

Krieg im Kino, Kino im Krieg

Die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf
die deutsche Kinokultur zwischen 1914 und 1918
am Beispiel Dresden

Sophie Döring



Krieg im Kino, Kino im Krieg

Die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs
auf die deutsche Kinokultur zwischen
1914 und 1918 am Beispiel Dresden

Sophie Döring

Impressum

ISGV digital. Studien zur Landesgeschichte und
Kulturanthropologie 5
herausgegeben von Enno Bünz, Andreas Rutz,
Joachim Schneider und Ira Spieker

Layout: Josephine Rank, Berlin
Technische Umsetzung (barrierefreies PDF):
Klaas Posselt, einmanncombo
Umschlaggestaltung: Josephine Rank

© Dresden 2022
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.d-nb.de>
abrufbar.
Alle Rechte vorbehalten.
www.isgv.de
ISBN 978-3-948620-04-2
DOI 10.25366/2021.88

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



Inhalt

Teil I: Vor betrachtungen

| | |
|---|-----------|
| 1. Einleitung | 9 |
| 2. Theoretische Grundlagen | 11 |
| 2.1 Kino und Krieg in der Forschung | 11 |
| 2.2 Kinogeschichte, Filmgeschichte und Regionalität in der Neuen Filmgeschichte | 14 |
| 2.3 Ansätze der Arbeit – die Dresdner Lokalstudie und ihr Betrachtungszeitraum | 19 |
| 3. Historischer Kontext | 23 |
| 3.1 Sehgewohnheiten und Kinokultur vor dem Ersten Weltkrieg | 23 |
| 3.2 Filmvertrieb und Kinowerbung im Kaiserreich | 28 |
| 3.3 Propagandafilme und filmische (Kriegs-)Berichterstattung vor 1914 | 32 |

Teil II: Das Kino im Krieg

| | |
|--|-----------|
| 4. Entwicklung von Front- und Heimatkino | 36 |
| 4.1 Die Entwicklung und Bedeutung der Kinoindustrie im Krieg | 36 |
| 4.2 Das Front- oder Soldatenkino und der Kinobetrieb in den besetzten Gebieten | 38 |
| 4.3 Das Heimatfrontkino und sein Publikum | 42 |
| 4.4 Konstrukteur und Regisseur – Kino- und Kriegstechnik | 44 |

| | |
|---|-----------|
| 5. „Publizistische Rüstung“ – Spionageangst, Zensur und Propaganda | 48 |
| 5.1 Spionageangst und moralische Zensur | 48 |
| 5.2 Staatliche und zivile Organe der Propaganda | 51 |
| 5.3 Propaganda im Kaiserreich und neutralen Ausland | 54 |
| 6. Das Kino in Dresden: Analyse der städtischen Kinolandschaft während des Ersten Weltkriegs | 59 |
| 6.1 Dresden im Ersten Weltkrieg | 59 |
| 6.2 Kino-Typen, ihre Besitzverhältnisse sowie topographische Verteilung | 61 |
| 6.3 Vorführungen und Dubletten in den Dresdner Kinos | 64 |
| 6.4 Kinowerbung in den Dresdner Neuesten Nachrichten | 67 |

Teil III: Der Krieg im Kino

| | |
|---|-----------|
| 7. „Hier ist die Wahrheit“ – Wochenschauen und die filmische Kriegsberichterstattung | 73 |
| 7.1 Erwartungshaltung und Beschaffungsprobleme | 73 |
| 7.2 Wochenschauen und anderes dokumentarisches Filmmaterial | 75 |
| 8. Der Spielfilm zwischen „Kriegskitsch“ und Kriminalgeschichten | 79 |
| 8.1 „Feldgrau“ Kriegsspielfilme | 79 |
| 8.2 Eskapismus und Unterhaltung – nicht-militärische Spielfilme .. | 82 |
| 9. Der Film in Dresden: Analyse der Filmvorführungen während des Ersten Weltkriegs | 85 |
| 9.1 Erklärung zur Einordnung der Filme | 85 |
| 9.2 Militärische Filme | 86 |
| 9.3 Nicht-militärische Filme | 88 |
| 9.4 Filmwerbung in den Dresdner Neuesten Nachrichten | 90 |

Teil IV: Bewertung und Fazit

| | |
|--|------------|
| 10. Veränderungen in Staat, Filmwirtschaft und Publikum | 96 |
| 10.1 Veränderungen der staatlichen Haltung zur filmischen Propaganda | 96 |
| 10.2 Veränderungen des öffentlichen Blicks auf die Kinoindustrie .. | 97 |
| 10.3 Veränderungen der Kinokultur und der Sehkultur des Publikums | 99 |
| 11. Das Fallbeispiel Dresden im Vergleich | 101 |
| 11.1 Lokale und nationale Tendenzen im Vergleich | 101 |
| 11.2 Mehrwert und Umsetzung von Lokalstudien in der Neuen Filmgeschichte | 107 |
| 12. Ausblick | 110 |
| 12.1 Entwicklungslinien im Kino der Weimarer Republik | 110 |
| 12.2 Der Umgang mit dem Ersten Weltkrieg in Filmen nach 1920 .. | 112 |
| 12.3 Die Auswirkungen auf die Propaganda während des Zweiten Weltkriegs | 115 |
| 13. Abschließende Bemerkungen | 117 |
| Anhang | 119 |

| Teil I: Vorberachtungen

| 1. Einleitung

Der Krieg, wie sieht er aus? Sieht er aus wie jener Reiter auf dem Stuckschen Meisterbild? Sieht er aus wie jenes Pestbild von Böcklin? [...] Es steigen eigenwillige neue Dinge ohne Vorbild auf. Wie in einem Hexenkessel braut das alles fieberhaft auf und nieder, bläht sich schreckhaft, Runzelhäute schieben sich darüber, paffend bricht's in Falten ein, und schwefelgelbe Flammen züngeln... Bis sich auf einmal aus dem Kessel ein Band, das nimmer abreißt, haspelt. Bis du gewahr wirst, daß dieses Band ein Film ist, ein Riesenfilm, der Film des Kriegs. [...]¹

Bis heute ist der Erste Weltkrieg Teil der Medien, insbesondere aber der Filmlandschaft. Wurzeln heutiger Action- und Militärfilme finden sich nicht selten in Filmen über den Ersten Weltkrieg, umgekehrt wird der Erste Weltkrieg auch über hundert Jahre später noch filmisch bearbeitet. Film und Erster Weltkrieg sind auch – oder jubiläumsbedingt vielleicht gerade – in den letzten Jahren wieder eine enge Verbindung eingegangen. Während erfahrene Kinogänger eher an Klassiker wie etwa *'The Battle of the Somme'* (Großbritannien 1916, dir. W. F. Jury) und *'Kreuzer Emden'* (Deutschland 1932, dir. Louis Ralph)

denken mögen, hatte das Thema in den letzten Jahren unter anderem auch in Form der monumentalen Weltkriegsverfilmung *'1917'* (Großbritannien 2019, dir. Sam Mendes) oder als Kulisse für den Superheldenfilm *'Wonder Woman'* (USA 2017, dir. Patty Jenkins) wieder Konjunktur. Dass der *'Große Krieg'* bis heute im Kino über die Leinwand läuft, provoziert die Frage nach der Annahme des Themas durch das zeitgenössische Publikum. Was sahen die Zuschauer, wenn sie zwischen 1914 und 1918 ins Kino gingen? Konnten die Geschehnisse des Kriegs adäquat auf der Leinwand gezeigt werden – zu einer Zeit, als die technischen Möglichkeiten des Mediums Film noch sehr viel eingeschränkter als im heutigen Kino waren? Welche Eingriffe in das Filmgeschehen fanden von staatlicher Seite statt? Und wollte das Publikum überhaupt Krieg im Kino sehen?

Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs war das Medium Film noch jung. Einer Zeitungsumfrage zufolge schätzten Zeitgenossen den Film 1914 hinter „der drahtlosen Telegraphie, dem Panama-Kanal, dem lenkbaren Luftschiff, der Flugmaschine und der Radium-Anwendung“ als sechstes Weltwunder der Zeit ein.² Beide, sowohl die

1 Müller: Der Weltkrieg, S. 90.

2 Maase: Massenkunst und Volkserziehung, S. 41.

Institution Kino als auch ihr Medium Film, hatten in kurzer Zeit strukturell und inhaltlich wesentliche Veränderungen durchlaufen und waren aufgrund ihrer Dynamik und Neuartigkeit bis zum Ausbruch des Kriegs nur schwer durch staatliche Organe lenkbar.

Wie das Eingangszitat erahnen lässt, war den Zeitgenossen die Verbindung zwischen Film und Krieg aber bereits bewusst. Die Novität des modernen Krieges spiegelte sich im ebenfalls neuen Medium Film wider; gleichzeitig gewährte das Publikum dem visuellen Eindruck von vermeintlich unverfälschten Tatsachen einen erheblichen Vertrauensvorschuss, den die bewährten Printmedien verloren hatten. Diese Wirkung konnten auch staatliche Institutionen nicht ungenutzt lassen und sahen sich schließlich gezwungen, ihre Vorbehalte gegen das ‚Schund‘-Medium zugunsten eines neuen Umgangs mit Film und Kino insgesamt zu überwinden. Nicht nur für die Motivation der Bevölkerung, auch für die Wahrnehmung durch das neutrale Ausland wurde eine multimediale Beeinflussung während des Kriegs unabdingbar³ und so entwickelte sich aus dem vormals als so verderblich und besonders für Kinder und Jugendliche als gefährlich erachteten Medium eine neue Art der visuellen Propaganda, die eine neue Art des Kriegs flankierte.

Gleichzeitig stellten militärische Filme aber nur einen vergleichsweise kleinen Teil dessen, was während des Kriegs in den Kinos des Kaiserreichs lief. Obwohl vor allem in den ersten beiden Kriegsjahren eine größere Anzahl an Kriegsspielfilmen gezeigt wurde, war dem Phänomen

„Kriegsfilm“ während des Kriegs selbst keine lange Dauer beschert. Auch die staatlich produzierten Militärfilme, die erst gegen Ende des Kriegs auf die Leinwand kamen, konnten das Publikum kaum mehr erreichen. Stattdessen wandte sich die Filmindustrie ab Mitte des Kriegs von den militärischen Inhalten ab und konzentrierte sich auf die bereits vor dem Krieg erfolgreichen unterhaltenden Genres. Abenteuerfilme, Detektivgeschichten und Lustspiele gehören damit ebenso – und, wie sich zeigen wird, vielleicht noch viel mehr – zur Mediengeschichte des Ersten Weltkriegs als genuine Militärfilme.

³ Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 109.

| 2. Theoretische Grundlagen

2.1 Kino und Krieg in der Forschung

Der Erste Weltkrieg ist, zumindest was die Filmgeschichte angeht, mitunter schwer zu fassen. Monographien über Kriegsfilme generell seien, so konstatiert die Medien- und Kommunikationshistorikerin Bernadette Kester in ihrem Werk zur „*Film Front Weimar*“,⁴ häufig Filmlisten, die sich wenig mit einer Analyse der Filme oder gar ihrer Kontexte befassen. Forschung zu Weltkriegsfilmen im Speziellen ziele oft ausschließlich auf US-amerikanische Filme ab oder konzentriere sich lediglich auf die Antikriegsfilme der Zeit. Tauchen deutsche Kriegsfilme in den Standardwerken der internationalen Filmgeschichte auf, so sei die Analyse dieser meist auf nur wenige Absätze beschränkt und umfasse die immer gleichen Klassiker.⁵ Kesters Feststellung ist in dieser Form eher auf die englischsprachige (und damit internationale) Literatur zu beziehen. Doch auch in der deutschsprachigen Forschung zum Ersten Weltkrieg ergeben sich einige Schwierigkeiten. Es finden sich in der einschlägigen Literatur, besonders häufig in Überblickswerken, zwar einzelne Kapitel und Unterkapitel zum Thema des Ersten Weltkriegs,

allerdings beschränken sich die Aufzählungen dort häufig auf Filme, welche zwar den Ersten Weltkrieg behandeln, aber erst in der Nachkriegszeit, meist in der Weimarer Republik, entstanden sind.⁶ Filme, die in den Jahren 1914 bis 1918 tatsächlich in den Kinos liefen, finden hingegen erstaunlich wenig Beachtung. Ist in der Literatur also vom Weltkriegs-Film die Rede, ist häufig die filmische Aufarbeitung des Kriegs während der Nachkriegszeit gemeint und nicht das eigentliche Programm, das tatsächlich zwischen 1914 und 1918 in den Kinos des Kaiserreiches gespielt wurde.

Auch die Begrifflichkeit des Kriegsfilms ist nicht problemlos: Selbst in größeren Sammelwerken wie etwa „*Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*“⁷ wird der Begriff äußerst heterogen

6 Dass dies jedoch auf keinen Fall nur ein Problem der deutschsprachigen Literatur ist, zeigt unter anderem das Beispiel *Film Genre. Hollywood and Beyond* im Kapitel *The War/Combat Film. Genre and Nation*, in dem im Unterkapitel *World War One* von insgesamt 16 genannten Filmen nur einer vor 1919 entstanden ist. Im wesentlich längeren Abschnitt zum Zweiten Weltkrieg wird die Thematik hingegen in Kriegsfilme vor und nach 1945 getrennt. Auf eine etwaige Disparität beider Weltkriege in Bezug auf reine Filmquantität wird dabei nicht eingegangen. Siehe Langford: *Film genre*.

7 Chiari/Rogg/Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*.

4 Kester: *Film front Weimar*.

5 Kester: *Film front Weimar*, S. 18.

behandelt. Ordnet der Medienpsychologe Clemens Schwendner den Kriegsfilmen in seinem Beitrag gemeinsam mit den Katastrophenfilmen in das Genre der Abenteuerfilme,⁸ behandeln etwa der Historiker Gerhard Paul⁹ oder der Kulturhistoriker Martin Baumeister¹⁰ im gleichen Band auch semi-dokumentarische bis dokumentarische Filme wie etwa Wochenschauen.

Generell, da sind sich alle Autoren des Bands einig, kann eine Unterteilung des Kriegsfilms in strikt fiktional und nicht-fiktional kaum vorgenommen werden: Zu nah sind die Handlungsstränge vieler Spielfilme an tatsächlichen Ereignissen orientiert, zu oft wurden in den Kriegswochenschauen Szenen für die Kamera inszeniert. Vielleicht liegt in der Erkenntnis, dass sich selbst vermeintlich dokumentarisches Filmmaterial nicht als Quelle für eine objektive Rekonstruktion des Kriegsgeschehens eignet, auch der Grund, warum die Kriegsfilmforschung bis vor etwa zehn Jahren vor allem im Bereich der Mediawissenschaften und -psychologie betrieben wurde.¹¹

Kriegsfilme seien, so Gerhard Paul in seinem Beitrag zu Kriegsfilm und interdisziplinärem Umfeld „für den Historiker wie für den

Kulturwissenschaftler [...] eher als Quellen zur Untersuchung von kollektiven Mentalitäten und Erinnerungsmustern, von Bewußtseinslagen und Wahrnehmungsformen der Produzenten [und] Rezipienten [...] geeignet]. Nur in diesem Sinne und hierfür sind sie authentisch.“¹² Die filmische Wiedergabe von zeitgenössischen Realitäten, insbesondere aber von Kriegsrealitäten, ist demnach nie neutrale Abbildung, sondern „zeitabhängige Deutung der Vergangenheit, [und] somit visuelle Fiktion“.¹³ Während die Geschichtsforschung aus den Kriegsfilmquellen also keine Rückschlüsse auf die Realität an Kriegs- und Heimatfront ziehen kann, so bilden Kriegsfilme aller Art doch einen wichtigen Bestandteil der gesellschaftlichen Beurteilung und Bewältigung von Kriegen. Kino dient, wie Bernadette Kester feststellt, als „exchange of narratives“¹⁴ und beeinflusst sowohl den Umgang der Kriegsgeneration mit als auch die Erinnerung der folgenden Generationen an den Krieg. Durch das Verwischen von fiktionalen und nicht-fiktionalen visuellen Eindrücken im individuellen und kollektiven Bildergedächtnis haben visuelle Medien wie das Kino einen großen Einfluss selbst auf spätere gesellschaftliche Diskurse.¹⁵ Nicht zuletzt aufgrund seiner großen Bedeutung für die Erinnerungskultur sollte die Geschichtsforschung deshalb einen kontextualisierenden Rahmen für individuelle Film- und Genreanalysen von Medien- und Filmwissenschaftlern bilden.

8 Schwendner: Verständnis von Kriegsfilmen, S. 145.

9 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 3–78.

10 Baumeister: L'effet de réel, S. 245–268.

11 Ähnlich sieht dies im Übrigen nicht nur in der historischen Forschung, sondern auch auf Gebieten wie etwa der jüngeren internationalen Medienforschung aus. So behandelt etwa die Monographie des Medienforschers Greg McLaughlin zum Thema der Kriegskorrespondenten die Geschichte und Glaubwürdigkeit einzelner Medieninnovationen wie Photographie und Radio, thematisiert den Film aber nur äußerst schlaglichtartig auf etwa einer Seite. Siehe hierzu McLaughlin: The War Correspondent, S. 74–75.

12 Paul: Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld, S. 79–84.

13 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 4.

14 Kester: Film front Weimar, S. 13–14.

15 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 61.

Wie viel aus der Thematik für die Geschichtsforschung geschöpft werden kann, zeigt die Studie „Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg“¹⁶ des Film- und Medienhistorikers Wolfgang Mühl-Benninghaus eindrücklich. Sie umfasst ein Kompendium vor allem behördlicher und staatlicher Entwicklungen, eine Analyse der unterschiedlichen Problemlagen, welche während der ersten und zweiten Kriegshälfte auftraten, sowie eine Betrachtung der organisationsstrukturellen Veränderungen, welche sie auslösten. Gemeinsam mit weiteren Beiträgen des Autors stellt die Monographie Mühl-Benninghaus' eine große Stütze der vorliegenden Arbeit dar.¹⁷ Während hier die Filmgeschichte vorrangig im Raster von Behörden und Staat betrachtet wird, finden sich in den Ausführungen weniger Bezugspunkte zu Publikum und Kinokultur der Zeit, der Schwerpunkt der Monographie liegt auf der Aufarbeitung behördlicher Dokumente. Möchte man hingegen in die Kinokultur selbst eintauchen, ist man häufig besser beraten, in Teilabschnitten von größeren, über den Ersten Weltkrieg hinausreichenden Monographien zu suchen. Generell ist es in der frühen Filmgeschichte empfehlenswert, vor allem Aufsätze zu spezifischen Themen wie etwa einzelnen Filmgenres oder Künstlerbiographien hinzuziehen – besonders, um das Problem der eingangs beschriebenen sehr allgemein gehaltenen Filmlisten zu umgehen. Häufig finden sich in kleineren Beiträgen

spezifische Anhaltspunkte zu den breiteren Entwicklungen wie auch exemplarische Verweise auf die Rezeption dieser durch das zeitgenössische Publikum. Je weiter man den Blick auf die Zeit vor beziehungsweise nach dem Ersten Weltkrieg richtet, desto mehr kann man sich von der bloßen behördlich-amtlichen Betrachtung des Films während des Kriegs lösen. Auffällig bleibt allerdings, dass insbesondere die geschichtswissenschaftlichen Beiträge dazu neigen, vor allem auf andere Arbeiten der Geschichtswissenschaft Bezug zu nehmen, anstatt den Fokus außerhalb des eigenen Bereiches auf die Film- und Medienwissenschaft zu erweitern. Dies gilt im umgekehrten Sinne ebenso für die Analysen von Filmtheoretikern und Medienwissenschaftlern. Bei neueren Arbeiten lässt sich zwar eine Trendwende zum Einbezug von Beiträgen außerhalb des eigenen Fachbereiches feststellen, die Verflechtung der verschiedenen Forschungszweige ist aber weiterhin ausbaufähig. Auch deshalb bezieht sich diese Arbeit vor allem auf die Beiträge bereits spezialisierter Film- oder Medienhistoriker, welche sowohl die Analyse der Filme selbst als auch ihre sozial- und wirtschaftshistorischen Kontexte in den Blick nehmen. Publikationen von Medien- und Filmwissenschaftlern wie beispielsweise Corinna Müller, Thomas Elsaesser und Martin Loiperdinger dienen als filmtheoretische Unterfütterung der Entwicklungen des Mediums vor, während und nach dem Betrachtungszeitraum.¹⁸

16 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung.

17 So etwa Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 273–300 und auch Mühl-Benninghaus: Newsreel Images of the Military and War, S. 175–184.

18 So beispielsweise zum Übergang von Kurz- zu Langfilm bei Müller: Frühe deutsche Kinematographie, der Entwicklung von Publikumsstruktur und Kinokultur im Kaiserreich unter anderem bei Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 41–50 sowie der Publikationen

2.2 Kinogeschichte, Filmgeschichte und Regionalität in der Neuen Filmgeschichte

Der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser konstatiert in seiner Monographie Filmgeschichte und Frühes Kino, es gäbe „kein[en] Mangel an Filmgeschichten“.¹⁹ Tatsächlich variieren die Narrative der Filmgeschichte stark²⁰ – und das, obwohl sie im Vergleich zu anderen medienanalytischen Forschungsfeldern mit ihren knapp hundert Jahren noch relativ jung ist. Eine der wichtigsten Entwicklungen der letzten Jahrzehnte ist zweifelslos der Perspektivwechsel weg von den großen Filmklassikern hin zu einer genuinen Kinogeschichte, welche mit ihrer Beschreibung von Praktiken, Akteuren und Orten den Rahmen der Filmanalyse bildet. Der niederländische Film- und Medienwissenschaftler Ivo Blom hat dies in einem Aufsatz zum Filmvertrieb in Europa treffend zusammengefasst:

„Die Organisationsformen des kulturellen Lebens sind in den letzten Jahren zunehmend zum Gegenstand von Untersuchungen geworden. Es geht dabei darum, in der Kultur, die ja zunächst als abstrakte Gegebenheit erscheint, Gesetzmäßigkeiten zu entdecken, um sie so faßbar zu machen und analysieren zu können: Ein Kunstgegenstand, [der Film], wird in seinem Zusammenhang betrachtet, wobei nicht nur

ästhetische, sondern auch ökonomische und soziale Aspekte eine Rolle spielen.“²¹

Die „ökonomische[n] und soziale[n] Aspekte“ des „Kunstgegenstands“ Film sind vor allem in der Filmindustrie und dem wirtschaftlichen und sozialen Ort Kino zu finden. Während die Filmproduktion bereits früh in der Filmgeschichte eine Rolle spielte, ist es vor allem ein Verdienst der Neuen Filmgeschichte,²² dass mittlerweile auch der Vertrieb, die Vorführung und die Rezeption von Filmen untersucht werden.²³ Dies führt auch zu einer Abkehr von der Stigmatisierung des frühen Kinos als „Flegeljahre“ der Kinokultur – ein Narrativ, welches durch Filmtheoretiker wie etwa Siegfried Kracauer vertreten worden war²⁴ und bis in die 1990er Jahre hinein in der Filmforschung weitergeführt wurde.²⁵

Diese inzwischen überholte Einschätzung mag auch der Tatsache geschuldet sein, dass vieles in der frühen Filmgeschichte nur schlecht oder gar nicht überliefert ist. Die Erhebung von Publikumszahlen bestimmter Filme etablierte sich erst ab Mitte der 1920er Jahre,²⁶ zu einer Analyse des Mediums bezüglich Genres, Besetzung oder filmischen Mitteln fehlen häufig die Filme selbst.²⁷ Möchte man sich dem Medium

21 Blom: Jean Desmet und die Messter-Film GmbH, S. 73.

22 Im internationalen/englischen Forschungsbereich wird hierfür der Begriff *New Cinema History* verwendet.

23 Blom: Jean Desmet und die Messter-Film GmbH, S. 73.

24 Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 42.

25 Hake: Self-Referentiality in Early German Cinema, S. 237.

26 Loiperdinger: Asta Nielsen in Abgründe, S. 202.

27 Mit modernen Mitteln sind heute viele der erhaltenen beziehungsweise aufwendig wiederhergestellten

Elsaessers zum Thema der *New Film History*, insbesondere Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino.

19 Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino, S. 7.

20 Für eine ausführlichere Beschreibung auch der ‚alten Filmgeschichte‘ siehe unter anderem Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino, S. 20–46.

stattdessen über seine Verleiher und Vertreiber nähern, so muss man schnell feststellen, dass die Datenlage auch hier ähnlich diffus ist. Die wenigsten der Materialien dieser, zumindest zu Beginn der Kinogeschichte, Kleinunternehmen sind bis heute erhalten, oftmals ist nicht viel mehr überliefert als der Name des Unternehmens und seines Betreibers.²⁸ Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus den Daten, die tatsächlich vorliegen. Zwar lassen sich Zahlen aufgrund der überlieferten Vertriebs- und Produktionsfirmen erheben – allerdings sind diese nur bedingt aussagekräftig. Es wäre ein Trugschluss, aus diesen Erhebungen beispielsweise die Popularität eines Films, eines Produktionslands oder gar eines einzelnen Regisseurs oder

Schauspielers ablesen zu wollen – schließlich ließ sich eine einmal verkauft oder verlehnte Filmrolle nicht nur einmal, sondern mehrfach abspielen.²⁹

Dass bereits die Filme und ihre Verzeichnisse selten vollständig überliefert sind, lässt Rückschlüsse auf den heutigen Zugriff auf die Kino-Kultur der Frühzeit zu. Wenn die Filme selbst, beziehungsweise Informationen über diese schlecht greifbar sind, liegt die Überlegung nahe, sich stattdessen mit dem materiellen Umfeld des Films zu beschäftigen. Allerdings sind dieser Herangehensweise ebenfalls enge Grenzen gesetzt, handelt es sich doch bei den meisten der Kinoartefakte (wenn man einmal von den technischen Artefakten absieht, die sich mitunter in technischen Sammlungen sogar sehr gut gehalten haben) um alltägliche Gebrauchsgegenstände mit nur sehr geringer Lebensdauer, um deren Erhalt und Archivierung man sich erst später in der Kinogeschichte aktiv bemühte. Gleichermaßen gilt für die Programmzettel oder von den Betreibern in der Anfangszeit noch selbst geschriebene Anzeigen und Aushänge – sie waren meist mit dem nächsten Programmwechsel verschwunden und aufgrund ihrer immanenten Aktualität bereits eine oder zwei Wochen später kaum von Interesse. Ebenso ist das Publikum, die Inneneinrichtung der Kinos, die Kultur des ‚Kino-Gehens‘ um 1900 selbst schwer zu fassen. Das liegt auch daran, dass das Kino, trotz der Popularität seines Schwesternmediums Fotografie, aufgrund der für das Abspielens eines Filmes zwingend notwendigen

Filmmaterialien auch digital zugänglich gemacht werden. So stellt etwa das Projekt ‚European Film Gateway‘ nicht nur über 3.000 Filme aus insgesamt 40 Filmarchiven in ganz Europa, sondern auch eine virtuelle Ausstellung zur Verfügung: <https://www.europeanfilmgateway.eu>. Auch die Video-Datenbank des ‚Filmportals‘, eine Sammlung von Filmen aus verschiedenen Quellen wie etwa dem Bundesarchiv, der Deutschen Kinemathek, dem Deutschen Filminstitut und Filmmuseum sowie der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und anderer kleinerer Quellen, bietet einen guten Einblick und verweist mit einer eigenen Sammlung ganz explizit auf das Thema Erster Weltkrieg: https://www.filmportal.de/videos?field_video_title_value=&field_video_thema_target_id%5B689%5D=689. Für einen kommentierten Einstieg eignen sich die DVD-Sammlungen des deutschen Filminstituts, welche ebenfalls in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv und der Murnau-Stiftung entstanden: Schürmann/Cornelißen: Das alte Europa am Vorabend seines Untergangs sowie Schürmann/Cornelißen/Mebold: Aufmarsch der Armeen. Für die Probleme, die sich aus der Digitalisierung von historischen Quellenzugängen ergeben, siehe die Erfahrungen aus einem niederländischen Projekt dieser Art bei Olesen/Masson/van Gorp/Fossati/Noordegraaf: Data-Driven Research for Film History, S. 84.

²⁸ Blom: Jean Desmet und die Messter-Film GmbH, S. 73.

²⁹ Kessler/Lenk: The French Connection, S. 63.

Dunkelheit wohl verständlicherweise eines der seltener abgelichteten Sujets der Zeit ist. Dabei ist es gerade das frühe Kino, dessen Kultur von weitaus mehr lebte als den eigentlichen Filmen. Die Vorführung der imaginären, auf die Filmrolle gebannten Welt des frühen Stummfilms wurde um viele variable Begleiterscheinungen im physischen Zuschauerraum ergänzt.³⁰ Ob Pianola-Musik oder ganzes Orchester, ein begleitender Erzähler oder gar der Einsatz mehrerer Sprecher mit verteilten Rollen – der Vielfältigkeit der Inszenierung eines Films waren kaum Grenzen gesetzt. Natürlich lassen sich diese nur sehr schwer nachverfolgen. Zahlen für etwa Orchesterstärke, technische oder sonstige Ausstattung sind nur für wenige, außergewöhnlich große (oder mitunter auch außergewöhnlich kleine) Kinos bekannt, Rezitatoren wurden in ähnlichen Extremen oftmals nur als außerordentlich gut oder außerordentlich schlecht beschrieben. Erzählungen dieser heute verlorenen Kultur belegen aber, dass sich Reiz und Kritikpunkte des frühen Kinos gleichermaßen aus genau dieser, nicht im Film selbst enthaltenen, Begleitkultur ergaben:

Die Films werden von Sprechern mit verteilten Rollen begleitet. Zu dem Film ist ein ganz neues, richtiges Theaterstück geschrieben worden, natürlich ein unzensuriertes, eine reine Auslese sämtlicher Geschmacklosigkeiten und Röhrlseligkeiten [...] Ich war noch in drei anderen Kintops, überall Erklärer, überall Männer mit Weibern im

Arm und Schlagringen in der Tasche, überall ganz junge Burschen trotz dem Polizeiverbot, überall die harmlosen Films, bei denen unsereiner gähnt und ein tremolierender Erklärer, der Untergründe und Konsequenzen von aufrührerischer Verlogenheit schafft [...].³¹

Derartige Einblicke können nur literarische Nachbetrachtungen des Kinos geben, häufig in Form von Kindheitserinnerungen oder Memoiren von Literaten, Philosophen oder sonstiger Zeitzeugen, die das Publikum des frühen Kinos stellten. Problematisch bleibt dabei aber der meist relativ große zeitliche Abstand, der Erinnerungen nostalgisch verfälscht, verformt, vereinfacht.³² Auch die Erzählungen der beteiligten Akteure des frühen Kinos selbst sind meist Retrospektiven mit enormem zeitlichem Abstand, welche überdies ein Interesse an einer positiven Darstellung der eigenen Rolle und des individuellen Einflusses auf das Geschehen hatten.³³ Zeitgenössische Erfahrungen der ‚Kientopps‘ sind dagegen meist aus den Reihen der Kinoreformer³⁴ oder -kritiker

31 Zitiert nach Paech/Paech: Menschen im Kino, S. 35.

32 Trotzdem können solche literarischen Streifzüge durchaus unterhaltsam sein. Für einen stark beispielunterfütterten Beitrag zur literarischen Kinogeschichte siehe Paech/Paech: Menschen im Kino.

33 Zu den Problemen insbesondere autobiographischer Quellen wie etwa Oskar Messters Erinnerungen in ‚Mein Weg mit dem Film‘ siehe unter anderem Jacobsen: Frühgeschichte des deutschen Films, S. 22.

34 Die Bewegung der Kinoreformer fand ihren Anfang gegen 1907 und setzte sich vor allem aus kirchlichen und pädagogischen Vertretern sowie Kunsttheoretikern zusammen. In einer bis etwa 1920 reichenden (und oftmals polemischen) Debatte forderten sie eine Neuauflistung der Unterhaltungskultur, besonders aber eine Verbannung der Schundfilme wie etwa Kriminalfilme und emotionalisierende Dramen aus den Kinos. Zur Thematik siehe unter anderem die entsprechenden Kapitel in Maase: Die Kinder der

30 Zum Zusammenhang von diegetischem und extradiegetischem Raum der frühen Kinokultur siehe auch Elsaesser: Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft, S. 153.

geäußert worden. Von innen gesehen hatten viele der Kritiker ein Kino jedoch nur selten, und ihre Erzählungen der katastrophalen Zustände in den Kinos müssen im Licht ihrer paternalistisch-anprangernden Sorge um das Volkswohl in vielerlei Hinsicht relativiert werden.

Ist man sich der Schwierigkeiten der Quellenlage einmal bewusst, stellt sich die Frage nach dem Rahmen der eigenen Forschungstätigkeit. Film als Medium ist, wie es der Germanist und Medienwissenschaftler Karl Prümm 1993 in seiner Zustandsbeschreibung der regionalen Filmforschung ausdrückt, „ubiquitär“. Durch die weite Verbreitung der Kinos spätestens ab 1910 sowie der „beliebig[en] Reproduzierbar[keit]“³⁵ des Mediums selbst waren Film und Kino im Europa des 20. Jahrhunderts eine scheinbar universelle Erscheinung. Im Laufe der folgenden Jahrzehnte wurde das neue, einst argwöhnisch beobachtete ‚Stiefkind‘ unter den Medien zumindest in den Großstädten des Kaiserreichs allgegenwärtig – sowohl in der Medienlandschaft selbst als auch im Alltag der Menschen. Eine Beschränkung auf eine enge regionale oder sogar lokale Betrachtung erscheint unter diesem Gesichtspunkt zunächst einmal wenig schlüssig. Tatsächlich aber eröffnet die regionale Perspektive den Blick auf die erheblichen Unterschiede, die nicht nur zwischen Städten selbst, sondern mitunter gar bei den Vorführungen des selben Films in unterschiedlichen Kinos derselben Stadt bestanden.

In der deutschen Filmgeschichtsschreibung ist indes ein Defizit zu beobachten, das durch eine starke hauptstädtische Fokussierung der Untersuchungen zustande kommt.³⁶ Zwar gibt es eine Reihe regionaler Studien,³⁷ allerdings sind diese aufgrund ihres inhaltlichen Aufbaus und der oftmals strikt exemplarischen Näherung an den Untersuchungsgegenstand schlecht für überregionale Vergleiche anwendbar. Viele der Lokalbeziehungsweise Regionalstudien sind, auch in Eigenwahrnehmung, mehr „Kinogeschichte(n)“³⁸ als fokussierte Analysen. Typisch sind

-
- 36 Dass Berlin zumindest bis 1945 der Ursprungspunkt und Verwaltungszentrale vieler Entwicklungen der Kinoindustrie blieb, ist kaum zu bestreiten. Nicht zuletzt aufgrund des Sitzes der späteren staatlichen Verwaltungen wie des BuFa und der UFA, sondern auch aufgrund der vielen privaten Unternehmen, die in der Hauptstadt als Theaterausrüster, Optik- und Fotobetriebe oder gar als Textilhändler und sonstige Importfirmen schon zu Beginn in das frühe Filmgeschäft einstiegen, ist eine Zentrierung des Filmgeschäfts in der Hauptstadt zu konstatieren. Aufgrund eben jener frühen Entwicklungen stellt Berlin in vielerlei Hinsicht ein Sonderbeispiel dar, welches die Entwicklungen in kleineren Städten und Gemeinden schon aufgrund teilweise sehr unterschiedlicher Zensurbestimmungen und sonstiger gesetzlicher Rahmen kaum widerspiegeln kann. Davon abgesehen spielte Berlin ohnehin eine gesonderte Rolle, da von der Hauptstadt aus die meisten ausländischen Filme importiert wurden. Dennoch wird die Sonderstellung Berlins als Filmmetropole nur dann sichtbar, wenn man sie mit den Entwicklungen in den restlichen Städten des Kaiserreichs vergleicht. Siehe Rossell: Jenseits von Messter, S. 173; 179 sowie Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 9f; 50.
 - 37 Eine sehr ausführliche, nach Bundesland sortierte und weiterhin aktive Liste regionaler Filmstudien findet sich unter <http://www.regionalekinogeschichte.de/veroeffentlichungen.htm>.
 - 38 Darauf, dass diese Art des „typographische[n] Spiel[s]“ im Übrigen in der gesamten regionalen Kinoforschung sehr beliebt ist, wies bereits 1993 Karl Prümm hin. Prümm, Karl: Ergebnisse, Tendenzen, Perspektiven.

Massenkultur und Petzold: Der Kaiser und das Kino sowie den Eintrag ‚Kinoreformbewegung‘ im Filmlexikon der Universität Kiel bei Lenk: Kinoreformbewegung.
35 Prümm: Zum Stand der regionalen Filmforschung.

die Nacherzählung des Werdegangs eines einzelnen Kinobetriebs, welcher, häufig durch mehr oder weniger zufällige Umstände, entweder in den Kindheitserinnerungen der Autoren oder bis heute im jeweiligen Stadtbild existent geblieben ist. Regionale Betrachtungen neueren Datums liegen etwa für Trier³⁹ sowie für die Kinobetriebe im Berliner Osten⁴⁰ vor – allerdings wird hier wiederum das Beispiel Berlin behandelt; im Trierer Beispiel beruht die Auswertung der Programme auf lediglich zwei relativ großen Kinos.⁴¹

Auffällig ist ebenfalls, dass viele der Filmgeschichten nicht nur hinsichtlich ihrer Kino-, sondern auch ihrer Filmsujets begrenzt sind. Ähnlich der klassischen Filmgeschichte werden in der lokalen Betrachtung mitunter lediglich diejenigen abendfüllenden Langspielfilme in den Blick genommen, welche bis heute bekannt und überliefert sind. Das sehr variable Beiprogramm und kleinere, unbekanntere oder verschollene Filme werden hingegen aus der Analyse ausgeblendet. Natürlich ist eine genuin filmwissenschaftliche Auswertung nur dann möglich, wenn der zu betrachtende Film vollständig oder zumindest in Teilen bis heute erhalten ist. Dass dies allerdings einen erheblichen Teil der Filme vor allem vor 1920 ausschließt, wird sich im Folgenden besonders in der Regionalstudie zum Filmangebot der Dresdner Kinos zeigen. Hier stellt sich auch in Bezug auf die Filme des Ersten Weltkriegs die Frage nach dem filmischen

Kontext, dem ergänzenden Rahmen an unbekannten Werken, die eben nicht ‚Battle of the Somme‘ (Großbritannien 1916, dir. W. F. Jury) oder ‚Das Tagebuch des Dr. Hart‘ (Deutschland 1918, dir. Paul Leni) heißen.

Es ist gewissermaßen die Erschließung des Nichterschließbaren, welche eine wirkliche Bewertung und Kontextualisierung der bekannten Filme erst möglich macht. Natürlich ist in jedem Fall abzuwägen, wie viel spekulativer Anteil eine solche Analyse beinhalten darf, und es muss zumindest darauf hingewiesen werden, dass bei einem Großteil der Filme tatsächlich so gut wie nichts außer den Titeln aus den Programmlisten der Kinos überliefert ist. Trotzdem darf man eben diesen, in Details unbekannten, Großteil der Kinofrühzeit nicht zu Gunsten der überlieferten Filme verschweigen – denn eine Weglassung verfälscht den Blick auf diejenigen Filme, die bekannt und analysiert worden sind. Lässt man sich stattdessen in den Regionalstudien auf den Versuch ein, sich diesen ‚lost films‘ mit den begrenzten vorhandenen Mitteln zu nähern, eröffnet die Einbeziehung von verschollenen Filmen, ihren Aufführungsdaten und -kontexten einen, zumindest quantitativ, repräsentativeren Einblick in die Welt des Kinos. Das Verständnis des frühen Kinos erhält so eine neue Dreidimensionalität, welche erahnen lässt, wie vielfältig die Kino- und Filmlandschaft bereits seit ihrer Entstehung Ende des 19. Jahrhunderts war.

39 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 101–121.

40 Sabelus/Wietschorke: Die Welt im Licht.

41 Neuere Untersuchungen außerhalb des großstädtischen Raumes liegen unter anderem für den oberbayerischen Landkreis Fürstenfeldbruck vor, welche im Rahmen einer Ausstellung im Bauernhofmuseum Jaxel entstanden sind, siehe Jakob: Lichtspiele.

2.3 Ansätze der Arbeit – die Dresdner Lokalstudie und ihr Betrachtungszeitraum

Diese Arbeit betrachtet aus diesen Überlegungen heraus zeitgenössische Wochenschauen, Dokumentar- sowie Spielfilme, welche während des Ersten Weltkriegs in Dresden Kinos gespielt wurden.⁴² Der Untersuchungsgegenstand umfasst alle für diesen Zeitraum erfassbaren Filme, die in der Residenzstadt liefen, geht also explizit über das Genre des Kriegsfilms hinaus. Dem liegt die Überlegung zugrunde, dass Filme, die keinerlei direkten Kriegsbezug besaßen, die Zuschauer – entweder als bewusst eskapistischer Zeitvertreib oder als sture Weiterführung eines kleinen Teils von ‚Normalität‘ – während des Kriegs ebenfalls beeinflussten. Durch die Einbettung von militärischen Filmen in ihren zeitgenössischen Vorführungskontext zwischen all jene Filmen, die zur gleichen Zeit ebenfalls in den Kinos liefen, soll die Arbeit eine regionale Grundlage zum besseren Verständnis von bereits bekannten und analysierten Kriegsfilmen bieten.

Dazu liefert sie konkrete Zahlen, die sich aus einem deutschlandweit einzigartigen Quellenbestand speisen: der sogenannten Sammlung Ott. Die Quelle ist ein über tausendseitiges Konglomerat verschiedener Beobachtungen, die ihr Verfasser Heinrich Ott aufgrund seiner mehr als dreißigjährigen Tätigkeit als Kinobesitzer,

Filmvertreter und Leitfigur des Vereins der Kinematographenbesitzer des Königreiches Sachsen in Dresden festhalten konnte. In zwölf Teilen listete Ott nicht nur die Dresdner Kinos zwischen 1896 und 1933 auf, sondern hielt außerdem die in der Stadt gespielten Filme fest.⁴³ Diese Listen aus dem Dresdner Stadtarchiv wurden im Rahmen des Forschungsprojektes ‚1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkulstdiskurse in Dresden‘ über drei Jahre hinweg ausgewertet, wodurch die urbane Kinolandschaft in Dresden ab 1896 detailliert erschlossen werden konnte.⁴⁴ Auf Grundlage dieser äußerst umfangreichen Quellenarbeit werden in dieser Arbeit bekannte kinotopografische und filmische Entwicklungslinien im Kaiserreich während des Ersten Weltkriegs anhand des Dresdner Beispiels überprüft. Wo und unter welchen Umständen ging das Dresdner Publikum ins Kino und aus welchen Filmen konnte es auswählen? Welchen Anteil machten kriegsrelevanten Vorführungen in einer Stadt wie Dresden tatsächlich aus? Lässt sich eine Veränderung

⁴² Retrospektive Dokumentar- und Spielfilme zum Thema Erster Weltkrieg werden dabei außen vorgelassen; am Ende der Arbeit findet sich jedoch ein kurzer Einblick auf den Einfluss des Ersten Weltkriegs auf das Kino der Weimarer Republik und die Propagandabestrebungen während des Zweiten Weltkriegs. Siehe Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 4–7.

⁴³ Dabei sind Ott's Bezugspunkte allerdings nicht immer nachvollziehbar, einige archivalische Ursprungspunkte seiner Recherche müssen wohl zumindest teilweise während des Zweiten Weltkriegs verloren gegangen sein und sind heute nicht mehr überprüfbar. Zu weiteren Besonderheiten der Sammlung und einer Biographie ihres Verfassers siehe Flügel: Das frühe Dresdner Kino im Blick des Kinopioniers Heinrich Ott, S. 26–50.

⁴⁴ Das genannte Projekt lief am ‚Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde‘ unter der Leitung von Winfried Müller und Mitwirkung von Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Lennart Kranz sowie der Autorin der Arbeit im Rahmen des Verbundprojekts ‚1918 – Chiffre für Umbruch und Aufbruch‘, mehr Informationen hierzu zu <https://chiffre1918.de/>. Die Webseite des Projekts findet sich unter <https://kino.isgv.de/>.

der Film- und Kinokultur während des Kriegs feststellen?

Neben dem fachlichen Erkenntnisgewinn hat die Arbeit darüber hinaus auch das Ziel, die Möglichkeiten und Grenzen einer systematischen Lokalstudie auszuloten, die sich im Gegensatz zu den bereits erwähnten ‚Kinogeschichte(n)‘ nicht auf Einzelbeispiele bezieht, sondern die Kinotopographie eines gesamten urbanen Raums analysiert. Ergänzt wird die Hauptquelle durch die Analyse der Kino- und Filmannoncen in den Dresdner Neuesten Nachrichten. Diese Erweiterung folgt der Feststellung der Filmwissenschaftlerin Sabine Lenk und ihres Kollegen Frank Kessler, dass eine akkurate Einschätzung lokaler Kino- und Filmangebote wohl nur durch eine systematische Analyse der Tagespresse möglich werden könne.⁴⁵ Erst der Zugriff über die Inserate der Kinowochenprogramme in der lokalen Presse gestatte es, Lücken in Verleiher- und Vertreiberlisten zu schließen und ein tatsächliches Bild des Filmangebots vor Ort zu erstellen. Derartige Zeitungsanalysen liegen zum jetzigen Zeitpunkt unter anderem zur Kontextualisierung einzelner Filme⁴⁶ oder individueller Kinoprogramme⁴⁷ vor, und wurden darüber hinaus zur Analyse von Kriegspressefotografie eingesetzt.⁴⁸ Eine Analyse der Tagespresse in Bezug auf eine gesamt-lokale Fallstudie steht jedoch noch aus – auch weil ein solches Unterfangen von unbekanntem Aufwand-Nutzen-Verhältnis ist und

sein tatsächlicher Erkenntnisgewinn schlecht vorhersagbar ist.

Aufgrund der günstigen Rahmenbedingungen eignet sich das Dresdner Beispiel für eine derartige, eher experimentelle Unternehmung besonders gut. Mit der Sammlung Ott steht eine außergewöhnlich breite Überlieferung des Kino- und Filmwesens der Stadt zur Verfügung, die mit der Recherche in der lokalen Tagespresse noch erweitert werden kann. Beide Teile, die Analyse der Sammlung Ott und die Analyse der Kinoinserrate der Tagespresse, werden zur gegenseitigen Prüfung und Ergänzung verwandt, um ein möglichst genaues Bild der lokalen Kinosituation in Dresden abzubilden. Gleichzeitig sollen so mögliche Fragen zum Nutzen und der Umsetzung von systematischen Lokalstudien in der Filmgeschichte beantwortet werden: Funktionieren die hohen, teilweise holistischen Ansprüche der Neuen Filmgeschichte auf lokaler Ebene? Wie lässt sich ein so ubiquitäres Medium in einer Lokalstudie analysieren? Wo liegen die Grenzen der Methode? Und vor allem: Lohnt die Überprüfung bereits bekannter nationaler Tendenzen auf lokaler Ebene? Welchen Erkenntnisgewinn bietet eine Lokalstudie dieser Art?

Gerade bei einem so kurzen Beobachtungszeitraum wie der Spanne des Ersten Weltkriegs muss die Frage nach der Vergleichbarkeit gestellt werden. Grundsätzlich liegt der Arbeit, besonders aber ihrem lokalanalytischen Teil, die Überlegung zugrunde, dass jegliche Beobachtungen für den Ersten Weltkrieg nur dann Erkenntnisgewinn bringen können, wenn sie mit den Tendenzen der Vor- und Nachkriegszeit verglichen werden. Sowohl der Literaturteil als auch die Analyse selbst gehen deshalb über die Kernzeit des Ersten Weltkriegs hinaus.

45 Kessler/Lenk: The French Connection, S. 64.

46 So etwa Martin Loiperdingers Studie zum Film „Abgründe“. Siehe Loiperdinger: Asta Nielsen in Abgründe, S. 193–212.

47 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 101–121.

48 Eisermann: Informationskontrolle im Ersten Weltkrieg.

Für die Datenanalyse konkret bedeutet dies eine Erweiterung des Beobachtungszeitraums zwischen 28. Juli 1914 und 11. November 1918 um vergleichbare Vor- und Nachkriegszeiträume. Um diese Vergleichszeiträume so identisch wie möglich zu gestalten wurde die Tagesanzahl zwischen offiziellen Kriegsbeginn und -ende als Begrenzung der Erweiterungen gewählt. Analysiert wurden somit auch die Dresdner Kino- und Filmdaten der Vorkriegszeit zwischen 11. April 1910 und 27. Juli 1914 sowie der Nachkriegszeit vom 12. November 1918 bis zum 27. Februar 1923. Die Auswertung umfasst insgesamt 2.945 Aufführungen sowie die Daten von über 50 Kinobetrieben in der Stadt, welche im Gesamtzeitraum in der Sammlung Ott verzeichnet sind.⁴⁹ Zur Verifizierung der Filme wurden die Datenbanken der International Movie Database sowie des Filmportals verwendet,⁵⁰ um eine Analyse

bezüglich ihrer Genres, Produktionsländer und Besetzungen vornehmen zu können. Die beiden Datenbanken ermöglichen einen Abgleich auf sowohl nationaler und internationaler Ebene und somit den größtmöglichen Genauigkeitsgrad zur Erfassung aller in der Sammlung Ott erwähnten Filme.⁵¹ Zusätzlich zu diesen Daten fand eine Analyse der Film- und Kinoinserrate in den „Dresdner Neuesten Nachrichten“ zwischen 1910 und 1923 Eingang in die Arbeit. Hierfür wurden alle Inserate von jeweils drei exemplarischen Monaten (April, August und Dezember) pro Jahr betrachtet, welche gewählt wurden, um eventuelle saisonale Schwankungen auszugleichen. Insgesamt umfasst die Analyse etwas mehr als 2.400 Inserate in über 1.000 Ausgaben der DNN. Um die Frage nach dem Erkenntnisgewinn der Lokalanalyse zu beantworten sowie die beobachteten lokalen Tendenzen besser einordnen

-
- 49 Für die Lokalanalyse wurde die bereits existente Datenbank des Projekts umgeschrieben, um die spezifischen Abfragen, die dieser Arbeit zugrunde liegen, ermöglichen zu können. Um die Analyse der Filme möglichst genau zu gestalten, wurden alle Filme noch einmal einzeln auf Stab, Produktionsland, Titel und Jahr geprüft, ihre Genres hinzugefügt und im Zweifelsfalle Angaben ergänzt oder berichtet. Alle Berechnungen und datenbankinternen Umstrukturierungen der Arbeit sind autoreigen, wären ohne die Vorarbeiten durch Merve Lühr und Wolfgang Flügel sowie die Unterstützung Hendrik Kellers und Michael Schmidts allerdings keinesfalls in dieser Art möglich gewesen. Dafür möchte ich mich an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich bedanken!
- 50 Die „International Movie Database“ (IMDB) ist eine seit 1990 betriebene Datenbank zur Erfassung von Filmen, Fernsehserien sowie mittlerweile auch Computerspielen und sonstigen Videoproduktionen. Sie wird seit 1998 vom Internethandelshaus Amazon betrieben und gilt bis heute als älteste und größte Datenbank ihrer Art – laut eigener Aussage umfasst sie etwa 1.300.000 Filme. Das „Filmportal“ ist hingegen auf deutschsprachige Produktionen spezialisiert, wird seit 2001 durch eine Abteilung des „Deutschen

Filminstituts und Filmmuseums“ (DFF) betrieben und durch öffentliche Gelder gefördert, hier sind nach Angabe der Organisatoren etwa 150.000 Filme gelistet. Die Websites sind abrufbar unter <https://www.imdb.com/> sowie <https://www.filmportal.de/>.

