz besonders liebten die Frauen seine „hohe, strahlende Gestalt, an der alles edel ist", und „seinen stolzen Kopf" mit den leuchtenden Augen, ja sogar seine schmalen Füße in den eleganten Schuhen, kurz, sie waren von seiner „romantische[n], schönheitsgetränkte[n] Gestalt" angetan.[165] Auch in der *Eleganten Welt* finden seine Augen besondere Erwähnung: „Das Gesicht in seinen Zügen wie gemeißelt, die Augen wie zwei brennende Sterne, die Lippen erfüllt von einer unbändigen Willenskraft", so wird sein Mienenspiel beschrieben.[166] Das Setting des Films, d. h. sein indischer Schauplatz – wobei Indien nicht als reale Örtlichkeit zu verstehen ist, sondern als Imagination des märchenhaft-mystischen Orientalischen schlechthin – trug nicht unerheblich dazu bei, Tolnaes als den sprichwörtlichen „Märchenprinzen" auszustellen. Seine Aufmachung, seine Gestalt und sein Charakter mussten sich daher nicht an den Maßstäben der Realität oder der Authentizität messen lassen. Ihm bot die Rolle des Maharadschas die Gelegenheit, sich von seiner besten Seite zu zeigen, „ob im indischen Nationalkostüm, oder im westlich modernen Sportanzug mit dem Turban des indischen Fürsten, immer bleibt der gleiche seltsame Reiz seiner Gestalt in seiner vollen Eindringlichkeit erhalten", heißt es dazu in der *Eleganten Welt*.[167] Dieser „seltsame Reiz", seine medialisierte Fremdheit gepaart mit einer attraktiven Physiognomie, scheint ebenso, so wird kolportiert, ein Grund gewesen zu sein, warum die Kinogängerinnen so angetan von Tolnaes und seiner Verkörperung des Maharadschas gewesen sind. So zog es die „Kinofreundinnen" immer wieder in die Kinos, um sich den Film und vor allem Tolnaes sogar mehrfach anzusehen.[168] Der „Kreis seiner Bewunderinnen ist unübersehbar geworden", schreibt die *Illustrierte Filmwoche*.[169]

Was die Bewunderinnen an Tolnaes und seiner Figur des Maharadschas am meisten liebten, so suggerieren die Artikel, waren die Leidenschaft und die Emotionalität seiner Darstellung, die Glut und das Feuer der Figur des Maharadschas. Die Betonung der emotionalen, leidenschaftlichen Seite der Filmfigur und der *star persona* Tolnaes, die in den Publikationen zu

[163] Annonce: DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA. In: LBB, 9. Jg., Nr. 49, 9.12.1916.
[164] Die Lieblingsfrau des Maharadscha. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 50, 1916.
[165] Gunnar Tolnäs. Plauderei von C. Röhn-Grevenkoven. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 12/13, 1917.
[166] Gunnar Tolnaes. In: Elegante Welt, Nr. 14, 1917.
[167] Ebd.
[168] Ebd.
[169] Gunnar Tolnäs. Plauderei von C. Röhn-Grevenkoven. In: Illustrierte Filmwoche, Nr. 12/13, 1917.

seiner Person zumeist in eins gesetzt wird[170], wird auch in der Auswahl der Bilder von Tolnaes z. B. in der *Eleganten Welt* deutlich. Auf allen Aufnahmen ist er in hochemotionalen Szenen und sensiblen Posen zu sehen. Neben den sensiblen Zügen hatte die Figur des Maharadschas aber auch eine andere, eher dominante, aber nicht weniger emotionale Seite. Diese Weichheit und Leidenschaft gepaart mit der emotionalen Dominanz und der Herrschaftshaltung, die die Figur des Maharadschas in der Beziehung zu Engelen ausstrahlte, machte ihn noch attraktiver für die Frauen vor der Leinwand. Verzaubert von seiner Zärtlichkeit auf der einen Seite und gefangen genommen von der schieren physischen und sexuellen Präsenz auf der anderen Seite war das Mädchen Engelen – und mit ihr die Frauen im Publikum – unfähig, seinem Ruf nach Indien zu widerstehen. „Von einer leidenschaftlichen Welle der Empfindung vorwärtsgetrieben" eilt Engelen zu ihm. Unfähig, nein zu sagen, unfähig, eine rationale Entscheidung zu treffen, unterwirft sie sich der puren Emotion und erotischen Anziehungskraft, die er ausstrahlt: „Mit seiner herrlichen Zärtlichkeit hat der Maharadscha jeden Willen, jede Erinnerung an das, was sie früher gewesen, von ihren Lippen geküsst", heißt es dazu in der *Illustrierten Kino-Woche*.[171]

Wie Brigitte Schulze feststellt, ist diese charakterliche Dualität typisch für die kinematographische Darstellung jener Zeit von „Indern" und „Orientalen" im weitesten Sinne.[172] Ungezügelte Emotion wird in diesen Darstellungen verbunden mit unkontrollierbarer Macht. Gerade diese emotionale Kraft, die implizit mit sexueller Macht gleichgesetzt wird, machte den Charakter des Maharadschas, und mit ihm seinen Darsteller Gunnar Tolnaes, so anziehend für die Frauen jener Zeit. Bei der exotischen ‚Gefahr', die die Rolle des Maharadschas ausstrahlte, handelte es sich jedoch um eine domestizierte: Zu deutlich blieb die Figur des Maharadschas eine mediale Vermittlung, denn Tolnaes' skandinavische Physiognomie unterschied sich doch zu sehr von der eines ‚echten' Inders. Auch ein Artikel über Gunnar Tolnaes in der *Eleganten Welt* weist darauf hin, dass es keineswegs Tolnaes' exotische Authentizität war, die seine weiblichen Fans anzog, sondern ironischerweise seine „wirklich prachtvolle Erscheinung, diese beneidenswerte Eigenschaft der skandinavischen Rasse"[173]. Die zeitgenössischen Frauen im Publikum erfreuten sich demnach nicht an einer wirklichen Andersartigkeit, sondern an einer Art medial vermittelter *light*-Version des glutvollen Orientalen. Die kinematographische Konstruktion des Maharadschas bot ihnen eine sicher und einfach zu konsumierende Illusion von Andersartigkeit, die pragmatische Anforderungen an den idealen Mann außen vor ließ. Es ist daher anzunehmen, dass die

[170] Bestes Beispiel hierfür ist auch die frühe ‚Biographie' von Tolnaes von Marie Luise Droop: Gunnar Tolnaes. Aus seinem Leben und Wirken. Berlin 1920, die der Figur des Maharadschas auch in dem ‚Buch zum Film', dem Filmroman „Die Lieblingsfrau des Maharadscha", ein literarisches Denkmal setzte (Droop, Marie Luise: Die Lieblingsfrau des Maharadscha. Mit einem Faksimilebrief und einer eigenhändigen Widmung von Gunnar Tolnaes. Leipzig 1918).

[171] Die Lieblingsfrau des Maharadscha. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 50, 1916.

[172] Vgl. Schulze 1997.

[173] Gunnar Tolnaes. In: Elegante Welt Nr. 14, 1917.

Kinogängerinnen weniger enthusiastisch gewesen wären, hätte ein ‚echter' Inder die Figur des Maharadschas verkörpert.

Das Ende des Films jedoch ist ebenfalls typisch für jenes populärkulturelle Paradigma des „glutvollen Orientalen": Der unbändige Exot wird letztendlich von der europäischen Frau gezähmt. Als Engelen aus dem Palast fliehen will, d. h. eine Vernunftentscheidung fällt, stellt er ihr frei, den Palast zu verlassen. Sie jedoch ist unfähig, ihn zu verlassen, und auch er sieht ein, dass die wahre und selbstlose Liebe einer emotionalen und sexuellen Exklusivität bedarf. Seine unkontrollierbare Leidenschaft wird von der ordnenden Kraft des regulativen, rationalen, d. h. westlichen Einflusses der Frau in feste Bahnen gelenkt, einer Kraft, die aus der „idealen Verschmelzung von Liebe und Ratio herrührt", so Schulze.[174]

Paul von Hindenburg verkörperte die radikale Antithese zu Tolnaes' Maharadschafigur. Hindenburg wurde 1847 als Sohn eines preußischen Landadeligen und Reserveoffiziers geboren. Als junger Mann kämpfte er in den deutschen Einigungskriegen, 1866 gegen Österreich, 1870/71 gegen Frankreich. Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges war er bereits pensioniert, doch die oberste Heeresleitung reaktivierte ihn und machte ihn nur drei Wochen nach Kriegsbeginn zum neuen Oberbefehlshaber der 8. Armee. Ihm zur Seite gestellt wurde Erich Ludendorff. Mit zahlenmäßig unterlegenen Kräften gelang ihnen in der Schlacht bei Tannenberg (26. bis 30. August 1914) die Einschließung der Zweiten Russischen Armee, die vernichtend geschlagen wurde. Rund 92.000 russische Soldaten wurden gefangen genommen. Damit hatte Hindenburg den Grundstein für den Mythos „Tannenberg" gelegt. Zwei Wochen später, als die Erste Russische Armee in der Schlacht an den Masurischen Seen (8. bis 15. September) ebenfalls vernichtend geschlagen worden war, wurde Hindenburg die Oberste Heeresleitung übertragen. Zu der Zeit, als Tolnaes gerade begann, die deutsche Leinwand zu erobern, entwickelte sich in der Heimat ein veritabler Kult um den „Helden von Tannenberg". Als „Retter Ostpreußens", „Russenschreck", gar als „Retter des Vaterlandes" und „Übervater der Nation" wurde Hindenburg bezeichnet. Straßen und Plätze wurden nach ihm benannt, Kitsch und Tand trug seinen Namen und sein Bild. Er wurde als „deutsche Idealgestalt" angesehen und somit zur nationalen Integrations- und Identifikationsfigur stilisiert. Die deutschen Sehnsüchte nach personaler nationaler Integration wurden auf Hindenburg projiziert und mit seinem äußeren Erscheinungsbild schien er dazu prädestiniert zu sein.[175]

Dass er sich als Kristallisationspunkt weiblicher Sehnsüchte und Schwärmereien eignete, kann bezweifelt werden. Mit seinen achtundsechzig Jahren stellte er wohl mehr eine Vaterfigur – bzw. Großvaterfigur – dar als einen potentiellen Liebhaber. Gewiss, er galt als Inbegriff von allem, was heroisch, patriotisch, vaterlandstreu und pflichtbewusst war – attraktiv und sexy war er nicht. Natürlich gibt es darüber hinaus noch manches, was eine reale Gestalt des Zeitgeschehens wie den Politiker Hindenburg von einem Filmstar wie Tolnaes

[174] Schulze 1997, S. 75.
[175] Vgl. hierzu Pyta 2004.

und seiner Kinofigur des indischen Maharadschas unterscheidet und einen Vergleich dieser beiden Identifikationsgestalten fragwürdig erscheinen lässt. Was diese beiden Männer jedoch verbindet, war ihre mediale Präsenz und ihre mediale Konstruiertheit im aufkommenden Zeitalter der Massenmedien. Sowohl Tolnaes als auch Hindenburg nutzen die Medien, vor allen Dingen die illustrierte Presse, aber auch den Film als Mittel zum Aufbau ihrer *star persona*. Hindenburgs öffentliche Selbstdarstellung, die er durch alle Medien betrieb, glich tatsächlich der eines Filmstars jener Zeit: Es gab Postkarten und Andenken zu kaufen und die Illustrierten und Wochenschauen lieferten Einblicke in sein Privatleben. Abgesehen von Kaiser Wilhelm war Hindenburg die zweite herausragende Medienpersönlichkeit des Ersten Weltkriegs. Allein über seinen siebzigsten Geburtstag wurden mindestens zwei Filme in Auftrag gegeben.[176] Hindenburg präsentierte sich auf diesen Bildern und in diesen Filmen als Feldherr und Russenbezwinger, aber auch als rationaler, kühl kalkulierender Wissenschaftler des Krieges und als Prototyp des Offiziers, der unbeeinflusst von seinen Emotionen Entscheidungen über Leben und Tod fällt. Seine Haltung war meist militärisch-zackig, sein Gesicht ernst. Er stand für typische deutsche Tugenden wie Opferbereitschaft, Vaterlandsliebe und Pflichttreue.

Daher können diese beiden Männer, Hindenburg und Tolnaes als Maharadscha, ihre Physiognomie und die akkreditierten Charaktermerkmale, aber auch ihr virtuelles Image als sprichwörtliche Verkörperungen zweier unterschiedlicher Konzepte von Männlichkeit gelesen werden. Die Figur des Maharadschas war aufgrund ihrer Emotionalität und Schönheit latent weiblich konnotiert, Hindenburgs Image war durch und durch männlich. Ebenso repräsentierte er deutsche Tugenden und Werte, wohingegen Tolnaes als Maharadscha das potentielle nationale Andere und das Fremde repräsentierte. Der Maharadscha verehrte Schönheit und Kunst, Hindenburg sagte von sich selbst, er sei völlig uninteressiert an Theater und Literatur. Der Maharadscha war jung, schön und sexy, Hindenburg alt und unattraktiv. Äußerlichkeiten spielten bei Tolnaes und seiner Filmfigur eine große Rolle, das Aussehen Hindenburgs war gänzlich nebensächlich, nur seine inneren Werte zählten. Kurz, der Maharadscha trug Perlen und Federn, Hindenburg eine Uniform. Mit Gunnar Tolnaes als indischem Maharadscha bot das Kino vor allem der weiblichen Zuschauerschaft einen Gegenentwurf zum dominierenden, sozial erwünschten Konzept von Männlichkeit, dem Konzept des deutschen Kriegshelden. Einem Konzept, bei dem nationale Identität, Tugendhaftigkeit und sexuelle Eindeutigkeit bedeutender waren als Leidenschaft und gutes Aussehen.

Die Tatsache, dass Frauen einen Mann nur aufgrund seines guten Aussehens und nicht seiner inneren Werte verehrten, rief bei nicht wenigen, vor allem männlichen Zeitgenossen ein gewisses Unbehagen und Argwohn hervor. Denn Frauen gaben sich hier einer Art von Schaulust hin, die bis dato Männern vorbehalten war. Die Existenzberechtigung der (männlichen) Filmstars lag einzig und allein in der Schaulust des weiblichen Publikums begründet. Die

[176] Jung/Loiperdinger (Hg.) 2005, Kapitel 8.8., S. 449.

Publikums- und Frauenzeitschriften reagierten auf diese neue Entwicklung und versorgten die Leserinnen mit Informationen über ‚ihre' Stars – insbesondere, ob diese verheiratet waren oder nicht, wie ein launiger Artikel in der *Illustrierten Kino-Woche* bemerkt.[177] Dass diese Verehrung für ‚schöne Männer' als etwas Neues und Außerordentliches wahrgenommen wurde, zeigt z. B. der Artikel „Der Liebling des Publikums" in Max Macks Buch „Die zappelnde Leinwand". Hier heißt es:

> „Bis zur Entdeckung des Films war der schöne Mann eine Privatangelegenheit der Boudoirs. Jetzt plötzlich fällt alles Licht der Sonne über ihn. Der schöne Mann hat einen Bezirk gefunden, in dem er alle Frauenherzen der bewohnten Erde höher klopfen lässt."[178]

Hinter der Ironie des Artikels, der die Oberflächlichkeit der Frauen belächelt, „die in einem tadellosen ‚Cut' eine bedeutende Seele vermute[n]", verbirgt sich eine gewisse Irritation, dass im Kino auch Männer zum Objekt der (visuellen) Begierde werden können. Es wird angedeutet, dass hier die Blickregie, die Laura Mulvey für das klassische Hollywoodkino aufgeschlüsselt hat[179], d. h., dass die Frau als Objekt, der Mann als Subjekt des Blickes festgesetzt ist, umgedreht und die patriarchale Blickökonomie untergraben wird. Der Mann wird zum Objekt, die Frau zum schauenden Subjekt.[180] Diese ‚Zurschaustellung' des männlichen Schauspielers und seines attraktiven Körpers stellte zudem eine Herausforderung an die Geschlossenheit der filmischen Diegese dar, da sie zugleich den extra-filmischen Diskurs über den Star aufscheinen ließ. Auch verweist dieses ‚Zeigen' des männlichen Stars auf das Kino der Attraktionen zurück. Das klassische Rezeptionsparadigma, das sich um 1917 gerade zu entwickelt begann, wird so zugleich wieder untergraben. Hansen schreibt dazu: „In such moments of display the star system seems to tap a persistant undercurrent of the ‚cinema of attractions'."[181] Das subversive Potential solcher Filme mit attraktiven männlichen Stars wird besonders virulent in Zeiten des Krieges; doch dazu gleich mehr. Ab ungefähr 1916 wurden männliche Kinostars als Objekte der weiblichen Schaulust präsentiert und die Artikel und Fotos in den Fan- und Frauenzeitschriften zeigen eine deutliche Fixierung auf die äußere Erscheinung der neuen Filmstars.[182] Der Filmstar war zum „Verkünder der männlichen

---

[177] Wie man uns die Kino-Künstler schildert! Plauderei von Holger Christians. In: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 21, 1914.

[178] Der Liebling des Publikums. In: Mack, Max: Die zappelnde Leinwand. Ein Filmbuch von Max Mack. Berlin 1916, S. 45.

[179] Mulvey 1975 (dt. 1980).

[180] Vgl. Hansen 1991, S.248. Sie schreibt hier im Hinblick auf die Etablierung der „patriachal economy of vision": „The paradox between women's increased importance as consumers and the simultaneous imposition of masculine forms of vision and subjectivity was exacerbated by the proliferation of stars, especially if they were male."

[181] Ebda, S.247.

[182] Vgl. z.B. Der neue Filmtyp von heute. In: Elegante Welt, Nr.18, 1918 und Der elegante Herr im Film. In: Elegante Welt, Nr.6, 1916; sowie Herrenmode und Persönlichkeit. In: Elegante Welt, Nr.9, 1916.
Diese Tendenz wird auch in Artikeln über einzelne Filmschauspieler deutlich, so z.B. bei Ernst Reicher. In: Elegante Welt, Nr.12,1917; Olaf Fönss In: Elegante Welt, Nr.21, 1917 oder Bruno Kastner. Der Bonvivant im Film. In: Elegante Welt, Nr.10, 1918.

Eleganz“ geworden.[183] Und der „schöne Mann im Film“ hatte die „Herrschaft über die Dienstmädchen, die Verkäuferinnen und die Tauentziengirls“ angetreten.[184]

Auch ein „armer Artikelschreiber“ der *Illustrierten Filmwoche* gibt in einem „offenen Brief an die Herren Filmstars“ zu, dass er, wäre er eine Frau, wohl jeden Tag ins Kino gehen würde, um sich „stundenweise das Herz schneller schlagen“ zu lassen: „Gedämpftes Licht, schmeichelnde Weisen und soviel Männerschönheit – und dazu noch im Krieg!“[185] „Wie Sie es nur machen?“, fragt er die Herren Filmstars: „Ein Frack – – und Apollo von Belvedere muss sich beschämt abwenden, Monocle und Pelz – – Adonis wandelt leibhaftig auf der Erde. Und gar noch der Pyjama!! Unwiderstehlich.“ Auf ähnlich ironisch verbrämte Weise thematisiert auch die *Lichtbild-Bühne* ihre Irritation über die Faszination der Frauen für die neuen schönen Filmstars. In einem „wiedergefundene[n] Briefchen eines Modernen an eine moderne Frau“ schreibt ein fiktiver Mann an seine Geliebte, die er oft heimlich im Kino traf:

> „Sie haben sich in diese schönen, französisch geschnittenen Gesichter verliebt, jene Herren, deren Bügelfalte tadellos korrekt sitzt und die Sie niemals anders als ganz up to date sehen. Diesen Herren wird nie (pardon) der Hosenträger platzen, nie ein Auto bei schlechtem Wetter unverhofft das tadellose Frackhemd verunzieren. Sie werden für Sie immer die Gentlemen bleiben, während ich in meiner Menschlichkeit vor keiner Tücke des Objekts sicher bin.“[186]

Er könnte ihr nun beweisen, so der Schreiber weiter, dass alle diese Herren nur Schemen seien, er könnte die Filmstars hassen, aber das brauche er nicht, denn letztendlich seien die Kinostars für die realen Männer ungefährlich, da sie weit weg und sowieso nicht real seien. So entspannt wie der Autor dieses Artikels sahen jedoch nicht alle seine Zeitgenossen das große Interesse der Frauen für die schönen Filmmänner.

