

Andrea Haller

„Eine Episode aus unserem Dasein“

Frühes Kino in Deutschland –
Programmgestaltung und weibliches Publikum

Uli Jung (Hg.)

Filmgeschichte International

Schriftenreihe der Cinémathèque
de la Ville de Luxembourg

Band 24



Andrea Haller

„Eine Episode aus unserem Dasein“

**Frühes Kino in Deutschland –
Programmgestaltung und
weibliches Publikum**

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

Haller, Andrea: „Eine Episode aus unserem Dasein“.
Frühes Kino in Deutschland – Programmgestaltung und weibliches Publikum / Andrea Haller. -
Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2016
(Filmgeschichte International; 24)
ISBN 978-3-86821-696-7

Umschlagabbildung: Deutsche Kinemathek –
Museum für Film und Fernsehen, Berlin

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2016
ISBN 978-3-86821-696-7

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
Postfach 4005, 54230 Trier
Bergstraße 27, 54295 Trier
Tel. (0651) 41503, Fax 41504
Internet: <http://www.wvttrier.de>
E-Mail: wvt@wvttrier.de

Vorbemerkung und Danksagung

Die vorliegende Studie wurde Anfang 2009 als Dissertationsschrift vom Fachbereich II der Universität Trier angenommen. Für den Druck wurden im Text kleinere Korrekturen und Aktualisierungen vorgenommen. Das Literaturverzeichnis wurde um die wichtigsten seither erschienenen, einschlägigen Publikationen erweitert.

Sowohl meine Dissertation als auch die vorliegende Buchpublikation wären nicht denkbar gewesen ohne die Unterstützung vieler Menschen:

Mein allerherzlichster Dank gilt vor allem meinem Doktorvater Prof. Dr. Martin Loiperdinger, ohne dessen Unterstützung und Begleitung meine Dissertation nicht zustande gekommen wäre. Er hat sich in den letzten Jahren als ein wichtiger Ratgeber und Wegbegleiter erwiesen.

Ein herzlicher Dank gilt auch den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Projekts „Industrialisierung der Wahrnehmung“ im Forschungskolleg „Medienumbrüche“ an der Universität Siegen (2002-2010), die mir während der Anfertigung der Dissertation mit Rat und Tat bei der Nutzung ihrer Datenbanken und Materialien zu Filmen zur Seite gestanden haben. Allen anderen Kollegen, die mich bei meinen Recherchen unterstützt und mich mit ihren fachlichen Anregungen inspiriert haben, danke ich gleichermaßen.

Dass meine Arbeit in Buchform erschienen ist, ist Dr. Uli Jung zu verdanken, der mich ermuntert und überzeugt hat, meine Doktorarbeit in seiner Reihe „Filmgeschichte International“, der Schriftenreihe der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, zu publizieren. Er hat die Publikation mit Umsicht und Kompetenz begleitet. Mein herzlicher Dank gilt auch Lara Reschke, die die finalen Korrekturen sorgsam eingearbeitet hat.

Bei der Bildrecherche für die Buchpublikation erfuhr ich wertvolle Unterstützung von André Mieses sowie Deborah Classen und Jens Kaufmann vom Bildarchiv bzw. aus der Bibliothek des Deutschen Filminstituts – DIF e.V., von Julia Riedel von der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen in Berlin, den Mitarbeiterinnen der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz sowie von Madeleine Schlawitz vom Bildarchiv des Danske Filminstitut und nicht zuletzt von meiner ehemaligen Mitdotorandin und Freundin Brigitte Braun sowie Daniela Müller-Kolb, die aus ihren eigenen Beständen bzw. denen des Faches Medienwissenschaft der Universität Trier Abbildungen der Trierer Kinos zur Verfügung gestellt haben.

Nicht zuletzt danke ich der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, die die Buchpublikation finanziell unterstützt hat.