- 51 An dieser Stelle muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass bei der Lokalanalyse die quantitative Analyse der qualitativen vorgezogen wurde, da für den Großteil der verzeichneten Filme trotz doppelten Datenbankabgleichs häufig keine oder nur sehr wenige Details bekannt sind. Deshalb wurde von einer ursprünglich geplanten Analyse aller in Dresden gezeigten militärischen Filme abgesehen, denn der prozentuale Anteil der Aufführungen von unbekannten Filmen beläuft sich bei den militärischen Filmen auf etwa 37 Prozent. Dies ist zwar insgesamt niedriger als bei den nicht-militärischen Filmen, wirkt sich aufgrund der geringeren Gesamtzahl aber auf die absolute Anzahl der unbekannten Filme aus. Auch wurde nur ein Bruchteil der in dieser Arbeit ausgewerteten Filme tatsächlich eingesehen, da dies aufgrund der Menge der verzeichneten Filme einerseits ein beinahe unmögliches Unterfangen scheint und andererseits viele der aufgeführten Filme heute verschollen oder nur unvollständig vorhanden sind.

zu können, ist der größere Teil der Arbeit um das Zusammentragen möglichst vieler aktueller Forschungsbeiträge bemüht. Als Bestandteil der Vor betrachtungen ist zunächst eine Zusammenfassung der Kino- und Filmkultur während des Kaiserreichs vor gestellt, um den Ausgangspunkt vor dem Weltkrieg zu charakterisieren (Kapitel 3). Der Hauptteil unter gliedert sich danach in zwei große Teile: Der Teil Kino im Krieg thematisiert Entwicklungs linien des Kinos an Front und Heimatfront⁵² (Kapitel 4) sowie die Etablierung von Zensur und Propaganda (Kapitel 5). Im Teil Krieg im Kino stehen danach dokumentarische Filme wie Wochenschauen (Kapitel 7) sowie nicht fiktionale Filme (Kapitel 8) im Vordergrund. Beide Teile werden an ihrem jeweiligen Ende um die Analyse der entsprechenden Dresdner Entwicklungen ergänzt (Kapitel 6 und 9), die als reine ‚Zahlenkapitel‘ zunächst lediglich die Beobachtungen aus der Lokalanalyse zusammen fassen, um sie im anschließenden Fazit teil einer genaueren Auswertung unterziehen zu können. Hier werden zunächst die Änderungen der Kino- und Filmkultur des Kaiserreiches während des Kriegs resümiert (Kapitel 10), um danach die Beobachtungen des Dresdner Beispiels im Speziellen auszuwerten und nach dem Erkenntnisgewinn und der Umsetzungsmöglichkeit der Lokalstudie zu

fragen (Kapitel 11). Den Abschluss bildet ein kurzer Abriss über die Entwicklungen während der Weimarer Republik und des Zweiten Weltkriegs (Kapitel 12), um die im Ersten Weltkrieg angestoßenen Veränderungen in der Kinokultur abschließend in einen breiteren Kontext zu stellen.⁵³

52 Der Begriff der ‚Heimatfront‘ wird, trotz seiner propagandistischen Verwendung bereits ab etwa 1917, in Anlehnung an die jüngere Forschung in dieser Arbeit als neutraler Begriff zur Umschreibung des Kriegs alltags in den Gebieten jenseits der Fronten gehandhabt. Zur Begriffsgeschichte des Wortes und seiner Verwendung in der Geschichtswissenschaft siehe das entsprechende Kapitel in Flemming/Ulrich: Zwischen Kriegsbegeisterung und Hungersnot.

53 Dieser auf Vergleich angelegten Herangehensweise liegt die Problematik inne, dass besonders im Literaturteil der Arbeit bestimmte Tendenzen und Entwicklungs linien nur kursorisch gestreift werden können und eine detaillierte Darlegung der verschiedenen Erscheinungen nur begrenzt möglich ist. Weil eine Einordnung und Bewertung der Lokalstudie aber nur gelingen kann, wenn eine möglichst große und alle Teilbereiche abbildende Vergleichsstruktur vorliegt, wurde sich dennoch für diese Vorgehensweise entschieden. Bewusst in Kauf genommen wurde auch, dass gewisse Teile der Arbeit ‚in Schieflage‘ geraten, da eine gleichmäßige Verteilung der Kapitellängen aufgrund der Vielschichtigkeit der Thematik äußerst schwierig ist. So bleibt etwa der Filmteil hinter der Länge des Kinoteils zurück, da er die Analyse einzelner Filme zugunsten einer breiteren Kontextualisierung der wichtigsten Genres während des Weltkriegs ausspart. Dass diese kürzeren Teile dennoch in die Arbeit integriert wurden, liegt darin begründet, dass sie nichtsdestoweniger wichtig für das Verständnis der lokalen Entwicklungen sind.

| 3. Historischer Kontext

3.1 Sehgewohnheiten und Kinokultur vor dem Ersten Weltkrieg

Die Einrichtung eines Kientopps ist sehr einfach. Ein Ladenlokal, das durch Verkleben der Fenster dunkel gemacht ist. Stuhlreihen, die durch angenagelte Latten zusammengehalten werden. Eine Leinwandfläche, die die Bilder aufnimmt. Ein Klavier oder ein Musikautomat und ein Büfett, an dem es Bier und Erfrischungen gibt. Man sitzt eng zusammengedrängt, jedes Plätzchen ist ausgenutzt, jeder Stuhl ist besetzt. An den Wänden stehen diejenigen, die keinen Platz gefunden haben. Die Erwachsenen rauchen, die Kinder jubeln und der Klavierspieler paukt auf dem verstimmten Klavier. [...] Ganz vorne sitzen fast nur Kinder. [...] Man sieht junge Pärchen, aber auch alte Leute. Mütter mit ihren Kindern und weißhaarige, verhutzte Männer. [...] Und sie sind alle glücklich, besonders die Jüngeren und Jüngsten.⁵⁴

Schon vor dem Ersten Weltkrieg gab es in Europa eine Kinokultur im großen Maßstab: 1913 belief sich die Zahl der Kinos allein im

Kaiserreich bereits auf 2.371.⁵⁵ Nachdem das Wanderkino seit 1896 auf Messen und Jahrmarkten in sämtlichen Groß- und mittleren Städten präsent war, stieg ab etwa 1906/7 die Gründung fester Kinobetriebe sprunghaft an, sodass für 1910 von einer Kinozahl von etwa 1.000 bis 1.500 Kinobetrieben im Kaiserreich ausgegangen werden kann. Aufgrund finanzieller Nöte, die vor allem durch die Etablierung großer Kaufhäuser in den Großstädten zustande gekommen waren, hatten viele Besitzer kleinerer Kram- und sonstiger Spezialläden das Geschäft gewechselt und waren auf den Betrieb der sogenannten Ladenkinos umgestiegen. Diese Kleinstkinos waren meist einfach eingerichtet und bestanden aus nicht viel mehr als einigen eng gestellten Stuhlreihen, dem Projektor und einer kleinen Leinwand. Oftmals wurden einfache Speisen und Getränke angeboten; Heizung, Lüftung und

55 Generell zeichnete sich das Kaiserreich im internationalen Vergleich durch ein schnell wachsendes und weit verzweigtes Kinonetzwerk aus, das unter anderem auch in seine kleineren Nachbarländer wie etwa die Niederlande ausstrahlte. Zum Vergleich: 1910 gab es in Großbritannien etwa 1.600 Kinos; diese Zahl verdoppelte sich noch einmal bis 1918. Siehe hierzu Kleinhans: Film und Propaganda zwischen 1914 und 1918. Für die britische Entwicklung siehe unter anderem Brader: A World on Wings, S. 101. Zum niederländischen Kinomarkt siehe Blom: Early Dutch film trade, S. 133.

54 Zitiert nach Paech/Paech: Menschen im Kino, S. 27–28.

mitunter Brandschutz waren hingegen kaum gewährleistet. Doch obwohl sowohl Bildqualität als auch Atmosphäre in diesen frühen ortsfesten Kinos häufig bemängelt wurden,⁵⁶ hatten einige der Ladenkinos innerhalb weniger Jahre durch Umbenennungen vom ‚Lebenden Bild‘, ‚Elektro-Biographen‘ oder schlicht ‚Kinematographen‘ in das ungleich bürgerlichere ‚Kino-Theater‘ begonnen, einen neuen Eigenanspruch nach außen zu tragen. Dem inhärent war die Hoffnung auf ein neues Publikum – die bis dato größtenteils theatertreuen Mittel- und Oberschichten.⁵⁷ Gleichzeitig war die Sitzplatzanzahl in den Kinos durch den massiven Wettbewerb erheblich gewachsen. Während der Betrieb von 150 Plätzen nicht wesentlich teurer war als der von 50, wuchsen die Einnahmen besonders zu den sonntäglichen Stoßzeiten beträchtlich an. Aus beiden Entwicklungen heraus entstanden nun auch eigene Kinobauten, welche die Ladenkinos nicht nur an Größe, sondern auch Ausstattung übertrafen. Durch die größeren Fassungsvermögen etablierte sich hier erstmals der speziell auf die Kinobedürfnisse zugeschnittene (Um-)Bau ganzer Gebäude, die nun mit Heizung und Lüftungsanlagen, einem Foyer, eigenen Garderoben und brandschutzkonformen Fluchtwegen und Notausgängen ausgestattet waren.⁵⁸ Die filmische Absetzung dieser ‚Lichtspieltheater‘ von den Ladenkinos vollzog sich jedoch erst Anfang der 1910er Jahre durch den Wechsel vom üblichen Nummern- in ein Langspielfilm- oder Monopolfilmprogramm.⁵⁹ In der Anfangs-

zeit hatte der Kinematograph das Publikum auf den Jahrmarkten noch mit Kurzstreifen begeistert, die mit jeweils drei bis etwa 15 Minuten die typischen Attraktionsprogramme bildeten. Unter dem Einfluss der großen Kinopläätze hatte sich der wilhelminische Filmmarkt Anfang der 1910er Jahre allerdings weiterentwickelt. Erstens kamen längere Streifen auf den Markt, die zweitens immer häufiger einem narrativen Strang folgten, der mit zunehmender Seherfahrung des Publikums in seiner Komplexität weiter ausgebaut werden konnte.⁶⁰ Ab etwa 1910 bildeten sich somit die ersten Kurz-Langfilm-Mischprogramme, deren Filme je nach Anzahl der Akte etwa eine Stunde in Anspruch nahmen und meist im Doppelpack als Zwei-Schlager-Programme aufgeführt wurden.⁶¹ Nach einer kurzen Experimentalphase 1913/14 in der vor allem die sogenannten Autorenfilme boomten, fielen dennoch viele der Kinos nach dieser kurzen Zeit der Literatur- und Theater-Experimente wieder in ihre alten Programmierungen von neun bis zehn Kurzfilmen pro Durchlauf zurück.⁶²

60 Kester: Film front Weimar, S. 34.

61 Müller: Variationen des Kinoprogramms, S. 45.

62 Der Autorenfilm war die Kulmination einer breiteren Filmkunst-Bewegung vor dem Ersten Weltkrieg bei der namhafte Autoren Filme entweder selbst geschrieben oder zumindest eine filmische Adaption ihrer Werke in Auftrag gaben. Um die Größenordnung dieser Entwicklung besser einordnen zu können, seien exemplarisch einige der beteiligten Autoren genannt: Zu ihnen gehörten etwa Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Paul Lindenau und Gerhart Hauptmann. Aus der Bewegung heraus entstanden heute noch bekannte Klassiker wie beispielsweise ‚Der Andere‘ (Deutschland 1913, dir. Max Mack) und ‚Der Student von Prag‘ (Deutschland 1913, dir. Paul Wegener, Stellan Rye), sowie komische Publikumsschlager wie ‚Wo ist Coletti?‘ (Deutschland 1913, dir. Max Mack) oder ‚Die blaue Maus‘ (Deutschland 1913, dir. Max

56 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 29–31.

57 Paech/Paech: Menschen im Kino, S. 29–30.

58 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 33–35.

59 Loiperdinger: Asta Nielsen in Abgründe, S. 209.

Durch die bunte Durchmischung der Programme war eine große Genrevielfalt gegeben. Die Filme des Nummernprogramms, das hatte sich seit Beginn des Kinos kaum verändert, sollten „dramatisch“ und „hochspannend“ sein, und vor allem „viel Bewegung“ zeigen.⁶³ Selbst nach dem Übergang in das narrative Kino mussten die Filme vor allem eins ansprechen: die Sensationslust des Publikums. Das „cinema of attractions“⁶⁴ der Jahrmarkte lebte in Monumentalfilmen, aufwühlenden Dramen und deren hochemotionalen Ankündigungen im narrativen Kino weiter.⁶⁵ Diese Dramen und Lustspiele waren es auch, die in den 1910er Jahren nun als Schlager die Programme zogen; dokumentarische Kurzfilme, wie es sie bereits im Wanderkino gegeben hatte⁶⁶ und erste Wochenschauen rundeten

das Beiprogramm ab. Die meisten dieser Filme waren den internationalen Trends der Zeit verpflichtet,⁶⁷ auch da der wilhelminische Filmmarkt seine Programme zum Großteil aus Importen speiste.⁶⁸ Aufgrund der Programmzusammensetzung ist der Filmverbrauch pro Kino auf etwa 10 bis 20 Einzelfilme pro Woche zu veranschlagen. Berücksichtigt man die durchschnittliche Länge der Filme sowie die Programmwechsel des ortsfesten Kinos, lässt sich der Filmverbrauch auf gewaltige sechs Millionen Filmmeter jährlich beziffern.⁶⁹

Bereits vor dem Krieg wurden außerdem die ersten fachspezifischen Kinozeitschriften gegründet, so etwa 1907 ‚Der Kinematograph‘, die ‚Erste Internationale Film-Zeitung‘ und ‚Lichtbildbühne‘ nur ein Jahr später. Bis 1913 gab es etwa ein Dutzend Zeitschriften, die sich ausschließlich mit dem neuen Medium befassten. Daneben veröffentlichten mitunter auch Tageszeitungen Rezensionen – meist im Zuge neuer Kinoeröffnungen, seltener zu einzelnen Filmaufführungen,

Mack). Zwar beschränkte sich diese Entwicklung lediglich auf die beiden genannten Jahre, ist aber durch die großen (zeitgenössischen) Publikumserfolge, sowie ihr gesamtkulturelles Echo durchaus als einflussreich zu bewerten. Zur Thematik der Autorenfilme und ihrer kulturellen und gesellschaftlichen Bedeutung siehe Müller: Autorenfilme in der Vorkriegsära, S. 153–158, 161.

⁶³ Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 3.
⁶⁴ Zum filmhistorischen Unterschied des cinema of attractions und narrativen Kino vergleiche die Werke Tom Gunning, unter anderem Gunning: The Cinema of Attraction(s), S. 381–388.

⁶⁵ Siehe zu dieser Einschätzung ausführlicher Rother: Monumentalkino, S. 375–396.

⁶⁶ Bereits im Wanderkino war jedes nur erdenkliche Sujet abgefilmt worden, ‚Dokumentarfilme‘ aller Art waren aufgrund der Abbildung von Bewegung auf der Leinwand eine große Attraktion im frühen Kino. Aus den Bereichen der Kriminalistik, der Gerichtsmedizin, des Militärs sowie der Physiologie und Biologie hatten Filme von medizinischen Operationen, Bewegungsabläufen oder exotischen Tieren auch Eingang in eine breitere Öffentlichkeit gefunden. Zur Entwicklung des Genres des Dokumentarfilms und seiner Abgrenzung vom fiktiven Spielfilm siehe Kreimeier:

Dokumentarfilm 1892–1992. Zum Einsatz der frühen Dokumentarfilme siehe Laukötter: (Film-)Bilder und medizinische Aufklärung, S. 27–29.

⁶⁷ Knops: Cinema from the Writing Desk, S. 132.
⁶⁸ Nationale Vorlieben zeichneten sich lediglich bei den Komödien oder Filmgrotesken ab, deren Pointen von groben Saloonschlägereien über tricktechnisch höchst anspruchsvolle Autounfälle hin zu den gewieften Gaunereien von Ehebrechern und Heirats-schwindlern oder komisch-erotischen Travestieeinlagen reichen konnten. Anders als in Großbritannien oder Frankreich waren im Kaiserreich indes die Grenzen des ‚guten Geschmacks‘ enger gefasst, in den Filmgrotesken des Kaiserreichs „darf und muss“ die „wilhelminische Ordnung [...] zum Schluß doch triumphieren“. Für die weitere Lektüre empfiehlt sich in diesem Zusammenhang der folgende Aufsatz: Brandlmeyer: Lachkultur im Kino, S. 79; 86; 90; 93.
⁶⁹ Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 99.

da das Nummernprogramm keine abendfüllenden Vorstellungen wie etwa Theater oder Oper bot. Doch obwohl das Kino noch nicht den gleichen Status wie die althergebrachten Kulturformen besaß,⁷⁰ etablierten sich bereits in den frühen 1910er Jahren erste Formen des Filmstarkults⁷¹ und neben den Besprechungen in der Fachpresse fand die Kinothematik ab 1913 auch Eingang etwa in die Unterhaltungsliteratur. Sogenannte Filmromane benutzten die mehr oder weniger detaillierte Szenerie der Filmbranche als exotisches neues Setting für ihre Groschenromane.⁷² Und natürlich befasste sich auch das Kino bereits ausführlich mit sich selbst: Filme wie etwa ‚Die Filmprimadonna‘ (Deutschland 1913, dir. Urban Gad) und ‚Der stellungslose Fotograph‘ (Deutschland 1912, dir. Max Mack) behandelten den Filmschaffenden und das filmische Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion.⁷³

Zeitgleich war mit dem Einzug der ortsfesten Kinematographen in die Straßenlandschaften der Großstädte eine massive Debatte um Jugendschutz entbrannt. Die Diskussion dehnte sich um 1906 von der Kritik am Groschenroman auf die Filmwelt aus, die Argumente der angeblichen Verderblichkeit und Sittenwidrigkeit, welche vor allem Jugendliche zu Verrohung und kriminellen Handlungen animieren würde, hatten sich kaum geändert. Populäre Kunstformen aller Art standen in der Kritik, denn sie entsprachen in ihrer kurzweiligen, lauten und bisweilen sensationslüsternen Art nicht den bürgerlichen Wertevorstellungen des Kaiserreichs. Gerade die Kinos erregten als sichtbare Veränderung in den Städten das Ärgernis der Wortintelligenz. Filme

galten als neueste Erscheinung eines bereits bekannten Problems, das von kirchlicher Seite genauso kritisiert wurde wie von den verschiedenen Lehrerbewegungen im Kaiserreich.⁷⁴

Während das Publikum der ersten Vorstellung der Gebrüder Skladanowsky im Wintergarten in Berlin noch mit Verwunderung auf das Löschen des Saallichts vor der Vorstellung reagiert haben soll,⁷⁵ war der dunkle Kinosaal zehn Jahre später nicht nur zur Normalität, sondern auch zum Kritikpunkt der Institution geworden. Sowohl die vermeintlich verderblichen Filme⁷⁶ als auch der Ort ihrer Aufführung standen im Fokus der Kinogegner. Das dichte Gedränge des oftmals minderjährigen Publikums vor einem scheinbar zu aufregenden, wenig lehrreichen und bisweilen regelrecht sensationslüsternen Streifen sorgte bei den bürgerlichen Kinokritikern für paternalistische Verurteilung. Die vorgeschobene Sorge um die Einhaltung von moralischen Werten insbesondere der Kinder und Jugendlichen, sowie Ehefrauen⁷⁷ bot eine ideale Grundlage für bürgerliche Vertreter, gegen die dunklen, angeblich so

74 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 113–115.

75 Jacobsen: Frühgeschichte des deutschen Films, S. 16.

76 Eine Ausnahme stellten hier lediglich die Dokumentarfilme dar, welche durch die Kinoreformbewegung als einzig unterstützenswertes, da lehrreiches, Filmgenre gebilligt wurden. Vergleiche hierzu Maase: Massenkunst und Volkserziehung. Siehe zur Wertung der Dokumentarfilme durch zeitgenössische Kinokritiker auch Gertiser: Falsche Scham, S. 53.

77 Zwar „mussten“ Männer nicht, wie bei Paech beschrieben, von jeher um die Treue ihrer Ehefrauen fürchten, sobald diese ins Kino gingen; faktisch taten sie es aber dennoch. Diese Angst war aus ähnlichen Befürchtungen bezüglich des Theaterraums mit seinen verhüllten Logen entstanden und setzte sich in seiner kinematographischen Form bis in die 1920er Jahre als eigener männlicher Topos und Angstort fort. Siehe Paech/Paech: Menschen im Kino, S. 42.

70 Kester: Film front Weimar, S. 35–36.

71 Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 47.

72 Haller: Shadows in the Glasshouse, S. 164.

73 Hake: Self-Referentiality in Early German Cinema, S. 238.

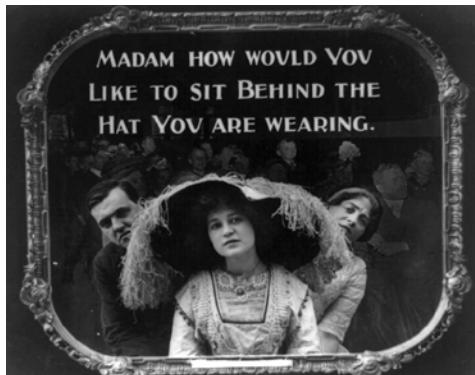


Abbildung 1a und 1b: Kino-Etiquette – das Ärgernis mit den Damen Hüten sorgte dafür, dass bisweilen bereits im Vorspann darauf hingewiesen wurde, diese im Interesse aller Zuschauer abzunehmen, hier zwei englische Beispiele aus dem Jahre 1912.

verführerischen Kinosäle zu wettern. Die filmische Darstellung von Gewalt, Verbrechen und Sexualität stellte sich auch deshalb vor allem als Jugendschutzproblem dar, konnte aufgrund der weit verzweigten, vielerorts kaum speziell zugeschnittenen lokalen Regelungen und innerhalb des Kaiserreichs sehr unterschiedlichen Zensurgesetze allerdings kaum unterbunden werden.

Die zeitgenössische Kritik wurde dadurch befeuert, dass die Reichweite der Filme, die innerhalb weniger Wochen ein Millionenpublikum im Kaiserreich erreichten, das Kino zum ersten modernen Massenmedium machte. Diese Kritik wurde allerdings nicht nur von den bürgerlichen Schichten vertreten. So verfügten etwa sozialdemokratisch organisierte Vereine über „ein dichtes Netz“ an Freizeitaktivitäten und Beschäftigungen, die meist an der Kultur der Mittelschicht orientiert waren. Solange die Mittelschichten dem Kino zumindest öffentlich eher kritisch gegenüberstanden, sah auch die Sozialdemokratie in der Freizeitbeschäftigung Kino einen schlechten Einfluss und versuchte, das Kinogehen

der männlichen Arbeiterschaft durch Ausweichan gebote aktiv zu unterdrücken.⁷⁸

Anders als die männlichen Arbeiter waren die Frauen und Kinder der Arbeiterschicht allerdings nicht in die gleichen Netzwerke eingebunden, welche ihren Ehemännern und Vätern zur Verfügung standen. Wenig überraschend ist daher, dass bereits Emilie Altenloh in ihrer Studie⁷⁹ zum Mannheimer Kinopublikum 1914 feststellte, dass ein Großteil des Kinopublikums in den Arbeitervierteln aus Kindern und Heranwachsenden beider Geschlechter sowie Frauen bestand. Schulkinder, Ehefrauen und junge Dienstboten, Büroangestellte niederen Ranges und Tagelöhner stellten die Masse des neuen Massenmediums. Darüber hinaus setzte sich der Geschlechtertrend in den höheren Schichten fort. Auch Frauen der Mittelschicht hatten ein reges Interesse an dem kurzweiligen Zeitvertrieb gefunden, und nutzten Filme gleichzeitig als Ausklang ihrer Besorgungsgänge und als Blick in die Welt, etwa in der Form internationaler Moden und Trends.⁸⁰

78 Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 43.

79 Kiep-Altenloh: Zur Soziologie des Kino.

80 Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 43–44.

Besonders in den Nachmittagsveranstaltungen war das Damenpublikum so zahlreich, dass gar ein inhärent weibliches Problem zum Kinotopos wurde: Die Sicht einschränkung im Kinosaal durch die große Anzahl an weitausladenden Damen Hüten der Zeit (Abbildung 1a und 1b).⁸¹

3.2 Filmvertrieb und Kinowerbung im Kaiserreich

Der Aufschwung der Kinoindustrie vor dem Ersten Weltkrieg war nicht nur durch das Interesse des Publikums bedingt, auch wirtschaftlich war die noch wenig reglementierte Sparte durchaus attraktiv. Weder im nationalen noch internationalen Rahmen gab es Gesetze, welche die dynamische Expansion von Filmim- und -export behindern konnten – das Geschäft war Anfang der 1910er Jahre in einem starken Wachstum begriffen und machte schnelle Gewinne möglich.⁸² Zu Beginn hatten die Schausteller der Wanderkinos ihre Filme meist noch käuflich erworben; gleiches galt für die Betreiber der ersten festen Kinos. Doch mit dem rasant wachsenden Kinomarkt im Kaiserreich entwickelte sich ein Filmbedarf, der Mittelsmänner als „film dealers“ notwendig machte. Ihre Aufgaben waren vor allem logistischer Natur, denn die Filme wurden innerhalb Europas länderübergreifend lebhaft importiert, oftmals via Express-Zug. Vor allem florierte das Geschäft mit Filmen aus zweiter Hand, die durch Tauschbörsen und Kleinhändler ihren Weg in die zahlreichen kleinen Kinos des

Landes fanden.⁸³ Dies war verbunden mit einigen nicht unerheblichen organisatorischen Leistungen, schließlich wurden die Filme im Filmverleih nicht nur einmalig an einen Kinobesitzer geliefert, sondern mussten zurück an den Verleiher und weiter zum nächsten Kunden gehen. Mitunter inkludierte dies nicht nur die Filme selbst, sondern gegen Zuzahlung auch Plakate und Fotos für Werbezwecke. Streitigkeiten mit Zollbehörden, sowie zwischen Kunden und Verleiher bezüglich pünktlicher Lieferung, der Übernahme von Lieferkosten und nicht zuletzt der Qualität der gelieferten Filme (die mitunter so abgenutzt waren, dass sie kaum spielbar sein konnten), waren die Folge. Wollte ein Kinobetreiber sicher sein, dass der Film in einwandfreiem Zustand geliefert wurde und noch nicht gespielt worden war, musste er sich direkt an die Produktionsfirmen wenden, was allerdings mit großem Aufwand verbunden war.⁸⁴

Gleichzeitig gewannen aufgrund eines Überschusses von Kurzfilmen, die auf dem Markt wegen ihrer mittlerweile rasanten Überproduktion nur noch zu Dumpingpreisen zu verkaufen waren, Monopole an Bedeutung im Filmvertrieb.⁸⁵ Mit der Bestätigung des Urheberrechts für Filme wurde 1910 die rechtliche Grundlage

83 Blom, Ivo: Jean Desmet and the early Dutch film trade, S. 133–134.

84 Blom: Jean Desmet und die Messter-Film GmbH, S. 74–79.

85 Folgt man Martin Loiperdinger, so ist dieser Umbruch speziell auf das Jahr 1910 zu beziffern. Mit der dänischen Produktion „Afgrunden“ („Abgründe“, Dänemark 1910, dir. Urban Gad) wurde erstmals ein Film als Monopolfilm auf dem deutschen Filmmarkt vertrieben, was sowohl einen enormen Publikumserfolg des Films als auch eine steile Karriere der Hauptdarstellerin Asta Nielsen antrieb. Siehe Loiperdinger: Asta Nielsen in Abgründe, S. 193–194.

81 Paech/Paech: Menschen im Kino, S. 42–43.

82 Jacobsen: Frühgeschichte des deutschen Films, S. 22.

für den Monopolverleih als „historisch erste[s] systematisch auf einzelne Filme zugeschnittene[s] Verleihmodell“ geschaffen. Der Produzent eines Films stellte nun das Vertriebs- oder Auswertungsrecht an einen einzigen Verleiher aus, der dieses wiederum an ausgewählte Kinos übertrug. Erwarb ein Kinobetreiber nicht nur den Film selbst, sondern sicherte sich zusätzlich die Exklusivrechte für etwa eine bestimmte Stadt, war es seinen Konkurrenten nicht gestattet, den Film in ihren Kinos zu zeigen;⁸⁶ bei Nichtbeachtung konnten gerichtliche Konsequenzen vollstreckt werden.⁸⁷ Diese ‚Alleinaufführungsrechte‘ boten für alle Beteiligten Vorteile. Dem Filmproduzent war der Absatz einer bestimmten Anzahl an Filmkopien gesichert, weil eine Mindestanzahl der Kopienabnahme durch den Verleiher meist vertraglich festgeschrieben war. Der Verleiher wiederum profitierte von der geringeren Konkurrenzsituation, welche sich durch die Monopolisierung der einzelnen Gebiete ergab und höhere Verdienste versprach. Für den Kinobesitzer vor Ort stellte der alleinige Vertrieb eines rentablen Films im günstigsten Falle die, zumindest zeitweise, Ausschaltung seiner örtlichen Konkurrenz dar.⁸⁸

Wie wichtig die internationale Verflechtung von Filmproduzenten, -verleiern und Kinobesitzern war, zeigt der Fakt, dass besonders französische Filme im Kaiserreich gefragt waren. Frankreich wies vor dem Krieg die größte nationale

Filmproduktionsindustrie auf,⁸⁹ und für die französische Produktionsfirmen stellte das Kaiserreich einen sehr guten Absatzmarkt dar, was vor allem daran lag, dass ihre wenigen deutschen Konkurrenten⁹⁰ bis zum Ersten Weltkrieg nicht in der Lage waren, die Schaulust des heimischen Publikums zu befriedigen. Viele der französischen Filmunternehmen wie etwa Pathé und Eclipse eröffneten Filialen in Berlin und anderen deutschen Großstädten, während beispielsweise Eclair zunächst mit deutschen Unternehmen zusammenarbeitete, um seine Filme auf den deutschen Markt zu bringen. Deutsche

89 Dibbets/Groot: Which Battle of the Somme?, S. 443.

90 Deutsche Eigenproduktionen machten vor dem Ersten Weltkrieg hingegen nur etwa 15 Prozent der gezeigten Vorführungen im ganzen Kaiserreich aus. Ein Grund für die geringe Filmproduktion in Deutschland war unter anderem die geringe Bereitschaft, größere Mengen Kapital in das noch junge Medium zu investieren. Zwar war die Entwicklungsfreudigkeit der Operateure des Kaiserreichs sehr hoch, dies bezog sich aber vor allem auf den technischen Teil der Verbesserung von Projektionsgeräten und anderem technischen Equipment der Vorführungen. Bis 1912 produzierten in Deutschland insgesamt sieben Unternehmen Filme, lediglich eine Firma davon außerhalb Berlins. Eine der erfolgreichsten deutschen Produktionsfirmen vor dem Krieg waren sicherlich die Messster-Gesellschaften, die sich als ‚Messster's Projection' der Entwicklung und Produktion von kinematographischen Apparaten befasste, als ‚Messster-Film' die Produktion von Langspielfilmen und als ‚Autor-Film' Monopolfilm-Serien betrieb, und außerdem als ‚Hansa-Filmverleih' sämtliche Filme der Gesellschaft eigenständig vertrieb. Siehe hierzu Kester: Film front Weimar, S. 34–35 sowie Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera. Technische Sammlungen der Stadt Dresden, Band 4. Bielefeld/Leipzig 2008, S. 118. Mehr zum Filmschaffen Oskar Messters und den Gründen für den Erfolg seiner Unternehmen finden sich unter anderem Jacobsen: Frühgeschichte des deutschen Films, S. 22. Einen Einblick in das frühe Berliner Filmschaffen abseits von Messter bietet hingegen Rossell: Jenseits von Messter, S. 166–184.

86 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 126–127.

87 Blom: Jean Desmet und die Messter-Film GmbH, S. 74–79.

88 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S.127–128.

Unternehmen hatten hingegen keinen Einfluss auf dem französischen Markt, denn dieser war aufgrund seiner hohen Eigenproduktion kaum international aufgestellt und nur wenige nicht-französische Firmen hatten Vertriebszweige in Frankreich.⁹¹

Der erhebliche kulturelle Einfluss, vor allem aber die hohen wirtschaftlichen Renditen, welche die französischen Firmen aus dem Geschäft mit deutschen Kinobesitzern und Verleiern zogen, sorgten am Vorabend des Weltkriegs für Unmut in den nationalistischen Kreisen des Kaiserreichs. Obwohl die geschäftlichen Beziehungen bis in den Sommer 1914 hinein weitestgehend neutral blieben, waren einige der französischen Firmen ab 1913 aber dennoch vorsichtshalber dazu übergegangen, ihren deutschen Firmenzweigen neue Namen wie etwa Deutsche Gaumont Gesellschaft oder Deutsche Eclair zu geben, um den Anschein zu erwecken, es handele sich um eigenständige, vor allem aber deutsche Unternehmen. Da die Besitzverhältnisse und Gewinnaufteilungen innerhalb dieser Firmen häufig sehr kleinteilig geregelt waren, schienen sie auf den ersten Blick tatsächlich kaum mehr mit ihren Mutterkonzernen verbunden. Ob das deutsche Publikum den französischen Ursprung der gezeigten Filme überhaupt erkennen konnte, bleibt fraglich – schließlich waren die für sie ersichtlichen Titel, Figuren- und Rollennamen sowie natürlich die Zwischentitel deutsche Übersetzungen der französischen Originale und auch die Ankündigungen der Kinobetreiber gaben kaum Auskunft über die Herkunft der Filme.⁹²

91 Kessler/Lenk: The French Connection, S. 64–66.

92 Kessler/Lenk: The French Connection, S. 68–69.

Werbung für Filme und Kinos war im Kaiserreich in zwei Teile aufgeteilt:⁹³ Einerseits die Werbung in den Printmedien, andererseits die Werbung in und um die Kinos selbst. Während Filmproduzenten und -verleiher ihre Filme in der bereits erwähnten Fachpresse zum Kauf anboten, schalteten die Kinobetreiber ihre Programme in der örtlichen Tagespresse. Trotzdem war es besonders in der Anfangszeit von enormer Wichtigkeit, die Aufmerksamkeit der potentiellen Zuschauer rings um das Kino zu erregen, da sich das Publikum noch zu großen Teilen aus Laufkundschaft zusammensetzte. Plakate sowie vor dem Eingang ausgehändigte Programmzettel sollten Interesse generieren und die Passanten in die Vorstellungen locken. Das neue Medium stand dabei im Schein einer selbst noch sehr jungen Entwicklung, denn bis etwa um die Jahrhundertwende war Werbung keine valide Form der Verkaufsförderung. Stattdessen galt „Reklame selbst unter seriösen Kaufleuten als Ausdruck von Minderwertigkeit“⁹⁴ – sowohl des Produkts als auch seines Verkäufers. Die reißerischen Superlative und graphische Aufbereitung der Kinowerbung waren unter Vertretern der Mittel- und Oberschichten genauso verpönt wie bei der organisierten Arbeiterklasse und auch

93 Mühl-Benninghaus schlüsselt dies in seiner Monographie stattdessen in drei Teile: Plakate, Zeitungsinsserate und Programmzettel. Fragt man allerdings nach der Örtlichkeit der Rezeption von Werbung durch die Zuschauer scheint stattdessen eine Zweiteilung sinnvoller. Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 114.

94 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 115.

staatliche Behörden sahen in der Kinowerbung eine Gefahr für die Öffentlichkeit.⁹⁵ Neuartige Werbestrategien entwickelten sich Anfang der 1910er Jahre zudem durch die Etablierung der ersten Filmstars. Während es bei Wochenschauen und dokumentarischen Filmen bereits lange vor dem Krieg beliebt war, die Namen bekannter Personen in Titeln und Programmankündigungen zu nennen um das Interesse des Publikums zu wecken, hatte die Entwicklung des Starkults in den Spielfilmen erst in den frühen 1910er Jahren begonnen.⁹⁶ Die Entstehung der ersten Filmstars war eng mit dem Trend der europäischen Theaterstars verbunden, die sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatten. Einerseits, da das Kino bewusst an bestimmten Leitlinien der Theaterkultur anknüpfen wollte, andererseits weil ökonomische Bestrebungen des jungen Mediums wie etwa der Übergang zum Langfilm, der Wechsel zum Monopolverleih sowie die erstarkende Konkurrenz zwischen den Produktionsfirmen eine Vermarktung mithilfe von Filmstars außerordentlich attraktiv machten. Die Schauspieler waren nicht mehr an eine einzige Rolle oder einen Charakter gebunden, sondern besaßen filmübergreifend einen hohen Wiedererkennungswert, und entwickelten sich somit zu einem eigenen Anreiz einen bestimmten

Film anzusehen.⁹⁷ Selbst bei Exporten ins europäische Ausland wurden deutsche Filmstars wie Henny Porten in der ersten Hälfte der 1910er Jahre mit umfangreichen Werbematerial bedacht und große Portraitplakate, zahlreiche Fotos und Postkarten begleiteten die Filmlieferungen. Mitunter ersetzten diese sogar die bis dato üblichen Standbilder der Filme.⁹⁸ Die Mischung aus Publikumsgefallen und geschickter Vermarktung bescherte den frühen Filmstars bereits vor Kriegsbeginn eine große mediale und öffentliche Aufmerksamkeit, was – ähnlich wie dies bei den Theaterstars der Fall gewesen war – wiederum für heftige Kritik sorgte.⁹⁹

Umso erstaunlicher mag es erscheinen, dass in Vorbereitung auf den Krieg keinerlei verbindliche Richtlinien für Presse- und Kultursenzur festgelegt wurden. Zwar waren erste Forderungen für eine reichsweite verbindliche Filmzensur schon 1912 vorgetragen worden, diese scheiterten jedoch am Widerstand der Länder. Auch eine Zensur der teils heftig kritisierten Filmplakate gab es bis vor dem Weltkrieg in den meisten Teilen des Kaiserreichs nicht, aufgrund der übergeordneten Reichsordnung fand eine Kontrolle der Kinoplakate jedoch, je nach Lokalität mehr oder weniger penibel, durch die örtlichen Polizeibehörden statt.¹⁰⁰

95 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 144–146. Im Gegensatz dazu fanden in der Fachpresse bereits rege Diskussionen um die neue Kunstrform Kinoplakat und das schwierige Verhältnis von gemaltem und lebenden Bild statt. Siehe hierfür exemplarisch etwa Tannenbaum: Kino, Plakat und Kinoplakat, S. 173–180.

96 Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 47.

97 Hickethier: Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen, S. 333; 335; 347.

98 Blom: Jean Desmet und die Messter-Film GmbH, S. 83–85.

99 Hickethier: Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen, S. 333; 335; 347.

100 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 50–52.; 114–116.

3.3 Propagandafilme und filmische (Kriegs-)Berichterstattung vor 1914

Vaterländische Verbände, insbesondere der ‚Deutsche Flottenverein‘, hatten lange vor dem Krieg das Potential des neuen Mediums für patriotische Propaganda erkannt. Sie verwendeten Filme in Kombination mit anderen Attraktionen wie Ausstellungen, Lichtbildervorträgen und kleinen Werbebildern (etwa als Sammellellustrationen in Schokoladen- und Zigaretten-schachteln), um für ihren Verein und dessen patriotische Gesinnung zu werben. Die Filme des Vereins, zunächst produziert durch die ‚Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft‘, zeigten Manöver der deutschen Flotte, und wurden durch erklärende Vorträge begleitet, die den Zuschauern die Arbeit der Marine näherbringen sollten. Tatsächlich stellten sich die Vorführungen als großer Publikumserfolg heraus. Die ersten Vorstellungen in Oberschlesien waren 1901 von solch immenser Popularität, dass sich die regionalen Schausteller kommerzieller Wanderingematographen über Verluste beschwerten.¹⁰¹ Bis 1914 avancierte das wilhelminische Militär zu einem regelmäßig gezeigten Sujet, das sich beim Publikum des Kaiserreiches großer Beliebtheit erfreute. Stapelläufe der Kriegsflotte und

Paraden der Armee boten eine emotional aufgeladene Repräsentation des starken Staates, der Jung und Alt gleichermaßen vermittelt werden konnte.¹⁰²

Darüber hinaus konnten Manöveraufnahmen zu Lehrzwecken eingesetzt werden, um beispielsweise den Gebrauch verschiedener Waffen zu visualisieren. Sogenannte *Lebende Karten*, welche entweder in Form früher Trickfilme oder durch in Szene gesetzte Luftaufnahmen animiert wurde, dienten als taktisches Lehrmaterial. Eine Unterscheidung zwischen genuinen Lehrfilmen und öffentlichkeitswirksamen Propagandafilmen ist bei diesen frühen Militärfilmen allerdings kaum möglich, denn oftmals fand eine teils zeitlich, teils regional bedingte Vermischung der Einsatzgebiete der Filme statt. Lehrfilme wurden mitunter auch in öffentlichen Kinos vor kommerziellem Publikum gezeigt, während populäre Kinostreifen von Militär und Marine nach eingespieltem Erfolg in den Kinos eine zweite Karriere als Lehrfilme antraten.¹⁰³ Auch der Kaiser selbst wurde zum Objekt der Filmschaffenden. Staatsbesuche, Paraden und andere Staatsakte gehörten genauso zu den gängigen Sujets wie die Eröffnung von Regatten und Autorennen durch das Staatsoberhaupt.¹⁰⁴ Obwohl sich die Strukturen des Filmverleihs, der Filmlänge und des Filminhalts bis zum Weltkrieg in vielerlei Hinsicht mehrfach änderten, blieb der Kaiser über den gesamten Zeitraum ein überaus beliebtes Motiv und bis 1914 wurden mindestens

101 Trotzdem ist die Feststellung Loiperdingers bezüglich der Modernität der Vereinspropaganda zu relativieren. Während er attestiert, dass in den Filmen des deutschen Flottenvereins „arguments unfolding pro and contra a given object or case are replaced by just showing the object or case“, muss mitgedacht werden, dass nahezu alle Filme nach wie vor durch einen Erklärer begleitet wurden, der auch weiterhin die Argumente in Worten lieferte und ohne den die Filme weder auf breites Verständnis noch auf die letzliche Begeisterung des Publikums gestoßen wären. Siehe Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 46–48.

102 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 273–274.

103 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 273–275.

104 Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 48.

324 Kurzfilme über und mit Wilhelm II. in den deutschen Kinos gezeigt.¹⁰⁵

Die Aktualitätenschauen hatten, wie zuvor ihr journalistisches Schwesterngenre, bereits vor dem Krieg die Berichterstattung allerdings nicht nur über Staatsakte, sondern auch andere sensationelle Ereignisse wie etwa Katastrophen oder spektakuläre Kriminalfälle übernommen. Knapp 12 Jahre nachdem die ersten Filme über die Leinwände gelaufen waren, erschien 1908 die erste Ausgabe des sogenannten, *'Pathé-Journals'*, welches in der zwei Jahre darauf ausgestrahlten *'Gaumont-Actualités'* und weiteren, nationalen Formaten ihre Konkurrenten und Nachahmer fand. Spätestens damit war das Kino zu einem ständigen Begleiter von Großveranstaltungen geworden. Ab etwa 1909 wurden diese Aktualitäten, die zuvor teilweise mehrere Jahre in den Kinos gelaufen waren, im Wochentakt produziert und entwickelten sich zu einer Konstante in wilhelminischen Kinos.¹⁰⁶ Im Kaiserreich selbst machte die Freiberger Firma *'Deutsche-Expreß-Filmgesellschaft'* mit ihrem Journal 1911 den ersten Schritt zu einer ersten[n] deutsche[n] tägliche[n] kinematographische[n] Berichterstattung,¹⁰⁷ bevor 1914 kurz vor Ausbruch des Kriegs die zweite Unternehmung dieser Art in Form der sogenannten *'Eiko-Woche'* des *'Scherl-Verlags'* einen Konkurrenten auf dem

deutschen Markt stellte.¹⁰⁸ Der wohl letzte Vorboten des Ersten Weltkriegs war die Eiko-Woche vom 24. Juli 1914, die „Erzherzog Franz Ferdinands letzte[n] Empfang in Sarajewo sowie die Leichenfeierlichkeiten von Sarajewo bis zur Familiengruft“ zeigte.¹⁰⁹

Die Kriegsberichterstattung selbst hatte allerdings bereits vor der Etablierung des Films durch die Fotographie ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine neue Facette erhalten. Während die Fotografen aufgrund technischer Einschränkungen wie etwa langer Belichtungszeiten zu Beginn noch kaum in der Lage waren, Kampfhandlungen abzulichten,¹¹⁰ war die Kriegsfotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert bereits zum Standard in der Kriegsberichterstattung der Printmedien geworden und fand als Illustration aktueller Kriegsgeschehnisse weite Verbreitung. Damit einher ging eine Wahrnehmungsveränderung der Rezipienten. Schon während des Krimkriegs (1854-1855) und später des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861-1865) wurden Fotografien im Gegensatz zu gemalten Schlachtinszenierungen als neutrale Abbildung der Wirklichkeit gehandelt.¹¹¹ Tatsächlich aber war die Fotografie bereits vor dem Ersten Weltkrieg geschickt inszenierte Wirklichkeit. Die Erfassung der Welt über den individuellen Erfahrungshorizont hinaus wurde zwar über die scheinbar neutrale Pressefotografie verifiziert,¹¹² gleichzeitig hatten sich aber bereits erste Formen der

¹⁰⁵ Dies wurde im Übrigen von Monarchen der deutschen Teilstaaten imitiert; allein von König Friedrich August III. von Sachsen existieren 39 Aufnahmen. Siehe Petzold: Der Kaiser und das Kino, S. 68; 70-72; 76. Zu den Kinogängen Friedrich Augusts siehe unter anderem auch Müller: Ein neues Medium wird geadt, S. 78-92.

¹⁰⁶ Baumeister: L'effet de réel, S. 249-250.

¹⁰⁷ Voigt: Die Frühgeschichte der Wochenschau, S. 14.

¹⁰⁸ Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 3-4.

¹⁰⁹ Zitiert nach Voigt: Die Frühgeschichte der Wochenschau, S. 13.

¹¹⁰ Kemp: Fotografie im Ersten Weltkrieg, S. 43.

¹¹¹ Véray: French newsreels, S. 408.

¹¹² Paul: Die Visualisierung des modernen Krieges, S. 105.

Bildmanipulation in den Printmedien etabliert und mithilfe von Negativmontagen konnten verschiedene Fotos miteinander kombiniert, Bildausschnitte versteckt oder neue Elemente hinzugefügt werden.¹¹³ Damit war die wahrgenommene Realität bereits während des 19. Jahrhunderts ein geschickt zugeschnittener, montierter und in Szene gesetzter Teilausschnitt der Wirklichkeit, der in seiner photographischen Bildsprache weiterhin in klassischen Ansichten, wie sie etwa in Schlachtendarstellungen in der zeitgenössischen Malerei verwendet wurden, verharrete.¹¹⁴

Filmische Kriegsaufnahmen geschahen erstmals im Zweiten Burenkrieg (1899-1902) – allerdings diente der Film hierbei weniger als berichterstattendes, sondern vielmehr als inszeniertes und sensationelles Medium. Aufgrund der schlechten Sichtverhältnisse während des guerrillaartigen Kriegs waren Aufnahmen der Kampfhandlungen kaum möglich und letztlich fanden lediglich szeneweise Nachstellungen den Weg auf die Leinwand. Beachtlich ist jedoch, dass diese vom Publikum aufgrund seiner geringen Seherfahrung und seines Vertrauens in die völlig neue Qualität des Mediums Film als real empfunden und nicht hinterfragt wurden.¹¹⁵ Der Eindruck der ‚neutralen Linse‘ sowohl der Fotografie als auch des Films war spätestens zum Zeitpunkt des Balkankriegs (1912-1913) fest in den Köpfen der Zuschauer verankert.¹¹⁶ Trotzdem konnten derartige Filme im Kaiserreich kaum erfolgreich in die Kinos gebracht werden, denn

die Publikumserwartungen an einen Kriegsfilm waren im Wesentlichen durch die im Theater vermittelten Bilder des Deutsch-Französischen Kriegs (1870-1871) geprägt. Die Zuschauer erwarteten „[v]orwärts stürmende Truppen, Kavallerieattacken, Kämpfe ‚Mann gegen Mann‘ [und] bunte Uniformen“ und das Kino konnte derlei aktionsgeladene Szenen aufgrund der militärischen Weiterentwicklungen und neuen Art der Kriegsführung sowie seiner eigenen, vor allem technischen Limitationen, schlichtweg nicht bieten. Als das erste Filmmaterial zum Balkankrieg zum Jahresende 1913/14 in den Kinos des Kaiserreichs zu sehen war, konnte es den Publikumserwartungen schlicht nicht entsprechen¹¹⁷ und fuhr kaum Umsatz ein.¹¹⁸ Das Kino hatte, noch bevor der Erste Weltkrieg begonnen hatte, die Erwartungen des Publikums hinsichtlich des Kriegsfilms enttäuscht. Gerade aus diesem Grunde bezog sich die Fachzeitschrift *Der Kinematograph* 1914 unter anderem auf die Handhabung von Filmmaterial im *amerikanisch-mexikanischen Krieg*, *bulgarisch-türkischen Krieg* und im *italienischen-tripolitanischen Feldzug* und stellte die Frage nach den medialen Neuerungen, die der Weltkrieg wohl für den Film bringen möge.¹¹⁹

113 Kemp: Fotografie im Ersten Weltkrieg, S. 43.

114 Fengler/Krebs: Das Schöne und der Krieg, S. 196.

115 McLaughlin: The War Correspondent, S. 75.

116 Véray: French newsreels, S. 408.

117 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 288.