Gunnar Tolnaes war einer jener Filmstars, die hauptsächlich wegen ihres guten Aussehens verehrt wurden. Er war der Prototyp des „Neuen Filmtyps von heute“, so der Titel eines Artikels in der *Eleganten Welt* von 1918.[187] Dieser Artikel befasst sich mit dem gewandelten Geschmack der Frauen im Hinblick auf das äußere Erscheinungsbild des Mannes. Auf einem der drei abgebildeten Fotos ist Gunnar Tolnaes zu sehen, als Beispiel für die „wegen ihrer Erscheinung besonders beliebten Kinoschauspieler“. Der ‚(Film-)Typ von heute‘ war, betrachtet man die Bilder, männlich, aber elegant; ein Charakterkopf, aber gepflegt und modisch, kurz: ein Mann, der eine äußere Erscheinung hatte bzw. war. Ganz dezidiert stellt die *Elegante Welt* hier fest, dass der bevorzugte Frauentypus, aber auch das Männerideal jener Tage „grundverschieden ist vom Schönheitsideal der Großväterzeit“. Dies führt zurück zu Hindenburg, der dem Alter und der Erscheinung nach eher einem jener „Großväter“ glich – und es von jenen jungen Zeitschriftenleserinnen und Kinogängerinnen auch hätte sein können – als einem „schönen Mann“.

---

[183] Der elegante Herr im Film. In: Elegante Welt, Nr.6, 1916.
[184] Hans Fleming im *Berliner Tageblatt*, abgedruckt in Pressestimmen. In: LBB, 10.Jg. Nr.37, 15.9.1917.
[185].G. Reisewitz: Der Pyjama. Offener Brief an die Herren Filmstars. In: Illustrierte Filmwoche, Nr.38, 1918.
[186] Fred: Aus längst vergangener Friedenszeit. Ein wiedergefundenes Briefchen eines Modernen an eine moderne Frau. In: LBB, 9.Jg., Nr.4, 29.10.1916.
[187] Der neue Filmtyp von heute. In: Elegante Welt: Nr. 18, 1918.

Wie bereits angedeutet, wurde der „schöne Mann“ besonders in Kriegszeiten als eine massive Bedrohung angesehen, da die meisten erwachsenen Männer und Ehepartner im Feld waren. Die Furcht war somit groß, dass die daheimgebliebenen Ehefrauen und alleinstehenden jungen Frauen, sich in den Männern auf der Leinwand eine Art Ersatzbefriedigung suchen und ihren Männern – zumindest visuell – untreu werden würden. Die, wenn auch nur fiktive, gemischtrassige, kulturenübergreifende Romanze zwischen einer europäischen Frau und einem ‚orientalischen' Mann schürte diese Ängste vor sexueller oder ideologischer Untreue noch zusätzlich. Diese Ängste müssen in einem weiteren diskursiven Kontext betrachtet werden: Schon vor Ausbruch des Krieges wurde weibliche Untreue, d. h. sowohl vorehelicher als auch außerehelicher sexueller Kontakt, aufs Schärfste sanktioniert, sowohl rechtlich als auch moralisch. Doch mit Ausbruch des Krieges wurde dieses Problem noch virulenter, da sich nun vielen Frauen durch die Abwesenheit der Männer – Ehemänner, Verlobte, Väter und Brüder – mehr Gelegenheiten zur Untreue boten. Zumindest fürchtete man dies…

Untreue wurde jetzt nicht mehr nur als persönlicher Vertrauensbruch betrachtet, sondern ebenso als gesellschaftlicher, ja sogar nationaler. Die außerehelichen Liebesaffären der „Kriegerfrauen“ wurden geradezu als unpatriotischer Akt verstanden. Somit wurde eine starke Verbindung hergestellt zwischen weiblicher Sexualität, Nationalismus und Patriotismus. Der Betrug am eigenen Ehemann wurde gleichgesetzt mit Betrug am Vaterland.[188] Die Frauen befleckten damit nicht nur die Familienehre, sondern auch die Ehre einer ganzen Nation, indem sie an einer der Grundfesten der Gesellschaft, der Ehe, rüttelten. Unnötig zu erwähnen, dass diese Verbindung natürlich nicht für die Ehemänner, und ganz besonders die Soldaten im Felde unter ihnen, galt. In diesem Nexus von Sexualität und Krieg ging es in zweifacher Hinsicht um ‚Eroberung': Während die Männer an der Front fremde Länder eroberten, wurden die Frauen in der Heimat von fremden Männern ‚erobert'; von realen Kriegsgefangenen ausländischer Herkunft oder fiktiven indischen Maharadschas. Die ‚visuelle Untreue', derer sich die weiblichen Filmfans schuldig machten, wurde in diesem Zusammenhang als potentieller Vorläufer einer wirklichen körperlichen Untreue imaginiert und korrespondierte so mit dem Bild der „sittenlosen Kriegerfrau“.[189]

Dieser Diskurs um die vermeintliche Untreue der Kriegerfrauen ist verwoben mit der Diskussion um die Kriegerfrauen und ihren Kinobesuch, der zu Beginn dieses Kapitels skizziert wurde. Das Kino als öffentlicher Ort wurde als ein „Pfuhl der Schande und des Lasters“ [190] imaginiert, an dem Frauen potentielle Liebschaften kennen lernen oder treffen könnten oder durch die Dunkelheit des Kinosaals und die vermeintlich unmoralischen Bilder und attraktiven Herren auf der Leinwand zu Unzucht und Ehebruch animiert würden. In dem Leitfaden

[188] Vgl. Daniel 1993.

[189] Zum Negativimage der Kriegerfrauen im Ersten Weltkrieg vgl. Kundrus 1995, besonders Kapitel 10: „Sittenlose Kriegerfrauen“. Vgl. auch als zeitgenössische Quelle die Schrift des Kinoreformers und „Amtsrichters im Felde“ Albert Hellwig: Krieg und Geschlechtsmoral. In: Volkswart, 11. Jg. (1918), Nr. 11/12, S. 162-169.

[190] Vgl. Zur Abwehr! In: Der Kinematograph, Nr. 478, 23.2.1916.

für Soldaten und Kriegerfrauen „Kriegerfrauen! Helft euren Männern den Krieg gewinnen!“ des Pfarrers Hermann Priebe, der 1916 in Berlin erschien, machte Priebe explizit das Kino als Stätte der weiblichen Unmoral aus. Er schreibt:

> „Es gibt Kriegerfrauen, die Liebe und Treue, Zucht und Sitte vergessen und sich fremden Männern an den Hals werfen, während die Männer draußen darben und bluten. […] Was müssen wir zuweilen für Bilder auf den Straßen Berlins sehen, was hören wir vom Treiben in den Kinos und was wissen die Gutsfrauen auf dem Lande von dem Leben der Dorfstraße zu erzählen. […].“[191]

So nimmt es auch nicht wunder, dass der längst überkommene Mythos „Frau trifft sich im Kino mit ihrem Liebhaber“ noch einmal aktiviert und vor dem Hintergrund des Krieges als wahre Geschichte dargestellt wird. In der „Zeitschrift für katholische Mütter und Hausfrauen“ *Monika* war, so berichtet die *Lichtbild-Bühne* im Juni 1915, ein Artikel erschienen, der unter der Überschrift „Blutige Tränen möchte man weinen…“ die häufig kolportierte Geschichte von der betrügerischen Gattin als „erlebte Tatsache“ darstellte: Ein Landwehrmann sei nach monatelanger Abwesenheit nach Hause zurückgekehrt und habe nur seine Kinder vorgefunden. Auf Nachfrage berichteten diese, der „neue Vater“ habe die Mutter wie so oft ins Kino abgeholt. Daraufhin eilte der Landwehrmann zum Kino und es entspann sich die bekannte Geschichte: Kaum hatte der Saaldiener verkündet, dass draußen ein erboster Ehemann wartet, leerte sich der Saal durch die Hintertür und „nicht weniger als dreiundzwanzig Paare“ verließen den Saal. „Kann dies denn wirklich auch wahr sein?“, fragte *Monika*. „Leider, leider ist es die Wahrheit!“[192] Die *Lichtbild-Bühne* empfand diesen Artikel als rufschädigend, denn so müsse der gläubige Leserkreis zu der Auffassung gelangen, dass das Kino eine „typische gastfreie Stätte für ehebrecherische Menschen“ sei.

Die Anbetung von Hindenburg hingegen wurde von der Öffentlichkeit als harmlos, ja sogar wünschenswert, angesehen. Sein väterliches Image war kaum dazu angetan, das erotische Verlangen der Frauen und Mädchen an der Heimatfront anzufachen. Der mysteriöse, sinnliche Exot hingegen, der nicht nur schön, sondern auch fremd war, schürte die Ängste der deutschen Männer hinsichtlich der Bedeutung und des Wesens von ‚wahrer’ Männlichkeit.[193] Er stellte mit seinem ambivalenten Geschlechter- und Rollenbild die vermeintliche Sicherheit, zu wissen, was es bedeutet, ein ‚richtiger Mann’ zu sein, in Frage. So aktivierte die Figur des Maharadschas, aber auch die weibliche Verehrung für diesen Typ Mann, latente Unsicherheiten hinsichtlich Genderzuschreibungen und Geschlechteridentität; nicht nur in Bezug auf

---

[191] Priebe, Hermann: Kriegerfrauen! Helft euren Männern den Krieg gewinnen! Sieben ernste Bitten an die Frauen und Mütter unserer tapferen Feldgrauen. Berlin 1916, in Auszügen zitiert in Zur Abwehr! In: Der Kinematograph, Nr. 478, 23.2.1916.

[192] Monika. Zeitschrift für katholische Mütter und Hausfrauen, 12.6.1915, zitiert in: Kinofeindliche Lügen. In: LBB, 8. Jg., Nr. 30, 24.7.1915.

[193] Vgl. Hansen 1991, S. 254-268. Miriam Hansen hat Ähnliches bereits für den berühmtesten Star der zwanziger Jahre, Rudolph Valentino, herausgearbeitet. Auch er, der durch seine exotischen Rollen als Scheich oder Spanier bekannt wurde, „triggered the fears of American men over the meaning of manliness“ (S. 264). Auch sein öffentliches Bild war von Exotisierung und Efeminisierung geprägt. Man könnte daher behaupten, dass der Kult, der sich um Gunnar Tolnaes als indischen Maharadscha aufbaute, ein Vorläufer des weitaus umgreifenderen Kultes um Valentino war. Vgl. auch Studlar 2004.

die weibliche Sinnlichkeit und Sexualität, sondern auch in Bezug auf das männliche sexuelle Selbstverständnis. Diese Unsicherheiten wurden noch dadurch verstärkt, dass sich das weibliche Begehren nicht auf ein Beispiel sozial erwünschter Männlichkeit (wie z. B. den Kriegshelden) fokussierte, sondern auf das nationale und rassische Andere. Daher wurden die Indienfilme von den männlichen Rezensenten und Moralhütern als in zweierlei Hinsicht ‚gefährlich' angesehen, denn sie verbanden die Schaulust am „schönen Mann" mit den Schauwerten eines exotischen Settings, d. h. das sexuell Ambivalente mit der Andersartigkeit fremder Länder. Gerade im Krieg erschien dies der patriarchalen Gesellschaft ungeeignet und bedenklich, stellte doch der Krieg nicht nur eine Zeit der nationalen Krise, sondern auch eine Krise von Männlichkeit vor.

Daher wurden Filme wie DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA auch von der Fachpresse mit gemischten Gefühlen aufgenommen: Die *Lichtbild-Bühne* bezeichnete ihn trotz des großen ökonomischen Erfolgs „durchaus nicht als Vorbild eines guten Films"[194]. Spiel, Regie und Aufbau ließen zu wünschen übrig. Und doch fragte sich auch die *Lichtbild-Bühne,* worin das „Geheimnis des Erfolges" dieses Filmes lag. Die Antwort darauf, aber auch den wahren Grund für die Ablehnung dieses Films, liefert sie wenig später: „Nicht allein im Spiel des Hauptdarstellers, nicht in der Handlung oder dem Aufbau! In dem exotisch-ausländischen! Das Ausland hat wieder einmal gesiegt!" Und das im doppelten Sinne: Zum einen war der Film eine Produktion einer ausländischen Gesellschaft, der Nordisk, und auch sein Hauptdarsteller war Ausländer. Wirtschaftliche Aspekte des Filmmarktes, wie die Vormachtstellung der Nordisk, spielten hier eine Rolle bei der Ablehnung des Filmes. Die deutsche Filmindustrie musste, wie die *Lichtbild-Bühne* feststellte, „gleichsam gefesselt, zusehen, wie das Ausland den Markt und das Publikum für sich gewinnt". Zum Zweiten siegte „das Ausland" auf der filmisch-visuellen Ebene. Ein buntes, exotisches Fantasie-Indien war für das daheimgebliebene weibliche Publikum verlockender als der graue, triste Kriegsalltag zuhause und weitaus reizvoller als die Bilder vom Leiden und Sterben an der Front, die ihnen die Kriegsaufnahmen und Kriegsdramen boten. Der prächtig gekleidete Maharadscha war weitaus schöner anzusehen und spendete mehr Trost als die eigenen Landsmänner in Feldgrau. Das Publikum war also ‚schuld' am großen Erfolg des Films:

> „[…] ein deutscher Film wird leider nicht solche Erfolge erzielen wie das angeführte Beispiel. Das liegt nicht am Fabrikanten, nicht an der Industrie – das liegt am Publikum, das heute, wie einst, das Ausländische, das Exotische als etwas Ungewöhnliches, als etwas Nochniedagewesenes hinnimmt und aufnimmt."[195]

Indem man das Publikum beschuldigte, das Ausländische und Exotische vorzuziehen, beschuldigte man es zugleich auch, illoyal gegen die gesamte Nation und ihre ‚große Sache' zu sein.

[194] Die Lieblingsfrau – und anderes. In: LBB, 10. Jg., Nr. 15, 14.4.1917.
[195] Ebd.

Doch die Vertreter der Filmwirtschaft und die männlichen Kritiker waren nicht allein mit diesen Vorbehalten. Die „Stimmen aus dem Leserkreise“ in der *Illustrierten Filmwoche* lassen eine latente Selbstzensur der deutschen Kinogängerinnen erkennen, die eben jene Konzepte von Nation, Moral und Geschlechtszuschreibungen so tiefgehend internalisiert hatten, dass sie sich selbst nicht ohne Schuldgefühle erlauben konnten, vorbehaltlos von einem indischen Film-Maharadscha zu schwärmen. Die Diskussion um das geeignete Objekt weiblicher Verehrung steht somit paradigmatisch nicht nur für die Vielschichtigkeit und die Spannungen innerhalb der Wünsche und Träume der weiblichen Kinozuschauer, sondern auch für die widerstreitenden Konzepte von Geschlecht, Identität und Nation innerhalb der deutschen Gesellschaft des Kaiserreiches, die im Kino ihre Kampfarena fanden.

5.3 Erziehung des Publikums und Veränderung der Rezeptionshaltung

Schon mit Beginn des Krieges, so stellte der *Kinematograph* im November 1914 fest, war auch den ehemaligen Kinokritikern bewusst geworden, dass das Kino mehr war als ein reines Vergnügen, und es dämmerte auch den amtlichen Kreisen, dass sich hinter der oberflächlichen Vergnüglichkeit des Kinos größere Werte verbargen.[196] Dies bedeutete jedoch auch, dass man das Kino und sein Publikum nicht sich selbst überlassen konnte. Ziel war es nun, den Film und das Kino in das Werte- und Ordnungsschema der bürgerlichen Kultur zu integrieren. Dies geschah zum einen über eine Beeinflussung der Inhalte durch die Zensur, zum anderen aber auch durch Einwirkungen auf die Kinozuschauer und ihre Rezeptionshaltung. Damit einher ging eine veränderte Wahrnehmung der Publikumszusammensetzung. Waren es vor dem Krieg noch die Arbeiter, Frauen und Kinder, die ‚Unmündigen', die in der öffentlichen Wahrnehmung die Kinos füllten, wurde das Publikum nun mit dem „bürgerlichen Mittelstand und den Arbeits- und Erwerbsschichten des Volkes" identifiziert. Allein die zahlreichen Kinogängerinnen trübten, wie gezeigt werden konnte, diese neue, optimistische Einschätzung des Publikums. In der zweiten Kriegshälfte kam es zu einem allgemeinen Meinungsumschwung zugunsten des Kinos, der mit einer Wahrnehmung des Kinos als Teil der bürgerlichen Kultur einherging. Dass dieser Meinungsumschwung auch auf einem veränderten Publikumsverständnis und einem Wandel der Rezeptionshaltung basierte, soll im Folgenden gezeigt werden.

Um 1915 finden sich vermehrt Aufrufe in der Fachpresse an die Kinobesitzer, ihr Klientel zu einem angemessenen Verhalten im Kinoraum zu erziehen. Im Mittelpunkt der Erziehungsbemühungen stand nun, wie Schlüpmann treffend bemerkt, nicht mehr wie noch um 1911 die Moral, „sondern, zumindest vordergründig, lediglich die Wahrung ‚korrekter Formen'"[197]. Das als angemessen betrachtete Verhalten orientierte sich an den bildungsbürgerlichen Konventionen des Theaterpublikums, die als geeignet zur Rezeption des langen Spielfilms erschienen. Das Publikum sollte dazu gebracht werden, eine Haltung einzunehmen, die heute als selbstverständlich erscheint, damals aber allen Gewohnheiten entgegenlief. Ziel dieser Erziehungsbemühungen waren nicht nur, aber auch die Frauen, zumal diese im Krieg die Hauptklientel der Kinos bildeten. Ihre Sicht- und Hörbarkeit sollte im Hinblick auf die veränderten Rezeptionsanforderungen des langen Spielfilms eingeschränkt werden. Dies implizierte letztlich, laut Schlüpmann, die „Unterdrückung der vielfältigen Äußerungen der Zuschauer und Zuschauerinnen als physischer und sozialer Personen"[198].

Das wohl umfangreichste ‚Erziehungsprogramm' stammt von dem *Kinematograph*-Autor R. Gennecher. Die Berufung des Kinos zu ‚Höherem' macht für ihn eine „Erziehung des Publikums" unumgänglich. Er schreibt: „Es genügt bei weitem nicht, das Publikum anzulocken

[196] Emscher, Horst: Arbeiten - nicht verzweifeln. In: Der Kinematograph, Nr. 413, 25.11.1914.
[197] Schlüpmann 1996c, S. 138.
[198] Schlüpmann 1996c, S. 141.

und durch Sensationen zu fesseln, es muss vielmehr in eine Gemeinschaft von Schülern und Jüngern umgewandelt werden, die sich ihrer Kunst seelisch verwandt fühlen und deren Ziele begreifen und fördern lernen.“[199] Ein Mittel, um dies zu erreichen, sei die „Beachtung äußerer Formen“ und das Vermögen, einen „guten Ton im Kino zu wahren“. Von keinem guten Ton hingegen zeugten die diversen unflätigen Bemerkungen, die Zwischenrufe oder das Werfen von Gegenständen. Viel schlimmer als diese Rüpeleien der Burschen, die er als Ausnahmeerscheinungen wertet, seien jedoch die „kleinen Ungehörigkeiten des Durchschnittspublikums“: das Verlassen und Einnehmen der Plätze während der Vorführung, das Mitsummen von Melodien oder die lauten Unterhaltungen und die Angewohnheit, „über Privatsachen [zu] tuscheln und kichern“. Letzteres ist wohl eindeutig auf die Frauen im Publikum bezogen. Auch auf das Abnehmen von Hüten solle geachtet werden, nicht nur bei den Frauen. In einem zweiten Teil des Artikels, der rund einen Monat später erschien, greift er seine Ausführungen wieder auf: „Die Erziehung zur Wahrung äußerer Formen ist, wie schon eingangs erwähnt, die natürliche Grundlage zu der weit wichtigeren Erziehung des Publikums zum Verständnis unserer Schöpfungen und zur seelischen Verwandtschaft mit unserer Kunst“, heißt es da.[200] Aufgabe sei es nun, jenseits aller äußeren Konventionen das Publikum „zum Kunstgenuss zu erziehen“. Er verweist hier ganz dezidiert auf eine andere Rezeptionshaltung als die des frühen Kinos. Nicht mehr der Zuschauer selbst, nicht mehr die Aufführungsgestaltung und der Programmzusammenhang, sondern einzig und allein der gezeigte Film, das ‚(Kunst-)Werk’, sollte nun bestimmen, wie es rezipiert wird. Es erlaubt daher nicht mehr den aktiven, leiblich anwesenden Kinobesucher, sondern erfordert einen idealen Zuschauer (*spectator*).[201] Das Problem dabei ist für Gennecher jedoch, dass der Film schon auf einer so „hohen Stufe verfeinerter Geisteskultur“ angekommen sei, dass ihm das gemeine Volk nicht in diese „künstlerischen Sphären“ folgen könne. Der Kinobesitzer müsse hier gleichsam als Pädagoge helfen: Programmzettel sollten eine Art Leseanleitung bieten, sie sollen den Film kontextualisieren, auf seinen Wert hinweisen oder Hinweise auf psychologische Momente und Eigenheiten des Milieus geben. Auch Rezitation könne als erzieherischer Faktor eingesetzt werden. Gennecher fordert demnach – übergangsweise, bis das Publikum auf der gleichen Stufe wie der Film angekommen ist – eine aktive Lenkung der Rezeption im Sinne des Films. Auch eine fundierte Filmkritik kann als Erziehungsfaktor zur Geschmacksbildung beitragen. Das ‚richtige Verhalten’ im Kinosaal soll somit in letzter Konsequenz zu einem ‚richtigen’ Verstehen des Films führen.