Andrea Haller, Dezember 2016

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Teil A: Programmformat und (weibliches) Publikum: historische und theoretische Einordnung	9
1 Das Programmformat des frühen Kinos:	
Aufbau, Ursprünge, Formationsbedingungen	11
1.1 Programmanalyse als neues Forschungsfeld	11
1.2 Das Nummernprogramm des frühen Kinos: Wurzeln des Programmschemas	14
1.2.1 Der Programmbegriff	14
1.2.2 Varieté vs. Wanderkino	16
1.3 „Tutti-Frutti“ oder „kunstvolles Ganzes“? Empfehlungen für eine wirksame Programmzusammenstellung seitens der Branche	20
1.3.1 Programm-Kritik	20
1.3.2 Literaten und das Kinoprogramm	22
1.3.3 Kinopraktiker und das Kinoprogramm	26
1.3.4 Masse oder Klasse?	36
1.3.5 Programm-Inhalte	40
1.3.6 Verleih	42
1.4 Implikationen des Programmformats und der Aufführungsgestaltung	44
1.4.1 Wechselwirkungen der Filme untereinander: das Kuleshov-Experiment	45
1.4.2 Aufführungsaspekt	49
1.5 Veränderung der Programmstruktur im Untersuchungszeitraum	54
2 Zum Zusammenhang von Programmformat und Publikum	57
2.1 Das Publikumsverständnis des Stummfilms	57
2.1.1 Begriffserklärung: audience vs. spectator	57
2.1.2 Zuschauertheorie des frühen Kinos	59
2.2 Der Homo cinematicus oder die „Psychologie“ des Programmformates	71
2.2.1 Das Programm als „emotionale Programmierung“	72
2.2.2 Das Kinoprogramm und der moderne Mensch	79
2.3 Beziehung zwischen Publikum und Programmgestaltung	96

3	Weibliches Kinopublikum im Kaiserreich	105
3.1	Forschungsstand zum Publikum (international/national)	105
3.2	Versuch einer diskursiven Rekonstruktion eines weiblichen Publikums	117
3.2.1	Publizistischer Diskurs: Arbeiterinnen, Mütter, Dirnen	118
3.2.2	Die Publikumsdiskussion in den Fachzeitschriften	123
3.2.3	Das weibliche Publikum bei Emilie Altenloh	125
3.3	Kino-Ort: Raum für/wider die Frauen	129
3.3.1	Kino als Befreiungsort	130
3.3.2	Kino als Gefahrenort	132
	Geschichten aus dem Kino I: Die Frau und ihr Liebhaber	137
3.4	Das Programm und das weibliche Publikum in den diskursiven Konstruktionen der Kinoreformbewegung	142
	Geschichten aus dem Kino II: Unmoral, Delinquenz und Krankheit ..	142
3.4.1	Gegen das Programmformat	144
3.4.2	Gegen das Kino-Drama und eine falsche Weltsicht	151
3.4.3	Gegenmeinungen der Fachpresse	173
3.4.4	Frauen in der Reformdiskussion	175
3.5	Weibliches Kinoerleben oder das Hut-Problem	178
3.5.1	Reden, weinen, sich zeigen	179
3.5.2	Das Hut-Problem	188
3.6	Frauen als Fans. Das Kino in den Frauen-, Mode- und Publikumszeitschriften	193
3.7	„Flimmeritis“: vom Fan zum Akteur	215
	Geschichten aus dem Kino III: „Flimmeritis“	215
3.7.1	Die Filmkonsumentinnen als potentielle Schauspielerinnen	218
3.7.2	Filmkonsumentinnen als Drehbuchautorinnen	225
3.8	Epilog: Frau/Kino	227

Teil B: Das Kinoprogramm der Jahre 1911-1918:

	Ansprache und Vereinnahmung des weiblichen Publikums	229
--	---	-----

4	Der Programmumbruch und das weibliche Publikum 1911-1913	231
4.1	Der Programmumbruch zum langen Spielfilm 1911/1912	231
4.2	Der Geschmack des weiblichen Kinopublikums	237
4.3	Das Programm der Jahre 1911/1912 und das weibliche Kinopublikum am Beispiel Mannheim und Trier	245
	Exkurs: Sozial- und Kulturtopographie Mannheims um 1910	245
4.3.1	Das Programm der Mannheimer Kinos 1911	252
4.3.2	Das Programm der Trierer Kinos 1911	285
4.3.3	Das Programm der Mannheimer Kinos 1912	291