118 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 41.

119 O.V.: Krieg und Kino, S. 2.

| Teil II: Das Kino im Krieg

4. Entwicklung von Front- und Heimatkino

4.1 Die Entwicklung und Bedeutung der Kinoindustrie im Krieg

Während zumindest in Teilen der Bevölkerung im Sommer 1914 Kriegsbegeisterung ausbrach, war die Stimmung bei den Vertretern der Kinoindustrie und in der Fachpresse eher angespannt. Es herrschte Sorge um die wirtschaftliche Situation, schließlich sah man das eigene Gewerbe im Zuge der Massenmobilisierung vor allem durch akuten Publikumschwund bedroht. Trotzdem waren Kinobetreiber und Verleiher gleichermaßen bemüht, der nationalistischen Stimmung des Publikums zu entsprechen.¹ Als gegen Ende Juli eine Selbstzensur-Welle durch die deutschen Kinosäle ging, waren davon vor allem französische Filme betroffen.² Mitunter trieb dieser vorauselende Gehorsam freilich bizarre Blüten: So ist ein Beispiel aus Berlin bekannt, bei dem ein Kinobetreiber aufgrund der „Franzosenfeindlichkeit“ das letzte Wort des Filmtitels „Das Urteil des Paris“ überklebt hatte.³ Neben den nationalistischen Überlegungen dürfte vor

allem der Opportunismus der deutschen Filmproduzenten und -verleiher eine große Rolle gespielt haben, sahen sie sich nun doch endlich in der Lage die übermächtigen französischen Firmen unter einem guten Vorwand aus den Kinos jagen zu dürfen.⁴

Die Kinoreformer wiederum hatten die Hoffnung, dass sich die Kinoindustrie mit Kriegseintritt aus der Lenkung der Kapitalisten und ihrer bloßen Sicherung [von] Dividenden befreien könnte. Einige Vertreter proklamierten gar die *Stunde der Befreiung vom Produzentenring*, und sprachen sich für eine *gemischte Unternehmung*, d. h. eine Art *halb staatlicher, halb privater Unternehmung* aus, welche gemeinsam eine *Reichskinoanstalt* bilden sollten. Hierzu, so die Argumentation einiger Kinoreformer, würden vor allem die bisher beim Publikum eher unbeliebten Lehr- und Dokumentarfilme profitieren, und besonders das nun verstärkte öffentliche Interesse an dokumentarischen Kriegsfilmen könne den Weg für höherwertige nicht-fiktionale Filme ebnen. Am Weltkrieg würde die bisher so verderbliche deutsche Kinokultur genesen, und das Kino vom bloßen Unterhaltungsmedium

1 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 276.

2 Kessler/Lenk: The French Connection, S. 69.

3 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 120.

4 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 20–22.

zu einem staatlich geförderten Lehrinstrument der Bevölkerung modifizieren.⁵

Als sich gegen Ende des ersten Kriegsjahres allerdings kein rascher Sieg abzeichnen wollte, hatte dies auch Konsequenzen für die Kinos. Aufgrund der *ernsten Stimmung* erfolgte im Dezember 1914 ein Verbot vieler Spielfilme, da besonders Lustspiele und Dramen als nicht angemessen erschienen.⁶ Die Vorschriften der Behörden waren jedoch schwer umzusetzen. Während Lustspiele und Komödien, Dramen und sonstige Unterhaltungsfilme verboten waren, waren dokumentarische Filme und Aktualitätenschauen kaum auf dem Markt zu bekommen⁷ und bereits im Jahr darauf wurden die Vorschriften wieder gelockert. Damit war das Kino eine der wenigen kulturellen Einrichtungen, die kaum von behördlichen Schließungen betroffen war.⁸ Allgemeine Einschränkungen wie etwa die stetig fortschreitende Abschottung des Marktes konnte von den Filmproduzenten hingegen wie erhofft als Chance genutzt werden. Spätestens durch die Importbeschränkungen seit Februar 1916, welche die Einfuhr aller „entbehrlicher Gegenstände“ ausdrücklich untersagte und damit auch den Import ausländischer Filme mit Ausnahme dänischer und österreichischer Produktionen verbot, konnten die einheimischen Produktionsfirmen in der zweiten Kriegshälfte erhöhere Gewinne verzeichnen.⁹ Dies zeigte sich

auch in absoluten Zahlen: Während es 1914 nur 25 deutsche Filmproduktionsfirmen gab, stieg diese Zahl bis zum Kriegsende auf 130.¹⁰ Aufgrund der erheblichen Lieferengpässe kam der Kinobetrieb während des Kriegs regional allerdings zeitweise zum Erliegen. Sowohl die militärischen Kinos an den Fronten als auch die Kinos der Heimatfront standen wie viele andere Industriezweige vor dem Problem der Rohstoffknappheit. Für die Kinos bezog sich dies vor allem auf die Strom-, Kohle-, Gas- und Papierrationierung, aber auch die Einberufung des Personals und Auflagen hinsichtlich Werbung und Programmierung konnten, je nach wirtschaftlicher Lage, Größe und Publikumsstruktur des Kinos, seinen Betrieb einschränken. Teilweise sahen sich die Kinobetreiber gezwungen, vom Druck der bis dato üblichen Programmzettel abzusehen und reichten Anträge auf Kriegsfreistellung ihrer Beschäftigten ein.¹¹ Auf das gesamte Kaiserreich gerechnet mussten vor allem aufgrund der Personalmangels allein in der ersten Kriegshälfte etwa 600 bis 700 Kinos schließen.¹²

Die größten Engpässe gab es aber in der Filmproduktion selbst. Bereits im November 1914 hatte die Produktion des Filmmaterials einen kritischen Niedrigstand erreicht, der Mitte 1915 noch weiter sank, da Importe aus dem Ausland nun nicht mehr möglich waren. Das Rohmaterial der Filmrollen, Nitrozellulose, war in zwei völlig unterschiedlichen Produktionsrahmen höchst gefragt. Während die Film- und

5 Häfker: Kino und Krieg, S. 2.

6 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 279.

7 O.V.: Der Mangel an Aktualitäten, S. 3–4.

8 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 280.

9 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 150; 277.

10 Kester: Film front Weimar, S. 37.

11 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 101; 112; 118.

12 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 100.

Fotoindustrie auf seine Eigenschaften als „maßhaltig[es], elastisch[es], knitterfrei[es] und zugfest[es]“¹³ Material angewiesen waren, benötigte die Munitionsindustrie den extrem leichtentzündlichen Stoff für die Pulverherstellung. Das gleiche Problem trat bei einem weiteren Filmzusatz, Silbernitrat, ebenfalls auf, da dieses aus Salpetersäure gewonnen wurde, welche für die Herstellung von Explosivstoffen unabdingbar und damit als kriegswichtiger Rohstoff für die Munitionsindustrie gelistet war.¹⁴ Um eine bessere Verteilung der knappen Ressourcen zu erreichen, wurde 1916 die Freie Vereinigung zur Förderung des Lichtspielwesens in gemeinnützigem, vaterländischen Sinne von Filmproduzenten in Berlin gegründet.¹⁵

Neben dem Kinobetrieb und der Filmproduktion wurden bald die Wünsche des Publikums zu einem weiteren Problem für die Kinobetreiber. Nachdem die anfangs so herbeigesehnten Wochenschauen zu einem regelmäßigen Bestandteil des Kinoprogramms geworden waren, hatten sie dennoch nicht an Aussagekraft gewonnen und das Publikum wandte sich bald von den immer gleichen Bildern ab. Zeitgleich wuchs mit zunehmender Kriegsernüchterung der Wunsch des Publikums nach eskapistischer Unterhaltung,¹⁶ was nach der Lockerung der Spielfilmgesetze nun allerdings durch die Versuche erster Propagandafilme seitens der Militärs gestört wurde. Die Einstellung der militärischen Führung änderte sich ab 1916

und in der zweiten Kriegshälfte setzte sich die Erkenntnis durch, dass man nicht umhinkommen würde, das neue Medium Film als Propagandamittel einzusetzen. Die nun entstehenden behördlichen Propagandafilme konnten im weiteren Verlauf des Kriegs allerdings nie zur Popularität der kommerziellen Kassenschlager aufschließen, was die Kinobesitzer in eine missliche Lage versetzte: Während die militärische Obrigkeit eine weitestmögliche Verbreitung ihrer Propagandafilme im Reich erzwingen wollte, konnte es kaum im Eigeninteresse der Kinobetreiber sein, ihr Publikum mit den wenig attraktiven Propagandafilmen zu verschrecken. Andererseits mussten die Kinobesitzer sich, wollten sie den Status des Kinos als kriegswichtige Industrie weiter halten, an die Forderungen der militärischen Führung anpassen. Die verschiedenen Ansprüche und Vorstellungen, sowie der Fakt, dass das Kino-Gehen eine der wenigen möglichen Freizeitbeschäftigungen an der Heimatfront war, machte die Institution Kino zu einem emotional aufgeladenen Ort und selbst geringfügige Änderungen des Programms strafte das Publikum während des gesamten Kriegs mit großem Missfallen.¹⁷

4.2 Das Front- oder Soldatenkino und der Kinobetrieb in den besetzten Gebieten

Mit dem Erstarren der Frontlinien 1915 wurden auch dort die ersten Kinos eingerichtet und die Marine wurde nun ebenfalls mit Bordkinos versorgt. Allerdings wurden diese frühen

13 Hüningen: Nitrozellulose.

14 Kemp: Fotografie im Ersten Weltkrieg, S. 46.

15 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 293.

16 Kelly: Cinema and the Great War, S. 65–66.

17 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 294–295.

Frontkinos nicht auf staatliche Veranlassung betrieben, sondern entstanden häufig auf Eigeninitiative der Soldaten. Damit lief die Filmbeschaffung zunächst über den kostenlosen Verleih und Versand verschiedener kommerzieller Filmkompanien und Verleiher, die sich dadurch eine Verbesserung ihres gesellschaftlichen Status' erhofften. Zwar wurden in den Frontkinos durchaus Eintrittsgelder verlangt, diese waren aber meist symbolisch und wurden in vielen Fällen an die Soldatenfamilien,¹⁸ sowie Witwen und Waisen der Kriegsteilnehmer daheim gestiftet. So berichtet der Kinematograph 1915, dass *doch allein in Brügge binnen acht Tagen 673 Mark an die Hinterbliebenenkasse abgeführt werden [konnten].¹⁹* Unter den Firmen war auch das Unternehmen Oskar Messters, welches ab 1915 mit den sogenannten Messters Kriegskinos unter anderem in Brügge, Ostende und Charleville vertreten war.²⁰ Bei diesen Kriegskinos handelte es sich um geeignete Räumlichkeiten wie *Theater [und] grosse Säle*. Möchte man der zeitgenössischen Berichterstattung Glauen schenken, konnten allein in Brügge *in drei Vorstellungen rund 6000 Personen täglich das Kino besuchen*. Mobile Kinos, nur etwa 1/2 Kilometer von den Schützengräben entfernt und *in Scheunen untergebracht* wurden ebenfalls eingerichtet:

[...] während das dumpfe Krachen der Geschütze herüberschallt und das Kleingewehrfeuer eine sonderbare Begleitmusik abgibt, rollen die Films sich vor den Augen der Soldaten ab, die hier eine kurze Erholungspause inmitten des harten Dienstes finden.²¹

Mit der Etablierung des Bild- und Filmamts (BuFa) wurden ab 1917 zudem insgesamt 800 bis 900 amtliche Frontkinos an Ost- und Westfront eröffnet.²² Die Abwicklung aller bisherigen privaten Frontkinos wurde nun allein über das Angebot des BuFa reguliert, welches sowohl Filmprogramme als auch das Kinoequipment stellte. Geschäfte mit Privatverleiern wurden von diesem Moment an untersagt, ihre *Verbindungen seien nach erhaltenner Anweisung der Zentralstelle zu lösen* und neues Filmmaterial ausschließlich über das Bild und Film-Amt zu beziehen. Für ein Wochendoppelprogramm von etwa 4.000 Metern erobt das BuFa eine wöchentliche Mietgebühr von 140 Mark, eine vollständige Feldkinoausrustung kostete zwischen 1.700 und 2.200 Mark (Abbildung 2).

18 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 47–48.

19 Alle vorangegangenen Zitate aus B.T.: Messters Kriegskinos, S. 9.

20 Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S. 117.

21 B.T.: Messters Kriegskinos, S. 9.

22 Kelly: Cinema and the Great War, S. 66.

| | |
|--|---|
| <p>Das Amt liefert:</p> <p>1 Kino-Einrichtung komplett (Ernemann-Imperator) bestehend aus:</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 Transporteur mit Auf- und Abwickler 1 Paar Feuerschutztrommeln 1 Lampenkasten mit Condenserlinsen und Abschlußschieber 1 6 fach verstellbare Projektionslampe 1 Objektiv für Kino 1 " " Lichtbild 1 Lichtbild-Schieber 1 verstellbarer Eisentisch 8 Filmspulen 1 Steckspule 1 Filmumwickler 1 Kleinmotor nebst Regulierwiderstand <p style="text-align: right;"><u>2200 M.</u></p> <p>dazu ein Widerstand für Projektions-Lampe (Preis verschieden)</p> | <p>oder:</p> <p>1 Kino-Einrichtung komplett (Ica-„Furor“) bestehend aus:</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 Transporteur mit Auf- und Abwickler 1 Paar Feuerschutztrommeln 1 Lampenkasten m. Condenserlinsen 1 6 fach verstellbare Projektionslampe 1 Objektiv für Kino 1 " " Lichtbild 1 Lichtbild-Schieber 1 eiserne Tischplatte 8 Filmspulen 1 Steckspule 1 Filmumwickler 1 Kleinmotor nebst Regulierwiderstand <p style="text-align: right;">— 1450 M.</p> <p>2 Transportkoffer, wovon einer gleichzeitig als Bock dient</p> <p style="text-align: right;"><u>250 "</u></p> <p style="text-align: right;"><u>1700 M.</u></p> <p>dazu ein Widerstand für Projektions-Lampe (Preis verschieden)</p> |
|--|---|

Abbildung 2: Auszug aus einem Prospekt des Bild- und Filmamts im August 1917. Die Auslieferung des Equipments erfolgte innerhalb von 14 Tagen und war mit einem Filmbezug über dieselbe Stelle gekoppelt.

Die Programme wurden zwischen den einzelnen Feldkinos versandt, aufgrund fachmännischer Erfahrungen wurde die Gesamtspielzeit in den Kinos auf etwa 30 Wochen beziffert. Nach vollständigem Turnus sollten die Filmrollen wieder an das BuFa in Berlin zurückgesendet werden.²³ Ab Juni des letzten Kriegsjahres wurden

schließlich alle Frontkinos durch die neu gründete Universum-Film Aktiengesellschaft (UFA) beliefert.²⁴

In allen Frontkinos sollten die Filme zur Unterhaltung und Ablenkung der Soldaten dienen.²⁵ Beliebt waren beim sozial gemischten Soldatenpublikum²⁶ besonders humoristische und

der Inspektion der 4. Armee an das Marinekorps, E.H.O. im August 1917. Archivzeichen RM 120/205, Staatsarchiv Freiburg.

24 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 294.

25 Kester: Film front Weimar, S. 40.

26 Anders als Mühl-Benninghaus einschätzt, ist dennoch Vorsicht geboten bei der Beobachtung „viele Männer [seien] hinter den Schützengräben und auf

23 O.V.: Generalkommando des Marinekorps der Kaiserlichen Marine, Marinekorps Flandern, Zivilverwaltung

sonstige kurzweilige Streifen, während die spannenden, aufregenden Dramen mit den nervenkitzelnden Titeln kaum gefragt waren.²⁷ Auch die stark inszenierten Frontberichte lösten bei den Soldaten eher Hohn und Spott über die eifrig bemühten Kameraden aus:²⁸

Ich habe nie mehr tosendes Gelächter gehört, als wenn Bilder aus den Schützengräben, Arbeiten an Befestigungen usw. vorgeführt werden. Die Soldaten machen sich über ihre Ebenbilder lustig. Wenn sie die emsig hakenden, hämmern den Kameraden sehen, so erweckt das bei ihnen unbändige Lachsucht. Der Kino verschnellert und „verzuckelt“ das Tempo der Bewegungen ins Drastische. Und die Zurufe zu den Bildern sind ungeniert. [...] „Auf ihn mit das scharfe

Beil“ – „stier eam oana“ – „Feste Willem, druff“ usw. schreien sie einem im Vordergrunde des Films ungeheuer eifrig hämmерnden Soldaten zu. Und alles lacht. Die Unwahrhaftigkeiten gestellter Kriegsfilms erregen eine schallende Heiterkeit. [...] Was zu Hause ehrfürchtig angestaunt wird, wir hier unbarmherzig abgetan.²⁹

Neben der, teilweise unfreiwilligen, Unterhaltung der Soldaten hatten die wilhelminische Militärführung auch aufgrund anderer Beweggründe großes Interesse an der Wiedereröffnung der zwischenzeitlich geschlossenen Kinobetriebe in den besetzten Gebieten: Die Unterhaltung der zivilen Bevölkerung, welche die Frontkinos ebenfalls besuchte. Mit der Öffnung der Kinos über die Reihen der eigenen Soldaten hinaus verbanden die deutschen Besatzer zweierlei Hoffnungen. Einerseits sollte das Leben in den besetzten Gebieten durch den Einsatz des Kinos zumindest nach außen hin ein wenig an Normalität gewinnen. Daneben bestand die Überlegung, dass das Wohlwollen der Bevölkerung durch ein größeres Unterhaltungsangebot gewonnen werden könnte. Auch deshalb setzten die Besatzer diese Wiedereröffnungen gegen den Widerstand der lokalen Autoritäten durch, welche die ‚frivolen‘ Aktivitäten ihrer Bevölkerung zu Kriegs- und besonders Besatzungszeiten oftmals scharf kritisierten. Gleichzeitig spielte jedes wiedereröffnete Kino, das von der Zivilbevölkerung besucht wurde, kräftig in die wilhelminischen Kriegskassen, und die Unterhaltungsindustrie blühte im besetzten Teil Belgiens zu Kriegszeiten regelrecht auf. Die Zahl der Kinos

[den Schiffen] erstmals mit dem Medium Film [in Berührung gekommen], da sich die Matrosen und Soldaten „aus allen Gegenden des Reiches und allen sozialen Schichten zusammensetzten“. Vielmehr hat die Forschung zum frühen Kino gezeigt, dass ein Großteil der Bevölkerung bereits um 1910 Kinoerfahrung(en) hatte und Preise sowie Routen der Wanderkinos auch Bewohner ländlicher Gebiete und Haushalte mit geringem Einkommen einschlossen. Auch Mühl-Benninghaus' Vermutung, besser betuchte Kreise hätten sich im Zuge des Ersten Weltkriegs im Rahmen von wohlältigen Kinovorstellungen erstmals in die Kinos gewagt, ist mit dem Bau der ersten großen Kinopäle bereits um 1906–1910, die sich an das opern- und theatergewöhnte Publikum richteten, zu widerlegen. Sicherlich wird es einen geringen Teil an den jeweils unteren und oberen Extremen dieses Frontpublikums gegeben haben, die in den Frontkinos das erste Mal mit dem Medium konfrontiert waren, trotzdem hat der Erste Weltkrieg in diesem Zusammenhang nicht den medienrevolutionären Stellenwert, den Mühl-Benninghaus ihm zuschreibt. Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 48. Siehe zum „besseren Kinopublikum“ auch Müller: Autorenfilme in der Vorkriegsära, S. 163–164.

27 B.T.: Messters Kriegskinos, S. 9.
28 Baumeister: L'effet de réel, S. 251.

29 Zitiert nach Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 286–287.

(inklusive Frontkinos) erreichte, nach anfänglichen Schließungen zu Beginn des Kriegs, gar das Doppelte der Vorkriegszeit.³⁰

Die Kontrolle von Spielzeiten und -plänen oblag den jeweiligen örtlichen Instanzen des Kaiserreichs, die den Kinobetrieb vor Ort strengen Vorschriften unterwarfen. Bereits im Oktober 1914 setzten die Besatzer eine mediale Zensurverordnung in Kraft, und nur einen Monat später wurde die Verbreitung von nicht explizit zugelassenen Kunstformen untersagt – jegliche Filme mussten nun geprüft und genehmigt werden, bevor sie aufgeführt werden durften. Diese Verordnungen wurden im Jahr darauf weiter verschärft, und eine Zulassung alliierter Spielfilme wurde nun grundsätzlich untersagt. Um den Nachschub von Filmmaterial zu gewährleisten, kamen in den belgischen Kinos ab diesem Zeitpunkt vor allem Vorkriegsfilme in neuer Programmzusammenstellung zur Schau. Auch die deutschen Produktionen der Eiko- und Messterwochenschauen wurden ausgestrahlt, im Gegensatz zu den Spielfilmen allerdings ohne Werbung oder Ankündigung in der lokalen Presse und lediglich in einigen ausgewählten Spielstätten. Insgesamt blieben Filme deutscher sowie dänischer Herkunft während der Gesamtdauer der Besetzung in Belgien dominant.³¹

4.3 Das Heimatfrontkino und sein Publikum

Ich frage mich, [...], ob wohl die griechischen Theater während der Perser- oder der peloponnesischen Kriege auch noch so stark besucht waren wie im Frieden. Man kann mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß überhaupt nicht gespielt wurde. Das Theater war eine nationale Institution und erlitt der Wiederschlag der öffentlichen Ereignisse. Und die Frauen hatten weder die Freiheit noch die Bedeutung, die sie bei uns haben; für sie wäre kein Schauspiel in Szene gegangen. [...]³²

Während der Kriegsjahre stieg die Anzahl der Kinos im Kaiserreich bis 1917 von 2.446 auf 3.130.³³ Kleinere Kinos wechselten an der Heimatfront etwa alle acht Tage ihr Programm, größere Kinoinstitutionen sogar noch öfter. Trotz der kriegsbedingten Abnahme der Publikumszahl wurden also mehr Filme gespielt.³⁴ Teilweise kam es im Zuge dessen zur Umbenennung von Filmen – einerseits, um die Herkunft älterer britischer oder französischer Filme zu verschleiern, andererseits um dem Publikum bereits gezeigte deutsche Filme erneut schmackhaft zu machen.³⁵ Die Programmstruktur selbst veränderte sich jedoch nur langsam. Es wurden weiterhin Nummernprogramme gespielt, die genaue Anzahl der Filme pro Programm wurde nun allerdings von der Länge der

32 Rennert: Kriegslichtspiele, S. 139.

33 Kelly: Cinema and the Great War, S. 66.

34 Kester: Film front Weimar, S. 45.

35 So wurde beispielsweise der Film „Bei unseren Helden an der Somme“ auch unter den Titeln „Die Sommeschlacht“, „Bei unseren Kameraden an der Sommefront“, und „Die große Sommeschlacht“ beworben. Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 110 sowie S. 121, Anmerkung 62.

30 Engelen/Midkiff De Bauche/Hammond: Local Cinema Cultures in the Great War, S. 634–637.

31 Engelen/Midkiff De Bauche/Hammond: Local Cinema Cultures in the Great War, S. 634–637.

einzelnen Filme abhängig gemacht. Das Problem des Programmierens für die Heimatfront lag vor allem in der Aktualität der Filme: Da die Kino-besitzer ihre Filme teilweise mehrere Monate im Voraus zusammenstellten, gestaltete es sich für sie schwierig, aktuelle Geschehnisse in ihre Programme einzuarbeiten. Hieraus erklärt sich der etwas stiefmütterliche Umgang mit den Wochen- beziehungsweise Kriegsschauen, welche oftmals kaum detailliert auf den Programmzetteln oder in der Tagespresse beworben wurden.³⁶

Aufgrund der Auswirkungen des Kriegsdienstes fiel der bereits vor dem Krieg geringere Teil des männlichen Publikums stetig ab, wodurch sich die Publikumsstruktur hin zu einer fast durchgängig jungen und weiblichen Zuschauerschaft entwickelte.³⁷ Dieser Effekt wurde regional mitunter noch durch die Berufstätigkeit der Frauen verstärkt, die mit Beginn des Ersten Weltkriegs in vielen Städten des Reiches drastisch anstieg.³⁸ Je nach Region, sozialem Stand und lokaler Gesetzgebung verfügten diese Frauen nun zumindest teilweise über eigene finanzielle Mittel und erfuhren durch ihre Lohnarbeitsverhältnisse außerdem eine zeitliche Unterteilung von Arbeit und Freizeit.³⁹ Da sowohl ein Teil der Frauen als auch der nicht kriegspflichtigen Jugendlichen nun über mehr Gehalt verfügten,⁴⁰ viele der vor dem Krieg beliebten Freizeitaktivitäten aber entweder gar nicht oder nur

eingeschränkt angeboten wurden, entwickelte sich das Kino während des Kriegs zu einer der meistbesuchten Unterhaltungsmöglichkeiten. Schnell wurde die neugewonnene Selbstbestimmtheit vor allem der männlichen Arbeiterjugend zum Gegenstand einer großen öffentlichen Diskussion. Im Wegfall der älteren männlichen Gesellschaftsmitglieder, also insbesondere der Väter, aber auch öffentlicher „disziplinierender Instanzen“⁴¹ wie etwa Lehrer und Polizisten, sah die Staatsbrigade die Gefahr der Verwahrlosung der jugendlichen Arbeiter. Angeprangert wurde vor allem die steigende Rate der Jugendkriminalität, aber auch Verhaltensweisen, die sich im Alltag an der Heimatfront bemerkbar machten. Das als anzüglich betrachtete Ausführen weiblicher Bekanntschaften an öffentliche Plätze umschloss das Kino dabei ebenso wie Kneipen und Cafés. Um trotz sinkenden sozialen Einflusses der Schulen und als Ersatz der fehlenden väterlichen Erziehung eine Lenkung der Jugendlichen zu garantieren, wurde in einigen Regionen des Reiches in die finanziellen Mittel der Arbeiterjugend eingegriffen. Um zwecklose und bedenkliche Ausgaben schwieriger zu gestalten, konnte ein Teil des Wochenlohns eingehalten und in Sparkonten angelegt werden, auf welche die Jugendlichen nur unter bestimmten Bedingungen zugreifen durften. Gleichzeitig verboten sogenannte Jugenderlässe unter anderem den Besuch von Kneipen nach 21 Uhr, und führten eine allgemeine nächtliche Sperrstunde für unter 18-Jährige ein. In einigen Städten wurden speziell für das öffentliche Ärgernis Kino verschärfte Jugendschutzregelungen erlassen,

36 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 104.

37 Kester: Film front Weimar, S. 42.

38 Georg: Frauenleben und Frauenarbeit im Kriegsaltag, S. 222.

39 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 102.

40 Daniel: Arbeiterfrauen in der Kriegsgesellschaft, S. 160.

41 Daniel: Arbeiterfrauen in der Kriegsgesellschaft, S. 160.

die den Besuch von Kindern und Jugendlichen unter 16 Jahren nur im Beisein eines Erwachsenen erlaubten⁴² und in einigen Regionen des Kaiserreiches teilweise oder sogar vollständig untersagten. Eine selbstbestimmte Verwendung des eigenen Lohns wurde somit grundlegend erschwert und bezogen auf das Kino in einigen Regionen sogar gänzlich unmöglich gemacht.⁴³ In Verhältnis dazu war die Kritik an den Kinobesuchen der Frauen über die gesamte Dauer des Kriegs weniger intensiv ausgeprägt.⁴⁴ Tatsächlich wurde häufiger die Höhe der staatlichen und regionalen Kriegsunterstützungen und ihre Auswirkungen auf die Arbeitswilligkeit der Frauen⁴⁵ als ihr Kinobesuch moniert. Der Eindruck eines überwiegend weiblichen Publikums wurde zwar nicht durch die Obrigkeit,⁴⁶

aber durch die zeitgenössischen Kinogänger selbst wahrgenommen. Es seien *größtenteils Frauen, die jetzt Kinos, Theater und Konzertsäle füllen, dazu ein Teil der zurückgebliebenen Männer* schrieb etwa die Bild und Film.⁴⁷ Der Einfluss des weiblichen Publikums wurde also von der Branche selbst registriert – und wertgeschätzt. Anlässlich seines zehnjährigen Jubiläums veröffentlichte Der Kinematograph 1916 eine eigene Jubiläumsausgabe, die ganz ausdrücklich dem weiblichen Publikum gewidmet war. Explizit wird hier auch der Umbruch von den „lebenden Fotografien des bewegten Alltags“ zu narrativen Dramen und Komödien dem Interesse des weiblichen Publikums zugeschrieben.⁴⁸

4.4 Konstrukteur und Regisseur – Kino- und Kriegstechnik

- Der Film war, anders als die Fotografie, während des Ersten Weltkriegs weder eine besonders handliche noch für den Privatgebrauch erschwingliche Technik. Die Amateurfotografie hingegen war bereits vor dem Krieg durch technische Neuerung wie stativlose Platten- sowie kleiner Handbalkenkameras möglich geworden und mithilfe von schnelleren Verschlusszeiten der Linsen war auch die Belichtungszeit nun wesentlich kürzer, was die Möglichkeit dynamischer Aufnahmen der Kriegsszenerie eröffnete. Während des Kriegs etablierte sich der „Typus
-
- 42 So zum Beispiel in Trier, siehe hierzu Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 104.
- 43 Daniel: Arbeiterfrauen in der Kriegsgesellschaft, S. 158–163.
- 44 Daniel: Arbeiterfrauen in der Kriegsgesellschaft, S. 160.
- 45 Ob die kommunalen und staatlichen Zuwendungen in Form von Mietzuschüssen oder Naturalienversorgung Auswirkungen auf das Budget der Freizeitunternehmungen hatten, bleibt fraglich. Trotzdem ist festzustellen, dass die Ausgabe von Gutscheinen etwa für bestimmte Lebensmittel oder Kleidungsstücke, durchaus dazu angelegt worden war, etwaigen Missbrauch von sonst auszuzahlenden Bargeldbeträgen zu vermeiden. Georg: Frauenleben und Frauenarbeit im Kriegsalltag, S. 219.
- 46 Für Großbritannien existieren dagegen Studien, die für die Kreise rund um die Textil- und Munitionsfabriken im gesamten Land belegen, dass das Kinogehen der überwiegend weiblichen Belegschaft sogar staatliche Unterstützung erfuhr. Die Beliebtheit des Kinos war so groß, dass sie durch das staatliche *Ministry of Munitions* mit dem Bau mehrerer Kinos in Fabriknähe gefördert wurde – teilweise gegen Bedenken der höheren gesellschaftlichen Schichten, die auf das Kino-Gehen der jungen Fabrikarbeiterinnen mit Befürchtungen des Sittenverfalls einer ganzen Gene-
- ration junger Frauen reagierten. Brader: A World on Wings, S. 99–100.
- 47 Rennert: Kriegslichtspiele, S. 139.
- 48 Zitiert nach Schlüpmann: Einfluss des weiblichen Publikums, S. 17.



Abbildung 3: Dieses Foto einer montierten Maschinengewehrkamera stammt aus der Sammlung Oskar Messters. Rechts hinten ist der Propeller des Flugzeugs zu erkennen.

des fotografierenden Soldaten, des hobbymäßigen ‚Schützengraben-Fotografen‘.⁴⁹

Auch wenn diesen Fotografen während des Kriegs noch eine Randrolle zukam, hatten sie dennoch wesentlichen Einfluss auf die Popularisierung der visuellen Dokumentation des Kriegs.⁵⁰ Für den Film lag diese Entwicklung noch nicht vor. Zwar konnten Stativen und andere Behelfsmittel bereits 1915 überarbeitet, angepasst und zum Teil auch verkleinert werden, größere Auswirkungen auf die gefährliche und technisch äußerst aufwendige Arbeit der Filmoperatoren blieben allerdings aus.⁵¹

Technische Änderungen blieben deshalb vor allem den direkt militärischen, also operativen Aufgaben des Films vorbehalten, der vor allem in der Luft stattfand. Nachdem die Brüder Wright 1903 in den USA die ersten motorisierten

Flugzeuge entwickelt hatten, waren sie 1910 in die Armee des Kaiserreichs integriert worden.⁵² Obwohl sie während des Ersten Weltkriegs vorrangig propagandistische und kaum strategische Wirkung hatten, verfügte die kaiserliche Armee zu Kriegsbeginn über 232 Flugzeuge, die zur Unterstützung der Heere zu Land und Wasser zur Luftaufklärung eingesetzt wurden.⁵³ Die fotografische Luftaufklärung gewann mit Beginn des Stellungskriegs im Oktober/November 1914 an Bedeutung.

Oskar Messter war 1914 als Kriegsfreiwilliger in den stellvertretenden Generalstab eingetreten und konzipierte den sogenannten Reihenbildner, eine Rollfilmkamera, welche den Boden über eine Länge von 60 Kilometern und 2,4 Kilometern Breite quer zur Flugzeugroute filmen konnte und damit erstmals eine Erstellung von entzerrten Geländebildern von allen Frontengebieten möglich machte (Abbildung 3).

49 Paul: Die Visualisierung des modernen Krieges, S. 107.

50 Paul: Die Visualisierung des modernen Krieges, S. 105; 117.

51 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 286–287.

52 Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S. 120.

53 Dargel: Luftfahrttechnik im Ersten Weltkrieg, S. 40.

Aufnahmen des Bildners ergaben bei 2.500 Meter Flughöhe eine Erstellung von Kartenmaterial im Maßstab von 1:10.000, welches aus den Versatzstücken des beim Flug abgelichteten Geländes zusammengestellt wurde. Diese wurden an die 1917 gegründete Luftbildabteilung (LuBiA) versandt, deren etwa 400 Mitarbeiter wiederum über 300 militärische Dienststellen belieferten. Darüber hinaus war die Abteilung für die Ausbildung sowie Versorgung der Luftbildfotografen verantwortlich und übernahm die Auswertung und Archivierung deren Aufnahmen.⁵⁴ Zusammen mit der ‚Ernemann AG‘ in Dresden und den ‚Geyer-Werken‘ in Berlin produzierten Messters Firmen bis Kriegsende insgesamt 220 dieser Reihenbildner.⁵⁵ Im Laufe des Kriegs etablierte sich im Luftkampf im Gegensatz zum Stellungskrieg in den Schützengräben ein zunehmend offensiver Kampfstil. Dies lag vor allem darin begründet, dass die Luftaufklärung selbst Ziel der gegnerischen Angriffe geworden war. Während die Aufklärungsflugzeuge des Kaiserreichs zu Beginn des Kriegs lediglich mit der Messter'schen Filmkamera ausgestattet waren, wurden sie ab Ende 1914 mit Maschinengewehren aufgerüstet. Der an Bord befindliche Schütze war in seinem Aktionsradius jedoch sehr eingeschränkt und konnte nur gegen die Flugrichtung nach hinten schießen – für einen Angriff war also ein Anfliegen des gegnerischen Flugzeuges mit einer anschließenden, äußerst schnellen 180 Grad Wendung notwendig. Nach einer Aufrüstung der

französischen Flugzeuge, die nun ein starr eingebautes Maschinengewehr in Flugrichtung über den Propeller aufwiesen, wurden deshalb auch die deutschen Flieger mit einem neuen System ausgerüstet. Das Schießen gestaltete sich trotz der neuen Einrichtung durch die Bewegungen des Fliegens dennoch weiterhin als äußerst schwierig.⁵⁶

Messter entwickelte deshalb ab 1915 eine neuartige Übungseinrichtung,⁵⁷ um die Schwierigkeiten, die die Schützen mit dem Erlernen der nötigen Zielfertigkeiten hatten, zu minimieren. Für die Schulung der Piloten installierte Messter eine Kamera im Cockpit, die während Übungsfügen Bilder entsprechend der Schussfrequenz lieferte, welche im Anschluss hinsichtlich der Treffgenauigkeiten des jeweiligen Piloten ausgewertet oder als Trainingsfilme gezeigt werden konnten:

Ich machte mir klar, daß [die Schützen] wohl in der Heimat mit einem Maschinengewehr auf eine Scheibe geschossen hatten, daß sie auch Schießübungen aus dem Flugzeug auf eine am Boden liegende Scheibe vorgenommen hatten, daß sie aber nicht feststellen konnten, wie ihre Schüsse im Luftkampf zu dem gegnerischen

56 Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S. 117–121.

57 Ähnlich der Messter'schen Konstruktion waren vor dem Krieg bereits erste kinematographische Apparaturen für das Schießtraining konzipiert worden. Diese dienten zur Bestimmung von Geschossgeschwindigkeiten sowie „Abgangs- und Einschlagswinkel[n]“, die nun für Trainingszwecke reproduzierbar gemacht werden konnten. Neben der Weiterentwicklung von Artilleriegeschossen selbst wurden die Geräte mithilfe beweglicher Ziele vor allem für die Optimierung der Zielgenauigkeit der Schützen genutzt. Diese Technik war allerdings lediglich für das Training am Boden vorgesehen. Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 275–276.

54 Paul: Die Visualisierung des modernen Krieges, S. 115.

55 Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S. 120.

Flugzeug lagen. Bei diesen Überlegungen kam ich auf den Gedanken, ein Zielübungsgerät, die Maschinengewehrkamera zu konstruieren. Ich baute ein Modell, welches äußerlich die Form eines Maschinengewehrs hatte. Es waren genau die gleichen Handgriffe beim Abzug zu machen, auch hatte es die gleiche Visiereinrichtung; an Stelle des Patronengürtels aber enthielt es Filmmaterial. Anstatt in der Minute 600 Schuß abzugeben, machte es in der Minute 600 Filmaufnahmen. Jede Aufnahme zeigte das gegnerische Flugzeug und ein Fadenkreuz. Der Schütze konnte daraus ersehen, wohin er gezielt, ob er zu tief oder zu hoch „geschossen“ hatte, und konnte sich für seinen nächsten Flug entsprechend korrigieren.⁵⁸

In einigen Konstruktionen war darüber hinaus eine Uhr eingebaut, welche die ‚Schüsse‘ zweier Übungsflieger festhalten konnte und somit den ersten ‚Treffer‘ auch zeitlich verifizierte.⁵⁹ Die Ernemann-AG in Dresden lieferte bis zum Kriegsende etwa 200 Stück⁶⁰ dieser 1916 in Berlin patentierten Zielübungsgeräte zur Feststellung des Abkommens mittels Lichtbildaufnahme und machte das „Zwitterwesen zwischen Waffe und Kamera“ zur wohl direktesten Verbindung zwischen Kino und Krieg.⁶¹

58 Zitiert nach Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S.123–124.

59 Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S. 123.

60 Ritter: Die Messter'sche Maschinengewehrkamera, S. 60–62.

61 Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S. 121–123.

5. „Publizistische Rüstung“ – Spionageangst, Zensur und Propaganda

5.1 Spionageangst und moralische Zensur

Bereits zu Beginn des Kriegs war die Angst vor Spionage ein treibender Faktor in der Reglementierung der Kinos und ihrer gezeigten Filme. So veranlasste beispielsweise das Berliner Polizeipräsidium bereits am 2. September 1914 eine Beschlagnahmung aller bis dahin gedrehten Kriegsfilme und auch in anderen Teilen Deutschlands war die Angst um etwaige Spionage so groß, dass das Drehen kriegsrelevanter Schauplätze, Gegenstände oder Truppenbewegungen im Inland schlichtweg untersagt wurde.⁶² Zwar gestattete das Kaiserreich im Gegensatz zu vielen anderen europäischen Ländern Fotografen und Kameraoperatoren, unter Restriktionen Aufnahmen von der Front zu machen.⁶³ Während die Bevölkerung eine Versorgung mit aktuellen Kriegsinformationen erwartete, sah die Heeresleitung in den Aufnahmen eine immanente Spionagegefahr, und so konnte die Angst vor allzu freizügiger Berichterstattung trotz vorhandener Genehmigungen zur Verhinderung von Aufnahmen, sowie der Verhaftung

von Filmleuten und der Beschlagnahmung von Filmmaterial und Ausrüstung führen.⁶⁴

Mit der unübersichtlichen und oftmals widersprüchlichen Zensurlandschaft hatten nicht nur die Filmoperateure an der Front zu kämpfen. Die Zensurbehörden im gesamten Kaiserreich orientierten sich zwar im Wesentlichen an den Entscheidungen der Zensurämter in Berlin, waren aber nicht zentral gebündelt, was die letzliche Entscheidungsgewalt bei den örtlichen Polizeibehörden beließ. Während des Kriegs wurden die unzureichenden Strukturen nur bedingt überholt, und die Zensur im Reich blieb in höchstem Maß individuell und heterogen ausgeprägt.⁶⁵ Zusätzlich erschwerten die aufgrund des Kriegszustands eingerichteten Armeekorpsbereiche und sonstigen Militärterritorien die Kommunikation der ohnehin vielschichtigen verwaltungstechnischen Strukturen

62 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 28.

63 Abel: Charge and Countercharge, S. 368.

64 Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 6.

65 Hier stand die wilhelminische Entwicklung konträr zu anderen europäischen Strukturen. So hatte etwa in Frankreich, wo seit Beginn 1917 die Zensurprüfung direkt an die staatliche Behörde für Film und Photographie in Zusammenarbeit mit dem Kriegsministerium sowie dem Auslandsministerium, übergeben worden war, die Zuteilung zu neuen Zensurbeauftragten sogar zu einer Lockerung der Zensurvorschriften geführt. Véray: French newsreels, S. 412.

der einzelnen Regierungs- und Landesbezirke. Die bestehenden (und ebenfalls lokal uneinheitlichen) Berechtigungen und Zuständigkeiten bezüglich Presse- und Kulturzensur innerhalb der Länder wurden nun in die militärischen Parallelstrukturen verschoben, was Kino, Theater und Presse direkt von den Entscheidungen der Militärs vor Ort abhängig machte. Stellenweise kam es aufgrund der verschiedenen Zuständigkeitsbereiche deshalb zu einer Art ‚Doppel-Zensur‘, bei der vom stellvertretenden Generalsstab bereits freigegebene Filme aufgrund von Einzelentscheidungen der Armeekommandos vor Ort dennoch nicht aufgeführt werden durften.⁶⁶ Grundsätzlich verboten waren Aufnahmen vieler militärischer Gegenstände, darunter fielen mehrere ‚moderne‘ Technologien, einige Schiffsarten, Geschütze, Flugzeuge und Vermessungsgeräte. Über die Arbeit des wilhelminischen Militärs und seine eingesetzten Waffen, Geräte und Fahrzeuge sollte so wenig wie möglich an den Feind dringen. Problematisch war dies vor allem für die Kriegswochenschauen, von denen die Zuschauer eine viel ausführlichere Berichterstattung erwarteten, als die militärische Zensur dies zuließ. Obwohl die Aufnahmen größtenteils relativ harmlos waren, konnten die Zensurentscheidungen Wochen oder Monate dauern und standen damit kaum in einem Verhältnis zu Inhalt oder Aktualität des Materials.⁶⁷ Das Interesse der Filmproduzenten und Kinobetreiber, dem Publikum möglichst aktuelles Material zeigen zu können, musste hintenanstehen, sodass die

meisten Produktionen zu ihrem Erscheinungszeitpunkt oft bereits veraltet waren und kaum zu den Pressemitteilungen der Printmedien aufschließen konnten.⁶⁸ Anders als bei den Printmedien, für die eine Berichterstattung vergangener und nicht mehr als geheim eingestufter Ereignisse erlaubt war,⁶⁹ wurde zensiertes Filmmaterial außerdem meist sofort nach Entscheidung des Zensors zerstört, was eine Vorführung zu einem späteren Zeitpunkt schlicht unmöglich machte.⁷⁰

Die Zensur der Spielfilme hingegen war von moralischen Bedenken geprägt. Um gegen vermeintlich unpatriotische Filme vorzugehen, wurden Filme mitunter ohne gesetzliche Grundlage zensiert oder verboten. Hierunter fielen interessanterweise auch viele der sogenannten ‚feldgrauen Filme‘, also derjenigen Spielfilme die einen direkten aktuellen Kriegsbezug aufwiesen. Sie besaßen keine kriegskritische Handlung und versuchten im Gegenteil die nationalistic-patriotische Stimmung in der Bevölkerung filmisch aufzugreifen, wurden von den Militärs aber aufgrund ihrer künstlerischen Umsetzung oftmals als nicht geeignet angesehen, den Krieg gewissenhaft patriotisch darzustellen und seinem entsprechenden Stellenwert gerecht zu

68 Kester: Film front Weimar, S. 44.

69 Auch die Printmedien hatten Probleme mit der staatlichen Zensur. Die Kriegsillustrierten konnten ebenso lediglich harmlose Szenerien zeigen, oftmals mit ähnlichen, wenig aussagekräftigen Sujets wie Märchen oder gestellten Mannschaftsaufnahmen. Allerdings hatten sie die Möglichkeit, sich mit Zeichnungen zu behelfen, wenn das Sujet photographisch nicht festgehalten werden konnte oder durfte. Siehe Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 280; 286.

70 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 284–285.

66 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 50–52; 60–61.

67 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 284–285.

werden. Daneben waren auch Theateraufführungen sowie Zirkus- und andere Vergnügungsveranstaltungen von den oftmals stark willkürlichen Entscheidungen der Generalkommandos und örtlichen Zensurbehörden betroffen.⁷¹ Nach wie vor standen aber vornehmlich die Unterhaltungsfilme in der sittlich-moralischen Kritik:

Die Lichtspielhäuser überbieten sich seit geraumer Zeit in der verwerflichsten Darstellung von Ehebruchs-„komödien“ (sogenannten Sitten-schlagern), Einbrecher- und Detektivstücken übelster Art, unter Verwendung schreiender bildlicher Anpreisung und mit Unterstreichung des sittlich Brüchigen und Anfechtbaren. Mit ihren Vorstellungen „nur für Erwachsene“ übertreffen sie noch das, was sie leider schon vor dem Kriege dem Volke vorsetzen durften, und tragen damit erwiesenermaßen fort und fort zur Verwildierung der Begriffe von Ehre und Sitte bei.⁷²

Bereits im Dezember 1914 war durch das Kriegsministerium ein Verbot ergangen, wonach das Spielen aller Filme *die infolge ihrer Oberflächlichkeit und Seichtheit in die jetzige ernste Zeit nicht hineinpassen untersagt wurde.*⁷³ Dieses wurde im darauffolgenden Jahr zwar bereits wieder aufgehoben, was allerdings nichts daran änderte, dass jegliche Zensurentscheidungen weiterhin subjektiv abhängig von den jeweiligen Moral- und Sittenvorstellungen der Zensoren waren und somit reichsweit uneinheitlich blieben. Dass sich die Zensur dabei häufig an den

Schmutz- und Schunddebatten der Vorkriegszeit orientierte, war kein Geheimnis.

Neben der Filmzensur wurde in der zweiten Kriegshälfte die Plakatzensur dazu bemüht, kleinere Kinos besonders in den Vorstädten zu beschränken. Diese inserierten kaum in den Zeitungen und sprachen ihr Publikum vor allem über die Außenwerbung des Kinos an, deren Gestaltung die Kinobetreiber meist selbst übernahmen. Durch die neuen Beschränkungen hinsichtlich des Inhalts und der Gestaltung der Plakate änderte sich die Kinoaußenwerbung von den kleinen, aus ausgeschnittenen Zeitungsbuchstaben bestehenden, Schriftplakaten hin zu gemalten Porträts der Darsteller oder besonders spektakulären Szenen des Films. Diesen Trend begünstigte der Umstand, dass viele graphische Künstler unterschiedlichster Art seit Kriegsbeginn mit einer prekären Auftragslage zu kämpfen hatten und sich vermehrt der Plakatmalerei zuwandten. Da das Kino mit seinen ein- bis zweimal pro Woche wechselnden Programmen eine konstante Nachfrage versprach, stiegen viele der neuen Plakatmaler in das Kinogeschäft ein und sorgten für einen Werbeumbruch in der Branche.⁷⁴

Eine Veränderung der strikten Zensurbestimmungen stellte sich erst gegen Ende des Kriegs ein, als einige Spielfilmproduzenten versuchten, den Zensurbestimmungen proaktiv entgegenzuwirken, indem sie ihre filmischen Sujets konservativer gestalteten: Oftmals wurden Filminhalte nun bei den sogenannten Familienblattromanen gesucht, die sich von vornherein an einen kinder- und jugendfreundlichen Rezipientenkreis

71 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 35–36.

