

Urbane Kinokultur

Das Lichtspieltheater
in der Großstadt 1895–1949

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller (Hg.)



Urbane Kinokultur

Das Lichtspieltheater in der Großstadt
1895–1949

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller (Hg.)
in Zusammenarbeit mit Sophie Döring und Lennart Kranz

Impressum

**ISGV digital. Studien zur Landesgeschichte
und Kulturanthropologie 2**
**herausgegeben von Enno Bünz, Andreas Rutz,
Joachim Schneider und Ira Spieker**

Redaktion:

Sophie Döring, Wolfgang Flügel, Merve Lühr,
Winfried Müller, Susanne Müller

Layout: Josephine Rank, Berlin

Technische Umsetzung (barrierefreies PDF):

Klaas Posselt, einmanncombo

Umschlaggestaltung: Josephine Rank nach einem
Entwurf von Linda S. Gableske unter Verwendung
einer Fotografie der U.T. Lichtspiele, Dresden,
von 1913 (Quelle: [https://filmtheater.square7.ch/
wiki/index.php?title=Datei:Dresden_UT_1913_
PK.jpg#mw-navigation](https://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Datei:Dresden_UT_1913_PK.jpg#mw-navigation)).

© Dresden 2020

Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde
Zellescher Weg 17 | 01069 Dresden

Bibliografische Information der Deutschen

Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de>
abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

www.isgv.de

ISBN 978-3-948620-01-1

ISSN 2700-0613

DOI 10.25366/2020.41

Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch
Steuermittel auf der Grundlage des vom
Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.



| Inhalt

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller	
Einleitung	8
Urbane Kinokultur: Das Beispiel Dresden	
Carola Zeh	
Bewegte Bilder – bewegte Geschichte	
Zur Entwicklung des Kinos in Dresden	16
Wolfgang Flügel	
Das frühe Dresdner Kino im Blick des Kinopioniers Heinrich Ott	26
Sophie Döring	
Zwischen Kalklicht und Samtsessel	
Mobile Kinopraxis in Sachsen 1896–1910	51
Winfried Müller	
Ein neues Medium wird geadelt.	
König Friedrich August III. von Sachsen geht ins Kino	78
Mona Harring	
Kino- und Filmpolitik in Dresden zwischen 1945 und 1949	93

Kino im urbanen Raum – Kino als urbaner Raum

Lina Schröder

Licht lockt Leute: Als der Mensch in die Schöpfung eingriff
und Tag und Nacht aufhob – ein Werkstattbericht 108

Kaspar Maase

Kinderkino zwischen Kontrolle, Kommerz und Krawall
Anmerkungen zu einer Hamburger Initiative
aus dem frühen 20. Jahrhundert 139

Fabian Brändle

Wildwest und ein Schnäuzchen wie Clark Gable
Zürcher Kinokultur und Urbanität von 1900 bis 1940 160

Sonja Neumann

Konservenmusik und Elektrokapital
Tonfilmtechnik in München im Jahr 1929 172

Sven Eggers

Vor der Vorstellung
Die Herausbildung des Kinofoyers als urbane Gattung 183

Merve Lühr

Erstklassig und routiniert.
Das Lichtspieltheater als Arbeitsplatz 199

Urbane Kinokultur: Die Klein- und Mittelstadt**Niklas Hertwig**

„Film ab!“ Max von Allweyer und seine Schulfilm-Unternehmung
 Lichtbildvorführungen an Volksschulen im ländlichen
 Oberbayern 1926–1929 230

Magdalena Abraham-Diefenbach

Bellevue und Piast. Kino in den geteilten Städten
 an der deutsch-polnischen Grenze 1945–1949 244

Jeanette Toussaint, Ralf Forster

Weltspiegel – Kino im 20. Jahrhundert.
 Ein Ausstellungsprojekt 261

Andrea Graf

Publikum, Popcorn und Programm in der Provinz.
 Wie Kinokultur im ländlichen Raum funktioniert –
 Ein Filmprojekt 273

Abkürzungsverzeichnis 292

Einleitung

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller

Der Entstehungskontext des vorliegenden Bandes war ein 2018 bis 2020 vom Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst gefördertes Verbundprojekt, an dem mit dem Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung an der Technischen Universität Dresden, dem Sorbischen Institut in Bautzen und Cottbus, dem Leibniz-Institut für jüdische Geschichte und Kultur – Simon Dubnow in Leipzig sowie dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (ISGV) in Dresden insgesamt vier außeruniversitäre geisteswissenschaftliche Forschungseinrichtungen des Freistaats Sachsen beteiligt waren.¹ Das thematische Spektrum umfasste den Aufbruch zur Demokratie im Dreiländereck Deutschland – Polen – Tschechoslowakei nach

dem Ersten Weltkrieg, die (T)Räume der nationalen Minderheit der Sorben in den Lausitzen nach 1918, das Konzept des kulturellen Pluralismus des Sozialphilosophen und -psychologen Horace M. Kallen und schließlich, unter dem Titel „1918 als Achsenjahr der Massenkultur“, die Geschichte des Kinos und der Filmindustrie in Dresden. Mit der bloßen Nennung der Themen erschließt sich bereits das Jahr 1918 als deren gemeinsamer Nenner. Unter dem Generalthema „1918 – Chiffre für Umbruch und Aufbruch“ sollte mit dem Verbundprojekt die Bedeutung des Ersten Weltkriegs und seiner Folgejahre für die politischen, sozialen, kulturellen und ökonomischen Systeme in Europa ins Zentrum der kulturwissenschaftlichen Analyse gerückt werden. Wenn dabei das Jahr 1918 als „Schlüsseljahr der Weltgeschichte“ apostrophiert wurde, so war dem Projektträger und den Bearbeiterinnen

¹ <https://chiffre1918.de>.

und Bearbeitern der Projekte bewusst, dass der scharfe Cut und die – im vorliegenden Fall auf den 100. Jahrestag des Endes des Ersten Weltkriegs rekurrierende – Fixierung auf die epochale Zäsur eines Schlüsseljahres 1918 letztlich nur eine Hilfskonstruktion ist, mittels derer komplexe historische Prozesse in ein historisches Verstehen förderndes Narrativ eingebettet werden. Dass aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die Betonung eher auf Transformationsprozessen, historischem Wandel und Kontingenzen liegt, wurde denn auch durch den Begriff der „Chiffre“ zum Ausdruck gebracht: 1918 wird damit zum Zeichen, zum Symbol für Prozesse, die sich vor und im Ersten Weltkrieg angebahnt hatten und nach dessen Ende verdichteten und beschleunigten.

Unter dieser Prämisse näherte sich das Projekt des ISGV Kino und Film als Phänomenen der Massenkultur an, die 1918 bereits auf eine mehr als 20-jährige Geschichte und entscheidende Entwicklungssprünge zurückblicken konnten. Hatte seit 1895/96 die Kino- und Filmgeschichte zunächst im Zeichen des mobilen Wanderkinos vor allem als Jahrmarktsattraktion gestanden, lässt sich der Übergang zum ortsfesten Kino ab 1905 fassen, zunächst in der Variante des Ladenkinos, für das kommerzielle Räume, etwa Läden oder Ballsäle, angemietet und umgerüstet wurden. Noch vor dem Ersten Weltkrieg wurden diese Ladenkinos durch genuine Kinobauten ergänzt. Im Gleichschritt mit dieser Entwicklung vollzog sich auch ein Programmwechsel: Das Nummernkino der Sensationen und Attraktionen, in dem mehrere, nur wenige Meter und Minuten lange Filme zu Programmen von etwa halbstündiger Dauer zusammengeschnitten wurden und in der Regel in Endlosschleife

durchliefen, wurde um 1910 vom narrativen Langfilm mit fiktiver Handlung und der Ausdifferenzierung der Filmgenres abgelöst. Dieser Übergang zum abendfüllenden Spielfilm verdichtete sich in Deutschland im Dezember 1917 mit der Gründung der Universum-Film AG (Ufa), die ein Fundament für die qualitative wie quantitative Steigerung beim künstlerischen Spielfilm nach 1918 legte. Mit anderen Worten: Durch ortsfeste, ausschließlich zum Zwecke der Filmvorführung gebaute und ausgestattete Lichtspieltheater und durch die Etablierung des Langfilms, mit dem sich die bis heute geläufige Praxis des Kinogehens zu fixen Anfangszeiten durchsetzte, hatte es das Kino zum Ende des Ersten Weltkriegs zu jener Produktreihe gebracht, die für das Medium prägend blieb. Der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser lässt denn hier auch die Jahre des frühen Kinos – die „Epoche von 1895 bis 1917“² – enden.

Die angedeuteten Optionen zur Engführung des Forschungsdesigns des Verbundprojekts „Chiffre 1918“ mit der Kino- und Filmgeschichte wurden im Projekt des ISGV am Beispiel Dresdens ausgelotet, wo bereits 1896 auf der Vogelwiese als dem ältesten und größten Volksfest der Stadt ein mobiler Kinematograph zu bestaunen war. Um 1906 erfolgte in der sächsischen Residenzstadt, die mit ihren über 500.000 Einwohnern die fünftgrößte Stadt im Deutschen Reich war, das ortsfeste Kino in der Variante des Ladenkinos und löste sukzessive das Wanderkino ab. Beginnend mit dem Union-Theater (U.T.) findet man in Dresden ab 1911 die ersten eigenständigen, das heißt genuin für Filmvorführungen

2 Elsaesser: Filmgeschichte, S. 21.

konzipierten Kinos – zunächst noch in der ‚integrierten‘ Variante, in der die Bausubstanz bereits bestehender Gebäude massiv verändert wurde. In Dresden hatte sich – 1913 zählte man dort 48 Kinos – also bereits vor dem Ersten Weltkrieg eine florierende Kinokultur etabliert, die im Krieg durchaus Bestand hatte, um dann in den 1920er-Jahren auch in der sächsischen Hauptstadt in die Ära der großen Kinopaläste einzumünden; 1926 wurde mit der heute noch existierenden Schauburg das erste freistehende Kino in Dresden gebaut.

Sieht man davon ab, dass Dresden als herausragender Standort der Kinoindustrie – insbesondere ist hier auf die Ernemann-Werke mit ihren weltweit erfolgreichen Filmprojektoren hinzuweisen – eine Sonderrolle einnahm, unterschieden sich die frühen Phasen der Dresdner Kinogeschichte grundsätzlich nicht von der Entwicklung in anderen Großstädten. Wenn das kinogeschichtliche Projekt des ISGV beansprucht, dennoch mehr als nur eine weitere Fallstudie zur Etablierung eines neuen Phänomens der modernen Massenkultur im urbanen Kontext zu bieten, so beruht dies auf der besonderen Überlieferungslage für Dresden. Mit der von dem Dresdner Kinopionier Heinrich Ott angelegten Dokumentation – der Sammlung Ott – liegt eine Quelle zu den ersten Jahrzehnten der Kinogeschichte vor, wie sie wohl für keine andere Stadt Deutschlands existiert: In einem Konvolut von mehr als 1.000 Schreibmaschinenseiten, das sich heute im Stadtarchiv Dresden befindet, listete Ott nicht nur die zwischen 1896 und 1933 existierenden Kinos Dresdens auf, sondern reichte diese Liste mit Detailinformationen zur Geschichte der Spielstätten, deren Adressen und technischer Ausstattung, Angaben zu den

Besitzverhältnissen, behördlichen Einlassungen etwa zur Filmzensur, ferner mit Abschriften der Eröffnungsannoncen aus der Tagespresse an. Damit nicht genug, enthält die Sammlung Ott sowohl in alphabetischer als auch in chronologischer Reihenfolge eine Auflistung von circa 6.500 Filmen, die bis 1936 in Dresden gezeigt wurden, wobei angegeben wird, in welchem Kino jeder Film seine Dresdner Erstaufführung erlebte. In der Summe ist dies eine hervorragende Ausgangslage für eine interaktive Website, die die chronologische und räumliche Verdichtung der Dresdner Kinolandschaft auf der Basis des Dresdner Stadtplans von 1911 darstellt.³ Letzterer erlaubt es aufgrund seiner Detailgenauigkeit, jedes einzelne der im Untersuchungszeitraum ermittelten 163 Kinos seinem Flurstück im Straßenverlauf zuzuordnen. Über einen Layer können für jedes Kino historische Abbildungen, eine Kurzbeschreibung sowie Informationen zur technischen Ausstattung, den Besitzern sowie den gezeigten Filmen abgerufen werden. Zudem sollen Links diese Angaben mit externen Online-Auftritten, etwa der Sächsischen Biografie oder Filmportalen, verbinden. Ebenso erlauben Buttons den Zugang zu transkribierten Textpassagen aus der Sammlung Ott oder zu Texten, in denen das Projekt seine Arbeitsergebnisse dokumentiert.

Der umfassenden Bestandsaufnahme der Sammlung Ott, die in diesem Band im Beitrag von Wolfgang Flügel gewürdigt wird, zur Seite gestellt werden kann eine weitere Quelle mit Dresden-Spezifika: Die Tagebücher des 1920 auf die Professur für Romanistik der Technischen

3 <https://kino.isgv.de>.

Hochschule Dresden berufenen Victor Klemperer, die vor allem durch die ebenso akribische wie bedrückende Dokumentation der systematischen Ausgrenzung und Verfolgung der Juden nach 1933 als zeitgeschichtliche Quelle ersten Ranges breite Anerkennung fanden. Jenseits dieses zentralen Informationsgehalts sind die Tagebücher aber auch eine ausgezeichnete Quelle zur (Dresdner) Kino- und Filmgeschichte, wie erst mit der 2019 erfolgten, gegenüber der erstmals 1995 erschienenen Buchpublikation ungekürzten Volltext-Edition Klemperer Online deutlich wurde,⁴ sind doch die zahlreichen Kinobesuche Klemperers eine nicht unbedeutende Facette der Tagebuchnotate: Für die Jahre der Weimarer Republik verzeichnen die Tagebücher über 700, teils ausführlich besprochene Filme. Nach 1933 nahm die Häufigkeit der Kinobesuche analog zu den Einschränkungen der Teilhabe am öffentlichen Leben ab, um Ende 1938 vollends abzubrechen, nachdem Juden der Besuch aller öffentlichen Einrichtungen verboten worden war.

Die quantitative Quelle der Sammlung Ott wird also durch die immer wieder auch die Vorführungsorte und die Praxis des Kinogehens in bildungsbürgerlich-akademischen Kreisen thematisierende qualitative Quelle komplementär ergänzt. Ein wichtiger Bestandteil der Projektarbeit war deshalb eine Hommage an den passionierten Kinogänger Victor Klemperer: 2019/20 führten das ISGV und die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) gemeinsam die Filmreihe „Als die Bilder sprechen lernten“ durch, die den Fokus

auf den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm richtete – am Beispiel von Filmen, die in Dresdner Kinos gezeigt und in der Sammlung Ott und zumeist auch in den Klemperer-Tagebüchern erwähnt wurden; eine weitere Filmreihe „Mit Victor Klemperer im Kino“ folgt 2021, vorbereitet wird ferner eine Publikation gleichen Titels.

Die Durchführung der Filmreihen soll indes nicht verdecken, dass das Projekt „1918 als Achsenjahr der Massenkultur“ keine primär filmgeschichtliche Forschungsagenda hatte, sondern einem genuin kinogeschichtlichen Ansatz verpflichtet war. Anders ausgedrückt: Filmästhetische Problemstellungen, die Würdigung der Leistungen von Schauspielern und Regisseuren, die Entwicklung einzelner Filmgenres – dies alles stand nicht im Zentrum des Interesses oder spielte nur beiläufig eine Rolle. Das Forschungsprojekt war vielmehr und insbesondere auch mit seiner in diesem Band dokumentierten projektbegleitenden Tagung „Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949“ im Anschluss an Thomas Elsaesser dem Forschungsparadigma der ‚Neuen Filmgeschichte‘ verpflichtet, die „das Kino schlicht als eine Industrie betrachtet und den Film als Ware, die von dieser Industrie produziert wird“⁵ und die den Kinobetrieb kreiert und generiert. Ein solcher Ansatz, der keineswegs als Gegensatz zur klassischen Cineastik empfunden werden sollte, sondern – vergleichbar etwa dem Zusammenspiel von Literatur- und Buchwissenschaft – als deren notwendige Ergänzung, fragt dann beispielsweise nach Pfadabhängigkeiten des Kinos und der Filmproduktion von technischen Entwicklungen,

4 <https://www.degruyter.com/view/db/klemp.>

5 Elsaesser: Filmgeschichte, S. 24.

wie der in diesem Band von Lina Schröder erörterten Elektrifizierung der Großstädte oder der von Sonja Neumann am Münchener Beispiel dargestellten Einführung der Tonfilmtechnik. Gefragt wird aber auch nach der von diesen Innovationen geprägten Aufführungspraxis, die neue Berufsgruppen hervorbrachte, die im vorliegenden Band von Merve Lühr thematisiert werden. Teilweise – Filmerkärer und Kinomusiker – verschwanden diese spätestens beim Übergang vom Stumm- zum Tonfilm wieder, während der Filmvorführer bis an die Schwelle zum digitalen Zeitalter seine zentrale Rolle beibehielt, wie Andrea Graf in ihrer Gegenwartsanalyse zweier Kinos in Nordrhein-Westfalen zeigt. Dem Wandel der Aufführungspraxis zugeordnet sind zugleich Fragen nach den Aufführungsorten. Am Dresdner Beispiel erläutert Sophie Döring in diesem Kontext die mobile Kinopraxis um 1900, während Carola Zeh die Entwicklung der stationären Lichtspieltheater und deren Standorte, Architektur und Ausstattung in den Blick nimmt. Der Beitrag von Sven Eggers schließt hier an, indem er das Kinofoyer als urbanen Ort und damit das Kino auch in seiner Funktion als Begegnungs- und Kommunikationsraum vorstellt. Damit ist zugleich das Kinopublikum thematisiert, dessen Zusammensetzung sich bereits in der Frühzeit des Kinos in dem Maße änderte, in dem dieses vom saisonalen Höhepunkt der Jahrmarktsattraktion zum stationären und permanenten innerstädtischen Erlebnisraum wurde. Wie Emilie Altenloh bereits in ihrer 1914 erschienenen Pionierstudie zur „Soziologie des Kino“ herausgearbeitet hatte, wurde das Kinopublikum heterogener, umfasste alle Schichten und Berufe, vor allem jüngere Männer, aber auch Frauen, und nicht zuletzt – das macht in diesem Band

am Hamburger Beispiel der Beitrag von Kaspar Maase deutlich – Kinder und Jugendliche; berührt sind damit Fragen des Jugendschutzes und der Altersfreigabe ebenso wie die von Fabian Brändle am Züricher Beispiel erörterte Habitusformung von Jugendlichen durch das Kino. Eine aus dem Rahmen fallende Besuchergruppe wird schließlich im Beitrag von Winfried Müller zu den Monarchen im Kino thematisiert. Quantitativ war das eine unbedeutende Personen- gruppe, für die symbolische Kapitalsorte des Prestigegegewinns für das neue Medium war ihr Einfluss umso höher zu veranschlagen. Das Kino entledigte sich damit des ‚Schmuddelimages‘ der Jahrmarktsattraktion. Seit den 1910er-Jahren war der Kinobesuch auch beim ‚besseren‘, gebildeten Publikum nicht mehr verpönt und renommierte Bühnenschauspieler scheuten nicht mehr vor Auftritten vor der Filmkamera zurück. Bei der Erörterung dieser Aspekte wurde mit dem Tagungsband der räumliche und zeitliche Rahmen des Projekts, die Dresdner Kinogeschichte zwischen 1896 und 1945, bewusst überschritten, um Vergleichsperspektiven zu eröffnen. Im diachronen Sinn erfolgte diese Überschreitung insbesondere durch die Einbeziehung der Jahre 1945 bis 1949, für die Mona Harring die Dresdner Kino- und Filmpolitik nachzeichnet, während Magdalena Abraham-Diefenbach die Kinotopografie in den geteilten Städten an der deutsch-polnischen Grenze in den Blick nimmt. Damit wird indirekt zugleich deutlich, dass sich der Sammelband nicht nur auf Großstädte wie Dresden, München, Hamburg oder Zürich konzentriert. Mit Niklas Hertwigs Beitrag über das Schul kino im Oberbayern der späten 1920er-Jahre, das für viele Kinder die erste Begegnung mit dem Film bedeutete, spielt sogar

der ländliche Raum eine gewisse Rolle. Insbesondere werden jedoch Kinos in Klein- und Mittelstädten berücksichtigt, neben jenen an der deutsch-polnischen Grenze in Guben/Gubin, Görlitz/Zgorzelec und Frankfurt/Stubice werden Kinos im brandenburgischen Finsterwalde – Jeanette Toussaint und Ralf Forster stellen in ihrem Beitrag ein geplantes Ausstellungsprojekt zum Kino Weltspiegel vor – sowie in Hennef und Kaldenkirchen (Andrea Graf) in Nordrhein-Westfalen berührt.

Eine Facette der Tagung „Urbane Kinokultur“ kann in diesem Band nicht dokumentiert werden: der genius loci des Tagungsortes. Die Veranstaltung konnte nämlich dank des Entgegenkommens ihres Direktors Roland Schwarz am 7. und 8. November 2019 im Kinosaal der Technischen Sammlungen Dresden stattfinden, die in einem der bedeutendsten Industriebauwerke Dresdens untergebracht sind, das vormals Sitz der bereits erwähnten Ernemann-Werke war. In diesem kino- und filmgeschichtlich geprägten Ambiente, gerahmt von Kameras und Projektoren aus der Ernemann'schen Produktion, die Vorträge zu hören und zu diskutieren, war ein inspirierendes Erlebnis. Gesteigert wurde es noch dadurch, dass mit Andreas Krase der Kustos für Fotografie und Kinematografie der Technischen Sammlungen Dresden den Tagungsteilnehmern den interaktiven Stadtplan „Kamerastadt Dresden 1860–2000“ vorstellte. Nicht minder beeindruckend war ein in die Tagung integrierter Filmabend mit dem Dresdner Kameramann und Filmsammler Ernst Hirsch, der aus seinem Archiv frühe Filmaufnahmen von Dresden zeigte und kommentierte. Allen Genannten, Roland Schwarz, Andreas Krase und Ernst Hirsch, gilt der Dank der Herausgeber. Der Dank gilt ferner

dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde für die logistische Unterstützung bei der Durchführung der Tagung. Dem Herausgebergremium des ISGV – Enno Bünz, Andreas Rutz, Joachim Schneider und Ira Spieker – ist dafür zu danken, dass der Tagungsband in der noch jungen Schriftenreihe des Instituts „ISGV digital“ erscheinen kann.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 3.8.2020.

<https://chiffre1918.de>

<https://kino.isgv.de>

<https://www.degruyter.com/view/db/klemp>

Literatur und Quellen

Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu hg. von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Frankfurt (Main) 2012.

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

Urbane Kinokultur: Das Beispiel Dresden

Bewegte Bilder – bewegte Geschichte

Zur Entwicklung des Kinos in Dresden

Carola Zeh

Der folgende Beitrag ist eine überblicksartige Reise durch die Entwicklung der Dresdner Kinolandschaft.¹ Dabei wird knapp auf die jeweils zeittypische Architektur und Ausstattung eingegangen, welche an Beispielen illustriert werden. Nachdem 1895 in Paris und Berlin die ersten öffentlichen Filmvorführungen stattgefunden hatten, waren Filme schon ein Jahr später in Dresden zu sehen. Auf dem Dresdner Jahrmarkt, der Vogelwiese, zeigte zuerst ein aus Hamburg stammendes, namentlich aber nicht bekanntes Unternehmen die sogenannte Lebende Photographie. Für die folgenden Jahre verweisen die Werbeanzeigen regelmäßig auf die Anbieter

Fey und Paty. Der Film etablierte sich als neue Attraktion der Jahrmärkte, da die wenigen, anfangs nur sehr kurzen Filme durch das Umherreisen der Vorführer einem ständig neuen Publikum gezeigt werden konnten.

Zunächst fanden auch in Dresden die Vorstellungen in einfachen Wagen – anfangs sogar ohne Sitzmöglichkeiten – statt. Nachweisbar ab 1901 erzeugten Generatoren Strom sowohl für die Vorführung als auch zur Illuminierung der Wagen. Nun erfolgten die Vorführungen in mit auffälliger Werbung versehenen Schaustellerwagen, die innen mit Holzbänken und einer Bildwand ausgestattet waren. Einige der Wanderunternehmen blieben auch nach der Gründung von festen Kinos im Geschäft. Sie passten sich nun mit mehr Komfort und entsprechender technischer Ausrüstung den gestiegenen Ansprüchen des Publikums an. Beispielsweise

¹ Der Tagungsbeitrag stellt einen Auszug aus der Dissertation Zeh: Lichtspieltheater dar. In dieser Arbeit sind alle Informationen und Datierungen mit den entsprechenden Quellen versehen. Im vorliegenden Text wurden nur wörtliche Zitate gekennzeichnet.

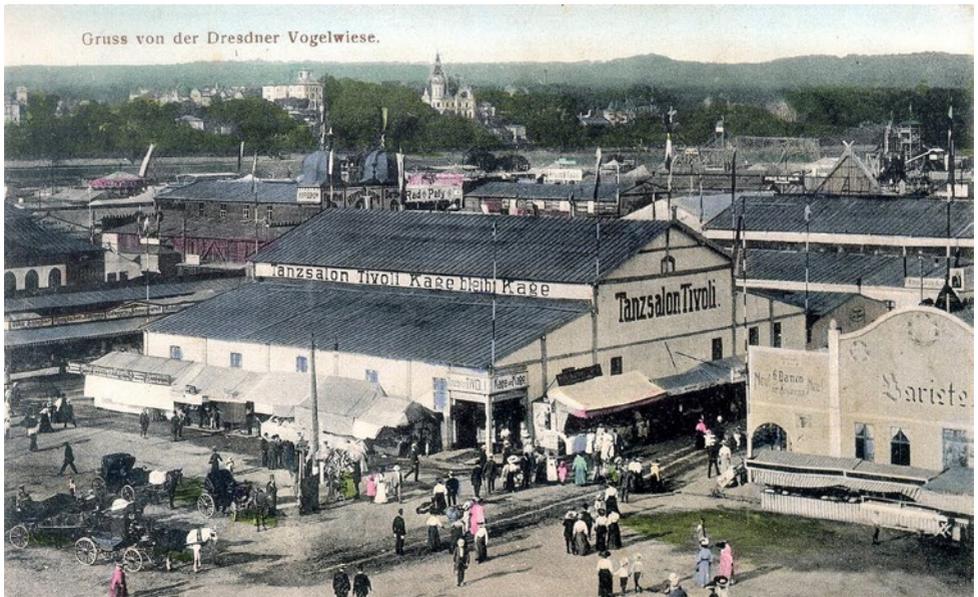


Abbildung 1: Dresdner Vogelwiese, Ansichtskarte
(Quelle: https://www.stadtwikidd.de/wiki/Datei:Tivoli_Tanzsalon_Vogelwiese.jpg).

hatte Fey 1908 ein 14-tägiges Kinogastspiel in der Nähe des Carolaplatzes in einem 3.000 Plätze fassenden Zirkuszelt. Schon zeitig wurden Filme auch in andere Bereiche der Unterhaltung eingebunden: So sind sie ab 1903 in den Dresdner Varietés Victoria- und Central-Theater nachweisbar. Die Filme stellten dort einen kleinen Programmpunkt in den gemischten Shows dar.

Die frühen Kinos

Ab 1906 etablierten sich die ersten Kinos in Dresden, zeitgleich mit anderen deutschen Großstädten wie Berlin, Hamburg, Frankfurt oder Leipzig. Diese ersten Filmvorführungsstätten werden

in der Literatur allgemein als Ladenkinos bezeichnet, weil oft leerstehende Läden als Vorführräume dienten. Die Fenster wurden vermauert, einfache Bänke genutzt und eine Leinwand aufgehängt. Der Vorführraum mit dem Apparat war häufig nur mit einem Bretterschlag vom Zuschauerbereich abgeteilt. Die meisten dieser Kinos hatten ein Fassungsvermögen von 50 bis 100 Plätzen. Sie zeigten ihre Vorstellungen, die zwischen 30 und 60 Minuten dauerten, vom Vormittag bis in den späten Abend ohne feste Anfangszeiten.

Neben Läden wurden auch Cafés und Gaststätten zu Kinoräumen umgebaut. So eröffneten in Dresden zum Beispiel 1906 die beiden Welt-Theater in den früheren Restaurants Café Union

und Hubertuskeller. In manchen Gaststätten wurden aber auch nur temporär Filme gezeigt, um das Geschäft anzukurbeln, beispielsweise im Gasthaus Stadt Kirchberg zwischen 1906 und 1910 sowie im Hotel Stadt Paris. Das erste größere Dresdner Kino, das schon 1906 mit immerhin 350 Plätzen eröffnet wurde, war das in einem früheren Kaufhaus eingerichtete Campaneta-Theater am Freiburger Platz. Neben der theaterähnlichen Anordnung des Gestühls wies dieses Lichtspieltheater im Unterschied zu den stickigen Ladenkinos sogar eine Ventilation auf. Zu den Dresdner Kinos des Gründungsjahres 1906/07, von denen sich Fotos erhalten haben, gehören das Dedrophon-Theater auf der Wettiner Straße (1906–1944) oder das Germania auf der Königsbrücker Straße (1907–1924).

Während das frühe Kinopublikum vorwiegend aus einfachen Arbeitern, Jugendlichen und kleinen Angestellten bestand, wandelte sich ab 1908 auch in Dresden dessen Zusammensetzung. Die Ursache dafür lag unter anderem in einer verbesserten Kinotechnik und dem fallweisen Einsatz bekannter Theaterschauspieler für die Filmproduktionen. Dies hatte zur Folge, dass nun auch die oberen Kreise der Gesellschaft begannen, regelmäßig ins Kino zu gehen:

Der Dresdner ist ein mindestens ebenso eifriger Kinobesucher wie nur irgendein anderer Großstädter und diese Vorliebe erstreckt sich nicht etwa auf die unteren Klassen, sondern alle Kreise bis hinauf zu den höchsten haben Teil daran. Waren und sind doch bei besonderen Gelegenheiten sogar Mitglieder des Königlichen Hauses oder König Friedrich August selbst nicht selten

Zuschauer vor der weißen Zauberwand² – insbesondere im 1909 eröffneten Olympia-Tonbild-Theater am Dresdner Altmarkt.

Nicht nur die hervorragende Adresse dieses Lichtspielhauses, sondern auch die Innenausstattung zeigt den gestiegenen Anspruch an den Zuschauerraum eines Kinos. Deutlich erkennbar sind neben der dekorativen Gestaltung des Saals mit Stuck, Wandbespannung und Leuchten die auf die Bildwand ausgerichtete Reihenbestuhlung mit ausreichend breiten Gängen. Neben dem Olympia ist das Imperial ein weiteres Beispiel höherrangiger Kinos dieser Zeit in Dresden. Ein historisches Foto zeigt die Straßenansicht mit dem großen Schriftzug und der Beleuchtung des Eingangs. Das Imperial wies einige interessante Details auf: Eine Rolltreppe führte zu dem im Obergeschoss des Gebäudes befindlichen Kino, das laut Quellen über einen beleuchteten Springbrunnen verfügte. Die Besonderheit dieses Filmtheaters bildete aber ein zweiter Zuschauerraum, der im rechten Winkel zum Saal angelegt war. In beiden Räumen wurde dasselbe Programm gezeigt, indem das von einem Projektor erzeugte Bild durch die erste Leinwand fiel und mittels eines schräg gestellten Spiegels auf die zweite ölgetränkte Leinwand reflektiert wurde. Dieses Verfahren wurde in Berlin unter der Bezeichnung Winkel- oder Hakenkino patentiert.

Dresdens erstes wirklich großes und als Neubau errichtetes Lichtspielhaus war das 1913 eröffnete Union Theater, das U.T., des Dresdner Architekten Martin Pietzsch. Es befand sich im Hofbereich eines Grundstückes zwischen

2 Stein: Statusquo, S. 230.

Prager- und Waisenhausstraße und damit in bester Innenstadtlage. Ein historisches Foto zeigt den Haupteingang in der Waisenhausstraße mit dem großen Schriftzug, einer dezenten Filmwerbung und der Beleuchtung im Stil der Zeit. Der Haupteingang führte in die Eingangshalle, der sich ein langer Flur anschloss, in dem seitlich die Kasse angegliedert war. Die darauf folgende Wandelhalle umgab den Zuschauersaal in einem Segmentbogen. Diese war mit grauem Marmor und vielen Spiegeln ausgestattet. Durch sieben breite Flügeltüren betrat man den Saal, der von einem Zeitgenossen wie folgt beschrieben wurde:

In hufeisenförmiger Anordnung tragen 14 schlanke Schäfte eine 10 m hoch liegende [...] Decke. Die Hauptbeleuchtung des Raumes spendet die Decke, von welcher aus 600 mit Glasperlen verhängte Glühbirnen in gleichmäßig um dieselbe laufenden Lichtkränzen erstrahlen. [...] 200 grünfarbige Lichtbirnenpendel erhellen die Rang-Logen. Das elektrische Lichtspiel grün-gold klingt mit dem schwarz-grün-goldenen Farbenklang der Saalfärbung zusammen. Schwarzes Gestühl mit hellgrünen Überzügen vervollständigt die Stimmung. [...] Zwölf Logenbrüstungen verbinden die Ranghöhe, leicht geschwungen Schaft mit Schaft und führen durch die abgestufte Proszeniums-Architektur zur Bildwand über, welche ein tiefgrüner Vorhang schließt.³

Anhand zeitgenössischer Beschreibungen ist davon auszugehen, dass die ersten Säle vorwiegend in relativ dunklen Farbtönen gestaltet

waren, um die Projektion nicht zu beeinträchtigen. Erst mit der Verbesserung der Projektorlichtstärke musste darauf weniger Rücksicht genommen werden, so dass größere Freiräume bei der Farbwahl entstanden.

Blickpunkt eines jeden Kinosaals ist die Bildwand, auf die sich die Aufmerksamkeit des Besuchers richtet. Hier im U.T. fand eine für die damalige Zeit sehr große Leinwand Verwendung, so dass auf ein Ansteigen der Sitzplätze im Parkett – wie später üblich – verzichtet werden konnte. Für die Stummfilmkinos mussten im Vergleich zu Theatern oder Varietés keine neuen akustischen Probleme beachtet werden, so dass die Wände schallhart mit Stuck- und Malereien verziert waren. Wie im Theater wurde der Schall durch Erklärer, Klavier oder Orchester im Saal selbst erzeugt. Das in Eisenbeton ausgeführte Gebäude des Dresdner U.T. mit einem Kinosaal für 1.000 Besucher wurde durch seine räumliche Gestaltung vorbildhaft für Deutschland und in zahlreichen Publikationen gewürdigt. Das U.T. ist ein sehr frühes Beispiel herausragender Kinoarchitektur, das zu einer Zeit entstanden ist, als der Film gerade gesellschaftsfähig geworden war und sich zu einer eigenen Kunstform entwickelte. Erst dadurch konnten sich auch repräsentative Kinobauten etablieren. Dieses Filmtheater mit seiner äußerst qualitätvollen Ausstattung und hohen Sitzplatzkapazität blieb vorerst eine Ausnahme in Dresden. In den Jahren um den Ersten Weltkrieg wurden zwar auch andere anspruchsvolle Kinos eröffnet, jedoch nur mit etwa 400 bis 650 Plätzen. Sie entstanden vor allem durch Umbauten vorhandener Räumlichkeiten wie die Roderer-Kammerlichtspiele (1913) und das Prinzess-Theater (1916).

³ Deutsche Bauzeitung, Nr. 63/1913, S. 553.

Während des Ersten Weltkrieges veränderte sich die Zahl der Kinostandorte nur unwesentlich, jedoch ist vor allem in dieser Zeit ein häufiger Wechsel der Betreiber auffällig. Die wirtschaftlichen Folgen des verlorenen Krieges hingegen bedingten dann allerdings einen deutlichen Rückgang der Kinostandorte zwischen 1918 und 1924 um mehr als ein Drittel von 45 auf 26.

Die Ära der Filmpaläste

Erst ab Mitte der 1920er-Jahre setzte die Hochzeit des Kinos – die eigentliche Ära der Lichtspielpaläste – ein. Das Kino wurde zum Hauptvergnügen der gesamten Bevölkerung und löste andere Formen der Freizeitgestaltung wie beispielsweise die Varietés oder die Ballhauskultur immer mehr ab. So wurde 1925 das frühere Victoria-Varieté von der Universum Film AG (Ufa) zum Ufa-Palast und damit zu einem der modernsten Kinos der Stadt umgebaut. Auch viele Ballsäle nutzte man zu Lichtspieltheatern um wie die Gloria-Palast-Lichtspiele (1926–1945) oder die Fürstenhof-Lichtspiele (1920–1945). Die Anzahl der Kinos stieg ab 1924 in nur vier Jahren von 28 auf 40, die Zahl der Sitzplätze verdoppelte sich fast (von etwa 11.300 auf 19.300).⁴ Es war eine Blütezeit des Kinos, in der mit Architektur, Farbe und vor allem Licht experimentiert wurde. Dies soll anhand von Dresdner Beispielen verdeutlicht werden. Wegen der räumlichen Enge und der hohen Grundstückspreise

in der Innenstadt mussten manche Kinos in bestehende Baublöcke integriert werden. Wie bereits beim U.T. befanden sich die Empfangsräume der Kinos straßenseitig im Erdgeschoss von Wohn- und Geschäftsbauten, während der Saal in einem hofseitigen Anbau untergebracht wurde. Ein Beispiel dafür ist das 1926 ebenfalls von Martin Pietzsch errichtete Capitol, in dessen Saal 1.750 Personen Platz fanden. Es war damit Dresdens größtes Kino. Wenn die räumlichen und finanziellen Möglichkeiten es zuließen, wurden jedoch freistehende Gebäude bevorzugt, die deutlich im Stadtbild in Erscheinung traten. Die Schauburg war 1927 das erste Lichtspielhaus, das in der Elbestadt als Solitär errichtet wurde. Die Fassade der Schauburg war zurückhaltend dekoriert, wies aber typische Gestaltungselemente zur Gliederung des weitgehend fensterlosen Baus auf. Besonders hinzuweisen ist hier auf die beiden, die Attika schmückenden Figuren. Solche lebensgroßen Plastiken zierten zahlreiche Filmtheaterfassaden der 1920er- und 1930er-Jahre – wie beispielsweise das Central-Theater in Werdau oder das Capitol in Zwickau. Meist halten sie Masken oder Ähnliches in den Händen und stellen so einen Bezug zu Theater und Schauspiel her, in deren Tradition sich das Kino verstand.

Auch die Gliederung der Fassade der ebenfalls 1927 errichteten Stephenson-Lichtspiele zeigt mit ihrem Dreieckgiebel die Nähe zum Theaterbau. Nicht nur die Architektur allein wies auf die Nutzung hin, sondern auch die Werbung, die für die Wirtschaftlichkeit eines Kinos eine bedeutende Rolle spielte. Um Publikum anzuziehen, erwiesen sich Leuchtreklame und elektrisches Licht als ein besonders geeignetes Mittel. Deren Einsatz gingen zwar nicht von den Kinos

4 Ausführliche Angaben und Statistiken zu Kinostandorten, Betreibern, Plätzen und Besucherzahlen siehe Manuskript Dissertation Neumann: Lichtspieltheater 2005, S. 201-245.

aus, aber diese waren aufgrund der Spielzeiten in den späten Nachmittags- und Abendstunden für diese Art der Werbung besonders prädestiniert und prägten so das nächtliche Stadtbild. Beispielhaft ist dies auf einem historischen Foto des Universums in Dresden nachzuvollziehen, dessen Eingangsbereich mit Licht in Szene gesetzt wurde. Mit Leuchtstoffröhren und Glühlampen wurden aber auch die Kinonamen gestaltet oder ganze Architekturformen wie beim Westendtheater auf der Kesselsdorfer Straße nachgezeichnet.



Abbildung 2: Universum Kinoeingang, Prager Straße, Foto um 1935 (Quelle: Fotoarchiv M. Lauffer, Dresden).

Auch im Innenraum spielte die Lichtinszenierung im Zusammenhang mit der Architektur eine immense Rolle. So verwendete Pietzsch bei der Gestaltung des Capitols das sogenannte Strahlenmotiv. Dieses beliebte Stilelement zur Deckengestaltung ist besonders durch Hans Poelzigs Capitol in Berlin bekannt geworden und auch in anderen Städten variiert zur Anwendung

gekommen. Die beleuchtete Decke wirkt dabei so, als würden Strahlen vom Bildwerferraum ausgehen.

Charakteristisch für die Kinosäle der 1920er-Jahre sind leicht gewölbte Stuckdecken, die an die Dachkonstruktion angehängt wurden. Diese als Rabitzkonstruktion ausgeführten Decken erlaubten einen großen Gestaltungsspielraum bei der Verwendung der Beleuchtung, der Farbigkeit und auch der Materialien. Beispielhaft sei hier der stark strukturierte Deckenputz der Schauburg genannt. Spätestens ab Mitte der 1920er-Jahre setzte sich in den Kinos die indirekte Beleuchtung durch, wobei überwiegend Lichtvouten im Übergang von der Wand zur Decke zum Einsatz kamen. Dabei strahlten hinter durchbrochenen Stuckprofilen verborgene Leuchten die gesamte Deckenfläche gleichmäßig aus und keine im Raum hängende Beleuchtung beeinträchtigte die Projektion. Zu sehen war dies unter anderem in der Dresdner Schauburg oder im Gloria. Im Universum hingegen waren die Lichtvouten seitlich der Bildwand platziert. Diese Gestaltung ist vor allem bekannt durch das häufig publizierte, 1928 von Erich Mendelsohn errichtete Universum in Berlin.

In den großen Erstaufführungstheatern wurden Orchester eingesetzt, wie beispielsweise das aus 25 Musikern bestehende Ensemble des U.T. in Dresden. Einige wenige Kinos leisteten sich zudem den Luxus einer Kinoorgel. Mit diesem Instrument konnten neben der Begleitmusik diverse Kinoeffekte und Geräusche erzielt werden. Sichtbar für das Publikum war nur der Spieltisch, während die Klängauslässe hinter Gitterwerk verborgen waren. Historische Fotografien zeigen dies in Dresden in der Schauburg und im Capitol.

Kino im Übergang zum Tonfilm

Durch die musikalische Untermalung und die Filmerklärer waren die Stummfilme keineswegs wirklich stumm. Jedoch fand der Tonfilm erst Ende der 1920er-Jahre mit der Entwicklung des Lichttonverfahrens weltweit Akzeptanz. In Deutschland begann ab 1928 die Umstellung der Lichtspieltheater auf Tonfilm, was mehrere Jahre in Anspruch nahm. Der damit verbundene finanzielle Aufwand durch Anschaffungskosten sowie durch bauliche Änderungen der Säle, aber auch die Folgen der allgemeinen Wirtschaftskrise führten zu einer Stagnation der Neubautätigkeit. So entstanden auch in Dresden erst Mitte der 1930er-Jahre erneut Kinobauten. Der Bestand an Kinos wurde um fünf Neugründungen als Tonfilmtheater außerhalb der Dresdner Innenstadt ergänzt, zu denen das Olympia und die Parklichtspiele zählten. Das 1938 eröffnete Olympia war ein reiner Kinozweckbau für 500 Besucher, dessen Innengestaltung vor allem durch die technischen Aspekte des Tonfilms beeinflusst wurde. Der Ton war nun direkt bei der Filmproduktion aufgenommen worden: Er hatte dadurch die akustischen Eigenschaften des Aufnahmeortes und sollte im Saal so natürlich wie möglich wiedergegeben werden. Da weder Nachhall noch Echo den Klang beeinflussen durften, kamen bei der Innenraumgestaltung schallschluckende Textilien wie Samt, aber auch speziell auf die akustischen Anforderungen abgestimmte Materialien zum Einsatz – man sprach von ‚Akustikstoff‘ und ‚Akustik-Deckenelementen‘.

Die Zerstörung der Dresdner Kinolandschaft

Einen großen Einschnitt in die Kinolandschaft bedeutete der verheerende Bombenangriff auf Dresden am 13. Februar 1945, dem fast alle großen Erstaufführungstheater zum Opfer fielen. Einige zeitgenössische Fotografien verdeutlichen das Ausmaß: Die Zentrum-Lichtspiele wurden völlig zerstört, vom Ufa-Palast blieb ein Stück Bühnenwand und das Capitol brannte komplett aus. Wenig bekannt ist, dass einige der mehr oder weniger teilzerstörten Kinobauten wie Prinzess-Theater, Ufa am Postplatz, Universum und U.T. hätten gerettet werden können. Dazu existieren Gutachten, in denen beispielsweise der Wiederaufbau des Ufa am Postplatz und des Universums als vertretbarer Aufwand eingeschätzt wird. Statt diese Aufbaukonzepte zu verfolgen, wurden die Kinos im Zusammenhang mit den in der gesamten Innenstadt durchgeführten großflächigen Trümmerberäumungen abgebrochen. Besonders anschaulich zeigt die bis in die 1960er-Jahre verbliebene Ruine des U.T. diese Entwicklung.



Abbildung 3: Blick vom Rathausturm zum Hauptbahnhof mit der Ruine des U.T., Foto 1958 (Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Prager_Stra%C3%9F_\(Dresden\)#/media/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-U0816-0010,_Dresden,_Prager_Stra%C3%9F.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Prager_Stra%C3%9F%C3%9F_(Dresden)#/media/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-U0816-0010,_Dresden,_Prager_Stra%C3%9F.jpg)).

Das Kino zwischen 1945 und 1989

Da in Dresden infolge der Kriegszerstörungen und des Fehlens von Filmtheaterneubauten zu wenige Kinoplätzte vorhanden waren, entstanden Ersatzspielstellen in einigen Schulen, Kulturhäusern oder Altenheimen. Diese verfügten entweder über eigene Filmwiedergabeanlagen oder wurden durch transportable Filmgeräte bespielt. Mit der Einrichtung des Großen Kongresssaals im Deutschen Hygiene-Museum besaß Dresden ab 1958 seinen größten Zuschauerraum, in dem Filmprojektion möglich war. In der Regel fanden dort jedoch nur Filmvorführungen statt, die mit

den Ausstellungen in Verbindung standen, oder Trickfilmparaden für Kinder.

Neben diesem qualitätvollen zeitgenössischen Saal im Hygiene-Museum sei noch kurz auf einen zweiten, sehr hochwertig im Sinne der Moderne der 1950er-Jahre gestalteten Raum verwiesen: Das Lingnerschloss, das ab 1955 zum Klubhaus der Intelligenz umgebaut wurde, erhielt im Obergeschoss einen intimen Kinosaal mit separatem Vorführraum.

Während es nach der Währungsreform in Westdeutschland zu einer regelrechten Kinoinflation kam, kämpften in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) viele Lichtspielhäuser vor allem wegen ihrer schlechten baulichen Substanz ums Überleben. Doch auch in der DDR gab es ehrgeizige Pläne für Neubauvorhaben. Historisch gewachsen gab es eine hohe Kinodichte im industrialisierten Süden im Vergleich zum ländlich geprägten Norden mit nur wenigen Filmtheatern. Aus diesem Grund wurden Neubautätigkeiten dort forciert. Auch im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau der zerstörten und bereinigten Dresdner Innenstadt sollten entsprechend einer Perspektivplanung von 1962 neun Kinos neu entstehen, zwei davon in der Wilsdruffer Straße und am Altmarkt.

Die in anderen Städten der DDR in den 1950er-Jahren entstandenen Kinos spiegeln deutlich den vorherrschenden historisierenden Architekturgeschmack wider. Mit dem durch den Tod Stalins ausgelösten politischen Umschwung änderten sich auch die architektonischen Leitbilder grundlegend. Montagebauweise mit vorgefertigten Elementen und Typenprojektierung erhielten den Vorrang; für Filmtheater wurden Typenentwürfe entwickelt. Eine Umsetzung erfolgte meines Wissens nicht, da nach der Fertigstellung

entsprechender Plangrundlagen in den 1960er-Jahren kaum noch Kinoneubauten errichtet wurden. Auch Dresden erhielt trotz der Perspektivplanung keinen Kinoneubau bis 1972.



Abbildung 4: Filmtheater Prager Straße, Foto 1973
(Quelle: Deutsche Fotothek).

Dies lag auch daran, dass spätestens ab den 1960er-Jahren ein Besucherschwund deutlich zu spüren war. Um dem entgegenzuwirken, starteten Versuche, das Kino durch die Einrichtung von Studiokinos oder durch gastronomische Angebote attraktiver zu machen. So entstanden die, in der DDR Clubkinos, Kinocafés, Rang- oder Visionsbars genannten, Umgestaltungen von Kinosälen. In Dresden beispielsweise erhielt die Schauburg eine Visionsbar. Hierfür wurde der Bereich unter dem Rang mittels einer Glaswand vom Saal abgetrennt. In diesem nunmehr separierten Raum fand neben der Filmvorführung eine gastronomische Versorgung in Clubatmosphäre statt, während im restlichen Kino

ein regulärer Spielbetrieb erfolgte. Das Konzept wurde sehr gut angenommen.

Im Jahr 1972 eröffnete schließlich das in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Rundkino. Zu diesem Zeitpunkt war ein Kinoneubau nicht nur in der DDR eine sehr seltene Bauaufgabe geworden. Das im Rahmen des Aufbaus der Prager Straße nach einer Wettbewerbsausschreibung entstandene Kino weist als bewussten Kontrast zu den kubischen Wohn- und Geschäftshäusern eine geschwungene Gestalt auf. Konstruktion, Gestaltung und Ausstattung waren wegweisend. Als erster ostdeutscher Kinoneubau verfügte das Rundkino über zwei Säle mit einer Gesamtplatzzahl von 1.200 Sitzen. Zugleich wies es die in der DDR größte Leinwand in einem umbauten Zuschauerraum auf und besaß herausragende optische und akustische Bedingungen.

Das Kino nach 1990

Mit der politischen und wirtschaftlichen Wende hatte sich die Kinolandschaft Dresdens schon in wenigen Jahren deutlich verändert. Während die meisten der bestehenden Kinos wie Faun-Palast, Olympia oder Rädelsburg-Lichtspiele geschlossen wurden, etablierten sich die aus den USA über England nach Deutschland gekommenen Multiplexkinos mit ihren vielen Kinosälen. Genannt seien hier Ufa, UCI (United Cinema International) oder Cinemaxx. Dass sich in Dresden mit etwa 500.000 Einwohnern neben mehreren Multiplexen noch kleinere Kinostandorte halten können, zeigt die Kinofreudigkeit der Dresdner Bevölkerung.



Abbildung 5: Schauburg Dresden, Blick in die Visionsbar, Foto um 1988
(Foto: Siegert, entnommen aus: Dresdner Hefte 2005, Heft 82, S. 58).

Literatur und Quellen

Deutsche Bauzeitung, Nr. 63/1913, S. 553.

Carola Neumann: Lichtspieltheater in Sachsen. Entwicklung, Dokumentation und Bestandsanalyse, Dissertation Bamberg 2005.

O. Th. Stein: Der Statusquo der Kinematographie in Dresden, in: Dresdner Kalender. Jahrbuch über das künstlerische, geistige und wirtschaftliche Leben in Dresden, 3 (1914), S. 230-239.

Carola Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen. Entwicklung, Dokumentation und Bestandsanalyse, Hamburg 2007.

Das frühe Dresdner Kino im Blick des Kinopioniers Heinrich Ott

Wolfgang Flügel

Der Film ‚Die schwarze Milch‘, in welchem eine schwarze Amme ein Kind stillte, wurde mir in meinem Theater, Freiburger Platz 37, verboten, da diese Szene nach Ansicht der Beamten als sittlich verrohend galt. [...] Dieses und vieles andere gab mir die Veranlassung, die Kinobesitzer von Dresden und Umgebung zu einer Aussprache nach Dresden ins Stadtkaffee einzuberufen, bei der beschlossen wurde, eine Vereinigung der Dresdner Kinematographenbesitzer zu gründen.¹ Dieses Zitat führt zurück in das Jahr 1907 und damit in die Anfangszeit des Kinos. Sein Verfasser, der Kinopionier Heinrich Ott, zählte zu den wichtigen Figuren der frühen Dresdner

Kinogeschichte. Er hat deren Verlauf nicht nur mitgeprägt, sondern auch schriftlich dokumentiert. Das Ergebnis liegt in der sogenannten Sammlung Ott vor, die die großstädtische Kinokultur von ihren Anfängen im ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Mitte der 1930er-Jahre am Beispiel der sächsischen Kapitale feinmaschig dokumentiert. Genau darin liegt die Einmaligkeit dieser Quelle – nach derzeitigem Kenntnisstand existieren keine vergleichbaren Aufzeichnungen für die frühe Kinogeschichte anderer Städte. Deshalb nutzte das am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde angesiedelte Projekt „1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden“ anknüpfend an die Feststellung der Kulturwissenschaftler Esther Sabelus und Jens Wietschorke, wonach trotz zahlreicher Detailstudien die Geschichte des

¹ Stadtarchiv Dresden, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie (im Folgenden: Sammlung Ott), Teil J: Gründung des Vereins der Dresdner Kinobesitzer, Blatt 2 und 4.

frühen Kinos in Deutschland nur unzureichend erschlossen ist, die Sammlung Ott als zentralen Grundstein für seine Analysen zur Frühzeit des Dresdner Kinos.²

Einen Ausgangspunkt sowohl für die Projektarbeit als auch für den vorliegenden Beitrag liefern die grundlegenden Beobachtungen etwa des Kulturwissenschaftlers Kaspar Maase und des Filmwissenschaftlers Joseph Garncarz, wonach das Kino in den westlichen Großstädten des frühen 20. Jahrhunderts zum Leitmedium einer modernen Massenkultur aufstieg und dabei selbst als Ausdruck eines Medienwandels zu verstehen ist.³ Hiervon ausgehend wird im Folgenden in einem kulturhistorischen Zugriff die Sammlung Ott hinsichtlich ihrer Aussagen zur Genese der Dresdner Kinotopografie analysiert. Dies erfolgt unter Rückgriff auf verschiedene Detailstudien, die zu zentralen Aspekten der frühen Kinogeschichte vorliegen. So rückt neben der Entstehung des Lichtspielwesens sowie dem Prozess seiner Ausbreitung im Stadtraum schon seit langem die Kinoarchitektur als eigene Bauaufgabe in den Blickpunkt der Forschung.⁴ Dabei ist der Kulturwissenschaftlerin Sabine Steidle zuzustimmen, die diese Herausbildung der Kinotopografie im Kontext von Urbanität als Ausdruck eines fundamentalen Wandels der räumlichen Ordnung kontextualisiert, in welchem Kinos zu Orten von Moderne werden.⁵ Entscheidend ist nun, dass dieser Prozess nicht nur mit technischen, wirtschaftlichen und

soziokulturellen Aspekten kausal verbunden war, wie etwa die Medienwissenschaftlerin Corinna Müller anmerkt, sondern sich auch in Relation zu anderen Kulturformen vollzog.⁶ Aus diesen Facetten ergeben sich die auf die Herausbildung der Dresdner Kinotopografie zielenden Leitfragen, die an die Sammlung Ott gerichtet werden, wobei durch einen Abgleich mit den Dresdner Adressbüchern auch Aussagen zu den Kinobesitzern und -betreibern sowie zu deren sozialen Kontexten möglich sind.

Heinrich Ott – Leben und Werk

Völlig zu Unrecht hat Heinrich Ott noch keinen Eingang in die biografischen Nachschlagewerke gefunden, weshalb an dieser Stelle einige Anmerkungen zu Leben und Werk notwendig sind. Geboren wurde er am 1. August 1873 als Sohn eines Fuhrwerkbesitzers in Wiesbaden und starb am 30. Juni 1941 in Dresden. Aus den ersten gut 30 Jahren seines Lebens, über seine Ausbildung und seinen Einstieg in das Berufsleben gibt es leider keinerlei Informationen, ebenso ist unbekannt, wann er nach Dresden kam. Doch solche Informationslücken in der Biografie von Dresdner Kinobesitzern, die vielfach von außerhalb kamen, sind keine Seltenheit, was auf die grundsätzlich große Mobilität innerhalb des frühen Kinowesens deutet.

2 Siehe Sabelus/Wietschorke: Einleitung, S. 7.

3 Siehe etwa Maase: Vergnügen; Maase: Grenzen; Garncarz: Medienwandel.

4 Siehe Pabst: Lichtspieltheater; Baake: Lichtspielhausarchitektur; Zeh: Lichtspieltheater.

5 Siehe Steidle: Kinoarchitektur.

6 Müller: Kinematographie.



Abbildung 1: Heinrich Ott, Foto um 1929
(Quelle: Jubiläums-Festschrift, S. 29).

In der Elbmetropole wird Ott erst Ende 1906 greifbar, als er mit dem eingangs genannten Kino am Freiburger Platz, dem Campaneta, eines der ersten Lichtspielhäuser in Dresden eröffnete. Bis 1932 sollte er nach und nach fünf Kinos besitzen beziehungsweise betreiben, darunter auch das Reform-Kino auf der Hygiene-Ausstellung von 1911. Mit diesem interimistischen Musterbau, den er mit allen *modernen und technischen Neuheiten* eines Lichtspielhauses ausstattete, demonstrierte er die Leistungsfähigkeit der noch jungen Kinobranche.⁷ Insgesamt war sein Engagement im Lichtspielbetrieb ein technisches und kaufmännisches Wagnis, das umso bemerkenswerter erscheint, als Ott und ebenso seine Ehefrau aus völlig anderen Berufsbranchen kamen: Im Hauptberuf, den er laut der

Angaben im Dresdner Adressbuch bis 1939/40 ausübte, war er Sänger (wohl Chorsänger) an der Dresdner Hofoper. Hier lernte er seine Kollegin Maria Elsa Lewandowski kennen, die er am 5. August 1909 heiratete.⁸

Kurz vor seiner Hochzeit hatte Ott am 14. Mai 1909 mit dem im Eingangszitat bereits erwähnten Verein der Lichtspieltheaterbesitzer von Dresden und Umgebung die wohl deutschlandweit erste Interessenvereinigung dieser Art initiiert und auch deren Leitung übernommen.⁹ Den Vorsitz legte er allerdings nach einem Jahr, Mitte 1910, aus beruflichen Gründen nieder. Die zahlreichen Proben an der Oper machten, so seine eigene Erklärung, eine regelmäßige Teilnahme an den Vereinssitzungen schlechterdings unmöglich. Der Verein, den die Dresdner Kinobesitzer gegründet hatten, um sich gegen willkürliche Zensur und andere als Schikanen empfundene Maßnahmen zu schützen, gehörte bald zu einem Netzwerk zahlreicher ähnlicher Interessenvereinigungen, die mit einigem Erfolg bis zum Ende der Weimarer Republik für die Belange ihrer Mitglieder eintraten.¹⁰ Dennoch löste er sich im Mai 1934, offenkundig auf seiner Jubiläumsfeier zum 25-jährigen Bestehen, *aufgrund der nationalsozialistischen Bestimmungen* auf.¹¹ Mit dieser Aussage spielt Ott auf die sogenannte Gleichschaltung an, in deren Rahmen Propagandaminister Joseph Goebbels Massenmedien und Kulturschaffende in Deutschland seiner

7 Sammlung Ott, Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung, Blatt 93.

8 Siehe Adreßbuch für Dresden und seine Vororte, 1906–1943/44.

9 Diese Qualifizierung in Jubiläums-Festschrift, S. 7.

10 Siehe Jubiläums-Festschrift, S. 10–11 sowie S. 16–18.

11 Sammlung Ott, Teil J: Gründung des Vereins der Dresdner Kinobesitzer, Blatt 10.

Kontrolle unterwarf und damit als Medium der nationalsozialistischen Propaganda einsetzte. Mit diesem Ziel wurde der Reichsverband Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer als Dachverband des Kinogewerbes in die neugeschaffene und auf die politischen Ziele der Nationalsozialisten ausgerichtete Reichsfilmkammer eingegliedert.¹² Die Zugehörigkeit zu dieser Institution war Pflicht für alle in der Film- und Kinobranche Tätigen. Die Zwangsmitgliedschaft bedeutete für die Kinobesitzer nicht zuletzt eine Einschränkung ihrer unternehmerischen Freiheit, da die Reichsfilmkammer sowohl in die Preis- als auch in die Programmgestaltung eingriff.

In welchem Maß Ott hiervon betroffen war, lässt sich aufgrund der dürftigen Quellenlage nicht abschätzen. Zwar hatte der Kinopionier, wohl im Kontext der Wirtschaftskrise, die auch die Filmbranche schwer traf, mit dem Theater am Bischofsplatz (T.B.-Lichtspiele) sein letztes Kino bereits im August 1932 aufgegeben. Allerdings übte er neben dem Beruf des Opersängers bis 1938/39 auch den des Filmvertreters aus, das heißt, er vermittelte im Auftrag eines Filmverleihers Verleihverträge an Kinounternehmen, ohne selbst zum Vertragsabschluss berechtigt zu sein.¹³ Damit korrespondiert die ambivalente rechtliche Stellung dieser Berufsgruppe: Formal handelt es sich bei den Filmvertretern um Selbständige, tatsächlich aber war der Verleiher ihnen gegenüber bis hin zum Terminplan weisungsberechtigt.¹⁴ Die Frage ist, ob ein solcher Beruf die Chance bot, trotz Tätigkeit im Film- und

Kinogewerbe die Zugehörigkeit zur Reichsfilmkammer zu vermeiden. Hierbei ist weitergehend auch zu fragen, ob ein Opersänger Mitglied der Reichsmusikkammer – einer Parallelinstitution zur Reichsfilmkammer – sein musste? Die Antwort muss offenbleiben.

Festzuhalten bleibt, dass Ott zwischen 1906 und 1938 in verschiedenen Feldern der Dresdner Kinobranche tätig war. Das aus dieser dreißigjährigen Wirkungszeit gewonnene Wissen floss in die Sammlung Ott ein, die ihr Verfasser rückblickend gegen Ende seines Arbeitslebens schrieb. Die stringente Detailgenauigkeit legt nahe, dass ihm eine reichhaltige Materialsammlung zur Verfügung gestanden haben muss. Doch deren Verbleib ist leider ebenso unbekannt wie die Entstehungskontexte der Sammlung Ott, für die ein Zusammenhang mit den Ereignissen des Jahres 1934 zumindest denkbar erscheint.

Das aus zwölf unterschiedlich umfangreichen Teilen bestehende Quellenkonvolut, das im Dresdner Stadtarchiv aufbewahrt wird, umfasst etwas mehr als 1.000 Seiten in Maschinenschrift.¹⁵ An zentraler Stelle steht die aus einer chronologisch geordneten und mit weiterführenden Angaben ergänzte Auflistung von 153 Dresdner Spielstätten, die zwischen 1896

12 Yong: Inszenierung, S. 78.

13 Zu Otts Tätigkeit im Filmverleih siehe Jubiläumsschrift, S. 31

14 Dienstag/Elster: Handbuch, S. 228, 230, 480.

15 Überliefert sind Teil A: Eine verhängnisvolle Kinovorstellung; Teil B: Dresden und die Kinematographie; Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung; Teil D: Übersicht der Gründung der Lichtspieltheater von 1896 bis 1936 (tatsächlich endet die Übersicht im Jahr 1933); Teil E: Von dem bewegten Bild zum Tonfilm; Teil F: Dresdner Filmverleiher; Teil G: Filme einst und jetzt; Teil H: Tonfilm; Teil J: Gründung des Vereins der Dresdner Kinobesitzer; Teil K: Lustbarkeitssteuer; Teil L: Alphabetisches Verzeichnis aller Filme von 1896 bis 1936; Teil M: Chronologisches Verzeichnis aller Filme von 1896 bis 1936.

und Ende 1933 nachweisbar sind.¹⁶ Die Namen der Besitzer, die Adresse des Kinematographen sowie das Eröffnungs- und gegebenenfalls das Schließungsdatum sind ebenso enthalten wie Informationen zum Gründungsprozess. Dabei nutzte Ott verschiedene Behördenunterlagen, die zum Teil als Kriegsverlust gelten müssen. Einen besonderen Informationswert besitzen schließlich die den Kinolisten beigegeführten Abschriften der Eröffnungsannoncen aus der Tagespresse. Sie eröffnen einen Blick in die zeitgenössische Kinowelt. So wie es zum Charakter des Kinos als Ort der populären Unterhaltung passt, dass die Eröffnungsanzeigen im Zusammenhang mit dem Kinematographen auch von Bierausschank, Tanz und von Buchverleih berichten, kündigt es gleichermaßen von der Begeisterung für moderne Technik und von Sensationslust, wenn die Presse etwa von der Existenz einer 1909 noch neuartigen Rolltreppe ins Kino Imperial berichtet, von einem als *sehenswerte Neuheit* deklarierten *elektrisch beleuchteten Eau de Cologne Springbrunnen*¹⁷ – dessen Einsatz vielleicht auch die olfaktorischen Folgen mangelhafter Ventilation mindern sollte – oder von einem acht Meter langen Riesenmodell eines Zeppelins, das im Viktoria-Kinephon-Theater zu bestaunen war. Aufgehängt wurde es während einer ersten Welle der Aeronautik-Euphorie um 1909, die sich in den Dresdner Kinos auch in mindestens vier Luftschiff-Filmen niederschlug.¹⁸

Diese Streifen gehören zu jenen rund 6.500 Filmen, die in den Teilen L und M der Sammlung Ott sowohl in alphabetischer als auch in chronologischer Ordnung aufgelistet werden. Dabei erfolgt eine Verzahnung mit den Lichtspielhäusern, insofern jeweils das Dresdner Erstaufführungskino zugewiesen ist. Allerdings sind diese Listen nicht vollzählig, wie ein Abgleich mit dem Tagebuch von Victor Klemperer zeigt, in dem der begeisterte Dresdner Cineast über 15 Jahre hinweg, bis ihm als Juden seitens des nationalsozialistischen Staats am 12. November 1938 Kinobesuche verboten wurden, die angeschauten Filme kommentiert.¹⁹

Warum Otts Filmlisten erst 1936 enden, die Kinolisten aber schon im Jahr 1933, ist derzeit nicht zu erklären. Zumindest entstanden, wie die Dresdner Adressbücher beweisen, auch in den drei Jahren von 1934 bis 1936 mit dem Olympia und den Park-Lichtspielen Lichtspielhäuser in Dresden. Für den Zeitraum bis 1949, das den Schlusspunkt des Untersuchungszeitraumes des Dresdner Kinoprojektes markiert, konnten durch Abgleich mit weiteren Quellen insgesamt zehn, zum Teil nur temporäre Spielstätten ermittelt werden, die nicht bei Ott gelistet sind. Zu nennen sind etwa Filmaufführungen im Zirkus Sarrasani, dessen festes Zirkusgebäude in den 1920er-Jahren von anderen Veranstaltern gemietet werden konnte, oder in der Sächsischen Staatsoper, der Semperoper, in der am 10. Januar 1926, 15 Jahre nachdem dort „Der Rosenkavalier“ Weltpremiere gefeiert hatte, die

16 Teil C, ergänzend Teil D, der nur sechs Blatt umfasst.

17 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 50.

18 Siehe Sammlung Ott, Teil M: Chronologisches Verzeichnis aller Filme von 1906 bis 1936, Blatt 8-18 für die Jahre 1908 und 1909.

19 Siehe Klemperer Online, vor allem das dort beigegeführte chronologische Verzeichnis der von Victor Klemperer gesehenen Filme.

Verfilmung der Strauß-Oper erstaufgeführt wurde.²⁰ Die Kino- und Film listen bilden die beiden Hauptteile der Sammlung Ott. Die übrigen Teile bestehen aus Texten zum Beispiel über die *Dresdner Filmverleiher*, *Die Gründung des Vereins der Dresdner Kinobetreiber* oder über technische Aspekte, wie der Entwicklung des Tonfilms.²¹ Sie gewähren zusätzliche Einblicke in die zeitgenössische Kinowelt und deren Verankerung im urbanen Umfeld.

Dresdner Kinokultur im Spiegel der Sammlung Ott

Dresden auf dem Weg zur Kinometropole

Die ersten Einträge der Sammlung Ott führen auf die Dresdner Vogelwiese, das bekannteste Volksfest der sächsischen Residenz. Damit verweist die Quelle auf einen der beiden Wege, auf denen sich die neue Erfindung des Kinos mit großer Geschwindigkeit verbreitet hat. Dessen Geburtsstunde schlug Ende 1895, als unabhängig voneinander Max und Emil Skladanowsky in Berlin und die Gebrüder Lumière in Paris Filme vor zahlendem Publikum aufgeführt hatten. Bereits seit dem Folgejahr gastierten Wanderkinos

auch in Dresden.²² Den Anfang machten die beiden Hamburger Schausteller Dienstknecht und Meyer, es folgten Unternehmen zum Beispiel aus Löbau und Leipzig, aber auch aus Pirmasens. Insgesamt gastierten 15 Wanderkinematographen zum Teil mehrfach in der Elbestadt, wo in manchen Jahren bis zu vier Betriebe gleichzeitig um die Gunst des Publikums warben. Solche Wanderkinos entstanden, als Schau budenbesitzer auf der ständigen Suche nach neuen Attraktionen begonnen hatten, ihre Sensationstheater umzurüsten.²³ Dabei korrespondierte die äußere Gestalt dieser beweglichen Kinos mit der Sensation des neuen Mediums. Wie Heinrich Ott berichtet, hatten manche Betreiber sogar *Oelmotore oder grosse Locomobile angeschafft, womit sie ihren elektrischen Strom erzeugten, der nicht nur zur Projektion, sondern auch zur Beleuchtung ihrer Prunkfassaden diente und so entstanden Prachtbauten [...], die mitunter einen Gesamtwert bis zu 80.000 Mark repräsentierten*.²⁴ Offenkundig erwiesen sich die Wanderkinos als hochprofitabel – nicht zuletzt, weil die laufenden Kosten gering waren.²⁵ Die Ursache für diese Rentabilität lag wesentlich darin, dass das Wanderkino auf einfach gestaltete Filmprogramme setzen konnte, weil aufgrund der kurzen Dauer des Jahrmarktes dem ortsgelunden Publikum nur ein kleines Zeitfenster zur Verfügung stand, um seine Sensationslust zu stillen. Eine Vorstellung, die höchstens

20 Zur Rosenkavalier-Verfilmung von 1925 in der Sächsischen Staatsoper siehe https://www.filmportal.de/film/der-rosenkavalier_caa73c6fb943488196547819420d0739.

21 Teil B (Dresden und die Kinematographie), Teil E (bewegtes Bild), Teil F (Filmverleiher), Teil G (Filmeinst), Teil H (Tonfilm), Teil J (Verein der Dresdner Kinobesitzer) und Teil K (Lustbarkeitssteuer).

22 Zum Wanderkino siehe den Aufsatz von Sophie Döring in diesem Band sowie Müller/Döring: „Der Kino“, S. 71-79; vgl. insgesamt auch Flügel: Achsenjahr.

23 Siehe Klunkert: Schaustellungen, besonders S. 358-369.

24 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 3.

25 Garncarz: Öffentliche Räume, S. 38.



Abbildung 2: Victoria-Salon, Postkarte undatiert (Quelle: <https://altesdresden.de/pics/seeo/wais0265.jpg>).

25 Minuten dauerte, bestand aus etwa 18 bis 20 Kurzfilmen, zumeist Humoresken und sogenannten Tagesereignissen. Die einzelnen Streifen wurden von den Schaustellern gekauft und auf den Jahrmärkten der unterschiedlichen Orte in Endlosschleifen gezeigt, bis die Verschleißgrenze erreicht war.²⁶

Neben dem Jahrmarktkino verweist die Sammlung Ott auf eine großstädtische Kulturinstitution, die, wenngleich in geringerem Maß als der Wanderkinematograph, ebenfalls zur Popularisierung des neuen Mediums beitrug: nämlich das Varietétheater.²⁷ Beispielhaft belegen seit

Oktober 1903 Zeitungsinserate in der Dresdner Tagespresse, dass im Victoria-Salon und im Central-Theater *Lebende Photographien* als Abschlussnummer des Programms zur Vorführung kamen.²⁸ Damit begannen die Varietés, für das eigene Geschäftsmodell ein Medium zu nutzen, dessen Erfolg sich seit 1896 verstetigt hatte. Hierbei kam ihnen einerseits die strukturelle Gleichheit der Programmgestaltung beider Institutionen entgegen, andererseits konnten sie mit ihrem Angebot in die große zeitliche Lücke stoßen, die zwischen den Besuchen der Wanderkinematographen in Dresden bestand. Unbeschadet dessen blieb die Vogelwiese mit ihren

26 Allgemein zur Programmentwicklung im frühen Kino siehe Müller: Kinematographie.

27 Siehe auch Müller: Kinematographie, S. 11.

28 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 5.

Wanderkinos, die ungleich mehr Leute anzogen als das Varieté, die jährliche Kinohauptsaison.²⁹ Bis 1905 blieb diese Situation unverändert. Doch 1906 kam es zu einem überraschenden Wandel, als – nach einem außerordentlich frühzeitigen, von Ott nicht dokumentierten Fehlversuch einer Kinogründung im Jahr 1902 – nicht nur in Dresden, sondern auch in zahlreichen deutschen Großstädten eine Welle von Kinogründungen einsetzte.³⁰ Es kam zu einer regelrechten ‚Goldgräberstimmung‘, wie der Kommentar eines Kommissars der Dresdner Wohlfahrtspolizei illustriert: *Die Kinematographen schießen jetzt wie Pilze aus der Erde, und die Besitzer glauben, dass jeder Keller, jeder zufällig ungenutzte Lageraum geeignet erscheint, darin Vorführungen zu veranstalten.*³¹ Allein 1906 wurden in der sächsischen Metropole 15 Kinematographen gegründet. Für die Folgejahre bis 1911 verzeichnet Ott die Gründung von jährlich neun bis 15 Kinos, insgesamt waren es im genannten Zeitraum 75. Hinzu kamen verschiedene temporäre Aufführungstätten, deren Betriebsdauer wie beim Reform-Kino auf der Hygiene-Ausstellung 1911 von Anfang an auf wenige Wochen begrenzt war.³² Doch die Gründung von Kinos rief nicht nur Euphorie hervor, sondern stieß zuweilen auch auf Widerspruch, was die ambivalenten

Befindlichkeiten spiegelt, die das neue Medium Film hervorrief. Da Kinder und Jugendliche einen wichtigen Teil des Publikums ausmachten, musste der Besitzer des 1909 eröffneten Viktoria-Kinephon-Theaters, das sich im selben Gebäude wie eine Schule befand, seinen Kritikern und der Wohlfahrtspolizei zusichern, dass die Vorstellungen erst ab 16:00 Uhr, mithin nach Schulschluss, anfangen. Weitergehende Befürchtungen der Schulleitung und der Eltern aufgreifend, versprach er zudem: *die so sehr verachtete Schundromanliteratur in Filmvorführungen [ist] in unserem Programm ausgeschlossen.*³³

Im Ergebnis des Gründungsbooms hatte sich das Kino als fester Bestandteil der Massenkultur in Dresden endgültig etabliert und war dabei den *Kinderschuh* entwachsen.³⁴ Dies bestätigt auch ein Blick in die lokalen Adressbücher. Seit der Ausgabe von 1911 enthält der Branchenteil eine eigene Rubrik *Kinematographen*, zuvor waren die Lichtspiele nur im Straßen- beziehungsweise über ihre Besitzer im Einwohnerverzeichnis zu finden gewesen. Zudem hatte das Jahrmarktskino bereits im Vorjahr vor der massenhaft auftretenden ortsfesten Konkurrenz kapituliert. Mit der Dresdner Vogelwiese 1910 endete in der Elbmetropole die Ära des Wanderkinematographen, der sich jedoch in kleineren Städten noch weiterer Beliebtheit erfreute. Ebenso stellte das Dresdner Gewerbeamt in den wirtschaftlich schwierigen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg bis in die Mitte der 1920er-Jahre hinein Konzessionen für mobile Kinematographen aus, die jedoch den Glanz der mobilen Kinopaläste der Vorkriegszeit missen ließen. Anstatt

29 Zur im Vergleich zum Varieté größeren Anziehungskraft des Kinos siehe Haller: *Kino*, S. 234.

30 Zur Kinogründung von 1902 siehe Zeh: *Lichtspieltheater*, S. 182, basierend auf *Sächsischer Bote*, 1. Woche Januar 2003.

31 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 23-24.

32 Gegründet wurden 1906: 15 Kinos; 1907: 11 Kinos; 1908: 15 Kinos; 1909: 10 Kinos; 1910: 9 Kinos; 1911: 15 Kinos; 1912: 6 Kinos; 1913: 2 Kinos. Einige dieser Kinos wie *Das kleine Theater* (1908) sind in der Sammlung Ott nicht enthalten.

33 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 65-66.

34 Jubiläums-Festschrift, S. 7.

einer Lokomobile und eines aufwendigen Kinopalastes reichte dem in Dresden wohnhaften Schausteller Bruno Herklotz ein einspänniges Pferdefuhrwerk zum Transport des Wanderkinematographen, den er vermutlich nicht in einem eigenen Zelt, sondern in angemieteten Sälen aufbaute.³⁵

Voraussetzungen des Kinobooms

Der urbane Kinoboom fußte auf zwei Voraussetzungen. Erstens, wie Joseph Garncarz argumentiert, auf dem Erfolg des Wanderkinos, der zu einer stetig wachsenden Filmnachfrage führte. Im Ergebnis entstand eine Filmindustrie, die ab 1905 jene Quantität an Filmen produzierte, die für einen regelmäßigen Programmwechsel notwendig war, um den gewachsenen Ansprüchen des großstädtischen Publikums zu genügen und es immer wieder ins Kino zu locken.³⁶ Diese Beobachtung spiegelt auch die Sammlung Ott, insofern deren Filmliste erst mit dem Jahr 1906 einsetzt. In Verbindung mit der aufstrebenden Filmindustrie hat sich zudem ein Filmmarkt und der Filmverleih als neuer Vertriebsweg herausgebildet, so dass nun die Kinos permanent und preisgünstig mit neuen Streifen versorgt werden konnten. In Dresden gab es bereits seit 1906 verschiedene Kinobesitzer, die sich zugleich als professionelle Filmverleiher betätigten und in der Stadt selbst entwickelte sich 1910 die Urzelle des *Film-Verleih-Verbandes*.³⁷ Zu hinterfragen ist, ob in kausaler Verknüpfung mit diesen Entwicklungen auch die Kinotechnik

erschwinglicher wurde, was der Einrichtung von Kinematographen weiteren Vorschub geleistet hätte. Hierzu stehen Untersuchungen aus, aber bereits der Umstand, dass der Dresdner Unternehmer Heinrich Ernemann spätestens seit 1904 Kameras und seit 1911 auch Filmprojektoren jeweils für den Heimbedarf produzierte, ist als Indiz für einen Preisrutsch bei der Kinotechnik zu verstehen.³⁸

Zweitens kann mit Blick auf den soziokulturellen Kontext festgehalten werden, dass das Kino keineswegs zufällig in den Metropolen, den „Experimentierfelder[n] der Vergnügungskultur“, sesshaft wurde.³⁹ Denn nur in Großstädten wie Dresden, das 1910 mit seinen 548.308 Einwohnern fünftgrößte Stadt im Kaiserreich war, fand es die Voraussetzungen für seinen Aufstieg zum Leitmedium einer neuen Massenkultur. Einerseits, so argumentiert Kaspar Maase, existierte hier ein ausreichend großes Publikum mit neuen Freizeiterwartungen, die vom Takt des industriellen Zeitalters, vom urbanen Leben und moderner Lohnarbeit geprägt waren.⁴⁰ Andererseits bestand in den Großstädten ein Angebot kommerzieller Populärkünste, das dank steigender Einkommen für breite Schichten erschwinglich war. Gewinnerorientiert zielte es darauf ab, dem starken Unterhaltungsbedürfnis des Publikums zu genügen. Das entscheidend Neue im frühen 20. Jahrhundert lag nach Maase darin, dass diese Angebote dank neuer Techniken für große

35 Stadtarchiv Dresden, Gewerbeamt 2.3.9. _ 5507, Film-Nr. H0211, Bruno Herklotz, 1923 und 1924.

36 So explizit Garncarz: Räume, S. 38; siehe ebenso Garncarz: Entstehung, S. 151.

37 Sammlung Ott, Teil F: Dresdner Filmverleiher, Blatt 3.

38 Siehe Vincenz/Hesse: Fotoindustrie, Katalogteil S. 265 und 275.

39 Maase: Vergnügen, S. 66.

40 Maase: Vergnügen, S. 20-21. Hier auch das Folgende.

Bevölkerungskreise alltäglich – eben Massenkultur – wurden.⁴¹

Hier schließt das als „städtisches Erlebnismodell“ begriffene Kino unmittelbar an.⁴² In Marktmechanismen eingebunden, nutzte es die urbanen Infrastrukturen und bedingte ebenso die Entwicklung neuer Industrien, wie es als Arbeitsplatz neue Berufsgruppen schuf.⁴³ Die Kausalität dieser Entwicklung verdeutlicht der Blick auf die Ernemann-Werke, die einen wesentlichen Beitrag an Dresdens Aufstieg zu einem Zentrum der Filmtechnik hatten. Einerseits reagierten sie mit ihren Projektoren auf die wachsende Nachfrage der Kinobranche, andererseits schulten sie die zur Bedienung der technisch immer aufwendigeren Kinomaschinen notwendigen Filmvorführer.⁴⁴ Zugleich passte sich das Lichtspielwesen der durch die Hochindustrialisierung normierten Teilung von Arbeit und Freizeit an. Ein Spezifikum des Kinos, das Corinna Müller und Harro Segeberg betonen, bestand in seiner Mittlerfunktion zwischen den traditionellen Medien der Unterhaltungskultur und der neuen Massenkultur.⁴⁵ Als öffentlicher Ort des Sehens und Gesehenwerdens glich es einerseits traditionellen Formen, etwa der Musikbühne oder den Varietés. Andererseits bildete es einen sogenannten dritten Ort, das heißt einen Lebensraum, der zwischen dem eigenen Zuhause und

dem Arbeitsplatz angesiedelt ist.⁴⁶ Ohne Zwang auf Verhaltensnormen auszuüben, wirkte es einladend und stand aufgrund niedriger sozialer Zugangsbarrieren allen Schichten der Bevölkerung offen: Heinrich Ott vermerkte in seiner Quelle, dass das im Juli 1906 gegründete Dedrophon mit seinen geringen Eintrittspreisen auf untere soziale Schichten zielte, nichtsdestotrotz aber am 31. Dezember 1906 vom sächsischen König und seinen Kindern besucht worden war.⁴⁷

Kinoentwicklung in Zahlen

Mit Ende dieses frühen Kinobooms war die Ausbreitung des Kinos natürlich noch längst nicht gestoppt. Lediglich eine erste Marktsättigung war eingetreten, so dass sich nach 1911 die Zahl der jährlichen Kinoneugründungen auf zwei bis fünf einpendelte und mit wenigen Ausnahmen – etwa in den Jahren des Ersten Weltkriegs und insbesondere der Inflation, die dem Kino schwer zu schaffen machten⁴⁸ – bis in die Jahre um 1930 auf diesem Niveau verharrte. Allerdings schlossen viele Kinematographen nach kurzer Zeit ihre Pforten wieder, womit die Zahl der Kinos, die jeweils zeitgleich in Betrieb waren, in Dresden bei jährlich etwa 35 bis 40 lag. Die absolute Spitze markiert das Jahr 1911 mit 45 Kinos, im Ergebnis der Kriegsfolgen und der Hyperinflation sank die Zahl 1924 auf etwa 30, um bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges auf 36 zu steigen. Doch während der Mittelwert stabil blieb, verdreifachte sich die Zahl der Kinositzeplätze von etwa 7.000 im Jahr 1914 über etwa

41 Neben Maase siehe hierzu auch Wietschorke: Arbeitsgemeinschaft, S. 16-20.

42 Gottfried Korff, zitiert nach Haller: Kino, S. 229.

43 Zu den neu entstandenen Berufsgruppen im Kinogewerbe siehe den Aufsatz von Merve Lühr in diesem Band.

44 Zu Dresden als Zentrum der Kinotechnik siehe Förster: Kino, S. 3-12, zur Schulung der Filmvorführer siehe Jubiläums-Festschrift, S. 14-15.

45 Müller/Segeberg: Öffentlichkeit, S. 15.

46 Zum Begriff siehe Oldenburg: Place.

47 Zum Thema Monarch und Kino siehe den Aufsatz von Winfried Müller in diesem Band.

48 Siehe Jubiläums-Festschrift, S. 12 und 15.

11.300 und 19.300 in den Jahren 1924 und 1928 auf 22.194 im Jahr 1932. Mit anderen Worten: Zu Beginn des Ersten Weltkrieges standen pro 1.000 Einwohner knapp 13 Kinoplätze zur Verfügung, im letzten Jahr der Weimarer Republik waren es mit 34 mehr als doppelt so viele.⁴⁹ Der Erste Weltkrieg markierte übrigens für das Kino als Phänomen der Massenkultur keinen gravierenden Einschnitt. Nach den ersten Kriegswochen hatte sich das Dresdner Kulturleben unter den veränderten Bedingungen rasch wieder normalisiert. Insbesondere das urbane Kino verwies auf eine blühende Vergnügungskultur, die eine willkommene Ablenkung bot. Eine Steigerung erfuhr die Kinobegeisterung schließlich im letzten Kriegsjahr. Nachdem mit dem Steckrübenwinter 1916/17 der Krieg endgültig auch in der Heimat angekommen war, entdeckte man im Deutschen Reich die Propagandakraft der Filme, die so zum Objekt staatlicher Kontrolle und Förderung wurden. Anfang des Jahres 1917 wurde auf Veranlassung der Obersten Heeresleitung das Bild- und Filmamt (Bufa) mit dem Ziel gegründet, die Verwendung von Filmmaterial mit militärischen Inhalten zu koordinieren. Hierbei entstanden Streifen wie „Der magische Gürtel“, der in scharfem Kontrast zur Wirklichkeit des uneingeschränkten U-Boot-Krieges in propagandistischer Absicht eine geradezu ritterliche Kriegsführung der kaiserlichen U-Boot-Flotte vor Augen führte. Im Dezember 1917 folgte schließlich unter Beteiligung der Reichsregierung die

Gründung der Universum-Film AG (Ufa) mit dem Auftrag, Spiel- und Dokumentarfilme sowie Wochenschauen zu produzieren. Damit war ein Kinokonzern entstanden, dessen Filme in den folgenden Jahren die Kinosäle füllten und der selbst in den vielen Großstädten, so auch in Dresden, Lichtspielhäuser besaß.

Den auch während des Ersten Weltkrieges anhaltenden Aufschwung des Kinos widerspiegeln die Aussagen der Sammlung Ott zu den Filmprogrammen, in denen der seit 1910 bemerkbare abendfüllende narrative Spielfilm binnen weniger Jahre die alten, aus Kurzfilmen zusammengestellten Abfolgen verdrängte.⁵⁰ Auch wenn die Programmabfolgen und die regelmäßigen Programmwechsel aus unbekanntem Gründen nicht für alle existierenden Kinos dokumentiert sind, so ist doch eine deutliche Tendenz erkennbar. Für das Jahr 1913 listet Ott mehr als 160 dieser Filmprogramme in 16 Lichtspielhäusern auf, für das letzte Kriegsjahr nennt er mehr als 250 in zehn Kinematographen! Dieser Befund korrespondiert mit den Kinozahlen: 1914 gab es in Dresden 44 Kinematographen, im letzten Kriegsjahr waren es 41.⁵¹

Allerdings täuscht die relative Konstanz der absoluten Kinozahl – die Kinobranche war nämlich von einer hohen Fluktuation gekennzeichnet: Allein von den 75 Kinos, die in den Boom-Jahren 1906 bis 1911 den Spielbetrieb aufnahmen, überlebten 25 (darunter acht von den 14, die 1906 gegründet worden waren) die ersten zwölf Monate nicht. Falls dieser Zeitraum überstanden

49 Zum Vergleich: 2008 waren es 12.000 Plätze, siehe https://www.dresden.de/media/pdf/statistik/Dresdner_Zahlen_aktuell_16_2009_08.pdf. Damit kamen auf 1.000 Einwohner gut 23 Kinositzeplätze. Zu den Sitzplätzen vergleiche auch den Beitrag von Carola Zeh in diesem Band.

50 Siehe Haller: Kino, S. 250 und Müller: Kinematographie, S. 186-190.

51 So auch mit Rückgriff auf die Sammlung Ott Zeh: Lichtspieltheater, Liste der Kinostandorte, S. 182-192.

war, betrug die durchschnittliche Betriebsdauer knapp zehn Jahre, wobei eines der ältesten Dresdner Kinos, das Dedrophon, bis zur deutschlandweit verfügten Schließung aller Kinos am 4. Februar 1945 39 Jahre lang in Betrieb war. Insgesamt stieg die durchschnittliche Betriebsdauer insbesondere bei jenen Kinos an, die nach dem Ersten Weltkrieg gegründet wurden, was mit einer zunehmenden Professionalisierung und Technisierung zu erklären ist.

Eine ähnliche Tendenz zeigt ein Blick auf die häufigen Besitzerwechsel. Im Durchschnitt änderten sich die Besitzverhältnisse der Dresdner Kinos alle 4,2 Jahre – im Umfeld der Metropole, das mit seinen kleinen Städten und geringeren Publikumszahlen die Kinobetreiber offenbar vor größere Herausforderungen stellte als die Großstadt, wechselten die Kinos sogar alle zwei bis drei Jahre den Eigentümer.⁵² Die beiden Pole in der Elbestadt bilden einerseits das 1911 gegründete Volkskino, das während seiner elfjährigen Existenz 18 verschiedene Eigentümer hatte, und die 1927 errichtete Schauburg. Sie blieb über 18 Jahre hinweg in der Hand von Arnulf Huyras, einem gebürtigen Genfer, der ab 1914 in Leipzig lebte und hier nach dem Ende des Ersten Weltkriegs als Leiter der Mitteldeutschen Universum-Film-AG-Verleihbetriebe tätig war.⁵³

Über die jeweiligen Gründe einer Geschäftsaufgabe beziehungsweise eines Besitzerwechsels schweigt Ott im Regelfall, allerdings erlauben mitunter die Akten des Gewerbebeamten weitergehende Aussagen. Danach musste im Jahr 1910

das Vitascope-Theater schließen, weil nur das in unmittelbarer Nachbarschaft neu eröffnete Colosseum die Lizenz für einen Bierausschank und damit einen Wettbewerbsvorteil erhielt, den sein Konkurrent nicht ausgleichen konnte.⁵⁴ In Einzelfällen ist aber auch zu fragen, ob tatsächlich ein dauerhafter Kinobetrieb angestrebt war. Wenn, wie die Sammlung Ott berichtet, der Gastwirt Alfred Haufe den Filmprojektor außerhalb des Gebäudes aufstellte, um die Filme durch ein Fenster in den Gastraum zu projizieren, dann klingt dies sehr nach einer auf wenige Tage terminierten Vorführaktion.⁵⁵

Der Besitzwechsel selbst zählte offenkundig zu den normalen Vorgängen im Geschäftsalltag. Darauf deutet zunächst der Umstand, dass weder die hohe Fluktuation der Besitzer noch die teilweise kurze Betriebsdauer Alleinstellungsmerkmale der Kinobranche waren. Vielmehr zeigt der Abgleich der in der Sammlung Ott hinterlegten Kinoadressen mit den Dresdner Adressbüchern von 1905 bis 1940, dass zahlreiche Ladenlokale – nicht nur solche, die sich in den selben Gebäuden wie die Kinos befanden – ihren Inhaber und in Verbindung damit das Gewerbe häufig wechselten. Weiterhin kündigt die Fluktuation nicht nur von einer Vitalität der Kinobranche und zumindest in den ersten Jahren von einer Goldgräberstimmung, sondern steht auch in kausalem Zusammenhang mit einem regelrechten Kinomarkt, von dessen Existenz zahlreiche Zeitungsannoncen künden. Eine Stichprobe in der lokalen Tagespresse ergab, dass die Dresdner Neuesten Nachrichten etwa

52 Die Angabe für den Dresdner Bezirk bei Jubiläums-Festschrift, S. 18.

53 Siehe <https://www.neustadt-ticker.de/57108/aktuell/schauburg-grundungsurkunde-gefunden>.

54 Stadtarchiv Dresden, Gewerbeamt, 2.3.9. – Film H7238, Hermann Hirschberg, 1908–1910.

55 Siehe Sammlung Ott, Teil C, Blatt 33.

am 19. August 1906 sowie am 10. Februar und am 17. April 1907 Kinokaufgesuche publizierten, ebenso am 3. Oktober 1908 ein Kapitalgesuch für einen Kinokauf. Interessant in diesem Kontext ist schließlich die Annonce vom 23. Januar 1915: *erstklass[ige] Kinos in Dresden Umstände halber preiswert zu verk[aufen]*, nachzufragen bei Heinrich Ott, der hier offenkundig als Vermittler auftrat.⁵⁶ Ergänzend dazu gab es in Fachzeitschriften Tipps, was man beim Kauf eines Kinos in rechtlicher oder wirtschaftlicher Hinsicht zu beachten habe.⁵⁷

Standortfaktoren und Kinoausbreitung

Die skizzierten Entwicklungen verdeutlichen eine wechselseitige Bedingtheit von Kino und Massenpublikum. Daraus ergeben sich Folgen für die Wahl der Standorte. Beleuchtet man die Kinoadressen in der Sammlung Ott, dann zeigt sich, dass die Standorte idealiter zwei Hauptkriterien erfüllen sollten. Erstens musste eine gute Erreichbarkeit gewährleistet sein, und zweitens wirkte es sich positiv aus, wenn sich bereits Lokalitäten, die einen Besucherstrom anzogen, in der Nähe des geplanten Kinos befanden, so dass Mitnahmeeffekte erzielt werden konnten. Pars pro toto ist auf das 1906 gegründete Edison-Theater zu verweisen, das in der Nähe des Dresdner Hauptbahnhofs in unmittelbarer Nachbarschaft zu verschiedenen Hotels lag, oder auf Kinos, die unmittelbar in Hotels eingerichtet wurden. Ebenso müssen Lokalitäten erwähnt werden, in denen, wie im Konzerthaus

Stadt München, Filme und Orchestermusik unter einem Dach aufgeführt wurden, und auch eine Kneipe in der Nachbarschaft konnte für einen stetigen Publikumsstrom sorgen.



Abbildung 3: Die Edison-Lichtspiele neben dem Hotel New York in der Prager Straße, Postkarte 1913 (Quelle: <https://altesdresden.de/pics/seeo/prag0471.jpg>).

Die Kinoausbreitung im Stadtraum folgte letztendlich einem Muster, das sich ähnlich auch in anderen Großstädten erkennen lässt. In der sächsischen Elbmetropole verortet Ott die ersten festen Kinos im Stadtzentrum, allerdings zunächst nicht an den Hauptverkehrsadern mit ihren teuren Mieten, sondern in den *Seitengäßchen der Hauptstraßen* im Bereich der inneren Altstadt rund um das Residenzschloss und den Altmarkt.⁵⁸ Hier ist auf das schon erwähnte Dedrophon zu verweisen, dass sich in der Wettiner Straße, der heutigen Schweriner Straße, und damit etwa 400 Meter vom Zwinger und vom Schauspielhaus entfernt befand. Als Kinoort weiterhin beliebt waren die unmittelbar ans Zentrum angrenzenden Stadtteile sowie die vom Zentrum zum Hauptbahnhof führende Prager Straße. Von dieser Innenstadtrandlage aus

56 Dresdner Neueste Nachrichten vom 23.1.1915. Ich bedanke mich bei Sophie Döring und Lennart Krantz für die Recherche.

57 Siehe etwa Frank: Kauf oder Stäubli: Kino.

58 Jubiläums-Festschrift, S. 7.

verdichtete sich das Kinonetz zunächst in die Mitte hinein. Schon Ende 1906 eroberte das Kino den Altmarkt sowie die zentralen innerstädtischen Verkehrsachsen, etwa die Wilsdruffer Straße und die Waisenhausstraße, wobei die letztere zu jenen Straßenzügen gehörte, welche die an der Elbe liegende Altstadt halbkreisförmig umschlossen. Dieses Areal blieb in den Folgejahren räumlicher Mittelpunkt der Dresdner Kinoszene; immerhin befanden sich hier 12 der 36 Lichtspielhäuser, die zu Beginn des Zweiten Weltkrieges existierten.

Eine zweite Stoßrichtung zeichnet sich ab, als die Kinos schon vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges begannen, sich strahlenförmig in Richtung Peripherie auszubreiten. Regelrechte Kino-Cluster entstanden an den Hauptverkehrsachsen in der Dresdner Neustadt nördlich der Elbe, oder in den westlichen Arbeiterbezirken Trachenberge, Löbtau und Pieschen. Ebenso siedelten sich Lichtspielhäuser entlang eines Streifens an, der sich von der Altstadt nach Osten über die bürgerlichen Stadtteile Johannstadt und Striesen bis hin zur Elbrücke in Blasewitz, dem sogenannten Blauen Wunder, zog. In den Jahren um 1930 erhielten schließlich auch einige der seit der Jahrhundertwende eingemeindeten Vororte wie Briesnitz, Cotta, Reick oder das gegenüber von Schloss Pillnitz an der Elbe gelegene Kleinzschachwitz eigene Kinos.

Mit dieser Eroberung des Stadtraums durch den Kinematographen relativierte sich die Frage nach der Entfernung zum Stadtzentrum. Erstens zielten diese Kinos insbesondere in Randlagen ausweislich ihrer Eröffnungsannoncen oft auf das unmittelbar lokale Publikum, andere wie das Vereinshaus Ost – heute das Programm kino Ost – zielten als Lokal der SPD auf einen

bestimmten Personenkreis. Zweitens konnte der Distanz zum Zentrum mit dem Hinweis auf die Straßenbahnbindung begegnet werden. So warb etwa Ott im Jahr 1926 in der Eröffnungsannonce für sein rund vier Kilometer vom Zwinger entfernt liegendes Theater am Bischofsplatz, es könne bequem mit zwei Straßenbahnlinien erreicht werden – das Kino nutzte also die urbane Infrastruktur!⁵⁹ Ebenso ist in diesem Kontext auf den Umstand zu verweisen, dass verschiedene Ausflugslokale am Stadtrand, die wie der Heidepark nun an das Straßennetz angeschlossen wurden, Kinos eröffneten.

Das Erscheinungsbild des frühen Kinos

Die explosionsartige Ausbreitung des Kinematographen und die hohe Fluktuationsrate der Kinobesitzer und -betreiber gerade in den frühen Jahren seiner Sesshaftwerdung legen nahe, dass die Hürden, ein Kino zu eröffnen, relativ gering waren. Damit korrespondiert, dass laut Sammlung Ott oftmals nur wenige Tage zwischen der Antragstellung und der Kinoabnahme durch die Behörden vergingen. Tatsächlich waren die Anforderungen zunächst nur gering, wie der folgende Auszug aus der Bekanntmachung der Dresdner Polizei vom 8. Mai 1909 verdeutlicht:⁶⁰ *Namentlich müssen a. sämtliche Türen nach außen schlagen, b. die Ausgangstüren mit der deutlich lesbaren Aufschrift ‚Ausgang‘ versehen sein und während der Vorstellungen stets unverschlossen gehalten werden, c. Notlampen in der erforderlichen Zahl vorhanden sein und von Beginn der Vorstellungen ab bis zu deren Schlusse brennend erhalten werden,*

59 Siehe Sammlung Ott, Teil C, Blatt 149.

60 Bekanntmachung, Paragraph 2.

d. im Zuschauerraum genügend breite Gänge vorhanden und in der Regel die Stühle mit dem Fußboden oder unter sich durch Latten fest verbunden sein.

Diese Minimalanforderungen erfüllend, besaßen die Kinematographen oft nur die allernötigste Ausstattung – als Sitzmöbel diente im 1908 eröffneten Schloß-Salon ausrangiertes Kirchengestuhl – und fanden ihren Platz in leerstehenden und deshalb leicht anzumietenden Ladenlokalen und ähnlichen Räumlichkeiten, die gerade zur Verfügung standen. Deshalb hat sich für diese Kinos seit 1912 der Begriff Ladenkino eingebürgert.⁶¹ Bis in die 1920er-Jahre hinein entstanden rund 40 solcher Ladenkinos, zu denen auch das Dedrophon zählte.

Die Gegebenheiten ausnutzend, entwickelte der sesshaft gewordene Kinematograph innerhalb kürzester Zeit eine große Formenvielfalt.⁶² Sie „erschwert es, eine einfache Typisierung vorzunehmen. Als nahezu unmöglich erscheint es, für alle vorkommenden Typen Begriffe festzulegen.“⁶³ Immerhin lassen sich hinsichtlich der baulichen Erscheinung grob vereinfacht drei Idealtypen benennen, die im Bearbeitungszeitraum nebeneinander existierten: Neben dem Ladenkino verortet die Forschung das sogenannte Saalkino, wobei die Anzahl der Sitzplätze als ein in der Literatur oft gebrauchtes Differenzkriterium nicht plausibel erscheint. Vielmehr ist Rolf-Peter Baacke zu folgen, der das entscheidende Charakteristikum der „Lichtspielsäle“ darin sieht, dass sie Ball- oder Konzertsäle sowie

aufgegebene Kaufhäuser und Markthallen, und damit Räumlichkeiten nutzten, die für größere Menschenansammlungen konzipiert waren, umwidmeten und hier einiges an Luxus und technischen Neuerungen aufboten.⁶⁴ Ein sehr frühes Beispiel für ein solches Saalkino ist das Campaneta, das Ott Ende 1906 in einem leerstehenden Kaufhaus nach dem ihm vertrauten Vorbild eines Theaters einrichtete, indem er im Interesse perfekter Sichtverhältnisse ansteigende Sitzreihen einbaute. Ähnlich agierten die Betreiber des Tonbild-Theater Olympia am Altmarkt, das 1909 dergestalt in ein ehemaliges Kaufhaus integriert wurde, dass die Galerien, die im zweiten Stockwerk den Hauptverkaufsraum umliefen, gleich einem Theaterrang als zusätzlicher Zuschauerraum dienten.

Mit dem Rückgriff auf das Theater zeichnet sich bereits eine Entwicklung ab, die zum dritten Idealtyp, den eigenständigen Kinoneubauten oder auch Kinopalästen führt. Deren Entstehung fällt nicht zufällig in den bereits erwähnten Zeitraum, zu dem der abendfüllende narrative Spielfilm entstand und im Zusammenhang damit der Film in eine Phase wirtschaftlicher und künstlerischer Konsolidierung eintrat. Vor diesem Hintergrund hatte die Zeitschrift *Der gute Geschmack* bereits 1911 gemahnt, *schließlich muß eine so volkstümliche Erscheinung [das Kino – Anmerkung des Verfassers] doch irgendwie einmal münden vor den Händen und Sinnen eines schöpferischen Architekten, der aus*

61 Siehe Müller: Kinematographie, S. 30 und S. 264, Anm. 15.

62 Siehe den Aufsatz von Carola Zeh in diesem Band, ebenso Neumann: Schaubude, S. 26-30.

63 Brosch: Kinobauten, S. 141.

64 Siehe Baacke: Lichtspielhausarchitektur, S. 8-9. Zur Umwandlung von Ballsälen siehe auch Kukula/Hellas: Ballhäuser, S. 163, 168-171, 173, 191. Im Unterschied dazu das temporäre Saalkino, vergleiche den Aufsatz von Sophie Döring in diesem Band.

*der besonderen Geste dieser Bilderspiele seine Raumdisposition entwickelte.*⁶⁵

Diese Entwicklung wieder spiegeln die nun entstehenden Kinobauten, die aus dem „Schatten der Improvisiertheit und Behelfsmäßigkeit“ der früheren Kinos heraus traten und zur „vitalsten und ambitioniertesten“ architektonischen Aufgabe der 1910er- und 1920er-Jahre wurden.⁶⁶ Dresden erhielt schon frühzeitig, noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, gleich zwei dieser neuen Kinos. Ihre Architekten meisterten die gestellte Herausforderung, repräsentative, den Ansprüchen des Massenpublikums genügende Säle in hochverdichteten Stadträumen zu platzieren, auf unterschiedliche Weise. Zum einen errichtete Martin Pietzsch das 1911 eröffnete Union-Theater (U.T.) als Neubau in einem Hinterhof, wobei eine Passage die Verbindung zur Eingangshalle herstellte, die sich ihrerseits in einem Gebäude an der Straßenfront befand. Zum anderen erbaute Adam Gutjahr im Folgejahr das Roderer, indem er den Zuschauersaal mit großen Eingriffen in die Innenarchitektur bestehender Wohn- und Geschäftshäuser – heute würde man sagen: durch Entkernung – integrierte.

Mit der bereits erwähnten Gründung der Ufa im Dezember 1917 begann mit der Ära der professionalisierten Produktion von Großfilmen auch in Deutschland ein Prozess, der in den 1920er-Jahren zur Errichtung zahlreicher weiterer Kinopaläste führte – in Dresden auch unter Rückgriff auf die in U.T. und Roderer vorgeprägten Lösungen. Hinzu kamen Saalbauten an bestehenden Gebäudekomplexen, etwa beim Faun-Palast. Doch während in Berlin 1913 mit dem Cines am

Nollendorfplatz der erste freistehende Kinoneubau in Deutschland entstand, fand diese Bauform erst 1926 mit der Schauburg Eingang nach Dresden.⁶⁷ Verantwortlich für diese Verspätung war jedoch nicht die mangelnde Phantasie der in der Elbestadt tätigen Architekten, sondern schlicht die lokale Bebauungssituation.

Die skizzierte Ausprägung von Laden-, Saal- und eigenständigen Kinos dokumentiert eine formale Diversität, die mit technischen und kulturellen Entwicklungen korrespondiert. Zunächst war die Entstehung der neuen großen Lichtspieltheater unmittelbar mit Fortschritten in der Kinetik verbunden. Für Zuschauersäle, die wie der des U.T. 1.000 Besuchern Platz boten, mussten die Filmprojektoren anstelle des anfänglich weit verbreiteten, schwachen Kalklichts starke, das heißt elektrische Projektionslampen erhalten. Weil dadurch die Brandgefahr anstieg, wurden zugleich in den Kinos neue Sicherheitsvorrichtungen wie baulich eigenständige Vorführräumen durchgesetzt. Zugleich verweist die Ausprägung der drei Kintotypen auf zwei kulturelle Aspekte. Erstens belegt der Umstand, dass zwischen 1906 und den späten 1920er-Jahren in Dresden um die 30 Ballsäle zu Kinos umgewidmet wurden, eine Verschiebung innerhalb der Freizeitkultur. Zweitens transportiert die Innenarchitektur von Lichtspielhäusern wie dem U.T. eine symbolische Aussage. Indem schon vor dem Ersten Weltkrieg klassische, bislang dem Theater vorbehaltene Gestaltungselemente wie Ränge, Logen, ansteigende Sitzreihen und ausgefeilte Beleuchtungsanlagen übernommen

65 Zitiert nach Vaupel: Sperritz, S. 2.

66 Slidatke: Rummelplatz, S. 3 und 15.

67 Eine zeitgenössische Würdigung des Cines in Kinotheater-Bau.



Abbildung 4: Das Ballhaus Meinholds Säle, die späteren M.S.-Lichtspiele, Postkarte 1901 (Quelle: <https://altesdresden.de/pics/alts/mori0101.jpg>).

wurden, demonstrierten die Kinos ihren Anspruch auf kulturelle Ebenbürtigkeit.

Mit der Innenarchitektur korrespondieren das äußere Erscheinungsbild des modernen Kinobaus und seine Prägekraft im Straßenbild. Die zuweilen mit Papier zugeklebten Fenster, mit denen in den frühen Ladenkinos die notwendige Dunkelheit im Zuschauersaal erreicht wurde, und die wohl in der Tradition der mobilen Kinopaläste stehende Fassadenbemalung des Drophone waren überwunden. Stattdessen fanden zunehmend illustrierte Filmplakate Verwendung. Musste im April 1915 der Betreiber der M.S.-Lichtspiele die Behörden noch um Erlaubnis bitten, um drei dieser Plakate, die *eine ganz besondere Wirkung* besäßen, am Kinoeingang

anzubringen, so erhielten wenige Jahre später Lichtspielhäuser wie die Schauburg effektvolle, fensterlose Fassaden, die viel Platz für diese neue Form der Außenwerbung ließen.⁶⁸ Hier zeigt sich eine Modernität, die noch einmal überboten werden sollte durch die Lichtreklame der Kinopaläste, die nach der Aufhebung der behördlichen Einschränkungen des Stromverbrauchs ab 1924 als Höhepunkt der städtischen Beleuchtung mit elektrischem Licht galten und damit zum Symbol für urbanen

68 Zu den M.S. Lichtspielen siehe Sammlung Ott, Teil C, Blatt 149.

Fortschritt schlechthin wurden.⁶⁹ Mit diesen Palästen hat sich der Film in die Innenstädte und damit auch in das Bewusstsein seines Publikums hineingebaut.⁷⁰

Einen speziellen Teil der Selbstdarstellung des Lichtspielhauses bildete schließlich der Name des Kinos. Die Namenswahl unterlag einem gewissen Kanon und erfolgte oft unter Gesichtspunkten des Marketings, wobei durchaus Mondänität gewünscht war. Es finden sich zum Beispiel royale oder patriotische Namen wie Prinzess, Wettin-Kino, Deutscher Kaiser, Dreikaiser-Lichtspiele sowie Germania und Vaterland. Dies kann ein Ausdruck des Zeitgeistes sein, aber ebenso wurden bereits vergebene, mithin eingeführte Namen auf das Kino übertragen. Als Ott sein Kino im ehemaligen Kaufhaus Zur Glocke einbaute, übersetzte er diesen Namen ins Spanische und nannte sein Lichtspielhaus Campaneta; die Dreikaiser-Lichtspiele waren im ehemaligen Hotel Dreikaiserhof untergebracht. Andere Kinonamen, die sich bis in unsere Gegenwart hinein gehalten haben, wie Alhambra, Kosmos oder Universum verwiesen auf nichtalltägliche, die Phantasie anregende Zufluchtsorte, wohingegen Bezeichnungen wie Capitol, Colosseum und Olympia Bezüge zu Kultur und Götterwelt der Antike herstellten. Anklänge an einen bürgerlichen Bildungskanon sind hierbei nicht zu übersehen. Die Bezeichnung Faun-Palast zeigt, dass die Antike mit einem weiteren Glamourfaktor, nämlich Palast, verbunden werden konnte. Diese Kinonamen waren ebenso verbreitet wie

in der Frühzeit Bioskope, Elektrobiograph, Dedrophon und andere Bezeichnungen, hinter denen sich Markennamen für Projektoren oder sonstiges Kinoequipment verbargen.⁷¹

Kinobesitzer

Beim Kinonamen Rodera hingegen handelt es sich um eine auf den Namen des Erstbesitzers Alois Rodenstock anspielende Wortschöpfung. Diese Beobachtung führt zu den Kinobesitzern und ausdrücklich auch zu den Kinobesitzerinnen. Tatsächlich gehörte die Kinobranche zu jenen Unternehmenszweigen, in denen Frauen auch schon vor dem Ersten Weltkrieg in unterschiedlichen Konstellationen Fuß fassen konnten. Unter den rund 600 Personen, die während des Untersuchungszeitraums in der Dresdner Kinobranche greifbar sind, befanden sich 63 Frauen, die ihr Lichtspielhaus keinesfalls nur nach dem Witwen- und Töchterrecht betrieben.⁷² So gab es ‚Unternehmerinnen‘ wie die geschäftstüchtige Franziska Böhme, die im Jahr 1911 das Welttheater kaufte und darüber hinaus im Folgejahr die Gründung des Germania in einem ihr gehörenden Wohn- und Geschäftshaus initiierte, wobei sie sich in diesem Fall mit der Pacht begnügte. Bei mindestens elf Kinos waren Frauen die Erstbesitzerinnen, wobei es sich in vier Fällen um Besitzerinnen von Gastwirtschaften

69 Zur Lichtreklame siehe Steidle: Kinoarchitektur, S. 286-292; allgemein zum elektrischen Licht im Stadtraum siehe den Beitrag von Lina Schröder in diesem Band.

70 Siehe Slidatke: Rummelplatz, S. 15.

71 Siehe Liesegang: Namen und Baacke: Lichtspielhausarchitektur, Anm. 28.

72 Die Angaben sind lediglich sehr genaue Annäherungswerte, die auf der Sammlung Ott beruhen. Hier sind in einigen Fällen keine Vornamen genannt, außerdem kann bei Mehrfachnennungen in einigen Fällen nicht zweifelsfrei entschieden werden, ob es sich um eine oder um zwei Personen handelt. Zum Witwen- und Töchterrecht vergleiche Schötz: Unternehmerinnen, S. 55-64.

beziehungsweise Ballsälen handelte, die ihr Unternehmen um einen Kinematographen erweiterten. Als Nachbesitzerinnen sind Frauen oftmals in der Konstellation ausgewiesen, dass der Ehemann das Gasthaus betrieb, in das die von der Ehefrau geführten Lichtspiele integriert waren.

Doch wer waren die Gründer der ersten ortsfesten Lichtspielhäuser? Die naheliegende Vermutung, es handele sich um die Besitzer der Wanderkinematographen, führt in die Irre. Nach dem Ende des Jahrmarktkinos blieben deren Besitzer im Regelfall weiterhin im Schaustellergewerbe tätig und wandten sich neuen Attraktionen zu. Auch Ott nennt nur wenige Schausteller, die versuchten, sich mit einem Kinematographen niederzulassen. Ein Sonderfall war dabei jener Kinobesitzer, der einerseits das Elektropanoptikum in der Prager Straße erwarb, andererseits aber ebenfalls in Dresden ein Kinozelt aufstellte, das Ott – eine Zeitungsmeldung zitierend – als *Riesen-Prachtbau*, der mit *1000 Glühlampen sowie weiteren 20 Bogenlampen* beleuchtet war, beschrieb.⁷³ Allerdings konstatierte er in diesen Fällen ein Scheitern nach nur wenigen Wochen, ohne allerdings spezifische Gründe zu benennen. Allerdings ist zu beachten, dass viele der frühen Kinos nur eine kurze Betriebsdauer besaßen. Ebenso könnte es sein, dass die Schausteller ähnlich wie zuvor in ihren Wanderkinos die Filme bis zum Verschleiß zeigten und nicht bedachten, dass ein ortsfestes Kino mit wöchentlich wechselnden Filmprogrammen um die Gunst des Publikums werben musste. Hier schließt als ein weiterer Sonderfall Heinrich Apel an, der

als Inhaber eines Marionettentheaters von den Herausforderungen eines festen Schauspielbetriebes wusste und nicht nur selbst ein Kino betrieb, sondern nach Ott der zweite Vorsitzende im Kinobesitzerverein war.⁷⁴

Eine eigene Berufsgruppe zwischen Wanderkinobesitzer und den Betreibern von ortsfesten Kinos bildeten bis in die 1930er-Jahre hinein Institutionen wie zum Beispiel das Arrangement Kosmographia, die Gesellschaft für wissenschaftliche und unterhaltende Kinematographie m.b.H. (Gefilge), der Deutsche Flottenverein oder der Konsum-Verein, die in unregelmäßigen Abständen Säle anmieteten, um hier eigens produzierte oder auch auf dem Markt vorhandene Filme mit wissenschaftlichen, technischen oder werberelevanten Inhalten zu zeigen.⁷⁵ Zu dieser Gruppe könnte man auch Schulfilmunternehmer zählen, zu denen die Sammlung Ott jedoch keinerlei Hinweise enthält.⁷⁶

Doch in Ausnahmefällen konnte auch einem Schausteller der Umstieg ins Kinogeschäft längerfristig gelingen, wie Karl Paty bewies. Nachdem er zwischen 1900 und 1909 mit seinem Wanderkino auf der Dresdner Vogelwiese gastiert hatte, betrieb er unter anderem von 1911 bis 1921 ein festes Kino im Schillergarten, einem Ausflugslokal am Blauen Wunder, sowie ab 1917 einen Handel mit Kinozubehör. Vielleicht war es eine Folge der Hyperinflation, dass er zumindest sein Lichtspielhaus aufgab und ab 1924 zu seinen Wurzeln als Schausteller mit einem Wanderkinematographen und anderen

74 Siehe Jubiläums-Festschrift, S. 9.

75 Solche Lichtspiele nennt Sophie Döring in ihrem Beitrag in diesem Band temporäre Saalkinos.

76 Siehe den Aufsatz von Niklas Hertwig in diesem Band.

73 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 9.