Zur selben Zeit beschäftigte sich auch die *Lichtbild-Bühne* mit der Publikumsfrage. So fordert Albert Walter ähnlich wie Gennecher, das Publikum möge sich so betragen, wie es sich für Theateraufführungen gehört:

[199] Gennecher, R.: Die Erziehung des Publikums I. In: Der Kinematograph, Nr. 458, 6.10.1915.
[200] Gennecher, R.: Die Erziehung des Publikums II. In: Der Kinematograph, Nr. 463, 10.11.1915.
[201] Vgl. auch Schlüpmann 1996c, S. 141.

> „Das Publikum unterhält sich nun oft ungezwungen, macht alle möglichen passenden und noch öfter unpassenden Bemerkungen zu dem gerade auf der Wand erscheinenden Film, unterhält sich über die Bildhandlung, die Darsteller, das Wetter, die Kinder, den Streit mit der Köchin oder über die neue Bluse der Frau Müller und den Hut von Fräulein Lola.“ [202]

Zum einen zeigt sich anhand der von Walter angeführten Gesprächsthemen ganz deutlich, dass er vor allen Dingen den Zuschauerinnen eine unpassende Haltung zum Gezeigten unterstellt. Zum anderen weist er auf eine generelle Diskrepanz hin zwischen dem, was geboten wird, und dem Verhalten dazu. Als das Kino noch kurze Sujets geboten habe, war es noch in Ordnung, sich zu unterhalten, nun, da das Kino vornehmlich Dramen böte, sei etwas anderes gefordert: Andacht. Diese Andacht müsse, wenn sie sich nicht allein aus den Filmen ergebe, durch erzieherische Maßnahmen erreicht werden. Dies seien z. B. Schrifttafeln oder Plakate mit Anweisungen, die auf richtiges Verhalten hinweisen:

> „‚Bei Vorführungen dieses ernsten und fesselnden Volksstückes bitten wir, keine lauten Unterhaltungen zu pflegen.‘ […] Das wird sicher erzieherisch einwirken und von Erfolg sein.“

Auch der Garderobezwang, dessen Fehlen lange als Vorteil des Kinos galt, wird nun als Mittel zur Formerziehung angesehen. Vor allen Dingen die Damen müsse man zwingen, im Parkett die Hüte abzulegen. Auch in diesem Fall seien Plakate und Dias äußerst wirkungsvoll. Wie sehr diese Dias eine unsichtbare Kontrollinstanz im Kino etablieren sollten, zeigt das Beispiel eines Dias, das schriftlich „die Dame mit dem großen Hut“ auffordert, denselben abzunehmen, und auf dem ferner ein Mann zu sehen ist, der ins Publikum zeigt, während darunter zu lesen ist „Jawohl meine Dame, Sie meine ich!“. Durch die scheinbar direkte Ansprache jeder einzelnen Frau im Zuschauerraum wird suggeriert, dass ein Verschwinden im dunklen Kinoraum nun nicht mehr möglich ist. Die vormals positiv konnotierte Öffentlichkeit des Kinos wird hier ins Disziplinarische gewendet.

Auch 1916 werden diese neuen Verhaltensvorschriften im Zusammenhang mit einer theaterähnlichen Rezeptionshaltung immer wieder diskutiert. Der *Kinematograph* widmet sich in einem Artikel wieder einmal dem Ruf nach festen Anfangszeiten, die das Kino dem Theater auch formal annähern würden.[203] Dass es bei diesem Ruf um mehr ging als um die Frage der Anfangszeiten, nämlich um das Verhältnis des Kinos zu Kunst und Kultur und um die Frage der Vereinheitlichung des Erlebens, zeigt auch die Forderung, das Kino solle „innerlich und äußerlich“ der Sprechbühne gleichen. Der Autor des Artikels, der sich mit diesen Forderungen auseinandersetzt, bleibt jedoch skeptisch, ob dies zu dem jetzigen Zeitpunkt zu erreichen sei. Um feste Anfangszeiten durchzusetzen, brauche man vorstellungsfüllende Filme und die würden vom Publikum nicht akzeptiert werden. Daher hätten auch die meisten Kinobesitzer im Hinblick auf die Publikumsvorlieben darauf verzichtet, verbindliche Zeiten durchzusetzen. Das mussten sie auch nicht, denn laut Corinna Müller waren es vor allen Dingen die um 1916 aufkommenden Star-Dramen, die feste Anfangszeiten etablierten:

---

[202] Walter, Albert: Erziehet die Kinobesucher. In: LBB, 8. Jg., Nr. 45, 6.11.1915.
[203] J. U.: Vorgeschriebene Anfangszeiten im Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 475, 2.2.1916.

> „Die Disziplinierung des Publikums zur Pünktlichkeit für den langen Film ging den langen Weg über die Etablierung des Starwesens, das half, dass die Kinobesucher sich aus freien Stücken eher dazu bereit fanden. Ein echter Fan würde von sich aus zum Beginn der Vorstellung pünktlich kommen, um keinen Meter Film mit seinem Favoriten zu verpassen.“[204]

In diesem Fall fungierten die Frauen, die, wie die Fan- und Frauenzeitschriften belegen, hauptsächlich Fans der neuen Stars waren, als Agenten einer verbürgerlichten Rezeptionshaltung. Ihr Interesse an den Stars half, die neuen Rezeptionsnormen zu etablieren.

Ein anderes bürgerliches Verhaltensmuster, das bisher im Kino unüblich gewesen war, war das Beifallklatschen. Dennoch veröffentlicht Emil Hartmann im *Kinematograph* einen Appell für den Applaus im Kino:

> „Wir werden unsere Kinos nicht wiedererkennen, wenn wir endlich den guten, ehrlichen, bürgerlichen Publikumsapplaus von Akt zu Akt rauschen hören! Die dramatische Kunst verlangt Äußerungen des Publikums.“[205]

Diese Forderung erscheint zunächst paradox, sollten doch im Zuge dieser Verbürgerlichung die körperlichen Äußerungen unterdrückt werden. Beim Applaus handelt es sich jedoch um eine kontrollierte Kanalisierung der Äußerungen. Diese bekamen, da sie ja nicht gänzlich ausgeschlossen werden sollten, eine feste Form und ihren festen Platz an der ‚richtigen’ Stelle zugewiesen: am Ende der Vorstellung; *nach* dem Film, nicht währenddessen.

Die Integration des Kinos und seines Publikums in den bürgerlichen Kunstkosmos und die Etablierung des Films als abgeschlossenes Werk geschah, so konnte gezeigt werden, zunächst über eine äußerliche, formale Annäherung, die ein diszipliniertes, passives und stummes Publikum hervorbringen sollte. Vor allen Dingen für die Frauen im Publikum war dies ein einschneidender Rückschritt, denn gerade ihnen hatte das Kino eine nie da gewesene Möglichkeit geboten, aktiv an der kulturellen Öffentlichkeit teilzunehmen.

Doch bei diesen Bemühungen, das Publikum zu erziehen, ging es nicht nur um die Kontrolle der körperlichen Äußerungen, sondern auch um eine „Disziplinierung der Gefühle“.[206] Zum einen beinhaltete dies die Gefühlskontrolle des Publikums im Kino, zum anderen aber auch eine zunehmende Kontrolle über das Vermögen des Films, Gefühle zu erzeugen. Wie neue medien- und filmwissenschaftliche Veröffentlichungen zeigen, erweist sich das Themenfeld „Medien und Emotionen“ als ein neues zukunftsträchtiges Forschungsfeld, bei dem auch die historische Perspektive von zentraler Bedeutung ist.[207]

---

[204] Müller 1994, S. 235/236.

[205] Hartmann, Emil: Die Beifallskundgebung im Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 509, 27.9.1916.

[206] Vgl. Bösch 2006. Bösch beschäftigt sich hier mit der Wirkung von Krieg im Film auf das Gefühlsleben der Zuschauer, seine Ausführungen bleiben aber aufgrund der zeitlichen Ausdehnung eher kursorisch.

[207] Aus historischer Perspektive widmet sich der Sammelband „Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne“ (herausgegeben von Manuel Borutta und Frank Bösch. Frankfurt 2006) den verschiedenen Medien. Zu Kino und Emotionen sind in den letzten Jahren gleich zwei Sammelbände erschienen: Brütsch, /Hediger et al. (Hg.) 2005 und Marschall/Liptay (Hg.) 2006. Einen instruktiven Abriss zu Emotionen in der Medien- und Filmtheorie bietet Hediger 2006.

In der Literatur zu Film, Erstem Weltkrieg und dem emotionalen Erleben der Kinobesucher finden sich wiederholte Hinweise auf das Lachen der Soldaten im Frontkino, die die Kriegsfilme sprichwörtlich als ‚lachhaft' ansahen.[208] Während dem Vermögen des Kinos, den Soldaten despektierliches Lachen über die Kriegsfilme zu entlocken, die die Realität des Kriegs ausblendeten, wenn auch nicht ohne Ironie heilende Wirkung zugeschrieben wurde[209], wurde das Vermögen des Kinos, Gefühle zu erzeugen, sei es nun Lachen oder Weinen, in der Heimat weitaus problematischer gesehen. Vor allem die unkontrollierte Äußerung von Gefühlen verursachte nahezu Abscheu bei Reformern und Kinogegnern, wie ein Artikel aus *Bild & Film* von 1915 eindrücklich verdeutlicht: Der Autor beschreibt voller Ekel das Publikum in einem Kino, das „kreischt vor Lust über ‚Komisches', heult vor Lust über Trauriges", das „krank ist vor Lachsalven und sich noch in der Pause die Seiten hält".

> „Im Publikum reichliche Sekretion der Tränendrüsen, Glücksempfinden, ‚So ist das Leben!' – Neben mir die dicke Metzgerin legt mir die Hand warm aufs Knie und seufzt: ‚Des war scheen'. ‚Pfui Deiwel, jaa!' erwidere ich. Indigniert zieht sie die Hand zurück."[210]

Der Artikelschreiber greift hier Motive auf, die die Vertreter der Reformbewegung schon einige Jahre zuvor immer wieder in ihren Schriften gegen das Kino bemühten. So kritisiert auch er das Auf und Ab der Gefühle durch die Programmzusammenstellung und stellt fest, dass besonders die Frauen im Kino von ihren Gefühlen überwältigt werden. Schon in den Schriften der Reformer galten Frauen als besonders gefährdet für die Verlockungen des Kinos, da sie emotionaler und weniger rational auf das Gezeigte reagierten. Vor dem Hintergrund des Krieges werden die basalen Gefühlsäußerungen der Menschen im Kino als unzivilisiert gebrandmarkt (der Autor imitiert den Berliner Dialekt der „dicken Metzgerin") und so eine dringende Notwendigkeit suggeriert, das Publikum zu disziplinieren und zu domestizieren. Gerade im Hinblick auf die im Programm gezeigten Kriegsbilder, die mit heiligem Ernst der vaterländischen Sache dienen sollten, wurden das Lachen des Publikums und seine sentimentale Gerührtheit als doppelt subversiv empfunden. So gibt dieser historische Diskurs nicht nur Aufschluss über das Zusammenspiel von Medien und Emotionen, sondern auch über den gesellschaftlichen Umgang und die gesellschaftliche Haltung zu Emotionen und Emotionalität.

Das Publikum im Krieg wurde nun zunehmend als unberechenbar und damit als ‚gefährlich' wahrgenommen: „Das Palast-Theaterpublikum ist gefährlich. Es lacht mitten in die traurigsten Szenen hinein und ‚schmeißt' das herrlichste Drama, und es gähnt bei den turbulentesten Bildern sogenannter Komik."[211] Die Emotionen des Publikums waren, so war man sich bewusst, weitaus schwieriger zu kontrollieren als sein Körper und sein Verhalten. Einen Versuch zur Kontrolle des Erlebens und Empfindens stellte die Zensur dar. So galten, wie Mühl-Benninghaus schreibt, besonders solche Filme als förderungswürdig oder zumindest nicht verdammenswert, die

---

[208] Bösch 2006, S. 225.
[209] Mühl-Benninghaus 1998, S. 287.
[210] H. v. W.: Schund, Schmutz und Kino. In: Bild & Film, 4. Jg. (1914/15), Heft 12.
[211] Edel, Edmund: Kino im Krieg. In: LBB, 9. Jg., Nr. 2, 15.1.1916.

> „dem Zuschauer keine sinnliche Autonomie jenseits eng begrenzter Emotionalität zugestanden. Sie erlaubten keine Phantasie als jene, die als national und staatstragend anerkannt wurde. Anders ausgedrückt – jeder sinnliche Freiraum, der im Ergebnis der technischen Möglichkeiten und der lebensweltlichen Veränderungen des Industriekapitalismus entstanden war, galt als potentiell gefährlich und wurde abgelehnt."[212]

Diese Kontrolle des Körpers und der Gefühlswelt der Kinogänger ließ sich, wie Heide Schlüpmann feststellt, vor allen Dingen vor dem Hintergrund der zunehmenden Feminisierung des Kinopublikums im Krieg erreichen. Sie schreibt:

> „Überwiegend allerdings bieten die Frauen, allein gelassen, eine Chance, in die Öffentlichkeit des Kinos einzugreifen, ohne allzuviel Widerstand befürchten zu müssen. Gewöhnt an jahrhundertelange Unterdrückung der sinnlichen Erfahrung ihres Körpers wie der Mündigkeit ihrer Person, lassen sie sich von allen Kinobegeisterten am leichtesten mit einem entsinnlichten und reprivatisierten Kinoerlebnis abspeisen."[213]

Inwieweit diese Kontrolle tatsächlich gelang, bleibt umstritten. Die Rezeption von Filmen wie DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA sowie der Fankult im Allgemeinen lassen vermuten, dass dies nicht so einfach war und sich die Frauen, auch wenn es ihnen zunehmend verwehrt wurde, im Kino öffentlich in Erscheinung zu treten, andere Möglichkeiten der Teilhabe außerhalb des Kinos suchten.

Ein weiteres Schlagwort dieser Jahre, das eng mit der Forderung nach Vereinheitlichung des Erlebens und der Kontrolle der Emotionen verbunden ist, ist die ‚Illusionierung'. Unter diesem Aspekt wird in der Fachpresse implizit eine Veränderung der Rezeptionshaltung diskutiert, die zunehmend auf Planbarkeit und Entkörperlichung setzte und eine Absorption in das Filmgeschehen forderte. Im frühen Stummfilmkino hatte das Publikum keinerlei Anspruch an eine ‚Realistik' oder an eine Illusionswirkung der Filme erhoben: Es wollte unterhalten werden und verweigerte sich einer kontemplativen Rezeptionshaltung und der angestrebten Filmwirkungsästhetik.[214] Im Kurzfilmkino konnte keine Illusionierung entstehen. Der Zuschauer ‚ging nicht in der fiktionalen Welt auf', da das Programmformat das empathische Sich-Einfühlen stets unterbrach und keinen einheitlichen Weltentwurf anbot.[215] Nun wurde dies aber zunehmend gefordert. Man sah jetzt eine Illusionierung des Zuschauers und sein Eintauchen in die fiktive Welt als Ziel an. Wie Müller überzeugend darlegt, bedeutete dies paradoxerweise die Abkehr vom ‚Realismus' des frühen Films. Nicht mehr die Wiedergabe der empirischen Wirklichkeit, sondern der Aufbau einer stabilen, stilisierten fiktionalen Welt wurde nun das vornehmliche Anliegen des langen Films. Müller plädiert daher für ein Verständnis des langen Stummfilms als Teil einer „Kultur des Fiktionalen":

---

[212] Mühl-Benninghaus 2004, S. 90.
[213] Schlüpmann 1996c, S. 136.
[214] Vgl. Müller 2003, S. 106. In zwei äußerst instruktiven Kapiteln (S. 108-185) setzt sich Müller hier mit den Themen „Realismus und Illusion" und der Eingliederung des Films in eine „Kultur des Fiktionalen" auseinander. Sie dienen den nachstehenden Ausführungen als Inspiration und Leseanleitung für die Quellen.
[215] Vgl. Müller 2003, S. 112.

> „Mit dem Übergang vom Kurzfilm zum Langfilm – *der dann auch der Übergang zum Spielfilm als spezifischer Form war, mit der das Medium Film insgesamt identifiziert wurde* – distanzierte sich der Film vom Leitbild der möglichst umfassenden materialtechnischen Realitätswiedergabe und setzt stattdessen – bzw. trotzdem – auf eine möglichst intensive ‚Illusionierung' der Zuschauer. Mit dem langen Spielfilm war daher auch eine *neue Wirkungsabsicht* des Films verbunden." [Hervorh. i. Original][216]

Ziel war nun das empathische Mitfühlen in die Geschichten, die einen in sich geschlossenen Welt- und Sinnentwurf enthielten. Doch der Zuschauer sollte, wie Heide Schlüpmann präzisiert, nicht mehr selbst etwas *erleben*, sondern lediglich *‚miterleben*'.[217]

Wie kaum eine kulturelle Instanz, so Müller, vermochte der Stummfilm „in Stimmung zu versetzen". Die neue Ästhetik des langen Stummfilms verlangte daher nicht eine Realitätswiedergabe, d. h. eine „möglichst objektive Reproduktion der Dinge", sondern eine „subjektive Wiedergabe des Stimmungsgehaltes".[218] Durch diese „Stimmung" sollte der Zuschauer der Wirklichkeit entfliehen können und in die Filmwirklichkeit eintauchen. Diese Entwicklung, so zeigt die Diskussion in der Fachpresse, nahm ihren Anfang in der Mitte des Ersten Weltkriegs. Noch Ende 1914 hatte die Fachpresse den großen Vorteil des Kinos in seinem Vermögen gesehen, „realistisch" zu sein und die Wahrheit zu zeigen. „Wir wollen nicht den Traum, wir wollen Wirklichkeit", hieß es im *Kinematograph*.[219] Doch schon Mitte 1915 macht sich der gleiche Autor, der im Oktober und November 1914 im *Kinematograph* zur „Erziehung des Publikums" aufgerufen hatte, Gedanken über die ‚Stimmung' als Mittel der Kunst und wie man diese im Kino erzeugen könne.[220] Jedes Kunstwerk, so Gennecher, sei wirkungslos, wenn sich das Publikum nicht in der geeigneten Stimmung befinde. Und erst die richtige Stimmung befähige das Publikum, die Schönheit und die idealen Werte zu erfassen und zu genießen. Diese Stimmung solle einerseits durch die Filme selbst, aber auch durch die äußeren Umstände erzeugt werden: Die räumlichen Verhältnisse müssten angemessen sein, nicht zu kahl, aber auch nicht ablenkend. Die Leinwand solle möglichst von einem Vorhang verhangen sein. Ein Stimmungsfaktor ersten Ranges sei zudem die Musik, die einen nicht unerheblichen „Einfluss auf die Psyche" ausübe. Eine zu naturalistische Begleitung des Films, wie z. B. das Zuschlagen einer Tür oder das Abfeuern eines Geschützes mit dem passenden Geräusch zu begleiten, sei nicht nur unnötig, sondern auch naiv.

> „Auch vor Übertreibungen der musikalischen Stimmungsmalerei sei entschieden gewarnt. ‚Achtung, Fritz! 's jibt 'ne Leiche; se spielen schon's Harmonium!' – dieser abgedroschene Berliner Witz kennzeichnet zur Genüge die abgedroschenen Methoden vieler Kino-Orchester, Stimmung zu machen."

Auch das Äußere des Kinos müsse den Besucher in Stimmung versetzen, dazu gehöre auch ein schönes Vestibül. Ähnlicher Ansicht war auch der Autor eines Artikels, der ebenfalls im

---

[216] Müller 2003, S. 118.
[217] Schlüpmann 1996c, S. 144.
[218] Müller 2003, S. 141.
[219] Költsch, Edgar: Die Vorurteile durch den Krieg für das Kinotheater. In: Der Kinematograph, Nr. 407, 14.10.1914.
[220] Gennecher, R.: Stimmung I. In: Der Kinematograph, Nr. 450, 11.8.1915.

November 1915 im *Kinematograph* erschien.[221] Er bezeichnet den Vorraum des Kinos als eine Art Überleitung von der Außenwelt in die Welt des Films. Beim Eintreten in diese neue Welt solle der Zuschauer die Außenwelt völlig vergessen. Erreicht werden könne dieses Eintauchen in die Welt der Illusionen z. B. durch Aushänge von Filmfotos. Ein weiteres Mittel zur Erzeugung der ‚richtigen' Stimmung sei auch die Einführung von genaueren Genrebezeichnungen. Heute kenne das Publikum nur Begriffe wie „Drama" oder „Lustspiel". Es solle in den Ankündigungen aber genauere Variationen dieser Begriffe geben, damit sich, so ließe sich folgern, das Publikum innerlich auf die „Stimmung" vorbereiten kann.