72 Zitiert nach Rother: Anmerkungen zum deutschen Film, S. 200.

73 Zitiert nach Prinzler: Chronik des deutschen Films.

74 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 119; 123; 273.

richteten.⁷⁵ Durch diese Änderungen, sowie der Erkenntnis des BuFa, dass die amtlichen Filme allein nicht die Zugkraft besaßen, um das Publikum zum Kinobesuch zu animieren, änderte sich ab etwa 1917 die Anzahl der zensierten Filme. Der prozentuale Anteil an für die Kriegsdauer verbotenen Filmen sank im Vergleich zum Vorjahr bei den Ein- und Zweiaktern um 20 Prozent, bei längeren Spielfilmen gar um etwa 35 Prozent.⁷⁶

5.2 Staatliche und zivile Organe der Propaganda

Zu Beginn des Kriegs war die militärische Obrigkeit kaum von dem neuen Medium überzeugt. Zwar waren Filme bereits vor dem Krieg für militärische Zwecke genutzt worden, jedoch war dies im Rahmen außerstaatlicher Organisation etwa durch Vereine geschehen – die staatlichen Organe hatten hingegen kaum Erfahrung im Umgang mit dem Kino. Neben der fehlenden Praxis hatte die Fehleinschätzung der potentiellen Bedeutung des Kinos durch die Militärs

vor allem zwei Gründe. Zum einen erwartete die militärische Führung innerhalb weniger Monate einen Sieg des Kaiserreichs und war deshalb wenig geneigt, die Abläufe an der Front durch zusätzliches Personal in Form von Kameraoperatoren zu behindern.⁷⁷ Andererseits hielt sich auch in den Köpfen der Militärs das Bild des Kinos als Teil des ‚Schmutz und Schund‘-Problems der Vorkriegsjahre. Demzufolge gab es zu Beginn des Kriegs keine Nutzung des Films zu Propagandazwecken – zumindest von staatlicher Seite. Das Kaiserreich nutzte hingegen zunächst vorwiegend Printmedien, um einen besseren Leumund des Kaiserreichs im befriedeten und neutralen Ausland zu etablieren. Bücher, Broschüren sowie Bildabdrucke in Zeitungen und als Postkarten sollte, so die Vorstellung der Militärs, eine wahrheitsgemäße Darstellung der deutschen Kriegstätigkeiten ermöglichen, und der Entente-Propaganda die ‚richtige‘ Wahrheit entgegenstellen. Ergänzt wurde dies durch Kunstaustellungen und Gastschauspiele mobiler Theatergruppen im Ausland.⁷⁸ Anders sah dies auf privater Seite aus. Hier bestand die Überzeugung, dass man auf die massive anti-deutsche Propaganda, die im neutralen Ausland besonders durch Großbritannien vorangetrieben wurde, reagieren müsse. Die äußerst wirksame britische Propaganda hatte seit Beginn des Kriegs das Bild der *bulldogged Prussian officers*, der *Boches* und *Huns* in den neutralen Ländern verbreitet und wahre sowie erfundene Kriegsgräueltaten sowohl in den Printmedien als auch in ergänzender

75 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 67; 70–71; 141.

76 Diese Zahlen stellt Mühl-Benninghaus für die vorliegenden Berliner Zensurdaten fest. Da die Berliner Stelle als Orientierungspunkt für den Rest des Reiches diente, und keine Filme gespielt wurden, die in Berlin nicht genehmigt worden waren, ist für das Reich, natürlich mit lokalen Einschränkungen, ein ähnlicher Trend denkbar. Rückläufig werden die Zahlen in jedem Fall in Bezug auf den nun wachsenden Anteil von BuFa-Produktionen gewesen sein, denn diese unterlagen seit einem Beschluss der Oberzensurstelle des Kriegspresseamtes im März 1917 überhaupt keiner Zensur mehr. Siehe hierzu Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 125; 141.

77 Kleinhan: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg.

78 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 289–293.

filmischer Umsetzung etabliert.⁷⁹ Da sich die staatlichen Propagandabemühungen der im Oktober 1914 innerhalb des Auswärtigen Amtes gegründeten Zentralstelle für Auslandsdienst⁸⁰ des Kaiserreichs aber weiterhin auf Schrift und Bild beschränkten, entwickelten nicht-staatliche Akteure Strategien gegen die sogenannten Hetzfilme. Der größte unter ihnen war die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (DLG), die 1916 von nationalkonservativen Großindustriellen gegründet wurde, um das Bild des deutschen Staates in Kriegszeiten zu verbessern. Anstatt ähnlich aggressive Töne wie die britische Propaganda anzuschlagen, setzte die DLG auf kurze dokumentarische Streifen, die dem ausländischen Publikum den Erfolg der deutschen Industrie sowie deutsche Landschaften und Kultur näherbringen sollte.⁸¹ Auch der deutsche Flottenverein wurde ab 1916 wieder filmisch aktiv und vertrieb sowohl Werbefilme für die Flotte selbst, als auch generell antifranzösische und antirussische Streifen.⁸²

Der staatliche Eingriff in das Propagandage- schehen folgte der verspäteten Erkenntnis der offiziellen Stellen des Kaiserreichs,⁸³ dass dem

Imageschaden, den die Propagandafilme der Entente-Mächte bereits angerichtet hatten, auch etwas von offizieller Seite entgegengesetzt werden müsse, wolle man die Unterstützung der neutralen Staaten nicht vollständig aus der Hand geben. Anstatt eine einheitliche Dienststelle für diese Aufgabe einzurichten, war im Kaiserreich hier, wie auch in vielen anderen medienrelevanten Teilen, die organisatorische Struktur allerdings sehr kleinteilig, sodass Aufgaben kaum effizient bearbeitet werden konnten. Dies blieb somit nicht nur in den verschiedenen Zensur- sondern auch in den Propagandastellen symptomatisch für den gesamten Verlauf des Kriegs. Eine eigene Militärische Film- und Fotostelle wurde erst im August 1916 ins Leben gerufen,⁸⁴ diese befasste sich allerdings vorrangig mit der Auswertung und Zensur existenter

79 Zum Deutschlandbild in der britischen Propaganda siehe ausführlich Wittek: Das Deutschlandbild in den britischen Massenmedien.

80 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 289; 293.

81 Bundeszentrale für politische Bildung: Der Erste Weltkrieg im Film.

82 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 293.

83 Zum Vergleich: In Frankreich etwa war die Bündelung und Institutionalisierung der Filmbranche unter staatlichem Schirm bereits zu Beginn des Kriegs vollzogen worden. Die „Section cinématographique de l’armée“ (SCA) war gemeinsam mit ihrer Schwesterorganisation, der „Section photographique de l’armée“ (SPA) gegründet worden, um den Fluss bildlicher Informa-

tionen im In- und Ausland zu kontrollieren, hatte aber auch bereits das Ziel, ein Archiv zur Dokumentation des Kriegs für nachfolgende Generationen zu erstellen. Die SCA wurde in Zusammenarbeit zwischen dem Kriegsministerium, dem Ministerium für bildende Künste und den vier größten Filmgesellschaften des Landes (Pathé, Gaumont, Éclair und Éclipse) gebildet und im Frühjahr des Jahres 1915 gegründet. Zu Beginn des Jahres 1917 wurden beide Schwesterorganisationen vereinigt. In Großbritannien war ebenfalls kurz nach Kriegsbeginn das oftmals schlicht als „Wellington House“ betitelte „War Propaganda Bureau“ geschaffen worden, welches sich im Verlauf des Kriegs zunächst zum „Department of Information“ und ab 1918 gar zum Ministerium entwickelte. Mit dem 1916 gegründeten „War Office Cinematographic Committee“ fand nicht nur eine Gründung eines eigenen Ausschusses für die britische Kriegskinematographie, sondern außerdem auch eine staatliche Monopolisierung aller Frontaufnahmen statt. Zur Entwicklung in Frankreich siehe Véray: French newsreels, S. 410, und zur Entwicklung in Großbritannien siehe Paul: Die Visualisierung des modernen Krieges, S. 110–111.

84 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 289; 293.

Bilder. Aufgrund der weiterhin sehr verteilten und oftmals unübersichtlichen Zuständigkeitsstrukturen wurden nur wenige Monate später, im Januar 1917, alle militärischen Film-, Foto- und Presseinstitutionen in das neu gegründete Bild- und Filmamt gebündelt. Erstmals geschah nun eine staatliche Akquirierung von Filmmaterial aus eigener Hand. Dem BuFa waren insgesamt sieben Filmtrupps unterstellt, welche durch Offiziere geführt wurden und das Amt anstelle der bis dahin privaten Kameraoperateure mit Filmmaterial versorgen sollten.⁸⁵ In Reaktion auch auf die Kriegsernüchterung in der Bevölkerung⁸⁶ wurden noch im selben Jahr die ersten vom BuFa produzierten Filme aufgeführt.⁸⁷

Bis zum Herbst 1917 wurden die BuFa-Filme nun fester Bestandteile vieler Kinoprogramme. Teilweise waren sie aber nicht genauer als „BuFa-Film“ betitelt und liefen in Anzeigen meist nur neben den zugkräftigeren kommerziellen Schlägern mit.⁸⁸ Problematisch blieb auch die weiterhin äußerst starre bürokratische Struktur des BuFa, die ein Reagieren auf Publikumswünsche im In- und Ausland nahezu unmöglich machte. Somit kamen große Spielfilme, aber auch kleinere Dokumentarfilme, teilweise erst mehrere Jahre nach dem von ihnen thematisierten Ereignis auf die Leinwand. Diese Zeitspanne ließ das Interesse der Zuschauer an den amtlichen Produktionen weiter abflauen und führte zu einer

äußerst aufwendigen und kostspieligen Filmproduktion ‚am Publikum vorbei‘.⁸⁹

Die geringe Wirkung der BuFa-Filme lag jedoch nicht nur in der fehlenden Ausrichtung auf die Publikumswünsche begründet. Während die amtlichen Filme kaum in den Kinos bestehen konnten, lieferten die kommerziellen Produktionsfirmen auf dem abgeschotteten wilhelminischen Filmmarkt weiterhin im großen Stil publikumswirksame Kassenschlager. Da sie als ‚bloße Unterhaltungsfilme‘ durch staatliche Kontrollfunktionen kaum greifbar waren, stellten sie eine ernstzunehmende Konkurrenz im Kampf um die Gunst des Publikums dar. Um Abhilfe zu schaffen, wurde im Dezember 1917 die Universum-Film-Aktiengesellschaft (UFA) gegründet.⁹⁰ Unter dem Schirm der Aktiengesellschaft schlossen sich Finanziers des Staates mit Interessensverbänden der Industrie sowie einigen großen deutschen Banken zusammen. Dies ermöglichte eine Mehrheitsbeteiligung der militärischen Führung an den wichtigsten Filmproduktionsfirmen des Reiches⁹¹ und stampfte, mit einem Gründungskapital von rund 25 Millionen Reichsmark, den größten europäischen Filmkonzern der Zeit aus dem Boden. In die UFA eingegliedert wurden einige der größten kommerziellen Filmunternehmen, darunter waren unter anderem die ‚Projektions-AG Union‘ (PAGU), sämtliche Zweige des Messter-Konzerns sowie der deutsche Arm der ‚Nordisk‘

85 Paul: Die Visualisierung des modernen Krieges, S. 114.

86 Kester: Film front Weimar, S. 37–38.

87 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 101.

88 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 117.

89 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 296.

90 Für eine detailliertere Aufschlüsselung der UFA-Gründung und der weiteren Firmenentwicklung siehe unter anderem Kreimeier: Die Ufa-Story.

91 Paul: Die Visualisierung des modernen Krieges, S. 115–116.

Films Compani.⁹² Damit wurden die Stars der jeweiligen Produktionsfirmen gewissermaßen ‚mitverkauft‘: der Einsatz von Publikumslieblingen wie Pola Negri, Harry Liedtke, Henny Porten, Paul Wegener sowie Ernst Lubitsch war nun zumindest eingeschränkt staatlich kontrollierbar. Dies bedeutete allerdings weniger eine Verwendung der Stars in Propagandafilmen – die meisten der von der UFA produzierten Filme waren, ganz im Sinne der fusionierten Einzelunternehmen, unterhaltende Spielfilme, so zum Beispiel *„Die Augen der Mumie Ma“* (Deutschland 1918, dir. Ernst Lubitsch).⁹³ Propagandistische Spielfilme gab die Oberste Heeresleitung nach wie vor beim BuFa in Auftrag,⁹⁴ die UFA fungierte aber in vielen Fällen als Austauschstelle privater und staatlicher Akteure. So versuchten gegen Ende des Kriegs UFA und DLG, sich auf die Eigenschaften und Ziele der filmischen Propaganda zu einigen. Erstmals mussten sich die staatlichen Stellen nun auch nach außen zu ihrem Verständnis des Phänomens Propagandafilm bekennen:

*Unter Propagandafilm ist danach ein Film zu verstehen, der seiner Tendenz nach propagandistischen Zwecken dienen soll, bei dem also der Film nur als Mittel für die Erreichung dieses Zweckes dient.*⁹⁵

In dieser Definition war eingeschlossen, dass ein Film nur dann als Propagandafilm dienen konnte, wenn er die Meinung des Publikums

zum filmisch dargestellten Subjekt beeinflusste. Eine bloße Darstellung des Sujets war nicht ausreichend. Dies umschloss ausdrücklich auch Filme, die eine solche Beeinflussung durch eine Spielfilmhandlung vermittelten.⁹⁶ Doch trotz gemeinsamer Definition und Verhandlungen blieb das Verhältnis zwischen staatlichen und privaten Akteuren bis zum Ende des Kriegs angespannt, und einige der 150 zwischen 1917 und 1918 von der DLG produzierten Filme wurden gegen den ausdrücklichen Wunsch des BuFa vertrieben.⁹⁷

5.3 Propaganda im Kaiserreich und neutralem Ausland

Inhaltlich versuchte das Kaiserreich seine Propaganda zweigleisig zu fahren: Einerseits sollte im Inland das Bild der gut gerüsteten, allzeit gut vorbereiteten und mit hoher Arbeits- und Kriegsmoral ausgestatteten Armee vermittelt werden, andererseits war im Ausland für einen moralisch einwandfreien Leumund des Landes, seiner Armee und Militärführung und deren Entscheidungen zu sorgen.⁹⁸ Als nach dem Personalwechsel innerhalb der Obersten Heeresleitung im Sommer 1916 der Film als Propagandamedium weiter in den Vordergrund rückte, lag der Fokus im Zuge der fünften Kriegsanleihe zunächst auf der Kriegsernüchterung und wirtschaftlichen Erschöpfung der eigenen Bevölkerung. In die Kinos kamen erste Werbespots

92 Müller: Variationen des Kinoprogramms, S. 69.

93 Rother: Die Ufa 1917-1949, S. 18.

94 Rother: Anmerkungen zum deutschen Film, S. 204.

95 Zitiert nach Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 310–311.

96 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 310–311.

97 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 293.

98 Véray: French newsreels, S. 411.

mit aufwendigen Trickfilmshots, sowie Filme, die das Vertrauen des Publikums in die Reichsbank und deutsche Mark bestärken sollten.⁹⁹ Ähnlich wie diese ersten Werbeversuche ließen die ab 1917 vom BuFa produzierten Filme lediglich als Vorprogramm. Dabei wurde eine kleine Anzahl Kurzfilme, etwa ein dokumentarischer Streifen, eine Humoreske und ein Trickfilm gemeinsam mit einem Segment aus der aktuellen Wochenschau zu einem sogenannten Beiprogramm zusammengestellt, das vor dem publikumswirksamen Schlager lief.¹⁰⁰ Zwar gab das BuFa auch Spielfilme in Auftrag, diese konnten qualitativ aber nicht mit den Entente-Filmen mithalten, geschweige denn sie übertreffen.¹⁰¹ Die erhoffte Wirkung, durch zugkräftige Filme Wohltätigkeitsveranstaltungen etwa für das Rote Kreuz zu ermöglichen, konnte aus diesem Grund kaum verwirklicht werden. Höhere Eintrittspreise sollten sowohl die Wirtschaftlichkeit des Kinos als auch einen Benefiz-Überschuss absichern, stießen insbesondere beim wohlhabenden Publikum aber auf Unverständnis.¹⁰² Aufgrund ihrer Kürze wurden die BuFa-Filme stattdessen in vielen Städten des Kaiserreichs vorwiegend in kleinen und mittleren Kinobetrieben sowie in Zusammenarbeit mit der DLG über das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in

Schulen gezeigt.¹⁰³ Generell trat aufgrund der Aufführungsorte und Qualität der Filme während des gesamten Kriegs kaum eine Wirkungssteigerung der Propagandafilme ein.¹⁰⁴ Selbst nachdem man sich schließlich den filmischen Propagandaaktivitäten angeschlossen hatte, verbot sich für die staatliche und private Filmproduktion des Kaiserreichs bis zum Ende des Kriegs eine aggressive Anti-Entente-Propaganda:

*Der politische Propaganda- oder Aufklärungsfilm muss seinem Kern nach prodeutsch sein, d. h. er muss deutsches Wesen zeigen und den deutschen Standpunkt dem Verständnis des neutralen Auslandes näher bringen. Eine ausgesprochene Spalte gegen einen unserer Feinde als Motiv des Propagandafilms ist zu vermeiden.*¹⁰⁵

Trotz dieser Zurückhaltung standen die Bemühungen der deutschen Regierung zu jeder Zeit im Wettbewerb mit den Bestrebungen der Entente. Besonders die Filmmärkte der neutralen Staaten waren propagandistisch hart umkämpft, denn auch in Gebieten wie etwa dem niederländischen Königreich florierte das Kinogeschäft. Obwohl die Niederlande 1914 insgesamt nur etwa 200 Kinos aufwiesen,¹⁰⁶

103 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 299.

104 Rother: Anmerkungen zum deutschen Film, S. 205.

105 Zitiert nach Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 338.

106 van der Velden/Thissen: Spectacles of Conspicuous Consumption, S. 453. Insgesamt verzeichneten die Kinobetriebe in den Niederlanden während des Kriegs eine höhere Profitrate und einen größeren Publikumsansturm, was nicht nur dazu führte, dass während des gesamten Kriegs immer mehr Kinos geöffnet wurden, sondern diese auch eine höhere Sitzplatzanzahl aufwiesen. Zusätzlich entwickelte

99 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 289–293.

100 Maase: Die Kinder der Massenkultur, S. 232.

101 Zu den Problemen etwa des Films „Bei unseren Helden an der Somme“ siehe unter anderem Rother: Anmerkungen zum deutschen Film, S. 201–203. sowie Rother: Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda, S. 201–202.

102 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 116–117.

hatte sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg ein reger Handel sowohl mit Vertriebs- als auch Produktionsfirmen des benachbarten Kaiserreichs entsponnen, aber auch Filme der alliierten Mächte wurden gespielt.¹⁰⁷ Um die Neutralität des eigenen Landes zu gewährleisten, waren die niederländischen Kinobetreiber angehalten, ihre Filme möglichst zu gleichen Teilen aus allen kriegsbeteiligten und neutralen Ländern zu beziehen, und mittels Selbstzensur besonders bei Spielfilmen darauf zu achten, dass keine der Nationen durch beleidigende Darstellung unnötig provoziert werden würde. Gleichzeitig wurde durch ein buntes Wochenschauprogramm (teils mit Aufnahmen von französischen, deutschen, britischen, türkischen, italienischen und österreichischen Schlachtfeldern in einem Programm) versucht, dem eigenen Anspruch der unparteiischen Kriegsdarstellung zu entsprechen.¹⁰⁸ Anders als die unterhaltenden Spielfilme waren die Propagandafilme beider Seiten allerdings schwer auf dem neutralen Filmmarkt abzusetzen. Während die alliierten Filme teilweise zu anti-deutsch für die Kinos des neutralen

Auslands waren und aufgrund ihrer Aggressivität nicht immer durch die Filmzensur dringen konnten,¹⁰⁹ zeigten sich die Kinobetreiber im neutralen Ausland vor allem mit der Qualität der deutschen Filme nicht zufrieden. Bemängelt wurde unter anderem, dass sich Wochenschauen und amtliche Propagandafilme zu stark ähnelten und in vielen Fällen gleiches Filmmaterial benutzten. Außerdem war die vom Publikum erwartete Aktualität des Materials aufgrund der sehr langsamen Zensur so gut wie nie gegeben. Mitunter waren die Verzögerungen so groß, dass Filmmaterial aus dem Herbst 1914 in niederländischen Kinos im Jahr 1917 als aktuelles Material gelistet wurde. Neben der doppelten Verwendung in Wochenschauen und Propagandafilmen war das wenige Filmmaterial, das die deutsche Zensurstelle wieder verließ, meist auch kaum geeignet, um längere Filme zu bestücken. Im neutralen Ausland waren Kurzfilme aber wenig gefragt oder mussten einem höheren Standard entsprechen als die Langspielfilme, die beim Publikum weitaus beliebter waren.¹¹⁰

Doch nicht nur im neutralen europäischen Ausland, auch auf dem sonst sehr stark abgeschirmten Filmmarkt der Vereinigten Staaten¹¹¹ wurden deutsche Filme gezeigt. In den USA gab es vor allem zu Beginn des Kriegs großes Interesse an der deutschen Perspektive. Die Informationslage

sich während des Kriegs ein neuer Star-Kult auch beim niederländischen Publikum, das vor allem nach italienischen Monumental- und Diven-Filmen, sowie amerikanischen Komödien mit Charlie Chaplin und Billy Ritchie verlangte. Deutsche und französische Fortsetzungsfilme feierten ebenfalls große Erfolge. Gegen Ende des Kriegs wurde sogar das erste Boulevard-Blatt herausgegeben, welches sich mit den beliebtesten Schauspielern, deren Privatleben und Filmen beschäftigte. Zur Entwicklung der niederländischen Kinokultur siehe unter anderem Dibbets/Groot: *Which Battle of the Somme?*, S. 442 sowie Blom: Jean Desmet und die Messter-Film GmbH, S. 86.

¹⁰⁷ Blom: Jean Desmet und die Messter-Film GmbH, S. 83.

¹⁰⁸ Dibbets/Groot: *Which Battle of the Somme?*, S. 442.

¹⁰⁹ Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 338–339.

¹¹⁰ Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 296–299.

¹¹¹ Bereits vor dem Krieg war der Filmmarkt in den USA durch Exklusivrechte und Daueraufträgen aufgeteilt worden, was jegliche Veränderungen, besonders von europäischer Seite, schwierig machte. Siehe hierzu Engelen/Midkiff De Bauche/Hammond: *Local Cinema Cultures in the Great War*, S. 632.

in den USA gestaltete sich schwierig, da das durch das Kaiserreich genutzte transatlantische Telegraphenkabel im August 1914 durch die britische Marine gekappt worden war, sodass Nachrichten und Pressemitteilungen in den USA nunmehr der britischen Zensur unterlagen. Solange allerdings kein Embargo forciert wurde, standen deutsche Filmvertriebe weiterhin im Austausch mit ihrer amerikanischen Kundschaft – so etwa die ‚Eiko-Filmgesellschaft‘, welche Ableger in New York besaß und von dort deutsche Filme für den US-amerikanischen Markt vertrieb. Des Weiteren hatten auch andere große Tageszeitungen wie etwa der ‚Chicago Tribune‘ oder die ‚New York Sun‘ Interesse am Vertrieb deutscher Filme, sie waren sowohl für Förderung und Distribution der Filme verantwortlich. Die ‚gefühlte Loyalität‘ der Auswandererfamilien war allerdings nicht von einseitiger Natur und so bekam unter anderem die ‚New Yorker Staats-Zeitung‘ ab Oktober 1914 Finanzspritzen durch die Militärregierung des Kaiserreichs.¹¹² Während es im eigenen Land und europäischen Ausland noch keine cineastische Propagandabemühungen gab, sollte die deutsche Bevölkerung in den USA trotz schwieriger Nachrichtenlage über die Errungenchaften der kaiserlichen Armee informiert werden.

Gleichzeitig wurde das US-amerikanische Interesse an den europäischen Geschehnissen gestützt, indem amerikanischen Korrespondenten und Kameraoperatoren die Begleitung der kaiserlichen Truppen im besetzten Belgien

gewährt wurde¹¹³ – eine Besonderheit, waren doch die meisten Länder gleich zu Anfang des Kriegs zu einem kompletten Filmverbot an der Front übergegangen.¹¹⁴ Die entstandenen Fotografien wurden gemeinsam mit teils in Europa erworbenen, teils selbst gedrehten Filmen genutzt, um den Ersten Weltkrieg für das US-amerikanische Publikum zugänglich zu machen. Entgegen der Hoffnungen der kaiserlichen Militärführung war die amerikanische Berichterstattung allerdings kaum propagandistisch ausgerichtet. Bis zum Eintritt der USA in den Krieg blieb die Berichterstattung weitestgehend neutral und verfehlte die von der deutschen Obrigkeit erhoffte Wirkung.¹¹⁵ Ausgesprochen pro-deutsche Propagandafilme waren eher kultureller Art und wurden in den USA insbesondere zwischen Juli und September 1915 gespielt. Sie waren von der militärischen Führung des Kaiserreichs autorisiert worden und wurden gemeinsam mit Theaterstücken gewissermaßen als ‚deutsche Kulturveranstaltungen‘ aufgeführt,¹¹⁶ deren Erlöse in

113 Abel: Charge and Countercharge, S. 369–373. Für ein exemplarisches Beispiel einer eben jener amerikanischen Kriegsberichterstatter siehe auch Graham/van Dopperen: Cameraman for the Chicago Tribune, S. 389–407.

114 Véray: French newsreels, S. 410.

115 Abel: Charge and Countercharge, S. 366–368; 374.

116 Nachweisbar sind unter anderem Veranstaltungen in La Crosse, Wisconsin, wo im Mai 1915 im örtlichen Theater das Stück ‚Die Welt in Waffen‘ aufgeführt wurde, bevor der Film ‚The German Side of the War‘ (USA 1915, dir. Edwin F. Weigle, Joseph Patterson) ein gesamtes Wochenende lief, und in Marshfield, Wisconsin, wo das Thiel Theatre im Mai des nächsten Jahres den Film ‚On the Firing Line with the Germans‘ (USA 1915, dir. Wilbur H. Durborough) nur drei Tage vor der Inszenierung Gustave Kleemans ‚Der Feldgrau Sepp'l‘ im Adler Theatre zeigte. Siehe zum ersten Beispiel Abel: Charge and Countercharge,

112 Abel: Charge and Countercharge, S. 366–368; 369–373.

mindestens einem Fall nachweislich an das Deutsche Rote Kreuz gingen. Ähnlich wie die Filme, welche später für das Inlandspublikum gedreht wurden, setzten die amerikanischen Filme auf ‚teutonic values‘ wie etwa die angeblich effiziente Organisation der deutschen Armee. Gleichzeitig zeigten sich besonders Ansichten der ‚exotischen‘ zerstörten Landschaften und Städte beim amerikanischen Publikum durchaus verkaufsfördernd – Sujets, die in den Filmen im Kaiserreich kaum vorkamen, da sie nachweislich weder beim deutschen Front- noch Heimatfrontpublikum gut aufgenommen wurden.¹¹⁷

S. 373, und zum zweiten Fall Abel: Charge and Countercharge, S. 375.

117 Abel: Charge and Countercharge, S. 379–380.

6. Das Kino in Dresden: Analyse der städtischen Kinolandschaft während des 1. Weltkriegs

6.1 Dresden im Ersten Weltkrieg

In der sächsischen Residenzstadt, wie im ganzen Königreich, hatte sich vor dem Krieg eine sozialdemokratisch und bürgerlich-liberale Antikriegsbewegung entwickelt. Rund 30 Prozent der Antikriegsdemonstrationen des Kaiserreichs fanden in Sachsen statt, allein in Dresden gingen im Sommer bis zum Versammlungsverbot am 31. August 1914 etwa 35.000 Menschen auf die Straße. Besonders die Arbeiterfamilien, aber auch die Bauern der Umgebung fürchteten den Einzug des Hauptnährers der Familie, Lohnkürzungen und sonstige Mangelerscheinungen des Kriegs. Gleichzeitig wurden aber ebenso wie in anderen deutschen Großstädten ganz andere Töne angeschlagen. Es wurden nationalistisch-patriotische Lieder gesungen und besonders unter der jüngeren Bevölkerung der Stadt herrschte im Sommer 1914 ein gewisser Kriegsoptimismus.¹¹⁸

Dresden war eine der größten Garnisonsstädte des Kaiserreichs und mit „Infanterie, Kavallerie, Artillerie, Luftschiefer und Versorgungseinheiten“ im XII. Armeekorps (I. Königlich Sächsischen

Armeekorps) waren etwa 15.000 Mann in der Stadt stationiert. Die Mobilmachung brachte im August 1914 alle Teile der Armee zusammen: Kavallerie, zahlreiche Reservisten, Reserveregimenter und Landwehrtruppenteile inklusive des Landsturms. Wie in vielen anderen Städten des Reichs war auch in Dresden das Filmen der ausziehenden Truppen vom 3. August bis Mitte September untersagt, lediglich Fotos sind erhalten.¹¹⁹

Der Großteil der Sächsischen Armee, die in der 180.000 Mann starken 3. Armee zusammengefasst waren, wurde an der Westfront eingesetzt, wo sie am Einmarsch in Belgien beteiligt waren. Während des gesamten Kriegs wurden die Dresdner Regimenter oftmals gemeinsam eingesetzt, neben der 3. Armee an der Westfront wurde das Gros der Dresdner Kavallerie bereits Ende August von Frankreich nach Ostpreußen berufen.¹²⁰

Auch die Stadt selbst veränderte sich unter den Kriegsbedingungen, denn spätestens in der zweiten Kriegshälfte geriet die Wirtschaft

118 Steinberg: Sachsen taumelt?, S. 12–18.

119 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 56.

120 Bauer: Die Dresdner Garnison 1914 bis 1918, S. 23–24.

in eine Schieflage. Da die sächsische Regierung es bis Ende 1916 versäumt hatte, einen kriegswirtschaftlichen Gesamtplan zu erstellen, war ein Großteil der mittelständischen und kleinen Unternehmen in eine tiefe Krise gerutscht. Das Königreich war im Vergleich mit dem Rest des Kaiserreichs besonders hart getroffen, denn die Industrie stellte in Sachsen vor dem Krieg etwa 60 Prozent aller Beschäftigten;¹²¹ selbst in der Beamtenstadt Dresden traf dies auf etwa die Hälfte der Beschäftigten zu, nur etwa ein Viertel waren im Handel, Verkehr und Dienstleistungsbereich angestellt.¹²²

Im Vergleich zu anderen Teilen Sachsens war die Industrie in Dresden aufgrund ihres Sonderstatus als Residenz- und Garnisonsstadt aber insgesamt weniger betroffen. Dadurch, dass sich im Großraum Dresden mehr Großbetriebe angesiedelt hatten als im Rest des Königreichs, waren Unternehmen wie etwa das ‚Sachsenwerk‘ und die ‚Lingnerwerke‘ in der Lage, sich an die neuen Anforderungen der Kriegswirtschaft anzupassen und ihre Produktionen gemäß den Bedürfnissen des Militärs umzustellen. Zusätzlich konnte die lokale Dresdner Tabakindustrie ihre Waren zu guten Preisen an die Armee

verkaufen. Außerdem kam der begünstigende Faktor hinzu, dass der Anteil weiblicher Arbeitskräfte vor dem Krieg relativ gering gewesen war, und somit vergleichsweise viele Frauen für die Mobilisierung in den Dresdner Fabriken zur Verfügung standen. Während der Anstieg im sachsenweiten Durchschnitt nur etwa 11 Prozent erreichte, wuchs die Anzahl der Fabrikarbeiterinnen in der Residenzstadt um mehr als 60 Prozent¹²³ und ab 1916 waren mit 151.000 Arbeiterinnen mehr Frauen als Männer in der Stadt beschäftigt.¹²⁴

Die Stadt selbst wurde während des Kriegs nicht beschädigt, da sie von Fliegern der Zeit nicht erreicht werden konnte.¹²⁵ Allerdings verursachte die Blockade der Entente massive Einschränkungen für die Bevölkerung Dresdens. Spätestens 1915 war es die Lebensmittelversorgung, die zu Problemen führte,¹²⁶ und auch der Kohleabbau im Land reichte nicht für die Versorgung der Bevölkerung aus, sodass Heizung und Transportmittel eingeschränkt werden mussten. Die Limitierungen führten zu allerhand Improvisationen im Stadtbild: So wurden etwa die Grünanlagen der Residenzstadt vielerorts zu Kartoffeläckern umfunktioniert, und der in Dresden heimische Zirkus ‚Sarrasani‘ stellte seine zehn Elefanten, 140 Pferde und Dutzende Kamele zu Verfügung, um den Gütertransport zu gewährleisten. Obwohl die Versorgungslage aufgrund der höheren Zahl an kriegsrelevanten Rüstungsarbeitern insgesamt besser war als

121 Mertens: Profiteur auf Zeit, S. 33.

122 Gleichzeitig stellte Sachsen aber nur einen geringen Anteil an Rüstungsbetrieben im Land, da sich viele der kleinen und mittelständischen Betriebe des Königreiches schlichtweg nicht in der personellen und finanziellen Lage befanden, die Herstellung von Militärbedarf in wirtschaftlich rentablen Größenordnungen zu stemmen. Da Sachsen's restliche Industriezweige auf Bekleidungs-, sonstige Textil-, Konsum- und Luxusgüter spezialisiert waren, wurden sie besonders hart von den Einschüttungen der Rohstoffversorgungen getroffen, und waren zusätzlich häufiger von der staatlichen Still- beziehungsweise Zusammenlegungspolitik betroffen als vergleichbare Großbetriebe. Mertens: Profiteur auf Zeit, S. 35.

123 Mertens: Profiteur auf Zeit, S. 34–36; 37–38.

124 Hermann: Kriegswinter in Dresden 1813/14 und 1916/17, S. 62–64.

125 Bauer: Die Dresdner Garnison 1914 bis 1918, S. 23–31.

126 Schmeitzner: Dresden 1918/19, S. 78.



Abbildung 4: Die U.T.-Lichtspiele (eigentlich Union-Theater) waren der erste große Kinobau, der in Dresden eröffnet wurde. Seine elegante Innenausstattung und seine 1.120 Sitzplätze starke Größe machten das Kino schnell zu einem der beliebtesten Kinos in der Stadt. Das Foto zeigt die Straßenfront des Kinos um 1913.



Abbildung 5: Die Kammer- oder Rodera-Lichtspiele waren der zweite große Kinobau der Stadt, welcher spezifisch für die Ansprüche eines Kinobetriebs zugeschnitten war. Die Aufnahme zeigt das Gebäude um 1937.

im sachsenweiten Durchschnitt,¹²⁷ schlugen reichsweite Ereignisse wie etwa der harte Winter 1916/17 auch in Dresden zu. Bei Temperaturen von etwa -30 Grad Celsius, sowie der nun ständigen Kohle- und sonstigen Rohstoffknappheit, wurde nicht nur der Verkehr eingestellt, auch Theater und Kinos mussten schließen. Erst im Februar wurden sie, anders als im Rest Sachsen's, teilweise wiedereröffnet.¹²⁸

6.2 Kino-Typen, ihre Besitzverhältnisse sowie topographische Verteilung

In den Vorkriegsjahren gab es in Dresden eine vielfältige Kinolandschaft: Laden- und Saalkinos waren über die gesamte Stadt verteilt und

reihten sich in das bunte Angebot der zahlreichen Variétés, der Gaststätten und Wirtshäuser, des Zirkusses und zoologischen Gartens ein. Nachdem bereits 1896 der erste Schausteller die Dresdner Vogelwiese mit seinem Wanderkino besucht hatte, etablierte sich in der Vorkriegszeit eine große Zahl an Ladenkinos in der Stadt, deren Zahl sich während des Kriegs nur wenig veränderte. Erst nach dem Krieg sank die Anzahl dieser kleinen Kinos erheblich, bis gegen 1923 nur kaum mehr ein Drittel der Vorkriegszahl übrig war. Bei den Saalkinos war diese Schwankung hingegen kaum ausgeprägt; ihre Zahl blieb vor, während und nach dem Krieg relativ konstant. Die ersten eigenständigen Kino-bauten tauchen im Beobachtungszeitraum im Jahr 1913 auf; es handelt sich hierbei um die U.T.-Lichtspiele und die Kammer-Lichtspiele, welche beide in der Dresdner Innenstadt eröffnet wurden (Abbildungen 4 und 5).

127 Mertens: Profiteur auf Zeit, S. 33; 38.

128 Hermann: Kriegswinter in Dresden 1813/14 und 1916/17, S. 62–64.



Abbildung 6: Im umgebauten ehemaligen Ballsaal des Gasthofs und Ballsaals Stadt Leipzig wurde 1923 das Kino Faun-Palast eingerichtet. Mit etwa 1.000 Plätzen zählte es zu den größten Kinos der Stadt. Die Abbildung zeigt den Ballsaal vor seinem Umbau.



Abbildung 7: Meinholds-Säle wurde während des Ersten Weltkriegs zunächst 'interimistisch' als Kino unter dem Namen M.S.-Lichtspiele betrieben. Erst 1925/28 und nach Umbauten wurde der ehemalige Ballsaal zum vollwertigen Kino umfunktioniert. Die Postkarte zeigt den Ballsaal vor seinem Umbau etwa 1901.

1916 wurde das Prinzesstheater in der Seevorstadt eröffnet, und bis zum Ende des Beobachtungszeitraums kamen lediglich zwei weitere Kinobauten hinzu: der Faunpalast in Pieschen und das Tivoli in der Wilsdruffer Vorstadt (Abbildung 6).

Gleichzeitig etablierte sich mit der Eröffnung der M.S.-Lichtspiele in der inneren Altstadt als erste Kinoeröffnung während des Ersten Weltkriegs eine Mischung aus Saalkino und Kinobau in Dresden, die bis zu deren Umbau ab 1925 in ihrer Form einzigartig blieb (Abbildung 7)

Die Ladenkinos waren von allen Kino-Arten mit Abstand am weitesten über den Stadtraum verteilt. Ihr Radius reichte vor dem Krieg von Pieschen im Norden, über Briesnitz und Cotta im Westen sowie Striesen im Osten. Lediglich der Dresdner Süden war unterrepräsentiert, hier fand sich südlich des Großen Gartens nur ein einziges Kino, in Leuben, weit außerhalb der Stadt. Die Ausdünnung der Ladenkinos während des Kriegs betraf vor allem die Ladenkinos im Stadtzentrum und Westen der Stadt, während sich die meisten der etwas außerhalb

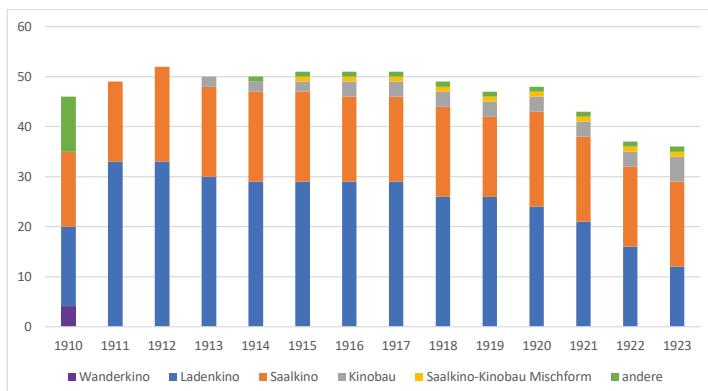


Diagramm 1: Absolute Anzahl der Dresdner Kinos zwischen 1910 und 1923, sortiert nach Kino-Art.

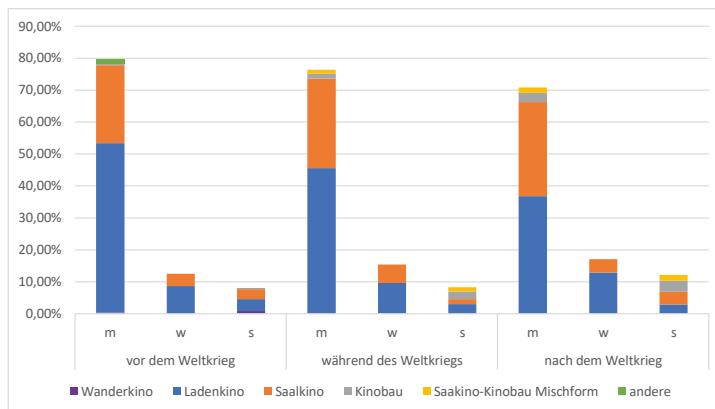


Diagramm 2: Prozentuales Geschlechterverhältnis der Kinobesitzer in Dresden zwischen 1910 und 1923. Unterschieden sind hierbei die männlichen (m), weiblichen (w) sowie sonstige (s) Kinobesitzer nach Art des Kinos, welches sie besaßen.

gelegenen Kinos halten konnte. Dieser Trend setzte sich in der Nachkriegszeit fort. In der inneren Altstadt gab es 1923 nur noch zwei Ladenkinos – das Theater der lebenden Fotografien am Bahnhof Mitte sowie das Saxonia-Theater am Freiberger Platz. Die topographische Verteilung der Saalkinos ähnelte derer der Ladenkinos, auch hier ist eine deutliche Aussparung der südlichen und östlichen Stadtteile zu beobachten, während Stadtzentrum, Norden und Westen der Stadt bis in die Nachkriegszeit bedient wurden. Die Kinobauten waren mit einer Ausnahme hin gegen allesamt in der inneren Altstadt zwischen Augustusbrücke und Hauptbahnhof vertreten. So lagen die zwei vor Kriegsbeginn existenten Kinobauten nur etwa 600 Meter Luftlinie voneinander entfernt, das Prinzess-Theater eröffnete während des Kriegs ebenfalls in unmittelbarer Nähe. Ein eigenständiges Lichtspielhaus außerhalb des Stadtzentrums kam erst 1923 mit dem Faun-Palast hinzu.

Grundsätzlich scheint die Dresdner Kinolandschaft während des Kriegs weniger dynamisch als man kriegswirtschaftsbedingt annehmen könnte. Umbenennungen, welche etwa mit einem Besitzerwechseln einhergehen konnten, sowie der Wechsel der Besitzer selbst wären

aufgrund des personalen Notstands erwartbar gewesen, kommen in Dresden während des Kriegs aber kaum vor. Im Gegenteil ist bei beiden Phänomenen während des Kriegs sogar ein Rücklauf zu beobachten, der sich erst nach dem Krieg langsam wieder umkehrte, bis zum Ende des Beobachtungszeitraums aber nicht die Vorkriegszahlen erreichen konnte. Während vor dem Ersten Weltkrieg insgesamt 58 Umbenennungen verzeichnet sind, fällt diese Zahl nach 1914 rapide auf 21 ab, um nach dem Krieg langsam wieder auf 38 zu steigen. Ähnlich ist dies der Fall für verzeichnete Besitzerwechsel. Während vor dem Krieg noch 165 Besitzerwechsel verzeichnet sind, fiel diese Zahl während des Kriegs zunächst auf 114, und stieg nach Kriegsende wieder auf 143 an. Lediglich die Kinobauten wechselten während des Kriegs häufiger den Besitzer, vor und nach dem Krieg unterlagen sie hingegen kaum Veränderungen.

Bei dem Verhältnis von männlichen und weiblichen Kinobetreibern zeigte sich eine leichte kriegsbedingte Veränderung. Während vor dem Ersten Weltkrieg etwa 80 Prozent aller Kinobesitzer in Dresden männlich waren, sank dieser Satz während des Kriegs um etwa vier Prozent und erreichte nach dem Krieg nur noch etwa 70

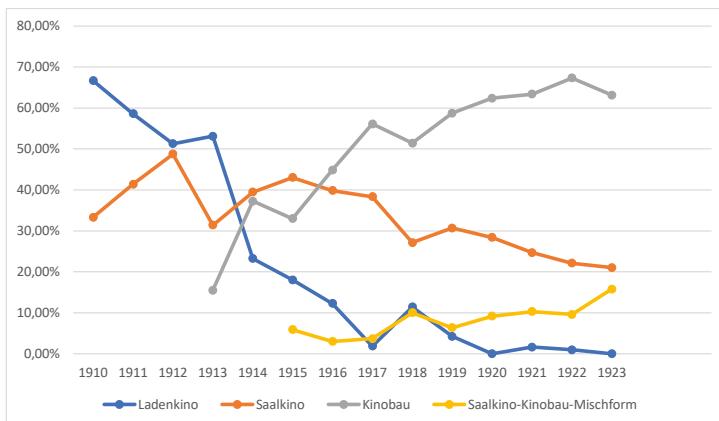


Diagramm 3: Prozentualer Anteil der Filmaufführungen in Dresden zwischen 1910 und 1923 nach Kino-Art.

Prozent. Der Anteil der Besitzerinnen machte im Gegensatz dazu anfangs gerade noch zwölf Prozent, während des Kriegs aber bereits 15 Prozent aus und konnte sich nach dem Krieg bei etwa 17 Prozent halten. Gleichzeitig ist allerdings zu beobachten, dass Besitzergruppen wie etwa Erbgemeinschaften oder andere Gruppierungen einen größeren Teil der Kinos übernahmen. Dies zeigt sich vor allem, wenn man die Kino-Art in die Betrachtung einbezieht. Während des Beobachtungszeitraums wurden die zwei größten der insgesamt fünf Kinobauten in Dresden durch eine Vereinigung geleitet, für die Kammer-Lichtspiele (zuvor Rodera-Lichtspiele) war 1916 eine eigene ‚Rodera-Lichtspiele G.m.b.H.‘ gegründet worden und auch die U.T.-Lichtspiele wurden seit 1913 durch die ‚Projektion A.G. „Union“ Berlin‘ geleitet. Damit verfügten die Vereinigungen über einen Anteil von etwa 1.750 Sitzplätzen in Dresden.

Ein Wechsel hin zu einer Besitzerin fand hingegen häufig in den Ladenkinos statt. Oftmals ist zu beobachten, dass diese Besitzerinnen

das Unternehmen von einem Verwandten übernahmen, etwa dem Vater oder Ehemann wie beim Beispiel des Viktoria-Kinephon-Theaters, bei dem zunächst Louise Rother die Rolle vom vorherigen Besitzer Max Rother übernahm, und später an Pauline Rother weitergab. Auch waren die Besitzverhältnisse der Besitzerinnen meist von kürzerer Dauer als die ihrer männlichen Kollegen – wahrscheinlich im Interesse einer familieninternen Interims-Lösung, bis eine finanziell günstige Verhandlung mit einem neuen Vertragspartner oder Käufer abgeschlossen werden konnte.

6.3 Vorführungen und Dubletten in den Dresdner Kinos

Während in den Vorkriegsjahren noch etwa 50 bis 60 Prozent der Vorstellungen in Ladenkinos verzeichnet waren, sank diese Anzahl während des Kriegs auf etwa zehn Prozent und schrumpfte nach dem Krieg weiter auf weniger

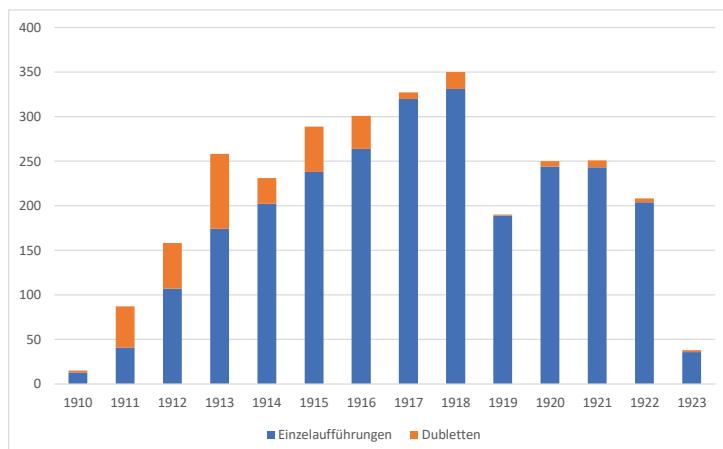


Diagramm 4: absolute Anzahl von Aufführungen und Dubletten in Dresden Kinos zwischen 1910 und 1923.

Die geringe Anzahl der gezeigten Filme im sowohl ersten als auch letzten Jahr hängt mit der zeitlichen Begrenzung des gewählten Betrachtungszeitraums zusammen und ist folglich nicht für das jeweilige Gesamtjahr repräsentativ.

als ein Prozent zusammen. Stattdessen übernahmen ab 1916 die Kinobauten das Gros der Aufführungen, bis in den 1920er Jahren beinahe 70 Prozent aller verzeichneten Dresdner Kinovorstellungen auf die großen Lichtspielhäuser fielen. Die Mehrheit der Vorstellungen in Dresden wurde ab Mitte des Kriegs also lediglich in einer Handvoll Kinos aufgeführt.

Die absolute Anzahl der verzeichneten Aufführungen stieg während des Weltkriegs stetig an, bis sie für das Jahr 1918 ihren Höhepunkt mit 350 Vorführungen erreichte. Im folgenden Jahr fiel diese Zahl dramatisch auf lediglich 190 Vorführungen ab, bis sie gegen Ende des Beobachtungszeitraums wieder Werte zwischen 200 und 250 Vorführungen erreichte. Auffällig ist außerdem, dass die Anzahl der Dubletten über den Beobachtungszeitraum stark sank.¹²⁹ Während

Filme in den Vorkriegsjahren teilweise bis zu siebenmal in unterschiedlichen Kinos verzeichnet waren, wurde sowohl die Anzahl der Wiederholungen eines einzelnen Films als auch die Gesamtanzahl der wiederholten Filme über den Beobachtungszeitraum hinweg immer seltener. Machten Dubletten vor dem Krieg noch bis zu 53 Prozent aller Vorführungen aus, schwankte ihr Anteil während des Kriegs zwischen 18 und fünf Prozent und fiel nach Ende des Kriegs auf etwa zwei Prozent ab.