Jahrmarktsattraktionen, etwa einer Schiffschaukel, zurückkehrte.⁷⁷



Abbildung 5: Eingang zum Kino im Restaurant Schillergarten, Postkarte 1939 (Quelle: <https://altesdresden.de/pics/blas/schi009c.jpg>).

Dieser berufliche Werdegang verweist beispielhaft auf jene Eigenschaften, welche die frühen Kinobesitzer beziehungsweise -betreiber insgesamt besaßen. Als Quereinsteiger waren sie technikaffin, anpassungsfähig und bereit, ein beträchtliches wirtschaftliches Risiko einzugehen, zudem kannten sie sich idealiter in der Unterhaltungsbranche aus. Paradigmatisch ist erneut der Kinopionier Ott zu nennen: Die bereits genannte aufwendige Einrichtung des Campaneta nach dem Vorbild eines Theaters hatte seinen finanziellen Rahmen derart strapaziert, dass er sein Unternehmen ein knappes Jahr später veräußern musste – nicht weil er sich gegenüber einer überbordenden Konkurrenz nicht behaupten konnte, sondern weil er für den Schaden nach einem Filmbrand nicht aufkommen konnte. Feuerversicherungen für Kinos waren noch nicht erhältlich.

Doch aus welchem Personenkreis setzten sich die Besitzer beziehungsweise Betreiber der ortsfesten Kinos zusammen? Auch hier hilft die Sammlung Ott bei der Antwort. In den Blick gerät eine äußerst heterogene Personengruppe: Zu nennen sind etwa Hausbesitzer, die – wie der Kaufmann Richard Kremmler im Falle des Viktoria-Kinephon-Theater – einen Kinematographen in leerstehenden Ladenlokalen ihrer Wohnhäuser einrichteten. Eine andere Gruppe der Kinobetreiber bildeten jene Schank- und Gastwirte, die in mindestens 28 Wirtshäusern und in rund 30 Ballsälen Kinos installierten, in der Hoffnung, so den Umsatz anzukurbeln – was natürlich im Gegenzug bedeutete, dass viele Kinobesitzer Schanklizenzen für ihre Lichtspielhäuser beantragten sowie Verkaufs- und Imbissräume in ihren Kinos einrichteten, zumindest aber Verkaufsautomaten aufstellten. In der Konsequenz führte dies mitunter zu heftigen Auseinandersetzungen mit den Inhabern von Ladengeschäften, zu deren Verdruss der Verkauf von Schokolade und Gebäck im Kino an keine Ladenschließzeiten gebunden war.⁷⁸

Eine interessante Gruppe unter den Kinobesitzern bildeten die Handwerker und Kaufleute. Einige von ihnen waren, so eine Forschungsmeinung, durch die zahlreichen neu entstandenen Warenhäuser in Bedrängnis geraten und mussten ihr Ladengeschäft aufgeben, weshalb sie ins Kinogeschäft einstiegen. Für andere hingegen war das Kino oftmals nur ein wirtschaftliches Standbein unter vielen. Ein Beispiel dafür ist Ernst Heinrich Georg Schulze, für den das Kinounternehmertum nur ein Berufsfeld neben

⁷⁷ Siehe Stadtarchiv Dresden, Gewerbeamt, P0473.

⁷⁸ Siehe Stadtarchiv Dresden, Gewerbeamt, L0019.

anderen war.⁷⁹ In chronologischer Reihenfolge betrieb Schulze zwischen 1894 und 1923 eine Holz- und Kohlehandlung, er war Möbelspediteur, danach Besitzer eines Kinos im bürgerlichen Ortsteil Striesen, später eines Automobilhandels mit Reparaturwerkstatt sowie eines Kleinhandels mit Obst, Gemüse und Kartoffeln, schließlich arbeitete er als Makler und beendete sein Berufsleben mit der Herstellung und dem Vertrieb von Fahrrädern. Versuchte sich Schulze als Kleinunternehmer in mehreren Branchen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, so verkörperte Edgar Gustav Wilhelm Schmidt einen anderen, finanzkräftigeren Typ des Kinobesitzers.⁸⁰ Zwischen 1897 und 1930 war er Inhaber sowohl einer Luxus-Papier-Handlung als auch der Sächsischen Verlagsanstalt, 1919 übernahm er zusätzlich die chemische Fabrik Dr. Roscher. Seit dem Folgejahr engagierte er sich als Geldgeber im Kinogewerbe, die Akten des Gewerbeamtes verzeichnen ihn als persönlich haftenden Gesellschafter des Theaters am Fürstenplatz (Fü-Li), das er wenig später übernahm, um es an den Kaufmann Richard Schmitz weiterzuverkaufen. In den Jahren 1927 und 1929 folgten die Scala-Lichtspiele und das Gloria, die er beide verpachtete.

In der Frühzeit des Kinematographen gab es aber auch Kinounternehmer, die nicht nur ein oder mehrere Kinos, sondern auch weiterführende Betriebe im Kinogeschäft, etwa einen Film-Verleih, besaßen. Ein prominenter Vertreter war der Kaufmann Otto Carl Albrecht Deder-scheck, der 1906 zunächst das bereits mehrfach erwähnte Dedrophon und bis Ende des

Folgejahres drei weitere Dedrophon-Kinos in Dresden und Freital gründete. Außerdem besaß er gemeinsam mit Fridolin Kretzschmar die Deutschen Kinematographen Werke in Dresden, wo er auch mit dem Glücksstern einen der ersten Filmverleihe gründete. Seine Geschäfte in Dresden endeten abrupt, als er im Jahr 1910 gemeinsam mit Kretzschmar zu fünf Monaten Gefängnis verurteilt wurde, nachdem beide pornografische Filme produziert und aufgeführt hatten. Danach ging Deder-scheck in die Schweiz und gründete 1913 in Luzern die Film-Gesellschaft Express. Mitte der 1920er-Jahre wurde er schließlich in Berlin aktenkundig, wo er zum Missfallen der katholischen Kirche zwei Filme über Leben und Werk Papst Pius IX. vertrieb.⁸¹ Präsentiert die zugegeben etwas zwielichtige Figur Deder-scheck einen Unternehmertypus, der in verschiedenen Sparten des Kinogeschäfts – also Kinobesitz, Filmstudio, Kinematographenwerk und Verleih – tätig war, so gibt es ferner Beispiele für mittelständische Kinounternehmerdynastien, die über einen längeren Zeitraum verschiedene Kinos betrieben. Hier ist vor allem die Familie Schulze zu erwähnen, die über die doppelte Zäsur des Zweiten Weltkrieges und der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik hinweg in verschiedenen Positionen im Dresdner Kinogeschäft tätig war. Willy Schulze kaufte 1919 mit dem Saxonía-Theater sein erstes Lichtspielhaus in Dresden, bis zum Ende

79 Siehe Stadtarchiv Dresden, Gewerbeamt, S7841.

80 Siehe Stadtarchiv Dresden, Gewerbeamt, S3988.

81 Zu Deder-scheck siehe Otto Carl Albrecht Deder-scheck, den Beitrag von Winfried Müller in diesem Band sowie Forster: Kino, S. 5. Zu den beiden Filmen vergleiche die verknüpften Dokumente in: [http://194.242.233.158/denqPacelli/index.php?view=bio_layout&bioConstraints\[byID\]=yes&bioConstraints\[id\]=2325](http://194.242.233.158/denqPacelli/index.php?view=bio_layout&bioConstraints[byID]=yes&bioConstraints[id]=2325).

der Aufzeichnungen von Heinrich Ott folgten acht weitere Kinos, darunter die Musenhalle, der Dreikaiserhof sowie die Rädelsburg; seiner Frau Martha gehörten das Westend-Theater und die Walhalla. Gegen Kriegsende wurden seine Kinos zerstört, jedoch konnte er aus den Ruinen Teile der Kinotechnik und der Ausstattung retten, mit welchen er die Lichtspiele in Dresden-Wölfnitz eröffnete. Wohl 1948 wurde Schulze enteignet, noch im gleichen Jahr starb er. Sein Bruder arbeitete bis zu seinem Tod 1960 in den Volkslichtspielen Bünau als Vorführer.⁸² Neben diese Kinounternehmen traten bereits seit 1906 überregionale Betreiberfirmen und in Verbindung damit angestellte Kinodirektoren in Erscheinung. Hier ist etwa auf Max Flötner zu verweisen, der in den 1920er-Jahren für die Ufa zunächst in Leipzig, dann ab 1929 in Dresden Kinos wie das U.T. und das Universum leitete.

Der Abgleich der Besitzernamen aus der Sammlung Ott mit den Einträgen in den Adressbüchern verweist schließlich auf eine Besonderheit, die für andere Städte noch nicht registriert wurde: Viele Kinobetreiber waren exakt für jenen Zeitraum mit einem Dresdner Wohnort nachgewiesen, zu dem sie auch ihren Kinematographen betrieben, nicht aber für die Zeit davor und danach. In Verbindung damit, dass zahlreiche Lichtspielhäuser häufig ihre Besitzer wechselten, zeigt dies, wie bewegt der Kinomarkt im Untersuchungszeitraum war und welche Chancen er bot. Damit verbunden war auch eine hohe Mobilität der Besitzer. Offenkundig eröffnete der Besitz eines Lichtspielhauses die Chance, in der Großstadt Fuß zu fassen. Manche von

diesen Kinobesitzern blieben mit einem neuen Beruf in Dresden sesshaft, auch nachdem sie mit ihrem Kino gescheitert waren, andere sind dagegen nicht mehr nachweisbar. Ob die fraglichen Kinobesitzer jedoch in der Zeit vor beziehungsweise nach ihrer Dresdner Tätigkeit als Kinobetreiber in einer der umliegenden Städte ein Lichtspielhaus betrieben, kann derzeit nicht beantwortet werden.

Zusammenfassung

Bei der Etablierung des Kinos als Leitmedium der neuen Massenkultur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ordnet sich Dresden in eine allgemeine Entwicklung ein, die in allen Großstädten im Wesentlichen synchron ablief. Das Verdienst der Sammlung Ott besteht darin, dass sie Daten zu 153 Kinos sowie die Namen von rund 460 Personen der Dresdner Kinogeschichte dokumentiert. Zunächst erlauben es die Aufzeichnungen Otts, in chronologischer Reihenfolge eine Kinotopografie zu erstellen, in der nicht nur die genauen Standorte der einzelnen Lichtspielhäuser im Stadtplan verortet sind, sondern auch räumliche und soziokulturelle Beziehungen zu weiteren Orten des Massenvergnügens wie Theatern, Ballhäusern oder Kneipen verdeutlicht werden. Die lückenlose Auflistung der Besitzer und Betreiber erlaubt außerdem weitere Rückschlüsse sowohl auf Kinobesitzerdynastien als auch in Kombination mit den Archivalien des Gewerbeamtes auf die Erwerbsbiografie einzelner Kinounternehmer. Damit werden zugleich Verbindungen zu anderen Unternehmenszweigen der urbanen Freizeitkultur deutlich. Die Eröffnungsannoncen der Kinos und in

82 Zu Schulze siehe Fiedler: Kintopp, S. 161.

die Sammlung Ott eingestreute Kurztexte liefern schließlich weiterführende Informationen zur lokalen Kinokultur sowie zur Technik- und Verwaltungsgeschichte.

Hinweise auf mögliche Dresdner Spezifika liefert Heinrich Ott freilich bestenfalls en passant: Sie liegen darin, dass die Elbestadt nicht nur großstadttypisch eine Kinometropole war, sondern mit den Ernemann-Werken auch ein Zentrum der Kinotechnik!

Linksammlung

Alle Zugriffe am 24.06.2020.

[http://194.242.233.158/denqPacelli/index.php?view=bio_layout&bioConstraints\[byID\]=yes&bioConstraints\[id\]=2325](http://194.242.233.158/denqPacelli/index.php?view=bio_layout&bioConstraints[byID]=yes&bioConstraints[id]=2325)

https://www.dresden.de/media/pdf/statistik/Dresdner_Zahlen_aktuell_16_2009_08.pdf

https://www.filmportal.de/film/der-rosenkavalier_caa73c6fb943488196547819420d0739

<https://www.neustadt-ticker.de/57108/aktuell/schauburg-grundungsurkunde-gefunden>

Archivalien

Dresden, Stadtarchiv

Bestand 2.3.9: Gewerbeamt

L0019, Film L0002: Paul Reinhold Lachmann.

P0473, Film P0017: Karl Paty.

S3988, Film S0148 und S 0149: Edgar Gustav Wilhelm Schmidt.

S7841, Film S0290: Ernst Heinrich Georg Schulze.

Bestand 17.2: Zeitgeschichtliche Sammlungen, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie.

Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung

Teil F: Dresdner Filmverleiher

Teil J: Gründung des Vereins der Dresdner Kinobesitzer

Teil M: Chronologisches Verzeichnis aller Filme von 1906 bis 1936

Literatur und Quellen

Adreßbuch für Dresden und seine Vororte, 1906–1943/44. URN: urn:nbn:de:bsz:14-db-id32253136Z6

Bekanntmachung, die Veranstaltung kinematographischer Vorführung betreffend. Dresden, 8. Mai 1909.

Chronologisches Verzeichnis der von Victor Klemperer 1919–1932 gesehenen und in den Tagebüchern genannten bzw. besprochenen Filme, in: Klemperer Online. Tagebücher 1918–1959. Hrsg. v. Walter Nojowski/Christian Löser., Berlin 2019; URL: https://db-degruyter-com.wwwdb.dbod.de/staticfiles/content/dbsup/KLEMP_8_KinoFilme.pdf.

Der erste Kinotheater-Bau, in: Kinema 3(1913)11; URL: <http://doi.org/10.5169/seals-719190>.

Jubiläums-Festschrift des Mitteldeutschen Bezirksverbands: Verein der Lichtspieltheaterbesitzer von Dresden u[nd] Umg[ebung] e[ingetragener] V[erein] (Im Reichsverband deutscher Lichtspieltheaterbesitzer e[ingetragener] V[erein]) anlässlich seines 20jährigen Bestehens 1909, 14. Mai 1929.

Otto Carl Albrecht Dederscheck, in: ‚Kritische Online-Edition der Nuntiatuberichte Eugenio Pacellis (1917–1929)‘, Kurzbiografie Nr. 2325; URL: www.pacelli-edition.de/gnd/116044276.

Rolf-Peter Baacke: Lichtspielhausarchitektur in Deutschland. Von der Schaubude bis zum Kinopalast, Berlin 1982.

Astrid Brosch: Kinobauten der 1950er Jahre im geteilten Deutschland, München 2003.

Paul Dienstag/Alexander Elster: Handbuch des deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts, Berlin 1932.

Heinz Fiedler: Vom Kintopp zum modernen Lichtspielhaus, in: Stadtmuseum Dresden (Hg.): Dresdner Geschichtsbuch, Band 1, Dresden 1995, S. 151-169.

Wolfgang Flügel: 1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden. Ein Werkstattbericht, in: Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Leipzig, Heft 21 (2019), S. 137-154.

Ralf Forster: Vom „Kino“ und seinen Nachfolgern. Dresden als Zentrum der Filmtechnik, in: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte 23 (2005), Heft 82, S. 3-12.

Max Frank: Was man beim Kauf eines Lichtspieltheaters zu beachten hat!, in: Kinema 5 (1915) Heft 2; URL: <http://doi.org/10.5169/seals-719193>.

Joseph Garncarz: Medienwandel, Konstanz/München 2016.

Joseph Garncarz: Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung des Kinos in Deutschland, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung–Etablierung–Differenzierung, Marburg 2008, S. 31-43.

Joseph Garncarz: Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896–1914, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11 (2002), S. 144-158.

Andrea Haller: Frühes Kino zwischen Stadt und Land. Einige Überlegungen zum Verhältnis von Kinoprogrammgestaltung, Kinopublikum und moderner Stadterfahrung vor 1914, in: Tobias Becker/Anna Litmann/Johanna Niedbalski (Hg.): Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900, Bielefeld 2011, S. 229-256.

Gabriele Klunkert: Schaustellungen und Volksbelustigungen auf Leipziger Messen des 19. Jahrhunderts. Eine wirtschafts- und sozialgeschichtliche Untersuchung, Göttingen 2010.

Ralf Kukula/Volker Helas: Ballhäuser in Dresden, 2. überarbeitete Auflage Dresden 1997.

Jasmin Lange: Der deutsche Buchhandel und der Siegeszug der Kinematographie 1895–1933. Reaktionen und strategische Konsequenzen, Wiesbaden 2010.

Paul Liesegang: Wer zählt die Namen? Auch ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Kinetographen, in: Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik 28 (1914), S. 19-22; URL: <https://doi.org/10.11588/digiit.45030.8>.

Kaspar Maase: Bewegliche Grenzen. Überlegungen zur Bestimmung von Populärkultur in der Weimarer Republik, in: Jessica Nitzsche/Nadine Werner (Hg.): Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933, München 2012, S. 21-36.

Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, 3. Auflage Frankfurt am Main 2001.

Corinna Müller: Frühe deutsche Kinomatographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, 1907–1912, Stuttgart 1994.

Corinna Müller/Harro Segeberg: „Öffentlichkeit“ und „Kinoöffentlichkeit“. Zum Hamburger Forschungsprogramm, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895–1920): Entstehung, Etablierung, Differenzierung, Marburg 2008, S. 7-30.

Winfried Müller/Sophie Döring: „Der Kino“, „die Films“. Ein neues Medium kommt in Dresden an, in: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte 37 (2019), Heft 137, S. 71-79.

Carola Neumann: Von der Schaubude zum Kristallpalast. Kinoarchitektur in Dresden, in: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte 23 (2005), Heft 82, S. 25-33.

Ray Oldenburg: The Great Good Place. Cafés, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts and how they Get you through the Day, New York 1989.

Rudolf Pabst: Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Berlin 1926.

Esther Sabelus/Jens Wietschorke: Einleitung, in: Esther Sabelus/Jens Wietschorke: Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten, Berlin 2015, S. 7-10.

Susanne Schötz: Unternehmerinnen im 19. Jahrhundert. Das Beispiel von Leipziger Handelsfrauen, in: Ulrich Heß/Michael Schäfer (Hg.): Unternehmer in Sachsen.

Aufstieg – Krise – Niedergang – Neubeginn, Leipzig 1998, S. 55-64.

Anne Slidatke: Vom Rummelplatz in die Innenstadt, in: *kunsttexte.de* 10(2015), S. 1-19.

L.W. Stäubli: Kino und Grundstücksmarkt, in: *Kinema* 3 (1913) Heft 13; URL: <http://doi.org/10.5169/seals-719242>.

Sabine Steidle: Kinoarchitektur als Chiffre für großstädtisches Leben und Modernität in der Weimarer Republik, in: Gabriele B. Clemens u.a. (Hg.): *Städtischer Raum im Wandel. Modernität–Mobilität–Repräsentationen*, Berlin 2011, S. 281-300.

Bettina Vaupel: Eine kleine Kulturgeschichte des Kinos. „Zweimal Sperrstutz, bitte!“, in: *Monumente. Magazin für Denkmalkultur in Deutschland*; URL: <https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2008/2/zweimal-sperrstutz-bitte.php>.

Kirsten Vincenz/Wolfgang Hesse (Hg.): Fotoindustrie und Bilderwelten. Die Heinrich-Ernemann-AG für Camerafabrikation in Dresden 1889–1926, Bielefeld/Leipzig 2008.

Jens Wietschorke: Die Soziale Arbeitsgemeinschaft Berlin-Ost und der bürgerliche Blick auf das moderne Massenvergnügen, in: Esther Sabelus/Jens Wietschorke: *Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900–1930*, Berlin 2015, S. 11-40.

Yong Chan Choy: Inszenierung der völkischen Filmkultur im Nationalsozialismus. Der internationale Filmkongress Berlin 1935, Dissertation TU Berlin 2006.

Carola Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen. Entwicklung, Dokumentation und Bestandsanalyse, Hamburg 2007.

Zwischen Kalklicht und Samtessel

Mobile Kinopraxis in Sachsen 1896–1910

Sophie Döring

Die „Wiege“ des deutschen Kinobetriebes schaukelt der Medienwissenschaftlerin Corinna Müller nach „auf doppeltem Boden: Mit der einen Kufe stand sie auf dem Jahrmarkt, wo die Kinematographie durch reisende Schausteller verbreitet wurde, und mit der anderen im Varieté“.¹ Die Blüte des Jahrmarktskinos von den 1890er-Jahren bis vor den Ersten Weltkrieg stellte für die Bevölkerung die Möglichkeit dar, völlig neuartige Technik zum Zeitvertreib zu nutzen, und bereits in den ersten zwei Jahrzehnten seiner Existenz war die Popularität des Kinos immens, bevor es spätestens ab den 1920er-Jahren zu einer Institution wurde, die aus der modernen Großstadt kaum noch wegzudenken war. Dennoch wurden die Anfänge der Kinokultur in großen

Überblickswerken der Mediengeschichte und Medienwissenschaften bis zur neuen Interpretation durch die New Film History² meist lediglich als Vorspiel zum eigentlichen Hauptakt der Kinogeschichte behandelt, als Flegeljahre des Films ohne jeden künstlerischen oder ästhetischen Anspruch. Doch spätestens seit den 1980er-Jahren führte die kinogeschichtliche Ergänzung der reinen Filmgeschichte zu einem breiteren Verständnis des Phänomens Kino, welches damit erstmals auch einen neuen Zugang zu dessen früher Geschichte bot. Das frühe Kino verlor nunmehr seinen primitiven Anschein und stellte sich stattdessen als eigenständige Kinokultur noch vor den bekannten Größen der klassischen Filme dar. Die Einbeziehung neuer,

1 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 11.

2 Siehe hierzu auch die Einleitung dieses Bandes.

explizit nicht-filmischer Quellen ermöglichte außerdem einen neuen Blickwinkel auf die Akteure vor, auf und hinter der Leinwand, die ökonomischen und sozialen Faktoren des Filmemachens genauso wie des Kinogehens.³ Denn das frühe Kino unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von der wahrscheinlich bekannteren Kinokultur der 1920er-Jahre: seine Spielorte, sein Publikum und sein Programmstruktur sind genauso andersartig wie seine Filmsujets oder die Größe seiner Abspiegelgeräte. Und doch ist es schwierig von **dem** frühen Kino zu sprechen, denn bereits in den ersten 20 Jahren seines Bestehens konnte die neue Institution Kino eine Reihe unterschiedlicher Ausprägungsformen: ‚Kino‘ reichte vom belehrenden Saalkino in Gemeinde- und Kirchensälen bis hin zum sensationsbasierten Jahrmarktskino, und fiel selbst in den späteren Ladenkinos mit einer Vielzahl lokaler Konstellationen zusammen, die eher von einem Verständnis einer ‚Situation‘ Kino als einer einheitlichen Definition des Begriffes zeugen.⁴ Dies erschwert insbesondere die Quellenrecherche des mobilen Kinos, denn anders als von den stationären Lichtspielhäusern blieb von den Saal- und Jahrmarktskinos die eine vergleichsweise kurze, aber intensive Blütezeit hatten, nur wenig übrig: Annoncen in Tageszeitungen und Jahrmarktsheften, einige Programmzettel und Eintrittskarten und wenige rekonstruierbare technische Gerätschaften und Fotografien.⁵

Die Erforschung des Wanderkinos ist darüber hinaus aufgrund seiner Mobilität kompliziert – möchte man den Lebensweg und Wirkungsradius eines Schaustellers nachvollziehen, muss man sich auf dessen Spuren in vielerlei Stadtarchive in ganz Deutschland begeben. Vor allem die Recherche der reinen Jahrmarktsschausteller gestaltet sich dabei schwierig – Literatur findet sich vornehmlich für größere Schaustellerfamilien, allerdings spielt die Tätigkeit als Kinovorführer wegen ihrer engen zeitlichen Begrenzung darin nur eine kleine bis gar keine Rolle, und auch Publikationen zu spezifischen Jahrmärkten gewähren oft nur einen oberflächlichen Einblick in das Filmgeschäft um 1900. Hinzu kommen teilweise schlecht nachvollziehbare Familienverhältnisse und unklare Zuweisungen der einzelnen Familienbetriebe⁶ sowie verschiedene Schreibweisen der Namen, die je nach Spielort und jeweiliger Lokalpresse unterschiedlich ausfallen können.⁷ Leichter zu belegen sind hingegen diejenigen Akteure, die zumindest zeitweilig einen festen Wohnsitz aufwiesen und deren Wanderjahre nur einen Teil ihrer Biographie ausmachten. Insgesamt sind die ersten 15 Jahre des Kinos als wichtiger Teil der Kinogeschichte aber einer intensiveren Betrachtung durchaus wert und erst durch die Gegenüberstellung von

3 Elsaesser: Archäologie eines Medienwandels, S. 20-25.

4 Schwarz: Alltägliche Explosionen, S. 174; siehe hierzu auch den Beitrag von Merve Lühr in diesem Band.

5 Solomon: Fairground Illusions, S. 35. Eine gute Sammlung an überlieferten Jahrmarktsfilmen liefert allerdings die Doppel-DVD Sammlung Europäisches Jahrmarktkino 1896–1916.

6 So ist häufig nicht spezifiziert, welches Familienmitglied mit dem Unternehmen zu welchem Zeitpunkt vor Ort war. Mitunter liefen voneinander unabhängige Betriebe unterschiedlicher Familienmitglieder auch unter dem gleichen Namen, wie beispielsweise im Falle der Gebrüder Leilich.

7 Beispielsweise tritt der Schausteller C. A. Blunk zwar vor allem unter diesem Namen auf, wird in einigen Städten aber auch unter C. A. Blunck, Blunke und weiteren Varianten geführt. Vgl. dazu: Siegener Wanderkino-Datenbank.

ambulanten und stationärem Kino werden deren Charakteristika wirklich deutlich.

In diesem Beitrag wird im Wesentlichen ein Umriss der sächsischen Kinolandschaft von 1896 bis 1913 gegeben. Dabei schlage ich folgende Definition von mobilem und stationärem Kino vor: Geht man zunächst einmal von den beiden Extremen der Anfangszeit aus, so stehen sich das mobile Jahrmarktskino und das feste Ladenkino gegenüber. In ihrer Mitte befindet sich das temporäre Saalkino, welches je nach gewähltem Beispiel beiden Varianten zugeordnet werden kann. Teilweise waren es wandernde Schausteller, welche angemietete Säle für wenige Tage bespielten, teils einheimische Technikinteressierte, welche über einen längeren Zeitraum, beispielsweise jeden Sonntag, eine Vorführung im Gemeindesaal gaben. Generell stellen sich Aufführungspraktiken, Motivationen und die Identitäten der Schausteller beim Saalkino weit heterogener dar, als dies bei den Jahrmarktskinos der Fall ist⁸ – weswegen der Begriff Saalkino noch nicht trennscharf definiert ist und in der Literatur teilweise mit dem des Ladenkinos und des Jahrmarktskinos gleichgesetzt beziehungsweise überhaupt nicht verwendet wird.⁹ Um beide Arten des mobilen Kinos aufzugreifen, werden im Folgenden zunächst zwei sächsische Jahrmarktsstädte vorgestellt, um im zweiten Teil ein Beispiel eines

sächsischen Saalkinovorführers zu präsentieren, und anschließend im Fazit das zeitweilige Absterben des mobilen Kinos insgesamt zu bewerten.

Vorspann: Der Ursprung des europäischen Wanderkinos

Die Tradition des mobilen Geschäfts selbst ist sehr viel älter als das Kino – die Ursprünge des fahrenden Volkes im engeren Sinne liegen in Europa bereits im frühen Mittelalter. Der Begriff weckt zunächst einmal Assoziationen, die vor allem die Unterhaltung umfassen: Gaukler, Seiltänzer und Tierbändiger, die sich als Artisten und Spielleute auf Märkten und Festwiesen ihr Geld verdienten. Doch daneben gab es auch andere Berufsgruppen, die von Ort zu Ort zogen, um ihre Dienste anzubieten, so zum Beispiel Scherenschleifer, Barbieri oder Schuster. Gemein war allen Arten des Fahrenden Volkes eine Ausgrenzung durch die ortsansässige Bevölkerung und der Ausschluss von bestimmten gesetzlichen und kirchlichen Schutzfunktionen. Trotzdem waren ihre Darbietungen und Dienste bereits seit dem frühen Mittelalter fester Bestandteil jedes Marktes, und Spielleute wie auch fahrende Handwerker gehörten bis Anfang des 20. Jahrhunderts in allen Ländern Europas zur Markttradition der Städte.¹⁰ Beobachtungen, wie sie in diesem Beitrag für das Wanderkino im deutschen Raum gemacht werden, lassen sich somit – so viel sei vorweggenommen – auch

8 Garncarz: *The Fairground Cinema*, S. 97.

9 So weist beispielsweise das Filmlexikon der Universität Kiel zwar Einträge für sowohl Wander- als auch Ladenkino auf, aber keinerlei Erwähnung des Saalkinos, Hünigen: *Kinematograph*. Wolfgang Flügel definiert in seinem Beitrag in diesem Band das Saalkino nicht, wie hier, als temporäre, sondern als feste Spielstätte in zu Lichtspieltheatern umgebauten Sälen, wie Ballsälen oder Kaufhäusern.

10 Ramus: *Schausteller*, S. 209.

für britische, französische, belgische, österreich-ungarische und italienische Jahrmärkte machen. Doch nicht nur die Tradition der Jahrmärkte stellt eine Gemeinsamkeit der europäischen Staaten dar, auch eine stetige Professionalisierung der Märkte lässt sich Ende des 19. Jahrhunderts auf dem ganzen Kontinent verzeichnen. Die Veröffentlichung eigener Schaustellerzeitschriften und -kataloge sowie der Ausbau der Zulieferindustrien für Wagen und Buden ermöglichten eine rasante Entwicklung der Märkte und so breitete sich besonders in den letzten 20 Jahren des 19. Jahrhunderts ein weites Netz an Schaustellerverbänden und -interessengemeinschaften über Europa aus.¹¹

Der Begriff Schausteller, wie er heute für das fahrende Volk gebräuchlich ist, ist dabei ein recht moderner Begriff, der erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts in deutschen Wörterbüchern zu finden ist. Ein Schausteller, so konstatiert das Grimm'sche Wörterbuch von 1893 recht trocken, sei *ein Mensch, der etwas zur Schau stellt*. Anstelle eines allgemeinen Oberbegriffes wurden spezifische Berufsbezeichnungen vorgezogen – die Schausteller identifizieren sich um 1900 über ihr Geschäft als *Karussellbesitzer*, *Schießbudenbesitzer* oder *Talbahnbesitzer*. Nach heutiger Definition sind Schausteller besonders durch drei wesentliche Eigenschaften gekennzeichnet: erstens sind es Besitzer eigener „Schau-, Belustigungs-, Ausspielungs- und Fahrgeschäfte“. Zweitens sind diese Angebote ambulant und können eigenständig von Ort zu Ort transportiert und als Bude oder Zelt auf- und abgebaut werden. Drittens sind diese Schausteller

auf „Kirmesse[n], Jahrmärkte[n] und ähnliche[n] Volksfeste[n]“ anzutreffen, bespielen also ein großes, schichtenübergreifendes Publikum.¹² Bei ihren Angeboten lassen sich wiederum drei Formen unterscheiden: erstens Fahr- und Geschicklichkeitsgeschäfte wie etwa Karussells oder Schießstände; zweitens Verkaufsgeschäfte gastronomischer oder anderweitig konsumierbarer Waren wie etwa Tabak; drittens die Schau-geschäfte, zu denen neben Wachsfigurenkabinetten und Tierschauen auch das Kino mit all seinen visuellen Vorgängern gehört.¹³

Bereits ab dem 18. Jahrhundert hatten sich sogenannte Phantasmagorien-Vorführungen entwickelt, welche von Deutschland aus zu einer weltweiten Attraktion wurden. Diese Illusions-Shows setzten auf ihren Bühnen mechanische Figuren und Projektionen ein, um scheinbare Gespenster und Geistererscheinungen mit den Schauspielern interagieren zu lassen.¹⁴ Diese Phantasmagorien entwickelten sich im 19. Jahrhundert in ganz Europa zu größeren ‚Nebelbilder‘-Vorführungen, bei denen in Verbindung mit Gesang oder Erzählung eine Geschichte vorgeführt wurde. Die als ‚Nebelbilder‘ oder ‚dissolving views‘ bezeichneten Bilder basierten auf einem Projektionssystem, bei dem mindestens zwei Bilder übereinander eingeblendet wurden und somit für den Zuschauer einen Transformationsprozess von einem Bild zum anderen sichtbar machten – der Name rührt dabei vom verschwommen oder neblig wirkenden Zwischenschritt zwischen den Bildern her. Die in diesen

11 Garnarz: Entstehung der Kinos, S. 150.

12 Klunkert: Leipziger Messen, S. 18

13 Garnarz: Medienwandel, S. 79.

14 Hünigingen/Giesen: Phantasmagorie; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5481>.

Vorfürhungen gezeigten Bilder visualisierten meist die Verwandlung einer Landschaft von Tag zu Nacht, Winter zu Sommer oder andere sequenziell gut darstellbare Vorgänge wie etwa das Erblühen einer Blume. Wie viele Zwischenschritte es gab, war dabei vom Künstler abhängig – oftmals unterstützten zusätzliche Detail-Dias den Eindruck von Bewegung und Veränderung und die Schausteller führten auf ihren Reisen üblicherweise etwa 50 Bilder mit sich.¹⁵ Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff der Nebelbildvorführung für sämtliche optische Aufführungen auf den Jahrmärkten verwendet und die ständige Weiterentwicklung führte zu immer neuen wirkungsvollen Bühnen- und Bildeffekten.¹⁶

Ebenfalls populär auf den Jahrmärkten waren sogenannte Guckkästen: Gemalte Stadtansichten, Landschaften und Darstellungen biblischer oder mythologischer Erzählungen, die teilweise ebenfalls animiert waren und in einem Holzkasten durch ein Loch und eine darin befindliche vergrößernde Linse betrachtet werden konnten. Mit dem Aufkommen der Fotografie entstanden neben Guckkasten-Panoramen und -bildern auch ‚Lebende Photographien‘: einzelne Standbilder, die durch das Hin- und Herziehen auf einer Rolle oder Walze den Eindruck von Bewegung vermittelten und sich auf den Jahrmärkten rasch großer Beliebtheit erfreuten. Bald wanderten die Fotografien von den Guckkästen auf größere Leinwände, um ein breiteres Publikum zu erreichen. Mit dem Übergang zu den ‚Lebenden Photographien‘ wurde der Einfluss des

Publikums, aber auch der der Schausteller auf

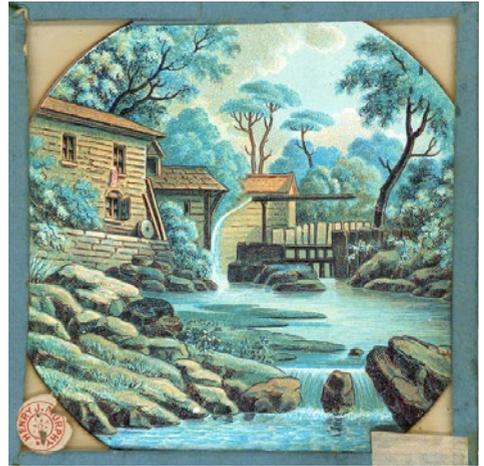


Abbildung 1: Anfangsbild eines Nebelbilds. Typisch ist die detaillierte Darstellung einer idyllischen Landschaft, hier im Sommer (Quelle: <http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-7a.jpg>).

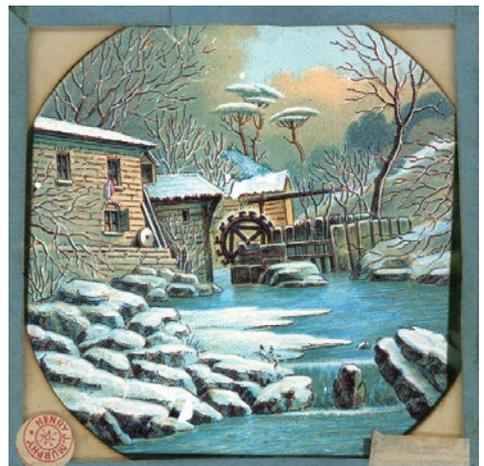


Abbildung 2: Dasselbe Nebelbild, das nun den Abschluss des Wandels zur schneebedeckten Winterlandschaft zeigt (Quelle: <http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-7b.jpg>).

15 Rossell: Public Exhibition, S. 173-174; Lange-Fuchs: Reisen des Projektionskunst-Unternehmens, S. 126.
16 Vogl-Bienek: Die spannende Geschichte, S. 205.

das Gezeigte allerdings stärker eingegrenzt. Die bildliche Gestaltung und die Art der Projektion wurden nun durch den Fotografen festgelegt und die technischen Geräte waren bereits weitgehend standardisiert. Die für die Bildvorführung bis dato notwendigen, vielmals sehr kleinteiligen und unterschiedlichen Mechanismen wurden obsolet und der Schausteller konnte im Wesentlichen nur noch durch den Ton und die Vorführungsgeschwindigkeit in die Präsentation eingreifen. Die Automatisierung der Vorführtechnik, welche für die Verbreitung des Kinos notwendig war, vollzog sich zu Beginn der 1890er-Jahre, also noch vor der Etablierung der Wanderkinos, bereits bei gängigen optischen Vorführungen der Jahrmärkte.

Die ‚Lebenden Photographien‘ gelten aufgrund der Verwendung von Fotos und der Abfolge von Einzelbildern häufig als „die Erfindung des Films beziehungsweise des Kinos“,¹⁷ auch wenn die Einordnung weiterhin strittig bleibt.

Die Anfänge des Wanderkinos in Deutschland lassen sich dann unter anderem in Dresden im Jahr 1896 verzeichnen. In seinen Memoiren berichtet der Schausteller Heinrich Ohr, dass er dort auf der Europa-Tour seines Panoptikums das erste Mal mit einem mobilen Kino in Kontakt gekommen sei. Er zeigte sich vor allem von der noch mangelhaften Aufführungspraxis wenig beeindruckt – dennoch ließ er sich, wie nicht wenige seiner Kollegen, nur vier Jahre später auf das Geschäft mit den flimmernden Bildern ein.¹⁸ Generell lässt sich die Überschneidung der vielfältigen optischen Jahrmarktsattraktionen und des Kinos am beteiligten Personenkreis

festmachen. Viele der Schausteller, die bereits mit anderen optischen Vorführungen in ganz Europa unterwegs waren, stiegen nach und nach in das frühe Filmgeschäft ein.¹⁹ Wertet man die Zahlen in zeitgenössischen Publikationen der Schausteller aus, so lässt sich eine erstaunliche Beobachtung machen: von den 14 zwischen 1895 und 1896 in der Schaustellerzeitschrift *Komet* gelisteten Unternehmern stiegen insgesamt zehn auf Kinematographenbetriebe um, davon sieben bereits in den Jahren von 1896 bis 1898. Dies lässt sich vor allem durch die wirtschaftliche Perspektive erklären – da das Wanderkino (wie auch viele andere der optisch-mechanischen Attraktionen) seine Vorführungen nicht mit Artisten, Künstlern und Sängern bestritt, war es nicht nur im Vorstellungsablauf, sondern auch in Bezug auf Nebenkosten und Transport wesentlich preisgünstiger als Spezialitätenshows. Vor allem die Gagen der Künstler konnten dabei komplett eingespart werden, denn der Schausteller war Erklärer, Musiker und Filmvorführer in einem.²⁰ Das Geschäft mit dem Wanderkino lohnte sich für die Schausteller dementsprechend nicht nur aufgrund der ungeheuer hohen Nachfrage des Publikums, sondern auch durch einen reduzierten Aufwand für Personal und Ausstattung.²¹ Außerdem ermöglichte die Vorführung von Filmen eine schnelle Reaktion auf das jeweilige Konkurrenzangebot und auf Wünsche des Publikums vor Ort, denn die Lebenden Bilder und Filme konnten mit relativ geringem Aufwand transportiert und mit ebenso

17 Vogl-Bienek: Die historische Projektionskunst, S. 28.

18 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 17.

19 Hick: Geschichte, S. 212.

20 De Klerk: Programmformat, S. 17.

21 Garncarz: Entstehung der Kinos, S. 149-150.

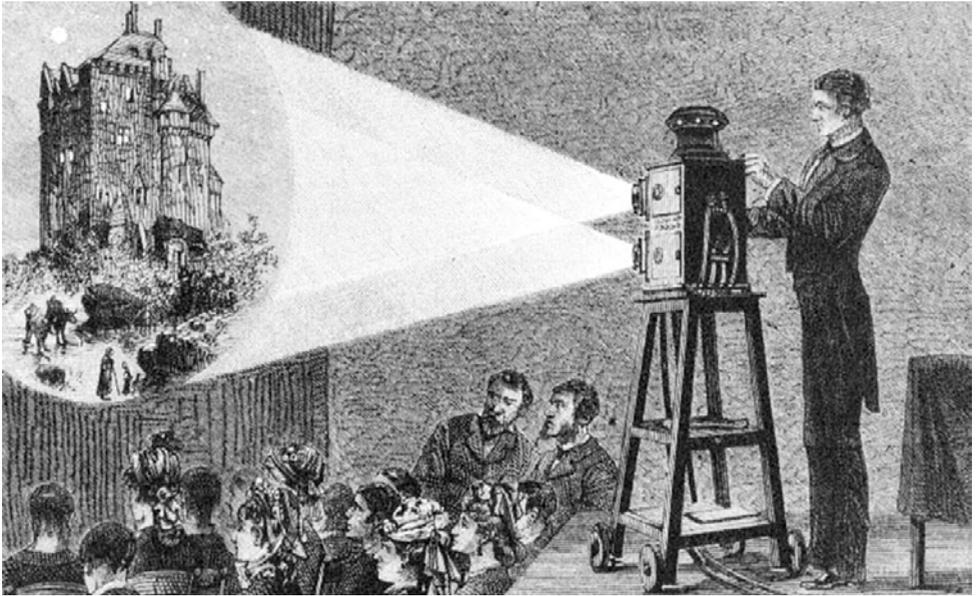


Abbildung 3: Nebelbild-Vorführung mithilfe einer zweistrahligen Laterna Magica, deren zwei Lichtwürfe den Überblendungseffekt ermöglichen (Quelle: <http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-01.jpg>).

geringem Zeitaufwand ausgetauscht werden.²² Für die Jahrmärkte waren die optischen Medien Bild und Film eine aufsehenerregende Neuheit, für die Schausteller eine willkommene Gewinnoptimierung ihres Geschäfts – somit konnte sich das Wanderkino innerhalb weniger Jahre nahtlos in die lange Tradition der europäischen Jahrmarktssensationen einreihen.²³ Bis 1900 sind allein in Deutschland über 200 Orte nachzuweisen, an denen Jahrmarktskinos gastierten – diese Zahl verdoppelte sich allein in den folgenden drei Jahren und wuchs im Zeitraum von 1906 bis 1910 auf 700 Orte pro Jahr an. Schaut

man auf die absolute Zahl der Schausteller selbst, so sind bis 1907 etwa 500 Unternehmer nachweisbar. Dieser Boom der Jahrmarktskinos dauerte bis etwa 1906/07 an; ein Wachstum ist aber bis 1910 feststellbar. Zur Blütezeit der Jahrmarktskinos spielten die Wanderkinos für schätzungsweise etwa eine Million Zuschauer – bis zur Etablierung der ortsfesten Kinos waren die Jahrmarktskinos damit vor Varieté- und sonstigen Kinovorführungen zur zuschauerreichsten Veranstaltungsart aufgestiegen.

Die Orte, an denen die Schausteller ihre Filme vorführten, konnten dabei sehr unterschiedlich sein – anders als es der Name vermuten lässt, war das Jahrmarktskino nicht nur auf den Jahrmärkten zu Hause. Auch Messen und

²² Vogl-Bienek: Die historische Projektionskunst, S. 23.

²³ Garncarz: Entstehung der Kinos, S. 149-150.

Wochenmärkte hatten sich um die Jahrhundertwende längst zu Publikumsmagneten entwickelt, welche ihren Besuchern neben den eigentlichen Konsumgütern auch Zerstreuung boten. Karussells, Schießbuden und Talbahnen hatten auf den Wochenmärkten Einzug gehalten und verschiedene Kuriositätenkabinette, Illusionstheater und sogenannte Spezialitätentheater können als Wegbereiter des frühen Jahrmarktskinos gesehen werden.²⁴ Diese Spezialitätentheater waren in den 1880er-Jahren als eine kostengünstige und mobile Antwort auf sowohl bürgerlich-städtische als auch adlig-höfische Theatertraditionen aufgekomen und hatten ähnlich wie die ortsfesten Varieté-Theater eine bunte Mischung aus verschiedensten Darbietungen von Artisten, Sängern und Tänzern im Programm.²⁵ Der Umbau dieser meist sehr einfachen Wandertheater in erste Wanderkinos war wenig aufwändig – für Transport und Sitzmöglichkeiten war bereits gesorgt, es mussten lediglich der Projektor und eine Leinwand installiert werden. Bis 1900 waren viele der späteren Wanderkinobesitzer besonders im Spezialitätentheater aktiv, bevor sie auf die neue und außerordentlich publikumswirksame Attraktion des Kinos umsattelten.²⁶

Aufführungspraxis des Jahrmarktskinos

Möchte man die Programme der Jahrmarktskinos besser verstehen, hilft ein Schwenk von der Kinogeschichte hinüber zur Filmgeschichte. Im Gegensatz zum modernen Kino der Spielfilme und Blockbuster, also den Vertretern eines narrativen Kinos oder ‚Kino des Erzählens‘, stellt sich das Frühe Kino Tom Gunning zufolge als ‚Kino der Attraktionen‘ dar. Bereits das Wort Attraktion war und ist ein Begriff des Jahrmarktes und es lassen sich Parallelen vom Frühen Kino hin zur sehr viel älteren Traditionslinie des Schauens und Staunens auf den Jahrmärkten ziehen. Denn dieses „exhibitionist[ic] cinema“ oder ‚Kino des Zeigens‘ fußt, anders als seine Nachfolger, wenig bis überhaupt nicht auf narrativen Elementen und ist mit seinen Magie-Shows, Stadtrundfahrten, Naturdokumentationen, royalen Hochzeiten und Naturkatastrophen vor allem am Sensationellen und Staunenswerten interessiert.²⁷ Hier verdeutlicht sich bereits die Unverhältnismäßigkeit der Bewertung als ‚primitives Kino‘, denn die Filme des frühen Jahrmarktskinos zeigten bereits in ihrer Frühform eine Vorliebe für Trickshots, Illusions-Cuts und erste Ansätze ästhetischer Filmkunst.²⁸

Die Programme dieses Kinos der Attraktionen dauerten in der Anfangszeit meist 15-20 Minuten. Hier ging es vor allem um Quantität – innerhalb einer Stunde wurden in zwei Vorstellungen je sieben bis elf Filme gezeigt. Mit der Zeit wuchs die Länge der einzelnen Filme und damit

24 Garncarz: Fairground Cinema, S. 80-82.

25 Garncarz: Entstehung der Kinos, S. 149.

26 Garncarz: Fairground Cinema, S. 80-81.

27 Gunning: Cinema of Attraction(s), S. 382.

28 Elsaesser: Archäologie eines Medienwandels, S. 74.

auch die Länge der Programme – bei nur noch fünf bis sieben Filmen pro Vorstellung konnten sich die Programme auf 40 Minuten strecken, wodurch pro Stunde nur noch eine Vorstellung möglich war. Obwohl die Programme teilweise unter besonderen Themenschwerpunkten standen und zum Beispiel als Kabarett-Vorstellung oder erotische Herrenabende ausgeschrieben waren,²⁹ boten die meisten Programme ein bunt gemischtes Allerlei. Sie ähnelten in ihrer Durchmischung, vor allem aber in der Unabhängigkeit der einzelnen Nummern untereinander den Programmen des Variété-Theaters.³⁰ Anders als in den Varietés, in denen die Filme lediglich die Schlussnummer eines größeren Abendprogramms bildeten, stellten sie im Wanderkino aber die Hauptattraktion dar. Dies erklärt Unterschiede in Aufführungspraxis und -dauer: Während das Variété kurze bis „ultrakurze“³¹ Streifen zeigte, die eine Länge von 12 bis 20 Metern kaum überschritten und damit kaum wenige Minuten Spielzeit hatten,³² waren die Filme des Jahrmarkts- und Saalkinos meist zu längeren Programmen zusammengeschnitten – es wurden aber ähnliche Filme gezeigt.³³ Das Filmgeschäft des Jahrmarktes war vor allem auf Sensationen oder Komisches ausgerichtet. Dramen und Tragödien wollten auch aufgrund ihres erzählerischen Umfangs hingegen nicht so recht zum fröhlichen Jahrmarktstreiben passen und waren deshalb auch nach dem Einsatz von ersten fiktionalen Filmen beim Publikum kaum

gefragt.³⁴ Stattdessen zeigten kurze semi-dokumentarische Streifen die Besuche des Kaisers, die Arbeit der Flotte oder Reiseberichte aus fremden Ländern und boten somit erstmals die Möglichkeit, bei aktuellen Geschehnissen gewissermaßen hautnah dabei zu sein. Dabei waren Staatsakte und Unglücke beim Publikum gleichermaßen beliebt. So wurde auf deutschen Jahrmärkten 1906 die Hochzeit des Königs Alfons von Spanien ebenso gezeigt wie das Erdbeben in San Francisco und der Ausbruch des Vesuvs.³⁵

Oftmals orientierten sich die frühen Filme auch an Jahrmarktsattraktionen, die zuvor ohne den Film ausgekommen waren. Optische Illusionen und Magie waren ein beliebtes Thema und es entstanden bereits in den Anfangsjahren des Kinos erste Trickfilme. Die herkömmlichen Mittel, wie sie bereits bei den Illusionstheatern und Laterna-Magica-Vorführungen zum Einsatz gekommen waren, wurden durch die neuen Möglichkeiten des Films ergänzt. Überblendung, Schnitte und verschiedene Kamerawinkel machten das Staunenswerte für das Publikum noch erstaunlicher.³⁶ Andere Jahrmarktsattraktionen wie etwa Akrobaten und Tierdressuren fanden ebenfalls ihren Weg in die Kinobuden. Bei Filmen wie „Der Hypnotiseur“, „Der Affe als Akrobat im Zirkus“ oder „Loi Fuller, die Serpentinentänzerin“ zeigt sich die Rückbindung der Filme an geläufige Jahrmarktsattraktionen bereits im Titel und auch viele andere Kurzstreifen thematisierten Tierdressuren, Akrobaten, Illusionisten und

29 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 43.

30 De Klerk: Programmformat, S. 17.

31 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 21.

32 Geschichtswerkstatt Neuhausen e.V.: Hollywood in Neuhausen, S. 7.

33 Sanwald: Lichtspieltheater in Ulm, S. 383.

34 Garncarz: Fairground Cinema, S. 81-82.

35 Sanwald: Lichtspieltheater in Ulm, S. 382.

36 Solomon: Fairground Illusions, S. 43-45.

andere Zirkusnummern.³⁷ Dieser Austausch von Jahrmarktsattraktionen und Kinos war dabei alles andere als einseitig. So waren beispielsweise Trickfilme bei Zauberkünstlern und Illusionisten beliebt, um sie am Ende ihrer Vorführungen zu zeigen – die Filme bezogen sie dabei über ihre Berufsvereine oder Kollegen.³⁸



Abbildung 4: ‚Schlangenfrau‘ in einem Kurzfilm von 1911 (Quelle: DVD „Europäisches Jahrmarktkino“).

Zum Teil avancierten die Wanderkinobesitzer aber auch selbst zu Kameramännern und drehen ihre eigenen Filme. Ihre Reisen von Ort zu Ort boten genug Material und so zeichneten sie Straßenzüge, die Einfahrt von Zügen auf Bahnhöfen und Straßenbahnrundfahrten auf, um die Stadtansichten von einem Ort zum anderen zu transportieren.

Zu Beginn des Wanderkinos waren die Zelte und Buden der Schausteller teilweise noch sehr

simpel gestaltet; oft gab es nur Stehplätze.³⁹ So berichtet der Schausteller Heinrich Ohr von einer Vorstellung auf der Dresdner Vogelwiese 1896: *Das Innere des Zelttes war primitiv, nicht einmal Sitzplätze waren vorhanden. Man stand vor einer straff gespannten weißen Leinwand. Es wurde ganz dunkel, und der erste Film, den ich sah, war so etwas wie ‚Tanzende Indianer‘. Es flimmerte sehr stark. Das Publikum war sehr erstaunt, wusste aber nicht recht, was es zu dieser ‚Sensation‘ sagen sollte! Jedenfalls machte der Unternehmer zur Vogelwiese kein gutes Geschäft.*⁴⁰ Doch nur bis etwa 1902 waren die Buden der Schausteller schlichte Brettverschläge – später wurden sie zu regelrechten „Paläste[n] auf Rädern“⁴¹ und galten als Aushängeschild der Jahrmärkte. Bauten aus Holz konnten zwischen 600 und 700 Besucher fassen; größere Zeltbauten bis zu 1.500 und in Extremfällen sogar 2.000 Besucher.⁴² Die Fassaden der Holzbuden waren mit aufwendigen Holzschnitzereien in farbigen und vergoldeten Fassungen⁴³ sowie elektrischer Beleuchtung prächtig geschmückt und fanden große Beachtung. Oftmals wurden die Buden im Konkurrenzkampf am Ende der Saison verkauft, um mit neueren und noch prächtigeren Schaubuden am Anfang der neuen Saison aufzutumpfen zu können.⁴⁴ Mit saisonalen Stilen änderte sich auch das Erscheinungsbild der Bauten: „Jahrmärktebarock“ oder „-rokoko“;⁴⁵ maurische Filmpaläste oder geschwungene

39 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361-365.

40 Ohr: Aus den Anfängen. Zitiert nach Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 17.

41 Garncarz: Fairground Cinema, S. 78-80.

42 Garncarz: Medienwandel, S. 77.

43 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361.

44 Garncarz: Fairground Cinema, S. 80.

45 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 40.

37 Klunkert: Leipziger Messen, S. 365.

38 Solomon: Fairground Illusions, S. 37.

Jugendstilfassaden ließen die Jahrmärkte jede Saison in neuem Gewand erscheinen.⁴⁶ Diese Jahrmarktsarchitekturen wurden durch die Schausteller sowohl in ihren offiziellen Anträgen als auch in ihren Werbeanzeigen angepriesen. So bewarb etwa der Schausteller Franz Thiele sein Theater lebender Photographien 1903 in einem Schreiben an das Lübecker Polizeiamt folgendermaßen: [...] *vollständig neu erbaut, versehen mit einer 20pferdigen Lokomobile welche (an und für sich ein Schaustück ersten Ranges) ein Lichtmeer von ca. 500 Glühlampen und 10 Bogenlampen liefert. Malereien, eine künstlerisch geschnitzte Holzfassade, 300 Spiegel, reiche Vergoldungen, großartige Lichteffekte machen mein Unternehmen zu einem in seiner Art einzig dastehenden.*⁴⁷

Das Innere der Bauten bestand aus einem mehr oder weniger großen Raum, der ausreichend abgedunkelt werden konnte. In diesem befanden sich abbaubare Sitzreihen und der Projektor, welcher meist in einem feuersicheren Raum stand und durch eine Glaswand auf eine Leinwand projizierte.⁴⁸ Die Besucher verteilten sich auf erste, zweite und dritte Plätze, wobei die günstigsten Plätze entweder einfache Stehplätze im hinteren Teil oder die Plätze unmittelbar vor der Leinwand waren. Teurere Plätze befanden sich in der Mitte der Sitzreihen, die hier oftmals mit Samt beschlagene Logen sein konnten.⁴⁹

Nachdem die Novität des Mediums allein nicht mehr werbeträchtig genug war, mussten andere Sensationen herhalten. Häufig wurde zum

Beispiel mit dem Verweis auf Besuche des Adels geworben.⁵⁰ So konnte Hermann Fey bei seinem Aufenthalt in Dresden 1900 seine Filme auch den Prinzen Georg, Friedrich August und Johann Georg sowie den Prinzessinnen Mathilde und Isabella präsentieren⁵¹ und warb bei seinem nächsten Besuch im Jahr darauf am 1. August in den Dresdner Neuen Nachrichten: *Vogelwiese Aufsehen erregt! "Elektro – Biograph" – Der beste Apparat zur Aufnahme und Wiedergabe der lebenden Photographien. Derselbe wurde im vorigen Jahr durch den Besuch der hohen und höchsten Herrschaften ausgezeichnet. Elegante Ausstattung, brillante Vorführung. Zum Betrieb eine Locomobile von 40 Pferdestärken. Jede Vorstellung neues Programm. – Dir. H. Fey*⁵² Der Schausteller Karl Paty versuchte sich von seinen Konkurrenten abzusetzen, indem er bei jedem seiner Besuche in Dresden mit Preisnachlässen durch Coupons warb, die zuvor in den Dresdner Neue Nachrichten abgedruckt worden waren. So etwa im August 1904: *Paty's elektronisches Theater – lebende Riesen-Photographien – das vornehmste Unternehmen dieser Art – das Wunder der Erfindung – die lebende, singende, sprechende Photographie. Die hervorragendsten Neuheiten gelangen zur Vorführung. Überbringer dieses Coupons erhält auf dem 1. und 2. Platz 10 Pfg. Preisermäßigung. Bitte auf den Namen Paty zu achten.*⁵³

46 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361.

47 Zitiert nach Schaper: Kinos in Lübeck, S. 15.

48 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 37.

49 Geschichtswerkstatt Neuhausen e.V.: Hollywood in Neuhausen, S. 7.

50 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 42-43.

51 Klunkert: Leipziger Messen, S. 364. Siehe dazu auch den Beitrag von Winfried Müller diesem Band.

52 Stadtarchiv Dresden, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie (im Folgenden: Sammlung Ott), Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung, Blatt 2 (rückseitig).

53 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 3.

Trotzdem blieb vor allem die direkte Werbung auf dem Jahrmarkt selbst wichtig, um das eigene Programm und Unternehmen von der Konkurrenz abzusetzen. Hinter den Sitzreihen war die Jahrmarktsorgel häufig so nah am Eingang platziert, dass sowohl das Innere als auch der Platz vor dem Kino bespielt werden konnten, um den Jahrmarktsbesuchern gewissermaßen einen Vorgeschmack darauf zu geben, was sie im Inneren erwartete.⁵⁴ Außerdem gab es vor der Bude häufig einen Ausrufer, der das unterhaltsame Programm, die besonders günstigen Preise oder sonstigen Vorzüge des eigenen Unternehmens im typischen Jahrmarktstil lautstark anpries.⁵⁵

Technische Aspekte des Wanderkinos

Bereits zur Zeit der ersten kinematographischen Vorführungen waren die Buden elektrifiziert – allerdings nicht, um den Projektor zu betreiben, sondern lediglich für die werbeträchtige Außenbeleuchtung.⁵⁶ In den Anfangsjahren des Kinos wurde häufig mithilfe sogenannter Kalklichter projiziert, bei denen eine Knallgasflamme auf ein Stück Kalk gerichtet wurde, um dieses zur Weißglut zu bringen. Aufgrund seiner hohen Lichtemission kam diese Art der Lichterzeugung seit ihrer Erfindung 1826 bereits in den Varietés bei der Bühnenbeleuchtung zum Einsatz. Da das Kalkstück aber regelmäßig ersetzt werden

musste und die Gefahr einer Knallgasexplosion sehr hoch war, wurde das Kalklicht gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur in den Varietés abgelöst.⁵⁷ Auch die Wanderkinos stiegen auf elektrisches Licht um, denn hier war die Brandgefahr durch das leicht entzündliche Filmmaterial nicht nur ungleich höher, sondern es kam ein weiteres Problem hinzu: die *sehr mangelhafte* und *noch unvollkommene Optik und Technik*. Die Filme glichen *flackernden Schattenbildern, die dem Zuschauer bald Augenschmerzen bereiteten*⁵⁸ – auf Dauer keine Lösung für das wachsende Kinogeschäft.

Auch nach der Umstellung auf elektrische Projektion hatten die Kinobetreiber mit den Beschwerden ihrer Zuschauer zu kämpfen. Vor allem die Ermüdung der Augen, Kopfschmerzen oder Übelkeit machten den Kinobesuch für einige Zuschauer schwer erträglich. Die Ursachen hierfür lagen in der nach wie vor schlechten Projektion – teilweise begründet durch fehlerhafte Technik, teilweise durch mangelhafte Auführungspraxis. Obwohl bereits im frühen Kino eine Filmlaufgeschwindigkeit von mindestens 16 Bildern pro Sekunde empfohlen wurde, verlangsamten einige Schausteller diese Geschwindigkeit. Der gleiche Film mit 150 Metern Länge wurde mitunter von acht Minuten bei 16 Bildern pro Sekunde auf über zehn Minuten bei nur 13 Bildern pro Sekunde gestreckt, um ein längeres Programm zu spielen und höhere Eintrittspreise zu rechtfertigen. Probleme traten auch aufgrund der schlechten Qualität des Filmträgers selbst auf. So beeinträchtigten unter anderem

54 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 37.

55 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361.

56 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 37.

57 Hüningen: Kalklicht; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8981>.

58 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 1.

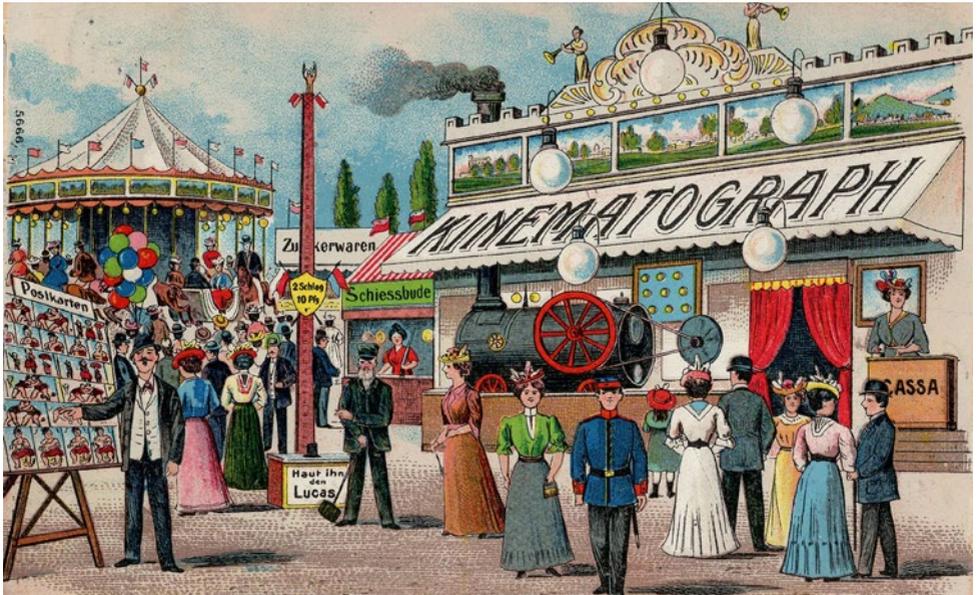


Abbildung 5: Postkarte von 1912. Neben Schießbuden-, Zuckerwaren- und anderen Ständen ist ein Jahrmarktskino mit Kassiererin und Locomobile abgebildet (Quelle: Winfried Müller).

unregelmäßige Körnigkeit, stark variierende Kontraste und unterschiedliche Stärken an verschiedenen Stellen des gleichen Zelluloidträgers die Projektion. Die größte Schwachstelle der Jahrmarktskinos blieb nach wie vor aber der Verschleiß des Filmmaterials. Da die Schausteller, anders als in Variété-Theatern, durch ihren Standortwechsel immer das gleiche Material spielen konnten, wurden die Filme bis zur vollständigen Abnutzung gezeigt. Flecken, Kratzer oder ein teilweises Ablösen der Emulsion vom Träger waren bei ständiger Benutzung kaum

vermeidbar, und häufig führten geklebte Filmrisse zu Bildsprüngen.⁵⁹

Der volle Umfang aller Projektormodelle und -hersteller kann hier mit Sicherheit nicht abgebildet werden – trotzdem soll zumindest die enge Verbundenheit zwischen Projektorfabrikanten und Wanderkinobetreibern in den Anfangsjahren des Kinos aufgezeigt werden. Die Hersteller waren mit dem Filmgeschäft auf zweierlei Art engstens verbunden: einerseits natürlich durch den Vertrieb ihrer Projektionstechnik, andererseits durch den Verkauf der zu spielenden Filme. Diese Produktionsunion hatte es bereits bei

59 Lefebvre: Filmwahrnehmung, S. 72-73.

der Herstellung der *Laterna Magica* und den ‚Nebelbildern‘ gegeben, und häufig war es bei den Produzenten zu einer ähnlichen Verlagerung des Angebots von Bild zu Film gekommen wie bei ihren Abnehmern. Dabei bildeten die Jahrmarktsschausteller noch vor Variété-Theaterbesitzern und Saalkinobetreibern die größte Abnehmergruppe der Projektoren und Filme. Zwischen 1900 und 1914 konnte das speziell an das Jahrmarktskino gerichtete Angebot etwa 30 bis 40 Prozent des Katalogs einer Produktionsfirma ausmachen.⁶⁰ Dies mag vielleicht auch daran liegen, dass die Saalkinobetreiber allein im Hinblick auf Größe und Gewicht ihres Equipments völlig andere Anforderungen stellten, denn sie reisten mit der Eisenbahn und ihr Gepäck musste dementsprechend so handlich wie möglich sein. Außerdem waren bis in die 1920er-Jahre längst nicht alle Gasthäuser, Gemeinde- und Kirchensäle an das Elektrizitätsnetz angeschlossen, und so nutzten die Saalkinobetreiber kleinere Apparate, die sie entweder mit Kalk- oder elektrischem Licht und einer Handkurbel antrieben. Die Jahrmarktskinos konnten den benötigten Strom hingegen aus ihren eigenen Lokomobilen ziehen und waren mit ihren Zelten und abbaubaren Buden, eigenen Wagons und ganzen Zugabteilen in Bezug auf Größe und Gewicht ihrer Gerätschaften wesentlich weniger eingeschränkt, was die Entwicklung und Produktion unter anderem ihrer Projektoren wesentlich erleichterte.⁶¹

Die Namen der Projektoren waren von Anbieter zu Anbieter unterschiedlich, denn die Hersteller sahen sich genötigt, eigene Bezeichnungen

für ihre Apparate einzuführen, seit die Deutsche Automaten-Gesellschaft Stollwerck & Co sich 1896 den Namen ‚Kinematograph‘ in Deutschland hatte rechtlich schützen lassen: Oskar Messter nannte seine Entwicklung Kosmograph, einige seiner Kollegen übernahmen den amerikanischen Begriff biograph und sogar das Produkt der Internationalen Kinematographen-GmbH, die den geschützten Begriff ja immerhin selbst im Namen führte, musste zunächst *Physo-graph* heißen.⁶² Diese Bezeichnungen finden sich auch in den Titeln der Wanderkinos wieder, die ihre Namen entweder den unterschiedlichen Projektorbezeichnungen entlehnten oder mit Internationalität signalisierenden Titeln wie *Edison-Theater* oder *Lumière-Kinematograph* versuchten, sich den Ruhm der amerikanischen und französischen Erfinder werbetreibend zunutze zu machen – auch wenn nicht immer die Projektoren eingesetzt wurden, deren Name über dem Eingang prangte.⁶³ Mitunter avancierten die Projektoren selbst zur Attraktion – die fremdartigen Artefakte veranlassten Besucher gerade in den Anfangsjahren oft dazu, die Funktionsweise des Projektors einmal näher zu betrachten und zwischen dem unbekanntem technischen Objekt und den durch ihn erzeugten bewegten Bildern eine Verbindung herzustellen.⁶⁴

Das Vorführgerät stand meist etwa zehn Meter hinter der Leinwand und wurde per Handkurbel bedient, während die Leinwand zur

60 Forster: *Equipment*, S. 56-57.

61 Forster: *Equipment*, S. 60-62.

62 Weitere mehr oder weniger gebräuchliche Begriffe waren *Animatograph*, *Bioscope*, *Electrograph*, *Electroscope*, *Kinetoscope*, *Veriscope*, *Vitagraph* und *Vitascope*. Vgl. dazu Hüningen: *Kinematograph*.

63 Müller: *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 253 (Anm. 67).

64 Forster: *Equipment*, S. 56.

Verbesserung der Bildqualität regelmäßig mit Wasser abgespritzt wurde.⁶⁵ Nach ihrem Abspielen wurden die Filme einfach auf dem Boden oder in einen Korb abgewickelt oder liefen bis zum Abend einfach in einer Endlosschleife von Vorführung zu Vorführung weiter.⁶⁶ Diese Praktik führte bald zu handfesten Problemen, denn der zunächst eingesetzte Zelluloidfilm bestand zu Beginn noch aus hochentzündlichem Nitromaterial, das erst ab 1908 langsam durch den nicht brennbaren sogenannten Sicherheitsfilm ersetzt wurde.⁶⁷ Feuerschutzbestimmungen wurden erst nach und nach eingeführt, oftmals als Reaktion auf die vielen kleinen Kinobrände in ganz Deutschland oder größere Katastrophen im Ausland, wie etwa das schwere Brandunglück in Paris im Jahre 1897, bei dem in einer Kinematographenvorführung auf einem Wohltätigkeitsbasar über 100 Menschen ums Leben kamen – unter ihnen die Schwester der Kaiserin Elisabeth von Österreich-Ungarn.⁶⁸ Die Verantwortung für die Verordnungen lag dabei bei den einzelnen Bundesstaaten oder Städten, die unter anderem Sicherheitsabstände zwischen Leinwand und erster Zuschauerreihe festlegten, um den Fluchtweg zu einem Notausgang zu sichern.⁶⁹ Das Polizeiamt der Stadt Lübeck erließ beispielsweise eine Verordnung, die unter anderem die Anzahl der Notausgänge, die Art der Lichtquelle und das Aufstellen von Wassereimern und Löschdecken regelte. Besonderes

Augenmerk richteten die Behörden auf die Aufstellung des Apparates in einem *besonderem, vom Zuschauerraum getrennten Raum [...], dessen Wände und dessen Decke aus feuersicheren Stoffen hergestellt oder innen mit solchen Stoffen vollständig bekleidet sind*. Dieser Raum, so der nächste Paragraf, *muß so liegen, daß das Publikum beim Verlassen des Zuschauerraumes nicht gezwungen ist, an ihm vorüberzugehen und weiterhin Oeffnungen für den Lichtdurchlaß in den Wänden des Apparatenraumes aufweisen, welche möglichst klein und durch einen Schieber oder eine ähnliche Einrichtung feuersicher leicht abzuschließen sein sollten*. Wurden die Feuerschutzbestimmungen nicht eingehalten, drohte den Schaustellern eine Geldstrafe von bis zu 60 Mark oder, im *Unvermögensfalle*, eine Haftstrafe von bis zu 14 Tagen.⁷⁰ In Leipzig musste der Schausteller Hermann Fey eine Geldstrafe von 12 Mark bezahlen, weil er den vorgeschriebenen Sicherheitsabstand von zwei Metern zwischen Leinwand und erster Reihe missachtet hatte. Solche und ähnliche Verordnungen ließen sich Anfang des 20. Jahrhunderts in ganz Deutschland finden und wurden später für die ortsfesten Kinos übernommen und angepasst.⁷¹

65 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361.

66 Schaper: Kinos in Lübeck, S. 12.

67 Lenk: Azetatfilm; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2536>. Erst seit den 1920er-Jahren stand nichtentflammbares Material zur Verfügung.

68 Garncarz: Fairground Cinema, S. 80.

69 Klunkert: Leipziger Messen, S. 365.

70 Klunkert: Leipziger Messen, S. 365; Garncarz: Medienwandel, S. 77; zitiert nach Schaper: Kinos in Lübeck, S. 13.

71 Klunkert: Leipziger Messen, S. 364.

Mobiles Kino auf den Messen in Leipzig

Die umfangreichsten Forschungen zum europäischen Wanderkino hat sicherlich Joseph Garncarz betrieben, seine Studie zum Jahrmärtskino in München soll in diesem Beitrag durch sächsische Städte ergänzt werden. Vergleicht man die beiden sächsischen Beispiele mit der bereits vorliegenden Studie zu München, so stellt die bayerische Hauptstadt 1895 mit 413.255 Einwohnern die größte der drei Städte dar, Leipzig folgt dicht darauf mit 399.963 Einwohnern und Dresden mit 354.285. Die Vergleichbarkeit ergibt sich besonders aus der jeweiligen überregionalen Anziehungskraft der jährlich stattfindenden Attraktionen in den drei Großstädten. Je länger diese Feste dauerten, desto attraktiver wurden sie für die Schausteller – schließlich war jeder Standortwechsel mit großem logistischem Aufwand verbunden und verursachte somit ernstzunehmende Unkosten. So sind Leipzig und Dresden mit ihren meist zweiwöchigen Festivitäten auch ohne die Ausmaße des Oktoberfestes für die Schausteller als durchaus anziehend zu werten. Für alle Städte liegt eine ausführliche Listung der Schausteller in der Siegener Wanderkino-Datenbank vor, welche ab 1896 einen Zeitraum von 30 Jahren abbildet und sämtliche Schausteller, Kinematographen und ihre Standorte aufführt. Ihre Daten speisen sich aus zeitgenössischen Tageszeitungen sowie Branchenzeitschriften von Schaustellern und Filmwirtschaft. Für Dresden und Leipzig wurde ein Abgleich der Datenbank mit anderen Quellen durchgeführt – neben der Siegener Datenbank

war besonders für Dresden mit der Sammlung Ott eine Ergänzung möglich.⁷²

Bis Anfang des 20. Jahrhunderts gab es in Leipzig drei urkundlich bestätigte Märkte: den Michaelis-, den Oster- und den Neujahrsmarkt. Diese fungierten bereits seit dem späten 12. Jahrhundert als überregionale Märkte und Fernhandelsstätten, wobei die beiden Hauptmessen, Oster- und Michaelismarkt, jeweils drei Wochen dauerten. Anders als die reinen Jahrmärkte waren die Messen von Anfang an auf eine längere Dauer ausgelegt, um den Handel für reisende Anbieter wirtschaftlich attraktiv zu gestalten. Die Oster- oder Jubilatesmesse begann am zweiten Sonntag nach Ostern, während der Michaelismarkt in die Woche des 29. Septembers, des Michaelistags, fiel. Mit der zusätzlichen Verfügung eines Neujahrsmarktes im Januar hatte Leipzig ab 1458 also durch das Jahr hinweg insgesamt drei große Messen aufzuweisen, die im 19. Jahrhundert zu den größten in Deutschland zählten. Während auf der ‚Großmesse‘ der überregionale Großhandel stattfand, bezeichnete die ‚Kleimmeße‘ vor allem den regionalen Handel zur Versorgung der Leipziger Bevölkerung – aber auch die ‚Vergnügungsmesse‘, auf der sich die Schausteller mit all ihren Attraktionen versammelten. Sie waren bereits seit dem 16. Jahrhundert fester Kern des Jahrmärtsstrebens und hatten eigenen Verordnungen und städtischen Regelungen Folge zu leisten.

72 Siegener Wanderkino-Datenbank; URL: <http://fk615.221b.de/siegen/wk/show/index.php?language=de>. Die Datenbank wurde im Rahmen des DFG-Forschungskollegs 615 „Medienumbüche“ (2005–2009) erstellt. Der letzte Zugriff auf den Link erfolgte am 30.7.2018, inzwischen ist die Seite nicht mehr funktionsfähig. Siehe zur Sammlung Ott den Beitrag von Wolfgang Flügel in diesem Band.

Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts zeigten die Schausteller ihre Vorführungen innerhalb der Stadtmauern, meist noch ohne eigene Zelte oder Buden in Gasthäusern und Höfen. Infolge der neu entstehenden Kolonialwaren- und Kramläden veränderte sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts auch die Kleinmesse. Regionalhandel und Vergnügungen wurden entkoppelt,

Verkehrseinschränkungen und Städteplanung verbannten die Schausteller von größeren Plätzen in der Innenstadt auf eigene Plätze außerhalb der Stadtmauern, bis die Kleinmesse 1907 eine eigene kleine „Budenstadt“ vor dem Frankfurter Tor bekam.⁷³

73 Klunkert: Leipziger Messen, S. 21-27.

Jahr	Liebig	Scherff	Fischer	Börno	Fey	Hagen	Ohr	Schütze	Tränker
1899	*	*							
			*						
1900		K		D					
			*						
1901		K		K					
	*	K	K						
1902		*		*	K				
		K		K	K				
1903		K		K	K				
		K		K					
1904	K	*		*	*				
		K		K					
1905	K	K			K				
		K		K					
1906	*	*		*	*				
	D	K		*		*			
1907	K	K		K	K	K	K	K	
		*		K	K				*
1908		K		*	K		K	K	
		*		*	*				*
1909		*		*	*				
		*		*	*				
1910		*			*				
		K			K				

Tabelle 1: Belegte Kinematographenaufführungen auf den Leipziger Ostermessen und Michaelismessen im Zeitraum von 1899 bis 1910

(Quelle: Siegener Wanderkino-Datenbank (D), Dissertation Klunkert (K). Ostermessen des Jahres sind jeweils in der ersten Zeile des Jahres gelistet, Michaelismessen in der zweiten. Mit * gekennzeichnet sind in beiden Quellen nachgewiesene Schausteller.)

Obwohl bereits 1896 die erste Bewerbung eines Schaustellers für die Aufstellung eines Wanderkinos auf der Leipziger Messe einging, sollte es noch drei weitere Jahre dauern, bis das Kino in die Messestadt kam.⁷⁴ Den ersten Antrag Jean Dienstknechts, also jenes Schaustellers, der bereits in München für die erste Kinematographenvorführung verantwortlich war, lehnte der Leipziger Rat ab – warum, ist nicht überliefert. Mit der Zulassung gleich zweier Schausteller war ab 1899 bis 1916 aber immer mindestens ein Wanderkino auf den Leipziger Messen präsent, wobei es seinen quantitativen Höhepunkt 1907 auf der Ostermesse mit sieben Kinobetrieben fand. Auffällig ist in Leipzig die hohe Dichte derjenigen Schausteller, die ursprünglich selbst aus Leipzig stammten: bis auf Heinrich Ohr, Alois Börno und Hermann Liebing waren alle hier aufgezeigten Schausteller in Leipzig gemeldet und auch Börno und Liebing sind später mit Wohnsitz in Leipzig verzeichnet.⁷⁵ Theodor Scherff, nach Dienstknecht gemeinsam mit Hermann Liebing der erste Schausteller, der einen Antrag für den Kinematographenbetrieb an den Leipziger Rat stellte, ist dabei mit insgesamt 22 bis 1910 nachweisbaren Besuchen der Schausteller mit der größten Kontinuität. Wie sein Dresdner Kollege Liebing hatte auch Scherff die Leipziger Messen zuvor mit Panoramen und optischen Theatern besucht. Gertrude Fischer und Elise Schütze hatten die Messen vorher ebenfalls

mit den unterschiedlichsten Attraktionen bespielt – waren anders als Liebing und Scherff aber nicht auf optische Geschäfte spezialisiert und gaben ihre Wanderkinos nach zwei bis drei Einsätzen zugunsten von Tierdressurtheatern und Abnormalitätenshows auf. Generell sind für Leipzig mehr ‚Eintagsfliegen‘ festzustellen als für München – was vielleicht durch die hohe Anzahl an Messeschaustellern zu erklären ist, die bereits vor der Etablierung des Wanderkinos in der Art ihrer Attraktionen von Jahr zu Jahr stark fluktuierten.⁷⁶ Vermutlich kommt auch deswegen für Leipzig eine im deutschen Gesamtvergleich etwas schlechtere Quote in der Siegener Datenbank zustande, denn von den insgesamt 72 nachweisbaren Kinematographenaufführungen in Leipzig sind nur 32 in der Datenbank erfasst – eine relativ geringe Quote von 44 Prozent, die vermutlich eben in jenen ‚Eintagsfliegen‘ begründet liegt.

Mobiles Kino auf der Vogelwiese in Dresden

Ursprünglich war das Volksfest auf der Dresdner Vogelwiese ein reines Schützenfest, das seit dem 15. Jahrhundert jährlich ausgetragen wurde. Die Schützenvereine der einzelnen Stadtteile traten meist zur Pflingstzeit in mehreren Wettbewerben wie etwa Blatt- und Vogelschießen gegeneinander an und maßen in Anlehnung an ritterliche Turniertraditionen unter städtisch-monarchischer Aufsicht ihre Kräfte.⁷⁷

74 Klunkert: Leipziger Messen, S. 362. Die Daten der Tabelle beziehen sich auf die Schaustellerliste. Ausgespart wurden diejenigen Unternehmen, die zwar in der Siegener Datenbank gelistet sind, laut Klunkert letztlich aber nicht auf den Messen zugelassen wurden.

75 Klunkert: Leipziger Messen, beigefügte Schaustellerdatei.

76 Klunkert: Leipziger Messen, S. 362-367.

77 Klunkert: Leipziger Messen, S. 10-14.

Jahr	Datum	Schausteller	D	O	Anmerkungen
1896	08.08.	Dienstknecht	*	*	
1899	29.07.	Kummer	*	*	
	30.07.	Blunk	*		
1900	26.08.	Paty	*	*	nur zwei Tage
	02.09.	Paty	*		nur zwei Tage
	unbekannt	Ohr		*	
1901	August	Fey		*	
	unbekannt	Paty		*	
1902	August	Fey		*	
1903	04.07.	Paty	*		
	August	Paty		*	
1904	19.03.	Paty	*		
	August	Paty		*	
	unbekannt	Bläser		*	
	unbekannt	Frick		*	
1905	unbekannt	Semt		*	
	unbekannt	Lambert		*	
1906	30.06.	Bauer	*		
1907	26.10.	Messing	*		
1909	31.07.	Fey	*		
	07.08.	Paty	*		
		Bläser	*		
		Semt	*		
1910	06.08.	Bläser	*		
		Paty	*		Kinematograph und verzaubertes Schloß
		Semt	*		
	03.09.	Nase	*		nur zwei Tage, Kinematograph und Luftschaukel

Tabelle 2: Belegte Kinematographenasufführungen auf der Dresdner Vogelwiese im Zeitraum von 1896 bis 1910
(Quelle: Siegener Wanderkino-Datenbank (D) sowie Sammlung Ott (O).)

Erst im 18. Jahrhundert übertrug die Stadt die Verantwortung dem Schützenverein selbst.⁷⁸ Nach dem Siebenjährigen Krieg war das dreitägige Fest auf eine Woche verlängert worden und die *tolle oder liederliche Woche*⁷⁹ verursachte damit erhebliche Kosten.⁸⁰ Die Stadt gewährte dem Dresdner Schützenverein allerdings die Einnahme von Standgeldern und so wuchs die Anzahl der Buden und Stände innerhalb weniger Jahre auf ein Vielfaches an und das elitäre Wettschießen entwickelte sich zum populären Volksfest. Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es auf der Vogelwiese nur sehr wenig unterhaltsame Zeitvertreibe – wahrscheinlich, weil die eigentliche Hauptattraktion noch immer der Schützenwettbewerb selbst war. Erst ab 1800 etablierten sich nach und nach auch Fahrgeschäfte, Kegelspiele, Wachskabinette, Karussells, Artisten, Tierdressuren und sogenannte Guckkästen. Zugleich änderte das Festschießen im 19. Jahrhundert seinen Charakter: Ab 1830 gab es ein eigenes Frauenschießen, bei dem sich die Ehefrauen der Schützen untereinander messen konnten, und mit der Öffnung des Festes für Bürger, Handwerker und Bauern wurde die Vogelwiese im Laufe des Jahrhunderts zum größten Volksvergnügen in Sachsen.⁸¹ Für das Jahrmarktskino auf der Dresdner Vogelwiese stimmen die Angaben Otts und der Siegener Datenbank weitgehend überein. Auffällig ist aber, dass Ott sich ausschließlich auf die traditionelle Bezeichnung des Sommermarktes als Vogelwiese bezieht. Aufführungen, die auf

dem Frühlings- oder Herbstmarkt ebenfalls auf der Vogelwiese stattfanden, finden sich nicht in seinen Aufzeichnungen. Weiterhin führt die Sammlung Ott nur bis ins Jahr 1906. Ab diesem Zeitpunkt sind in seinen Tabellen nur noch stationäre Kinos zu finden – obwohl es, wie die Datenbank zeigt, auch in den folgenden Jahren durchaus noch Wanderkinos auf der Vogelwiese gab. Genauso gibt es aber auch Schausteller, die nur in der Sammlung Ott auftauchen: so zum Beispiel Frick, Semt und Lambert.⁸² Otts Zitate von Werbeanzeigen und Annoncen lassen auf eine sehr ausführliche Auswertung der lokalen Tagespresse schließen, wodurch zusätzliche, vornehmlich lokal agierende kleinere Schausteller auftauchen, die womöglich gar nicht oder kaum in der Schaustellerzeitschrift Komet, der zentralen Quelle der Siegener Datenbank, inserierten.

Auf der Basis beider Quellen lassen sich folgende Beobachtungen machen: Am häufigsten gastierte der Schausteller Karl Paty mit Paty's Elektrischem Theater auf der Dresdner Vogelwiese – insgesamt neun Mal. Paty war einer der aktivsten Schausteller der Region, für den neben Vorführungen auf der Vogelwiese unter anderem auch Sondervorstellungen im Dresdner Botanischen Garten belegt sind.⁸³ Pro Jahr weist Dresden weit weniger Schausteller auf als München und Leipzig – betrachtet man jedoch die absolute Anzahl an einzelnen Schaustellern, so sind für München und Leipzig je neun, für

78 Wozel: Dresdner Vogelwiese, S. 35.

79 Wozel: Dresdner Vogelwiese, S. 54.

80 Wozel: Dresdner Vogelwiese, S. 45.

81 Wozel: Dresdner Vogelwiese, S. S. 48; 54-56.

82 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 1. Hier ist vermutlich der Schausteller Ignatz Franz Lambertz gemeint.

83 Siehe Siegener Wanderkino-Datenbank, Eintrag Karl Paty.

Dresden jedoch 13 zu verzeichnen.⁸⁴ Auch hier gibt es wieder relativ viele ‚Eintagsfliegen‘ – noch mehr, als dies bei Leipzig bereits der Fall war. Für Schausteller wie etwa Kummer oder Nase lassen sich neben den Vogelwiesevorstellungen generell nur je eine weitere Aufführung nachweisen – beide im Raum Dresden. Gegen Ende des Betrachtungszeitraums fällt die Einführung zusätzlicher Attraktionen ins Auge, die direkt neben der Ankündigung der Kinematographenvorführungen genannt werden. Wahrscheinlich bildet sich hier das Wanderkinosterben um 1910 ab, denn mit dem zwischenzeitlichen Anbieten zweier Attraktionen durch denselben Unternehmer war der Umstieg auf ein gänzlich neues Geschäft oftmals nicht mehr weit.

Ein sächsisches Saalkino – Beispiel: Guido Seeber

Auch in Europa gab es, ähnlich wie in den USA, neben dem Jahrmarktskino das sogenannte Saalkino: reisende Schausteller, die ihr Programm für eine begrenzte Zeit in Rathaus- und Tanzsälen, Hotels oder Krankenhäusern mittlerer und kleiner Städte vorführten. Diese Art des Kinos konnte ähnlich wie das Jahrmarktskino mobil sein, war aber im Unterschied zu diesem oftmals auf staatliche oder kirchliche Institutionen angewiesen. Die Filme des temporären Saalkinos wurden häufig periodisch für die angemietete Zeit gezeigt und dienten, zumindest in

Europa, nicht als einziger Broterwerb des Schaustellers. Anders als ihre Kollegen auf den Jahrmärkten hatten diese Schausteller keine Buden oder Zelte – sie reisten mit der Eisenbahn und führten lediglich einen Projektor und eine Leinwand mit sich. Die mobilen Saalkinos markieren in vielen größeren deutschen Städten den Beginn des Kinogeschäfts: so wurde der erste Kinematograph beispielsweise in Köln am 20. April 1896 im Saal eines Kirchenhauses und in Lübeck am 11. Oktober 1896 im örtlichen Kaisersaal vorgeführt. All diese Filmvorführungen fanden nur wenige Wochen statt und blieben zunächst singuläre Ereignisse; die wenigsten Schausteller kehrten regelmäßig zum Ort ihrer ersten Filmvorführung zurück. Generell stellen sich Aufführungspraktiken, Motivationen und soziale Profile der Schausteller beim Saalkino weit heterogener dar, als dies bei den Jahrmarktskinos der Fall ist.

Das Beispiel des sächsischen Saalkinobetreibers und späteren Kameramanns Guido Seeber ist deshalb für die Veranschaulichung sehr unterschiedlicher Sachverhalte gut geeignet, denn es kann in seiner Besonderheit für die vielfältigen Ausprägungen und Praktiken der frühen Jahre des Kinobetriebs stehen. Es handelt sich hierbei außerdem um eine der frühesten belegten Filmvorführungen von Privatpersonen, denn Guido Seeber führte, gemeinsam mit seinem Vater Clemens, bereits seit 1897 Filme auf. Sie praktizierten dies nicht im Umfeld einer Schaustellerfamilie auf Jahrmärkten, sondern vor allem als mobiles Saalkino in und um ihre Heimatstadt Chemnitz. Weiterhin waren Vater und Sohn ausgebildete Fotografen und auch sonst „technisch versiert, innovativ und auf Qualität

84 Was, nebenbei bemerkt, auch dazu geführt hat, dass für die Dresdner Tabelle keine horizontale Listung der Schausteller möglich war.

bedacht⁸⁵ und nicht zuletzt deshalb ist davon auszugehen, dass ihre Filmvorführungen bereits von besserer Qualität gewesen sein dürften, als es in dieser Anfangsphase gemeinhin üblich war. Die Filmvorführungen der Familie Seeber stellen also in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit im frühen Kino dar.

Begonnen hatte die Filmbegeisterung Seebers Senior nach einem Besuch der Dresdner Gewerbeausstellung im Sommer 1896 – eine der ersten gewerblichen Filmvorführungen in Sachsen, auf der die Filmvorführungstechnik der Gebrüder Lumière vorgestellt worden war.⁸⁶ Nach weiteren Besuchen von mobilen Kinematographen, die in ihrer Heimatstadt Chemnitz Halt machten, reisten Vater und Sohn nach Berlin in der Absicht, für eigene Vorführungen einen Projektor zu erwerben. Der Projektor Oskar Messters diente ihnen ab September 1897 zur Vorführung von Seeber's lebenden Riesenphotographien in Chemnitz, wo sie sich zunächst fest in einem örtlichen Varieté eingemietet hatten. Bald aber wurde die Nachfrage nach Filmen und Filmvorführungen auch um Chemnitz immer größer, und Vater und Sohn reihten sich in die Reihe der regionalen Schausteller und Wanderkinovorführer ein. Sie zogen mit ihren Programmen durch die nahegelegenen Städte und Dörfer und traten darüber hinaus gezielt auf Festen auf, wie etwa 1905 auf dem sächsischen Kreisturnfest. Mit ihrem ambulanten Betrieb waren sie, da die Seebers weder Bude noch Zelt besaßen, dabei auf die Anmietung von Sälen angewiesen.⁸⁷

Das Vorführen allein reichte den Seebers aber bald nicht mehr aus – bereits ein Jahr nach ihren ersten Filmvorführungen reisten sie ein weiteres Mal nach Berlin, um eine Kamera zu erwerben und eigene Filme zu drehen. Damit stießen sie allerdings bald auf ein künstlerisch-technisches Problem: Die Synchronisation von Ton und Bild, die durch die noch ungekoppelte parallele Vorführung von Projektor und Grammophon sehr störanfällig war und häufig gewissermaßen aus dem Takt fiel. Gemeinsam mit Oskar Messter versuchten sich Clemens und Guido Seeber 1904 an der Entwicklung eines technischen Geräts, das dieses Problem lösen sollte: das ‚Seeberophon‘. Dieser Apparat stellt den ersten Versuch einer gekoppelten Tonbild-Vorführungsanlage dar – er verband die Mechanik des Projektors mit einem herkömmlichen Grammophon und konnte das Abspielen des Films so an eventuelle Plattensprünge, -pausen oder -wechsel anpassen.⁸⁸ Dieser neuartige Apparat kam ebenfalls nicht nur in Chemnitz, sondern unter anderem auch in Freiberg, Oelsnitz, Leisnig, Annaberg, Mulda, Neukirchen und Zschachwitz zum Einsatz. Seebers *lebende, singende, sprechende und musizierende Photographien* wurden ab 1905 patentrechtlich geschützt.⁸⁹ Das Gerät war ein Vorläufer von Messters Biophon, dessen natürlicher Klang das Publikum genauso überraschte wie die Technik des Seeberophon.⁹⁰

Wir [...] führten in bekannter Weise unsere Filme vor, zum Schlusse dann einige Tonbilder [...]. Nach

85 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 252 (Anmerkung 59).

86 Aurich/Viertel (Hg.): Von André bis Zöllner, S. 106.

87 Stach: 100 Jahre Kino, S. 387-388.

88 Hünigen: Seeberophon; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9290>.

89 Stach: 100 Jahre Kino, S. 368-369.

90 Hünigen: Seeberophon; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9290>.

Schluss der Vorstellung erschienen verschiedene Herren auf der Bühne und wollten gern den Mann kennen lernen, der so gut zu den Bildern kommentiert hatte. Ich griff sofort in den Plattenkasten und zeigte [...] die in Frage kommende Grammophonplatte [...] rollte meine Filme um [...] und führte ein zweitesmal vor.⁹¹

Nach dem Tod seines Vaters 1905 und einigen Wanderjahren trat Guido Seeber eine Arbeit als Filmprüfer in Köln und Frankfurt an und übernahm schließlich die technische Leitung der Filmproduktionsgesellschaft Deutsche Bioskop-GmbH in Berlin. Dort war er als Kameramann tätig, unter anderem für Aktualitäten und auch Spielfilme, wie etwa „Der Student von Prag“. Für seine Tätigkeit hinter der Kamera beim Film „Der Golem“ wurde Seeber gar eine Nennung seines Namens auf dem Filmplakat zugebilligt – eine Praxis, die für die Techniker hinter den Kulissen höchst unüblich war. Nach 1920 arbeitete Seeber den Rest seines Lebens freischaffend als einflussreicher Kameramann für verschiedene Produktionsgesellschaften, unter anderem unter Regie von Fritz Lang und Georg Wilhelm Pabst, und begann, eigene Filmforschung zu betreiben und zu publizieren. Er starb am 2. Juli 1940 in Berlin.⁹² Guido Seeber steht mit seinem weitreichenden technischen und filmischen Schaffen für die Experimentier- und Innovationsfreudigkeit in der technischen Entwicklung des frühen Kinos um 1900. Sein Lebenslauf verdeutlicht die Praxis jener frühen Kinovorführer, welche nicht aus dem klassischen Jahrmarktsumfeld

heraus auf Wanderschaft gingen, sondern deren mobile Kinojahre eher als Zwischenschritt in einer weiterführenden kinoverbundenen Biographie zu werten sind.

Abspann: Das Wanderkinosterben

Wie ein Blick auf die Sammlung Ott bereits vermuten ließ, setzte die Etablierung erster ortsfester Kinos bereits ab 1905 ein – anders als Ott es einschätzte, war dies allerdings eine Zeit, in der sich das Wanderkino noch in voller Blüte befand. Der langsame Wegfall des ambulanten Kinos begann nicht unmittelbar mit der steigenden Popularität der ortsfesten Kinos, sondern stellt eher eine zeitlich versetzt stattfindende Entwicklung dar. Damit ist der Grund für das Wegsterben der Wanderkinos zwar durchaus im Erfolg der stationären Kinos zu sehen, aber der Beginn der Etablierung ortsfester Kinos liegt nicht im Scheitern des Wanderkinos begründet. Denn die Wanderkinos befanden sich um 1905 auch in Sachsen auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung: 1906 und 1910 stellen die Spitzen der Ausbreitung des Wanderkinos dar, während das ortsfeste Kino erst 1912 seinen vorläufigen Höhepunkt erreichte. So stieg die Anzahl der ortsfesten Kinos ab 1906 enorm: bis 1911 wuchs die Zahl der ortsfesten allein in Dresden auf 29 an und auf das gesamte Kaiserreich gerechnet vervielfachte sich die Zahl von 40 ortsfesten Kinos 1906 bis 1912 auf etwa 3.000. Mit der Etablierung der ortsfesten Kinos ging zeitgleich ein Wandel der Filmbranche einher. Vor allem wurden die bis dato auf den Jahrmärkten üblichen

91 Seeber: Seeberograph. Zitiert nach Stach: 100 Jahre Kino, S. 369.

92 Stach: 100 Jahre Kino, S. 369-371.

Kurzfilme durch Langfilme abgelöst, und mit den neuen, stark narrativen Filmen begann schließlich auch die Kultur der Filmstars, die Praxis des Filmverleihs und des abendfüllenden Spielfilms mit festen Besuchszeiten etablierten sich und verdrängten das in Endlosschleife gezeigte Nummernkino. Erst ab 1911 begann der langsame Fall der Wanderkinos – etwa 36 Prozent der Wanderkinos des Vorjahres verschwanden. Bei den ausgewählten sächsischen Beispielen spiegelt sich ein derartig starker Einbruch allerdings nur in Leipzig, denn in Dresden fluktuierten die Zahlen über den gesamten Zeitraum hinweg sehr stark. Am Beispiel Leipzig lässt sich allerdings eine starke Abnahme der individuellen Wanderkinogeschäfte ablesen, die von acht zur Hochzeit 1907 bis auf zwei nur vier Jahre später abfällt.

Durch die verschärfte Konkurrenzsituation innerhalb der Städte verlangten die Lichtspielhäuser niedrigere Preise als ihre ambulanten Kollegen, und die Schausteller begannen besonders in kleineren Städten und Dörfern Halt zu machen, die noch keine eigenen Kinos hatten. Bis zum Ersten Weltkrieg war der Großteil der Schausteller gänzlich aus dem mobilen Kinogeschäft ausgestiegen und hatte auf andere Jahrmarktsattraktionen umgesattelt oder betrieb eigene Ladenkinos.

Dies gilt beispielsweise für den Schausteller Fey, welcher ab 1910 fünf Kinos in Leipzig betrieb, aber wie viele andere seiner Kollegen, die ortsfeste Kinos besaßen, dennoch weiterhin mit anderen Attraktionen auf den Jahrmärkten vertreten war. Zu nennen wäre etwa auch Theodor Scherff, der ab 1899 bis 1913 regelmäßig die Leipziger Messen besuchte und zudem ab 1907 stationäre Kinos unter anderem in Leipzig,

Erfurt und Weimar betrieb. Anders als das Jahrmarktskino entwickelte sich das mobile Saalkino häufig vor allem in die Richtung des Schulkinos weiter, für welches eigene Programme und Materialien zusammengestellt wurden. Genauso konnte es aber auch, wie an der Biografie Seebers zu sehen, als Sprungbrett für eine Karriere im Filmgeschäft dienen.

Der tatsächliche Einfluss des Wanderkinos auf den Kinokonsum der Jahrzehnte nach 1910 ist schwer zu beurteilen. Einerseits ist hervorzuheben, dass es zunächst die Sensationslust der Jahrmärkte war, die die Zuschauer mit dem neuen Medium vertraut machte. Fakt ist aber auch, dass durch die Etablierung ortsfester Kinos und den Bruch durch den Ersten Weltkrieg, durch den viele Jahrmärkte ausgesetzt wurden, sich die Kino- und Filmkultur innerhalb kürzester Zeit grundlegend änderte. Erinnerung wir uns allerdings an die eingangs zitierte Wiegenmetapher von Corinna Müller, so lässt sich zumindest konstatieren, dass im Gegensatz zu anderen Aufführungsorten wie etwa dem Varieté das Wanderkino die stilbildende Institution der frühesten Kinojahre bleibt. Es beeinflusste aufgrund seiner Popularität die Sehgewohnheiten eines Millionenpublikums und in Europa machten die Wanderkinos das Publikum überhaupt erst mit dem neuen Medium vertraut. Spätestens ab 1900 generierten sie eine stetige Nachfrage nach Filmen und können damit als Voraussetzung für den ab 1905/06 beginnenden Boom von stationären Kinos gelten. Festzuhalten ist damit zweierlei: Erstens ist das frühe Kino keineswegs als ‚primitives Kino‘ zu bewerten, dem retrospektiv noch vor wenigen Jahrzehnten jegliche kulturelle Auswirkung abgesprochen wurde. Gleichzeitig ist die Geschichte des frühen Kinos

zweitens aber mehr als der bloße Wettstreit um die Erfindung des bewegten Bildes auf internationaler Bühne. Es handelt sich bei dem Phänomen des frühen Kinos tatsächlich bereits um eine eigene Kinokultur, die in vielerlei Hinsicht besonderen ökonomischen, sozialen und kulturellen Rahmen folgte, welche teilweise konträr zur heutigen Kinokultur stehen. Am ehesten ist das frühe Kino deshalb wohl ganz neutral als erster Schritt der Professionalisierung des Kinogeschäfts zu sehen: So wie aus den fahrenden Schauspielern und Gauklern des Mittelalters später Theaterschauspieler wurden, nahm das Kino seinen Anfang ebenfalls im Schaustellertum und entwickelte sich Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich zu dem ortsfesten Kino, das uns bis heute unterhält.

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 1.5.2020 bis 13.8.2020.

<http://fk615.221b.de/siegen/wk/show/index.php?language=de>

<http://filmlexikon.uni-kiel.de>

<http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-7a.jpg>

<http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-7b.jpg>

<http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-01.jpg>

Online-Datenbank

Siegener Wanderkino-Datenbank

Veröffentlichung im Rahmen des DFG-Forschungskollegs 615 „Medienumbrüche“, (2005–2009). Die Startseite der Online-Datenbank ist zwar noch abrufbar, die

Suchfunktion funktioniert jedoch nicht mehr; URL: <http://fk615.221b.de/siegen/wk/show/index.php?language=de>.

Filme

Cinémathèque de la Ville de Luxembourg/Medienwissenschaft der Universität Trier (Hg.): Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmarktkino 1896–1916, Edition Filmmuseum 18, Doppel-DVD, Deutschland 2007.

Archivalien

Dresden, Stadtarchiv

Bestand 17.2: Zeitgeschichtliche Sammlungen, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie

Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung.

Literatur und Quellen

Jutta Aurich/Gabriele Viertel (Hg.): Von André bis Zöllner. 125 Biografien zur Chemnitzer Geschichte. Aus dem Stadtarchiv Chemnitz, Radebeul 1998.

Florian Dering: Heute Hinrichtung. Jahrmarkts- und Varietéattraktionen der Schaustellerdynastie Schichtl, München 1990.

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

Ralf Forster: Easy to Handle and Part of the Novelty. Equipment for Travelling Cinemas in Early Trade Catalogues, in: Martin Loiperdinger (Hg.): Travelling cinema in Europe. Sources and Perspectives, Frankfurt (Main) 2008, S. 54-66.

Joseph Garnzarz: „Die schönsten und elegantesten Geschäfte in dieser Branche“. Wanderkinos in München 1896–1913, in: Monika Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, München/Hamburg 2004, S. 36-46.

Joseph Garncarz: Über die Entstehung der Kinos in Deutschland (1896–1914), in: Frank Kessler (Hg.): Kinematographen-Programme, Frankfurt (Main) 2002, S. 144-158.

Joseph Garncarz: The Fairground Cinema – A European Institution, in: Martin Loiperdinger (Hg.): Travelling cinema in Europe. Sources and Perspectives, Frankfurt (Main) 2008, S. 79-101.

Joseph Garncarz: Medienwandel, Konstanz/München 2016.

Geschichtswerkstatt Neuhausen e.V.: Hollywood in Neuhausen, München 2002.

Tom Gunning: The Cinema of Attraction(s). Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, in: Wanda Strauven (Hg.): The Cinema of Attractions Reloaded, Amsterdam 2006, S. 381-388.

Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien, München 1999.

James zu Hüningen: Das Kalklicht, Lexikon der Film-begriffe; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8981>.

James zu Hüningen: Das Seeberophon, Lexikon der Filmbegriffe; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9290>.

James zu Hüningen/Rolf Giesen: Phantasmagorie, Lexikon der Filmbegriffe; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5481>.

Nico de Klerk: Das Programmformat. Bruchstücke einer Geschichte, in: Frank Kessler (Hg.): Georges Méliès – Magier der Filmkunst, Basel 1993, S. 15-18.

Gabriele Klunkert: Schaustellungen und Volksbelustigungen auf Leipziger Messen des 19. Jahrhunderts. Eine wirtschafts- und sozialgeschichtliche Untersuchung, Göttingen 2010.

Hauke Lange-Fuchs: Die Reisen des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky, in: Frank Kessler (Hg.): Kinematographen-Programme, Frankfurt (Main) 2002, S. 122-143.

Thierry Lefebvre: Flimmerndes Licht. Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino, in: Frank Kessler (Hg.): Aufführungsgeschichten, Basel/Frankfurt (Main) 1996, S. 71-80.

Sabine Lenk: Der Azetatfilm, Lexikon der Film-begriffe; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2536>.

Corinna Müller: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912, Stuttgart 1994.

Heinrich Ohr: Aus den Anfängen des Films. Von der Schaubude zum ersten festen Theater. 3 Teile. Teil I, in: Film-Kurier 143 (1937).

Margit Ramus: Schausteller, in: Sacha Szabo (Hg.): Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte, Bielefeld 2009, S. 209-223.

Deac Rossell: The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896, in: Frank Kessler (Hg.): Quellen und Perspektiven. Sources and Perspectives, Frankfurt (Main) 2006, S. 168-205.

Günther Sanwald: Geschichte der Lichtspieltheater in Ulm von den Anfängen bis zur Weimarer Republik, in: Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte, Kunst und Kultur (60) 2017, S. 379-408.

Petra Schaper: Kinos in Lübeck. Die Geschichte der Lübecker Lichtspieltheater und ihrer unmittelbaren Vorläufer 1896 bis heute, Lübeck 1987.

Werner Michael Schwarz: Alltägliche Explosionen. Die Organisation der Großstadt und das frühe Kino am Beispiel Wiens, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.), Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008, S. 169-176.

Guido Seeber: Der Seeberograph und das Seeberophon, in: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber, Berlin 1979, S. 35-44.

Matthew Solomon: Fairground Illusions and the Magic of Méliès, in: Martin Loiperdinger (Hg.): Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives, Frankfurt (Main) 2008, S. 34-45.

Babett Stach: 100 Jahre Kino: „... das mußten wir auch machen“. Der Filmpionier und Kameramann Guido Seeber, in: Sächsische Heimatblätter 6 (1995), S. 366-369.

Ludwig Vogl-Bienek: Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis, in: Martin Loiperdinger (Hg.): Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann, Basel 1995, S. 11-32.

Ludwig Vogl-Bienek: Die spannende Geschichte eines Kurbelkastens und das Gezänk alter Männer, in: Frank Kessler (Hg.): Aufführungsgeschichten, Basel/Frankfurt (Main) 1996, S. 203-206.

Heidrun Wozel: Die Dresdner Vogelwiese. Vom Armbrustschießen zum Volksfest, Dresden 1993, S. 203-206.

Ein neues Medium wird geadelt

König Friedrich August III. von Sachsen geht ins Kino

Winfried Müller

1913 wurde an der Universität Heidelberg die 1888 im westfälischen Voerde geborene Emilie Altenloh promoviert.¹ Altenloh, die sich später einen Namen als liberale Politikerin machte und unter anderem 1949 bis 1961 für die FDP der Hamburgischen Bürgerschaft und 1961 bis 1965 dem Deutschen Bundestag angehörte, zählte 1913 zwar nicht mehr zur ersten Generation der

Heidelberger Promovendinnen, hatte doch die Heidelberger Universität bereits 1900 als eine der ersten in Deutschland das Immatrikulationsrecht für Frauen eingeführt und sich bei den Studentinnen zur beliebtesten Universität Deutschlands mit einem weit überdurchschnittlichen Frauenanteil entwickelt.² Mit der Wahl ihres Themas nahm Emilie Altenloh jedoch eine Pionierrolle ein. Ihre Dissertation „Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmen und die sozialen Schichten ihrer Besucher“ gilt als die weltweit erste wissenschaftliche Untersuchung zum Kino, mit der sie absolutes Neuland betrat; *Kenntnisse aus Büchern brauche ich nicht zu schöpfen, die gibt es nicht*,³ stellte sie im Rückblick

1 Der Beitrag beruht auf einem Vortrag, der auf dem Kolloquium „Allfälliges“ gehalten wurde, das vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde am 17. Oktober 2019 anlässlich der Verabschiedung von Konrad Köstlin aus dem Wissenschaftlichen Beirat des Instituts gehalten wurde; eine Dokumentation dieser Veranstaltung erscheint in: *Volkskunde in Sachsen* 32 (2020). Entstehungskontext des Beitrags war allerdings das Projekt „1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden vor und nach 1918“, sodass er parallel zur Druckversion in der Reihe „ISGV digital“ veröffentlicht wird.

2 Stubbe da Luz: Kiep-Altenloh, Emilie, S. 212-214; Birn: *Bildung und Gleichberechtigung*, S. 51-83.
3 Kiep-Altenloh: *Es ergab sich*, S. 68.

fest. Mit Alfred Weber fand sie einen Betreuer, der zumindest ihr Interesse an großstädtischen Erlebnismöglichkeiten und Publikumsgewohnheiten teilte. Anders als seine junge Doktorandin war Weber selbst allerdings kein Kinogänger – aber er besuchte dann doch ein Kino, um sich, wie er brieflich festhielt, auf eine Sprechstunde mit dem *Kinematographen-Mädel*⁴ vorzubereiten, dessen Dissertation er mit dem Prädikat „summa cum laude“ bewertete. Der 1914 bei Eugen Diederichs in Jena erschienenen Dissertation war eine Langzeitkarriere beschieden.⁵ In den 1970er-Jahren kursierte ein Raubdruck des Medienladens Hamburg, der vom Interesse der 68er-Bewegung am Kino und seinem Beitrag zur Aufklärung eines vorzugsweise proletarischen Publikums gespeist war. Später war es dann die Frauenbewegung, die Emilie Altenloh als Autorin und Wissenschaftlerin entdeckte und sich für das von ihr ermittelte weibliche Kinopublikum interessierte. Nachdem 2001 eine englische Teilübersetzung veröffentlicht worden war, erschien 2012 schließlich eine mit Materialien und wissenschaftlichen Beiträgen zur Rezeptionsgeschichte angereicherte Reprint-Ausgabe. Kurzum: „Zur Soziologie des Kino“ avancierte zu einem Klassiker der Medien- und Kinogeschichte, der nach wie vor zitiert wird,⁶ zumal die Publikumsforschung für die ersten Jahrzehnte der Kinogeschichte weithin terra incognita ist. Ohne die in bildungsbürgerlichen Kreisen jener Zeit weit verbreitete kulturkritische Attitüde gegenüber dem Kino war Altenloh – durchaus

modern – einem wertneutral auf empirische Befunde setzenden kultursoziologischen Ansatz verpflichtet. In Mannheim, dessen Einwohnerzahl im Zuge der Industrialisierung von 25.000 Einwohnern zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf 217.000 Einwohner im Jahr 1910 emporgeschwungen war und das mit zwölf Kinos über eine beachtliche Dichte an Lichtspielhäusern verfügte,⁷ verteilte sie in der Kinosaison 1911/12 über 3000 Fragebögen an die Kinobesucher.⁸

Zu diesem Zeitpunkt hatte *der Kino* – so das von Emilie Altenloh verwendete, vom Substantiv Kinematograph abgeleitete Maskulinum – in seiner etwa 15-jährigen Geschichte bereits entscheidende Entwicklungsphasen durchlaufen, die auch auf das Ergebnis von Altenlohs Publikumsanalyse durchschlugen. Die erste, 1896 einsetzende Phase der Kinogeschichte war bekanntlich vom mobilen Kino geprägt, das auf ein Publikum angewiesen war, das Vergnügen suchte, für relativ kleines Geld zwar, aber dafür in einer Quantität, die für den Kinounternehmer das Investment in das neue Medium lohnte. Hier kam die verkehrstechnisch gut angebundene Großstadt ins Spiel,⁹ die diese Quantität sicherstellte, hierbei vor allem auch ein junges Publikum anzog. Wichtig waren dabei saisonale Höhepunkte, denn das Wanderkino war in der Regel ein Jahrmarktsunternehmen. Die Vogelwiese in Dresden,¹⁰ wo 1896 erstmals ein Kinematograph nachweisbar ist, das Oktoberfest in München,

4 Haller: „Kinematographen-Mädel“, S. 77.

5 Vgl. Schlüpmann: Soziologie des Kino, S. 95-97.

6 Vgl. Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 103-115.

7 Haller: Mannheimer Kinosaison, S. 81-83.

8 Kiep-Altenloh: Es ergab sich, S. 68.

9 Allgemein zum Kino im urbanen Raum siehe Maase: Grenzenloses Vergnügen; Garncarz: Öffentliche Räume; Flickinger: Zwischen Intimität und Öffentlichkeit.