Der *Lichtbild-Bühnen*-Autor Albert Walter, der auch einen Vorstoß zur Erziehung des Publikums gewagt hatte, widmet sich ebenfalls dem Aspekt der Illusionierung und der Vereinheitlichung des Erlebens, indem er über die Rolle des Kinorezitators nachdenkt.[222] Schon Gennecher hatte den Rezitator als ein mögliches Mittel zur Stimmungserzeugung aufgeführt, aber auch Zweifel an dieser Methode geäußert. Ein reines Nacherzählen der Filmhandlung sei störend und überflüssig. Der Erklärer, so fasst Müller zusammen, hätte dabei gestört, das Publikum in die „Illusion der erzählten Welt hineinzuziehen".[223] Albert Walter hingegen war der Ansicht, dass die Frage, ob der Kino-Rezitator noch eine Berechtigung habe, nicht eindeutig mit ja oder nein zu beantworten sei. Zwar sei das Publikum immer besser im Filmlesen geworden – es „lernte rasch aufeinanderfolgende Handlungen, Gesten der Schauspieler usw. besser verstehen" –, doch in den kleinen Vorstadtkinos, d. h. in den „Theater[n], die die minder gebildete Bevölkerung zu ihren Besuchern rechnen", sei der Rezitator durchaus noch vonnöten. Der Artikel suggeriert, dass die Filmlesefähigkeiten und das Rezeptionsverhalten dieses Publikums noch nicht so weit entwickelt waren wie die des gebildeten Großstadtpublikums; das Vorstadtpublikum sich also immer noch über „Nebensächlichkeiten unterhält", während „in den Großstadtkinos beim Abrollen eines spannenden Films peinliche Ruhe herrscht". Aus diesem Grunde konnten die Vorstadtbesucher dem Autor oftmals auch nicht die Handlung des gerade gesehenen Films wiedergeben. Der Erklärer war daher in diesen Kinos immer noch vonnöten, um dem minder geschulten Publikum zum ‚richtigen' Verständnis des Films zu verhelfen und „das Wesen des Kinos und seine Art als Kulturfaktor in alle Kreise zu bringen". Überflüssig hingegen werde der Rezitator erst dann, wenn „selbst der dümmste Bauer sein eigener Erklärer geworden ist". Anders als zu Beginn der Zeit der ortsfesten Kinos wurde der Erklärer nun nicht mehr als eine Instanz verstanden, die dem Film durch eine freie Sinninterpretation ein individuelles lokal- oder schichtenspezifisches Gepräge gebe konnte, sondern als ein Garant für das ‚richtige' Filmverständnis unter dem Aspekt der Bildung und der Kultur.

Zu einer perfekten Illusionierung gehörte auch eine fehlerlose Vorführung des Films. Der maschinelle und apparative Aspekt des Films sollte ausgeblendet und die Sichtbarkeit des

[221] Unsere Theatergeheimnisse und unser Publikum. In: Der Kinematograph, Nr. 464, 17.11.1915.
[222] Walter, Albert: Der Kinorezitator. In: LBB, 9. Jg., Nr. 6, 12.2.1916.
[223] Vgl. Müller 2003, S. 95.

Medialen, die gerade den Reiz der früheren Vorführungen ausgemacht hatte, zurückgedrängt werden. In einem Artikel im *Kinematograph* vom November 1916 heißt es:

> „Durch das lebende Bild soll doch im Zuschauer die Illusion hervorgerufen werden, dass die Vorgänge auf der weißen Wand sich tatsächlich abspielen. Die Wirkung jedes Bilds schwächt sich bis zum Nullpunkt ab, wenn der Besucher fortwährend daran erinnert wird: ‚Was du hier siehst, das sind Photographien, ganz gewiss weder ein Schauspieler noch das Meer oder ein Berg.“[224]

Jeder „artistisch gebildete Mensch“ wisse dies. Doch die unkundigen „Ersatz-Vorführer“, derer es im Krieg viele gab, machten dieser Illusion oft einen Strich durch die Rechnung. Eine tadellose Vorführung und Montage der Filme hintereinander sei die Pflicht der Kinobesitzer, denn „unsere Pflicht, d.h. die Pflicht des Kinematographen ist’s – Illusion“. In der Praxis sollten daher bei der Vorführung ganz konkret folgende Regeln beachtet werden: Als Erstes müsse man immer auch die Titelsequenz des Films zeigen: „Ist das Bild trotz der verloren gegangenen Anfangsszenen trotzdem noch verständlich, so hat doch eins gelitten: die *Stimmung des Publikums – die Illusion.*“ Der zweite Fehler war das zu schnelle Vorführen der Filme: „Vom Erhabenen zum Lächerlichen war nur ein Schritt.“ Für ebenfalls unerwünschte Wirkungen sorgte auch das direkte Hintereinanderkleben zweier Filme aus „technischen Gründen“, wenn z. B. nach den Dramen „Schmerz einer Mutter“ oder „Erste Sünde“ der Titel des nächsten Films „Der Klapperstorch war schuld“ projiziert würde. Als noch gravierender als das „Herunterrasen“ eines Films oder das Zusammenkleben einzelner Filme wurde jedoch das Zerschneiden des Films wahrgenommen. Das Zerschneiden, Kürzen und Neuzusammensetzen der Filme, das in der Kurzfilmzeit Usus gewesen war, wurde nun als Eingriff in die Unantastbarkeit des Filmwerkes und seine Botschaft angesehen. So protestierte die *Lichtbild-Bühne* gegen „diese brutale Filmschneiderei“ und prangerte die „zügellose Verstümmelung eines anständigen Kunstwerks“ an: „Dieses Flickwerk mit seinen sinnlosen Schnitten, mit seinen gänzlich ohne Verstand ausgeführten Kürzungen gab von dem ursprünglichen Werk kaum ein schattenhaftes Abbild.“[225] Die Praxis der Kinobesitzer, den Film „aus Zeitmangel“ zu beschneiden, entwerte, so die *Lichtbild-Bühne*, „wertvolle Kunstwerke zu sinnlosen Banalitäten“.

Das, was auf der Leinwand erschien, sollte, so der Zweck dieser Maßnahmen, von allen Menschen – egal zu welcher Zeit, in welchem Kino und in welcher Stadt – auf die gleiche Art und Weise wahrgenommen werden. Doch was war mit dem, „was nicht auf der Leinwand erscheint“? Unter dieser zunächst etwas kryptisch anmutenden Überschrift machte sich der *Kinematograph* schon Anfang 1916 Gedanken über ein Phänomen, das nicht so ganz zu dieser neuen Rezeptionsweise passen wollte. Hier heißt es:

> „Eines Tages ertappt sich der fleißige Kinobesucher in dem merkwürdigen Zustande. Die Handlung des Filmspieles, welche vor seinem Auge abrollt, ist an sich recht interessant, ja sogar spannend. Und ohne dass der Zuschauer sich darüber kränkt, oder sich über seine mangelnde Anteilnahme an den Filmvorgängen irgendwie Rechenschaft oder Zurechtweisung geben will, er sieht, er

[224] Dietrich-Steinborn, A. O.: Der Vorführer und der Zuschauer. In: Der Kinematograph, Nr. 517, 22.11.1916.
[225] Der zerschnittene Film. In: LBB, 10. Jg., Nr. 48, 1.12.1917.

> denkt, er erlebt ganz andere Dinge als jene, die der Film ihm zeigt. Diese Dinge, die außerhalb des Filmspiels liegen, erlebt und sieht er sehr deutlich, sehr gerne und recht angenehm.“[226]

Diesen Zustand nennt der Autor „Nebensehen“. Obwohl für ihn noch nicht ganz feststeht, ob dies nun ein Vorteil oder ein Nachteil des Kinos ist, zeigt schon allein die Frage danach, dass es nun als diskussionswürdig angesehen wurde, dass der Zuschauer anscheinend nicht immer vollends im Film ‚aufging’. Die Leute gingen, so der Autor, hingegen gerade ins Kino, um diesen Zustand zu erleben. Oder „volkstümlicher ausgedrückt: sie gehen hin, um zu träumen“. Ursache für dieses Phänomen des „Nebensehens“ sei, so der Autor, dass der Film allein an das Auge appelliere, das die Eindrücke dann auf das Gefühlsleben des einzelnen Besuchers übertrage: „Was im Gefühlsleben an persönlichen Fragen ruhte und ungeweckt war, erhält durch die mannigfach wechselnden Bilder, durch die Personen, durch die Handlungen und ihre Art erst Leben.“ Das „Nebensehen“ fördert folglich, so ließe sich formulieren, nicht das *Mit*leiden und *Mit*erleben, sondern das eigene Erleben. Es verstößt somit gegen das neue Postulat der Illusionierung, des Eintauchens in eine andere Welt. Anders als bei der vollständigen Illusionierung, bei der sich der Zuschauer mit den im Film handelnden Personen und ihren Motivationen identifiziert, wird beim „Nebensehen“ das Schicksal der Filmcharaktere und ihr Handeln mit dem eigenen Leben abgeglichen. Der Zuschauer konsumiert nicht passiv, sondern wendet aktiv das Gesehene auf das eigene Leben an. Für den Autor bedeutet dies in letzter Konsequenz, dass das Kino „mehr sein soll als die auf die Wirkung des Films zugeschnittene Lokalität“. Denn anstatt dort etwas zu sehen, gehe man hin, um „nichts zu sehen, um mit sich allein zu sein, um sich anregen zu lassen“. Der Autor dieses Artikels hält dies zunächst auch für legitim und empfiehlt den Kinobesitzern sogar, dem Rechnung zu tragen, z. B. durch angenehme Umgebungsgestaltung. Anlass zum Nachdenken gibt dem Autor jedoch die Tatsache, dass das Phänomen des Nebensehens bei den weiblichen Zuschauern viel stärker ausgeprägt zu sein scheint als bei den männlichen: „Tatsache ist, dass die Frauen doch im Film viel mehr ‚Nebensehen’ als die Männer.“ Dabei sei allerdings ihr Horizont beschränkter als der der Männer, wie der Autor vermutet, da ohnehin „der Gesichtskreis der Frauen beschränkter ist als jener der Männer“. Folglich ist ihr Nebensehen konkreter und weniger weitschweifig:

> „Sie sehen eben jene tausend Kleinigkeiten, welche sie selbst beschäftigen und welche der Mode, dem Hausrat, der Einrichtung einesteils und andernteils dem Benehmen ihrer Geschlechtsgenossinnen in gewissen Situationen dem Manne gegenüber entsprechen.“

Während also die Männer durch Filme zu philosophischen Gedanken und tief greifenden Erkenntnissen ihr eigenes Leben anbetreffend angeregt werden, nehmen sich die Frauen den Film als konkreteres Vorbild für Alltagsverrichtungen, aber auch für ihr Verhalten gegenüber dem anderen Geschlecht. Daraus leitet der Autor dann den Auftrag für die Filmfabrikanten ab, das Potential des Films, als Beispiel für die Frauen dienen zu können, auszunutzen: „Sie [die Filmfabrikanten] haben längst erkannt, dass alle äußeren Bilder im Film auch Vorbilder sein

[226] P. S.: Was nicht auf der Leinwand erscheint. In: Der Kinematograph, Nr. 481, 15.3.1916.

sollen.“ Wie schon die Vertreter der Reformbewegung vor ihm, so stellt auch der Autor dieses Artikels fest, dass die Frauen im Publikum das Leinwandgeschehen konkreter auf ihr eigenes Leben bezogen. Anders als die Reformer, die immer befürchteten hatten, der Film könnte als falsches Vorbild fungieren, betrachtete man diese Tatsache 1916 jedoch als Chance, die Frauen im Publikum durch den Film zu beeinflussen und zu erziehen. Man verdammte den Spielfilm nicht mehr, weil er falsche Vorstellungen schürte, sondern machte ihn sich zunutze.

Zum Abschluss möchte ich noch einmal auf die Musik im Kino zurückkommen, denn sie war der Bereich der Aufführungsgestaltung, der immer wieder als besonders effizientes Mittel zur Stimmungserzeugung und -lenkung und Illusionierung angeführt wurde. Schon in den Jahren vor dem Krieg, besonders mit Aufkommen des Langfilms, hatte man sich mit der Wirkung der Kinomusik beschäftigt.[227] Nun um 1915/16 kümmert sich die Fachpresse wieder verstärkt um die auditive Dimension des Kinos, und das war kein Zufall. Über den Einsatz von Musik, besonders der eigens für einen bestimmten Film komponierten Musik, konnte eine weitgehende Kontrolle des Erlebens der Zuschauer erreicht werden. Eine weitere Standardisierung wurde durch die zahlreichen Handreichungen, Tipps und Notensammlungen erreicht, die für diverse dramatische Szenenfolgen oder Handlungselemente adäquate, stimmungsfördernde Musikstücke bereitstellten.[228] Die Verantwortung für den Einsatz von Musik und ihre rezeptionslenkende Wirkung sollte nun nicht mehr allein in den Händen der Kinobesitzer liegen. In den Überlegungen zum wirkungsvollen Musikeinsatz in den Kinos stand zunächst die adäquate Musikbegleitung der dokumentarischen Kriegsaufnahmen und Kriegsdramen im Vordergrund.[229] Bald ging man aber darüber hinaus und betrachtete den Kriegsfilm und seine Musikbegleitung als „Lehrmeister“ für die weitere Zukunft des Musikeinsatzes im Kino.[230] Die ‚richtige’ Musik im Kino galt als unerlässlich für die Vervollständigung des Films als restloses Kunstwerk, wie Julius Urgiss Ende 1915 betonte. Erst durch die Musik könne eine vollkommene Illusionierung geschaffen werden. Während Zwischentitel nur ein Notbehelf seien, könne die Musik organisch zum eindeutigeren Verständnis des Films beitragen: „Die Musik ist eben nicht eine Begleiterscheinung, sondern ein gleichberechtigter Faktor. Die Musik hat die Fähigkeit, jedwede Regung, jede Sinnesgestaltung zu schildern, sie kann charakterisieren, andeuten und sogar unterstreichen.“[231] Daher plädierte der *Kinematograph* für eine „neue Richtung der Filmmusik“, bei der die Film*begleit*musik fortan als „Stütze der Handlung“ begriffen werden sollte, die „erläutern, läutern, erklären und stützen“ soll.

---

[227] Vgl. z. B. Die Musik zum lebenden Bilde. In: Der Kinematograph, Nr. 99, 18.11.1908; T.: Die Musik im Kinematographentheater. In: Der Kinematograph, Nr. 113, 24.2.1909; Melcher, G.: Begleitende Musik im Kinotheater. In: Der Kinematograph, Nr. 136, 4.8.1909; Schmidl, Leopold: Lichtbild und Begleitmusik. In: Der Kinematograph, Nr. 183, 29.6.1910; Die Musik im Kino. In: LBB, 5. Jg., Nr. 21, 25.5.1912; Schmidl, Poldi: Musikalische Stimmungsstörung. In: Der Kinematograph, Nr. 287, 26.6.1912; Blaschitz, Hilda: Film und Musik. In: Bild & Film, 2. Jg.(1912/1913), Heft 11/12; Musikalische Illustration des Lichtbildes. In: LBB, 5. Jg., Nr. 4, 25.1.1913 und Komeriner, L.: Die Musik im Kino. In: LBB, 5. Jg., Nr. 30, 26.7.1913.

[228] Schmidl, Poldi: Musterbeispiele für die Musik zum Film. In: Der Kinematograph, Nr. 521/522, 27.12.1916.

[229] Urgiß, Julius: Die Musik zu Films in ‚Feldgrau’. In: LBB, 7. Jg., Nr. 90, 26.12.1914.

[230] Lehrmeister Kriegsfilm. In: Der Kinematograph, Nr. 436, 5.5.1915.

[231] Urgiß, Julius: Warum ist Begleitmusik zum Film notwendig? In: Der Kinematograph, Nr. 468, 15.12.1915.

> „Ausgehend von dem wirklichen Inhalte des Begriffes ‚Filmbegleitmusik', muss doch folgerichtig auch der Vorgang im Film die musikalische Begleitung beeinflussen, nicht aber die Begleitmusik den Film beeinflussen wollen." [232]

Und man mag hier ergänzen: „wie es in den früheren Programmen oft der Fall war". Die Musik sollte, laut Urgiß auch bereits vor der eigentlichen Filmvorführung gespielt werden und so auf den Film vorbereiten und den Zuschauer in Stimmung versetzen:

> „Das Licht verlöscht, der Titel des Films erscheint, und jetzt soll das Publikum auch schon in jener Stimmung sein, welche nötig ist, um die Umwelt und die Außenwelt zu vergessen, um sich miterlebend in die Handlung versenken zu können."

In den Nummernprogrammen der Vorkriegszeit hatte dies nicht Ziel der Musikbegeleitung sein können, da das Publikum keine Vorbereitung brauchte und die Stimmungen ohnehin nie lange anhielten. Neben der Steuerung von Emotionen und Stimmungen war die Erzeugung eines indifferenten ‚Wohlgefühls' beim Publikum ein weiteres Ziel der Musikbegleitung. Sie sollte, wie auch der komfortable, dezente Kinosaal, die bequemen Sitze oder eine gute Ventilation und Beheizung, zu einem angenehmen körperlichen Empfinden beitragen. Letztendlich sollte so auch die Musik zu einer Ausblendung der Körperlichkeit des im Saal anwesenden Publikums beitragen. Damit der Zuschauer sich von seinem realen Körper loslösen und voll und ganz im Geschehen auf der Leinwand ‚aufgehen' konnte, wurde alles, was das Wohlfühlen stören konnte, Lärm, Gestank, Enge und Unbequemlichkeit, nach und nach eliminiert.

Wie schon in Kapitel 3.4.2. der Arbeit über die Wahrnehmung des weiblichen Publikums durch die Reformbewegung beschrieben, wurde den Frauen eine besondere Affinität zur Kinomusik nachgesagt. Sie wurden als besonders ‚anfällig' für die emotionalen Reize und Stimmungen der Musik angesehen. Was noch um 1913 als Gefahrenquelle interpretiert wurde, galt nun als Chance, das Erleben des weiblichen Publikums auf besonders einfache Art und Weise zu kontrollieren. Im Jubiläumsheft des *Kinematograph* zu seinem zehnjährigen Bestehen, das als Frauenheft herausgegeben wurde, findet sich auch ein Artikel zur „Wirkung der Kinomusik auf die Frau". Er weist noch einmal dezidiert darauf hin, dass die Kinomusik vor allen Dingen auf die Frauen im Publikum wirke. Zudem begleite die Musik den Film nicht nur, sondern drücke auch Gefühle aus, die nicht verbalisiert werden könnten:

> „Der reinen Gefühlsmusik aber steht der Mann fremder gegenüber, sie findet den schönsten Widerhall im Herzen der Frau. Die empfindsame Seele der Frau ist für die reine Gefühlsmusik die bessere Resonanz. Deshalb ist die Frau auch diejenige, die zu sich die Kinomusik sprechen lässt."[233]

Dies galt besonders für „ungebildete" Frauen, für die „Frau aus dem Volk". Sie konnte noch „leichter gerührt" werden. Die Musik, sei sie auch noch so sentimental, rede „eine der einfachen Frau verständliche Sprache". Diese einfach verständliche Sprache konnte demnach als effektives Mittel dienen, die Frau im Kino der männlichen Kontrolle zu unterwerfen.[234] Das

[232] Die neue Richtung der Filmmusik. In: Der Kinematograph, Nr. 485, 12.4.1916.
[233] Die Wirkung der Kinomusik auf die Frau. In: Der Kinematograph, Nr. 520, 13.12.1916.
[234] Schlüpmann 1991, S. 114.

abschließende Zitat des Schriftstellers Johann Gottfried Seume – „Die Musik ist der Schlüssel zum weiblichen Herzen“ – klingt da fast schon zynisch.