Weitere Beobachtungen zu den Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die Dresdner Kinolandschaft gestalten sich allerdings schwierig, denn überliefert sind lediglich kleine Einblicke in die einzelnen Kinos, wie etwa die Schließung der Victoria-Lichtspiele aufgrund der Einberufung

129 Mit ‚Dubletten‘ sind in dieser Arbeit sämtliche Doppelungen und Mehrfachnennungen von Filmen in der Sammlung Ott gemeint. Da Ott selbst keine Erklärung für diese liefert und sie sich sowohl aus Mehrfach-aufführungen innerhalb eines individuellen Kinos,

als auch gleichzeitigen Vorführungen in unterschiedlichen Kinos zusammensetzt, prinzipiell also kaum Regelmäßigkeit aufweisen, soll der Anteil dieser unscharfen (und durch Ott scheinbar nicht systematisch verfolgten) Größe innerhalb der Quelle durch den Begriff der Dublette erkennbar gemacht werden.



Abbildung 8: Direkt neben dem Kaufhaus Renner gelegen war das Tonbild-Theater-Olympia ein Nobelkino inmitten des Stadtzentrums. Sein zweistöckiger Kinosaal war mit Belüftungs- und Klimaanlage ausgestattet und wurde auch von königlich-sächsischen Adelsmitgliedern besucht. Das Foto zeigt den Bau im Jahr 1922.

ihres Besitzers Max Baumgartens vom 2. Oktober 1916 bis zum 7. September 1917. Auch bei der Eröffnung des bereits genannten Prinzess-Theaters kam es durch den Krieg zu Verzögerungen. Obwohl der Bau bereits 1912 begonnen hatte, konnte das Kino erst 1916 eröffnet werden. Das am Altmarkt gelegene, 1909 eröffnete und äußerst vornehm ausgestattete Saalkino Tonbild-Theater-Olympia (Abbildung 8) konnte während des Kriegs hingegen sogar mit einem eigenen Operateur für Frontaufnahmen aufwarten, welcher die Produktion einer eigenen

Olympia Kriegswochenschau ermöglichte, die durch den kinoeigenen Filmverleih vertrieben wurden.

Solche expliziten Verweise auf die Schicksale der Kinos während des Ersten Weltkriegs bleiben dennoch selten und weisen in Otts Quelle daher eher einen anekdotischen Charakter auf (Abbildung 9).



Abbildung 9: Unbekannte Kompanie Soldaten posiert während des Ersten Weltkriegs vor dem Triumph-Kino, Foto zwischen 1914 und 1918.

6.4 Kinowerbung in den Dresdner Neuesten Nachrichten

Mit der seit 1906 ständig wachsenden Anzahl an Kinematographen etablierte sich auch in den Lokalzeitungen ein entsprechender Anzeigenmarkt, sodass sich in den Dresdner Neuesten Nachrichten Kinoanzeigen bereits vor dem Krieg in größerem Umfang fanden. Mit steigender Popularität des neuen Mediums war, wie der Besitzer des Tonbild-Theaters 1912 feststellte, *Ein Konkurrenzkampf Theater contra*

Kinematograph entbrannt,¹³⁰ und man bemühte sich, der Institution Kino in den Inseraten einen möglichst pädagogisch wertvollen Anstrich zu geben. So verwiesen etwa die Fata Morgana Lichtspiele auf die *Eröffnung des wissenschaftliche[n] Theaters wo für Familien und Kinder von täglich 3-8 Uhr [...] hochinteressante, allgemein verständliche Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens geboten wurden.*¹³¹ Für das Colosseum-Theater war hingegen wichtig darauf

130 Dresdner Neueste Nachrichten, 7.4.1912, S. 12.

131 Dresdner Neueste Nachrichten, 31.8.1912, S. 16.

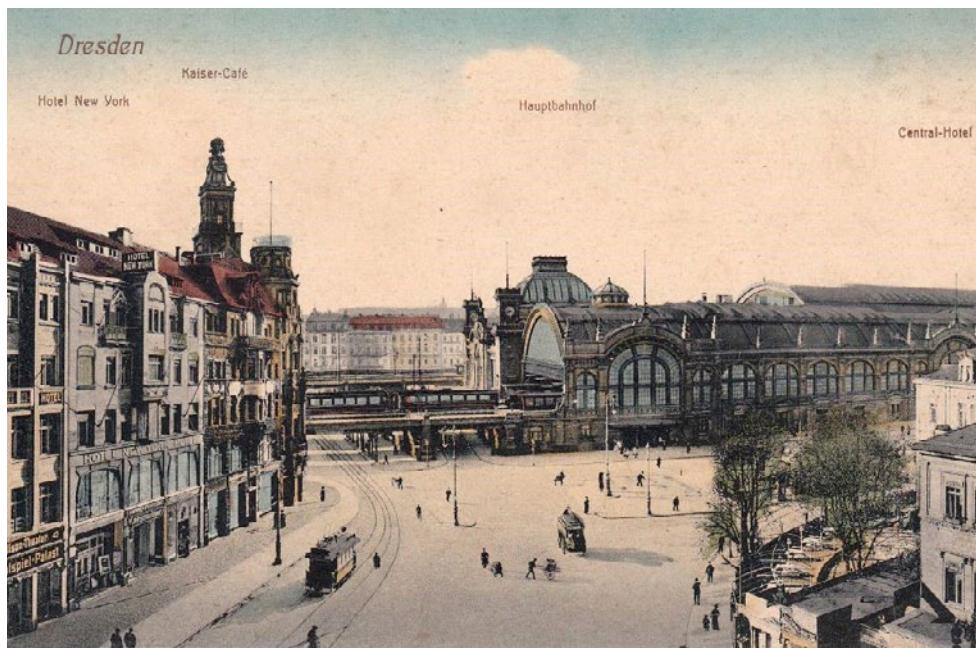


Abbildung 10: Der Umbau des am Hauptbahnhof gelegenen Edison-Theaters vom Wohn- und Geschäftshaus zum Kino dauerte 1910 etwa drei Wochen. Auf der auf 1912 datierten Postkarte ist das fertiggestellte Kino am linken unteren Bildrand zu erkennen.

hinzuweisen, dass das Colosseum [...] das einzige Kino [bleibt] in dem man gemütlich seine Zigarette rauchen und sein Glas Bier trinken kann.¹³² Auch technische Neuerungen wurden angepriesen, so etwa der sprechende, singende und lachende Film!, der seine Erstaufführung im Königreich Sachsen in den Edison-Lichtspielen (Abbildung 10) fand.¹³³

Während des Kriegs machte Kinowerbung den Großteil der Kulturinserate in den Dresdner Neuesten Nachrichten aus. Die Kinoannoncen waren großflächig über die Seiten verteilt, standen neben Inseraten für Gasthöfe, Ausflugsziele,

Varietés, dem Dresdner zoologischen Garten und dem Zirkus Sarrasani und stachen durch ihre unverhältnismäßige Größe und dicke Rahmen hervor.

Die meisten Kinos waren bemüht, ihren Betrieb optisch von ihren Konurrenten abzuheben und setzten dafür auf wiederkehrende Logos und Schrifttypen. So warben die Rodera-Lichtspiele mit einer von einem Strahlenkranz umgebenen Eule, das Olympia-Theater mit einem Tempel-Logo, und die U.T.-Lichtspiele sowie das Prinzess-Theater mit einer Krone in der Kopfzeile. Neben dem Rodera warb im Übrigen auch das Edison-Theater mit drei Eulen – ob diese Ähnlichkeit bewusst gewählt wurde bleibt allerdings unklar. Spielten mehrere Kinos des gleichen

132 Dresdner Neueste Nachrichten, 20.4.1913, S. 16.

133 Dresdner Neueste Nachrichten, 24.12.1913, S. 16.

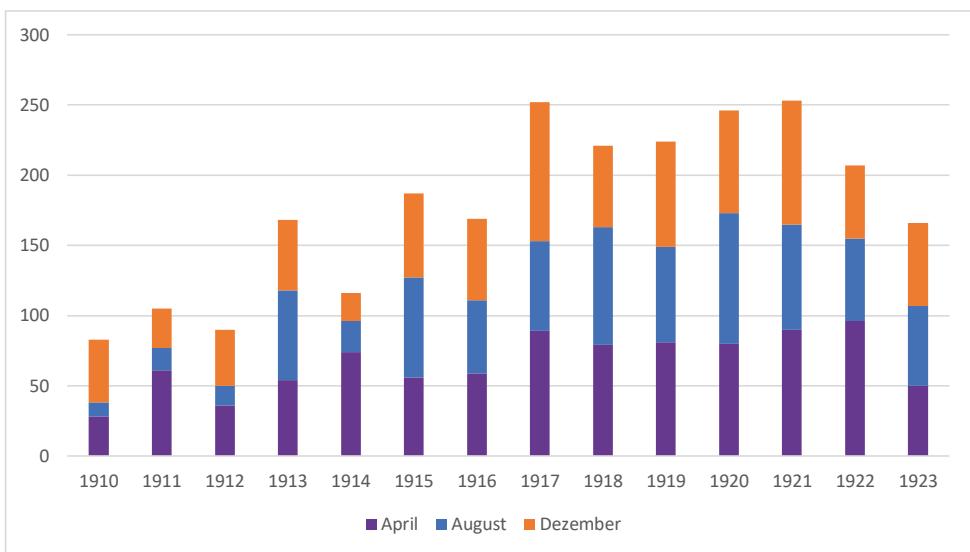


Diagramm 5: Absolute Anzahl der Kino- und Filmmannoncen in den Dresdner Neuesten Nachrichten zwischen 1910 und 1923 nach drei exemplarisch betrachteten Monaten.

Besitzers dasselbe Programm, so wurden in der Kopfzeile des Inserats beide Kinos mit Namen und Logo abgedruckt.¹³⁴ Für einen höheren Wiedererkennungswert setzten sowohl das Olympia-Theater als auch die U.T.-Lichtspiele einen Slogan ein, der meist die Kopfzeile der jeweiligen Inserate schmückte: *Das führende Licht-Spiel-Haus der Residenz* (U.T.) und *Das beliebteste Lichtspielhaus der Residenz* (Olympia). Die Angabe der Adresse des Kinos war ebenso üblich wie eine genaue Listung der Vorführungs- und teilweise Kassenöffnungszeiten, die meist eine halbe Stunde vor

Vorführungsbeginn begannen. Mitunter gab es außerdem eine Auskunft über die verschiedenen Plätze und ihre Preise. Das Rodera gab eine eigene *Fernsprecher*-Nummer an, und auch das Olympia-Theater und die U.T.-Lichtspiele waren spätestens ab August 1916 unter einem *Fernruf* erreichbar.¹³⁵ Ebenfalls finden sich Hinweise auf Namensänderungen – so etwa beim Rodera, welches seine Anzeigen ab 1916 zeitweise mit dem Verweis *Kammerlichtspiele [...] früher Rodera* schaltete und auf sein *vollständiges neues, erstklassiges Künstlerorchester* verwies.¹³⁶

134 Dresdner Neueste Nachrichten, 27.8.1915, S. 12.

135 Dresdner Neueste Nachrichten, 19.8.1916, S. 10.

136 Dresdner Neueste Nachrichten, 5.8.1916, S. 10.



Abbildung 11: Die Einrichtung des Bioscope-Theaters wurde 1908 improvisatorisch mit altem Kirchengestühl und ohne jegliche Belüftungsanlagen verwirklicht. Es befand sich im gleichen Haus wie ein vegetarisches Restaurant und ein Bayerischer Bierausschank. Das Foto zeigt das Gebäude vor Einrichtung des Kinos um 1900.

Mitunter wurden, ähnlich wie vor dem Krieg, bestimmte Alleinstellungsmerkmale beworben. So inserierte beispielsweise das Bioscope-Theater (Abbildung 11), es sei die *einzig[e] Lichtspielaufführung [in Dresden] bei hell*

*erleuchtendem Saale und versprach einen angenehmen Aufenthalt.*¹³⁷

Im Verlaufe des Kriegs wiesen ab 1916 unter anderem die M.S.-Lichtspiele darauf hin, dass *[d]as Theater [...] gut geheizt sei – sicherlich in*

137 Dresdner Neueste Nachrichten, 29.8.1916, S. 10.

Reaktion auf die Knappheit von Heizmitteln, mit denen auch die Dresdner Kinos zu kämpfen hatten.¹³⁸ Ab 1918 warb das gleiche Kino hingegen mit einer *8 Mann Künstlerkapelle* – ob diese als Begleitung zum Filmprogramm oder in eigener Aufführung spielte, ist aus der Anzeige allerdings nicht ersichtlich.¹³⁹ Häufig wiesen die Anzeigen gesondert darauf hin, dass *Militärs* geringerer Eintritt gewährt würde, in einigen Kinos mussten sie zu bestimmten Tagen gar keinen Einlass bezahlen.

Zeitweilig nahmen die Kinowerbungen über die Hälfte der Kulturseite ein, nur wenige andere Annoncen fanden neben den fetten Balken und großflächigen Ankündigungen Platz. Der Zirkus Sarrasani sah sich 1916 sogar gezwungen, in seinen Anzeigen speziell darauf hinzuweisen, dass es sich bei den Vorstellungen um *Circus und Varieté* und *kein Kino!* handele, versicherte aber gleichzeitig, dass *Jede Nummer ein Schläger sei*.¹⁴⁰ Auch 1917 warb das Tanagra-Theater mit der Ankündigung *Kein Kino! Keine Marionetten!*¹⁴¹ Die M.S.-Lichtspiele wiesen in ihren Annoncen ihrerseits regelmäßig auf die Existenz der Wittelsbacher Bierhallen hin, und inserierten mitunter sogar das dortige Sonntagsmittagsangebot.¹⁴² Außerdem wurde während des Kriegs das *Kinotheater im Hause* beworben, Apparate, die unter anderem mit *Jugend-Kriegsfilms* geliefert wurden.¹⁴³ Um welche Art von Apparaten es sich hier handelte und von welcher Qualität

dieses ‚Heimkino‘ tatsächlich war, lässt sich heute nicht mehr feststellen.

Nach dem Krieg verschwanden die Kinoanzeigen zeitweilig fast völlig aus den Dresdner Neuesten Nachrichten. Im Jahr 1919 waren sie meist rechts- oder linksseitig in die Randspalte gedrängt worden und nahmen kaum Platz auf der Seite ein. Stattdessen dominierten nun Tanz- und Musikveranstaltungen die Seiten, das Kino konnte sich seinen Platz erst in den folgenden Jahren langsam zurückerobern. Aufällig ist dabei allerdings, dass die großzügigen Illustrationen der Kinologos, wie sie während des Kriegs gebräuchlich waren, weder in Größe noch Anzahl wiederkehrten. Die Anzeigen verloren einige ihrer graphischen Bestandteile und die Namen der Kinos wurden nun nicht mehr so häufig und großflächig eingesetzt, wie dies während des Kriegs der Fall gewesen war.

138 Dresdner Neueste Nachrichten, 12.12.1916, S. 12.

139 Dresdner Neueste Nachrichten, 17.12.1918, S. 12.

140 Dresdner Neueste Nachrichten, 28.4.1916, S. 12.

141 Dresdner Neueste Nachrichten, 9.8.1917, S. 8.

142 Dresdner Neueste Nachrichten, 16.4.1916, S. 10.

143 Dresdner Neueste Nachrichten, 8.12.1916, S. 11.

| Teil III: Der Krieg im Kino

7. „Hier ist die Wahrheit“ – Wochenschauen und die filmische Kriegsberichterstattung

7.1 Erwartungshaltung und Beschaffungsprobleme

Zu Beginn des Kriegs war eine hohe Erwartungshaltung des Kinopublikums zu beobachten. Der Krieg, der die Medienlandschaft in jeglicher Hinsicht dominierte, sollte auch in den Kinos zu sehen sein, und dies nicht nur möglichst schnell, sondern auch möglichst nah am Geschehen. Diese Erwartungen wurden durch die Filmindustrie in den ersten Kriegswochen durch Versprechen weiter befeuert,¹ obwohl klar sein musste, dass es eine erste Phase ohne nennenswerte Aufnahmen geben würde. Diese wurde sowohl von Filmproduzenten als auch Kinobesitzern jedoch lediglich als Übergangszeit betrachtet, die es mit anderen Aufnahmen zu überbrücken galt.²

Schon zum Beginn des Kriegs bildeten sich unterschiedliche Strategien heraus, mit denen die Kinobesitzer versuchten, den täglich neuen Nachrichten der Printpresse zu folgen. Mithilfe von Diapositiven, auf denen die neuesten Nachrichten handschriftlich in Tusche festgehalten

wurden, wurde etwa versucht, [w]enige Augenblitze nach Bekanntwerden der wichtigsten Nachrichten im Direktionsbureau [...] auch schon das [Kino-]Publikum zu verständigen.³ Auch die Aufführung von Aufnahmen vergangener Kriege sollte das Publikum über das fehlende Filmmaterial hinwegtäuschen. Diese Filme wie etwa ‚Mit der Kamera in der Schlachtfrente‘ (Deutschland 1913, dir. Robert Schwobthaler) wurden gemeinsam mit anderen kurzen Dokumentarfilmen in spezielle Kriegsprogramme geschnitten, welche oft zu Spezialpreisen für die Bevölkerung und im späteren Kriegsverlauf kostenlos für Kriegsinvaliden und Militärangehörige an der Heimatfront gezeigt wurden.⁴ Interessanterweise erwiesen sich nun vor allem Filme über den Balkankrieg als Kassenschlager, die zuvor äußerst erfolglos in deutschen Kinos gezeigt worden waren und 1913/14 kaum Umsatz einspielen konnten. Mitunter wurden außerdem Aufnahmen von Heer und Flotte aus der Vorkriegszeit aufgeführt. In beiden Fällen kam es in einigen Kinos des Reiches zu bewussten Falschangaben der Filme

1 Kleinhaus: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 6.
2 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 30.

3 O.V.: Krieg und Kino, S. 1–2.
4 Kester: Film front Weimar, S. 41.

als aktuelles Material.⁵ Zusätzlich wurde, wenn schon die Filme nur wenig aktuell sein konnten, eine zeitgemäße Rahmung des Programms erstellt. So wurde der Musikbetrieb auf Marschmusik umgestellt und die Rezitatoren sorgten für die weitere Untermalung durch kriegerisch-nationalen Lieder und Gedichte, welche in Form von Broschüren vertrieben wurden.⁶ Natürlich konnten derartige Hilfsmittel aber nicht von Dauer sein, denn die Zuschauer drängten nach wie vor auf echtes, zeitgemäßes Filmmaterial. Um die Wünsche des Publikums zu befriedigen, ging bereits Ende Juli 1914 die erste Anfrage bezüglich einer möglichen Front-Drehgenehmigung bei der Heeresleitung ein, weitere folgten unmittelbar mit dem offiziellen Kriegseintritt. Zahlreiche Versuche, Kameraoperatoren ohne Genehmigung drehen zu lassen, wurden von der Heeresleitung unterbunden. Doch selbst die Firmen mit offizieller Drehgenehmigung sahen sich durch die harte Zensur der Behörden vor allem zu Beginn des Kriegs außer Stande, ihr abgedrehtes Filmmaterial an die Öffentlichkeit zu bringen, denn die Oberste Heeresleitung bevorzugte die Printmedien als berichterstattendes Mittel.⁷ Selten waren die Wochenschauen tatsächlich aktuell: Wochen- bis monatelange Produktions- und Transportzeiten⁸ sowie die äußerst zeitintensive Zensur machten eine zeitnahe Berichterstattung, wie sie das Publikum

versprochen bekommen hatte und nun erwartete, beinahe unmöglich.

Die Auflagen für offizielle Drehgenehmigungen waren darüber hinaus äußerst strikt.⁹ Kriterien waren unter anderem die *rein deutsch[e] Herkunft* der Firma und die *patriotisch gesinnte deutsche Leitung* dieser. Weiterhin durften die Firmen ausschließlich mit *deutsche[n] Aufnahmegeräten, deutsche[n] Fabrikationseinrichtungen und deutsche[m] Filmmaterial arbeiten*.¹⁰ Die meisten der Unternehmen konnten solche Erwartungen kaum erfüllen; schließlich war das Filmgeschäft vor dem Krieg eine äußerst internationale Branche gewesen. Somit wurden von 64 Bewerbungen insgesamt nur fünf Unternehmen¹¹ zum Dreh zugelassen, von denen sich lediglich zwei über die Dauer des Kriegs halten konnten.¹² Dies lag unter anderem auch im erheblichen Kostenaufwand begründet, der nur schwer mit der stetig schwindenden Nachfrage des Publikums zu vereinen war. Die hohen Fahrt- und Aufenthaltskosten sowie der Transport der sperrigen Technik in Mietwagen der Armee führten zu erheblichen Mehrkosten, was für die Firmen zusätzlich zu den ohnehin steigenden Ausgaben von Filmmaterial und Personalkosten kaum rentabel war.¹³

Zu den staatlichen Auflagen kamen erschwerend noch die Restriktionen der technischen

5 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 29–31; 41.

6 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 279.

7 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 277.

8 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 10.

9 Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 5–6.

10 Zitiert nach Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg.

11 Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S. 119.

12 Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 5–6.

13 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 287–288.

Möglichkeiten hinzu. „Kameras waren schwer und unbeweglich, Teleobjektive waren praktisch unbekannt und das Filmmaterial der Zeit war wenig lichtempfindlich“,¹⁴ was Aufnahmen bei Nacht oder in der Dämmerung, also den Tageszeiten der höchsten militärischen Aktivität, schlicht unmöglich machte.¹⁵ So berichtete unter anderem der ‚Kinematograph‘ im August 1914 von den schwierigen Verhältnissen:

Ein modernes Schlachtfeld bietet auch dem Publikum, das in seiner nächsten Nähe sich aufhält, kaum etwas klar Erkennbares. Die Entfernungen sind außerordentlich groß, die Schützen in den entwickelten Linien kaum sichtbar, und das ganze Gelände macht [...] den Eindruck eines fast ausgestorbenen Landstriches.¹⁶

7.2 Wochenschauen und anderes dokumentarisches Filmmaterial

Im September 1914 wurden die großen französischen Wochenschaufirmen Pathé, Gaumont und Eclaire in die deutsche Zwangsverwaltung übertragen und eine Beschlagnahmung ihrer Produktionen angeordnet.¹⁷ Somit öffnete sich der wilhelminische Markt für kleinere, einheimische Produktionsfirmen – ein Umstand, den unter anderem Oskar Messter für sein Unternehmen nutzen konnte.¹⁸ Ab Oktober 1914 kam

die Messter Wochenschau zuerst als ‚Dokumente vom Krieg‘,¹⁹ später als ‚Messter-Woche‘ in die deutschen Kinos,²⁰ und auch die Eiko hatte bereits im September die erste Kriegsedition der Eiko-Wochenschau in die Kinos gebracht. Generell blieben die Bemühungen aber übersichtlich. Bis 1917 teilten nur vier Kriegswochenschauen mit insgesamt acht Kameramännern den stark limitierten und überwachten Markt der Frontaufnahmen unter sich auf.²¹ Obwohl sie beim Publikum weder im Inland noch neutralen Ausland sonderlich beliebt waren,²² konnten sich sowohl Messter- und Eiko-Woche als größte Wochenschauen in den Kinos halten.²³ Während sich die Eiko-Woche darauf berief, die erste und älteste lebende deutsche Berichterstattung²⁴ zu sein, verließ sich Messter auf seine breitgefächerten Erfahrungen in allen Teilbereichen der Film- und Filmzubehörproduktion. Der Ausbau seiner Wochenschau dauerte bis etwa Mitte 1915, und erreichte am Ende ein Publikum von etwa 34 Millionen Menschen in 16 Ländern, bis 1916 der Übergang in das militärische Bild- und Filmamt erfolgte.²⁵

19 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 10.

20 Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S. 119.

21 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 10.

22 Baumeister: L'effet de réel, S. 250–251.

23 Gerade bei der Messter-Woche ist diese Entwicklung wenig überraschend, wenn man bedenkt, dass Oskar Messter als Mitarbeiter in der Presseabteilung des Stellvertretenden Generalstabs selbst für Zensurrichtlinien sowie Regelungen bezüglich Film- und Fotoaufnahmen an der Front zuständig war. Siehe hierzu Matthias: Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, S. 119 sowie Lieb/Mattenklotz: Die Wochenschau in den zwanziger und dreißiger Jahren, S. 15.

24 Inserat in Der Kinematograph, 26.5.1915, S. 1.

25 Voigt: Die Frühgeschichte der Wochenschau, S. 14.

Das Programm der Wochenschauen bestand trotz der dürftigen Filmlage beinahe ausschließlich aus Kriegsnachrichten, andere Berichterstattung fand keinen Platz.²⁶ Der Fokus lag zu Beginn häufig auf der technischen Seite des Kriegs. Große Kriegsgeschütze wie Kanonen, Eisenbahngeschütze oder Flammenwerfer konnten ihre Faszination im bewegten Bild besonders gut entfalten, denn die Dynamik des Ladens, Abfeuerns und der Einschläge der Geschütze konnte dem Publikum im Film weit aus eindrucksvoller vermittelt werden als in den Presse- und Propagandabildern.²⁷ Dennoch hatten die gezeigten Bilder nur sehr wenig mit der Kriegsrealität an der Front gemeinsam. *Dokumentarische Aufnahmen von der Front*²⁸ waren meist Inszenierungen, welche beispielsweise auf Truppenübungsplätzen entstanden. Dies hatte vor allem zwei Gründe: Einerseits halfen die gestellten Aufnahmen den strengen Zensurbestimmungen aus dem Weg zu gehen, andererseits schuf eine derartige Inszenierung ein stabiles Umfeld, in dem der Kameraoperateur mit guten Aufnahmen rechnen konnte. Auch Bilder des Soldatenalltags wurden meist weit fernab vom brutalen Kriegsgeschehen gedreht, sodass Szenen von rauchenden und kartenspielenden Soldaten dem Publikum einen beinahe

idyllischen Eindruck des Kriegs vermittelten mussten.²⁹

Doch auch im tatsächlich an der Front abgefilmten Material tauchte die Wirklichkeit des Kriegs kaum auf. Gerade in der ersten Kriegsphase wurden ‚Platzhalter‘ für die weitreichenden Zerstörungen gezeigt: gesprengte Brücken oder demolierte Fahrräder anstelle menschlicher Opfer.³⁰ Dies änderte sich im weiteren Verlauf zwar dahingehend, dass auch verwüstete Landschaften und Ruinen mit einer eigenen „Destruktionsästhetik“³¹ Eingang in die Wochenschauen fanden. Das Zeigen menschlicher Opfer wurde während des gesamten Kriegs allerdings möglichst vermieden. Dies lag vor allem darin begründet, dass das Filmen des Gegners technisch schlicht nicht möglich war, andererseits war die Wirkung von Verletzungen der eigenen Seite zu Recht als demoralisierend gefürchtet. Verwundete waren in den Wochenschauen damit lediglich auf dem Weg der Genesung in Lazarettszenen zu sehen, Tote wurden in Form von Kriegsgräbern pietätvoll impliziert.³² Schwere Verletzungen oder Verstümmelungen der Soldaten sowie sonstige äußerliche Erscheinungen physischen oder psychischen Kriegsleidens wurden während des gesamten Kriegs lediglich für pädagogische Zwecke der Medizin aufgenommen.³³ Die Wochenschauen allein besaßen aufgrund ihrer aussagearmen Bilder damit weder visuelle Tragweite noch Anziehungskraft, weshalb für die militärische Obrigkeit das Genre des

26 Lieb/Mattenklotz: Die Wochenschau in den zwanziger und dreißiger Jahren, S. 15.

27 Fengler/Krebs: Das Schöne und der Krieg, S. 200.

28 Dieser falsche Eindruck hält sich im Übrigen teilweise bis heute. So kommt es beispielsweise in Dokumentationen über den Ersten Weltkrieg teilweise zu einem unreflektierten Gebrauch der gestellten Aufnahmen aus den Wochenschauen. Siehe hierzu eine exemplarische Analyse bei Fengler/Krebs: Das Schöne und der Krieg, S. 196–210.

29 Fengler/Krebs: Das Schöne und der Krieg, S. 196.

30 Baumeister: L'effet de réel, S. 250–251.

31 Fengler/Krebs: Das Schöne und der Krieg, S. 196.

32 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 215.

33 Fengler/Krebs: Das Schöne und der Krieg, S. 201.

Dokumentarfilms in den Vordergrund rückte. Somit entstanden während des Ersten Weltkriegs erstmals militärische Dokumentarfilme, welche versuchten, aus den Einzelaufnahmen der Kriegswochenschauen ein thematisch gebündeltes Ganzes zu konstruieren.³⁴ Diese Filme zeigten etwa die gesellschaftliche Reintegration von Kriegsinvaliden oder die Ausbildung von Hunden in der Armee, ließen aber ebenso wie die Wochenschauen hauptsächlich als Kurzfilme im Beiprogramm.³⁵ Vereinzelte Forderungen nach Dokumentarfilmen speziell für die *Schulkinematographie* blieben dagegen ungehört,³⁶ stattdessen bekamen die Schüler, wie dies auch bereits vor dem Krieg der Fall gewesen war, allgemeine Vorführungen vorgesetzt. Auch die Überlegung einzelner Reformer, körperlich versehrte Veteranen in einer *Kinoschule für Kriegsverletzte* auszubilden und als Rezitatoren für militärische Lehrfilme einzusetzen, waren kaum umsetzbar.³⁷

Zwischen den zensurrechtlichen Einschränkungen und den technischen Limitationen blieb sowohl für Wochenschauen als auch Dokumentarfilme wenig Filmmaterial übrig. Visuelle Eindrücke, wie etwa das Erspähen des

feindlichen Heeres, waren bereits für die Soldaten in den Gräben kaum möglich und konnten noch schlechter gefilmt werden. Das Erleben der Soldaten war in weiten Teilen von Sinneseindrücken geprägt, die ein visuelles Medium wie der Film schlachtweg nicht abbilden konnte. Der Horror des Kriegs, Lärm, unangenehme Gerüche, seelisches Leiden und körperliche Strapazen waren auf der Leinwand entweder durch Zensur omittiert worden oder aufgrund der Limitationen des Mediums schlachtweg nicht abbild- oder vermittelbar. Die eingespielten Musiktitel, welche als Begleitung sowohl von Wochenschauen als auch Dokumentarfilmen eingesetzt wurden, waren kein Abbild der Geräuschkulisse des Kriegs. Sie mussten besonders den Soldaten als unglaublich erscheinen und machten das Geschehen auch für das Publikum der Heimatfront kaum greifbar. Da sich die gezeigte Zerstörung in allen Fällen auf die Auswirkungen auf nicht-menschliche Ziele beschränkte,³⁸ fehlte den Wochenschauen und sonstigen dokumentarischen Filmen zusätzlich der kausale Zusammenhang zwischen den gezeigten Bildern der mächtigen Kriegstechnik auf der einen, und den Lazarett- und Verwundetenszenen auf der anderen Seite, was ihre Glaubwürdigkeit weiter einschränkte.³⁹

Dennoch wähnte sich das Publikum zumindest bis zum Ende des Jahres 1914 im Glauben, bei den Wochenschauen handele es sich um ungestelltes, authentisches Filmmaterial. Erst als sich Ende 1914 kein Ende des Kriegs

34 Dies geschah erstmals durch den britischen Propagandafilm ‚The Battle of the Somme‘ (Großbritannien 1916, dir. W. F. Jury), welcher als erster Dokumentarfilm der Sinnlosigkeit einer der verlustreichsten Schlachten des Ersten Weltkrieg eine propagandistische Wirkung entgegenzusetzen versuchte und direkt eine deutsche Gegendarstellung ähnlicher Machart hervorrief. Vergleiche ausführlicher hierzu Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 12–13.

35 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 292.

36 Warstat: Der Weltkrieg und die Schulkinematographie, S. 244–264.

37 Häfker: Kinoschulen und Kriegsverletzte, S. 203.

38 Fengler/Krebs: Das Schöne und der Krieg, S. 200.

39 Eine ausführlichere Beschreibung der Motive sowie eine Analyse der gewählten Einstellungen sind bei Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg zu finden.

abzeichnete, und die Wochenschauen weiterhin weit entfernt davon waren, ihre Vorkriegsversprechungen und die Publikumserwartungen zu befriedigen, wurden erste Zweifel an den Aufnahmen laut.⁴⁰ Publikum und Kritik bemängelten bald gleichermaßen die fehlende Authentizität der Bilder.⁴¹ Die Produzenten der Wochenschauen versuchten daraufhin, deren relativ aussagelose Bilder mit erklärenden Zwischentexten interessant zu machen. Dies war aber meist nur von geringem Erfolg und sorgte in einigen Fällen sogar für größeren Unmut, da durch die Erklärungen die Unzulänglichkeit des gezeigten Materials noch stärker deutlich wurde:⁴²

*Man liest den Titel: „Ein modernes Schlachtfeld“ – und sieht: Ein Ackerfeld mit ... nichts! Man liest: „Ein französischer Flieger versucht deutsche Unterstände durch Bomben zu zerstören [...]“ – und sieht: Eine Wolkenaufnahme, bei der scharfe Augen mit Mühe einen winzigen [...] Punkt entdecken! Man liest: „Ein Scheerenfernrohr auf den Dünen“ – und sieht Offiziere durch das Rohr irgendwohin blicken! [...] Das ist der Krieg!*⁴³

In einigen Kinos sind deshalb ganze Ruhemonate überliefert, in denen scheinbar keine Wochenschauen im Programm gezeigt wurden.⁴⁴ Doch obwohl es den Kriegsberichten an Genehmigungen und Material mangelte, sie von Presse und Publikum als wenig aussagekräftig

und bisweilen sogar als langweilig erachtet wurden, blieben sie bis Ende des Kriegs eine feste Konstante in den Kinos des Landes.⁴⁵

40 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 282.

41 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 10.

42 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 286.

43 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 286.

44 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 110.

45 Baumeister: L'effet de réel, S. 251.

8. Der Spielfilm zwischen „Kriegskitsch“ und Kriminalgeschichten

8.1 „Feldgrau“ Kriegsspielfilme

Der Mangel an gutem Filmmaterial wirkte sich auch auf die Spielfilme aus. Neben dem dokumentarischen Filmmaterial älterer Kriege wurde zu Kriegsbeginn dem Wunsch des Publikums nach patriotisch-nationalen Filmen entsprochen. Biographische Filme bekannter Nationalhelden wie beispielsweise ‚Bismarck‘ (Deutschland 1913, dir. William Wauer, Gustav Trautschold, Richard Schott) und ‚Theodor Körner‘ (Deutschland 1912, dir. Gerhard Dammann, Franz Porten), welche bereits vor dem Krieg produziert und gezeigt worden waren, wurden nun wieder aufgeführt.⁴⁶ Mitunter kamen auch ältere Spielfilme, denen eine Kriegsthematik zugrunde lag, wieder auf die Leinwände – ausgestattet mit neuen, der aktuellen Situation angepassten Zwischentiteln. Zusätzlich dienten alte Theaterstücke, die etwa den Deutsch-Französischen Krieg thematisierten, als Schablone für die Handlung neuer, in der Gegenwart angesetzter Filme.⁴⁷ Spielfilme sorgten für den emotionalen Unterhaltungsfaktor, welcher die Wochenschauen allein

nicht leisten konnten, und machten das Kriegsgeschehen auf der Ebene „individuelle[r] und moralische[r]“ Geschichten für den Zuschauer greifbar.⁴⁸ Während der Dokumentarfilm quasi geschichtsphilosophisch die Bedeutung des Kriegs in das Weltgeschehen einordnet, zeigt der Kriegsspielfilm die Bedeutung des Kriegs für die jeweilige individuelle Lebensführung.⁴⁹ *Feldgrauer Filmkitsch*, wie es der Filmpublizist Oskar Kalbus ausdrückte, wurde vor allem während des ersten Kriegsjahrs produziert. Filme wie ‚Kriegsgetraut‘ (Deutschland 1914, dir. Heinrich Bolten-Baeckers), ‚Es braust ein Ruf wie Donnerhall‘ (Deutschland 1914, dir. Heinrich Bolten-Baeckers), ‚Ein Überfall in Feindesland‘ (Deutschland 1914, dir. Curt A. Stark), ‚Das Eiserne und das Rote Kreuz‘ (Deutschland 1914, dir. Viggo Larsen), ‚Das Vaterland ruft‘ (Deutschland 1914, dir. Walter Turszinsky) warteten mit höchst emotionalen Erzählsträngen auf, die beispielsweise

46 Kester: Film front Weimar, S. 40.

47 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 29–31.

48 Kleinhaus: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 11–12.

49 Kleinhaus: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 16. Der Begriff Spielfilm taucht im Übrigen erstmals 1915 in einer Schrift des Schriftstellers und Kinoreformers Hermann Häfker auf. Zuvor waren fiktionale Filme meist als *dramatische films* oder *Kinodrama* bezeichnet worden. Jacobsen: Frühgeschichte des deutschen Films, S. 26.

die Mobilisierung oder Freiwilligenmeldung thematisierten. Für die Vermittlung des patriotischen Gefühls an der Heimatfront eigneten sich besonders Themen wie etwa die Arbeit von Frauen beim Roten Kreuz⁵⁰ und die filmische Verarbeitung von Frauenarbeit im Allgemeinen spielte bereits im ersten Kriegsjahr eine große Rolle.⁵¹ Insgesamt zeichnete diese frühen Kriegsspielfilme eine hochemotionaler Aufgriff der Kriegsthematik aus, der sich in der Art des Erzählens aber nahtlos in die Tradition der Vorkriegsdramen einpasste. Die patriotische Kriegsthematik wurde von den Filmemachern somit einfach als neuer Trend begriffen. So pries etwa ein Filmhändler in einer Anzeige im Kinematographen unter anderem den von ihm vertriebenen Film ‚Kriegsgetraut‘ (Deutschland 1914, dir. Heinrich Bolten-Baeckers) als *tiefergreifendes patriotisches Drama* an und stellte fest, dass es gerade diese films seien, welche *in jedem deutschen Theater gezeigt werden müssen*. Zugleich wies er darauf hin, dass mit enormen Massenumsatz gerechnet werde (Abbildung 12).⁵² Generell gab es aber große Unterschiede zwischen einzelnen Kinos – abhängig von Kinogröße, Publikumszusammensetzung und Besitzervorlieben wurden mal mehr, mal weniger patriotische Filme gezeigt.⁵³

Insgesamt hatten diese Sujets, ähnlich wie bei den dokumentarischen Filmen, kaum etwas

mit dem wenig heroischen Kriegsalltag zu tun. Obwohl es vereinzelt Spielfilme gab, welche die Thematiken behandelten, die bis heute den (filmischen) Blick auf den Ersten Weltkrieg prägen, stellten diese noch keinen Trend in den Kinos dar. Flieger- und U-Bootfilme, welche in der Weimarer Republik aufkamen und die Mythen und Heldenerzählungen des Weltkriegs wesentlich trugen, sind während des Ersten Weltkriegs nur vereinzelt zu verzeichnen. Der Film befand sich 1914 nach wie vor in den engen Rahmenbedingungen bisheriger Helden-narrative und ikonographischer Traditionsdarstellungen bedeuter der Schlachten in den Tafelbildern des 19. Jahrhunderts. Weder das individuelle Heldenepos noch die Darstellungen wehender Fahnen, sich majestätisch aufbaumender Pferde oder gar offene Schlachtfelder entsprachen der Wirklichkeit, die Millionen von Männern zur gleichen Zeit erfuhren. Spielfilme mit militärischen Sujets konnten sich lediglich in den ersten Monaten durchsetzen, in denen die Kriegseuphorie das Kinopublikum beflog. Als im weiteren Verlauf des Kriegs die Wirklichkeit des Frontalltags filmisch nicht umgesetzt werden konnte, waren die Zuschauer auch nicht mehr für die euphorischen feldgrauen Filme des ersten Kriegsjahres zu begeistern. Der noch zögerliche Umgang der Filmemacher mit den neuen Dimensionen des Kriegs machte, neben technischen sowie zensurrechtlichen Einschränkungen, eine Verfilmung des Themas bis Ende des Kriegs schwierig und aufgrund des geringen Publikumsinteresses am noch unausgegorenen Konzept des Kriegsfilms wirtschaftlich riskant.⁵⁴

50 Kester: Film front Weimar, S. 43.

51 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 32–33. Eine ähnlich gelagerte Entwicklung lässt sich im Übrigen unter anderem auch für Frankreich feststellen. Siehe dazu Véray: French newsreels, S. 414.

52 https://www.filmportal.de/sites/default/files/Kinemograph_1914_401_02.pdf.

53 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 109.

54 Köppen: Krieg und Filmästhetik, S. 290.

Der Kinematograph — Düsseldorf.
No. 401.

Die richtigen Films zur richtigen Zeit

In Feindesland

Kriegsdrama aus 1870/71. Länge ca. 750 Meter.

Das treue deutsche Herz

Patriotisches Drama aus Preussens schwerer Zeit.
Länge ca. 760 Meter.

Kriegsgetraut

Ein tiefergründendes patriotisches Drama. Länge ca. 760 Meter.

Es sind diese Films, welche in jedem **deutschen** Theater
gezeigt werden müssen. Wir rechnen auf enormen Massen-
umsatz, daher **ganz ausserordentlich billige Preise**.
Unsere bekanntlich best zusammengesetzten
gemischten Programme
halten zu denkbar billigsten Preisen empfohlen.

Martin Dentler G.m.b.H.

Braunschweig
Telephon 1143 und 1144
Teleg.-Adresse: Centraltheater.

München
Telephon 25307
Tel.-Adr.: Filmdentler.

Der Kinematograph, Jg. 1914, Nr. 401 / Quelle: Deutsches Filminstitut - DIF e.V., Frankfurt (Main)

Abbildung 12: Mit den ‚richtigen Films zur richtigen Zeit‘ warb der Verleiher Martin Dentler 1914 in der Zeitschrift ‚Der Kinematograph‘.

Während der militärische Spielfilm für die kommerziellen Filmproduktionsfirmen im Verlauf des Kriegs immer weniger attraktiv wurde, wurde er aufgrund der geringen Wirkung von Wochenschauen und Dokumentarfilmen hingegen für die neuen Propagandabestrebungen der Obrigkeit interessant. Die etwa 14 kurzen oder halblangen Spielfilme, die das BuFa produzierte,⁵⁵ zeigten jedoch deutlich die Schwächen des noch unerfahrenen staatlichen Umgangs mit dem neuen Medium. Mit den kommerziellen Spielfilmen der Zeit konnten die amtlichen Filme nicht mithalten – zu einfach die Einstellungen, zu durchschaubar das Arsenal aus der ‚Trickkiste‘. Mitunter wurden gleiche Szenen nicht nur mehrmals im selben Film wiederholt, sondern Filmmaterial aus bereits gezeigten Dokumentarfilmen und Wochenschauen, die ja ohnehin schlecht beim Publikum angekommen waren, in Spielfilmen wiederverwendet – eine Entscheidung, die das Publikum Missfallen zollte.⁵⁶

8.2 Eskapismus und Unterhaltung – nicht-militärische Spielfilme

Nach der anfänglichen Kriegsbegeisterung änderten sich die Wünsche des Publikums nach dem Übergang zum kräftezehrenden Stellungskrieg grundlegend. Da die bereits kaum aussagekräftigen Wochenschauen nun noch weniger

Inhalte bieten konnten, und die Begeisterung für patriotische Filme langsam der allgemeinen Kriegsernüchterung wich, entwickelte das Publikum ein ähnliches Interesse an Unterhaltung und Zerstreuung, wie es die Soldaten in den Frontkinos ebenfalls zeigten. Nach Rücknahme der gesetzlichen Beschränkungen für den Spielfilmbetrieb begannen die Kinobetreiber so zeitnah die Rückkehr zu vergnügungsorientierten Filmen.

Es ist davon auszugehen, dass es sich bei einem Großteil der etwa 500 wöchentlichen Premieren ab 1915 um fiktionale Filme handelte,⁵⁷ beliebt waren etwa romantische Dramen oder Komödien.⁵⁸ Ab diesem Zeitpunkt ließen sich Spielfilme komplexer gestalten: Nach etwa zehn Jahren narrativem Kino waren bestimmte erzählerische Strukturen dem Publikum bekannt, konnten ausgebaut, verkehrt oder verfeinert werden. Große Erfolge feierten Filme mit Starbesetzung, die in Serie produziert wurden. So wurde etwa der Publikumshit ‚Homunculus‘ (Deutschland 1916, dir. Otto Rippert) in insgesamt sechs Teilen gedreht. Besonders oft wurde diese Aufführungsart im Genre der Kriminal- und Detektivfilme genutzt, die nicht zuletzt durch die Etablierung ihrer Serienhelden teils sehr hohe Umsätze erzielen konnten.

Die Detektiv- und Kriminalfilme entwickelten sich rasch zum prägenden Genre des Kriegs. Zwar hatte es Detektivfilme bereits vor dem Krieg gegeben und beinahe jede Produktionsfirma besaß ab 1909 ihren eigenen ‚Hauptdetektiv‘,⁵⁹

55 Maase: Die Kinder der Massenkultur, S. 231.

56 So etwa geschehen bei Angriffsszenen, die im Film ‚Bei unseren Helden an der Somme‘ (Deutschland 1916, dir. unbekannt) bereits mehrfach (!) zu sehen waren und später im BuFa-Auftragsfilm ‚Der feldgraue Groschen‘ (Deutschland 1917, dir. Georg Jacoby) wiederverwendet wurden. Siehe Rother: Anmerkungen zum deutschen Film, S. 204.

57 Kester: Film front Weimar, S. 35.

58 Kester: Film front Weimar, S. 45.

59 Die Nordisk hatte seit 1908 eine eigene Sherlock Holmes Serie, Eclair war mit den ebenfalls seit 1908 produzierten Nick Carter Filmen der Inbegriff der in

das Genre war aber aufgrund flacher Handlungsstränge und dem Abgleiten in unglaublich extreme und Stereotype in einen schlechten Ruf geraten. Während des Kriegs verschärfte sich die Debatte: Sozialdemokraten und bürgerliche Kinokritiker waren gleichermaßen vom schlechten Einfluss der Detektivromane, vielmehr aber noch der Detektivfilme, überzeugt und machten sie für die Sensations- und Mordlust des Publikums verantwortlich. Gleichzeitig kam die Kritik aber auch aus den eigenen Reihen, denn die Fachpresse befürchtete, dass diese Art von Filmen direkt in die Argumentationslinien der Kino-reformer spielen und den Ruf des Kinos als verderbliches Medium voller sittenwidriger Handlungsstränge zementieren würden. So schrieb etwa die Lichtbild-Bühne 1915 über den *Detektivfilm* und *Hintertreppenfilm*:⁶⁰

*Die prinzipiellen Filmfeinde bekamen hier eine Waffe in die Hand gedrückt, wie sie diese besser gar nicht wünschen konnten. Zahlreiche Zensurmaßnahmen, Kinobeschränkungen und filmgegenreische Maßregeln kommen ausschließlich aufs Konto dieser Films.*⁶¹

Entgegen allen Befürchtungen und Warnungen, und trotz regionaler Komplettverbote des Genres für Kinder und Jugendliche stieg die

Gattung während des Ersten Weltkriegs wieder zu einem Kassenschlager auf.⁶² Viele der bekannten Stummfilmstars wie Harry Piel, Max Landa, Harry Liedtke, vor allem aber die Regisseure und Drehbuchautoren der Zeit wie Joe

62 Dass aufgrund der rigorosen Verbote und bei den erbrachten Absatzzahlen nicht nur die Jugend an diesem Genre Gefallen fand, lässt sich aus der bereits erwähnten Zusammensetzung der Publikumskonstellation erahnen, findet in der einschlägigen Literatur jedoch nicht explizit Erwähnung. Tatsächlich aber zeichnete sich die wilhelminische Form des Genres bereits in den Vorkriegsjahren durch eine Ergänzung der klassischen Detektivgeschichte um die Erzählung einer „reine[n], aufrichtige[n] Liebe“ zu einer weiblichen Figur aus, die „aktiv in das Geschehen [eingreift], anders als die Rollenverteilung der bürgerlichen Gesellschaft es vorsah“. Frauen kam im Plot dieser Detektivgeschichten häufig eine „Schlüsselrolle“ zu, denn die Figur des wilhelminischen Amateurdetektivs bedurfte, anders als seine skandinavischen oder französischen Kollegen, der Hilfe einer Außenstehenden. Zwar ist dieser Trend in der erfolgreichsten Serie des Weltkriegs, Stuart Webbs, nicht zu beobachten und Sebastian Hesse selbst spricht von einer „Verarmung“ des Genres während des Weltkriegs, da inhaltliche Innovationen wie etwa emanzipierte Frauenrollen und die Technikaffinität der Vorkriegsfilme zugunsten der immergleichen, erfolgsversprechenden bürgerlichen Formel aufgegeben worden seien. Gleichzeitig sind aber viele der Detektivfilme und -serien aufgrund von Materialwiederverwertung und anderen Gründen nur unvollständig oder gar nicht überliefert (selbst dem bekanntesten Vertreter, Stuart Webbs, sind lediglich drei Episoden aus dem Krieg erhalten geblieben). Die schiere Masse an Detektivfilmen, welche während des Weltkriegs in den Kinos zu sehen war, lässt aber immerhin vermuten, dass sich die Entwicklung zumindest in Teilen fortsetzte und dadurch das primär weibliche Publikum an der Heimatfront ansprach. Selbst Stuart Webbs übte als Verkörperung einer „neuen, progressiven Ritterlichkeit“ sicherlich eine eigene Anziehungskraft auf die weiblichen Kinogänger aus. Die Aufführungen bleiben an dieser Stelle letztlich, ganz im Sinne des Genres selbst, deduktive Überlegungen. Hesse: King of the German Film Detectives, S. 140–142; 145; 149–151 sowie Rennert, Malwine: Kriegslichtspiele, S. 41.

Deutschland oftmals kritisierten Schundfilme geworden, Pathé produzierte seit 1910 die Nick Winter Reihe und Eclipse im gleichen Jahr die Nat Pinkerton Filme. Siehe Hesse: King of the German Film Detectives, S. 145.

60 Hesse: King of the German Film Detectives, S. 143–145. Zum „Medienverbund“ zwischen Groschenheft und Detektivfilme im Speziellen siehe auch Hesse: Kult der Aufklärung, S. 125–127.