10 Zur Dresdner Kinogeschichte siehe Flügel: 1918 als Achsenjahr; Müller/Döring: „Der Kino“.

der Wasen in Stuttgart, die Messezeiten in Leipzig – das waren für die frühen Kinounternehmer solche Fixpunkte. Ab 1905 lässt sich der Niedergang des Wanderkinos und der Übergang zum ortsfesten Kino beobachten, zunächst in der Variante des Ladenkinos, für das kommerzielle Räume, etwa Läden oder Ballsäle, angemietet und zu Kinos mit Bestuhlung, Leinwand und Projektor umgerüstet wurden. Noch vor dem Ersten Weltkrieg ergänzten genuine Kinobauten diese Ladenkinos – eine Entwicklung, die freilich durch den Krieg gebremst wurde und vor allem seit den 1920er-Jahren wieder Aufschwung nahm, die die Zeit der großen Kinopaläste waren. Der Übergang zum ortsfesten Kino erfolgte in den Großstädten im zeitlichen Gleichschritt.¹¹ 1906 eröffneten beispielsweise in Mannheim und Dresden die ersten stationären Kinos,¹² in denen sich binnen weniger Jahre ein Programmwechsel, der Übergang vom Nummernkino zum narrativen Langfilm, vollzog. In der Frühzeit des Kinos waren die Filme bekanntlich nur wenige Meter und Minuten lang, und mehrere dieser Filme wurden zu Programmen von etwa halbstündiger Dauer zusammengeschnitten. Dieses frühe Kino hat man sich als ein Kino der Sensationen und Attraktionen vorzustellen: Naturkatastrophen, die dem Alltag entrückte Welt des Hochadels, frühe Formen der Kriegsberichterstattung, Zauberer, die ihre Effekte durch den

Einsatz von Filmtricks maximierten, ferne Länder und exotische Tiere bestimmten das Nummernkino.¹³ Um 1910 setzten dann der Übergang zum narrativen Langfilm mit fiktiver Handlung und der Ausdifferenzierung der Filmgenres ebenso ein wie der Aufbruch des Films zur inhaltlich wie ästhetisch anspruchsvollen Kunstform, für die auch namhafte Schauspieler gewonnen werden konnten, die sich bislang vom unseriösen Filmgeschäft ferngehalten hatten. Dass Albert Bassermann, seit 1911 Träger des Iffland-Ringes, 1913 im Spielfilm „Der Andere“ die Hauptrolle übernahm, steht paradigmatisch für den neuen Anspruch des Kinos, der in Deutschland 1917 zur Gründung der Ufa führte, die Spielfilme, Kultur- und Dokumentarfilme sowie Wochenschaubeiträge produzieren sollte.

Mit dem Übergang zu den ortsfesten Kinos im urbanen Raum war zum Zeitpunkt von Altenlohs Studie gegenüber dem frühen Jahrmarktskino ein Wandel beim Kinopublikum eingetreten. Dieses wurde heterogener, umfasste alle Schichten und Berufe – vor allem jüngere Männer, aber auch Frauen, die ihren Einkauf in der Stadt mit einem Kinobesuch verbanden, und neben dem kleinbürgerlichen Kaufmannsgehilfen als der dominanten Berufsgruppe war in den 1910er-Jahren der Kinobesuch auch beim ‚besseren‘, gebildeten Publikum nicht mehr verpönt. Das Kino erregte – man könnte vom „Kafka geht ins Kino“-Paradigma sprechen – das Interesse von bildenden Künstlerinnen und Künstlern sowie Literaten und Intellektuellen und verlor mit den künstlerisch ambitionierten Spielfilmen und den Kinopalästen dann vollends sein Schmuttelimage;

11 Als Fallstudien zum Kino im urbanen Raum liegen vor: Haller: Mannheimer Kinosaision; Sabelus/Wiet-schorke: Welt im Licht; Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zehnerl; Sanwald: Geschichte der Lichtspieltheater; Flickinger: Cinemas in the City; Dębski: Vom Ladenkino; Koeltzsch: Geteilte Kulturen.

12 Eine Übersicht zu den ersten festen Kinos in Deutschland bietet die Seite www.regionalekinogeschichte.de.

13 Siehe zum Cinema of Attractions die Arbeiten von Tom Gunning; Strauven (Hg.): Cinema of Attractions.

man musste sich – um es etwas zugespitzt zu formulieren – nicht mehr genießen, beim Kinobesuch ertappt zu werden.¹⁴

Monarchen gehen ins Kino

Bei ihrer Analyse der sozialen Öffnung des Publikums, die beide Geschlechter und alle Altersgruppen einschloss, hatte Altenloh freilich nicht die Besuchergruppe im Blick, um die es im Folgenden gehen soll.¹⁵ Gemeint sind die Monarchen, deren öffentliche Präsentation und Selbstinszenierung unter den Bedingungen der Moderne seit Längerem im Fokus der Kulturwissenschaften steht. Auf der einen Seite war die Monarchie in Europa ungeachtet des auf dem Wiener Kongress 1814/15 formulierten ‚monarchischen Prinzips‘ gegenüber der Vormoderne konstitutionell eingeebnet und durch das Prinzip der Ministerverantwortlichkeit oder die Koppelung des königlichen Etats an die Vorgaben einer Zivilliste eingeebnet. Zugleich trieben neue Transport- und Nachrichtentechniken die Entstehung einer politisch informierten Gesellschaft voran. Das Meinungsspektrum fächerte sich auf, die Monarchen wurden mit den politischen Konzepten der Liberalen, Demokraten, später der Sozialisten und der öffentlichen Diskussion

der sozialen Frage konfrontiert. Unter diesen gegenüber der Vormoderne deutlich veränderten Rahmenbedingungen positionierten sich König und Dynastie durch die Nutzung neuer Medien und die Entwicklung einer neuartigen politischen Festkultur, um monarchisches Bewusstsein zu stiften und die Funktionalität der Monarchie auch in der Moderne zu demonstrieren. Ritualisierte Monarchenbegegnungen im technischen Zeitalter, öffentlich inszenierte Monarchie- und Dynastiejubiläen, monarchisches Mäzenatentum beziehungsweise Monarchen als Kunstsammler und Bauherren, Monarchenbegräbnisse als Demonstration struktureller Stabilität durch die über den Toten und den Lebenden gleichermaßen stehende transpersonale Institution der Monarchie – dies sind bislang erörterte Themenfelder einer jenseits der klassischen Politik- und Institutionengeschichte angesiedelten Analyse dieser Tradition und Modernität verbindenden Repräsentationsmechanismen der Monarchie zwischen Wiener Kongress und Erstem Weltkrieg.¹⁶

Auch wenn es dabei stets um die Nutzung neuer Medien und um die mediale Inszenierung der Monarchie ging – die lebende Photographie, so eine gängige Bezeichnung für den frühen Film, spielte dabei bestenfalls eine nachgeordnete Rolle.¹⁷ Und wenn danach gefragt wurde, wie sich die Monarchie mit dem neuen Medium auseinandersetzte und dieses einsetzte, so lag der Fokus ganz eindeutig auf den gefilmten Königen

14 Zischler: Kafka; hierzu auch Filmmuseum München/Goethe-Institut (Hg.): Edition Filmmuseum 95, wo auf vier DVD im Buch erwähnte und von Kafka nachweislich gesehene Filme erfasst sind; Jansen: Gabriele Münter, S. 262-164, darin enthalten eine Liste der von Gabriele Münter seit 1914 gesehene Filme; Greve/Pehle/Westhoff (Hg.): Hätte ich das Kino; Lange: Der deutsche Buchhandel.

15 Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Studie von Bill: „Der deutsche Adel“.

16 Paulmann: Pomp und Politik; Mergen: Monarchiejubiläen; Putz: Die Leidenschaft des Königs; Zedler: Nützliche Leichen; diverse Beiträge in Müller/Schattkowsky (Hg.): Zwischen Tradition und Modernität.

17 Ausnahmen sind Bottomore: Monarchs and Movies; Petzold: Kaiser und das Kino.

und Königinnen. Für den deutschsprachigen Raum ist hier insbesondere auf Materialsammlungen und Publikationen zu Kaiser Franz Joseph von Österreich und Kaiser Wilhelm II. zu verweisen, die das Medium Film intensiv zur Selbstinszenierung nutzten.¹⁸ Doch nicht der Monarch im Film interessiert an dieser Stelle, sondern es geht um den Monarchen im Kino, also dem Ort der Filmvorführung, und damit auch um die Frage, ob und wie die Monarchen selbst das noch junge Medium rezipierten und dadurch zu seiner Akzeptanz beitragen, es gewissermaßen adelten. Für diesen bislang kaum erörterten Aspekt – gewichtige Ausnahme ist hier Kaiser Wilhelm II.¹⁹ – sind zwei Varianten möglich: das Heimkino und der Besuch eines öffentlichen Lichtspieltheaters. Was die erste Variante betrifft, so wissen wir, dass nicht wenige Monarchen bereits in der Frühzeit des Films, vor 1914, in ihren Palästen Heimkinos einrichteten, um ihre gefilmten eigenen Aktivitäten nachträglich zu begutachten und auch unterhaltende Filmproduktionen anzusehen. Im Neuen Palais in Potsdam befand sich seit 1906 ein Kinosaal, wenig später folgte ein weiterer im Berliner Stadtschloss. Am spanischen Königshof wurden regelmäßig Filme angesehen, und dem Schah von Persien wird eine Vorliebe für frivole Filme französischer Provenienz nachgesagt. Als das deutsche Kaiserpaar 1908 Korfu

besuchte, stand ein Kinoabend mit der griechischen Kronprinzessin auf dem Programm. Dies alles spielte sich allerdings im privaten, von der Öffentlichkeit abgeschirmten Bereich ab. Eine ganz andere Qualität erreichte das Interesse am Film aber, wenn der Monarch selbst ein öffentliches Kino besuchte, wie das König Friedrich August III. am 31.12.1906 tat, dem 13. Geburtstag des Prinzen Friedrich Christian von Sachsen. Lesen wir hierzu den Bericht der Dresdner Nachrichten vom 1.1.1907:

Abends besuchte der König mit den Prinzen und der Prinzessin Margarethe das Dedrophon-Theater (Direktion: Otto Dederscheck und Reinhold Herms, Wettinerstraße 34). In Begleitung des Königs befand sich Flügeladjutant Major von Arnim, mit den königlichen Prinzen erschien Leutnant Globig, und die Prinzessin führte die Hofdame Fräulein von Schönberg. Die Herrschaften wurden von den beiden Direktoren vor dem vollbesetzten Kinematographensalon empfangen und vom Publikum mit lebhaften Hoch- und Hurrarufen begrüßt. Sie nahmen in einer Loge Platz. Besonders erfreute sich das Publikum an dem blühenden Aussehen der Königskinder und an der Lebhaftigkeit, in der Prinzessin Margarethe die Vorführung der Bilder oft mit kindlich naiven und vergnügten Ausrufen begleitete. Die Abwicklung der zehn glücklich gewählten Nummern des Programms ging flott von statten. Sämtliche Bilder zeichneten sich durch große Schärfe und Lebendigkeit, sowie durch tadellose Ruhe aus, kein Flimmern und Zittern trübte den Genuß daran. Viel Heiterkeit erregte namentlich der ‚Verunglückte Umzug‘ und die tolle Bursleske ‚Schön ist ein Zylinderhut‘. Viel Interesse fanden die ‚Amerikanische Schwanenfarm‘, die Kaiserparade in

18 Filmarchiv Austria (Hg.): Kaiser im Kino. Zu Wilhelm II. ist zu verweisen auf den Dokumentarfilm „Majestät brauchen Sonne“ von Peter Schamoni. Für die Weitersuche empfiehlt sich www.europeanfilm-gateway.eu, wo Filmmaterial zum Ersten Weltkrieg eingestellt ist.

19 Petzold: Kaiser und das Kino. Zur Modernität Wilhelms II. ferner die – allerdings Kino und Film ausblendende – Studie von König: Wilhelm II.



Abbildung 1: Eingangsbereich eines der Dresdner Dedrophone-Theater (Quelle: www.kino.isgv.de).

Altona und der ‚Wintersport in der Schweiz‘, sowie die gefällige Feerie ‚Magische Rosen‘. Nach Beendigung der Vorführung verabschiedete sich der König aufs huldvollste von den Direktoren und sprach seine Befriedigung über die gelungenen Darbietungen wiederholt aus.²⁰

Die Pressenotiz mag auf den ersten Blick etwas spröde und unscheinbar wirken, bei näherem Hinsehen enthält sie indes eine ganze Reihe wertvoller Hinweise zur frühen Kinogeschichte und zum königlichen Besuch, die zugleich noch

einmal auf die einleitend erwähnten Phasen der frühen Kinogeschichte zurückverweisen.

Zunächst einmal steht das Dedrophone in der Wettiner Straße 34 in Dresden für den Übergang vom mobilen Jahrmarktskino zum ortsfesten Kino.²¹ Der Name rekurrierte auf eine der vielen Apparaturen jener Zeit, die für den Versuch stehen, bewegte Bilder mit einer Tonquelle zu kombinieren, etwa durch den Gleichlauf der Bilder mit einem Grammophon, um die Illusion eines ‚Tonfilms‘ zu erzeugen.²² 1906 wurde das Haus als erstes ortsfestes Kino Dresdens eröffnet, in halbwegs zentraler innenstädtischer Lage

²⁰ Dresdner Nachrichten, 1.1.1907, S. 2.

²¹ Details und Abbildung unter <https://kino.isgv.de/>.

²² Liesegang: Wer zählt die Namen, S. 21.

– allerdings noch nicht in bester City-Lage, in der Prager Straße, in der dann freilich 1907 eine Filiale folgte. Dass es sich bereits beim Dedrophon in der Wettiner Straße um ein durchaus repräsentables Kino handelte, legt in der Pressenotiz der Begriff *Kinematographensalon* ebenso nahe wie das Vorhandensein einer Loge, in der die königliche Familie Platz nahm. Die Loge verweist überdies auf ein qualitativ und preislich gestaffeltes Platzsystem: 30 Pfennig für den gepolsterten Klappsitz, 20 Pfennig für die Holzbank; Kinder und Militärangehörige zahlten die Hälfte. Wenn eingangs vom Nummernkino und dem Übergang zum narrativen Langfilm um 1910 die Rede war, so befinden wir uns am Silvesterabend des Jahres 1906 noch in der Phase des Nummernkinos, das heißt ein Mix von Kurzfilmen wurde zu einem halb- bis einstündigen Programm zusammengestellt. Im vorliegenden Fall ist von *zehn glücklich gewählten Nummern* die Rede: Eine Burleske wird erwähnt, hinter der sogenannten Feerie „Magische Rosen“ verborg sich vermutlich ein mit Zeitraffereffekt gedrehter Film mit aufblühenden Rosen. In den Bereich des Semi-Dokumentarischen verweisen die „Amerikanische Schwanenfarm“, der „Wintersport in Dresden“ und nicht zuletzt die Aufnahmen von der Kaiserparade in Altona, die den Medienkaiser Wilhelm II. ins rechte Licht rückten. Die Aufführungspraxis dieses Kinos der Attraktionen und Sensationen sah üblicherweise so aus, dass das in der Regel wöchentlich wechselnde Nummernprogramm vom Nachmittag bis in den späten Abend – im Dedrophon von 15:00 Uhr bis 23:00 Uhr – in Endlosschleife lief, so dass im Kino ein ständiges Kommen und Gehen herrschte. Erst mit dem narrativen Langfilm bürgerten sich feste Aufführungszeiten und

der gezielte, einem speziellen Film geltende Kinobesuch ein. Der königliche Kinobesuch am 31.12.1906 lag da sozusagen in der Mitte: Zwar war er noch der Phase des Nummernkinos zuzuordnen, aber es handelte sich offenkundig um eine klar terminierte Sondervorstellung. Der *Kinematographensalon* war beim Eintreffen der Königlichen Hoheiten, die von den Direktoren Otto Deterscheck und Reinhold Herms auf dem Vorplatz erwartet und offiziell empfangen wurden, bereits *vollbesetzt*. Dass die Kinoleitung aus dem Besuch der königlichen Gäste soziales Kapital schlagen und gewissermaßen eine Nobilitierung des in bildungsbürgerlichen Kreisen umstrittenen Mediums erreichen wollten, liegt auf der Hand. Ob gerade diese soziale Gruppe beim königlichen Kinobesuch stärker als ansonsten vertreten war und ob es sich bei dem im Saal versammelten Kinopublikum um handverlesene Gäste handelte, wissen wir nicht. Jedenfalls war es, den Hoch- und Hurrarufen nach zu schließen, der königlichen Familie gewogen,²³ und es dürfte sich aus Personen beiderlei Geschlechts zusammengesetzt haben. Das galt ja auch für die königlichen Gäste: der König, die Prinzen, der Flügeladjutant, der Leutnant, die Prinzessin, die Hofdame. Die Königin fehlte allerdings, Luise von Österreich-Toskana hatte bereits 1902 den Dresdner Hof fluchtartig verlassen und sich ins Ausland abgesetzt, 1903 war die Ehe aufgehoben worden. Es war dies einer der großen Skandale im deutschen Hochadel vor dem Ersten Weltkrieg, man könnte ihn als ‚filmreif‘ bezeichnen. Und er wurde natürlich stets aufs Neue sichtbar, wenn der gewissermaßen

23 Zur königlichen Familie siehe Kroll: Friedrich August III.

alleinerziehende König nur mit seinen Kindern öffentlich auftrat. Dass der Kinobesuch am Geburtstag des Prinzen Friedrich Christian stattfand, wohl als Geburtstagsgeschenk gedacht, und dass die sechsjährige Prinzessin Margarethe, die mit ihren *kindlich naiven* Ausrufen das Publikum entzückte, in Begleitung des Königs mit ins Kino durfte, war im Übrigen auch eine bemerkenswerte Tatsache. Denn nach wie vor galt das Kino in bildungsbürgerlichen Kreisen als Ort der Sensationsgier, den die ungebildeten Schichten aufsuchten und von dem es Kinder und Jugendliche fernzuhalten galt. Dieses Image versuchte bereits das frühe Nummernkino abzustreifen, indem in der Werbung auf den lehrreichen oder künstlerischen Gehalt der gezeigten Kurzfilme verwiesen wurde, und auf dieser Linie lagen ja auch die *zehn glücklich gewählten Nummern* des königlichen Filmabends. So gesehen war es für das Kino ein nicht unerheblicher, sozusagen das Prädikat ‚jugendfrei‘ signalisierender Reputationsgewinn, dass kein Geringerer als der König seine Kinder in die Abendvorstellung im Dedrophon führte.

Der damit verbundene Reputationsgewinn wurde von Dederscheck, der als einer der beiden Geschäftsführer der Deutschen Kinematographen-Werke Dresden und als Gründer des Filmverleihs „Glücksstern“ zu den Dresdner Kinopionieren zählte, freilich bald wieder verspielt. 1910 wurden er und sein Kompagnon Fridolin Kretzschmar – der *Fall steht in der deutschen Kriminalistik bisher einzig da* – in Dresden zu je fünf Monaten Gefängnis verurteilt, weil sie seit 1908 in ihren Firmenräumen, vor allem aber im Wald bei Moritzburg pornographische Filme *mit den unglaublichsten unsittlichen Handlungen* produziert hatten, die von der Polizei nach einer

Sondervorstellung in Pirna beschlagnahmt wurden. Durch umfangreiche Ermittlungen wurden auch – mittlerweile teilweise verheiratete – Frauen, die in den insgesamt 18 inkriminierten Filmen mitwirkten, identifiziert und zu Geldstrafen verurteilt. Unter den *Modellen herrschte darüber nicht geringe Bestürzung, dass man sie erkannt hatte; es war ihnen fest versichert worden, dass die durch ihre Mithilfe hergestellten Filme keinesfalls in Deutschland, sondern nur im Auslande zur Vorführung gelangen würden*. Diese Bestürzung dürfte noch einmal dadurch gesteigert worden sein, dass nach Verlesung der Anklageschrift *die Films im Verhandlungssaal* erneut gezeigt wurden.²⁴ Dederschecks Ruf scheint nach der Verurteilung nachhaltig ruiniert gewesen zu sein. Er verlegte seine Aktivitäten offenkundig in die Schweiz und gründete 1913 in Luzern die Filmgesellschaft „Express“.

Nun wurde zwar der Besuch eines Monarchen in einem öffentlichen Kino wie dem Dedrophon zur Jahreswende 1906/07 noch als ein besonderes Ereignis wahrgenommen, das eine Berichterstattung in der Presse nach sich zog. Allerdings war es weder das erste Mal, dass ein Mitglied des Hauses Wettin Interesse an Kino und Film bekundete, noch stand Friedrich August III. im Kreise seiner hochadeligen Kollegen damit alleine. Was die Wettiner betrifft, so hatten diese sogar schon mit der Frühform des neuen Mediums, dem mobilen Jahrmarktskino, Bekanntschaft gemacht: 1900 besuchten Mitglieder der königlichen Familie, darunter Kronprinz Friedrich August, seit 1904 dann König Friedrich August III., die Dresdner Vogelwiese und

24 Zitate aus Hayn/Gotendorf (Hg.): Bibliotheca Germanorum, S. 20-21.

statteten dabei auch dem Elektro-Biographen des Leipziger Kinopioniers Hermann Fey einen Besuch ab. 1904 konnte das Dresdner Central-Theater – ein Variété, das seit 1903 regelmäßig als Schlussnummer seines Programms eine etwa zehnminütige Filmvorführung brachte – mit Prinz Johann Georg mit Gattin und Prinzessin Mathilde Mitglieder des königlichen Hauses willkommen heißen.²⁵

Noch früher als im Hause Wettin hatte sich bei den österreichischen Habsburgern das Interesse am Kino und an den bewegten Bildern gezeigt. Besonders früh fand sich Kaiser Franz Joseph von Österreich zu einer Kinematographenvorführung ein. In ihrer Abendausgabe vom 17.4.1896 berichtete die Wiener Neue Freie Presse, der Kaiser habe *heute Mittags einer Vorführung der ‚lebenden Photographien‘ durch den Cinematographen beigewohnt, welche dem Publikum seit einiger Zeit im Mezzanin des Hauses Krugerstraße 2 geboten werden*; es handelte sich dabei um den seit Ende März von Eugene Dupont als Bevollmächtigtem der Brüder Lumière betriebenen ersten Kinematographen Wiens.²⁶ Die Erfindung war zu diesem Zeitpunkt noch so neu, dass die „Neue Freie Presse“ ihren Lesern nicht nur mitteilte, was der Kaiser zu sehen bekam – Meeresstrand mit schwimmenden Kindern, einen einfahrenden Zug (wohl die

berühmte Einfahrt in den Bahnhof von La Ciotat),²⁷ eine einstürzende Mauer –, sondern auch die Vorführungspraxis selbst wurde dem lesenden Publikum erläutert: *Der Kaiser wurde vom Unternehmer, Herrn Dupont, empfangen und in den Productionssaal geleitet, der gleich verfinstert wurde, worauf die Bilder auf eine weiße Fläche projicirt wurden; der Kaiser habe lebhaftes Interesse für den sinnreichen Apparat zu erkennen gegeben, der selbst die geringsten Bewegungen ... aus welchen ein Vorgang sich zusammensetzt, wiedergebe.*²⁸ Der zum Zeitpunkt des Kinematographenbesuchs 65 Jahre alte Chef des Hauses Habsburg stand mit seinem Interesse an den bewegten Bildern in seiner Familie gleichfalls nicht alleine. Schon vor ihm hatte sein Bruder, Erzherzog Ludwig Viktor, den von Dupont geführten Kinematographen besucht, und mit Erzherzog Karl – ab 1916 dann Nachfolger von Kaiser Franz Joseph – haben wir einen wahren Kinoenthusiasten im Hause Habsburg vor uns. Von seiner Residenz Villa Wartholz aus, in der der geplante Einbau eines Heimkinos nicht mehr zustande kam, besuchte er im nahegelegenen Payerbach, das als beliebte Sommerfrische über ein Kino verfügte, regelmäßig Filmvorführungen: *Der Erzherzog ließ in Payerbach immer eine ganze Sitzreihe für sich und seine Gemahlin bestellen und ersuchte den Theaterbesitzer wiederholt, für seine Besuchstage kein Spezialprogramm anzusetzen. Im Verlauf von zwei Jahren brachte es Erzherzog Karl in Payerbach*

25 Dresdner Nachrichten, 7.8.1900, S. 2; 8.8.1900, S. 2; 1.3.1903, S. 1-2; 16.1.1904, S. 2-3. Zu Fey, der ab 1910 in Leipzig fünf ortsfeste Kinos betrieb, sowie zu seinem Elektro-Biographen und zum Central-Theater siehe <https://kino.isgv.de>.

26 <https://geschichtewiki.wien.gv.at/Kino>. Eine Aufnahme des Eingangs zu dem Ecke Kärntner-/Krugerstraße befindlichen Kinematographen ist im Booklet zur DVD „Kaiser im Kino“ abgebildet, dort wird der kaiserliche Kinobesuch auf den 18.4.1896 datiert.

27 Loiperdinger: Lumières ‚Ankunft des Zugs‘.

28 Alle Zitate aus Neue Freie Presse. Abendblatt vom 17.4.1896, S. 1.

zu 100 Kinobesuchen. Beim 100. Besuch war das Theater feierlich dekoriert.²⁹

Ähnlicher Enthusiasmus begegnet auch am preußischen Hof in Potsdam und Berlin. Von Kaiser Wilhelm II. wissen wir, dass er nicht nur regelmäßig seine bereits erwähnten Heimkinos nutzte, sondern gerne auch Einladungen zu öffentlichen Filmvorführungen annahm.³⁰ Gleiches galt für den preußischen Kronprinzen Wilhelm, dem die Kinobranche nicht ohne Grund den Prachtband „Kronprinzens im Film“ widmete.³¹ Für seine Kinobegeisterung bekannt war auch der letzte bayerische König Ludwig III., der unter anderem am 14.9.1915 die Sendlingertor-Lichtspiele besuchte, den ersten – im Übrigen bis heute existierenden – Kinopalast Münchens.³² Als letzte Nummer des Programms lief zum maßlosen Erstaunen der Gäste ein Film, der ihre eigene Ankunft im Filmtheater zeigte. Der Kinobetreiber und Münchener Kinopionier Carl Gabriel nutzte diesen Sensationseffekt für den Hinweis: *Majestät, ich wollte nur den Beweis liefern, daß die Kinematographie der schnellste und zuverlässigste Berichterstatte der Welt ist.*³³

Moderne Monarchen

Diese den Film als modernes Kommunikationsmittel profilierende Bemerkung dürfte einer der Schlüssel für das monarchische Interesse am

neuen Medium sein. Es war ja – die meisten der genannten Beispiele fielen noch in die Ära des Nummernprogramms – nicht etwa ein filmästhetisches Interesse an den erst seit den 1910er-Jahren in Erscheinung tretenden Spielfilmen, das die Hocharistokratie ins Kino lockte. Es waren vielmehr die zeitgenössische Faszination am Kino der Attraktionen und Sensationen und die damit verbundenen Möglichkeiten der Selbstinszenierung, die das neue Medium so anziehend machten. Die gekrönten Häupter waren dabei selbst eine der Attraktionen, die im Kino gezeigt wurden bzw. sich zeigten. Denn sie wurden ja keineswegs zufällig gefilmt, sondern ließen sich gezielt bei Paraden, Fürstentreffen, Besuchsprogrammen in öffentlichen Einrichtungen, Denkmaleinweihungen et cetera aufnehmen, kontrollierten durch die Beschäftigung eigener Kameramänner und Vorgaben für die Kameraperspektive das Bild, das sich die Öffentlichkeit von ihnen machen sollte; für Kameramänner war beispielsweise der Verzicht auf Nahaufnahmen ein ungeschriebenes Gesetz.³⁴ Zugleich kontrollierten sie sich selbst, indem sie die neuesten Aufnahmen von sich im Heimkino betrachteten; von Wilhelm II. wird 1907 berichtet: *Sobald Kaiser Wilhelm in der Residenz sein Hoflager aufgeschlagen hat, werden ihm die letzten auf seinen Wunsch gemachten Aufnahmen [...] vorgeführt.*³⁵ Und auch die öffentliche Aufführungspraxis wurde teilweise reglementiert. In Russland regelte 1911 ein Edikt, dass Filme, die den Zar zeigten, als spezieller Programmpunkt

29 Zitat aus Die Filmwoche, Nr. 9 vom 17.6.1914 nach Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt, S. 73.

30 Petzold: Kaiser und das Kino, S. 208-210.

31 Petzold: Kaiser und das Kino, S. 215-216.

32 <https://www.filmtheatersendingertor.de/infos-und-historie/historie>.

33 Zitiert nach Lerch-Stumpf: Als Gott in seinem Zorn, S. 23.

34 Bottomore: She's just like my granny, S. 175-176.

35 Zitat aus der Kinematographischen Rundschau vom Oktober 1907 nach Petzold: Kaiser und das Kino, S. 209.

zu laufen hatten: Zuvor hatte der Vorhang zu fallen, dann wurde die Leinwand erneut feierlich enthüllt – erst dann durften Bilder mit dem Zaren und seiner Familie gezeigt werden, und zwar ohne musikalische Begleitung.³⁶

Neben den Propagandamöglichkeiten, die Kino und Film boten, war das mit dem Besuch eines öffentlichen Kinos bewiesene Interesse an den Innovationen der technisch-industriellen Welt aber auch ein Mittel, die Modernität einer in die Jahre gekommenen Staatsform zu demonstrieren. Die Technikbegeisterung war gewissermaßen das Kompensat für den politischen Strukturkonservatismus. Bislang ist das vor allem für Kaiser Wilhelm II. herausgearbeitet worden, der sich als „Autokaiser“ profilierte, der sich für Funk und Luftfahrt ebenso interessierte und einsetzte wie für Wasserbau und Maritimes – und der eben auch das Kino förderte und sich die neuesten Aufnahme- und Projektionstechniken vorführen ließ.³⁷ Dieses technische Interesse finden wir auch bei Friedrich August III. von Sachsen, der eben nicht nur mit seinen Kindern im Detrophon das Vergnügen suchte, sondern 1908 auch die Dresdner Ernemann-Werke besuchte,³⁸ eines der weltweit führenden Unternehmen auf dem Gebiet der Foto- und Kinoindustrie, das vor dem Ersten Weltkrieg mit dem „Imperator“ den wohl erfolgreichsten Filmprojektor herstellte.³⁹ Solch ein Besuch war wohl nicht nur Modernität signalisierende Symbolpolitik. Dem monarchischen Interesse an der Kinotechnik eignete vermutlich – so die These – auch eine sehr

pragmatische Komponente. Angesprochen ist damit die militärraffine Einstellung der Monarchen. Über den Militarismus Wilhelms II. braucht man kein Wort zu verlieren, Friedrich August III. von Sachsen war Kommandierender General und hatte ein professionelles Interesse an der modernen Kriegstechnik. Und von diesem Interesse lässt sich durchaus der Bogen zur Kinotechnik schlagen. Verwiesen sei nur auf die „Photographische Flint“ aus dem Jahr 1882, mit der binnen einer Sekunde circa 20 Bilder ‚geschossen‘ werden konnten, die dann durch rasches Abspielen die Illusion des bewegten Bildes erzeugten; das war die – unverkennbar in Verwandtschaft zum Maschinengewehr stehende – Vorstufe der Filmkamera.⁴⁰ Filmkameras wiederum wurden im Ersten Weltkrieg militärisch für die Luftaufklärung genutzt. Und zugleich entwickelten die Pioniere der Film- und Kinotechnik im Ersten Weltkrieg die auch von den Ernemann-Werken produzierte Maschinengewehrkamera, ein Zielübungsgerät, bei dem das Bordmaschinengewehr direkt mit einer Kamera gekoppelt wurde und als Motor für den Filmtransport fungierte.⁴¹ Wenn Friedrich August also 1903 eine Veranstaltung des Deutschen Flottenvereins besuchte, bei der auch die Vorführung eines Kinematographen auf dem Programm stand,⁴² oder wenn er die später als kriegswichtig deklarierten Ernemann-Werke besuchte, so ist auch ein professionelles Interesse

36 Bottomore: *She's just like my granny*, S. 176.

37 König: *Wilhelm II. und die Moderne*.

38 *Dresdner Nachrichten*, 3.3.1908, S. 2-3.

39 Vincenz/Hesse (Hg.): *Fotoindustrie und Bildwelten*.

40 Zur Erfindung des französischen Physiologen und Fototechnikpioniers Etienne-Jules Marey siehe Snyder: *Sichtbarmachung und Sichtbarkeit*.

41 Matthias: *Schlachtfeld – Wahrnehmungsfeld*; Flickinger: *Krieg und Kino*.

42 *Dresdner Nachrichten*, 1.3.1903, S. 1-2.

des militärisch ausgebildeten Kronprinzen bzw. Königs zu vermuten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Indem die Monarchen die moderne Film- und Kinotechnik inspizierten und den Ort der Filmvorführung, das Kino, besuchten, adelten sie das neue Medium, das sie selbst bewusst einsetzten. Film und Kino brachten hier gegenüber den bislang bekannten und an die Printmedien gebundenen Reproduktionstechniken wie Holzstich und Fotografie einen neuen Visualisierungsschub,⁴³ mit dem ein Massenpublikum erreicht wurde. Doch auch wenn sich die Monarchen nicht einfach abbilden ließen, sondern sich vor der Kamera inszenierten und der symbolischen Repräsentation der Monarchie damit neue Chancen eröffneten – der Monarch im Film und im Kino bedeutete auch einen Verlust an Distanz. Gerade das bewegte Bild rückte die Königinnen und Könige näher an die Lebenswelt des Publikums, vermittelte diesem Teilhabe an der unzugänglichen Welt der Höfe, band das Kinopublikum in Ereignisse ein, die bislang nur der Zeugenschaft der Anwesenheitsgesellschaft vorbehalten war. Die Kaiserparade in Altona war Bestandteil des Programms, das sich Friedrich August III. mit seinen Kindern im Dedrophon ansah. Der Leichenzug für Queen Victoria wurde bereits 1901 in aller Ausführlichkeit von der Produktionsfirma Pathé gefilmt.⁴⁴ Zugespitzt formuliert: Das neue Medium trug insgesamt ein Stück weit zur Veralltäglichsung der Monarchie bei. Für Queen Victoria von England ist die Anekdote überliefert, dass während einer Filmvorführung ein

kleines Mädchen ausgerufen haben soll, die Königin sehe ja wie seine Großmutter aus und wo denn die Krone sei.⁴⁵ Man könnte also auch sagen: Die Monarchen verloren mit dem Kino etwas von ihrer Aura. Diesen Preis an die Medienmoderne scheinen sie – in einer Mischung aus Faszination und Kalkül – einerseits freiwillig entrichtet zu haben. Andererseits: Sie konnten sich dem neuen Medium auch nicht mehr entziehen. Denn, um noch einmal Emilie Altenlohs Pionierstudie zur „Soziologie des Kino“ aus dem Jahr 1914 zu zitieren: *Der Kino ist da, und ist ein Machtfaktor im Leben der Gegenwart geworden.*⁴⁶

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 26.3.2020 bis 31.3.2020.

www.europeanfilmgateway.eu

www.regionalekinogeschichte.de

<https://geschichtewiki.wien.gv.at/Kino>

<https://www.filmtheatersendingertor.de/infos-und-historie/historie>

<https://www.isgv.de/projekte/gemeinsame-projekte/id-1918-als-achsenjahr-der-massenkultur-kino-filmindustrie-und-filmkunstdiskurse-in-dresden-vor-und>

<https://kino.isgv.de/>

Filme

Filmarchiv Austria (Hg.): Kaiser im Kino. Franz Joseph I. in historischen Filmdokumenten. DVD, Wien 2016.

Hanns Zischler (Hg.): Kafka geht ins Kino. Edition Film-museum 95, München 2017.

43 Hierzu u.a. Telesko: Das 19. Jahrhundert.

44 Pathé (Hg.): Queen Victoria's Funeral; Bottomore: She's just like my granny, S. 175-176.

45 Bottomore: She's just like my granny, S. 172-181.

46 Emilie Altenloh, Soziologie des Kino, S. 1.

Pathé (Hg.): Queen Victoria's Funeral. Großbritannien, 1901; URL: <https://www.britishpathe.com/video/funeral-of-edward-vii/query/queen+ victoria+ funeral>.

Peter Schamoni (Regisseur): Majestät brauchen Sonne, Deutschland/Niederlande 1999.

Literatur und Quellen

Dresdner Nachrichten, vom 7.8.1900; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/258243/>.

Dresdner Nachrichten, vom 8.8.1900; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/258244/2/>.

Dresdner Nachrichten, vom 1.3.1903; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/375744/>.

Dresdner Nachrichten, vom 16.1.1904; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/260690/>.

Dresdner Nachrichten, vom 1.1.1907; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/264040/>.

Dresdner Nachrichten, vom 3.3.1908; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/265180/>.

Die Filmwoche, Nr. 9 vom 17.7.1914 nach Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt.

Kinematographische Rundschau, vom Oktober 1907.

Neue Freie Presse, Abendblatt vom 17.4.1896.

C. H. Bill: „Der deutsche Adel“ geht ins Kino 1918 bis 1933. Nobilität und Kinematographie der Weimarer Republik im rezeptionshistorischen Gesichtswinkel, in: *Nobilitas* 6 (2003), S. 1236-1276; URL: <http://home.foni.net/~adelsforschung2/kino.htm>.

Marco Birn: Bildung und Gleichberechtigung. Die Anfänge des Frauenstudiums an der Universität Heidelberg (1869–1918), Heidelberg 2012.

Stephen Bottomore: „She's just like my granny! Where's her crown?“ Monarchs and Movies 1896–1916, in: John Fullerton (Hg.): *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*, London 1998, S. 171-181.

Andrzej Dębski: Vom Ladenkino zu den Kinopalästen. Breslauer Kinos vor dem Ersten Weltkrieg, in: *Silesia Nova* 3 (2019), S. 107-114.

Brigitte Flickinger: Zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Kino im Großstadtraum: London, Berlin und St. Petersburg bis 1930, in: Clemens Zimmermann (Hg.): *Raumgefüge und Medialität der Großstädte im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2006, S. 135-152.

Brigitte Flickinger: Cinemas in the City. Berlin's Public Space in the 1910s and 1920s, in: *Film Studies. An International Review* 10 (2007), S. 2-86.

Brigitte Flickinger: Krieg und Kino. Visuelle Waffen im Spiel mit der Wahrnehmung, in: Cord Arendes/Jörg Peltzer: *Krieg. Vergleichende Perspektiven aus Kunst, Musik und Geschichte*, Heidelberg 2007, S. 187-200.

Wolfgang Flügel: 1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden. Ein Werkstattbericht, in: *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, Heft 21 (2019), S. 137-154.

Walter Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich, Wien/München 1996.

Joseph Garnarcz: Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung*, Marburg 2008, S. 32-43.

Ludwig Greve/Margot Pehle/Heidi Westhoff (Hg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, München 1976.

Hugo Hayn/Alfred N. Gotendorf (Hg.): *Bibliotheca Germanorum Erotica et Curiosa*, Bd. 7, 3. Auflage, München 1913.

Andrea Haller: Emilie Altenloh. Vom „Kinematographen-Mädel“ zur Grande Dame der FDP, in: Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, neu hrsg. von Andrea Haller/Martin Loiperdinger/Heide Schlüpmann, Frankfurt (Main)/Basel 2012, S. 75-80.

Andrea Haller: Die Mannheimer Kinosaison 1911/12 – das Untersuchungsfeld von Emilie Altenlohs Kinosoziologie, in: Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, neu hrsg. von Andrea Haller/Martin Loiperdinger/Heide Schlüpmann, Frankfurt (Main)/Basel 2012, S. 81-94.

Isabelle Jansen: Gabriele Münter 1877–1962. Malen ohne Umschweife, München 2017.

Emilie Kiep-Altenloh: Es ergab sich so Einiges aus 92 Jahren, in: Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, neu hrsg. von Andrea Haller/Martin Loiperdinger/Heide Schlüpmann, Frankfurt (Main)/Basel 2012, S. 65-70.

Ines Koeltzsch: Geteilte Kulturen. Eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag (1918–1938), München 2012, S. 288-332.

Wolfgang König: Wilhelm II. und die Moderne. Der Kaiser und die technisch-industrielle Welt, Paderborn 2007.

Frank-Lothar Kroll: Friedrich August III., in: Frank-Lothar Kroll (Hg.): Die Herrscher Sachsens. Markgrafen, Kurfürsten, Könige 1089–1918, München 2013, S. 306-319.

Jasmin Lange: Der deutsche Buchhandel und der Siegeszug der Kinematographie 1895–1933. Reaktionen und strategische Konsequenzen, Wiesbaden 2010.

Monika Lerch-Stumpf: Als Gott in seinem Zorn das Kino schuf... Münchner Kinogeschichten, in: Monika Lerch-Stumpf (Hg.): Münchner Kinogeschichte 1896–2007, Band 1: Für ein Zehnerl ins Paradies 1896–1945, München/Hamburg 2012, S. 12-35.

F. Paul Liesegang: Wer zählt die Namen? Auch ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Kinematographen, in: Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik 28 (1914), S. 19-22.

Martin Loiperdinger: Lumières ‚Ankunft des Zugs‘. Gründungsmythos eines neuen Mediums, in: Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 5 (1996), S. 37-70.

Martin Loiperdinger: Emilie Altenloh als historische Quelle lesen, in: Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer

Besucher, neu hrsg. von Andrea Haller/Martin Loiperdinger/Heide Schlüpmann, Frankfurt (Main)/Basel 2012, S. 103-116.

Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, 3. Auflage, Frankfurt (Main) 2001.

Agnes Matthias: Schlachtfeld – Wahrnehmungsfeld. Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, in: Kirsten Vincenz/Wolfgang Hesse (Hg.): Fotoindustrie und Bilderwelten. Die Heinrich Ernemann AG für Camerafabrikation in Dresden 1889–1926, Bielefeld 2008, S. 115-127.

Simone Mergen: Monarchiejubiläen im 19. Jahrhundert. Die Entdeckung des historischen Jubiläums für den monarchischen Kult in Sachsen und Bayern, Leipzig 2005.

Corinna Müller: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912, Stuttgart 1994.

Winfried Müller/Martina Schattkowsky (Hg.): Zwischen Tradition und Modernität. König Johann von Sachsen 1801–1873, Leipzig 2004.

Winfried Müller/Sophie Döring: „Der Kino“, „die Films“. Ein neues Medium kommt in Dresden an, in: Dresdner Hefte 37 (2019), Heft 137: Moderne in Dresden. Spurensuche in einer „Barockstadt“, S. 71-79.

Johannes Paulmann: Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg, Paderborn 2000.

Dominik Petzold: Der Kaiser und das Kino. Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter, Paderborn 2012.

Elizabeth Prommer: Das Kinopublikum im Wandel. Forschungsstand, historischer Rückblick und Ausblick, in: Patrick Glogner/Patrick S. Föhl (Hg.): Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden 2010, S. 195-237.

Hannelore Putz: Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst, München 2014.

Esther Sabelus/Jens Wietschorke: Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900–1930, Berlin 2015.

Günther Sanwald: Geschichte der Lichtspieltheater in Ulm von den Anfängen bis zur Weimarer Republik, in: Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte, Kunst und Kultur 60 (2017), S. 379-408.

Joel Snyder: Sichtbarmachung und Sichtbarkeit, in: Peter Geimer (Hg.): Ordnung der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt (Main) 2002, S. 142-167.

Heide Schlüpmann: Zur Soziologie des Kino. Eine politisch bewegte und bewegende Entdeckung, in: Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, neu hrsg. von Andrea Haller/Martin Loiperdinger/Heide Schlüpmann, Frankfurt (Main)/Basel 2012, S. 95-99.

Wanda Strauven (Hg.): The Cinema of Attractions Reloaded, Amsterdam 2006.

Helmut Stubbe da Luz: Kiep-Altenloh, Emilie, in: Franklin Kopitzsch/Dirk Brietzke (Hg.): Hamburgische Biografie, Bd. 5, Göttingen 2010, S. 112-114.

Werner Telesko: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010.

Kirsten Vincenz/Wolfgang Hesse (Hg.): Fotoindustrie und Bilderwelten. Die Heinrich Ernemann AG für Camerafabrikation in Dresden 1889–1926, Bielefeld 2008.

Jörg Zedler: Nützliche Leichen. Monarchenbegräbnisse in Bayern und Belgien 1825–1934, ungedruckte Habilitationsschrift, Regensburg 2019.

Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino, Berlin 2017.

Kino- und Filmpolitik in Dresden zwischen 1945 und 1949

Mona Harring

Das Kino als Medium der Massenbeeinflussung nahm in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) eine überaus wichtige Funktion bei der Umerziehung der Bevölkerung und der Errichtung der Diktatur durch die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) ein.¹ Ausgehend von dieser Annahme stellt sich die Frage, wie und von wem mit welcher Intention die Kino- und Filmpolitik zwischen 1945 und 1949 gestaltet wurde. Am Beispiel der Stadt Dresden mit ihrer strategisch und kulturpolitisch bedeutsamen Stellung in der SBZ² werden erstens die Struktu-

ren dieser Politik, das heißt die administrativen Zuständigkeiten auf regionaler und kommunaler Ebene, die Verleihstrukturen und die Umgestaltung des Dresdner Nachkriegskinos, sowie zweitens die Entwicklung des Kinoprogramms beleuchtet, da durch die Berücksichtigung des zeitgenössischen Lichtspielprogramms die Einbeziehung des Filmalltags möglich erscheint. Hierbei konzentriert sich der Beitrag auf die Entwicklung der Programmgestaltung im Allgemeinen und auf den Spielfilmbereich im Besonderen und geht auf beeinflussende Faktoren wie den Film- und Kopienmangel sowie die Rentabilitätsschwierigkeiten der Kinos ein. Mit dem Befund, dass das Kinoprogramm die Filmgeschichte auf der Rezeptionsseite verdeutlicht, wird zum Dritten schließlich das Verhalten des Publikums in den Blick genommen. Um Sehgewohnheiten und Wahrnehmungskontinuitäten

1 Der vorliegende Aufsatz basiert in wesentlichen Teilen auf: Harring: Kino, S. 127-425.

2 Der Einsatz der hohen KPD-Funktionäre Hermann Matern und Kurt Fischer nach Kriegsende betonte den wichtigen „politischen Stellenwert der Entwicklung in Dresden für die Besatzungsmacht“, Wiedera: Dresden, S. 87.

auf die Spur zu kommen, werden vorab kurz die Zusammensetzung des Nachkriegspublikums und die im nationalsozialistischen Kino sowie weiterführend im Weimarer Kino ausgeprägten Filmpräferenzen beleuchtet. Im Anschluss werden die Vorlieben und Vorbehalte des Dresdner Nachkriegspublikums thematisiert. Der Beitrag schließt mit einem Fazit und Ausblick ab.

1. Strukturen

1.1 Zuständigkeiten für Film und Kino

Nach dem Einmarsch der Roten Armee in Dresden wurde der Aufbau administrativer Strukturen auf regionaler und kommunaler Ebene rasch vorangetrieben. Damit einher ging die Festlegung von Zuständigkeiten für Film und Kino und die sukzessive Umgestaltung der Lichtspielwirtschaft. Das weiterführende Ziel dieser Maßnahmen lässt sich am ehesten mit der zeitgenössischen Begriffsschöpfung ‚Popularisierung des sowjetischen Films‘ beschreiben.

In filmpolitischer Hinsicht war das in der Sowjetischen Militäradministration in Sachsen (SMAS) innerhalb der Propaganda- beziehungsweise Informationsverwaltung installierte Filmdezernat für das Film- und Lichtspielwesen verantwortlich. Sofern ökonomische Aspekte berührt wurden, zum Beispiel die Beschlagnahme von Kinos, schaltete sich zudem die Wirtschaftsabteilung der SMAS ein. Auch in der Dresdner Besatzungsverwaltung wurde eine Abteilung für Agitation und Propaganda eingerichtet, die die Kino- und Filmpolitik Dresdens in Zusammenarbeit mit der SMAS steuerte. Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass die SMAS und die nachgeordneten

Besatzungsverwaltungen sukzessive Kompetenzen an die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) mit Sitz in Berlin abgeben mussten.

Auf deutscher Seite war innerhalb der Landesverwaltung Sachsen anfänglich das Landesnachrichtenamt für das Filmwesen zuständig. Im Februar 1946 wurde im Ressort Volksbildung ein Filmdezernat errichtet, das alle Aufgaben im Film- und Lichtspielbereich in Abstimmung mit der SMAS und den kommunalen Besatzungsverwaltungen wahrnahm. In der Stadtverwaltung Dresden zeichnete zu Beginn das Dezernat für Schule und Bildung, dann das Volksbildungsamt und phasenweise zugleich das Nachrichtenamt für Kino und Film verantwortlich. Die Umgestaltung der Lichtspielwirtschaft, das heißt die Beschlagnahme und Enteignung der Kinos und die damit einhergehende Entnazifizierung des Kinopersonals lag auf Landes- und kommunaler Ebene jeweils bei der Entnazifizierungskommission, der Sequesterkommission, dem Amt für Betriebsneuordnung und der Abteilung für sequestrierte Vermögenswerte.

Im Sommer 1945 richtete der sowjetische Filmverleih Sojusintorgkino (ab 1946 Sovexport) als Vertretung der sowjetischen Allunions-Filmvereinigung für den Ex- und Import von Spielfilmen beim Kinoministerium der Sowjetunion einen Verleihbezirk Mitteldeutschland mit Sitz in Leipzig ein. Rasch wurde ein Filialnetz aufgebaut, das auch eine Filiale in Dresden umfasste. 1948 errichtete man den Filmvertrieb der Deutschen Film AG (DEFA), der ebenfalls eine Filiale in Dresden betrieb und für den Verleih der DEFA-Filme und einiger westdeutscher Filme beziehungsweise Produktionen aus den westlichen Besatzungszonen zuständig war.

1.2 Dresdner Kinos 1945–1949

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges existierten in Dresden noch 16 spielfähige Kinos mit knapp 8.000 Sitzplätzen. Das entsprach einer Dezimierung um circa zwei Drittel der Sitzplatzkapazität im Vergleich zu Anfang 1945. Auch die Kinotopografie zeigte sich grundlegend verändert: In Folge der Zerstörung der großen Innenstadtkinos befand sich der größte Teil der Lichtspielhäuser nun an der Dresdner Peripherie. Die unzerstörten und bespielbaren Kinos nahmen unter Führung der sowjetischen Besatzer ihren Vorführbetrieb zwischen Mai und August 1945 wieder auf.

Neben Problemen bei der kontinuierlichen Stromversorgung griffen die Besatzer allerdings immer wieder in die Kinotechnik ein. Zum Beispiel wurden auf Befehl von Oberstleutnant Alexander Solowjow, der als Stellvertreter des Dresdner Stadtkommandanten für politische Angelegenheiten zeitweise auch für Filmfragen verantwortlich zeichnete, die Vorführapparate der Schauburg im November 1945 ausgebaut, so dass das Kino bis Mitte 1946 lediglich Varietévorführungen zeigen konnte.³ Da als Empfänger der Kinotechnik Gardehauptmann Ljalin angegeben war, fanden die nunmehr im Parkhotel Weißer Hirsch aufgestellten Projektoren vermutlich bei Filmvorführungen vor Angehörigen der Roten Armee Verwendung. Auch im Faun-Palast kam es Mitte November 1945 auf Grundlage des Befehles 285 der Dresdner Kommandantur zur Demontage von Vorführtechnik und Gestühl. Nach dem Willen der Besatzer sollten in diesem Kino künftig nur noch Varietévorstellungen gezeigt werden. Nur kurze Zeit später,

Ende November 1945, revidierte die Dresdner Besatzungsmacht jedoch ihre Anordnung und legte fest, den Faun-Palast weiterhin als Kino zu nutzen. Da lediglich das Gestühl, nicht jedoch die Vorführtechnik zurückgegeben wurde, konnte der Kinobetrieb im Faun-Palast nur ermöglicht werden, weil die sächsische Landesverwaltung zwei, aus ehemaligen Beständen der Universum Film AG (Ufa) stammende Rechtsprojektoren des Typs Ernemann VII B zur Verfügung stellte.⁴ Bis 1949 wurden lediglich drei weitere Kinos in Dresden eröffnet. Darunter befanden sich adaptierte Bauten wie zum Beispiel die in einer Turnhalle untergebrachten Volkslichtspiele Löbtau. Damit verfügte Dresden 1949 über rund 9.650 Kinositzeplätze. Gemessen an der Bevölkerungszahl kamen 1945 auf einen Kinoplatz durchschnittlich 57 Einwohner. 1949 betrug das statistische Verhältnis 48 zu eins. Entsprechend muss zwischen 1945 und 1949 eine Unterversorgung der Dresdner Bevölkerung im Kinosektor angenommen werden. Diese gestaltete sich jedoch in den einzelnen Stadtbezirken differenziert und war ebenso abhängig vom laufenden Kinoprogramm.

Noch 1945 kam es zu ersten Eingriffen in die Eigentumsstruktur der Dresdner Kinos. Im Oktober 1945 fasste der Dresdner Stadtrat den Beschluss, alle Kinos in städtische Verwaltung zu

³ Siehe Harring: Kino, S. 233.

⁴ Siehe Harring: Kino, S. 247-249. Die Vorführtechnik eines zeitgenössischen Kinos bestand typischerweise aus einem Rechts- und einem Linksprojektor. So bedurfte es nur noch eines Vorführers, der, in der Mitte stehend, die Kinoprojektoren von rechts und links bedienen konnte. Entsprechend bedeutete die Verwendung von zwei Rechtsprojektoren, dass der Vorführer beide nur von rechts bedienen konnte, also um einen Projektor immer herumgehen musste.

überführen. Ziel des Ratsbeschlusses war es, den Lichtspielbereich zu entnazifizieren. Zugleich mögen aber auch finanzielle Interessen eine Rolle gespielt haben, bedeuteten die Einnahmen doch eine Möglichkeit, kulturelle Zuschussbetriebe der Stadt zu unterstützen. In Umsetzung des Ratsbeschlusses wurden Kinobesitzer in die Kategorien *politisch tragbar* und *politisch untragbar* eingestuft.⁵ Für die belasteten Kinobesitzer setzte man Treuhänder ein. Diese Maßnahme betraf circa 80 Prozent der Dresdner Kinos. Auf Grundlage des Befehls Nummer 10 der SMAS⁶ erfolgte im Januar 1946 die entschädigungslose Überführung der drei Dresdner Kinos Schauburg, Faun-Palast und Park-Lichtspiele in die Verfügungsgewalt von Sojusintorgkino. Im Dezember 1947 wurden alle Dresdner Kinos einschließlich der von Sovexport betriebenen Häuser auf Grundlage einer Verfügung des sächsischen Innenministers Kurt Fischer mit dem politischen Belastungstenor beschlagnahmt: *Alle Filmtheater waren während der Nazizeit aktive Verfechter der verbrecherischen Naziideen.*⁷ In Durchführung des sächsischen Lichtspieltheatergesetzes vom 10.12.1948 wurden 18 Dresdner Kinos in Landeseigentum überführt.

Deren Verwaltung übernahm im Folgejahr die Vereinigung Volkseigener Lichtspieltheater, Land Sachsen (VVL). Unter den Kinoleitern verblieb nur die Alteigentümerin des Goldenen Lamm in ihrer Position. Die anderen ehemaligen Dresdner Kinobesitzer waren offenkundig nicht mehr in leitender Stellung tätig.

Neben der Umgestaltung des Dresdner Lichtspielwesens griffen Besatzungsmacht und sächsische Verwaltung mit weiteren Maßnahmen in die Struktur und Programmgestaltung der Dresdner Kinos ein. Wie in der Sowjetischen Besatzungszone insgesamt dominierte auch in Dresden Sojusintorgkino/Sovexport bis 1949 das Filmverleihgeschäft. Diese Vorrangstellung resultierte vor allem aus dem Tätigkeitsverbot für Privatverleiher sowie der erst im Herbst 1948 erteilten Vertriebslizenz für die DEFA. Die Lizenz umfasste jedoch nur ein begrenztes Kontingent von Spielterminen, so dass der Verleih bis 1949 kaum Wirksamkeit entwickeln konnte.

Darüber hinaus trugen weitere Faktoren zur Vormachtstellung des sowjetischen Verleihs bei: Neben der prinzipiellen Unterstützung durch die sowjetische Besatzungsmacht zählten hierzu die umgehende Errichtung einer Vertriebsstruktur sowie ein deutscher Mitarbeiterstab, der mit den Gepflogenheiten des heimischen Filmmarkts vertraut war. Als essentieller Eingriff müssen die Verleihkonditionen, vor allem der 1947 in Kraft gesetzte Filmvertrag, beurteilt werden. Dieser schrieb den Dresdner Kinos einen Programmanteil von mindestens 40 Prozent sowjetischer Spielfilme vor und beeinflusste so das Kinoprogramm.

Zudem nutzte man ab 1948 verstärkt den organisierten Filmbesuch. Hierzu zählten vor allem thematische Filmfestwochen, Schul- und

5 Vergleiche Amtliches Nachrichtenblatt des Rates der Stadt Dresden Nr. 17/18, 15.10.1945, S. 1 und Schreiben Karl Mangler vom 16.04.1946, Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden (im Folgenden HStA Dresden), Best. 11401 Landesregierung Sachsen – Ministerium für Volksbildung, Nr. 2678, Bl. 135-143, hier Bl. 138-139.

6 SMAS-Befehl Nummer 10 vom 26.01.1946, HStA Dresden, Best. 11376 Landesregierung Sachsen – Ministerpräsident, Nr. 39, Bl. 175-177 (deutsch und russisch).

7 Bericht der Abteilung für sequestrierte Vermögenswerte vom 20.12.1947, HStA Dresden, Best. 11377 Landesregierung Sachsen – Ministerium des Innern, Nr. 4387, Bl. 344.

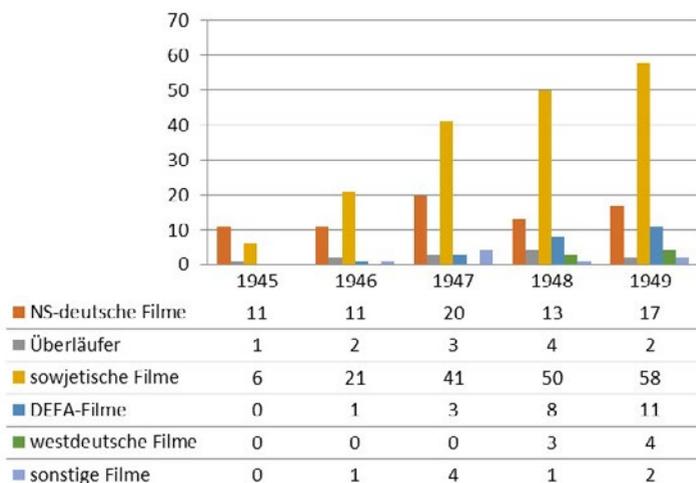


Abbildung 1: Herkunft der in der Schauburg Dresden nachweisbar gezeigten Filme (inklusive Reprisen), 1945–1949 (entnommen: Harring: Kino, S. 237).

Jugendfilmstunden sowie Kulturfilmmatineen. Als organisatorische Basis dienten in erster Linie die Ortsgruppen der Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion, ab 1949 Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, und der Freien Deutschen Jugend. Diese verfügten jedoch über keinen nennenswerten Handlungsspielraum, sondern setzten überwiegend zentrale Vorgaben um.⁸

2. Programm

2.1 Entwicklung der Programmgestaltung

1945 wurden in den Dresdner Kinos zunächst circa 30 in Kooperation von Kinobetreibern und

Dresdner Kommandantur vorab geprüfte Filme nationalsozialistischer Herkunft aufgeführt. Hierbei handelte es sich um die in den Kinos noch lagernden Spielfilmkopien, die von Sojuzintorgkino beschlagnahmt worden waren. Überdies kamen Filmkopien von etwa fünf sowjetischen Filmen auf die Leinwand. Das Dresdner Kinoprogramm zwischen 1946 und 1949 war insgesamt von einem kontinuierlichen Anstieg des Anteils sowjetischer Filme und einem ungleichmäßigen Einsatz von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus (NS-Zeit) gekennzeichnet, wie das Beispiel der Schauburg verdeutlicht (vergleiche Abbildung 1).

⁸ Innerhalb der Dresdner Ortsgruppe des Kulturbundes konnte eine Arbeitsgemeinschaft Film nachgewiesen werden, vergleiche Harring: Kino, S. 291-295.

Ab 1946 dominierten sowjetische Filme das Programm nicht nur der Schauburg, sondern auch das der ebenfalls untersuchten Dresdner Lichtspielhäuser Faun-Palast, Olympia und Stephenson. Damit betraf diese Entwicklung gleichermaßen Erst-, Zweit- und Nachaufführungskinos. Der entscheidende Grund für diese Entwicklung wird in der Präsenz und Kontrolle der sowjetischen Besatzungsmacht gesehen. Dass Dresden hier im Vergleich mit Kinos etwa in Kamenz und Zwickau, in denen diese Programmwende erst in der Spielzeit 1947/48 einsetzte, eine Vorreiterrolle einnahm, korrespondierte mit der strategischen Bedeutung der Elbestadt.⁹ Für alle Dresdner Kinos gleich war hingegen der geringe Anteil der DEFA-, westalliierten, westdeutschen beziehungsweise aus den westlichen Besatzungszonen stammenden Produktionen und der sogenannten volksdemokratischen Filme aus Polen und der Tschechoslowakei sowie der Kinderfilme. Ferner wurden zwischen 1946 und 1947 in allen Kinos nationalsozialistische Unterhaltungsfilm ge koppelt mit sowjetischen Spiel- oder Dokumentarfilmen vorgeführt. Ziel dieser Doppelprogramme war es, die auf niedrigem Niveau stagnierenden Besucherzahlen sowjetischer Filme zu erhöhen. Dadurch wurde im Gegenzug jedoch die Umerziehungsarbeit der filmpolitisch Verantwortlichen in Frage gestellt.

2.2 Folgen des Film- und Kopienmangels und die Rentabilität der Kinos

Abbildung 1 veranschaulicht, dass trotz der schrittweisen Erhöhung des Anteils sowjetischer Produktionen am Kinoprogramm Filme

aus der NS-Zeit bis Ende 1949 nicht aus dem Verleih genommen wurden. Das Gleiche galt auch für sogenannte Überläufer, also für jene Filme aus dem ‚Dritten Reich‘, die erst nach Kriegsende fertiggestellt wurden. Der Verbleib dieser Streifen im Kinoprogramm hatte im Wesentlichen zwei Gründe. Dem von den filmpolitischen Entscheidungsträgern postulierten Ansinnen der Sowjetisierung des Kinoprogramms stand zum Ersten der permanent vorherrschende Film- und Kopienmangel entgegen, so dass die Filmversorgung der Dresdner Kinos bis 1949 von einem hohen Einsatz von Filmwiederholungen, sogenannter Reprisen, geprägt war. So mussten Filme nahezu jedweder Herkunft zum Teil fünf bis zehn Mal je Kino gezeigt werden. Dies führte zu einer Gefährdung des wöchentlichen Programmwechsels und in der Konsequenz zu einer Stagnation des Kinoprogramms. Der Mangel an Filmen und Kopien präsentierte sich nicht nur als Folge des geringen Produktionsausstoßes der DEFA und der starken Reglementierungen unterworfenen sowjetischen Filmindustrie beziehungsweise des Rohfilm mangels, sondern war ebenso Ergebnis einer undurchsichtigen Verleihpolitik der Moskauer Sovexport-Zentrale sowie der mit verschlissenen und insgesamt zu wenigen Filmkopien ausgestatteten Dresdner Filiale von Sovexport.

Zum Zweiten erwachsen den Dresdner Kinos aus der Erhöhung des Programmanteils sowjetischer Filme Rentabilitätsschwierigkeiten. Um die Lichtspielhäuser dennoch wirtschaftlich betreiben zu können, gingen die Kinoleiter dazu über, kommerziell erfolgreiche Filme über einen längeren Zeitraum beziehungsweise mit einer höheren Frequenz, wenig Erfolg versprechende Produktionen hingegen kürzer beziehungsweise

⁹ Siehe Harring: Kino, S. 221-425.

Kategorie	Unterhaltung	Problem	Aktion	Kinderfilm
Genre	Komödie	Drama	Abenteuer- / Sportfilm	
	Musikfilm	Melodram / tragischer Liebesfilm	Kriegsfilm	
	heiterer Liebesfilm	historischer / revolutionärer Film	Kriminalfilm	
		Biographie / Literaturverfilmung	Spionagefilm	

Tabelle 1: Spielfilmkategorien und Genres (entnommen: Harring: Kino, S. 128)

mit einer niedrigeren Vorführzahl zu zeigen. Dieses Vorgehen führte dazu, dass gemessen an der Zahl der Filmvorstellungen deutsche Produktionen nationalsozialistischer Provenienz einen größeren Programmanteil in den Dresdner Kinos einnahmen, als es die bloße Anzahl der eingesetzten Filme vermittelt.

2.3 Programmgestaltung im Spielfilmbereich

Entgegen der Erweiterung im Bereich der Filmprovenienz durch den Einsatz von sowjetischen Produktionen, von DEFA-Filmen und Filmen aus den westlichen Besatzungszonen beziehungsweise westdeutschen Filmen sowie volksdemokratischen Produktionen blieben die im ‚Dritten Reich‘ geläufigen und bekannten Gattungen Spielfilm, Dokumentar- beziehungsweise Kulturfilm und Wochenschau im sächsischen Nachkriegskino ebenso erhalten wie die tradierten Genres, in die sich auch die vorgenannten Filme im Großen und Ganzen einfügten.

Der Soziologe und Filmwissenschaftler Gerd Albrecht hat für Spielfilme im ‚Dritten Reich‘ eine generelle Einteilung in die Darstellungsgebiete Schau, Problem und Aktion vorgenommen und zugleich in seiner Typologie für nicht

offen propagandistische nationalsozialistische Spielfilme zwischen ‚heiteren Filmen‘ (H-Filme), ‚ernsten Filmen‘ (E-Filme) und ‚aktionsbetonten Filmen‘ (A-Filme) unterschieden.¹⁰ Auf dieser Grundlage werden in Tabelle 1 die in den Dresdner Kinos vorggeführten Spielfilme nach den Kategorien ‚unterhaltender Film‘, ‚problemorientierter Film‘, ‚aktionsbetonter Film‘ und ‚Kinderfilm‘ gegliedert. Im Ergebnis wird die Ausrichtung des Kinoprogramms auf problemorientierte und unterhaltende Filme deutlich. Die Rangordnung der Spielfilmkategorien spiegelte sich auch in der Genrehierarchie wider: So überwogen im Programm der Dresdner Kinos Filme der Genres Drama, Melodram und Komödie.

Setzt man die Spielfilmkategorien in Verbindung mit der Filmprovenienz, zeigt sich, dass die Dominanz der Kategorie ‚problemorientierter Film‘ vor allem aus dem hohen Programmanteil sowjetischer Filme resultierte. Aber auch das Quantum problemorientierter DEFA-Filme lag höher als jenes in der Kategorie ‚unterhaltender Film‘. In den Kategorien ‚aktionsbetonter Film‘ und ‚Kinderfilm‘ überwogen im Dresdner

¹⁰ Vergleiche Albrecht: Filmpolitik, S. 104, 108-109, und 110, Tabelle 10.

Kinoprogramm ebenfalls sowjetische Filme. In der Kategorie ‚unterhaltender Film‘ gaben hingegen Filme aus dem ‚Dritten Reich‘ einschließlich Überläufer den Ton an (vergleiche Abbildung 2).

Gleichwohl gestaltete sich die Dominanz der Spielfilmkategorien zwischen den Dresdner Kinos divergent. Während im Programm von Faun-Palast und Olympia Filme des Darstellungsbereichs ‚unterhaltender Film‘ überwogen, dominierten in der Schauburg und im Stephenson Filme der Kategorie ‚problemorientierter Film‘ den Spielplan. In den genannten Kinos gleich hingegen war, dass der Darstellungsbereich ‚unterhaltender Film‘ vorrangig deutsche Komödien, Musikfilme und heitere Liebesfilme aus der NS-Zeit umfasste, während die Kategorie

‚problemorientierter Film‘ in erster Linie sowjetische Dramen, Biographien und revolutionäre Filme beinhaltete.

3. Publikum

3.1 Zusammensetzung und tradierte Sehgewohnheiten

Bis 1948 war das Geschlechterverhältnis in Dresden von einem Überhang an Frauen sowie Kindern und Jugendlichen geprägt. So lag der Anteil der Frauen an der erwachsenen Dresdner Bevölkerung 1945 bei 60 Prozent. Zwei Jahre später betrug er noch immer 58 Prozent. Der Anteil der Kinder und Jugendlichen lag bei circa

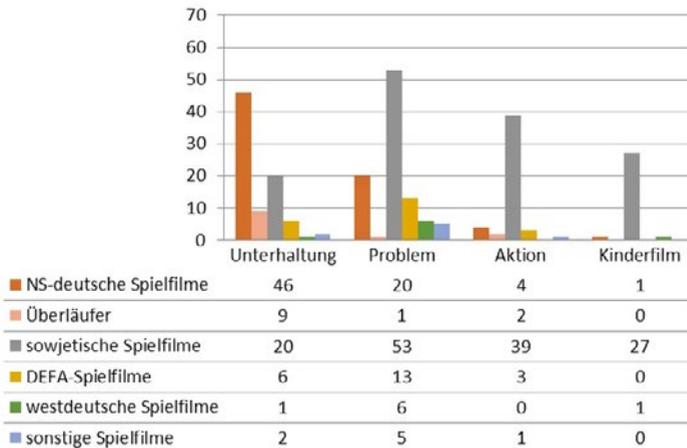


Abbildung 2: Kategorien der in der Schauburg Dresden nachweisbar gezeigten Spielfilme, aufgeschlüsselt nach Herkunft (inklusive Reprisen), 1945–1949 (entnommen: Harring: Kino, S. 239).

20 bis 22 Prozent. Entsprechend kann davon ausgegangen werden, dass das Dresdner Kinopublikum der ersten Nachkriegsjahre im Grunde mit dem der letzten Kriegsjahre identisch war. Zu den im nationalsozialistischen Kino ausgeprägten Filmpräferenzen und Sehgewohnheiten lässt sich konstatieren, dass das Publikum Filme bevorzugte, die „Beziehungskisten‘, wie wir heute sagen würden, zum Gegenstand haben“¹¹. Sie zeichnen sich durch den typischen Ufa-Stil aus, das heißt in erster Linie durch ein konventionelles, ausnahmslos auf die emotionale Wirkung zielendes Dramaturgie-Modell mit der Dominanz von Handlungsaufbau und Figurenkonstellation, eine symmetrische Anlage und ein geschlossenes Filmende in Form eines Happy Ends, visuelle Elemente wie dem High-Key-Stil und ein stereotypen Figurenensemble.¹² Die Filme waren gekoppelt mit „Musik, Glamour, Flirt, Tändelei, Liebe, beeindruckende[r] Landschaft und Ausstattung“ und „hielten sich vom gegenwärtigen Geschehen weitgehend fern“¹³. Bezeichnend für die Produktionen war zudem die Mitwirkung bekannter und beliebter Schauspieler als Identifikationsfiguren und „Suchbilder‘ der Adressaten“¹⁴. Damit rückten die Filme nicht nur den immer bedrückender werdenden Kriegsalltag für knapp eineinhalb Stunden in den Hintergrund, sondern beeinflussten die Sehgewohnheiten des Publikums nachhaltig. Exemplarisch wird auf die überaus erfolgreichen Revuefilme „Die Frau meiner Träume“ (Produktionsjahr: 1943/44, Regie: Georg Jacoby) mit dem Publikumsliebling

Marika Röck und „Der weiße Traum“ (Produktionsjahr: 1943, Regie: Geza von Cziffra) sowie auf das Liebesmelodram „Imnensee“ (Produktionsjahr: 1942/43, Regie: Veit Harlan) mit Kristina Söderbaum verwiesen.

3.2 Filmpräferenzen

Zwischen 1945 und 1949 verzeichneten Filme aus dem ‚Dritten Reich‘ einschließlich der Überläufer den größten Publikumszuspruch (vergleiche Abbildung 3). Dahinter folgten DEFA-Produktionen sowie Filme aus den westlichen Besatzungszonen beziehungsweise westdeutsche Filme (unter ‚sonstige Filme‘ in Abbildung 3 zusammengefasst).

Im Spielfilmsegment standen vor allem Komödien, Musikfilme und Melodramen aus der NS-Zeit sowie die entsprechenden Überläufer, die die Themen Liebe, Lebensglück und Opferbereitschaft behandelten, in der Publikumsgunst ganz oben. Wie schon im ‚Dritten Reich‘ erreichten die nationalsozialistischen Filme „Die Frau meiner Träume“ und „Der weiße Traum“ hohe Zuschauerzahlen. Überaus erfolgreich waren aber auch die Überläufer „Die Fledermaus“ (Produktionsjahr: 1945, Regie: Géza von Bolváry) und „Via Mala“ (Produktionsjahr: 1944, Regie: Josef von Baky) sowie das erst nach Kriegsende uraufgeführte Melodram „Große Freiheit Nr. 7“ (Produktionsjahr: 1943/44, Regie: Hellmut Käutner) mit dem Publikumsliebling Hans Albers. Diese Rangfolge scheint in erster Linie die Vorlieben des in den ersten Nachkriegsjahren überwiegend weiblichen Publikums widerzuspiegeln. Mit dem von den Zuschauern mutmaßlich als ‚deutsch‘ und damit als identitätsstiftend anerkannten Ufa-Stil kann teilweise auch die Popularität der DEFA-Filme und die große Resonanz

11 Albrecht: Filmpolitik, S. 110.

12 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 78, 118.

13 Albrecht: Filmpolitik, S. 110.

14 Koebner: Idole, S. 18.

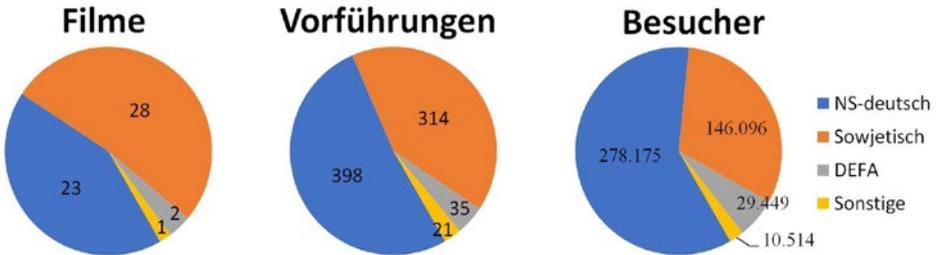


Abbildung 3: Filme, Vorführungen und Besucher der Schauburg Dresden, 1945–1947, 1949 (entnommen: Harring: Kino, S. 241).

der Produktionen aus den westlichen Besatzungszonen beziehungsweise der westdeutschen Filme erklärt werden, da auch diese Produktionen in den ersten Jahren aufgrund personeller Kontinuitäten Analogien mit dem Gestaltungskonzept der Ufa aufwiesen. Auch wirkten bekannte und beliebte Schauspieler mit. Die geringsten Zuschauerzahlen verzeichneten sowjetische Filme. Lediglich in Kopplung mit nationalsozialistischen Filmen wiesen sie höhere Zuschauerzahlen auf.

3.3 Vorbehalte und Hemmnisse

Die nahezu durchgängig geringen Zuschauerzahlen bei Vorstellungen sowjetischer Filme und zwar unabhängig vom Genre lassen den Schluss zu, dass die von der Doktrin des ‚Sozialistischen Realismus‘ geprägten Produktionen mit ihrer unterschweligen Moralität und Kampfrhetorik sowie ihrer teilweisen Schwere und ihrem Pathos im Hinblick auf Thema und Stil zu große Divergenzen zu den Ufa-Filmen offenbarten. Dieser Befund ist insofern stichhaltig, als sowjetische Filme dann erfolgreich an der Kinokasse waren, wenn sie thematisch und stilistisch mit

deutschen Produktionen korrespondierten wie beispielsweise das Musikmelodram „Das Lied von Sibirien“ („Skasanyije o semle Sibirskoi“, Produktionsjahr: 1947, Regie: Iwan Pyrew). Das reservierte Zuschauerverhalten jedoch nur auf die ästhetisch bedingten Vorbehalte gegen sowjetische Filme zu reduzieren, greift zu kurz. So scheint sich ebenso „ein genereller, als psychologische Kollektivdisposition verankerter Protest gegen alles Russische Bahn zu brechen, der sich aus der antisowjetischen Propaganda der Nationalsozialisten ebenso speiste wie aus dem teilweise brutalen Verhalten der Besatzungsmacht und der diesem Auftreten widersprechenden, exzessiven Lobpreisung sowjetischer Errungenschaften in der Presse“.¹⁵

4. Fazit

Einher mit der Bombardierung Dresdens ging eine grundlegende Änderung von Umfang und

¹⁵ Harring: Kino, S. 421.

Topografie der Dresdner Kinolandschaft. Neben einer ausgeprägten Reduzierung der Platzkapazität standen vorwiegend noch an der Peripherie der Stadt gelegene Kinos zur Verfügung. Überdies wurden die Besitzverhältnisse in den folgenden Jahren nachhaltig umgestaltet.

Das Programmdesign der Dresdner Kinos lässt den Schluss zu, dass die Dominanz von Filmen aus dem ‚Dritten Reich‘ im Jahr 1945 nicht nur aus dem Mangel an sowjetischen Filmen in der Fläche resultierte, sondern durchaus auch als Zugeständnis an den Publikumsgeschmack und an das Verlangen der Zuschauer nach Ablenkung und Zerstreuung gewertet werden kann, der Film somit die Aufgabe eines Therapeutikums übernahm.

Die 1946 in den Dresdner Kinos einsetzende Programmwende mit der Vorrangstellung sowjetischer Filme vor allem der Kategorie ‚problemorientierter Film‘ ging mit dem Wechsel der Funktion des Films zur *Umerziehung der Bevölkerung* einher. Allerdings wurde dieser Anspruch mindestens zwischen 1946 und 1947 durch die Programmkopplung sowjetischer und nationalsozialistischer Filme in Frage gestellt.

Mit der 1948 einsetzenden Konsolidierung des Programmprimats sowjetischer Filme, die auch durch dementsprechende Filmfestwochen und Filmmatineen gestützt wurde, oblag dem Kino dann die Aufgabe, die Bevölkerung zu erziehen und die Sowjetunion als unerlässlichen Bündnispartner zu propagieren. Da sich das Dresdner Kinopublikum der schrittweisen Programmumstellung weitgehend entzog und lediglich Vorstellungen der wenigen sowjetischen Filme besuchte, die thematisch und stilistisch eine Nähe zu Ufa-Produktionen aufwiesen, blieben Filme aus der NS-Zeit und Überläufer mindestens bis

1949 im Programm. Nur so konnte in Verbindung mit der Präsentation westdeutscher Filme die Rentabilität der Kinos annähernd aufrechterhalten bleiben.

Insgesamt verdeutlichen die Filmpräferenzen, dass die Dresdner Kinozuschauer anscheinend problemlos an tradierte Sehgewohnheiten andockten, die wiederum auf die Beständigkeit des Publikumsgeschmacks hindeuten. Daraus lässt sich zum einen folgern, dass die Bevölkerung in der Nachkriegszeit eigene kulturelle Werte und demzufolge eine eigene kulturelle Identität als wichtig erachtete. Zum anderen kann die ‚Abstimmung mit den Füßen‘ als Widerstand gegen die Sowjetisierung des Kinoprogramms und weiterführend als Protest gegen den Systemumbau verstanden werden. Daraus wiederum kann der Schluss gezogen werden, dass sich der Zuspriech der Dresdner Bevölkerung für die gesellschaftliche Transformation in Grenzen hielt.

Die skizzierten Entwicklungen im strukturellen Bereich, aber auch im Programm- und Publikumssegment antizipierten zum Teil die Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). So sind die Enteignung und Verstaatlichung der Kinos und deren Zusammenführung in der VVL im Jahr 1949 durchaus als erste Stufe zu den 1953 gebildeten volkseigenen Kreislichtspielbetrieben zu verstehen. Die Kreislichtspielbetriebe fassten die Kinos kreisweise zusammen und unterstanden administrativ und ökonomisch den Räten der Kreise, zumeist der Abteilung für örtliche Wirtschaft; erst 1957 wurden sie dann der Abteilung für Kultur unterstellt. 1963 wurden die Kreislichtspielbetriebe zu Bezirkslichtspielbetrieben zusammengefasst, da sich die kleineren Organisationseinheiten als ineffektiv erwiesen hatten. 1974 schließlich

wandelte man die Bezirkslichtspielbetriebe in Bezirksfilmdirektionen um und unterstellte sie der Abteilung Kultur der Räte der Bezirke. Damit änderte sich ihr Status von haushaltsbasierten, nach dem Prinzip der wirtschaftlichen Rechnungsführung arbeitenden Einrichtungen zu Kultureinrichtungen.

Im Programmbereich lässt sich festhalten, dass in der Nachkriegszeit bis 1949 gleichsam das Fundament für die Programmgestaltung in der DDR gelegt wurde, bildeten doch sowjetische Filme, DEFA-Filme, Filme aus dem Ostblock, die als ‚fortschrittliche Filme‘ bezeichnet wurden, und Filme westlicher Herkunft auch weiterhin Konstanten in der Programmgestaltung der DDR-Kinos. Hinzu kamen Filme von ‚Verbündeten‘, also chinesische, koreanische Filme et cetera. Zweifellos waren die in den Kinos der DDR vorgeführten Filme sukzessive thematischen und stilistischen Wandlungen unterworfen, man denke nur an DEFA-Filme oder die sowjetischen Filme der Tauwetterperiode und jene danach produzierten Filme.

Im Publikumsbereich lässt sich nur bis Anfang der 1950er-Jahre verlässlich aufzeigen, dass die Kinozuschauer weiterhin Musikfilme nationalsozialistischer Provenienz, westdeutsche Unterhaltungsfilm und zum Teil DEFA-Filme bevorzugten. Die Vorführung westdeutscher Filme, auch als Westaustauschfilme bezeichnet, und die späte Herausnahme nationalsozialistischer Produktionen aus dem Kinoprogramm wurzelte in der Gewissheit, dass die alleinige Präsentation der preislich gestützten ‚fortschrittlichen Filme‘ zu einem Absinken der Zuschauerzahlen und damit zu wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Kinos führt:

Zur Erfüllung der kulturpolitischen Anforderungen an unsere Arbeit ist ein größerer wirtschaftlicher Aufwand notwendig: Um 54,9 Prozent aller Besucher für den fortschrittlichen Film zu erfassen, waren 68 Prozent aller Vorstellungen und 76,4 Prozent aller Kopien notwendig. Hingegen genügten beim Westaustauschfilm 32 Prozent der Vorstellungen und 23,6 Prozent der Kopien, um 45,1 Prozent der Besucher zu erfassen. Besonders deutlich tritt dies zu Tage, wenn man die Durchschnittseinnahmen betrachtet. Lediglich die Besucher der alten deutschen und Westaustauschfilme zahlen Normalpreise. Für den Besuch fortschrittlicher Filme werden, sofern es sich um Kollektivbesuch handelt (durch Betriebe, Organisationen, Schulen usw.), Preisnachlässe gewährt. [...] Dies bedeutet, dass bei gleichbleibender Besucherzahl die Durchschnittseinnahmen je Vorstellung und Filmkopie beim fortschrittlichen Film sinken.¹⁶

Archivalien

Dresden, Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden

11376 Landesregierung Sachsen - Ministerpräsident, Nr. 39

SMAS-Befehl Nummer 10 vom 26.1.1946 zur Übergabe der Kinos, die früher den nazistischen und faschistischen Organisationen Ufa und Sali gehört haben, in die Verfügung des Sojusintorgkino, Bl. 175-177 (deutsch und russisch).

11377 Landesregierung Sachsen – Ministerium des Innern, Nr. 4387

16 Erläuterung zum Bericht der VVL vom 05.02.1952, o. D., HStA Dresden, Best. 11377 Landesregierung Sachsen – Ministerium des Innern, Nr. 901, Bl. 188-189.

Bericht der Abteilung für sequestrierte Vermögenswerte vom 20.12.1947 über die Sequestration der Filmtheater in Sachsen gemäß SMAD-Befehl 124/1945.

11377 Landesregierung Sachsen – Ministerium des Innern, Nr. 901

Erläuterung zum Bericht der VVL vom 05.02.1952, o. D., Bl. 188-189.

11401 Landesregierung Sachsen – Ministerium für Volksbildung, Nr. 2678

Schreiben Karl Mangler an Theaterabteilung von Sojuzintorgkino, Berlin, 16.4.1946, Bl. 135-143.

Literatur und Quellen

Amtliches Nachrichtenblatt des Rates der Stadt Dresden: Nr. 17/18, 15.10.1945.

Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart 1969.

Mona Harring: „Dieser Film ist was für Rußland und nichts für uns.“ Kino und Film in der sowjetischen Besatzungszone zwischen kulturpolitischem Anspruch, wirtschaftlichen Erwägungen und Publikumerwartung am Beispiel Sachsens (1945–1949), Dissertation Universität Leipzig 2015.

Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, 5. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2012.

Thomas Koebner (Hg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren, München 1997.

Thomas Widera: Dresden 1945–1948. Politik und Gesellschaft unter sowjetischer Besatzungsherrschaft, Göttingen 2004.

Kino im urbanen Raum – Kino als urbaner Raum

Licht lockt Leute

Als der Mensch in die Schöpfung eingriff und Tag und Nacht aufhob – ein Werkstattbericht

Lina Schröder

Der folgende Beitrag versteht sich als Werkstattbericht, er beschreibt die Idee eines noch in den Kinderschuhen steckenden Forschungsprojekts. In diesem geht es um die exemplarische Untersuchung der gesellschaftlichen Aneignung der Elektrizität zwischen 1880 und der Weltwirtschaftskrise 1929. Neben der Vorstellung der grundlegenden Idee und ihrer Verortung im aktuellen Forschungsstand (I) erfolgt hier – als eine erste Annäherung an das Thema – die Einbettung in den historischen Kontext (II) und die Beschreibung der sich daraus für das Projekt ergebenden Konsequenzen (III).

I. Forschungsstand und Fragestellung

Einleitung

In der Einleitung seiner Publikation über die Brennerbahn konstatiert Hubert Held zutreffend, dass sich selten „im Laufe der langen Geschichte ein Jahrhundert wie das Neunzehnte ausmachen [lässt], das zwischen seinem Anfang und seinem Ende so gravierende Unterschiede in der materiellen und geistigen Kultur aufweist.“¹ Säkularisation und Mediatisierung brachten ab 1802/03 weitreichende organisatorische Veränderungen der verschiedenen Territorien des

1 Held: Baugeschichte, S. 17.

Alten Reichs mit sich. Die Herrschaftssäkularisation verbot ab sofort den Kirchenfürsten die Ausübung weltlicher Regierungsaufgaben. Die Vermögenssäkularisation hatte zudem die Umwandlung kirchlichen Eigentums in weltlichen Besitz zur Folge. Die Mediatisierung bezog sich wiederum auf die weltlichen Reichsstände, Reichsstädte und Reichsritter. Ab sofort waren sie landesunmittelbar, die Reichsunmittelbarkeit wurde also aufgehoben. Die Abschaffung des mit Privilegien (zum Beispiel auch die Lehenbindungen) überladenen Reichsrittertums eröffnete zudem einen Weg zur Gleichheit und erforderte moderne Verwaltungsstrukturen.² Nachdem Jahrhunderte lang geistliche und weltliche Strukturen, von der Reformation abgesehen, cum grano salis stabil geblieben waren (Altes Reich), brachte das 19. Jahrhundert als Konsequenz der Französischen Revolution also schon in seinen ersten Jahren eine einschneidende Zäsur mit sich, wenngleich diese noch längst nicht von allen Bevölkerungsschichten anerkannt wurde. Trotz nachhaltiger Bemühungen, die alten Verhältnisse wiederherzustellen,³ ließen sich die mit der Industriellen Revolution in einem bisher nie gekannten Tempo hereinbrechenden Erfindungen über kurz oder lang, bei aller Ignoranz, nicht aufhalten. Das Wort Vergänglichkeit erhielt eine ganz neue Bedeutung, ließ sich doch der mit ihr verbundene Prozess zum Teil innerhalb nur einer Generation beobachten. Kaum hatte sich beispielsweise die erste Generation an die Eisenbahn und den praktischen Umgang mit Gas und dessen Vorteile gewöhnt, begann sich mit der Elektrizität im letzten Drittel

des Jahrhunderts bereits eine neue Erfindung durchzusetzen.

Von allen Anwendungsmöglichkeiten waren es hier zunächst die Beleuchtungsspektakel, welche in den ersten Jahren ihrer Nutzbarmachung das Bild der Elektrizität prägten.⁴ Für eine breite Masse augenscheinliche und grundsätzlich für jedermann zugängliche Orte der Konfrontation und Verbreitung waren in diesem Zusammenhang die in den Städten initiierten Lichtspielhäuser. Die Erfindung lichtstarker Projektoren ermöglichte große Kinopaläste. Sie gerieten architektonisch und werbetechnisch durch Illumination zum Publikumsmagneten und Sinnbild moderner Urbanität – Strom wurde auf diese Weise salonfähig. Denn Bertolt Brecht hatte nicht unrecht, als er bezüglich des Rundfunks bemerkte: *Unsere Gesellschaftsordnung [...] ermöglicht es, daß Erfindungen gemacht und ausgebaut werden, die sich ihren Markt erst erobern, ihre Daseinsberechtigung erst beweisen müssen, kurz Erfindungen, die nicht bestellt sind. So konnte die Technik zu einer Zeit soweit sein, den Rundfunk herauszubringen, wo die Gesellschaft noch nicht so weit war, ihn aufzunehmen. Nicht die Öffentlichkeit hatte auf den Rundfunk gewartet, sondern der Rundfunk wartete auf die Öffentlichkeit.*⁵ Brechts Statement trifft den Kern der Sache: Über die reine Darstellung ihrer technisch-abstrakten Nützlichkeit hinaus, welche auch den Rundfunk betraf, musste der Elektrizität und Elektrotechnik an und für sich vor dem Hintergrund der vorherrschenden sozialen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen erst einmal

2 Greschat: Zeitalter, S. 63.

3 Greschat: Zeitalter, S. 64.

4 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 39.

5 Zitiert nach Dobbelman: Elektrizität und Freizeit, S. 91.

ein gesellschaftlicher Ort zugewiesen werden, sie mussten bezüglich des bestehenden, zum Teil noch vormodernen Weltbildes eine Einordnung und Akzeptanz erfahren.⁶ Denn Strukturwandel benötigt Zeit und muss zunächst einmal in den Köpfen der Menschen stattfinden.

Die Entwicklung vollzog sich entsprechend aus der Perspektive ex post in Deutschland kriegsbedingt in zwei großen Phasen: 1. die Zeit ab den 1890er-Jahren bis Mitte/Ende der 1930er-Jahre mit einer Unterbrechung während des Ersten Weltkriegs. Anders als in anderen Ländern konnte sich die Elektrizitätswirtschaft nach 1918 ohne größere Probleme weiterentwickeln, da Deutschland von kriegsbedingten Zerstörungen verschont geblieben war. In dieser Phase stand die Beleuchtung im Vordergrund, erst zu ihrem Ende hin hatte sich die Verwendung kleinerer elektrischer Geräte, wie das Bügeleisen, in der breiten Bevölkerung etabliert.

Der Zweite Weltkrieg stellte hingegen einen tatsächlichen Einschnitt dar. Die kriegsbedingten Zerstörungen ermöglichten allerdings einen Wiederaufbau, bei dem der systematische, flächendeckende Ausbau des Stromnetzes berücksichtigt werden konnte. Die zweite Phase umfasste folglich die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis Mitte/Ende der 1960er-Jahre, als nach und nach systematisch alle Haushalte an den Strom angeschlossen wurden. Die Einführung von elektrischen Geräten unterscheidet sich in dieser Phase zwischen der Bundesrepublik und der Deutschen Demokratischen Republik – im Westen setzte sich der elektrische Herd und das Telefon endgültig durch und wurden für jedermann

erschwinglich. Im Osten hingegen verzögerte sich diese Entwicklung aufgrund der wirtschaftlichen Lage.

Beiden Phasen gemein waren die gezielten Anstrengungen hinsichtlich einer wirksamen Werbung durch die sich etablierende Elektrobranche. So verweist Wolfgang Zängl in seiner Überblicksdarstellung nicht nur einmal auf das ‚Rockefeller System‘. Bei diesem handelt es sich um einen recht einfachen, häufig und immer wieder anwendbaren Mechanismus, mit welchem die Elektrizitätswirtschaft die Bevölkerung eroberte: „Elektrische Geräte aller Art wurden zu einem anscheinend günstigen Preis geliefert, billig zur Verfügung gestellt, auf Rabatt oder umsonst installiert, anfangs oft kostenlos, dann auf niedriger Ratenbasis übereignet, ohne Miete vermietet, mit kostenlosen Kilowattstunden pauschal angeschlossen.“⁷ Einmal in den Genuss gekommen und an die Vorteile gewöhnt, blieben die meisten Menschen der neuen Anwendung treu. Die einstigen Neuerungen waren aus dem Alltagsleben nicht mehr wegzudenken, sie hatten also ihren Platz im Leben der Menschen gefunden.

Schon zeitgenössische Beobachter bemühten sich um eine Periodisierung der Entwicklung der Elektrizität und ihrer Verbreitung. So führte einer der bekanntesten Pioniere der Elektrotechnik, Oskar von Miller (1855–1934), laut Zängl aus, dass bereits Ende des Jahres 1882 die Elektrizität erschöpfend erforscht worden sei. Weiter soll er erklärt haben, dass mit der Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung in Frankfurt

6 Binder: Elektrifizierung als Vision, S. 11.

7 Zängl: Deutschlands Strom, S. 12.

am Main von 1891 der Übergang von der Theorie zur Praxis abschließend vollzogen worden sei.⁸ August Jung nennt 1918, sich am städtischen und ländlichen Versorgungsstadium orientierend, drei markante Zeitabschnitte: 1. Anfang der 1880er-Jahre bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts: die Versorgung der Stadtgemeinden, 2. Anfang des 20. Jahrhunderts bis 1913: die Versorgung des ‚platten Landes‘ und 3. seit Beginn des Ersten Weltkriegs: die Versorgung von Kreisen, Bezirken, Provinzen und Staaten.

Rolf Grünwald unterscheidet 1939 hingegen sechs Phasen der Entwicklungsgeschichte der Elektrizität in Deutschland, indem er dezidiert auf die technische Weiterentwicklung der Versorgungsmöglichkeiten verweist: 1. 1878 bis 1884: elektrische Einzelanlagen zur Erzeugung und Verwertung von Gleichstrom, 2. 1885 bis Anfang der 1890er-Jahre: Periode der Blockanlagen (Häuser und Stockwerksbeleuchtung), 3. 1890 bis 1900: Periode der Stadtzentralen mit elektrischen Bahnen und stadteigenen Elektrizitätswerken, 4. Periode der Überlandwerke, die das flache Land versorgen (bis 60.000 Volt), 5. Periode der Großkraftwerke, die im Ersten Weltkrieg entstanden, sowie Verlegung der Elektrizitätserzeugung an die Rohstoffquellen und 6. mit Verabschiedung des „Gesetzes zur Förderung der deutschen Energiewirtschaft“ im Jahr 1935 die Periode der Verbundwirtschaft: Versorgung über weite Strecken und durch Hochspannungsnetze.⁹

Der Vergleich der verschiedenen Periodisierungen deutet auf Überschneidungen hin. So findet sich bei allen Autoren grob die Einteilung: 1.

Erforschung (bis etwa Anfang der 1880er-Jahre), 2. Elektrifizierung der Städte (1880er-Jahre bis circa 1900), 3. Elektrifizierung des Umlands (1900 bis zum Ersten Weltkrieg) und 4. flächendeckende Versorgung über Großkraftwerke (ab dem Ersten Weltkrieg). Diese Periodisierung bildet die Basis für die im nächsten Abschnitt vorzustellende, noch in der Entwicklungsphase stehende Forschungs idee.

Forschungs idee und Forschungsstand

Insbesondere bezüglich des Adaptionprozesses ist die Zweite Industrielle Revolution, wie die Elektrifizierung des Alltags auch gerne bezeichnet wird, noch längst nicht vollumfänglich untersucht worden.¹⁰ Dabei fand mit der Einführung von Computern und des Internets bereits eine erneute technische Umwälzung mit weitreichenden Konsequenzen für das gesellschaftliche Leben statt.

Die Entwicklung der Elektrizität wurde vor allem im Rahmen der Technikgeschichte bearbeitet, wie Dirk van Laak anmerkte: „Die klassische Geschichtswissenschaft ist vor solchen materiellen wie energetischen Substraten der historischen Interaktion oft zurückgeschaut und hat sie – sicher auch aus einem gewissen Befremden gegenüber der [!] Quellen, die dabei in die Hand zu nehmen sind – gern der Wirtschafts-, vor allem aber der Technikgeschichte überantwortet.“¹¹ Dabei sollte das Thema nicht nur den Wirtschafts- und Technikhistoriker interessieren. Die hier vorgestellte Forschungs idee zielt

8 Zängl: Deutschlands Strom, S. 9.

9 Zängl: Deutschlands Strom, S. 9-10.

10 Die Darstellung des Forschungsstands erhebt, dem derzeitigen Arbeitsstand geschuldet, keinen Anspruch auf Vollständigkeit und bezieht überwiegend deutsche Publikationen ein.

11 Van Laak: Unter Strom, S. 17.

entsprechend darauf ab, die Auswirkungen der Elektrizität auf den menschlichen Alltag und das damalige Weltverständnis zu untersuchen. Es stehen also weniger die Entwicklung und Verbreitung der neuen Energieform selbst im Vordergrund als vielmehr das gesellschaftliche Spannungsverhältnis zwischen der Innovation und Begeisterung für das Neue einerseits und den Bestrebungen zur Bewahrung der alten Gesellschaftsordnung andererseits. Das Projekt fragt so nach dem Nebeneinander von Teilöffentlichkeiten und dem gesellschaftlichen Umgang mit widerstreitenden Bestrebungen. Den oben dargelegten Periodisierungen folgend, ist der Untersuchungszeitraum damit auf die Zeit zwischen 1880 und dem Beginn der Weltwirtschaftskrise 1929 beschränkt.

Das sich vor allem an der Studie Beate Binders zu Berlin und Stuttgart¹² orientierende Projekt ist somit zwischen Technik-, Kultur- und Globalgeschichte zu verorten – es geht unabhängig von einer Hier-Dort-Struktur um die mit der Anwendung der neuen Technologie verbundenen Reaktionen und Interpretationen der Menschen, sofern sich diese quellentekhnisch greifen lassen. Denkbar in diesem Zusammenhang wäre, an Binder anknüpfend, ein Vergleich verschiedener Städte, für die es bereits Forschungen zur Einführung der Elektrizität und der mit dieser in Verbindung stehenden Gründung von Elektrizitätswerken gibt. Solche Untersuchungen stellen den mit Abstand größten Teil der einschlägigen Forschung. Sie liegen zu deutschen Städten und Regionen beispielsweise für Berlin, das Sauerland, für Norddeutschland

(unter anderem Bremen, Oldenburg in Oldenburg (Oldb), Cloppenburg), den Niederrhein/das Ruhrgebiet (unter anderem Aachen, Krefeld, Erkelenz, Neuss oder Essen), für Süddeutschland (unter anderem Fränkische Schweiz, Baden, Deggen-dorf, Bayern, Schwaben), Westfalen und Hessen (unter anderem Frankfurt, Dieburg, Darmstadt) vor. Dabei greifen die Darstellungen nicht selten auch thematische Einzelaspekte auf, wie zum Beispiel der Beitrag von Lisa Gerlach zur Elektrifizierung der Straßenbeleuchtung in Berlin von 1871 bis 1914.¹³ Viele dieser Publikationen sind Ende der 1980er- beziehungsweise Anfang der 1990er-Jahre entstanden und gehen auf den Anlass ‚100 Jahre Elektrizität in ...‘ zurück. Eine zweite Publikationswelle lässt sich ab Mitte der 2000er-Jahre ausmachen.¹⁴

Dem Forschungsstand gemäß sieht der Projektentwurf zum jetzigen Zeitpunkt mit Oldenburg und Cloppenburg (Großherzogtum Oldenburg) sowie Dieburg und Darmstadt (Großherzogtum Hessen) die Untersuchung zweier unterschiedlich großer Städte aus jeweils Nord- und Mitteldeutschland vor,¹⁵ die zum Zeitpunkt der Einführung der Elektrizität nicht zu den beiden großen katholisch respektive protestantisch dominierten Königreichen Bayern und Preußen gehörten. Ebenfalls waren sie keine Gewerbezentren von übergreifender Bedeutung. Solche befanden sich laut Martin Greschat innerhalb Preußens im Rheinland, Saargebiet und Oberschlesien, daneben vor allem im Königreich

12 Binder: Elektrifizierung als Vision.

13 Gerlach: Unter Strom sehen.

14 Z. B. Metzendorf: Elektrifizierung der Stadt; Janzing: Baden unter Strom.

15 Schott: Vernetzung der Stadt; Schanz: Licht für Dieburg; Meyer: Entwicklung Oldenburgs; Tautz/Bunger: Mehr Licht!

Sachsen, in bestimmten Regionen in Hannover, Hessen-Nassau, Baden, Württemberg und Bayern.¹⁶ Die kleineren Territorien – so die Überlegung – ermöglichen insgesamt eine bessere Übersicht bezüglich regionaler Strukturen und Ausprägungen.

Die Studie soll auf der einen Seite die allgemeinen Entwicklungen und Diskurse bezüglich der Elektrizität im Kaiserreich fokussieren, indem unter anderem auf die Verbreitung der neuen praktischen Anwendungen – zum Beispiel Lichtspielhäuser, elektrifizierte Bahnen oder Telefone – und deren Bewerbung et cetera eingegangen wird. Auf der anderen Seite wird über die Analyse der vier ausgewählten Städte versucht, Aussagen über die jeweilige Situation vor Ort zu treffen. Diesbezügliche Fragen richten sich dann beispielsweise auf gleiche respektive ähnlich geführte lokale Diskurse, inwieweit diese von der Stadtgestaltung abhängig waren (zum Beispiel Standort eines Kraftwerks), inwieweit sie dem allgemeinen Trend folgend die vorherrschenden kulturellen Deutungsmuster und Orientierungen widerspiegeln beziehungsweise wovon die jeweiligen lokalen Diskurse insgesamt beeinflusst waren (unter anderem Bevölkerungs-, Stadt- oder Regionalstrukturen).

Der Forschungsstand hierzu weist nur wenig einschlägige Publikationen auf. Dem bereits 1999 erschienenen Werk Binders gingen verschiedene, für diesen Zusammenhang wichtige Publikationen des Kunsthistorikers Christoph Asendorf (unter anderem 1984 und 1989) sowie ein Übersichtswerk aus der Feder des Soziologen respektive Politologen Wolfgang

Zängl (1989) voraus. 2002 folgte ein von Horst A. Wessel herausgegebener Sammelband, der die Entwicklung und Wirkung der Elektrizität im Zeitraum von vor der Jahrhundertwende bis in die 1960er-Jahre hinein aus verschiedenen Perspektiven thematisiert – auch hier kommen Vertreter aller möglichen Disziplinen zu Wort, nur kein Historiker.¹⁷ Ein weiterer in diesem Zusammenhang interessierender Band, herausgegeben 2012 von Hendrik Ehrhardt und Thomas Kroll, beleuchtet unterschiedliche zeithistorische Perspektiven der Energienutzung in der modernen Gesellschaft.¹⁸ Hier sind insbesondere die Beiträge zur Bewerbung der neuen Energieform in Bild und Ikonographie von Dirk Schaal und die Diskussionen um die Dezentralisierung von Peter Döring relevant.¹⁹ Bezüglich der von Döring gestreiften rechtlichen Perspektive muss ebenfalls die Publikation von Jan Hövermann von 2017 erwähnt werden.²⁰ Interessante Darstellungen, die einen Einblick in die Umgestaltung des Alltagslebens ermöglichen, allerdings schon aus den 1980er- und 1990er-Jahren stammen, befassen sich konkret mit der Veränderung des öffentlichen Raums durch Motorisierung und Elektrifizierung.²¹

Wie bereits Binder feststellte, waren gerade in den Anfängen der Entwicklung die Pressepublikationen wichtige Medien der Vermittlung

17 Asendorf: *Batterien der Lebenskraft*; Asendorf: *Ströme und Strahlen*; Wessel (Hg.): *Das elektrische Jahrhundert*.

18 Ehrhardt/Kroll (Hg.): *Energie in der modernen Gesellschaft*.

19 Siehe Schaal: *Bild und Ikonographie*; Döring: *Dezentralisierung*.

20 Hövermann: *Recht und Elektrizität*.

21 Arnold: *„Als das Licht kam“*; Birkefeld/Jung: *Die Stadt, der Lärm und das Licht*.

16 Greschat: *Zeitalter*, S. 65.

der neuen, unbekanntenen Technik. Entsprechend wurde ein sehr großer Teil der zeitgenössischen Bevölkerung mit der Elektrizität zunächst medial konfrontiert. Lokal und überregional ausgerichtete Zeitungsartikel, Zeitschriften und Werbeplakate unterschiedlicher Organe spielen somit im Hinblick auf die Auswahl der Quellen eine große Rolle.

Getreu der Devise ‚Zurück zu den Anfängen‘ bedarf es, auch wenn die hier so bezeichnete erste Periode der Erforschung (bis etwa Anfang der 1880er-Jahre) nicht untersucht werden soll, eines Einblicks in die Vorgeschichte – vorliegender Beitrag widmet sich diesem ersten wichtigen Schritt.²²

II. Erste Erfahrungen mit Elektrizität

Der Zeitzeuge Edmund Hoppe über die Entwicklung der Elektrizität

*Was ist Elektrizität? [D]ie ständig wiederholte Frage, die sich heute dahin beantworten läßt, daß Elektrizität wahrscheinlich ein Stoff ist, allerdings in so feiner Verteilung, daß wir ihn mit unsern der grobsinnlichen Materie angepaßten Sinnen und Meßgeräten nicht erkennen können.*²³ Diese Beschreibung der neuen Energieform richtete Hermann Zipp 1911 in einer Werbeschrift in aufklärerischer Mission an ein breites Publikum.

Aber schon 1879 verwendete Ernst Werner von Siemens (1816–1892) das erste Mal den Begriff Elektrotechnik in einem Brief an den Generalpostmeister, im gleichen Jahr erfolgte die Gründung des ersten öffentlichen Fernsprechamts in Deutschland, allerdings mit einer Begrenzung der Sprechweite auf 30 Kilometer, von den Kosten gar nicht erst zu sprechen.²⁴ Ein Jahr später, 1880, erschien die erste Ausgabe der elektrotechnischen Zeitschrift, auch hier trat Siemens mit einem Beitrag unter dem Titel „Die Elektrizität im Dienste des Lebens“ in Erscheinung.²⁵ Wieder zwei Jahre später, nämlich 1882, erfolgte die Einrichtung des ersten Lehrstuhls für Elektrotechnik an der heutigen Technischen Universität Darmstadt. 1883 wurde schließlich die Deutsche Edison-Gesellschaft für angewandte Elektrizität in der Berliner Friedrichstraße gegründet, sie nahm 1884 ihren Betrieb auf. Aus dieser Gesellschaft ging wiederum im Jahr 1887 die Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) hervor.²⁶ Ein weiterer, sogar grenzübergreifender Schritt war die Einrichtung der internationalen elektrotechnischen Kommission im Jahr 1903.²⁷ 1911 wurde außerdem in Berlin die Gesellschaft für Elektrizitätsverwertung gegründet.²⁸

Elektrische Straßenbahnen erweiterten das öffentliche Leben seit den 1890er-Jahren, eine differenzierte wirtschaftliche Nutzung des Stromes sollte jedoch erst mit der Entwicklung der Wechsel- und Drehstromtechnik möglich werden,

22 Die Entwicklung von Telegrafie und Telefon werden hier aus Platzgründen weitgehend ausgeklammert.
23 Zipp: Alles elektrisch, S. 7-8.

24 Wessel: Einführung, S. 9-10.

25 Wessel: Einführung, S. 9.

26 Zängl: Deutschlands Strom, S. 17.

27 Wessel: Einführung, S. 9-10.

28 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 44.

welche ab den 1890er-Jahren Stück für Stück Einzug in die Städte hielt.²⁹

Bei dieser zugleich rasanten und gemächlichen Entwicklung erscheint es umso bemerkenswerter, dass bereits 1884 ein 622 Seiten starkes Werk über die „Geschichte der Elektrizität“ auf den Markt gebracht wurde. Der Verfasser, Edmund Hoppe (1854–1928), war Sohn eines lutherischen Pfarrers und studierte von 1873 bis 1877 Naturwissenschaften in Leipzig und Göttingen.³⁰ Seine Begeisterung für die Naturwissenschaften und die Mathematik gipfelte in ihrer historischen Erforschung. Der durchaus vor dem Hintergrund nationaler Diskurse verbreitete Stolz über explizit ‚deutsche Erfindungen‘ ist mehreren Stellen seines Werkes deutlich zu entnehmen. Seine Darstellung ist in sechs große Kapitel untergliedert: Er beginnt im Jahr 1600 mit dem verantwortlichen Namensgeber des Begriffs Elektrizität, dem englischen Arzt und Physiker William Gilbert (1540–1603), und dessen berühmtem Werk „Tractatus sive physiologia nova de magnetibus magneticisque corporibus et de magno magnetis telluris“ (1600). Die ersten fünf Kapitel befassen sich mit den physikalischen Neuerungen der jeweiligen Epochen, die er zum Teil bis ins Kleinste beschreibt und durch entsprechende Zeichnungen veranschaulicht. Im sechsten Kapitel hingegen geht Hoppe auf die technische Anwendung der Elektrizität ein, exemplarisch greift er hierzu die Beleuchtung (Bogenlicht und Glühlicht), die Strommaschine und die Entwicklung der Telegrafie heraus. Seine Beschreibungen sind durch zahlreiche Illustrationen ergänzt. Seiner Publikation lässt sich

eine ungebremsste Begeisterung für das neue Medium Elektrizität entnehmen, was an zahlreichen Formulierungen, und insbesondere an seinem Schlusswort, welches zugleich als eine Aufforderung für weitere diesbezügliche Forschungen gesehen werden muss, deutlich wird:

Als vor 50 Jahren Gauß und Weber den ersten praktischen Telegraphen einrichteten, als Weber die Gallerie des Johanniskirchturms in Göttingen bestieg um seine beiden Leitungsdrähte über die Stadt hinzuführen, da ahnte wohl noch niemand, zu welcher weltbewegenden Bedeutung dieser erste Versuch gelingen würde. Was die fortgesetzte Arbeit des menschlichen Geistes aus dieser großen Idee jener beiden Heroen der Wissenschaft machen konnte, illustrierte Schering in seiner Gedächtnisrede bei der 100jährigen Jubelfeier des Geburtstages von Gauß in der Festsetzung der königlichen Akademie zu Göttingen 1877. [...] Wie nun aber auch der Fortschritt vor sich gehen mag, eines habe ich in meiner Darstellung zu zeigen gesucht: wir haben denselben nicht vom Zufall zu erwarten, sondern nur von ernstlicher, wissenschaftlicher Arbeit.³¹

Insbesondere dieses sechste Buchkapitel ist interessant, da durch die Beschreibung der einzelnen Erfindungen Glühlampe, Strommaschine und Telegrafie deren Wert in den Augen des Zeitzeugen deutlich wird und zugleich den damaligen Stand der Technik verrät. Bezüglich der eingangs für die erste Phase der Elektrizität hervorgehobenen und daher hier interessierenden Bedeutung der Beleuchtung hält er zum Beispiel

29 Wessel: Einführung, S. 10.

30 Klemm: Hoppe, S. 617-618.

31 Hoppe: Geschichte der Elektrizität, S. 604-605.

fest, dass das vermutlich erste Patent auf eine Glühlampe der Engländer Frederick de Moleyns aus Cheltenham im Jahr 1841 erhielt. Diese besaß allerdings keine Dauerhaftigkeit, denn die darin enthaltene Kohle enthielt eine große Menge Luftteilchen, die im luftleeren Raum eine Verbrennung erzeugte und nach kurzer Zeit schließlich zur Zerstörung des Stabes führte.³² Auch wenn mit der 1879 erfundenen Siemens'schen Lampe bereits eine deutliche Verbesserung erzielt werden konnte,³³ ließe sich, so Hoppe, das Problem der zu weichen Kohle bis zum Erscheinen seines Buches noch nicht zufriedenstellend lösen: Sämtliche auf dem Markt angebotenen Glühlampen hatten derzeit nur eine kurze Lebensdauer von 60 bis 800 Brennstunden.³⁴ Laut Hoppe seien elektrische Maschinen allerdings nicht zum Zweck der Lichterzeugung erfunden worden, sondern resultierten aus Versuchen, mechanische Arbeit in Elektrizität umzusetzen.³⁵ Um das zu verstehen, bedarf es eines kurzen Exkurses in die Physik. Als erklärendes Ausgangsbeispiel soll angenommen werden, dass ein Gegenstand von einem Menschen einen bestimmten Weg entlang transportiert wird. Der Gegenstand besitzt eine Masse, je nach Größe der Masse muss eine bestimmte Kraft aufgebracht werden, um den Gegenstand zu bewegen. Entsprechend wird in der Physik die für den Transportvorgang benötigte (mechanische) Arbeit als das Produkt der physikalischen Größen Kraft und Weg beschrieben. Mit anderen Worten: Je größer der Kraftaufwand

beziehungsweise je länger der zurückzulegende Weg ist, desto mehr mechanische Arbeit muss verrichtet werden. Die Naturwissenschaftler jener Zeit versuchten nun, sich den Zusammenhang ‚Kraft mal Weg‘ für das Pendant, nämlich die elektrische Arbeit, durch eine Übertragung der Abhängigkeitsgrößen Kraft und Weg zunutze zu machen. Nach zahlreichen, zum Teil von Hoppe beschriebenen Versuchen definierten sie nun die elektrische Arbeit als das Produkt der durch die Entdeckung der Elektrizität neu hinzugekommenen physikalischen Größen Spannung und Ladung. Hier wird also eine bestimmte Ladung zwischen den beiden für eine elektrische Spannung erforderlichen Polen – dies entspricht der bisherigen Größe Weg – bewegt. Arbeit wird also in Elektrizität umgesetzt.

Sprung in die Moderne: der Elektrizitätspalast auf der Pariser Weltausstellung 1900

Insbesondere die seit 1881 auf der ganzen Welt regelmäßig durchgeführten elektrotechnischen Ausstellungen hatten einen entscheidenden Anteil an der Popularisierung öffentlicher Beleuchtungsereignisse: 1881 Paris, 1882 London und München, 1883 Wien, 1884 Philadelphia. Die Ausstellung 1891 in Frankfurt übertraf alles bisher Dagewesene: Drei Jahre lang wurde sie unter der Federführung von Oskar von Miller vorbereitet, dauerte knapp ein halbes Jahr und fand nahezu 1,2 Millionen Besucher aus der ganzen Welt. Von den 439 akkreditierten Journalisten berichteten 81 ins Ausland.³⁶

Pünktlich zur Jahrhundertwende wurde das Ausstellungsspektakel auf der Pariser

32 Hoppe: Geschichte der Elektrizität, S. 530-531.

33 Hoppe: Geschichte der Elektrizität, S. 527.

34 Hoppe: Geschichte der Elektrizität, S. 537-540.

35 Hoppe: Geschichte der Elektrizität, S. 566.

36 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 39-40.