Wie gezeigt werden konnte, änderte sich während des Krieges das Publikumsverständnis und mit ihm die Ansprüche an das Rezeptionsverhalten. Der lange Spielfilm hatte sich nun vollends durchgesetzt und das Medium Kino wandelte sich von einem Zerstreuungsvergnügen zu einer Illusionskunst. Bei der Disziplinierung des Publikums und der Einübung einer neuen Rezeptionshaltung hatte das weibliche Publikum eine entscheidende Rolle gespielt, auch wenn seine Anwesenheit im Kino oftmals als Provokation der herrschenden Ordnung aufgefasst wurde. Das Medium Film und sein Aufführungsort Kino erfuhren durch den Krieg eine Aufwertung. Der Film war nun Kulturgut geworden. Der Preis dafür war eine inhaltliche, aber auch formale „Unterwerfung des neuen Freizeitmediums unter die Normen einer auf Integration und Repräsentation ausgerichteten Kultur“.[235] Äußeres Zeichen dieser Verbürgerlichung des Kinos war die Annäherung an seine Formkultur, zu der nicht nur die Länge der Filme und ihr fiktionaler Charakter, sondern auch die Veränderungen der Institution Kino und seiner Besucher gehörten. Dieser Prozess, der es zum Ziel hatte, den Film unter den herrschenden Kultur- und Kunstbegriff zu subsumieren und so zu domestizieren, und der schon mit Einführung des Autorenfilms eingesetzt hatte, fand im Krieg seinen Abschluss. Das im Krieg vornehmlich weibliche Publikum stellte zwar einerseits eine Herausforderung an diese Entwicklung dar, bot aber auf der anderen Seite auch eine leichter zu beeinflussende Basis, auf der die Veränderungen etabliert werden konnten. Vor diesem Hintergrund lässt sich dann auch der Meinungsumschwung zugunsten des Kinos in der zweiten Kriegshälfte erklären. Es kam zu einer breiten öffentlichen Anerkennung des Films als Unterhaltungs- und Kulturmedium und zu einer Neubewertung des Films unter dem Gesichtspunkt der Bildung und im Kontext der Propagandabemühungen und Werbeinteressen der Industrie.[236] Höhepunkt dieser Entwicklung war die Gründung der UFA. Ihr Unternehmensziel war es, die Massen durch Unterhaltungsfilme zu beeinflussen, und zwar im politisch und ideologisch erwünschten Sinne. Ihre Filme sollten auf „ideologisch fest verortet[e], aber zugleich unpolitisch[e]“ Weise unterhalten.[237] Zudem war der Film nun endgültig ein bedeutender Wirtschaftszweig geworden, der sich nicht nur an den Gesetzen von Angebot und Nachfrage orientierte, sondern auch politische Ansprüche und gesellschaftliche Konventionen berücksichtigen musste.

Der Krieg hatte das deutsche Kino – das ist unbestreitbar – gefördert, der Staat und die herrschenden Gesellschaftsschichten hatten den Wert des Kinos erkannt. Gertraud Bub formuliert in ihrer Dissertation von 1938 ganz im Einklang mit der neuen Zeit, dass „mit dem Beginn des Weltkrieges die Geburtsstunde des deutschen Lichtspielwesens gekommen war“.

[235] Vgl. Mühl-Benninghaus 2004, S. 18.
[236] Vgl. ebd., S. 147/48.
[237] Vgl. ebd., S. 325.

> „Die völlige Abschließung von äußeren Einflüssen führte zur Sammlung des deutschen Nationalbewusstseins. […] Das deutsche Lichtspielwesen wurde, groß geworden unter den strengen Augen einer militärisch-politischen Aufsicht und der nationalen Erregung eines ganzen Volkes, ein in sich gefestigter Kulturfaktor.“[238]

Zwar ist dies etwas überspitzt formuliert und in dieser Form nicht haltbar, wahr bleibt jedoch, dass der Film ein ‚Kultur-Faktor' wurde und somit nicht mehr der unreglementierte *outlaw*, die „bedeutungslose Spielerei“[239] war, sondern ein ernst zu nehmender Bestandteil des bürgerlich-männlichen Kulturlebens.

Gleichzeitig mit der Nationalisierung des deutschen Kinos und der (temporären) Eindämmung der Internationalität dieses neuen Mediums nahm das Kino langsam auch Abstand von seinem zweiten herausragenden Charakteristikum: der Diversität. Neben der Diversität in der Programmierung und Aufführungsgestaltung wurde vor allen Dingen die Diversität der Rezeptionsweisen eingedämmt. Beispiele wie der Fankult um einen indischen Filmmaharadscha, der in der Star-Verehrung wiederum eine Kollektivierung des Filmerlebens herbeiführte, die nicht ausrottbare Gewohnheit, das Kino während der Vorstellung zu betreten, oder das Phänomen des „Nebensehens“, aber auch die weiter bestehende Stummheit des Films, die die Zuschauer weiterhin zum aktiven Mitdenken veranlasste[240], zeigen jedoch, dass das Publikum sich den Vereinnahmungen des Kinos – durch den Staat, durch die zunehmend gelenkte Lesart der Filme, durch die Reglementierung des Verhaltens – zumindest in Teilen verwehrte und sich weiterhin ‚sein Kino' selbst schuf.

[238] Bub 1938, S. 117/118.
[239] Ebd., S. 119.
[240] Müller 2003, S. 144.

Schlussbemerkung

Wie gezeigt werden konnte, macht das Kino in der Zeit von 1907/08 bis 1918 tief greifende Veränderungen durch. Das weibliche Publikum, für das Kino einen exzeptionellen Ort vorstellte, an dem es nicht nur Ablenkung und Zerstreuung, sondern auch Inspiration und Selbstvergewisserung fand, war Teil dieser Veränderungen, die nicht nur einen Wandel der Medienprodukte, sondern auch einen Wandel des gesamten Mediums und seiner medialen Anordnungen herbeiführten. Mit der Etablierung des Langfilms änderte sich nicht nur das Programmformat des Kinos, sondern auch die Rezeptionshaltung des Publikums. Zugleich wandelte sich aber auch die öffentliche Meinung zu Film und Kino. All diese Entwicklungen waren, wie gezeigt werden konnte, eng mit dem Aufkommen eines spezifisch weiblichen Kinopublikums verbunden, das immer auch ein ‚modernes' Publikum war.

Weibliche ‚Filmeseher' hatte es von Beginn der Filmgeschichte an gegeben. Doch erst mit Aufkommen der ersten ortsfesten Kinos rückten sie in den Fokus der Aufmerksamkeit, wenn auch unter negativen Vorzeichen. Ihre Anwesenheit im Kinoraum wurde als Bedrohung nicht nur für sie selbst, sondern auch für die herrschende gesellschaftliche Ordnung begriffen. Um 1912, mit dem Aufkommen des langen Kinodramas, rückten sie noch einmal in den Mittelpunkt einer Kontroverse, die sich um den Einfluss des Kinos auf die ‚leicht zu beeinflussenden' und ‚willensschwachen' und somit potentiell gefährdeten Teile der Bevölkerung – Kinder, Arbeiter und Frauen – sorgte. Angefacht wurde diese Angst durch die Tatsache, dass die neuen Kinodramen – wie die Programmanalysen der Mannheimer und Trierer Kinos und des in den Fachzeitschriften beworbenen Filmangebots gezeigt haben – zu einem großen Teil Geschichten von Frauen erzählten. Zwar ließen sich nur wenige explizite Zeugnisse finden, die belegen, dass die zeitgenössischen Frauen diese ‚Ungeheuerlichkeit' bewusst wahrnahmen, diese waren dann aber umso eindrucksvoller. Ihr zunehmendes Interesse am Kino, an seinen Geschichten, seinen Darstellern und der gesamten Branche, das sich deutlich in den damals existierenden Film-Fanzeitschriften sowie den Frauen- und Modezeitschriften abzeichnete und das in dem Wunsch gipfelte, selbst Teil dieses *business* zu werden, zeigt, dass eine Vielzahl der zeitgenössischen Frauen, wenn auch vielleicht unbewusst, bemerkte, dass Film und Kino ihnen etwas boten, dass die tradierten, bürgerlichen Künste, wie das Theater oder die Oper, aber auch andere ‚moderne' Vergnügungen ihnen nicht bieten konnten.

Das Aufkommen von Frauen als regelmäßige Filmkonsumentinnen, passionierte Kinogängerinnen und aktive Filmfans hing eng mit dem Programmumbruch um 1911/1912 zusammen. Schon das frühe Nummernprogramm hatte durch seine Programmvielfalt und die damit einhergehende Vielzahl der präsentierten Bilder, Reize und Meinungen und deren wechselseitige Beeinflussung eine besondere Anziehungskraft für Frauen und andere marginalisierte Publikumselemente besessen. Doch erst das Programm um 1911/1912, das zunehmend einen oder gelegentlich zwei Langfilme ins Programm integrierte, wandte sich explizit an die Frauen im Publikum. Mit ihrer Länge von rund einer Stunde Spielzeit erwiesen sich die Langfilme ab 1912 zwar als eigenständig sowohl was die Ästhetik als auch die äußere Form und

ihre Einbettung in den Programmzusammenhang betraf. Sie wiesen aber dennoch den Weg für die abend- und programmfüllenden Filme, die sich in nicht allzu ferner Zeit etablieren sollten. Ebenso bedienten vor allem die sozialen Dramen, die Sitten- und Großstadtdramen, die das Angebot an Langfilmen in den Jahren 1911/1912 dominierten, die Interessen der Frauen im Publikum und bildeten eine Art ‚Gegenkino'. Ihre äußere Form als Langfilm jedoch bereitete den Boden für die weitere Entwicklung. Mit den formalen und inhaltlichen Veränderungen durch den Langfilm und das Kinodrama und der allmählichen Veränderung des Programmformats wurden auch Forderungen nach Veränderungen des Publikumsverhaltens im Kinoraum laut, die letztlich zu einer Änderung der Rezeptionshaltung beitragen sollten. Auch hier spielte das weibliche Kinopublikum eine entscheidende Rolle. Unbestreitbar ist also, dass weibliches Kinopublikum, Kinoprogramm und Rezeptionshaltung an diesem Punkt des medialen Umbruchs eng verzahnt waren.

Doch genauso wenig wie bei der Entwicklung des Kurzfilms hin zum langen, fiktionalen Film teleologische Erklärungsmuster greifen und genauso wenig wie sich die Entwicklung des langen Spielfilms allein als bloße Abkehr vom Gegenkino des frühen Films verstehen lässt, so greift auch die alleinige Erklärung von den Frauen als Motivatoren dieses Medienumbruchs zu kurz. Dennoch kam ihnen in diesem Prozess eine Schlüsselrolle zu. Auch kam es bis 1918 nicht zu einer kompletten Ablösung der einen Rezeptionsweise durch eine andere. Vielmehr gestaltet sich die Zeit zwischen 1907/08 und 1918 als ein Ringen um die Art und Weise der Vorführungsgestaltung, der Programmierungspraxis und der Rezeptionshaltung, in der verschiedene Arten nebeneinander existieren und individuelle Aneignungsweisen dominante Praxen von Aufführung und Rezeption subversieren konnten. Aus dem Blickwinkel des Publikums betrachtet war der Umbruchprozess auch 1918 noch nicht abgeschlossen. Die Zeit von 1911/1912 bis 1918 erweist sich so als eine Periode der Kinogeschichte, in der vieles ausprobiert wurde, vieles (erst) möglich wurde und vieles (noch) möglich war – vor allem für das weibliche Kinopublikum.

Die Rolle, die das weibliche Kinopublikum in dieser Zeit des Umbruchs spielte, bleibt dabei ambivalent. Es wurde missachtet und ignoriert, aber auch pädagogisiert; es wurde als immer relevanter werdende Konsumentenschicht angesprochen, aber auch für ökonomische Zwecke eingespannt. Die Kinogängerinnen halfen auf der einen Seite durch ihre Vorliebe für die Kinodramen den Langfilm zu etablieren, übernahmen aber auf der anderen Seite nicht automatisch die ‚adäquaten' Rezeptionsmuster. Sie halfen bei der Einführung des Starsystems, dem Rückgrat des Langfilms; in ihren Aneignungsweisen dieses Systems aber blieben sie eigenwillig, und ihre Starverehrung war, wie das Beispiel von Gunnar Tolnaes als Maharadscha gezeigt hat, nicht immer im Sinne des erwünschten gesellschaftlichen Wertekonsenses. Auch den Versuchen, sie zu idealen, unsichtbaren Zuschauern zu erziehen, verwehrten die Frauen sich, wie das Beispiel der ‚großen Hüte' gezeigt hat, bis zu einem gewissen Grad.

Wirtschaftlich gesehen kann das weibliche Kinopublikum dieser Zeit daher als eine Art Katalysator für die Entwicklung zum Langfilm gesehen werden, in ideologischer Hinsicht erwies es sich jedoch in gewissem Rahmen als Hemmschuh einer Entwicklung, die auf die Verbür-

gerlichung des Kinos und eine Kontrolle des (Film-)Erlebens im Kinoraum abzielte. Die Definitionsmacht dessen, was Kino war, wie man es zu ‚benutzen' und wie man seine Produkte zu rezipieren hatte, blieb auch nach Einführung des Langfilms und den damit einhergehenden Programm- und Rezeptionsveränderungen zu einem nicht unbeträchtlichen Teil in den Händen des Publikums.

Literaturverzeichnis

A) Zeitgenössische Zeitschriften (komplette Jahrgänge)

Bild & Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie (1912-1915)
Der Kinematograph (1907-1917)
Die LichtBildBühne (1909-1917)
Illustrierte Kino-Woche (ab 1917 Illustrierte Filmwoche) (1913-1918)
Die Dame (1913-1918)
Elegante Welt (1913-1918)

Aufgrund der Vielzahl der verwendeten Texte sind die genauen Angaben nur in den Quellenverweisen im Text verzeichnet. Dort sind die Angaben außer bei unmittelbarer Aufeinanderfolge immer vollständig.

B) Zeitgenössische Quellen (Monographien und Zeitschriftenaufsätze)

Ackerknecht, Erwin: Psychologie und Pädagogik des Lichtspiels (1918). In: Ackerknecht, Erwin: Lichtspielfragen. Berlin 1928, S. 11-66.
Altenloh, Emilie: Die Stellung des jugendlichen Arbeiters zum Kino. In: Die Hochwacht. 4. Jg., Nr. 8 (1914), S. 198-203.
Altenloh, Emilie: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena 1914.
Bremer Lehrerinnen: Die Bremer Lehrerinnen und die Kinogefahr. In: Die Lehrerin, Nr. 20 (1913), S. 153-156 und Nr. 21 (1913), S. 161-164.
Brunner, Karl: Das Kino von heute - eine Volksgefahr. Berlin 1913.
Conradt, Walther: Ein Kinematographenprogramm. In: Die Reformation, Literarische Beilage, Nr. 17 (1910), S. 283-284.
Conradt, Walther: Kirche und Kinematograph. Berlin 1910.
Dannmeyer, C. H.: Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“. Hamburg 1907.
Der selige Kintopp. Asta Nielsen zu eigen. München 1914.
Diaz, P.: Asta Nielsen. Eine Biographie unserer populären Künstlerin. Aus dem Spanischen. Berlin 1920.
Die Enquete über das Kinematographenwesen. In: Österreichische Frauenwelt, Nr. 8, 2. Jg., 1912, S. 235-241.
Droop, Marie Luise: Die Lieblingsfrau des Maharadscha. Ein Filmroman von Marie Luise Droop. Leipzig o. J. [1918].
Droop, Marie Luise: Gunnar Tolnaes. Aus seinem Leben und Wirken. Berlin 1920.
Duenschmann, Dr. med. H.: Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. Eine sozialpolitische Studie. In: Konservative Monatsschrift für Politik, Literatur und Kunst, Nr. 69 (1912), S. 920-930.
Elster, Alexander: Das Kino in sozialer Beleuchtung. In: Soziale Praxis und Archiv für Volkswohlfahrt. 23. Jg., Nr. 36 (4.6.1914), S. 1010-1012.
Felix, Friedrich: Kino und Frauenfrage. Aus einem Kinoklub junger Damen. In: Film und Lichtbild, Heft 6 (1913), S. 87-89.
Forsten, Hans: Wie wird man Kinoschauspielerin und Kinoschauspieler. Leipzig o. J.
Gaupp 1912a = Gaupp, Robert: Die Gefahren des Kinos. In: Süddeutsche Monatshefte, 9. Jg., Bd. 2 (Juli 1912), S. 363-366.

Gaupp 1912b = Gaupp, Robert: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. In: Dürer Bund, 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. O. O. 1912.
Goebeler, Dorothee: Die Kriegerfrauen und – das Vergnügen. In: Fürs Haus, 34. Jg. (1914/15), Nr. 29 (bzw. Nr. 1741), 13.2.1916.
Göring, Bertha: Für und gegen den Kinematographen. In: Die christliche Frau, 10. Jg., Nr. 1, (1911), S. 17-22.
Grempe, Max: Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Die Gleichheit, Nr. 5 (1913), S. 70-72.
Großer, R. F.: Wege zum Film. Berlin 1919.
Guttmann, Richard: Die Kinomenschheit. Wien, Leipzig 1916.
Häfker, Hermann: Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens. M.Gladbach 1915. (= Lichtbühnen-Bibliothek; Nr. 8.)
Häfker, Hermann: Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege. München 1914. (= Flugschrift des Dürer Bund zur Ausdruckskultur, Bd. 128.)
Häfker, Hermann: Kinematographische Musterprogramme. In: Der Vortrupp (Hamburg), 3. Jg. (1914), Nr. 3, S. 84-88.
Häfker, Hermann: Kino und Kunst. M.Gladbach 1913. (= Lichtbühnenbibliothek Nr.2.)
Hellwig, Albert: Krieg und Geschlechtsmoral. In: Volkswart, 11. Jg. (1918), Nr. 11/12, S. 162-169.
Hellwig, Albert: Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahren, ihre Bekämpfung. Halle a. d. S. 1911.
Hellwig, Albert: Über die schädliche Suggestionskraft kinematographischer Vorführungen. In: Ärztliche Sachverständigen-Zeitung, 20. Jg., Nr. 6 (15.3.1914), S. 119-124.
Holberg, Gustaf: Valdemar Psilander. Berlin 1917. (= Filmsterne. Eine Sammlung von Kinobiographien.)
J. G.: Kino und Arbeiterin. In: Vorwärts, Nr. 143 (28.5.1914), Zweite Beilage: Aus der Frauenbewegung, S. 3.
Jacobsohn, Egon: Flimmeritis. Was jeder vom Kino wissen muß. Dritte Auflage. Berlin 1919.
Jason, Alexander: Der Film in Ziffern und Zahlen (1895-1925). Berlin 1925.
K. Sch.: In einem „trierischen“ Kinematographen. In: Trierische Zeitung, Nr. 326 (Abendausgabe), 14.7.1909. Auch in: Der Kinematograph, Nr. 137, 11.8.1909. Wiederabgedruckt in und zitiert nach KINtop 9 (2000), S. 11-13.
Kern, Karl: Mannheimer Verkäuferinnen. Eine soziale Studie. Mannheim 1910.
Lange, Konrad: Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt. München 1912. (= Flugschrift des Dürer Bund zur Ausdruckskultur, Bd. 100.)
Lange, Konrad: Nationale Kinoreform. M.Gladbach 1918.
Langer, Resi: Kinotypen: Vor und hinter den Filmkulissen. Zwölf Kapitel aus der Kinderstube des Films. Hannover 1919.
Lehmann, Erna: Die Entwicklung und Bedeutung der modernen deutschen Modepresse. Dissertation, Heidelberg o. J. [1914].
Lemke, Hermann: Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Eine kulturgeschichtliche und industrielle Studie. Leipzig o. J. [1911].
Liesegang, Paul F.: Handbuch der praktischen Kinematographie. Leipzig 1908.
Lutze, Nanny: Die mondäne Frau im Lichtspielhause. Eine Betrachtung von Nanny Lutz. In: Der Deutsche Kaiser im Film. Berlin 1912, S. 36-40.
Mack, Max: Die zappelnde Leinwand. Ein Filmbuch von Max Mack. Berlin 1916.
Mack, Max: Wie komme ich zum Film. Berlin 1919.
Mann, Alfred: Kino-Rezensionen in der Tagepresse. In: Ethische Kultur (Berlin), Nr. 14 (1913), S. 109-110.