61 Zitiert nach Hesse: Kult der Aufklärung, S. 148.

May oder Willi Zeyn konnten sich durch die Mitarbeit an den Vierteilern der Detektivreihen um etwa Joe Deeb oder Stuart Webbs in der Branche etablieren. Allein die enorm erfolgreiche Stuart-Webbs-Reihe zählte bis Kriegsende 28 Fortsetzungsteile, die in mehreren Episoden aufgeführt wurden.⁶³

Gegen Ende des Kriegs wurden außerdem Spielfilme publikumswirksam, die sich als Sozialdramen mit verschiedenen Missständen der Gesellschaft auseinandersetzen. Ab 1917 wurde besonders die kriegsrelevante Thematik der Geschlechtskrankheiten fokussiert und Filme wie *„Die Geißel der Menschheit“* (Deutschland 1917; unbekannt), *„Die Sünden der Väter“* (Deutschland 1918, unbekannt), besonders aber Richard Oswalds *„Es werde Licht“*-Reihe (Deutschland 1917-18; dir. Richard Oswald) feierten große Publikumserfolge. Auch Alkoholmissbrauch zum Beispiel in *„Das große Gift“* (Deutschland 1917, unbekannt), *„Dämon Alkohol“* (Deutschland 1918, unbekannt) sowie kriegsbedingte soziale Probleme von Frauen wie etwa das Stigma unehelicher Geburten, und Menschenhandel etwa in *„Kinder der Liebe“* (Deutschland 1918, dir. Mogens Enger) und *„Das Schicksal der Aenne Wolter“* (Deutschland 1918, dir. Otto Rippert) waren in den letzten Kriegsjahren von großer Bedeutung. Trotzdem waren diese sogenannten Aufklärungsfilme nicht alle gleichermaßen „aufklärend“ – zeitgenössisch genannte Sittenfilme agierten teilweise unter moralischem Deckmantel, waren beim Publikum aber vor allem aufgrund ihrer aufwühlenden Machart und den teils kaum versteckten

erotischen Sujets beliebt. So ist etwa in einer Anzeige für den Film *„Kinder der Liebe“* (Deutschland 1918, dir. Mogens Enger) der dramatische Auftakt des Films beschrieben:⁶⁴

[...] Fred springt vom Pferde und kniet an der Seite seiner ohnmächtigen Herrin. Seine Augen flackern, und von unwiderstehlicher Leidenschaft für die Schöne ergriffen, beugt er sich nieder, küsst sie wild – Mathilde erwacht. Eine dumpfe, entsetzliche Ahnung packt sie. – Sie sieht den Reitknecht vor sich stehen, liest in seinen Mienen, und mit einem Schrei der Verzweiflung entflieht sie.⁶⁵

Insgesamt dominierten während des Kriegs die unterhaltenden Spielfilme das Kino des Kaiserreiches. Durch die großen Publikumserfolge konnten sie sich der staatlichen Kontrolle mitunter entziehen, lediglich die Altersbeschränkungen wurden für einen Großteil der beliebten Genres erst nach Ende des Kriegs aufgehoben.⁶⁶

63 Hesse: King of the German Film Detectives, S. 145.

64 Maase: Die Kinder der Massenkultur, S. 235–237.

65 Maase: Die Kinder der Massenkultur, S. 238.

66 Maase: Die Kinder der Massenkultur, S. 237–239.

9. Der Film in Dresden: Analyse der Filmvorführungen während des 1. Weltkriegs

9.1 Erklärung zur Einordnung der Filme

Im Beobachtungszeitraum von 11. April 1910 bis 27. Februar 1923 sind in der Quelle Ott insgesamt 2.945 Aufführungen verzeichnet, die für diese Arbeit ausgewertet wurden. Davon fallen auf die Vorkriegszeit 659, und 967 Aufführungen auf die Nachkriegszeit. Im Zeitraum vom 28. Juli 1914 bis zum offiziellen Kriegsende am 11. November 1918 sind damit 1.319 Filmaufführungen in Dresden überliefert.⁶⁷ Insgesamt sind von allen Aufführungen nur etwa sechs Prozent als militärisch einzuordnen, dem gegenüber stehen im gleichen Zeitraum 94 Prozent nicht-militärische Streifen. Die Genrezuordnungen der einzelnen Filme wurden dabei, sofern möglich, über die Kategorisierung des Filmportals, die Inhaltsbeschreibung des Films oder der Besetzungsbeschreibung vorgenommen. Die eindeutige Einteilung in militärisch oder nicht militärisch bleibt aber schwierig und ist im Einzelfall anfechtbar. Deshalb soll an dieser Stelle

kurz umrissen werden, wie die Einteilung definiert wurde und wie die jeweiligen Zuweisungen zustande kommen.

Nur bei wenigen Filmen ließ sich eine eindeutige Zuordnung aufgrund von Nennungen in der Literatur erstellen, die meisten der in der Quelle gelisteten Filme sind nicht oder nur noch bruchstückhaft überliefert. Meist wurde die Einordnung als militärischer Film deshalb aufgrund der Rollenbesetzung oder der überlieferten Inhaltsbeschreibung vorgenommen. So wurden etwa Filme, für die zwar keine Synopsis des Plots vorliegt, deren Rollenbeschreibungen aber auf ein militärisches Umfeld schließen ließen, zu den militärischen Filmen gezählt. Gänzlich unbekannte Filme, welche sich weder über die IMDB noch über das Filmportal verifizieren ließen, deren Titel aber auf militärische Zusammenhänge schließen lassen, wurden ebenfalls in die Kategorie militärisch aufgenommen. Im Zweifelsfall, also bei nicht eindeutig zuweisbarem Titel oder Staffage, wurde sich im Übrigen aber gegen eine Einordnung als militärischer Film entschieden, sodass von einer Dunkelziffer auszugehen ist.⁶⁸

⁶⁷ Im weiteren Verlauf beziehen sich die genannten Zahlen auf die Anzahl der Aufführungen, nicht der Einzelfilme: Um ein möglichst genaues quantitatives Bild des tatsächlich in den Kinos gezeigten Materials vermitteln zu können, sind Mehrfachaufführungen miteinbezogen.

⁶⁸ Zu Beginn der Arbeit wurde weiterhin eine zusätzliche Unterteilung in fiktionale und nicht-fiktionale Filme

Für die Genrezuordnung der sonstigen Filme wurden lediglich diejenigen nicht-militärischen Genres einbezogen, die sich ebenfalls aus Titeln, Rollenbeschreibungen oder den Synopsen schließen ließen. Für die Analyse ließen sich die Genres science fiction, Kriminal- beziehungsweise Detektivfilm, Abenteuerfilm, Mystery- beziehungsweise Horrorfilm, Lustspiel oder Komödie sowie Biographie aus den vorhandenen Filmen abgrenzen. Während beispielsweise science fiction und Kriminalgeschichten aus Rollenzuweisungen wie „Wissenschaftler“, „stählerner Mensch“ oder „Detektiv“ zugeordnet werden konnten, waren die Genres Abenteuer, Mystery/Horror und Lustspiel aufgrund der unterschiedlichen Spielorte und heterogenen Staffage des jeweiligen Genres meist nur aus der Beschreibung des Inhalts oder der Genrezuweisung durch Filmportal oder IMDB selbst ersichtlich. Problematisch (und deswegen in der finalen Analyse nicht miteinbezogen) war außerdem das Genre des Dramas, dessen Definition sowohl im Filmportal als auch in der IMDB so weitläufig verstanden wird, dass sie großzügig alle Filme umspannt, die nicht anderweitig kategorisiert wurden. Einfacher war dies im Genre Biographie, da die behandelte Person meist bereits über den Titel ersichtlich war. Unter die Kategorie Verfilmung fallen schließlich alle diejenigen Filme, die einen Verweis auf eine literarische oder theatralische Grundlage besitzen,

diese aufgrund fehlender Informationen jedoch nicht in eine engere Genreeinteilung gefasst werden konnte.

9.2 Militärische Filme

Über den gesamten Beobachtungszeitraum wurden 164 militärische Einzelfilme verzeichnet. Auch hier wurde ein großer Teil in den Kinobauten gespielt, über den gesamten Beobachtungszeitraum hinweg etwa 50 Prozent. Das Kino mit den meisten militärischen Vorführungen waren dabei die U.T.-Lichtspiele, die etwa ein Viertel aller Vorführungen ausmachten. Der meistgespielte militärische Film war laut Sammlung Ott „Jugend und Tollheit“ (Deutschland 1912, dir. Urban Gad, gespielt 1913), der in einem einzigen Jahr in vier unterschiedlichen Dresdner Kinos gelistet ist, sowie der Film „Theodor Körner“ (Deutschland 1912, dir. Gerhard Dammann, Franz Porten), der 1912 und 1913 in Dresden ebenfalls in vier verschiedenen Kinos lief. Auffällig ist, dass der prozentuale Anteil der Dubletten ähnlich wie bei den nicht-militärischen Aufführungen über den Beobachtungszeitraum hinweg abnimmt.

Obwohl in Ott's Tabellen zwar Wochenschauen auftauchen, passieren diese Aufzählungen aber nur in Einzelfällen und ohne erkennbare Struktur. So findet etwa die „Messter-Kriegswochenschau“ in den Jahren 1914 und 1915 zweimal Erwähnung, es bleibt aber völlig offen, warum diese von Ott spezifisch vermerkt wurden, denn Verweise sowohl auf weitere Messter- als auch andere Wochenschauen fehlen in seiner Liste. Neben den zwei Messter-Wochenschauen finden sich sonst nur Aktualitätenfilme mit Titeln

sowohl in der Kategorie militärischer und nicht-militärischer Filme avisiert. Dies erwies sich auf Seiten der militärischen Filme allerdings als schlecht überprüfbar und wurde nicht weiterverfolgt. Stattdessen soll an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen werden, dass hier in Bezug auf Kriegs- und sonstige Militärfilme dieser Zeit die Grenzen äußerst fließend verlaufen.

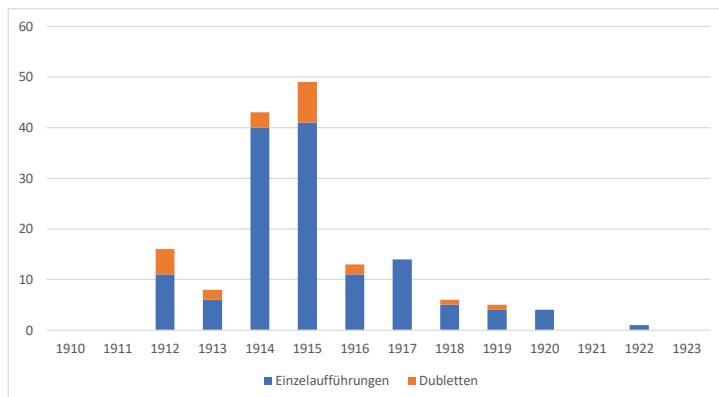


Diagramm 6: Absolute Anzahl der Aufführungen militärischer Filme und ihrer Dubletten in dresdner Kinos zwischen 1910 und 1923.

wie „Die neuesten Berichte vom Kriegsschauplatz u.a. Belgien unter deutscher Verwaltung“, „Die neuesten Kriegsberichte aus West und Ost“ oder „Die neuesten Aufnahmen vom Kriegsschauplatz“.⁶⁹ Trotz der unvollständigen Überlieferung und der deutlich geringeren Anzahl der Filme ist allerdings auffällig, dass die dokumentarischen Filme einen sehr hohen Anteil der militärischen Filme ausmachen.

In Dresden wurden in allen Kriegsjahren Flieger- und U-Boot-Filme gespielt. Titel wie „Der Flieger von Goerz“ (Deutschland 1918, dir. Georg Jacoby, gespielt 1919), „Der Flug zur Westgrenze“ (Deutschland 1914, dir. Max Obal, gespielt 1915) sowie „Der feindliche Flieger“ (unbekannt, gespielt 1915) waren allerdings die einzigen drei verzeichneten Fliegerfilme. Marinofilme wurden häufiger gezeigt: So wurde beispielsweise in einem Seekriegsbericht vom „Sturmangriff der deutschen Hochseeflotte“ (Deutschland 1916, dir. unbekannt) berichtet, und auch U-Boot Filme wie „Die feierliche Einholung des Untersee-Tauchbootes Deutschland“ (unbekannt, gespielt 1916), „Das Heldenleben des Erfinders

des U-Boots“ (unbekannt, gespielt 1917), „Die Helden von U 9“ (unbekannt, gespielt 1914), oder „Ein Held des Unterseeboots“ (Deutschland 1915, dir. Walter Schmidthässler, gespielt 1915) wurden gezeigt. Sanitätsfilme wie etwa „Die Schwester vom Roten Kreuz“ (Deutschland 1915, dir. unbekannt, gespielt 1915), und der Dokumentarfilm „Der Sanitätshund im Kriegsdienst“ (unbekannt, gespielt 1915) sind ebenfalls gelistet. Dass die Thematik allerdings bereits vor dem Krieg ins Dresdner Kino kam, zeigt das Beispiel „Die beiden Sergeanten vom Sanitätskordon“ (unbekannt, gespielt 1913), welcher bereits 1913 im Tonbild-Theater gelaufen war. Insgesamt ist ein starker Anstieg von militärischen Filmen aller Art vor allem in den Jahren 1914 und 1915 zu verzeichnen, in denen militärische Filme etwa 20 Prozent aller Vorführungen ausmachten. Dieser flachte jedoch relativ schnell ab, und bereits 1916 sank die Zahl wieder unter fünf Prozent, was sich im weiteren Verlauf des Kriegs nicht mehr änderte. Nach dem Krieg sind im Beobachtungszeitraum kaum bis gar keine militärischen Filme verzeichnet.

69 Bei allen zuvor genannten Filmen bleibt das Produktionsjahr und der Regisseur unbekannt.

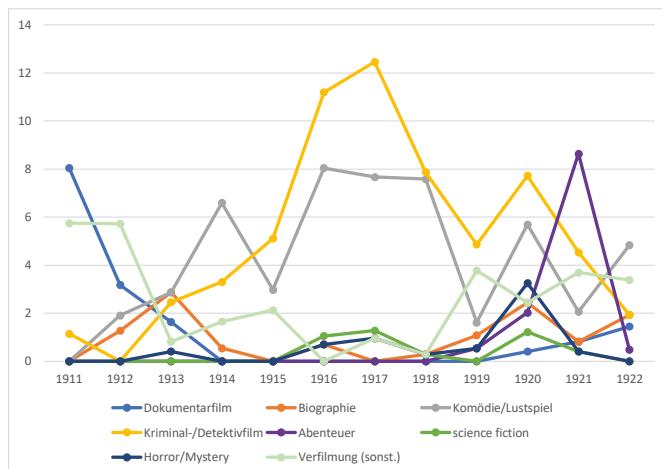


Diagramm 7: Prozentualer Anteil ausgewählter Genres an Kinoaufführungen in Dresden zwischen 1911 und 1922.

Im Interesse der visuellen Darstellung und um einer starken Verzerrung des Diagramms entgegenzuwirken, wurde sowohl das erste als auch letzte Jahr des Betrachtungszeitraums als nicht repräsentativ ausgespart.

9.3 Nicht-militärische Filme

Bei den nicht-militärischen Filmen sind in Dresden während des Kriegs zwei Trends zu beobachten: Zum einen der massive Anstieg an Kriminal- beziehungsweise Detektivfilmen. Sie wuchsen ab 1912 stetig an, und erlebten 1915 ein überproportionales Wachstum, bis sie 1917 ihren Höhepunkt erreichten. Andererseits gab es einen ebenfalls recht hohen Anstieg an Komödien und Lustspielen. Interessant dabei ist, dass die beiden während des Kriegs populären Genres auch danach ähnliche Verläufe zeigten. Bereits 1919 verloren sie ihre Spitzenwerte und fielen ab 1921 sogar unter ihre Vorkriegswerte. Die Entwicklung des nicht-militärischen Dokumentarfilms verlief hingegen gegensätzlich. Während er 1911 noch sehr populär war, zeigte sich bereits vor dem Krieg eine stark rückläufige Tendenz ab; während des Kriegs blieb das Genre auf niedrigem Niveau und legte erst ab 1922 wieder ein wenig zu.

Science-Fiction- und Horror-Filme sowie Biographien stellen hingegen eher Randerscheinungen dar, deren kurzzeitiger Boom meist mit der Popularität eines bestimmten Films oder einer

bestimmten Filmreihe zusammenhängt. Lediglich das Genre der Abenteuer-Filme, welches während des gesamten Kriegs nicht präsent war, legt nach 1920 zu, dies ist wohl mit den mehrteiligen Kassenschlagern zu erklären. Insgesamt ist während des Kriegs ein deutlicher Anstieg von mehrteiligen Filmen, wie etwa der sechsteiligen Reihe *'Der Hund von Baskerville'* (Deutschland 1914-1920, dir. Rudolf Meinert, Richard Oswald, Willy Zeyn Sr.), zu erkennen. Dieser Trend setzt sich in der Nachkriegszeit, etwa in Gestalt der Reihe *'Der Mann ohne Namen'* (Deutschland 1921, dir. Georg Jacoby) oder *'Der geheimnisvolle Dolch'* (unbekannt) mit insgesamt fünf Teilen, fort. Auch muss beispielsweise die Filmreihe *'Die Herrin der Welt'* (Deutschland 1919-1920, dir. Joe May Josef Klein, Uwe Jens Krafft, Karl Gerhardt) sehr erfolgreich in Dresden gelaufen sein, denn ihre insgesamt acht Teile wurden 1920 allesamt im U.T.-Theater und zwei Jahre darauf, wahrscheinlich als Sammelveranstaltung, noch einmal im Prinzess-Theater aufgeführt.

Auch in der Verteilung der Produktionsländer ist eine Veränderung zu beobachten. Während in Dresden vor dem Krieg vor allem die

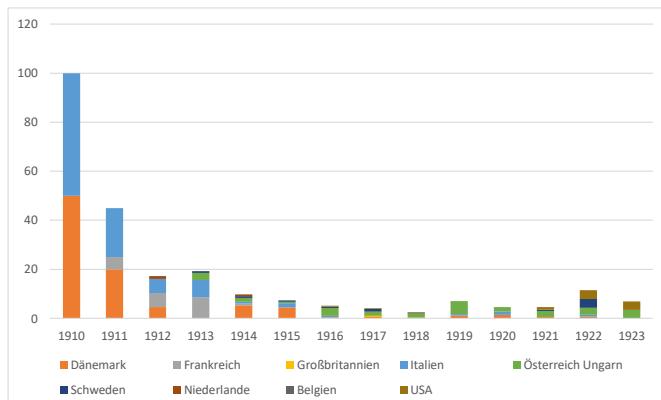


Diagramm 8: Kinoaufführungen in Dresden zwischen 1910 und 1923 nach prozentualen Anteil der beteiligten Produktionsländer (außer Deutschland).

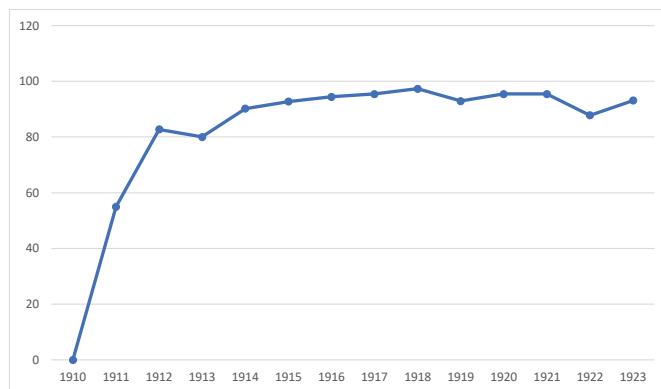


Diagramm 9: Prozentualer Anteil der in Deutschland produzierten Filme an Kinoaufführungen in Dresden zwischen 1910 und 1923.

italienischen, französischen und dänischen Produktionen die Filmauswahl bestimmten, veränderte sich diese Zusammensetzung während des Kriegs grundsätzlich. Besonders die österreich-ungarischen Filme nahmen ab 1916 einen größeren Anteil ein, und blieben bis in den Anfang der 1920er Jahre hinein ein wesentlicher Einflussfaktor, während die italienischen und französischen Filme fast vollständig aus den Programmen verschwanden. Französische Filme wurden letztmalig 1914 aufgeführt, und tauchen weder während des Kriegs noch danach wieder auf. Ein italienischer Film ist nach 1916 erst wieder 1919 verzeichnet. Dänische Produktionen konnten sich bis 1915 halten, wurden

durch den Aufkauf der ‚Nordisk‘ Filmgesellschaft durch die UFA im Jahre 1917 aber nicht mehr als dänische Produktionen gerechnet. Insgesamt ist eine Abnahme von ausländischen Produktionen während der Kriegsjahre zu verzeichnen, während der Anteil deutscher Produktionen steigt, bis er 1918 seinen Höhepunkt erreicht. Für den Zeitraum nach dem Krieg ist ein kleiner Anstieg ausländischer Produktionen zu verzeichnen, und besonders der wachsende Anteil an US-amerikanischen Filmen ist auffällig. So lief etwa der erste Chaplin-Streifen in Dresden 1921 in den U.T.-Lichtspielen – fünf Jahre nach seiner Erstaufführung in den USA.

Vor dem Krieg waren die Schauspieler Asta Nielsen, Henny Porten, Viggo Larsen, Wanda Treumann und Emil Albes beim Publikum beliebt, ihre Filme machten zusammen etwa 17 Prozent der verzeichneten Vorführungen aus. Bei den Regisseuren fiel dieser Wert sogar noch deutlicher aus: Urban Gad, Viggo Larsen, Curt A. Stark, Adolf Gärtner und erneut Emil Albes teilten sich zusammen 34 Prozent des Dresdner Vorkriegsprogrammes. Dies veränderte sich während des Kriegs. Lediglich Viggo Larsen konnte sich aus Vorkriegsjahren halten, zu ihm gesellten sich Rudolf Biebrach, Joe May, Max Mack und Richard Oswald. Insgesamt waren dies jedoch nur noch 16 Prozent der in Dresden gezeigten Filme. Ähnlich ist dies bei den Schauspielern beobachtbar, bei denen Henny Porten aus der Vorkriegszeit erhalten blieb und gemeinsam mit Erich Kaiser-Titz, Hugo Flink, Olga Engl und Harry Liedke nun nur noch 6 Prozent Marktanteil in Dresden unter sich aufteilte. Diese Anteile fielen in der Zeit nach Kriegsende bis 1923 noch einmal weiter ab. Lediglich 12 Prozent konnten die Regisseure Harry Piel, Friedrich Zelnik und Georg Jacoby gemeinsam mit den bereits genannten Joe May und Rudolf Biebach nach dem Krieg für sich beanspruchen und auch bei den Schauspielern blieben Erich Kaiser-Titz gemeinsam mit Olga Engl sowie Wilhelm Diegelmann, Conrad Veidt und Alfred Abel bei lediglich 5 Prozent.

9.4 Filmwerbung in den Dresdner Neuesten Nachrichten

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg wiesen Inserate in den Dresdner Neuesten Nachrichten auf militärische Bezüge zum Kino, aber auch zu den Theaterbetrieben der Zeit hin. Beispielsweise wurde etwa 1910 eine Aufführung *lebender Bilder, dargestellt durch Damen u. Herren Dresdner Gesellschaftskreise* unter Mitwirken einer königl. Kammervirtuosin und eines Kammermusikus, zu Gunsten des *im Bau begriffenen Soldatenheims in Dresden* beworben.⁷⁰ Wochenschauen wurden ebenfalls bereits vor dem Krieg in den Kinos gezeigt und dementsprechend in der Lokalpresse inseriert. So wies etwa eine Anzeige des Olympia-Tonbild-Theaters 1912 auf den *kinematographische[n] Wochenbericht der neuesten Ereignisse*, darunter: *Die Ausfahrt der „Titanic“* hin.⁷¹ Gezeigt wurden außerdem die *neueste Aufnahme vom Balkankrieg*⁷² und auch Filme aus dem Leben S.M. des Kaisers mit Allerhöchster Genehmigung aufgenommen kamen zur Aufführung. Die Rodera-Lichtspiele bewarb sogar noch vor Kriegsbeginn 1914 eine eigene *Rodera-Wochenschau*.⁷³ Die erste im Untersuchungsabschnitt verzeichnete Monopolisierung eines Films geschah 1912 für *Menschen unter Menschen*’ (Frankreich 1911/13, dir. Albert Capellani) nach dem berühmten Roman „*Les misérables*“ (Die Egenden) von Viktor Hugo. Dieser Rekordschlager

70 Dresdner Neueste Nachrichten, 9.12.1910, S. 16.

71 Dresdner Neueste Nachrichten, 28.4.1912, S. 12.

72 Dresdner Neueste Nachrichten, 19.12.1912, S. 16.

73 Dresdner Neueste Nachrichten, 18.4.1914, S. 16.

mit einer Filmlänge von 3010 Meter[n] und einer Spielzeit von über 2 Stunden wurde zwar in verschiedenen Dresdner Kinos gezeigt, der Edison-Lichtspiel-Palast und das Imperial-Theater rühmten sich aber: *Wir sind die Ersten, welche ihn vollständig in einer Vorstellung bringen, während anderwärts nur Bruchteile gezeigt wurden.*⁷⁴ Trotzdem machten die Dresdner Kinos auch während des Kriegs keinen Hehl daraus, dass bestimmte Filme anderswo bereits gelaufen waren. Im Gegenteil wurde der Verweis unter anderem auf Kritiken in der Berliner Presse sogar als Werbemittel benutzt.⁷⁵ Wurden Filme mit hohem Absatz länger gespielt, spiegelte sich dies ebenfalls in den Werbeanzeigen nieder: *wegen des großen Andranges und den Wünschen des geehrten Publikums gerecht zu werden* wurde etwa die Spielzeit von „Quo vadis?“ (Italien 1913, Enrico Guazzoni) verlängert⁷⁶ und im Falle des Dreiakters „Gretchen Wendland“ (Deutschland 1914, dir. Curt A. Stark) mit Henny Porten wies das Olympia-Theater darauf hin, dass dieser *endgültig nur noch bis Donnerstag, den 7. Dezember laufen würde.*⁷⁷

Kriegswochenschauen fanden während des Kriegs in nahezu allen Annoncen Erwähnung – allerdings eher als Zusatzinformation, die meist nicht aussagekräftiger war als *neueste Kriegsberichte aus West und Ost* oder schlicht *neueste Kriegsberichte*.⁷⁸ Inhalte der Berichte oder aussagekräftigere Titel fanden sich in den seltensten Fällen. Mitunter wurden die

Kriegsschauen außerdem in Verbindung mit sonstigem Programmbewerk wie etwa Naturdokumentationen genannt.⁷⁹ Die größeren amtlichen Filme wurden 1917 noch ausführlich beworben. So inserierten Colosseum- und Tonbild-Theater für den *militärisch-amtlichen Film „Zu den Kämpfen um Tarnopol“* (Deutschland 1917, dir. unbekannt) noch den wesentlichen Inhalt, beschrieben weiterhin das Erscheinen des Kaisers im Film und wiesen darauf hin, dass *dieser Film [...] ein Dokument der Kriegsgeschichte* sei.⁸⁰ Auch die Filme der Flottenvereine wurden gezeigt, mitunter mit dem Vermerk auf *kleine Preise für Jugendliche* in den Vorstellungen *wochentags bis 7 Uhr*.⁸¹ Bereits ein Jahr darauf war die Ankündigung aber meist auf *militäramtlicher Film* oder den Titel des Filmes beschränkt.⁸²

74 Dresdner Neueste Nachrichten, 11.12.1912, S. 16.

75 Dresdner Neueste Nachrichten, 28.4.1916, S. 12.

76 Dresdner Neueste Nachrichten, 18.4.1915, S. 8.

77 Dresdner Neueste Nachrichten, 6.12.1916, S. 14.

78 Dresdner Neueste Nachrichten, 16.8.1918, S. 10.

79 Dresdner Neueste Nachrichten, 12.12.1916, S. 12.

80 Dresdner Neueste Nachrichten, 10.8.1917, S. 8.

81 Dresdner Neueste Nachrichten, 15.12.1917, S. 10.

82 Dresdner Neueste Nachrichten, 16.8.1918, S. 10.



Abbildung 13a und b:
Inserat in den Dresdner Neuesten Nachrichten für einen Film mit dem dänischen Schauspieler Valdemar Psilander. Die Illustration entstand dabei vermutlich nach Vorlage einer Postkartenfotografie, welche für Werbezwecke eingesetzt wurde.

Die graphische Gestaltung der Filmanzeigen nahm ab 1916 deutlich an Qualität zu. Die Inserate wurden nun äußerst großflächig abgedruckt und zumindest für den jeweiligen Schlager der Woche wurden eigene Starportraits abgebildet, die in einigen Fällen sogar eine Künstlersignatur aufwiesen (Abbildungen 13a und b; 15a und b).⁸³ Dass dies allerdings nur bis kurz vor Kriegsende möglich war, zeigt ein Inserat des Prinzen-Theaters im August 1918, das statt der teilweise sehr dynamischen Porträts mit hohem Wiedererkennungswert ein etwas deplatziert und amateurhaft wirkendes Frontalkonterfei des Hauptdarstellers abbilden ließ (Abbildung 14).⁸⁴



Abbildung 14: Portrait Albert Bassermanns in einer Anzeige für den Film „Vater und Sohn“ (Deutschland 1918, dir. William Wauer) des Prinzeß-Theaters. Im Gegensatz zu den Darstellungen aus den vorangegangenen Kriegsjahren ist hier ein deutlicher Qualitätsverlust festzustellen.

83 Dresdner Neueste Nachrichten, 16.8.1915, S. 16 sowie vom 8.12.1916, S. 12.

84 Dresdner Neueste Nachrichten, 31.8.1918, S. 10.



Abbildung 15a und b:
Inserat für den Film „Prinzeßchen Krinoline“ (Dänemark 1916, dir. Lau Lauritzen) mit der deutschen Tänzerin und Drehbuchautorin Rita Sacchett. Auch hier ist das Portrait nach Vorlage von Werbematerial entstanden.

Gegen Ende des Kriegs stiegen auch die Theaterschauspieler bisweilen in den Filmbetrieb ein und wurden von den Kinos kräftig beworben. So beispielsweise im *Detektivdrama, Das Monument* (Deutschland 1918, dir. unbekannt), in dem der bekannte Dresdner Künstler, Professor Leon Rains, welcher längere Jahre am hiesigen Königlichen Hoftheater wirkte in einem 4aktigen fesselnden Detektivdrama die Hauptrolle übernahm. Der Film bedeutet durch die glänzende Darstellungskunst von Prof. Rains eine Sehenswürdigkeit für jeden Dresdner, so das Inserat der M.S.-Lichtspiele.⁸⁵ Das Constantia bewarb als besondere Attraktion im Jahr darauf eine große Filmaufnahme sämtlicher Tanzenden im eigenen Haus, welche am darauffolgenden Sonntag

zur Aufführung kommen würde.⁸⁶ Eine ganze Seite ließ sich das Prinzesstheater das Tagesgespräch Dresdens und große soziale Filmwerk „Die Prostitution“ (Deutschland 1918/19, dir. Richard Oswald) kosten.⁸⁷

In den Nachkriegsjahren wurde die Herausstellung eines Alleinstellungsmerkmals des jeweiligen Films immer wichtiger. Reißerische Aussagen wie der große und auch gewaltige *Sensations-Monumentalfilm*⁸⁸ oder das *Riesenfilm-Werk*⁸⁹ waren nun die Norm für die Ankündigung von Schlagern. Generell wurden die Inserate immer textlastiger, neben einer kompletten Aufstellung der Filmbesetzung⁹⁰

86 Dresden Neueste Nachrichten, 2.8.1919, S. 10.

87 Dresden Neueste Nachrichten, 11.4.1919, S. 11.

88 Dresden Neueste Nachrichten, 26.4.1921, S. 10

89 Dresden Neueste Nachrichten, 1.4.1921, S. 12.

90 Dresden Neueste Nachrichten, 21.4.1921, S. 12.

85 Dresden Neueste Nachrichten, 27.8.1918, S. 8.



Abbildung 16: Inserat des Films „Der geheimnisvolle Dolch“ (USA unbekanntes Jahr, dir. unbekannt) in den Dresdner Neuesten Nachrichten vom 20. Dezember 1921. Neben dem Urteil der Fachpresse sind zwei besonders spektakuläre Szenen des Films sowie ein Portrait des Hauptdarstellers Eddie Polo abgedruckt.

finden sich immer häufiger auch längere Filmbeschreibungen⁹¹ oder Auszüge aus Kritiken, welche den Filmen mehr Profil bei den Zuschauern geben sollte. Gleichzeitig illustrierten dynamische Darstellungen insbesondere die überaus

beliebten Abenteuer- und Westernfilme, deren exotische Handlungsorte immer mehr zum eigentlichen Werbungsobjekt wurden (Abbildung 16).⁹²

91 Dresdner Neueste Nachrichten, 1.12.1921, S. 16.

92 Dresdner Neueste Nachrichten, 20.12.1921, S. 12.

| Teil IV: Bewertung und Fazit

10. Veränderungen in Staat, Filmwirtschaft und Publikum

10.1 Veränderungen der staatlichen Haltung zur filmischen Propaganda

Eine Veränderung der staatlichen Sicht auf filmische Propaganda vollzog sich grundlegend erst während der zweiten Kriegshälfte. Im Übergang von Mobilisierungseuphorie zum Durchhaltepathos sollte das Medium Film genutzt werden, um patriotische Interessen im Publikum zu verankern.¹ Durch die schlechte Erfüllung der Erwartungen der Zuschauer in den ersten Monaten des Kriegs war zu diesem Zeitpunkt allerdings nur ein geringer Teil der Bevölkerung für derartige Versuche empfänglich.

Obwohl vor allem die *feldgrauen Filme* während des ersten Kriegsjahres sehr erfolgreich in den Kinos gelaufen waren,² konnten die Hoffnungen, die das Publikum in das Kriegskino gesetzt hatte, nicht erfüllt werden. Während der Kinematograph noch kurz vor Ausbruch des Kriegs eine Ablösung des Eskapismus der Friedenszeit durch die authentische Berichterstattung

des bewegten Bildes gefordert hatte,³ hatten die wenigen Firmen, die zum Filmen an der Front zugelassen worden waren, mit unzureichenden technischen Möglichkeiten und einer schlechten Kosten-Nutzen-Rechnung zu kämpfen. Außerdem mussten die kommerziellen Filmproduzenten bald erkennen, dass ihnen die militärische Leitung wenig Spielraum für die Produktion militärischer Filme jeglicher Art zugestand und kaum bereit war, auf die Wünsche des Kinopublikums einzugehen. Nachdem die Zuschauer zu Beginn des Kriegs der filmischen Berichterstattung noch sehnlich geharrt hatten, wandten sie sich bereits ab etwa 1915 von Wochenschauen und feldgrauen Spielfilmen ab und konnten aufgrund der bereits eingesetzten Kriegsernüchterung und der schlechten Qualität der amtlichen Filme auch nicht mehr für die filmische Propaganda der zweiten Kriegshälfte begeistert werden.

Die staatlichen Dokumentar- und Lehrfilme welche sich ab etwa 1916 etablierten, waren durch die meist veralteten, den Kriegsalltag verharmlosenden und inhaltlich oftmals ähnlichen Wochenschauen beim Publikum bereits vorbelastet und auch im neutralen Ausland waren

1 Trotzdem wäre es aber falsch, den Eindruck zu erwecken, dass filmische Propaganda sich erst am Ende des Kriegs tatsächlich gelohnt hätte. Für derartige Einschätzungen siehe etwa Bundeszentrale für politische Bildung: Der Erste Weltkrieg im Film, S. 4.

2 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 32.

3 Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 3.

die deutschen Filme aufgrund ihres Formats und ihrer Qualität nur schlecht absetzbar. Eine Ausnahme bildeten hier lediglich die staatlich geförderten amerikanischen Filme, die in den USA durchaus auf das Wohlwollen des Publikums stießen, letztlich aber kaum propagandistischen Nutzen brachten. Darüber hinaus behinderten besonders die schlechte Organisation innerhalb der zuständigen Behörden, sowie die (mit wenigen Ausnahmen) im filmischen Bereich nur ungenügend erfahrene Entscheidungsebene und deren paternalistischen Vorstellung des Mediums den effizienten Einsatz des Films als Lehr⁴ und Propagandamittel.⁵

Dennoch zeigte sich eine Änderung der staatlichen Führung in ihrer Haltung gegenüber dem Film. Zwar hatten die Vertreter der militärischen Obrigkeit ihre Vorbehalte gegenüber dem Medium nicht völlig abgebaut, sich praktisch aber an den kommerziellen Filmmarkt angenähert. Man hatte erkannt, dass die Unempfänglichkeit der Zuschauer für die eigenen Propagandabestrebungen nur durch ein breites Angebot von wirksamen Schlagern ausgehebelt werden konnte, was eine Lockerung der während des Kriegs verschärften Zensur zur Folge hatte.

4 Anders sah dies unter anderem im Vereinigten Königreich aus: im britischen Southampton, dem Umschlagplatz sämtlicher militärischer Ein- und Ausreisender, sind speziell zur Reintegration verwundeter Rückkehrer angedachte Filmvorführungen nachweisbar, die auf offizielle Anweisung hin in den dortigen Krankenhäusern gezeigt wurden. Diese *tuition for another start in life* wurde auch in der Lokalpresse aufgegriffen und beworben, sowie offiziell durch das lokale ‚War Pensions Committee‘ unterstützt. Siehe Engelen/Midkiff De Bauche/Hammond: Local Cinema Cultures in the Great War, S. 643.

5 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 294–295.

Die vormals von den Behörden so verhassten Dramen und angeblich verderblichen Detektivgeschichten garantierten nun ein Publikum für das amtliche Beiprogramm.⁶ Dass man den Wirkungsgrad der kommerziellen Schlager erfasst hatte, zeigt sich nicht zuletzt auch in der Gründung der UFA.

Obwohl die Propagandafilme während des Ersten Weltkriegs kaum den erwünschten Erfolg beim Publikum erreicht hatten, stand am Ende des Kriegs zumindest die Erkenntnis, dass die Beeinflussung eines Massenpublikums im Kino zugunsten der eigenen Position im Inland möglich, und durch die Konkurrenz der feindlichen Staaten im neutralen Ausland sogar nötig war.

10.2 Veränderungen des öffentlichen Blicks auf die Kinoindustrie

Während des Kriegs stieg die Anzahl der ortsfesten Kinos von etwa 2.500 auf etwa 3.000 an.⁷ Die Institution Kino, welche bereits vor dem Krieg in den meisten Großstädten des Reiches allgegenwärtig gewesen war, gewann durch die Einschränkung zahlreicher Freizeitaktivitäten und Kulturangebote wie etwa Theater und Varieté während des Kriegs zusätzlich an Bedeutung. Auch wenn es sein Image als Institution des Schmutzes und Schunds nicht gänzlich ablegen konnte, so erreichte das Kino dennoch breitere Schichten der Bevölkerung und gewann durch die staatliche Nutzung insgesamt an Seriosität. Diesem Potential war sich auch die Filmwirtschaft bewusst, die sich während des

6 Maase: Die Kinder der Massenkultur, S. 233–234.

7 Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 3.

gesamten Kriegs aktiv um einen besseren Leumund ihres Mediums bemühte. Sowohl in der Presse als auch in der allgemeinen Öffentlichkeit änderte sich der Umgangston gegenüber den Kinobesitzern, Filmverleiern und sonstigen Täglichen der Branche, die mit Wohltätigkeitsvorstellungen, kostenlosen Filmlieferungen an die Frontkinos und Sondereintrittspreisen für Militärangehörige versuchte, einen positiven Eindruck bei Bevölkerung und staatlicher Obrigkeit zu hinterlassen. Während des Kriegs veränderte sich der Diskurs um, und der Umgang mit dem Kino als Kulturform.

Diese Entwicklungen schlugten sich auch strukturell nieder. Kurz vor Kriegsende stellte sich eine Interessengemeinschaft der Filmschaffenden in der Handelskammer zusammen, und schaffte damit rechtlich den Sprung auf die Stufe mit anderen seriösen Wirtschaftszweigen des Kaiserreichs. Die Erkenntnis der staatlichen Vertreter, dass es sich bei der Filmindustrie um ein einflussreiches Massenmedium handelte, dem man nur mit Verboten nicht Herr werden konnte, stärkte auch Überlegungen bezüglich eines lenkbaren nationalen Filmmarkts, dessen eigene Produktion einer erneuten Dominanz ausländischer Filme entgegenwirken würde. Die neu gewonnene Vorherrschaft der deutschen Filmproduzenten, so das erklärte Ziel der UFA, sollte gefördert, und der Absatz deutscher Filme im Ausland sogar noch gesteigert werden. Anders als in Großbritannien, Frankreich oder den USA war der Film im Kaiserreich während des Kriegs allerdings kaum an die Wünsche des Publikums angepasst worden – stattdessen hatte die, im internationalen Vergleich, rigorose Zensur eine starke thematische Schneisenbildung gefördert, die zumindest eine teilweise inhaltliche

und künstlerische Vereinheitlichung des Filmangebots mit sich brachte.⁸ Diese Entwicklung war ganz im Sinne der staatlichen Obrigkeit, welche nach wie vor eine paternalistische Steuerung des Publikums anstrehte. Zukünftig sollten die zugkräftigen Langspielfilme, welche beim in- und ausländischen Publikum überaus erfolgreich waren, wirtschaftlich die Produktion von Kultur- und anderen als ideologisch und gesellschaftlich wertvoll eingestuften Filmen ermöglichen. Während die Hoffnungen der Bildungseliten und Kinoreformer vor dem Krieg noch auf dem Genre des Lehrfilmes gelegen hatte, sahen sich die Verantwortlichen im Umfeld der UFA gezwungen, ihre Lehr- und sonstigen dokumentarische Filme zwischen attraktive Spielfilme zu betten, welche ein größeres Publikum anlocken würden.⁹

Somit hatte sich aus den Debatten der Vorkriegszeit, welche vor allem durch die Bewegung der Kinoreformer bestimmt gewesen waren, ab Ende 1915 eine neue gesamtgesellschaftliche Bewertung des Phänomens Kino entwickelt. Nachdem die rechtliche Verankerung mehrerer Forderungen der Reformer wie etwa nach einer staatlichen Begrenzung der Anzahl der Kinos entweder nie umgesetzt oder aber im Laufe des Kriegs wieder gelockert wurden, waren die Kinoreformer zwar nach wie vor von den Grundsätzen ihrer Ansichten überzeugt, aber nicht mehr Taktgeber des gesellschaftlichen Konsenses.¹⁰ Der große Einfluss des Kinos auf die

8 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 270; 276; 304.

9 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 270; 276; 304–305.

10 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 136; 147.

Freizeitgestaltung der Bevölkerung während des Kriegs hatte somit zu einer erneuten Auseinandersetzung mit kulturkonservativen kinokritischen Gedanken geführt und veränderte die Sicht auch auf die Zensurkultur nachhaltig.

10.3 Veränderungen der Kinokultur und der Sehkultur des Publikums

Anders als mitunter behauptet, fand weder das Genre des Kriegsfilms noch das narrative Kino seinen Ursprung im Ersten Weltkrieg.¹¹ Bereits vor 1914 waren nicht nur erzählende Filme beim Publikum beliebt, auch erste militärische Filme hatte es bereits in der Vorkriegszeit gegeben. Stattdessen kommt dem Weltkrieg bei vielen Veränderungen, und besonders bezüglich der Sehkultur des Kinopublikums, die Rolle als Katalysator bereits bestehender Entwicklungen zu. So hatte das Phänomen des Filmstars zwar bereits in den frühen 1910er Jahren seinen Anfang genommen, allerdings konnte sich die Produktion der Fortsetzungsfilme und endgültige Etablierung der Stars erst im ‚Filmvakuum‘ während des Kriegs wirklich entfalten. Damit änderte sich auch die Produktionsstruktur der Filmwirtschaft. Sie ging nun in die Produktion von etwa sechs bis acht Filmen mit einem tragenden Star über, welche dann über das Jahr verteilt in die Kinos gebracht wurden, um einen konstanten Absatz zu garantieren. Im harten Konkurrenzkampf um den Erfolg auf dem Filmmarkt wurde diese Vorgehensweise zum wirtschaftlich erfolgreichen Standard der Branche

– kaum eine größere Produktionsfirma, die es sich leisten konnte, ohne zumindest einen tragenden Star auszukommen.¹² Damit änderte sich die Programmstruktur endgültig vom Nummernprogramm der Vorkriegsjahre zu abendfüllenden Langspielfilmen,¹³ die nun etwa eineinhalb bis zwei Stunden Spielzeit hatten.¹⁴ Dass diese beim Publikum durchaus erfolgreich sein konnten, hatte sich zwar durch den kurzlebigen, aber intensiven Trend zum Autorenfilm bereits vor 1914 gezeigt, die Praxis konnte sich aber erst gegen Ende des Kriegs durchsetzen. Diese Veränderungen blieben allerdings auf das Kaiserreich beschränkt, da die strikten Zensurbestimmungen und die Abschottung des Filmmarktes in den besetzten Gebieten die Etablierung des Mittel- und Langfilms während des Kriegs nicht ermöglichte.¹⁵ Dem gegenüber standen die internationalen Filmtrends, die sowohl am Kaiserreich selbst als auch den besetzten Gebieten vorbeiliefen und erst nach Kriegsende langsam nachgeholt wurden. So blieben etwa Stars aus den amerikanischen Produktionen (trotz des späten Kriegseintritts der USA) bis nach dem Krieg gänzlich unbekannt.¹⁶

12 Hickethier: Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen, S. 352.

13 Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 41.

14 Müller: Variationen des Kinoprogramms, S. 45.

15 Engelen/Midkiff De Bauche/Hammond: Local Cinema Cultures in the Great War, S. 635.

16 Im Gegensatz dazu existierten unter anderem in Großbritannien Kinos, die sich gänzlich auf das Zeigen der Filme des neuen amerikanischen Superstars Charlie Chaplin spezialisierten, da die Nachfrage hier schon 1915 ungeahnte Höhen erreicht hatte. Engelen/Midkiff De Bauche/Hammond: Local Cinema Cultures in the Great War, S. 638, 641.

11 Bundeszentrale für politische Bildung: Der Erste Weltkrieg im Film, S. 4.

Änderungen der Programme traten durch die veränderte Länge der Filme besonders im Verhältnis von Dokumentar- und Spielfilmen auf. Mit Einzug des Langfilms waren Dokumentarfilme nur noch schwer ans Publikum zu bringen: die Bereitschaft der Zuschauer, sich dokumentarisch-erklärende Filme von etwa einer Stunde anzuschauen, konnte man nach schlechten Erfahrungen bereits zu Beginn der 1910er Jahre nicht voraussetzen.¹⁷ Dokumentarische Filme blieben somit von der Entwicklung des Langfilms zunächst ausgespart und, mit wenigen Ausnahmen, deutlich hinter der Länge der Spielfilme zurück. Gleichzeitig war aber eine neue Eigenständigkeit der non-fiktionalen Filme eingetreten. Anders als bis dato üblich, fehlte den Kriegswochenschauen ein Erklärer und Erzähler als Deuter des Gesehenen. Stattdessen „überließen [die Wochenschauen] die Sinndeutung und Kontextualisierung dem Zuschauer“, der „allenfalls durch die Aussagen in den Zwischentiteln“ geleitet wurde.¹⁸ Somit löste sich der Dokumentarfilm von einer zentralen Figur des frühen Kinos und machte stattdessen den Zuschauer zum Herrn der Deutung seiner visuellen Eindrücke.

An die Umstellung von Kurz- auf Langfilm musste das Publikum besonders in den Ladenkinos erst gewöhnt werden. Die Festlegung verbindlicher Anfangszeiten und die damit verbundene Erziehung der Zuschauer zu einer gewissen Pünktlichkeit stellte so manchen Kinobesitzer während des Kriegs vor große Herausforderungen.¹⁹

Dem gegenüber waren die Veränderungen der Publikumsstruktur selbst geringer, als es die Modulation der Bevölkerungsstruktur während des Kriegs vermuten lassen könnte. Tatsächlich veränderte sich vor allem das Bewusstsein des Kinopublikums selbst. Zwar ging auch die männliche Bevölkerung in die Kinos, bereits vor dem Krieg waren es aber vor allem Kinder, Jugendliche sowie Frauen gewesen, die zu den regelmäßigen Kinobesuchern gezählt hatten. Dieser Trend wurde durch den Ersten Weltkrieg verstärkt; gleichzeitig wurde das Phänomen durch das Fehlen der Männer nicht nur in den Kinos, sondern auch im Alltag, das erste Mal bewusst wahrgenommen.²⁰ Ebenso wurde in den Kinos des Reiches während des Kriegs das Gefühl der Zugehörigkeit zur Heimatfront mitgeprägt – denn vor allem im räumlich begrenzten Kino- saal war das Erleben dieser neuen gesellschaftlichen Gruppe möglich.²¹

17 Müller: Variationen des Kinoprogramms, S. 64–65.

18 Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 11–12.

19 Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 112.

20 Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 43.

21 Paul: Die Visualisierung des modernen Krieges, S. 106–107.

11. Das Fallbeispiel Dresden im Vergleich

11.1 Lokale und nationale Tendenzen im Vergleich

Viele der in der Forschung bereits bekannten oder zumindest vermuteten Entwicklungen lassen sich am Regionalbeispiel der Dresdner Kino-Landschaft bestätigen und verifizieren. Generelle zeitliche Abstände und kausale Abläufe der Zeit sind auch in Dresden beobachtbar, können im lokalen Beispiel aber besser quantifiziert werden. Die Unterschiede, die sich mit dem nationalen Vergleich auftun, sind zwar meist nur geringfügig, der Ort und der Grad ihres Auftretens sind aber gerade deswegen interessant. Im Weiteren wird deshalb ein Vergleich der Dresdner Kino- und Filmentwicklungen mit nationalen Tendenzen vorgenommen.