Weltausstellung vom 15. April bis zum 12. November 1900 von Neuem übertrifft, denn dort wurde eigens ein Elektrizitätspalast errichtet.³⁷ Christoph Asendorf beschrieb ihn in seinem 1984 erschienenen Buch „Batterien der Lebenskraft“ folgendermaßen:

„Jenseits eines Sees erscheint er wie ein Wasserschloss – gekrönt von einer nackten Göttin der Elektrizität. So stellte eine zeitgenössische Darstellung das elektrische Licht als Venus mit langem Haar, über dem Wasser schwebend, dar. Gerade an diesen Produkten der Trivialästhetik lassen sich die Phantasiekonstruktionen um die rätselhaft strömende Elektrizität ablesen, die nicht nur das Netzwerk der Kraftwerke als Energiequell, als Jungbrunnen gleichsam, versinnbildlichen, sondern auch die Elektrizität als fließende erotische Macht erscheinen lassen. In der Kunst der Haare miteinander verwobenen oder verstrickten Paare – auf Munchs Holzschnitt „Männerkopf im Frauenhaar“ (1896) wie auf Peter Behrens' [...] Lithographie „Der Kuß“. Die Haare übersetzen die Seelenströme in Ornamentlinien, den Feldlinien eines Magnetfeldes vergleichbar, die durch elektrische Felder hervorgerufen werden: ein Bild immaterieller Kommunikation, in der die Ströme die Körper leiten bzw. leitend machen.“³⁸

Die Ausstellung zog über 48 Millionen Besucher an – ganz im Gegensatz zu den zeitgleich von Mai bis Oktober in Paris stattfindenden

Olympischen Spielen, die insgesamt wenig Beachtung fanden. Sie gehörte damit zu den erfolgreichsten Ausstellungen ihrer Art und führt den Betrachter ex post zum nächsten unvermeidlichen Schritt: der Werbung für das Neue. Entsprechend schrieb bereits 1891 von Miller in der Elektrotechnischen Zeitschrift:

Die ganze Ausstellung hat ja nur den Zweck, allen Schichten der Bevölkerung zu zeigen, in wie mannigfachen Formen die Elektrotechnik zum Wohle der Bürger und zur segensreichen Fortentwicklung der Städte benutzt werden kann. Sie soll vor allem aber auch zeigen, daß die Elektrizität jetzt nicht mehr nur eine Privilegierung der großen Volk reichen Städte ist, sondern daß es möglich ist dem kleinen Dorf ebenso vorteilhaft Elektrizität zuzuführen, wie der großen Stadt, die Industriebezirke ebenso vorteilhaft mit Elektrizität zu versehen, wie die Luxusstraßen.³⁹

Eine Voraussetzung für die Bewerbung des Neuen: die Gründung der Elektrizitätswirtschaft

Werbung, also Überzeugungsarbeit, ist immer dort erforderlich, wo es entweder Vorurteile und Ängste oder Konkurrenz zu etwas bereits Bestehendem gibt. Beides trifft auf die neue Energieform Elektrizität zu. An dieser Stelle soll zunächst auf die Konkurrenz eingegangen werden, die Vorurteile und Ängste werden an späterer Stelle aufgegriffen, sind sie doch vor allem für das dem Projekt zugrundeliegende Forschungsinteresse von Bedeutung.

37 Wessel: Einführung, S. 9.

38 Christoph Asendorf zitiert nach Günter: Der industrieller Leitsektor, S. 112. Das Original konnte von der Verfasserin nicht eingesehen werden. Vgl. hierzu auch Asendorf: Ströme und Strahlen, S. 70.

39 Zitiert nach Zängl: Deutschlands Strom, S. 28.

Vor dem Aufleuchten der ersten Glühlampe hatte zunächst die Gasbeleuchtung Kerzen und Fackelschein abgelöst. Im Gegensatz zur Kerzenproduktion erforderten Umgang und Nutzung von Gas deutlich mehr technische Kompetenz und erzeugten einen höheren Materialverbrauch: Neben einer Gasleuchte mit Glühstrümpfen waren für die Gasinstallation spezifische Fassungen und eigene Leitungen nötig. Dies alles kostete Geld und konnte nicht von einer einzelnen Person getragen oder organisiert werden. Entsprechend gründeten sich die Gaswerke, deren Produktionskosten über eine möglichst hohe Abnehmerzahl kompensiert werden mussten. Das Prinzip der Gründung privater Interessensgruppen, in denen sich Unternehmer und Interessenten zusammenschlossen, um die Aufwendungen und Kosten eines Projektes zu tragen, war zunächst in Ansätzen bei der Gründung der neuen, mit Dampf betriebenen Kunstmühlen und dann auch beim Bau des Eisenbahnnetzes zu beobachten: Mit den neuen technischen Möglichkeiten und der Entwicklung und Einführung der größeren Industrie- und Kunstmühle lohnte sich die Inbetriebnahme der Mühle erst ab einer gewissen Mahlmenge. Dies erforderte große Kapitalmengen für Bau und Betrieb, das Zusammenfinden mehrerer Betreiber zu einer Genossenschaft war die Folge. Auch beim Bau der Eisenbahn fanden sich Gesellschaften zusammen, nicht selten gründeten sie sich für die Durchsetzung des Baus einer einzelnen Strecke. Einige Beispiele sind: die Ruhrort-Crefeld-Kreis Gladbacher Eisenbahngesellschaft (1844), die Frankfurt-Hanauer Eisenbahn-Gesellschaft (1844), die Berlin-Dresdener Eisenbahn-Gesellschaft (1872), die Eisenbahn- und Dampfschiffs-Actien-Gesellschaft Deutsch-Nordischer

Lloyd (1883) oder die Nordhausen-Wernigeroder Eisenbahn-Gesellschaft (1896).

Das erste Gaswerk auf dem europäischen Kontinent wurde 1825 in Hannover von der Imperial Continental Gas Association errichtet. Bis 1870 folgten zahlreiche weitere, insgesamt sollten es in Deutschland über 340 Gaswerke werden, die Stadtgas aus Kohle, Holz, Torf, Harz beziehungsweise Kolophonium und anderen Stoffen gewannen. Mitte des Jahrhunderts hatte sich so ein eigener Absatzmarkt um das Gaslicht gebildet.⁴⁰

Zu diesem sich gerade etablierenden Wirtschaftszweig trat nun das elektrische Licht in eine direkte Konkurrenz. Durch die Struktur ihrer Produktion hatte auch die Elektrizitätswirtschaft von Anbeginn einen hohen Kapitalbedarf, hierauf verweist auch Zängl: „Da die Fabrikationsgesellschaften den Bau von Kraftwerken und die Anlage von Straßenbahnnetzen anfangs selbst finanzieren mussten, konnten sich auf die Dauer in dieser Branche nur kapitalkräftige, mit Finanzierungsgesellschaften verbundene Unternehmen halten.“⁴¹ Zudem hatte sich die Elektrizität als verfügbare Ware noch nicht durchgesetzt. Erst mit der Glühlampe gab es eine große Zahl von Kleinstverbrauchern, die einen flächendeckenden Handlungsbedarf bezüglich der Stromversorgung erforderten.⁴²

Der Beginn der Elektrizitätswirtschaft lässt sich im Zeitraum von 1880 bis 1890, also in der zweiten Phase, verorten: Wie schon erwähnt, entstand 1882 in Stuttgart das erste öffentliche Elektrizitätswerk, 1884 folgte Berlin, 1886 kamen

40 Asendorf: Ströme und Strahlen.

41 Zängl: Deutschlands Strom, S. 43.

42 Zängl: Deutschlands Strom, S. 25.

Dessau und Lübeck hinzu, 1887 Eberfeld und Dorstfeld, 1888 Hamburg, Barmen und Darmstadt, 1889 Kösen und Königsberg, 1892 Bremen und 1907 Oldenburg (Oldb). Private Elektrizitätswerke wurden 1888/89 unter anderem in Merseburg, Mühlhausen, Berchtesgaden, Bergzabern, Gummersbach, Lambrecht, Rostock und Stettin gegründet. Die AEG baute vorzugsweise kleinere Anlagen, die nicht unter den Kartellvertrag fielen. Dabei waren die Einsatzmöglichkeiten für elektrisches Licht zunächst auf größere öffentliche Gebäude beschränkt. Darmstadt bietet ein gutes Beispiel für die Abfolge der zu elektrifizierenden Gebäude: Im Oktober 1884 erhielten 21 Bogenlampen den Darmstädter Hauptbahnhof, im Sommer des darauf folgenden Jahres verlangten die ersten Privatbetriebe elektrisches Licht, im Juni 1887 wurde eine elektrische Zentrallichtanlage beschlossen, im September 1888 das elektrische Licht für das Theater installiert.⁴³ Der Kampf der Elektrizitätswirtschaft um die Beleuchtung hatte wichtige Gründe: Wenn es gelang, mit dem elektrischen Licht den Privathaushalt zu erobern, konnte die nächste Generation elektrischer Geräte leichter abgesetzt werden, eine öffentliche Stromversorgung wurde auf diese Weise notwendig.⁴⁴ So geriet das Gas zum Hauptfeind der zunächst auf die Beleuchtung beschränkten Elektrizitätswirtschaft, wie anhand der gewählten technischen Raffinessen deutlich wird. Der US-amerikanische Erfinder und Unternehmer Thomas Alva Edison (1847–1931) passte sein elektrisches Lichtsystem genau den vorgegebenen Gasinstallationen an. Die Fassung konnte oft direkt auf die vorhandene

Gasleitung aufgeschraubt werden. Sein Ziel war das Ersetzen des Gaslichtes durch elektrisches Licht, entsprechend bedurfte es einer exakten Imitation alles dessen, was Gas geleistet hatte.⁴⁵ Ergänzend wurden werbetechnisch alle Register gezogen: Auf einem Werbeplakat der 1882 gegründeten Kölner *Helios-Elektrizitäts AG für elektrisches Licht und Telegraphenanlagenbau* wurden Kohle und Gas durch mittelalterliche Figuren als hoffnungslos rückständig diffamiert.⁴⁶ Damit trat die Elektrizität ein Stück weit in die Schuhe der Gaswirtschaft, denn diese hatte sich zuvor wiederum der vollumfänglichen, städtischen Wasserversorgung als Metapher bezüglich ihrer Einführung bedient.⁴⁷

Licht lockt Leute – Werben für das Neue

Schon in den 1880er-Jahren begann also das elektrische Licht die öffentlichen Plätze zu erobern.⁴⁸ Die neue Art des Lichts avancierte laut Roland Günter mit dem anbrechenden 20. Jahrhundert zu einer Gestaltungskategorie des Raumes.⁴⁹ Bereits im Januar 1880 war im Hamburger Korrespondenten zu lesen: *Für Bahnhöfe, Rangierbahnhof, Mastbäume, Häfen, Leuchttürme, kurz überall, wo Signale auf große Entfernungen gesehen werden sollen, ist also das elektrische Licht außerordentlich zu empfehlen.*⁵⁰ Im

45 Zängl: Deutschlands Strom, S. 16.

46 Zängl: Deutschlands Strom, S. 67; vgl. ferner Binder: Elektrifizierung als Vision, S. 57; siehe auch die Werbeschrift von Zipp: Alles elektrisch. Formal wurde die Helios AG 1917 aufgelöst, fand aber erst 1930 mit der endgültigen Schließung des Werks ihr Ende: <https://www.kuladig.de/Objektansicht/KLD-298035>.

47 Asendorf: Ströme und Strahlen, S. 62.

48 Zängl: Deutschlands Strom, S. 15.

49 Günter: Der industrielle Leitsektor, S. 111.

50 Zitiert nach Zängl: Deutschlands Strom, S. 15, Anm. 12.

43 Zängl: Deutschlands Strom, S. 20-22.

44 Zängl: Deutschlands Strom, S. 25.

Gegensatz zum bisherigen Licht, welches mit Kerzen, Petroleum oder Gas erzeugt wurde, war das neue Licht nicht nur kraftvoller und beständiger, sondern auch geruchslos: In der Folge empfanden viele Menschen dieses starke, neue Licht als ein Wunder, es wurde auch als künstliche Sonne bezeichnet.⁵¹ Wolfgang Schivelbusch assoziierte mit dem Licht die Repräsentation der „kulturbildende[n] Macht, das männliche Prinzip von Triebunterdrückung, Leistung, Rationalität und Herrschaft.“⁵²

Das Wunder des neuen Lichts machte sich vor allem die Unterhaltungsindustrie zunutze. Der Ausdruck ‚Lichtspiele‘ geht auf den vielschichtigen Zusammenhang von Kino und Licht zurück: Es ging dabei nicht nur um die vom Lichtstrahl erleuchtete Leinwand, sondern um die Lichtsignale, welche die Fassaden dominierten. Wirkung und Kontrast von Innen- und Außenbeleuchtung wurden durch die Verdunklung des Zuschauer-raumes bedeutend verstärkt.⁵³ Dem vorausgegangen waren zunächst die Wanderkinematographen, die mit ihren Maschinen kreuz und quer durch das Land zogen, um die neue Technik der bewegten Bilder vorzuführen, sie traten in Gaststätten, Theatern oder Kabarets auf. Bereits um 1900, während der Blütezeit des Wanderkinos, entstanden in einigen Städten Deutschlands die ersten ortsfesten Filmtheater. Sie befanden sich zumeist in Gaststätten, Bier- oder Kaffeehäusern und boten zwischen 50 und 100 Sitzplätze an. Diese Ladenkinos erzielten über ihre zwischen 400 und 600 Mark liegenden Tageseinnahmen kolossale Gewinne: Die Eintrittspreise betru-

gen zwischen 10 und 30 Pfennige, pro Vorführung wurde eine maximale Spielzeit von 30 Minuten veranschlagt und das bei einem täglichen Betrieb von in der Regel vormittags 11 Uhr bis abends 22 Uhr. Die stetig wachsende Zahl ortsfester Vorführstätten dokumentiert den Erfolg der Kinos: Um 1900 waren es erst zwei in ganz Deutschland, 1910 bereits 480, zwei Jahre später schon mehr als 1.500 und wieder zwei Jahre später, 1914, sogar schon 2.446.⁵⁴

Nachdem in den frühen Jahren das Kino vor allem von den Besuchern der Jahrmärkte und Rummelplätze sowie von Menschen aus der Arbeiterschaft entdeckt wurde, bemühten sich die Kinobesitzer der ortsfesten Lichtspielhäuser mehr und mehr auch um die bürgerlichen Kreise.⁵⁵ Aber nicht nur die Unterhaltungsindustrie erkannte die Vorteile der Beleuchtung und der damit verbundenen neuen Effekte. Eine zeitgenössische Denkschrift des Reichsverbandes der deutschen Gastwirtschaftsverbände forderte:

*In einer Stadt, deren Straßen durch Gas oder gar elektrisches Licht erhellt werden, deren Bürger im eigenen Heim diese Beleuchtungsart verwenden, würde niemand eine Gastwirtschaft besuchen, in der noch eine Petroleumlampe mühsam gegen die Dunkelheit kämpft. Auch ist es notwendig geworden, die Fassade des Gasthauses durch besondere Beleuchtungseffekte aus der Reihe sie umgebender Geschäftshäuser, die schon selbst auf das glänzendste erhellt sind, hervorzuheben und dadurch die Vorübergehenden gewissermaßen einzuladen.*⁵⁶

51 Günter: Der industrielle Leitsektor, S. 112.

52 Schivelbusch: Lichtblicke, S. 43.

53 Ganster: Lichtspieltheater zum Kinocenter, S. 9.

54 Dobbeltmann: Elektrizität und Freizeit, S. 80.

55 Dobbeltmann: Elektrizität und Freizeit, S. 88.

56 Zitiert nach Zipp: Alles elektrisch, S. 31.

Entsprechend warben auch die Hotels mit dem Zusatz elektrisches Licht.⁵⁷ Im ersten Produktionsjahr 1885 stellte die AEG 60.000 Glühlampen her. Ein Jahr später waren es bereits 90.000, 1887 schon 300.000.⁵⁸

Bis zum Ersten Weltkrieg sollte die Glühlampe auch die Haushalte der ‚kleinen Leute‘ erobern haben, entsprechende Werbemaßnahmen waren vorangegangen.⁵⁹ Der deutsche Maschinenbauingenieur, Unternehmer und Gründer der AEG, Emil Moritz Rathenau (1838–1915), schrieb beispielsweise an seinen Sohn Walther: Bei der Propagierung von elektrotechnischen Anwendungen handle es sich *um die Umgestaltung eines großen Teiles der modernen Lebensverhältnisse, die nicht vom Konsumenten ausging, sondern vom Produzenten organisiert und gewissermaßen systematisch aufgezwungen werden musste*.⁶⁰ Mit dieser Feststellung lag er nicht verkehrt, hier zeigt sich das eingangs von Brecht am Beispiel des Rundfunks angesprochene Problem. Auch ein Schreiben des Elektrizitätswerks an den Magistrat der Stadt Soest vom 18. Mai 1904 spricht stellvertretend für die Überlegungen der Betreiber: *[Jeder Laie [muss] [...] davon überzeugt werden, dass man heute mit der Elektrizität beleuchten, heizen, kochen, bügeln, Industrie- und Hausmaschinen betreiben kann*.⁶¹ Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts bemühten die Elektrizitätsunternehmen auch die lokalen Tageszeitungen, indem sie mit vereinzelt

Anzeigen und Berichten auf ihre Produkte aufmerksam machten.⁶²

Um das Jahr 1910 lasse sich sowohl in methodischer als auch qualitativer Hinsicht eine Intensivierung der Werbetätigkeit der Elektrizitätswirtschaft festmachen, so Peter Döring und Christoph Weltmann.⁶³ Ein in dieser Hinsicht modernstes Werbemittel waren zweifellos Propagandafilme: Bereits 1914 hatte die am 28. Januar 1911 in Berlin gegründete Gesellschaft für Elektrizitätsverwertung die Produktion von Werbefilmen veranlasst.⁶⁴

Das Werben für das Neue und Unbekannte war also, so die Meinung der Experten, absolut erforderlich, aber wie? Welche Metaphern würden sich wohl für eine überzeugende Werbung eignen, die Skepsis der Menschen beiseite zu räumen? Der Betrachter trifft hier auf zwei wichtige Allegorien: Zum einen auf den Prometheus-Mythos,⁶⁵ zum anderen auf die ‚Göttin des Lichts‘. Während der Frankfurter Ausstellung 1891 nahm beispielsweise der Prometheus-Mythos als Symbol für die Bändigung der Natur durch den Menschen eine zentrale Rolle ein: Plakate zeigten ihn als Sklaven mit einem Bündel Blitze in der Rechten, seine Ketten zerreißend, neben ihm Elektra.⁶⁶

Frauenfiguren, die bereits der Symbolisierung des industriellen Fortschritts dienten, wurden

57 Zängl: Deutschlands Strom, S. 68.

58 Zängl: Deutschlands Strom, S. 25.

59 Zängl: Deutschlands Strom, S. 66.

60 Zitiert nach Döring/Weltmann: Erweckung von Stromhunger, S. 93.

61 Döring/Weltmann: Erweckung von Stromhunger, S. 94.

62 Döring/Weltmann: Erweckung von Stromhunger, S. 94.

63 Döring/Weltmann: Erweckung von Stromhunger, S. 94.

64 Döring/Weltmann: Erweckung von Stromhunger, S. 100.

65 https://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/350470_0183_Prometheus_Sage.pdf.

66 Döring/Weltmann: Erweckung von Stromhunger, S. 94.

auf die Versinnbildlichung der Elektrizität übertragen. So wurde, als Allegorie des Triumphs der Industrie über die bis dato herrschende Lebensweise, im frühen 19. Jahrhundert eine Frauengestalt über dem die Industrie symbolisierenden Flügelrad und der Weltkugel als Symbol Merkurs (Hermes) konzipiert.⁶⁷ Durch das Hinzufügen der Attribute Blitze und Licht(strahlen) entstand Anfang der 1880er-Jahre die weibliche Allegorie der Elektrizität. Als deren Urheber gilt Ludwig Kandler (1856–1927) mit seinem 1883 für die Firma Schuckert & Co. angefertigten Gemälde „Elektrizität“. Als ‚Göttin des Lichts‘ oder ‚Göttin der Elektrizität‘ war sie neben dem Bild der ‚Fee Elektrizität‘ bis Anfang des 20. Jahrhunderts als bestimmende Allegorie für Elektrizität nicht mehr wegzudenken und kursierte seit 1900 vor allem in Frankreich. Das Bild ‚Göttin des Lichts‘ fand sich wiederum massenwirksam in verschiedenen Versionen auf Plakaten, Eintrittskarten, Medaillen, als Abbildung in Zeitungen und Zeitschriften, auf Bucheinbänden, als Reklame oder auf Erinnerungsplaketten von Elektrizitätsausstellungen wieder.⁶⁸

Die Werbung griff dieses Sinnbild dankbar auf: Indem die Frau zum Symbol für diese Variante des Fortschritts auserkoren wurde, sollte sie, als Herrin des Haushaltes, zur Nutzung elektrischer Haushaltsgeräte anregen: „Die Elektrizität wurde in diesem Kontext als technischer Ersatz für das Hausmädchen wohlhabender Haushalte angepriesen, später erfolgte eine Demokratisierung dieses Ansatzes und sie avancierte zum ‚Heinzelmännchen‘, das

klassenübergreifend der modernen Hausfrau das Leben erleichtern sollte“.⁶⁹

Außerdem wirkte sich die Frau als Metapher direkt auf die ästhetische Gestaltung von elektrischen Lampen aus: Eine unbedeckte Frau schwebt mit ausgebreiteten Armen – in ihren Händen trägt sie die Glühbirnen (1900); eine unbedeckte Frau streckt sich liegend über die gebogene Krone eines in die Höhe zum Licht strebenden Baumes aus (1905); die ‚Nacht-Fee‘ mit ihrem Mantel von lichtgebenden Sternen trägt in ihren Händen einen leuchtenden, von Kraftlinien überzogenen magischen Ballon; oder die berühmte Tischlampe von Peter Behrens von 1902 für die Darmstädter Ausstellung – sie zeigt eine Frau, die mit erhobenen Armen ein Obergewand als großen Schirm ausbreitet. Die Figur ist golden, der Schirm hat ein Gerüst mit blauem Glas.⁷⁰ Als Höhepunkt ihrer Verherrlichung muss laut Dirk Schaal das für die Pariser Weltausstellung 1937 von Raoul Dufy (1877–1953) geschaffene 600 Quadratmeter große Wandbild „La Fée Electricité“ angesehen werden.⁷¹

Die Elektrifizierung des Alltags

Die Elektrizitätswirtschaft und die elektrotechnische Industrie wurden also in den 1890er-Jahren zur treibenden Branche der Zweiten Industriellen Revolution,⁷² der Reihe nach erblickten die folgenden Erfindungen das Licht des Weltgeschehens: 1883 der Tauchsieder, ab 1886 die Kochplatten, 1892 das Bügeleisen, ab 1893 der Herd, 1894 der Durchlauferhitzer, 1897 der Eierkocher,

67 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 39.

68 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 39.

69 Döring/Weltmann: Erweckung von Stromhunger, S. 96.

70 Günter: Der industrielle Leitsektor, S. 112.

71 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 39.

72 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 40.

ab 1905/10 der Kühlschrank, ab 1908 der Staubsauger, ab 1910 die Waschmaschine und 1922 die Spülmaschine.⁷³ Die hohen Anschlusskosten sowie die immensen Strom- und Gerätepreise ließen jedoch nur eine kleine Gruppe einer sehr reichen Oberschicht als potentielle Kunden in den Genuss dieser Innovationen kommen. Somit galt Elektrizität im Haushalt zwischen 1900 und 1920 als Luxus, wohlhabende Menschen präsentierten vor allem prestigeträchtige Gegenstände wie zum Beispiel elektrische Zigarrenanzünder, Tischklingeln oder Heizlüfter.⁷⁴ Das einzige elektrische Gerät, das neben dem elektrischen Licht schon vor dem Ersten Weltkrieg in Haushalten mit Stromanschluss eine gewisse Verbreitung fand, war das Bügeleisen, denn Anschaffungspreise unter zehn Mark machten den Erwerb auch für weniger gut situierte Familien erstrebenswert.⁷⁵

Die Durchschnittspreise für Lichtstrom betragen bis 1896 circa 70 Pfennig, um 1902/03 etwa 60 Pfennig und 1913 circa 50 Pfennig. Kraftstrom kostete hingegen anfangs 25 Pfennig, der Preis blieb bis 1913 in etwa konstant.⁷⁶ Bei einem Kilobrotpreis von 48 Pfennig, einem Kilobutterpreis von 2,82 Mark, einem Kilomehlpreis von 38 Pfennig und einem Litermilchpreis von 21 Pfennig um 1911 wird deutlich, wie teuer der Strom war.⁷⁷ Waren 1910 nur 3,5 Prozent aller großstädtischen Haushalte an das Stromnetz angeschlossen, hatte sich die Zahl 1918 mit

6,6 Prozent immerhin fast verdoppelt. Aber dennoch: Von einer Elektrifizierung des Haushalts kann unter dieser Prämisse, so auch Sabine Oetzel, für die ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts überhaupt keine Rede sein.⁷⁸ Die eigentliche erste Hochphase der Technisierung erfolgte also erst in den 1920er- und 1930er-Jahren. Nach dem Ersten Weltkrieg war das Stromnetz sowohl quantitativ als auch qualitativ ausgebaut worden: Nun konnten mehr Haushalte, an und für sich aber auch mehr Geräte in einem Haushalt zugleich betrieben werden.⁷⁹ Während zu Beginn der 1920er-Jahre circa 11 Prozent an das Stromnetz angeschlossen waren, verfügten 1927 bereits 50 Prozent aller Haushalte im Deutschen Reich über einen Stromanschluss. Als allgemein begünstigend wirkte sich der Umstand aus, dass in den Inflations- und Krisenjahren nach dem Ersten Weltkrieg dem Mittelstand keine Haushaltshilfen mehr zur Verfügung standen, die Hausfrau musste jetzt in eigener Person die Dienstbotenarbeiten übernehmen. Zugleich begann ein neues Diktum alle Lebensbereiche, auch den Haushalt, zu erobern: die Steigerung der Effizienz, diese erforderte die Rationalisierung der Arbeitsabläufe. So waren es gerade die Hausfrauen, die als neue Kunden und Abnehmer elektrischer Geräte durch die Energieversorgungsunternehmen seit Mitte der 1920er-Jahre in den Fokus gerückt wurden.⁸⁰ Schon ab 1910 erschien die Reklame für elektrische Haushaltsgeräte verstärkt in Massenblättern und hob vor allem deren Ungefährlichkeit und

73 Oetzel: Der elektrische Haushalt, S. 71; vgl. hierzu auch die Publikation von Heßler: Mrs. Modern Woman.

74 Oetzel: Der elektrische Haushalt, S. 72.

75 Oetzel: Der elektrische Haushalt, S. 71-72.

76 Zängl: Deutschlands Strom, S. 61.

77 https://www.was-war-wann.de/historische_werte.

78 Oetzel: Der elektrische Haushalt, S. 71.

79 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 45; Oetzel: Der elektrische Haushalt, S. 73.

80 Oetzel: Der elektrische Haushalt, S. 73-74.

Bedienungsfreundlichkeit hervor. Der Massenmarkt für elektrische Haushaltsgeräte sollte aufgrund der beschriebenen Umstände allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg erobert werden.⁸¹

III. Zwischen Faszination und Angst

Wie bereits die Darstellung des Forschungsstands zeigte, wurden umfassende Untersuchungen bezüglich der Auswirkungen der neuen Energieform von der Geschichtswissenschaft nur ausnahmsweise vorgenommen. Während Christoph Asendorf verschiedene Aspekte in seinen kunstwissenschaftlichen Analysen aufgriff, hatte sich Wolfgang Zängl für seine Übersichts-darstellung zwar ein ganzes Kapitel zum Thema Elektrizität und Widerstand vorgenommen, musste dieses Vorhaben jedoch mangels aussagekräftiger Literatur auf eine Seite beschränken.⁸² Das hier vorgestellte Projekt möchte zur Schließung dieser Forschungslücke beitragen. Im Folgenden werden exemplarisch und in gebotener Kürze fünf Aspekte, die für das Projekt von Interesse sind, vorgestellt.

Modernität versus Kontrollverlust

Begleitet wurde der Prozess der Elektrifizierung ab 1891 von öffentlichen Diskussionen, die viele Gesellschaftsbereiche erfassten. Auf der einen Seite waren diese, wie auch Hoppes Schwärmerei und die bildlichen Allegorien auf

den Ausstellungen und den Werbeplakaten zeigten, geprägt von der Bedeutungsaufladung und Überhöhung der Elektrizität zur Energie des neuen Zeitalters. Begriffe wie ‚Fortschritt‘ und ‚Modernität‘ zeichneten den Fortschritts-optimismus.⁸³ Neben der Faszination über das unbekannte Neue waren sich die Menschen schnell über die Vorteile der – da geruchs- und geräuschfrei – fast unsichtbar wirkenden Energieform bewusst.⁸⁴

Auf der anderen Seite wurde Elektrizität nicht zuletzt durch ihre tödlichen Folgen im Falle eines falschen Umgangs als Bedrohung empfunden. Auch war die Furcht verbreitet, dass elektrische Leitungen die Blitzeinschlaggefahr erhöhten.⁸⁵ Ob in diesem Zusammenhang die Gewitterkerzen einen neuen Aufschwung erhielten, bleibt zu untersuchen. Wie Peter Döring und Christoph Weltmann in ihrem Beitrag über die Entwicklung der Elektrizitätswerbung beschreiben, bedurfte es, um „das erste elektrische Licht in den Haushalten, Landwirtschafts-, Industrie- und Gewerbebetrieben aufleuchten lassen zu können [...] neben eines Anschlusses an das örtliche Stromverteilungsnetz einer intensiven Aufklärungsarbeit über die physikalischen Eigenschaften der Elektrizität und die Funktionsweise ihrer Anwendungsmöglichkeiten.“⁸⁶ Neben den bereits erwähnten Ausstellungen wurden als weitere Maßnahmen Informationsbüros eingerichtet, in welchen den interessierten Bürgern

83 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 41.

84 Vgl. neben Hoppe auch: Urbanitzky: Elektrizität im Dienste; Nippoldt: Siegeszug der Elektrizität; Parrish: Technokratie.

85 Zipp: Alles elektrisch, S. 13.

86 Döring/Weltmann: Erweckung von Stromhunger, S. 93.

81 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 44-45.

82 Zängl: Deutschlands Strom, S. 78.

die Anwendung verschiedener Geräte vorgeführt wurde.⁸⁷ Auch Publikationen, Denk- und Werbeschriften, die sich an die Bevölkerung in aufklärerischer Absicht richteten, wurden veröffentlicht.⁸⁸

Ein solches Werk soll hier beispielhaft mit der schon an anderer Stelle erwähnten Werbeschrift Hermann Zipp's „Alles elektrisch!“ von 1911 kurz vorgestellt werden. Hierbei handelt es sich um ein Heft im Klein-Oktav-Format mit acht Kapiteln auf insgesamt 48 Seiten. Es kostete 25 Pfennig.⁸⁹ Im Vergleich mit den bereits erwähnten Kilopreisen für Brot, Butter, Mehl und Milch im gleichen Jahr erscheint dies recht günstig und weist einmal mehr auf den werbenden Zweck der Schrift hin.⁹⁰ Nach einer kurzen Einführung in die Elektrizität (Kapitel 1) stellt Zipp ihre verschiedenen Verwendungsarten vor (Kapitel 2), die er anschließend im dritten Abschnitt direkt anhand des bürgerlichen Haushalts exemplifiziert. Der Elektrizität in Geschäftshäusern, Restaurants und Hotels (Kapitel 4), im Handwerk (Kapitel 5) und in der Landwirtschaft (Kapitel 6) widmet er sich in den folgenden Kapiteln. Auf die nützliche Anwendung des Schwachstroms, beispielsweise bei den Hausteletonen, geht er im siebten Kapitel kurz ein. Die Darstellung schließt mit einigen Ratschlägen für Hausbesitzer und Bauunternehmer (Kapitel 8) sowie

einem Sachverzeichnis, welches dem Leser jederzeit das Nachschlagen einzelner Begriffe ermöglichte.

Schon im ersten Kapitel wird der Leser über positive Gefühle erweckende Adjektive von den guten Eigenschaften der Elektrizität überzeugt: *Das Straßenbild unserer Städte hat durch die großzügige Anlage elektrischer Beleuchtung und den feenhaften Glanz im elektrischen Lichte erstrahrender Schaufenster ein vollkommen verändertes Aussehen erhalten.*⁹¹ Im Weiteren wird das Prinzip der Glühbirne und des Elektromotors erklärt, ebenso wie das Messverfahren und die Einheiten des Stroms. Den Kurzschluss vergleicht der Autor mit einem Rohrbruch der Gas- oder Wasserleitung. Ein solches Risiko sei aber nahezu ausgeschlossen, auch durch die für solche Fälle extra installierten Sicherungen. Auch hier wird immer wieder der Vergleich zum Gas angeführt: beispielsweise das angeblich viel geringere Brandrisiko im Vergleich zu den Folgen einer Gasexplosion oder die ausbleibenden Schäden durch weniger Leuchtgasvergiftungen.⁹² Ähnliche Gegenüberstellungen, natürlich immer mit dem Ergebnis, dass die Elektrizität den Vorzug verdiene, unternimmt Zipp auch bezüglich der Elektro- versus Gasmotoren. Die dargestellten Vorzüge des elektrischen Kochens, nämlich selbstverständlich ohne Ruß und Rauch und vereinfacht durch den elektrischen Kochtopf, münden schließlich in der Formulierung: *Welche Erleichterung für die ohnehin schon geplagte Hausfrau!*⁹³ Aber auch anderen Bevölkerungsgruppen soll das Leben erleichtert werden,

87 Döring/Weltmann: Erweckung von Stromhunger, S. 94.

88 Siehe Kalähne: Die neueren Forschungen; Zipp: Alles elektrisch.

89 Bei Abnahme von 50 Heften mussten nur noch 0,20, bei 100 dann noch 0,16, bei 500 noch 0,14 und bei 1.000 lediglich 0,12 Mark pro Heft bezahlt werden. Zipp: Alles elektrisch, S. 48.

90 Bezüglich der Preise 1911 vgl. https://www.was-war-wann.de/historische_werte.

91 Zipp: Alles elektrisch, S. 5.

92 Zipp: Alles elektrisch, S. 11-12.

93 Zipp: Alles elektrisch, S. 23.

Zipp empfiehlt beispielsweise weiterhin das elektrische Plätteisen, die elektrisch geheizten Brennscheren, den elektrischen Zigarrenanzünder, den Haartrockenapparat, den Leimkocher oder den Lötkolben.⁹⁴

Trotz der massiven Aufklärungsbemühungen war die Zahl der Skeptiker nicht gering. Die nur zögerliche Verbreitung des Elektroherds, noch 1936 kochten gerade einmal zwei Prozent aller Haushalte elektrisch, zeigt beispielsweise die Schwierigkeiten in puncto Akzeptanz. Denn hier handelte es sich nicht nur um eine Preisfrage bezüglich der Anschaffungs- und Stromkosten. Die Hausfrauen standen dem Elektroherd insgesamt reserviert gegenüber: Mit ihm ließ sich die Küche nicht heizen, außerdem waren die Bedenken gegenüber der Qualität des elektrisch zubereiteten Essens groß.⁹⁵

Skepsis erntete jedoch auch das ‚Spiel mit dem Licht‘. So war beispielsweise die Meinung verbreitet, dass die elektrische Beleuchtung die Stofflichkeit der Körper zerstörte, da sie den Unterschied zwischen Tag und Nacht aufhob. Die 1895 in Würzburg durch den Physiker Wilhelm Conrad Röntgen (1845–1923) entdeckten Röntgenstrahlen, die natürlich auch nur in Verbindung mit einem elektrischen Gerät erzeugt werden konnten, verstärkten zunächst solche Ängste noch: Sie machten den Körper durchsichtig – die Kategorie Raum hörte in der Wahrnehmung der Zeitgenossen durch künstliches Licht und die mit diesem verbundene extreme Beschleunigung der elektrischen Ladungsträger

auf zu existieren.⁹⁶ Die erste Stufe der Beschleunigung, nämlich die der menschlichen Körper und Waren, war dabei vor noch gar nicht so langer Zeit erst verkraftet und aufgrund der positiven Entwicklungen akzeptiert worden. Laut Hubert Held hatte das Bedürfnis nach Beschleunigung beim Ortswechsel in den Jahren um 1830 bereits mehr oder weniger alle Schichten erfasst. Entgegen der oft vertretenden Ansicht, das Phänomen der Beschleunigung aller Lebensbereiche sei erst mit der Eisenbahn gekommen, vermutet Held in dieser nicht zu Unrecht ein eigenes Merkmal der hereinbrechenden Moderne. Seiner Meinung nach muss das Phänomen der Beschleunigung demnach bereits um die Wende zum 19. Jahrhundert herum begonnen haben, weite Lebensbereiche zu erfassen, die Eisenbahn ist also neben anderen Errungenschaften deren Ergebnis.⁹⁷

Die Möglichkeit der Zirkulation von Menschen, Diskursen und Waren geriet also nach und nach zu einem neuen Verständnis von Freiheit und wurde in entsprechende Handlungen transformiert. Hierzu gehörte nicht nur die Förderung des erwünschten Austauschs, sondern auch die Blockade unerwünschter Prozesse, die einer guten Zirkulation möglicherweise entgegenstanden.⁹⁸ Mit dem nächsten Schritt, der unbegreiflichen und vor allem nicht sichtbaren Beschleunigung elektrischer Ladung, wurden nun zweifelsohne die letzten noch vorhandenen physischen Grenzen aufgehoben. Elektrizität war so

94 Zipp: Alles elektrisch, S. 23-30; vgl. auch Oetzel: Der elektrische Haushalt, S. 75.

95 Zolles: Medialität als Weltgericht, S. 204.

96 Schaa: Bild und Ikonographie, S. 42-43; vgl. auch Asendorf: Ströme und Strahlen, Kapitel VII, S. 85-115.

97 Held: Baugeschichte der Brennerbahn, S. 48.

98 Gießmann: Verbundenheit der Dinge, S. 141.

gleichbedeutend mit dem empfundenen Verlust fester Regeln und Kategorien.⁹⁹

Die energetischen Vorstellungsbilder des fließenden Stroms, der zuckenden Impulse und des Verwischens vorhandener, fester Grenzen kamen in der Folge auch in Philosophie, Literatur und Kunst zum Ausdruck. Kunst als kreativer und reflektierender Prozess, an dessen Ende das Kunstwerk steht, benötigt Zeit, da sie immer auch gewisse Erkenntnisse und Einsichten verarbeitet. Einen ersten verhaltenen Niederschlag fanden die empfundenen gesellschaftlichen Veränderungen in den Werken der Impressionisten, welche die Darstellung des Lichts und der atmosphärischen Bedingungen als malerische Hauptaufgabe ansahen. Der angesprochene Eindruck der Entstofflichung der Körper kam wiederum beispielsweise im Pariser Eiffelturm zum Ausdruck. Zwischen 1887 und 1889 errichtet, bildete er das Eingangsportal für die Pariser Weltausstellung zur Erinnerung an den 100. Jahrestag der Französischen Revolution. An ihm wird zugleich deutlich, wie die Kunst sich selbst reflektiert: Verschiedene Künstler, so zum Beispiel der Avantgarde-Maler Robert Victor Félix Delaunay (1911), griffen ihn in ihren skurrilen Zeichnungen als Thema auf.¹⁰⁰

Nach dem Ersten Weltkrieg setzte sich der Verarbeitungsprozess fort. Die bisherigen Erfahrungen mit dem Neuen schlugen sich dann ausdrucksstark im *Fin de Siècle* beziehungsweise Surrealismus nieder. Das Bild „Die weichen Uhren“ (1931) von Salvador Dalí versucht das Irrationale und Unbewusste darzustellen und steht

einmal mehr für die Metapher des Fließens, der Verschmelzung von Raum und Zeit. Die Idee zu diesem Bild soll ihm nach einem Abendessen gekommen sein, als er einen geschmolzenen französischen Camembert beobachtete und ihn dies plötzlich auf die (rasante) Vergänglichkeit der Zeit brachte.¹⁰¹ Auch viele andere seiner Werke spiegeln diese Empfindungen.

Die Elektrizität und die Kirche: vom Eingriff in die Schöpfung bis zur Aufhebung der Rollenaufteilung

Auch wenn im 19. Jahrhundert die enge Verknüpfung zwischen Staat und Kirche jenseits der juristischen Fragen bestehen blieb, war mit den sich wandelnden rechtlichen Beziehungen die Trennung von Staat und Kirche eingeleitet.¹⁰² Zugleich erwiesen sich die alten Strukturen als überaus resistent, auch nach 1815 waren die Bestrebungen in gewissen Kreisen groß, zu den Verhältnissen des Alten Reichs zurückzukehren.¹⁰³ Dies lässt sich unter anderem vor dem Hintergrund der christlichen Durchdringung der Gesellschaft begreifen, in Deutschland waren *cum grano salis* zwei grundsätzliche Erwartungen lebendig: Zum einen existierte die Vorstellung, dass die christliche Tradition in der Lebens- und Arbeitswelt des einfachen Menschen, des Arbeiters und Gesellen verankert und daher auch umgestaltet werden müsse. Zum anderen herrschte die Überzeugung vor, dass die christliche Wahrheit eine feste und unwandelbare

99 Schaal: Bild und Ikonographie, S. 42-43.

100 Vgl. hierzu wieder Asendorf: Ströme und Strahlen, S. 95-110.

101 http://www.loescher.it/Risorse/LOE/Pubblic/O_31870/31870/Materiale_Demo/CLIL_Kunst.pdf. Dalí war jedoch nicht der einzige Künstler, vgl. hierzu die Publikation von Asendorf: Ströme und Strahlen.

102 Freytag: Aberglauben, S. 59-60.

103 Greschat: Zeitalter, S. 64.

Größe sei. In der Konsequenz hätten sich der Einzelne ebenso wie alle Klassen der Gesellschaft um die Anpassung daran zu bemühen.¹⁰⁴ Entsprechend waren zunächst Kirche und Religiosität zahlreichen komplexen, spannungsreichen und widersprüchlichen Veränderungen ausgesetzt.¹⁰⁵ So „ist aus heutiger Sicht wenig verwunderlich, dass sich die Apokalypse als mächtigste Enthüllungs- und Untergangsgeschichte des abendländischen Denkens gerade für Gesellschaften, die sich als informierte begreifen – also einer medialen Zurichtung ihres Lebens- und Kommunikationsraumes bedürfen – mit jeder neuartigen Facette der Wirklichkeitserfahrung als Fluchtpunkt anbietet und aktualisiert, wobei diese Erfahrung unabhängig von einer wie immer gearteten Plausibilisierung stets krisenhafte Züge erkennbar werden lässt.“¹⁰⁶ Gerade die katholische Kirche galt vielen Zeitgenossen als das Bollwerk gegen die durchbrechende Moderne. Trotzdem ging auch sie in vielen Bereichen Kompromisse ein und passte sich den neuen gesellschaftlichen Bedingungen an. Dieser Prozess ist in der Literatur mit dem Begriff der „temperierten Modernisierung“ beschrieben worden.¹⁰⁷ Die Kirche oszillierte seit Beginn des 19. Jahrhunderts also insgesamt zwischen Anpassung, Akzeptanz und dem Versuch, eigene neue Akzente zu setzen. Dabei gingen Katholiken und Protestanten, zum Teil durch den Kulturkampf initiiert,¹⁰⁸ unterschiedliche We-

ge. Im zweiten Band seiner Monographie „Kirche und Gesellschaft“ resümiert Walter Kasper:

„Insbesondere von jenen, die der Kirche fern stehen, werden wir gerne daran erinnert, wie man etwa in Rom versuchte, bis ins 20. Jahrhundert hinein, durch die Aufrechterhaltung eines Verbotes für Katholiken, bestimmte Bücher zu lesen, die Verbreitung wissenschaftlicher Erkenntnisse zu verhindern, oder wie die Kirche, zu Beginn der Neuzeit, den Naturwissenschaftler Galileo Galilei verurteilte, als dieser beweisen konnte, dass sich nicht die Sonne um die Erde, sondern die Erde um die Sonne dreht, und als damit das alte, biblische Weltbild zerstört wurde. Hier hat die Kirche in den vergangenen Jahrhunderten eindeutig Fehler gemacht. Sie beurteilte Fortschritt in Wissenschaft und Technik einseitig aus der Perspektive der Theologie und konnte die Eigengesetzlichkeit und damit die eigene Wahrheit der profanen Wissenschaften nicht anerkennen.“¹⁰⁹

Schon im ersten Ersten Vatikanischen Konzil 1870 wurde sich zumindest ansatzweise darum bemüht, diesen Eindruck zu korrigieren.¹¹⁰ In der Folge setzte die katholische Kirche auf den Aufbau modernen Staatskirchentums mit neuen Lehrverpflichtungen, neuen Kirchenordnungen und Verfassungen.¹¹¹ Auch die Gründung verschiedener Gesellenvereine sollte insbesondere dazu beitragen, die Auswanderung der Handwerksgesellen aus der katholischen Kirche aufzuhalten. Ein diesbezügliches Beispiel sind die

104 Greschat: Zeitalter, S. 71.

105 Freytag: Aberglauben, S. 59-60.

106 Zolles: Medialität als Weltgericht, S. 204.

107 Greschat: Zeitalter, S. 59-60.

108 Freytag: Aberglauben, S. 62; Greschat: Zeitalter, S. 196.

109 Kasper: Kirche und Gesellschaft, S. 512.

110 Kasper: Kirche und Gesellschaft, S. 512; Freytag: Aberglauben, S. 63.

111 Greschat: Zeitalter, S. 79.

Gesellenvereine von Adolf Kolping (1813–1865). Sein 1846 in Elberfeld gegründeter katholischer Gesellenverein folgte zunächst dem allgemeinen kirchlichen Modell der religiösen und moralischen Betreuung. Im weiteren veränderte Kolping jedoch diese Arbeit grundlegend. Sein Verein verfolgte nunmehr die Zielsetzung, sich auf der Wanderschaft befindlichen Gesellen ein Haus zu bieten, in dem sie nicht nur Unterkunft und Unterhaltung, sondern vor allem einen Ersatz für die christliche Familie fanden. Letztere diagnostizierte Kolping nämlich als die Wurzel der gesellschaftlichen Erneuerung, der auch seine Kolpingfamilien letztendlich dienen sollten. Bereits in den 1880er-Jahren gehörten diese Vereine in jede größere Stadt, sie genossen auf dem Sektor der Sozialarbeit für Handwerker fraglos eine große Anziehungskraft.¹¹²

Nach der statistischen Erhebung des Deutschen Reichs 1907 waren, einen Sprung in das frühe 20. Jahrhundert vollziehend, 36,5 Prozent aller in der Landwirtschaft und im Kleingewerbe Tätigen Katholiken. Die ständische Gliederung erwies sich im Dorf ebenso wie in der Kleinstadt noch als eine sinnfällige und weithin selbstverständliche Realität mit folgenschweren Eingenungen auf den unteren Mittelstand: „Die Zahl der katholischen Unternehmer in den industriellen Zonen blieb klein, die der ungelerten katholischen Arbeiter dagegen schnellte überproportional in die Höhe. [...] Technische Berufe und Studiengänge lagen Katholiken offensichtlich bewusstseinsmäßig fern; noch im Jahr 1932 waren lediglich 20,4% aller Studierenden an

den technischen Universitäten und Hochschulen Katholiken.“¹¹³

Einen anderen Weg fanden die Protestanten. Auch sie gründeten verschiedene Vereine. In liberalen und demokratischen Kreisen wuchs zudem die Überzeugung, dass zu wählen sei: „entweder Hoffen auf Gott – oder die Hoffnung auf die eigene Aktivität; entweder Bauen auf das Jenseits – oder die Konstruktion des Diesseits; entweder göttliches Heil – oder die heilsame Veränderung der Gegenwart und damit auch der Zukunft.“¹¹⁴ Martin Greschat zufolge war das die Situation, aus der heraus die ‚Religion des Atheismus‘ in Deutschland entstand. Insbesondere in Preußen war die Anzahl der Katholiken umso geringer, je höher die Lohnskala stieg.¹¹⁵ Die eingangs zitierte Publikation des Lutheraners Hoppe ordnet sich ein Stück weit in dieses von Martin Greschat gezeichnete Bild ein.

Als nun die Zweite Industrielle Revolution in den Alltag einzugreifen begann, waren die Folgen der ersten Industrialisierung von der Kirche durchaus noch nicht überwunden. Die elektrische Apokalypse, der anfänglich nicht nur von skeptischen Theologen die Aufhebung von Raum und Zeit zugeschrieben wurde,¹¹⁶ hatte aus ihrer Perspektive das Potenzial, nun endgültig zum Untergang der christlichen Gesellschaft zu führen. Eine glatte Provokation für die konservativen Vertreter der Kirche war die bildliche Darstellung der ‚Göttin des Lichts‘ respektive ‚Göttin der Elektrizität‘. Nicht nur wurde sie, über der gebogenen Krone eines Baumes liegend, unbekleidet

112 Greschat: Zeitalter, S. 76.

113 Greschat: Zeitalter, S. 196.

114 Greschat: Zeitalter, S. 82.

115 Greschat: Zeitalter, S. 82.

116 Sprenger: Lob des Berührens, S. 179.

abgebildet – gängige Moralvorstellungen wurden also untergraben. Ausgerechnet die in der Gesellschaft nach den vorherrschenden, traditionellen bürgerlichen Vorstellungen auf die Rolle als Mutter und Hausfrau reduzierte Frau wurde zum Symbol für diesen Fortschritt auserkoren. So sollte ihr das Leben als Hausfrau gar erleichtert werden, was womöglich Zeit für andere, von der Männerwelt dominierte und beanspruchte Beschäftigungen schuf. Wie Martina Heßler in ihrer Studie über die Technisierung des Haushalts zwischen 1920 und 1940 zeigte, existierten tatsächlich verschiedene gesellschaftliche Gruppen, welche die Erleichterungen der Hausarbeit durch technische Geräte unterschiedlich bewerteten. Die einen leiteten daraus einen politischen Auftrag der Frau ab, die anderen sahen eine Chance zur Stärkung des traditionellen Rollenbildes.¹¹⁷

Der offensichtlich regionenübergreifende Widerstand der Kirche gegen die Einführung der Elektrizität lässt sich an verschiedenen Beispielen nachvollziehen. So war am 3. Mai 1893 im Berliner Elektronischen Anzeiger zu lesen:

Der Einspruch des Gemeindegemeinderathes der Zwölf-Apostelkirche gegen das Projekt der elektrischen Hochbahn hat in den Grundbesitzkreisen des Westens von Berlin nicht nur Mißstimmung, sondern arge Erbitterung erzeugt. In der am 24. April, Abends, in der Victoria-Brauerei abgehaltenen Versammlung des ‚Haus- und Grundbesitzer-Vereins im Westen von Berlin und in den angrenzenden Bezirken von Charlottenburg und Schöneberg‘ wurde das Verhalten des

genannten Gemeindegemeinderathes als ein undankbares gegen die Stadt und ein den Westen schwer schädigendes scharf kritisiert. Es wurde u.A. ausgeführt, es sei wohl nicht ein bloßer Zufall, daß die Mitglieder dieses Gemeinde-Kirchenrathes der kirchlich-positiven Richtung angehören, und es sei deshalb nothwendig, den nächsten Kirchenwahlen eine größere Beachtung zu schenken, um andere Wahlen herbeizuführen. Es soll eine dem entsprechende Agitation entfaltet werden.¹¹⁸

Im selben Jahr wurde die elektrische Beleuchtung des Wiener Stephansdoms von den kirchlichen Behörden aus liturgischen, ästhetischen und praktischen Gründen abgelehnt.¹¹⁹

Dabei erfreuten sich Kirchen schon sehr früh der Aufmerksamkeit der Elektroindustrie, galten sie doch als potenzielle Großabnehmer. Außerdem waren sie öffentliche Symbole, verkörperten die alten Strukturen, galten den Menschen als vertraut, frequentiert und vernünftig. Im Falle einer positiven Reaktion durch die Kirche ließe sich, so die Hoffnung der Industrie, mit ihrer Hilfe also ein Weichen stellendes Signal setzen, Elektrizität auch im eigenen Heim zu verwenden. Hinzu kam laut Zängl, dass die mittels Elektromotoren betriebenen Kirchturmuhren Vorboden einer sich auch in anderen Bereichen etablierenden elektronischen Zeitmessung waren.¹²⁰ Die Elektrizitätswirtschaft diskutierte dementsprechend die Funktion der Kirchen als Stromverbraucher ganz offen. Nachdem sich die Sophienkirche in Berlin 1893 zur Installation des elektrischen

118 Zitiert nach Zängl: Deutschlands Strom, S. 36-37.

119 Zängl: Deutschlands Strom, S. 37.

120 Zängl: Deutschlands Strom, S. 37.

117 Vgl. Heßler: Mrs. Modern Woman.

Lichts hatte durchringen können – von den 265 Glühlampen zierten 78 den großen Kronleuchter –,¹²¹ stand im Berliner Elektronischen Anzeiger: *Wir sind der festen Überzeugung, dass diese neue Einführung des elektrischen Lichtes als Kirchenbeleuchtung warmen Anklang gefunden hat, und hoffen, dass die zahlreichen neu erbauten Kirchen in Deutschland diesem Beispiel folgen, und ebenfalls mit elektrischer Beleuchtung versehen werden.*¹²²

Bei der Beleuchtung und den elektrisch betriebenen Turmuhren sollte es jedoch nicht bleiben: Da in den Zeiten der Andachten am Wochenende nur wenig Strom verbraucht wurde und auch Fabriken an diesen Wochentagen weniger Strom benötigten, wurde bereits 1911 der Kirche die elektrische Beheizung empfohlen.¹²³ Schon 1904 war die erste elektrische Kirchenheizung mit einer Leistung von 72 Kilowatt in Bregenz installiert worden, weitere Kirchen sollten nun dem Beispiel folgen, so 1911 die Nürnberger Sebalduskirche.¹²⁴ Ein Artikel aus der Zeitschrift *Der Elektromarkt* verdeutlicht recht anschaulich, wie eine „allelektrische Kirche“¹²⁵ aus der Sicht der Elektrizitätswirtschaft auszusehen hatte:

Elektrische Heizung von Kirchen. Die Elektrifizierung einer Kirche beginnt gewöhnlich mit der Einführung der elektrischen Beleuchtung. Sie wird dann ergänzt durch den elektrischen Orgelantrieb und das elektrische Glockengeläute. Ein Anschluss an das öffentliche Verteilungsnetz ist also meist vorhanden, der für die elektrische

*Heizeinrichtung mit verwendet werden kann, eventuell verstärkt werden muss. Auch der elektrische Staubsauger sollte in Kirchen nicht fehlen, um die Reinigung der Teppiche und Parameter zu erleichtern und diese zu schonen. Für die Reinigung der Kirche ist heißes Wasser erforderlich, das oft in der Nachbarschaft erbetelt oder von weither zugetragen werden muss. Dafür sollte ein elektrischer Waschkessel oder ein Heißwasserspeicher beschafft werden. Besondere Bedeutung hat der elektrische Stahlofen für die Erwärmung des Platzes an der Orgel [...] Die Anordnung eines zweiten Stahlofens seitlich des Manuals verhütet das Steifwerden der Hände beim Berühren der kalten Tasten. [...] Aus einer großen Reihe von Ergebnissen ist zu beobachten, daß der Arbeitsverbrauch und damit die befriedigende Erwärmung der Kirche da am größten ist, wo ein niedriger Strompreis berechnet wird. [...] Dabei ist zu beachten, daß, wenn erst einmal die erste Kirche des lokalen Gebiets mit elektrischer Heizung ausgestattet ist, die Nachbargemeinden den Fortschritt bald nachahmen und die Beharrlichkeit und das Entgegenkommen beim ersten Objekt lohnen.*¹²⁶

1930 hatten bereits 300 Kirchen den ‚Segen‘ der neuen Heizung erfahren.¹²⁷

Veränderungen im Stadtbild

Wenn es um den langfristigen Wandel des Stadtbildes geht, muss zwischen baulichen und atmosphärischen Veränderungen unterschieden werden. Mit den baulichen Modifikationen

121 Witt (Hg.): Prometheus, S. 559.

122 Zängl: Deutschlands Strom, S. 37.

123 Zängl: Deutschlands Strom, S. 38.

124 Zängl: Deutschlands Strom, S. 288-289.

125 Zängl: Deutschlands Strom, S. 289.

126 *Der Elektromarkt*. Nr. 10/1930, S. 21-24, zitiert nach Zängl: Deutschlands Strom, S. 289.

127 Zängl: Deutschlands Strom, S. 289.

beginnend kann hier Darmstadt exemplarisch für die sich ergebenden Probleme beschrieben werden: Systembedingt wurde das Elektrizitätswerk mitten in der Stadt gebaut. Bisher nicht in diesem Ausmaß gekannte Abgase, Lärm und die Verkehrsbelästigung durch die zahlreichen Kohlenfuhrwerke sorgten über kurz oder lang für Verstimmungen und Proteste der Anwohnerschaft.¹²⁸ Der öffentliche Protest manifestierte sich in ausführlichen Erörterungen in der Presse, in Versammlungen und in permanenten Klagen und wirkte sich auf die Entscheidungen der Stadtparlamente und Oberbürgermeister aus. Gegenmaßnahmen der Kommunalpolitik waren hier vor allem Investitionen in ein reges Kulturleben: Darmstadt verwandelte sich im Bund mit dem Großherzog in eine Künstlerkolonie mit vielfach beachteten Kunstausstellungen und stilbildenden Bauprojekten.¹²⁹

Eine weitere Folge war die Verdrängung von Bevölkerungsgruppen mit niedrigem Einkommen aus einigen Stadtteilen: In Frankfurt am Main beispielsweise wurden in den 1920er-Jahren neue Wohnsiedlungen mit Stromanschlüssen und integrierten elektrischen Geräten gebaut. Die Folge waren hohe Mieten, darüber hinaus besaßen die dort Wohnenden nun keinen Kohlenofen mehr zum Kochen oder Heizen.¹³⁰

Hinsichtlich der atmosphärischen Veränderungen brachte das elektrische Licht eine völlige Umkehr der Seh- und Lebensgewohnheiten mit sich. Die Unterscheidung zwischen Tag und Nacht gehörte zu den grundlegenden

Strukturmerkmalen des Zeitablaufs im Alten Reich. Sie spiegelte sich unter anderem in den Schließzeiten der Stadttore, den Nachtwächtern oder den nächtlichen Sperrstunden.¹³¹ Hatte schon die Einführung der Gasbeleuchtung dazu beigetragen, dass es in den Groß- und Kleinstädten keine wirkliche Nacht im ursprünglichen Sinn mehr gab, besorgte das elektrische Licht den Rest. Die Lichthermeln waren bereits aus einer großen Entfernung zu sehen.¹³² Auf einen weiteren Aspekt verweist Schivelbusch: „Erst das 20. Jahrhundert lernte diese erbarmungslose Beleuchtung ganz kennen. Das grelle und schattenlose Licht, das die Szenerie in den negativen Utopien seit H. G. Wells beleuchtet, garantiert nicht nur die Sicherheit des einzelnen, sondern seine totale Überwachung durch den Staat. Der utopische Traum von der taghell erleuchteten Nacht ging über in den Albtraum einer Helligkeit, aus der es kein Entweichen gab.“¹³³ Die hier angesprochene Garantie der Dialektik von Sicherheit und Überwachung führt zum nächsten Aspekt des Forschungsvorhabens, der passend mit dem bekannten Zitat aus der „Moritat von Mackie Messer“, geschrieben von Bertold Brecht und Kurt Weill, überschrieben werden kann.

Und man siehet die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht

Ein starkes Argument für die Befürworter der Elektrizität war die Eindämmung der Feuergefahr in öffentlichen Gebäuden wie Fabriken, Theatern oder Lichtspielhäusern – eben überall

128 Zängl: Deutschlands Strom, S. 211.

129 Zängl: Deutschlands Strom, S. 211.

130 <https://www.perlentaucher.de/buch/martina-hessler/mrs-modern-woman.html#reviews>.

131 Rosseau: Freiräume, S. 48-49. Für den Hinweis auf diese Publikation bin ich Merve Lühr dankbar.

132 Rosseau: Freiräume, S. 49; Zängl: Deutschlands Strom, S. 69.

133 Schivelbusch: Lichtblicke, S. 128.

dort, wo sich viele Menschen zugleich aufhielten.¹³⁴ Denn gefährliche Brände und Explosionen durch defekte Gasleitungen ließen sich durch elektrische Leitungen nach Meinung der Verfechter nun weitgehend vermeiden.

Allerdings noch weitaus stärker als die Gebäudesicherheit war das Argument der technischen Überwindung der nächtlichen Dunkelheit durch das neue Licht, ein Aspekt, der vielfach von der Forschung diskutiert wurde.¹³⁵ *Alles, was im Untergrunde der Seele sich verhält, was infolge von Gewohnheit und Grundsätzen niedergehalten wird, strebt wie das Gesindel einer Großstadt an die Oberfläche empor, sobald die Dunkelheit die Sinne einlullt und damit auch die Spannung der Seelenkräfte löst. Licht hält die guten Geister in uns wach und erleichtert den Kampf mit den nie ganz gebändigten, aber doch ethisch zu unterwerfenden Naturgewalten in uns.*¹³⁶ Sichere Wege im Zuge hell erleuchteter Straßen, elektrischer Schutz vor Einbruch und Diebstahl und die elektrische Autobeleuchtung – mittels der Helligkeit elektrischer Lampen erschien die Beherrschung der bedrohlichen Dunkelheit nun möglich.¹³⁷ Hier findet sich eine Parallele zu den sogenannten Sicherheitsräumen. Diese stehen für das Versprechen von Konstanz und Berechenbarkeit der Verhältnisse, für die Herstellung von Gewalt- und Konfliktfreiheit in einem definierten Raumausschnitt, für die Garantie des Schutzes von Personen, Besitz und Werten

durch verbindliche Absprachen, entwickelte Routinen oder Praktiken. Sie haben einzig und allein zum Ziel, Unsicherheitsfaktoren und Risikopersonen aus solchen Räumen auszuschließen.¹³⁸ Die Einführung einer Steuer auf Beleuchtungsmittel wurde aus ordnungspolitischer Sicht 1908 in Berlin entsprechend kritisch diskutiert.¹³⁹ Aus der Unternehmerperspektive witterte Emil Rathenau 1910 zugleich wirtschaftliche Vorteile, die er geschickt mit dem neuen Sicherheitsdispositiv zu verknüpfen wusste: *Die Dunkelheit lähmt die Kaufkraft des Publikums, gefährdet die öffentliche Sicherheit und drückt Straßenzüge, die bei besserer Beleuchtung eine große Rolle spielen könnten, zu Stadtbezirken zweiter Klasse herab.*¹⁴⁰

Auswirkungen auf die tägliche Arbeit und das Vergnügen

Mit der neuen Energieform entwickelte sich ein neues, modernes Freizeitleben. Schon die elektrifizierten Straßenbahnen ließen insbesondere die Stadtbewohner gezielt Ausflüge in ihre Umgebung, ins Grüne, unternehmen. Aber auch die neuen Lichtspielhäuser eröffneten den Weg in eine ganz neue Art der Unterhaltung. Durch die nächtliche Beleuchtung der Straßen bot sich außerdem nun auch der spätere Abend für Freizeitaktivitäten an.¹⁴¹

Das neue elektrische Licht wirkte sich auch auf die tägliche Arbeit aus: Mithilfe der Bogenlampen erstrahlten zunächst Außenanlagen, Lagerplätze sowie Hafenanlagen und schließlich auch

134 Exemplarisch Binder: Elektrifizierung als Vision, S. 73.

135 Vgl. hierzu unter anderem Binder: Elektrifizierung als Vision, S. 202-207; Vortrag von Heßler: Elektrifizierung revisited.

136 Zitiert nach Binder: Elektrifizierung als Vision, S. 203.

137 Binder: Elektrifizierung als Vision, S. 202; Schivelbusch: Lichtblicke, S. 43.

138 Haslinger/van Laak: Sicherheitsräume, S. 15-17.

139 Binder: Elektrifizierung als Vision, S. 203.

140 Zitiert nach Binder: Elektrifizierung als Vision, S. 202.

141 Rosseau: Freiräume, S. 61.

große Fabrikhallen in einem neuen Licht. Die revolutionäre Art der Beleuchtung beeinflusste somit den Arbeitsrhythmus selbst, denn das Licht förderte nun die Einführung des Schichtbetriebs, der eine Ausdehnung des Arbeitstags rund um die Uhr ermöglichte und zugleich zu einer besseren Kontrolle der Arbeitenden während des Nachtbetriebs führte.¹⁴² Auch die Arbeit selbst veränderte sich sowie die Qualifikationen für diese: Für viele Arbeiten konnten nun Maschinen mit Elektromotoren eingesetzt werden, sie wurden beispielsweise für Ventilatoren, Aufzüge, Riesenräder, Zahnarztbohrer oder Werkzeugmaschinen verwendet. Ein Motor erforderte wenig Kenntnisse. Er konnte jederzeit einem ungelehrten Arbeiter anvertraut werden, sein Einsatz förderte entsprechend, so auch Zängl, eine „dequalifikatorische Tendenz im Arbeitsprozess.“¹⁴³ Pioniere der Elektrizitätserzeugung auf dem Land waren vor allem die Mühlen- und Sägewerksbesitzer. Durch die konkurrierenden Dampfmaschinen waren die Müller häufig nicht mehr ausgelastet, die Stromerzeugung war eine lukrative Nebeneinnahme. Entsprechend benutzten sie ihre vorhandenen Anlagen zur Stromherstellung, zunächst für die Beleuchtung des eigenen Anwesens, dann für die ihrer Nachbarn, bis schließlich das ganze Dorf über elektrisches Licht verfügte.¹⁴⁴ Auf diese Weise setzte sich das elektrische Licht nicht nur in den Stadt-, sondern auch in den Landhaushalten allmählich durch.

Aber nicht nur das. Hielten Elektromotoren erst in der Industrie Einzug, war es nur eine Frage

der Zeit, bis auch die landwirtschaftlichen Betriebe von der Zweiten Industriellen Revolution erfasst wurden. 1925, so eine Erhebung des Statistischen Reichsamts, arbeiteten bereits rund 750.000 Elektromotoren in der deutschen Landwirtschaft; bei 5,1 Millionen Betrieben bedeutete dies, dass jeder Siebte inzwischen über wenigstens einen Elektromotor verfügte.¹⁴⁵ Auch hier setzte die Elektrizität also Arbeitskräfte frei. Wenngleich die neue Energieform sicherlich nicht als alleiniger Faktor für den massiven Anstieg der Arbeitslosigkeit in den 1920er-Jahren angesehen werden kann, hatte sie also dennoch einen gewissen Anteil an dieser. Entsprechend ist zeitgleich mit dem Anwachsen der Arbeitslosenanzahl auch ein Anstieg des Verbrauchs an elektrischer Energie festzustellen.¹⁴⁶ Waren laut dem „Statistischen Jahrbuch für das Deutsche Reich“ 1921 noch 0,35 Millionen Menschen ohne Arbeit, waren es 1924 schon fast eine Millionen, 1926 wurde sogar die zwei Millionenmarke überschritten.¹⁴⁷ Wurden 1920 noch zwischen 55 und 85 Kilowattstunden pro Kopf verbraucht, waren es 1924 schon 142 Kilowattstunden. Für 1926 hält Zängl in seiner tabellarischen Übersicht sogar schon 331 Kilowattstunden pro Kopf fest. Dieser enorme Verbrauchsanstieg spiegelt sich ebenfalls in der Stromerzeugung insgesamt wieder: 1920 wurden 3.500 Gigawattstunden, 1924 schon 9.000 Gigawattstunden und 1926 sogar 13.060 Gigawattstunden gemessen.¹⁴⁸

142 Döring: Zauberin des Riesenmarktes, S. 37-38.

143 Zängl: Deutschlands Strom, S. 28 und 77.

144 Zängl: Deutschlands Strom, S. 55.

145 Herrmann: Strom, S. 30.

146 Zängl: Deutschlands Strom, S. 77.

147 <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/arbeitslose-in-deutschland-1921-1932.html>.

148 Zängl: Deutschlands Strom, S. 474.

Schlussfolgerungen für das Projekt

Auf die Darstellung zurückblickend, werden abschließend kurz die nächsten Denk- und Arbeitsschritte für das Projekt aufgezeigt. Für die Formulierung von konkreten Hypothesen ist es noch zu früh. Gesellschaftsentwicklung und Elektrizitätsverbreitung in Deutschland haben gezeigt, dass es für das Gesamtverständnis der komplexen Zusammenhänge zunächst erforderlich sein wird, die vier Untersuchungsstädte (Mikroraum) in ihre jeweilige Region (Mesoräum) und das politische Gesamtgefüge (Makroräum) einzuordnen.¹⁴⁹ Denn jede Stadt als Ergebnis regionaler Strukturbildung ist mit ihren Ein- und Ausrichtungen ein Stück weit das Ergebnis (regionaler) Rahmenbedingungen. Dominierte in der Region beispielsweise ein eher katholisches oder protestantisches Milieu? Welche politischen Parteien waren hier warum erfolgreich und welche Beziehungen unterhielten die Großherzogtümer zu anderen politischen Akteuren? Welche Interessen vertraten sie? Wie gestaltete sich die ökonomische Lage, welche Verbindungen zu entfernten oder Nachbarregionen bestanden?

Nach der Ermittlung dieser Zusammenhänge müssen die Sozialstrukturen der einzelnen Städte fokussiert werden. Von welchem religiösen, politischen und wirtschaftlichen Milieu wurden die Städte beherrscht? Auf welche Weise waren sie mit ihrem Umland vernetzt, welchen Stellenwert genoss Letzteres? Welche Erfahrungen hatten ihre Bewohner bereits mit der Einführung des Gasbetriebes und der Eisenbahn gemacht? Welches Ansehen genossen beispielsweise

Vereine wie die Kolpingfamilien – gegründet in Dieburg 1895, in Darmstadt 1857, in Oldenburg (Oldb) 1885 und in Cloppenburg 1876? Welche Rolle spielten die Gewerkschaften, wann gründeten sich hier die Elektrizitätswerke und welche Kirchen, aber auch anderen zentralen, öffentlichen Gebäude gab es, die beispielsweise elektrifiziert werden konnten?

Zunächst – und dies ist das Wichtigste – muss herausgefunden werden, welche Quellen von welchen Institutionen konkret jeweils zur Verfügung stehen, sich für die an die Studie gestellten Fragestellungen eignen und ausgewertet werden können. Um etwaige Probleme und lokale Spannungen herauszufinden, wird sicherlich der erste Weg über die zeitgenössische Presseschreibung gehen. Zeitungsartikel erwiesen sich, so die Erfahrung im Dissertationsprojekt, wo es um die länderübergreifenden Diskussionen um die Realisierung eines Rhein-Maas-Schelde-Kanals ging, als überaus effektiv und aussagekräftig.¹⁵⁰ Gerade ihnen war es zu verdanken, dass via Schneeballsystem immer mehr Akteure und Zusammenhänge zum Vorschein kamen und am Ende zu den beweisträchtigen Archivalien führten. Im Forschungsvorhaben könnte es sich zum Beispiel um Klage-, Denk- oder Werbeschriften der städtischen Bevölkerung einerseits, Korrespondenzen der die Arbeit aufnehmenden Elektrizitätswerke andererseits handeln. Welchen Schwierigkeiten rechtlicher, politisch-bautechnischer und gesellschaftskritischer Art sahen sich Letztere beispielsweise ausgesetzt? Auf welche Art und Weise erfolgte die Zusammenarbeit zwischen

149 Göttmann: Bedeutung der Raumkategorie.

150 Schröder: Der Rhein-(Maas-)Schelde-Kanal.

den Elektrizitätswerken, politischen und auch kirchlichen Akteuren, um möglicherweise vorherrschende kritische Diskurse oder Klagen aus dem Weg zu räumen?

Vorliegender Werkstattbericht zeigte erste Zusammenhänge und Möglichkeiten auf, bis zur Veröffentlichung der Studie werden allerdings wohl noch eine ganze Menge elektrischer Ladung in den Stromnetzen fließen.

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 30.10.2018 bis 6.2.2020.

https://www.was-war-wann.de/historische_werte/

http://www.loescher.it/Risorse/LOE/Pubblic/O_31870/31870/Materiale_Demo/CLIL_Kunst.pdf

<https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/arbeitslose-in-deutschland-1921-1932.html>

<https://www.kuladig.de/Objektansicht/KLD-298035>

<https://www.perlentaucher.de/buch/martina-hessler/mrs-modern-woman.html#reviews>

Vortrag

Martina Heßler: „Elektrifizierung revisited: Kulturhistorische Perspektiven auf digitalisierte Städte“. Im Rahmen der Tagung „50 Jahre Moderne Stadtgeschichte: Rückblicke – Rundblicke – Ausblicke“ (13.–14.2.2020 im Georg-Christoph-Lichtenberg-Haus der TU Darmstadt).

Literatur und Quellen

Viktoria Arnold: „Als das Licht kam“: Erinnerungen an die Elektrifizierung, Köln/Wien 1986.

Christoph Asendorf: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Gießen 1984.

Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989.

Beate Binder: Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag, Tübingen 1999.

Richard Birkefeld/Martina Jung: Die Stadt, der Lärm und das Licht. Die Veränderung des öffentlichen Raumes durch Motorisierung und Elektrifizierung, Seelze 1994.

Hanswalter Dobbmann: Elektrizität und Freizeit, in: Horst A. Wessel (Hg.): Das elektrische Jahrhundert. Entwicklung und Wirkungen der Elektrizität im 20. Jahrhundert, Essen 2002, S. 85-91.

Peter Döring: Dezentralisierung versus Verbundwirtschaft. Die Diskussionen um die Regulierung der Elektrizitätswirtschaft im Vorfeld des Energiewirtschaftsgesetzes von 1935, in: Hendrik Ehrhardt/Thomas Kroll (Hg.): Energie in der modernen Gesellschaft. Zeithistorische Perspektiven, Göttingen 2012, S. 119-148.

Peter Döring: Zauberin des Riesenmarktes. Elektrizitätsanwendung in Industrie und Handwerk, Folgen und Wirkungen 1900 bis 2000, in: Horst A. Wessel (Hg.): Das elektrische Jahrhundert. Entwicklung und Wirkungen der Elektrizität im 20. Jahrhundert, Essen 2002, S. 37-46.

Peter Döring/Christoph Weltmann: „Die Erweckung von Stromhunger“. Elektrizitätswerbung im 20. Jahrhundert, in: Horst A. Wessel (Hg.): Das elektrische Jahrhundert. Entwicklung und Wirkungen der Elektrizität im 20. Jahrhundert, Essen 2002, S. 93-108.

Hendrik Ehrhardt/Thomas Kroll (Hg.): Energie in der modernen Gesellschaft. Zeithistorische Perspektiven, Göttingen 2012.

Nils Freytag: Aberglauben im 19. Jahrhundert. Preußen und seine Rheinprovinz zwischen Tradition und Moderne (1815–1918), Berlin 2003.

Alexander Friedrich: Die unsichtbare Armee. Das Buch der Energie, Berlin 1942.

Ingrid Ganster: Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter. Wiens Kinowelt gestern und heute, in: Wiener Geschichtsblätter 57 (2002), Beiheft 1, S. 3-26.

Lisa Gerlach: Unter Strom sehen: die Elektrifizierung der Straßenbeleuchtung in Berlin 1871–1914, in: Hanno Hochmuth/Paul Nolte (Hg.): Stadtgeschichte als Zeitgeschichte. Berlin im 20. Jahrhundert, Göttingen 2019, S. 67-88.

Sebastian Gießmann: Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke, Berlin 2016.

Frank Göttmann: Zur Bedeutung der Raumkategorie in der Regionalgeschichte; URL: <http://digital.lib.uni-paderborn.de/ubpb/urn/urn:nbn:de:hbz:466:2-795>.

Martin Greschat: Das Zeitalter der Industriellen Revolution, Stuttgart 1980.

Roland Günter: Der industrielle Leitsektor. Elektrizität und seine insgeheimen und offenen Auswirkungen auf die Ästhetik, in: Horst A. Wessel (Hg.): Das elektrische Jahrhundert. Entwicklung und Wirkungen der Elektrizität im 20. Jahrhundert, Essen 2002, S. 109-116.

Peter Haslinger/Dirk van Laak: Sicherheitsräume. Bausteine zu einem interdisziplinären Modell, in: Saeculum 68 (2018), Bd. 1, S. 9-35.

Hubert Held: Die Baugeschichte der Brennerbahn 1836–1867. Von München über Altttyrol nach Venedig – aus politischer, ökonomischer und technischer Perspektive, Innsbruck/Wien/Bozen 2018.

Klaus Herrmann: Strom für Haus, Hof und Feld. Entwicklungen und Wirkungen der Elektrizität in der Landwirtschaft, in: Horst A. Wessel (Hg.): Das elektrische Jahrhundert. Entwicklung und Wirkungen der Elektrizität im 20. Jahrhundert, Essen 2002, S. 27-36.

Martina Heßler: „Mrs. Modern Woman“. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der Haushaltstechnisierung, Frankfurt/New York 2001.

Edmund Hoppe: Geschichte der Elektrizität, Leipzig 1884, Nachdruck 1987.

Jan Hövermann: Recht und Elektrizität. Der juristische Sachbegriff und das Wesen der Elektrizität 1887 bis 1938, Tübingen 2017.

Bernward Janzing: Baden unter Strom. Eine Regionalgeschichte der Elektrifizierung. Von der Wasserkraft ins Solarzeitalter, Vöhrenbach 2002.

Alfred Kalähne: Die neueren Forschungen auf dem Gebiet der Elektrizität und ihre Anwendungen: gemeinverständlich dargestellt, Leipzig 1908.

Walter Kasper: Kirche und Gesellschaft. Teilband 2, Freiburg 2019.

Friedrich Klemm: Hoppe, Edmund, in: Neue Deutsche Biographie (NDB) 9, Berlin 1972.

Dirk van Laak: Unter Strom. Über Dynamo und politische Dynamik, in: Hendrik Ehrhardt/Thomas Kroll (Hg.): Energie in der modernen Gesellschaft. Zeithistorische Perspektiven, Göttingen 2012, S. 17-31.

Lioba Meyer: Die Entwicklung Oldenburgs zur modernen Stadt: Wasser, Gas und Elektrizität 1850–1930, Bremen 2011.

Jens Metzdorf: Die Elektrifizierung der Stadt. Zur Errichtung des ersten städtischen Elektrizitätswerkes in Neuss vor 100 Jahren, Neuss 2005.

Alfred Nippoldt: Der Siegeszug der Elektrizität, Berlin 1925.

Sabine Oetzel: Der elektrische Haushalt, in: Horst A. Wessel (Hg.): Das elektrische Jahrhundert. Entwicklung und Wirkungen der Elektrizität im 20. Jahrhundert, Essen 2002, S. 71-78.

Wayne Parrish: Technokratie – die neue Heilslehre, München 1933.

Dirk Schaal: Bild und Ikonographie der Elektrizität. Über den Wahrnehmungs- und Bedeutungswandel einer Energieform seit dem industriellen Zeitalter – Überlegungen für eine Ikonographie der Wirtschaft, in: Hendrik Ehrhardt/Thomas Kroll (Hg.): Energie in der modernen Gesellschaft. Zeithistorische Perspektiven, Göttingen 2012, S. 33-55.

Ulrike Schanz: Licht für Dieburg: die Geschichte der Elektrifizierung der Region Starkenburg am Beispiel des Dieburger Elektrizitätswerkes, Dieburg 2000.

Ulrich Rosseau: Freiräume. Unterhaltung, Vergnügen und Erholung in Dresden 1694–1830, Köln 2007.

Wolfgang Schivelbusch: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, München/Wien 1986.

Dieter Schott: Die Vernetzung der Stadt. Kommunale Energiepolitik, öffentlicher Nahverkehr und die „Produktion“ der modernen Stadt. Darmstadt – Mannheim – Mainz 1880–1918, Darmstadt 1999.

Lina Schröder: Der Rhein-(Maas-)Schelde-Kanal als geplante Infrastrukturzelle von 1946 bis 1985. Eine Studie zur Infrastruktur- und Netzwerk-Geschichte, Münster 2017.

Florian Sprenger: Lob des Berührens. Zur phantasmatischen Dimension der Elektrizität und ihrer Medientheorien, in: Veronika Wieser (Hg.): Abendländische Apokalyptik, Berlin 2013, S. 177-195.

Joachim Tautz/Manuel Bunger: Mehr Licht! Elektrifizierung des ländlichen Raumes. Begleitband zur Sonderausstellung „Mehr Licht! Elektrifizierung des Ländlichen Raumes“ in der Ausstellungshalle des Museumsdorfes Cloppenburg vom 4. September 2005 bis zum 5. November 2006, Cloppenburg 2005.

Alfred von Urbanitzky: Die Elektrizität im Dienste der Menschheit: eine populäre Darstellung der magnetischen und elektrischen Naturkräfte und ihrer praktischen Anwendungen. Nach dem gegenwärtigen Standpunkte der Wissenschaft, Wien 1885.

Horst A. Wessel: Einführung, in: Horst A. Wessel (Hg.): Das elektrische Jahrhundert. Entwicklung und Wirkungen der Elektrizität im 20. Jahrhundert, Essen 2002, S. 9-11.

Otto N. Witt (Hg.): Prometheus. Illustrierte Wochenschrift über die Fortschritte in Gewerbe, Industrie und Wissenschaft, 191 (1893).

Wolfgang Zängl: Deutschlands Strom. Die Politik der Elektrifizierung von 1866 bis heute, Frankfurt (Main) 1989.

Hermann Zipp: Alles elektrisch! Ein Wegweiser für Haus und Gewerbe, Berlin 1911.

Martin Zolles: Medialität als Weltgericht. Zur Visualität inszenierter Katastrophenhaftigkeit und technischer Offenbarung, in: Veronika Wieser (Hg.): Abendländische Apokalyptik, Berlin 2013, S. 197-208.

Kinderkino zwischen Kontrolle, Kommerz und Krawall

Anmerkungen zu einer Hamburger Initiative aus dem frühen 20. Jahrhundert

Kaspar Maase

Das sachlich wie sprachlich hässliche Adjektiv ‚unterforscht‘ passt leider auch für den Gegenstand dieses Beitrags. ‚Kinderkino‘ bezeichnet weit mehr als die Praxis, Filme speziell für Altersgruppen zu zeigen, die von Erwachsenen definiert wurden, und Streifen auszuwählen, die angeblich für dieses Publikum besonders geeignet (oder zumindest unschädlich) seien. Gemeint ist auch nicht das in der Zwischenkriegszeit sich ausbildende Phänomen fiktionaler Filme, die gezielt ein jüngeres Publikum ansprechen sollten, also das heute Kinder- und Jugendfilm genannte Genre.¹ Aus der Perspektive historischer Ethnographie oder einer Geschichtsschreibung der Alltagskultur stehen im Zentrum des Interesses die mit solchen Filmen und vor allem den

Vorführ-Veranstaltungen verbundenen Praktiken der Beteiligten – vorrangig die der Kinder, ebenso die von verschiedenen Gruppen Erwachsener: Polizisten und Lehrer, Eltern und Kinobetreiber, Juristen und Mediziner.²

Interessanterweise liegt bisher der Schwerpunkt empirisch-historischer Forschung zum Kinderkino in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg.³ Das liegt vermutlich an zwei Faktoren. Zum einen zählten Halbwüchsige zur „Hauptklientel“ der

¹ Siehe Schäfer/Wegener: Kindheit.

² Siehe zu diesem praxeologischen Ansatz ausführlicher Maase: Archiv; spezieller mit Blick auf die Interpretation der historischen Beispiele Maase: Kinder der Massenkultur, S. 21-24, 241-309.

³ Brand: Kino; Töteberg: Filmstadt, S. 26, 28, 34; Scharfenberg: Kinos; Müller: Frühes Kinderkino; Schmerling: Kind; Räder: Kindheit; Schäfer: Kinder. Viele Beobachtungen zum Kinderkino finden sich außerdem in der breiten Literatur, die lokale Kinogeschichten aufarbeitet.

Filmtheater, insbesondere außerhalb der Abendvorstellungen.⁴ Zum anderen lieferte das vermutete Wohl von Kindern und Jugendlichen erstrangige Argumente für die Debatte um Nutzen, Legitimität und Regulierung des neuen Mediums. Das Thema ‚Kind und Kino‘ führt mithin ins Zentrum der frühen Filmgeschichte – insbesondere, wenn man sie mit der New Film History als **Kinogeschichte** versteht.⁵

In diesem Kontext sollen hier zunächst drei Quellen das Phänomen mit einigen seiner Facetten veranschaulichen. Davon ausgehend werden dann zwei Hauptlinien skizziert, entlang derer Befunde zum historischen Kinderkino unser Verständnis urbaner Kinokultur bis in die Gegenwart bereichern können. Die Stichworte lauten erstens: Medialisierung, Autonomisierung, Ästhetisierung; und zweitens: Regulierung, Volkserziehung, Geschmacksbildung.⁶ In einem Ausblick werden abschließend einige Überlegungen und mögliche Forschungsfragen zum Thema ‚120 Jahre Kinder und Kino‘ formuliert.

I. Blicke auf das Kinderkino der Kaiserzeit

Systematisch kann man zwei Arten von Kinderkino unterscheiden, solches ‚von oben‘ und solches ‚von unten‘. Die öffentliche Debatte im deutschen Kaiserreich über den Umgang mit dem Film(gewerbe) drehte sich wesentlich um die „Kinderfrage“.⁷ Hier herrschte weitgehender Konsens, dass der Kinobesuch Heranwachsender bis zum Alter von 14, teilweise bis 16 oder gar 18 Jahren erzieherisch reguliert werden müsse. Angesichts einer fehlenden⁸ reichsweit einheitlichen Filmzensur entwickelte man dafür eine Vielzahl lokaler oder regionaler Lösungen. Ein verbreitetes Modell kombinierte weitgehende Beschränkungen des Besuchs von Kindern in normalen Vorstellungen mit der Organisation von Kindervorstellungen, die pädagogisch geeignete Filme zeigen sollten und mehr oder minder strikter Kontrolle und polizeilicher Genehmigungspflicht unterlagen. Hier könnte man vom ‚Kinderkino von oben‘ sprechen (wenngleich es oft schwerfällt, den Unterschied der Programme zum sonstigen Angebot zu bestimmen).

Das folgende Beispiel fällt dagegen eher in die Kategorie des ‚Kinderkinos von unten‘. Vor allem in den ersten Jahren nach dem Aufkommen

4 Müller: Früher Film, S. 64; Schmerling: Kind, S. 47, rechnet Halbwüchsige zum „besonders fachkundigen Stammpublikum“. Zeitgenössische Zahlen ebenda, S. 105-119.

5 Siehe Elsaesser: Filmgeschichte.

6 Dabei stütze ich mich auf eigene Vorarbeiten, die über das Kinderkino in Hamburg hinaus den Umgang mit dem Film und seinem Publikum im Kaiserreich betreffen. Dort sind weitere Belege und Argumentationen zu den Thesen des vorliegenden Aufsatzes zu finden. Siehe Maase: Kinder als Fremde; Maase: Massenkunst; Maase: Sphären; Maase: Unterwelt; Maase: Kinderkino.

7 Dazu repräsentativ und informativ Hellwig: Kind.

8 So sahen es viele Zeitgenossen aller politischen Orientierungen. Auch die Mehrheit der Filmproduzenten und Kinobetreiber präferierte eine einheitliche Regelung, möglichst als Vorzensur, gegenüber dem mühseligen Umgang mit einem Flickenteppich unterschiedlicher Regelungen und Prüfinstitutionen.

stationärer Kinobetriebe in den Städten⁹ kam es nicht selten vor, dass außerhalb der Abendvorstellungen Halbwüchsige und Kinder die Zuschauerräume okkupierten. Ihre Filmbegeisterung war groß, sie nahmen weite Wege auf sich, zahlten halbe Preise und konnten oft für einen Groschen die nicht nur filmischen Reize gemeinsamen Kinobesuchs auskosten.¹⁰

Erfahrungen einer Lehrerin, Bremen Anfang 1913

Anfang 1913 beobachteten 18 Lehrerinnen zwei Monate lang die Kindervorstellungen aller elf Bremer Lichtspieltheater. Solche Expeditionen in die fremde Unterwelt des Kinderkinos waren damals geradezu ein pädagogischer Trend. Hier ein Ausschnitt aus einem der Berichte.

Die Verkäuferin an der Kasse macht mich freundlich aufmerksam, dass jetzt Kindervorstellung sei und bittet, den Abend [...] wiederzukommen. Auf meine Erklärung, dass ich die Nachmittagsvorstellung sehen möchte, rät sie dringend davon ab: ‚Nein, das geht doch nicht! Das ganze Theater ist voll Kinder; es ist ein schrecklicher Lärm. Das können Sie doch nicht ertragen.‘ Als ich auf meinem Vorhaben bestehe, gibt sie mir, verwundert mich anstarrend, die Karte [...]. Es ist gerade Pause. Eine schwüle, dunstige Luft schlägt mir entgegen, trotzdem die Türen geöffnet sind. Der ganze weite Raum (500 Personen) ist mit Kindern gefüllt bis auf den letzten Platz.

9 Zur Frühgeschichte des Kinos in Deutschland siehe Schlüppmann: Unheimlichkeit; Müller: Frühe Kinematographie; Garncarz: Maßlose Unterhaltung; Kreimeier: Traum; Sabelus/Wietschorke: Welt.
10 Zur Begeisterung siehe Gesellschaft der Freunde: Bericht, S. 36; Schönhuber: Kinoproblem.

Ein unbeschreiblicher Lärm herrscht; Laufen, Rufen, Schreien, Lachen, Plaudern. Knaben balgen sich. Apfelsinenschalen und leere Bonbonschachteln fliegen durch die Luft. Der Fußboden ist übersät mit Näschereiabfällen. Auf den Fensterbänken und den Heizkörpern rangeln Knaben herum. Mädchen und Knaben sitzen dichtgedrängt durcheinander. 14jährige Mädchen und 14jährige Knaben mit heißen, erregten Gesichtern necken sich in unkindlicher Weise gegenseitig. (Auch während der nächsten Vorführungen bis zum Schluß). Kinder jeden Alters, sogar 3- und 2jährige sitzen da mit glühenden Backen. Frauen gehen mit Näschereien dazwischen herum und verkaufen. Viele Kinder naschen, trinken Brause; Knaben rauchen heimlich.¹¹

Insbesondere die erste Passage erweckt den Eindruck einer Art von Okkupation der Kinosäle durch die Kinder. Ihre als enthemmt und grenzüberschreitend beschriebenen Praktiken erscheinen einerseits als selbstzweckhaftes Handeln der Halbwüchsigen, die die eroberten Freiräume (vielleicht auch die Eroberung selbst) genießen; andererseits sind diese Praktiken das (anscheinend effektive) Mittel, um Erwachsene zeitweilig von Kinosälen fernzuhalten.¹² Diese raum- und gelegenheitsergreifende Dimension betont die Bezeichnung ‚Kinderkino von unten‘.¹³

Konträre Urteile aus der Fürsorgerperspektive 1911/1916

Bei den folgenden Beispielen handelt es sich vermutlich um organisiertes Kinderkino. Umso

11 Bremer Lehrerinnen, S. 155.

12 Im gleichen Sinn Conradt: Kirche, S. 35.

13 Ausführlicher dazu Maase: Sphären.

erstaunlicher ist die Spannbreite der Sichtweisen, die die konträren Bewertungen aus pädagogisch-fürsorgerischer Perspektive eröffnen. Zunächst das geradezu paradiesische Bild von Vorstellungen in den proletarischen Vierteln des Berliner Ostens und Nordens, das eine Jugendfürsorgerin 1911 zeichnete: *100-200 Kinder in dem langen, schmalen, [...] dunklen Saal; hingebende Aufmerksamkeit, beglücktes Sich-Laben; eifrige, freundliche, gegenseitige Belehrung in den Pausen; kein Streit, keine Störung. [...] sie [waren] still, freundlich und gut. Selten habe ich eine solch große Schar von Kindern in so guter Ordnung, in so innerlich glücklicher, sanfter, friedfertiger Stimmung gesehen. Und sie waren ohne jede Aufsicht!*¹⁴

Solche positiven Texte, die Parallelen in der Darstellung von Praktiken und Stimmungen in Kinderlesehallen hatten, waren in der zeitgenössischen pädagogischen Filmdebatte minoritär.¹⁵ Auf der anderen Seite standen Darstellungen wie die folgende, von der es nicht mehr weit ist nach Sodom und Gomorrha. Danach waren bei einer Kindervorstellung in Essen 1916

etwa 1000 Kinder anwesend, es wurden mehr Karten verkauft, als Plätze vorhanden waren, viele Kinder standen und lagen während der Vorstellung in den Gängen. [...] Die weitaus größte Zahl der Besucher gehört dem schulpflichtigen Alter an, eine große Zahl sogar dem vorschulpflichtigen [sic]. [...] Die Kinder der ärmeren Schichten der Bevölkerung sind am stärksten vertreten. [...] Außerdem ist mehrfach erwiesen, dass Kinder das Geld zum Besuche des Kinos auf unredliche

*Weise erwerben und dann noch andere Kinder zum Besuche des Kinos verführt haben [...] Durch den Verkauf von Schokolade u[nd] s[o] w[eiter]. während der Vorstellung und durch Automaten wird den Kindern auch noch der letzte Pfennig abgelockt. Die Darstellungen sind meist völlig wertlos. Liebesromane, Kusszenen, Trinkgelage und Diebstähle werden vorgeführt. [...] Der Geschmack der Kinder wird dadurch völlig verdorben. Für ernste Darstellungen aus dem Leben und aus der Natur und für Bilder von den Kriegsschauplätzen ist kaum Interesse vorhanden [...]. Knaben und Mädchen sitzen auf den Emporen in der Dunkelheit dicht gedrängt nebeneinander, beim Hinausgehen benutzen die Knaben alle Wände und Ecken als Bedürfnisanstalten, die Trinkhallen und Eiswagen werden förmlich belagert.*¹⁶

Quellenkritisch ist festzuhalten: Der Tenor der Berichte ist deutlich beeinflusst von der jeweiligen Intention – Werbung für die Möglichkeiten des Kinderkinos oder Warnung vor seinen Gefahren. Das Gemälde des Glücks und der Friedfertigkeit stammt aus der Feder einer prominenten Jugendfürsorge-Aktivistin; sie war aufgrund ihrer Erfahrungen überzeugt, dass der Film „ein wahrer Schatz der Armen, eine Himmelsgabe für die Kinderwelt der finsternen hohen Höfe der Mietskasernen“ sein könne. Um das zu verwirklichen, bedürfe es strengster Zensur gegen die „Auswüchse der Kinematographen-Industrie“,¹⁷ und genau dafür warb sie.

14 Duensing: Kinematograph, S. 280-282.

15 Siehe Maase: Kinder der Massenkultur, S. 170-173.

16 Rektor Koch, Essen, an Regierungspräsidium Düsseldorf, 26. Juli 1916, Anlage, Nordrheinwestfälisches Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, RP Düsseldorf 30481 [Hervorhebung im Original].

17 Duensing: Kinematograph, S. 281, 282.

Autor des zweiten Textes war ein Volksschullehrer, der Vorsitzende des Essener Ausschusses für Jugendschutz in den Lichtspielhäusern. Sein Maßstab war die katholische Morallehre, und aus dieser Perspektive rückte er die sündhaften Aspekte des Kinderkinos effektiv in den Vordergrund. Berichte, die das Kinderkino aller Varietäten mit ähnlichen Akzenten beschreiben, waren damals deutlich in der Mehrzahl. Auch wenn die Verfasser und Verfasserinnen meist derselben Profession angehörten und eine Art pädagogisches Standardnarrativ abspulen, darf man wohl aus ihren Berichten ohne unerlaubte Romantisierung die These ableiten: Wir haben uns das Kinderkino des frühen 20. Jahrhunderts über weite Strecken als eine gegen erwachsene Kontrolle sich mehr oder minder umfassend abgrenzende Eigenwelt vorzustellen.

Erfahrungen eines Polizisten, Leipzig 1910

Auch hier geht es um eine behördliche Maßnahme ‚von oben‘. Sie betraf zwar die Minderheit der Erwachsenen im Publikum ebenfalls; es waren jedoch die Proteste der Halbwüchsigen, die zum Ruf nach der Polizei führten. Wegen des besonderen Feiertags sollte am Totensonntag ein Diavortrag das aktuelle Kinoprogramm ersetzen.

Zu dem [...] Vortrage hatten sich annähernd 750 Kinder sowie etwa 50 Erwachsene eingefunden. Schon bei Beginn [...] war eine derartige Unruhe unter den Kindern eingetreten, dass der Vortragende, sowie die im Theater Angestellten wiederholt zur Ruhe ermahnt hatten. Bei meinem Hinzu-kommen [...] war der Skandal der Kinder so groß, dass es dem Vortragenden nicht möglich war, irgend noch eine Erklärung über die vorgeführten Bilder abzugeben. Bei jedem Bilde [...] wurde

seitens der Kinder geschrien, gejoht, gepfeifen, gezischt und mit den Beinen auf den Fußboden getrampelt. Dabei wurden Rufe wie z[um] B[ei-spiel] ‚Bilder, Musik usw.‘ laut [...]. Nunmehr erst konnte der sehr lehrreiche Vortrag ohne Unterbrechung zu Ende geführt werden. Als jedoch der Vortrag zu Ende war, wollte der größte Teil der Kinder den Saal nicht verlassen und verlangte andere Bilder zu sehen oder das Geld zurück. [...] Auf der Straße angelangt, stellte sich ein großer Teil der Kinder vor dem Eingang des kinematographischen Theaters auf und gaben ihren Unwillen dahin kund, als sie äußerten, dass sie für ihr Geld nichts gesehen hätten.¹⁸

Bemerkenswert ist hier das massive Bestehen der Protestierenden auf dem Unterhaltungscharakter des Programms: *Bilder, Musik*. Kinderkino sollte nach Meinung der Jugendlichen nicht belehrend sein, wobei Szenen von Unglücken, Militärmanövern oder Auftritten des Kaisers ebenfalls im Unterhaltungsmodus rezipiert wurden.

II. Interpretationslinien

Medialisierung, Autonomisierung, Ästhetisierung

Das Kinderkino der Kaiserzeit bietet mit allen seinen Ausprägungen und Auswirkungen die Chance, ein einzigartiges historisches Phänomen zu beobachten: die erstmalige Aneignung

18 Denkschrift, S. 5. Eine ähnliche, allerdings gewalt-haltigere Episode, in der Halbwüchsige ihr ‚Recht auf Film‘ einfordern, aus dem Jahr 1929 zitiert Schäfer: *Kinder* (nach Paech/Paech: *Menschen*, S. 150).

eines neuen Mediums und einer damit verbundenen neuen Erzählform durch die jüngste Generation. Die Protagonisten gehörten nicht, wie bei vorherigen medialen und literarischen Innovationen, zur jeweils ‚jungen Generation‘ (im Alter zwischen 20 und 40). Wir haben es hier wirklich mit Menschen zwischen sechs und 16 Jahren zu tun! Insofern scheint es angesichts der massiven zeitgenössischen Widerstände sogar angemessen, von einer ‚Eroberung des Films‘ durch die damals als Kinder Behandelten zu sprechen. Jungen und Mädchen zwischen sechs und 18 waren um 1900 – und blieben bis heute – die eigentlichen Natives der sich ständig innovierenden Film- und Kinowelten; das schließt die zeitweilige räumliche Besetzung der Filmtheater ein.

Damit war kognitiv wie auch im Sinne von Freiheit und Eigenräumen eine erhebliche lebensweltliche Autonomisierung der peer groups, der Gleichaltrigengruppen verbunden.¹⁹ Die unterschiedlichen Akzente der zeitgenössischen Berichte weisen auf die Vielschichtigkeit der Interessen hin, die Heranwachsende in ihrer Kino- und Filmmutzung verfolgten und verfolgen. Hier sei nur ein Aspekt herausgegriffen: die Ausbildung und Durchsetzung ästhetischer Ansprüche, Kompetenzen und Präferenzen. In vielen Quellen findet sich die Beobachtung, dass die

Kinder genau, und in weitgehender Übereinstimmung, wussten, was sie sehen wollten: spannendes, bewegendes und anrührendes Geschehen, insbesondere die sogenannten Filmdramen – mithin das, was alle für Erziehung Zuständigen damals Schund nannten. Wie viel Trotz in diesem Verlangen zum Ausdruck kam, dazu im folgenden Abschnitt. Doch wie sehr Heranwachsende, gerade in den Volksschulen, beeindruckt und berührt waren von den Filmgeschichten und mit welcher Lebendigkeit auch die sonst Zurückhaltenden von ihren Kinoerlebnissen berichten konnten, das verweist darauf, dass sich mit dem Film Halbwüchsige jene Massenkunst in ihr Leben holten, die das 20. Jahrhundert dominieren sollte.²⁰

Regulierung, Volkserziehung, Geschmacksbildung

Es fällt auf: Alle eingangs zitierten Quellen sind aus professioneller Kontrollperspektive verfasst. Das ist kein Zufall, sondern entspricht vielmehr der Dominanz solcher Dokumente in der Überlieferung. Darin widerspiegelt sich, worum es Vätern und Müttern des ‚Kinderkino von oben‘ – in Übereinstimmung mit praktisch der gesamten erwachsenen Öffentlichkeit – ging. Es wurde geschaffen, um den Zugang Heranwachsender zum Medium Film obrigkeitlich zu regulieren, sowohl im Umfang (‚nicht zu viel‘) als auch bezüglich der Inhalte (keine ‚erziehungswidrigen‘ – so der verbreitete Quellenbegriff – Wissens-elemente). Dieser Zugriff heißt bis heute (bei

19 Die Sorge, dass das Kino hemmungslos, ohne Kontrolle Erwachsener, Wissen an Halbwüchsige vermittele, bildete einen Hauptgrund für die breite Resonanz der Bewegungen gegen „Schmutz und Schund“ im Kaiserreich; siehe Maase: Kinder der Massenkultur, bes. S. 12-18, 282-300; Maase: Disziplinlosigkeit; Maase: Quellen. Siehe auch Schmerling: Kind, S. 150-151, zur „Angst vor der ‚Emanzipation‘ der Kinder“ durch Zugang zu ungeeigneten Wissensbeständen und Narrativen.

20 Zu den einschlägigen Beobachtungen von Lehrerinnen und Lehrern siehe Gesellschaft der Freunde: Bericht, S. 34-35. Zum Konzept der populären oder Massenkünste siehe Maase: Populärkulturforschung, Kapitel 4.

wesentlichen Änderungen in der Substanz) Jugendschutz. Vergleichbare Regelungen gab es damals in vielen Staaten Europas, jedoch nicht in allen. Die katholisch dominierte Kulturnation Frankreich kannte bis in die Zwischenkriegszeit keine Altersgrenzen für den Kinobesuch, und noch heute ist der französische Umgang mit Altersbeschränkungen im Kino sehr viel zurückhaltender als der deutsche.²¹ Die allgemeine Überzeugung der Erwachsenen im Kaiserreich war: Kinder (bis 16 oder 18 Jahren) sollten nur das sehen, was Erziehungsinstitutionen für unschädlich hielten. Das versuchte man mit unterschiedlichen Regelungen zu erreichen. Nach bisheriger Kenntnis wurde das bei weitem aufwändigste Modell in Hamburg etabliert.²²

Nicht zuletzt infolge des Drängens engagierter Lehrerinnen und Lehrer erging dort im Mai 1908 eine Verordnung, die schulpflichtigen Kindern den Besuch von Kinos (und anderen Schaustellungen) ohne Begleitung Erwachsener verbot. Ausnahmen behielt sich die Stadtregierung vor. Das bedeutete, dass Kinobesitzer bei der Polizei Sondergenehmigungen zur Veranstaltung von Kindervorführungen (ohne Erwachsenenbegleitung) beantragen mussten. Deren inhaltliche Kontrolle wollte zwar die Polizei übernehmen, doch wegen der Ausgestaltung bezog man die Oberschulbehörde (im Folgenden OSB) ein. Im März 1909 kam es dann zu einer Abmachung zwischen Vertretern der Kinobesitzer

und der Oberschulbehörde. Die Polizei werde an den Nachmittagen Kinderveranstaltungen zulassen, zu denen keine erwachsene Begleitung verlangt wurde, sofern die Oberschulbehörde den Programmen zustimme. Zu diesem Zweck sollte ein Lokalverband der Kinobetreiber gegründet werden, dessen Mitglieder sich pädagogischen Maßstäben unterstellten und dafür das Recht zur Veranstaltung von Kindervorführungen erhielten. Unternehmer, die sich dem nicht anschlossen, würden keine Ausnahmegenehmigungen erhalten. Ein im Februar 1909 konstituierter „Ausschuss für Kinematographie bei der Oberschulbehörde“ sollte die Filmprüfung übernehmen. Ihm gehörten rund 30 kulturreformersich engagierte Lehrer und Lehrerinnen (davon ein Viertel Frauen) aus der „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg“ und dem Umkreis der Dannmeyer-Kommission an.²³ Seine Beschlüsse bedurften allerdings der Zustimmung des (sympathisierenden) Schulinspektors Fricke.

Zwischen 1911 und 1918 prüften die Lehrer und Lehrerinnen, deren Gesamtzahl im Ausschuss zeitweise bis auf 60 anstieg, circa 7.500 Filme aus einem Angebot von mindestens 40.000 Titeln und wählten in einem aufwändigen Verfahren 5.700 davon aus, die in Kindervorstellungen gezeigt werden durften.²⁴ Angesichts der schwierigen Bedingungen bedurfte es eines äußerst hohen Maßes an Motivation und – es bietet sich kein anderer Begriff an – Glauben, um

21 Siehe Lenk: *Théâtre*. Zur Altersbeschränkung in der Gegenwart siehe die regelmäßige Rubrik „Filmfreigaben im Vergleich“ in der Zeitschrift *tv diskurs*, URL: <https://tvdiskurs.de/start/>.

22 Die Belege zu den folgenden Ausführungen finden sich bei Maase: *Kinderkino*. Siehe auch Schmerling: *Kind*, S. 71-74, sowie mit anders akzentuierter Bewertung Müller: *Frühes Kinderkino*.

23 Siehe Anm. 10.

24 Zum zeitgenössischen Filmangebot siehe Birett: *Verzeichnis*. Zu Hamburg S. 641-677; die Berliner Zensurstelle traf bis 1920 44.000 Entscheidungen (S. 2).

das Modell zu realisieren. Wir blicken hier auf die subjektive Seite der regulatorischen Eingriffe, die uns heute als höchst problematische Interventionen einer bildungsorientierten Berufsgruppe in die Freiheitsrechte von Heranwachsenden, Eltern und Kinobetreibern erscheinen: die aus dem Hochgefühl einer volkserzieherischen Mission und dem Bewusstsein eines Bildungsprivilegs gespeiste Selbstermächtigung von Pädagogen und Pädagoginnen und Kulturpolitikern.²⁵ Ganz allgemein kann man für das Deutsche Reich um 1900 die Zielstellung bei der Regulierung des Medienzugangs Heranwachsender mit zwei Quellenbegriffen fassen: Es ging um ‚nationale‘/‚vaterländische‘ und ‚sittliche‘ Volkserziehung. Zielgruppe war das ‚ungebildete Volk‘. Dahinter stand in den meisten Fällen eine autoritär-paternalistische Haltung. In der Hamburger Volksschullehrerschaft, die das Kinderkino-Modell trug, dominierte jedoch eine kompensatorische bis emanzipatorische Haltung gegenüber den Kindern der unterbürgerlichen Schichten, die nicht länger von den Schätzen der Kunst und den Genüssen des Schönen ausgeschlossen sein sollten. Deshalb hatten Fragen der Geschmackserziehung hier große Bedeutung. Die archivalische Überlieferung zu kultureller Volkserziehung und (damals als unbedingt notwendige Voraussetzung betrachtet) zur Bekämpfung von ‚Schmutz und Schund‘ – damit auch zur Entwicklung urbaner Kinokultur – ist in Hamburg ausgesprochen dicht. Daraus lassen sich viele Anregungen für weitere Lokalstudien zum Thema entnehmen. Im Folgenden werden zwei Aspekte, zwei Konfliktlinien, näher

betrachtet. Sie beleuchten strukturelle Probleme, die in der weiteren Entwicklung großstädtischer Kinopraktiken eine wesentliche Rolle spielten. Es geht zum einen um Schwierigkeiten und Grenzen erzieherisch oder jugendschützerisch begründeter Regulierung im kapitalistischen Massenkunstmarkt und in der Hierarchie lokaler Behörden, auf der Ebene des ‚Kino und Polizei‘-Alltags. Zum anderen wurden in Hamburg Grundfragen pädagogischer Intervention in populäre Künste erörtert, die zumindest bis in die 1970er-Jahre auf der Tagesordnung blieben.

III. Regulierung im Kulturmarkt und im Behördennetz

Wie sind die Ergebnisse des Hamburger Modells zu beurteilen, wenn man sie an den erklärten Zielen misst? Und (um das Ergebnis vorwegzunehmen) woran lag es, dass die Wirkungen so bescheiden ausfielen?

Die Arbeit bestand zunächst im Besuch der Kindervorstellungen, um die dort gezeigten Filme zu prüfen und unpassende auszuschneiden. Zugleich formulierte man allgemeine Kriterien für die Eignung von Streifen für Kinderprogramme. Im März 1910 akzeptierte der Lokalverband der Kinobetreiber folgende Grundsätze: *Die Bilder sind zu verwerfen, wenn das Dargestellte sittlich bedenklich ist; daher sind im allgemeinen Ehebruchsdramen, sowie die Darstellung ungesühnter Verbrechen und grausiger und roher Vorgänge abzulehnen. Daneben können jedoch auch andere Rücksichten, z[um] B[eispiel] Bedenken ästhetischer, wissenschaftlicher oder künstlerischer Natur die Ablehnung eines Films*

25 Siehe Maase: Kunst.

rechtfertigen.²⁶ Es zeigte sich allerdings, dass Lehrer und Kinounternehmer den Formelkompromiss höchst unterschiedlich auslegten. Beide Seiten wussten, dass es sich um eine ausgeprägt konfliktorische Kooperation handelte. Der Lokalverband brauchte den Ausschuss der OSB, um Kindervorfürungen geben zu können, und die Pädagogen brauchten den Lokalverband, um überhaupt einen gewissen Einfluss auf die Programme zu nehmen. Schließlich gab es ja weiterhin Kinos, die Kinder nachmittags in Begleitung Erwachsener besuchen durften, und außerdem die Möglichkeit, sich abends in die Vorstellungen zu schmuggeln. Die Lehrer hatten gewiss ein Interesse daran, das Ausmaß unkontrollierten Filmkonsums zu dramatisieren, jedoch kann man entsprechende Berichte nicht als völlig irrelevant abtun. Andererseits blieben pädagogisch motivierte Eingriffe zunächst die Ausnahme. Wenn man von mindestens zehn bis zwölf Nummern pro Programm ausgeht, fällt das Kinderverbot von insgesamt 24 Filmen im gesamten ersten Jahr des Abkommens nicht sehr ins Gewicht. Mehrfach beklagten Ausschussmitglieder, dass man im Blick auf den realen Filmkonsum der Kinder bisher nichts erreicht habe.²⁷

So beschloss der Ausschuss im Februar 1911 einstimmig, auf eine umfassende Vorprüfung der angebotenen Filme umzustellen. Bis dahin konnten die meisten Streifen erst begutachtet

werden, wenn sie schon gezeigt wurden; bis ein ablehnendes Urteil von der Polizeibehörde exekutiert wurde, liefen sie weiter. Aus den Quellen gewinnt man den Eindruck, die Umstellung auf eine systematische Vorzensur sei nur langsam vorangekommen und Stückwerk geblieben. Obwohl die Zahl der Prüfenden auf 50 stieg, die ab März 1912 auch von der OSB mit einem Teil ihrer Arbeitszeit für diese Aufgabe freigestellt wurden, und obwohl einige Verleihfirmen sich bereitfanden, ihre Neuheiten in Hamburg prüfen zu lassen, wurde das System nie flächendeckend. Was allerdings wuchs, war der Bestand an Gutachten, die die Gewerbebehörde in einer Kartei sammelte und bei der Prüfung der von den Betreibern eingereichten Programme nutzte.

Klagen führten dazu, dass der Ausschuss im Herbst 1912 eine umfassende Überprüfung der Kindervorstellungen vornahm. Von 300 gezeigten Filmen waren 135 dem Ausschuss gar nicht bekannt – und das, obwohl die Polizei nach eigener Aussage seit dem März 1912 keine ungeprüften Werke mehr zuließ.²⁸ Das konnte an Unklarheit über die Titel liegen, die damals häufiger geändert wurden, aber viele Streifen waren sicher nicht geprüft worden. Von den 165 identifizierten Streifen waren 45 verboten. Es blieben mithin 120 vom Ausschuss zugelassene. Das Urteil von Schulinspektor Fricke war eindeutig: *Jedenfalls zieht der Ausschuss daraus den Schluss, dass seine ganze Arbeit ungefähr ganz nutzlos war.*²⁹

26 Ausschusssitzung vom 15.2.1910, Landesmedienzentrum Hamburg (im Folgenden LMZH), Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I, Bl. 43.

27 Siehe etwa Ausschusssitzung vom 15.6.1910, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I, Bl. 47.

28 Ausschusssitzung vom 15.6.1910, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I, Bl. 85.

29 Stellungnahme vom 22.10.1912; Staatsarchiv Hamburg (im Folgenden StAH), OSB V, 58a, Bl. 76/77, Zitat Bl. 77.

Zum Verständnis des harschen Urteils muss man berücksichtigen, dass aus der Sicht des Ausschusses *zugelassen* keineswegs *pädagogisch einwandfrei* oder gar *empfehlenswert* bedeutete. Die wenigsten der genehmigten Filme entsprachen uneingeschränkt den Vorstellungen der Prüfer. Von 132 im November 1911 begutachteten Filmen wurde genau ein Drittel abgelehnt. 38 Prozent galten als *wenig geeignet, aber vorläufig nicht beanstandet*, 24 Prozent als *nicht beanstandet* und nur gut fünf Prozent als *für Schulen geeignet*. Hätte der Ausschuss [...] *alles ausscheiden wollen [...], was als nicht wünschenswert erachtet werden musste, so wäre manche Vorstellung unmöglich gemacht worden*.³⁰ Immerhin gaben sie trotz Krisenstimmung nicht auf, sondern arbeiteten weiter. Eine neue Polizeiverordnung dehnte im Januar 1913 den potenziellen Einflussbereich der Kommission aus. Nun durften Kinder (vom sechsten bis zum vollendeten 16. Lebensjahr) nur noch genehmigte Kindervorstellungen besuchen.³¹

Gegen diese Regelung erhoben immer wieder Theaterbesitzer Einspruch, und die Gerichte entschieden unterschiedlich. Entsprechend unbefriedigend war das Ergebnis einer Überprüfung von 27 der insgesamt 54 Kinos, die Kinderprogramme vorführen durften, im Herbst 1913. Nur sechs davon hielten sich strikt an die Genehmigung. Fünf zeigten je einen nicht zugelassenen Film, vier zwei, fünf drei, vier vier, zwei fünf und

eines sogar sechs. Überdies stellte man fest, dass in sieben Theatern das Kinderverbot für die Abendvorstellungen nach acht Uhr nicht eingehalten wurde, in zweien saßen sogar Kinder unter sechs Jahren.³²

Es gab heftige Diskussionen im Ausschuss. Die Zahl der Prüfenden stieg bis 1915 auf 60, obwohl die Arbeit nach Kriegsbeginn noch schwieriger wurde.³³ Lehrer wurden eingezogen, und viele Verleiher zeigten ihre Novitäten nicht mehr in Hamburg. Im August 1916 setzte die Polizei die Altersgrenze herauf. Nun galten Heranwachsende bis zum 18. Lebensjahr als Kinder, die nur die genehmigten Vorstellungen besuchen durften.³⁴ 1919 fand der Ausschuss wieder zusammen und setzte seine Bemühungen fort.