Mayrhofer, Eduard: Zur Soziologie des Kino. In: Volkswohl (Wien), 5. Jg. (1914), Nr. 6, S. 157-160.
Mellini, Arthur: Allerlei Interessantes vom Kinematographen. In: Volksbildungsfragen der Gegenwart. Vorträge, gehalten auf dem Vortrags- und Übungskursus für freiwillige Volksbildungsarbeit. Berlin 1913.
Moreck, Curt: Sittengeschichte des Kinos. Dresden 1926.
Noack, Victor: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913.
Noack, Victor: Das Sexualgift in der Volkskunst. In: Sexual-Probleme, Nr. 5 (1909), S. 892-902.
Otten, Max: Der Weg zum Film. Band 1: Der Filmschauspieler. Berlin 1918.
Rath, Willy: Kino und Bühne. M.Gladbach 1913. (= Lichtbühnen-Bibliothek; Nr. 4.)
Reichenberger, H.: Wie werde ich Kinoschauspielerin. O. O. u. J.
Roland: Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Die Gleichheit, Bd. XXIII (1913), Nr. 8, S. 115-116.
Salmon, Heinz: Film-Götter (Frechheiten aber Wahrheiten). O. O u. J. [1922].
Samuleit, Paul/Borm, Emil: Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel. Berlin 1912.
Schultze, Ernst: Der Kinematograph als Bildungsmittel. Eine kulturpolitische Untersuchung. Halle a. d. S. 1911.
Schulze-Brück, Louise: Das Kino als Volksvergifter. In: Die deutsche Frau. Illustrierte Wochenschrift für Hauswirtschaft und Frauenerwerb. Nr. 40 (4.10.1913), S. 1/2.
Sellmann, Adolf: Der Kinematograph als Volkserzieher? Zweite vermehrte Auflage, Langensalza 1912. (= Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften, 470. Heft.)
Simmel, Georg: Die Berliner Gewerbeausstellung. In: Die Zeit (Wien) 25. Juli 1896. Zitiert nach Georg Simmel: Gesamtausgabe. Herausgegeben von Ottheim Rammstedt; Bd. 17, Frankfurt a. M. 2004, S. 33-38.
Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, Hrsg. von Th . Petermann; Bd. 9) 1903, S. 185-206. Zitiert nach Simmel, Georg: Gesamtausgabe. Herausgegeben von Otthein Rammstedt; Bd. 7, Frankfurt a. M. 1995, S. 116-131.
Spier, Ike: Die sexuelle Gefahr im Kino. In: Die neue Generation, 6. Jg. (1912), Nr. 36, S. 192-198.
Tučhoř, Alois: Abwehr der Kinematographen-Mißbräuche. In: Österreichische Frauenwelt, 2. Jg. (1912), Nr. 5, S. 145-148.
Turszinsky, Walter: Der Ein-Stunden-Film. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 26 (28.1.1912), 1. Beilage. Zitiert nach: Jazbinsek (2000).
Ulitzsch, Ernst: Die Erotik im Film. In: Zeitschrift für Sexualwissenschaft. Bd. 2 (1916/1917), S. 431-438.
Warstat, Willi: Aus dem Kampf um die Kinoreform. In: Die Grenzboten, 73. Jg. (1914), Nr. 3, S. 127-132.
Warstat, Willi: Vom „Geschmack“ der Völker. Die Grenzboten, 71. Jg. (1912), Nr. 6, S. 281-287.
Warstat, Willi: Zwischen Theater und Kino. Die Grenzboten, 71. Jg. (1912), Nr. 23, S. 483-486.
Warstat, Willi/Bergmann, Franz: Kino und Gemeinde. M.Gladbach 1913. (= Lichtbühnen-Bibliothek; Nr.3.)

Die genauen Angaben der zeitgenössischen Texte aus den Quellensammlungen Güttinger (1984a und 1984b), Kaes (1978) und Schweinitz (1992) sind in den Quellenverweisen im Text verzeichnet.

C) Forschungsliteratur

Abel, Richard: The „Blank Screen" of Reception in Early French Cinema. In: Iris, Nr.11 (Summer 1990). Early Cinema Audiences/Les Spectateurs au Début du Cinema., S. 27-47.

Abel, Richard (Hg.): Silent Film. London 1996.

Abel, Richard: Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910. Berkeley, Los Angeles, London 1999.

Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of Early Cinema. London 2005.

Abel, Richard: Americanizing the movies and ‚movie-mad' audiences, 1910-1914. Berkeley, Los Angeles, London 2006.

Alberg, Hans Rudolf: Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Stadt Trier von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. Diss. Bonn 1972.

Allen, Robert C.: Vaudeville and Film 1895-1915. A Study in Media Interaction. New York 1980.

Allen, Robert C.: Motion Picture Exhibition in Manhattan, 1906-1912: Beyond the Nickelodeon. In: Fell (Hg.) 1983, S. 162-175. Zuerst in Cinema Journal Vol. 18, Nr. 2 (Spring).

Allen, Robert C.: The Movies in the Vaudeville: Historical Context of the Movies as Popular Entertainment. In: Balio, Tino (Hg.): The American film industry. Revised edition. Madison, Wisc. 1985, S. 57-82.

Allen, Robert C.: From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. In: Screen, Vol. 31, Nr. 4 (Winter 1990), S. 347-356.

Arnold, Klaus: Der wissenschaftliche Umgang mit Quellen. In: Goertz 1998, S. 42-55.

Aschke, Katja: Die geliehene Identität. Film und Mode in Berlin 1900-1990. Betrachtungen einer medialen Symbiose. In: Gundlach, F. C./Richter, Uli (Hg.): Berlin en vogue. Berliner Mode in der Photographie. Tübingen, Berlin 1993, S. 233-276.

Balides, Constance: Scenarios of Exposure in the Practice of Everyday Life: Women in the Cinema of Attractions. In: Screen, Vol. 43, Nr. 1 (1993), S. 19-37.

Barkhausen, Hans: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim u. a. 1982.

Barkhausen, Katrin: Schauspieler als Privatpersonen in Berliner Illustrierten 1910-1919. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Köln 2003.

Barkhausen, Katrin: Private Darstellungen von Filmschauspielern in Berliner Illustrierten der 1910er Jahre. In: KINtop 13: Wort und Bild (2004), S. 81-91.

Bastkowski, Freidrun (Mitarb.): Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert. Materialsammlung zur Abteilung des 20. Jahrhunderts im Historischen Museum Frankfurt. Bd. 1: Industrialisierung und weibliche Lebenserfahrung 1890-1933 und Bd. 2: Frauenbewegung und die „Neue Frau" 1890-1933. Frankfurt a. M. 1980.

Baumeister, Martin: „L'effet de réel". Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914 bis 1918. In: Chiari, Bernhard (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003, S. 245-268.

Baumeister, Martin: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918. Essen 2005.

Bausinger, Hermann: Populäre Kultur zwischen 1850 und dem Ersten Weltkrieg. In: Maase/Kaschuba (Hg.) 2001, S. 29-45.

Beer, Carolin: Die Kinogeher. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland. Berlin 2000.

Behn, Manfred (Red.): Schwarzer Traum und weiße Sklavin: deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930. München 1994. (Ein CineGraph Buch.)

Beier, Rosmarie: Frauenarbeit und Frauenalltag im Deutschen Kaiserreich. Heimarbeiterinnen in der Berliner Bekleidungsindustrie 1880-1914. Frankfurt a. M. 1983.
Belach, Helga (Hg.): Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar. 1890-1960. Berlin (West) 1986.
Belloï, Livio: „Vielen Dank und auf Wiedersehen". Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen der Frühzeit. In KINtop 5: Aufführungsgeschichten (1996), S. 117-131.
Berg, Jan: Die Bühnenschau – ein vergessenes Kapitel der Kinoprogrammgeschichte. In: Hickethier (Hg.) 1998, S. 25-40.
Bergfelder, Tim/Carter, Erica/Göktürk, Deniz: The German Cinema Sourcebook. London 2002.
Bergstrom, Janet: Die frühen Filme Asta Nielsens. In: Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002, S. 157-173.
Bernhard, Georg: Die Geschichte des Hauses Ullstein. VII. Der Modeverlag. In: Osborn, Max (Hg.): 50 Jahre Ullstein 1877-1927. Berlin 1927, S. 59-65.
Bernold, Monika,/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hg.): Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus. Marburg 2004.
Bertellini, Giorgio: Italian Imageries, Historical Feature Films and the Fabrication of Italy's Spectators in Early 1900s New York: In: Maltby/Stokes (Hg.) 1999, S. 29-45.
Birett, Herbert: Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911. München 1991.
Birett, Herbert: Lichtspiele. Das Kino in Deutschland bis 1914. München 1994.
Birett, Herbert/Lenk, Sabine: Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften während des Ersten Weltkriegs. In: Schaudig, Michael (Hg.) 1996, S. 61-74.
Blom, Ivo: Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade. Amsterdam 2003.
Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (Hg.): The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York 1985.
Bösch, Frank/Borutta, Manuel: Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne. Frankfurt a. M., New York 2006.
Bösch, Frank: Disziplinierung der Gefühle? Krieg und Film im 20. Jahrhundert. In: Bösch/Borutta (Hg.) 2006, S. 217-240.
Bottomore, Stephen: I want to see this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies. Le Giornate del Cinema Muto. Pordenone 1995.
Bottomore, Stephen: Nichtfiktionale Filme in den Nummernprogrammen der 1910er Jahre. In: KINtop 11: Kinematographenprogramme (2002), S. 81-83.
Bottomore, Stephen: „Devant le cinématographe". The Cinema in French Fiction (1896-1914). In: KINtop 13: Wort und Bild (2004), S. 93-110.
Bowser, Eileen: The Transformation of Cinema, 1907-1915. Berkeley, Los Angeles 1990. (= History of the American Cinema, Bd. 2.)
Braun, Brigitte: Frühes Kino in Trier. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Trier 2000.
Braun 2002a = Braun, Brigitte: „Wir Trierer lieben den ‚Kintop' über alles" – Die Kinostadt Trier vor dem Ersten Weltkrieg. In: Kurtrierisches Jahrbuch, Nr. 42. Trier 2002, S. 239-273.
Braun/Eifler 2002b = Braun, Brigitte/Eifler, Karen: „Kommt all heirönn zum Marzens Pitt" – Kinoerlebnisse mit dem Filmerklärer Peter Marzen. In: Neues Trierisches Jahrbuch, Nr. 42. Trier 2002, S. 173-186.
Braun 2002c = Braun, Brigitte: Patriotisches Kino im Krieg. Beobachtungen in der Garnisonsstadt Trier. In: KINtop 11: Kinematographenprogramme (2002), S. 101-121.
Braun, Brigitte/Jung, Uli: Local Films from Trier, Luxembourg and Metz: A Successful Business Venture of the Marzen Family, Cinema Owners. In: Film History, Vol. 17, Nr. 1 (2005), S. 19-28.

Braun, Brigitte: Lokalaufnahmen der Familie Marzen in Trier. In: Jung/Loiperdinger (Hg.) 2005, S. 197-203.
Braun, Brigitte: Nicht-fiktionale Filme im Nummernprogramm Trierer Kinematographen. In: Jung/Loiperdinger (Hg.) 2005, S. 213-219.
Brewster, Ben: Periodization of Early Cinema. In: Keil/Stamp (Hg.) 2004, S. 66-75.
Bruno, Guiliana: Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari. Princeton, N. J. 1993.
Bruns, Brigitte/Maier-Schoen, Petra (Hg.): Erna Morena. München 2005.
Brütsch, Matthias/Hediger, Vinzenz et al. (Hg.): Kinogefühle, Emotionalität und Film. Marburg 2005. (= Zürcher Filmstudien 12.)
Bub, Gertraude: Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz. Diss. Berlin 1938.
Buck-Morss, Susan: The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering. In: New German Critique, Nr. 39 (1986), S. 99-140.
Camera Obscura, Nr. 20/21 (1989): *The Spectatrix.* Special issue.
Caroli, Michael: Fin de siècle oder Aufbruch zu neuen Ufern? Mannheim an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. In: Caroli, Michael/Teutsch, Friedrich: Mannheim im Aufbruch: die Stadt an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Mannheim 1999, S. 11-63. (= Kleine Schriften des Stadtarchivs Mannheim Nr. 13.)
Charney, Leo/Schwartz, Vanessa (Hg.): Cinema and the Invention of Modern Life. Berkeley, Los Angeles, London 1995.
Châteauvert, Jean: Das Kino im Stimmbruch. In: KINtop 5: Aufführungsgeschichten (1996), S. 81-93.
Cooper, Mark Garret: Spectatorship: Issues and Debates. In: Abel (Hg.) 2005, S. 600-603.
Crafton, Donald (Hg.): Iris, Nr.11 (Summer 1990). Early Cinema Audiences/Les Spectateurs au Début du Cinema.
Crafton, Donald: Audienceship in Early Cinema. In: Crafton (Hg.) 1990, S. 1-12.
Crafton, Donald: Audiences: Research Issues and Projects. In: Abel (Hg.) 2005, S. 41-45.
Curry, Ramona: Henny Porten im Ersten Weltkrieg. In: Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002, S. 173-185.
Curry, Ramona: How Early Film Stars Helped to Sell the War(es). In: Dibbets/Hogenkamp (Hg.) 2005, S. 139-148.
Curtis, Scott: The Taste of a Nation. Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany. In: Film History, Vol. 6, Nr. 4 (1994), S. 445-469.
Curtis, Scott: Aesthetics as Applied Physiology: Corporal Understanding in the Kino-Debatte. In: Quaresima, Leonardo/Vichi, Laura: The Tenth Muse: Cinema and the Other Arts (La decima musa: il cinema e le altre arti). Udine 2001, S. 407-413.
Dagrada, Elena: The Voyeur at Wilhelm's Court: Franz Hofer. In: Elsaesser (Hg.) 1996, S. 277-284 (dt. in: Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002).
Daniel, Ute: Der Krieg der Frauen 1914-1918. Zur Innenansicht des Ersten Weltkrieges in Deutschland. In: Hirschfeld, Gerhard/Krumeich, Gerd/Renz, Irina (Hg.): „Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch…" Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs. Essen 1993. (= Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte; N. F. 1.)
De Bruyn, Günther: Preußens Luise. Berlin 2001.
De Klerk, Nico: „Pictures to be shewn". Programming the American Biograph. In: Popple, Simon/Toulmin, Vanessa: (Hg.) Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century. Trowbridge 2000, S. 204-223.
De Klerk, Nico: Das Programmformat – Bruchstücke einer Geschichte. In: KINtop 11: Kinematographenprogramme (2002), S. 15-18.
De Klerk, Nico: Program Format. In: Abel (Hg.) 2005, S. 533-535.

De Klerk, Nico: Dokumentation des 4. Amsterdamer Workshops Reassembling the Programme. Unveröffentlichtes Manuskript.
De Cordova, Richard: Picture Personalities. The emergence of the Star System in America. Urbana, Chicago 1990.
De Cordova, Richard: The Emergence of the Star System in America. In: Gledhill (Hg.) 1991, S. 17-29.
Deeken, Annette: Im Frühen Kino. Kleines Lexikon der historischen Aufführungspraxis. In: Marschall/Liptay (Hg.) 2006, S. 399-411.
Degenhardt, Armin: „Bedenken, die zu überwinden sind ...“ Das neue Medium Film im Spannungsfeld reformpädagogischer Erziehungsziele. Von der Kinoreformbewegung bis zur handlungsorientierten Filmarbeit Adolf Reichweins. München 2001.
Detering Sebastian: Lightleid. Fight Club, Magnolia und die tränenreiche Sehnsucht nach Eindeutigkeit. In: nachdemfilm, Nr 4. (2002). http://www.nachdemfilm.de/no4/det01dts.html (24.11.2008).
Dibbets, Karel/Hogenkamp, Bert (Hg.): Film and the First World War. Amsterdam 1995.
Diederichs 1990a = Diederichs, Helmut H.: Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Herman Häfker und sein „Kinetographie“-Konzept. In: Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Nr. 8: Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk. Marburg 1990. S. 37-60.
Diederichs 1990b = Diederichs, Helmut H.: The Origins of the Autorenfilm/Le origini dell'Autorenfilm. In: Cherchi Usai, Paolo/Codello, Lorenzi (Hg.): Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920. Pordenone 1990. S. 380-401.
Diederichs, Helmut H.: Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895-1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift „Der Komet“ und die Gründung der Filmfachzeitschriften. In: Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung, 30. Jg., Nr. 1 (1985), S. 55-71.
Diederichs, Helmut H.: Anfänge deutscher Filmkritik. Stuttgart 1986.
Diederichs, Helmut H.: Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Habilitationsschrift. FB Gesellschaftswissenschaften der J. W. Goethe-Universität, Frankfurt 1996. Publikation im Internet Januar 2001. http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf (9.12.2008).
Doane, Mary Ann: Film und Maskerade. In: Frauen und Film, Nr. 38, 1985, S. 4-19. Zuerst: Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator. In: Screen, Vol. 23, No. 3/4 (1982).
Doane, Mary Ann: The Desire to Desire, Bloomington 1987.
Dorner, Maren/Völkner, Katrin: Lebenswelten weiblicher Angestellter: Kontor, Kino und Konsum? In: Bock, Petra/Koblitz, Katja (Hg.): Neue Frauen zwischen den Zeiten: ein studentisches Projekt an der FU Berlin in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Deutscher Widerstand. Berlin 1995.
Duckwitz, Amelie/Loiperdinger, Martin/Theisen, Susanne: „Kampf dem Schundfilm!“ – Kinoreform und Jugendschutz in Trier. In: KINtop 9: Lokale Kinogeschichten (2000), S. 53-63.
Dyer, Richard: Stars. London 1979.
Eder, Franz X. (Hg.): Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen. Wiesbaden 2006.
Eder, Jens: Vom Wechselbad der Gefühle zum Strom der Stimmungen. Affektive Aspekte des Programms. In: Fischer (Hg.) 2005, S. 371-385.
Edition Quadrat: Stadt ohne Frauen? Frauen in der Geschichte Mannheims. Hg. von der Frauenbeauftragten der Stadt Mannheim und den Autorinnen. Mannheim 1993.

Elsaesser, Thomas: The New Film History. In: Sight & Sound, Vol. 55, Nr. 4 (Herbst 1986), S. 246-251.
Elsaesser, Thomas (Hg.): Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London 1990.
Elsaesser, Thomas (Hg.): A Second Life. German Cinema's First Decades. Amsterdam 1996.
Elsaesser, Thomas: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: Schenk (Hg.) 2000, S. 34-54.
Elsaesser 2002a = Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002.
Elsaesser/Wedel 2002b = Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.): Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne. München 2002.
Esser, Michael: Fesselnde Unterhaltung. Mit weißen Sklavinnen zu neuen Ufern. In: Behn (Red.) 1994, S. 55-62.
Ewen, Elizabeth: City Lights: Immigrant Women and the Rise of the Movies. In: Signs: Journal for Women in Culture and Society, Vol. 5, Nr. 3 suppl. (1980), S. S45-S65.
Ezra, Elizabeth: Spectators 1890-1930. The Cinemising Process – Filmgoing in the Silent Era. In: Temple, Michael/Witte, Michael (Hg.): The French Cinema Book. London 2004.
Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium, 1895-1924 (Band 1). Frankfurt a. M. 1994.
Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung. München 1997.
Fell, John (Hg.): Film Before Griffith. Berkeley 1983.
Ferber, Christian: Die Dame. Ein Journal für den verwöhnten Geschmack. 1912-1943. Berlin 1980.
Filk, Christian/Ruchatz, Jens: Frühe Film- und Mediensoziologie. Emilie Altenlohs Studie „Zur Soziologie des Kino" von 1914. Siegen 2007.
Fischer, Ludwig (Hg.): Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen. Konstanz 2005.
Fischli, Bruno (Hg.): Vom Sehen im Dunkeln. Kinogeschichten einer Stadt. Köln 1990.
Flickinger, Brigitte: Zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Kino im Großstadtraum: London, Berlin und St. Petersburg bis 1930. In: Zimmermann, Clemens (Hg.): Zentralität und Raumgefüge der Großstädte im 20. Jahrhundert. Stuttgart 2006, S. 135-152.
Flickinger, Brigitte: Cinemas in the City: Berlin's Public Space in the 1910s and 1920s. In: Film Studies. An International review. Vol. 10 (Spring 2007), S. 72-86.
Frevert, Ute: Frauen-Geschichte zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit. Frankfurt a. M. 1993.
Freyburg, Joachim W./Wallenberg, Hans (Hg.): Hundert Jahre Ullstein 1877-1977. 4 Bände. Frankfurt a. M., Berlin 1977.
Friedberg, Anne: Window Shopping. Cinema and the Postmodern. Berkeley 1993.
Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin. Rheda-Wiedenbrück 1989.
Führer, Karl Christian/Hickethier, Knut/Schildt, Axel: Öffentlichkeit – Medien – Geschichte. Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge zu ihrer Erforschung. In: Archiv für Sozialgeschichte, Nr. 41 (2001), S. 1-38.
Fuller, Kathryn H.: At the Picture Show. Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture. Washington, London 1996.
Fuller, Kathryn: Motion Picture Story Magazine and the Gendered Construction of the Movie Fan. In: Edgerton, Gary/Marsden, Michael/Nachbar, Jack (Hg.): The Eye of the Beholder: Critical Perspectives in Popular Film and Television. Bowling Green 1997, S. 97-112.
Gaines, Janes: The Queen Christina Tie-Ups: Convergence of Show Window and Screen. In: Quarterly Review of Film and Video, Vol. 11, Nr. 1 (Winter 1989), S. 35-60.