Im reichsweiten Durchschnitt blieb die Kino-Landschaft in Dresden während des Kriegs vergleichsweise stabil. Die in Dresden nur wenig auftretenden Schwankungen sind darüber hinaus asynchron zur reichsweiten Entwicklung: Während es im wilhelminischen Durchschnitt während des ersten Kriegsjahrs massiv zu Schließungen der Kinobetriebe kam, ist eine derartige Entwicklung in Dresden nicht festzustellen. Dahingegen fanden die Schließungen der Dresdner Ladenkinos gegen Ende des

Kriegs trotz der reichsweiten Zuteilung zusätzlicher Kohlevorräte für die Kinos statt (Diagramm 1). Insgesamt blieben jedoch auch diese hinter dem reichsweiten Durchschnitt zurück.²² Auch die Entwicklung für die Kinoneugründungen entspricht nicht den nationalen Beobachtungen; eine Öffnungswelle nach den ersten Kriegsmonaten²³ lässt sich in Dresden nicht verifizieren. Auch Einberufungen und Sterbefälle der Kinobesitzer schienen in Dresden kaum Folgen für den Kinobetrieb gezeigt zu haben. Auffällig ist vor allem die Quote der Kinobesitzerinnen in Dresden, deren Anstieg sehr viel geringer ausfällt, als aufgrund der kriegsbedingten Ausfälle erwartbar gewesen wäre (Diagramm 2). Hier zeigen sich die Auswirkungen der Einstufung des Kinos als kriegsrelevanter Wirtschaftszweig, welcher die Einberufungen des Personals vor

22 Dass Ott für den Dresdner Süden bis Mitte der 1920er Jahre generell auffällig wenige Kinos verzeichnet, könnte ein Hinweis darauf sein, dass er seine Informationen vor allem aus offiziellen Archivmaterialien der Stadt Dresden zog. Viele der heutigen südlichen Stadtteile wurden erst 1921 oder später eingemeindet, was zu einer Verzerrung innerhalb von Ott's Aufzeichnungen geführt haben könnte. Siehe hierzu die Einträge unter anderem der Stadtteile ‚Leuben‘, ‚Prohlis‘ und ‚Leubnitz-Neuostra‘ im Digitalen Historischen Ortverzeichnis von Sachsen unter <https://hov.isgv.de>.

23 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 100, 112.

allen in den größeren Kinobetrieben anfechtbar machte. Damit ließe sich auch erklären, warum in Dresden ein überdurchschnittlich hoher Anteil an Besitzerinnen bei den Ladenkinos feststellbar ist – aufgrund ihrer geringen Größe und Besucherzahl (und ihrer somit geringeren Wertigkeit im Sinne der Kriegsrelevanz) war es für deren Besitzer vermutlich schwieriger, einen Antrag auf Kriegsfreistellung bewilligt zu bekommen. Zusätzlich war es vermutlich schon vor Kriegsbeginn für Frauen einfacher gewesen, ein kleineres Kino zu betreiben, da dies aufgrund der geringen Größe gesellschaftlicher akzeptierter gewesen sein dürfte. Anders als bei den prestigeträchtigeren Kinobauten, die aufgrund ihrer Größe meist durch eine Gesellschaft geführt wurden, machte die wirtschaftliche Notlage, aus der die Ladenkinos oftmals bereits geboren worden waren, das Führen eines Ladenkinos durch eine Betreiberin sowohl vor als auch während des Kriegs eher zur Notwendigkeit.

Kaum Veränderungen gab es auch bei der Herkunft der Filme selbst. Anders als im wilhelminischen Durchschnitt sind in Dresden während des Kriegs kaum Schwankungen im Verhältnis von in- und ausländischen Filmen festzustellen.²⁴ Zwar hatte in Dresden vor dem Krieg (anders als im restlichen Kaiserreich, wo französische Filme einen weitaus größeren Anteil hatten) eine Vorliebe für italienische Streifen geherrscht. Doch da der Umschwung auf größtenteils nationale Filme bereits 1911 eingetreten

war und der Anteil internationaler Streifen bis 1914 noch weiter absank, blieb das Verhältnis von deutschen und nicht-deutschen Produktionen während des Kriegs selbst relativ konstant bei eins zu neun (Diagramme 8 und 9). Erklärbar wäre diese Eigenheit eventuell durch den Fakt, dass das Königreich Sachsen, ähnlich wie etwa Bayern, eigene Verteilstellen und Behörden beibehalten²⁵ und damit einen größeren Einfluss auf die Herkunft der gezeigten Filme hatte. Die Auswirkungen reichsweiter Verbote von Filmimporte ab dem 25. Februar 1916²⁶ zeigten sich im Dresdner Beispiel deshalb nur eingeschränkt. Darüber hinaus ist für Dresden eine Verschmelzung der Institution Kino mit anderen kulturellen Einrichtungen belegbar. In der Krisenzeit während des Kriegs mussten in der Residenzstadt Einrichtungen wie etwa der Zirkus Sarrasani auf Filmaufführungen zurückgreifen – dies geschah jedoch lediglich aus finanzieller Not und wurde von den Veranstaltern meist wenig beworben. Dahingegen ist die Nutzung von Kinos als „Kino-Variétés“ mit Hybrid-Vorstellungen, in denen sowohl Filme als auch „artistische Einlagen“ gezeigt wurden,²⁷ in Dresden vor allem nach dem Krieg belegbar. Dies steht sicherlich im Zusammenhang mit der geöffneten Kulturlandschaft, in der sich das Kino neben zahlreichen Theater-, Variété- sowie Musik- und Tanzveranstaltungen zunächst wieder seinen Platz erstreiten musste. Allerdings handelte es sich bei den Vorstellungen im Jahr 1919 eher um

24 So gingen zeitgenössische amtliche Statistiken von einem Anteil deutscher Produktionen von nur etwa 12 Prozent vor 1914 aus, was einen erheblichen Unterschied zu den Dresdner Befunden darstellen würde. Jacobsen: Frühgeschichte des deutschen Films, S. 22.

25 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 274.

26 Kester: Film front Weimar, S. 36–37.

27 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 30.

Konzerte und kleinere Vorträge als tatsächliche Varieté-Einlagen.

Für die militärischen Filme kann hingegen eine allgemeine Übereinstimmung mit den populären Genres im Kaiserreich attestiert werden. Die militärischen Sanitätsfilme, Marine- oder etwa „Hundefilme“²⁸ sprachen das Dresdner Publikum genauso an wie im Rest des Reiches. Lokale Ausprägungen reichsweiter Tendenzen wie etwa den naturdokumentarischen Regionalfilmen lassen sich auch in Dresden beispielsweise für die Sächsische Schweiz feststellen. Der Anteil aller militärischen Filme an der Gesamtzahl der Dresdner Aufführungen ist allerdings relativ gering und stark kinoabhängig. Generell liefen in Dresden nur wenige der bekannten Beispieldofilme aus der Literatur, Ausnahmen bilden hier etwa „Die Schlacht an der Somme“ (Großbritannien 1916, dir. Geoffrey H. Malins), der 1917 im Prinzess-Theater lief oder „Das Tagebuch des Dr. Hart“ (Deutschland 1918, dir. Paul Leni), welcher im Tonbild-Theater-Olympia gezeigt wurde. Der Einfluss kleinerer, unbekannterer Produktionslässt sich hingegen über die Kinoannoncen rekonstruieren. In der Literatur nur wenig oder gar nicht rezipierte Kriegsfilme liefen teilweise mehrere Wochen lang in den Programmen der Dresdner Kinos und wurden dementsprechend in den Dresdner Neuesten Nachrichten inseriert. Interessant ist dabei eine lokale Besonderheit in Bezug auf die Ausstrahlung von Wochenschauen, denn Dresden produzierte, zumindest zeitweise, ein eigenes Produkt neben den reichsweiten Eiko- und Messter-Wochenschauen. Das Tonbild-Theater-Olympia konnte während des

Kriegs mit einem eigenen Operateur für Frontaufnahmen aufwarten, welcher die Produktion einer Olympia Kriegswochenschau ermöglichte, die durch den kinoeigenen Filmverleih vertrieben wurde. Die Belege über Dauer und Größe des Unternehmens sind allerdings spärlich. So lässt sich die Wochenschau des Olympia-Kinos in einer Bemerkung zu den Drehgenehmigungen in der Ersten Internationalen Film-Zeitung finden,²⁹ zusätzliche Informationen sind demgegenüber auch bei Ott nicht überliefert. Eventuelle Zusammenhänge könnten hier aber mit einem Auftrag des sächsischen Kriegsministeriums an Oskar Messter bestehen, der Frontaufnahmen von sächsischen Soldaten liefern sollte.³⁰ Vielleicht hatte sich aus einem ähnlichen Auftrag auch eine Chance für die Operatoren des Olympia-Kinos ergeben.

Die populären Genres der Unterhaltungsfilm wiederum reihen sich größtenteils in die Entwicklungen des Kaiserreichs ein. Ersichtlich werden unter anderem die reichsweiten Beschränkungen: Das Verbot der Unterhaltungsfilm verursachte auch in Dresden zunächst einen Einbruch an gespielten Unterhaltungsfilm, der sich sowohl in den Aufführungen als auch in den Inseraten belegen lässt. Während die Anzahl militärischer Filme um 1914/15 massiv zunahm

29 Anders als die „Lichtbild-Bühne“, laut deren Bericht die Drehgenehmigungen lediglich auf die „Messter-Film GmbH“, die „Eiko-Film GmbH“, die „Expreßfilm-GmbH“ sowie die Berliner Firma „Martin Knopf“ beschränkt waren, finden sich in der „Ersten Internationalen Film-Zeitung“ Verweise auf weitere Filmunternehmen, unter ihnen die Dresdner „Olympia-Theater Gesellschaft“. Siehe Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 278–279.

30 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 293.

28 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 292.

(Diagramm 6), ist nur ein kleiner Anstieg der gesamten Aufführungen belegbar (Diagramm 4), was zumindes auf einen teilweisen Wegfall der unterhaltenden Filme deutet. Dies lässt sich auch durch die fallende Anzahl der Lustspiele erahnen. In den Inseraten wird diese Entwicklung noch deutlicher. Hier ist besonders im Dezember 1914 eine äußerst geringe Quote an Filmmannoncen zu verzeichnen, die während des gesamten Betrachtungszeitraums einzigartig ist.

Nach der Lockerung der gesetzlichen Regelungen stieg die Zahl der Vorführungen in Dresden jedoch wieder rasch an. Bis zum Kriegsende blieben die Lustspiele gemeinsam mit den Detektivfilmen die zwei beliebtesten Filmgenres in der Stadt – auch das entspricht der reichsweiten Entwicklung (Diagramm 7). Der Abfall bei der Genres 1919 lässt sich wiederum erklären, wenn man einen Blick in die Annoncen der Lokalpresse wirft. Anstelle des Kinos hatten sich im ersten Nachkriegsjahr die anderen unterhaltenen Freizeitprogramme, allen voran das vormals untersagte Tanzen, wieder in Dresden etabliert. Inserate für Tanzveranstaltungen, Tanzschulen und Bälle lösten in dieser Zeit die Vormachtstellung der Kinos nicht nur in der Kultursparte der Tagespresse ab, wie sich an der insgesamten Anzahl der Kinovorstellungen in der Stadt zeigen lässt. Die Popularität und aufsehenerregende Werbung für die Sitten- und Aufklärungszeit zur selben Zeit reihen sich wiederum nahtlos in die nationale Entwicklung ein.³¹

Mitunter wurden verschiedene Teile besonders beliebter Filmreihen in Dresden gleichzeitig

in unterschiedlichen Kinos gespielt, was die direkte Wettbewerbssituation der Kinos der Stadt untereinander verdeutlicht. Monopole für bestimmte Filme wurden hingegen vor allem ab 1915 beworben und betrafen häufig die beliebten Detektivfilmreihen, die erwartungsgemäß ein großes Publikum in das jeweilige Kino locken würden. Die Anzahl der Dubletten wurde während des Kriegs auch deshalb immer geringer. Wichtig ist jedoch diese Entwicklung mit dem Ort der Aufführungen in Verbindung zu bringen. Da das Gros der Vorführungen während des Kriegs auf lediglich fünf große Kinobauten abfiel, verringerte sich auch die Zahl der Dubletten (Diagramm 4). Dieser Effekt verstärkte sich nach den Schließungen der kleinen Ladenkinos nach 1917 noch einmal.

Trotzdem diversifizierte sich das Filmangebot in Dresden. Darauf deuten zumindes die prozentualen Anteile der beliebtesten Regisseure und Schauspieler an der gesamten Anzahl der Aufführungen hin, die während des Beobachtungszeitraumes immer geringer wurden. Dies ist vor allem im Hinblick auf den Filmstarkult interessant. Zwar zeigt das Dresdner Beispiel, dass dieser nach und nach etabliert wurde, trotzdem wurde der Markt durch neue Firmen und Schauspieler gleichzeitig ständig weiter erschlossen und war dadurch härter umkämpft. Einzelne Star-Regisseure und -Schauspieler konnten sich somit rein prozentual weder über den gesamten Zeitraum hinweg durchsetzen, noch weite Marktanteile für sich beanspruchen. Trotzdem blieben beliebte Schauspieler die primäre Werbestrategie in den Zeitungsannoncen der Kinos, die sich redlich darum bemühten, die Filmstars sowohl visuell als auch namentlich in den Köpfen der Zuschauer zu verankern.

³¹ Harring: Spurenlese im Sächsischen Staatsarchiv, S. 16.

Wie die Wirkung bestimmter Filme auf das Dresdner Publikum tatsächlich war, lässt sich freilich nur erahnen – die Quantitäten der Sammlung Ott, Werbeannoncen und deren Verweise auf Wiederholungen und längere Aufführungszeiten lassen nur eine diffuse Einschätzung der Kinoverhältnisse der Stadt zu. Trotzdem sind am lokalen Beispiel einige Tendenzen deutlich geworden, die die fachwissenschaftlichen Einschätzungen des Verhältnisses zwischen Filmen und deren zeitgenössischen Zuschauerschaft teilweise in neuem Licht erscheinen lassen. Am Dresdner Beispiel lässt sich unter anderem die Publikumszusammensetzung der Detektiv-Filme hinterfragen, welche in der Literatur an vielen Stellen als Jugendfilme mit größtenteils minderjährigem Publikum dargestellt werden. Dem gegenüberzustellen sind die Beobachtungen für das Genre in Dresden, denn mit der reichsweiten Veränderung des Gesetzes über den Belagerungszustand zur Bekämpfung der ‚Verwilderung der Jugend‘ verschärfte auch Sachsen seine Jugendschutzbestimmungen im Kino. Jugendvorstellungen waren nun auf zwei Tage pro Woche beschränkt und mussten spätestens um sieben Uhr abends beendet sein, Nichtbeachtung wurde mit Freiheitsentzug oder Geldstrafen bis zu 1.500 Mark geahndet.³² Interessanterweise umschloss diese Verschärfung darüber hinaus ein generelles Besuchsverbot von Kriminal- und Detektivfilmen für Jugendliche. Ein Kinobesuch von Filmen dieses Genres war für Heranwachsende damit wohl nicht unmöglich, gestaltete diesen zumindest aber schwieriger und risikoreicher. Dies steht konträr

zur Entwicklung des Genres in den Dresdner Kinos, das von 1915 zu 1916 einen großen Anstieg zeigt, sich bis 1917 noch steigert und erst im folgenden Jahr abfällt. Dass der Einfluss der weiblichen Zuschauerschaft hier größer als bisher beschrieben ist, ist zumindest denkbar. Vor allem aber hat die Lokalanalyse gezeigt, wie leicht die Wirkung der heute bekannten ‚Filmklassiker‘ überschätzt werden kann. Der Fokus auf die Analyse einzelner, bekannter und überliefelter Filme ist ohne Frage ein wichtiges Mittel der Filmforschung. Trotzdem sollte der kontextuelle Rahmen dieser wenigen Filme nicht aus den Augen verloren werden. Wie weitläufig das Angebot in den lokalen Kinos einer Großstadt sein konnte, und wie viele unbekanntere Streifen ebenfalls ausgiebig beworben und gezeigt wurden, hat sich durch die Analyse der Dresdner Programme klarer herausgestellt. Vor allem bei den militärischen Filmen muss eine deutliche Unterscheidung zwischen dem Einfluss des Films auf die (alte) Filmgeschichte, und seiner Bedeutung für das zeitgenössische Publikum sowie das Tagesgeschäft der Kinobetreiber gemacht werden. Das mag als Feststellung zunächst trivial klingen, ist für die Kontextualisierung der wenigen bekannten Filme allerdings von nicht unerheblicher Bedeutung.

Für den Stellenwert der Institution Kino kann deswegen auch konstatiert werden, dass deren Prestigegegewinn auch in Dresden nicht an Einzelfilmen hing, sondern sich aus einer Reihe von Faktoren wie etwa der eingeschränkten Kulturlandschaft und dem gleichzeitigen Bedürfnis der Bevölkerung nach Ablenkung und Unterhaltung während des Kriegs zusammensetzte. Sicherlich war diese Entwicklung durch die steigende Qualität der Filme begünstigt worden – dieser

³² Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 136–137.

Eindruck stellte sich beim Publikum aber eher in der Gesamtwirkung ein und war weniger der Verdienst einzelner Filme. Tatsächlich hatte das Kino zu Beginn des Betrachtungszeitraums in Dresden noch mit beträchtlicher Kritik zu kämpfen, wie etwa der Besitzer des Tonbild-Theaters 1912 feststellte:

Man glaubt, einer dem Zeichen unsrer Zeit entsprechende, ebenso wichtige wie nützliche Art der Unterhaltung und Belehrung einfach ihre Existenzberechtigung absprechen zu können mit der haltlosen Behauptung: „Die Lichtspielkunst übe schädlichen Einfluss aus auf Moral, Sitte und Charakter der Volksseele.“ Gewiss ist letzteres der Fall, aber nur wenn die Zusammenstellung des Programms im Genre des modernen Sitten-dramas, des französischen Schwankes, der Burleske oder auch der meisten neuzeitlichen Operetten geschieht. Nicht aber, wenn die Wahl der Vorführungen sich im ebenso feinsinnigem, wie geschmackvollen Rahmen bewegt. Beide, Theater wie Kinematograph, können degenerierend wie läuternd auf das Innenleben der Menschheit wirken. Nicht darauf kommt es an: „Was wir sind“, sondern: „Wie wir es sind.“³³

Das Kino schaffte in Dresden, ähnlich wie im gesamten Kaiserreich, zwar nicht den erhofften Schulterschluss mit Theater oder Oper, das ‚Stieffkind‘ der Medien konnte aber dennoch einen Prestigegegnern verzeichnen und sich als kulturelle Institution in der Stadt etablieren. Wie sehr sich die Rolle des Kinos am Ende des Kriegs geändert hatte, und dass

diese Entwicklung zum Teil auch einer gewissen Selbstinszenierung geschuldet war, zeigt ein Inserat des Dresdner Prinzess-Theaters am ersten Weihnachtsfeiertag 1917:

Kriegs-Weihnachten! Zum 4. Male! Ein hartes, an Entbehrungen reiches Jahr liegt auch hinter der Heim-Armee! Eiserner Fleiß waltete im Lande, damit die Helden da draußen keinen Mangel litten. Nach der Arbeit die Entspannung: Die suchte und fand die Heim-Armee in ihren kargbemessenen Ruhestunden im Theater, im Lichtspielhaus. Die sieggekrönten Urlauber fanden sich mit ein und die Verwundeten mit der Ehrenzier ihrer Narben. Sie alle freuten sich, daß das Leben daheim nicht verstorben war, daß wir noch schauen und genießen dürfen. Ihr unvergängliches Verdienst ist es! Kohlen- u. Gasnöte beherrschten zwar diese hoffentlich letzte Kriegs-Weihnachten. Aber das Prinzess-Theater bietet in dieser Zeit feiertägige Ruhe und Erholung neben einem reichhaltigen glänzenden Feiertagsprogramm Licht und Wärme.³⁴

Die qualitative Unterfütterung der quantitativen Beobachtungen in Dresden im Speziellen gestaltet sich zum momentanen Zeitpunkt schwierig, da sich bereits während der eigentlichen Projektphase gezeigt hat, dass Nachverfolgungen in den städtischen Archiven zumindest im Dresdner Beispiel kaum zusätzliche Erkenntnisse liefern konnten. Viele der Dresdner Besonderheiten werden sich erst im Vergleich verschiedener Lokalstudien untereinander erschließen lassen. Heinrich Ott's Sammlung bietet in ihrer

33 Dresdner Neueste Nachrichten, 7.4.1912, S. 12.

34 Dresdner Neueste Nachrichten, 25.12.1917, S. 12.

schieren Quantität eine in Deutschland momentan einzigartige Möglichkeit der Filmforschung, aber es bleibt zu hoffen, dass derartige Funde in Zukunft mehr Einblicke auf die Zusammensetzung der frühen regionalen Kinolandschaften ermöglichen werden. Bis dahin lässt das Dresdner Beispiel zumindest erst einmal Einblicke in die urbane Kinokultur im Ersten Weltkrieg zu, welche die bereits bekannten Entwicklungslinien im Kaiserreich erweitern und flankieren können.

11.2 Mehrwert und Umsetzung von Lokalstudien in der Neuen Filmgeschichte

Die Neue Filmgeschichte ist zwar kein neues Forschungsgebiet, sicherlich aber eines, in dem noch Differenzierungsarbeit³⁵ und vor allem eine größere Anzahl differenzierter Regionalstudien voneinander sind.³⁶ Zwar sind die nationalen Trends im Wesentlichen bereits gut erforscht, eine Lokalstudie ermöglicht abseits von Filmanalysen oder individuellen Kinobiographien jedoch eine Gesamteinschätzung für einen bestimmten Raum, in dem sich eine Kinolandschaft entwickelt. Auch lokale Einzelfunde dienen als Ergänzung der nationalen Beobachtungen, wie etwa das Beispiel der Dresdner Wochenschauen des Olympia-Theaters, das zwar nur eine kleine Anekdote am Rand nationaler Entwicklungen darstellt, trotzdem aber Rückschlüsse auf Sonder- und Irrwege oder Sackgassen der nationalen Entwicklungslinien geben kann.

35 Véray: French newsreels, S. 409.

36 Zur Bedeutung und Leistung von Regionalstudien in der Filmgeschichte siehe auch Hickethier: Die Bedeutung der regionalen Filmforschung.

Gleichzeitig lässt die lokale Konzentration eine viel detailliertere Betrachtung einzelner Untersuchungsgegenstände zu. So ist zum Beispiel erst im Lokalen eine Aussage über die Genreverteilung von Filmen oder die Zusammensetzung von Kinobesitzern zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich, weil sich die Studie nicht nur auf das Angebot und die Vorschriften überregionaler privater oder staatlicher Institutionen bezieht, sondern ihre regionale Annahme und Umsetzung betrachtet. Während die Strukturen der Verleiher, Filmproduzenten sowie staatlichen Ämter, Einrichtungen und Behörden auf nationaler Ebene besser greifbar sind, können Auswirkungen dieser erst im Lokalen wirklich sichtbar gemacht werden. Das hier untersuchte Beispiel hat gezeigt, dass einige Entwicklungen, die als reichsübergreifend galten, für Dresden nicht greifen. Weitere, quantitativ ähnlich angelegte Analysen anderer Lokalbeispiele würden einen Abgleich untereinander ermöglichen, welcher wiederum Aussagen zu möglichen lokalen Besonderheiten der Einzelbeispiele böte.

Im Zuge der Untersuchungen hat sich die Zeitungsanalyse als sehr ergiebig herausgestellt. Zwar ist sie mit einem hohen Arbeitsaufwand verbunden, unterstützt die Lokalstudie jedoch auf zweierlei Art. Erstens hilft sie, die Kinokultur des untersuchten Abschnitts besser zu illustrieren und macht einen Teil der Kinokultur sichtbar, der nur aus der bloßen Sichtung von Filmen oder der Analyse der örtlichen Kinotopographie nicht greifbar ist. Aufgrund ihrer graphischen Aufarbeitung, der Auswahl der inserierenden Kinos und des Platzes, den die Kinoannoncen zwischen anderen Freizeitangeboten der Zeit einnehmen, eignet sich die Annoncenanalyse zur kontextuellen Visualisierung des Kinoalltags.

Die Entwicklung der Inserate, ihre Gestaltung, Schwerpunktsetzung, sowie die Anreize, die sie setzten, stellen eine gute Ergänzung dar, welche die Einordnung einer rein akkumulativen Listung von Filmen oder Kinos ermöglichen kann.

Zweitens hilft sie, durch eben diese Ergänzungen der Hauptquelle mögliche Fehlerquellen zu identifizieren. Auch nach mehrjähriger Bearbeitung der Sammlung Ott ist etwa der Ursprung ihrer Daten nicht vollständig klar. Zwar ist Ott's Auflistung der in Dresden gespielten Filme mit *Chronologisches Verzeichnis aller Filme von 1906 – 1936* überschrieben, dennoch finden sich wiederholt doppelte Filme. Ob dies an einer Wiederaufführung in einem anderen Erstaufführungskino liegt, es sich um einen neuen Schnitt oder schlichtweg um fehlerhafte Dopplungen handelt, ob Ott überhaupt nur Erstaufführungskinos in Betracht genommen hat – das alles bleibt unklar. Zu beobachten ist aber, dass sich seine Aussagen nicht immer mit den Ergebnissen aus der Lokalpresserecherche decken. Tatsächlich tauchen in der Sammlung Ott Filme auf, die sich nicht über Annoncen verifizieren lassen (eventuell hatte er Zugriff auf Programmzettel oder ähnliche, kineigene Quellen), gleichzeitig finden sich in den Dresdner neuesten Nachrichten des Öfteren Filme, die von Ott scheinbar nicht erfasst wurden.

Generell lässt sich beobachten, dass sich Heinrich Ott in seiner Liste wohl auf die größeren Spielfilme konzentrierte. Die kleinen Beiprogramme enthält er hingegen beinahe komplett vor, was sich unter anderem durch das fast vollständige Fehlen der Wochenschauen belegen lässt. Solche Lücken, die während der Bearbeitung derartiger Quellen zwangsläufig entdeckt werden, können durch die zusätzliche

Analyse der Zeitungsinserrate zwar nicht vollständig geschlossen, aber zumindest sicht- und quantifizierbar gemacht werden. So wäre eine Betrachtung der Wochenschauen nur auf Grundlage der Sammlung Ott unmöglich gewesen, es lässt sich aufgrund der Zeitungsinserrate aber feststellen, dass die Programme aller Dresdner Kinos diese Wochenschauen nicht nur als Beiprogramm beinhalteten, sondern dieses auch explizit bewarben.

Ähnlich sieht dies bei den Filmanalysen aus. Aufgrund der annoncierten Genrezuordnung in den Inseraten der Kinos könnte sich hier ein Erkenntnisgewinn hinsichtlich verschollener oder verlorener Filme ergeben, welche nur dem Titel nach bekannt sind und in der in dieser Arbeit verwendeten IMDB und Filmportal-Datenbanken überhaupt nicht auftauchen.³⁷ Obwohl dieser Erkenntnisgewinn zwar kaum für den Einzelfilm nützt, kann dies bei der quantitativen Analyse von lokalen Filmlandschaften innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens durchaus hilfreich sein und eröffnet auf nationaler Ebene eine Ergänzung zu den erhaltenen Verleiher- oder Produzentenlisten.

Es lässt sich das Fazit ziehen, dass die Recherche in den Lokalzeitungen eine positive Ergänzung zu der Arbeit mit der Sammlung Ott darstellt. Obwohl im vorliegenden Beispiel nur eine beschränkte Anzahl an Ausgaben einer einzigen Zeitung verwendet werden konnten, war dies dennoch mit einem erheblichen Erkenntnisgewinn verbunden. Für zukünftige Projekte wäre

³⁷ Da die Zeitungsanalyse in dieser Arbeit allerdings auf drei ausgewählte Monate pro Jahr begrenzt war, wurde ein derartiger Abgleich nicht vorgenommen, um eine Verfälschung der Filmanalyse zu vermeiden.

es sicherlich empfehlenswert, bei einer ähnlich gelagerten Quellenanalyse zumindest den exemplarischen Blick in die Lokalpresse zu werfen, um mögliche Eigenheiten der Quelle identifizieren zu können.³⁸ Weiter gedacht würde der Vergleich der Kinoinserate in mehreren lokalen Tageszeitungen vielleicht auch die Möglichkeit eröffnen, die Publikumsstruktur des wilhelminischen Kinos besser greifbar zu machen, als dies momentan der Fall ist.

Eine Systematisierung der vorhandenen Regionalstudien steht noch aus. Ein weiterführender Vergleich etwa der Vereinsstrukturen, wie sie etwa in Berlin³⁹ und Sachsen nachweislich existierten, mit dem Rest des Kaiserreichs könnte ebenfalls weiteren Erkenntnisgewinn bieten. Vielleicht ließe sich durch den Zugriff über die Organisation der Akteure vor Ort ein besseres Verständnis nicht nur der Kino- sondern auch Filmgeschichte im Kaiserreich erreichen, regionale Besonderheiten herausarbeiten und die Neue Filmgeschichte auch auf lokaler Ebene weiterführen.

38 Dass die Lokalpresse verschiedener Regionen im Übrigen gut vergleichbar ist, zeigen etwa die Überschneidungen der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit mit der Trierer Studie. Selbst im strukturellen Aufbau der Zeitungen sind ähnliche Beobachtungen zu machen. So waren die Kulturinserate sowohl in Dresden als auch in Trier direkt nach den Todesanzeigen geschaltet, was, wie die Medienhistorikerin Brigitte Braun bemerkte, dazu führte, dass „[die Inserate der Wochenschauen] mitunter [...] von beklemmender Aktualität [waren], wenn die Zeitungsleser z.B. neben der Ankündigung der Wochenschaubilder von der belgischen Front Todesanzeigen dort gefallener Soldaten platziert fanden“. Braun: Patriotisches Kino im Krieg, S. 106.

39 Jacobsen: Frühgeschichte des deutschen Films, S. 20.

| 12. Ausblick

12.1 Entwicklungslinien im Kino der Weimarer Republik

Direkt nach dem Krieg wurde die Zensur in großen Teilen des Kaiserreichs aufgehoben, und im Vakuum des Zensurrechts wuchs die Filmproduktion um ein Vielfaches.⁴⁰ Kurz nach dem Krieg trugen die Aufklärungsfilme, welche bereits im letzten Kriegsjahr populär gewesen waren, allen voran die Produktionen Richard Oswalds wie etwa „Es werde Licht!“ (Deutschland 1917/18, dir. Richard Oswald), „Die Prostitution“ (Deutschland 1919, dir. Richard Oswald) oder „Anders als die Andern“ (Deutschland 1918/19, dir. Richard Oswald) zum „Einsturz der dynastisch-patriotisch geprägten, autoritären, körper- und sinnesfeindlichen Philisterkultur der wilhelminischen Ära“ bei.⁴¹ Spezifisch wilhelminische Filmgenres, wie etwa die während der Vorkriegszeit äußerst beliebten Filme über den Kaiser und seiner Familie gerieten hingegen bald in Vergessenheit. Der durch den verlorenen Krieg und die Gründung der Republik beim Publikum in Ungnade gefallene Monarch wurde während der Weimarer Republik filmisch durch

Friedrich II. in Form der erfolgreichen „Fridericus Rex“-Filme (Deutschland 1921-22, dir. Arzén von Cserépy) als Inbegriff der preußischen Monarchie abgelöst.⁴²

Das Kino der Weimarer Republik war aufgrund der Abschottung während des Kriegs international konkurrenzfähig geworden – der Wegfall vieler ausländischer Produktionsfirmen hatte die Besetzung der verschiedenen Genres durch die eigenheimische Produktion begünstigt, gleichzeitig war es durch den harten Konkurrenzkampf der Unternehmen untereinander zu einer Qualitätsverbesserung der produzierten Filme gekommen.⁴³ Bereits im ersten Nachkriegsjahr wurde „Madame Dubarry“ (Deutschland 1919, dir. Ernst Lubitsch) zum ersten Auslandserfolg der deutschen Filmindustrie, der später durch weitere UFA-Produktionen wie etwa „Variété“ (Deutschland 1925, dir. E.A. Dupont) bestätigt wurde. Auch exotische Abenteuerfilme wie beispielsweise „Das indische Grabmal“ (Deutschland 1921, dir. Joe May), „Die Spinnen“ (Deutschland 1919-20, dir. Fritz Lang) oder die Reihe „Die Herrin der Welt“ (Deutschland 1919-1920, dir. Joe May,

40 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 269; 341.

41 Kreimeier: Dispositiv Kino, S. 33.

42 Loiperdinger: The Kaiser's Cinema, S. 50.

43 Zur Kinokultur der Weimarer Republik siehe ausführlicher unter anderem den folgenden Sammelband: Segeberg (Hg.): Die Perfektionierung des Scheins.

Josef Klein, Uwe Jens Krafft, Karl Gerhardt) hatten Konjunktur. Detektiv- und Kriminalfilme lieferten ebenso eine Reihe an Fortsetzungsfilmen – oftmals mit den gleichen Helden, die bereits im Krieg über die Leinwand gelaufen waren. Gemeinsam mit Komödien und Lustspielen waren sie weiterhin die gängigsten Kinoschlager, während die heutigen Klassiker des Weimarer Filmeschaffens häufig ein Dasein im Schatten der Filmtrends der Zeit fristeten.⁴⁴ Topoi, welche in der Literatur bereits in den 1890er Jahren behandelt worden waren, im Kaiserreich filmisch aber aus politischen Gründen nicht umsetzbar gewesen waren, wurden in der Weimarer Republik nun ebenfalls inszeniert. Problematisiert wurde insbesondere das Großstadtleben; seine Erscheinungen wie Armut, Prostitution, Alkoholabhängigkeit und Verbrechen aller Art wurden in mitunter höchst umstrittenen Filmen wie etwa *„Die freudlose Gasse“* (Deutschland 1925, dir. G.W. Pabst) allerdings wieder nur stark zensierte auf die Leinwand gebracht.⁴⁵ Sämtliche Entwicklungen, ob Populärfilm oder Avantgarde, wurden in der Republik außerdem von einer stetig wachsenden Fachpresse besprochen. Zusätzlich zur Kinopresse der Vorkriegszeit hatte sich 1916 *„Der Film“* gesellt, 1919 folgten unter anderem der *„Film-Kurier“* und 1923 das *„Reichsfilmblatt“*. Auch die Tagespresse besprach nun Kinoschlager.⁴⁶ Nachdem der Professionalisierungsprozess der Filmkritik während des Kriegs unter anderem durch den Mangel an männlichen Kritikern zunächst

aufgehalten worden war, setzte er sich Mitte der 1920er Jahre nun endgültig durch.⁴⁷

Auch die Wochenschauen liefen in den ersten Nachkriegsjahren zunächst weiter über die Leinwände der Republik, ihr Markt wurde aber zunehmend monopolisiert. Nachdem die UFA die Messter-Woche an die DLG verkauft hatte, stellte diese sie zugunsten ihrer Eigenproduktion *„Deulig-Woche“* 1922 gänzlich ein. Mitte der 1920er Jahre etablierten sich verschiedene Wochenschauen zwar erneut als fester Bestandteil des Kinoprogramms, und auch die UFA stieg mit einer eigenen UFA-Woche Ende 1925 wieder in das Geschäft ein, doch bereits zwei Jahre später wurden beide Produktionen, gemeinsam mit anderen kleineren Wochenschauen, durch den Hugenbergs-Konzern übernommen. Damit erreichte der Konzern ab Ende 1928 eine Monopolstellung auf dem deutschen Markt, die eine stärkere politische Instrumentalisierung ermöglichte. Ab 1930 wurde schließlich die *„UFA-Tonwoche“* als erste Tonwochenschau der Weimarer Republik ausgestrahlt.⁴⁸

Sonstige dokumentarische Filme waren vor allem am Ende der Weimarer Republik nun erstmals durch die Bestrebungen der organisierten Arbeiterbewegung besetzt, die ihre Haltung gegenüber dem Medium Film ebenfalls angepasst hatte. Die wenigen überlieferten Filme der Weimarer Linken sind semifiktionalen Nachzählungen historischer Ereignisse, wie etwa dem Hamburger Hafenarbeiterstreik 1897/97 oder dem *Blutmai* 1929. Auch den Milieufilmen

44 Deutsches Filminstitut und Filmmuseum: Das Weimarer Kino zwischen Klassik und Avantgarde.

45 Kreimeier: Dispositiv Kino, S. 30–33.

46 Kester: Film front Weimar, S. 35–36.

47 Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung, S. 48–49.

48 Lieb/Mattenklotz: Die Wochenschau in den zwanziger und dreißiger Jahren, S. 16–17.

der Bewegung sollte durch einen dokumentarischen Eindruck zusätzliche Wirksamkeit verliehen werden, oftmals wurde dies durch den Dreh an Originalschauplätzen und den Einsatz von Laiendarstellern erreicht. Diese „halbdokumentarischen Spielfilme“ wurden gemeinsam mit einem Großteil an genuin non-fiktionalen Filmen in autonomen Produktions- und Vertriebsstrukturen geschaffen, konnten sich aber auf dem Filmmarkt der Weimarer Republik kaum durchsetzen. Interessanterweise vollzog sich auch der Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm in den dokumentarischen Filmen im Gegensatz zu den Spielfilmen der Zeit nicht: Die nachträgliche Synchronisation und das Beifügen von Musik blieb weiterhin die gängige Methode des Dokumentarfilms, Aufnahmen von Originalton fanden kaum bis gar keinen Einsatz.⁴⁹

Die UFA selbst war, unter anderem aufgrund ihrer riskanten Großprojekte wie etwa „Dr. Mabuse“ (Deutschland 1922, dir. Fritz Lang), „Die Nibelungen“ (Deutschland 1924, dir. Fritz Lang) sowie „Der letzte Mann“ (Deutschland 1924, dir. F.W. Murnau) und „Faust“ (Deutschland 1926, dir. F.W. Murnau), ab Mitte der 1920er Jahre finanziell ins Straucheln geraten. Viele der Filme waren von vornherein nicht auf ein bloßes Einspielen der Produktionskosten durch das heimische Publikum, sondern auch auf die Reaktion des internationalen Filmmarktes angewiesen, was sich angesichts der harten Konkurrenz mitunter nicht auszahlte.⁵⁰ Nachdem die UFA in ihren Gründungsbestrebungen vor allem eine Wiedereroberung des heimischen Marktes durch die vor dem Krieg so einflussreichen französischen

Produktionen hatte verhindern wollen, hatte sich nun eine ganz anders geartete Abhängigkeit vom internationalen Filmmarkt entwickelt.

12.2 Der Umgang mit dem Ersten Weltkrieg in Filmen nach 1920

Mit dem Eintritt in die Nachkriegsphase erfuhr der Weltkriegsfilm eine Bedeutungsumpolung. Filme, die den Ersten Weltkrieg thematisierten, dienten nun nicht mehr der „Mobilisierung oder Beruhigung der ‚Heimatfront‘“, sondern entwickelten sich zu „kommerziellen Kassenschlagern“, die der „Befriedigung von Angstlust, [der] retrospektiven Sinngebung des Gefallenentodes sowie zum politischen Mittel der Umdeutung der Niederlage und [der] Bearbeitung des Verlierertraumas“ dienten.⁵¹

Nach den traumatischen Erfahrungen sowohl an der Front als auch der Heimatfront und den persönlichen wie auch kollektiv-nationalen Verlusten war das Publikum auf eine Sinnklärung des erlebten Leids aus – es suchte nach einem Weg, das Erlebte in einen breiteren Kontext zu setzen, um eine Bewältigung zu ermöglichen. Die Deutung war dabei von den Schlüssen des jeweiligen politischen Lagers der Filmemacher abhängig. Die „Filmfront Weimar“⁵² beschäftigte sich mit dem Krieg deshalb sowohl in pazifistisch-progressiven Antikriegsfilm wie „Westfront 1918“ (Deutschland 1930, dir. Georg Wilhelm Pabst), „Namenlose Helden“ (Deutschland 1924, dir. Kurt Bernhardt) oder auch „Niemandsland“

49 Kreimeier: Dokumentarfilm 1892-1992, S. 402–405.
50 Rother: Die Ufa 1917-1949, S. 24.

51 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 13.
52 Zu einer ausführlichen Analyse der Thematik siehe Kester: Film front Weimar.

(Deutschland 1931, dir. Viktor Trivas) als auch in konservativ-rechten Filmen wie ‚*Tannenberg*‘ (Deutschland 1932, dir. Heinz Paul) oder ‚*Berge in Flammen*‘ (Deutschland 1931, dir. Karl Hartl, Luis Trenker).⁵³

Gerade am Ende der Weimarer Republik kam es zu einer Häufung von Spielfilmen, die den Weltkrieg filmisch aufarbeiteten. Die immer stärkere Teilung der Debatte in verschiedene politische Lager bedingte einen regelrechten Wettlauf um die Deutungshoheit des Kriegs und die Erinnerung an diesen. Streithemen wie etwa der Versailler Vertrag gaben der Verfilmung des Kriegsausbruchs große politische Tragweite, und auch die Darstellung von Gewalt oder die Zuweisung von Täter- und Opferrollen konnte eine Positionierung zur Notwendig- oder Sinnlosigkeit des Kriegs markieren. Aufgrund der öffentlich wirk samen politischen Sprengkraft und des daraus resultierenden breiten Publikumsinteresses entwickelte sich das Genre Kriegsfilm bis in die 1930er Jahre zum Kassenschlager.⁵⁴

Dies wurde auch dadurch bedingt, dass durch die Einführung des Tonfilms 1929 erstmals ein filmischer Rückgriff auf die Geräuschkulisse des Weltkriegs möglich wurde. Gemeinsam mit detailgetreuen Kostümen und Kriegsausstattung inszenierte der Tonfilm einen hohen Grad an Authentizität für das Publikum. Sowohl in Spielfilmen als auch dokumentarischen Streifen kamen darüber hinaus Realaufnahmen zum Einsatz. So enthalten beispielsweise die UFA-Produktionen ‚*Der Weltkrieg I*‘ (Deutschland 1927, dir. Svend Noldan) und ‚*Der Weltkrieg II*‘

(Deutschland 1928, dir. Léo Lasko) Ausschnitte, die während des Kriegs gedreht worden waren. Allerdings handelte es sich bei den verwendeten Aufnahmen in den meisten Fällen um Militärparaden oder Truppenübungen hinter der Front. Ebenso wurde die Darstellung wichtiger Staatspersonen wie etwa Hindenburg meist über Archivmaterial bewerkstelligt, eine Verkörperung durch Schauspieler wurde auch in Spielfilmen nicht vorgenommen.⁵⁵ Trotz ihrer publikumswirksamen vorgeblichen Authentizität standen diese späten Filme in ihrer Gestaltung aber oftmals in Traditionslinien mit Theater und Literatur der Zeit, und setzten sich weder mit ihrer Vermischung aus Realität und Fiktion, noch dem Weltkriegsgeschehen als solchem kritisch auseinander.⁵⁶

Inhaltlich ist während der Weimarer Republik besonders der Anstieg bei den sogenannten Flieger- und U-Bootfilmen bemerkbar, die als Genre während des Kriegs lediglich eine Randexistenz fristeten. Ab Mitte der 1920er Jahre begründeten sie jedoch die filmische Umsetzung jenes Heldenepos, der zwar bereits während des Weltkriegs existierte, aber noch nicht auf die Leinwand gebracht werden konnte. Filme zum Thema Luftkampf waren beim Publikum besonders beliebt, auch wenn dieser (zumindest im Vergleich mit späteren Kriegen und insbesondere dem Luftkampf des Zweiten Weltkriegs) nur eine kleine Rolle in der militärischen Realität der Gefechte darstellte.⁵⁷ Die Figur des Piloten

53 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 14.

54 Ziereis: Der Erste Weltkrieg im Tonspielfilm, S. 297–298; 302–303; 309–310.

55 Kester: Film front Weimar, S. 40; 224.

56 Ziereis: Der Erste Weltkrieg im Tonspielfilm, S. 309–310.

57 Erst in der zweiten Hälfte des Kriegs war ein Einsatz der Flugzeuge zum effizienten Kriegsgeschehen möglich, welche die langsamsten und zerstörungsan-

bot dennoch eine gute Möglichkeit, die heroischen Kriegstaten eines Einzelnen abzubilden, und eine mehr oder weniger individuelle Handlung aus persönlichen Eigenschaften oder militärischen Taten zu konstruieren. Dies löste eines der größten Probleme der Filmemacher: die Anonymität der Masse an Infanteriesoldaten. Gleichzeitig spiegelte der scheinbar faire Kampf in der Luft die Vorkriegsvorstellungen von Ehre und Loyalität wider, die in den Gefechten auf dem Boden kaum ersichtlich wurden.⁵⁸ Die „Ritter der Luft“ boten eine moderne Form des Helden, der außerdem das Topos des Fliegerhelden aus der zivilen Luftfahrt um 1900 fortsetzte.⁵⁹

Auch die Marinefilme waren von großer Popularität. Zwar war der U-Boot-Krieg des Kaiserreichs im Ausland propagandistisch äußerst negativ besetzt,⁶⁰ Marine-Filme boten dem heimischen Publikum im Gegensatz dazu aber Motive wie Heldentum, Tapferkeit und Kameradschaft. Filme wie „Die versunkene Flotte“ (Deutschland 1926, dir. Manfred Noa, Graham Hewett), „Unsere Emden“ (Deutschland 1926, dir. Louis Ralph), „U9 Weddigen“ (Deutschland 1927, dir. Heinz Paul), „Drei Tage auf Leben und Tod“ (Deutschland 1929, dir. Heinz Paul) sowie „Kreuzer Emden“ (Deutschland 1932, dir. Louis Ralph) rekurrierten auf bekannte Seeschlachten unter und über Wasser⁶¹ und vor allem die U-Boot-Filme zogen ihre Anziehungskraft aus dem heroischen Zusammenhalt einer Gruppe

Männer als „Schicksalsgemeinschaft“. Die räumlich und narrativ begrenzten U-Boot- und sonstigen Marineschauplätze eigneten sich ähnlich wie die Luftkampffilme besonders für die filmische Umsetzung derjenigen militärischen Ideale, die während des Kriegs verlorengegangen waren.⁶²

Pazifistisch angelegte Filme wurden hingegen meist aus der Perspektive der vielen Soldaten geschildert, die in der ‚Materialschlacht‘ an der Westfront am Boden gekämpft hatten. Der Feind in den Schützengräben war dabei oft französischer Herkunft, im Gegensatz dazu war die Darstellung der englischen Marine in den Seekriegsfilmen mitunter beinahe freundschaftlich und wurde, ganz im Sinne des Narratifs eines heroischen Kriegs, häufig eher als gegenseitiger Respekt dargestellt. Amerikanische Truppen fehlen in den meisten Filmen hingegen völlig.⁶³ In sowohl pazifistischen als auch militärischen Filmen war die Darstellung des Feindes generell nur eingeschränkt möglich – auch, weil eine aggressive Behandlung der Thematik die außenpolitischen Interessen und internationale Lage der Republik gefährdet hätte.

Ebenso wurde die Heimatfront nur teilweise thematisiert. Ihre filmische Umsetzung bediente meist zwei Narrative – einerseits die Unterstützung der Männer an der Front durch treue und tapfere Frauen, deren Kriegserlebnisse und Erfahrungswelten wie etwa Fabrikarbeit oder Hungersnöte allerdings kaum gezeigt wurden. Die Kehrseite war die Darstellung der zurückgebliebenen Frauen als den Soldaten

fälligen Zeppelins ersetzen. Siehe Burns: The Great War and Cinema, S. 51; 53.

58 Burns: The Great War and Cinema, S. 51–52.

59 Hüppauf: Fliegerhelden des Ersten Weltkriegs, S. 575–577.

60 Koldau: Submarine Films as Aesthetic Reflection, S. 103–104.

61 Kester: Film front Weimar, S. 161.

62 Koldau: Submarine Films as Aesthetic Reflection, S. 115.

63 Kester: Film front Weimar, S. 221–222.

fremdgewordene Ehebrecherinnen, welche die Fronterfahrungen der Soldaten kaum nachvollziehen konnten und mit ihrem unsittlichen Verhalten deren Moral zersetzen. Völlig ausgespart wurden hingegen militärische Niederlagen, und auch mondäne Kriegsthemen wie „boredom, drills, rebelling against representatives of the senior ranks, and sexuality [...]“ kamen in den Weltkriegsfilmen der Weimarer Republik nicht vor.⁶⁴ Dennoch spielten die Filme eine tragende Rolle im Nachkriegsdiskurs und stellten einen wichtigen Teil der Erinnerungskultur dar.⁶⁵

12.3 Die Auswirkungen auf die Propaganda während des Zweiten Weltkriegs

Obwohl die Propagandawirkung des Films während des Ersten Weltkriegs stark eingeschränkt war, und viele Bemühungen gänzlich ohne Erfolg geblieben waren – von der neugewonnenen Einsicht, dass man die Bevölkerung im In- und Ausland durch staatlich subventioniertes, fiktionales und nichtfiktionales Filmmaterial beeinflussen konnte, wollte man trotz der negativen Erfahrungen nicht abrücken.⁶⁶

Methoden, die bereits in den Weltkriegsfilmen während der Weimarer Republik entwickelt wurden, bildeten die Grundlage der filmischen Entwicklung im Nationalsozialismus. So wurde beispielsweise die für den Zweiteiler *Der Weltkrieg*’ (Deutschland 1927/1928, dir. Svend Noldan/Léo Lasko) entwickelte animierte Generalstabskarte

in der NS-Wochenschau wiederverwendet, um die Gebietseroberungen während des Zweiten Weltkriegs filmisch in Szene zu setzen. Auch in den Propagandafilmen der Zeit fand Kartenmaterial dieser Art Verwendung. Vor allem blieb die Vermischung aus fiktionalen und non-fiktionalen Filmteilen für die NS-Propaganda von großer Bedeutung: Filme wie *Blutendes Deutschland*’ (Deutschland 1933, dir. Johannes Häußler) oder *Der ewige Jude*’ (Deutschland 1940, dir. Fritz Hippler) waren ein Amalgam aus Kriegswochenschauen, Tricksequenzen und Spielfilmmaterial.⁶⁷ Dies wurde auch möglich, da die technische Weiterentwicklung des Filmequipments es den Kameraoperatoren während des Zweiten Weltkriegs leichter machte, das Kriegsgeschehen zu erfassen. Mit der Einführung von leichten Handkameras wurden die schweren Kamerastative obsolet, und die Aufnahmen gewannen an Mobilität.⁶⁸ Zusätzlich ermöglichte die neue Technik erstmals Aufnahmen aus dem unmittelbaren Kriegsgeschehen auch in der Luft; die Verkopplung von Filmkameras mit Schusswaffen als Weiterführung der Konstruktionen des Ersten Weltkriegs ermöglichte eine Kriegsnähe, die es in den Wochenschauen so vorher nicht gegeben hatte. Der erste Einsatz des Farbfilms verstärkte darüber hinaus den Eindruck von Authentizität.⁶⁹ Im Gegensatz zu den repressiven Bestimmungen, mit denen die Filmproduzenten während des Ersten Weltkriegs zu kämpfen hatten, wurden Fotografen und Kameraoperatoren während des Zweiten Weltkriegs von Anfang an

64 Kester: Film front Weimar, S. 221–224.

65 Kester: Film front Weimar, S. 221.

66 Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen, S. 300.