Es waren ganz offenbar die Tücken des Prüfungsalltags, die über den Erfolg des Ausschusses entschieden, weswegen hier auf nur scheinbar Nebensächliches detaillierter einzugehen ist. Ein erstes Problem warf das Prinzip auf, nach dem die Ablehnung eines Films ein gleichlautendes Votum von drei Gutachtern verlangte. Da die Arbeit nebenberuflich und unentgeltlich getan wurde, konnte es eine Weile dauern, bis man zur Entscheidung kam. Erschwerend war zusätzlich die relativ starke Fluktuation unter den Prüfenden, welche die Ausbildung gemeinsamer Maßstäbe behinderte. Die Urteile mussten der Gewerbebehörde gemeldet werden, die allein die Exekutivbefugnis hatte. Gerade in den

30 Siehe Brief an Schulinspektor Fricke vom 23.11.1911, StAH, GP IX F 9 II. Zu den vier Noten siehe LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I, Bl. 15; Zitat Gripp: Kinematograph, S. 248.

31 Amtsblatt der freien und Hansestadt Hamburg 1913, Nr. 16, S. 87.

32 Sitzung vom 8.12.1913, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. II (unpaginiert); Vorstandsprotokoll vom 13.11.1913, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. III (unpaginiert).

33 Brand: Kino, S. 76.

34 Amtsblatt der freien und Hansestadt Hamburg 1916, S. 1320, Nr. 192.

ersten Jahren, als noch in den Kinos begutachtet wurde, war das schwerfällige Verfahren den Usancen der schnelllebigen Branche nicht angemessen; Verbote wurden erst vollzogen, wenn die Titel bereits abgesetzt waren.

Bei den Vorprüfungen herrschte ebenfalls hoher Zeitdruck. Kinobetreiber wiesen immer wieder einzelne Gutachter und Gutachterinnen zurück. Das Verfahren, bei dem die Filme mit stark erhöhter Geschwindigkeit abgespult wurden, war für die Prüfenden äußerst belastend, und sie hatten selten eine Möglichkeit, sich ungestört miteinander zu besprechen.

Die Durchsetzung der Kinderverbote oblag der Gewerbepolizei. Aus deren Sicht leistete der Ausschuss nur Zuarbeit, und man betrachtete sich auch nicht als an dessen Voten gebunden. Mit dem Aufbau der Entscheidungssammlung stieg allerdings die Wahrscheinlichkeit, dass die Behörde bei der Genehmigung der eingereichten Programme nicht nach eigenem Gutdünken, sondern entsprechend der Kommissionsempfehlung verfuhr. Die Schlüsselfrage war nun, ob die Kinobesitzer sich an die Bescheide der Polizei hielten. Wie gezeigt, war das nur in begrenztem Maße der Fall. Als Ursache prangerte der Ausschuss immer wieder an: Die Polizei kontrolliere zu wenig und die Strafen seien nicht hart genug.

Die Ergebnisse der beiden Untersuchungen 1912 und 1913 sprechen dafür, dass die Kontrollen nicht ausreichten, um die Einhaltung der Genehmigungsbescheide substanziell zu sichern. So visitierten Ausschussmitglieder immer wieder selbst. Das war ein aufwändiges Verfahren, da sie dazu die genehmigten Programme brauchten – die ihnen die Besitzer vorenthielten. Außerdem konnten sie bei aufgedeckten Verstößen

nicht direkt einschreiten, sondern nur Anzeige erstatten. Über die Strafpraxis der Polizei liegen widersprüchliche Aussagen vor. Nicht selten scheint sie zunächst darauf gesetzt zu haben, die Unternehmer gütlich zum Verzicht auf inkriminierte Filme zu bewegen: *Bisher hat [...] immer eine Verständigung des Kinoinhabers genügt, um die Wiedervorführung anstößiger Filme oder anstößiger Teile derselben zu verhindern*, heißt es in einer Stellungnahme der Gewerbepolizei.³⁵ Geldstrafen lagen zwischen sechs und 36 Mark, was angesichts der Umsätze und der geringen Kontrolldichte offenbar nicht sehr abschreckend wirkte. Das schärfste Mittel, die Genehmigung für Kindervorstellungen überhaupt zu entziehen, wurde anscheinend selten eingesetzt – dann aber mit einschneidender Wirkung.³⁶

Was ist zum Verhalten der Kinobesitzer zu sagen? Zweifellos betrachteten sie den Ausschuss als Belastung und als Einschränkung unternehmerischer Freiheit. Ebenso zweifellos aber befürworteten die Hamburger Theaterbetreiber (wie ihre Kollegen im übrigen Reich) eine sorgsame Auswahl der Filme für Kinder.³⁷ Allerdings stellten sie immer wieder fest: Ihre Vorstellungen davon, was hierzu geeignet sei, wichen erheblich ab von den Urteilen der Lehrer, die sie vielfach nicht nachvollziehen konnten. Dass die Polizei

35 Stellungnahme der Gewerbepolizei vom 14.4.1913, StAH, Senatsakten CL VII Lit. Rf. 587 I.

36 Siehe Sitzung vom 21.11.1911, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I, Sitzung vom 21.11.1911, Bl. 75, und Sitzung vom 23.9.1912, ebenda, Bl. 105; Briefe mehrerer Kinobesitzer sowie des Vorstands des Lokalverbandes an die Gewerbepolizei vom 10.11.1911 und 12.12.1911 (Kopien bei Scharfenberg: Kinos, als Dokument GP 65).

37 Siehe Maase: Massenkunst, insbesondere S. 56-57.

nicht durchgängig den Kommissionsempfehlungen folgte, machte die Lage noch unklarer. Kein Wunder also, dass die Kinobesitzer im Interesse ihrer Planungs- und Rechtssicherheit die Übernahme der Berliner Zensurenentscheidungen befürworteten.³⁸

Viele Übertretungen sind mithin nicht als Ausdruck einer Skrupellosigkeit zu werten, die um des Profits willen Schocks und Schädigungen Heranwachsender riskierte. Sie geschahen aus der Überzeugung heraus, man habe das Wohl der Kinder durchaus bedacht und setze sich nur über abstruse pädagogische Willkürmaßnahmen hinweg. Erfahrungen mit der unvermeidlichen Inkohärenz der Kommissionsurteile (siehe unten) konnten diese Einstellung nur verstärken. Ebenso wirkten vermutlich die einander widersprechenden Gerichtsentscheidungen 1913/14. Ein Schöffengericht erklärte noch im März 1914 die Polizeiverordnung vom Januar 1913 für ungültig, weil sie ohne zureichenden Grund in das Erziehungsrecht der Eltern eingreife. Angesichts der inzwischen erreichten Qualität der Kinoprogramme sei eine sittliche Gefährdung der Kinder aber nicht mehr zu befürchten.³⁹ Letztlich setzte sich allerdings die Rechtsauffassung der Behörden durch.

Problematisch war sicher auch, dass die Kommission im Spannungsfeld der Konkurrenz unter den Kinos arbeitete. Die Polizeiverordnung von 1908 und die Gründung des Lokalverbandes spalteten die Branche in jene, die Halbwüchsige nur in Begleitung Erwachsener einlassen

durften, und die, denen Kinderveranstaltungen genehmigt wurden. Offenkundig sollte die Unterwerfung unter die Lehrzensur einen ökonomischen Vorteil verschaffen. Nachdem sich dann immer mehr Besitzer darum bewarben, wurden die Prüfungen zur begehrten Mangelware, und mehrfach wurde der Verdacht der Ungleichbehandlung geäußert, die großen Unternehmen Vorteile verschaffe.⁴⁰

Auch wenn die engagierten Lehrer und Lehrerinnen den nationalen, gesamtwirtschaftlichen Zusammenhang aller Interventionsbemühungen nicht ausdrücklich thematisierten, so bildete der doch einen aus ihrer Sicht eher frustrierenden Rahmen. Regulierung konnte allenfalls verhindern oder beschneiden, aber selbst keinen einzigen ‚guten‘ Film auf die Leinwand bringen. Die Grenze der Polizeimacht benannte der prominenteste Berliner Zensor, Karl Brunner, so: Man könne nur streichen, aber nicht für das Gestrichene Besseres einsetzen.⁴¹ Das Gesetz des Handelns lag bei den Herstellern, und die orientierten sich an den Präferenzen der Kinobesitzer und des Publikums. Wäre konsequent exekutiert worden, was der Überzeugung der Kritiker und Volkserzieher, der Kinokommissionen und auch Brunners selbst entsprach, dann hätte man die gesamte Branche durch das Verbot der fiktionalen, erzählenden Kinodramen ruiniert, denn mit den von den Kinoreformern präferierten Naturfilmen ließ sich kein Theater füllen.⁴² Regulierung konnte allenfalls die ‚Auswüchse‘ einer Massenkunst beschneiden, deren ganze

38 Siehe Die Filmzensur, in: Hamburger Fremdenblatt Nr. 42, 19.2.1914; Nochmals die Filmzensur, in: Neue Hamburger Zeitung, 30.5.1914.

39 Kinder und Kinos, in: Hamburger Fremdenblatt, Nr. 56, 7.3.1914.

40 Siehe StAH, OSB V, 58 a I, Bl. 88, 89, 97.

41 Zitiert nach „Frontarbeit in Rostock“, in: Der Kinematograph 7 (1913), S. 314.

42 Siehe Müller: Früher Film; Schmerling: Kind, S. 3, 66-68, 128-131.

Richtung die Kritiker und Kritikerinnen ablehnten. Das schlug sich in Hamburg in der Ablehnungsquote von ca. 25 Prozent nieder; drei Viertel des geprüften Angebots ließ man passieren.

IV. Prinzipien treu bleiben oder Schlimmeres verhindern? Das Dilemma des Kinderkinos

Vor diesem Hintergrund mussten die Hamburger Lehrerinnen und Lehrer klären, welche Ziele das Kinderkino eigentlich erreichen konnte und welche Maßstäbe zielführend waren. Mangelnde Einigkeit in der Filmkommission gründete weniger in unterschiedlichen pädagogischen Bewertungen als in divergierenden Auffassungen darüber, wie radikal man in das Gewerbe eingreifen könne. Im Mai 1909 hatte man sich nach gemeinsamen Filmbesuchen auf vier Beurteilungsnoten verständigt: *1. für Schulen geeignet, 2. nicht beanstandet, 3. wenig geeignet, aber vorläufig nicht beanstandet, 4. abzulehnen.* Die Erläuterungen dazu machen die gemeinsamen Maßstäbe deutlich.⁴³

Die 1. Bezeichnung wird auf Vorführungen angewandt, die Kindern einen intellektuellen oder ästhetischen Gewinn zu bereiten geeignet sind. Beispiel: ‚Niagara-Fälle‘, ‚Kaiserjagd bei Döberitz‘, ‚Seilerei‘. Die 3. Bezeichnung bezieht sich auf Bilder, die zwar nicht in dem Maße schädigend wirken, dass ihre sofortige Beseitigung erforderlich wäre, denen aber sonst starke Mängel anhaften,

wenn beispielsweise bei historischen Bildern einzelne Unwahrheiten vorkommen oder bei Märchendarstellungen die naive Einfachheit durch ballettartige Ausstattung verfälscht wird. Wenn jedoch die Darstellung als historisch, technisch oder künstlerisch ungenügend oder sittlich bedenklich erscheint, so ist das Bild abzulehnen. Von den gesehenen Filmen lehnt der Ausschuss ab: ‚Aschenbrödel‘, weil die französische Darstellung durchaus von unserem Märchen abweicht. ‚Der vergessene Regenschirm‘, als sinnlos und ohne Komik. ‚Nach der Schlacht‘, völlig ungeeignet, historisch, technisch und künstlerisch ungenügend, eine Verflachung des ‚Dankgebets‘ aus den Niederländischen Volksliedern. ‚Ein dickes Fell‘, als teilweise roh. ‚Schulfreunde od. Die Affäre der Rue Lureine‘, als sittlich bedenklich.

Als weitere Beurteilungsgesichtspunkte hielt man fest: *1. Das häufige Wechseln des Schauplatzes innerhalb einer Darstellung ist zu tadeln. 2. Verzerrende Übertreibungen bei humoristischen Bildern sind zu vermeiden. 3. Historische Bilder müssen getreu sein.*

Man gestand also dem Film keine ästhetische Eigenständigkeit zu. Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, der historischen Wahrheit und geltenden Moralnormen diente selbstverständlich als grundlegender pädagogischer Maßstab. Dieser Grundsatz folgte aus der Annahme, dass Kinder Filme eins zu eins als autoritative Aussagen über die Realität und als Richtlinien für ihr Verhalten lesen würden. Einzig humoristischen Filmen räumte man gewisse Freiheiten ein – soweit sie letztlich mit den Wertmaßstäben der Kommission vereinbar waren. Bei der Beurteilung des im weitesten Sinne dokumentarischen Materials (zeitgenössisch: Naturbilder) scheint

43 Sitzung vom 12.5.1909, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I, Bl. 15, 17.

Übereinstimmung problemlos gewesen zu sein. Anders jedoch bei erzählenden Streifen, wo die Voten nicht selten weit auseinander lagen.

Zum Dauerkonflikt im Ausschuss führte die Grundfrage, was man mit der anstrengenden Begutachtung eigentlich erreichen wolle und könne. Schließlich ließen die Pädagogen und Pädagoginnen in großer Zahl Filme zu, denen sie keinen positiven Wert für ihre Schüler zusprachen. Wollte man den Geschmack der Kinder substantiell bilden und sie befähigen, selbstständig aus dem notwendig zweifelhaften kommerziellen Angebot zu wählen? Oder sollte man daran nur in der Schule arbeiten (Lehrfilmprogramme eingeschlossen) und sich gegenüber den Kinos darauf beschränken, das Schlimmste auszusondern? 1912 führte dann die erste Grundsatzdebatte zu dem Mehrheitsvotum: *Der Ausschuss ist der Ansicht, dass seine Aufgabe nicht in der positiven Wertung der Bilder, sondern in der Bekämpfung der schädlichen besteht, und lehnt daher die weitergehenden Anträge ‚Oberflächliche, inhaltlose Films sind abzulehnen‘; ‚Unwahrscheinliche Films sind abzulehnen‘; ‚Nur Films, denen ein künstlerischer Wert innewohnt, sind anzunehmen‘ ab.*⁴⁴

Was bedeutete diese Mehrheit zugunsten eines pragmatischen Vorgehens? Was war zu tun, wenn man einen Großteil der produzierten Filme für schädlich hielt? Das niederschmetternde Ergebnis der Überprüfung vom Herbst 1912 ließ die Grundsatzdebatte wieder aufflammen.⁴⁵ Pauschale Ablehnung des Prinzips von Angebot

und Nachfrage bei populären Künsten äußerte sich in der Forderung, nun endlich ein allgemeines Kinderverbot durchzusetzen. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stand jedoch, wie man Spielfilme einschätzte. Eine starke Gruppe, zu der auch Schulinspektor Fricke zählte, wollte nur Naturbilder zulassen. Sie konnte sich unter anderem darauf berufen, dass Genehmigungen des Ausschusses für eine Reihe von Spielfilmen in der Öffentlichkeit auf Unverständnis und Kritik gestoßen waren. Dem stand die Auffassung gegenüber, der Film sei eine Kunst sui generis und dürfe nicht mit den Maßstäben beurteilt werden, die für andere Künste galten.

Die unbefriedigenden Ergebnisse der Kontrolle im Herbst 1913 stürzten den Ausschuss in eine veritable Krise. Im Dezember standen zwei gegensätzliche Anträge zu den Grundsätzen der Prüfungsarbeit zur Abstimmung.⁴⁶ Der Vorstand unterschied zwei Aufgabenfelder: die Auswahl von Filmen für Schulvorführungen und die Zensur der kommerziellen Kindervorstellungen; auf dem erstgenannten Gebiet gälten sehr viel schärfere Maßstäbe als bei der Zuarbeit für die Polizei. Die Mehrheit folgte dem und verabschiedete schließlich folgenden Grundsatz: *Unzulässig für Kinderveranstaltungen sind Filme, welche die Jugend auf intellektuellem, ästhetischem oder ethischem Gebiete oder durch die übertriebene Spannung ihrer Handlung schädigen können.* Im Besonderen wurden als Ablehnungsgründe festgelegt für

44 Sitzung vom 25.4.1912, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I, Bl. 91.

45 Das Folgende nach Sitzung vom 5.12.1912, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I, Bl. 111-117.

46 Das Folgende nach Sitzung vom 20.12.1913, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. II (unpaginiert).

- *belehrende Filme (Naturaufnahmen u. geschichtliche Filme): [...] wenn sie unwahr oder ekelregend sind oder verrohend wirken;*
 - *humoristische Filme: [...] wenn sie Unwahrheiten enthalten, die von den Kindern nicht erkannt werden, (Trickfilme werden hiervon nicht getroffen) wenn sie albern oder sinnlos sind, wenn sie sittlich anstößig sind oder verrohend wirken;*
 - *Dramen: [...] wenn sie unwahr sind, d.h., wenn sie den Kindern falsche Vorstellungen vom Leben geben, (Märchen und Zauberfilme werden hiervon nicht getroffen) wenn sie ekelregend und grausam sind, wenn sie sittlich anstößig sind. Unkünstlerische Verfilmungen von Dichtungen sind abzulehnen.*

Die Opposition formulierte deutlich schärfer und wandte sich gegen alle Elemente der filmischen Darstellung, die bei den Kindern *niedrige Schaugier und Sensationslust* befördern könnten. Der Vorstandsentwurf wurde in diesem Sinn überarbeitet. Nicht kompromissfähig war jedoch die strikte Zurückweisung aller erzählenden Genres: *Filme mit poetisch-künstlerischen Absichten (Dramen, dramatische Skizzen, Märchen, Verfilmungen von Dichtwerken) sind grundsätzlich abzulehnen.* Die neuen Grundsätze formulierten weithin Maßstäbe, die extrem auslegungsbedürftig waren: *übertriebene Spannung, falsche Vorstellungen vom Leben, verrohend, albern und sinnlos, unkünstlerisch.* Das Beurteilungsverfahren konnte überhaupt nur funktionieren, weil die Ausschussmitglieder eine in Geschmack und ästhetischen Gewohnheiten sehr homogene Gruppe bildeten. Allerdings wird auch deutlich, dass über die Jahre die Mehrheit eine differenziertere Sicht entwickelte, Besorgnisse wegen negativer Einflüsse

auf Kinder ablegte und den Eigenarten der Filmkunst mehr Raum zugestand. Die Minderheit hingegen beharrte darauf, allein pädagogische Kriterien anzulegen. Daran gemessen bewirke jedes Filmdrama *feinere Schädigungen* und sei grundsätzlich auszuschließen. Während die Majorität aus ihren Erfahrungen folgerte, gute Spielfilme regten die Phantasie der Kinder an, sah die Minorität hier nur eine *krankhafte Veranlagung zur Sensation*.⁴⁷ Der Widerspruch blieb ungelöst. Immerhin verlieh die Betonung geschmackserzieherischer Gesichtspunkte dem Ausschuss eine gewisse Souveränität gegenüber moralisch konservativen und national gesinnten bürgerlichen Mehrheitsauffassungen. Er ließ wiederholt Filme zu, die von der Berliner Zensur für Kinder verboten worden waren.⁴⁸ Wie schlugen sich nun die Grundsätze in der Prüfungspraxis nieder? Überliefert sind im Normalfall nur die Listen mit den für Kindervorstellungen zugelassenen Filmen, nicht die Ablehnungen; über die meisten der dort genannten Streifen gibt es keine weitere Information. Immerhin kann man die grundlegende Verteilung zwischen Naturbildern, humoristischen und erzählenden Filmen mit für unsere Zwecke ausreichender Genauigkeit anhand der Titel

47 Sitzung vom 22.5.1914, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. II (unpaginiert).

48 Siehe etwa Sitzung vom 5.12.1912, LMZH, Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I, Bl. 111, 117; Brief des Polizeiamtes Mainz an die Polizeibehörde Hamburg vom 31.12.1912 (bei Scharfenberg: Kinos, als Dokument GP 157); Müller: Frühes Kinderkino, S. 128.

rekonstruieren.⁴⁹ Von 1912 bis 1914 stieg der Anteil der dokumentarischen und belehrenden Streifen deutlich an, von circa 44 Prozent auf 71 Prozent 1914, darunter in diesem Jahr bereits fünf Prozent mit Kriegsthematik. Es dominierten geographische, natur- und völkerkundliche Informationen sowie Darstellungen handwerklicher und industrieller Arbeitsverfahren, dazu Berichte aus Militär und Herrscherhaus, doch wurden auch künstlerische und tanzkünstlerische Leistungen vorgestellt.

Diese Tendenz war gewiss im Sinne der gesamten Kommission, ebenso wie der rückläufige Trend bei den sogenannten Unterhaltungsfilmen. Deren Anteil sank von 56 Prozent auf 29 Prozent, bei klarem Überwiegen humoristischer Titel (eingeschlossen Trickfilme), etwa im Verhältnis 6:4. Die erzählenden Nummern umfassen Märchen- wie Historienfilme, etwa die Königin-Luise-Trilogie und „Die letzten Tage von Pompeji“. Ein nennenswerter Anteil hatte, nach Titeln wie „Weine nicht, Mutter“, „Die Reue der Mexikanerin“ oder „Die kleine Patriotin“ zu urteilen, den erbaulich-exemplarischen Charakter moralischer Geschichten.⁵⁰

Im Krieg, 1915 bis 1918, ging die Zahl der Prüfungen derart zurück, dass Analysen für Einzeljahre nicht mehr sinnvoll sind. Kennzeichnend für den gesamten Zeitraum ist die Umkehr der Proportionen zugunsten des Unterhaltenden, und

darunter wiederum die Zunahme der erzählenden Stücke und der Kinodramen. Größtes Segment waren weiterhin die Naturbilder mit etwa 42 Prozent; der Anteil des Fiktionalen lag bei etwa 46 Prozent, darunter humoristische Titel nur noch im Verhältnis vier zu sechs. Als besondere Gruppe erwähnenswert sind die Kriegsfilme mit zwölf Prozent, darunter auch einige erzählende wie „Das Kriegssofa“ und „Fräulein Feldgrau“.

Die Analyse auf dieser Allgemeinheitsebene bleibt jedoch unbefriedigend. Wie wenig die nackten Titel ohne die Argumentation der Prüfer aussagen, macht ein Beispiel aus dem Jahr 1915 deutlich.⁵¹ Aus dem Programm, das ein Hamburger Kinobesitzer für eine Kindervorstellung einreichte, strich die Polizei neun Titel: „Moderne Dienstmädchen“; „Hummerfischerei“; „Rundreise eines Überziehers“; „Indianer und Cowboys“; „Ein seltener Künstler“; „Die Besiegten“; „Das Geheimnis des Fürsten“; „Romeo und Julia im Frack“; „Pathé-Journal“. Titel dieser Art finden sich trotzdem allesamt auch auf den Zulassungslisten des Ausschusses. Sechs Titel wurden genehmigt: „Die fremde Legion“; „Eiko-Woche“; „Die Zwillingsschwestern“; „Baby Braut“; „Ein teurer Scherz“; „Sinnestäuschung“. Dass die deutsche Wochenschau der französischen vorgezogen wurde, ist nachzuvollziehen; doch sonst erschließt sich die Auswahl innerhalb anscheinend identischer Genres nicht.

Der uneindeutige Befund weist zumindest auf einen wichtigen Aspekt hin: Die Zulassungslisten sagen nur etwas über die Prioritäten des Ausschusses (der jedoch, wie erwähnt, wiederum vom Angebot abhängig war). Es ist zu vermuten,

49 Aus den von Birett: Verzeichnis, zusammengestellten Hamburger Listen wurde jeder fünfte Titel erfasst; ungefähr 10 Prozent davon waren nicht eindeutig zuzuordnen, doch werden sich Fehler in gewissem Maße ausgleichen.

50 Siehe Brückner: Geschichten; Artikel „Moralische Geschichten“.

51 Programm für das Bach-Theater Hamburg für den 27.6.1915 (StAH, OSB V, 58 a I, Bl. 95).

dass die in Abstimmung mit der Polizei wirklich gezeigten Kinderprogramme wie in diesem Fall einen deutlich höheren Anteil an Unterhaltungsmem aufwiesen.

V. Ausblicke

Kinderkino gibt es bis heute – organisatorisch als Vorstellungsform, inhaltlich als Genre der ‚Filme für Kinder‘, vom Arthouse-Titel bis zum Familienfilm von Disney-Pixar. Zu den Praktiken der halbwüchsigen Akteure und Akteurinnen liegen allerdings anscheinend im deutschen Sprachraum kaum Untersuchungen vor.⁵² Doch wären Studien, die die unter II. behandelten Dimensionen verfolgen, durchaus erfolgversprechend. Noch aus den 1950er-Jahren gibt es Bilder von halbwüchsigen Publika, die den Saal rocken, und das Kino als Ort des Coming of Age, wichtiger amouröser und erotischer Erfahrungen ist geradezu ein Topos der Literatur über die 1950er- und 1960er-Jahre.⁵³ Allgemeiner ist zu fragen: Welche Rolle spielten und spielen die Aspekte Autonomisierung und Ästhetisierung für Heranwachsende auf unterschiedlichen Stufen von Medienwandel und Medialisierung seit 1919? Eine nicht allzu gewagte, intersektional

auszudifferenzierende Hypothese könnte lauten: Das Kino hat in diesen 100 Jahren drastisch an Relevanz als Erlebnisort verloren. Es ist eine interessante Frage, wie sich damit die ästhetische Gesamterfahrung verändert hat: Wurde sie enger auf die Filmrezeption konzentriert, und hat sie damit an Intensität, Erinnerungsbedeutung und Erlebniskraft gewonnen oder verloren? Auf jeden Fall aber gilt eine solche Hypothese nur für eine begrenzte Lebensphase Heranwachsender bis zu dem biographischen Übergang, an dem der eigenständige Kinobesuch mit den Peers seinen wichtigen Platz im Wochenrhythmus einnimmt.

Wie verhält es sich mit der zweiten Gruppe von Aspekten: Regulierung, Volkserziehung, Geschmacksbildung von oben? Offensichtlich war das vergangene Jahrhundert in dieser Hinsicht durch erhebliche Entdramatisierung gekennzeichnet. Das deutet aber mehr auf einen Wandel der Regulierungsmethoden hin als darauf, dass Versuche zur Lenkung der Mediennutzung Heranwachsender – in der Familie, im Milieu, in der Schule – eingestellt worden wären. Aus ethnographischer Perspektive ist vor allem zu untersuchen: Wie gingen Heranwachsende mit dem dichten Netz von Jugendschutz und Medienpädagogik um, und hat der Erfahrungsraum Kino mit dem Aufkommen digitaler Medien jede Relevanz für sie verloren? Noch in den 1960er-Jahren war die Alterskontrolle an der Kinokasse ein erstrangiges Instrument, um innerhalb der Gleichaltrigengruppe den Stand auf dem Weg des Erwachsenwerdens zu beurteilen. Welche Rolle spielen Alterseinstufungen bei den unterschiedlichen Medien bis hin zum Computerspiel heute, und wie gehen Heranwachsende damit um? Ab welchem Alter besuchen

52 Siehe aber Zimmermann/Brändle: Fip-Fop Club. Die Aktivierung der Kinder ‚von oben‘ wie ‚von unten‘ (in Verbindung mit Trick- und Slapstickfilmen) und die milieuspezifische Wahrnehmung solcher Praktiken „kollektiven Trubels“ (S. 232) interpretieren Zimmermann/Brändle überzeugend im Sinne eines Dispositivs, das Konstellationen des frühen Kinos noch bis in die 1950er-Jahre fortführte.

53 Zum Verhalten des Publikums siehe Zimmermann/Brändle: Fip-Fop Club. Exemplarisch für Kino als Topos in der Literatur Theobaldy: Sonntags.

Teenager gemeinsam das Kino beziehungsweise das Multiplex-Center – und welche Praktiken gehören dazu?

Eine Leitfrage durch die Wandlungen des ‚Kinderkinos‘ (im Sinne kollektiver Filmrezeption Heranwachsender mit welchen Medien und in welchen räumlichen Konstellationen auch immer) seit 1900 scheint mir die nach der Spezifik der körperlichen Ko-Präsenz von Kindern vor der Leinwand im Vergleich zum häuslichen Bildschirm, dem Tablet oder dem Smartphone. An dichtem, alltagsnahem Material mangelt es nicht, vor allem in lokalen Archiven. Da hier die Quellen vor allem aus der Perspektive regulierender Institutionen von der Schule bis zur Sozialbehörde stammen, wäre empirisch-ethnographische Forschung gut beraten, das Potenzial der (inzwischen auch digital besser erschlossenen) einschlägigen Ego-Dokumente und auch der visuellen wie textlichen Medienquellen einschließlich fiktionaler Darstellungen zu erschließen.⁵⁴

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 5.3.2020 bis 10.3.2020.

<https://www.e-periodica.ch>

<https://opus4.kobv.de/opus4-filmuniversitaet/home>

<http://www.medialekontrolle.de/>

<https://tvdiskurs.de/start/>

<http://www.kinderundjugendmedien.de/>

<https://kups.ub.uni-koeln.de>

Archivalien

Düsseldorf, Nordrheinwestfälisches Hauptstaatsarchiv

Regierungspräsidium Düsseldorf

Rektor Koch, Essen, an Regierungspräsidium Düsseldorf, 26. Juli 1916, Anlage, RP Düsseldorf 30481.

Hamburg, Landesmedienzentrum Hamburg

Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. I

Sitzung vom 12.5.1909, Bl. 15, 17.

Ausschusssitzung vom 15.2.1910, Bl. 43.

Ausschusssitzung vom 15.6.1910, Bl. 47, 85.

Sitzung vom 21.11.1911, Bl. 75.

Sitzung vom 25.4.1912, Bl. 91.

Sitzung vom 23.9.1912, Bl. 105.

Sitzung vom 5.12.1912, Bl. 111-117.

Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. II (unpaginiert)

Sitzung vom 8.12.1913.

Sitzung vom 20.12.1913.

Sitzung vom 22.5.1914.

Protokollbücher OSB, Ausschuss für Kinematographie, Bd. III (unpaginiert)

Vorstandsprotokoll vom 13.11.1913.

Hamburg, Staatsarchiv

Gewerbepolizei

Brief von Schulinspektor Fricke vom 23.11.1911, GP IX F 9 II.

Briefe mehrerer Kinobesitzer sowie des Vorstands des Lokalverbandes an die Gewerbepolizei vom 10.11.1911 und 12.12.1911, GP 65.

Brief des Polizeiamtes Mainz an die Polizeibehörde Hamburg vom 31.12.1912 (bei Scharfenberg: Kinos, als Dokument GP 157).

54 Zu den Ego-Dokumenten siehe die Quellen bei Schäfer: Kinder.

Oberschulbehörde

[ohne Titel] OSB V, 58 a I, Bl. 88, 89, 97.

Programm für das Bach-Theater Hamburg für den 27.6.1915, OSB V, 58 a I, Bl. 95.

Stellungnahme vom 22.10.1912, OSB V, 58a, Bl. 76, 77.

Senatsakten

Stellungnahme der Gewerbepolizei vom 14.4.1913, Senatsakten CL VII Lit. Rf. 5871.

Literatur und Quellen

Artikel „Moralische Geschichten“, in: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 9, Berlin 1999, Sp. 852-856.

Die Bremer Lehrerinnen und die Kinogefahr, in: Die Lehrerin. Organ des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins 30 (1913), S. 153-156, 161-164.

Frontarbeit in Rostock, in: Der Kinematograph 7 (1913).

Herbert Birett (Hg.): Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart, München 1980.

Kerstin Brand: Kino in der Großstadt. Von den Anfängen bis zum Lichtspielgesetz von 1920, dargestellt am Beispiel Hamburgs, Zulassungsarbeit Universität Hamburg 1987 (StAH, Signatur: HS 1584).

Wolfgang Brückner: Moralische Geschichten als Gattung volkstümlicher Aufklärung, in: Jahrbuch für Volkskunde NF 10 (1987), S. 109-134.

Walther Conradt: Kirche und Kinematograph – eine Frage, Berlin 1910.

Frieda Duensing: Kinematograph und Kinderwelt, in: Zeitschrift für Jugendwohlfahrt, Jugendbildung und Jugendkunde – Der Säemann 2 (1911), S. 279-286.

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

Joseph Garncarz: Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896 bis 1914, Frankfurt am Main/Basel 2010.

Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg: Bericht der Kommission für ‚Lebende Photographien‘. Erstattet am 17. April 1907 und im Auftrage des Vorstandes bearbeitet von C.H. Dannmeyer, Hamburg, Mai 1907 [ND Hamburg 1980].

Chr[istian] Gripp: Kinematograph und Lehrerschaft in Hamburg, in: Zeitschrift für Jugendwohlfahrt, Jugendbildung und Jugendkunde – Der Säemann 2 (1911), S. 247-250.

Albert Hellwig: Kind und Kino, Langensalza 1914.

Klaus Kreimeier: Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos, Wien 2011.

Sabine Lenk: Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich, Münster 1989.

Kaspar Maase: Kinder als Fremde – Kinder als Feinde. Halbwüchsige, Massenkultur und Erwachsene im wilhelminischen Kaiserreich, in: Historische Anthropologie 4 (1996), H. 1, S. 93-126.

Kaspar Maase: Das Archiv als Feld? Überlegungen zu einer historischen Ethnographie, in: Katharina Eisch/ Marion Hamm (Hg.): Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse, Tübingen 2001, S. 255-271.

Kaspar Maase: Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich, in: Archiv für Sozialgeschichte 41 (2001), S. 39-77.

Kaspar Maase: Sphären des Wissens, Bühnen symbolischen Theaters, befreite Gebiete und die Unterwelt des Schundes. Die Massenkünste des wilhelminischen Kaiserreichs im Streit der Generationen, in: Sigrid Lange (Hg.): Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film, Bielefeld 2001, S. 207-226.

Kaspar Maase: Kunst für die Kinder des Volkes. Hamburger Lehrer um Heinrich Wolgast als Reformers und Schundkämpfer (1880–1918), in: Bernd Jürgen Warneken

(Hg.): Volksfreunde. Historische Varianten sozialen Engagements, Tübingen 2007, S. 133-152.

Kaspar Maase: Kinderkultur als Unterwelt der Arbeitsgesellschaft, in: Reinhard Johler/Bernhard Tschofen (Hg.): Empirische Kulturwissenschaft – Eine Tübinger Enzyklopädie. Der Reader des Ludwig-Uhland-Instituts, Tübingen 2008, S. 393-407.

Kaspar Maase: Kinderkino. Halbwüchsige, Öffentlichkeiten und kommerzielle Populärkultur im deutschen Kaiserreich, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895–1920) – Entstehung, Etablierung, Differenzierung / Cinema's Public Sphere (1895–1920): Emergence Settlement Differentiation, Marburg 2008, S. 126-148.

Kaspar Maase: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich, Frankfurt am Main/New York 2012.

Kaspar Maase: „Disziplinosigkeit des Wissens“ und Regulierung neuer Medien um 1900: Jugendmedienschutz im Spiegel des kaiserzeitlichen Schundkampfs (2012; unpaginert), in: Mediale Kontrolle unter Beobachtung – Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die strittige Gestaltung unserer Kommunikation; URL: <http://www.medialekontrolle.de/beitraege/%E2%80%99Edisziplinosigkeit-des-wissens-und-regulierung-neuer-medien-um-1900-jugendmedienschutz-im-spiegel-des-kaiserzeitlichen-schundkampfs/>.

Kaspar Maase: „Quellen öffentlicher Sinnerregung und Geistesverwirrung“. Metropolenkultur und Sichtbarkeit des Wissens vor dem Ersten Weltkrieg, in: Paul Nolte (Hg.): Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880–1930), Köln/Wien/Weimar 2016, S. 81-97.

Kaspar Maase: Populärkulturforschung. Eine Einführung, Bielefeld 2019.

Corinna Müller: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912, Stuttgart/Weimar 1994.

Corinna Müller: Frühes Hamburger Kinderkino. Aspekte der Konstituierung einer jugendlichen Kino-Teilöffentlichkeit, in: Werner Faulstich/Knut Hickethier

(Hg.): Öffentlichkeit im Wandel, Bardowick 2000, S. 118-131.

Corinna Müller: Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter, in: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln 2001, S. 62-91.

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

Andy Räder: Kindheit, Jugend und Film in der Weimarer Republik. Masterarbeit an der Hochschule für Film- und Fernsehen „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg 2010; URL: <https://opus4.kobv.de/opus4-filmuniversitaet/frontdoor/index/index/year/2010/docid/68>

Esther Sabelus/Jens Wietschorke: Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900–1930, Berlin 2015.

Horst Schäfer: Kinder und Jugendliche als Kinobesucher (2016; unpag.), in: Universität Duisburg/Essen: kinderundjugendmedien.de – Wissenschaftliches Internetportal für Kindermedien und Jugendmedien; URL: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/film/105-mediageschichte/filmgeschichte/1506-kinder-und-jugendliche-als-kinobesucher>

Horst Schäfer/Claudia Wegener (Hg.): Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland, Konstanz 2009.

Ariane Scharfenberg: Kinos in Hamburg bis 1920, Magisterarbeit Universität Köln 1997 (StAH, Signatur: HS 3101).

Heide Schlüpmann: Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel/Frankfurt a.M. 1990.

Alice Schmerling: Kind, Kino und Kinderliteratur. Eine Untersuchung zum Medienumbruch in der Kinderkultur der Kaiserzeit und der Weimarer Republik, Dissertation Köln 2007; URL: <https://kups.ub.uni-koeln.de/2792/>

Franz X. Schönhuber: Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten [= Beihefte zur Zeitschrift „Lehrerfortbildung“, Bd. 19], Leipzig/Prag/Annahof/Wien 1918.

[Artur Wolff]: Denkschrift betreffend die Kinematographentheater, die durch ihr Überhandnehmen

geschaffenen Missstände und Vorschläge zu einheitlichen gesetzlichen Maßnahmen. Im Auftrage des Präsidiums des Deutschen Bühnenvereins verfasst von Artur Wolff, o.O. u.J. [Berlin 1912].

Jürgen Theobaldy: Sonntags Kino, Berlin 1978.

Michael Töteberg: Filmstadt Hamburg. Von Emil Jannings bis Wim Wenders: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt, Hamburg 1990.

Yvonne Zimmermann/Fabian Brändle: Nestlés Fip-Fop Club. Nichtkommerzielles Kinderkino in der Schweiz, 1936–1959, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 111 (2015), H. 2, S. 225-246; URL: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=sav-001:2015:111:312#248>.

Wildwest und ein Schnäuzchen wie Clark Gable

Zürcher Kinokultur und Urbanität von 1900 bis 1940

Fabian Brändle

Der Film fasste bereits im Epochenjahr 1896 Fuß in den größeren Städten der Deutschschweiz, und erste Kinosäle entstanden nur wenige Jahre danach, teilweise gegen den erbitterten Widerstand der etablierten Eliten aus Politik, Kirchen und Wissenschaften, die im neuen, modernen Medium eine grundlegende Gefährdung der Sitten und eine mögliche Verrohung insbesondere der Jugend erblickten.¹

Nun erlauben es zwei besonders interessante Quellen, die frühe Zürcher Kinokultur aus der Sicht zweier männlicher Rezipienten darzustellen. Es handelt sich konkret um die Kindheits- und Jugenderinnerungen beziehungsweise populäre Selbstzeugnisse aus der Feder zweier

damals in Zürich Heranwachsender. Zum einen berichtete der Stadtzürcher Wirtssohn Heinrich ‚Heiri‘ Gysler (1881–1972) über die wilde Kinokultur während des Fin de Siècle um das Jahr 1900.² Heiri Gysler schrieb recht detailliert von Wildwestfilmen, von der Begleitmusik dazu am Klavier, vom allgegenwärtigen Geräuschemacher, von der großen Begeisterung, welche die laufenden Bilder bei Jung und Alt evozierten.³ Rund 40 Jahre später berichtete zum anderen Edwin Läser, Sohn eines selbständigen Friseurs, von der lebendigen Kinokultur im Zürcher Arbeiterquartier Aussersihl (Kreis III) der Zwischenkriegszeit.⁴ Ein guter Jugendfreund Edwin

1 Vgl. zum frühen Film in der Schweiz Meier-Kern: Verbrecherschule; Engel: Gegen Festseuche; Brändle: Wer hat schon.

2 Gysler: Einst in Zürich.

3 Zum Geräuschemacher, über den es nur sehr wenige Quellen gibt, siehe Sabelus: Lärmen.

4 Läser: Läsi.

Läsers imitierte nämlich den berühmten amerikanischen Schauspieler Clark Gable in Kleidung, Mimik und Gestik, ja sogar in der Oberlippenbehaarung, denn er malte sich einen Clark-Gable-Bart unter die Nase. Clark Gable war ein männliches Jugendidol jener Jahre und ein wichtiges Symbol der Amerikanisierung der sich allmählich ausbildenden Massenkultur in Europa.⁵ In meinem Text werde ich diese beiden Quellen im Kontext des Kinos in der Zürcher Großstadtkultur jener turbulenten Jahrzehnte präsentieren. Dabei fragt der Aufsatz nach der Faszination, welche das neue Medium bei den Zürcher Heranwachsenden auslöste, nach den Geschmackspräferenzen der Zürcher Großstadtyugend, auch nach den Trägerschaften der modernen Filmkultur. Inwieweit das Kino dem Lebensstil der männlichen städtischen Zürcher Jugend von 1900 bis 1940 entsprach, wird anhand der genannten Selbstzeugnisse diskutiert. Über weibliche Kinogänger jener Jahrzehnte ist, so scheint mir nach der Rezeption des Forschungsstandes, ziemlich wenig bekannt. Zwar besuchten mit Sicherheit auch junge Frauen das Kino mit Leidenschaft, doch haben sie meines Wissens kaum einschlägige Quellen hinterlassen, die eine Rezeptionsgeschichte ihrer Kinolebenisse erlauben würden. Das heißt freilich nicht, dass junge Zürcher Frauen gar keine Selbstzeugnisse hinterlassen haben. Allein, in den mir bekannten und eingesehenen Quellen berichten sie nicht oder kaum jemals vom Kinobesuch.⁶

Die beiden im Folgenden diskutierten Quellen stammen aus meiner ehemaligen Sammlung mit einem Umfang von circa 750 Titeln, die aus Platzgründen der Bibliothek des Schweizerischen Sozialarchivs geschenkt wurden.⁷ Was kann allgemein zur Quellenkritik populärer Kindheits- und Jugenderinnerungen gesagt werden? Erstens sind manche dieser Texte sicher verklärt von einem gewissen nostalgischen Blick. Früher sei alles besser gewesen, man sei arm, aber lebensfroh und glücklich gewesen, ganz im Gegensatz zur heutigen, verwöhnten Jugend, die alles habe, aber nicht mehr recht arbeite, sondern bloß konsumiere, verweichlicht sei und das Leben genieße. Zweitens dürfte dem einen oder anderen Autor sicher auch das Gedächtnis einen Streich gespielt haben. Viele Jahrzehnte nach der Kindheit hat die Autorin oder der Autor zur Feder gegriffen, manche Details wurden vergessen oder in einen falschen Zusammenhang gebracht.⁸

Dazu muss aber gesagt werden, dass die meisten Schreiberinnen und Schreiber über ein erstaunlich gutes Gedächtnis verfügen und moderne Editionen solcher Texte diesen Befund bestätigen.⁹ Worin liegen nun die Zusammenhänge zwischen Urbanität und Kinokultur, nach

5 Zum Beispiel Maase: Grenzenloses Vergnügen.

6 Apalfi-Fischer: Barfuss, S. 164; Sigriest: Bewegte Zeiten.

7 Die Sammlung besteht aus Selbstzeugnissen ‚kleiner Leute‘ und umfasst Autobiographien, einige Tagebücher sowie Sekundärliteratur. Recherche im Bestand unter: <https://www.sozialarchiv.ch/bibliothek/>.

8 Siehe Welzer: Das kommunikative Gedächtnis; Gudehus/Eichenberg/Welzer (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung.

9 Vgl. Warnken: Populäre Autobiographik; Bergmann: Lebensgeschichte als Appell; Amelang: Flight of Icarus. Moderne Editionen populärer Selbstzeugnisse sind zum Beispiel Brändle (Hg.): Gregorius Aemisegger; Bräker: Sämtliche Schriften.

denen dieser Sammelband ausdrücklich fragt? Der vorliegende Aufsatz verfolgt drei Hypothesen: Erstens waren es waghalsige, zum Teil ausländische (deutsche) Unternehmer, ja Glücksritter, die den Film und die ersten Kinosäle zum Teil gegen den erbitterten Widerstand der örtlichen Eliten in die Stadt brachten. Solche unternehmerischen, das letzte Hemd riskierenden Typen sind wohl nur in einer Großstadt denkbar, auch wenn sie später fast in der ganzen Schweiz gewiefte Imitatoren fanden. Die zweite Hypothese lautet, dass es einen Zusammenhang zwischen der dargestellten Gewalt in frühen Filmen und der beinahe ebenso gewalttätigen, körperbetonten Jugendkultur jener Jahrzehnte gibt. Das detaillierte Selbstzeugnis von Heiri Gysler ist dafür ein, wenn auch schmaler, Beleg. Die Jugendlichen jener Jahre ‚verschlungen‘ gewaltaffine Groschenromane (sogenannten Schund), imitierten Indianer und Cowboys und waren zudem in einer militarisierten Gesellschaft aufgewachsen sowie als zukünftige Soldaten erzogen worden, so dass sie auch ihren Filmgeschmack entsprechend ausrichteten. Drittens wird die Hypothese gewagt, dass frühe Filmhelden wie Buster Keaton oder Charlie Chaplin, später auch Clark Gable maßgeblich zur Amerikanisierung der Zürcher (und schweizerischen) populären Kultur beigetragen haben.

1. Urbane Unternehmer und das frühe Kino

Es waren geschäftstüchtige, ja abenteuerlustige und oft ausländische, deutsche Unternehmer, die den Film in die Schweizer Großstädte

einführten und ihn dort rasch popularisierten. Einer von ihnen war Jean (Johannes) Speck, geboren im Jahre 1860 im badischen Hattingen.¹⁰ 1883 ließ er sich als einfacher Schuhmachergehilfe in Zürich nieder, gehörte also einem ausgesprochenen Armuts- und Massengewerbe an. Wollte er in seiner neuen Heimat als eher armer Einwanderer gesellschaftlich aufsteigen, so musste Jean Speck dort beträchtliche Risiken eingehen. Die sich rasch entwickelnde Zürcher Unterhaltungsindustrie bot entsprechende Chancen, war aber auch mit hohen ökonomischen Risiken verbunden, denn Kredite wurden nur zu hohen Zinsen gewährt.

Jean Speck erwarb im Jahre 1910 das Zürcher Bürgerrecht und heiratete insgesamt dreimal. Ab dem Jahre 1892 war er als Gastwirt tätig, unter anderem im Weissen Kreuz (Zürich Stadelhofen) und im Gasthof Schwänli (Niederdorf, Altstadt). Gastwirte waren seit der Frühen Neuzeit bekannt dafür, als Pioniere ihren Gästen allerhand Attraktionen und Spektakuläres darzubieten. Sie stellten beispielsweise Kegelbahnen auf oder initiierten Glücksspiele.¹¹ Und so begann auch Jean Speck seinerseits schon früh mit Filmvorführungen in seinen Gasthäusern. Ab 1902 war er Direktor des Zürcher Panoptikums am Untern Mühlesteig, und nur fünf Jahre später eröffnete er eines der ersten Kinos der Schweiz in der Waisenhausgasse 13, im ehemaligen Lagerhaus des Konsumvereins. Weitere Kinos in Zürich folgten: 1912 das Palace, im Jahre 1913 das Orient (heute ABC), 1922 das Walche, im Jahre 1929 schließlich das Piccadilly. Zudem eröffnete der

10 Baertschi: Speck.

11 Brändle: An den Schalthebeln.

umtriebige Jean Speck einige Kinos im benachbarten Kanton Aargau (Baden, Aarau).

Der gebürtige Deutsche war ein ausgesprochener Lebemann, so will es zumindest die legendenhafte Überlieferung.¹² Er soll sein mühsam eingenommenes Geld mit offenen Händen wieder ausgegeben haben. Sicher ist, dass Jean Speck im Jahre 1933 in Zürich ziemlich verarmt starb. Das kommunale Fürsorgeamt hatte ihm finanzielle Hilfe versagt mit der Begründung, er habe sein im Laufe seines doch recht langen Lebens eingenommenes Geld leichtfertig ausgegeben und in besseren Jahren keinerlei Altersvorsorge getroffen.

Vor dem Jahre 1907 hatten Schausteller mit Kinematographen gelegentlich auch in Zürich gastiert. Sie machten meistens ein recht passables Geschäft. Die Aufführungsorte waren dabei uneinheitlich und umfassten sowohl das Rotwandareal in Aussersihl als auch das Schützenhaus Albisgüetli am damaligen Stadtrand.¹³ Die Zürcher Stadtpolizei war aber zurückhaltend im Erteilen von Bewilligungen. Zu sehr fürchtete man seitens der Obrigkeit den verderblichen Einfluss des Films, der in Pressekampagnen oder von Lehrern als verachtenswerter, pöbelhafter Schund wahrgenommen, bekämpft und verteufelt wurde. Die Schunddebatte muss indessen in einem größeren Zusammenhang gesehen werden.¹⁴ Die urbanen und ländlichen Eliten wollten nämlich Kinder und Jugendliche vor dem Einfluss neuer, vermeintlich schädlicher Medien

wie Groschenheften oder eben auch Filmen bewahren. Ihnen ging es nach eigenen Aussagen um Sittlichkeit und Tugenden wie Tüchtigkeit, Anstand, Ehrlichkeit und Moral. Sie fürchteten die Verrohung der Jugend durch Indianer- und Detektivhefte, eine zunehmende Brutalisierung und auch unzüchtiges Verhalten der jungen Menschen.

Die ersten ortsfesten Zürcher Kinematographentheater waren eine Erfolgsgeschichte. Im Jahre 1910, nur drei Jahre, nachdem Jean Speck sein erstes Zürcher Kino am Untern Mühlesteig eröffnet hatte, besuchten bereits rund 36.000 Zuschauerinnen und Zuschauer jährlich die entsprechenden Etablissements. Die relativ genauen Zahlen kennen wir, weil die Zürcher Stadtväter so sehr an Steuereinnahmen interessiert waren und deshalb präzise Buch führten.¹⁵

Kinder bis zwölf Jahre durften ab 1909 nur noch in Begleitung von Erwachsenen und ab 1912 gar nicht mehr ins Kino gehen. Solche auf den ersten Blick gelungenen Disziplinierungen konnten sich die selbsternannten städtischen Schundkämpfer als markante Erfolge auf die Fahne schreiben. Der hitzig geführte Schundkampf hüllte sich fortan in den Mantel des Jugendschutzes. Radikale Skeptiker forderten gar ein totales Verbot sämtlicher Filme oder eine viel strengere Zensur nach deutschem Vorbild. In der liberalen Stadt Zürich mit ihrer starken, relativ offenen und toleranten sozialdemokratischen (und später kommunistischen) Opposition mussten derart extreme Forderungen indessen scheitern.

¹² Baertschi: Speck.

¹³ Siehe zu Schaustellern den Aufsatz von Sophie Döring in diesem Band.

¹⁴ Zum schweizerischen Schundkampf vgl. die Pionierstudie von Ernst: Schund. Siehe auch Maase: Schund und Schönheit.

¹⁵ Engel: Gegen Festseuche, S. 231.

2. Heiri Gyslers urbane, gewalt-affine Lebenswelten und seine Filmrezeption

Heinrich Heiri Gysler wurde im Jahre 1881 in der verwinkelten Altstadt Zürichs, dem dicht bevölkerten Niederdorf, als Gastwirtssohn geboren.¹⁶ Dort und im ebenfalls bevölkerungsreichen, dicht bebauten Arbeiterquartier Ausersihl wuchs Gysler inmitten einer großen Buben-schar auf.¹⁷ Obwohl selbst arm, partizipierte Heiri Gysler durchaus an den breit gefächerten Konsumwelten der rasch anwachsenden Großstadt Zürich, und sei es nur als Zaungast, indem er beispielsweise Schaufenster anschaute und kommentierte. Er und seine Clique waren wilde Buben, Gassenbuben, wie man damals in der Deutschschweiz sagte, die ihre Freizeit auf den Hinterhöfen, in den Straßen, Parks und auf den Plätzen ihrer Quartiere verbrachten. Heinrich Gysler spielte bereits in den 1890er-Jahren mit Konservenbüchsen Fußball und holte sich blutige Zehen, er bestaunte zusammen mit seinen Freunden die Auslagen von Spielwarengeschäften, raupte sich mit den Knaben anderer Quartiere oder bestaunte die Darbietungen von fremdländischen Seiltänzern.¹⁸ Im späteren Leben wurde Heinrich Gysler Journalist und arbeitete unter anderem für die linksliberale Boulevardzeitung Die Tat, die der Partei Landesring der Unabhängigen nahestand. Zudem verfasste der begabte Schreiber

vergnügli-che Schwänke und Einakter, die das bunte und bisweilen hektische Zürcher Stadtleben aufs Korn nahmen und beim einheimischen Publikum sehr gut ankamen.

Im Jahre 1961 fasste Heiri Gysler seine farbigen und lebendigen Kindheits- und Jugenderinnerungen in einem schönen Buch mit dem prägnanten Titel „Einst in Zürich“ zusammen.¹⁹ Es erschien im Selbstverlag des Autors. Die einzelnen Kapitel des Buchs waren vorher als lose Serie in einer Zürcher Zeitung veröffentlicht worden.

Heiri Gysler war ein typisches Stadtkind seiner Zeit,²⁰ stets auf dem Sprung, stets gut informiert, stets daran interessiert, etwas Neues, Aufregendes und Aufwühlendes zu erleben. In seinem umfangreichen, mehr als 200-seitigem Selbstzeugnis befürwortete er die bauliche und technologische Umgestaltung Zürichs in eine moderne Großstadt und das damit verbundene Spektakel, das den sensationshungrigen Kindern und Jugendlichen immer etwas Neues bot. Gleichzeitig thematisiert Gysler die mit dem Modernisierungsprozess einhergehenden Verlust-erfahrungen und Ängste der Menschen. Indem er retrospektiv aus der Sicht eines Kindes und Jugendlichen erzählt, schafft er es einerseits die Krisenhaftigkeit der Transformationsphase auszudrücken, andererseits sind seine Erinnerungen von Nostalgie an das alte Zürich geprägt.²¹ Dieses habe noch den Einheimischen gehört, wo man sich noch kannte und schätzte, wo noch alles überschaubar gewesen sei.

16 Zur Biografie Heinrich Gyslers: Brändle: Abwechslung.

17 Zur Alltagskultur jener Jahrzehnte: Witzig: Polenta und Paradeplatz.

18 Gysler: Einst in Zürich, S. 16, 45, 32-33.

19 Gysler: Einst in Zürich.

20 Brändle: Abwechslung; Siehe auch Witzig: Polenta und Paradeplatz, S. 110-119, der weitere Jugenderinnerungen aus Zürich um 1900 versammelt.

21 Gysler: Einst in Zürich, S. 115; zusammenfassend zur Moderne: Heinrichs: Moderne.

Gysler verherrlichte dabei nicht die Jugendgewalt, er nahm sie aber hin, als hätte es damals keine Alternative dazu gegeben.

Heinrich Gysler war Modernem gegenüber aufgeschlossen, so auch gegenüber dem neuen Medium Film und den ersten Stadtzürcher Kinosen. Der technikaffine Gysler sah der Zukunft gegen Ende des 19. Jahrhunderts überwiegend optimistisch entgegen, so stellte er es jedenfalls im Rückblick um das Jahr 1960 dar. Seine ersten bewegten Bilder besah er sich in Jean Specks bereits erwähntem Panoptikum am Untern Mühlesteig.

Wie nahmen die oben skizzierten Stadtzürcher Gassen- und Stadtbuben die ihnen dargebotenen Filme wahr? Waren sie beeindruckt oder bald gelangweilt vom Programm? Was sagt Heiri Gyslers Filmrezeption über deren Einbettung in (groß)städtische Kontexte aus? Die gezeigten Kurzfilme im Panoptikum entsprachen, so scheint es zumindest, dem Geschmack der Jugendlichen jener Zeit. Diese waren, wie weiter oben ausgeführt, gewalterprobt in vielen Raufereien und Fußballspielen sowie fasziniert von Groschenheften, deren Helden und Schurken sich in einer harten Welt zu behaupten wussten.²² Heinrich Gysler fasste das Gesehene im einschlägigen Kapitel über das Panoptikum wie folgt zusammen: *Samt und sonders handelte es sich nur um Wildwester, Raufereien, Schlägereien und Schiessereien unter Verbrechern. Sonderbarerweise hatten jene Filme die grösste Zugkraft, bei denen sich keifende Weiber die Haare*

*ausrissen und ihre Schirme auf den Köpfen ihrer Gegnerinnen zu Fetzen verarbeiteten.*²³

Um 1900 eroberte überall in Westeuropa die Massenpresse mit ihren faits divers (Unglücke und Verbrechen) die Großstädte.²⁴ Ihre Auflagen erzielten immer dann Rekordwerte, wenn ein besonders spektakuläres Sittlichkeitsverbrechen seiner Aufklärung harnte. Ebenfalls beliebt waren die von Amerika inspirierten Gerichtsreportagen von Sensationsprozessen sowie engagierte Sozial- und Großstadtreportagen, die von aufsehenerregenden Verbrechen und dem sozialen Elend der Armen berichteten.²⁵ Kriminalität wurde zum Modethema, nicht nur in der britischen oder in der Berliner Boulevardpresse. Im viktorianischen London hatte der Serienmörder Jack the Ripper die Leserinnen und Leser fasziniert, und auch in der beschaulicheren Schweiz sorgten sogenannte Lustmorde und Verbrechen aus Leidenschaft für Furore und für Aufmerksamkeit.

Zudem waren moderne, großstadtbezogene, in städtischen Stadien und Arenen stattfindende Sportarten wie das Boxen, das Ringen oder auch der Fußball sehr körperbetont. Die Affinität Heinrich Gyslers und anderer Kleinbürger- oder Arbeiterkinder zu Filmen, in denen gewalttätige Auseinandersetzungen eine große Rolle spielten, erstaunt also nur auf den ersten Blick und fügt sich meines Erachtens nahtlos in eine entsprechende, partiell gewaltverherrlichende Großstadtkultur ein. Dazu passt auch die Faszination, die alles Militärische und der (Kolonial-)

23 Gysler: Einst in Zürich, S. 137.

24 Zum Beispiel Requate (Hg.): Das neunzehnte Jahrhundert; Bösch: Öffentliche Geheimnisse; Steel, Redefining Journalism.

25 Siemens: Metropole und Verbrechen; Lindner: Walks.

22 Mit Selbstzeugnissen argumentierend Brändle: Tennisbälle.

Krieg auf die Kinder und die Jugendlichen jener Jahrzehnte ausübte.²⁶

Wenn Heinrich Gysler auch über die Popularität von Darstellungen sich zankender und schlagender Frauen schrieb, so mag dies mit der Faszination zusammenhängen, die Frauen, welche gängigen Geschlechtervorstellungen zuwiderhandelten, auf junge Männer ausüben konnten. Um 1900 dominierte das bürgerliche Geschlechterverhältnis, wonach Männer in der Öffentlichkeit präsent waren, während Frauen im Privaten agierten und der Familie ein harmonisches Heim bereiteten. Anhand von Gerichtsakten lässt sich nachvollziehen, dass dieses Modell insbesondere für die unteren Gesellschaftsschichten nur eingeschränkt funktionierte, und so verwundert es nicht, dass auch Frauen ihre Interessen mitunter in körperlichen Auseinandersetzungen durchzusetzen versuchten.

Wie Heinrich Gysler betonte, kann das Kinoerlebnis als *cinema of attractions* beschrieben werden, denn der Film wurde von Musik sowie von mannigfachen Geräuschen begleitet.²⁷ Der anwesende Pianist besaß nämlich *ein ganzes Arsenal von Lärminstrumenten. Jede Handlung im Film musste er hörbar mit irgend einem Ding begleiten. Bei Ohrfeigen klatschte er mit einer ‚Saublatere‘ an die Klavierwand; gingen Glasgeschirre in Trümmer, schmetterte er eine Anzahl kleinerer Metallblätter gegen den Boden und imitierte so den Scherbenhaufen.*²⁸ Und weiter: *Näherte sich in einem Western ein Trupp Kavallerie, begleitete*

*er das mit Trommelschlägen auf einem Stück ausgehöhltem Hartholz, erst ganz leise wie aus weiter Ferne, um immer lauter zu werden, je näher die Reiterschar kam.*²⁹

Der Stummfilm stellte höchste Ansprüche an den hart arbeitenden, oft virtuos agierenden Geräuschemacher. Dieser musste möglichst synchron zur Handlung agieren und Fehler tunlichst vermeiden, denn das kritische Publikum registrierte solche kleinen Fehler aufmerksam, so auch der häufige Kinobesucher Heinrich Gysler: *Natürlich klappte die Sache nicht immer gleich gut, es kam vor, dass einer der Akteure auf dem Film auf den Boden stürzte, während der Klavierspieler sein Schiessseisen knallen liess. Wenn übrigens Western so populär waren bei den Stadtzürchern, so hatte das nicht nur mit der visualisierten Gewalt zu tun, wie ich meine.*³⁰

Ich möchte an dieser Stelle nur an die allgemeine Karl-May-Begeisterung unter Jugendlichen erinnern, an Helden und Haudegen wie Old Shatterhand, Old Surehand oder an den gerechten Apachenhauptling Winnetou, die sich als Idole eigneten. Daneben waren auch Indianerhefte sehr populär, so das unter Heranwachsenden ungemein beliebte, von der amerikanischen Frontier-Kultur inspirierte Trapperheft *Old Waverley* mit einem allerdings weißen Helden als Identifikationsfigur in der Hauptrolle.

26 Vgl. die verschiedenen Beiträge im ausgezeichneten Sammelband von Hämmerle (Hg.): *Kindheit und Schule*. Für Deutschland vgl. Stambolis: *Aufgewachsen*.

27 Strausen: *Cinema of Attractions*.

28 Gysler: *Einst in Zürich*, S. 138.

29 Gysler: *Einst in Zürich*, S. 138.

30 Gysler: *Einst in Zürich*, S. 139.

3. Clark Gable in Zürich-Aussersihl

Aussersihl war das bevölkerungsreichste Arbeiterquartier Zürichs mit einigen, zum Teil ziemlich großen Fabriken (unter anderem die Großfabriken Maag Zahnräder und Escher-Wyss Schiffsmotoren mit mehreren tausend Arbeitern sowie die Fabrik Wohlgroth). Im Quartier wohnten nicht nur Schweizerinnen und Schweizer, sondern auch sehr viele Ausländerinnen und Ausländer, namentlich aus Italien und aus Deutschland. Aussersihl galt aufgrund der vielen Kneipen, der Prostitution, der linken, sozialdemokratischen Politisierung und der allgegenwärtigen physischen Gewalt zwischen männlichen Jugendlichen als verrufen.³¹ Wer es sich leisten konnte, wohnte in einem anderen, eher bürgerlichen Quartier wie Hottingen, Wipkingen, oder im großbürgerlichen Stadtteil Enge.

In just diesem Aussersihl wuchs in den 1930er-Jahren der Friseurssohn Edwin Läser, genannt Läsi, auf. Die finanziellen Möglichkeiten der Familie waren trotz der Selbständigkeit des Vaters, der anders als die meisten Quartierbewohner kein Sozialdemokrat war, sondern dem liberalen, eher rechtsbürgerlichen Freisinn angehörte, begrenzt. Die ungemein farbigen, detailreichen Kindheitserinnerungen Edwin Läsers erschienen wohl Mitte der 1990er-Jahre.

Die Welt hatte sich in Zürich-Aussersihl sehr verändert seit der Kindheit Heinrich Gyslers um 1900.

Der Stadtteil und die Bevölkerung waren weiter angewachsen.³² Im Ersten Weltkrieg von 1914 bis 1918 kam es zu einer Hungerkrise in der Stadt sowie zu Protestdemonstrationen vor allem von Frauen gegen erhöhte Lebensmittelpreise.³³ Die Lage spitzte sich im November 1918 zu, als während des sogenannten Landesstreiks Militär ins ‚rote‘ Aussersihl delegiert wurde, um dort für Ruhe und Ordnung zu sorgen.³⁴ In den 1920er-Jahren kam es zu schweren Auseinandersetzungen innerhalb der Linken. Während die Mehrheit der Aussersihlerinnen und Aussersihler sozialdemokratisch blieb, spaltete sich eine Minderheit zur moskautreuen Kommunistischen Partei der Schweiz ab.³⁵

Im ‚roten‘ Zürich der späten 1920er- und 1930er-Jahre herrschte generell eine klassenkämpferische Stimmung, wobei es zum Beispiel zu Allianzen zwischen dem rechtsliberalen Freisinn und den rechtsextremistischen, nazifreundlichen ‚Fronten‘ kam. An den Rand gedrängt wurde in Zürich die einst starke Demokratische Partei, eine radikaldemokratische Gruppierung mit nationalen und fremdenfeindlichen Untertönen.

Mit der politischen Polarisierung einher ging eine Pluralisierung der Lebensstile und des Kulturangebots. Das Kino etablierte sich fest in der Freizeitkultur, ebenso der (Profi-)Sport. Ende der 1930er-Jahre fanden Kurt Frühs Jeremias-Gotthelf-Verfilmungen ein breites Publikum. Doch schauten sich die Schweizerinnen und Schweizer auch gerne Filme aus den USA, aus Frankreich oder aus Deutschland an. Weitere

32 Akeret: Eingemeindung.

33 Vgl. zusammenfassend Kreis: Insel, S. 168-175.

34 Vgl. Koller/Rossfeld/Studer (Hg.): Landesstreik.

35 Lindig: Entscheid; Huber: Sozialdemokraten und Kommunisten.

31 Vgl. Brändle: Großstadtkinder.

Forschungen wären freilich nötig, um den Geschmack des schweizerischen Filmpublikums der 1930er-Jahre zu eruieren.

Hatte sich auch manches verändert in Wirtschaft, Politik und Kultur, so gab es doch auch Kontinuitäten, etwa in Bezug auf die „Straßenkindheiten“³⁶ der heranwachsenden männlichen Jugendlichen und ihre Erfahrungswelten.

Die Familie Läser gehörte wohl der unteren Mittelschicht an. Existentielle Not musste Läser keine leiden, auch nicht während der besonders schwierigen Zeiten der Weltwirtschaftskrise (1929–1939). Wie schon Heinrich Gysler verlebte auch Edwin Läser – allerdings 40 Jahre später – eine wilde Kindheit und Jugend. Er spielte Fußball, Rollhockey oder, auf selbst angelegten Feldern, auch Eishockey und machte abenteuerliche, von Wagnissen geprägte Exkursionen in die nähere, damals noch grüne, Umgebung Zürichs. Läser beschreibt darüber hinaus detailliert die Gewalttätigkeit, die offenbar unter Heranwachsenden weiterhin Usus war. So war es unmöglich, einen bestimmten Hinterhof zu durchschreiten, ohne physisch angegangen zu werden. Auch so manches Fußballspiel in den Straßen endete in einer Rauferei. Es war somit schwierig, der alltäglichen Gewalt zu entfliehen. Zum Glück fand der eher kleingewachsene Knabe in den Brüdern Peter und Thomas Greub muskulöse und schlagkräftige Freunde und Beschützer.

Einen weiteren, etwas sonderbaren Freund hatte Edwin Läser in Werner, genannt Werni, Wyss gefunden, der in seiner Nachbarschaft wohnte. Dieser war, mit den Worten Läasers, *ein richtig*

verrückter Kerl, mit einem Hang zum Exhibitionismus,³⁷ der als Knabe viel riskierte und an den Folgen vieler Unfälle litt.

Bereits in der zweiten Sekundarschulstufe verschaffte sich der älter wirkende Werner Wyss Zugang zu Zürichs Kinosälen. Am meisten Eindruck machte auf den Heranwachsenden der amerikanische Schauspieler Clark Gable.³⁸ Werner habe den Wyss abgelegt und den Gable adaptiert, so Edwin Läser ironisch in seinen Kindheits- und Jugenderinnerungen. Vor dem Spiegel habe Wyss das spöttisch-überlegene Lächeln seines Idols stundenlang eingeübt. Er ging sogar noch weiter: Da sein Bartwuchs noch nicht weit gediehen war, half er mit einem schwarzen Farbstift nach, um Clark Gables keckes Schnäuzchen zu kopieren. Seine Brille trug er fortan nur noch in der Schule, denn ein Clark Gable mit Brille sei doch undenkbar.³⁹

Der gutaussehende Clark Gable spielte bekanntlich in vielen Kriminalfilmen mit. In diesen Filmen war Gewalt in der Großstadt auch ein Thema. Wie bei Heinrich Gysler findet sich also auch im Selbstzeugnis Edwin Läasers eine gewisse Relation von Gewaltfilm und großstädtischer Jugendkultur. Nun war Werner Wyss wahrscheinlich ein Extremfall, er fiel sogar den Zürcher Passanten auf. Doch auch andere Zürcher Knaben dürften ihre Leinwandidole teilweise und bei gewissen Gelegenheiten imitiert haben.

Clark Gables Prominenz bei schweizerischen Jugendlichen war zudem ein Teil der rapide verlaufenden Amerikanisierung der schweizerischen Kultur jener Vor- und Nachkriegsjahrzehnte.

36 Behnken/du Bois-Reymond/Zinnecker: Stadtgeschichte als Kindheitsgeschichte, S. 69.

37 Läser: Läsi, S. 122.

38 Läser: Läsi, S. 125.

39 Läser: Läsi, S. 126.

Diese betraf nicht nur das Filmangebot, sondern auch das Konsumverhalten generell, die Mode oder die Musikszene (Jazz, Swing, Dixieland).

4. Schluss

Es wurden in diesem kurzen Beitrag einige Aspekte der urbanen Zürcher Kinokultur von deren Beginn um 1896 bis in die späten 1930er-Jahre hinein skizziert. Zusammenhänge zwischen Kinokultur und (männlicher) jugendlicher Großstadtmentalität konnten offengelegt werden. Vieles bedürfte genauerer Nachforschungen, zu denen nur aufgerufen werden kann, denn der Gegenstand lohnt mit Sicherheit.

Ausblickartig seien einige Anmerkungen erlaubt. Zuerst einmal wäre es wünschenswert, wenn weitere populäre Selbstzeugnisse als Quellen systematisch gesammelt und ausgewertet würden. Gedacht wird da auch an die handschriftliche Überlieferung, also Tagebücher und Briefe, die wohl noch mehrheitlich in privatem Besitz sind. Mit solchen Quellen ließe sich viel über die Rezeption und die kulturelle Einbettung des frühen Films aussagen.

Falls sich zweitens weitere solche Ego-Dokumente finden, welche die eingangs aufgestellten Hypothesen untermauern, zeigt sich einmal mehr der Wert dieser Quellengattung für eine Geschichte der Populär- beziehungsweise Massenkultur sowie für eine ‚Geschichte von unten‘.⁴⁰ Die Stadtzürcher (männlichen) Jugendlichen interessierten sich nicht in erster Linie, so die These, für die von der staatstragenden,

antifaschistischen und antikommunistischen Ideologie der sogenannten Geistigen Landesverteidigung getragenen und geförderten Heimatfilme („Füsilier Wipf“ (1938), „Uli der Knecht“ (1954), „Uli der Pächter“ (1955) et cetera), sondern für amerikanische Produktionen (beispielsweise Western, Kriminalfilme, Komödien, Slapstick). Um diesen Befund zu bestätigen, bräuchten wir mehr Quellen auch aus anderen schweizerischen Großstädten wie Bern, Basel, Lausanne oder Genf. Auch ein komparativer Ansatz mit deutschen Metropolen jener Jahrzehnte (Berlin, München, Köln, Hamburg und weitere) wäre wünschenswert. Es wäre nun interessant, weitere Quellenbestände und, falls vorhanden, Archivalien wie Schulaufsätze anzuschauen, um die Hypothesen zu überprüfen und gegebenenfalls zu falsifizieren. Ob noch viele weitere populäre Selbstzeugnisse aus jener Zeit ans Tageslicht treten werden, ist leider zweifelhaft, soll aber nicht ausgeschlossen werden.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 18.06.2020.

<https://www.sozialarchiv.ch/bibliothek/>

Literatur und Quellen

Walter Akeret: Die zweite Zürcher Eingemeindung von 1934, Bern 1977.

James Amelang: The Flight of Icarus. Artisan Autobiography in Early Modern Europe, Stanford 1998.

Mary Apalfi-Fischer: Barfuss über den Milchbuck. Schritte einer Kindheit, Zürich 1935 bis 1945, Zürich 1995.

Christian Baertschi: Speck, Jean, in: Historisches Lexikon der Schweiz; URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/030975/2010-04-27/>.

40 Siehe zur ‚Geschichte von unten‘ Heer/Ullrich (Hg.): Geschichte entdecken; Thompson: Entstehung.

Imbke Behnken/Manuela du Bois-Reymond/Jürgen

Zinnecker: Stadtgeschichte als Kindheitsgeschichte. Lebensräume von Großstadtkindern in Deutschland und Holland um 1900, Opladen 1989.

Klaus Bergmann: Lebensgeschichte als Appell. Autobiographische Schriften der „kleinen Leute“ und Außenseiter, Wiesbaden 1991.

Frank Bösch: Öffentliche Geheimnisse. Skandale, Medien und Politik in Deutschland und Großbritannien, 1880–1914, München 2009.

Ulrich Bräker: Sämtliche Schriften, hrsg. von Andreas Bürgi in 5 Bänden, Bern/München 1998–2010.

Fabian Brändle: An Abwechslung hat es uns nicht gefehlt. Kindheitserinnerungen von Heinrich Gysler (1881–1972) aus der Stadt Zürich um 1890, in: Zürcher Taschenbuch, Neue Folge 130 (2010), S. 261-282.

Fabian Brändle: An den Schalthebeln der Macht. Frühneuzeitliche Wirte als Politiker in der Zentralschweiz, in: Der Geschichtsfreund 164 (2011), S. 241-269.

Fabian Brändle: Das lange Leben eines Toggenburger Hausierers. Gregorius Aemisegger 1815–1913, Wattwil 2007.

Fabian Brändle: Großstadtkinder. Erinnerungen von Stadtzürcherinnen und Stadtzürchern, 1930–1960, in: Zürcher Taschenbuch, Neue Folge 127 (2007), S. 349-382.

Fabian Brändle: Tennisbälle, Dolen und zerbrochene Scheiben. Zur Geschichte des Schweizer Straßenfußballs vor dem Zeitalter des Automobils (1920–1945), in: Sport-Zeiten 7 (2007) H. 3, S. 7-20.

Fabian Brändle: Wer hat schon so etwas gesehen. Erinnerungen an das frühe Kino in der Schweiz zwischen 1896 und 1914, in: Filmblatt 21 (2017), S. 110-116.

Sibylle Brändli: Amerikanisierung und Konsum in der Schweiz der 1950er und 60er Jahren: Einstieg und Ausblicke, in: Jakob Tanner (Hg.): Geschichte der Konsumgesellschaft. Märkte, Kultur und Identität (15.–20. Jahrhundert), Zürich 1998, S. 169-180.

Roland Engel: Gegen Festseuche und Sensationslust. Zürchs Kulturpolitik im Zeichen der konservativen Erneuerung, Zürich 1990.

Rosmarie Ernst: Schund und gute Schriften. Pädagogische Konzepte und Aktivitäten der Jugendschutzkommission des Schweizerischen Lehrervereins (1859–1919), Zürich 1991.

Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010.

Heiri Gysler: Einst in Zürich. Erinnerungen an Zürich vor der ersten Stadtvereingung, Zürich 1962.

Hannes Heer/Volker Ullrich (Hg.): Geschichte entdecken. Erfahrungen und Projekte der neuen Geschichtsbewegung, Reinbek 1985.

Werner Heinrichs: Die Moderne. Bilanz einer Epoche, Konstanz/München 2017.

Peter Huber: Kommunisten und Sozialdemokraten in der Schweiz 1918–1935. Der Streit um die Einheitsfront in der Zürcher und Basler Arbeiterschaft, Zürich 1986.

Christian Koller/Roman Rossfeld/Brigitte Studer (Hg.): Der Landesstreik. Die Schweiz im November 1918, Baden 2018.

Georg Kreis: Die Insel der unsicheren Geborgenheit. Die Schweiz in den Kriegsjahren 1914 bis 1918, Zürich 2013.

Christa Hämmerle/Hannes Stekl/Ernst Bruckmüller (Hg.): Kindheit und Schule im Ersten Weltkrieg, Wien 2015.

Edwin Läser: Läsi. Jugenderinnerungen, Wädenswil [ohne Jahr].

Steffen Lindig: „Der Entscheid fällt an den Urnen.“ Sozialdemokratie und Arbeiter im Roten Zürich 1928–1938, Zürich 1979.

Rolf Lindner: Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung, Frankfurt (Main) 2004.

Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur, 1850–1970, Frankfurt (Main) 1997.

Kaspar Maase: Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln 2001.

Theo Mäusli: Jazz und geistige Landesverteidigung, Zürich 1995.

Paul Meier-Kern: Verbrecherschule oder Kulturfaktor? Kino und Film in Basel 1896, Basel 1993.

Jörg Requate (Hg.): Das neunzehnte Jahrhundert als Mediengesellschaft, München 2013.

Ester Sabelus: Vom Lärmen Berliner kinematographischer Theater, in: Ester Sabelus/Jens Witschorke (Hg.): Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900–1930, Berlin 2015, S. 53-93.

Verena Sigrist: Bewegte Zeiten – bewegtes Leben. Erinnerungen einer Zürcherin, Zürich 2010.

Daniel Siemens: Metropole und Verbrechen. Die Gerichtsreportage in Berlin, Paris und Chicago 1919–1933, Stuttgart 2007.

Barbara Stambolis: Aufgewachsen in „eiserner Zeit“. Kriegskinder zwischen Erstem Weltkrieg und Weltwirtschaftskrise, Göttingen 2014.

John Steel: Redefining Journalism in the Era of the Mass Press, 1880–1920, London 2017.

Wanda Strauden (Hg.): The Cinema of Attractions Reloaded, Amsterdam 2006.

Edward P. Thompson: Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse, Frankfurt (Main) 1987.

Bernd-Jürgen Warneken: Populäre Autobiographik. Empirische Studien zu einer Quellengattung der Alltagsgeschichtsforschung, Tübingen 1985.

Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2002.

Heidi Witzig: Polenta und Paradeplatz. Regionales Alltagsleben auf dem Weg zur modernen Schweiz 1880–1914, Zürich 2001.

Konservenmusik und Elektrokapital

Tonfilmtechnik in München im Jahr 1929

Sonja Neumann

Der Tonfilm mit seiner Konservenmusik raubt den Kinomusikern die Arbeitsstellen. Das Elektrokapital als Herrscher über den Tonfilm geht, um dem Publikum die neueste mechanisierte ‚Konservenkunst‘ unter allen Umständen, auch gegen seinen Willen aufzudrängen, mit aller Rücksichtslosigkeit vor. Ob ganze Industriezweige mit Tausenden von Arbeitnehmern an dem Tonfilm zugrunde gehen, und ob die lebende deutsche Musikkunst dabei unter die Räder einer den Kunstgeschmack tötenden, katharrisch ächzenden Musikmaschine kommt, ist ihm völlig gleichgültig. [...] Tonfilm ist schlechtes Theater, Halbseide oder Margarine. Der hundertprozentige Tonfilm ist nichts anderes als eine hundertprozentige Verdummung des Publikums.¹

Diese recht harschen Worte stammen aus der ‚Aufklärungsschrift‘ „Der Tonfilm. Eine Gefahr für den Musikerberuf und für die Musikkultur“ des Deutschen Musiker-Verbands, die im April 1930 veröffentlicht wurde. Das Feindbild der (Kino-) Musiker scheint hier klar definiert: Als Vernichter von Arbeitsplätzen werden die Einführung des Tonfilms und das dazugehörige *Elektrokapital* angeprangert. Letzteres bezieht sich auf die etablierten Filmunternehmer-Kartelle, die den internationalen Markt für Filmtechnik, -produktion und -verleih unter sich aufteilen, durch Preisabsprachen den Wettbewerb aussetzen und den Kinobesitzern Tonfilm-Gerätschaften und Lizenzen teuer zur Miete überlassen. In der Schrift des Musiker-Verbands wird aber auch die künstlerische Qualität der Tonfilme mit Verachtung gestraft. Der übertragene Ton wird als *Konservenmusik* geschmäht – aus technischer

¹ Deutscher Musiker-Verband: Tonfilm.

Sicht durchaus zu Recht, denn die Lautsprecher-technik und die Verstärker jener Zeit waren häufig mangelhaft: Verzerrte Höhen und wenig gehaltvolle Bässe brachten einen scheppernden, blechernen Toncharakter hervor, zudem versagte hin und wieder auch die Synchronisation von Bild und Ton.

So provozierten frühe Tonfilmaufführungen vielfach Proteste und stießen verschiedene Debatten an: Nicht nur ästhetisch-dramaturgische, sondern auch wirtschaftlich-soziale. Besonders spannend ist diese Zeit im Hinblick auf die Technikgeschichte, da Ende der 1920er-Jahre für den Tonfilm noch keine Standards gesetzt waren und gerade der Blick auf regionale Gegebenheiten im städtischen Kontext dabei hilft, Ereignisse und Prozesse differenzierter zu betrachten. In München hatte sich eine großstädtische Kinokultur erst vergleichsweise spät ausgebildet. Die bayerische Landeshauptstadt erlebte allerdings 1926 eine wahre Kinoschwemme. Allein in diesem Jahr wurden 14 Kinos neu eröffnet, neun davon mit mehr als 500 Sitzplätzen, darunter auch der Phoebus-Palast mit mehr als 2.000 Plätzen, der außerdem mit neuester Heizungs- und Belüftungstechnik sowie mit aufwendig ausgestatteten Theaterräumen und raffinierter Beleuchtung aufwarten konnte. Der Trend zu großen Kinopalästen verschleierte jedoch die Tatsache, dass auch 1926 noch knapp die Hälfte der 64 Kinos der bayerischen Landeshauptstadt lediglich 100-200 Sitzplätze zu bieten hatte. Die Klein-Kinos dominierten nach wie vor.

1. Ton im Münchner Kino

Öffentliche Lichtspielvorführungen waren schon seit Anbeginn mit Ton, Geräuschen und Musik verbunden. Filme, die mit mechanisch betriebener Musikbegleitung gezeigt wurden, gab es bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Die sogenannten Tonbilder wurden als ‚lebende, sprechende und singende Photographien‘ angepriesen und beworben. Verschiedene technische Systeme waren bei den Aufführungen im Einsatz, darunter auch Oskar Messters Biophon und Gaumonts Chronophon. Zu den kurzen (Musik-)Filmen wurde der Ton auf einem Grammophon synchron zum Film abgespielt. Solche Tonbilder konnten durchaus mit mobiler Kinotechnik aufgeführt werden und fügten sich trefflich in das Unterhaltungsgeschäft der Volksängerstadt München mit ihren zahlreichen Varietés und Theatern ein. Neuere Schätzungen gehen von ungefähr 850 allein in Deutschland zwischen 1903 und 1911 produzierten Tonbildern aus.² Doch die Begeisterung für Tonbilder flaute schnell ab. Nach dem Ersten Weltkrieg waren sie schon kaum mehr präsent, die Apparaturen nutzlos. So übereignete Oskar Messter, dessen Firma führend bei der Tonbildproduktion und -wiedergabe war, bereits Anfang der 1930er-Jahre seinen umfangreichen Bestand an Tonbildapparaturen dem Deutschen Museum. Die musikalische Begleitung der Stummfilme wurde bis Ende der 1920er-Jahre vorwiegend live dargeboten, beispielsweise durch einen Pianisten oder durch ein kleineres oder größeres Ensemble in unterschiedlicher Besetzung. Viele

2 Mebold: Tonbilder, S. 44; Loiperdinger: Oskar Messter, S. 62.

Musiker arbeiteten gerne im Kino, denn dort gab es geregelte Arbeitszeiten, aber auch feste Tarife im sogenannten halben und ganzen Dienst. Die genaue Anzahl der Kinomusiker in München kann nur grob geschätzt werden: Anhand der Kinogröße, den Münchner Verhältnissen, den Angaben aus der zeitgenössischen Fachpresse kann man beispielsweise für die Wintersaison 1927 schätzen, dass circa 160 bis 180 Musiker in den Kinos eine ständige Vollbeschäftigung im ganzen Dienst gefunden hatten.³

Größe des Lichtspieltheaters	Besetzungsstärke der Kapelle
über 2000 Plätze	20-30 Musiker
über 1000 Plätze	10-20 Musiker
500 bis 1000 Plätze	4-10 Musiker
250 bis 500 Plätze	3-8 Musiker
unter 250 Plätze	1-3 Musiker

Hinzu kommen möglicherweise noch etwa 150 Musiker, die saisonal oder mit einem halben Dienst beschäftigt waren. Bei außergewöhnlichen Anlässen wie Kinoeröffnungen, Filmpremierer oder Filmfestwochen wurden häufig größere Orchester aus mehreren Kinokapellen zusammengestellt, wobei sich eine Festchoreografie etablierte:

Alle wurden sie gerade mit großem Aufwand eröffnet, in der üblichen Form, die nachgerade zur Schablone geworden ist, nämlich: großes Orchester, Festrede, Blumen, Ansprache irgendeiner Kinostars usw. Der Phöbuspalast eröffnete

mit einem 50 Mann starken Orchester, die beiden oben genannten Theater mit einem solchen von 20 Mann. Leider hat die Herrlichkeit nicht lang gedauert. Im Phöbuspalast sind es noch ungefähr 30 Herren, die in dem enormen Raum nicht zur Geltung kommen, in den beiden V.-T. Theatern noch sieben bzw. neun Mann. Da hat es mich denn interessiert, ein Kino zu besuchen, dessen Plakate mit Riesenlettern ankündigten: ‚Großes Orchester‘. [...] Es bestand aus ganzen acht Personen, nämlich Streichern, Klavier, Harmonium und Schlagzeug. [...] Solche Besetzungen sind in Riesenräumen ärmlich bis dorthinaus, aber es muß gespart werden, und selbstredend zuerst an der Musik.⁴

Während der Stummfilmzeit wurde den Besuchern der großen Lichtspielhäuser oftmals ein zusätzliches Unterhaltungsprogramm zur Abendvorstellung geboten. Vor allem der Phoebus-Palast setzte in Münchens Kinolandschaft beeindruckende Maßstäbe: Neben aufwendig von Jan Tschichold gestalteten Programmheften und Plakaten stellte der dortige Kino-Kapellmeister (und Komponist) Alexander László anspruchsvolle musikalische Rahmenprogramme zusammen. Er experimentierte zudem mit Farblichtmusik nach einem von ihm entwickelten synästhetischen Konzept. Um die Aufführungen noch pompöser zu gestalten, wurde 1927 sogar eigens ein Phoebus-Kino-Chor gegründet, der angeblich bis zu 130 Sänger und Sängerinnen zählte.⁵

Während in den USA die Tonfilme als ‚Talkies‘ im Nadeltonverfahren bereits seit 1927 etabliert

3 Zu den Hintergründen der Einschätzung Neumann: Musikleben, S. 232.

4 Der Artist, Nr. 2162, 27.5.1927.

5 Der Artist, Nr. 2183, 21.10.1927.

waren und man sich auch in den europäischen Großstädten an die neue Tonfilmära zu gewöhnen begann, scheint sich in München erst Ende 1928 etwas auf dem Gebiet des Tonfilms geregelt zu haben. Doch in den Berichten und Filmkritiken in Zeitungen und Illustrierten bleibt vielfach im Dunkeln, auf welche Weise Ton und Film im Lichtspieltheater zusammenkamen. Offenbar gab es ganz unterschiedliche Konzepte und technische Systeme – und keineswegs ging es dabei immer nur um die Frage, ob Nadel- oder Lichtton verwendet wurde.⁶

Erste Hinweise über Tonfilmaktivitäten lassen sich in einem Zeitungsartikel der Münchner Neuesten Nachrichten vom 24./25.12.1928 finden, dort wird über die Eröffnungsveranstaltung des Preysing-Palastes Folgendes berichtet:

Nach Begrüßungsworten [...] hörte man bemerkenswerte Illustrationsversuche mit Hilfe eines neuartigen Schallplatten-Großapparates, der nach einem amerikanischen Patent elektrodynamisch konstruiert ist und das pausenlose Schalten der Platten gestattet. Die Verstärkung ist so gut, daß man die Illusion eines Orchesters mit starkem Orgeleinschlag hat. Der Film selber wurde von der gediegenen Kapelle A. Scharrmann geschmackvoll illustriert.⁷

Wie die musikalische Untermalung durch den ‚amerikanischen‘ Schallplattenapparat hergestellt wurde, wird in dem Artikel allerdings nicht

näher ausgeführt. Doch wenn in der Frühzeit des Tonfilms von einem amerikanischen Patent in Bezug auf den Tonfilm die Rede ist, dann deutet dies meist auf das damals schon länger existierende Vitaphone-System hin. Bei diesem Verfahren benötigte man im Grunde mindestens zwei Projektoren, die jeweils an ein eigenes Schallplattenabspielgerät gekoppelt waren. Dieses Nadelton-Verfahren wurde von Warner Brothers und Western Electric Mitte der 1920er-Jahre entwickelt und vertrieben, beziehungsweise mit einer Lizenz vermietet. Es konnte auch an bestehende Projektoren gekoppelt werden.

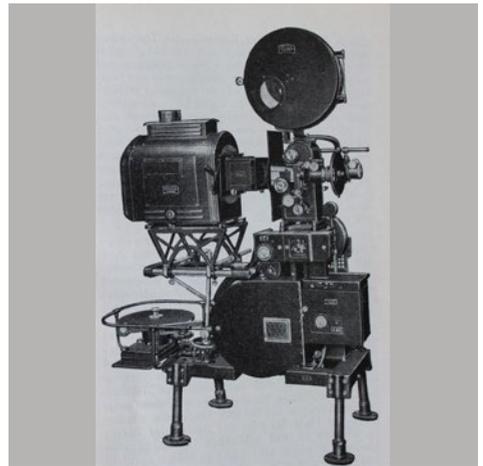


Abbildung 1: Dieser Zeiss-Ikon-Projektor Ernemann II ist mit einer Western Electric-Nadeltonfilm-Apparatur baulich verbunden (Wollenberg (Hg.): Tonfilm, Abb. 211, S. 413).

Da am Eröffnungsabend im Preysing-Palast aber als Hauptfilm der deutsche Stummfilm „Wolga, Wolga“ gezeigt wurde, der nicht im Vitaphone-System, sondern von einer Musikkapelle live begleitet wurde, ist es wahrscheinlich,

6 Hier sind lediglich einige Beispiele zusammengestellt; für weitere Ausführungen zur Kinogeschichte Münchens siehe Feldmann: Nadel und Licht, S. 162-185.

7 Eröffnung des Preysing-Palastes, in: Münchner Neueste Nachrichten (MNN) 24./25.12.1928, S. 4.

dass der *Schallplatten-Großapparat* lediglich im Vorprogramm bei den üblichen Kurzfilmen zum Einsatz kam und nicht Bestandteil des Vitaphone-Systems war. Vermutlich handelte es sich um ein nicht-bildsynchrones Gerät amerikanischer Herkunft, das mit mehreren Plattentellern und Reglern bestückt war, um eine ununterbrochene Musikbegleitung zu ermöglichen sowie Aus- und Einblendungen und Übergänge gestalten zu können. Auf dem Markt gab es einige solcher Modelle, auch von amerikanischen Firmen wie zum Beispiel von Western Electric. Zahlreiche Patente für Schallplattenspieler mit zwei oder mehr Plattentellern lassen sich in den USA bereits seit den frühen 1920er-Jahren nachweisen; die Geräte wurden oftmals als *Twin Phonograph*, *Double Phonograph* oder *Multiple*

Phonograph bezeichnet und unter Markennamen wie *Orchestrahone* oder *Motio-Tone* vertrieben. Der Erfinder und Konstrukteur Nicholas Grey beschreibt den Zweck des von ihm entwickelten Schallplattenspielers mit zwei Plattentellern (Patent US001361717 vom 7.12.1920) wie folgt: *This invention relates to sound reproducing machines, and has for its object the provision of automatic means by which phonograph disk records may be continuously play in succession without interruption of the sound when a change is made from one record to another.* Auch in Europa waren solche Schallplattenspieler bekannt und auf dem Markt erhältlich wie beispielsweise das *Pathéphone Duplex*. In München kamen diese Schallplattenspieler wohl auch bei der Filmpremiere des berühmten



Abbildung 2: Der nicht-synchrone Schallplattenspieler (Twin turn table) mit zwei Plattentellern von Western Electric aus dem Jahr 1928 wies einen Regler für Überblendungen auf (Museum of Applied Arts and Sciences, Sydney).

Fliegerfilms „Wings“ (1927) in den Sendlinger-Lichtspielen im Februar 1929 zum Einsatz. In den Münchner Neuesten Nachrichten vom 10.2.1929 wird die Vorgehensweise bei der musikalischen Begleitung näher beschrieben: *Kapellmeister Ludwig machte kürzlich ein interessantes Illustrationsexperiment mit dem Geräuschapparat. Mit Hilfe der drei Grammophone [...] war es möglich, den ganzen Film ausschließlich mit Schallplattenmusik zu begleiten. Der Versuch fiel so gut aus, daß die Illusion einer Orchesterillustration von Niveau erreicht wurde. [...] Man könnte in vielen kleinen Kinos davon lernen, sich guter Schallplattenmusik zu bedienen, statt schlecht improvisierter Klaviermusik.*⁸

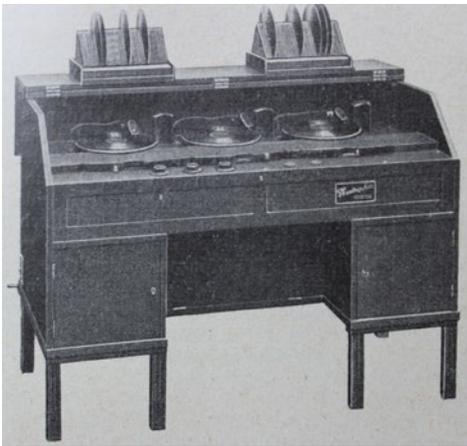


Abbildung 3: Dieser Spieltisch von Welte hatte nicht nur drei Plattenteller, sondern war auch mit Plattenständern ausgestattet. Wie bei einem Schreibsekretär konnte eine Abdeckung über die Plattenteller geklappt werden (Kliefel: Bedienung der Tonfilmmaschinen, S. 25).

Überraschend ist dabei, dass ausgerechnet Plattenmusik zu „Wings“ abgespielt wurde, denn dieser Film kam nicht nur in stummen Kopien, sondern auch in einer Kopie mit Lichttonspur in den Verleih. Er war somit nicht mit Vitaphone-Nadelton kombinierbar. Der Lichtton zu „Wings“ wurde seinerzeit nachträglich mit dem Kinegraphone-Verfahren der Western Electric aufgenommen.⁹ Dafür wurde eigens eine originale Filmmusik komponiert, die mit Motorengeräuschen und Maschinengewehrsalven ergänzt wurde, allerdings keine Sprachaufnahmen enthielt. Der Zeitungsbericht aus den Münchener Neuesten Nachrichten legt nahe, dass bei der Münchner Aufführung die Begleitmusik mit einem nicht-bildsynchrone Schallplattenapparat, der drei Plattenteller aufwies, abgespielt wurde. Welche Platten tatsächlich verwendet wurden, bleibt unklar. Als ‚echten‘ Tonfilm im Sinne einer technisch hergestellten synchronen Kopplung von Ton und Bild konnten diese Aufführungen nicht gelten. Offenbar musste man sich in München oftmals mit ‚falschen‘ Tonfilmen begnügen.¹⁰

2. Endlich ein ‚echter‘ Tonfilm?

Die Münchner Tonfilm-Premiere fand vermutlich am 22.2.1929 im Imperial statt, als zwei Kurz-Tonfilme auf dem Programm standen: „Die Kapelle Etté spielt den Ramona“ (4 Minuten) und „Das letzte Lied“ (14 Minuten). Der daran anschließende Hauptfilm „Ich küsse ihre Hand,

9 <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6683>.

10 Allgemein zur Thematik: Kinematograph 12.3.1930, Jg. 24, Nr. 60, S. 1.

8 Film-Zeitung, in: MNN 10.2.1929, S. 6.

Madame“ war ein Stummfilm, der allerdings mit einer kurzen Tonsequenz erweitert wurde, um damit eine Gesangsszene zu synchronisieren. Der Tango-Schlager „Ich küsse ihre Hand, Madame“, gesungen von Richard Tauber, war bereits im Vorjahr ein großer Erfolg. So waren auch die Filmkritiker angesichts der dargebotenen Aufführung durchaus positiv gestimmt: *Eine fabelhafte Sache, [sei das Ganze][...] sprengt die Grenzen des Kinos, macht Musiker brotlos, wird vielleicht auch dem Theater und Konzert ernste Konkurrenz machen.*¹¹ Näheres zu den technischen Voraussetzungen und Details wurde jedoch nicht ausgeführt, sondern nur vage angedeutet: Das alles sei im Tobis-Verfahren produziert worden, Patente von Küchenmeister seien auch beteiligt.

Generell firmierten unter dem System Tobis oder dem Tobis-Verfahren (beziehungsweise Klangfilm-Tobis, Tobis-Klangfilm) verschiedene Verfahren der Film- und Tonproduktion sowie Film- und Tonwiedergabe. Das Tonbild-Syndikat Tobis hatte sich 1928 als ein technisch avanciertes Kartell etabliert und entwickelte sich schnell zu einem ernstzunehmenden Konkurrenten der amerikanischen Firmen Warner Brothers und Western Electric. In der Tobis war unter anderem die TriErgon/Klangfilm/Küchenmeister-Gruppe vereinigt. Zwar waren die technischen Kernpatente der Tobis durchaus im Bereich Lichttonfilm angesiedelt, man hatte jedoch auch das Nadeltonverfahren und Kombigeräte im Programm. Projektoren konnten ohnehin mit zwei verschiedenen Tonsystemen gekoppelt werden wie anhand der Detailaufnahme der

entsprechenden Baugruppe an einem Projektor zu erkennen ist (siehe Abbildung 4). So konnten sogenannte Lichtton-Zusatzapparaturen auch an Stummfilm-Projektoren sehr unterschiedlicher Bauart angebracht werden.

Als erster ‚echter‘ Tonfilm in München kann Walter Ruttmanns knapp einstündiger Film „Melodie der Welt“ (entstanden 1928/29) gelten; er war damit der erste längere Lichttonfilm, der in München gezeigt wurde.¹² Er war im Lichttonverfahren der Tobis produziert und wurde im Imperial, dem *Einzigsten Tonfilm-Theater Münchens* (so die Eigenwerbung), am 24. April 1929 gezeigt. Das Imperial hatte zu diesem Zeitpunkt vermutlich eine kombinierte Klangfilm-Tobis-Apparatur installiert, welche Nadelton- und Lichtton-Filme abspielen konnte. Erst im November 1929 zog das größte Kino Münchens, der Phoebus-Palast, nach, investierte ebenfalls in eine kombinierte Klangfilm-Anlage¹³ – und kündigte daraufhin allen angestellten Kinomusikern.

Wie mühsam die Einführung von Tonfilmen in München gewesen sein muss, lässt sich auch anhand der Münchner Kinoprogramme dokumentieren. Im Jahr 1929 bis weit ins Folgejahr konnten sich weder der Nadeltonfilm mit synchronisierten Plattenspielern noch der Lichttonfilm etablieren. Anfang 1930 gab es in München erst fünf Tonfilmkinos: das Imperial-Theater, das Schloß-Theater, die Sendlingertor-Lichtspiele, den Phoebus-Palast und die neu eröffneten Luitpold-Lichtspiele. Tatsächlich aber beherrschte der Stummfilm nach wie vor die Münchener Kinoszene. Der Ende 1931 eröffnete Atlantik-Palast

11 Dillmann: Der erste Ton-Film, in: MNN 23.2.1929, S. 4.

12 Werbeanzeige des Imperial-Theater, siehe Feldmann: Nadel und Licht, S. 169.

13 Feldmann: Nadel und Licht, S. 170.

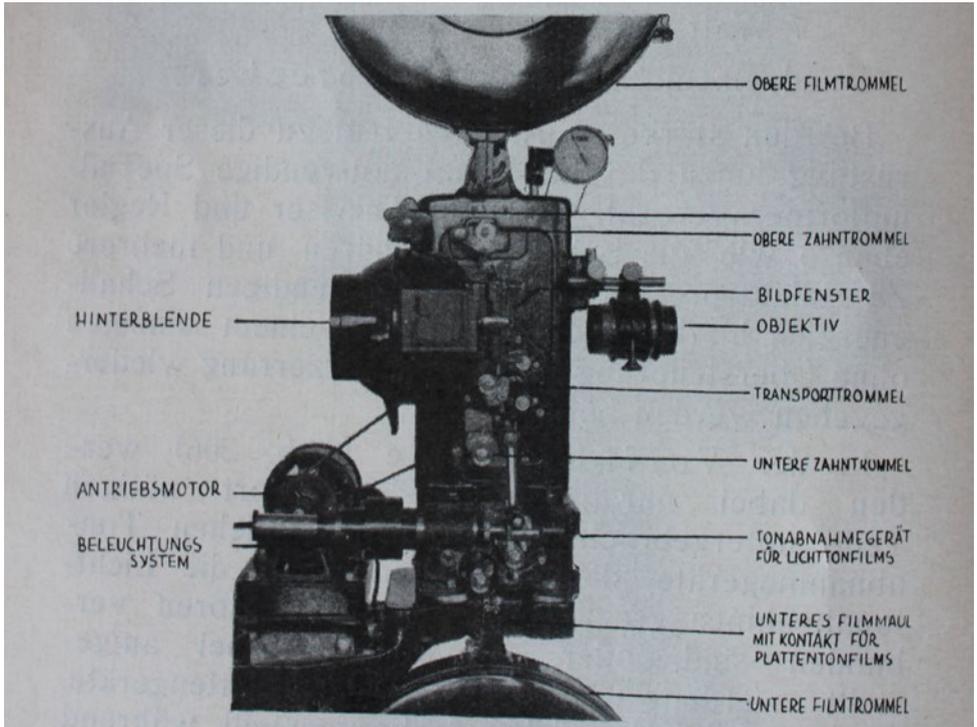


Abbildung 4: Die Detailaufnahme einer Projektoreinheit zeigt sowohl ein Lichtton-Tonabnahmegesät sowie die Vorrichtung einer Nadelton-Kopplung (Wollenberg (Hg.): Tonfilm, Abb. 210, S. 412).

war das erste Münchener Kino, das als Tonfilmtheater konzipiert war. Laut der Arbeitsmarktberichte des Landesarbeitsamtes München hatte jedoch bereits im Sommer 1929 die Hälfte der Lichtspielhäuser all ihre Kinomusiker entlassen – wie wurde unter diesen Umständen die musikalische Untermalung der (Stumm-)Filme gewährleistet?

3. Mechanische Illustration statt Live-Musik

Wahrscheinlich hatten viele Kinobesitzer nach Entlassung der Musiker nicht in ein spezielles Tonfilm-Verfahren investiert, sondern sich zunächst mit vergleichsweise günstigen Schallplatten-Apparaten beholfen, die keine synchrone Kopplung zum Projektor aufwiesen. Dieses Vertonungsverfahren konnte offenbar

auch künstlerisch sehr anspruchsvoll ausgeführt werden und wurde von der Kritik durchaus ernst genommen. So wurde zum Beispiel im Sommer 1929 im Phoebus-Palast der Versuch einer *mechanischen Illustration* zum bekannten Stummfilm „Faust“ (1926) durchgeführt. In einer Zeitungskritik des Murnau-Films werden dabei auch technische Details genannt:

Im Rahmen der Tagung des Internationalen katholischen Filmkomitees und des Internationalen katholischen Rundfunkbureaus brachte die Deutsche Grammophon A.-G. in einer Nachtvorstellung im Phoebus-Palast den Versuch einer mechanischen Illustration zu dem bekannten Murnau-Film ‚Faust‘ zu Gehör. Die auf demselben Prinzip aufgebaute ‚Grammophon-Cinéma‘ wie die Mehrzahl der heutigen Tonfilmsysteme, benützt als Übergangsform den mechanisch-synchronisierten Ablauf von Schallplatte und Bildstreifen allerdings noch nicht. Sie stellt die Kongruenz zwischen der Filmhandlung und der Begleitmusik, bzw. den Geräuscheffekten an Hand einer Illustrations-Partitur her.

Der für diese Musik konstruierte Polyfar-Musik-Apparat ermöglicht nicht nur einen ununterbrochenen Ablauf, sondern auch musikalische Übergänge und Überblendungen. Durch dieses System soll mit einer verhältnismäßig kleinen Kinothek und bei geringen einmaligen Anschaffungskosten eine unbegrenzt mannigfaltige Verwendung erreicht werden. Die Illustration des Faust-Films war geschickt, die reinen Geräuscheffekte immer sinngemäß, besonders schön,

gleichsam durch den weiten Raum schwingend, waren die Glockenklänge.¹⁴

Das im Zeitungartikel erwähnte System *Grammophon-Cinéma* umfasste spezielle Schallplatten, die zwischen 1927 und 1930 von der Deutschen Grammophon zur musikalischen Untermalung von Stummfilmen hergestellt wurden. Darüber hinaus gab es diverse Geräuschplatten von der Deutschen Grammophon zu erwerben. Sie waren im ‚Hauptkatalog Grammophon – Serie: Polyfar‘ verzeichnet. Diese Spezialaufnahmen umfassten beispielsweise „Eisenbahnfahrt bis zur Notbremse“, diverse Maschinen- und Straßengeräusche, aber auch Vogelstimmen, und wurden im Katalog besonders für die Verwendung bei Film- und Theateraufführungen angepriesen: *Diese Platten sind für Kino und Theater unentbehrlich, sie ersetzen eine ganze Lärm-Komparserie.¹⁵* Dass im selben Zeitungsartikel auch die Verwendung eines Polyfar-Musik-Apparates bei der musikalischen Begleitung des Stummfilms erwähnt wird, irritiert zunächst. Denn ein Schallplattenapparat mit mehreren Plattentellern mit dem Markennamen Polyfar konnte nicht ermittelt werden. Die seinerzeit auf dem Markt erhältlichen und sehr populären Polyfar-Raumtonkoffer wiesen lediglich einen Plattenteller auf und konnten zumindest werkseitig nicht miteinander gekoppelt werden. Möglicherweise hat der Filmkritiker den Namen der Plattenserie mit dem des Schallplattenapparats verwechselt.

¹⁴ Der Artist Nr. 2271, 28.7.1929.

¹⁵ Hauptkatalog „Grammophon“ – Serie: „Polyfar“, Berlin 1931, S. 155.

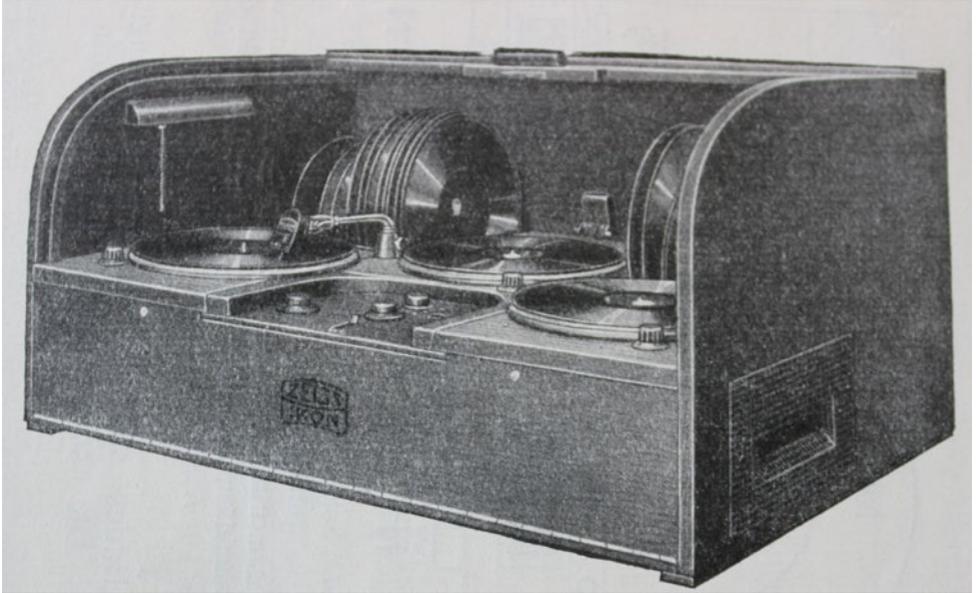


Abbildung 5: Die kompakte Schallplatten-Musikanlage mit drei Plattentellern der Zeiss-Ikon AG war für nicht-synchrone Schallplattenwiedergabe geeignet (Wollenberg (Hg.): Tonfilm, Abb. 168, S. 280).

Dass nicht-synchrone Schallplattenapparate in der Forschungsliteratur zur Tonfilmgeschichte kaum erwähnt werden, wird der Tatsache nicht gerecht, dass sie offenbar nicht nur in den Lichtspielhäusern während der langen Phase des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm eine wichtige Rolle spielten, sondern an allen Orten Verwendung finden konnten, an denen eine ununterbrochene Musikbeschallung gewünscht war, wie in Cafés und Wirtshäusern. Die Rückständigkeit Münchens in Hinblick auf den ‚echten‘ Tonfilm hatte im Übrigen auch einen Vorteil: Kinos banden sich nicht frühzeitig an ein System, das sich nicht durchsetzen sollte, wie zum Beispiel das sehr teure synchronisierte Nadeltonsystem, sondern konnten nach der Durchsetzung des

Lichttonsystems entsprechende Investitionen tätigen. Durch die Nutzung der nicht-synchronen Schallplattenapparate gewannen die Kinnounternehmen Zeit. Möglicherweise war dies auch ein Grund dafür, dass es in München nach 1930 kaum Schließungen von Lichtspieltheatern aufgrund von Fehlinvestitionen gab. Das mag kein Trost für die Musiker gewesen sein, doch Tatsache ist, dass auch ohne Tonfilm wohl kaum ein Musiker seine Arbeitsstelle im Kino behalten hätte, da schon vor der Etablierung der Tonfilmtechnik die musikalische Filmillustration durch Schallplatten favorisiert wurde.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 29.6.2020.

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6683>

Literatur und Quellen

Der Artist, Nr. 2162, 27.5.1927.

Der Artist, Nr. 2183, 21.10.1927.

Der Artist, Nr. 2271, 28.7.1929.

Eröffnung des Preysing-Palastes, in: Münchner Neueste Nachrichten 24./25.12.1928, S. 4.

Film-Zeitung, in: Münchner Neueste Nachrichten, 10.2.1929, S. 6.

Hauptkatalog „Grammophon“ – Serie: „Polyfar“, Berlin 1931.

Kinematograph, Jg. 24, Nr. 60, 12.3.1930.

Reinhold Dahlgreen: Mein Vorführungsraum, Halle (Saale) 1929.

Deutscher Musiker-Verband (Hg.): Der Tonfilm. Eine Gefahr für den Musikerberuf und für die Musikkultur, 1930.

Alexander Dillmann: Der erste Ton-Film in München, in: Münchner Neueste Nachrichten, 23.2.1929, S. 4.

Achim Feldmann: Nadel und Licht, in: Monika-Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, München/Hamburg 2004, S. 162-185.

F. Fischer/H. Lichte (Hg.): Tonfilm. Aufnahme und Wiedergabe nach dem Klangfilm-Verfahren (System Klangfilm-Tobis), Leipzig 1931.

Fritz Kleffel: Die Bedienung der Tonfilmmaschinen, Halle (Saale) 1931.

Martin Loiperdinger (Hg.): Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit, Basel, Frankfurt (Main) 1994.

Anke Mebold: Auftakt zu einer klangvollen Zukunft. Die Tonbilder der Sammlung Neumayer im Archiv des Deutschen Filminstituts, Filmblatt 61/62 (2017), S. 37-59.

Sonja Neumann: Musikleben in München 1925–1945. Zwischen Arbeitsmarkt, Bürokratie und Ideologie, Au/Hallertau 2009.

Emily Thompson: Remix Redux, in: Cabinet Magazin 35 (2009); URL: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/35/thompson.php>.

Hans Wollenberg (Hg.): Der Tonfilm. Grundlagen und Praxis seiner Aufnahme und Wiedergabe, Berlin 1930.

Vor der Vorstellung

Die Herausbildung des Kinofoyers als urbane Gattung

Sven Eggers

Foyers als Orte des Sehen und Gesehenwerdens, des geselligen Austauschs, waren lange dem Theater und der Oper, nicht aber dem Kino zuzurechnen, welches als Ort der Massenkunst und der zufälligen Begegnung von Fremden, die sich im Dunkel aufhielten, andere Bedürfnisse zu befriedigen versprach. Es benötigte viele Jahrzehnte, bis sich für eine kurze Zeit ein besonderer Typ des Foyers, das urbane Kinofoyer, etablierte. Der vorliegende Beitrag bildet einen Ausschnitt meiner Forschungsarbeit zur Urbanität von Foyers. Er beschränkt sich auf die großstädtischen Kinos, auch wenn sich urbanen Kinoräumen ebenfalls in kleinstädtischen und den sich häufig aus Ausflugslokalen entwickelnden vorstädtischen Spielstätten nachspüren lässt.¹

¹ Für diese siehe Warstat: Frühes Kino und Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen.