4.3.4	Das Programm der Trierer Kinos 1912	313
4.3.5	Das Kinodrama in der Wahrnehmung des weiblichen Publikums	319
4.4	Das Jahr 1913. Zeit der Unsicherheit und Verdrängung der Frau im Kino	325
4.4.1	Abwechslung oder Nobilitierung?	325
4.4.2	Das Programm der Mannheimer Kinos 1913	330
4.4.3	Das Programm der Trierer Kinos 1913	341
5	Frauen, Krieg und Kinoprogramm 1914-1918	347
5.1	Auswirkungen des Krieges auf das Kino-Programm	347
5.1.1	Allgemeine Entwicklungen	347
5.1.2	Programm der Mannheimer und Trierer Kinos im Krieg	356
5.1.3	Das Programmformat im Krieg	364
5.2	Weiblicher Kinobesuch im Krieg: Teilhabe am Krieg oder Flucht vor der Realität?	366
	Geschichten aus dem Kino IV: Der verlorene Sohn	366
5.2.1	Kontroversen um den Kinobesuch von Frauen im Krieg	370
5.2.2	Frauenpublikum und Kinoprogramm	378
5.2.3	Männliche Stars und weiblicher Patriotismus: Maharadscha oder Feldherr?	392
5.3	Erziehung des Publikums und Veränderung der Rezeptionshaltung	408
6	Schlussbemerkung	423
	Anhang: Faksimilierte Originalartikel	427
	Literaturverzeichnis	437
	Bildnachweis	465

Einleitung

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

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

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

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

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

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

2 Müller 1994.

3 Schlüpmann 1990.

4 Vgl. Schlüpmann 1996b (1990), S. 135.

Betrachtung als zwei Bezeichnungen für dasselbe Phänomen; jedoch aus verschiedenen Perspektiven: Müller legt das formale Kriterium der Länge zugrunde, während Schlüpmann eine gattungstheoretische und ästhetische Einordnung vornimmt. Beide Begriffe verweisen indes auf den ‚längeren Spielfilm‘, der um 1911/1912 das Kinoprogramm zu verändern begann.

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

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

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

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

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

Ganz im Sinne der *New Film History* wird in meiner Arbeit der Zuständigkeitsbereich der Filmwissenschaft unter Einbeziehung kulturhistorischer und sozialgeschichtlicher Hintergründe medienhistorisch erweitert.¹⁰ Das soziale und kulturelle Umfeld der Auf-führung des Medienproduktes Film wird berücksichtigt und das Kino als Ort der Veränderungen im Habitus der sozialen Klassen, aber auch im Verhalten der Geschlechter erfährt gesteigerte Aufmerksamkeit. In diesem Sinne liegt mein Schwerpunkt auf dem

5 Kessler/Warth 2002, S. 121 (Hervorh. d. Verf.).

6 Vgl. Lüdke und Lundt, beide in Goertz 1998.

7 Vgl. auch Maase/Kaschuba 2001, Einleitung.

8 Vgl. Warth 2002.

9 Vgl. auch Jancovich/Faire 2003, Einleitung.

10 Vgl. Elsaesser 1986 und 2002a. Auf der Tagung „The Glow in their Eyes. Global perspectives on film cultures, film exhibition and cinemagoing“ in Ghent im Dezember 2007 fiel in diesem Zusammenhang bereits das Stichwort einer „new cinema history“, unter die sich eine wachsende Anzahl von internationalen Studien zur Aufführungspraxis und zum Filmleben, zum Kinobesuch in der Geschichte und zu historischen Publika subsumieren ließe. Für nähere Ausführungen zu den Ansätzen der „new cinema history“ vgl. den 2011 erschienenen Sammelband von Daniel Biltereyst, Richard Maltby und Philippe Meers: *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies.*