Garncarz, Joseph: Die Entstehung des Kinos aus dem Varieté: Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin 1998, S. 244-256.
Garncarz 2002a = Garncarz, Joseph: The Origins of Film Exhibition in Germany. In: Bergfelder/Carter/Göktürk (Hg.) 2002, S. 112-120.
Garncarz 2002b = Garncarz, Joseph: Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914. In: KINtop 11: Kinematographenprogramme (2002), S. 145-158.
Garncarz, Joseph: Optische Berichterstattung im Varieté und die Rolle nicht-fiktionaler Filme im Wanderkino. In: Jung/Loiperdinger (Hg.) 2005, S. 71-120 (Kapitel 3.1.-3.5.).
Gaudreault, André: Das Erscheinen des Kinematographen. In: KINtop 12: Theorien zum frühen Kino (2003), S. 33-48.
Georgen, Jeanpaul: Cinema in the Spotlight. The Lichtspiel-Theaters and the Newspapers in Berlin, September 1913. A Case Study. In: Müller/Segeberg (Hg.) 2008, S. 66-86.
Gledhill, Christine (Hg.): Stardom. New York 1991.
Goertz, Hans Jürgen (Hg.) Geschichte. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg 1998.
Göktürk, Deniz: Atlantis oder: Vom Sinken der Kultur. Die Nobilitierung des frühen Kinos im Autorenfilm. In: Behn (Red.) 1994, S. 73-86.
Göktürk, Deniz: Market Globalization and Import Regulation in Imperial Germany. In: Dibbets/Hogenkamp (Hg.) 2005, S. 188-197.
Gomery, Douglas: A History of Movie Presentation in the United States. London 1992.
Gramann, Karola et al. (Hg.): Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910–1933. Hg. vom Filmarchiv Austria. Wien. Erscheint Anfang 2009.
Gramann, Karola/Schlüpmann, Heide: Die Kunst des Filmezeigens – Kurzfilm und frühes Kino in der universitären Lehre. In: KINtop 11: Kinematographenprogramme (2002), S. 159-164.
Greve, Ludwig (Hg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. Marbach 1976.
Grieveson, Lee/Krämer, Peter (Hg.): The Silent Cinema Reader. London, New York 2004.
Grieveson, Lee: Fighting Films: Race, Morality, and the Governing of Cinema. In: Cinema Journal, Vol. 38, Nr. 1 (Fall 1998), S. 40-72. Auch in Grieveson/Krämer (Hg.) 2004, S. 169-186.
Grieveson, Lee: Audiences: Surveys and Debates. In: Abel (Hg.) 2005, S. 45-48.
Griffith, Alison/Latham, James: Film and Ethnic Identity in Harlem, 1896-1915. In: Maltby/Stokes (Hg.) 1999, S. 46-63.
Gunning, Tom: The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avantgarde. In: Wide Angle, Vol. 8, Nr. 3/4 (1986), S. 63-70. Auch in Elsaesser (Hg.) 1990, S. 56-62. Deutsche Übersetzung: Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: Meteor. Texte zum Laufbild, Nr. 4 (1996), S. 25-34.
Gunning, Tom: Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema. In: Charney/Schwartz (Hg.) 1995, S. 15-45.
Gunning, Tom: From Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and Traffic in Souls (1913). In: Wide Angle, Vol. 19, Nr. 4 (October 1997), S. 25-61.
Güttinger 1984a = Güttinger, Fritz: Der Stummfilm im Zitat der Zeit. Frankfurt a. M. 1984.
Güttinger 1984b = Güttinger, Fritz: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt a. M. 1984.
Güttinger, Fritz: „Aufpassen und nicht träumen!“ Vom Erklärer im Kino. In: Güttinger, Fritz: Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe. Streifzüge durch die Welt des Stummfilms. Zürich 1992, S. 113-122.

Guttmann, Barbara: Weibliche Heimarmee. Frauen in Deutschland 1914-1918. Weinheim 1989.
Guttmann, Barbara: Die Schuldigkeit dem Vaterlande gegenüber. Nationaler Frauendienst während des 1. Weltkrieges. In: Edition Quadrat 1993, S. 173-183.
Hake, Sabine: The Cinema's Third Machine. Writings on Film in Germany, 1907-1933. University of Nebraska Press 1993.
Hake, Sabine: Selbstreferentialität im frühen deutschen Kino. In: Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002, S. 303-317.
Haller, Andrea: „Die Kinematographentheater sind das schönste, was man in Mannheim hat." Das Kino in Mannheim in der Kaiserzeit. In: Mannheimer Geschichtsblätter. Neue Folge 12/2005 (2006), S. 147-206.
Hampicke, Evelyn: Die Suffragette – Asta Nielsen und ihre Kleider. Gedanken zu einem Filmfragment. In: KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 11-23.
Hansen 1990a = Hansen, Miriam: Early Cinema: Whose Public Sphere? In: Elsaesser (Hg.) 1990, S. 228-246.
Hansen 1990b = Hansen, Miriam: Adventures of Goldilocks: Early Cinema, Consumerism and Public Life. In: Camera Obscura 22 (1990), S. 51-72.
Hansen, Miriam: Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film. Cambridge, London 1991.
Hansen, Miriam: Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere. In: Screen, Vol. 34, Nr. 3 (1993), S. 197-210.
Hansen, Miriam: America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity. In: Charney/Schwartz (Hg.) 1995, S. 362-402.
Hansen, Miriam: The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In: Gledhill, Christine/Williams, Linda (Hg.): Reinventing Film Studies, London 2000, S. 332-350.
Hark, Ina Rae: Exhibition. The film reader. London, New York 2002.
Harper, Sue/Porter, Vincent: Moved to Tears: Weeping in the Cinema of Postwar Britain. In: Screen, Vol. 37, Nr. 2 (1996), S. 152-173.
Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere". Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976, S. 363-393.
Hediger, Vinzenz: Gefühlte Distanz. Zur Modellierung von Emotion in der Film- und Medientheorie. In: Borutta/Bösch (Hg.) 2006, S. 42-62.
Heißler, Sabine: Stets habe ich mir ein nahes Ziel gewählt, doch hat ein fernes mich dazu beseelt. Sexualreform, der Bund für Mutterschutz und der Kampf gegen den § 218 in Mannheim von 1907-1933. In: Edition Quadrat 1993, S. 185-200.
Heller, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film. Zur Veränderung der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland. Tübingen 1984. (= Medien in Forschung + Unterricht: Ser. A; Bd. 15.)
Heller, Heinz-B.: Das Prinzip Weltausstellung und frühes Kino(-Programm). In: Fischer (Hg.) 2005, S. 198-209.
Herzig, Michaela/Loiperdinger, Martin: „Vom Guten das Beste" – Kinematographenkonkurrenz in Trier. In: KINtop 9: Lokale Kinogeschichten (2000), S. 39-51.
Hesse, Sebastian: Kamera-Auge und Spürnase. Frankfurt a. M., Basel 2003. (= KINtop-Schriften 5.)
Heuwinkel, Christiane: Der Kino und die Frauen. Einblicke in die Prähistorie des Films. In: Merkur, 510/511 (1991), S. 970-973.

Hickethier, Knut (Hg.): Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe, Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988. Berlin 1989.
Hickethier, Knut: Die Bedeutung regionaler Filmforschung für die überregionale Filmgeschichte. In: Steffen, Joachim/Thiele, Jens/Poch, Bernd (Hg.): Spurensuche. Film und Kino in der Region. Dokumentation der 1. Expertentagung zu Fragen regionaler Filmforschung und Kinokultur in Oldenburg. Oldenburg 1993, S. 32-48.
Hickethier, Knut: Mütterliche Venus und leidendes Weib. In: Belach (Hg.) 1996, S. 154-170.
Hickethier, Knut: Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmal des Starwesens um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Faulstich/Korte (Hg.) 1997, S. 29-47.
Hickethier, Knut/Müller, Eggo/Rother, Rainer (Hg.): Der Film in der Geschichte. Berlin 1997.
Hickethier, Knut: Theatervirtuosen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film. In: Müller/Segeberg (Hg.) 1998, S. 333-357.
Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 3. übearb. Aufl. Stuttgart, Weimar 2001.
Hipfel, Brigitte: Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen der Rezeptionsforschung. In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden 2002, S. 192-215.
Hoppe, Karsten/Loiperdinger, Martin/Wollscheid, Jörg: Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen. In: KINtop 9: Lokale Kinogeschichten (2000), S. 15-37.
Huyssen, Andreas: After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference). Bloomington 1986.
Jäger, Georg: Historische Leserforschung. In: Arnold, Werner et al.(Hg.): Die Erforschung der Buch- und Bibliotheksgeschichte in Deutschland. Wiesbaden 1987, S. 485-507.
Jancovich, Mark/Faire, Lucy: The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption. London 2003.
Jatho, Gabriele/Rother, Rainer (Hg.): City Girls. Frauenbilder im Stummfilm. Berlin 2007.
Jazbinsek, Dietmar: Kinometerdichter. Karrierepfade im Kaiserreich zwischen Stadtforschung und Stummfilm. (= Schriftenreihe der Forschungsgruppe „Metropolenforschung“ des Forschungsschwerpunktes Technik – Arbeit – Umwelt am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung) Berlin 2000. http://skylla.wzb.eu/pdf/2000/ii00-505.pdf (24.11.2008).
Jazbinsek, Dietmar: Der internationale Mädchenhandel. Biographie eines sozialen Problems. (= Schriftenreihe der Forschungsgruppe „Metropolenforschung“ des Forschungsschwerpunktes Technik – Arbeit – Umwelt am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung*)* Berlin 2002. http://skylla.wzb.eu/pdf/2002/ii02-501.pdf (24.11.2008).
Jelavich, Peter: „Darf ich mich hier amüsieren?“ Bürgertum und früher Film. In: Hettling, Manfred (Hg.): Der bürgerliche Wertehimmel. Göttingen 2000, S. 283-303.
Jentsch, Christoph: Die Bevölkerung der Stadt Mannheim. In: Hahn, Barbara (Hg.): Mannheim. Analyse einer Stadt. Südwestdeutsche Schriften. Mannheim 1992, S. 26.
Jost, François: Die Programmierung des Zuschauers. In: KINtop 11: Kinematographenprogramme (2002), S. 35-47.
Jowett, Garth S.: The First Motion Picture Audiences. In: Fell (Hg.) 1983, S. 196-206.
Jung, Uli: Local Views: A Blind Spot in the Historiographie of Early German Cinema. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 22, Nr. 3 (2002), S. 253-273.
Jung 2005a = Jung, Uli: Fiktionale Historienfilme als patriotische ‚Dokumente'. In: Jung/Loiperdinger (Hg.) 2005, S. 357-367.
Jung 2005b = Jung, Uli: Nicht-fiktionale Langfilme. Expeditionen in die Polargebiete. In: Jung/Loiperdinger (Hg.) 2005, S. 369-372.
Jung, Uli/Loiperdinger, Martin (Hg.): Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945. Band 1: Kaiserreich (1895-1918). Stuttgart 2005.

Kaes, Anton (Hg.): Die Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929. Tübingen 1978.
Kappelhoff, Hermann: Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino. In: nachdemfilm Nr. 4 (2002). http://www.nachdemfilm.de/no4/det01dts.html (24.11.2008). Sowie in: Brütsch/Hediger (Hg.) 2005, S. 33-49.
Kasten, Jürgen: Dramatik und Leidenschaft. Das Melodram der frühen zehner Jahre. Von Abgründe (Afgrunden, 1910) bis Vordertreppe und Hintertreppe (1915). In: Faulstich/Korte (Hg.) 1994, S. 233-247.
Kasten, Jürgen: Weg von der eingefrorenen Leiblichkeit. Vom Kampf zwischen Sozialnorm und sinnlichen Instinkten. In: Behn (Red.) 1994, S. 63-72.
Kaufhold, Enno: Berliner Interieurs. 1910-1913. Photografien von Waldemar Titzenthaler. Berlin 2001.
Keil, Charlie: The Story Uncle Josh Told. Spectatorship and Apparatus in Early Cinema. In: Crafton (Hg.) 1990, S. 63-76.
Keil, Charlie: Early American Cinema in Transition. Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913. Madison, Wis. 2002.
Keil, Charlie/Stamp, Shelley (Hg.): American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices. Berkeley, Los Angeles, London 2004.
Kentenich, Gottfried: Geschichte der Stadt Trier von ihrer Gründung bis zur Gegenwart. Denkschrift zum hundertjährigen Jubiläum der Zugehörigkeit der Stadt zum Preußischen Staat. Trier 1915 (Neudruck 1979).
Kessler, Frank/Lenk, Sabine: „Die Anwendung der Kinematographie auf Gemütskranke". Le mystere des roches de Kador (1912). In: Ballhausen, Thomas/Krenn, Günter/Marinelli, Lydia (Hg.): Psyche im Kino. Wien 2006, S.41-54.
Kessler, Frank/Warth, Eva: Early Cinema and its Audiences. In: Bergfelder/Carter/Göktürk (Hg.) 2002, S. 121-128.
Kessler, Frank/Verhoeff, Nanna (Hg.): Networks of Entertainment. Early Film Distribution. 1895-1915. Indiana UP 2007. (= Proceedings of the 8th International Domitor Conference.)
Kilchenstein, Gabriele: Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906-1914). München 1997.
Kinter, Jürgen: Arbeiterbewegung und Film (1895-1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiter- und Alltagskultur und der gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Kultur- und Medienarbeit. Hamburg 1985. (= MPZ Materialien; Nr. 6.)
Kinter, Jürgen: „Durch die Nacht zum Licht" – Vom Guckkasten zum Filmpalast. Die Anfänge des Kinos und das Verhältnis der Arbeiterbewegung zum Film. In: Kift, Dagmar (Hg.): Kirmes – Kneipe – Kino: Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850-1914). Paderborn 1992, S. 119-146.
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 1: Früher Film in Deutschland. Frankfurt a. M., Basel 1993.
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 3: Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann. Frankfurt a. M., Basel 1994.
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 5: Aufführungsgeschichten. Frankfurt a. M., Basel 1996.
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 9: Lokale Kinogeschichten. Frankfurt a. M., Basel 2000.
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 11: Kinematographenprogramme. Frankfurt a. M., Basel 2002.
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 12: Theorien zum frühen Kino. Frankfurt a. M., Basel 2003.
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 13: Wort und Bild. Frankfurt a. M., Basel 2005.

KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 14/15: Quellen und Perspektiven/Sources and Perspectives. Frankfurt a. M., Basel 2006.
Kirby, Lynne: The Urban Spectator and the Crowd in Early American Train Films. In: Crafton (Hg.) 1990, S. 49-62.
Kirby, Lynne: Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema. Durham, London 1997.
Klippel, Heike (Hg.): „The Art of Programming". Film, Programm und Kontext. Münster 2008. (= Medien'Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur; Bd. 7.)
Korte, Helmut: Der Krieg im Kino: Von WEIHNACHTSGLOCKEN bis GEWEHR ÜBER! (1918). In: Faulstich/Korte (Hg.) 1994, S. 306-325.
Korte, Helmut: Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. Ein Arbeitsmodell. In: Hickethier/Müller/Rother (Hg.) 1997, S. 154-166.
Kracauer, Siegfried: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 1977, S. 279-294.
Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Frankfurt a. M. 2002.
Krempel, Lore: Die deutsche Modezeitschrift: Ihre Geschichte und Entwicklung nebst einer Bibliographie der deutschen, englischen und französischen Modezeitschriften. Coburg 1935.
Kronauer, Iris: Vergnügen, Politik und Propaganda: Kinematographie im Berlin der Jahrhundertwende (1896-1905). Unveröffentlichte Dissertation, Berlin o. J. www.iriscope.de (24.11.2008).
Kuchenbuch, Thomas: Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur. Stuttgart, Weimar 1992.
Kundrus, Birthe: Kriegerfrauen. Familienpolitik und Geschlechterverhältnisse im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hamburg 1995.
Lähn, Peter: AFGUNDEN und die deutsche Filmindustrie. Zur Entstehung des Monopolfilms. In: Behn (Red.) 1994, S. 15-21.
Lähn, Peter: Die PAGU. Ein Filmunternehmen aus Frankfurt. In: Worschech, Rudolf et al. (Red.): Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main. Frankfurt 1995, S. 52-59. (= Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt.)
Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. Frankfurt a. M. 2008. (= Historische Einführungen; Bd. 4.)
Lant, Antonia/Periz, Ingrid (Hg.): Red Velvet Seat. Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema. London, New York 2006.
Lenk, Sabine: Stars der ersten Stunde. Eine Studie zur Frühzeit des Kinos. In: montage/av Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Stars (2), 7. Jg., Nr. 1 (1998), S. 11-32.
Lichtwitz, Manuel: Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907-1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturbetriebs im Deutschen Reich vor dem Ersten Weltkrieg. Göttingen 1986.
Ligensa, Annemone: A „Cinematograph of Feminine Thought": The Dangerous Age, Cinema and Modern Women. Unveröffentlichtes Manuskript.
Lindemann, Anna-Maria: Die Hälfte des Himmels? Arbeiterinnen und Arbeiterfrauen in Mannheim um 1900. In: Edition Quadrat 1993, S. 111-121.
Lindstrom, J. A.: Where Development Has Just Begun: Nickelodeon Location, Moving Picture Audiences, and Neighborhood Development in Chicago. In: Keil/Stamp (Hg.) 2004, S. 217-238.
Loiperdinger, Martin: Das frühe Kino in der Kaiserzeit. Wilhelm II. und die Flegeljahre des Films. In: Jung, Uli (Hg.): Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier 1993, S. 21-50. (= Filmgeschichte International; Bd. 1.)

Loiperdinger, Martin: The Kaiser's Cinema: An Archeology of Attitudes and Audiences. In: Elsaesser (Hg.) 1996, S. 41-50.
Loiperdinger, Martin: World War I Propaganda and the Birth of the Documentary. In: Hertogs, Daan/de Klerk, Nico (Hg.): Uncharted Territory: Essays on Early Non-Fiction Film. Amsterdam 1997, S. 25-31.
Loiperdinger, Martin: Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos. In: Keitz, Ursula von (Hg.): Früher Film und späte Folgen: Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie. Marburg 1998, S. 66-83. (= Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e. V.; Bd. 6.)
Loiperdinger, Martin: Film & Schokolade: Stollwercks Geschäft mit lebenden Bildern. Frankfurt a. M., Basel 1999. (= KINtop-Schriften 4.)
Loiperdinger, Martin: BuFA and the Production and Reception of Films on the German Handelskrieg. In: Smither, Roger (Hg.): First World War U-Boat. A Guide Published to Accompany the Video Release of the Films DER MAGISCHE GÜRTEL (The Enchanted Circle) (1917) and THE EXPLOITS OF A GERMAN SUBMARINE (U.35) OPERATING IN THE MEDITERRANEAN (1919). London 2000.
Loiperdinger, Martin: DES PFARRERS TÖCHTERLEIN – ein Schlüsselfilm für die Karriere von Henny Porten. In: KINtop 14/15: Quellen und Perspektiven (2006), S. 207-220.
Loiperdinger, Martin: „The Audience Feels rather at Home…" Peter Marzen's ‚Localisiation' of Film Exhibition in Trier. In: Kessler/Verhoeff (Hg.) 2007, S. 123-130.
Loiperdinger, Martin: Akzente des Lokalen im frühen Kino am Beispiel Trier. In: Müller/Segeberg (Hg.) 2008, S. 236-245.
Loiperdinger, Martin: Henny Porten im Drama der Armut. Zur Gestaltung des kinematographischen Raums von ALEXANDRA (1914). Unveröffentlichtes Manuskript.
Loose, Rainer: Die Wirtschaftsstruktur der Stadt Mannheim. In: Hahn, Barbara (Hg.): Mannheim. Analyse einer Stadt. Südwestdeutsche Schriften. Mannheim 1992, S. 46-47.
Lorentz, Ellen: Aufbruch oder Rückschritt: Arbeit, Alltag und Organisation weiblicher Angestellter in der Kaiserzeit und Weimarer Republik. Bielefeld 1988. (= Theorie und Praxis der Frauenforschung; Bd. 9.)
Lüdtke, Alf/Marssolek, Inge/Saldern, Adelheid (Hg.): Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1996.
Lüdtke, Alf: Alltagsgeschichte, Mikro-Historie, historische Anthropologie. In: Goertz (Hg.) 1998, S. 557-578.
Lundt, Bea: Frauen- und Geschlechtergeschichte. In: Goertz (Hg.) 1998, S. 579-597.
Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970. Frankfurt a. M. 1997.
Maase, Kaspar/Kaschuba, Wolfgang (Hg.): Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900. Köln, Weimar, Wien 2001.
Maase, Kaspar: Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich. In: Archiv für Sozialgeschichte 41 (2001).
Maltby, Richard/Stokes, Melvyn (Hg.): American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era. London 1999.
Mänz, Peter: Frühes Kino im Arbeiterbezirk. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, Nr. 2 (1991), S. 81-101.
Marschall, Susanne/Liptay, Fabienne (Hg.): Mit allen Sinnen: Gefühl und Empfindung im Kino. Marburg 2006.
Mayne, Judith: Immigrants and Spectators. In: Wide Angle, Vol. 5, Nr. 2 (1982), S. 32-41.
Mayne, Judith: Der primitive Erzähler. In: Frauen und Film, Nr. 41 (1986), S. 4-16.
Mayne, Judith: Cinema and Spectatorship. London, New York 1993.
McCabe, Janet: Regulating Hidden Pleasures and „Modern" Identities. Imagined Female Spectators. Early German Popular Cinema, and The Oyster Princess (1919). In: Halle,

Randall/McCarthy, Margaret (Hg.): Light Motives. German Popular Film in Perspective. Detroit 2003.
Merritt, Russell: Nickelodeon Theatres, 1905-1914: Building an Audience for the Movies. In: Balio, Tino (Hg.): The American Film Industry. Revis. ed. Madison, Wisc. 1985, S. 83-102.
Meyer, Sibylle: Die mühsame Arbeit des demonstrativen Müßiggangs. Über die häuslichen Pflichten der Beamtenfrauen im Kaiserreich. In: Hausen, Karin (Hg.): Frauen suchen ihre Geschichte. München 1983, S. 172-194.
Mikos, Lothar: Der erinnerte Film. Perspektiven einer Filmgeschichte als Rezeptionsgeschichte. In: Hickethier/Müller/Rother (Hg.) 1997, S. 143-153.
Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Oskar Messters Beitrag zum Ersten Weltkrieg. In: Kintop 3: Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 103-115.
Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Newsreel Images of the Military and War. 1914–1918. In: Elsaesser (Hg.) 1996. S. 175-184.
Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Exemplifikationen des Militärischen zwischen 1914 und 1918. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges im Nonfiction-Film. In: Müller/Segeberg (Hg.) 1998, S. 273-300.
Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg. Berlin 2004.
Müller, Corinna: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912. Stuttgart, Weimar 1994.
Müller 1998a = Müller, Corinna: Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Müller/Segeberg (Hg.) 1998, S. 43-75.
Müller 1998b = Müller, Corinna: Das „andere“ Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära. In: Müller/Segeberg (Hg.) 1998, S. 153-192.
Müller, Corinna,/Segeberg, Harro (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918. München 1998. (= Mediengeschichte des Films; Bd. 2.)
Müller, Corinna: Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter. In: Maase/Kaschuba (Hg.) 2001, S. 62-91.
Müller, Corinna: Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 2003.
Müller, Corinna: „Geschlossene Vorstellungen!“ Reminiszenz zur Kino-Programmgeschichte. In: Fischer (Hg.) 2005, S. 210-225.
Müller, Corinna/Segeberg, Harro (Hg.): Kinoöffentlichkeit - Entstehung, Etablierung, Differenzierung 1895-1920. München 2008.
Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, Vol. 16, Nr. 3 (1975). Deutsch in: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gislind/Sander, Helke/Gorsen, Peter (Hg.): Frauen in der Kunst. Frankfurt a. M. 1980, S. 30-46.
Musser, Charles: Towards a History of Screen Practice. In: Quarterly Review of Filmstudies, Vol. 9, Nr. 1 (Winter 1994), S. 59-69.
Musser, Charles: The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907. Berkeley, Los Angeles, London 1990.
Musser, Charles: Die Nickelodeon-Ära beginnt. Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für den Repräsentationsmodus Hollywoods. In: KINtop 5: Aufführungsgeschichten (1996), S. 13-35. Zuerst in: Framework, Nr. 22/23 (Fall 1983). Übersetzung nach der überarbeiteten Version in: Elsaesser (Hg.) 1990.
Nielsen, Asta: Die schweigende Muse. Berlin, München 1977.
Nienhaus, Ursula: Berufsstand weiblich: die ersten weiblichen Angestellten. Berlin 1982.
Oppelt, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Stuttgart 2002.
Osborn, Max (Hg.): 50 Jahre Ullstein 1877-1927. Berlin 1927.