1. Einführung

Schauen wir uns Grundrisse von Kinos an, so merken wir schnell, dass die Bezeichnung ‚Kinofoyer‘ in der Architektur auf verschiedene Bereiche angewandt wird und mit weiteren, synonym gebrauchten Bezeichnungen konkurriert, darunter Vestibül, Vorhalle und Wandelhalle, Vorraum, Kassenhalle, Halle, Umgang und Wandelgang, gar Warteraum, Büfett, Erfrischungsraum und Erschließungskorridore.²

² Ich beziehe mich hier vor allem auf die Standardwerke von Herkt: Tonfilmtheater; Gabler: Lichtspieltheater; Bode: Kinos; für Wien Schwarz: Kino und Kinos; Schwarz: Kino und Stadt; Batthyány: Kinos in Wien; für Berlin: Hänsel/Schmitt (Hg.): Kinoarchitektur; Posener: Berlin auf dem Wege; Architekten- und Ingenieur-Verein: Berlin und seine Bauten; sowie die umfangreichen Websites: <https://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Hauptseite> und <http://www.kinokompodium.de>.

Dieses Gewirr aus Benennungen des Raumes, nicht des Begriffs Foyer, ist symptomatisch. Die Unsicherheit in der Bezeichnung entstand aufgrund der Neuheit der architektonischen Gattung Kino und wegen der prekären Situation, in der sich das Foyer im Gesamtgefüge des Lichtspieltheaters, im besonderen Ablauf seines Betriebs, befindet. Im weiteren Sinne umfasst das Kinofoyer alle halböffentlichen Räume zwischen dem Straßenraum und dem Zuschauerraum. Hinter Kasse und Eingangskontrolle finden sich Garderoben, Erfrischungen, Sitze und Ablagen, Reklameauslagen, Filmplakate und -fotos, oft Spiegel, sowie Zugänge zu den Toiletten und schließlich zum Saal.

Die unterschiedlichen Bezeichnungen haben folgende etymologische Ursprünge. Aus dem römischen Vorhof, dem Vestibulum, entstand ‚Vestibül‘. ‚Foyer‘ bezeichnet im Französischen die Feuerstelle. Dieser Begriff wurde seit Mitte des 18. Jahrhunderts auch auf das Theater bezogen, genauer auf den beheizten Ort, an dem sich während der Pausen zunächst die Schauspieler aufwärmten und sich später Zuschauer, Kritiker und Schauspieler trafen. Um 1800 wurde er mit dieser Bedeutung ins Deutsche übernommen. Hier zeigt sich das Problem des Kinofoyers: Mit den Schauspielern kann man nur im dunklen Saal ‚zusammenkommen‘, und gesellige Pausen, in denen man sieht und gesehen wird, in denen Kritiker die Stimmung erfassen, um schon vor dem nächsten Akt ihren Text an die Abendredaktion durchzugeben, gibt es beim Film kaum. Schließt das Kinofoyer das gesellige Leben eines Theaterfoyers aus? Herman Hertzberger schreibt über das Theaterfoyer: „Das Geheimnis eines guten Foyers ist Artikulation. Artikulation und die Sicht auf andere Besucher. Es

muss viel zu sehen geben, man muss Menschen sehen, die man kennt oder denen man sich vorstellen können kann und man benötigt Orte, an denen man dies machen kann. Ein Theater ist ein Raum um zu schauen, ein Raum, in dem das Schauen gefeiert wird. Dieser Raum kann auf verschiedene Art artikuliert werden [...]. Die Treppen, Zwischenpodeste, Nischen und Flure [sorgen] für spektakuläre Sichtachsen.“³

Doch schauen wir zunächst auf ein paar Voraussetzungen des Kinofoyers. 1869, 26 Jahre vor der ersten Filmvorführung, entstanden nach dem Erlass der sogenannten Theaterfreiheit zahlreiche Theater, Varietés und später Opern. In Berlin eröffneten daraufhin umgehend dreizehn Theater, 1897 waren es neben den drei staatlichen Bühnen mit insgesamt 4.400 Plätzen bereits 15 private Bühnen mit insgesamt circa 18.000 Plätzen und 12 Possen- und Spezialitätentheater mit insgesamt rund 20.000 Plätzen.⁴ Doch nicht alle Vergnügungsetablissemments bestanden lang, und ab 1900 richteten sich in einigen von ihnen Lichtspieltheater ein. Im 19. Jahrhundert gab es zwei Neuerungen im Theater, die wichtig für das Kino wurden, beide hatten eine Konzentration des Publikums auf das Bühnengeschehen zum Ziel: Zum einen wurde anstelle des U-förmigen Zuschauerraums mit seiner starken Differenzierung in Familienlogen und streng getrennten Rängen ein länglicher Parkettsaal modern, dessen Sitze sich nun alle auf die Bühne ausrichteten. Zuvor waren viele Sitze mehr einander zugewandt als der Bühne. Zum anderen wurde es technisch möglich und

3 Hertzberger: Theater, S. 53-54 (Übersetzung des Autors).

4 Linsemann: Theaterstadt Berlin, S.4-5.

modern, die Bühne mittels künstlichen Lichts deutlich heller als den Zuschauerraum auszu-leuchten.⁵ Richard Wagner hatte in der Oper schon zuvor mit dem vollständig abgedunkelten Saal experimentiert. Dreizehn Jahre vor der ersten Filmaufführung, 1882, wurde anlässlich der zweiten Bayreuther Festspiele erstmalig eine Vorstellung bewusst vor völlig dunklem Saal gegeben (nachdem bei den ersten Festspielen 1873 der Saal ungewollt ins Dunkel fiel, als die noch nicht erprobte Gasbeleuchtung ausfiel).⁶ Um im Theater ebenfalls ein verstärkt immersives Erleben des Bühnengeschehens zu erreichen, wurde der Zuschauerraum allmählich abgedunkelt, allerdings „immer gegen Widerstände der Zuschauer“⁷ und so blieb es noch bis ins 20. Jahrhundert hinein üblich, dass im Zuschauersaal des Theaters während der Vorführung Licht brannte. Erst als das Ein- und Ausschalten des Lichtes durch die elektrische Beleuchtung ohne großen Aufwand möglich war, setzte sich der dunkle Saal auch im Theater durch.

Beide Aspekte, die Ausrichtung der Sitze auf die Bühne und die Verdunkelung des Zuschauerraums, erschwerten das gesellige Zurschaustellen und Gesehenwerden während der Aufführungen und verlagerten es aus dem Saal heraus in den Bereich davor, ins Foyer, in die Zeit vor und nach der Veranstaltung sowie in die Pausen. Für das Kino war insbesondere einer der beiden genannten Aspekte interessant: Unerkannt eine Aufführung zu sehen, ohne dabei bestimmte gesellschaftliche Repräsentationen erfüllen zu müssen. „Die Dunkelheit des Kinosaals war

zweifellos eine der Voraussetzungen, die es Frauen ermöglichte, allein oder zu zweit diesen Ort aufzusuchen.“⁸ War Frauen und Kindern bis dahin verwehrt, Opern und Theater, selbst Kneipen und Varietés, allein zu besuchen, so eröffnete ihnen das Kino als zwar noch unbestimmter Ort, doch gerade in seiner sich entfaltenden Differenzierung eine Möglichkeit der Emanzipierung. „Der Kinobesuch war damit eine der wenigen kulturellen Betätigungen, die Frauen ohne männliche Begleitung, Kindern ohne Eltern, aber auch jugendlichen Paaren ohne gesellschaftliche Sanktionen zugänglich war.“⁹ Noch in die Filmveranstaltungen der Jahrmärkte und der Ausflugslokale fuhr man mit Familie, nie als unbegleitete Frau. Dass Frauen in der Öffentlichkeit allein auftraten, wurde erst möglich, als es nicht mehr nur das gesellschaftliche Flanieren auf den Boulevards gab, sondern auch das geschäftige Treiben und ‚Strömen‘ auf den Straßen der Städte, von hier ging es, auch unerkannt, ins Kino. Auch Zugezogenen bot das Kino einen einfachen Zugang zu Unterhaltung und Kultur – eine nicht zu vernachlässigende Gruppe: so waren zum Beispiel Ende des 19. Jahrhunderts 60 Prozent der Einwohner Berlins nicht in Berlin

5 Zegowitz: Licht und Schatten, S. 1-4.

6 Gregor-Dellin: Richard Wagner, S. 718.

7 Schivelbusch: Lichtblicke, S. 197.

8 Bernold: Kino(t)raum, S. 161 und 153; „Auf der Leinwand und in den Kinosälen waren Frauen als Bilder und als Konsumentinnen von Bildern und Waren präsent.“ Ähnlich auch Altenloh: Soziologie des Kino; Kracauer: Ornament der Masse; Schwarz: Kino und Kinos, S. 110-111, der den Schoßkinderparagraphen von 1926 erwähnt, der Kinder unter drei Jahren vom Jugendschutzparagrafen ausnahm.

9 Schwarz: Kino und Kinos, S. 112. Hinter der letzten Reihe der Breitenseer Lichtspiele in Wien befindet sich noch immer ein Spiegel, damit man den Film beim Küssen zumindest so weit mitbekommt, dass man zuhause, bei der Kontrolle der Mutter, den Film nacherzählen konnte: Batthyány: Kinos in Wien, S. 122-123.

und 65 Prozent der Einwohner Wiens nicht in Wien geboren.¹⁰

Der Raum zwischen Straße und Aufführungssaal sollte einen reibungslosen Ablauf ermöglichen: seinen Eintritt zu zahlen, einen Imbiss zu bekommen, seine Garderobe abzugeben, um dann ins Dunkel zu entweichen.¹¹ Da das Programm sich in der Frühzeit des Kinos zumeist aus einer Reihe von Einaktern zusammensetzte und sich häufig wiederholte, konnte man jederzeit in den Saal eintreten und in das Programm einsteigen – ein Straßenwohnzimmer für Laufkundschaft. Typologisch und sozial lagen diese Vergnügungstätten eher zwischen Kneipen, Cafés und Varietés als in der Nähe der Theater, die größer und nicht allen Klassen zugänglich waren. Das Kino entstand, ebenso wie das Straßencafé, als neue Bautypologie im Zusammenhang mit der neuen Straßenöffentlichkeit, die prägend für die moderne Metropole wurde. Das Städtische ist nicht gleich dem Urbanen. *Ich verlange von einer Stadt, in der ich leben soll: Asphalt, Straßenspülung, Haustorschlüssel, Luftheizung, Warmwasserleitung. Gemütlich bin ich selbst.*¹² Das Bonmot von Karl Krauss verdeutlicht einen der Aspekte, deren Zusammenspiel der Soziologe Walter Siebel als Notwendigkeit für moderne Urbanität definiert: die Stadt als maschinengleiche Entlastung von Arbeit, Hauswirtschaften und Verantwortung. Wir können

uns unser Essen, unseren Haushalt erkaufen und müssen nicht selbst herstellen oder sozial aushandeln. Diese handlungsentlastende Beiläufigkeit, im Zusammenspiel mit eigenständiger Produktivität, mit dem Aushalten von Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen und vor allem mit der Fähigkeit, einen Ort zu bieten, an dem man als Fremder unter Fremden leben kann, definieren Urbanität.¹³

Mit der Einführung von Pissoirs und Kanalisation in Paris ab 1843 und in Berlin um 1890 wurde es olfaktorisch erträglich, sich auf der Straße aus reiner Muße aufhalten zu wollen, nun wurden Straßencafés möglich. Um es mit Richard Sennett zu sagen: „Die große Café-Terrasse an den Boulevards war ein Geschenk der Sanitäringenieure an die städtische Zivilisation.“¹⁴ Und erst jetzt, mit dem Betrachten der Vorbeiströmenden und mit dem Entschluss, auf einen Kaffee zu verharren, entstanden die Bilder der geschäftigen Menge auf der Straße, des Straßenlebens. Rund vierzig Jahre vor dem Kino erschienen die Eckkneipen, 1905 besaß jedes zweite Berliner Haus eine Kneipe. Nun eröffneten Kaufhäuser, in denen man, ohne großen persönlichen Kontakt, ohne die Sprache beherrschen zu müssen, Waren aus Auslagen nehmen und kaufen konnte. Das Wort Laufkundschaft bildete sich. Diese Straßenöffentlichkeit ist der zweite Aspekt, der

10 Für Berlin: Davon gut 1,5 Prozent aus dem Ausland. 98 Prozent sprachen Deutsch als Muttersprache. In Corona-Zeiten blieb nur der Rückgriff auf <https://de.wikipedia.org/wiki/Berlin#Bev%C3%B6lkerung>; für Wien: Schwarz: Kino und Stadt, S. 14.

11 Dazu die vielzitierte Annonce eines Mannheimer Kinobetreibers, das dunkelste Kinotheater der Stadt zu sein, Altenloh: Soziologie des Kino, S. 66-67.

12 Kraus: Wahrheiten, S. 38.

13 Er liefert eine knappe und klare Definition seines Urbanitätsbegriffs, der hier trotz einiger Vorbehalte bezüglich seines Ghetto-Begriffs und seiner Deutung einer europäischen Stadt übernommen wird: <https://www.youtube.com/watch?v=SS-hRwuvXws>; <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b006463.pdf>; www.a.ibit.uni-oldenburg.de/bisdoc_redirect/publikationen/bisverlag/unireden/ur61/dokument.pdf.

14 Sennett: Offene Stadt, S. 33.

eine entscheidende Auswirkung auf das Kinofoyer hatte.

Eine dritte Voraussetzung für das Kinofoyer: 1909 wurde in Großbritannien der Cinematographic Act erlassen, 1912 folgte in Deutschland eine ähnliche Verordnung, die unter anderem vorschrieb, dass Eingänge nur im Notfall als Ausgänge benutzt werden durften. Kinoeingänge lagen nun räumlich getrennt von den Ausgängen. Jene, die auf den Einlass in den Saal für die nächste Vorstellung warteten, trafen nicht mehr auf jene, die diesen verließen. Dies fiel umso mehr ins Gewicht, als sich mit dem langsamen Verschwinden der ‚Kurzfilmprogramme‘ und der Etablierung der Mehrakter, bis hin zu Monumentalfilmen mit einer Dauer von bis zu 190 Minuten, die Programmstruktur zumindest in größeren Lichtspielhäusern entscheidend änderte: Aus offenen Veranstaltungen, zu denen man jederzeit gehen konnte, wurden Programme mit festen Startzeiten. Kinobesucher warteten und verabredeten sich dementsprechend, doch vermischten sie sich nicht mehr mit dem Fluss der Hinausgehenden, Überschneidungen gab es nicht mehr.

Anhand dreier Kintotypen werden wir uns einer Bestimmung des Kinofoyers annähern: den Ladenkinos als prägnante Beispiele der ersten ortsfesten Kinos aus der Zeit von 1900 bis 1930, den klassischen Kinopalästen mit einer Hochzeit zwischen 1912 und 1956 und den ‚Nierentisch-Kinos‘ der 1950er-Jahre.

2. Läden und Stehbierhallen: die frühen Kinos

Das Vorführen von Filmen begann 1895 in Varietés, auf Rummelplätzen, in Ausflugslokalen und Gaststätten. Als es sich finanziell lohnte, eigene Spielstätten für Filmvorführungen einzurichten, waren dies in den Anfangsjahren um 1905 meist umgebaute Ladengeschäfte. Hans Schliepmann beschrieb 1914 in der ersten deutschen Monografie zur Kinoarchitektur diese eher als Stehbierhallen denn als Ladenkinos.¹⁵ Zumindest bezogen auf den Eingangsbereich sind sie zu diesem Zeitpunkt weit mehr mit Kneipen und Läden verwandt als mit Theatern. *Man betritt es unmittelbar wie einen Laden, in dem Waren feil sind, man betritt es mit vom Tumult der Straße erregten Nerven.*¹⁶ Werner Michael Schwarz interpretiert das Ladenkino nicht nur als den Ort sondern auch als die Konvention, Waren anzuschauen, reinzugehen, Ware zu kaufen, rauszugehen. Weniger durch ein besseres Programm als durch elegantere Ausstattung grenzten sich die innerstädtischen Ladenkinos von den Vorstadtkinos ab.¹⁷ So wurden Logen eingebaut und ein Portier eingestellt, *der fast die unnahbare Würde des Portiers eines großen Hotels besitzt.*¹⁸ Eine Beschreibung des 1911 gegründeten Wiener Weltbildtheaters aus der Kinematographischen Rundschau nennt ausdrücklich den Begriff ‚Vorraum‘, nicht ‚Foyer‘: *Der prunkvoll eingerichtete Vorraum, der Toiletten*

15 Schliepmann: Lichtspieltheater, S. 8.

16 Moreck: Sittengeschichte, S. 95.

17 Altenloh: Soziologie des Kino, S. 19.

18 Schultze: Kinematograph als Bildungsmittel, S. 17.

tiefere Sitzreihen. Sitzreihen und Eingangsbereich trennten lediglich zwei Säulen und, da die hinteren Reihen leicht anstiegen, ein paar Stufen sowie Brüstungen der wenigen integrierten Logen. Anfangs befand sich der Projektor sogar noch inmitten der Zuschauer. Nach der Verordnung von 1912 musste er in einem eigenen Raum abgetrennt eingerichtet werden, der nur separat oder von der Straße aus zugänglich sei. Die Vorstellung muss ähnlich wie von Siegfried Kracauer für ein Kino in der Berliner Münzstraße beschrieben, verlaufen sein:

Dem Beispiel mehrerer Vorgänger folgend, entschieße ich mich trotz dem schönen Wetter zum Eintritt. Wie in jenen verschollenen Zeiten, als noch die Filme stumm waren und schöner, muss man an der niederen Leinwand vorbei in die Hintergründe des Zuschauerraums, der ein unermesslich langer Schlauch ist. Er strömt einen Geruch aus, an dessen Herstellung offenbar Generationen gearbeitet haben, und wimmelt von Menschen. Ich sehe sie nicht, spüre aber, daß sie zu Klumpen zusammengeballt sind. Die Bilder auf der Leinwand sind schon ein wenig verregnet und sprechen so undeutlich, daß man kaum eine Silbe versteht. [...] Auf der Leinwand erscheint: ‚Fortsetzung folgt‘, und der Zuschauerraum erhellt sich. Ich habe mich nicht getäuscht, die meisten Reihen sind dicht besetzt. Jacken und dünne Mäntel flüstern miteinander; ein alter Mann schläft. Nachher, wenn der Lärm vorne wieder beginnt, ist es mit dem Schlummer vorbei. Rechts in der Nische haust eine Art von Büfett, das den Raum zum Wartesaal stempelt. Er hat keine Farbe mehr und gleicht den Sälen der Arbeitsnachweise und Wärmehallen aufs Haar. Wer den Kellner für überflüssig hielte, der

in schmieriger Schürze Pfefferminz, Waffeln und Negerküsse feilbietet, irrte sich sehr. Seine Waren sind stärker erfragt als in den feinen Kinos, die allerdings zu fein sind, um richtige Pausen einzuschalten. Wahrscheinlich dient das Dessert manchmal als Mittagessenersatz.²⁰

Besonders anschaulich lässt sich die Situation noch heute in den Eröffnungsminuten von Alfred Hitchcocks Spielfilm „Sabotage“ von 1936 nach erleben, die vor dem Kino Bijou spielen. Hitchcocks Kinoarchitektur der Straßenzeile zeigt – in einem für ihn typischen verdichteten Realismus – einen von Londons Vororten. Namentlich bezieht er sich auf die damals große Kinokette Bijou, baulich erinnert sein Kino stark an die landesweit verbreiteten, meist zwischen 1905 und 1912 entstandenen, Electric Theatres, die auch in den 1930er-Jahren noch häufig anzutreffen waren.²¹ Im Film sehen wir ein in ein Wohnhaus an einer vorstädtischen Hauptstraße integriertes Kino, zur Straße hin offen und Teil des Straßenlebens. Links führt eine Treppe vom Bürgersteig in den Rang, mittig findet sich das box office, die zylindrische, verglaste Kasse, links und rechts führt hinter einem Vorhang jeweils ein Durchlass direkt in den Saal. Daneben werben Standbilder für die aktuellen Filme. Am linken Durchlass kontrolliert der Kartenabreißer, der rechte dient anscheinend als Ausgang. Wo sich an der linken Seite die Treppe befindet, hängen rechts Filmplakate und Programmankündigungen. Beim Betrachten der Szenen fällt vor allem das dicht gedrängte Leben auf, das Treiben auf der Straße

²⁰ Kracauer: Kino.

²¹ Im noch heute bestehenden Kino von Harwich findet sich ein sehr klares Beispiel dieses Typus.

vor dem Bijou, Menschenmengen, die sich um Filmwerbepaneele und die Kasse drängen, Erfrischungen kaufen, auf jemanden warten, sich treffen, sich unterhalten oder auch nur dem Gedränge zuschauen. Menschen strömen in den Zuschauersaal und drängen aus ihm hinaus, es ist ein kontinuierliches Kommen und Gehen. Ganz dem Typus der frühen Ladenkinos entsprechend, sehen wir hier einen der zwei Bereiche, die als Vorläufer des Kinofoyers gelten können: Die außenliegende Loggia mit dem Kassenhäuschen als Vorplatz an der Straße und Treffpunkt. Der zweite Bereich war der bereits für die Kinos der Friedrichstraße und Münzstraße beschriebene innenliegende, der, obschon akustisch und visuell Teil des Saales, Lenkung der Besucher, Garderobe, Toiletten und Büfett aufnimmt. Das Kinofoyer begann bereits auf dem Bürgersteig und garantierte einen zwanglosen Zugang.

3. Kinopaläste: Massenkunst und Massenströme

Schon früh wurden Ballsäle und Varietés für Filmvorführungen genutzt, doch erst um 1912 entstanden immer mehr Kinos mit deutlich über 500 Plätzen – und die ersten eigenständigen Neubauten. Größtes europäisches Kino war der 1929 eröffnete Ufa-Palast in Hamburg mit 2.665 Plätzen, Kinos mit über 1.000 Plätzen gab es in den meisten Großstädten. Sie kamen damit an die Platzzahlen von staatlichen Theatern heran. 1914 schrieben Hans Schliepmann die erste Huldigung der Lichtspieltheater und Emilie Altenloh die erste soziologische Untersuchung des Kinos. Das Kino war endgültig zur Massenkunst

geworden. Massenkunst, wie Alain Badiou darlegt, ist ein Zusammenspiel des demokratischen Aspekts der Masse und des aristokratischen der Kunst. Sie entsteht im Spannungsfeld von ‚proletarischem‘ Vergnügen und von ökonomischer Lebensversorgung entlasteter Kreativität.²² 1953 schreibt Paul Bode: *Kinobesuch ist nie ein gesellschaftliches Ereignis wie Theaterbesuch, es fehlt die etwas barock-festliche Stimmung, es fehlt der im Theater beinahe persönliche Kontakt mit den Schauspielern, es fehlt das Sich-gegenseitig-zur-Schau-Stellen in Rang und Logen wie im Foyer während der Pause. Um aber den Kinobesucher aus der Lethargie des bequemen Besuchs – den Mantel zieht er nicht aus, am liebsten behielt er Hausschuhe an den Füßen – ein wenig aufzumuntern, suchen die Architekten nach neuen Stimmungswerten.*²³

Neben dem Hamburger Emelka, das 1927/28 von Karl Schneider entworfen wurde und 1.460 Plätze bot, war es vor allem Erich Mendelsohns Universum, 1928 mit 1.791 Plätzen in Berlin eröffnet, das bezüglich der Raumaufteilung und der Planung der Bewegungsströme der Zuschauer neue Standards setzte.

²² Badiou: Kino, S. 324.

²³ Bode: Billig und Dunkel, S. 27.

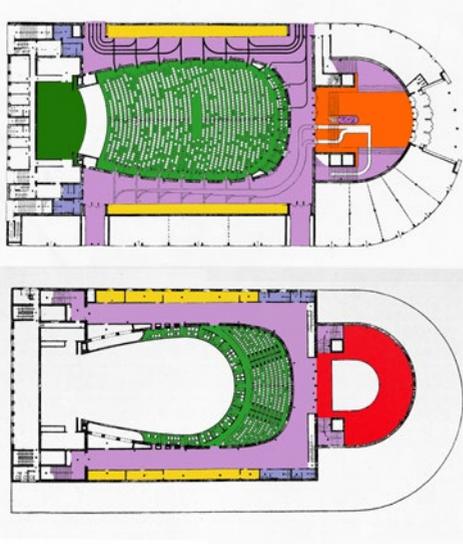


Abbildung 2 und Abbildung 3: Grundrisse des Erd- und Obergeschosses von Erich Mendelsohns Universum, 1929 (Quelle: Mendelsohn: Gesamtschaffen. Einfärbung durch den Autor: Kassenfoyer orange; Kassenraum dunkellila; Erschließung helllila; Toiletten blau; Büfett ocker; Garderobe gelb; Kinofoyer rot; Zuschauersaal hellgrün; Bühne dunkelgrün; Vorführraum grau).

Von draußen wurde der Besucher durch einen großzügigen, trichterförmigen Einlass in die halbrunde Kassenhalle geleitet, in deren Mitte hell erleuchtet das ebenfalls halbrunde, verglaste Kassenhäuschen stand. Den hohen Vorraum umfasste eine Galerie. Direkt hinter der Kasse führten breite Stufen zum Parkett, an den Seiten große Treppen zum Ranggeschoss. Hinter dem Einlass leitete die gekurvte Rückwand des Zuschauersaals zu den jeweils an den Außenwänden gelegenen Garderoben. Von dort sah man bereits die geöffneten Türen zum Saal. Nach der Vorstellung gelangte man wiederum an die

Garderoben, dann lenkten gekurvte Wände zu den Ausgängen, ohne die Möglichkeit zu bieten, wieder in das Kassenfoyer zu gehen. Mendelsohns Grundrisse zeigen als sich verdickende und verzweigende Pfeile den geschmeidigen, antizipierten Ablauf der Bewegungsströme und die Größe des Publikumsverkehrs.

In den Grundrissen des Universums wird anschaulich, wie Besucherbewegungen als strömende ‚Menschenmassen‘ gedacht wurden, worin sich die damalige Popularität von Strömungslehre sowie Massenpsychologie und -soziologie spiegelte. So veröffentlichte Sigmund Freud 1921 „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ und Architekten begannen in Strömungsdiagrammen zu denken. Hugo Häring's Idee des funktionalistischen Organismus entstand, die jedoch erst nach 1945 in den von Hermann Fehling und Daniel Gogel entworfenen Foyers sowie in der Berliner Philharmonie Hans Scharouns umgesetzt wurde. Vom Taylorismus beeinflusste Studien zu Bewegungsabläufen wie die von Alexander Klein zu Kleinwohnungen oder die von Margarete Schütte-Lihotzkys entstanden, welche zu ihrem Modell der ‚Frankfurter Küche‘ führten.²⁴

Für die Kinofoyers leitete sich aus der Verordnung für Lichtspieltheater von 1912 eine wesentliche Konsequenz ab: Eingänge durften nur im Notfall als Ausgänge benutzt werden. Mendelsohns Kinogrundrisse sehen keine Möglichkeit der Begegnung der hinein- mit den hinausgehenden Gästen vor. Der Kinobesucher sollte einen vorgeschriebenen Weg vom Eingang über die Kasse zu den Garderoben, dann in den Saal zu

²⁴ Klein: Graphischer Vergleich; Lihotzky: Frankfurter Küche; Lihotzky: Studie zur Wegeoptimierung.

den Plätzen und nach der Vorstellung zurück zu den Garderoben und von dort über seitliche Ausgänge in die anliegenden Straßen beschreiten, während die nächsten Besucher wieder vom Eingang her nachströmen. Die vorhandenen Umgänge sind reine Fortbewegungsräume, ganz im Gegensatz zu den für das soziale Zusammenkommen geplanten Theaterumgängen, wie zum Beispiel in den zeitgleich gebauten Theatern Oskar Kaufmanns und wie man es in den Filmen Ernst Lubitschs sieht.²⁵

Da Mendelsohn aber einer der wenigen deutschen Architekten war, die in ihren Bauten das urbane Leben mitdachten, schuf er eines der wenigen Foyers in einem Kinopalast – allerdings im Obergeschoss des Universums. Die Zugänge zum Foyer waren leicht zu übersehen: Man gelangte zu ihm durch zwei enge, etwa einen Meter breite Durchlässe direkt neben den Treppen aus dem Erdgeschoss. Oben angekommen wurde die Aufmerksamkeit zunächst vom Blick über die Brüstung, zum Eingang und Kassenfoyer, gefangen genommen. Hinter dem Luftraum des Kassenfoyers lag ein weiterer, geräumiger Raum, das Kinofoyer im engeren Sinne, mit einer Theke, kleinen Tischen und Stühlen und Starporträts an den Wänden. Der Raum lag abseits vom Strom der Besucher und war zugleich über die Aussicht eng mit ihm verbunden. Gerade dies macht die eingangs mit Hermann Hertzberger skizzierte Vitalität eines Foyers aus. Vielen der großen Filmtheater waren Restaurants oder Trinkhallen angeschlossen, viele hatten Erfrischungsstände im Kassenbereich. Aber sie verfügten nicht über solcher Art Foyers, in denen

man ähnlich den Sitzplätzen eines Straßencafés am Rande des geschäftigen Treibens der Menschenmassen dem Trubel zuschauen und mit diesem interagieren konnte.

Auf einen weiteren wichtigen, in Deutschland nahezu nicht vorhandenen Typ des urbanen Kinos sei nur kurz verwiesen: Die Passagenkinos, wie sie vor allem in der jungen Tschechoslowakischen Republik gebaut wurden. In Brno zum Beispiel die Kinos Alfa und Scala mit 1929 jeweils ungefähr 800 Plätzen. Für Deutschland sind als ähnliche Beispiele das Leipziger Capitol und das Hamburger Kino Passage zu nennen, die zwar Teil größerer, kommerzieller Komplexe waren, doch ohne die schwellenlosen, zahlreichen Anschlüsse an verschiedene Straßen mit Sitzmöglichkeiten nebst Bar oder Cafés wie Alfa und Scala.

Im Nationalsozialismus hatte das Kino eine wichtige Funktion für die Propaganda, in dieser Zeit gab es die größte Anzahl an Kinos in Deutschland und die höchsten Zuschauerzahlen.²⁶ In den Neubauten fand sich vornehmlich ein Foyertyp, der als ein symmetrisches, meist breites, kastenartiges Kassenfoyer einem scheunenartigen Saal vorgeschaltet wurde. Die funktionelle und ästhetische Leitung der Besucherströme der Weimarer Zeit wurde nicht übernommen, vielmehr zielte die Architektur darauf, die Massen in abgrenzbare Blöcke zu gliedern.²⁷

25 Zum Beispiel Lubitsch: *Trouble in Paradise*; Lubitsch: *To Be or Not to Be*.

26 Bartetzko: *Illusionen in Stein*.

27 Vgl. zur organisierten Kontrolle der Massen im Nationalsozialismus Theweleit: *Männerphantasien*, S. 47-50.

4. Kinos der Nachkriegszeit: das eigentliche Kinofoyer

Nach dem Zweiten Weltkrieg konnten Kinos schneller wiedereröffnen als Theater und Opern mit ihrem enormen Bedarf an Fachpersonal sowie Material und wurden umgehend zur wichtigsten, gut zugänglichen Kultureinrichtung. In beiden deutschen Staaten gab die Bevölkerung in diesen Jahren des wirtschaftlichen Aufschwungs ihr Geld für Straßencafé oder Kino aus. Und so erhielten Kinofoyers, wenn auch nur für einen kurzen Moment, die soziale Funktion eines Theaterfoyers, während sie bauphysikalisch als eigenständige Schöpfung gelten. Paul Bode, führender Kinoarchitekt Westdeutschlands in jener Zeit, schrieb in seinem Handbuch zum Kino: *Ein Kino ist kein Theater, sowohl die optischen als auch die akustischen Bedingungen sind ganz andere, die eigentliche Theater-Atmosphäre kann auch im Kino nicht aufkommen.*²⁸

Der Typ des öffentlichen Kulturbaus mit der Stadt zugewandten Publikumsräumen im Obergeschoss fand sich Ende der 1950er- bis Mitte der 1960er-Jahre sowohl in Ost- als auch in Westeuropa. Ab Ende der 1950er-Jahre entstanden in den sozialistischen Staaten Europas eine Reihe in ihrer Urbanität vergleichbarer Kinos: das Kosmos in Szczecin 1959, das Lunik und das Odeum mit der Milchbar Esplanade, beide in Ost-Berlin 1961, das Kosmos, ebenfalls in Ost-Berlin 1962, das Kosmos in Tallinn 1964 und das Lietuva in Vilnius 1965. Sie alle öffneten sich

mit ‚hedonistischen‘ und kommunikativen Foyers zur Stadt. Das 1961 eröffnete Moskauer Kino Rossija verknüpfte Stadt und Innenräume auf herausragende Weise. Dessen eigentliches Foyer wurde ins Obergeschoss verlegt und öffnete sich mit großer Glasfassade und innerer Organisation zur Stadt. Vor dem Foyer lagerte ein ‚Balkon zur Stadt‘, so groß, dass er nahezu die gesamte Zuschauerschaft aufnehmen konnte. Damit reproduzierte das Foyer den Typ des Theaterbalkons der erstarkenden Stadtbürgerlichkeit des 18. und 19. Jahrhunderts für die breite Bevölkerung.²⁹ Das West-Berliner Kongresszentrum von 1957 ist ein auf ein schwebendes Podest gestellter Glaskörper, dessen Foyerräume auf einen Park ausgerichtet sind. Signifikant waren ferner der nicht verwirklichte Entwurf Mies van der Rohes für das Nationaltheater in Mannheim 1953 sowie Paul Baumgartens Foyeranbau für den Konzertsaal der Hochschule der Künste Berlin und der Neubau der städtischen Bühnen Frankfurt am Mains nach dem Entwurf von Otto Apel.

Das 1963 als Premierenkino mit 551 Plätzen in Ost-Berlin eröffnete Kino International zeigt die Ausrichtung auf den Stadtraum mit seinen zwei übereinandergelegenen Foyers paradigmatisch. Wegen des auskragenden Obergeschosses entstand ein überdachter Vorplatz. Schaukästen mit Auslagen laden ein, das Filmprogramm zu studieren, und leiten dezent zu den Eingängen. Innen gibt es beidseitig Kassenschalter, durch Doppeltüren gelangt man anschließend ins untere, bis auf die Sternendecke eher nüchterne,

28 Bode: Billig und Dunkel, S. 27.

29 Schöne Beispiele für das Theater des Bürgertums sind das Stadttheater von Tábor von 1886 und das von Stralsund von 1916.

Foyer. Asymmetrisch im Raum steht eine ringförmige große einladende Sitzbank. An den Seiten befinden sich Garderoben und jeweils dahinter die Treppen zum oberen Foyer, von dort gelangt man in den Saal. Geradeaus befindet sich der Zugang zur örtlichen Bibliothek und Kinderbetreuung. Das obere Foyer überrascht mit eleganter Ausstattung, einer großen Höhe und vor allem mit einer bodentiefen Fensterfront, welche sich vollständig zum Stadtpanorama hin öffnet. Dies macht es zu einem herausragenden Beispiel des Nachkriegstyps, den man als ‚Fenster in die Stadt‘ bezeichnen kann – herausragend, da es sich mit dem ins Obergeschoss gesetzten Glasfoyer von den anderen Kinos der Zeit abhebt. Im oberen Foyer des Berliner International finden wir eine Bar und zahlreiche Sitzgelegenheiten. Zum Saal führen zwei Doppeltüren. Dort, an höchster Stelle überblickt man den gesamten Saal, ein prächtiges, rangloses, leicht abfallendes Parkett. Der Saal kann durch Ausgänge am unteren Ende nahe der Leinwand zu den Treppen hin verlassen werden, welche direkt an die jeweils rückwärtigen zweiten Treppen der Garderoben führen, und so gelangt man von dort direkt auf die Straße, in unmittelbarer Nachbarschaft der Kinoeingänge, so dass sich Ankommende und das Kino Verlassende unter dem großen Vordach begegnen.

Oft wird der Weg zurück ins obere Foyer gewählt: Aus dem Saal kommend, überblickt man den großzügigen, weiten Raum, sieht die Bar und durch die Panoramafenster die Stadt, neue Zuschauer treffen ein, diese können schon an den Gesichtern und Gesprächen abschätzen, wie der Film war, man trifft auf Bekannte und

kann zwischen den Filmen kurz plaudern. Man kann aber auch – bis heute – ohne die Absicht, einen Film zu sehen, ins obere Foyer gehen, sich Kaffee und Kuchen, Bier oder Sekt von der Bar holen und das Treiben im Foyer und in der Stadt beobachten. Vom gesamten Foyer aus schaut man auf die nahen Straßen, Geschäfte, Cafés und Wohnbauten sowie Bahnhof und Fernsehturm in der Ferne. Gegenüber befindet sich die legendäre Großgaststätte Sputnik (mit einem lebensgroßen Modell des Satelliten auf Augenhöhe mit dem Foyer), verschiedene Läden und ein U-Bahnzugang. Von hier sehen die Kinogänger die Menschen in der Stadt, und von der Straße aus können die Kinobesucher im Foyer gesehen werden.

Auch in Westeuropa öffneten sich zu jener Zeit Kinofoyers durch großzügige Verglasung der Stadt, meist ebenerdig, fast immer als reine Vorkassenhallen, wenn auch mit selbstbewusster moderner Gestaltung. Prägnante Beispiele sind das ‚t venster in Rotterdam von 1949, in Tapiola das Kino von 1948 bis 1955, in West-Berlin das Palette-Filmtheater von 1952/53, der Atlas-Palast von 1954 und das Regina-Filmtheater von 1958 bis 1967. Über das urbane, großzügige Flair des sehr gelungenen Züricher Studio 4 von 1948 schrieb Walter Zschokke: ‚Werner Frey und Roman Clemens vollbringen hier das Kunststück, auf kürzester Distanz den Übergang von der Strasse in den um ein halbes Geschoss versetzten Kinosaal zu vollziehen. Eben noch stand man zum Kauf der Kinokarten auf den hell-dunklen Bodenplatten des Foyers, plätschert dann vor dem Firmament aus Spiegelpunkten die vier breiten Stufen hinunter und wird

zu beiden Seiten über weitere Stufen weggespült und in den Kinosaal geschwemmt“.³⁰

5. Eine paradigmatische Geschichte des Kinofoyers: Das Wiener Filmcasino

Fast zeitgleich mit dem Berliner International entstand in Wien das Programmkino Filmcasino, an dessen Beispiel sich die Geschichte des Kinofoyers paradigmatisch erzählen lässt. Das Filmcasino wurde unter dem Namen Kinematographentheater 1911 als klassisches Saaltheater mit dem Eingang in einen Laden und einem Saal mit ungefähr 450 Plätzen im Hinterhof erbaut. 1954 bis 1959 erfolgte durch den Architekten Albrecht F. Hrzan der Umbau unter anderem mit der Gestaltung eines organisch geschwungenen Eingangsfoyers aus Mahagoni, einem Übergang mit Zugängen zu Büro und Toiletten und einer Garderobe am schmalen Saalzugang. Das Kino war von 1979 bis 1989 geschlossen und wurde während dieser Zeit von einem Jugoslawischen Kulturverein genutzt, der die Substanz weitestgehend erhielt. Im Anschluss daran erneuerten Elsa Prochazka und Silvin Seelich das Kino, nun erhielt der Saal eine künstlerisch ausgestaltete Decke. Seitdem wird es als Programmkino mit inzwischen 254 Sitzplätzen betrieben. Prochazka sprach erstmals vom „Raumerlebnis Kino“ und dem „Gesamterlebnis Kinobesuch“, den sie folgendermaßen umschreibt: „Immer öfter erschienen bilder von der architektur des

filmcasinos als synonym für ein spezielles lebensgefühl, das in unterschiedlichen bereichen von werbung und wienrepräsentanz eingesetzt wird. das lebensgefühl eines urbanen aufgeschlossenen, neugierigen (ewig) jungen und sinnlichen menschen.“³¹ Eine weitere Urbanisierung erfuhr das Kino im nächsten Umbau 2005/06 mit der Umgestaltung der Garderobe zur Bar,³² die seit den 1950er-Jahren nur als einfache Durchreiche für Erfrischungen fungierte, und einer sogenannten Lounge im Bereich zwischen Eingangsfoyer und Saalzugang. Der Weg wird nun von Sitzen, in Nischen gar von kleinen Zweiertischen gesäumt. Der Bereich zwischen ‚Durchgangsfoyer‘ und Bar/Lounge wurde verspiegelt. *Aufgabe der Architekten Daniela Zobel und Wolfgang Reder war, den ursprünglichen Zustand möglichst wenig zu verändern, aber die Eleganz der 50er-Jahre-Architektur zu betonen.*³³ Trotz der beengten Räumlichkeiten wird der Eindruck der Weite und Urbanität eines Wiener Kaffeehauses erweckt. Hier wird man gesehen und sieht von Nischen aus, wer vorbeikommt. Die Spiegel erweitern den Raum und vermehren die Blickbeziehungen. Es kann ‚paradiert‘ werden. Das Publikum verlässt den Saal (meist) durch dieselbe Tür, durch die die nächsten ihn betreten, man hält inne, mischt sich und tratscht. Diese Art von ‚Kaffeehausfoyer‘ ist ein gelungenes Beispiel für etwas, das sich erst mit

30 Zschokke: Kino Studio 4, S. 109. Rechtschreibung folgt dem Schweizer Original.

31 Elsa Prochazka in der Projektbeschreibung ihrer Kinosanierung. Die Rechtschreibung folgt dem Original; URL: www.prochazka.at/projects/filmcasino/deutsch.html

32 „Die Cine-Bar öffnet für Sie 30 Minuten vor Vorstellungsbeginn und schließt nach Beginn der letzten Vorstellung.“; URL: <http://www.filmcasino.at/bar/>.

33 <http://www.vienna.at/filmcasino-erstrahlt-in-alternanz/2541472>.

den Programmkinos, vor allem den Kommunalen Kinos, entwickelte: ein Ort des Diskutierens über Kultur.

6. Fazit

Um das Kinofoyer zu fassen, muss auf die angrenzenden Räume eingegangen werden: auf die Straße, von deren regen Fußgängerströmen es abhängig ist, und auf den Zuschauersaal mit seinem Versprechen der gemeinsamen Immersion im Dunkeln. Das Kino wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein kultureller Ort, zu dem ein Großteil der gesellschaftlichen Gruppen nahezu gleichberechtigten Zugang hatte, da es soziale Unterschiede für die Zeit eines Aufenthalts auflöste, ein vielleicht demokratisch zu nennender Ort, der selbst Fremden handlungsentlastend und ohne gesellschaftlichem Codierungsdruck zugänglich wurde. Das Kinofoyer lebte in der Spannung, einerseits einen reibungslosen, anonymen Zugang zu bieten, andererseits das Problem des geselligen Zusammenkommens, des Sehens und Gesehenwerdens, auch als Fremder unter Fremden zu lösen. Ladenkinos und manche Kinopaläste beinhalteten bestimmte Vorstufen des urbanen Kinofoyers mit jeweils eigenen Qualitäten. Als der Film als Kulturform akzeptiert war und die Kinoarchitektur mehr in Aufenthaltsqualitäten als in Bewegungsströmungen dachte, konnte auch das Kinofoyer als Begegnungsort entstehen, dabei einem Kaffeehaus eher ähnelnd als einem Theater.

In den 1960er-Jahren verringerten sich die Besucherzahlen auf ein Viertel, doch begann mit dem 1966 eröffneten ersten Kommunalen Kino die Ära des Kinos als von öffentlicher Hand

geförderter Kultureinrichtung. Man lud verstärkt auch in kleinere Kinos, teils von Filmklubs organisiert, Regisseure ein und es wurde über Filme diskutiert. Das Foyer wurde notwendiger Bestandteil des kulturellen Austauschs – für eine kleinere Gruppe Filmkunstbegeisterter. Die Kinolandschaft differenzierte sich stark, Mehrsaalkinos nahmen zu, zu Aktualitätenkinos kamen ab 1975 Pornokinos und Actionfilmkinos hinzu, alles Orte, an denen das Foyer eine untergeordnete Rolle spielte.

In den 2010er-Jahren gab es in Deutschland wieder ähnlich viele Kinosäle wie in den 1930er-Jahren, jedoch reduzierte sich die Anzahl der Foyers und auch die Anzahl der verkauften Tickets und damit der Kinobesuche auf jeweils ein Drittel der Zahlen der 1930er-Jahre. Somit entsprach die Anzahl der Besucher pro Foyer annähernd der am Ende der Weimarer Republik. Und doch wurden Ansätze zu geselligen Orten meist schnell wieder aufgelöst, wie die Multiplexe, die meist als fensterlose black box ohne Kontakt zu Straße und Stadt entstanden, häufig von Parkplätzen umgeben und in Gewerbegebieten platziert, zeigen. Wurden die Büfets mit dem Aufkommen der kleineren Programmkinos immer weiter in die Kassenschalter integriert, so entstand in den Multiplexen ab den 1990er-Jahren die gegenläufige Richtung, die Kassenfunktion wurde von den Erfrischungstheken übernommen, das Schlagwort der 2000er-Jahre wurde ‚cession‘. Foyers wurden wieder zu reinen Bewegungsflächen. Erst als Kinos als Kultur und Kulturware gesellschaftlich anerkannt waren und dann auch als städtischer Kulturort, bestand das Kinofoyer, wenn auch nur für kurze Zeit, als allgemeines Phänomen. Heute gibt es das urbane Kinofoyer zwar als feste Größe städtischer Kultur, es führt

jedoch ein Nischendasein für die kleine Gruppe der cinephilen Programmkinogänger. Die besondere Leistung der Verbindung aus Massenbindung und geselligem Austausch verschwand mit den großen Einsaalkinos. Das Kinofoyer als urbane Gattung gab es streng genommen nur Ende der 1950er-, Anfang der 1960er-Jahre.

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 10.3.2020 bis 7.5.2020.

<https://www.defa-stiftung.de/defa/geschichte/filmwesen-der-ddr/4-kommunikation/410-lichtspielwesen/>

https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/11-abb-5.pdf

https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/11-tab-3.pdf

<https://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/deutschland-in-daten/221278/kino>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Berlin#Bev%C3%B6lkerung>

<https://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Hauptseite>

<http://www.kinokompodium.de>

<https://www.youtube.com/watch?v=SS-hRwuvXws>

<https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b006463.pdf>

www.a.ibit.uni-oldenburg.de/bisdoc_redirect/publikationen/bisverlag/unireden/ur61/dokument.pdf

www.prochazka.at/projects/filmcasino/deutsch.html

<http://www.filmcasino.at/bar>

Filme

Alfred Hitchcock: Sabotage, Großbritannien 1936.

Ernst Lubitsch: Trouble in Paradise, USA 1932.

Ernst Lubitsch: To Be or Not to Be, USA 1942.

Archivalien

Sammlungen der Universität für angewandte Kunst Wien

Nachlass Margarete Schütte-Lihotzky

Margarete Lihotzky: Studie zur Wegeoptimierung zwischen Küche und Wohnbereich, 1927.

Literatur und Quellen

Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten. Teil V, Bauwerke für Kunst, Erziehung und Wissenschaft: Band A Bauten für die Kunst, Berlin/München 1983.

Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914, Nachdruck 1977.

Alain Badiou: Kino. Gesammelte Schriften zum Film, Wien 2014.

Dieter Bartetzko: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten, Reinbek 1985.

Monika Bernold: Kino(t)raum. Über den Zusammenhang von Familie, Freizeit und Konsum, in: Monika Bernold u.a. (Hg.): Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks, Wien 1989.

Juliane Batthyány: Kinos in Wien. Vom Alltag und Überleben der kleinen Filmtheater, Erfurt 2010.

Paul Bode: Billig und Dunkel, in: Der Spiegel, 8.4.1953, S. 27.

Paul Bode (mit Ernst Brundig und Kurt Milte): Kinos, München 1957.

Fredi Ehrat/Heinrich Helfenstein (Hg.): Das Kino „Studio 4“. Zürich, ohne Jahr.

Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, Leipzig 1921.

Werner Gabler: Das Lichtspieltheater – Dargestellt in seinen technischen Grundlagen, Halle 1950.

Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner, München 1991.

Sylvaine Hänsel/Angelika Schmitt (Hg): Kinoarchitektur in Berlin 1895–1995, Berlin 1995.

Günther Herkt: Das Tonfilmtheater, Berlin 1931.

Herman Hertzberger: De Theaters van Herman Hertzberger, Rotterdam 2005.

Alexander Klein: Graphischer Vergleich zwischen dem Grundriß einer üblichen Wohnung und der Kleinwohnung nach Abb. 2 von nahezu gleicher bebauter Fläche, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau 12 (1928), S. 456.

Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse [1927], in: Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt (Main) 1963.

Siegfried Kracauer: Kino in der Münzstrasse, FZ, 2. April 1932.

Karl Kraus: Anderthalb Wahrheiten. Aphorismen, Berlin 1983.

Margarete Lihotzky: Die „Frankfurter Küche“. Typisierte Küche des Hochbauamtes Frankfurt/M., in: Stein, Holz, Eisen, 8 (1927), S. 157.

Paul Linsemann: Die Theaterstadt Berlin, in: Theater-Almanach von 1897, Berlin 1897.

Erich Mendelsohn: Das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten, Berlin 1930, Nachdruck Braunschweig und Wiesbaden 1988.

Curt Moreck: Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926.

Julius Posener: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II, München 1979.

Wolfgang Schivelbusch: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt (Main) 2004.

Hans Schliepmann: Lichtspieltheater. Eine Sammlung ausgeführter Kinohäuser in Gross-Berlin, Berlin 1914.

Ernst Schultze: Der Kinematograph als Bildungsmittel: eine kulturpolitische Untersuchung, Halle (Saale) 1911.

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

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

Richard Sennett: Die offene Stadt. Eine Ethik des Bauens und Bewohnens, Berlin 2018.

Klaus Theweleit: Männerphantasien 2. Männerkörper – Zur Psychoanalyse des weißen Terrors, Frankfurt (Main) 1978.

Dieter Helmuth Warstat: Frühes Kino der Kleinstadt, Berlin 1982.

Bernd Zegowitz: Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht – Licht und Schatten im (Musik-)Theater der Vormoderne. In: Forschung Frankfurt 2 (2015), S. 105-108; URL: https://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/59324082/FoFra_2015_2_Beleuchtung_Die_Strahlen_der_Sonne_vertreiben_die_Nacht.pdf.

Carola Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen. Entwicklung, Dokumentation und Bestandsanalyse, Hamburg 2007.

Walter Zschokke: Kino Studio 4, Zürich, in: Walter Zschokke/Michael Hanak (Hg.): Nachkriegsmoderne Schweiz. Architektur von Werner Frey, Franz Füg, Jacques Schader, Jakob Zweifel, Wien 2001.

Erstklassig und routiniert

Das Lichtspieltheater als Arbeitsplatz

Merve Lühr

Das Kino war von Beginn an ein audio-visueller Raum. Die projizierten Filme wurden von vielfältigen Geräuschen begleitet: Von Musik durch live spielende Kapellen, mechanische Instrumente oder Abspielgeräte wie dem Grammophon, von dem gesprochenen Wort eines Filmerklärs, den verbalen Reaktionen des Publikums sowie parallel geführten Unterhaltungen im Zuschauersaal. Über den Film hinaus kommunizierte die Ausstattung der Kinos auf visueller Ebene mit dem Publikum. Zunächst in Form der prächtigen Zeltbaufassaden auf den Jahrmärkten, im Zelt waren der offen aufgebaute Vorführapparat und die aufgespannte Leinwand bestaunenswerte Gegenstände.¹ Später dominierten aufwändige Lichtkonzepte und farbenprächtige Innenausstattungen

die Zuschauersäle der Kinos, wie der Zeitungsbericht zur Eröffnung der Dresdner Zentrumslichtspiele 1926 zeigt:

[Der Architekt Erich] Naumann hat den Raum, der eine sehr glückliche Gestalt bekommen hat, wohlthuend schlicht stilisiert: kein Zierrat; was wirkt ist nur die Form. Vorn und an den Seiten Lichtkästen; ausserdem noch mattblaue Beleuchtungskörper, das sogenannte ‚Schummerlicht‘ das den Besuchern die Platzauffindung auch im verdunkelten Raum ermöglichen soll. Das versenkte Orchester hat einen Raum für 15 bis 20 Musiker. Auch eine moderne Oskalyd-Orgel mit 56 Geräuschbeiwerten ist vorhanden. Die kleine Stilbühne, 1,35 Meter tief, kann durch zwei Vorhänge, einen grünen und einen besonders schönen aus silbrigem Seidenstoff geschlossen werden. Logen sind nicht eingebaut, jedoch überall bequeme Stuhlsitze mit

¹ Brauns: Schauplätze, S. 252.

gutem Blick auf die Leinwand. In dem geräumigen Bildwerferraum stehen zwei moderne Vorführungsapparate von Krupp-Ernemann. Jedenfalls ist es dem Architekten gelungen, auf relativ sehr beschränktem Raume ein modernes Kinotheater zu schaffen, das nirgends beengt wirkt und für Publikum und Angestellte alle Bequemlichkeiten bietet.²

Bis zu diesem komfortablen Zustand für Publikum und Angestellte war es ein weiter Weg, der gut 20 Jahre zuvor in den ersten provisorischen ortsfesten Kinematographen seinen Ausgang genommen hatte. Die Zentrumslichtspiele setzten sich, folgt man dem Autor, von den schummrigen, engen, stickigen Ladenkinos ebenso ab wie von der überbordenden Innenausstattung, wie sie vielfach in den Kinopalästen zu finden war. Das Kino habe, so lässt sich zwischen den Zeilen lesen, zu einer geschmackvoll-künstlerischen Form gefunden, die sich dem Theater gegenüber als ebenbürtig, aber eigenständig behauptete. Bemerkenswert an dieser Besprechung ist die Erwähnung der Arbeitsbedingungen, die aufgrund der geräumigen Arbeitsplätze als sehr angenehm beschrieben werden. Die Musiker wurden halb unter der Bühne platziert – ob dies wirklich *alle Bequemlichkeiten* bot, sei dahingestellt, zu betonen ist, dass sie sich zwar im gleichen Raum wie die Zuschauer befanden, aber nur zu hören, nicht zu sehen sein sollten.

Bis Mitte der 1920er-Jahre hatte sich nicht nur der Komfort im Saal stetig erhöht, das

Kinoerlebnis selbst hatte sich seit den Jahren um 1910 gänzlich verändert und ein wichtiger Aspekt war dabei die Rolle von Kinoangestellten im Zuschauersaal. Anders als heute befanden sich in den früheren Jahren der Lichtspieltheater eine ganze Reihe von Angestellten mit im Saal. Einige sorgten für das leibliche Wohl des Publikums, zum Beispiel als Kellner und Platzanweiser, andere waren mit der künstlerischen Begleitung und Interpretation der Filme betraut. Der vorliegende Aufsatz fragt, ausgehend vom Beispiel Dresden, nach dem Lichtspieltheater als Arbeitsplatz und insbesondere danach, wie Kinoangestellte den Raum Kino formten. Ich nähere mich diesem Wirkungsbereich über drei Positionen: Dem Rezipienten, der das Kinoerlebnis in der Frühzeit der Lichtspieltheater prägte, sich allerdings schon bald gegen Kritik und technische Neuerungen behaupten musste und bereits nach wenigen Jahren wieder verschwand; dem Filmvorführer, der unmittelbar nach Gründung der ersten ortsfesten Kinos hinter einer Feuerschutzwand und aus den Augen des Publikums entschwand; und schließlich dem Musiker, der für einige Jahre die Hoheit über die Filminterpretation besaß, dessen Wirken mit der Einführung des Tonfilms jedoch ein abruptes Ende fand.

Bevor wir in das Kino eintreten, skizziere ich kurz, in welcher gesellschaftlichen Situation das ortsfeste Lichtspieltheater entstand, und lege dar, warum es sich bei ihm um einen spezifisch urbanen Raum handelt, der von Publikum und Angestellten gestaltet wurde und wird.

2 Stadtarchiv Dresden, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie (im Folgenden: Sammlung Ott), Teil C: Die Kinematographie als Schau­stellung, Blatt 147.

„Einer jener notwendigen Orte in der Großstadt“

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hatte sich das Deutsche Reich endgültig vom Agrar- zum Industriestaat entwickelt. Damit einher ging eine Verstädterung, die einerseits in der starken Migration vom ländlichen Raum und andererseits in einem starken Anwachsen der Bevölkerung insgesamt bestand. 1871 lebten 4,8 Prozent der Bevölkerung in Städten über 100.000 Einwohnern, 1910 waren es bereits 21,3 Prozent und 1939 dann 32 Prozent.³ Dresden gehörte zu den fünf größten Städten des Kaiserreichs, Anfang des 20. Jahrhunderts war die Bevölkerung innerhalb eines Vierteljahrhunderts um etwa 300.000 Bewohner auf gut eine halbe Million gewachsen. Die Menschen lebten also innerhalb weniger Jahrzehnte in völlig neuer Umgebung und hatten durch die Industrialisierung der Arbeitswelt erstmals einen in Arbeit und Freizeit unterteilten Alltag.

Diese Entwicklung wurde von den Zeitgenossen reflektiert und wissenschaftlich begleitet: 1903 organisierte die Dresdner Gehe-Stiftung die Deutsche Städteausstellung und lud führende Wissenschaftler ein, in Vorträgen „die Großstadt als Gesamtphänomen durch eine allseitige Betrachtung zu erfassen.“⁴ Sie wurden in dem Band „Die Großstadt“ versammelt, in dem der Soziologe Georg Simmel mit seinem Beitrag „Die Großstädte und das Geistesleben“ vertreten ist. In diesem führte er aus, dass das Leben in der Großstadt besondere Anforderungen an

den Einzelnen stelle, gegen die er sich wappnen müsse, insbesondere müsse er lernen, die vielen Eindrücke, denen er ausgesetzt sei, zu verarbeiten und sich ihnen bis zu einem gewissen Grade zu verschließen.⁵ Im Stadtbild lässt sich dies an einer Fülle von Reklame- und Werbeschildern sowie der Elektrifizierung der Stadt nachvollziehen. Die elektrische Beleuchtung der Straßen sowie der Fassaden von Kinos und Warenhäusern erhellte die nächtlichen Innenstädte und durch den zunehmenden Verkehr und die vielen Passanten, die in den Innenstädten zusammenkamen, wurde Bewegung das „wichtigste Kennzeichen städtischer Wahrnehmung um 1900“, wie die Literaturwissenschaftlerin Sabina Becker beschreibt.⁶ Sie führt weiter aus, dass in der zeitgenössischen Literatur eine Dynamisierung des Sehens und der Wahrnehmung von Zeit und Raum beschrieben werde. Die „Bilder, die [der Passant] wahrnehmen kann, sind ständig im Fluß, stagnierende Bilder sind im Großstadtgeschehen nicht mehr auszumachen.“⁷

In den bewegten Bildern spiegelt sich die neue Wahrnehmung städtischen Lebens. Mehr noch, Filme bildeten für die Zeitgenossen eine Form von Realität ab, wie sie traditionelle Ausdrucksformen nicht leisten konnten. Darin liegt eine Erklärung, warum das Kino in allen Bevölkerungsgruppen auf großes Interesse stieß, wenngleich Arbeiter und Angestellte die größte Publikumsgruppe bildeten. Und so entstanden mit den Lichtspieltheatern Orte, die das neue städtische

3 Becker: Urbanität und Moderne, S. 24.

4 Becker: Urbanität und Moderne, S. 29.

5 Simmel: Großstädte; siehe zur damaligen umstrittenen Rezeption: Moser: Dresden.

6 Becker: Urbanität und Moderne, S. 49; siehe zur Elektrifizierung der Städte den Beitrag von Lina Schröder in diesem Band.

7 Becker: Urbanität und Moderne, S. 49.

Lebensgefühl auf mehreren Ebenen aufgriffen: Neben, erstens, der genannten Reproduktion der neuen Sehgewohnheiten auf der Leinwand ist, zweitens, die Verbindung von Filmen und industrieller Produktionsweise zu nennen. Indem das neue Medium selbst industriell hergestellt wurde, stand es für Modernität und Lebensnähe. Darüber hinaus wurde es von Arbeitern explizit als Ausgleich für die monotone Fabrikarbeit genutzt.⁸ Drittens entstand vor der Leinwand, im Zuschauersaal, ein nahezu allen zugänglicher Raum, in dem sich die Stadtbevölkerung versammelte, in dem das Gefühl, Teil einer Masse zu sein, einen Ausdruck fand. Es entstand ein gänzlich neuer öffentlicher Ort, wie Corinna Müller und Harro Segeberg zusammenfassen: „Das Kino markierte eine wichtige Zäsur in der Kulturgeschichte medialer Öffentlichkeit deshalb, weil es sich mit seiner extrem schnellen und raumgreifenden Verbreitung massiv ins Alltagsleben der Zeitgenossen drängte und städtische Erscheinungsprofile nachhaltig veränderte. Nicht zuletzt auf diesen Ebenen bildete das Kino radikal neue Formen von Öffentlichkeit aus, die bereits dem Kaiserreich das Antlitz einer wilhelminischen ‚Spaßgesellschaft‘ verleihen.“⁹ Doch was genau ist ein Kino? Der Filmtheoretiker Jacques Aumont definiert das Kino aus der Perspektive des individuellen Zuschauers, der keinen Einfluss auf Beginn und Ende der Vorstellung hat, der keine Pausen herbeiführen kann und auf die Lautstärke nicht einzuwirken vermag.¹⁰ Diese Bestimmung erfolgt vor dem Hintergrund heutiger multipler Möglichkeiten,

Filme anzusehen, und verweist pointiert darauf, dass der Film im Kino weiterläuft, wenn der Zuschauer den Saal verlässt. Der Medienhistoriker Joseph Garncarz bietet folgende Definition an: Ein Kino „ist ein öffentlich zugänglicher, geschlossener Raum, der auf Dauer für die Vorführung von Filmen eingerichtet ist und für dessen Besuch die Zuschauer ein Eintrittsgeld entrichten müssen.“¹¹ Die Architekturhistorikerin Carola Zeh hingegen definiert „Lichtspieltheater als Gebäude zur Filmprojektion für ein öffentliches Publikum“¹². Der eine bestimmt das Kino also als einen Raum, die andere als ein Gebäude. Sie stimmen darin überein, dass der wesentliche Zweck des Ortes in der öffentlichen Filmvorführung für ein Publikum besteht. Der Historiker Werner Michael Schwarz wiederum geht noch einen Schritt weiter: „Denn: Kinos sind – aufgrund ihrer nach Innen ausgerichteten Qualitäten – nahezu an allen Orten realisierbar – zumindest bevor die Behörden regulierend eingreifen – sodass gerade in der Frühzeit nicht von einem ‚Raum‘, sondern einer Situation gesprochen werden muss. Sie entstehen in Kellern, Souterrain-lokalen, ehemaligen Wagenlagern, Gaststätten, Fabrikhallen, Hinterhofbetrieben, aufgelassenen Bahnhöfen, Theater- oder Varietébühnen.“¹³ Er definiert das Kino insbesondere als Innenraum, der nahezu überall für Filmvorführungen eingerichtet werden kann. Der Begriff Situation hebt dabei das chaotische Moment der frühen ortsfesten Kinos hervor und markiert die Instabilität und ephemere Architektur der Lichtspieltheater in den Jahren um 1910.

8 Bignens: Kinos, S. 9-10.

9 Müller/Segeberg: Öffentlichkeit, S. 17.

10 Zitiert nach: Elsaesser: Kino als Erfahrung, S. 25.

11 Garncarz: Öffentliche Räume für Filme, S. 32.

12 Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen, S. 21.

13 Schwarz: Alltägliche Explosionen, S. 174.

Wesentliche Merkmale des Lichtspieltheaters sind sein niedrigschwelliger Zugang und die Dunkelheit im Saal während der Vorführung. „Das Kino lässt sich so gesehen als einer jener notwendigen Orte in der Großstadt beschreiben, in dem nicht nach Zugehörigkeiten, Herkommen oder Position gefragt wird und der ein überall ähnliches Erlebnis der ‚Entkörperung‘ und ‚Enträumlichung‘ beschert.“¹⁴ Gänzlich unbekannt waren der bürgerlichen Gesellschaft abgedunkelte öffentliche Räume nicht, hatte sie doch mit Dioramen und Laterna-Magica-Aufführungen entsprechende Erfahrungen machen können. Doch der Zuschauersaal im Theater und, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, ebenso in der Oper war bis nach dem Ersten Weltkrieg noch beleuchtet.¹⁵ Das ortsfeste Kino steht damit für eine ganz neue Form des öffentlichen Raumes. Es barg die Versprechen von Anonymität – womit es eine Erfahrung in der Großstadt aufgriff – und Intimität – welche aus dem Privaten an einen öffentlichen Ort übertragen wurde. Letztere bezieht sich zum einen auf die individuelle Rezeption des Filmes, denn die Dunkelheit im Saal sei so undurchdringlich, schreibt Wolfgang Schivelbusch, dass man seinen Sitznachbarn kaum wahrnehme, sodass man sich mit dem Film allein fühlen könne.¹⁶ Intimität bot der Saal zum anderen selbstverständlich Paaren, die hier, entweder beengten Wohnverhältnissen oder der Aufsicht der Eltern entfliehend, unbeobachtet Zärtlichkeiten austauschen konnten. Ob man sich aber tatsächlich in den frühen Kinosälen so allein fühlen konnte, erscheint

angesichts zeitgenössischer Beschreibungen fraglich.¹⁷ Bereits auf der olfaktorischen Ebene dürfte es vielfach nicht leicht gewesen sein, die anderen Zuschauer auszublenzen, denn die Räume waren eher klein, hatten keine Fenster und ein stetig wechselndes Publikum, das, nebenbei bemerkt, rauchte. Der stickigen Luft in den Kinos suchten die Betreiber schon sehr früh Herr zu werden. Saubere Luft war um 1900 im Zuge von gesellschaftlichen Debatten über hygienisch-gesundheitliche Folgen der Industrialisierung, die aus der Lebensreformbewegung heraus initiiert wurden, zu einem gesellschaftlichen Thema geworden.¹⁸ Das Publikum empfand es als Zumutung, sich in übermäßig stickigen Räumen aufzuhalten, wie diese Beschwerde an die Stadtbezirksinspektion über den Dresdner Schloss-Salon von 1908 illustriert: *Es ist ein Skandal, wenn man sich für sein Geld in eine solche Stinkbude setzen soll, es ist ja nicht weniger als gesundheitsschädlich.*¹⁹ In den ersten Jahren der Kinematographie reichte es häufig aus, lediglich einen Ventilator aufzustellen, um die behördlichen Auflagen zur Verbesserung der Luftqualität zu erfüllen.²⁰ Mit Ventilation, und später Klimaanlage, werben zu können versprach zugleich einen Wettbewerbsvorteil.²¹ Entscheidender für das Gefühl, unter Menschen und nicht allein zu sein, dürfte die akustische Ebene gewesen sein. So stellte es eine gängige

14 Schwarz: Alltägliche Explosionen, S. 176.

15 Schivelbusch: Lichtblicke, S. 198-201 und 207-208.

16 Schivelbusch: Licht Schein, S. 48.

17 Z. B.: Lorenzen: Kinotypen; ergänzend: Sabelus: Vom Lärmen, S. 53-61.

18 Bignens: Kinos, S. 81.

19 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 43.

20 Exemplarisch: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 29-30.

21 Bignens: Kinos, S. 81; exemplarisch Heinrich Ott mit seinem ersten Kino, das er in einem ehemaligen Kaufhaus einrichtete: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 20.

Praxis dar, sich während des Films miteinander zu unterhalten und das Geschehen auf der Leinwand zu kommentieren, hinzu kamen das Bestellen und der Verzehr von Speisen und Getränken. Zur Zeit des fortwährend durchlaufenden Programms war es zudem üblich, je nach Gusto, auch mitten im laufenden Film, zu kommen und zu gehen, sodass häufig Unruhe im Saal herrschte.²² Noch bis in die 1920er-Jahre hatte sich daran nicht viel geändert, wie eine Beschreibung Willi Bierbaums zeigt:

Da unsere Kinotheater noch keine Wartesäle besitzen, so geht jeder fröhlich hinein, wenn er sein Billett gekauft und seinen tropfenden Regenschirm abgegeben oder unter den Rockärmel geklemmt hat. [...] ist der Ankömmling ein Stammgast des Hauses, dann weiß er wenigstens ungefähr, wo sich seine Platzreihe befindet [...], kommt aber ein seltener Gast in die verdüsterten Räume, so gibt es in den meisten Fällen eine Aufsehen erregende Störung, und die Platznachbarn danken dem Himmel, wenn er endlich auf einem Stuhl oder einem Klappsitz seine Gebeine zur Ruhe gebracht hat. [...] So kann es passieren, daß ein außerordentlich wichtiges Dokument im Drama, das textlich die Leinwand passiert, für einen unentwegten Kinofreund vollständig verloren geht; der geistige Kontakt wird eine Zeitlang ausgeschaltet, und die Wirkung des Sensationsfilmes ist verpupft und zerfranst.²³

Bierbaum fühlte sich von der stetigen Ablenkung in seinem Filmerlebnis gestört. In München hatte sich eine Zeit lang eine andere Praxis etabliert,

da das dortige Publikum ebenso wenig für die Dauer einer Vorstellung geschlossen sitzen bleiben wollte: Ein Berliner Korrespondent berichtete 1924 erstaunt, dass zwischen den Akten des Langfilmes das Licht eingeschaltet und genügend Zeit eingeräumt wurde, damit Gehende den Saal verlassen und Neuankömmlinge ihren Platz aufsuchen konnten.²⁴ Die Zuschauer waren offenbar nicht bereit, sich auf die gesamte Länge des Filmes beziehungsweise auf feste Anfangszeiten einzulassen. Durch die Pausen wurde das Filmerlebnis zwar unterbrochen, aber möglicherweise eine erhöhte Konzentration auf die Leinwand während der Akte erreicht.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach Applaus: Zu welchen Gelegenheiten wurde im Kino geklatscht? Aus Presseberichten ist zu erfahren, dass das Publikum bei den festlichen Eröffnungsveranstaltungen neuer Lichtspieltheater und Uraufführungen Beifall klatschte.²⁵ Ebenso ist bei den Revue-Programmen der 1920er-Jahre von Beifall auszugehen. Doch wie verhielt es sich bei alltäglichen Vorstellungen und in den unterschiedlichen Kinotheatern? In den Ladenkinos wurde dem Publikum kaum Affektkontrolle abverlangt – es war durchaus üblich, während der Vorstellung geräuschvoll auf den Film sowie die künstlerische Begleitung zu reagieren. War es darüber hinaus gängig, zu bestimmten Punkten im Programmablauf zu applaudieren? Wurden bestimmte Filme derart gewürdigt? Diente das Klatschen möglicherweise dem Spannungsabbau nach besonders

22 Brauns: Schauplätze, S. 242.

23 Bierbaum: Kinematographisches, S. 182

24 Zitiert nach: Jofer: Die „jüngste der Musen“, S. 109.

25 Siehe zum Beispiel die Beschreibungen der Eröffnungsveranstaltungen im Ufa-Palast, im Universum und in der Schauburg: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 137-139; 162-165; 154-155.

aufsehenerregenden Filmen oder Szenen? Welchen Einfluss hatte die sich verändernde Programmstruktur vom durchlaufenden Nummernprogramm mit einem Dutzend Kurzfilmen hin zu zwei bis vier Vorführungen pro Tag? Und ergänzend ist die Frage danach zu stellen, ob Rezitator und Musiker Beifall bekamen, es womöglich üblich war, dass sie am Ende der Vorstellung aufstanden und sich verbeugten. Dabei ginge es auch darum, die Interaktionen zwischen Publikum und Musikern zu untersuchen und danach zu fragen, wie sie gemeinsam den Raum Kino gestalteten. Diese Fragen müssen für die vorliegende Arbeit leider offenbleiben.²⁶

Das Lichtspieltheater war insofern ein urbaner Raum, als dass es Parameter des neuen großstädtischen Lebensgefühls des beginnenden 20. Jahrhunderts aufgriff und fortführte. Das Medium Kino musste sich dabei erst in seine neue, stationäre Form einfinden. Auf das Kinoerlebnis wirken materielle und immaterielle Faktoren ebenso ein wie die beteiligten Personen: Das Publikum, wie angedeutet, und die Angestellten, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

„Erstklassige Rezitation und gute Musik und Vorführung“

Eine Zeichnung von 1913 aus der Zeitung *The Sphere* mit dem Titel „A Remarkable Feature of

Modern Times: The Wonderful Spread of the ‘Picture Palace’“ zeigt den Zuschauersaal eines gehobenen Lichtspieltheaters.²⁷ Der Kleidung des Publikums ist sein bürgerlicher Hintergrund zu entnehmen. Einige Gäste betreten gerade den Saal, während andere die Vorstellung verlassen. Zudem sind vier Männer in Uniform abgebildet, vermutlich Platzanweiser, die den Zuschauern in dem dunklen Saal zu ihren Sitzen geholfen haben. Diese Tätigkeit entstand erst mit dem Kino, Theater haben sie später übernommen. Des Weiteren gehen zwei Frauen in Schürzen mit Notizblock in den Händen in den Gängen umher, um Getränke- und Speisenbestellungen aufzunehmen. Neben der Leinwand, auf welcher ein Elefant entlangläuft, steht der mit einem Zeigestock ausgestattete, in Frack oder Mantel gewandete Rezitator. Zwischen den Sitzreihen und der Leinwand, hinter einer halbhoher, mit Vorhang verkleideten Wand, sind Streicher auszumachen. Der Lichtstrahl, der vom oberen Bildrand auf die Leinwand fällt, weist auf den Operationsraum hin.

Das Bild illustriert, wie viele Personen im Kino arbeiteten und während der Vorstellung im Saal für den Komfort des Publikums oder für Interpretationshilfen der Filme zuständig waren. Außerhalb des Saales gab es noch eine Reihe weiterer Aufgaben – vom Conférencier, der die Passanten in das Kino einlud, über die Ticketverkäuferin bis hin zu Reinigungskräften. Viele der Tätigkeiten konnten, insbesondere in kleinen Häusern, auf wenige Personen verteilt werden. So ist es nur konsequent, dass das ortsfeste Kino kein Phänomen der Großstädte blieb. Bert

26 Die Beantwortung der Fragen nach dem Applaus erfordert umfassende Recherchen in zeitgenössischen Quellen wie Tagebüchern und Zeitungsartikeln, denen im Rahmen der Projektarbeit aus forschungsökonomischen Gründen nicht nachgegangen werden konnte.

27 Abgebildet in: KINtop 5, S. 94-95.

Hogenkamp weist allerdings darauf hin, dass ein Kino drei Positionen mit Spezialisten besetzen müsse: Rezitator, Filmvorführer und Musiker.²⁸ Diese These aufgreifend näherte ich mich dem Arbeitsplatz Kino über diese drei Berufe und ihrem Anteil an dem Konstruktionscharakter des Raumes ‚Zuschauersaal‘. Inwiefern waren sie Teil des Kinoerlebnisses und was veränderte sich, sodass ihre Anwesenheit im Saal nicht länger erforderlich oder sogar nicht länger erwünscht war? Das Lichtspieltheater war schon früh ein Ort, an dem sich Frauen mit gleicher Selbstverständlichkeit wie Männer aufhielten – als Zuschauerinnen, als Betreiberinnen und als Angestellte.²⁹ Da die drei vorgestellten Tätigkeiten jedoch überwiegend von Männern ausgeführt wurden, bleibe ich grammatikalisch bei der männlichen Form.

Rezitator

Bereits im Jahrmarktskino stand ein Erklärer neben der Leinwand, der das Geschehen in den Filmen für das Publikum einordnete.³⁰ Die Funktion wurde in den ortsfesten Kinos übernommen, gute Rezitatoren konnten sogar lokale Berühmtheit erlangen, sie stellten im besten Sinne eine die lebenden Bilder ergänzende Attraktion dar. Für den 1908 eröffneten Utrechter Bioscoop Salon hält Bert Hogenkamp fest: „The biggest attraction of this cinema was its lecturer Louie Hartlooper. This former actor provided the

images with a running commentary, a form of ‘dramatization’, which was highly appreciated by the audience (without fail he ended the show with the formula ‘Keep fit’).“³¹ Rezitatoren hatten eine Gratwanderung zu bewältigen, denn sie mussten versuchen, einen einzigartigen Auftritt zu bieten, um das Publikum an sich zu binden, durften dabei aber nicht zu aufdringlich sein und den Filmen nicht ‚die Schau‘ stehlen. Eine Glosse aus der Zeitschrift Bild & Film von 1912 beschreibt den Auftritt eines Rezitators:

Eine Goethe-Erscheinung in schwarzem Leibrock. Glatt rasiert. Neben der weißen Leinwand ist sein Platz. Zum Bildrama schafft der die Dichtung. Es könnte sein, dass eine Grimasse unverstanden bliebe. Er sagt, was sie sagen soll. [...] Wird die Sache schwierig, verfällt er in Flüsterton, wird sie schmierig, spricht er nur in Gedankenstrichen, ersetzt Worte durch Grunzlaute oder Zungenschmalzen [...]. Ist's nicht eine Gottesgabe, so zu reden, daß man nicht spricht und doch eindeutig bleibt?

Fürwahr, eine schwierige Sache. Denn drüben lauert ein Pickelhut, hier sind die sperrangelweit geöffneten Ohren des Publikums, die etwas hören wollen, dort ist der Herr Direktor, der seinen Meisterrezitator nicht umsonst besoldet. Alle wissen: mit dem Rezitator steht und fällt der Kientopp.“³²

Der Filmklärer wird als gepflegte Erscheinung porträtiert, der seinen gesamten Auftritt am Theaterschauspieler zu orientieren scheint. Es ist davon auszugehen, dass sich, wie Louis Hartlooper, viele (ehemalige) Schauspieler als

28 Hogenkamp: Impact of Audiovisual, S. 124.

29 Zum Publikum exemplarisch Lorenzen: Kinotypen; in den Dresdner Neuesten Nachrichten (im Folgenden DNN) sind wiederholt Anzeigen von und für Frauen abgedruckt, Beispiele für Vorführerin, Rezitatorin und Pianistin finden sich in: DNN vom 13.1.1915, S. 8; DNN vom 16.1.1918, S. 10.

30 Engell: Bewegungen beschreiben, S. 119.

31 Hogenkamp: Impact of Audiovisual, S. 120.

32 Lorenzen: Kinotypen, S. 187.

Filmerklärer versuchten.³³ Dass er zum *Bildrama die Dichtung* schaffe, weist darauf hin, dass er dem Geschehen auf der Leinwand durchaus ergänzende Interpretationen hinzufügte. Der Autor machte dabei deutlich, dass der Rezitator zu mitunter unfreiwillig komischen Übertreibungen neige und dem Publikum zudem Dinge erkläre, die es ohnehin schon verstanden habe. Abschließend jedoch trug er der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe des Filmerklärers Rechnung, der viele verschiedene Parteien zufriedenstellen musste.

In der Anfangszeit der Kinematographie war die wichtigste Aufgabe des Rezitators die interpretierende Einordnung der einzelnen Filme. Die ersten, noch nicht-narrativen Filme zeichneten sich durch eine „montagehafte[.] Folge von Bildern und Szenen“³⁴ aus, die schwer nachvollziehbar war. „Dies betraf im Übrigen nicht nur den einzelnen Film, sondern die Heterogenität des Programms in den frühen Kinos insgesamt. Die daraus folgende Überforderung des Publikums kompensierte der ‚Erklärer‘, der damit einen Rest von Interaktionsmöglichkeit offen hielt und als Vermittler zwischen Bild und Betrachter keine zu große Distanz aufkommen ließ.“³⁵ Der Rezitator stand in unmittelbarem Kontakt zum Publikum, er konnte auf die jeweilige Stimmung im Saal reagieren und seinen Auftritt entsprechend gestalten, wodurch er eine Brücke zu den abgespulten Filmen bildete. Jean Châteauevert beschreibt seine Funktion folgendermaßen: „Mit

seiner Begleitung trägt der Erklärer zur Interpretation des Films bei, indem er dessen Gehalt offenbart und Bedeutungen klarmacht, die sonst beim ersten Sehen des Films dem Verständnis entgangen wären.“³⁶ Weiter erläutert er, dass dies auf direkter und indirekter Ebene geschehe. Direkt zum Verständnis der Zuschauer tragen deklamierte Dialoge, narrative Hinweise und Angaben bei, wie das Bild zu lesen sei. Darüber hinausgehende Erläuterungen, zum Beispiel zum historischen Kontext oder Kommentare, die wahlweise moralische Lehren oder schlüpfrige Bemerkungen beinhalten, tragen indirekt zum Verständnis bei.³⁷

Gerade in der Gestaltung der indirekten Interpretation bot sich den Rezitatoren die Möglichkeit, ihre Aufgabe durch einen eigenständigen Unterhaltungswert anzureichern. Für einige Kinos war eine originelle Rezitation ein wichtiges Mittel im Konkurrenzkampf. So warb zum Beispiel das Dresdner Stern-Kino 1910 damit, eine *Vorzügliche äusserst humoristische Rezitation* zu bieten.³⁸ Am Beispiel des 1909 eröffneten Central-Theaters in Trier beschreibt der Medienwissenschaftler Martin Loiperdinger, welchen Einfluss die Rezitation auf den Erfolg eines Kinos haben konnte. Der Besitzer Peter Marzen wechselte vom Wanderkino zum stationären Geschäft und fungierte nicht nur als stets präsender Gastgeber, sondern darüber hinaus als Erklärer. Dabei sprach er ausdrücklich Trierer Platt, wodurch er jedem Film einen lokalen Stempel aufdrückte – eine Tendenz, die durch die vielen selbstgedrehten Lokalaufnahmen, die er vorführte, noch

33 Vgl. Gennenger: Ehrenrettung, S. 158; ausführlicher zum soziokulturellen Hintergrund: Sabelus: Vom Lärmen.

34 Brauns: Schauplätze, S. 233; siehe auch Châteauevert: Kino im Stimmbruch, S. 82.

35 Brauns: Schauplätze, S. 233.

36 Châteauevert: Kino im Stimmbruch, S. 89.

37 Châteauevert: Kino im Stimmbruch, S. 89.

38 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 75.

zusätzlich unterstrichen wurde. Marzen sei es durch die explizite Bezugnahme auf Lokales gelungen, im öffentlichen Raum Kino Privatheit herzustellen.³⁹

Aus den in der umfassenden Quelle zur frühen Dresdner Kinogeschichte, der Sammlung Ott,⁴⁰ zitierten Werbeanzeigen geht hervor, dass Dresdner Lichtspieltheaterbetreiber vornehmlich darum bemüht waren, durch eine hochwertige Rezitation die Seriosität ihrer Häuser herauszustellen. Das Imperial annoncierte 1908: *Täglich wechselndes, hochinteressantes, dezentes Familien-Programm, erklärt nur von hervorragenden Rezitatoren.*⁴¹ Und das Edison-Theater hob 1910 hervor, dass die *Bilder [...] sachgemäss durch einen erstklassigen Rezitator Deutschlands erklärt* würden.⁴² Anders als im oben genannten Stern-Kino, in dem die Rezitation als Attraktion beworben wurde, strichen diese beiden Beispiele die Interpretationsleistung ihrer Filmerklärer heraus. Heinrich Ott schrieb über das Reform-Kino: *Dieses Theater war in seiner Aufmachung und Führung in jeder Weise als einwandfrei zu bezeichnen, denn es hatte stets auf gute Filme, erstklassige Rezitation und gute Musik und Vorführung gesehen, das heisst, solange Herr Grünert Inhaber war.*⁴³ Die Erklärer hatten somit auch die Funktion, gängige Kritik am Kinematographen als verruchte, jugendgefährdende Orte zu entkräften. In Frankreich ist es unter anderem mit Hilfe der Rezitatoren gelungen, die

lebenden Bilder im Bürgertum zu etablieren.⁴⁴ Für Deutschland lässt sich diese Entwicklung nicht nachweisen, vielmehr finden sich in zeitgenössischen Texten von Intellektuellen häufig despektierliche Beschreibungen von Erklärern. Exemplarisch sei etwas ausführlicher Victor Klemperer zitiert, der 1912 den Besuch in einem Berliner Kino beschrieb:

*In einem kleinen und besonders primitiven Kientopp des Ostens bot man dem Publikum [...] als offensichtlich besondere Attraktion einen Conferencier. Der Mann in schäbiger schwarzer Eleganz, das gedunsene Gesicht wohlrasiert, einen Kneifer vor den nicht unintelligenten Augen, begleitete [...] die einzelnen Bilder mit einem Redestrom, der bald pathetisch, bald sentimental, bald derb lustig klang. [...] Na, Karliniken, nu wollen wir mal erst die Lampe ausmachen! Und nu können wir woll das junge Ehepaar allein lassen – nich wahr, meine Herrschaften? – Aber während der verkommene Literat so unablässig sprach, tönnte mit gleicher Ausdauer und stärkerer Lungenkraft das Orchestrion; die Reden des Mannes schienen nur ein Geräusch mehr neben dem musikalischen, dienten auch nur zur Übertäubung der Pantomimenstille, fanden so gar keine Beachtung, daß ihr unvermitteltes Ausbleiben bei einigen Szenen ganz offenbar niemandem auffiel.*⁴⁵

Klemperer hob hervor, dass dieser Erklärer durchaus einzigartig gewesen sei, dennoch diene er ihm als anschauliches Beispiel dafür, dass das gesprochene Wort einer niveaувollen Filmrezeption im Wege stünde und sie nicht

39 Loiperdinger: Akzente des Lokalen.

40 Siehe zur Sammlung Ott die Darstellung von Wolfgang Flügel in diesem Band.

41 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 50; Schreibweise folgt dem Original.

42 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 80.

43 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 91.

44 Châteauevert: Kino im Stimmbruch

45 Klemperer: Lichtspiel, S. 80-81.

unterstütze.⁴⁶ In der Zeit des rasanten Anstiegs von ortsfesten Kinos stieg notwendigerweise der Bedarf an Rezitatoren. Gleichzeitig konnten oder wollten es sich nicht alle Kinobesitzer leisten, einen ausgebildeten Theaterschauspieler zu engagieren, weshalb häufig ungelernete Kräfte zum Einsatz kamen, womit das Niveau der Erklärungen vielfach sank.⁴⁷ Dies hat sicherlich mit dazu beigetragen, die Position des Rezitators insgesamt in Frage zu stellen. Doch es gab auch Gegenstimmen, wie der Artikel „Zur Ehrenrettung der Rezitation“ in Bild & Film von 1912 zeigt. Der Autor R. Gennencher konstatierte zunächst, dass der Erklärer allgemein beim Publikum sehr beliebt sei, viele sogar nur in Kinos gingen, die einen solchen beschäftigten. Anschließend griff er gängige Kritikpunkte auf, adressierte sie und skizzierte, wie ein Rezitator idealiter aufzutreten habe, um abschließend dafür zu plädieren, *das gesprochene Wort der Lichtbildkunst dienstbar zu machen, als sie von ihm völlig zu emanzipieren*. Gennencher ging es dabei allerdings, anders als Klemperer, weniger um ästhetische Fragen als vielmehr darum, *in hohem Maße erzieherisch und bildend auf die Volksseele einzuwirken*.⁴⁸

Eine Erinnerung des Schriftstellers und Verlegers Kurt Pinthus zeigt, dass der Filmerkklärer nichtsdestoweniger Anfang der 1910er-Jahre schnell zu einer anachronistischen Figur wurde, die allmählich aus dem Kinosaal verschwand. Im Vorwort zur Neuauflage seines „Kinobuchs“ schreibt Pinthus 1963 über einen 50 Jahre zurückliegenden Ausflug mit Freunden nach

Dessau, bei dem die Gruppe spontan ein Kino besuchte: [...] *aber wir gewahrten hier eine Besonderheit, die wir für längst ausgestorben hielten: das kümmerlich untermalende Klaviergeklimper wurde durch die Stimme eines im prächtigsten Sächsisch die Handlung kommentierenden Erklärers übertönt: ‚Hier sähn mir Lahdy Glahne bei Nacht un Näbel...‘ Mehr noch: der Mann hielt einen Zeigestock in der Hand, mit dem er gegen die Leinwand hin auf den Gang der Personen und der Ereignisse wies.*⁴⁹ Der Rezitator wurde von den Leipziger Ausflüglern als Kuriosität wahrgenommen, sie sahen sich in ihrer Auffassung bestätigt, dass der Film seine künstlerischen Möglichkeiten nicht ausschöpfe und sich mit seinem Status als billiges Vergnügen zufriedengebe.⁵⁰ Der Zeigestock wurde in der Erinnerung Pinthus' zu einem lächerlichen Accessoire, zeitgenössische Abbildungen zeigen jedoch, dass er gerade in Kinos, die sich an ein bürgerliches Publikum richteten, dazu diente, die Seriosität des Rezitators zu unterstreichen.⁵¹

In Dresden verschwand der Rezitator allmählich, über mehrere Jahre hinweg, aus den Kinos. In der Sammlung Ott finden nach 1911 Rezitatoren keine Erwähnung mehr, ein Hinweis darauf, dass eine erstklassige Rezitation nicht länger als Publikumsmagnet galt. Aus den Stellenangeboten in den Dresdner Neuesten Nachrichten geht allerdings hervor, dass Lichtspieltheater noch bis 1919 Filmerkklärer suchten. Seit etwa 1913 nahmen jedoch Stellengesuche von Rezitatoren deutlich zu, während zuvor ein Überhang an

46 Klemperer: Lichtspiel, S. 81.

47 Vgl. Gennencher: Ehrenrettung, S. 158.

48 Gennencher: Ehrenrettung, S. 157-159.

49 Pinthus: Vorwort, S. 9.

50 Pinthus: Vorwort, S. 9-10.

51 Siehe die Abbildungen in Châteauevert: Kino im Stimmbruch, S. 81; KINtop 5, S. 94-95.

Stellenangeboten zu verzeichnen ist.⁵² In Wien hatten sich bürgerliche Gruppen gegen Widerstände der breiten Zuschauerschaft für ein Verbot der Rezitatoren eingesetzt, womit sie 1910 erfolgreich waren. Vereinzelt hielten Wiener Kinobetreiber an der nunmehr illegalen interpretierenden Erläuterung fest; Anna Denk konstatiert, dass erst 1914 keine Erklärer mehr beschäftigt wurden.⁵³

Die Ära der Filmerklärer endete aus verschiedenen, miteinander verzahnten Gründen. Die obigen Zitate veranschaulichen die akustische Konkurrenz zwischen Rezitation und musikalischer Begleitung. Gelegentlich war der Erklärer zusätzlich für die „Simulation verschiedener Töne mit Hilfe von Geräuschmaschinen“⁵⁴ zuständig, doch in der Regel wurden die Filme durch Piano, Orchester oder Orchestrion musikalisch untermalt. In den ersten Jahren der Kinematographie wurde noch keine Filmmusik geschrieben, die Begleitung bestand häufig aus einem Sammelsurium bekannter Stücke, die mehr oder weniger passend auf das Programm abgestimmt waren. Der Krach, der entstanden sein muss, wenn Erklärer und Musiker nicht kooperierten, vielmehr miteinander rivalisierten, lässt sich auch aus heutiger Perspektive sehr gut vorstellen. Andererseits mag durch die Präsenz der akustischen Begleitungen, wenn sie

harmonierten, die Kinematographie einen ganz besonderen Reiz entfaltet und so die Rezeption der Filme gefördert haben.

Akustische Konkurrenz boten darüber hinaus in Form der sogenannten Tonbilder die Filme selbst. Denn seit Beginn der Kinematographie gab es Versuche, die Bilder mit Ton zu unterlegen, wie Alison McMahan anhand der „frühen Synchron-Ton-,Experimente“ aufzeigt.⁵⁵

Dem Rezitator erwuchs zudem auf visueller Ebene Konkurrenz, denn Produktionsfirmen setzten zunehmend auf Zwischentitel, um durch die Handlung und Dialoge zu geleiten. Viele Zuschauer bevorzugten zunächst weiterhin den Erklärer, auch weil Teile von ihnen nicht oder nur unzureichend lesen konnten. Insbesondere bei fremdsprachigen Zwischentiteln war das Publikum weiterhin auf verbale Übersetzungen angewiesen.⁵⁶ Und darüber hinaus erlaubte einem die Anwesenheit des Erklärers zwischenzeitliche Ablenkung von der Leinwand. Victor Klemperer begründete seine Ablehnung des Filmerklärers unter anderem damit, dass der Film nicht auf Worte angewiesen sei, um verstanden zu werden:

Der Kinematograph braucht das Wort nur als leiseste Stütze des Bildes, meist ist es mit der gedruckten Überschrift der einzelnen Szene getan, wie etwa ‚Im Nachtsyl‘, ‚Die Sühne‘, ‚Der Tod versöhnt alle‘, ‚Eine Wette‘, ‚Hilfe in der Not‘ usw. usw. [...] Im übrigen herrscht immerfort die pantomimische Handlung, aber eine ungleich verständlichere als die der Bühnenpantomime, weil eine ungleich reichhaltigere; denn hier bewährt sich

52 Aus Gründen der Forschungsökonomie konnte nur ein kleiner, ausgewählter Teil der Dresdner Neuesten Nachrichten berücksichtigt werden. Ich bedanke mich herzlich bei Sophie Döring und Lennart Kranz, die die Recherche durchgeführt haben. Eingesehen wurden jeweils der Januar und Juli der Jahre 1904 bis 1913, der Januar von 1914 bis 1917 sowie die kompletten Jahre 1918 bis 1920.

53 Denk: Dieses ist der Vafiehrer.

54 Châteauvert: Kino im Stimmbruch, S. 84.

55 McMahan: Stummfilmgeschichte.

56 Denk: Dieses ist der Vafiehrer, S. 76.

die Maschinenkunst des Kinematographen [...]. Ich sehe das Automobil des Arztes heranjagen, ich sehe den Kranken auf dem Operationstisch, und könnte ich diese beiden Dinge getrennt allenfalls auch noch auf der wirklichen Bühne sehen, so begleite ich im Kino den Arzt Schritt für Schritt von dem Augenblick, da ihm der Diener den Wagenschlag öffnet, durchs Haus über Treppen und Korridore bis zur Sekunde, wo er das Messer ansetzt.⁵⁷

Dies galt noch nicht für die Filme um 1900, doch zehn Jahre später hatte sich eine narrative Filmsprache herausgebildet – und die Schauspieler hatten gelernt, ihre Ausdrucksformen an den Bedürfnissen der Kamera zu orientieren –, so dass Kontextualisierungen zunehmend obsolet und die raumgreifenden Einlassungen eines Erklärers als störend empfunden sowie die Verwendung von Zwischentiteln allgemein akzeptiert wurden.

Die Emanzipation des Publikums von der Rezipitation – es hatte gelernt, die bewegten Bilder zu lesen und komplexeren Handlungen zu folgen – ist eine Folge der insgesamt höheren Konzentration auf die Leinwand. Diese konnte durch eine um 1910 etablierte, immer gleichbleibende Programmstruktur erreicht werden: „Trotz der Vielfalt des Filmangebots erlebt der Zuschauer Woche für Woche einen gleichmäßig geregelten Ablauf, wobei die jeweils angestrebten Wirkungen sich gemäß einer relativ genau festgelegten Ordnung entfalteten.“⁵⁸ Ein Erklärer, der die Filme einordnete, wurde nicht mehr benötigt, denn das Publikum wusste nunmehr, was

es vom nächsten Programmpunkt zu erwarten hatte. Schließlich erfolgte Ende 1910 mit der Etablierung des Langfilms ein „Medienumbruch“⁵⁹: Das Kinoprogramm wandelte sich innerhalb weniger Jahre von einer Reihe zehn- bis 15-minütiger Abschnitte hin zu 30- bis 60-minütigen Filmen, die ein Rahmenprogramm umschloss.⁶⁰ Martin Loiperdinger führt aus, dass dies eine veränderte Publikumsstruktur zur Folge hatte, denn viele der bisherigen Kinogänger wollten sich nicht auf den Langfilm einlassen, während für diejenigen, die bislang das Theater vorgezogen hatten, nun das Lichtspieltheater zu einer alternativen Abendgestaltung wurde. Damit kamen häufiger Personen ins Kino, die ihr Verhalten aus dem Theater auf das Kino übertrugen, insbesondere die Konzentration auf das Geschehen auf der Leinwand.⁶¹ Mit dem Langfilm setzte es sich darüber hinaus durch, das Publikum „nur noch vor Beginn der sorgfältig durchkomponierten, auf einen Film als Höhepunkt gestalteten Vorstellung“ einzulassen.⁶² Damit wurde die Aufmerksamkeit endgültig weg von der reinen Zerstreuung hin zur Wahrnehmung des Filmes gelenkt.⁶³ Eine Funktion des Rezipitators hatte darin bestanden, einem latent unaufmerksamen Publikum fortwährend den gedanklichen Wiedereinstieg ins Programm zu ermöglichen. Nun konnte eine stetige Konzentration des Publikums erwartet werden. Damit einher gingen eine größere Ruhe und eine architektonische

57 Klemperer: Lichtspiel, S. 81.

58 Jost: Programmierung, S. 35.

59 Loiperdinger: Filmstars, S. 127.

60 Loiperdinger: Filmstars, S. 127; ausführlicher dazu: Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 186-190.

61 Loiperdinger: Filmstars, S. 129-130; Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 191-209.

62 Brauns: Schauplätze, S. 250.

63 Brauns: Schauplätze, S. 250.

Veränderung des Kinosaals.⁶⁴ Während die Ladenkinos kaum einen Unterschied zwischen Straße und Kinosaal herstellten, wie Curt Moreck in seiner vielzitierten „Sittengeschichte des Kinos“ festhielt,⁶⁵ schufen Kinoneubauten vermehrt Übergangsräume. Deren Gestaltung war insbesondere durch moderne Lichtkonzepte geprägt, Wolfgang Schivelbusch beschreibt den Übergang von der (tagsüber) hellen Straße in das Dunkel des Kinosaals als „Lichtschleuse“⁶⁶. „In der Verdunkelung des Auditoriums bei Beginn der Vorstellung erreichte diese Licht-Inszenierung ihren Höhepunkt.“⁶⁷ Insbesondere in Hinterhöfe eingebaute Lichtspieltheater, wie in Dresden zum Beispiel die U.T. Lichtspiele (eröffnet 1913) und das Capitol (eröffnet 1925), konnten so den Zuschauersaal als abgeschirmt von der Außenwelt inszenieren und ermöglichten es dem Publikum, den Alltag zu vergessen und sich auf das Filmerlebnis zu konzentrieren.⁶⁸

Vorführer

Die vielleicht wichtigste Position im Kinematographen hatte der Operateur inne. Aus Perspektive der Zuschauer war es am besten, wenn man seine Anwesenheit gar nicht bemerkte, das heißt, wenn das Programm ohne Zwischenfälle und Störungen abgespielt wurde. Er musste vornehmlich die Filme in der angekündigten Reihenfolge zeigen, den Übergang zwischen den Filmrollen möglichst schnell und reibungslos vollziehen und dafür Sorge tragen, dass der Filmstreifen nicht während der Vorführung riss.

Darüber hinaus trug er, da er mit schnell entflammbarem Filmmaterial arbeitete, eine große Verantwortung für den Brandschutz.



Abbildung 1: Vorführer des Germania Theaters vor seinem Apparat, Foto 1909 (Quelle: Jubiläums-Festschrift, S. 26).

Bereits auf Fotografien der ersten ortsfesten Kinos trägt der Operateur stets einen weißen Kittel, wie exemplarisch Abbildung 1 veranschaulicht, die den Vorführer des Germania an seinem Arbeitsplatz zeigt.⁶⁹ Der weiße Kittel untermalt den Eindruck eines professionellen Arbeitsumfeldes insgesamt und verleiht den Vorführern Seriosität und Autorität. Die Arbeitskleidung erinnert an eine wissenschaftliche Tätigkeit, wie die des Mediziners oder Chemikers, und unterstreicht die Bedeutung dieses modernen Berufes im technischen Bereich.

In der Frühzeit des ortsfesten Kinos hatten sich der Projektor und damit ebenfalls der Operateur, wie in den Zelt-Kinematographen, noch im

64 Zur Architektur: Brauns: Schauplätze, S. 250-251.

65 Moreck: Sittengeschichte, S. 69.

66 Schivelbusch: Licht Schein und Wahn, S. 48.

67 Schivelbusch: Licht Schein und Wahn, S. 48.

68 Vgl. Brauns: Schauplätze, S. 251.

69 Vgl. auch die Abbildungen in Baacke: Lichtspielhausarchitektur.

Zuschauersaal befunden. Somit war er gar nicht oder nur spärlich vor den Augen des Publikums verborgen, wie das Beispiel des Varietés Victoria-Salon in Dresden zeigt, das seine Vorstellungen seit 1903 mit einem gut zehnmütigen Filmprogramm beendete. In vielen Varietés befanden sich Vorrichtungen für Laterna-magica-Vorführungen, die nun umfunktioniert wurden.⁷⁰ Die *hierzu erforderliche Vorführungskabine war [im Victoria-Salon] auf dem zweiten Rang mitten unter dem Publikum aufgebaut und [...] so klein, dass ein Vorführer mit normaler Figur kaum Platz darin hatte.*⁷¹ Die Behörden reagierten schnell auf die Gründung ortsfester Kinos. Das Sächsische Ministerium des Inneren zum Beispiel erließ im November 1906 eine Verordnung, die insbesondere die Brandschutzbestimmungen für Lichtspieltheater regelte.⁷² Im Vordergrund stand dabei notwendigerweise die Sicherheit des Publikums. Stühle und Bänke mussten im Boden verankert werden, sodass sie im Falle eines Brandes nicht die Fluchtwege versperrten. Besonderes Augenmerk der Behörden lag darauf, die Vorführungskabine durch eine feuersichere Wand vom Zuschauerraum zu trennen.⁷³ Arbeitsschutzregelungen für die Vorführer fanden hingegen wenig Berücksichtigung, Filmvorführer galten vielfach „als eine Art Zubehör zu den Vorführapparaten“.⁷⁴ Über die 1910 eröffneten Blumensäle hält Ott fest: *Zu bemerken ist noch, dass der auf der Galerie aufgestellte*

*Apparatraum aus Eisenblech bestand, jedoch keine Entlüftungsanlage besass.*⁷⁵ Von einer sehr schlechten Luftqualität und hohen Temperaturen in dieser Kabine ist auszugehen. Bemerkenswert ist zudem, dass die Kabine *auf der Galerie aufgestellt* wurde, also für das Publikum deutlich sichtbar, ein Bestandteil des Zuschauersaals, war. In den frühen Jahren des ortsfesten Kinos *war noch die Aufstellung einer beweglichen Kabine als Vorführraum zulässig*,⁷⁶ ein Raum im Raum entstand. Jörg Brauns weist darauf hin, dass bei den ersten Filmvorführungen „der Projektor selbst noch ein bestaunenswerter Apparat“⁷⁷ gewesen ist, der offen im Saal beziehungsweise Zeltbau stand, sodass der Operateur bei der Arbeit beobachtet werden konnte. Eine Beschreibung Otts, in der er die schlechten Sicherheitsvorkehrungen des Kinos Stadt Paris monierte, unterstreicht die physische Gegenwart des Projektors: *Bei einem Besuch in diesem Theater machte ich selbst die Feststellung, dass der Apparat, welcher mehr als primitiv auf einem Wirtshaustisch aufmontiert war, keine Feuerschutztrommel besass. Die vorgeführten Filme wurden mit der Filmspule auf den Apparat gesteckt und durch die Maschine gedreht; der ablaufende Film lief auf den Erdboden und nun wurde das Ende auf eine Spule gedreht, deren Aufwicklung dadurch geschah, dass die Spule auf einen Nagel, der am Tisch befestigt war, gesteckt wurde.*⁷⁸ Leider ist aus der Beschreibung nicht ersichtlich, ob der Apparat in einer Kabine oder offen im Raum stand. Deutlich wird aber, dass

70 Schliepmann: Lichtspieltheater, S. 5.

71 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 5.

72 Sammlung Ott, Teil B: Dresden und die Kinematographie.

73 Siehe vergleichend: Schmalhofer: Emporkömmling, S. 55-56.

74 Pearson/Uricchio: Filmvorführer, S. 104.

75 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 78.

76 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 95; siehe die Abbildung in KINtop 9, S. 90.

77 Brauns: Schauplätze, S. 252.

78 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 25.

in den Laden- und ersten Saalkinos der technische Ursprung der lebenden Bilder, der Ort ihrer Erzeugung, während der Vorführung stets präsent blieb. Einige Besucher mögen sich zudem an offensichtlich mangelhaften Sicherheitsvorkehrungen gestört und daher Schwierigkeiten gehabt haben, sich gänzlich auf die gezeigten Filme einzulassen.

Erst mit der Trennung von Projektor und Zuschauersaal durch einen eigenen Vorführraum und dadurch, dass in den Kinobauten und -neueinrichtungen seit etwa 1910 die Leinwand nicht mehr schlicht an die Wand gehängt, sondern optisch durch einen Rahmen eingefasst wurde, konnte die Aufmerksamkeit der Zuschauer ganz auf die Filme gelenkt werden. Die Leinwand fungierte nicht länger lediglich als Bildträger, sondern hatte sich zu „einem Fenster [...] in eine andere Welt“⁷⁹ entwickelt. Ein Vorhang unterstützte diesen Effekt, denn so sah das Publikum nie die leere Leinwand.⁸⁰ Die Filme waren nun alleinige Attraktion, der technische Apparat buchstäblich in den Hintergrund gerückt. Dennoch wurde in Kinopalästen der 1920er-Jahre häufig mittels innenarchitektonischer Gestaltung auf den Vorführraum verwiesen. Im Dresdner Capitol verbreiterte sich vom *Operationsraum* aus [...] ein *Strahlenmotiv über die ganze Deckenfläche zum Bühnenbild hin, das in dreifachem Farbwechsel von 400.000 Kerzen beleuchtet wird*, wie die Deutsche Bauzeitung 1926 ausführte.⁸¹ Die Inszenierung verwies nunmehr insbesondere auf das Lichtspiel des Projektors, nicht länger auf seine Funktionsweise. Bis in die 1920er-Jahre

hatte die Vorführkabine in der Kinoarchitektur eine untergeordnete Rolle gespielt. Im „Handbuch der praktischen Kinematographie“ von 1928 heißt es:

*Die Vorführkabine ist das Herz des Kinotheaters. In richtiger Erkenntnis der hohen Bedeutung, welche diesem wichtigsten Raum des Kinotheaters zukommt, haben sowohl Theaterbesitzer als auch Architekten diesem Raum mehr und mehr ihre Aufmerksamkeit gewidmet und es kann heute wohl nicht mehr der Fall eintreten, der in früheren Jahren öfter vorgekommen sein soll, daß bei einem Neubau des Kinotheaters die Vorführkabine gänzlich vergessen war, und dann nach Fertigstellung des Theaterbaues nachträglich an einer unpassenden Stelle untergebracht werden musste.*⁸²

Dass die Vorführkabine lange Zeit dort hingestellt wurde, wo es gerade passte, war darin begründet, dass noch bis weit in die 1930er-Jahre die Umfunktionierung bestehender Räumlichkeiten den Neubau von Kinos überwog. Der Umbau von Läden, Ballsälen oder Kaufhäusern konzentrierte sich auf die Einrichtung eines komfortablen und aufsehenerregenden Zuschauersaals. Dies spiegelt sich in der Sammlung Ott wider, wenn zum Beispiel das Baupolizeiamt 1923 für die Volks-Lichtspiele den *Einbau eines Apparatraumes an der Südostseite des überhöhten Saaldaches*⁸³ genehmigte. Die Dresdner Vaterland-Lichtspiele wurden zwischen 1918 und 1925 mehrfach umgebaut, um die Kapazität zu erhöhen. Dabei wurde der

79 Brauns: Schauplätze, S. 253.

80 Brauns: Schauplätze, S. 252-254.

81 Deutsche Bauzeitung Nr. 40, Berlin, 19.5.1926.

82 Joachim: Die kinematographische Projektion, S. 274.

83 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 129.

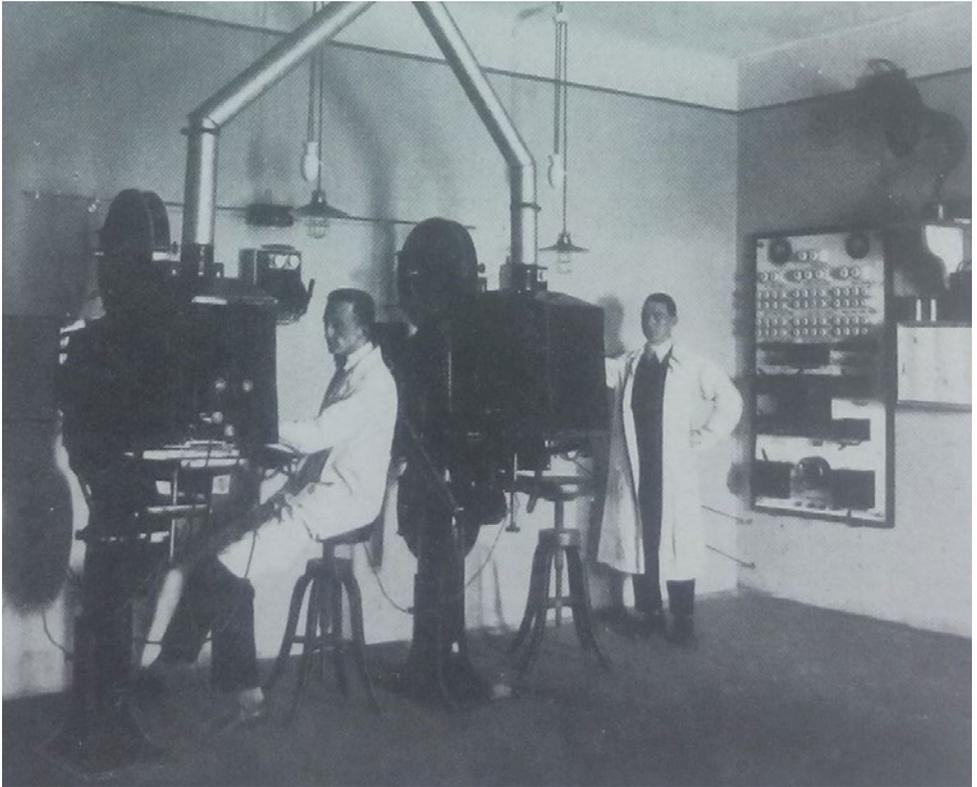


Abbildung 2: Vorführer der Stephenson-Lichtspiele, Foto 1929 (Quelle: Jubiläums-Festschrift, S. 27).

Vorführraum mehrmals versetzt: Am 31.12.1919 wurde Ernst Valten Inhaber, er traf die Einrichtung, die Bilder von rückwärts auf die Leinwand zu projizieren. [...] Am 1. Juli 1925 wurde das Theater erneut umgebaut und die Platzzahl erhöhte sich auf 700. Der Bildwerferraum wird verlegt und das Bild wieder von vorn auf die

Leinwand projiziert.⁸⁴ In einer Zeit, in der Zwischentitel noch gängige Praxis waren, sah das Publikum der Vaterland-Lichtspiele die Filme seitenverkehrt – ob ein Rezitator zur Übersetzung eingesetzt wurde, ist unbekannt. Die Zuschauerzahlen scheinen nicht darunter gelitten zu haben.

⁸⁴ Sammlung Ott, Teil C, Blatt 87.

Die Fotografie (Abbildung 2) aus den 1927 eröffneten Stephenson-Lichtspielen zeigt einen großen, klar strukturierten Vorführraum. Es sind zwei Abspielgeräte aufgestellt, wie erst seit wenigen Jahren und nur in den großen, finanzstarken Kinos üblich. Die Vorteile liegen auf der Hand – nun konnten Filmrollen ohne die bis dato übliche Umbaupause abgespielt werden. Darüber hinaus musste bei Ausfall eines Apparates der Betrieb nicht pausieren.⁸⁵ Dass aus Sicherheitsgründen stets zwei Vorführer anwesend sein mussten, war schon zuvor rechtlich verfügt worden.⁸⁶ Rechts im Bild befindet sich die Schaltfläche, über die die Saalbeleuchtung, der Vorhang, der elektrische Gong und die Bühnenscheinwerfer bedient wurden. Mit der Durchsetzung des Tonfilms und der damit einhergehenden Erweiterung beziehungsweise dem Austausch der Apparate stiegen die Anforderungen an die Operateure.⁸⁷

Von allen Berufen und Tätigkeiten im Kinotheater hat sich der Vorführer in den ersten Jahrzehnten sicherlich am stärksten professionalisiert. Einen ersten Hinweis darauf gibt eine Anzeige der Deutschen Kinematographen-Werke im August 1907 in den Dresdner Neuesten Nachrichten: *Gute Existenz können sich junge Leute durch Absolvierung eines Kursus in unserer Kinematographen-Vorführerschule verschaffen.*⁸⁸ Ebenfalls 1907 erschien mit dem „Handbuch der praktischen Kinematographie“ erstmalig ein

umfassendes Einführungs- und Nachschlagewerk für die Filmprojektion. Der Autor Paul Liesegang schrieb im Vorwort, dass die Operateure auf sich selbst gestellt seien und kaum in einen direkten Erfahrungsaustausch treten könnten und damit Möglichkeiten der Verbesserung ihrer Fähigkeiten hätten. Er wolle ein Angebot für all jene bereitstellen, die auf schriftliche Mitteilungen angewiesen seien.⁸⁹ Und so wurden auf etwa 300 Seiten die Grundlagen und Anforderungen der gelungenen Filmvorführung vermittelt. Dies beinhaltete eine detaillierte Beschreibung des Vorführapparates und eine umfassende Einführung in Optik und Lichteinrichtung. Weiterhin gab der Autor praktische Tipps, wie der Apparat aufgestellt werden müsse, um das bestmögliche Bild zu erreichen – er erklärte zum Beispiel detailliert, welche Auswirkungen es habe, wenn der Apparat auf einem wackeligen Tisch stehe. Dass dieses Wissen nicht vorausgesetzt werden konnte, lässt auf eine Zielgruppe schließen, die als Autodidakten erste Erfahrungen in der Filmvorführung besaßen, aber wenig Kenntnisse über die technischen Zusammenhänge hatten. Aus Anzeigen in den Dresdner Neuesten Nachrichten geht hervor, dass sich insbesondere junge Männer mit Vorerfahrungen in technisch-mechanischen Berufen für eine Tätigkeit als Operateur interessierten, wie zum Beispiel der *Elektromonteur [mit Kenntnissen von] Benzinmotoren.*⁹⁰ 1928 erschien das Handbuch in der achten Auflage, nun von Hermann Joachim im Einklang mit der technischen Entwicklung komplett überarbeitet und der Professionalisierung des Berufsstandes angepasst.

85 Joachim: Die kinematographische Projektion, S. 277.

86 Exemplarisch: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 116.

87 Vgl. die Beschreibung eines modernen Vorführraumes aus der Münchner-Augsburger Abendzeitung vom 4.11.1930, S. 9, abgedruckt in: Feldmann: Nadel und Licht, S. 175.