67 Kreimeier: Dokumentarfilm 1892-1992, S. 400.

68 Kleinhans: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 4.

69 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 23–24; 26–27.

offensiv an die Front gebracht, um lebensnahe und aktuelle Kriegsberichterstattung zu ermöglichen. Dafür wurden sie bereits ab August 1938 in sogenannten *Propagandakompanien* organisiert, die, um eine möglichst freie Handhabe der Operateure zu gewährleisten, keiner aktiv kriegsinvolvierten Truppen unterstellt, sondern diesen lediglich zugeteilt wurden. Die Kompanien, die aus einem Wort-, Bild-, Film- und einem Radiotrupp zusammengestellt waren, bestanden am Anfang aus jeweils 250 Beteiligten und 120 Fahrzeugen, wuchsen bis 1943 aber zu einer nun vereinheitlichten Propagandatruppe zusammen, welche aus insgesamt 15.000 Beteiligten bestand. Sie lieferten vor allem Material für die Wochenschauen, die – auch hier hatte man aus dem Ersten Weltkrieg gelernt – möglichst realistisch und wenig gestellt sein sollten. Mit Ausnahme des Tons, der zumeist nachträglich hinzugefügt wurde, gab es nun seltener *Ergänzungsaufnahmen* als in den oftmals großzügig inszenierten Wochenschauen des Ersten Weltkriegs.⁷⁰

Die Erfahrung des zögerlichen Einsatzes filmischer Propaganda während des Ersten Weltkriegs war auch auf organisatorischer Ebene entscheidend für den Umgang mit filmischer Propaganda während des Zweiten Weltkriegs: Alle Strukturen waren darauf ausgerichtet, das Filmmaterial möglichst zeitnah in die Kinos zu bringen. Verzögerungen sollten vermieden werden, um das „Auseinanderdriften“ von Front und Heimatfront, wie es im Ersten Weltkrieg geschehen war, zu verhindern. Es galt, den Einfluss des Staates auf den Filmmarkt um jeden

Preis gegen privatwirtschaftliche Kräfte zu verteidigen, um größtmögliche Kontrolle über das Publikum zu erhalten. Somit wurde die UFA 1937 zunächst verstaatlicht, und stieg 1942, um die bedingungslose staatliche Kontrolle zu ermöglichen, gar zum Monopolisten auf dem deutschen Filmmarkt auf. Dies bedeutete auch Berufsverbote für jüdische und oppositionelle Regisseure, Schauspieler, sowie sonstige Film- und Kinomitarbeiter.⁷¹

Die nicht gezeigten Inhalte ähnelten unterdessen stark denen des Ersten Weltkriegs. Verwundete und tote Wehrmachtssoldaten wurden dem Publikum ebenso vorenthalten wie dies bereits nach 1914 geschehen war. Generell wurde auch im Zweiten Weltkrieg das Bild eines ‚sauberen‘ Kriegs gepflegt, den die Wochenschauen in ihrer Berichterstattung als Erlebnisurlaub oder Sportreportage darstellten. Zunächst zeigten diese Inszenierungen durchaus Erfolg: Kinobesuche der Bevölkerung nahmen 1940 im Vergleich zum Vorjahr um 90 Prozent zu. Allerdings verloren die Zuschauer mit Ende des ‚Blitzkriegs‘ erneut das Interesse am nun immergleichen Kriegsfilmmaterial und verlangten stattdessen nach Unterhaltungskino. Das grundsätzliche Problem, auch im Stellungskrieg mit Stillstand der Fronten weiterhin Publikumsinteresse zu generieren, konnte somit nicht gelöst werden.⁷²

70 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 28; 30; 32.

71 Bundeszentrale für politische Bildung: Der Erste Weltkrieg im Film, S. 10.
72 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert, S. 25; 32.

13. Abschließende Bemerkungen

Aufgrund seiner bis dato unvergleichlichen Ausmaße war der Erste Weltkrieg weder für die Bevölkerung an der Heimatfront, noch für die Soldaten in den Schützengräben in seiner Gesamtheit nachvollziehbar. Große Schlachten, welche von den Medien stellvertretend für die Kriege des 18. und 19. Jahrhunderts thematisiert worden waren und halfen, das Kriegsgeschehen anhand von einzelnen, zeitlich und örtlich gut abzugrenzenden Ereignissen zu erfassen, waren für die mediale Berichterstattung im festgefahrenen Stellungskrieg nicht greifbar. Sowohl für die Bevölkerung daheim als auch für die Soldaten entstand aus der unübersichtlichen Gesamtlage daher ein „erhebliches Informationsbedürfnis“⁷³ welches aufgrund der neuen Art der Kriegsführung allerdings weder durch die klassischen Printmedien, noch durch Film und Kino befriedigt werden konnte.⁷⁴

Dennoch hatte besonders das Kino beim Publikum bereits vor dem Krieg ein erhebliches Authentizitätsgefühl hervorgerufen, und visuelle Materialien sowohl fotografischer als auch filmischer Natur wurden (anders als die schriftliche Berichterstattung der Printmedien) als neutral

und objektiv angesehen. Zu Beginn des Kriegs wurden sie nicht als Ergebnis subjektiven journalistischen Schaffens von Autoren und Redakteuren bewertet, sondern als die neutrale Abfilmung von Ereignissen durch technisch-versierte aber medial unvoreingenommene *Kameraoperatoren* betrachtet.⁷⁵ Dies änderte sich während des Ersten Weltkriegs zwar nicht grundlegend, zumindest aber wuchs das Bewusstsein des ‚Ausgesparten‘ und ‚Weggeschnittenen‘ beim Publikum. Gerade deshalb markiert der Erste Weltkrieg einen wichtigen Schritt zur kritischen Reflexion des Gesehenen durch die zeitgenössischen Zuschauer.

Anders sah dies bei der Entwicklung der staatlichen Propaganda aus, deren Grundstein erst sehr spät während der zweiten Kriegshälfte gelegt wurde. Hier stellt der Weltkrieg lediglich den ersten Schritt im Umgang mit filmischer Propaganda dar. Zwar schuf der Krieg das Bewusstsein, die eigene Bevölkerung mit filmischen Mitteln beeinflussen zu können, allerdings fand eine umfangreiche praktische Umsetzung dessen erst während des Zweiten Weltkriegs statt. Die ersten Versuche der staatlichen Filmpropaganda ab 1916/7 konnten in ihrer

73 Kleinhanß: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 2.

74 Kleinhanß: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 1–2.

75 Kleinhanß: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg, S. 4.

Eigenwahrnehmung, ihrer Intention und visuellen Gestaltung noch nicht an bewährte Propagandamittel wie Aushänge, Flugblätter, Postkarten oder Karikaturen heranreichen. Eine effiziente oder gar erfolgreiche propagandistische Nutzung war aufgrund der kleinteiligen behördlichen Strukturen, der mangelhaften Qualität der Filme und der daraus resultierenden negativen Reaktion des Publikums nicht möglich.

Stattdessen erfüllte das Medium Film ab Mitte des Kriegs vorrangig wieder seine unterhaltende Funktion, was zu einer Weiterentwicklung bereits vor dem Krieg angelegter Tendenzen wie etwa dem Übergang zum Langfilm, der Fortsetzungsfilme oder dem Filmstarkult führte. Zusätzlich fungierte die Abschirmung des nationalen Marktes gewissermaßen als ‚Brutkasten‘ für die Entwicklung von Kino und Film und versetzte die verschiedenen Produktions- und Vertriebszweige in die Lage, sich beschleunigt auszubauen. Somit stand die Filmwirtschaft trotz mäßigen Erfolgs der militärischen Filme am Ende des Kriegs erstmals als international wettbewerbsfähige Industrie da.

Gemeinsam mit dem Bedeutungsgewinn, den die Kinos während des Kriegs durch die zeitweilige Ausdünnung der Unterhaltungslandschaft verzeichnen konnten, hatten sich Film und Kino damit spätestens am Kriegsende zu einer Institution entwickelt, die aus den großstädtischen Räumen und der Alltagswelt der Bevölkerung nicht mehr wegzudenken war.

| Anhang

Liste der Kinos in Dresden im Zeitraum zwischen April 1910 bis zum Februar 1923

| Name | Betriebsdauer | Kinotyp | Adresse |
|--|---------------|------------|---|
| Apollo-Lichtspiele | 1912 - 1921 | Saalkino* | Schäferstraße 68 |
| Bioscope-Theater | 1908 - 1917 | Ladenkino | Schlossstraße 14 |
| Blumensäle | 1910 - 1910 | Saalkino | Blumenstraße 48 |
| Central-Kino-Theater | 1908 - 1920 | Ladenkino | Dürerplatz 22 |
| Central-Theater | 1903 - 1945 | Saalkino | Waisenhausstraße* |
| Colosseum | 1910 - 1945 | Saalkino | Freiberger Platz 20 |
| Colosseum-Tonbildtheater | 1909 - 1911 | Ladenkino | Wildstruffer Straße 22 |
| Concordia-Theater | 1908 - 1912 | Ladenkino | Leipziger Straße 63 |
| Dedrophon-Theater | 1906 - 1921 | Ladenkino | Wettinerstraße 34 |
| Deutscher Flottenverein | 1908 - 1944 | Saalkino | Zinzendorfstraße 17 |
| Deutscher Kaiser-Lichtspiele | 1911 - 1929 | Saalkino | Leipziger Straße 112 |
| Edison-Theater | 1910 - 1921 | Saalkino | Prager Straße 45 |
| Elb-Schloss-Lichtspiele | 1920 - 1928 | Saalkino | Fechner Straße 2a |
| Elite-Reform-Kino-Salon | 1911 - 1972 | Ladenkino | Schillerplatz 8/9 |
| Fata-Morgana | 1911 - 1922 | Saalkino | Breite Straße 3 |
| Fü-Li (Fürstenhof-Lichtspiele) | 1920 - 1945 | Saalkino | Striesener Straße 32 |
| Gefilge | 1917 - 1932 | Ladenkino | Pillnitzer Straße 57 |
| Germania-Theater | 1912 - 1921 | Ladenkino | Scheffelstraße 17 |
| Grand-Kinematograph | 1907 - 1936 | Saalkino | Neustädter Markt/Am Markt 12 |
| Grellmanns Variete | 1908 - 1932 | Saalkino | Hebbelstraße 10 |
| Hansa-Theater | 1909 - 1945 | Ladenkino | Görlitzer Straße 18 |
| Heidepark-Kino | 1918 - 1924 | Ladenkino* | Königsbrücker Landstraße 7 |
| Hennry-Lichtspiele | 1918 - 1918 | Saalkino | Wettiner Straße 4 |
| Hotel Palmgarten | 1912 - 1912 | Saalkino | Pirnaische Straße 29 |
| Imperial-Kino | 1908 - 1916 | Ladenkino | Moritzstraße 3 |
| Kammer-Lichtspiele | 1913 - 1937 | Kinobau | Wildstruffer Straße 29 |
| Kinematograph | 1908 - 1913 | Ladenkino | Kesselsdorfer Straße 11 |
| Kinematograph im Großen Saal des Ausstellungspalasts | 1908 - 1937 | Saalkino | im Nordwesten des Großen Gartens am Stübelplatz mit dem Haupteingang zur Lennéstraße, Dresden |

| Name | Betriebsdauer | Kinotyp | Adresse |
|---|---------------|----------------------|--|
| Kinematograph in Hammers Hotel | 1910 - 1923 | Saalkino | Augsburger Straße 7 |
| Kinematograph von Eduard Curda | 1911 - 1913 | Ladenkino | Striesener Straße 27 |
| Kinematograph von Max Böhme | 1914 - 1914 | Ladenkino | Leisniger Straße 47 |
| Kinematograph von Otto Anders | 1911 - 1917 | Ladenkino | Cossebauder Straße 34 |
| Kinematograph von Paul Preußner | 1911 - 1911 | Ladenkino | Stärkengasse 3 |
| Kinematographen-Theater-Casino-Biograph | 1909 - 1918 | Ladenkino | Torgauer Straße 58 |
| Kunze-Theater | 1909 - 1920 | Ladenkino | Bönischplatz 19 |
| Lichtspiele Kaisergarten | 1908 - 1920 | Saalkino | Bautzner Landstraße 89 |
| Lichtspiele und Kino-Theater | 1911 - 1922 | Ladenkino | Kesselsdorfer Straße 80 |
| Lichtspiele Zschachwitz | 1916 - 1936 | Ladenkino* | Pirnaer Landstraße 239 |
| Lichtspielhaus-Drei-Kaiserhof | 1912 - 1945 | Saalkino | Tharandter Straße 2 |
| M.S. Lichtspiele (Meinhols Säle) | 1915 - 1945 | Saalkino/ Kinobau | Moritzstraße 10 |
| Mars-Kino | 1910 - 1922 | Ladenkino | Lauensteiner Straße 44 |
| Metropol-Kino | 1911 - 1920 | Saalkino | Hofmühlenstraße 51 |
| Metropol-Theater | 1910 - 1924 | Saalkino | Königsbrücker Straße 37 |
| Ostra-Lichtspiele | 1915 - 1917 | Ladenkino | Ostra-Allee 6 |
| Palasttheater-Lichtspiele | 1920 - 1930 | Saalkino | Alaunstraße 28 |
| Paty's elektrisches Theater | 1910 - 1910 | Wanderkino | Vogelwiesenstraße 3 |
| Prinzess-Theater | 1916 - 1945 | Kinobau | Prager Straße 52 |
| Reform-Kino | 1907 - 1920 | Ladenkino | Wettiner Straße 18 |
| Reform-Kino | 1911 - 1911 | Saalkino | Vergnügungspark der Internationalen Hygieneausstellung |
| Regina-Lichtspiele | 1911 - 1926 | Ladenkino | Augsburger Straße 12 |
| Residenzkino | 1908 - 1919 | Ladenkino | Pillnitzer Straße 29 |
| Restaurant Bürgereck | 1910 - 1915 | Saalkino | Dürerplatz 20 |
| Royal-Kino | 1909 - 1911 | Saalkino | Bautzner Straße 38 |
| Saxonia-Theater | 1910 - 1945 | Ladenkino | Annenstraße 28 |
| Stadt Kirchberg | 1906 - 1910 | Ladenkino | (Große) Frohngasse 5 |
| Stadt Paris | 1908 - 1910 | Ladenkino | Große Meißner Gasse 13, |

| Name | Betriebsdauer | Kinotyp | Adresse |
|------------------------------------|---------------|------------|---|
| Stern-Kino | 1910 - 1910 | Ladenkino | Moritzstraße 18 |
| Theater der lebenden Photographien | 1917 - 1940 | Ladenkino | Wettiner Straße 54 |
| Tonbild-Theater | 1911 - 1919 | Ladenkino | Fürst-Bismarck-Straße 2 |
| Tonbild-Theater | 1908 - 1922 | Ladenkino | Prager Straße 47 |
| Tonbild-Theater-Olympia | 1909 - 1928 | Saalkino | Altmarkt 13 |
| Triumph-Kino | 1911 - 1921 | Ladenkino | Reissigerstraße 25 |
| U.T. Lichtspiele (Union Theater) | 1913 - 1945 | Kinobau | Waisenhausstraße 22 |
| Union-Kino | 1911 - 1912 | Ladenkino | (Große) Brüdergasse 15 |
| Urania-Theater | 1910 - 1924 | Ladenkino | Alaunstraße 19 |
| Victoria-Lichtspiele | 1911 - 1921 | Ladenkino | Louisenstraße 15 |
| Viktoria-Kinephon-Theater | 1909 - 1911 | Ladenkino | Rosenstraße 30 |
| Volks-Lichtspiele | 1908 - 1926 | Ladenkino | Dieselstraße/Schulstraße 7 |
| Volks-Lichtspiele | 1922 - 1933 | Saalkino | Ostra-Allee/Schützenplatz/Tabantengasse 4 |
| Volkskino | 1911 - 1922 | Ladenkino | Jacobistraße 26 |
| Walhalla-Theater | 1911 - 1934 | Ladenkino | Windmühlenstraße 5b |
| Wanderkino von Bläser | 1910 - 1910 | Wanderkino | Vogelwiese |
| Wanderkino von Nase | 1910 - 1910 | Wanderkino | Vogelwiese |
| Wanderkino von Semt | 1910 - 1910 | Wanderkino | Vogelwiese |
| Welt-Theater | 1910 - 1912 | Ladenkino | Hauptstraße 34 |
| Welt-Theater | 1907 - 1921 | Ladenkino | Scheffelstraße 21 |
| Welt-Theater | 1906 - 1916 | Ladenkino | Moritzstraße 21 |
| Weltspiegel | 1912 - 1929 | Ladenkino | Trachenberger Straße 15 |
| Westend-Theater | 1912 - 1935 | Saalkino | Kesselsdorfer Straße 20 |
| Wettin-Kino | 1908 - 1917 | Ladenkino | Wettiner Straße 40 |
| Zirkus Sarrasani | 1914 - 1925 | anderes | Königin-Carola-Platz 5 |
| Zur guten Quelle | 1912 - 1918 | Saalkino | Bünaustraße 1 |

Bei allen mit * gekennzeichneten Angaben handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die genannte Adresse oder Kinoform, kann aber nicht eindeutig belegt werden.

Liste der genannten Filme

| Filmtitel | Land | Jahr(e) | Regisseur(e) |
|---|------|---------|--|
| 1917 | GB | 2019 | Sam Mendes |
| Afgrunden | DK | 1910 | Urban Gad |
| Amor am Steuer | DE | 1921 | Victor Janson |
| Anders als die Andern | DE | 1918/19 | Richard Oswald |
| Bei unseren Helden an der Somme | DE | 1916 | unbekannt |
| Berge in Flammen | DE | 1931 | Karl Hartl, Luis Trenker |
| Bismarck | DE | 1913 | William Wauer, Gustav Traut-schold, Richard Schott |
| Blutendes Deutschland | DE | 1933 | Johannes Häußler |
| Dämon Alkohol | DE | 1918 | unbekannt |
| Das Eiserne und das Rote Kreuz | DE | 1914 | Viggo Larsen |
| Das große Gift | DE | 1917 | unbekannt |
| Das Heldenleben des Erfinders des U-Boots | (DE) | (1917) | unbekannt |
| Das indische Grabmal | DE | 1921 | Joe May |
| Das Monument | DE | 1918 | unbekannt |
| Das Schicksal der Aenne Wolter | DE | 1918 | Otto Rippert |
| Das Tagebuch des Dr. Hart | DE | 1916 | Paul Leni |
| Das Vaterland ruft | DE | 1914 | Walter Turszinsky |
| Der Andere | DE | 1913 | Max Mack |
| Der ewige Jude | DE | 1940 | Fritz Hippler |
| Der feindliche Flieger | (DE) | (1915) | unbekannt |
| Der feldgraue Groschen | DE | 1917 | Georg Jacoby |
| Der Flieger von Goerz | DE | 1918 | Georg Jacoby |
| Der Flug zur Westgrenze | DE | 1914 | Max Obal |
| Der letzte Mann | DE | 1924 | F.W. Murnau |
| Der Sanitätshund im Kriegsdienst | (DE) | (1915) | unbekannt |
| Derstellungslose Photograph | DE | 1912 | Max Mack |
| Der Student von Prag | DE | 1913 | Paul Wegener, Stellan Rye |
| Der Weltkrieg I | DE | 1927 | Svend Noldan |
| Der Weltkrieg II | DE | 1928 | Léo Lasko |
| Die beiden Sergeanten vom Sanitätskordon | (DE) | (1913) | unbekannt |

| Filmtitel | Land | Jahr(e) | Regisseur(e) |
|---|------|---------|--|
| Die blaue Maus | DE | 1913 | Max Mack |
| Die feierliche Einholung des Untersee-Tauchbootes Deutschland | DE | (1916) | unbekannt |
| Die Filmprimadonna | DE | 1913 | Urban Gad |
| Die freudlose Gasse | DE | 1925 | G.W. Pabst |
| Die Geißel der Menschheit | DE | 1917 | unbekannt |
| Die Helden von U 9 | (DE) | (1914) | unbekannt |
| Die Herrin der Welt | DE | 1919/20 | Joe May, Fritz Klein, Uwe Jens Krafft, Karl Gerhardt |
| Die Nibelungen | DE | 1924 | Fritz Lang |
| Die Prostitution | DE | 1918/19 | Richard Oswald |
| Die Schwester vom Roten Kreuz | DE | (1915) | unbekannt |
| Die Spinnen | DE | 1919/20 | Fritz Lang |
| Die Sünden der Väter | DE | 1918 | unbekannt |
| Die versunkene Flotte | DE | 1926 | Manfred Noa, Graham Hewett |
| Dr. Mabuse | DE | 1922 | Fritz Lang |
| Drei Tage auf Leben und Tod | DE | 1929 | Heinz Paul |
| Ein Held des Unterseeboots | DE | 1915 | Walter Schmidhässler |
| Ein Überfall in Feindesland | DE | 1914 | Curt A. Stark |
| Es braust ein Ruf wie Donnerhall | DE | 1914 | Heinrich Bolten-Baeckers |
| Es werde Licht (Teil I) | DE | 1917 | Richard Oswald |
| Faust | DE | 1926 | F.W. Murnau |
| Fridericus Rex | DE | 1921-22 | Arzén von Cserépy |
| Hearts of the World | USA | 1918 | D.W. Griffith |
| Jugend und Tollheit | DE | 1912 | Urban Gad |
| Kinder der Liebe | DE | 1918 | Mogens Enger |
| Kreuzer Emden | DE | 1932 | Louis Ralph |
| Kriegsgetraut | DE | 1914 | Heinrich Bolten-Baeckers |
| Madame Dubarry | DE | 1919 | Ernst Lubitsch |
| Mann ohne Name | DE | 1921 | Georg Jacoby |
| Menschen unter Menschen | FR | 1911/13 | Albert Capellani |

| Filmtitel | Land | Jahr(e) | Regisseur(e) |
|--|------|---------|-----------------------------------|
| Mit der Kamera in der Schlachtfestung | DE | 1913 | Robert Schwobthaler |
| Namenlose Helden | DE | 1924 | Kurt Bernhardt |
| Niemandsland | DE | 1931 | Viktor Trivas |
| On the Firing Line with the Germans | USA | 1915 | Wilbur H. Durborough |
| Prinzeßchen Krinoline | DK | 1916 | Lau Lauritzen |
| Quo vadis? | IT | 1913 | Enrico Guazzoni |
| Sturmangriff der deutschen Hochseeflotte | DE | 1916 | unbekannt |
| Tannenberg | DE | 1932 | Heinz Paul |
| The Battle of the Somme | GB | 1916 | W. F. Jury |
| The German Side of the War | USA | 1915 | Edwin F. Weigle, Joseph Patterson |
| Theodor Körner | DE | 1912 | Gerhard Dammann, Franz Porten |
| Top Gun | USA | 1986 | Tony Scott |
| U9 Weddigen | DE | 1927 | Heinz Paul |
| Unsere Emden | DE | 1926 | Louis Ralph |
| Varieté | DE | 1925 | E.A. Dupont |
| Vater und Sohn | DE | 1918 | William Wauer |
| Westfront 1918 | DE | 1930 | Georg Wilhelm Pabst |
| Wo ist Coletti? | DE | 1913 | Max Mack |
| Wonder Woman | USA | 2017 | Patty Jenkins |
| Zu den Kämpfen um Tarnopol | DE | 1917 | unbekannt |

Bei unbekannten Filmen ist das für Dresden belegte Aufführungsjahr in Klammern gesetzt. Die Überprüfung sämtlicher Filmdaten geschah über die Datenbanken der International Movie Database sowie des Filmportals (siehe Quellenverzeichnis).

Abkürzungsverzeichnis

- AG – Aktiengesellschaft
 BuFa – Bild und Filmamt
 DE – Deutschland
 DFF – Deutsches Filminstitut und Filmmuseum
 DK – Dänemark
 DLG, Deulig – Deutsche Lichtbild-Gesellschaft
 DNN – Dresdner Neueste Nachrichten
 FR – Frankreich
 GB – Großbritannien
 GmbH – Gesellschaft mit beschränkter Haftung
 IMDB – International Movie Database
 IT – Italien
 M.S. – Meinholds Säle
 PAGU – Projektions-AG Union
 SCA – Section cinématographique de l'armée
 SPA – Section photographique de l'armée
 U.T. – Union-Theater
 UFA – Universum-Film Aktiengesellschaft
 USA – Vereinigte Staaten von Amerika

Quellenverzeichnis

Archivgut:

Dresden, Stadtarchiv Dresden – Archivzeichen 17.2.10,
 Sammlung Heinrich Ott.

Freiburg, Staatsarchiv Freiburg – Archivzeichen RM
 120/205, Generalkommando des Marinekorps der Kaiserlichen Marine, Marinekorps Flandern, Zivilverwaltung der Inspektion der 4. Armee an das Marinekorps, E.H.O. im August 1917.

Zeitgenössische Aufsätze und Zeitschriften:

B.T.: Messsters Kriegskinos, in: Der Kinematograph 437 (1915), S. 9.

Dresdner Neueste Nachrichten: sämtliche Ausgaben der Monate April, August sowie Dezember in den Jahren 1910–1923, URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/201750/>. Einträge zuletzt überprüft am 28.4.2021.

Hermann Häfker: Kinoschulen und Kriegsverletzte, in: Bild & Film 4 (1914/15), S. 200–203.

Hermann Häfker: Kino und Krieg, in: Bild & Film 4 (1914/15), S. 1–3.

Emilie Kiep-Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena 1914.

Fritz Müller: Der Weltkrieg, in: Bild & Film 4 (1914/15), S. 89–91.

Malwine Rennert: Kriegslichtspiele, in: Bild & Film 4 (1914/15), S. 139–141.

Herbert Tannenbaum: Kino, Plakat und Kinoplakat, in: Bild & Film 4 (1914/15), S. 173–180.

Willi Warstat: Der Weltkrieg und die Schulkinematografie, in: Bild & Film 4 (1914/15), S. 244–264.

O.V.: Krieg und Kino, in: Der Kinematograph 397 (1914), S. 1–2.

O.V.: Der Mangel an Aktualitäten, in: Der Kinematograph 400 (1914), S. 3–4.

Internet- und sonstige Quellen

Zugriff erfolgte vom 24.4.2021. bis 18.5.2021.

1918 – Chiffre für Umbruch und Aufbruch:
<https://chiffre1918.de>.

Datenbank des Projekts 1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden: zusammengestellt und bearbeitet durch Sophie Döring, Wolfgang Flügel, Hendrik Keller, Lennart Kranz, Merve Lühr und Michael Schmidt unter der Leitung von Winfried Müller.

Digitales historisches Ortsverzeichnis von Sachsen:
<https://hov.isgv.de>.

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

European Film Gateway: <https://www.europeanfilmgateway.eu>.

filmportal: <https://www.filmportal.de>.

International Movie Database: <https://www.imdb.com>.

Literaturverzeichnis

Richard Abel: Charge and Countercharge. »Documentary« War Pictures in the USA 1914-1916, in: Film History 22 (2010), S. 366–388.

Gerhard Bauer: »Wir hatten uns das viel schöner vorgestellt«. Die Dresdner Garnison 1914 bis 1918, in: Hans-Peter Lühr (Hg.): Dresden im Ersten Weltkrieg. Dresden 2014, S. 23–32.

Martin Baumeister: »L'effet de réel«. Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914 bis 1918, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2009, 245–268.

Annamaria Benkert/Margarete Czerwinski/Knut Hickethier/Hanno Willkomm (Hg.): »Wir hatten einen Lacher«. Die Geschichte der deutschen Wochenschauen, Hamburg 2003.

Ivo Blom: Filmvertrieb in Europa 1910-1915. Jean Desmet und die Messter-Film GmbH, in: Frank Kessler (Hg.): Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann. Basel 1995, S. 72–91.

Ivo Blom: Jean Desmet and the early Dutch film trade, Amsterdam 2010.

Chris Brader: A World on Wings. Young female workers and cinema in World War I, in: Women's History Review 14 (2005), S. 99–118.

Thomas Brandlmeier: Lachkultur im Kino vom fin de siècle bis zum Ersten Weltkrieg, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 - 1918. München 1998, S. 77–96.

Brigitte Braun: Patriotisches Kino im Krieg. Beobachtungen in der Garnisonsstadt Trier, in: Frank Kessler (Hg.): Kinematographen-Programme. Frankfurt am Main 2002, S. 101–121.

Bundeszentrale für politische Bildung: Der Erste Weltkrieg im Film.

Tom Burns: The Great War and Cinema, in: Ilha do Desterro 39 (2000), S. 49–72.

Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2009.

Ute Daniel: Arbeiterfrauen in der Kriegsgesellschaft. Beruf, Familie und Politik im Ersten Weltkrieg, Göttingen 2011.

Beatrix Dargel: Verlorene Unschuld. Luftfahrttechnik im Ersten Weltkrieg, in: Kultur & Technik. Das Magazin aus dem Deutschen Museum 38 (2014), S. 36–41.

Deutsches Filminstitut und Filmmuseum: Film in der Weimarer Republik. Das Weimarer Kino zwischen Klassik und Avantgarde. URL: <https://www.filmportal.de/thema/film-in-der-weimarer-republik>.

Bodo von Dewitz: Zur Geschichte der Kriegsphotographie des Ersten Weltkrieges, in: Rainer Rother (Hg.): Die letzten Tage der Menschheit – Bilder des Ersten Weltkrieges. Berlin 1994, S. 163–176.

Karel Dibbets/Wouter Groot: Which Battle of the Somme? War and neutrality in Dutch cinemas, 1914–1918, in: Film History 22 (2010), S. 440–452.

Thilo Eisermann: Pressephotographie und Informationskontrolle im Ersten Weltkrieg. Deutschland und Frankreich im Vergleich, Hamburg 2000.

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

Thomas Elsaesser: Archäologien der Interaktivität. Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft, in: Irmbert Schenk/Margrit Tröhler/Yvonne Zimmermann (Hg.): Film - Kino - Zuschauer. Filmrezeption. Marburg 2010, S. 137–157.

- Leen Engelen/Leslie Midkiff De Bauche/Michael Hammond:** Snapshots. Local Cinema Cultures in the Great War, in: Historical Journal of Film, Radio and Television 35 (2015), S. 631–655.
- Silke Fengler/Stefan Krebs:** Das Schöne und der Krieg. Zur filmischen Ästhetisierung des Ersten Weltkrieges gestern und heute, in: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte 9 (2007), S. 196–210.
- Thomas Flemming/Bernd Ulrich:** Heimatfront. Zwischen Kriegsbegeisterung und Hungersnot. Wie die Deutschen den Ersten Weltkrieg erlebten, München 2014.
- Wolfgang Flügel:** Das frühe Dresdner Kino im Blick des Kinopioniers Heinrich Ott, in: Wolfgang Flügel/Merve Lühr/Winfried Müller (Hg.): Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949. Tagungsband der Tagung Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949, in: Dresden, 7. - 8. November 2019. Dresden 2021.
- Wolfgang Flügel/Merve Lühr/Winfried Müller (Hg.):** Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949. Tagungsband der Tagung Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949. Dresden, 7. - 8. November 2019, Dresden 2021. URL: <https://kino.isgv.de/texte-zum-kino/tagungsband-urbane-kinokultur>.
- Katja Georg:** Frauenleben und Frauenarbeit im Kriegsalltag an der »Heimatfront«, in: Dominik Geppert/Norbert Schloßmacher (Hg.): Der Erste Weltkrieg in Bonn. Die Heimatfront 1914–1918. Bonn 2016, S. 215–256.
- Anita Gertiser:** Falsche Scham. Strategien der Überzeugung in Aufklärungsfilmen zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten (1918–1935), Zürich 2015.
- Cooper C. Graham/Ron van Dopperen:** Edwin F. Weigle. Cameraman for the »Chicago Tribune«, in: Film History 22 (2010), 389–407.
- 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.
- Sabine Hake:** Self-Referentiality in Early German Cinema, in: Michael Wedel/Thomas Elsaesser (Hg.): A second life. German cinema's first decades. Amsterdam 1996, S. 237–245.
- Andrea Haller:** Shadows in the Glasshouse. Film novels in Imperial Germany 1913–1917, in: Film History 20 (2008), S. 164–180.
- Mona Harring:** Kinematographische Spurenlese im Sächsischen Staatsarchiv (Teil I), in: Sächsisches Archivblatt 16 (2008), S. 14–29.
- Konstantin Hermann:** Krieg und Kälte. Kriegswinter in Dresden 1813/14 und 1916/17, in: Alexander Kästner (Hg.): Winterfreuden – Winternot. Streifzüge durch Dresden in Schnee und Eis. Dresden 2015, S. 59–66.
- Sebastian Hesse:** Ernst Reicher alias Stuart Webbs. King of the German Film Detectives, in: Michael Wedel/Thomas Elsaesser (Hg.): A second life. German cinema's first decades. Amsterdam 1996, S. 142–150.
- Sebastian Hesse:** Kult der Aufklärung. Zur Attraktion der Detektivfilm-Serien im frühen deutschen Kino (1908–1918), in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 – 1918. München 1998, S. 125–152.
- Knut Hickethier:** Die Bedeutung der regionalen Filmforschung für die überregionale Filmgeschichte. URL: <http://www.massenmedien.de/allg/spur/hicke.htm>.
- Knut Hickethier:** Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 – 1918. München 1998, S. 333–358.
- James zu Hüningen:** Lexikon der Filmbegriffe. Nitrozellulose. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2554>.
- Bernd Hüppauf:** Fliegerhelden des Ersten Weltkriegs. Fotografie, Film und Kunst im Dienst der Heldenbildung, in: Zeitschrift für Germanistik 18 (2008), S. 575–595.
- Wolfgang Jacobsen:** Frühgeschichte des deutschen Films, in: Wolfgang Jacobsen (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S. 13–38.

- Wolfgang Jacobsen (Hg.):** Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993.
- Reinhard Jakob (Hg.):** Lichtspiele. Kino und Film im Brucker Land von den Anfängen bis zum Siegeszug des Fernsehens, Fürstenfeldbruck 2021.
- Andrew Kelly:** Cinema and the Great War, London 1997.
- Cornelia Kemp:** »Heute gehört mehr denn je die Zeit dem Bilde«. Fotografie im Ersten Weltkrieg, in: Kultur & Technik. Das Magazin aus dem Deutschen Museum 38 (2014), S. 42–47.
- Frank Kessler/Sabine Lenk:** The French Connection. Franco-German Film Relations before World War I, in: Michael Wedel/Thomas Elsaesser (Hg.): A second life. German cinema's first decades. Amsterdam 1996, S. 62–71.
- Bernadette Kester:** Film front Weimar. Representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919–1933), Amsterdam 2003.
- Bernd Kleinhans:** Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg. Wochenschau, Spielfilm und Propaganda zwischen 1914 und 1918. URL: <http://www.erinnern.at/bundeslaender/oesterreich/aktivitaeten/bodensee-didaktikerinnen-tagungen/visual-history/FilmPropagandaErsterWeltkrieg.pdf>.
- Bernd Kleinhans:** Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg. Film und Propaganda zwischen 1914 und 1918. URL: <https://www.bpb.de/apuz/182564/medienkrieg-film-und-propaganda-zwischen-1914-und-1918>.
- Tilo Knops:** Cinema from the Writing Desk. Detective Films in Imperial Germany, in: Michael Wedel/Thomas Elsaesser (Hg.): A second life. German cinema's first decades. Amsterdam 1996, S. 132–141.
- Linda Maria Koldau:** Submarine Films as Aesthetic Reflection of War History and War Strategy, in: Jan Süselbeck (Hg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen 2012, S. 102–118.
- Manuel Köppen:** Krieg und Filmästhetik. Der Wirklichkeitseffekt, in: Zeitschrift für Germanistik 13 (2003), S. 286–309.
- Klaus Kreimeier:** Dokumentarfilm 1892–1992, in: Wolfgang Jacobsen (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S. 391–416.
- Klaus Kreimeier:** Dispositiv Kino. Zur Industrialisierung der Wahrnehmung im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Harro Segeberg (Hg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München 2000, 17–34.
- Klaus Kreimeier:** Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, Frankfurt am Main 2002.
- Barry Langford:** Film genre. Hollywood and beyond, Edinburgh 2005.
- Anja Laukötter:** (Film-)Bilder und medizinische Aufklärung im beginnenden 20. Jahrhundert. Evidenz und Emotionen, in: Kathrin Friedrich (Hg.): Blickwechsel. Bildpraxen zwischen Wissenschafts- und Populärkultur. Marburg 2011, S. 24–38.
- Sabine Lenk:** Lexikon der Filmbegiffe. Kinoreformbewegung. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6691>.
- Sarah Lieb/Nina Mattenklotz:** Die Wochenschau in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: Annamaria Benkert/Margarete Czerwinski/Knut Hickethier/Hanno Willkomm (Hg.): »Wir hatten einen Lacher«. Die Geschichte der deutschen Wochenschauen. Hamburg 2003, S. 15–20.
- Martin Loiperdinger:** The Kaiser's Cinema. An Archeology of Attitudes and Audiences, in: Michael Wedel/Thomas Elsaesser (Hg.): A second life. German cinema's first decades. Amsterdam 1996, S. 41–50.
- Martin Loiperdinger:** Monopolfilm, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in »Abgründe«. Ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11, in: Irmgard Schenk/Margrit Tröhler/Yvonne Zimmermann (Hg.): Film - Kino - Zuschauer. Filmrezeption. Marburg 2010, S. 193–212.
- Hans-Peter Lühr (Hg.):** Dresden im Ersten Weltkrieg, Dresden 2014.
- 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: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich, Frankfurt, New York 2012.

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

Peter Mänz/Rainer Rother/Klaudia Wick (Hg.): Die Ufa. Geschichte einer Marke, Bielefeld/Berlin 2017.

Greg McLaughlin: The War Correspondent, London 2016.

Peter Mertens: Profiteur auf Zeit. Zur Situation der Wirtschaft im Großraum Dresden 1914 bis 1918, in: Hans-Peter Lühr (Hg.): Dresden im Ersten Weltkrieg. Dresden 2014, S. 33–40.

Wolfgang Mühl-Benninghaus: Newsreel Images of the Military and War, 1914–1918, in: Michael Wedel/Thomas Elsaesser (Hg.): A second life. German cinema's first decades. Amsterdam 1996, S. 175–184.

Wolfgang Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen zwischen 1914 und 1918. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges im Nonfiction-Film, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 - 1918. München 1998, S. 273–300.

Wolfgang Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg, Berlin 2004.

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

Corinna Müller: Das »andere« Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 - 1918. München 1998, S. 153–192.

Corinna Müller: Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur

Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 - 1918. München 1998, S. 43–76.

Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 - 1918, München 1998.

Winfried Müller: Ein neues Medium wird geadelt. König Friedrich August III. von Sachsen geht ins Kino, in: Wolfgang Flügel/Merve Lühr/Winfried Müller (Hg.): Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949. Tagungsband der Tagung Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949, in: Dresden, 7. - 8. November 2019. Dresden 2021.

Christian Gosvig Olesen/Eef Masson/Jasmijn van Gorp/Giovanna Fossati/Julia Noordegraaf: Data-Driven Research for Film History. Exploring the Jean Desmet Collection, in: The Moving Image. Journal of the Association of Moving Image Archivists 16 (2016), S. 82–105.

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

Gerhard Paul: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004.

Gerhard Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2009, S. 3–78.

Gerhard Paul: Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2009, 79–84.

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

Hans Helmut Prinzler: Chronik des deutschen Films. 1905 - 1914. Online verfügbar unter <https://www.filmportal.de/therma/1905-1914>.

Karl Prumm: Ergebnisse, Tendenzen, Perspektiven. Zum Stand der regionalen Filmforschung. URL: <http://www.massenmedien.de/allg/spur/prumm.htm>.

- Alexander Querengässer/Kristin Lesch:** Sachsen im Ersten Weltkrieg, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift 77 (2018), S. 235–237.
- Michael Ritter:** Kamera zwischen Kampf und Sport. Die Messter'sche Maschinengewehrkamera, in: Photo deal 35 (2001), S. 60–63.
- Deac Rossell:** Jenseits von Messter. Die ersten Berliner Kinematographen-Anbieter, in: Frank Kessler (Hg.): Aktualitäten. Basel 1997, S. 166–184.
- Rainer Rother (Hg.):** Die letzten Tage der Menschheit – Bilder des Ersten Weltkrieges, Berlin 1994.
- Rainer Rother:** Vom »Kriegssofa« zum »Flug an die Front«. Anmerkungen zum deutschen Film, in: Rainer Rother (Hg.): Die letzten Tage der Menschheit – Bilder des Ersten Weltkrieges. Berlin 1994, S. 197–206.
- Rainer Rother:** »Bei unseren Helden an der Somme«. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda, in: Frank Kessler (Hg.): Anfänge des dokumentarischen Films. Basel 1995, S. 123–142.
- Rainer Rother:** Monumentalkino. Zum Entstehen des »Großfilms« in Deutschland, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 - 1918. München 1998, S. 375–396.
- Rainer Rother:** »...so mächtige Mittel...«. Die Ufa 1917–1949, in: Peter Mänz/Rainer Rother/Klaudia Wick (Hg.): Die Ufa. Geschichte einer Marke. Bielefeld/Berlin 2017, S. 14–35.
- Esther Sabelus/Jens Wietschorke:** Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900 - 1930, Berlin 2015.
- Irmgard Schenk/Margrit Tröhler/Yvonne Zimmermann (Hg.):** Film - Kino - Zuschauer. Filmrezeption, Marburg 2010.
- Heide Schlüpmann:** Faszinierendes Haus. Die Gestaltung des Kinos und seiner Filme unter dem Einfluss des weiblichen Publikums, in: Winfried Pauleit (Hg.): Film experience and spectatorship. Between cinema, museum and social networks. Berlin 2014, S. 12–19.
- Mike Schmeitzner:** Dresden 1918/19. Drei Strömungen in der Novemberrevolution, in: Hans-Peter Lühr (Hg.): Dresden im Ersten Weltkrieg. Dresden 2014, S. 78–85.
- Felix Schürmann/Christoph Cornelissen:** Das alte Europa am Vorabend seines Untergangs. DVD, Berlin 2014.
- Felix Schürmann/Christoph Cornelissen/Anke Mebold:** Aufmarsch der Armeen. DVD, Berlin 2014.
- Clemens Schwendner:** Bausteine zu einem evolutions-psychologischen Verständnis von Kriegsfilmen, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2009, S. 142–153.
- Harro Segeberg (Hg.):** Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste, München 2000.
- Swen Steinberg:** Sachsen taumelt? Kriegsbegeisterung und Antikriegskundgebungen im Sommer 1914, in: Hans-Peter Lühr (Hg.): Dresden im Ersten Weltkrieg. Dresden 2014, S. 12–22.
- André van der Velden/Judith Thissen:** Spectacles of Conspicuous Consumption. Picture Palaces, War Profiteers and the Social Dynamics of Moviegoing in the Netherlands, 1914–1922, in: Film History 22 (2010), S. 453–462.
- Laurent Véray:** 1914–1918. The first media war of the twentieth century. The example of French newsreels, in: Film History 22 (2010), S. 408–425.
- Jürgen Voigt:** Die Frühgeschichte der Wochenschau, in: Annamaria Benckert/Margarete Czerwinski/Knut Hickethier/Hanno Willkomm (Hg.): »Wir hatten einen Lacher«. Die Geschichte der deutschen Wochenschauen. Hamburg 2003, S. 11–14.
- Michael Wedel/Thomas Elsaesser (Hg.):** A second life. German cinema's first decades, Amsterdam 1996.
- Wikipedia:** List of World War I films.
URL: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_World_War_I_films&oldid=1018454031.
- Thomas Wittek:** Auf ewig Feind? Das Deutschlandbild in den britischen Massenmedien nach dem Ersten Weltkrieg, Oldenbourg 2011.

Barbara Ziereis: Kriegsgeschichte im Spielfilmformat. Der Erste Weltkrieg im Tonspielfilm der Weimarer Republik, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2009, 297-318.

Abbildungsverzeichnis

Die Bildbeschreibungen der Dresdner Kinos sind an die entsprechenden Einträge der jeweiligen Einrichtung auf der Projekt-Website angelehnt. Die vollständigen Literaturangaben sind dem Literatur- beziehungsweise Quellenverzeichnis zu entnehmen. Alle Abbildungen zuletzt überprüft am 28.4.2021.

Titelblattgestaltung: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-1983-0323-501,_Kriegskinematograph_im_Sch%C3%BCtzengraben.jpg [CC BY-SA 3.0 DE].

Abbildung 1 und nebenstehend: <https://blogs.loc.gov/picturethis/files/2018/07/3a11232u-768x641.jpg> [Public Domain Mark 1.0] sowie <https://blogs.loc.gov/picturethis/files/2018/07/3a11022u-768x642.jpg> [Public Domain Mark 1.0].

Abbildung 2: Zivilverwaltung der Inspektion der 4. Armee an das Marinekorps, E.H.O. im August 1917. Archivzeichen RM 120/205, Staatsarchiv Freiburg.

Abbildung 3: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ef/Bundesarchiv_N_1275_Bild-341-66%2C_Maschinengewehrkamera_auf_Flugzeug.jpg/792px-Bundesarchiv_N_1275_Bild-341-66%2C_Maschinengewehrkamera_auf_Flugzeug.jpg [CC BY-SA 3.0 DE].

Abbildung 4: [https://kino.isgv.de/files/kino/content/kino_details/200_03%20UT%201913%20filmtheater.square7.chwikiindex.php?title=DateiDresden_UT_1913_PK%20\(CC%20BY-SA%203.0\).jpg](https://kino.isgv.de/files/kino/content/kino_details/200_03%20UT%201913%20filmtheater.square7.chwikiindex.php?title=DateiDresden_UT_1913_PK%20(CC%20BY-SA%203.0).jpg).

Abbildung 5: https://kino.isgv.de/assets/images/6/201_01%20Rodera_II5767Stadtarchiv%20Dresden%2C%206.4.40.2%20Stadtplanungsamt%20Bildstelle%2C%20Nummer%20II%205767%2C%20Fotograf%20unbekannt%2C%20vor%201945%20%281937%29.-78fd4756.jpg.

Abbildung 6: https://kino.isgv.de/assets/images/e/216_11%20Stadt%20Leipzig%20um%201918%20sp%C3%A4ter%20Faunpalast%20Quelle%20stadtwiki%20Dresden%20public%20domain%20keine%20Einschr%C3%A4nkungen-1c46e8ee.jpg.

Abbildung 7: https://kino.isgv.de/files/kino/content/kino_details/202_01_02%20M.S.%20Moritzstra%C3%9Fe%2010%20-Zeitproblem%20-%20Postkarte%201901%20altes-dresden%20-%20Bilder%20vom%20alten%20Dresden.jpg.

Abbildung 8: https://kino.isgv.de/files/kino/content/kino_details/166_01%20Olympia_I2813Stadtarchiv%20Dresden%2C%206.4.40.2%20Stadtplanungsamt%20Bildstelle%2C%20Nummer%2012813%2C%20Fotograf%20unbekannt%2C%201912-.jpg.

Abbildung 9: https://kino.isgv.de/files/kino/content/kino_details/188_01%20Triumph-Kino%20Rei%C3%9Fstr%20%2025,%20Postkarte%201914-1918%20altesdresden%20-%20Bilder%20vom%20alten%20Dresden.jpg.

Abbildung 10: https://kino.isgv.de/files/kino/content/kino_details/174_02%20T%20Edison%20Prager%20str.%2045,%20Postkarte%201912%20altes%20dresden%20-%20Bilder%20vom%20alten%20Dresden.jpg.

Abbildung 11: https://kino.isgv.de/assets/images/e/146_01%20bioscope%20Schlo%C3%9Fstr%2014%20um%201900%20-Zeitproblem%20-%20altes-dresden%20-%20Bilder%20vom%20alten%20Dresden-8c6ef7be.jpg.

Abbildung 12: Der Kinematograph 401 (1914).

Abbildung 13 und nebenstehend: Dresden Neueste Nachrichten vom 22.8.1915, S. 16, sowie https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Valdemar_Psilander.jpg [Public Domain Mark 1.0].

Abbildung 14: Dresden Neueste Nachrichten vom 31.8.1918, S. 10.

Abbildung 15 und nebenstehend: Dresden Neueste Nachrichten vom 8.12.1916, S. 12 sowie Postkarte aus der Georg Gerlach Series 51.

Abbildung 16: Dresdner Neueste Nachrichten vom
20.12.1921, S. 12.

Institut für Sächsische Geschichte
und Volkskunde

Zellescher Weg 17
01069 Dresden
isgv@mailbox.tu-dresden.de
www.isgv.de