Paech, Anne/Paech, Joachim: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, Weimar 2000.
Paech, Anne: Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz. Osnabrück, Marburg 1985.
Paech, Anne: Von der Filmgeschichte vergessen: Die Geschichte des Kinos. In: Hickethier (Hg.) 1988, S. 41-39.
Paech, Joachim/Ziemer, Albrecht/Schreitmüller, Andreas (Hg.): Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia. Konstanz 1999.
Paech, Joachim: Film, programmatisch. In: Kreimeier, Klaus/Stanitzek, Georg (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin 2004, S. 213-223.
Passerini, Luisa: Frauen, Massenkonsum und Massenkultur. In: Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte der Frauen, Bd. 5: 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1998, S. 355-373.
Peiss, Kathy: Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York. Philadelphia 1986.
Petro, Patrice: Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany. Princeton 1989.
Popple, Simon/Kember, Joe: Early Cinema. From Factory Gate to Dream Factory. London 2004.
Preschl, Claudia: Feministische Positionen zum Frühen Kino. Der Wunsch nach einem Gegenkino. In: Bernold/Braidt/Preschl (Hg.) 2004, S. 103-106.
Preschl, Claudia: Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre. Wien 2008.
Prokop, Dieter: Soziologie des Films. Erweiterte Sonderausgabe. Darmstadt, Neuwied 1974.
Prommer, Elisabeth: Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie. Konstanz 1999. (= kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München; Bd. 24.)
Pyta, Wolfram: Paul von Hindenburg als charismatischer Führer der deutschen Nation. In: Möller, Frank (Hg.): Charismatische Führer der deutschen Nation. München 2004, S. 109-147.
Quaresima, Leonardo: Dichter, heraus! The Autorenfilm and German Cinema of the 1910s. In: Griffithiana, Nr. 38/39 (1990), S. 101-120.
Rabinovitz, Lauren: For the Love of Pleasure. Women, Movies and Culture in the Turn-of-the-Century Chicago. New Brunswick, New Jersey, London 1998.
Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München, Wien 1998.
Regel, Helmut: Die Welt der Frau von 1914. In: Filmkritik, Juli 1967, S. 410-413.
Rönz, Christina: Asta Nielsen und Henny Porten. Entwicklung, Vermarktung und Publikum zweier Stars im Deutschen Reich, 1911-1913. Unveröffentlichte Diplomarbeit 2006.
Rosenhaft, Eve: Lesewut, Kinosucht, Radiotismus: Zur (geschlechter-)politischen Relevanz neuer Massenmedien in den 1920er Jahren. In: Lüdtke/Marssolek/Saldern (Hg.) 1996, S. 119-143.
Ross, Steven J.: The Revolt of the Audience: Reconsidering Audiences and Reception during the Silent Era. In: Maltby/Stokes (Hg.) 1999, S. 92-111.
Rother, Rainer: Learning from the Enemy: German Film Propaganda in World War I. In: Elsaesser (Hg.) 1996, S. 185-191.
Rowe, Dorothy: Georg Simmel and the Berlin Trade Exhibition of 1896. In: Urban History Vol. 22, Nr. 2 (August 1995), S. 216-228.
Russell, Catherine/Pelletier, Louis: „Ladies Please Remove Your Hats": Fashion, Moving Pictures and Gender Politics of the Public Sphere 1907-1911. In: Living Pictures Vol. 2, Nr. 1 (2003), S. 61-84.

Russell, Catherine: Parallax Historiography. The Flaneuse as Cyberfeminist. In: Bean, Jennifer M./Negra, Diane (Hg.): A Feminist Reader in Early Cinema. Durham, London 2000, S. 552-570.
Sannwald, Daniela (Red.): Rot für Gefahr, Feuer und Liebe: Deutsche Filme der zehner Jahre. Berlin 1995.
Schaudig, Michael (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München 1996 (= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie 8.)
Schenda, Rolf: Die Lesestoffe der kleinen Leute: Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. München 1976.
Schenk, Irmbert (Hg.): Erlebnisort Kino. Marburg 2000.
Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Zeit und Raum im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1995.
Schlüpmann, Heide: Kinosucht. In: Frauen und Film, Nr. 33 (1982), S. 45-51
Schlüpmann 1986a = Schlüpmann, Heide: Henny Porten oder der Realismus des Melodrams. In: Frauen und Film, Nr. 40 (1986), S.83-89.
Schlüpmann 1986b = Schlüpmann, Heide: Im Gegensinn der Worte. Die Pioniere des skandinavischen Kinos. In: Frauen und Film, Nr. 41 (1986), S. 17-31.
Schlüpmann, Heide: Transvestiten, Rebellinnen, Detektivinnen im frühen Kino. In: Frauen und Film, Nr. 43 (1987), S. 60-75.
Schlüpmann, Heide: Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos. Basel, Frankfurt a. M. 1990.
Schlüpmann, Heide: Filme und Frauen sind verschrien als Quelle alles Bösen. Das Jubiläumsheft des Kinematographen zu seinem zehnjährigen Bestehen. In: Frauen und Film, Nr. 50/51 (1991), S. 108-117.
Schlüpmann, Heide: Cinematographic Enlightment versus „The Public Sphere". A Year in Wilhelminian Cinema. In: Griffithiana, Nr. 59 (1994), S. 75-85.
Schlüpmann 1996a = Schlüpmann, Heide: Asta Nielsen and Female Narration. In: Elsaesser (Hg.) 1996, S. 118-122.
Schlüpmann 1996b (1990) = Schlüpmann, Heide: Cinema as Anti-Theatre: Actresses and Female Audiences in Wilhelminian Cinema. In: Abel (Hg.) 1996, S. 125-141. Zuerst in: Crafton (Hg.) 1990, S. 77-93.
Schlüpmann 1996c = Schlüpmann, Heide: „Die Erziehung des Publikums". Auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos. In: KINtop 5: Aufführungsgeschichten (1996), S. 133-146.
Schlüpmann, Heide: Fragmente einer Geschichte der Liebe. Zu Filmen Franz Hofers. In: Müller/Segeberg (Hg.) 1998, S. 359-374.
Schlüpmann, Heide: Melodrama und soziales Drama im frühen deutschen Kino. In: Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002, S. 80-98.
Schlüpmann 2004a = Schlüpmann, Heide: Ein feministischer Blick. Dunkler Kontinent früher Jahre. In: Jacobson, Wolfgang,/Kaes, Anton,/Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Geschichte des deutschen Films. 2., aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart, Weimar 2004, S. 511-524.
Schlüpmann 2004b = Schlüpmann, Heide: Frühes Kino als Gegenkino – was ist aus seiner (Wieder-)Entdeckung geworden? In: Bernold/Braidt/Preschl (Hg.) 2004, S. 107-114.
Schlüpmann, Heide/Warth, Eva: Women's Movement. In: Abel (Hg.) 2005, S. 696-698.
Schneider, Ute: Forschungsgeschichte des Lesers. In: Leonhard, Joachim-Felix et al. (Hg.): Medienwissenschaft, Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 583-591.
Schöning, Jörg (Red.): Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939. München 1997. (= Ein Cinegraph-Buch.)

Schorr, Thomas: Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907-1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten. Diss. München 1990.
Schraut, Sylvia: Wenn die Bettelmädchen schon Haarschleifen tragen. Dienstmädchen in Mannheim um die Jahrhundertwende. In: Edition Quadrat 1993, S. 151-160.
Schulze, Brigitte: Land des Grauens und der Wunder. Indien im deutschen Kino. In: Schöning (Red.) 1997, S. 72- 84.
Schwartz, Vanessa R.: Cinematic Spectatorship before the Apparatus. The Public Taste for Reality in *Fin-de-Siècle* Paris. In: Charney/Schwartz (Hg.) 1995, S. 297-319.
Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992. (= Reclam Bibliothek, Bd. 1432.)
Seegers, Lu: Uhu, Koralle, Die Dame und Das Blatt der Hausfrau. In: Axel Springer Verlag AG (Hg.): 125 Jahre Ullstein. Presse- und Verlagsgeschichte im Zeichen der Eule. Berlin 2002.
Seydel, Renate/Hagedorff, Allan (Hg.): Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen. Berlin 1981.
Singer, Ben: Modernity, *Hyperstimulus*, and the Rise of Popular Sensationalism. In: Charney/Schwartz (Hg.) 1995, S. 72-99.
Singer 1996a = Singer, Ben: Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly. In: Abel (Hg.) 1996, S. 163-193.
Singer 1996b = Singer, Ben: Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibition. In: Cinema Journal, Vol. 35, Nr. 3 (Spring 1996), S. 3-35.
Singer, Ben: Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context. New York, Chichester 2001.
Singer, Ben: Feature Films, Variety Programs, and the Crisis of the Small Exhibitor. In: Keil/Stamp (Hg.) 2004.
Sklar, Robert: Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema Studies. In: Sklar Robert/Musser, Charles (Hg.): Resiting Images: Essays on Cinema and History. Philadelphia 1990, S. 3-35.
Snickars, Pelle: Im Zeichen der Bricolage. Produktions- und Programmstrategien der schwedischen Filmkultur um 1910. In: KINtop 11: Kinematographenprogramme. (2002), S. 85-99.
Stacey, Jackie: Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship. London, New York 1994.
Stacey, Jackie: Historische Rezeption von Hollywoodstars beim weiblichen Kinopublikum. In: Faulstich/Korte (Hg.) 1997, S. 60-77.
Staiger, Janet: „The Handmaiden of Villainy“. Methods and Problems in Studying the Historical Reception of a Film. In: Wide Angel, Vol. 8, Nr. 1 (1986), S. 19-27.
Staiger, Janet: Class, Ethnicity, and Gender: Explaining the Development of Early American Film Narrative. In: Crafton (Hg.) 1990, S. 13-26.
Staiger, Janet: Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton 1992.
Staiger, Janet: Perverse Spectators. Practices of film reception. New York 2000.
Stamp, Shelley Lindsey: Is Any Girl Safe? Female Spectators at the White Slave Films. In: Screen, Vol. 37, No. 1 (1996), S. 1-15.
Stamp, Shelley: Movie-Struck Girls. Women and the Motion Picture Culture after the Nickelodeon. Princeton, Chichester 2000.
Stamp 2004a = Stamp, Shelley: „It’s a Long Way to Filmland“. Starlets, Screen Hopefuls, and Extras in Early Hollywood. In: Keil/Stamp (Hg.) 2004, S. 332-351.

Stamp 2004b = Stamp, Shelley: An Awful Struggle Between Love and Ambition: Serial Heroines, Serial Stars and Their Female Fans. In: Grieveson/Krämer (Hg.) 2004, S. 210-225.
Steinbach, Lothar: Mannheim – Erinnerungen aus einem halben Jahrhundert. Stuttgart 1984.
Strauven, Wanda (Hg.): Cinema of Attractions reloaded. Amsterdam 2007.
Streible, Dan: Fight Pictures: A History of Boxing and Early cinema. Berkeley, Los Angeles, London 2008.
Studlar, Gaylyn: „The Perfect Lover?“ Valentino and Ethnic Masculinity in the 1920s. In: Grieveson/Krämer (Hg.) 2004, S. 290-304.
Studlar, Gaylyn: The Perils of Pleasure? Fan Magazine Discourse as Women's Commodified Culture. In: Abel (Hg.) 1996, S. 263-297.
Thiel, Paul: Berlin präsentiert sich der Welt: Die Treptower Gewerbeausstellung 1896. In: Boberg, Jochen/Fichter, Tilman/Gillen, Eckhart (Hg.): Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München 1986, S. 16-27.
Thissen, Judith: Oy, Myopia! A Reaction from Judith Thissen on the Singer-Allen Controversy. In: Cinema Journal, Vol. 36, Nr. 4 (Summer 1997), S. 102-107.
Thissen, Judith: Jewish Immigrant Audiences in New York City, 1905-1914. In: Maltby/Stokes (Hg.) 1999, S. 15-28.
Thompson, Janet: The Formulation of the classical style, 1909-28. In: Bordwell/Staiger/Thompson (Hg.) 1985, S. 155-240.
Traub, Hans/Lavies, Hanns Wilhelm: Das deutsche Filmschrifttum. Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896-1939. Nachdruck der Ausgabe von 1940 mit einem Nachtrag 1940-1960 von Herbert Birett. Stuttgart 1980.
Tsivian, Yuri: Some Historical Footnotes to the Kuleshov Experiment. In: Elsaesser (Hg.) 1990, S. 228-255.
Tsivian, Yuri: Early Cinema in Russia and its Cultural Reception. London, New York 1994.
Uricchio, William/Pearson, Roberta E.: Constructing the Audience: Competing Discourses of Morality and Rationalization During the Nickelodeon Period. In: Iris, Nr. 17 (1994), S. 43-54.
Uricchio, William/Pearson, Roberta E.: Dialogue: Manhattan's Nickelodeons: New York? New York! In: Cinema Journal, Vol. 36, Nr. 4 (Summer 1997), S. 98-102.
Uricchio, William/Pearson, Roberta E.: „The Formative and Impressionable Stage“: Discursive Construction of the Nickelodeon's Child Audience. In: Maltby/Stokes (Hg.) 1999, S. 64-75.
Usai, Paulo Cerchi/Cedelli, Lorenzo (Hg.): Before Caligari. German Cinema, 1895-1920. Pordenone 1990.
Vogl-Bienek, Ludwig: Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis. In: KINtop 3: Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 11-23.
Waller, Gregory A.: Another Audience: Black Moviegoing, 1907-1916. In: Cinema Journal, Vol. 32, Nr. 2 (Winter 1992), S. 3-25.
Waller, Gregory A. (Hg.): Moviegoing in America. A Sourcebook in the History of Film Exhibition. Malden/Massachusetts, Oxford 2002.
Warstat, Dieter Helmuth: Frühes Kino in der Kleinstadt. Berlin 1982.
Warth, Eva: Annäherungen an das frühe Kino. Cultural Studies, Gender Studies und Historiographie. In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden 2002, S. 307-319.
Warth, Eva: Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino. Perspektiven, Potentiale, Probleme. In: Bernold/Braidt/Preschl (Hg.) 2004, S. 115-124.
Wehler, Hans-Ulrich: Modernisierungstheorie und Geschichte. Göttingen 1975.

Welch, David: Germany, Propaganda and Total War 1914–1918: The Sins of Omission. New Brunswick 2000.
Wierling, Dorothee: „Ich hab meine Arbeit gemacht, was wollte sie mehr?“ Dienstmädchen im städtischen Haushalt der Jahrhundertwende. In: Hausen (Hg.) 1983, S. 144-171.
Winkler, Heinrich August: Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik. München 2000.
Zens, Emil: Geschichte der Stadt Trier in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Bd. 1: 1900-1914. Trier 1967.
Zglinicki, Friedrich: Der Weg des Films. Hildesheim, New York 1979.
Zimmermann, Clemens: Das aktive Publikum. In: Die alte Stadt, 28. Jg., Nr. 3 (2000), S. 206-216.

Danksagung

Diese Arbeit wäre ohne die Hilfe und Unterstützung einiger wichtiger Personen nicht in dieser Form zustande gekommen.
Zuallererst möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Martin Loiperdinger danken, der mich in den letzten Jahren unermüdlich in meinem Dissertationsvorhaben bestätigt hat. Er hat mich von Anfang an als eigenständige Forscherpersönlichkeit ernst genommen und mich bereits früh ermuntert, mit meinen Ergebnissen ‚nach außen' zu treten. Danken möchte ich auch Frau Prof. Dr. Annette Deeken, die sich als Zweitgutachterin zur Verfügung gestellt hat.
Ein herzlicher Dank gilt auch den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Projekts „Industrialisierung der Wahrnehmung" im Forschungskolleg „Medienumbrüche" an der Universität Siegen, die mir mit Rat und Tat bei der Nutzung ihrer Datenbanken zur Seite standen. Allen anderen Kollegen, die mich bei meinen Recherchen unterstützt und mich mit ihren fachlichen Anregungen inspiriert haben, danke ich gleichermaßen.
Großer Dank gilt auch meiner Tante Dr. Annette Haller, die meine Arbeit über die Jahre begleitet, mich stetig ermuntert und zu guter Letzt das Manuskript mit Sorgfalt, Geduld und Interesse redigiert hat. In ihrer Doppelfunktion als Patentante und als promovierte Judaistin hat sie mir als lebendes Vorbild dafür gedient, dass auch eine Promotion in einem „exotischen" Fach durchaus eine viel versprechende berufliche Laufbahn nach sich zu ziehen vermag. Dank ihr musste ich mich in meiner Familie nie fragen lassen, was ich denn später ‚damit' einmal machen will.
Danken möchte ich auch meiner Mitdoktorandin Brigitte Braun für die anregenden fachlichen Diskussionen und das allzeit offene Ohr für die allgemeinen Problemchen einer Doktorandenexistenz, das ich auch bei meinem anderen ‚Leidensgenossen' Bernd Elzer fand. Verständnis und Unterstützung fand ich auch bei den anderen Doktoranden von Prof. Loiperdinger.
Auch ohne meine sehr guten Freunde, die teilweise mit ähnlichen Herausforderungen zu kämpfen hatten, wäre meine Doktorandenzeit weniger stressfrei gewesen. Sie waren eine Quelle der Zuversicht und der Kraft und teilten zuweilen sogar meine Begeisterung für abseitige, kleine historische Details.
Meiner allergrößter Dank aber gilt meinem besten Freund und Ehemann Franck, der mich nicht nur die letzten Jahre ‚durchgefüttert' hat, sondern mittlerweile selbst ein Experte für frühes Kino geworden ist. Danke fürs Aushalten, Zuhören und Mitfiebern. Ohne meine Tochter Rosalie schlussendlich, die alles ins rechte Verhältnis zu rücken vermag, hätte ich mein Dissertationsprojekt zwar vielleicht etwas früher abgeschlossen, es aber sicherlich nicht so ‚unbeschadet' überstanden.
Gewidmet ist die Arbeit meinem Vater Werner, meiner Mutter Ulla und meinem Opa Ernie, die immer gewusst haben, dass ihr ‚Püppi' einmal eine ‚Frau Doktor' wird.

Trier, im Januar 2009 Andrea Haller