88 DNN vom 3.8.1907, S. 8.

89 Liesegang, Handbuch, S. III.

90 DNN vom 4.1.1919, S. 5.

Es diente angehenden Operateuren nun explizit zur Prüfungsvorbereitung zum Erwerb einer verbindlichen Vorführlizenz. Die Ausbildung zum Operateur erfolgte privat, der Verein der Lichtspieltheaterbetreiber von Dresden zum Beispiel organisierte für seine Mitglieder mehrmonatige Vorführungskurse.⁹¹

Mit der technischen Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung der Geräte und dem steigenden Anspruch an die Qualität der Filmvorführung dürfte sich der Status des Vorführers weiter erhöht haben. Rüdiger Steinmetz bescheinigt dem Vorführer eine „Mischung aus künstlerischer und ökonomischer Aufgabe“, da er die Projektionsgeschwindigkeit regulierte. Regisseure wie „D.W. Griffith [traten] sogar einen nicht unerheblichen Teil der künstlerischen Gestaltung [ihrer] Filme an den Filmvorführer ab. Andererseits hatte sich der Filmvorführer an die Vorgaben des Filmtheater-Besitzers zu halten, der – um die Kino-Auslastung zu optimieren – manche Vorführung schneller, manche langsamer gestaltet haben wollte.“⁹² Verschiedene Abspielgeschwindigkeiten waren für das Publikum physisch sehr fordernd und führten oftmals zu Augen- und Kopfschmerzen. Aus der Kabine heraus beeinflusste der Operateur das Kinoerlebnis überdies dadurch, dass sich die Musiker an die jeweilige Geschwindigkeit anpassen mussten, ohne dass die Zuschauer es bemerkten. Er verantwortete zugleich das Zeitmanagement und damit einen reibungslosen Ablauf der eng aufeinander folgenden Vorstellungen.⁹³ Seine Macht gegenüber der Geschäftsführung dürfte gleichwohl

begrenzt gewesen sein. Als Kenner des jeweiligen Apparats und der Räumlichkeiten war er zwar nicht ohne Weiteres ersetzbar. Doch da die Maschinen von zwei Personen bedient werden mussten, konnte nötigenfalls einer der anderen Angestellten einen gelernten Vorführer unterstützen, um nach einer Kündigung die Zeit bis zur Neubesetzung des Postens zu überbrücken. In der Sammlung Ott finden Filmvorführer fast ausschließlich in Zusammenhang mit Bränden Erwähnung. So schreibt der Autor lakonisch über ein Feuer von 1908 im Grand-Kinematograph: *Ursache des Brandes war, dass der Vorführer, als der Filmstreifen riss, die Geistesgegenwart verlor.*⁹⁴ Im selben Kino brannte es 20 Jahre später wieder. *Der Vorführer wollte seine Filmreste, die er in einer offenen Blechkiste transportierte, an der Elbe verbrennen; als er mit der Blechkiste im Vestibül war, fiel ihm von seiner brennenden Zigarette Funken in die Filmreste, sodass dieselben explodierten. Das Vestibül brannte aus, sonstiger Schaden entstand nicht, da keine Besucher anwesend waren.*⁹⁵ Es entstehen zwei gegenläufige Bilder: ein Vorführer, der als vom Filmriss und der dadurch drohenden Feuergefahr überfordert beschrieben wird, und einer, der in seinem lässigen Auftritt die Brandgefahr unterschätzt. In beiden Fällen werden sie von Ott als unzulänglich dargestellt, womit er das zeitgenössisch verbreitete Bild des verantwortungslosen Operateurs bedient,⁹⁶ der dem Besitzer durch fahrlässiges Handeln Kosten verursachte und die Zuschauer in Gefahr brachte. Diese Einschätzung wird zum Beispiel

91 Jubiläums-Festschrift, S. 13-15.

92 Steinmetz: Das digitale Dispositif, S. 39.

93 Dettke: Kinoorgeln, S. 59-60.

94 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 39.

95 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 40.

96 Vgl. Pearson/Uricchio: Filmvorführer.

in der Zeitschrift Bild & Film deutlich, in der unter der Rubrik „Technik“ Hinweise auf technische Neuerungen und den richtigen Umgang mit den Geräten gegeben wurden, wenn der Autor herablassend schreibt: *So vollkommen ein Apparat, dessen man sich bedient, auch sein mag, er ist ein empfindliches Instrument. Das scheinen viele nicht zu wissen, besonders wenn sie Apparate bedienen, die ihnen selbst nicht gehören.*⁹⁷ Aus den Ott'schen Kinoporträts geht die starke Position der Vorführer innerhalb des Betriebes hervor. Das Verhalten des rauchenden Vorführers kann einerseits schlicht als Achtlosigkeit, andererseits aber ebenso als Akt der Selbstbehauptung verstanden werden.⁹⁸ 1908 machten zwei Operateure des Schloss-Salons mittels Anzeige auf die mangelhaften Sicherheitsvorkehrungen aufmerksam,⁹⁹ stellten sich also offen gegen ihren Arbeitgeber, um bessere Arbeitsbedingungen zu erreichen. Weitere Beispiele aus der Sammlung Ott weisen darauf hin, dass Vorführer gelegentlich Kinos übernahmen, wie der Filmopereur Ketscher 1934 Grellmanns Varieté.¹⁰⁰ Dass ein Rechtsstreit zwischen dem Besitzer und seinem Vorführer wegen Übervorteilung 1921 sogar die Wiedereröffnung der seit 1911 bestehenden Victoria-Lichtspiele verhinderte,¹⁰¹ lässt auf finanzielle Beteiligung von Vorführern an Kinounternehmen schließen, die ihnen eventuell ihr vergleichsweise hohes Gehalt ermöglichte.

Musiker

Musiker waren die letzten der von Bert Hogenkamp als Spezialisten titulierten Kinoangestellten, die den Zuschauersaal verlassen mussten. Endgültig verschwanden sie um 1930 mit der Durchsetzung des Tonfilms, doch ihre Stellung war ihnen seit Beginn der Kinematographie durch die Suche nach technischen Alternativen – insbesondere in Form von ‚Tonbildern‘, bei denen mit Hilfe elektro-mechanischer Verfahren eine Schallplatte synchron zum Film abgespielt wurde – streitig gemacht worden. Angesichts des Einflusses von Tonbildsystemen wie dem Chronophone von Léon Gaumont oder, für Deutschland prägend, Oskar Messters Biophon auf die Entwicklung des Films und der Filmindustrie bis mindestens Mitte der 1910er-Jahre, plädiert Alison McMahan dafür, „die ersten 35 bis 40 Jahre der Kinematographie neu zu besichtigen: nicht als zwei unabhängige und ungleiche Entwicklungen von Bild und Ton, [...] sondern als eine Geschichte mit einer Vielzahl an Erscheinungen, die sich gegenseitig beeinflussen“.¹⁰² Denn von Anfang an galten eine musikalische Untermalung der Filme als unerlässlich und der vermittelnde Erklärer als nicht ausreichend, um dem Publikum das Gezeigte nahezubringen. Karl Heinz Dettke unterscheidet zwischen Kinomusik, die im Saal von Musikern gespielt wird (oder parallel zum Film von einem Gerät abgespielt wird), und Filmmusik, die mit dem Trägermaterial verbunden ist und aus Lautsprechern ertönt.¹⁰³ Die meisten Zuschauer dürften ihre ersten Filme auf den Jahrmärkten noch zum Klang

97 X.: Praktische Ratschläge, S. 173.

98 Pearson/Uricchio: Filmvorführer.

99 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 43.

100 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 42.

101 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 5.

102 McMahan: Stummfilmgeschichte, S. 157; ausführlich zu Kinomusik siehe Dettke: Kinoorgeln.

103 Dettke: Kinoorgeln, S. XIX.

des Orchestrions gesehen haben, das im Eingangsbereich stand und nach innen ebenso wie nach außen schallte.¹⁰⁴ Wohl kaum auf das Gezeigte abgestimmt, nahm sie dem schummrigen Zeltraum jedoch das Unheimliche. In den kleinen neuen ortsfesten Kinos herrschte bald die Klavierbegleitung vor, denn schnell erwies sich Musik als herausragende Interpretationshilfe für den Film. So galt schon in den Zeiten, als der Rezipient noch verbreitet war, die Begleitmusik als das wichtigste Mittel, um dem Publikum die Filme verständlich zu machen.¹⁰⁵

Die wesentliche Anforderung an die Musiker bestand darin, zu den Filmszenen passende Stücke auszuwählen und diese synchron zur Handlung zu spielen. Um dies zu erreichen, musste die Musik mitunter recht kurzfristig angepasst werden, wenn zum Beispiel aufgrund der Programmstruktur die Abspielgeschwindigkeit verändert oder nach einem Filmriss Szenen verkürzt wurden.¹⁰⁶ Anders als Wiedergabegeräte konnten Musiker flexibel reagieren und daher dominierte Livemusik die Filmbegleitung zwischen 1906 und etwa 1930. In den Ladenkinos, die Platz für 50 bis 150 Personen boten, begleitete in der Regel ein Pianist das Programm, der neben der Leinwand saß. Dies waren vielfach Studenten oder gar talentierte Autodidakten.¹⁰⁷ Je größer das Kino, desto mehr Musiker untermalten die Filme. Das Saalkino des Dresdner Gasthofes Goldenes Lamm bot 580 Sitzplätze und warb 1925 damit, dass die *Filme [...] sinngemäss von einem erstklassigen Künstlerorchester*

(*8 Herren*) begleitet würden.¹⁰⁸ Der Dresdner Kinopalast Capitol, eröffnet 1925, wiederum fasste 2.000 Personen und hatte einen halbversenkten Orchestergraben für 50 Musiker.¹⁰⁹ Exponierte Positionen, wie die des Orchesterpianisten und des Kapellmeisters wurden mit erfahrenen Berufsmusikern besetzt, während viele der anderen Stellen an Nebenberufler und Ungelernte vergeben wurden.¹¹⁰

Ähnlich wie der Rezipient wurde die Begleitmusik ganz unterschiedlich beurteilt – zumal das gebotene Niveau alle erdenklichen Abstufungen umfasst haben dürfte. Fritz Güttinger verweist auf zeitgenössische Studien, unter anderem die Untersuchung Emilie Altenlohs, nach denen viele der damaligen Kinogänger insbesondere wegen der Musik ins Kino gegangen seien.¹¹¹ Das Lichtspieltheater bot die Möglichkeit eines Konzertes im Dunkeln. Der Vereinzlungseffekt der Dunkelheit vermochte es möglicherweise, die Musik als nur für einen selbst spielend wahrzunehmen.¹¹² So ermöglichte es die Musik dem Zuschauer, sich der Situation hinzugeben und den Alltag eine Zeit lang zu vergessen. Es scheint dabei, als würden die Elemente Film und Musik nicht als zusammengehörend wahrgenommen, mehr als etwas lediglich gleichzeitig stattfindendes. Ernst Bloch konstatierte 1914 in einem Essay über das Zusammenspiel von Musik und Film, dass die Begleitmusik weit hinter

104 Bloch: Melodie im Kino, S. 313-314; Sammlung Ott, Teil C, Blatt 2.

105 Châteauevert: Kino im Stimmbruch, S. 82.

106 Dettke: Kinoorgeln, S. 59-62.

107 Dettke: Kinoorgeln, S. 27-28.

108 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 140.

109 Deutsche Bauzeitung Nr. 40, Berlin, 19.5.1926; zu gängigen Besetzungen siehe Dettke: Kinoorgeln, S. 36-38; sowie Sonja Neumann in diesem Band.

110 Dettke: Kinoorgeln, S. 31 und 63.

111 Güttinger: Teppichcharakter, S. 158; Altenloh: Soziologie des Kino.

112 Siehe zum Gefühl des Alleinseins im Kino: Schivelbusch: Lichtblicke, S. 209.

ihren Möglichkeiten bliebe: *im wesentlichen steht es doch so, daß die Art, wie die braven Dorfschullehrer nach des Tages Last und Mühe auf ihrem Klavier phantasieren mögen, im Kino zu einer berechtigten Kunstform erhoben wurde.*¹¹³ Er monierte das geringe Repertoire, die fantasievolle Abstimmung auf die Filme und gleichgültige Musiker.

Die unzureichende Auswahl beziehungsweise Abstimmung der Musik war bis zum Ende der Stummfilmzeit immer wieder Gegenstand von Debatten, was sich darin spiegelt, dass sich die Fachpresse und die Produktionsfirmen seit den 1910er-Jahren dezidiert mit passender Begleitmusik auseinandersetzten.¹¹⁴ Angesichts des großen Einflusses, den Musik auf die Wahrnehmung und Interpretation von Filmen hat, ist dies kaum verwunderlich. Erstaunlich ist vielmehr, dass nur vereinzelt, für große Produktionen, wie Friedrich Wilhelm Murnaus „Der letzte Mann“ von 1924 oder Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ von 1926, Filmmusik komponiert wurde.¹¹⁵ Kapellmeister nutzten zur Programmgestaltung Handbücher, die bekannte Musikstücke nach Stimmungsgruppen sortierten.¹¹⁶ Eine abwechslungsreiche Untermalung erforderte ein breites und stets zu erweiterndes Repertoire, was wiederum nur möglich war, wenn die Kinobetreiber Mittel für den Erwerb neuer

Noten bereitstellten und den Angestellten Zeit zum Einüben blieb.¹¹⁷

Die Musiker des jeweiligen Kinos hatten folglich einen sehr großen Einfluss auf das Kinoerlebnis. Deren Können, Kreativität und Kenntnis des Programms lenkten die Rezeption und Interpretation der Filme. Die Platzierung im Raum spielte ebenfalls eine Rolle. In den mehr provisorisch eingerichteten Ladenkinos und den sich an die vorhandenen Räumlichkeiten anpassenden Saalkinos saßen die Musiker auf gleicher Höhe wie das Publikum neben der Leinwand, in umfunktionierten Ballsälen möglicherweise sogar etwas erhöht auf der Bühne. Sie saßen im Halbdunkel, hatten dezente Lichtquellen, um die Partituren lesen zu können, und wurden leicht vom Licht des Filmes angestrahlt, sodass die Musik nicht nur akustisch, sondern auch optisch für die Zuschauer immer mit konkreten Personen verbunden war, die Spieler nicht anonym blieben. In den Kinopalästen hingegen waren Musiker sowie Instrumente optisch aus dem Raum herausgeholt worden: Die Kinokapelle saß im Orchestergraben, wo ebenfalls der Spieltisch für die Kinoorgel stand, während sich das Instrument hinter einer Blende verbarg.¹¹⁸ So sollte die Illusion erweckt werden, dass die Musik vom Film selbst komme, mit ihm eine Einheit bilde. Doch die architektonischen Anordnungen konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Problem der musikalischen Begleitung nie zufriedenstellend gelöst wurde. „Die Gefahr, durch falsch ausgewählte oder schlecht dargebotene

113 Bloch: Melodie im Kino, S. 314.

114 Châteauevert: Kino im Stimmbruch, S. 82-83; Dettke: Kinoorgeln, S. 41; Güttinger: Teppichcharakter, S. 158-159.

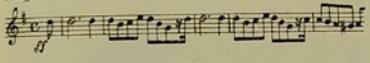
115 Dettke: Kinoorgeln, S. 49-58; Güttinger: Teppichcharakter, S. 159-164, hier findet sich eine Aufzählung von Filmen, für die eigens Musik geschrieben wurde.

116 Güttinger: Teppichcharakter, S. 159-164; pars pro toto für die zahlreichen Handbücher soll genannt werden: Brav: Thematischer Führer.

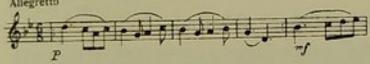
117 Dettke: Kinoorgeln, S. 30.

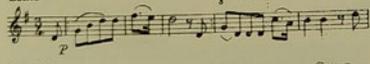
118 Exemplarisch die Dresdner Kinos U.T., Capitol und Zentrumslichtspiele in: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 109-114, 141-143, 147-148.

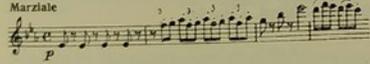
162 Jacques Offenbach, Potpourri aus der Operette „Orpheus in der Unterwelt“ (Hirthe).
Walhalla Nr. 100 Preis: Mk. 4.50
Auch für großes Orchester.

Allegro
 a (1) Festtrubel.

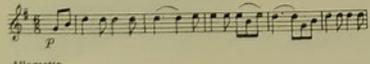
Allegretto
 b (2) Im Walzerrhythmus.

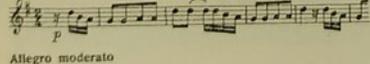
Allegretto
 c (3) Idylle. Schäferspiel.

Lento
 d (4) Lächeln unter Tränen.

Marziale
 e (4) Lustig-marschmäßig.

 f (6) Ruhiger Tanz. Mazurka oder Polonaise älteren Stils.

Allegro
 g (6) Lustiges Jägerlied.

Allegretto
 h (7) Lustig-anmutiger Reigen. Spottlied. Couplet.

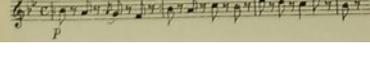
Allegro moderato
 i (8) Lustig-marschartig. Verstohlen.

Abbildung 3: „Für illustrative Zwecke geeignete Stücke“ aus einer Oper von Jacques Offenbach
 (Quelle: Brav: Thematischer Führer, S. III, 49; Foto: ML).

Begleitmusik ein Filmtheater zu ruinieren, sah man sehr wohl, und es fehlte nicht an Ermahnungen, Programme sorgfältig auszuwählen, Proben abzuhalten, nicht ins Schematische zu verfallen¹¹⁹. Die „immer zahlreicher werdenden Hilfsangebote“¹²⁰ für die Musiker seit Mitte der 1920er-Jahre sind mehr als Ausdruck der Krise

denn als Weiterentwicklung der Kinomusik zu interpretieren. In dem Versuch, die Musik besser auf den jeweiligen Film abzustimmen, ging man zu deutlich kürzeren Versatzstücken über – statt wie bisher mehrere Minuten eines Stückes spielte man jetzt oftmals nur noch Ausschnitte von etwa 45 Sekunden. Die Musik trat dadurch aber nicht in den Dienst des Filmes, sondern präsentierte sich vielmehr als hektisch

119 Dettke, Kinoorgeln, S. 27.

120 Dettke, Kinoorgeln, S. 47.

aneinandergereihtes Flickwerk und war weiterhin Gegenstand von Kritik.¹²¹

Die geringe Qualität der Kinomusik ist gleichfalls auf die mangelhaften Arbeitsbedingungen der Musiker zurückzuführen, die oftmals stundenlang ohne Pausen im engen und stickigen Orchestergraben verweilen mussten. Die Arbeit als Kinomusiker wurde schlecht bezahlt und war schlecht beleumundet, sodass viele Gelegenheitsmusiker und Ungelernte zum Einsatz kamen. Erst seit Mitte der 1920er-Jahre gelang es Kinomusikern in vielen Städten bessere Arbeitsbedingungen zu verhandeln, und die allmähliche Steigerung des Ansehens wird daran sichtbar, dass es seit Ende der 1920er-Jahre institutionalisierte Ausbildungsangebote gab.¹²² Bis dahin hatten sie ihr Handwerkszeug während des laufenden Betriebs erlernen müssen. In den Dresdner Neuesten Nachrichten warben wiederholt Pianisten, die eine Anstellung im Kino suchten, damit, *routiniert*¹²³ zu sein, ein wertvolles Attribut, das offenbar ebenso auf das filmerprobte Repertoire wie die Gelassenheit angesichts alltäglicher Unwägbarkeiten verweisen sollte. Kinobetreiber hatten aus finanziellen Beweggründen ein Interesse daran, die Anzahl der angestellten Musiker gering zu halten. Eine Möglichkeit, die Personalkosten zu senken, war die musikalische Begleitung mittels verschiedener Abspielgeräte, wie dem durchaus verbreiteten Grammophon sowie mechanischen und automatischen Instrumenten.¹²⁴ Diese boten zugleich die Chance, sich als modernes Haus auf

dem neuesten Stand der Technik zu präsentieren. Ihren vorläufigen Höhepunkt fand diese Entwicklung in der Kinoorgel. Diese wurde nur von einer Person gespielt, deckte aber den Klang eines Orchesters und teilweise sogar weiterer Geräusche ab, wie die *moderne Oskalyd-Orgel mit 56 Geräuschbeiwerten*¹²⁵ der Dresdner Zentrumslichtspiele. In den Kinopalästen hatte den Kinokapellen durch den Einbau von Kinoorgeln seit Anfang der 1920er-Jahre die Kündigung oder zumindest die Reduzierung der Arbeitszeit gedroht. Das Instrument konnte sich in Deutschland allerdings nie so durchsetzen, wie in Großbritannien und den USA, wo es bereits zehn Jahre früher flächendeckend eingebaut wurde – und in nicht wenigen Kinos noch heute gelegentlich zum Einsatz kommt.¹²⁶

Um 1913, mit der zunehmenden Produktion von Langfilmen und immer größer werdenden Kinosalen, kamen die Tonbild-Experimente zum Erliegen, doch die Suche nach Möglichkeiten, Bild und Ton miteinander zu verbinden, ging weiter. Ende der 1920er-Jahre drängten sehr erfolgreich sowohl die Nadel- als auch die Lichttontechnik auf den Markt.¹²⁷ Die Tage des Kinomusikers waren endgültig gezählt, wenngleich sie nicht überall so plötzlich aus dem Saal verbannt wurden wie im Münchner Phoebus-Palast, wo das Orchester am selben Tag entlassen wurde, an dem die Tonfilmanlage eingebaut wurde. Andere wurden in Münchner Lichtspieltheatern, „die unter gleicher Leitung standen, [...] als Wechselorchester eingesetzt, je nachdem in welchem Kino

121 Dettke, *Kinoorgeln*, S. 46-48.

122 Dettke, *Kinoorgeln*, S. 62-67.

123 DNN vom 6.1.1911, S. 9; DNN vom 4.9.1919, S. 6.

124 Dettke, *Kinoorgeln*, S. 13-25.

125 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 147.

126 Dettke, *Kinoorgeln*, S. XIII.

127 Siehe zur schrittweisen Etablierung des Tonfilms den Beitrag von Sonja Neumann in diesem Band; Feldmann: *Nadel und Licht*.

gerade kein Tonfilm lief.“¹²⁸ Nichtsdestoweniger waren im Juni 1930 bereits 60 Prozent der Kinomusiker durch Auflösung oder Verkleinerung der Kapellen arbeitslos geworden und durch die zunehmende Verbreitung von Schallplatte und Radio fanden viele keine Neuanstellung.¹²⁹ Indessen ertönte noch einige Jahre nach der Einführung des Tonfilms Livemusik in Lichtspieltheatern, zum Beispiel anlässlich der Aufführung beliebter Stummfilmklassiker, während eines Revue-Programms oder zur Umrahmung eines Kinoabends.¹³⁰ Selbst in explizit als Tonfilmtheater konzipierten Kinoneubauten, wie dem im Januar 1933 eröffneten Universum in Dresden, war für besondere Anlässe vor der Leinwand eigens ein Raum für ein Orchester vorgesehen.¹³¹ Die für diese Abende beauftragten Musiker waren sehr gut ausgebildete Berufsmusiker aus bekannten Orchestern, wie die bei der Eröffnung des Universums spielenden Vertreter der Dresdner Staatsoper.¹³²

Die Kinomusik war seit dem Beginn des ortsfesten Kinos einem ständigen Wandel und Experimenten unterworfen. Für das Publikum gab es diesbezüglich kaum Konstanten, denn der Filmnachmittag oder -abend wurde durch die variable Besetzung der jeweiligen Kapelle, ihre Routine und die Auswahl der Stücke geprägt. Ein wesentlicher Baustein zur Interpretation der Filme verblieb bis zur Durchsetzung des Tonfilms bei den lokalen Akteuren. Denn trotz der vielen Klagen über schlechte musikalische Begleitung

stand es außer Frage, auf die Musik zu verzichten und den Film in einem dunklen und stillen Saal zu zeigen. Erst in dem Moment, in dem es gelang, Ton und Bild auf dem Trägermaterial zusammenzuführen, wurde absolute Synchronität möglich. Fortan beanspruchten die Produktionsfirmen die wesentlichen Mittel der Rezeption.

Zusammenfassung

Das Lichtspieltheater hatte sich innerhalb weniger Jahre zu einem der prägenden Räume des neuen Lebensgefühls der Großstadtbewohner des frühen 20. Jahrhunderts entwickelt. Nicht nur war der Film ein als urban wahrgenommenes Medium, der Raum Kino selbst verkörperte Parameter des Urbanen. Hier trafen Menschen aus allen Bevölkerungsschichten aufeinander und saßen vertrauensvoll im Dunkeln beieinander. Die finanziellen wie habituellen Zugangsbeschränkungen waren sehr niedrig, und im Saal nahmen sich die Menschen, analog zur Alltagserfahrung in der Großstadt, gleichermaßen als vereinzelt, da sie im Dunkeln saßen, wie als Masse, da sie gemeinsam auf die Leinwand reagierten, wahr. Kino stand für die technische Moderne, es symbolisierte die Errungenschaften der industriellen Revolution in Form des elektrischen Lichtes, der Weiterentwicklung der Aufnahme- und Abspielapparate sowie der Ventilation.

Die vorliegenden Ausführungen wiesen auf die schlechten Arbeitsbedingungen von Kinoangestellten hin. Es ist davon auszugehen, dass in dem neuen Arbeitsbereich Lichtspieltheater der Arbeitsschutz lange Zeit eine untergeordnete

128 Feldmann: Nadel und Licht, S. 173.

129 Dettke: Kinoorgeln, S. 80; Feldmann: Nadel und Licht, S. 173.

130 Dettke: Kinoorgeln, S. 82.

131 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 163.

132 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 164.

Rolle spielte.¹³³ Schlechte Bezahlung, kaum Anspruch auf Pausen und Urlaubstage dürften gemeinsame Probleme aller Angestellten gewesen sein. Systematische Untersuchungen zum Arbeiten im Kino des frühen 20. Jahrhunderts, die diesen Arbeitsplatz sowohl im Speziellen als auch in Beziehung zu Angestelltenberufen insgesamt betrachten und nach dem Organisationsgrad in Vereinen und Gewerkschaften fragen, stehen noch aus.

Es ist deutlich geworden, wie der Raum Kino die in ihm tätigen Angestellten prägte und wie diese wiederum auf das Kinoerlebnis des Publikums einwirkten. Rezitator, Musiker und Filmvorführer waren zeitweilig alle gleichzeitig im Lichtspieltheater präsent. In der vergleichenden Betrachtung der drei Berufe wird deutlich, wie sich in ihrer Entwicklung die Geschichte der Kinematographie bis in die 1930er-Jahre spiegelt, denn bis zur Durchsetzung des Tonfilms wurde die Wirkung und Rezeption eines Filmes im lokalen Kino wesentlich mitgestaltet. Auswahl und Qualität der künstlerischen und technischen Angestellten sowie deren Tagesform lenkten die Wahrnehmung des Zuschauers und konnten zu ganz unterschiedlichen Rezeptionen derselben Filme führen. Der Rezitator fungierte mitunter als das Gesicht des jeweiligen Kinos, doch seine Stellung war von Beginn an prekär, weil die Filmemacher eine verbindliche Filmsprache entwickelten, die Zuschauer die lebenden Bilder zu lesen lernten und sich die musikalische Interpretation gegen ihn durchsetzte. Der Erklärer musste den insgesamt ruhiger werdenden Zuschauersaal verlassen. Der Musiker verblieb

zwar länger im Saal, doch die, durch verschiedene Parameter bedingte, oftmals unzulängliche Begleitung der Filme machte auch seine Position häufig zum Gegenstand kritischer Debatten. Sobald es gelungen war, den Tonfilm zu entwickeln, mussten die Musiker ebenfalls weichen. Im Saal verblieben somit nur noch dienstleistende Angestellte: Platzanweiser und Kellner. Die künstlerische Begleitung des Filmes wurde gänzlich durch die Filmemacher bestimmt und auf dem Trägermaterial transportiert. Währenddessen entwickelte sich der Beruf des Filmvorführers als explizit technische Tätigkeit ständig weiter, sodass dieser seine Position innerhalb des Betriebes stetig festigte.

Archivalien

Dresden, Stadtarchiv

Bestand 17.2: Zeitgeschichtliche Sammlungen, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie

Teil B: Dresden und die Kinematographie

Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung.

Literatur und Quellen

Alle Zugriffe am 27.7.2020.

Deutsche Bauzeitung, Nr. 40, Berlin, 19.5.1926.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 3.8.1907; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/203637/>.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 6.1.1911; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/206506/>.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 13.1.1915; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/205801/>.

¹³³ Für Musiker: Dettke: Kinoorgeln, S. 62-67; für Erklärer: Sabelus: Vom Lärmen.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 16.1.1918; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/209913/>.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 4.1.1919; URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/207047/>.

Jubiläums-Festschrift des Mitteldeutschen Bezirksverbandes: Verein der Lichtspieltheaterbesitzer von Dresden u. Umg. e.V.: (Im Reichsverband Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer e.V.) anlässlich seines 20jährigen Bestehens, Großenhain 1929.

KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 5 (1996): Aufführungsgeschichten.

Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, neu hrsg. von Andrea Haller/Martin Loiperdinger/Heide Schlüpmann, Frankfurt (Main)/Basel 2012.

Rolf-Peter Baacke: Lichtspielhausarchitektur in Deutschland. Von der Schaubude bis zum Kinopalast, Berlin 1982.

Sabina Becker: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930, St. Ingbert 1993.

Willi Bierbaum: Kinematoraphisches [1923], in: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm, hrsg. von Fritz Güttinger, Frankfurt (Main) 1984, S. 178-186.

Christoph Bignens: Kinos – Architektur als Marketing. Kino als massenkulturelle Institution, Themen der Kinoarchitektur. Zürcher Kinos 1900–1963, Zürich 1988.

Ernst Bloch: Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik [1914], in: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm, hrsg. von Fritz Güttinger, Frankfurt (Main) 1984, S. 313-319.

Jörg Brauns: Schauplätze. Zur Architektur visueller Medien, Berlin 2007.

Ludwig Brav: Thematischer Führer durch klassische und moderne Orchestermusik zum besonderen Gebrauch für die musikalische Film-Illustration, Berlin 1927.

Jean Châteauevert: Das Kino im Stimmbruch, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 5 (1996): Aufführungsgeschichten, S. 81-93.

Anne Claußnitzer/Gernot Klatte (Hg.): Der Dresdner Architekt Martin Pietzsch, Dresden 2016.

Anna Denk: „Dieses ist der Vafiehrer“. Das Ende der Stummfilmerkärer im Kontext der Wiener Kinogeschichte, Diplomarbeit, Wien 2010.

Karl Heinz Dettke: Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland, Stuttgart/Weimar 1995.

Thomas Elsaesser: Kino als Erfahrung und Ereignis, in: Florian Mundhenke/Thomas Weber (Hg.): Kinoerfahrungen. Theorien, Geschichten, Perspektiven, Hamburg 2017, S. 19-36.

Lorenz Engell: Bewegungen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte, Weimar 1995.

Achim Feldmann: Nadel und Licht. Das Vordringen des Tonfilms in München 1929/30, in: Monika Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, S. 162-183.

Joseph Garncarz: Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Kinöfentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008, S. 32-43.

R. Gennencher: Zur Ehrenrettung der Rezitation, in: Bild & Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie 2 (1913) H. 7, S. 157-159.

Fritz Güttinger, Vom Teppichcharakter der Begleitmusik, in: Fritz Güttinger: Der Stummfilm im Zitat seiner Zeit, Potsdam 1984, S. 158-171.

Bert Hogenkamp: The Impact of Audiovisual Media in the Town of Utrecht. A Research Project at the University of Utrecht, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 9 (2000): Lokale Kinogeschichten, S. 117-129.

Hermann Joachim: Die kinematographische Projektion. Siebente und achte vollständig umgearbeitete Auflage von F. Paul Liesegang: Handbuch der praktischen Kinematographie, Halle (Saale) 1928.

Gabriele Jofer: Die „jüngste der Musen“ braucht „neue Tempel“. 1920–1925: Ein zaghafter Neuanfang, in: Monika Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, S. 96-113.

François Jost: Die Programmierung des Zuschauers, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11 (2002): Kinematographen-Programme, S. 35-48.

Victor Klemperer: Das Lichtspiel [1912], in: Fritz Güttinger (Hg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm, Frankfurt (Main) 1984

F. Paul Liesegang: Handbuch der praktischen Kinematographie, 2. Auflage, Leipzig 1911, S. III.

Martin Loiperdinger: Akzente des Lokalen im frühen Kino am Beispiel Trier, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008, S. 236-245.

Martin Loiperdinger: Mit Filmstars zur Theaterreife. Der Erfahrungsraum Kino im Programmbruch der frühen 1910er Jahre, in: Florian Mundhenke/Thomas Weber (Hg.): Kinoerfahrungen. Theorien, Geschichten, Perspektiven, Hamburg 2017, S. 125-138.

Ernst Lorenzen: Kinotypen, in: Bild & Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie 2 (1913) H. 8, S. 187-188.

Alison McMahan: Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder, in: KINtop 8, S. 141-157.

Curt Moreck: Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926.

Johannes Moser: Dresden 1903. Georg Simmels Städte-Vortrag, die Gehe-Stiftung, die Deutsche Städteausstellung und der Erste Deutsche Städtetag, in: Volkskunde in Sachsen 16 (2004), S. 189-230.

Corinna Müller: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912, Stuttgart/Weimar 1994.

Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Kinoöffentlichkeit‘. Zum Hamburger Forschungsprogramm, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.), Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008, S. 7-30.

Roberta E. Pearson/William Uricchio: Filmvorfüh-
rer in New York 1909–1913, in: KINtop. Jahrbuch zur
Erforschung des frühen Films 9 (2000): Lokale Kino-
geschichten, S. 91-108.

Kurt Pinthus: Vorwort zur Neu-Ausgabe [1963], in: Kurt
Pinthus (Hg.): Das Kinobuch, Frankfurt (Main) 1983.

Esther Sabelus: Vom Lärmen Berliner
kinematographischer Theater, in: Esther Sabelus/Jens
Wietschorke: Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten
1900–1930, Berlin 2015, S. 63-95.

Wolfgang Schivelbusch: Licht Schein und Wahn. Auf-
tritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert,
Berlin 1992.

Wolfgang Schivelbusch: Lichtblicke. Zur Geschichte
der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt
(Main) 2004.

Hans Schliepmann: Lichtspieltheater. Eine Sammlung
ausgeführter Kinohäuser in Gross-Berlin, Berlin 1914.

Susanne Schmalhofer: „Emporkömmling Kino mausert
sich sachte zum ehrengerechtem Bürger“. Anfangs-
jahre, Blockadephase und erster Boom. Münchner Kinos
1906–1914, in: Monika Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zeh-
nerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis
1945, S. 52-75.

Werner Michael Schwarz: Alltägliche Explosionen. Die
Organisation der Großstadt und das frühe Kino am Bei-
spiel Wiens, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.),
Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung
– Differenzierung, Marburg 2008, S. 169-176.

Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, in:
Gehe-Stiftung zu Dresden (Hg.): Die Großstadt. Vorträge
und Aufsätze zur Städteausstellung, Dresden 1903,
S. 185-206.

Rüdiger Steinmetz: Das digitale Dispositif Cinéma
– systematisch und historisch betrachtet, in: Rüdi-
ger Steinmetz (Hg.): Das digitale Dispositif Cinéma.
Untersuchungen zur Veränderung des Kinos, Leipzig
2011, S. 15-69.

Carola Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen: Entwicklung, Dokumentation und Bestandsanalyse, Hamburg 2007.

X. X.: Praktische Ratschläge für den Kinooperateur, in: Bild & Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie 2 (1913) H. 7, S. 173-175.

Urbane Kinokultur: Die Klein- und Mittelstadt

„Film ab!“ Max von Allweyer und seine Schulfilm-Unternehmung

Lichtbildvorführungen an Volksschulen im ländlichen Oberbayern 1926–1929

Niklas Hertwig

Revolution im Unterricht – der Schulfilm

Schon im Deutschen Kaiserreich sorgten sich unterschiedliche Interessengruppen intensiv um das Wohl der jungen Generation. Eine Strömung gegen ‚Schund und Kitsch‘ in allen Kulturbereichen wandte sich auch gegen ‚schädliche‘ kinematographische Darbietungen. Um die Jahrhundertwende verbreiteten sich in der Lehrerschaft und Vereinen erste Ideen, ‚wertvolle Filme‘ gezielt zu fördern. Der vermeintlich ‚gute Film‘ sollte in Schulunterricht und Volksbildung zum Einsatz kommen, auch wenn dieser in erster Linie noch aus dem Ausland, vorwiegend aus

französischen Produktionsfirmen kam.¹ Doch vorerst blieben diese Forderungen ebenso unerfüllt wie die nach einer Schulfilmzentrale oder nach eigenen Kinosälen an den Lehranstalten, in denen sich Schüler in den Pausen weiterbilden konnten.

Erst als in der Weimarer Republik der Kinofilm als ‚das Medium der Moderne‘ seine vorerst größte Blütezeit erreichte und viele Lebensbereiche der Menschen erfasste, begannen die ‚laufenden Bilder‘ auch in die öffentlichen Schulen einzuziehen. Kinematographische Bilder sollten nun das abstrakte Lernen revolutionieren und dem gleichförmigen Unterricht neue didaktische

1 Grundlegend zur Schulfilmbewegung in Deutschland sind Terveen: Dokumente, und Ruprecht: Phasenentwicklung. Zur Filmherkunft siehe Ewert: Reichsanstalt, S. 35-37.

Impulse geben. Mit dem Ziel, den Schulfilm zu fördern, gründeten sich sowohl auf internationaler als auch auf nationaler Ebene Gesellschaften und Vereine, die ihre Vorstellungen propagierten.² Auf Widerstände sowohl bei den Bezirksschulräten, Schulen und Lehrkräften als auch bei den Eltern stießen jedoch die Forderungen einzelner Lehrer nach einem medienorientierten Unterricht. Gleichzeitig verhinderten finanzielle und technische Probleme sowie behördliche Vorschriften den Durchbruch des Schulfilms.³ Bayerische Schulen konnten sich in den 1920er-Jahren die kostspielige neuartige Technik nicht leisten. Sie blieben auf ambulante Vorführer angewiesen, die mit ihrer Ausrüstung Gastspiele in den Lehrinrichtungen gaben. An der organisatorischen und inhaltlichen Planung dieser Filmvorführungen beteiligten sich die Lehrkräfte zunächst nur in geringem Umfang. Doch schon bald änderte sich dies und die Lehrerschaft forderte, das Programm auf die Ansprüche des Unterrichts abzustellen. Die ambulanten Vorführungen fanden nun regelmäßig in den Lehranstalten statt. Schlussendlich bestimmte das Kollegium und nicht mehr der Vorführer, wann die Darbietung angesetzt wurde. Eine Orientierung an den Inhalten des Lehrplans wurde maßgeblich. Erst als die Schulen Projektoren in eigener Regie aufstellen und entsprechende Bilder selbst vorführen konnten, wurde schließlich die Wandervorführung obsolet.⁴

Max von Allweyer

Max Bernhard Faustin von Allweyer kam am 1. Oktober 1895 in Konstantinopel im Osmanischen Reich zur Welt, wo sein Vater Josef (1857–1906) bei der Betriebsgesellschaft der orientalischen Eisenbahnen, dem sogenannten Orient-Express, angestellt war.⁵ Um 1904 kehrte die Familie an ihren früheren Wohnsitz Starnberg zurück, lediglich zwei Jahre später verstarb der Vater. Zu seiner Schulbildung machte Max von Allweyer widersprüchliche Angaben. Als junger Mann von 18 Jahren meldete er sich am 16. August 1914 freiwillig zur Teilnahme am Ersten Weltkrieg. Alle Kriegshandlungen und Schlachten überlebte er ohne Verwundungen, lediglich Magenbeschwerden plagten ihn.⁶ Da er wie viele seiner Altersgenossen über keine abgeschlossene Berufsausbildung oder ein Studium verfügte, schloss er sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges dem Freikorps Epp an, das im April 1919 als Bayerisches Schützenkorps in die vorläufige Reichswehr integriert wurde.⁷ Nach seiner Entlassung aus dem Militär am 28. Februar 1921 nahm er zwischen August 1921 und März 1922 als Angehöriger des Freikorps Hauenstein an dem bürgerkriegsähnlichen Konflikt teil, der in Oberschlesien im Ergebnis der

2 Siehe Terveen: Dokumente und Ruprecht: Phasenentwicklung.

3 Siehe Ewert: Reichsanstalt, S. 41-42

4 Siehe Ewert: Reichsanstalt, S. 39-40.

5 Personalbogen, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (im Folgenden BayHStA) OP 2755; zum Adelsstand siehe Gotha: Briefadel, S. 4-5; zum Vater siehe Röhl: Eisenbahnwesen, S. 453-455.

6 Befundschein; ärztliches Zeugnis vom 19.6.1918, sowie ärztliches Zeugnis vom 23.6.1918, alles BayHStA OP 2755.

7 Zum Freikorps Epp, benannt nach Franz Xaver Ritter von Epp (1868–1964), siehe Fenske: Konservativismus, S. 58-61.

Volksabstimmung um die künftige Zugehörigkeit dieser Provinz ausgebrochen war.⁸

Noch während seiner Zeit beim Militär meldete Max von Allweyer ab Anfang September 1920 verschiedene selbstständige Tätigkeiten beim Gewerbeamt der Stadt München an, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Darunter waren mehrere Handelsvertretungen für Lebensmittel sowie der Im- und Export von Waren aller Art. Bis Oktober 1921 gab er diese jedoch mit einer Ausnahme wieder auf.⁹

Nach der Episode in Oberschlesien nahm er ab 1923/24 verschiedene Tätigkeiten in der Automobilbranche auf, bevor er nach der Machtergreifung Hitlers 1933 beim Nationalsozialistischen Kraftfahrkorps Karriere machte. Im Jahr 1936 trat er in das Ergänzungs-Offizierskorps ein, bevor er 1938 aktiver Truppenoffizier der Wehrmacht wurde und als solcher am Zweiten Weltkrieg teilnahm. Nach dessen Ende wohnte Max von Allweyer in verschiedenen Orten in Bayern und verstarb am 3. Mai 1956 in Fraßhausen, Gemeinde Dietramszell.¹⁰ Eine Tätigkeit, mit der er gewissermaßen ein Pionier in Oberbayern war, erwähnte er in seinen Lebensläufen nicht: sein Schulfilm-Unternehmen.¹¹

Von Allweyers Schulfilm

Am 13. Februar 1926 ließ Max von Allweyer sein Unternehmen zur *Vorführung von Lehr- und Kulturfilmen* mit Sitz in der Olgastraße 6 in München registrieren.¹² Wie er auf die Idee kam, das neue Medium Lehrfilm in die oberbayerischen Schulen zu bringen, bleibt offen. Generell zeigte er eine hohe Affinität zur Technik. Vielleicht hatte er während seiner Militärzeit erste Erfahrungen in einem Feldkino sammeln können. Auch seine umfassenden persönlichen Kontakte könnten ihn mit der Kinematographie in Berührung gebracht haben. Eine Cousine zweiten Grades, Barbara von Allweyer, arbeitete als Studienrätin an der Kreis-Lehrerinnen-Bildungsanstalt in München.¹³ Eventuell wies sie ihn auf die Schulfilmbewegung hin. Seit Mitte der 1920er-Jahre förderte die Amtliche Bayerische Bildstelle unter Hans Ammann massiv Lehrerfortbildungen zu dieser Thematik.¹⁴ Mit großem Engagement schrieb von Allweyer deshalb zahlreiche Bezirksämter – die Vorgänger der heutigen Landratsämter – in ganz Oberbayern an; zuerst meist hand- oder maschinenschriftlich, später professionell mit eigenem Briefpapier und Vordrucken.

8 Zum Freikorps Hauenstein, auch Organisation Heinz, benannt nach Heinz Oskar Hauenstein (1899–1962) siehe Hofmann: Verräter, S. 151.

9 Siehe Polizeimeldebogen (Gewerbeliste), Stadtarchiv München (im Folgenden StdA M) PMB A 25; Personalakten für Max von Allweyer, Bundesarchiv (im Folgenden BArch) Militärarchiv Pers 6/10142.

10 Gemeindearchiv Dietramszell, Auskunft vom 26. April 2018.

11 Siehe Offizierspersonalakte Max von Allweyer, BayHStA OP 2755, und Personalakten für Max von Allweyer, BArch Militärarchiv Pers 6/10142.

12 Siehe Polizeimeldebogen (Gewerbeliste), StdA M PMB A 25. Später verlegte er die Firma in die Dachauer Straße, kurze Zeit später nach Pasing in die Fritz-Reuter-Straße und schließlich nach Partenkirchen in die St.-Anton-Straße 3, siehe Meldekarte für Maximilian von Allweyer, MA GAP.

13 Deutsches Adelsarchiv Marburg, Auskunft vom 26. Februar 2018.

14 Schreiben vom 18. Oktober 1924, BayHStA MK 15267, siehe auch Terveen: Dokumente, S. 106-109.



Abbildung 1: Ankündigungsformular zu einer „Kino-Schulvorführung“ durch Max von Allweyer für Dienstag, den 15. November 1927 um 10 Uhr an der Volksschule Schöngesing im Bezirksamt Fürstenfeldbruck (Quelle: StAM LRA 11750).

Zwar waren zu dem Zeitpunkt, an dem von Allweyer seine Aufführungsreisen im Februar 1926 anfang, noch keine speziellen Schulfilme gedreht worden, aber er konnte zumindest Filme nutzen, die als Lehr- bzw. Unterrichtsmaterial offiziell zugelassen waren. Sie stammten von einer Vielzahl von kleinen unabhängigen Produktionsfirmen, Kulturfilminstituten und Verleihen, die sich zwischen 1919 und 1929 auch in München etabliert hatten und die den Markt bedienten.¹⁵ Verfügbar gemacht wurden sie in einem Gesamtverzeichnis aller in Deutschland veröffentlichten Lehr- und Kulturfilme, das 1927 erstmals erschien; zudem dachte die Bayerische Bildstelle darüber nach, ein modern anmutendes ‚Clip-Archiv‘ für solche Kurzfilme einzurichten.¹⁶

Nach eigener Aussage suchte Max von Allweyer seine Filme gemeinsam mit der Bayerischen Landfilm GmbH aus, wobei diese Firma auch die Tourneen mit ihm festlegte.¹⁷ Dafür konnte er offenbar auf deren Know-how zurückgreifen und sich den notwendigen Filmprojektor von ihr leihen oder kaufen.

Seine Schulfilmvorführungen untergliederte von Allweyer in unterschiedliche Kategorien, in der Regel waren es vier. Sie umfassten Erdkunde, Zoologisches, Naturkunde und Unterhaltendes. Entsprechend kamen je zwei bis drei Filmstreifen mit etwa 400 Meter Länge zur Aufführung, so dass ein Programm zwischen 45 und 75 Minuten dauerte.¹⁸ Seine ersten Programme bestanden etwa aus folgenden Verleihtiteln: „Der Hamburger Hafen“, „Der Meeresgrund“, „Der Ammersee“, „Der Georgiritt in Traunstein“, „Die Landshuter Hochzeit“, „Märchen von der Grille und der Ameise“. Dabei legte er Wert darauf, sein Programm immer mit einer Legende, einem Märchen oder einer Humoreske zu beschließen.¹⁹ Diesem Schema treu bleibend, variierte er die Programme regelmäßig in verschiedenen Abständen, um die gleichen Volksschulen auch mehrfach besuchen zu können:

So zeigte er in Mammendorf den „Bau der Zugspitzbahn“, „Von der deutschen Handelsflotte“, „Von der bayerischen Heimat“, „Von Volksbräuchen und Festen“, „Geographisches“, „Zoologisches“ sowie eine Zeitlupengroteske; in

15 Siehe Handelskammer: Gewerbeadressbuch, S. 219-220.
 16 Zum Filmverzeichnis siehe Günther: Verzeichnis, sowie Steudle: Unterrichtsfilm, S. 90; zur Bayerischen Bildstelle und dem ‚Clip-Archiv‘ siehe Mitteilungen, S. 3, BayHStA MK 15269; Schreiben vom 17. Mai 1928, BayHStA MK 15269, sowie Schreiben vom 25. März 1927, BayHStA MK 15268.

17 Gesuch Max von Allweyers vom 26. Februar 1926, Staatsarchiv München (im Folgenden StAM) LRA 11750. Zur Bayerischen Landfilm GmbH siehe Handelskammer: Gewerbeadressbuch, S. 219.
 18 Gesuch Max von Allweyers vom 6. August 1926, StAM LRA 54414.
 19 Gesuch Max von Allweyers vom 6. August 1926, StAM LRA 54414.

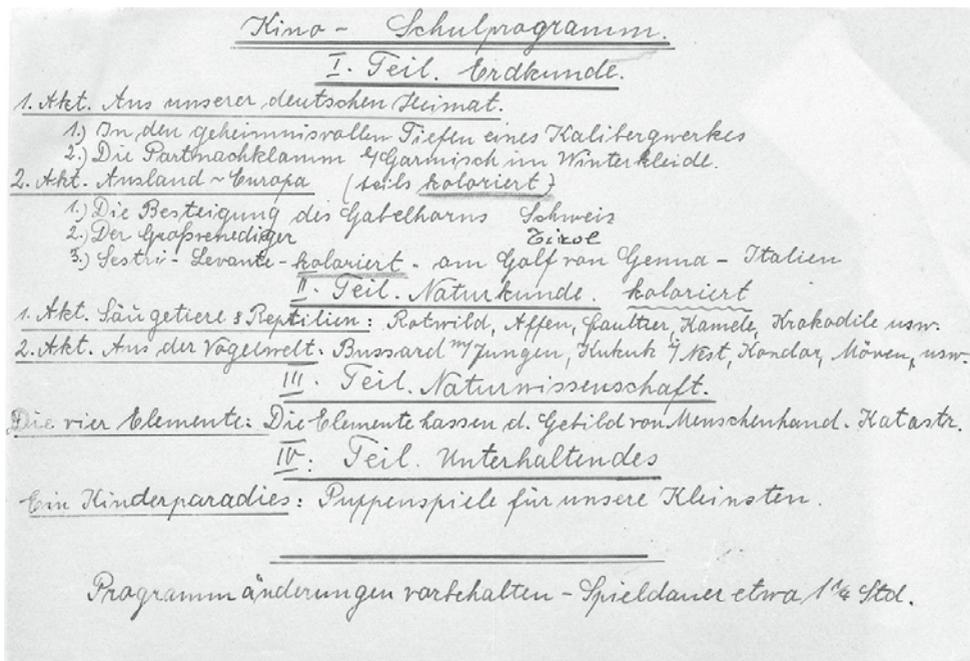


Abbildung 2: Handschriftlicher Programmzettel Max von Allweyers für ein „Kino-Schulprogramm“, das vier Kategorien umfasste (Quelle: StAM LRA 11750).

Wenigmünchen standen auf dem Programmzettel *Die Zugspitzbahn* sowie das *Deutsche Museum*, das *Münchner Rathaus*, die *Frauenkirche*, *Straßenleben in Berlin*, der *Zoologische Garten von New York (Amerika)*, die *Peterskirche in Rom*, der *schiefe Turm von Pisa*.²⁰ Bei der Programmauswahl ging er auch auf die Wünsche des Lehrpersonals ein. Beliebt war eine regionale Verortung der Filmstreifen in die bayerische Heimat, verknüpft mit dem Blick auf

Deutschland und die angrenzenden Nachbarländer Österreich, Schweiz und Italien.

Mit zunehmender Erfahrung bei seinen Schultourneen ergriff Max von Allweyer eine Rationalisierungsmaßnahme. Er ließ insgesamt drei Schulbeziehungsweise Lehrfilme produzieren. Dabei handelte es sich jedoch nicht um speziell für ihn gedrehtes Material. Vielmehr griff er auf bereits existierende Filmsequenzen zurück, die von verschiedenen Produktionsgesellschaften stammten. Die Bilder wurden nach seinen Wünschen zusammengeschnitten und montiert. Dies bedeutete eine Arbeitserleichterung und Zeitersparnis während der Vorführung. Zugleich

20 Siehe Antwort des Schulleiters Zuber vom 9. Juni 1927, StAM LRA 11750; Antwort des Schulleiters Hermann vom 6. Juni 1927, StAM LRA 11750.

waren die Filme in der Länge und Laufzeit an seine Programme angepasst. Außerdem konnte so der verlangte Nachweis über die Zensurfreigabe leichter erbracht werden.²¹ Die drei Filme „Die vier Elemente“, „Erdkunde 1“ und „Naturkunde, 1. Teil“²² brachte er ab Mitte 1927 zum Einsatz. Teile der Filmsequenzen waren bereits koloriert.²³ Alle drei Streifen gelten heute als verschollen und sind nur durch die Zensurfreigaben überliefert.²⁴

Anordnungen der Landesbehörden

Obwohl bereits Vorschriften für die Filmvorführungen an Schulen existierten, sah sich die Regierung von Oberbayern genötigt, Anfang April 1926 eine Entschließung zu veröffentlichen, die ausdrücklich auf die Filmvorführungen von Allweyers zielte. Die Kammer des Inneren legte fest, dass dessen Veranstaltungen genehmigt werden konnten, wenn folgender Kriterienkatalog eingehalten wurde: Der Film musste durch die Bayerische Lichtbildstelle freigegeben sein und durfte maximal eineinhalb Stunden dauern. Pro Schule und Schuljahr waren nicht mehr als

zwei Vorführungen gestattet und der Eintrittspreis sollte 30 Pfennig pro Kind nicht überschreiten, wobei Angehörigen von finanziell Minderbemittelten ein freier Eintritt zu gewähren war. Zugleich erhielten die unterstellten Bezirksämter die Anweisung, über ihre Erfahrungen mit der Firma von Allweyers bis zum 1. Mai 1927 nach München zu berichten.²⁵

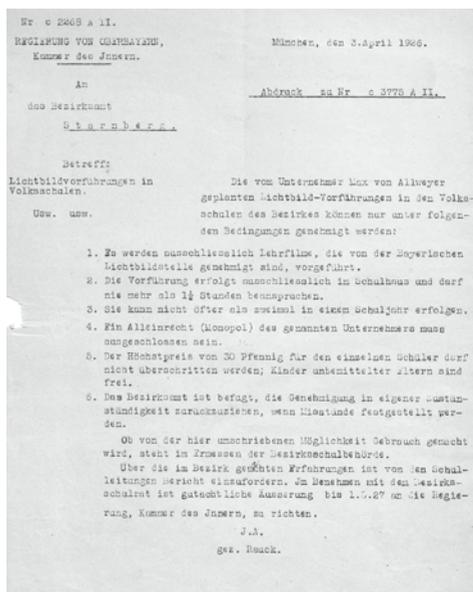


Abbildung 3: Entschließung Nr. c 2268 A II der Regierung von Oberbayern – Kammer des Inneren an das Bezirksamt Starnberg die Lichtbildvorführungen Max von Allweyers betreffend, die gleichlautend für alle oberbayerischen Bezirksämter übernommen wurde (Quelle: STAM LRA 54414).

21 BArch Filmarchiv, Berlin, laut Auskunft vom 28. März 2018 sind die drei Filme in der Datenbank der Filmzulassungen erfasst, aber keine Zensurkarten überliefert.
 22 Siehe Zensurenentscheidungen 1928, in: Jahrbuch der Filmindustrie 4 (1930), S. 725 („Die vier Elemente“), 819 („Erdkunde 1“), 773 („Naturkunde, 1. Teil“).
 23 Siehe Koshofer: Farben, S. 15-20.
 24 Anfragen an das BArch – Filmarchiv, Berlin; die Deutsche Kinemathek, Berlin; das Deutsche Filminstitut e.V., Frankfurt am Main und die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden blieben diesbezüglich erfolglos.

25 Entschließung Nr. c 2268 A II, STAM LRA 54414.

Das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus sah sich im Mai 1927 mit einer weiteren Entschließung veranlasst, Unklarheiten bei den Unterrichtsanstalten zu beseitigen. Zunächst unterschied das Ministerium zwei Arten von Vorführungen: Entweder trat die Schule selbst als Veranstalter auf oder *außerhalb der Schule stehende Personen*, wobei in diesem Fall die Schule vorab verpflichtet war, bei der zuständigen Bezirksbehörde eine Genehmigung einzuholen. Weiterhin forderte es die strikte Einhaltung der feuerpolizeilichen Auflagen. Der Projektor musste einer genehmigten Typklasse entsprechen. Vom Filmvorführer wurde der erforderliche Prüfungsnachweis verlangt. Außerdem mussten die Lichtbilder für die jeweilige Schulart zugelassen sein.²⁶

Reaktionen der Bezirksamter Mühldorf, Fürstenfeldbruck und Bad Tölz

Im Laufe des Jahres 1926 wandte sich von Allweyer mit der Bitte, in den Schulen seine Filme vorführen zu dürfen, an verschiedene Bezirksamter, darunter in Mühldorf, Fürstenfeldbruck und Bad Tölz, für die eine dichte und aussagekräftige Überlieferung im Staatsarchiv München vorliegt. Die Reaktionen auf sein Ansinnen fielen unterschiedlich aus, wobei die Spannbreite von Skepsis und Ablehnung bis hin zur Zusage reichte.

Anfang August 1926 sandte Max von Allweyer ein Gesuch an den Vorstand des Bezirksamts Mühldorf. Darin erwähnt er, dass er bereits *verschiedene Schulen von bisher 16 Bezirken besucht* habe.²⁷ Oberregierungsrat Otto Speth leitete das Schriftstück an Bezirksschulrat Johann Baptist Bauer zur Stellungnahme weiter. Der bemerkte lakonisch: *Großer Wert ist derartigen Vorführungen nicht beizumessen, da die einzelnen Programmnummern nicht in den zeitlichen Stoffrahmen der Schulen passen und immer nur von einem Teil der Schüler mit Verständnis aufgefaßt werden können.*²⁸

Da von Allweyer keine positive Antwort erhielt, wiederholte er am 24. Mai 1927 in zwei weiteren Briefen an Speth und Bauer sein Gesuch: Gegenüber Behördenleiter Speth stellte er nun auf den Besuch der *kleinen Orte, zu reinen Unterrichts- u. Lehrfilmvorführungen* ab. Im Hinblick auf sein Programm argumentierte von Allweyer mit psychologischen und didaktischen Gründen, indem er auf die positive Wirkung der *beweglichen Bilder* verwies. Im parallelen Schreiben an den Bezirksschulrat versicherte er außerdem, dass er die von der Regierung von Oberbayern geforderten Bestimmungen einhalten werde.²⁹ Doch auch dieses Werben von Allweyers im Bezirksamts Mühldorf blieb erfolglos. Bezirksschulrat Bauer notierte im gleichen Tenor wie zuvor: *Unterrichtlicher Wert derartiger Darbietungen ist*

27 Gesuch Max von Allweyers vom 6. August 1926, StAM LRA 54414.

28 Stellungnahme des Bezirksschulrates Bauer vom 24. August 1926, StAM LRA 54414.

29 Gesuche Max von Allweyers vom 24. Mai 1927, StAM LRA 54414.

26 Entschließung Nr. VII 9815, StAM LRA 54414.

*gewöhnlich gering, da keine Konzentration mit dem jeweiligen Unterricht möglich ist.*³⁰

Anders als in Mühldorf zeigten sich die Bezirksämter Fürstenfeldbruck und Bad Tölz, an die sich von Allweyer im Februar bzw. im August 1926 gewandt hatte, aufgeschlossen für Schulfilmvorführungen.³¹ Entsprechend positiv reagierte der zuständige Bezirksschulrat Aubinger aus Fürstenfeldbruck auf das von Allweyer vorgebrachte Anliegen: *Gegen den von Ihnen beabsichtigten Besuch der Schulen des Amtsbezirks Fürstenfeldbruck zu Unterrichts- und Lehrfilmvorführungen besteht Seitens der Bezirksschulbehörde keine Erinnerung. Die Entscheidung über die Zulassung zu den eingehenden Schulen wird den Schulleitungen überlassen.*³² Der Bezirksschulrat von Bad Tölz hatte sogar schon einmal einer von Allweyers Vorführungen während eines Schulbesuchs in Altkirchen bei Sauerlach beigewohnt und kommentierte: *Die Vorführung konnte unterrichtlich gut verwendet werden.*³³ Von 1926 bis zum Jahresende 1927 besuchte von Allweyer 18 Volksschulen im Bezirk Fürstenfeldbruck, teilweise sogar mehrfach.³⁴ Außerdem zeigte er seine Filmprogramme in einigen wenigen Schulen im Bezirk Bad Tölz. In

den von den Bezirksämtern angeforderten Berichten äußerten sich die jeweiligen Schulleitungen differenziert über die Erfahrungen mit den Vorführungen. Direktor Hermann Burghofer aus Wenigmünchen meinte: *Es wäre zu begrüßen, wenn den Kindern unserer ganz abgelegenen Gemeinde öfters so etwas geboten werden konnte.*³⁵ Ähnlich positiv äußerten sich Hauptlehrer Hafner aus Benediktbeuern und Lehrer/in Grundler aus Bichl, die den Vortrag für *den Verhältnissen entsprechend sehr gut und lehrreich* hielten.³⁶ Sehr ausführlich ging Lehrer Sißmayr von der Volksschule Geltendorf auf die dortige Vorführung ein:

*Eine nachträgliche Besprechung derselben hat ergeben, dass viel Wissenswertes im Gedächtnis der Kinder haften blieb. [...] Die Erklärungen zu den Bildern gingen in der tumultartigen Kundgebung der Freude und des Staunens der Kinder, welche fast ausnahmslos lebende Bilder noch nie gesehen, unter. [...] Immerhin zählt die Vorführung durch Herrn von Allweyer zu jenen seltenen Schaustellungen, welche jeder Schule empfohlen werden können. Auch der anwesende Pfarrherr sprach sich in diesem Sinne aus. Mit Bedauern wurde auch die Wahrnehmung gemacht, daß unverhältnismäßig viele Kinder sich zu den Armen rechnen, da sie aus Erfahrung wissen, daß solche unentgeltlich zugelassen werden. Von 92 Kindern entrichteten nur 27 das Eintrittsgeld von 25 ¤.*³⁷

30 Stellungnahme des Bezirksschulrates Bauer vom 31. Mai 1927, StAM LRA 54414.

31 Für Fürstenfeldbruck siehe Gesuch Max von Allweyers vom 26. Februar 1926, StAM LRA 11750; für Bad Tölz siehe Gesuch Max von Allweyers vom 19. August 1926, StAM LRA 133215.

32 Nr. 1521, Antwort vom 6. März 1926, StAM LRA 11750.

33 Aktenvermerk vom 3. September 1926 auf Gesuch Max von Allweyers vom 19. August 1926, StAM LRA 133215.

34 Mappe „Lichtbildvorführungen“, StAM LRA 11750, die alle 57 Gemeinden im Bezirksamt Fürstenfeldbruck aufführt, einschließlich der Antworten auf Auftrag Nr. 4808.

35 Antwort des Schulleiters Burghofer vom 6. Juni 1927, StAM LRA 11750.

36 Bericht der Gendarmeriestation Benediktbeuern vom 19. Dezember 1927, StAM LRA 133215.

37 Antwort des Schulleiters Sißmayr vom 16. Juni 1927, StAM LRA 11750.

Von
Der Schule Geltendorf
 an
Das Bezirksamt Fürstfeldbruck

Geltendorf, am 16. 6. 1927.

BEZIRKSAMT
 FÜRSTENFELDBRUCK
 17 JUN 1927
 J.Nr.

Sachverh.

Hilfsbilder und Aufnahmen in Volksschulen
 zum Auslass n. d. B. Z.
 Nr. 4818.

Wegen der Hilfsbilder und Aufnahmen
 von H. v. Allweyer in früheren
 Jahren haltungslos, ist es nun
 durch Festsetzung eines Beschlusses,
 welche Aufnahmen dabei gemacht
 werden.

1. Im Rahmen der Aufnahmen, Nr. 3 bis
 der Aufnahmen dieser Aufnahmen und der
 Bilder von Herrn Tschögl, sowie
 eine entsprechende Aufnahmen in allen
 Volksschulen, Nr. 3 und Aufnahmen, sowie
 die Aufnahmen der Bilder fallen nicht.
2. Der Aufnahmen, sowie Bilder, welche
 gemacht, wenn nicht von früheren
 entsprechenden Aufnahmen, sowie
 gemacht fallen; wenn
 die Bilder, wenn es klein, weil
 die letzten Aufnahmen 50 cm
 gemacht, so werden nicht
 mehr von den Aufnahmen, sowie
 die Bilder, welche nicht
 gemacht.
3. Die Bilder, wenn es klein, weil
 der Aufnahmen, sowie die
 vollzeit der Aufnahmen, sowie
 gemacht.

Abbildung 4: Ausführlich und differenziert berichtete der Schulleiter Sißmayr aus Geltendorf am 16. Juni 1927 dem Bezirksamt Fürstfeldbruck über die Schulkinoprogramme von Allweyers (Quelle: StAM LRA 11750).

Neben lobenden Stimmen gab es aus beiden Bezirksämtern auch kritische Töne, die sich neben dem hohen Eintrittspreis im Wesentlichen auf drei Bereiche konzentrierten:³⁸ Erstens wurden technische Unzulänglichkeiten moniert, die sowohl von Allweyer als auch die Schulen zu verantworten hatten. In diesem Sinne ist etwa die Äußerung eines Lehrers zu verstehen, wonach *2 Lehrfilme und ein Unterhaltungsfilm ziemlich abgenutzt waren und zudem die russige Schulzimmerwand bei der Projektion Probleme bereitet hatte*.³⁹ Ähnlich kommentierte Bezirksschulrat Braun aus Bad Tölz: *Die Bilder waren allerdings nicht scharf genug, weil es an den nötigen Vorkehrungen zur Zimmerverdunkelung fehlte*.⁴⁰ Zweitens gab es Einwände, die auf eine ungenügende didaktische Aufbereitung der Filme aufmerksam machten: Artur Zuber, Lehrkraft an der Knabenschule Mammendorf, monierte vor allem die Zeitlupenaufnahmen, da den Kindern *das nötige Verständnis fehlt*. Die technischen Beiträge sollten einfacher gehalten sein, und neben dem Programm wünschte er sich *erklärende Bemerkungen*.⁴¹ Ähnlich gab auch Schulleiter Schwab von der Volksschule Bichl zu Protokoll: *Die*

kinematographischen Bilder waren naturgetreu und bildend, leider fehlte der ergänzende Text.⁴² Drittens gab es Beschwerden über die Zuverlässigkeit von Allweyers: Der war trotz Ankündigung nicht erschienen, wenn zu aufwendige Verdunkelungsarbeiten vorzunehmen waren oder die Schülerzahl zu gering war.⁴³ Hier schließt ein Zwischenfall an, der sich Anfang Dezember 1927 im Schulsprenkel Bad Tölz ereignete. Auslöser war, dass Max von Allweyer im Mai 1927 gegenüber den Bezirksämtern behauptete, er erfülle die Voraussetzungen für die Erlaubnis seiner Schulvorführungen: *Die polizeiliche Vorführungsberechtigung von der Prüfungsstelle für Lichtbildvorführer Polizei Direktion München besitze ich*.⁴⁴ Diese Aussage erwies sich als falsch, nachdem die Polizeidirektion München an die Regierung von Oberbayern gemeldet hatte, dass von Allweyer zwar um Zulassung ersucht, die Prüfung jedoch nie abgelegt hatte.⁴⁵ Daraufhin verfügte die Regierung von Oberbayern am 12. November 1927, dass diesem ab sofort sämtliche Aufführungen zu untersagen sind.⁴⁶ Offiziell durfte er wegen der fehlenden Filmvorführerprüfung keine Lehranstalten besuchen. Trotzdem kam er am 1. und 2. Dezember in die Volksschulen Benediktbeuern, Bichl und

38 Der Eintrittspreis von 25 Pfg. erscheint zu hoch, nachdem die Eltern bei Beginn des Schuljahrs durch Heranschaffung von neuen Lehrbüchern etc. große Auslagen hatten, Antwort des Schulleiters Weiß vom 6. Juni 1927, StAM LRA 11750.
39 Antwort des Schulleiters Huber vom 6. Juni 1927, StAM LRA 11750.
40 Aktenvermerk des Bezirksschulrates Braun vom 3. September 1926 auf Gesuch Max von Allweyers vom 19. August 1926, StAM LRA 133215.
41 Antwort des Schulleiters Zuber vom 9. Juni 1927 auf Auftrag Nr. 4808, StAM LRA 11750.

42 Antwort der Volksschule Bichl vom 13. April 1927, StAM LRA 133215.
43 Antwort des Schulleiters Werner vom 6. Juni 1927 und StAM LRA 11750; Antwort des Hauptlehrers Hayd vom 6. Juni 1927, StAM LRA 11750.
44 Gesuch Max von Allweyers vom 24. Mai 1927, StAM LRA 54414.
45 Entschließung Nr. c 6706 A II vom 12. November 1927, StAM LRA 54414
46 Entschließung Nr. c 6706 A II vom 12. November 1927, StAM LRA 54414.

Nr. 1659
Gendarmeriestation Benediktbeuern.

Benediktbeuern, den 19. Dezember 1927.

Chw.
Herr Bezirksamt Tölz.

Bezirksamt
präs. 20. DEZ. 1927
Nr. 2404 I

Reg.
Wk.

Schickung:
Liederspielvorführungen in Volksschulen.

Beilage:
1 Programm.

ampl. N. 24 17. 1927
Bezirksschulrat
Tölz-Wolfratshausen

2207.
g. R. Frau Liz. Schulrat
g. g. g. Kenntnis.

Bad Tölz, den 21. 12. 27
Bezirksamt
Bezirksamt Tölz
präs. 24. DEZ. 1927
Nr. 2404 I

ampl. N. 24 17. 1927
Bezirksschulrat
Tölz

mit Kenntnisnahme wird
verzichtet.

Grossdingharting, den 23. Sept. 1927.
Bezirksschulrat
Braun.

Ihre Bezirksamtlichen Ordre
im Oberrath N. N. vom 2. Dezember 1927
nabensubstanten Schickung sind zum
Einstieg des Herrn Bezirksamt Tölz
Herrn Schulrat, daß nach Abgabe
der bezüglichen Schulbescheinigung
Lafontaine Herrschaft Benediktbeuern
und Herrmann Brunner, in Bichl
Oberleutnant, a. B. v. Kainhammer, Major
v. Kllweyer am Donnerstag, den 2. 12.
1927. Liederspielvorführungen nach
dem Programm in den Schulen
gesehen sind, die nach dem
für die Kinder von Musikanten
personell sehr gut sind
v. Kllweyer zeigte ihnen am
Freitag, den 2. 12. 1927, an
die Vorführungen werden
zu diesem Zweck, für in ganz
Kontakten sind, nicht
den Kindern der besagten Schulen
sind die genannten Vorführungen
der Oberrathung nicht bekannt
Theer, N. N.

Abbildung 5: Bericht der Gendarmeriestation Benediktbeuern vom 19. Dezember 1927 über die ungenehmigten Vorführungen in den Volksschulen Benediktbeuern und Bichl an das Bezirksamt Bad Tölz (Quelle: StAM 133215).

Heilbrunn, wo er trotz Verbot Lichtbilder zeigte.⁴⁷ Gegenüber Bezirksschulrat Braun, den er in Heilbrunn traf, rechtfertigte er sich, er habe die notwendige Prüfung abgelegt und werde erneut um Erlaubnis nachsuchen.⁴⁸

Im Dezember 1927 hatte Max von Allweyer die Filmvorführerprüfung umgehend nachgeholt und mit Erfolg bestanden. In einer folgenden Mitteilung verwies die Regierung nun darauf, dass es den jeweiligen Schulbehörden freigestellt blieb, seine Darbietungen zu genehmigen. Im Übrigen teilte sie mit, *dass ein Bedürfnis nach Lichtspielvorführungen, nach Art der von Allweyer veranstalteten, vom schulischen Standpunkt aus im Allgemeinen zu verneinen sein wird.*⁴⁹

Mitte Januar 1928, nachdem die Unstimmigkeiten mit der Filmvorführer-Prüfung beigelegt waren, informierte das Bad Tölzer Bezirksamt per Rundschreiben alle Volksschulleitungen in seinem Zuständigkeitsbereich. Im Gegensatz zu den beiden Behörden in Mühldorf am Inn und Fürstenfeldbruck versagte man ihm dort neue Tourneen nicht. Das Tölzer Amt stellte es den Schulen weiterhin frei, ob sie seine Kinoprogramme wünschten oder nicht.⁵⁰ Doch Max von Allweyer plante offenkundig keine weiteren Schulfilm-Vorführungen mehr. Nachdem er sich zwischenzeitlich als Handelsvertreter und als Autoverkäufer betätigt hatte, wurde seine Firma

auf der Gewerbekarte der Stadt München am 26. März 1929 gelöscht.⁵¹

Ohne dauerhaften Erfolg

In der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre besetzte Max von Allweyer mit seinen Schulfilmvorführungen in Oberbayern eine Nische. Dabei stieß er – je nach Bezirksamt – auf Wohlwollen oder Ablehnung. Eine Mehrheit der Lehrkräfte in den ländlichen Regionen befürwortete seine Aufführungen, wenn auch vereinzelt Rufe nach besserer Stoffauswahl laut wurden und die fehlenden Erläuterungen zum Vorgeführten Kritik boten. Ein dauerhafter Erfolg blieb Max von Allweyer mit seiner Schulfilm-Unternehmung verwehrt. Obwohl er großes Engagement bei seinen Tourneen zeigte, muss infrage gestellt werden, ob sie finanziell ein dauerhaftes Auskommen geboten hätten. Sein Hang zu unzutreffenden Angaben kostete ihn letztendlich auch das Vertrauen der Behörden, die ab Jahresbeginn 1928 keine Notwendigkeit für seine Aufführungen mehr sahen. Ein beruflicher Erfolg in der Weimarer Republik stellte sich nicht ein. In der NS-Zeit kehrte Max von Allweyer in die Militärlaufbahn zurück. Sein Verdienst bleibt jedoch, dass er eine Generation von Volksschülern erstmals mit dem Medium Film in Kontakt brachte und dieses im Unterricht im ländlichen Oberbayern etablierte. Ab 1934 setzte im NS-Staat – unter anderen ideologischen Vorzeichen – eine weitaus intensivere Nutzung des Mediums Schul- und

47 Bericht der Gendarmeriestation Benediktbeuern vom 19. Dezember 1927, StAM LRA 133215.

48 Bericht des Bezirksschulrats Braun vom 5. Dezember 1927, StAM LRA 133215.

49 EntschlieÙung Nr. c 7942 A II vom 4. Januar 1928, StAM LRA 54414.

50 Rundschreiben Bezirksamt Bad Tölz vom 14. Januar 1928, StAM LRA 133215.

51 Siehe StDA M PMB A 25: Polizeimeldebogen (Gewerbeliste).

Unterrichtsfilm ein.⁵² Auch die technische Marktreife von Schmaffilmprojektoren und die Produktion von speziellen Unterrichtsfilmen begünstigte diese Entwicklung enorm.

Archivalien

Freiburg im Breisgau, Bundesarchiv – Militärarchiv

Militärarchiv Pers 6/10142: Personalakten für Max von Allweyer.

Garmisch-Partenkirchen, Marktarchiv

MA GAP, Meldekarte für Maximilian von Allweyer.

München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv

MK 15267: Förderung des Unterrichts mit Lichtbildern. Lichtbildstellen. Vol. I. 1920–1924.

Schreiben der Bayerischen Lichtbildstelle München vom 18. Oktober 1924 an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus zwecks Einführungskurse in das Lichtbildwesen für Lehrer vom 20. bis 25. Oktober in München.

MK 15268: Förderung des Unterrichts mit Lichtbildern. Lichtbildstellen. Vol. II. 1925–1927.

Schreiben der Bayerischen Lichtbildstelle München vom 25. März 1927 an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus, München. Betreff: Errichtung eines Filmarchivs.

MK 15269: Förderung des Unterrichts mit Lichtbildern. Lichtbildstellen. Vol. III. 1928–1931.

Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. Sondernummer 1 vom 2. April 1927. Schreiben an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 17. Mai 1928.

OP 2755: Offizierspersonalakte Max von Allweyer.

Ärztliches Zeugnis vom 19.6.1918, München.

Ärztliches Zeugnis vom 22.6.1918, München.

Befundschein des K. Reservelazarets Bad Kissingen vom 16.6.1918.

Personalbogen Max von Allweyer.

München, Staatsarchiv München

LRA 11750: Bezirksamt Fürstenfeldbruck, Lichtbildervorführungen in Volksschulen durch Max von Allweyer.

Nr. 1521, Antwort vom 6. März 1926 von Bezirksamtmann Hahn an Max von Allweyer.

Antwort des Hauptlehrers Hayd aus Zankenhausen vom 6. Juni 1927 auf den Auftrag Nr. 4808 des Bezirksamtes Fürstenfeldbruck.

Antwort des Schulleiters Burghofer aus Wenigmünchen vom 6. Juni 1927 auf den Auftrag Nr. 4808 des Bezirksamtes Fürstenfeldbruck.

Antwort des Schulleiters Hermann aus Wenigmünchen vom 6. Juni 1927 auf Auftrag Nr. 4808 des Bezirksamtes Fürstenfeldbruck.

Antwort des Schulleiters Huber aus Schöngöising vom 6. Juni 1927 auf den Auftrag Nr. 4808 des Bezirksamtes Fürstenfeldbruck.

Antwort des Schulleiters Sißmayr aus Geltendorf vom 16. Juni 1927 auf Auftrag Nr. 4808 des Bezirksamtes Fürstenfeldbruck.

Antwort des Schulleiters Werner aus Überacker vom 6. Juni 1927 auf den Auftrag Nr. 4808 des Bezirksamtes Fürstenfeldbruck.

Antwort des Schulleiters Weiß aus Günzlhofen vom 6. Juni 1927 auf Auftrag Nr. 4808 des Bezirksamtes Fürstenfeldbruck.

Antwort des Schulleiters Zuber der Knabenschule aus Mammendorf vom 9. Juni 1927 auf Auftrag Nr. 4808 des Bezirksamtes Fürstenfeldbruck.

Gesuch Max von Allweyers an den Oberregierungsrat Schmidinger, Vorstand des Bezirksamtes Fürstenfeldbruck vom 26. Februar 1926.

Gesuch Max von Allweyers an die Behörde in Bad Tölz. Mappe „Lichtbildvorführungen in Volksschulen Max v. Allweyer 1927“.

52 Zur Entwicklung im NS-Staat siehe Ewert: Reichsanstalt.

LRA 133215: Bezirksamt Bad Tölz, Lichtspielvorführungen in Schulen/Lichtbildwerfer und Schulen

Bericht der Gendarmeriestation Benediktbeuern vom 19. Dezember 1927 an das Bezirksamt Bad Tölz.

Bericht des Bezirksschulrats Braun an das Bezirksamt Bad Tölz vom 5. Dezember 1927.

Gesuch Max von Allweyers an den Oberregierungsrat Speth vom 6. August 1926.

Gesuch Max von Allweyers an den Vorstand des Bezirksamtes Bad Tölz Dr. Raimund Lurz vom 19. August 1926.

Rundschreiben des Bezirksamt Bad Tölz an die Schulleitungen, Betreff: Lichtbildvorführungen in Volksschulen vom 14. Januar 1928.

LRA 54414: Bezirksamt Mühldorf am Inn. Lichtspieltheater, Lichtbildwesen, Wanderkino, Lichtspielvorführungen in Schulen, Lichtbildwerfer und Schulen. 1926–1950.

Entschließung Nr. VII 9815 des Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 14. Mai 1927, beglaubigt 30. Mai 1927. Betreff: Veranstaltungen von Lichtspielvorführungen in Schulen.

Entschließung Nr. c 6706 A II der Regierung von Oberbayern, Kammer des Innern, vom 3. April 1926. Betreff: Lichtbildvorführungen in Volksschulen.

Entschließung Nr. c 6706 A II der Regierung von Oberbayern, Kammer des Innern vom 12. November 1927. Betreff: Lichtspielvorführungen in Schulen.

Entschließung Nr. c 7942 A II der Regierung von Oberbayern, Kammer des Innern, vom 4. Januar 1928.

Gesuch Max von Allweyers an Oberregierungsrat Speth, Vorstand des Bezirksamtes Mühldorf, vom 6. August 1926.

Gesuch Max von Allweyers an Oberregierungsrat Speth vom 24. Mai 1927.

Stellungnahme des Bezirksschulrates Bauer vom 24. August 1926.

Stellungnahme des Bezirksschulrates Bauer vom 31. Mai 1927.

München, Stadtarchiv München

PMB A 25: Polizeimeldebogen (Gewerbeliste) für Max von Allweyer.

Literatur und Quellen

Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der Briefadeligen Häuser, 4. Jahrgang, Gotha 1910.

Jahrbuch der Filmindustrie 3 (1928).

Jahrbuch der Filmindustrie 4 (1930).

Malte Ewert: Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (1934–1945), Hamburg 1998.

Hans Fenske: Konservatismus und Rechtsradikalismus in Bayern nach 1918, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1969.

Walther Günther (Hg.): Verzeichnis deutscher Filme. Grundaussage I. Lehr- und Kulturfilme, Berlin 1927.

Handelskammer der Stadt München (Hg.): Handels-, Industrie- und Gewerbeadressbuch für München 1926, München 1926.

Ulrike Claudia Hofmann: „Verräter verfallen der Feme!“ Fememorde in Bayern in den zwanziger Jahren, Köln/Weimar/Wien 2000.

Gert Koshofer: Color. Die Farben des Films, Berlin 1988.

Victor von Röhl (Hg.): Enzyklopädie des Eisenbahnwesens. Band 7. Zweite, vollständig neubearbeitete Auflage, Berlin/Wien 1915.

Horst Ruprecht: Die Phasenentwicklung der Schulfilmbeziehung in Deutschland, München 1959.

Hans-Otto Steudle: Zum Unterrichtsfilm in der NS-Zeit, in: Zeitschrift für Museum und Bildung 64 (2005), S. 88-103.

Fritz Terveen: Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbeziehung in Deutschland, Emsdetten 1959.

Bellevue und Piast

Kino in den geteilten Städten an der deutsch-polnischen Grenze 1945–1949

Magdalena Abraham-Diefenbach

Die 1945 entstandene deutsch-polnische Grenze an Oder und Neiße zerteilte die drei an den Flüssen gelegenen Städte Frankfurt (Oder), Guben und Görlitz in jeweils zwei Teile. Es entstanden drei neue Städte: Słubice, Gubin und Zgorzelec. Wie funktionierte die Kinokultur ab diesem Bruch an beiden Ufern von Oder und Neiße, die durch die kulturpolitischen Vorgaben der Sowjetunion und zwei sozialistische Diktaturen geprägt war?

Die ersten fünf Nachkriegsjahre waren in beiden Ländern durch unklare Eigentumsverhältnisse und Provisorien, und gleichzeitig durch ein großes allgemeines Bedürfnis nach Kinovorführungen geprägt. Die Menschen wollten Filme sehen, es fehlte jedoch an intakten Kinostätten. Auch Kinovorführtechnik war in größerer Menge nötig. Eine entsprechende Produktion war nicht vorhanden und viele Filmstätten waren im Zweiten

Weltkrieg zerstört worden, so dass in den ersten Nachkriegsjahren viel improvisiert wurde.

Beim Aufbau des kulturellen Lebens nach dem Zweiten Weltkrieg spielte das Kino eine wichtige Rolle. Das Kinoprogramm war zwar sehr bescheiden, aber Kino stellte das günstigste Massenmedium und die zugänglichste Möglichkeit der Freizeitgestaltung und Unterhaltung in den ersten Nachkriegsjahren dar. Ein Großteil der Lichtspielhäuser befand sich in großen und mittleren Städten, fehlten sie, bedeutete dies die kulturelle Degradierung einer Ortschaft.¹

Neben den geopolitischen Veränderungen erfolgte auch im kulturpolitischen Bereich nach 1945 ein Wandel, der Arbeitsverhältnisse von Eigentümern, Kinobetreibern und Kinopersonal

1 Madej: Kino, władza, publiczność, S. 19.

betra. Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges endete die Ära der privaten Kinounternehmer der Vorkriegszeit und das Zeitalter der in Staatsbetrieben angestellten Funktionäre, Leiter und Filmvorführer begann. In der sowjetischen Besatzungszone leitete dieser Zeitraum die Enteignung der nicht selten noch vor Ort anwesenden und aktiven Kinobesitzer und -pächter ein, anfangs im Kontext der Abrechnung mit dem Nationalsozialismus und den Kriegsverbrechen. In den polnischen Städten haben wir es mit der Übernahme ehemals deutschen Eigentums durch die neue polnische Verwaltung und der anschließenden Übergabe an neu entstandene staatliche Institutionen zu tun. Abgesehen von diesem Prozess wurden die durch das Kriegsgeschehen zerstörten Städte wiederaufgebaut oder auf Trümmern neu erbaut, womit die Geschichte der Kinokultur eng verflochten ist.

Dieser Wandel muss als Teil eines breiteren Prozesses der Macht- und Kontrollübernahme verstanden werden. Der Eingriff beschränkte sich nicht bloß auf Vertrieb und Zensur, sondern betraf auch die Besitzverhältnisse. Auf diese Weise fand die Geschichte der Kinoentwicklung als Privatinitiative, in der die Beziehung zwischen Zuschauer, Filmindustrie und Kinobesitzer trotz ökonomischer Bedingtheit auf Freiwilligkeit, Gegenseitigkeit und Dialog beruhte, ein abruptes Ende. Monolog und Propaganda kennzeichneten die nun beginnende Epoche, welche Geschmäcker, Einstellungen und Meinungen systematisch formen sollte.

1. Kinotopografie 1945

Die Städte an Oder und Lausitzer Neiße blieben bis Anfang 1945 so gut wie unberührt von Kampfhandlungen. Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs waren in Frankfurt (Oder) fünf Kinos mit 3.391 Sitzen für 83.306 Einwohner in Betrieb: die Kamera-Lichtspiele in der Schmalzstraße 12, die Ufa-Lichtspiele am Wilhelmplatz Ecke Fürstenwalder Straße, der Gloria-Palast in der Dresdener Straße 19/20, die Skala-Lichtspiele in der Richtstraße 72 sowie der Film-Palast in der Friedrichstraße 8 (heute in Słubice).² Als das Stadtzentrum Ende Mai/Anfang Juni 1945 niederbrannte, wurden die vier Kinos am westlichen Oderufer zerstört. Der Film-Palast auf der östlichen Oderseite im neu entstehenden Słubice blieb vollständig erhalten. Einzig die Kinoausrüstung verschwand.

In Guben kamen bis zum Kriegsende auf 45.796 Einwohner vier Kinos mit 1.690 Plätzen: die U.T.-Lichtspiele (Ufa-Theater) in der Adolf-Hitler-Straße (heute Frankfurter Straße) 53, die Kammer-Lichtspiele in der Gasstraße 1, das Central-Theater in der Salzmarktstraße 34 und das Passage-Theater in der Baderstraße 8a/Herrenstraße 125.³ Die Kriegszerstörungen überstand nur eines davon: die Kammer-Lichtspiele am Westufer der Lausitzer Neiße, also in der deutschen Stadt Guben.

In Görlitz gab es fünf Kinos, die sich alle im Stadtzentrum am westlichen Ufer der Lausitzer Neiße befanden: das Apollo-Theater in der Hospitalstraße 2, das Union-Theater An der Marienkirche 8/9, die Passage-Lichtspiele

² Reichs-Kino-Adressbuch, Bd. 18, Berlin 1940.

³ Reichs-Kino-Adressbuch, Bd. 18, Berlin 1940.

(Straßburg-Passage 9, Berliner Straße beziehungsweise Adolf-Hitler Straße), das Capitol in der Berliner Straße (beziehungsweise Adolf-Hitler-Straße) 32 und das Palast-Theater (Ufa-Palast) in der Jakobstraße 16.⁴ Insgesamt verfügten sie über 3.270 Plätze für 93.823 Einwohner. Weil die Stadt den Krieg unbeschadet überstand, blieben alle Kinogebäude erhalten und fast durchgängig in Betrieb.

Filmvorführungen fanden in den drei Städten bis kurz vor dem Heranrücken der Front und der Machtübernahme durch die Alliierten statt. Die Stadtzentren von Frankfurt und Guben wurden nach dem Einmarsch der Roten Armee und der Kapitulation der Städte durch Brände und Ausplünderung zerstört.⁵ Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bemühte man sich so günstig wie möglich Kinos in den noch erhaltenen Gebäuden einzurichten.

2. Unterschiedliche Kulturpolitik östlich und westlich der Oder

In den ersten Nachkriegsjahren hinterließ die Anwesenheit sowjetischer Truppen beziehungsweise die Etablierung sowjetischer Kommandanturen ihre Spuren auf unterschiedliche Weise in der Organisation des kulturellen Lebens beiderseits der Grenze. Die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) kontrollierte in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) die öffentliche Kommunikation, darunter auch das

Kino, das für sie ein wichtiges Propagandamedium darstellte. Schon im September 1945 ordneten die höchsten sowjetischen Befehlshaber an, dass *Kinovorstellungen deutscher Produkte [...] ausschließlich nur mit Genehmigung des Chefs der politischen Abteilung des politischen Beraters der SMA zugelassen sind*. Offizielles Ziel dieses Befehls war die *Bereinigung der Kunst von allen nazistischen, rassistischen, militaristischen und reaktionären Ideen sowie [die] weitgehende Bekanntmachung mit der russischen und der Weltkunst*.⁶

Die Sowjetische Militärverwaltung begann in erster Linie die Kinobesitzer zu enteignen, welche im ‚Dritten Reich‘ Parteimitglieder waren oder wichtige Ämter innehatten. Die Grundlage dafür stellte der Befehl Nummer 124 der SMAD „Über die Beschlagnahme und provisorische Übernahme einiger Eigentums-kategorien in Deutschland“ vom 30. Oktober 1945 mit Instruktion vom gleichen Tage dar. Gemäß diesem Befehl und Ausführungskommentaren durften Kinobesitzer keine ehemaligen aktiven Mitglieder der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) oder Angehörige einer der folgenden Organisationen sein: SS, Waffen-SS, Sturmabteilung, Nationalsozialistisches Kraftfahrkorps, Nationalsozialistisches Fliegerkorps, Sicherheitsdienst und Gestapo sowie Deutsche Arbeitsfront. Den sogenannten nominellen NSDAP-Mitgliedern blieben die Eigentumsrechte erhalten. Ihnen wurde allerdings ein kommissarischer Treuhänder zugewiesen. Dies

4 Reichs-Kino-Adressbuch, Bd. 18, Berlin 1940.

5 Buwert: Festung Frankfurt (Oder), S. 38-83; Brisch/Buwert/Schieck: Frankfurt (Oder) 1945.

6 Schreiben der Abteilung IV des Ministeriums für Volksbildung, Brandenburgisches Landeshauptarchiv (im Folgenden BLHA), Rep. 205A, Nr. 781, Bl. 13.

befraf ausweislich einer Liste, die sich in den Akten des Amtes zum Schutz des Volkseigentums erhalten hat, neun Kinos im Land Brandenburg, unter denen sich jedoch kein Lichtspielhaus in Frankfurt (Oder) oder Guben befindet. Die Görplitzer Kinos bekamen hingegen einen Treuhänder. Zusätzlich mussten sich Eigentümer, Pächter und Leiter von Kinos im Besitz eines neuen Vorführscheins befinden. Auf diese Weise wollte man den Personen, die ihre Berechtigung von einer Institution des ‚Dritten Reichs‘ erhalten hatten, die Möglichkeit des Kinobetriebs entziehen. Deshalb verloren gleichzeitig alle Dokumente, die zu Filmvorstellungen berechtigten und von der Armee und ehemaligen Gaufilmstellen ausgestellt worden waren, ihre Gültigkeit.⁷

Beispielhaft für die Sonderstellung eines sowjetischen Kommandanten und für eine nicht ganz legale Vorgehensweise bei der Kinogründung kann die Entstehungsgeschichte des Kinos Efka in Frankfurt (Oder) gelten:

Im Herbst 1945 stellt der Bezirkskommandant des 2. Bezirkes, Major Blünow an die Stadtverwaltung Frankfurt/Oder die einem Befehl gleichkommende Forderung, die beiden Grundstücke Elisabethstr. 14 und Luisenstr. 17 zu einem Kino für die Bevölkerung der Stadt auszubauen. Dieser Befehl musste ohne Rücksicht auf die bestehenden Eigentümerverhältnisse durchgeführt werden. In Ausführung dieses Befehls wurden die durch den Krieg nur gering beschädigten Grundstücke dadurch wesentlich verändert, dass die beiden getrennten Grundstücke durch Fortnahme der

Trennwände und Abänderungen der inneren Treppenaufgänge, Zimmer und Stockwerke zu einem einheitlichen Gebäude als Kinoraum gemacht wurden, das nunmehr die Frankfurter Kammerlichtspiele, kurz EFKA genannt, enthält.⁸

Zwei Jahre später berichtete die Zeitung Märkische Volksstimme über die Eröffnung des Kinos Efka: *Kein Außenstehender kann sich einen Begriff von den Schwierigkeiten machen, die sich vom Auftrag bis zur Vollendung ergaben. Mangel an Material und Arbeitskräften hemmte immer wieder das Werk. [...] Noch am Eröffnungstage herrschte reges handwerkliches Treiben, wie wir es in der Präzision vom Zirkus her kennen, aber es wurde geschafft.⁹*

In Polen hatte die Rote Armee noch vor Kriegsende Militärkommandanturen etabliert, welche das Land kontrollierten, bis die neuen Grenzen festgelegt wurden und die polnische Verwaltung die Macht übernahm. Das Gebiet 60 bis 100 Kilometer östlich der Neiße wurde als spezielle Frontzone definiert, in der die Oberhoheit der sowjetischen Streitkräfte auch nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges über die polnische Zivilgewalt festgelegt wurde.¹⁰ Eine der wichtigsten Aufgaben der sowjetischen Militärkommandanturen bestand in der ‚Sicherung‘ ehemals deutscher Güter, also dem organisierten Massenabtransport von wertvollen Gegenständen wie beispielsweise Armbanduhren, Radios,

7 Ausführungsbestimmungen zur Verordnung Nr. 260/IV vom 28.3.1945, BLHA, Rep. 205A, Nr. 778, Bl. 87-88.

8 Pachtvertrag zwischen den Eigentümern der Grundstücke, Stadtarchiv Frankfurt (Oder) (im Folgenden StAFO), Bestand BA II, 1.2.1, Sign. RP 9, Bl. 9.

9 Märkische Volksstimme, 19.08.1947, StAFO.

10 Hytrek-Hryciuk: Tu Ruski jest szefem, S. 97-98.

Maschinen und Fotoapparaten in das Gebiet der Sowjetunion.¹¹

Anders als in der SBZ bemühten sich die sowjetischen Kommandanten nicht um die Gründung von Kinos. Dies lässt sich damit begründen, dass die Oberhoheit der Besatzungsmacht in den Territorien westlich der Oder-Neiße-Linie als langfristig definiert war, womit die Kulturpolitik sowie die Erziehung des deutschen Volkes im antifaschistischen Geiste zu den Aufgaben der Besatzer gehörten. Auf der polnischen Seite hingegen war die direkte sowjetische Macht vielmehr von vorübergehendem Charakter. Damit kam es in Stubice zur Demontage und Konfiszierung der Kinoausrüstung des ehemals deutschen Kinos Film-Palast, während der sowjetische Kommandant in Frankfurt den Bau des Kinos Efka in Gang setzte und in Guben sowjetische Offiziere das kulturelle Leben in der Stadt organisierten.

3. Kino inmitten von Ruinen in Frankfurt (Oder) und Guben

Das erste Kino im zerstörten Frankfurt (Oder) wurde 1945 in der Stadthalle Bellevue eingerichtet, die vor dem Krieg als Tanzsaal und Konzerthalle gedient hatte. Das Gebäude befand sich etwas außerhalb vom Stadtzentrum an einem parallel zur Oder laufenden Weg mit seinen vielen Villen. Dank seiner Lage wurde es nicht zerstört und eignete sich hervorragend für Gruppenveranstaltungen und für Vorstellungen aller Art.

Der letzte Besitzer der Anlage, Hans Hundrieser, war nicht von der Front zurückgekommen, seine Frau im Jahre 1941 verstorben. In dieser Situation stellte die Übernahme des Hauptsaaes keine Schwierigkeit dar. Der minderjährigen Söhne nahm sich die Verwandte Emmy Jacob an, die Frankfurt mit ebenjenen im Zuge der Evakuierung verlassen hatte. Nach ihrer Rückkehr 1946 setzte sie sich umgehend dafür ein, die Verwaltung der Konzerthalle dem Bruder des Eigentümers, Franz Hundrieser, zu übertragen. Die Stadtverwaltung stimmte zu. Als Franz Hundrieser starb, übernahm – ab dem 1. Januar 1947 – seine bis dahin in Berlin wohnhafte Mutter Ida Hundrieser die Konzerthalle. Im Oktober 1947 wurde jedoch die Enteignung des Grundstücks vollzogen und die Familie musste Frankfurt (Oder) nach Westberlin verlassen.¹²

Die erste Filmvorführung im Bellevue fand am 1. Juli 1945 statt. In den 1970er-Jahren markierte man dieses Ereignis in der Stadtchronik als *Neubeginn des kulturell-geistigen Lebens* in der Stadt.¹³ Die Saalausstattung in Bellevue war sehr bescheiden. Man saß auf hölzernen, mit einem Holzbrett zu einer Reihe verbundenen Stühlen. Die sechs mal sechs Meter große Leinwand befand sich auf der Bühne und Bild- und Tonqualität ließen einiges zu wünschen übrig.¹⁴

Anders als in Frankfurt (Oder) lag das historische Zentrum der Stadt Guben auf der östlichen Seite der neuen Grenze. Im westlichen,

12 Ein Schreiben vom Kulturamt der Stadt Frankfurt (Oder) vom 14.9.1949, StAFO, BA II, 1.2.1, Sign. 83, Bl. 37.

13 Rat der Stadt Frankfurt (Oder) (Hg.): 725 Jahre, S. 47.

14 Anlage zum Übernahmeprotokoll vom 7.11.1950, StAFO, BA II, 1.2.1, Sign. 209, Bl. 2.

11 Hytrek-Hryciuk: Tu Ruski jest szefem, S. 102.



Abbildung 1: Eine Postkarte der ersten Kinostätte in Frankfurt (Oder) nach dem Zweiten Weltkrieg – Bellevue als Stadthalle (Quelle: Sammlung von Dr. Hans-Jürgen Hundrieser).

industriellen Teil Gubens waren bis 1945 zwei Kinos in Betrieb. Den Krieg überdauerte aufgrund von Zerstörungen nur eines von ihnen: Die Kammer-Lichtspiele, mit 286 Plätzen, öffneten am 1. Juli 1945 wieder. Im Oktober 1945 wurde ein Bericht über die Situation in diesem Kino verfasst:

Das Einzige für Guben noch verbliebene Kino [...] erfreut sich allgemein eines regen Besuches der Gubener Bevölkerung. [...] die Stadtverwaltung [ist] mit frischer Kraft an die Arbeit gegangen und hat wenigstens die z. T. auch mehr oder weniger beschädigten Kammer-Lichtspiele in kurzer Zeit in Ordnung bringen lassen. Schon am 1. Juli 1945 konnte mit den ersten Kino-Vorstellungen wieder

*begonnen werden und rund 15 deutsche und 12 russische Filme sind inzwischen über die Leinwand gelaufen und haben zwei Stunden Freude und Entspannung, oder besonders die russischen Filme auch Belehrung und Volksaufklärung des Besuches gebracht. Zwar sind die Wände des Kinos von Rissen und Sprüngen noch nicht ganz geheilt, zwar blickt hin und wieder noch ein Stückchen Himmel durch die Decke, doch das alles kann die Kinofreunde nicht von ihren Besuchen abhalten, wie das stets vollbesetzte Haus zeigt.*¹⁵

¹⁵ Schreiben des Referenten für Presse und Rundfunk vom 6.10.1945, Stadtarchiv Guben (im Folgenden SAG), Sign. 4722/2, Bl. 347.

Am 9. September 1946 war das Kino Kammer-Lichtspiele auf Anweisung der SMAD unverständlicherweise dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB) übereignet worden.¹⁶ Ab dem 1. Januar 1947 leitete ein Angestellter der Geschäftsstelle des FDGB das Kino. Das Finanzamt betonte: *diese Maßnahme steht eigentlich im Gegensatz zu den Interessen der Stadtgemeinde Guben, die als Notstandgebiet erster Ordnung auf jede Einnahmemöglichkeit angewiesen ist. Die Einnahmen des Kinos müssten, wie in anderen Städten, zur Abdeckung des Zuschusses vom Stadttheater herangezogen werden.*¹⁷ Ein Beamter des Landes Brandenburg notierte auf der zweiten Seite des Schreibens, dass seines Wissens nach *ein Bundesbeschluss des FDGB vor[liegt], der die wirtschaftliche Betätigung des FDGB untersagt. Hierzu gehört auch der Betrieb von Lichtspieltheatern.*¹⁸ Dem Autor der Notiz schien es offensichtlich, dass das Kino ins Eigentum der Stadt übergehen sollte. Eine am 24. Dezember 1948 herausgegebene Reklame für den sowjetischen Farbfilm „Es begann im blauen Express / Поезд идёт на восток“ (1947), der von Samstag bis Donnerstag täglich zweimal, am ersten und zweiten Weihnachtsfeiertag sogar dreimal lief, bewarb das Kino noch als dem FDGB gehörend.¹⁹ Am 31. Dezember 1948 waren die Kammer-Lichtspiele schon ein Staatsbetrieb, was allerdings zu keinen besonderen Änderungen im Kinoprogramm führte.

Vom 31. Dezember 1948 bis zum 6. Januar 1949 lief der Film der Deutschen Film AG „Alltägliche Geschichte“.²⁰

Angesichts der Raumnot teilten sich manchmal ein Theater und ein Kino dieselben Räumlichkeiten. So eröffneten im Juli 1947 im Volkshaus Guben die neuen Schauburg-Lichtspiele, die denselben Saal nutzten wie das lokale Theater.²¹

4. Enteignung der Kinobesitzer in Görlitz

Bereits im Mai und Juni 1945 sammelte und sicherte die Stadtverwaltung Görlitz aus eigener Initiative rund 50 Filmkopien, die an verschiedenen Orten, auch östlich der Neiße, verstreut waren, bevor sie im Folgejahr an den sowjetischen Filmverleih Sojusintorgkino übergeben wurden.²² In der vom Krieg verschonten Stadt erfolgte die Inbetriebnahme der Kinos sehr schnell – die lokale Verwaltung erließ schon in den ersten Monaten nach Kriegsende Anordnungen mit dem Ziel, den Betrieb der Lichtspielhäuser und deren Überführung in kommunale Strukturen zu befördern.

Bereits am 8. Juni 1945 erhielt das Ehepaar Simon, Besitzer des Kinos Capitol, einen Brief vom Görlitzer Bürgermeister, in dem es heißt: *Infolge der Abwesenheit des Betriebsführers des*

16 Schreiben des Finanzamtes in Guben vom 13.10.1947, BLHA, Rep. 203, Nr. 412, Bl. 24.

17 Schreiben des Finanzamtes in Guben vom 13.10.1947, BLHA, Rep. 203, Nr. 412, Bl. 24.

18 Notiz vom 21.10.1947, BLHA, Rep. 203, Nr. 412, Bl. 24v.

19 Gubener Nachrichten, 24.12.1948, Nr. 52, SAG.

20 Gubener Nachrichten, 24.12.1948, Nr. 52, SAG.

21 Werbung in: Gubener Nachrichten, 1948, nach: Gerhard Gunia: „Bunter Abend“ im Feldschlößchen. Vom kulturellen Neubeginn im zerstörten Guben vor fünf Jahrzehnten, in: Lausitzer Rundschau, 2.9.1995.

22 Schreiben des Amtes für Volksbildung vom 23.5.1946, Ratsarchiv Görlitz (im Folgenden RAG), Sign. 1101.

*Capitols und bis zur Feststellung, ob er dasselbe weiter zu führen berechtigt ist, übernimmt die Stadt die treuhänderische Verwaltung des Lichtspieltheaters ‚Capitol‘. Als Geschäftsführer wird Herr Karl Bey eingesetzt.*²³ Als faktischer Treuhänder übernahm er am 26. Juni das Capitol und führte jegliche Gewinne monatlich an die Stadtkasse ab.²⁴ Dies ist eine der verhältnismäßig frühen in Dokumenten erhaltenen Spuren einer Kinoübernahme durch die Stadt, in der die finanzielle Motivation ersichtlich ist.

Am 26. Oktober 1945 gab der Görlitzer Stadtrat eine Verordnung zur Übernahme aller Kinos unter städtische Verwaltung heraus. Ab sofort sollte jedes Lichtspielhaus von einem dem Kulturdezernat der Stadt Görlitz unterstellten und von der Landesverwaltung bestätigten Treuhänder verwaltet werden. Allerdings sollten mit dieser Funktion vorrangig Eigentümer oder Pächter der Kinos betraut werden, sofern sie kein aktives Mitglied in einer nationalsozialistischen Organisation gewesen waren. 20 Prozent der Kinoeinnahmen sollten auf einem separaten Konto angelegt werden, um den Kinobesitzern davon eventuelle Entschädigungen zu zahlen. 80 Prozent des Gewinns sollten in die Stadtkasse fließen.²⁵



Abbildung 2: Ehemaliger Ufa-Palast, heute Palast-Theater in Görlitz (Foto: Magdalena Abraham-Diefenbach, 2013).

Gleichzeitig aber waren die beiden größten Kinos in Görlitz, der Ufa-Palast und das Capitol, von Enteignung auf der Grundlage des SMAD-Befehls Nummer 124 betroffen. Nach russischer Interpretation bedeutete das de facto die Übernahme der Kinos durch Sojusintorgkino. Erst im März 1946 beriet der Stadtrat von Görlitz über die russischen Forderungen. Es galt finanzielle Fragen an der Übertragung der durch die Kinos eingespielten Gewinne an die städtische Treuhänder. Man beschloss außerdem, dass Sojusintorgkino lediglich den Teil der Gebäude und Grundstücke übernehmen sollte, welcher unmittelbar dem Kinobetrieb diene. Die übrigen Teile, wie Wohnungen und Geschäfte, sollten unter Verwaltung des Treuhänders bleiben.²⁶ Dies zeugt zum einen von Versuchen, das Eigentum nach Möglichkeit zu erhalten, und zum anderen davon, dass jeglicher

23 Schreiben der Stadtverwaltung von Görlitz vom 8.7.1945, RAG, Sign. 1101.

24 Schreiben des Rats der Stadt Görlitz vom 15.11.1945 sowie Schreiben des Amtes für Volksbildung vom 20.11.1945, RAG, Sign. 1101.

25 Verordnung über die Überführung der Lichtspielhäuser vom 26.10.1945, RAG, Sign. 808.

26 Besprechung am 12.3.1946, RAG, Sign. 1101.

Einspruch gegen die Entscheidungen der sowjetischen Machthaber unmöglich war.

Die unterschiedliche Interpretation des Befehls Nummer 124 führte zwischen den deutschen kommunalen Verwaltungen und der sowjetischen Besatzungsmacht zu einer Art Wettstreit um Besitz und Kontrolle der enteigneten Kinos. Sachsen war ebenfalls an diesem Konflikt beteiligt. Gemäß den Ergebnissen des Volksentscheides vom 30. Juni 1946²⁷ gingen das Palast-Theater und das Capitol in den Besitz des Landes über, das beide zusammen mit den Grundstücken an die Stadt Görlitz übertrug.²⁸ Die Kinos wurden noch am 30. Juni 1946 als Eigentum der Sojusintorgkino verstanden, aber ab dem 1. Juli 1946 pachtete diese Institution beide Lichtspielhäuser von der Stadt.²⁹ Die Pacht für das Palast-Theater sollte 8 Prozent und für das Capitol 7,5 Prozent der Nettoeinnahmen betragen. Im September 1947 wurde ein fünfjähriger Pachtvertrag zwischen der Stadt Görlitz und der Sowjetischen Export- und Importvereinigung für Kinofilme Sovexportfilm – ein Nachfolger von Sojusintorgkino – geschlossen,³⁰ der vom Stadtrat am 17. September 1947 mit 26 Stimmen der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (mit acht Gegenstimmen der Christlich-Demokratischen Union) bestätigt wurde. Der Vertrag war für die Stadt angesichts der niedrigen Pachtbeträge nicht besonders vorteilhaft. Zudem befand sich Sovexportfilm schon im darauffolgenden Jahr mit den Mietzahlungen sieben Monate im Rückstand und drängte gleichzeitig auf eine Vertragsverlängerung

um 20 Jahre.³¹ Nach Klärung der Zahlungsrückstände einigte sich der Stadtrat auf eine Verlängerung des Vertrags bis zum 30. Juni 1967.³² Die Stadt Görlitz übernahm außerdem drei kleinere Kinos im Stadtgebiet in ihren Besitz: die Passage-Lichtspiele, das Apollo-Theater und das Union-Theater. Wie es scheint, waren weder die sowjetischen Machthaber noch das Land Sachsen an ihnen interessiert. Nur die ehemaligen Besitzer bemühten sich, ihre Rechte durchzusetzen. Und so übertrug der Stadtrat den Betrieb des seit Juni 1945 von der Stadt verwalteten Apollo-Theaters ab dem 1. November 1946 dem früheren Kinobetreiber Rudolf Fischer. Das Kino blieb jedoch Eigentum der Stadt und diese verlangte von Fischer Mietzahlungen.³³ Dieser Lösung stimmte die sowjetische Kommandantur zu.³⁴ Fischer hatte das Kino bis 1945 betrieben, aber aufgrund seiner Zugehörigkeit zur NSDAP und zum Nationalsozialistischen Fliegerkorps musste er nachweisen, dass er dort lediglich nominelles Mitglied gewesen war.³⁵ Dazu sammelte er die Aussagen von sechs Zeugen, die ihm schriftlich bestätigten, dass er wegen seiner geschäftlichen Interessen als Kinobesitzer in die Partei eingetreten sei und in Privatgesprächen und -handlungen antifaschistische Standpunkte vertreten habe.³⁶

27 Braun: Wahlen und Abstimmungen, S. 381-383.

28 Schreiben des Rats der Stadt Görlitz vom 28.9.1948, RAG, Sign. 1101.

29 Protokoll vom 28.4.1948, RAG, Sign. 808.

30 Pachtverträge, RAG, Sign. 1101.

31 Schreiben der Stadtverwaltung, RAG, Sign. 1101.

32 Notiz des Rats der Stadt Görlitz vom 15.4.1948, RAG, Sign. 1101.

33 Niederschrift über die Sitzung am 6.11.1946, RAG, Sign. 1101.

34 Schreiben der Stadtverwaltung Görlitz vom 14.2.1947, RAG, Sign. 1101.

35 Liste der Kinos in Sachsen, RAG, Sign. 1101.

36 Zum Beispiel ein Schreiben von P. Levy vom 1.11.1945, RAG, Sign. 1101 sowie ein Schreiben von Rudolf Fischer vom 11.2.1947, RAG, Sign. 1101.



Abbildung 3: Das Kino Piast in Słubice auf einer Postkarte aus den 1950er-Jahren (Foto: J. Siudecki, Quelle: Privatarchiv von Eckard Reiß).

5. Kino im ‚Wilden Westen‘ oder die Aneignung des postdeutschen Raumes in Słubice, Gubin und Zgorzelec

In den Westgebieten Polens „gab es viele Gebäude, Kino-Orte in verhältnismäßig gutem technischem Zustand und der Prozess ihrer Inbetriebnahme verlief in sehr dynamischer, massenhafter Art und Weise, womit der Landesdurchschnitt in dieser Hinsicht deutlich

überschritten wurde“.³⁷ Denn die zuvor dem ‚Dritten Reich‘ zugehörigen Gebiete besaßen ein verhältnismäßig gut ausgebautes Kinonetz, nicht vergleichbar mit der Situation im Osten Polens. Die Arbeitsbedingungen, die im Lichtspielwesen nach 1945 herrschten, veranschaulichen die Erinnerungen des Direktors der Zweigstelle der Zentrale für Filmverleih in Zielona Góra, Zdzisław Szymlet:

³⁷ 40-lecie działalności, S. 20.

*Die Filme wurden mit dem Fahrrad zum Bahnhof gebracht. An allen Ecken und Enden fehlte es an Büroausstattung. Genauso waren die Mitarbeiter der Kino-Bezirksverwaltung als auch unsere Mitarbeiter dazu gezwungen Schreibtische und Stühle aus Kinos und anderen Institutionen wie zum Beispiel dem Polnischen Staatlichen Reparaturieramt zu verwenden. Des Öfteren erhielten wir auch aussortierte Ausrüstung, aber wir haben uns über jeden Gegenstand gefreut. Die Abteilung hatte über einen langen Zeitraum unter Personalschwierigkeiten zu leiden. Es fehlte an qualifizierten Menschen, große Personalwechsel standen auf der Tagesordnung.*³⁸

Die Situation in den kleinen Grenzstädtchen muss ähnlich, wenn nicht noch schwieriger gewesen sein.

Die östlich der Oder gelegene Dammvorstadt, ein ehemaliger Stadtteil von Frankfurt (Oder), der seit 1945 die polnische Stadt Słubice bildet, war nur in geringem Ausmaß von Kriegszerstörungen betroffen. Der Filmpalast an der Friedrichstraße 8 blieb vollständig erhalten. Das 1924 erbaute Gebäude besaß eine kleine Bühne und wurde ebenfalls für Theatervorstellungen und Tanzabende genutzt. Die bemerkenswerte Architektur der Kinofassade verdient besondere Aufmerksamkeit – sie stellt eine Mischung aus Expressionismus und Art Déco dar.³⁹ Im Jahr 1946 befanden sich lediglich Stühle in diesem Kino, weswegen man es für die ersten Filmvorstellungen nach dem Krieg nicht nutzen konnte.

Die Bemühungen, ein Kino in Słubice zu eröffnen, dauerten ziemlich lange, über ein Jahr. Dies hing unter anderem mit der zentralen Verwaltung des Kinowesens in Polen zusammen – die staatliche Institution Film Polski (Polnischer Film) war nicht in der Lage, technische Hilfe zu leisten, wollte die Kinos aber trotzdem in eigener Hand behalten.⁴⁰ Da sie für die Inbetriebnahme der Kinos auf dem Gebiet des gesamten Nachkriegspolens verantwortlich war, kam es an vielen Orten zu zeitlichen Verzögerungen. Słubice und Gubin gehörten in den ersten Nachkriegsjahren zum Bereich der Woiwodschaft Poznań und unterlagen der dortigen Kino-Bezirksverwaltung (Okręgowy Zarząd Kin, OZK). Diese Institution initiierte auch die ersten Kinos in diesen Städten. Das Kino Piast in Słubice nahm am 1. Oktober 1947 den Betrieb auf. In den 1980er-Jahren bezeichnete man diesen Moment in der Stadtgeschichte als Beginn des kulturellen Lebens. Geöffnete Kinos bedeuteten für die Einwohner eine gewisse ‚Normalität‘ in der Stadt: „Das kulturelle Leben beginnt, im Kino werden Filme gezeigt, im Kulturhaus finden Veranstaltungen zu besonderen Anlässen statt [...] und so nahm das Alltagsleben in unserer Grenzstadt Słubice seinen Lauf.“⁴¹

Ähnlich wie in Frankfurt (Oder)/Słubice war die Situation in Guben. Dessen Altstadt war ebenfalls in großem Ausmaß zerstört und wurde auch hier, in der neuen polnischen Stadt Gubin, nicht in ihrer alten Gestalt wiederaufgebaut. Auf der östlichen Seite der Stadt blieb, nachdem das

38 40-lecie działalności, S. 11.

39 Vortrag von Adrian Mermer während des Festivals des verlorenen Kinos NO PIAST, 9.11.2013 in Słubice, Aufnahme bei der Autorin.

40 Dyak: Kina w powojennym Kijowie i Warszawie, S. 216-217.

41 Tak było. Rok 1945-46 w Słubicach, Echo Słubickie, Juli 1985.



Abbildung 4: Kino Pionier in Gubin, 1945–1950 (Quelle: Archiv des Vereins der Freunde des Gubener Landes: Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi Gubińskiej).

Central-Theater Ende Februar oder Anfang März 1945 einem Brand zum Opfer gefallen war, nur das Passagen-Theater erhalten. Zunächst diente es als Ort für Übernachtung und Verpflegung polnischer Entrümmerungs-Brigaden, die die Stadt beräumten, und wurde danach als Kino Pionier eröffnet. Da der Filmprojektor des Passagen-Kinos jedoch gestohlen worden war, kam hier für die nächsten zehn Jahre die Technik des Central-Theaters zum Einsatz. Dessen Apparate – Projektoren der deutschen Firma Lehmann & Knetsch – waren unter den Brandruinen

unzerstört erhalten geblieben und wurden von einem Mitarbeiter der Stadtverwaltung gefunden und gesichert.⁴² Es ist nicht klar, wann genau – ob am 25. März 1946 oder im August 1946 – die ersten Filmvorstellungen in Gubin im Kino

42 Bericht von A. Nosalewicz, ehemaliger Leiter des Kinos Iskra, in: Pantkowski: *Rozwój życia kulturalnego*, S. 30-38. Gespräch mit Zdzisław Matusiak, Józef Chmielewski, [...] Jankowiak und Stefan Pilaczyński, Gubin am 5.12.2011.

Pionier stattgefunden haben.⁴³ Jedenfalls wurden fortan bei wöchentlichem Programmwechsel täglich Filme im vollen Saal gezeigt; sonntags gab es sogar fünf Vorstellungen, die alle ausverkauft waren.⁴⁴ Anfangs war das die einzige kulturelle Freizeitunterhaltung in der Stadt, und darüber hinaus gab es gar keinen anderen Ort, an dem Konzerte oder andere Versammlungen stattfinden konnten. Im Jahre 1950 änderte man den Namen des Kinos in Iskra. Grund dafür war die Entstehung eines höherrangigen Kinos in der nahen Stadt Żary, das Pionier heißen sollte.⁴⁵



Abbildung 5: Das Gebäude des ehemaligen Kinos Grunwald in Zgorzelec kurz vor dem Abriss (Foto: Magdalena Abraham-Diefenbach, 2013).

Anders als in Frankfurt (Oder) und in Guben gab es im östlichen Teil von Görlitz bis 1945 kein Kino. Den neuen Stadtherren von Zgorzelec standen nach dem Krieg weder für den Kinobetrieb geeignete Gebäude noch Projektionsausrüstung zur Verfügung. Der größte Bau war die imposante Oberlausitzer Gedenkhalle, die in den Jahren 1898 bis 1902 zu Ehren des deutschen Kaisers Wilhelm I. sowie seines Nachfolgers Friedrich III. erbaut worden war und die bis 1945 das Kaiser-Friedrich-Museum beherbergte.⁴⁶ Seit 1948 diente das Gebäude als Kulturhaus, jedoch wurde erst im Jahr 1967 in einem der Säle das Kino Znicz eingerichtet.

Das erste Kino in Zgorzelec war das Kino Grunwald an der Straße ul. Warszawska 27, das im ehemaligen Restaurant Sanssouci, das eigens für diesen Zweck umgebaut worden war, eröffnete.⁴⁷

Die Verstaatlichung der Kinos in Polen wurde durch das Gesetz vom 3. Januar 1946 über die Übernahme grundlegender Zweige der nationalen Wirtschaft in Staatseigentum geregelt.⁴⁸ Im Dezember 1952 erließ der Vorsitzende des Zentralrats für Kinematografie einen zweiten Bescheid, in dem mit Bezug auf das Gesetz von 1946 und die enthaltenen Vorschriften erneut die Überführung von 27 in einer Anlage zu diesem Bescheid aufgeführten Kinos in Staatseigentum bestimmt wurde. Es handelte sich dabei um Kinos, für die keine anderweitigen Rechte

43 Eine Dokumentation aus dem Jahre 1985 nennt das Datum 25.3.1946 als Eröffnung des Kinos Iskra (damals noch Pionier), 40-lecie działalności, S. 56.
44 Ryszard Pantkowski: Rozwój życia kulturalnego, S. 50.
45 Gespräch mit Zdzisław Matusiak, Józef Chmielewski, [...] Jankowiak und Stefan Pilaczyński, Gubin am 5.12.2011.

46 https://de.wikipedia.org/wiki/Oberlausitzer_Gedenkhalle.

47 Fiedler: Über sieben Brücken.

48 Gesetz vom 3. Januar 1946 zur Übernahme (Ustawa z dnia 3 stycznia 1946 r. o przejęciu (Dz. U. Nr 3, poz. 17). Das Kinowesen betrafen Art. 2 Absatz 1 und 7 sowie Art. 6 Absatz 1.

gemeldet worden waren. Diesmal sollten allerdings die Unternehmen ohne Entschädigung in Staatseigentum übergehen.⁴⁹ Die Kinos wurden mit ihren deutschen Namen aufgelistet, auch wenn sie bereits unter neuen polnischen Namen liefen.

Die neuen Kinonamen, wie Piast und Pionier, hängen mit der Polonisierung der Westgebiete nach 1945 zusammen. Dieser Prozess war begleitet von einer Pionierpropaganda, die sich den Mythos eines jahrhundertealten slawischen Charakters dieser Gebiete, die vom 10. bis zum 13. Jahrhundert von der piastischen Dynastie beherrscht worden waren und die nun zum Vaterland zurückkehrten, dienstbar machte.⁵⁰

Fazit

Die Bedeutung des Kinos im Deutschland und Polen der Nachkriegszeit ging über einen reinen Ort der Filmvorstellungen, der Propaganda oder des finanziellen Gewinns hinaus. Kinos waren auch Treffpunkte.⁵¹ Gelegentlich schlug sich dies in den in Kinonähe entstehenden Gebäuden, in zusätzlichen Räumen oder in der Ausstattung der Kinos und ihrer Architektur selbst nieder. Manchmal besaß der Kinosaal eine Bühne, so dass hier auch Konzerte, Vorträge und Versammlungen aller Art stattfinden konnten. Damit spielten die Kinos sowohl in den polnischen

Westgebieten wie in Ostdeutschland eine wichtige Rolle bei der Herausbildung des neuen gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Lebens. Von der Nutzung des Kinosaals für andere Zwecke als Filmvorstellungen zeugen die Finanzabrechnungen der Kinos, in denen neben den Einnahmen auch die Gebühren für die Saalnutzung angegeben sind. Kinosäle waren beliebte Orte für die Ausrichtung größerer Treffen und anderer Feierlichkeiten, gerade in Zeiten, in denen es an anderen größeren Gebäuden fehlte. Die Höhe der Eintrittspreise und Gebühren legten in Ostdeutschland und danach in der Deutschen Demokratischen Republik die Stadtverwaltungen fest, die in den ersten Nachkriegsjahren die Kinos betrieben. Bei den Preisverhandlungen prallten widersprüchliche politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Interessen aufeinander. Die Kinos, die der Stadt Einnahmen bringen sollten, hatten gleichzeitig politischen Zielen zu dienen. Durch Parteiveranstaltungen in den Lichtspielhäusern kam es zu finanziellen Verlusten, da die Gebühren der Saalnutzung um einiges geringer ausfielen als die aus dem Kartenverkauf möglichen Einnahmen.⁵² Eine weitere beliebte Einrichtung waren in den 1970er-Jahren die ‚Kinocafés‘. Sie hatten ihren Ursprung ebenso in der früheren Kinogeschichte wie auch in der unmittelbaren Nachkriegszeit, denn das Kino hatte seine Verbindung zum Café- und Kneipenleben nie aufgegeben. Ebenso wenig hatte es nie seinen Charakter eines Treffpunktes verloren,

49 Bescheid Nr.1 des Vorsitzenden des Zentralrats für Kinematografie vom 20. Dezember 1952 (Orzeczenie nr 1 Prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii z dnia 20 grudnia 1952 r.), in: Monitor Polski z 1953 r., Nr. 9, poz. 134.

50 Czarnuch: *Oswajanie krajobrazu*; Rossoliński: *Umbenennungen in der Ziemia Lubuska*.

51 Brosch: *Kinobauten*, S. 126.

52 Schreiben der Leiterin des Kinos Bellevue an die Wirtschaftsabteilung der Stadt Frankfurt (Oder) vom 6.2.1946, in: *Bellevue-Kino und Verpachtung der oberen Räume zu Restaurationszwecken 1945–47*, StAFO, Bestand BA II, 1.2.1, Sign. 507, Bl. 3.

der lediglich in unterschiedlichen Epochen mehr oder weniger offensichtlich war.

In allen sechs Städten an der deutsch-polnischen Grenze verliefen der Aufbau und die Organisation des Kulturlebens etwas anders. In den zerstörten Städten – Frankfurt (Oder) und Guben – suchte man nach für die Filmprojektion geeigneten Orten, wobei die Situation im viel kleineren Guben weniger angespannt war als in Frankfurt, da ein Kino erhalten blieb, das man kurz nach der Kapitulation wiedereröffnen konnte. Außerdem gelang es verhältnismäßig schnell – in einem Theatersaal – einen Ort für ein zweites Kino zu finden. Im unzerstörten Görlitz wurden die Vorkriegs-Kinobesitzer in erster Linie infolge der Befehle der SMAD, des sächsischen Volksentscheidendes vom Februar 1946 sowie den Enteignungsgesetzen der Länder vom Jahresende 1948 enteignet. In den polnischen Westgebieten gab es zwar relativ viele Kinos, die schnell wieder in Betrieb genommen wurden, doch entwickelte sich das kulturelle Leben in den Städten der schwach besiedelten Grenzzone mit einer ganz anderen Dynamik als im Landesinnern und als in den gegenüber liegenden deutschen Städten.

Linksammlung

Zugriff am 4.5.2020.

https://de.wikipedia.org/wiki/Oberlausitzer_Gedenkhalle

Archivalien

Frankfurt (Oder), Stadtarchiv

Bestand BA II, 1.2.1, Sign. 83: Öffentliches Spielwesen – Schriftwechsel mit der Landesregierung, Mai 1949–Juli 1950

Schreiben des Kulturamts der Stadt Frankfurt (Oder) an die Landesregierung Brandenburg, Ministerium für Volksbildung, Wissenschaft und Kunst vom 14.9.1949, Bl. 37.

Bestand BA II, 1.2.1, Sign. 209: Städtische Kulturbetriebe G.m.b.H., Lichtspieltheater Efka und Bellevue 1949–Nov. 1950

Anlage zum Übernahmeprotokoll vom 7.11.1950, Bl. 2.

Bestand BA II, 1.2.1, Sign. 507: Bellevue-Kino und Verpachtung der oberen Räume zu Restaurationszwecken 1945-47

Schreiben der Leiterin des Kinos Bellevue an die Wirtschaftsabteilung der Stadt Frankfurt (Oder) vom 6.2.1946, Bl. 3.

Bestand BA II, 1.2.1, Sign. RP 9

Pachtvertrag zwischen den Eigentümern der Grundstücke Ffo Elisabethstr. 14 und Luisenstr. 17, § 1, Bl. 9.

Görlitz, Ratsarchiv

Sign. 808: Probleme Görlitzer Kinos, bes. Umbau des „Palast-Theaters“, 1945–1951

Protokoll vom 28.4.1948.

Verordnung über die Überführung der Lichtspielhäuser in städtische Verwaltung vom 26.10.1945 (Abschrift).

Sign. 1101: Eigentumsprobleme der Görlitzer Kinos, 1945–1951

Besprechung am 12.3.1946 Rat der Stadt Görlitz.

Liste der Kinos in Sachsen, die sich bis zum 8.5.1945 im Privatbesitz befanden.

Niederschrift über die Sitzung im Amt für Volksbildung, Rat der Stadt Görlitz am 6.11.1946.

Notiz der Rat der Stadt Görlitz vom 15.4.1948.

Pachtverträge (in deutscher und russischer Sprache) sowie dazu gehörende Schreiben.

Schreiben der Stadtverwaltung von Görlitz an Karl Bey, den Leiter von Palast-Theater und Capitol vom 5.3.1948.

Schreiben der Stadtverwaltung von Görlitz an Bruno Simona z. Hd. Frau Simon vom 8.7.1945.

Schreiben der Stadtverwaltung Görlitz an die Landesregierung Sachsen, Ministerium des Inneren, Abteilung für sequestrierte Vermögenswerte vom 14.2.1947.

Schreiben des Amtes für Volksbildung beim Rat der Stadt Görlitz an das Rechtsamt vom 20.11.1945.

Schreiben des Amtes für Volksbildung beim Rat der Stadt Görlitz an den Leiter der Görlitzer Lichtspieltheater, Karl Bey, vom 23.5.1946.

Schreiben des Rates der Stadt Görlitz an die Landesregierung Sachsen, Ministerium der Finanzen, Abteilung ehemaliges Reichsvermögen vom 28.9.1948.

Schreiben des Rates der Stadt Görlitz an Karl Bey vom 15.11.1945.

Schreiben des sächsischen Ministeriums für Volksbildung an den Rat der Stadt Görlitz vom 14.5.1947.

Schreiben von Anna Simon an die Stadtverwaltung von Görlitz vom 26.11.1945.

Schreiben von P. Levy vom 1.11.1945.

Schreiben von Rudolf Fischer vom 11.2.1947.

Guben, Stadtarchiv

Sign. 4722/2: Wiederaufbau Guben 1945–1946

Schreiben des Referenten für Presse und Rundfunk in der Stadtverwaltung Guben an die Provinzialverwaltung Mark Brandenburg, Amt für Presse und Rundfunk in Potsdam vom 6.10.1945, Bl. 347.

Potsdam, Brandenburgisches Landeshauptarchiv

Rep. 203 Amt zum Schutz des Volkseigentums, Nr. 412: Enteignung von Lichtspielunternehmen 1947–1948

Notiz vom 21.10.1947, Bl. 24v.

Schreiben des Finanzamtes in Guben an die Landesregierung Brandenburgs vom 13.10.1947, Bl. 24.

Rep. 205A Ministerium für Volksbildung, Nr. 778: Verfügungen und Verordnungen über das Lichtspielwesen 1946–1950

Ausführungsbestimmungen zur Verordnung Nr. 260/IV vom 28.3.1945, verschickt durch die Landesbildstelle an die Räte der Landkreise sowie Bürgermeister, Bl. 87-88.

Rep. 205A Ministerium für Volksbildung, Nr. 781, Übernahme und Inbetriebnahme von privaten Lichtspielhäusern durch Stadtverwaltungen im Land Brandenburg, 1945–1946

Schreiben der Abteilung IV des Ministeriums für Volksbildung an das Amt für Presse und Rundfunk (im Hause), Bl. 13.

Interview

Gespräch mit Zdzisław Matusiak, Józef Chmielewski, [...] Jankowiak und Stefan Pilaczyński, Gubin am 5.12.2011.

Vortrag

Adrian Mermer: Kino „Piast“ – Die Geschichte einer Fassade. Vortrag während des Festivals des verlorenen Kinos NO PIAST, 9.11.2013 in Słubice, Aufnahme bei der Autorin.

Literatur und Quellen

40-letcie działalności kin województwa zielonogórskiego i legnickiego 1945–1985, Zielona Góra 1985, S. 11, 20, 50, 56.

Bescheid Nr. 1 des Vorsitzenden des Zentralrats für Kinematografie, vom 20. Dezember 1952 zum Übergang von Unternehmen in Staatseigentum (Orzeczenie nr 1 Prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii z dnia 20 grudnia 1952 r. o przejściu przedsiębiorstw na własność Państwa (Monitor Polski z 1953 r., Nr. 9, poz. 134)).

Gesetz vom 3. Januar 1946 zur Übernahme grundlegender Zweige der nationalen Wirtschaft in Staatseigentum, (Ustawa z dnia 3 stycznia 1946 r. o przejściu na własność Państwa podstawowych gałęzi gospodarki narodowej (Dz. U. Nr 3, poz. 17)).

Gubener Nachrichten, 24.12.1948, Nr. 52, SAG.

Märkische Volksstimme, 19.8.1947, StA Frankfurt (Oder).

Rat der Stadt Frankfurt (Oder) (Hg.): 725 Jahre Frankfurt (Oder), Potsdam 1978.

Reichs-Kino-Adressbuch, Band 18, Berlin 1940.

Günter Braun: Wahlen und Abstimmungen. Der Volksentscheid in Sachsen am 30. Juni 1946, in: Martin Broszat/Hermann Weber (Hg.): SBZ-Handbuch. Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945–1949, München 1993, S. 381-383.

Brigitte Brisch/Wolfgang Buwert/Martin Schieck: Frankfurt (Oder) 1945. Ausgewählte Daten, Dokumente, Fotos und Erinnerungen, Frankfurt (Oder) 1995.

Astrid Brosch: Kinobauten der 1950er Jahre im geteilten Deutschland, München 2003, S. 126.

Wolfgang Buwert: Festung Frankfurt (Oder): eine Stadt am Kriegsende, in: Werner Stang/Kurt Arlt (Hg.): Brandenburg im Jahr 1945. Studien, 1995, S. 38-83.

Zbigniew Czarnuch: Oswajanie krajobrazu. Polscy osadnicy w dorzeczu dolnej Warty, in: Zbigniew Mazur (Hg.): Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych, Poznań 1997.

Sofiya Dyak: Kina w powojennym Kijowie i Warszawie – propaganda i rozrywka, polityka władz komunistycznych i doświadczenia publiczności, in: Jerzy Kochanowski (Hg.): W połowie drogi. Warszawa między Paryżem a Kijowem, Warszawa 2006, S. 216-217.

Wolf-Dieter Fiedler: Über sieben Brücken. Görlitz – die Oststadt auf alten Ansichtskarten und Fotografien, Görlitz 2008.

Gerhard Gunia: „Bunter Abend“ im Feldschlößchen. Vom kulturellen Neubeginn im zerstörten Guben vor fünf Jahrzehnten, in: Lausitzer Rundschau, 2.9.1995.

Joanna Hytrek-Hryciuk: „Tu Ruski jest szefem!“ Działalność tymczasowej administracji radzieckiej na Dolnym Śląsku (1945-1946), in: Slezsky Sbornik 109 (2011), S. 97-98 und S. 102.

Alina Madej: Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949, Bielsko-Biała 2002, S. 19.

Ryszard Pantkowski: Rozwój życia kulturalnego w Gubinie, „Przeгляд Lubuski“ 1986, S. 49. Derselbe Text erschien ebenfalls in: Zeszyty Gubińskie, Oktober 1997, Nr. 2, S. 30-38.

Grzegorz Rossoliński: Umbenennungen in der Ziemia Lubuska nach 1945, in: Institut für angewandte Geschichte (Hg.): Terra Transoderana. Zwischen Neumark und Ziemia Lubuska, Berlin 2008.

Tak było. Rok 1945-46 w Słubicach, Echo Słubickie, Juli 1985.

Weltspiegel – Kino im 20. Jahrhundert

Ein Ausstellungsprojekt

Jeanette Toussaint, Ralf Forster

Innerhalb der vielen klangvollen Kino-Namen gehört Weltspiegel sicher zu den treffendsten. In ihm bildet sich das zentrale Versprechen des Massenmediums in griffiger Weise ab: Das Kino ist in der Lage, die Welt zu vermessen, all ihre Facetten in einem Raum zu versammeln und sie in gebündelter beziehungsweise gespiegelter Form auf die Leinwand zu bringen. Voraussetzung dafür sind die technischen Möglichkeiten des Films, eine Abbildung von Wirklichkeit zu suggerieren. Vor allem in den beiden ersten Dekaden des Films wurden neue Kinos häufiger Weltspiegel genannt, die Verbindung zu den ‚Actualitäten‘ und später zur Wochenschau ergab sich offenkundig – schließlich hießen die nach 1945 von den westlichen Alliierten in ihren Besatzungszonen gestarteten Wochenschauen „Welt im Film“ und „Blick in die Welt“.



Abbildung 1: Fassaden- und Schaukastenaufrschriften von Kinos mit dem Namen Weltspiegel (Collage: Toussaint/Forster).

Auch in einem weiter gefassten Ansatz, der die Vergnügungs- und Bildungsinstitution zum Brennglas der Moderne erklärt, macht der Begriff Sinn. Als Aufführungsstätte eines Leit- und Massenmediums wird das Kino zum Weltspiegel von Ideen, Konzepten, Anschauungen und Moden. Soweit schien für uns das eingängige Motto einer zukünftigen Ausstellung gefunden, die sich dem Phänomen Kino komplex nähert. Was fehlte, war ein Aufhänger, eine individuelle oder an einen Ort gebundene Geschichte, die diesem Schlagwort eine konkrete Ebene verleiht. Ins Bewusstsein geriet ein Kino, zu dem das Filmmuseum Potsdam seit 2009 intensive Kontakte pflegt: der Weltspiegel im brandenburgischen Finsterwalde, mittlerweile 107 Jahre alt.¹ Torsten und Sabine Siegert führen es in vierter Generation. Das ist ein Novum, denn die meisten Kinos in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) gingen nach 1945 in staatliches Eigentum über, ein Teil der Betreiber und Betreiberinnen reiste in den Westen aus. Die wenigen in Privathand verbliebenen mussten später schließen. Urgroßvater Adolf Tonke und zwei Geschäftspartner eröffneten 1912 den Weltspiegel. 25 Jahre später kamen die Regina-Lichtspiele in Finsterwalde hinzu. Solche Expansionen sind bis heute typisch für das Kinogewerbe, denn zusätzliche Spielstätten im Ort oder in Nachbargemeinden bedeuten Programmviefalt, mehr Publikum und günstigere Leihbedingungen für

Filme. Viele dieser Ausgründungen existierten allerdings nur kurze Zeit, während das Haupthaus bestehen blieb. Adolf Tonke kam mit seinem zweiten Kino den Bedürfnissen der nach Süden hin gewachsenen Stadt nach, wo auch Soldaten eines nahegelegenen Fliegerhorstes der Wehrmacht stationiert waren. 1959 wurden beide Häuser halb, 1972 ganz verstaatlicht. Torsten Siegerts Vater konnte Geschäftsführer bleiben und die Kinos, soweit möglich, in seinem Sinne weiterführen.

Kleinod und in Brandenburg einzigartig ist die 1976 in den Weltspiegel eingebaute Visionsbar.² In gemütlichen Sesseln sitzend, schaut das Publikum durch eine schalldichte Glasscheibe auf die große Leinwand und kann sich gastronomisch verwöhnen lassen.

Der Weltspiegel ist heute das einzige Kino im Elbe-Elster-Kreis mit seinen gut 102.600 Bewohnerinnen und Bewohnern.³ Seit 2011 können in beiden Sälen DCP (Digital Cinema Packages) – auch in 3-D – projiziert werden. Ein alter Filmprojektor erinnert an frühere Zeiten. Ebenso das hauseigene Archiv, verteilt auf viele Räume bis unters Dach.

In dieser Schatzkammer lokaler Kinokultur haben die Betreiber Relikte aus allen Betriebsphasen aufbewahrt – Verwaltungsunterlagen, Mobiliar, Fotos, Bauzeichnungen, Werbedias, Sonderreklamen und eine umfangreiche Plakatsammlung aller seit 1945 im Weltspiegel gezeigten Filme. Mit ihrem bewussten Aufheben haben die Inhaber versucht, architektonische, kulturelle

1 Quellen zur Geschichte des Weltspiegel: Gespräche von Ralf Forster und Jeanette Toussaint mit Torsten, Maximilian und Sabine Siegert 2009 bis 2020; <https://weltspiegel-kino.de/kino/tree/node6026/city329>; <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-04/finsterwalde-weltspiegel-kino-zukunftsprogramm-brandenburg>.

2 Zum Phänomen der Visionsbar siehe den Beitrag von Carola Zeh in diesem Band.

3 <https://www.lkee.de/Unser-Landkreis/Der-Landkreis-stellt-sich-vor/Bev%C3%B6lkerungsentwicklung>.

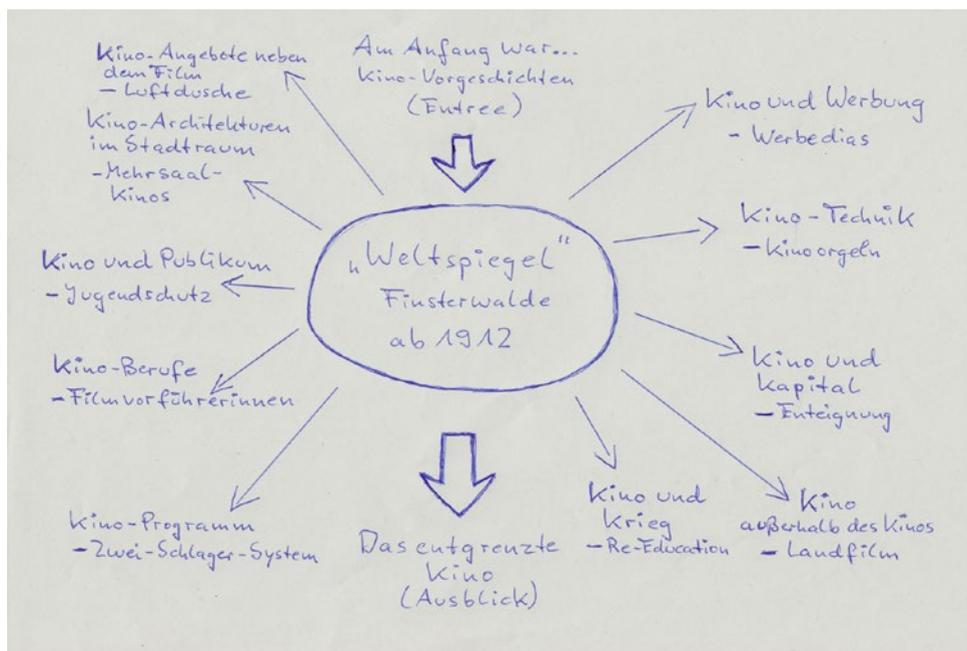


Abbildung 2: Visualisierung von Struktur und Themen der Ausstellung (Skizze: Toussaint/Forster).

und politische Veränderungen sowie zeitgenössische Moden in ihrem Kino zu dokumentieren. Dieser einzigartige Fundus soll in den nächsten Jahren vom Filmmuseum Potsdam übernommen werden. Eine Präsentation im Rahmen der hier skizzierten Ausstellungsidee ist denkbar.

Der Weltspiegel als Modell

So singular sich diese Eigentümer- und Materialkonstellation im Weltspiegel darstellt, so vergleichbar ist das Finsterwalder Kino in seiner Funktion als zentrales Lichtspielhaus in einer kleinen industrialisierten Ackerbürgerstadt. Mit

gut 400 Plätzen zur Eröffnung, rund 750 in den 1920er- und 1930er-Jahren und einer heutigen Kapazität für 440 Zuschauerinnen und Zuschauer zählt der Weltspiegel zwar nicht zur obersten Größenklasse, besitzt aber Modellcharakter für Filmtheater in ähnlich großen Städten. Entsprechend dieser Eigenschaft haben wir eine erste Ausstellungskonzeption entworfen, die auf dem Prinzip der Induktion beruht: Aus dem Speziellen, dem Beispielhaften wird auf übergreifende Merkmale des Gegenstandes ‚Kino = Weltspiegel‘ geschlossen, das Publikum über eine konkrete Story für das Allgemeine des Themas interessiert.

Dabei nähern wir uns dem Kino als technisches, ökonomisches, architektonisches, mediales und soziales Phänomen. Wir berücksichtigen den Umstand, dass es einen zentralen Platz in der Kultur des vergangenen Jahrhunderts einnahm und zugleich gesellschaftspolitische Veränderungen indizierte. Dieser multiperspektivische Blick findet sich in der Clusterstruktur der Ausstellung wieder: Während das Zentrum aus einer Installation mit einem Globus und diversen Schriftzügen des Weltspiegel Finsterwalde besteht, gruppieren sich die bislang zwölf inhaltlichen Schwerpunkte um dieses Zentralgestirn wie Planeten oder Atome: „Vorgeschichten“, „Technik“, „Kino und Kapital“, „Werbung“, „Kino und Krieg“, „Kinoprogramm“, „Kinoarchitekturen im Stadtraum“, „Berufe“, „Publikum“, „Kino außerhalb des Kinos“, „Angebote neben dem Film“ und „Das entgrenzte Kino“. Diese Planeten sind in der Ausstellungsarchitektur als Kojen oder Themenräume zu denken – fünf von ihnen, welche die größten thematischen Überschneidungen mit der Tagung besitzen, skizzieren wir im Folgenden.

Am Anfang war ... – Entree

Das Entree fokussiert die Vorgeschichte der ortsfesten Kinos. Dazu zählen neben der Erfindung der ‚laufenden Bilder‘ die mobilen Darbietungsformen wie Reise- und Jahrmärktkinos sowie Laden- und Saalkinos als Übergänge zu stationären Spielstätten.⁴ Die frühe Zeit war vor allem ein Finden von Technik und Orten. Die

Zurschaustellung von Apparaten und Filmen lag noch eng beieinander, und in der Standortwahl setzten Unternehmen auf einen Mitnahmeeffekt: Wo durch Gastronomie und andere Vergnügungen sich bereits Menschen trafen, lohnten auch Filmveranstaltungen.

Einer der mobilen Vorführer, der 1906 in Finsterwalde Station gemacht hat, war der Berliner Physiker Bruno Jeschke. Er reiste seit der Jahrhundertwende mit seinem selbst konstruierten Filmprojektor durchs Deutsche Reich. In seinem Programmblatt warb er mit seiner technischen Erfindung ebenso wie mit den zu erwartenden Filmen. Es gehört zu den (nicht wenigen) Exponaten, die auf mehrere Ausstellungsthemen verweisen, darunter „Kinoprogramm“, „Werbung“ und „Technik“.

Vertiefend für den Aspekt Technik steht eine Werbung für den Ernemann-Kino-Projektor II mit Transportkoffer, der zugleich als Projektions-tisch diente. Die frühen 35-Millimeter-Apparate mussten mobil sein und fungierten zugleich als Schaustück – sie standen im Saal und wurden vom Publikum besichtigt. Die Maschinen waren multifunktional, da sie das Vorführen von Dias und Filmen (fast ohne Umbau) gestatteten – ein Hinweis auf die Struktur vieler Nummernprogramme mit Stand- und Bewegtbildern. Bruno Jeschke trat in Hotels und Wirtshäusern auf. So wurden Säle an ausgewählten Tagen zum Kino. Mitunter mauerten Restaurantbesitzer die Fenster eines Gastzimmers zu und schufen so einen verbesserten Kinoraum und damit Vorläufer der ortsfesten Spielstätten.

In Finsterwalde befand sich das erste Kino von 1909 bis 1914 in einem Saal der Gaststätte

4 Siehe Loiperdinger: Travelling.



Abbildung 3: Weltspiegel in Finsterwalde, Postkarte 1916 (Quelle: Kino Weltspiegel, Finsterwalde).

Deutsches Haus.⁵ Der Besitzer, Gustav Pühmeyer, nannte es stolz Metropol – hier schwingt bereits die Sehnsucht nach großstädtischem Glanz mit. Zugleich artikulierte er damit den Anspruch, mit seinem Kino ein Zentrum des Ortes auszurufen. Der kurzzeitige Versuch der Betriebsgesellschaft des Weltspiegel, dieses Saalkino zwischen 1917 und 1919 zu reaktivieren, scheiterte.

Vom Saalkino zum Neubau – Kinoarchitekturen im Stadtraum

Das Kino als Architekturort und sozialer Raum hat Stadtlandschaften über mehr als ein Jahrhundert modelliert. Verantwortlich dafür war der Charakter des Massenmediums – das kollektive Sehen von Filmen. Die Zuschauer und Zuschauerinnen mussten zusammenkommen. Sie konnten es am besten in urbanen Zentren. Kinos sollten zunehmend als solitäre seriöse Gebäude wahrgenommen werden.

Ab etwa 1910 existierte das Kino als eigenständige Kategorie der Baukunst. Avantgardistische

5 http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Finsterwalde_Metropol.

Architekten begannen ebenfalls damit zu experimentieren. So entwarf das Büro von Bruno Taut 1910 den Eden-Palast in Berlin. In den 1920er-Jahren entwickelte Taut neue Formen wie Tageslichtkinos oder ein vertikales Filmtheater, in dem das Publikum die Bilder liegend genießen sollte.⁶

1912 eröffnete der Weltspiegel als erster Kino-Neubau in Finsterwalde. Projektiert hatte ihn das Architekturbüro Schmidt & Arnold, das ein Jahr zuvor für den Weltspiegel in Cottbus verantwortlich zeichnete, dem heute zweitältesten Kinozweckbau in Deutschland.⁷ Beide Häuser waren vom Jugendstil inspiriert. Freistehend und so seine stattliche Größe betonend, befand sich das Finsterwalder Kino in der Nähe der wichtigsten lokalen Verkehrsader, die vom Bahnhof ins historische Zentrum führte. Die Kinoorte belebten die Stadt. Häufig siedelten sie sich dort an, wo bereits andere kulturelle oder gastronomische Einrichtungen bestanden, oder bauten diese gar selbst aus wie im Fall der Saal- und Ladenkinos. Auf diese Weise entstanden in größeren Städten sogar Kinocluster. Ganze Kinostraßen markierten diesbezüglich einen Höhepunkt, an dem sich kleinere Städte orientierten. Am bekanntesten ist wohl die Berliner City-West rund um den Kurfürstendamm und die Tauentzienstraße.

Die auf ein Massenpublikum zielende Branche besetzte ebenso andere prominente urbane Orte, insbesondere die Bahnhöfe als Anfangs- und Zielpunkte lokaler Verkehrsströme und Tor zur

Welt – entweder gleich mit einem Bahnhofskino oder mit auffälliger Werbung etwa durch Großplakate oder freistehende Schaukästen.

Ab den frühen 1920er-Jahren bis in die späten 1950er-Jahre hinein funktionierten Kino und Urbanität im Wechselverhältnis.⁸ Das Kino repräsentierte die Stadt und produzierte diese zugleich. Die nächtliche Leuchtreklame diente dabei nicht nur als Werbemittel für die aktuell laufenden Filme; sie gab auch ein Sinnbild des ‚Lichtspieltheaters‘ und der modernen illuminierten Stadt ab.

Für die Ausstellung dieses Themenkomplexes ist eine Collage aus Stadtplänen, Postkarten und anderen Werbefotos denkbar – mit vergleichendem Blick auf Finsterwalde und Berlin. Auch Leuchtbuchstaben, die an Fassaden angebracht waren, zeugen von der Bedeutung der Lichtwerbung.

Der Kinoneubauwelle in den 1910er- und 1920er-Jahren folgten Phasen, in denen vorhandene Gebäude regelmäßig architektonisch ‚verjüngt‘ wurden. Nicht anders in Finsterwalde. Der erste größere Umbau 1926/27 erweist sich als Referenz an neusachliche, den kubischen Baukörper betonende Auffassungen, die auf schnörkellose Eleganz und effektvolle nächtliche Illumination setzten. Vorbild und Paradebeispiel zugleich war dafür der im Januar 1928 eröffnete Titania-Palast in Berlin. Adolf Tonkes Architekt Kurt Vogeler aus Berlin rezipierte diesen modernen Stil und adaptierte ihn auf das vorhandene Kino. Gemäßigtes Neues Bauen, ein Café mit luftiger Terrasse und farbige abstrakte Formenspiele

6 Robbers: Filmkämpfer, S. 64.

7 http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Finsterwalde_Weltspiegel; https://de.wikipedia.org/wiki/Filmtheater_Weltspiegel.

8 Siehe dazu auch Steidle: Kinoarchitektur.



Abbildung 4: Weltspiegel Finsterwalde nach dem Umbau, Foto 1928 (Quelle: Kino Weltspiegel, Finsterwalde).

aus Glas an der Schau- und Eingangsfront trafen zusammen.

Zu den Kernobjekten der Ausstellung dürften die drei erhaltenen Glasfenster von 1926/27 zählen, die mit Relikten aus dem neu eröffneten Café kombiniert werden: Armlehnstuhl, Tisch und Geschirr. Verdeutlicht werden kann so der fließende Übergang konventioneller und avantgardistischer Designs im Alltagsgebrauch der 1920er-Jahre.

Erneut für architektonisches Aufsehen sorgte der Weltspiegel 1972. Noch in Privatbesitz befindlich, beauftragte Helmut Siegert den Finsterwalder Gebrauchsgrafiker und Maler Horst Bahr mit einer neuen Fassadengestaltung. Bahr, experimentellen Lösungen zugewandt, lehnte sich an die moderne, funktionalistische Kaufhausarchitektur der 1960er-Jahre an: 1961 die

Horten-Kachel in der Bundesrepublik, 1968 und 1970 in der DDR die monochromen Aluminium-Fassaden der Centrum-Warenhäuser in Hoyerswerda und Berlin.



Abbildung 5: Wabenarchitektur in der Visionsbar des Weltspiegel Finsterwalde, 2014 (Postkarte: Ralf Forster).

Diese im DDR-Kinobau singuläre Optik aus Aluminiumformteilen erhielt 1976 ihre Korrespondenz im Innenraum. Wiederum Horst Bahr projektierte eine Visionsbar: Essen und Trinken zum Film unter Deckenelementen, in nicht minder abgehobenen ‚spacigen‘ roten Sitzen. Dieses extravagante bis psychedelische Design bezog auch die Speisekarten mit ein.

Komm mit ins Kino – Kino und Werbung

Wie bereits die Leuchtreklame gezeigt hat, berühren sich Kino und Werbung auf mannigfache Weise – auch im Weltspiegel Finsterwalde. Das beginnt bei Namen und Fassade, zieht sich über die klassische Programmanzeige, Plakate, Schaukastenfotos bis hin zu den vielen Extras, die im Kino präsent waren oder angeboten wurden.

All diese Objekte sind nie ausschließlich Reklame gewesen. In ihnen verdinglichen sich die politischen und sozialen Verhältnisse gleichermaßen – wie die herausgehobene Stellung des Kinos in der DDR und seine Rolle als Agitationsinstrument, insbesondere in der Vorfernsehära. Eine massive Kampagne begleitete zum Beispiel 1954/55 den Start der beiden DEFA-Spielfilme „Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse“ und „Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse“. Durch große Sichtbarkeit aber auch durch Sonderveranstaltungen sollten möglichst breite Publikumskreise erschlossen werden, um die SED-Sicht auf die jüngere deutsche Geschichte zu verbreiten – und die Zwangsvereinigung von

KPD und SPD unter der Führung stalintreuer Kommunisten zu rechtfertigen.

Der privat betriebene Weltspiegel musste sich diesem Druck fügen. Ein reich mit Fotos ausgestatteter und wie ein Album aufgemachter Rechenschaftsbericht von 1955 dokumentiert alle Maßnahmen, mit denen die Besucherzahlen der Thälmann-Filme gesteigert werden sollten: ein überdimensioniertes Fassadenplakat, ein blumengeschmückter Ehrentisch im Foyer, ein drei Meter hoher Thälmann-Aufsteller im Saal, Tischkarten in Geschäften der Finsterwalder Handelsorganisation (HO) und des Konsum, ferner Wandzeitungen in örtlichen Betrieben. Die Kultur-Oberen beruhigend hieß es: *Die erfolgte Kontrolle der Kreisleitung der SED hatte keine Veranlassung, auch nur eine Wandzeitung zu kritisieren.*⁹ Auf eindringliche Weise wird durch ein solches Exponat auch die schwierige Rolle von Privatbetrieben in der DDR sichtbar – gerade im Hinblick auf den von Partei und Staat beanspruchten ‚erzieherisch wertvollen‘ Kultursektor. Daneben setzte der monopolistisch agierende und staatlich sanktionierte Progress Film-Verleih in der DDR unpolitische Give-Aways in Umlauf und initiierte Mitmachaktionen, um der sinkenden Rolle des Kinos als Unterhaltungsmedium ab den 1960er-Jahren entgegenzuwirken. Nicht zuletzt richteten sich diese ‚bunten Angebote‘ an Kinder und Jugendliche, waren sie doch der dringend benötigte Publikumsnachwuchs, den es zu gewinnen galt.

9 Archiv des Kinos Weltspiegel Finsterwalde, Rechenschaftsbericht aus dem Jahr 1955, S. 6.



Abbildung 6: Eingang des Kinos Weltspiegel in Finsterwalde mit Werbung für den Thälmann-Film, Foto 1955 (Quelle: Jeanette Toussaint).



Abbildung 7: Werbesortiment des Progress Film-Verleih, 1960er- bis 1980er-Jahre (Foto: Ralf Forster).

Werbung wurde fürs Kino gemacht und das Kino machte Werbung für andere. Letzteres geschah zumeist im Vorprogramm mit Dias

und Kurzfilmen. So sind im Weltspiegel-Archiv Glaslichtbilder zu erwarten, die lokales Handwerk und Gastronomie preisen: vom Friseur bis zur HO-Gaststätte. Kombiniert wurden diese projizierten Reklamen mit Gebots- und Verbots-hinweisen, die insbesondere in Krisenzeiten zum Sparen statt zum Konsum aufforderten. Der erzieherische Charakter dieser Lichtbilder war unübersehbar, zugleich spiegelten sich in Werbedias der 1950er-Jahre das weiterhin starke private Gewerbe in der DDR einerseits und die gegenüber den 1930er-Jahren kaum geänderten ästhetischen Ideale andererseits. Eine Slideshow, die vom Foto der geöffneten Leinwand des Weltspiegel gerahmt ist, wird in der Exposition das Spektrum dieses Werbeformats auffächern.

Wer geht ins Kino? – Kino und Publikum

Wer geht eigentlich ins Kino? Unter dieser Fragestellung hält eine Ausstellungskoje mehrere Zugänge zum Thema Publikum bereit: Da wird seiner sozialen Schichtung, den Altersgruppen, Geschlechterzusammensetzung und Sehgewohnheiten nachgegangen. Inklusion (etwa die Bevorzugung von Soldaten in Kriegszeiten durch günstigere Eintrittspreise) und Exklusion (wie das Kinoverbot für die jüdische Bevölkerung zwischen 1938 und dem Ende des Zweiten Weltkriegs) sind weitere Ankerpunkte. Als Folie dienen frühe soziologische Publikumsanalysen wie die von Emilie Altenloh und der Sozialen Arbeitsgemeinschaft Berlin-Ost 1912,¹⁰ ferner die Aktivitäten der Kinoreformerinnen und Kinoreformer. Da Kinder und Jugendliche die größte Gruppe des Kinopublikums bildeten, die offensichtlich diese neue Freizeitpraxis für sich reklamierten, entbrannte früh eine Debatte zu den gesundheitlichen und moralischen Folgen des Kinobesuchs.¹¹ Sie mündete in Polizei- und Schulverordnungen.¹² 1906 wurde die Zensur in Berlin eingeführt. Ab 1911 erschienen in Preußen Listen mit verbotenen Filmen, an denen sich die Kinobesitzer und Kinobesitzerinnen orientieren konnten. Die dort nicht geprüften Filme musste die Ortspolizei sichten und freigeben.

Die erste Polizeiverordnung zum Kinder- und Jugendschutz im Lichtspielwesen für die Provinz Brandenburg fällt ins Jahr 1912 und damit ins Eröffnungsjahr des Weltspiegel. Zu dieser Zeit gab es in Finsterwalde ein Kinderheim und zwei Schulen, eine dritte war im Bau. Der Weltspiegel hatte also reichlich Publikum in diesem Alter. Für die Programmgestaltung bedeutete das neue Gesetz: Die zuvor peu à peu eingeführten Jugendvorstellungen wurden für die Sechs- bis 16-Jährigen nun obligatorisch. Jüngeren Kindern war der Kinobesuch verboten.

Nach der sogenannten Machtergreifung durften Kinder unter sechs Jahren wieder ins Kino gehen. Damit wurden auch sie zu Adressaten der Propaganda. Ab 1934 organisierte die Hitlerjugend regelmäßige und für alle Mitglieder verpflichtende Jugendfilmstunden in den Kinos. Dokumente für Finsterwalde stehen für diesen Komplex noch aus; viele waren aber reichsweit gültig, wie ein Rundschreiben der Reichsfilmkammer, in dem eine Hitler-Rede zum Tag des Großdeutschen Reiches 1938 angekündigt wurde. In dieser Zeit durften keine Filme laufen. Zugleich heißt es dort, der Besitz einer [Rundfunk]-Übertragungsanlage gehöre zum *notwendigen und selbstverständlichen Bestandteil einer Theatereinrichtung*.¹³ Noch im selben Jahr wurde die jüdische Bevölkerung in Deutschland vom Kinobesuch ausgeschlossen.

In der DDR wurden neue Kriterien für den Jugendschutz festgelegt; Filme kamen mit Beschränkungen der Altersstufen in den Verleih,

10 Altenloh: Soziologie; Sabelus/Wietschorke: Welt; Prommer: Kinobesuch. Prommers Untersuchung umfasst auch die Bundesrepublik, die DDR und die 1990er-Jahre.

11 Siehe Maase: Kinder.

12 Für Brandenburg siehe Toussaint: Kino.

13 Archiv des Kinos Weltspiegel Finsterwalde, Rundschreiben Nr. 1/38 der Reichsfilmkammer, Fachgruppe Filmtheater, Bezirk Berlin-Kurmark vom 5.4.1938.

abgekürzt P 6, P 12, P 16 und P 18. Diese Einstufungen gehörten zum selbstverständlichen Teil der Programmankündigungen in den Printmedien. Die Kontrolle erfolgte beim Kartenverkauf durch das Kinopersonal, wobei solche Exponate mit Statements von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen zu kontrastieren sind, die das ‚Einschummeln‘ in einen verbotenen Film belegen.

Ausblick: Das entgrenzte Kino heute

Filme bleiben Unterhaltungsmedium und Kulturgut – nur ihre Rezeption verändert sich durch die Techniken der Zeit. Trafen sich die Menschen früher zum kollektiven Seherlebnis im öffentlichen Kino mit festen Anfangszeiten oder in Hinterzimmern zum gemeinsamen Konsumieren verbotener Streifen, ist der Empfang von Filmen nun fast überall und jederzeit möglich; Produzenten wird der crossmediale Vertrieb nahegelegt. Deshalb ist der Ausstellungsepilog überschrieben mit „Das entgrenzte Kino heute“. Der Weg hinein führt durch ein überdimensionales Smartphone. Die Entwicklung geht zum privaten Konsumieren über Streaming-Dienste. Einer der größten, Netflix, produziert seine Filme zunehmend selbst. Traditionelle Kinos versuchen, sich dem Trend in der Mediennutzung anzuschließen. So wirbt das Ratzeburger Burgtheater mit Kino on Demand: Abonnentinnen und Abonnenten können hier Filme sehen, die nicht mehr im regulären Programm laufen. Diese Form der Rezeption – allein oder in Gruppen – löst nicht nur den herkömmlichen Kinobesuch ab, sondern auch das herkömmliche Fernsehen.



Abbildung 8: Smartphone-Projector 2.0 im Shop des Futurium Berlin, 2020 (Foto: Ralf Forster).

Doch so ganz trennt sich die Zukunft nicht von der Vergangenheit. Im Internet kursieren verschiedene Bauanleitungen für Smartphone-Kinoprojektoren. Das Zubehör: Schuhkarton, Lupe, zwei Büroklammern. Mit einer solchen Schachtel kann der Film vergrößert an die Wand geworfen werden. Ein kleines, begrenztes Heimkino entsteht, wenn auch mit qualitativ enttäuschendem Ergebnis. Und wer keine Lust zum Basteln hat, greift ins Regal und kauft sich gleich den fertigen Smartphone-Projector 2.0 für 39 Euro.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 15.3.2020.

http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Finsterwalde_Metropol

http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Finsterwalde_Weltspiegel

<https://www.ikee.de/Unser-Landkreis/Der-Landkreis-stellt-sich-vor/Bev%C3%B6lkerungsentwicklung>

<https://weltspiegel-kino.de/kino/tree/node6026/city>

https://wikipedia.org/wiki/filmtheater_Weltspiegel

<https://www.zeit.de/kultur/film/2019-04/finsterwalde-weltspiegel-kino-zukunftsprogramm-brandenburg>

Archivalien

Archiv des Kinos Weltspiegel, Finsterwalde

Rechenschaftsbericht aus dem Jahr 1955

*Rundschreiben Nr. 1/38 der Reichsfilmkammer,
Fachgruppe Filmtheater, Bezirk Berlin-Kurmark vom
5.4.1938*

Literatur und Quellen

Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914.

Martin Loiperdinger (Hg.): Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives, Frankfurt (Main)/Basel 2008.

Kaspar Maase: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich, Frankfurt (Main) 2012.

Elizabeth Prommer: Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie, Konstanz 1999.

Lutz Robbers: Filmkämpfer Mies, in: Kerstin Plüm (Hg.): Mies van der Rohe im Diskurs. Innovationen – Haltungen – Werke. Aktuelle Positionen, Bielefeld 2013, S. 63-96.

Esther Sabelus/Jens Wietschorke: Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900–1930, Berlin 2015.

Sabine Steidle: Kinoarchitektur als Chiffre für großstädtisches Leben und Modernität, in: Gabriele Clemens/Jean El Gammal/Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): Städtischer Raum im Wandel. Modernität – Mobilität – Repräsentationen, Berlin 2011, S. 281-300.

Jeanette Toussaint: Kino und Jugendschutz in der Provinz Brandenburg bis 1920, in: Kulturland Brandenburg e. V. (Hg.): Kindheit in Brandenburg, Leipzig 2013, S. 86-93.

Publikum, Popcorn und Programm in der Provinz

Wie Kinokultur im ländlichen Raum funktioniert – Ein Filmprojekt

Andrea Graf

1. Einleitung: Kino in der Krise

Aufgrund der Folgen der durch das Coronavirus SARS-CoV-2 ausgelösten Pandemie, die sich seit Januar 2020 von China aus ausbreitet, stehen auch die Kulturstätten weltweit unter einem enormen wirtschaftlichen Druck. In dem Bemühen, die Ausbreitung des Virus zu hemmen, wurden auch in Deutschland umfassende Maßnahmen, wie Ausgangsbeschränkungen, ergriffen und so sind Kinos genauso wie Theater und Museen seit dem 18. März 2020 geschlossen. Dies trifft den ländlichen Raum ebenso wie den städtischen. Um die Filmwirtschaft vor den Auswirkungen der „beispiellosen Bedrohung“¹ zu schützen, sind zeitnah Liquiditätsbeihilfen

verabschiedet worden. Laut einer Pressemitteilung der Filmförderungsanstalt wurde ein gemeinsamer Hilfsfonds mit der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien und den Länderförderern aufgelegt. In Zeiten von Ausgangssperren und Kontaktverboten greifen die Menschen zwangsläufig verstärkt auf Streamingdienste zurück. Doch auch abseits der von der Coronapandemie ausgelösten Extremsituation gilt das Streaming als einer der Gründe, die die seit Jahren attestierte Krise des Kinos mit hervorgerufen haben. Dass das Kino als Kultur- und Freizeitort besonders im ländlichen Raum bedroht ist, ist unter anderem an den staatlich eingerichteten Fördermaßnahmen ablesbar. Seit Juli 2019 können sich Kinos auf eine finanzielle Förderung von bis zu 25.000 Euro Soforthilfe bewerben. Die Bundesregierung unterstützt dabei Modernisierungsmaßnahmen von Kinos in Gemeinden mit

1 Filmförderungsanstalt (FFA)-Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Corona-Krise.

bis zu 25.000 Einwohnerinnen und Einwohnern, um die angespannte wirtschaftliche Situation für die Betreibenden zu verbessern.²

Anfang März 2020 folgt das Zukunftsprogramm Kino, dotiert mit 17 Millionen Euro, welches sich an Kinos in Städten mit bis zu 50.000 Einwohnerinnen und Einwohnern oder mit bis zu sieben Sälen richtet.³ Kulturstaatsministerin Monika Grütters (CDU) nennt das Kino in einem Zeitungsinterview einen *soziokulturellen Ort*, eine *Begegnungsstätte* oder auch *eine geistige Tankstelle*.⁴ Mithilfe der Förderprogramme soll nun ein jahrelanger Investitionsstau behoben werden, *um etwa neue Kassensysteme, Projektoren und Sitze, eine modernere Heizungsanlage oder eine App zu bezahlen. Auch Fassade und Foyer können mit dem Geld aufgefrischt werden*.⁵ Einerseits begrüßt, wird das Zukunftsprogramm Kino vom Hauptverband der deutschen Filmtheater andererseits aufgrund der angelegten Förderkriterien kritisiert. Förderung solle, so wird die Vorstandsvorsitzende Christine Berg zitiert, *noch stärker den Mittelstand in den Fokus stellen und inhabergeführten Traditionshäusern Anreize zur Modernisierung geben – jenseits von deren Standort und Programm, teilte der Verband mit. Die bisher vorgesehene Begrenzung auf kulturell besonders wertvolle Spielstätten ist nicht zielführend*.⁶

Denn Kinos in größeren Städten können sich nur bewerben, sofern sie für ihr Programm

ausgezeichnet wurden. Eine gezielte Förderung der Kinos in der Peripherie wie durch die Maßnahmen in den Jahren 2019 und 2020 begonnen, scheint demnach in der Branche selbst auf Unverständnis zu stoßen.⁷ Das Kino stellt in Dörfern und Städten außerhalb der Ballungsgebiete oftmals einen der wenigen Kulturorte dar. Für dessen Erhalt argumentiert Monika Grütters durchaus über seine Funktion in der Prävention gegen den zunehmenden Populismus und die Etablierung rechter Strukturen.⁸ Das Kino sei ein Ort der Teilhabe, der einen Blick über den eigenen Tellerrand und Diskussion mit Anderen ermögliche.

Und genau hier knüpft das Projekt zur Kinokultur im ländlichen Raum des Landschaftsverbands Rheinland – Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte (LVR-ILR) mit seinen Fragen an: Zeichnen sich die Lichtspielhäuser abseits der Metropolen durch bestimmte Eigenschaften aus? Welche Funktionen erfüllen Kinos, besonders im ländlichen Raum? Konnte sich hier eine eigene Kinokultur entwickeln und erhalten? Diese Fragen möchten wir in filmischen Kinoporträts aus dem Rheinland thematisieren. In verschiedenen rheinischen Orten werden dazu seit 2019 in gegenwärtig existierenden Kinos Filmaufnahmen gemacht. In Interviews erzählen Betreiberinnen und Betreiber sowie Besucherinnen und Besucher ihre Kinogeschichte(n) und zeigen damit die Diversität von Motiven und Strategien von Kinomacherinnen und -machern abseits der rheinischen Großstädte auf. Bisher entstanden sind Kurzfilme über das Kur-Theater

2 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (BPA): Pressemitteilung 227.

3 FFA Filmförderungsanstalt: Zukunftsprogramm Kino.

4 Alle kursiv gesetzten Formulierungen zitiert aus: Gohlisch: Grütters.

5 Ntv, Politik: Hilfsprogramm.

6 Ntv, Politik: Hilfsprogramm.

7 Mensch: Zukunftsprogramm Kino; ntv, Politik: Hilfsprogramm.

8 Ntv, Politik: Hilfsprogramm.

Hennef sowie das Corso Film Casino Kaldenkirchen. Geplant sind Forschungs- und Dreharbeiten in mindestens drei weiteren rheinischen Orten. Die Kinos in den unterschiedlichen Städten dienen als Ausgangspunkte für einen Zugang zum Thema, der oftmals ein biografischer ist. Dabei betrachten wir das Ländliche und das Urbane nicht als Dichotomie, zumal diese Zuschreibungen für das Ballungsgebiet Rheinland nicht zutreffend sein können, sondern definieren ländlichen Raum und damit unser Forschungsgebiet als Peripherie, eben abseits der Metropolen: als Vorstädte, Dörfer, Klein- und Mittelstädte.

2. Entstehungskontext des Projektes

Das Projekt zur Kinokultur im ländlichen Raum entwickelte sich im Rahmen einer Kooperation zwischen dem LVR-ILR und den Filmemachern von Benda Film. Der aktuellen Kooperation ging eine erste Reihe von Kinoporträts im Ruhrgebiet voraus, die unter anderem vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe gefördert wurde. Der Journalist und Filmemacher Daniel Huhn sowie der Kameramann Benjamin Leers beschäftigten sich mit weiteren Kollegen seit 2018 im Rahmen eines Dokumentarfilmprojekts mit dem Titel heimatkino.ruhr mit der städtischen Kinokultur im Ruhrgebiet.⁹ Ausgangspunkt war eine persönliche Erfahrung mit dem bereits geschlossenen Kino im Herkunftsort des Filmemachers Daniel Huhn: Bei jedem Besuch war dieser Ort für ihn

aufgeladen mit den Erinnerungen und Emotionen der Filme, die dort gezeigt wurden und die er selbst als Jugendlicher dort gesehen hatte.¹⁰ So entstand die Idee, dem Kino, das sich seit über 100 Jahren dem Film widmet, selbst Filme zu widmen.¹¹ Die Filmemacher begaben sich auf Recherche und entdeckten die Spuren einer einst vielfältigen Kinokultur zwischen Rhein und Ruhr. Die Zahlen aus den Kinohandbüchern belegten mehr als 500 Kinos zwischen Duisburg und Dortmund, heute sind es weniger als 50. Deren Standorte wurden auf einer Karte visualisiert.¹² Über filmische Porträts ausgewählter Kinos sollte ein Blick geworfen werden auf die über 100-jährige Geschichte, aber vor allem auch auf die Gegenwart und Zukunft der städtischen Kinokultur.

In der ersten Staffel wurden dazu verschiedene Typen von Kinos ausgewählt, die im Laufe der letzten 70 Jahre entstanden waren. Diese Typologie entwickelten die Filmemacher von Benda Film aus ihrer Recherche der Kinolandschaft heraus. Von jedem dieser Typen existiert heute zumeist noch ein Kino. Überlebt haben die Häuser durch ihre unterschiedlichen Konzepte. Die entstandenen sieben Episoden von vier bis acht Minuten Länge über Kinos im Ruhrgebiet umfassen folgende Typen: das letzte klassische

9 <https://heimatkino.de>.

10 Diese und die folgenden Informationen zur ersten Reihe des Filmprojekts sind sinngemäß dem Vortragsteil von Daniel Huhn (Benda Film) unseres gemeinsamen Beitrags auf der Tagung zur Urbanen Kinokultur entnommen.

11 Entstanden sind ein Dokumentarfilm „HeimatKino – Kinokultur im Ruhrgebiet“, Produktion Benda Film 2018 (55 Min.), und sieben Episoden einer Webserie mit einzelnen Kinoporträts aus Essen, Gelsenkirchen, Dortmund, Duisburg und Bochum.

12 <https://heimatkino.de/kinokarte>.

Bahnhofskino in Bochum, ein Autokino in Essen, ein kommunales Kino in Duisburg, ein Premierenkino in Essen, ein Nischenprogrammkinos in Dortmund sowie ein Vorstadtkino in Dortmund-Aplerbeck.¹³ Die Filmporträts geben einen Einblick in die unterschiedlichen Nutzungskonzepte und -strategien. Die meisten Kinos sind dabei, schon aufgrund ihrer Größe, eigentlich nur im urbanen Kontext denkbar.

Seit 2019 wird die Dokumentarfilmreihe nun um eine zweite Staffel erweitert, in welcher Kinoporträts über den ländlichen Raum des Rheinlands in Kooperation mit den Alltagskulturforscherinnen und -forschern des Landschaftsverbands Rheinland entstehen.¹⁴ Das LVR-ILR ist eine landeskundliche Forschungseinrichtung mit Sitz in Bonn und versteht sich als Kompetenzzentrum für Sprache, Geschichte und Alltagskultur des Rheinlandes. Als Ergebnis der Forschung entstehen neben Büchern, Ausstellungen und Vorträgen auch kulturanthropologische Filme.¹⁵ In unterschiedlichen Projekten wird zudem zum ländlichen Raum geforscht.

Über die Kurzfilme hinaus, in denen Konstanten und Transformationen des Kinos als Kulturort im ländlichen Raum des Rheinlands und dessen Bedeutung für Betreiberinnen und Betreiber sowie Besucherinnen und Besucher im Mittelpunkt stehen, wird empirisches Material erhoben, um die Funktion des Kinos für die jeweiligen Orte zu erfassen. Die entstehenden Kinoporträts haben wir mit einem Sammlungsaufruf nach Geschichten, Fotografien und Erinnerungen zur

Kinokultur im Rheinland verknüpft.¹⁶ Zahlreiche Personen meldeten sich daraufhin bei uns, um beispielsweise auf ihr Lieblingskino aufmerksam zu machen. Diese Hinweise werden in die Auswahl der Drehorte für weitere Kinoporträts einfließen. Die im Rahmen des Projektes erhobenen Quellen sollen das Thema Freizeitkultur in unserem Archiv speisen und für eine Präsentation im Digitalen Portal Alltagskulturen aufbereitet werden.¹⁷

Dabei gilt uns als Alltagskulturforscherinnen und -forschern ein weites Verständnis von Kino, welches dieses einerseits als Erfahrungsraum betrachtet, sich andererseits nicht vor weiteren Angebotsformen der gemeinsamen Filmrezeption als sozialer Praxis verschließt.¹⁸ Der zeitliche Fokus ist auf die Gegenwart ausgerichtet und wirft über die Erzählungen der Zeitzeugen sowie historische Quellen einen Blick zurück.¹⁹ Dieser Beitrag gibt im Folgenden anhand von zwei Kinoporträts einen ersten Einblick in das Projekt und diskutiert Beobachtungen aus dem Feld.

3. Das Corso Film Casino in Kaldenkirchen

Ende September 2019 konnte das erste rheinische Kinoporträt über das Corso Film Casino in Kaldenkirchen veröffentlicht werden. Kaldenkirchen liegt am Niederrhein an der

13 <https://heimatkino.de/episoden>.

14 Zur Fortsetzung des Projektes konnten Mittel der regionalen Kulturförderung des LVR beantragt werden.

15 https://rheinische-landeskunde.lvr.de/de/volkskunde/filme/detailseite_24.html.

16 LVR Pressemeldungen: Kinokultur im ländlichen Raum.

17 <https://alltagskulturen.lvr.de/>.

18 Augenblick, 56/57 (2013); Mundhenke: Postmoderne Cinéphilie, S. 86-99.

19 Haake: Ins Kino gehen, S. 63-81.



Abbildung 1: Fassade des Corso Film Casino in Kaldenkirchen (Quelle: Benda Film).

niederländischen Grenze von Nordrhein-Westfalen und hat circa 10.000 Einwohnerinnen und Einwohner.²⁰ Seit der Gebietsreform 1970 ist die Stadt Kaldenkirchen zu einem Ortsteil von Nettetal geworden. Die Gemeinde ist umgeben vom Naturpark Maas-Schwalm-Nette, einem grenzüberschreitenden Erholungsgebiet. Die nächstgrößere Stadt ist in zehn Kilometer Entfernung Venlo in den Niederlanden. Auf deutscher Seite muss man bis ins 30 Kilometer entfernte Gladbach fahren, um ein urbanes Umfeld zu erreichen.

Im Film erzählt der Betreiber Helmut Töpfer zunächst die Geschichte des Kaldenkirchener Kinos. Sein Leben ist mit dem Kino eng verknüpft

und so beginnt er seine Beziehung zum Kino anhand seiner eigenen Biografie darzustellen. Er berichtet von seinen Anfängen als Fahrradwächter während der Vorstellungen, dann von seiner Ausbildung als Filmvorführer und der damaligen Verleihlogistik der Filme per Fahrradkurier und Expresstransport mit der Bahn. Inzwischen, mit über 80 Jahren, ist es ihm ein Anliegen, die Kinotechnik an Kinder und Jugendliche im Ort zu vermitteln. Im Anschluss gibt der Film einen Einblick in das monatliche Angebot des ‚Kaffee Kinos‘, welches besonders von Seniorinnen und Senioren besucht wird. Nach einem Meinungsbild des Publikums erläutert wiederum Herr Töpfer das Konzept seines Kinos als Servicekino. Der Kurzfilm endet mit einer Kindergruppe, die hier eine Geburtstagsfeier ausrichtet

20 <https://www.nettetal.de/de/dezernat1/kaldenkirchen/&nid1=24267>.

und begeistert von den Vorzügen ihres *Lieblingskinos* erzählt.²¹

Im Kurzfilm werden verschiedene Aspekte angesprochen, die einerseits Spezifika des Kaldenkirchener Kinos sind, aus denen sich andererseits erste Interpretationsansätze der Funktionen von Kino im ländlichen Raum entwickeln lassen. Dazu wird im Folgenden das Interview mit dem Kinobetreiber Helmut Töpfer genauer analysiert.²²

Die Biografie des Betreibers

Die Kinosozialisation von Herrn Töpfer fand im Kino Schauburg in Kaldenkirchen statt. Hier sah er seinen ersten Kinofilm: eine Tarzan-Verfilmung mit Johnny Weissmüller. Danach lernte er in den 1950er-Jahren den Beruf des Filmvorführers in diesem Einsaalkino von der Pike auf und hat seitdem alle Entwicklungen in der Kino- und Vorführttechnik begleitet.

Die Vorstellungen in der Schauburg, seinem Ausbildungsbetrieb, waren meist ausverkauft. Auch als das Corso Film Casino dann 1957 als zweites Kino im Ort eröffnete, bestand keine Konkurrenzsituation, erinnert sich Töpfer. Bis zur Verbreitung der Fernsehgeräte liefen beide Kinos sehr gut. Dann kam Ende der 1960er-Jahre, wie überall, der Einbruch. Die 818 Millionen Kinobesucher im Jahr 1956 reduzierten sich bis 1967 auf 216 Millionen, so gibt es die Kommunikations- und

Medienwissenschaftlerin Elizabeth Prommer für Deutschland an.²³

Wie überall, musste man auch (oder gerade) auf dem Land erfinderisch werden, wenn man das Kinogeschäft fortführen wollte. In Kaldenkirchen konzeptionierte Herr Töpfer zu dieser Zeit (als Geschäftsführer ab 1968) die Schauburg zu einer sogenannten Filmdiskothek um – ein in den 1960er-Jahren beliebtes Konzept, bei dem das Abspielen der einzelnen Filmrollen eines Films von Tanzmusik eines DJs unterbrochen wurde. Dies zog Besucher aus ganz Nordrhein-Westfalen an.

In dieser Zeit bekamen ländliche Kinos von den Verleihern nur Filme, die bereits ein Jahr lang in den großen Städten liefen: Herr Töpfer erinnert sich an die Laufspuren der Rollen von „Spiel mir das Lied vom Tod“. Als der Besitzer 1978 in den Ruhestand ging, übernahm Helmut Töpfer schließlich das Corso Film Casino mit den 35 Millimeter Ernemann-Projektoren als Betreiber und modernisierte es seitdem stetig. Seine eigene berufliche Biografie wurde von einem enormen technischen Wandel begleitet: So erläutert Herr Töpfer im Interview, dass es heute einzig um die Bedienung des Computers gehe, die nichts mehr mit dem erlernten Beruf zu tun habe. Früher konnte er den Projektor selbst reparieren, kannte das Gerät in- und auswendig. Heute kann er an der Projektion nicht mehr als den Ton beeinflussen.

Zeitweise betrieb er parallel ein Kino und eine Diskothek im Ort. Dadurch waren ihm das Kaldenkirchener Freizeitangebot und dessen Publikum vertraut. Vor allem ist er aber in der Stadt

21 Der Kurzfilm ist abrufbar auf dem Youtube-Kanal Alltagskulturen im Rheinland, URL: https://www.youtube.com/watch?v=TV1pd-2tr_w&feature=youtu.be.

22 Alle Informationen für die im folgenden Text paraphrasierten Aussagen von Helmut Töpfer stammen aus dem Interview des Drehteam mit ihm am 21.2.2019 in Kaldenkirchen.

23 Prommer: Film und Kino, S. 27.

gut bekannt. Viele Besucher nennen ihn beim Vornamen und er verabschiedet regelmäßige Kinogänger mit Handschlag an der Tür. Noch heute, längst im Rentenalter, fungiert er als Theaterleiter und ist, ebenso wie seine Frau und sein Sohn, im täglichen Kinobetrieb präsent.

Viele Besucher schätzen diese familiäre Atmosphäre. *Hoffentlich gibt es das noch lange, das Kino. Wir gehen nicht gern in die Städte, in die großen Kinos, das ist zu unpersönlich*, zitiert Töpfer sein Publikum und erläutert weiter: *Wenn zum Beispiel Kaffee Kino ist, bleiben die Leute auch noch ein bisschen sitzen, unterhalten sich über den Film. Das sind natürlich alles so Sachen, die für uns positiv sind.*²⁴

Die Filmwissenschaftlerin Franziska Heller untersuchte das Kinoerlebnis, welches als dem Fernsehen überlegener ästhetischer Rezeptionsmodus für Filme galt, vor dem Hintergrund der digitalen Heimunterhaltungselektronik und bezeichnet das Kino als kollektiven Erinnerungsort, da hier gemeinschaftliche Rezeption im öffentlichen Raum stattfindet.²⁵ In Kaldenkirchen scheint sich die Angleichung der Erlebnisqualitäten abzuzeichnen, wenn Herr Töpfer erzählt, dass Personen ins Kino kommen, nur um Popcorn zu kaufen, da sie zu Hause einen Film ansehen möchten. Mit dieser Handlung scheint die Erlebnisqualität übertragbar zu werden.

Dem Leipziger Medienwissenschaftler Florian Mundhenke zufolge nimmt der Rezeptionsraum jedoch nach wie vor einen unterschiedlichen Stellenwert ein, wobei das Publikum heute eine größere Auswahlmöglichkeit in Bezug auf den Medienkonsum hat, mit der es situativ umgeht

und zwischen Fernsehen, Internet, Mobiltelefon oder Kino wählt. Der Kinobesuch, von Mundhenke als „ikonisches Ritual“²⁶ bezeichnet, dient wie alle weiteren individuellen Entscheidungen für ein Freizeitangebot als Distinktionsmittel und Ausdruck der Individualität in einer pluralen Gesellschaft.

Zum Zeitpunkt des Interviews stellte Herr Töpfer das Programm nicht mehr selbst zusammen, die Filmdisposition für das Corso Film Casino wurde an eine Agentur übertragen. Doch ist es ihm als Theaterleiter wichtig, die Filme zu kennen. Jeden Film, der im Corso Film Casino läuft, hat er sich angeschaut. Und mit seiner Meinung darüber, ob sich ein Film mit entsprechender Altersfreigabe tatsächlich für Kinder dieses Alters eignet, hält er sich an der Kinokasse gegenüber den Eltern nicht zurück. Helmut Töpfer bezieht sich mit der folgenden Aussage auf den Film „Club der roten Bänder“: *Da sind Szenen drin, die sind nichts für Sechsjährige und wenn dann ein Elternpaar kommt, dann sagen wir denen das – ich mein’ wir sind zwar kommerziell, wir wollen Geld verdienen – aber ich seh’ das etwas anders. Vielleicht ist das auch ein Grund, warum bei uns das Kino läuft. Dann sag ich zu denen: ‚Das hat keinen Zweck für das Kind, lasst das lieber den Film nicht gucken.‘ Das glauben die Leute dann auch.*²⁷

In Situationen wie dieser tritt Herr Töpfer als Experte auf. Denn seine Persönlichkeit und seine Ideen prägen das Kaldenkirchener Kino seit den 1960er-Jahren und sind für die Besucherinnen und Besucher mit diesem Ort verknüpft. Das Corso Film Casino wird als Familienbetrieb

24 Interview Helmut Töpfer, Timecode: 00:47:18.

25 Heller: Erfahrungsraum Kino, S. 190-191.

26 Mundhenke: Von den Grenzen, S. 215.

27 Interview Helmut Töpfer, Timecode: 00:44:18.

wahrgenommen. Die Kinoerinnerung der Generation der heute erwachsenen Kaldenkirchener Bevölkerung ist durch dieses Kino geprägt. Die Medienwissenschaftlerin Susanne Haake thematisiert in ihrer Dissertation die Dynamik dieser Erinnerung, die generationenabhängig ist und mit der jeweiligen Konstruktion von Jugend korreliert. Ihre Forschung verweist auf kollektive Erfahrungen der Befragten, die mit gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen, in ihrem Beispiel dem zeitgenössischen Jugendschutz, in Zusammenhang stehen.²⁸



Abbildung 2: Kinopublikum beim Kaffee Kino im Corso Film Casino (Quelle: Benda Film).

Das Kino als Begegnungsraum

Mit seinem Konzept schafft Herr Töpfer einen Raum für Begegnung in Kaldenkirchen. Die unterschiedlichen Angebote wie das ‚Kaffee Kino‘, ‚Ladies First‘, die Übertragungen von

Spiele der Fußballweltmeisterschaft oder die Ausrichtung von Kindergeburtstagen fördern die Kommunikation und das gemeinsame Film-erleben. Dieses Konzept des Kinos zwischen Wohnzimmer und Eventlocation, das Florian Mundhenke zufolge eine Implosion des Kinos darstellt,²⁹ bringt Helmut Töpfer auf den Punkt, wenn er auf die Breite der Anfragen zur Nutzung seines Kinosaals verweist:

Von der Hochzeit bis zur Goldhochzeit, die wollten 'nen ganz alten Film gucken mit Roy Black oder so, wir nehmen auch alles an. Kommt einer und hat Geburtstag und fragt: ‚Kann ich das Kino mieten? Ich möchte mit meinen Freunden einen Film gucken.‘ Geschlossene Gesellschaft, dann gucken die hier eine DVD. Wir können alles abspielen.

Das Kino als Erlebnisraum verspricht per se eine außeralltägliche Erfahrung. Neben dem Film und dessen Narrationsmustern spielt hier das Raumerleben eine zentrale Rolle. Durch die besondere Atmosphäre des dunklen Saals, die Anwesenheit der weiteren Zuschauer und des laufenden Films wird laut Filmtheoretiker Christian Metz ‚beim Zuschauer [ein] Prozeß der ‚Partizipation‘ aus[gelöst], der in gleicher Weise die Wahrnehmung und die Gefühle betrifft“.³⁰ Andreas Hepp und Waldemar Vogelsang ergänzen, dass das Kino ein „bewährter Erlebnisraum, [...] [sei], um die gewünschten Stimmungen und Gefühle auszulösen.“³¹

Das Konzept des Servicekinos ermöglicht darüber hinaus ein besonderes Erlebnis, indem die Besucherinnen und Besucher per Tischtelefon

29 Mundhenke: Von den Grenzen, S. 213.

30 Hepp/Vogelsang: Kino als Medien-Event, S. 244.

31 Hepp/Vogelsang: Kino als Medien-Event, S. 242.

28 Haake: Ins Kino gehen, S. 80.

Eis- und Getränkebestellungen durchgeben können, die ihnen dann am Platz serviert werden – ein Konzept, das Wohnzimmeratmosphäre ins Kino bringt, wodurch das Corso mehrmals unter die 100 besten deutschen Kinos gewählt wurde. Dieser Erfolg des Corso Film Casinos lässt sich mit den Soziologen Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer als Reaktion auf allgemeine Entwicklungen einer Eventisierung des Freizeitangebots in der Erlebnisgesellschaft deuten.³² Denn was das Corso Film Casino an Service bietet, geht deutlich über ein ‚normales‘ Kinoerlebnis hinaus.³³ Dabei bedienen die Wählscheibentelefone, die besonders gern vom jungen Publikum genutzt werden, einen besonderen Retro-Charme, der in den letzten Jahren populär geworden ist.

Im filmischen Porträt wird auf die Kindergeneration als zukünftiges Publikum fokussiert und auf eine bestimmte Erfahrung, die Menschen im Kino machen und die sie zu regelmäßigen Kinogängerinnen und -gängern werden lässt. Interesse an der Technik attestiert Herr Töpfer den Kindern und erklärt ihnen deren Entwicklung, die er selbst von den ersten Ernemann-Projektoren bis zur heutigen 4k-Projektion miterlebte. Auf diese Weise gibt er seine Faszination für das Kino weiter und damit auch einen Teil seiner Lebensgeschichte. Technikfaszination als ein Narrativ der Kinoerinnerung weist auch Susanne Haake – neben dem zum Kino zurückgelegten Weg, dem Filminhalt sowie der Verzauberung – für die von ihr beforschte Generation aus, die in den

1930er- bis 1950er-Jahren ihre Kinsozialisation im ländlichen Saarland erfuhr.³⁴

Diese Förderung der Kinder sieht Töpfer auch als Investition in die Zukunft des Kinos im ländlichen Raum, um eine neue Generation an das Kino zu binden. 25 Jahre lang beteiligte er sich an Aktionen zum Weltkindertag, dazu verkaufte er vergünstigte Eintrittskarten an Geschäftsleute, die diese an Kinder weiterverschenkten. Noch heute kommen Erwachsene auf ihn zu und erinnern sich an ihr erstes Kinoerlebnis, sagt Helmut Töpfer: *Wie oft ich das heute noch hör, von Erwachsenen: ‚Wir sind als Kinder schon hier im Kino zum Weltkindertag gewesen‘.*³⁵

Mit Zukunftsprognosen hält sich Herr Töpfer jedoch zurück: Jederzeit könne es vorbei sein, aber das Kino sei schon oft totgesagt worden. 40 Prozent sei die durchschnittliche Auslastung der Vorstellungen und mit der Gastronomie könne man den Umsatz bestreiten, mit den Eintrittskarten, von deren Erlös 50 Prozent an den Verleiher gehen, nicht. Die Filme werden nach kommerziellen Gesichtspunkten ausgewählt. Trotzdem kann mal ein Flop dabei sein oder ein heißer Sommer, wie 2018, als die Besucherzahlen stark zurückgingen.

Über die Jahrzehnte halten konnte sich das Kino zum einen, weil es das einzige im Ort ist, zum anderen wegen des Serviceangebots, neuester Technik, der besonderen Sessel und der damit verbundenen großen Beinfreiheit. In den anderen Ortsteilen Nettetal, Hinsbeck, Breil und Lobberich, schlossen die Kinos nach und nach, erzählt Helmut Töpfer im Interview. Von auswärtigen Kinobesuchern hört er immer wieder, wie

32 Mit dem Begriff Erlebnisgesellschaft beziehe ich mich auf Schulze: Erlebnisgesellschaft.

33 Gebhardt/Hitzler/Pfadenhauer (Hg.): Events, S. 18.

34 Haake: Ins Kino gehen, S. 65.

35 Interview Helmut Töpfer, Timecode: 00:36:50.

besonders sein Kino sei. Wünschen würde sich Herr Töpfer eine Unterstützung durch die Stadt, die doch ein Interesse daran haben sollte, diesen Ort zu erhalten. Inwieweit das Corso Film Casino die Schließung aufgrund der Corona-Pandemie verkraftet, kann in der aktuellen Situation nicht eingeschätzt werden. Derzeit informiert die Internetseite mit folgendem, zuversichtlich klingenden Text: *Liebe Kinofreunde, aufgrund der aktuellen Vorkommnisse unterbrechen wir ab sofort unseren Spielbetrieb laut Beschluss der Landesregierung NRW bis auf weiteres! Wir wünschen allen Gästen des Corso Film Casino alles Gute und hoffen, dass schnellstmöglich alles wieder seinen normalen Weg geht! Mit besten Grüßen, euer CFC Team.*

Auf Basis der Analyse des Interviews mit Herrn Töpfer kann auf folgende Eigenschaften und Funktionen des Kinos in Kaldenkirchen geschlossen werden:

- Das Kaldenkirchener Kino zeichnet sich durch die Persönlichkeit seines Betreibers aus:
 - a) Helmut Töpfer ist ein alter Hase, eine Instanz im Ort, seine Biografie ist eng verknüpft mit der lokalen Kinogeschichte, er ist präsent, eher ein Lokal- als ein Kulturunternehmer. Der Kinobetrieb wird ergänzt durch Service im Saal und Events im familiären Rahmen.
 - b) Herr Töpfer nimmt die Position eines Experten ein, der dank seiner Medienkompetenz Empfehlungen und Beratung hinsichtlich der Eignung von Filmen für spezifische Altersgruppen anbietet. Er ist eine Vertrauensperson, deren Meinung von den Besucherinnen und Besuchern geschätzt wird.
- Für die Ortschaft übernimmt das Kino eine wichtige Funktion als Begegnungsraum für

die verschiedenen Generationen. Das Kino bietet nicht nur anonymen Filmkonsum, sondern Raum für Kommunikation und Diskurs.

- Die Übernahme erweiterter lokaler Funktionen, die im ruralen Raum nicht abgedeckt sind, für die aber ein großer Bedarf da ist, ist eine Überlebensstrategie des Kinos.
- Bei der Programmauswahl wird wenig experimentiert, da es den Geschmack aller Altersgruppen abdecken muss.
- Der Kinosozialisation kommt eine Schlüsselaufgabe zu. Die zukünftige Generation wird bewusst adressiert, um das Erlebnis Kino früh zu verankern und diese als Publikum zu binden.



Abbildung 3: Fassade des Kur-Theaters in Hennef (Foto: Robin Stecken).

4. Das Kur-Theater Hennef

Das zweite Kinoporträt beschäftigt sich mit dem Kur-Theater in Hennef, welches sich durch sein Bühnenprogramm, ergänzt durch Kabarett und Konzerte, eher als Kulturzentrum versteht.

Die Stadt Hennef liegt mit rund 48.000 Einwohnern im Rhein-Sieg-Kreis, circa 14 Kilometer von Bonn entfernt, und besteht aus 89 Ortschaften. Hennef ist deutlich weniger ländlich gelegen als Kaldenkirchen und mit dem öffentlichen Personennahverkehr gut angebunden. Es liegt an der Peripherie des rheinischen Ballungsgebietes Köln/Bonn. Das Kino Kur-Theater befindet sich seit 1938 im Zentrum Hennefs in einem denkmalgeschützten Gebäude. Es ist das letzte von vormals drei Hennefer Kinos.

Im Kurzfilm erzählen die beiden Programmverantwortlichen Petra Stratmann und Daniel Huys, wie sie die Auswahl der zu zeigenden Filme treffen, dabei setzt das Kur-Theater auf eine alle Altersgruppen und verschiedene Geschmacksrichtungen ansprechende Programm Mischung und die Einbindung lokaler Vereine sowie Sonderveranstaltungen.³⁶ Die Arbeit von Frau Stratmann und Herrn Huys ist ehrenamtlich, da das Kino seit der Aufgabe durch die Betreiberfamilie 2003 als Verein weiterbesteht. Huys ist dem Kino bereits seit seiner Jugend verbunden und gehört zu den Gründungsmitgliedern des eingetragenen Vereins Kur-Theater Hennef, der inzwischen circa 1.400 Mitglieder hat. Neben den ehrenamtlich Tätigen beschäftigt das Kur-Theater junge Menschen als Minijobberinnen und

-jobber, so erzählt das Vorstandsmitglied Ingo Teusch. Die Hennefer Bürgerinnen und Bürger sowie Betriebe engagieren sich für den Erhalt und die Renovierung ihres Kinos. Der Filmvorführer Sebastian Binz empfindet sein Hobby als Entspannung vom Beruf, indem er anderen Menschen einen schönen Abend bereitet. Im Folgenden werden die weiterführenden Interviews mit den Betreibenden auf die Funktionen des Kinos im Ort hin analysiert.



Abbildung 4: Kassenbereich des Kur-Theaters in Hennef (Quelle: Benda Film).

Die Gemeinschaft der Kinomacherinnen und -macher

Herr Huys ist mit dem Kur-Theater verbunden, seit er als Fünfzehnjähriger erstmals dort als Gast den Film „Dangerous Minds“ sah. Kurz darauf trat er in dem damaligen Familienbetrieb einen Schülerjob an und bekam Einblicke hinter die Kulissen der Kinoarbeit, die ihn seitdem nicht mehr losließ. Mit dem Ort verbindet ihn persönlich viel. Als die vormaligen Betreiber aus wirtschaftlichen Gründen das Kino aufgeben

36 Der Kurzfilm ist abrufbar auf dem Youtube-Kanal Alltagskulturen im Rheinland, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=er81gdblUgg>.

mussten, unterstützte Herr Huys gemeinsam mit Anderen die Idee, das Kino als Verein zu übernehmen. Obwohl er seit etlichen Jahren nicht mehr in Hennef wohnt, hat er nie überlegt, mit der Vorstandsarbeit im Verein aufzuhören. Herr Huys bedauert es, nicht mehr so häufig vor Ort sein zu können, verfolgt jedoch die Besucherzahlen über eine abendliche Benachrichtigung auf sein Mobiltelefon. Das Engagement für das Kino ist seine Feierabend- und Wochenendbeschäftigung: *Es ist über die vielen Jahre so in den Alltag integriert, dass ich halt weiß: Ok, Montagmorgens musst du überlegen was läuft ab Donnerstag, Dienstag wird der Newsletter rausgeschickt, und so weiter und so weiter.*³⁷ Ihn motiviert besonders, dass der Verein das Kino inzwischen bereits 16 Jahre lang erfolgreich betreibt. Finanzielle Unterstützung von Stadt oder Land erhält das Kino nicht. Es finanziert sich über die Mitgliedsbeiträge, über Karten-, Getränke- und Snackverkauf sowie, mit ein bisschen Glück, den Kinoprogrammpreis der Filmstiftung, für den es sich jährlich bewirbt. Das Hennefer Kino muss als Verein keinen Gewinn machen und steht somit nicht unter dem wirtschaftlichen Druck anderer Kinos, deren Betreibende von den Einnahmen leben müssen. Petra Stratmann sagt zur Begründung ihres Engagements: *Man muss Kino schon lieben.*³⁸ Und nennt die Mitarbeit an der Programmgestaltung eines Kinos als einen von ihr lange gehegten Wunsch. Sie ist nach Hennef zugezogen, gehörte zum Stammpublikum und wuchs dann in den Verein hinein.

Filmgeschmack, Geschlecht und Alter der beiden Programmverantwortlichen Frau Stratmann und Herr Huys unterscheiden sich, das sei gut für die Filmauswahl, denn sie werde dadurch breiter. Dazu Frau Stratmann: *Und dadurch, dass ich viel älter bin und auch einen ganz anderen Geschmack hab, ist das bei uns sehr abwechslungsreich. So wie ‚Ich war noch niemals in New York‘, da weiß ich genau, den findet er [Herr Huys] total scheiße und ich find’ den gut. Das ist einfach super, dass wir uns da so ergänzen und jeder auch mal ’nen anderen Film... zum Beispiel ‚Joker‘, mein Lebtage würde ich da nicht reingehen. Das macht es einfach spannend bei uns.*³⁹ Die Vorstandsmitglieder haben sich die Aufgaben untereinander aufgeteilt, somit gibt es weitere Personen, die für die Finanzen, die Technik oder das Kulturprogramm zuständig sind. Es handelt sich um ein eingespieltes Team von etwa 15 Personen, die auf freiwilliger Basis im Kino helfen. Den Hauptvorstand hat der Verein um sechs Beisitzende erweitert, um hier mehr Aufgabenbereiche abdecken zu können. Die Tätigkeiten greifen ineinander, es arbeiten allerdings alle selbständig und übernehmen Verantwortung auch für unattraktive Aufgaben: *Da muss man auch jemanden für haben, der sagt: ‚Ja, ich mach das‘, und das sind jetzt echt nicht die glamourösen Jobs im Kinobereich zu sagen: ‚Ich mach hier ’ne Abrechnung‘, oder die Löhne überweisen. Das ist alles nicht so sexy.*⁴⁰ Trotzdem gebe es keine Konkurrenz, ergänzt Herr Teusch, denn die gemeinsame Motivation sei der Erhalt des Kinos, hier sieht er positiv in die Zukunft.

37 Interview Daniel Huys, Timecode: 00:37:13

38 Interview Petra Stratmann, Timecode: 00:35:36.

39 Interview Petra Stratmann, Timecode: 00:24:12.

40 Interview Daniel Huys, Timecode: 00:58:55.

Eine zukünftige Aufgabe sieht Frau Stratmann in der Begeisterung des Nachwuchses für das Kino als Publikum, jedoch auch in Bezug auf die Vereinsarbeit. Über die angebotenen Minijobs an der Kasse oder im Service, die besonders von Jugendlichen besetzt werden, erreicht der Verein die junge Zielgruppe auch als dauerhafte Vereinsmitglieder. Auf diese Weise entsteht eine Bindung zum Kino.

Mit Blick auf die Geschichte von Kino allgemein, das bereits mehrmals totgesagt wurde, hat Herr Huys keine Zweifel, dass dieses weiterbestehen wird, trotz technischer Neuerungen, prophezeitem Publikumsschwund oder Streamingdiensten:

Dieses Erlebnis Kino, das hat sowas Besonderes, dass das nicht an sich gefährdet ist und ich sehe auch nicht mehr so die Schwierigkeit durch Konkurrenz. Wie jetzt Multiplex in der Nähe oder so, weil ich einfach die Erfahrung mache, jetzt seit sechzehn Jahren, das kann alles nebeneinander existieren, das kann alles funktionieren. Wo ich tatsächlich 'ne Gefahr sehe: Jetzt fügt sich das ja als Verein so lange schon zusammen im Vorstand und das hängt viel an dem Engagement von einzelnen Personen. Es ist schon auch möglich mal jemanden zu ersetzen aber würde sich im Vorstand ganz groß was ändern, würden die entscheidenden Positionen wegbrechen und man kriegte das nicht so schnell nachbesetzt, das wäre schon echt ein Problem.⁴¹

41 Interview Daniel Huys, Timecode: 00:57:42.

Ein Kino für die Bevölkerung

Die Geschichte des Kur-Theaters ist die eines typischen Kinoortes. Das Gebäude wurde 1938 für den Kinobetrieb erbaut. Vorausgegangen war das mobile Kino der Besitzerfamilien in der eigenen Gaststätte. Der Bau wurde mit Bühne, Orchestergraben und 500 Sitzplätzen konzipiert. In den vergangenen 80 Jahren wurde es teilweise als Opernhaus genutzt, dann rückgebaut und nur noch als Kino betrieben, bis ihm 2003 das Aus drohte. Die Gründungsmitglieder des Vereins Kur-Theater Hennef reagierten auf einen Zeitungsartikel, der die Schließung thematisierte. Der Verein baute eine Bühne ein, seit Oktober 2003 wird hier zusätzlich wieder Kulturprogramm angeboten. Von 2003 bis 2019 fanden circa 400 Veranstaltungen statt. Das seien deutlich mehr als die Stadt selber macht und ich denke die Stadt kann froh sein, dass es das Kur-Theater in Hennef hier gibt, so Herr Teusch.⁴² Seit 2013 verfügt das Kino zudem über eine digitale Projektionsanlage. Das Haus wird als Denkmal erhalten, die technische Ausstattung ist allerdings modern.

Die Mitgliederzahl des 2003 für den Erhalt des Kinos gegründeten Vereins lag zunächst bei circa 40 Personen, derzeit liegt sie bei 1.400 Personen. Dies verweist auf ein großes Interesse an dessen Unterstützung. Einen Grund dafür sehen die Kinobetreiberinnen und -betreiber in den Erinnerungen, die viele Hennefer Bürgerinnen und Bürger mit diesem Kino verbinden. Herr Huys meint: *Die Hennefer wüssten es wieder zu schätzen, dass es noch ein Kino gibt. Und dass es ein besonderes Kino ist. Und das merk' ich*

42 Interview Ingo Teusch, Timecode: 00:08:32.

an Mails und so weiter. Oder es gibt ja auch diese ganzen Googlebewertungen. Ich komm aus dem Kino und dann wird man direkt gefragt: Wie fandest du es? Möchtest du eine Bewertung abgeben? Und wir haben da sehr sehr gute Bewertungen, du, da gibt es total nette Kommentare.⁴³

Die Betreiberinnen und Betreiber erfahren Wertschätzung von der Hennefer Bevölkerung. Zur Zeit der Vereinsgründung musste viel repariert und umgebaut werden und neben der Eigenleistung der Mitglieder wurde der Verein dabei von lokalen Betrieben unterstützt. Den Einbau der Bühne für das Kulturprogramm und auch die Dachreparatur stemmten lokale Handwerksbetriebe, denen das Kino am Herzen liegt. Diese Unterstützung interpretiert Herr Huys als typisch für einen kleinen Ort, in dem eine soziale Verbindlichkeit herrscht. Begründet wird diese mit der Nostalgie, mit den eigenen Erinnerungen der Helfenden an ihre Erlebnisse in diesem Kino. Das Kur-Theater Hennef gilt als Inbegriff des Kinos, so diente es auch als Kulisse für den Videodreh zum Lied „Wenn et Leech usjing em Roxy“ der Kölner Band Bläck Fööss.

In Zusammenhang steht diese positive Konnotation des Hennefer Kinos auch mit dem Gebäude, welches einen besonderen Charme ausstrahlt: *Das ist ein besonderer Saal und dadurch hat das auch so'n Eventcharakter ins Kino zu gehen. Ich mein', wenn das jetzt ein schäbbigeres Kino in so einer 70er-Jahre Optik wäre, hätte man vielleicht auch nicht so viel emotionale Bindung dazu gehabt und gesagt wir wollen es erhalten. Dass es so diesen Retrocharme mit ausstrahlt, es ist ja von '38, alles ein bisschen durcheinander, du*

kennst dich besser aus [zu Frau Stratmann], es ist glaub ich in so Richtung so 50er, ist ja auch nicht alles originalgetreu. Petra Stratmann ergänzt: Aber allein die Sitze haben wir selbst aufgepolstert, die sind nicht so neu, das macht es einfach insgesamt. Dazu erneut Herr Huys: Da hatten wir auch so Angebote für diese Plastikbombersitze und dann sagte einer aus dem Verein: ‚Das können wir machen, dann müssen wir aber noch Raufaser tapezieren‘. Stattdessen, und das war natürlich wieder sauviel Arbeit, wurde hier mit so einem verrenteten Restaurateur und ganz viel Eigenleistung, wurden alle Sitze neu bezogen. Die müssen dann wieder feuerfest sein und was man dann alles zusätzlich berücksichtigen und bedenken muss.⁴⁴

Die Mitgliedsbeiträge hält der Verein bewusst gering, um für Interessierte keine Hürden zu schaffen. So kann eine ideelle Bindung vieler Förderer an das Kino gewährleistet werden. Für den Verein wird zudem viel geworben. Ebenfalls ist es dem Verein ein Anliegen, auch die Eintrittspreise für die Vorstellungen niedrig zu halten, so Herr Teusch: *Uns ist es lieber wenn eine Familie noch mit zwei oder drei Kindern ins Kino gehen kann und sich das leisten kann mit Popcorn.⁴⁵* Auf diese Weise gibt das Kino die Wertschätzung zurück.

Herr Huys ist seit 2003 für das Programm verantwortlich, mit Frau Stratmann ist seit 2017 eine weitere Person dazugekommen, die sich vor allem um das Sonderprogramm kümmert. Frau Stratmann hält Kontakt mit Seniorenzentren, pflegt eine Kooperation mit der Volkshochschule, weitere Partner sind die

43 Interview Daniel Huys, Timecode: 00:43:14.

44 Interview Daniel Huys, Timecode: 00:49:29.

45 Interview Ingo Teusch, Timecode: 00:07:25.

Stadtbücherei, der Naturschutzbund oder der örtliche Fußballverein, der die Dokumentation über Diego Maradona in einer Sondervorführung sehen möchte. Ohne Anbindung an einen Verein oder eine Veranstaltung, die wiederum Publikum ins Kino bringt, könnten bestimmte Filme, zum Beispiel Dokumentationen, nicht gezeigt werden. Diese Kommunikationsarbeit kostet Zeit und persönlichen Einsatz. So organisiert Frau Stratmann einen Fahrdienst, damit betagtes Publikum zum Kino kommt, oder informiert auf dem örtlichen Weihnachtsmarkt über die Arbeit des Kinovereins. Neben dem Angebot für Seniorinnen und Senioren – hier erklärt Frau Stratmann: *Seniorenkino ist total gut angekommen. Einlass ist um zwei, da stehen die da schon hufescharrend vor der Tür und überschwemmen uns dann* – bietet das Kur-Theater ein Wickeltaschenkino für Eltern mit kleinen Kindern an: *Wir haben zwei Seniorvorführer und ohne die könnten wir das gar nicht machen. Wir sind ja ein Verein, alle anderen Mitglieder sind halt berufstätig, Schüler oder Studenten und die haben sich da richtig gut eingearbeitet und dann bieten wir das halt an. Da gibt's Brötchen auch und das ist für junge Eltern, aber es kommen auch viele andere, die einfach sagen: 'Mir ist es zu spät abends.' Und so gucken wir einfach, wo kriegen wir hier so Nischen, wen erreichen wir. Und mein Ziel wäre, noch viel mehr junge Leute ins Kino zu holen und das ist halt schwierig heute mit diesen Streamingdiensten und da basteln wir auch noch an 'nem Programm.*⁴⁶

Um sich nicht einzig auf seinen eigenen Filmgeschmack verlassen zu müssen, zieht Daniel

Huys die Filmkritik in der Cinema hinzu oder schaut Trailer neuer Filme an. Da das Kur-Theater kein Erstaufführungskino ist, kann der Spielerfolg von Filmen auch bei der Konkurrenz beobachtet werden, um dann zu entscheiden, ob der Film auch im eigenen Haus gespielt werden soll. Nur in Ausnahmesituationen wie beispielsweise bei den „Star-Wars-“ oder „James-Bond“-Filmen nimmt das Kur-Theater einen Film ab dem Filmstart ins Programm. Daran ist zumeist ein Vertrag gekoppelt, diesen Film drei Wochen lang spielen zu müssen; für ein Einsaalkino stellt das eine enorme Einschränkung der Programmgestaltung dar.

Oftmals wird Herr Huys auch durch sein Publikum auf interessante Filme aufmerksam gemacht. An seine Aufgabe hat er den Anspruch, eine gründliche Vorauswahl zu treffen: *Wichtig finde ich eben, wenn die Leute hierhin kommen, die sollen davon ausgehen können: Ich bekomme hier keinen Schrott gezeigt. Da macht nicht irgendwer das Programm, Hauptsache so und so viel Vorstellungen sind abgedeckt. Auch wenn ich mir die Filme vorher nicht alle angucken kann. Aber ich will mich schon so informieren und davon ausgehen, dass wir da was Gescheites zeigen.*⁴⁷ Diese Vorauswahl sieht er auch als Vorteil des Kinos gegenüber Streamingdiensten, in deren großem Angebot sich viele Menschen nicht orientieren könnten. Die Strukturierung des Programms und eine Qualitätskontrolle nimmt das Kino dem Publikum ab.

Das Kur-Theater steigerte seine Publikumszahlen entgegen jeder Prognose und der Entwicklung der Kinobranche im Jahr 2019 deutlich.

46 Interview Petra Stratmann, Timecode: 00:25:09.

47 Interview Daniel Huys, Timecode: 00:21:43.

Herr Huys erklärt, dass dies bereits mit der Entscheidung für das Spielen sehr erfolgreicher Filme, wie 2019 „Der Junge muss an die frische Luft“ oder „Bohemian Rhapsody“, in Zusammenhang stehen kann. Das Publikum des Kur-Theaters kommt dabei aus einem weiteren Umkreis Hennefs. Mit dem nächstgelegenen Multiplex-Kino in Siegburg steht es aufgrund seines differenzierteren Programms nicht in Konkurrenz. Um das Überleben des Kinos machen sich Frau Stratmann und Herr Huys keine Sorgen, solange sich das Kino auf seine Qualitäten besinne (besonderer Ort, gemeinsames Erlebnis, Mehrwert zusätzlich zum Film) und nicht nur *die Abduktion*⁴⁸ für Comicverfilmungen und Disney-Realverfilmungen sei, denn genau hier ist laut den Hennefer Programmverantwortlichen ein neuer Impuls gefragt.

Zur Strategie des Kinomachens in Hennef können folgende Punkte zusammenfassend festgehalten werden.

- Das Kur-Theater in Hennef zeichnet sich einerseits durch das Gebäude aus:
- Durch das denkmalgeschützte Bauwerk, dem ein historischer Charme zugeschrieben wird, erhält der Wunsch nach dem Erhalt des Kinos über die Architektur eine weitere Dimension.
- Die lange Betriebszeit des Ortes als Kino führt dazu, dass hier über Jahrzehnte die kollektive Kinsozialisation der Hennefer Bevölkerung stattfand und zahlreiche Personen den Ort mit individuellen Erinnerungen verbinden.

- Beides begründet die hohe Zahl an Mitgliedern im Förderverein. Die Unterstützung eines guten Zwecks bedeutet soziales Prestige und ist dem eigenen Ansehen zuträglich. So werden diverse Protagonistinnen und Protagonisten, die teils selbst relevante Positionen im Ort besetzen, an das Kino gebunden. Dieses Netzwerk lässt sich aktivieren, geht es um Unterstützung bei beispielsweise handwerklich-baulichen Tätigkeiten.
- Weiter zeichnet sich das Kur-Theater durch die Vereinsstruktur sowie die Veranstaltungsplanung aus: Durch die stetige Einbindung von weiteren lokalen Akteurinnen und Akteuren wie Vereinen, Seniorenzentren und Bildungseinrichtungen in die Programmplanung verfügt das Kur-Theater über Rückhalt in der Bevölkerung sowie ein gutes Netzwerk, es wird dadurch zu einem Kino von Bürgerinnen und Bürgern für und mit Bürgerinnen und Bürgern.
- Hinter der Vorstandsarbeit steht das Engagement einer kleinen Gruppe ehrenamtlich Tätiger, die sich als erfolgreich handelnde Gemeinschaft verstehen und stolz auf ihre Leistungen sind.
- Durch das Angebot von Kino und Kulturveranstaltungen im Bühnenprogramm schließt das Kur-Theater eine städtische Versorgungslücke und hegt daher keine Existenzängste.

5. Fazit und Ausblick

Die untersuchten Kinos in Kaldenkirchen und Hennef unterscheiden sich durch ihre räumliche Lage und somit die infrastrukturellen Merkmale der Gemeinden und deren soziale Struktur. Bei

48 Interview Daniel Huys, Timecode: 01:00:30.

Kaldenkirchen handelt es sich um einen Familienbetrieb, in Hennef um ein vereinsgeführtes Kino. Beide sind in ihrem Ort als letzte Kinos übriggeblieben.

Durch die Analyse der Interviews konnten Strategien der Betreibenden herausgearbeitet werden, die auf Funktionen des Kinos im ländlichen Raum verweisen: Obwohl in den beiden Kinoprotokollen der Blick auf sehr unterschiedlich geführte Lichtspielhäuser gerichtet wurde, gibt es Gemeinsamkeiten. Das Kino spiegelt seinen Standort im Rheinland wider. Denn die Programmauswahl ist abhängig von Region, Lage, dem Publikum und davon, ob das Kino als Wirtschaftsunternehmen geführt wird. Hier verfügt das Kur-Theater in Hennef über eine größere Freiheit als das Corso Film Casino. Im ländlichen Raum besteht das Kinopublikum dem demographischen Wandel zufolge vermehrt aus sehr jungen und älteren Besucherinnen und Besuchern,⁴⁹ wie an den Angeboten für diese Zielgruppen in Kaldenkirchen und Hennef ablesbar ist. Die Kinobetreibenden an beiden Standorten kennen ihr Publikum gut und stimmen ihr Angebot passgenau ab.

Das Kino abseits der Großstadt ist stets ein sozialer Ort des Austausches zwischen Betreibenden und Publikum und nie ein Ort des reinen Filmkonsums. Die Betreiberinnen und Betreiber sind persönlich ansprechbar und pflegen Netzwerke. Sie binden über Sonderprogramme verschiedene Bevölkerungsgruppen ein. Im Kino spielt sich viel mehr ab als Filmprogramm, denn das Kino zählt als lokaler Veranstaltungsraum für Menschen jeglichen Alters.

Die Kinomacherinnen und -macher gehen ihrer Aufgabe mit Leidenschaft und großem Engagement nach. Das ‚Kinomachen‘ ist nicht nur ein Beruf oder Hobby, sondern eng mit der eigenen Biografie verknüpft. Die Funktion des Kinos als Ort des sozialen Erlebens markiert einen wichtigen Unterschied zur Konkurrenz der Online-Streamingdienste. Nicht der reine Filmkonsum steht im Kino im Vordergrund, sondern das gemeinschaftliche Erlebnis. Über Sonderprogramme, Diskussionen mit Filmemacherinnen und -machern oder Vortragsveranstaltungen wird ein Mehrwert geschaffen und das Kino als kultureller Ort sichtbar. Die beiden untersuchten Beispiele zeigen, dass die Bindung des Publikums an das jeweilige Kino durch die Betreiberinnen und Betreiber aktiv hergestellt wird.⁵⁰ Die dadurch produzierte Identifikation des Publikums mit ‚seinem‘ Kino erweist sich damit als Überlebensstrategie. Es wird sich zeigen, inwiefern dies kleinen Kinos im ländlichen Raum auch über die Corona-Krise hinweghelfen kann, die viele vor existenzielle Probleme stellen wird. Erste Spendenaufrufe und Crowdfunding-Kampagnen zur Rettung ‚seines‘ Kinos deuten darauf hin, dass die Identifikation des Publikums mit dem jeweiligen Kino zumindest einen Teil zum wirtschaftlichen Überleben des Kinos beitragen kann. So hat beispielsweise das Werbeunternehmen Weischer.Cinema die Kampagne hilfdeinemkino gestartet. Über eine Deutschlandkarte kann das eigene Stammkino ausgewählt werden. Neben der Möglichkeit direkt zu spenden,

49 Bald: Kino, S. 40.

50 Dies nennt ebenfalls Katja Bald als Teilergebnis ihrer Studie. Bald: Kino, S. 68. Die Autorin verweist hier auch auf den Beitrag von Bausinger: Kultur ist mehr, S. 18.

kann der Besuchende Kinowerbung anschauen. Die Werbeumsätze werden nach Klickzahlen mit dem jeweiligen Kino abgerechnet.⁵¹

Die in diesem Beitrag dargestellten Eigenschaften und Funktionen von Kinos im ländlichen Raum können als ein erster Einblick in die Analyse des empirischen Materials betrachtet werden. Auf welche weiteren Strategien und Selbstverständnisse von Kinobetreibern und Publikum wir treffen, wird der Fortgang des Projektes zeigen. Im Jahr 2020 sollen drei weitere Kinoporträts aus dem Rheinland in Form von Kurzfilmen entstehen. Die Auswahl der Lichtspielhäuser wird dabei von ihrer Lage im Rheinland und ihrer Organisationsform abhängen.

Linksammlung

Alle Zugriffe am 30.3.2020.

<https://alltagskulturen.lvr.de/>

<https://heimatkino.de>

<https://heimatkino.de/kinokarte>

<https://heimatkino.de/episoden>

<https://hilfeineinkino.de/#kino>

https://rheinische-landeskunde.lvr.de/de/alltagskultur/alltagskultur_filme/alltagskultur_filme_info.html

51 Weischer.Cinema GmbH & Co. KG: Werbung kann Kinos retten, URL: <https://hilfeineinkino.de/#kino>. Kurz vor Redaktionsschluss, Anfang August 2020, lässt sich festhalten, dass das Corso Film Casino in Kaldenkirchen am 30.5.2020 seinen Spielbetrieb wieder aufgenommen hat, während das Kur-Theater Hennef die Wiedereröffnung für Ende August 2020 ankündigt.

Filme

Kurzfilme in der Reihe „Kinokultur im ländlichen Raum“:

Benda Film im Auftrag des LVR: Corso Film Casino Kaldenkirchen, Köln/Bonn 2019; URL: https://www.youtube.com/watch?v=TV1pd-2tr_w&feature=youtu.be.

Benda Film im Auftrag des LVR: Kur-Theater Hennef, Köln/Bonn 2019; URL: <https://www.youtube.com/watch?v=er81gdblUpj>.

Interviews

Interview mit Helmut Töpfer am 21.2.2019 in Kaldenkirchen.

Interviews mit Ingo Teusch, Petra Stratmann und Daniel Huys am 26.10.2019 in Hennef.

Literatur und Quellen

Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft 56/57 (2013): Erfahrungsraum Kino.

FFA Filmförderungsanstalt: Zukunftsprogramm Kino; URL: <https://www.ffa.de/zukunftsprogramm-kino.html>.

FFA-Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Corona-Krise: FFA-Präsidium beschließt Maßnahmenpaket für die deutsche Film- und Kinowirtschaft, 19.03.2020; URL: https://www.ffa.de/aid=1394.html?newsdetail=20200319-1351_corona-krise-ffa-praesidium-beschliesst-massnahmenpaket-fuer-die-deutsche-film-und-kinowirtschaft.

LVR Pressemeldungen: Kinokultur im ländlichen Raum, 15. Oktober 2019; URL: https://www.lvr.de/de/nav_main/derlvr/presse_1/pressemeldungen/press_report_209217.jsp.

ntv, Politik: Hilfsprogramm für neue Technik. Bund investiert Millionensumme in Kinos; URL: <https://www.n-tv.de/politik/Bund-investiert-Millionensumme-in-Kinos-article21628701.html>.

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (BPA): Pressemitteilung 227, 1.7.2019:

Soforthilfeprogramm für Kinos auf dem Land startet – Grütters: „Kulturort Kino auch abseits der Metropolen erhalten“; URL: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/soforthilfeprogramm-fuer-kinos-auf-dem-land-startet-gruetters-kulturort-kino-auch-abseits-der-metropolen-erhalten-1642378>.

Katja Bald: Kino auf dem Land. Förderung der Filmkultur in strukturschwachen Regionen, in: Zeitschrift für Medienpädagogik 10 (2019); URL: <https://journals.qucosa.de/zfm/article/view/2019-10-bald/5>.

Hermann Bausinger: Kultur ist mehr..., in: Eckart Frahm/Holger Magel/Klaus Schüttler (Hg.): Kultur – ein Entwicklungsfaktor für den ländlichen Raum. Anregungen, Tips und Beispiele aus der Praxis, München 1994, S. 13-22.

Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hg.): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen 2000.

Stefan Gohlisch: Grütters: „Kinos sind geistige Tankstellen“, in: Neue Presse, Kultur/Interview, 31.10.2019; URL: <https://www.neuepresse.de/Nachrichten/Kultur/Monika-Gruetters-im-Interview-Kinos-sind-geistige-Tankstellen>.

Susanne Haake: „Ins Kino gehen war für mich die Krönung!“ Narrative Modi der Erinnerung an das Kino, in: Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft 61 (2015), S. 63-81.

Franziska Heller: Erfahrungsraum Kino im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit, in: Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft 56/57 (2013), S. 187-202.

Andreas Hepp/Waldemar Vogelsang: Kino als Medien-Event. Dargestellt am Beispiel des Films „Titanic“, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer (Hg.): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen 2000, S. 239-262.

Marc Mensch: Zukunftsprogramm Kino: Das Bild schärft sich, 14.11.2019, für Blickpunkt:Film GmbH; URL: <http://beta.blickpunktfilm.de/details/445523>.

Florian Mundhenke: Von den Grenzen der Kinoerfahrung. Anmerkungen zum Kino als Erfahrungsraum im Zeitalter von Nutzungs- und Wahrnehmungsumbrüchen, in:

Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft 56/57 (2013), S. 203-220.

Florian Mundhenke: Postmoderne Cinéphilie. Die Veränderungen des sozialen Raums Kino als Reflexionen von Filmerfahrung in der digitalen Ära, in: Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft 64 (2015), S. 86-99.

Elizabeth Prommer: Film und Kino. Die Faszination der laufenden Bilder, Wiesbaden 2016.

Gerhard Schulze: Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, 2. Auflage, Frankfurt (Main) 2005.

§	Paragraf
⊄	Pfennig(e)
&	und
3-D	dreidimensional
Abb.	Abbildung
AEG	Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft
A.G./AG	Aktiengesellschaft
AHL	Archiv Hansestadt Lübeck
Anm.	Anmerkung
Art.	Artikel
BArch	Bundesarchiv
BayHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
Bd.	Band
Best.	Bestand
Bl.	Blatt
BLHA	Brandenburgisches Landeshauptarchiv
BPA	Presse- und Informationsamt der Bundesregierung
bzw.	beziehungsweise
CDU	Christlich-Demokratische Union
CFC	Corso Film Casino
Co.	Compagnie
DCP	Digital Cinema Packages
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film AG
Dir.	Direktor
DJ	Discjockey
DNN	Dresdner Neueste Nachrichten
Dr.	Doktor
DVD	Digital Video Disc/Digital Versatile Disc
EFKA	Frankfurter Kammerlichtspiele
e.V.	eingetragener Verein
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDP	Freie Demokratische Partei
FF	Filmförderungsanstalt
GmbH	Gemeinschaft mit beschränkter Haftung
GP	Gewerbepolizei
H.	Heft
Hg.	Herausgeber
HO	Handelsorganisation
HStA Dresden	Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden
ISGV	Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde Dresden
Jg.	Jahrgang
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
LMZH	Landesmedienzentrum Hamburg
LRA	Landratsamt
LVR-ILR	Landschaftsverband Rheinland-Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte
MA GAP	Marktarchiv Garmisch-Partenkirchen
MK	Kultusministerium
mm	Millimeter
MNN	Münchner Neueste Nachrichten
Nr.	Nummer
NS	Nationalsozialistisch, auch: Nationalsozialismus
NSDAP	Nationalsozialistische Arbeiterpartei Deutschlands
ntv	Fernsehnachrichtensender

Oldb	Oldenburg
OP	Offizierspersonalakte
OSB	Oberschulbehörde
OZK	Okręgowy Zaruąd Kin
Pfg.	Pfennig(e)
PMB	Polizeimeldebogen
poz	pozycja (Position)
RAG	Ratsarchiv Görlitz
RP	Regierungspräsidium
S.	Seite
SAG	Stadtarchiv Guben
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
Sign.	Signatur
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
SMAS	Sowjetische Militäradministration in Sachsen
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SPZG	Archiv des Vereins der Freunde des Gubiner Landes
SS	Schutzstaffel
StAFO	Stadtarchiv Frankfurt (Oder)
StAH	Staatsarchiv Hamburg
StAM	Staatsarchiv München
StdA M	Stadtarchiv München
u.	und
u.a.	und andere
u.A.	unter Anderem
UCI	United Cinema International
Ufa	Universum Film AG
ul.	ulica (Straße)
USA	United States of America/Vereinigte Staaten von Amerika
u. Umg.	und Umgebung
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
Vol.	Volume (Band)
VVL	Vereinigung Volkseigener Lichtspieltheater
z.B.	zum Beispiel

Institut für Sächsische Geschichte
und Volkskunde

Zellescher Weg 17
01069 Dresden
isgv@mailbox.tu-dresden.de
www.isgv.de