

Caroline Braun

Von Bettlern, Waisenkindern und Dienstmädchen

Armutsdarstellungen im frühen Film und ihr Anteil
an der Etablierung des Kinos in Deutschland

Uli Jung (Hg.)

Filmgeschichte International

Schriftenreihe der Cinémathèque
de la Ville de Luxembourg

Band 25



Caroline Braun

**Von Bettlern, Waisenkindern
und Dienstmädchen**

**Armutsdarstellungen im frühen Film
und ihr Anteil an der Etablierung des
Kinos in Deutschland**

Braun, Caroline: Von Bettlern, Waisenkindern und Dienstmädchen –
Armutsdarstellungen im frühen Film und ihr Anteil an der Etablierung
des Kinos in Deutschland / Caroline Braun. -
Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2018
(Filmgeschichte International; 25)
ISBN 978-3-86821-783-4

Umschlagabbildung: Frame Enlargement aus LE BRACONNIER.
Collection Eye Filmmuseum, the Netherlands.

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2018
ISBN 978-3-86821-783-4

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

Danksagung

Zuallererst möchte ich mich bei meinem Doktorvater Professor Dr. Martin Loiperdinger für das Vertrauen in meine Arbeit bedanken. Sehr gut erinnere ich mich noch an den Tag im August 2011, als er mir auf der Luxemburger Schueberfouer im Rahmen des Crazy Cinématographe-Projektes von der Möglichkeit der Promotion in seinem Forschungsprojekt erzählte. Dass eine Promotion einer Achterbahnfahrt auf dem Jahrmarkt gleicht, verschwieg er mir zum Glück zu diesem Zeitpunkt...

Martin Loiperdinger hat den Entstehungsprozess dieser Arbeit von Anfang an begleitet und mich immer dazu ermuntert, mit meinen Ergebnissen ‚nach außen‘ zu treten. Ohne seine konstruktive Hilfe, sein offenes Ohr für Fragen und seine hilfsbereite, gelassene Art wäre diese Arbeit nicht gelungen.

Danken möchte ich auch Frau Professor Dr. Annette Deeken, die das Zweitgutachten erstellt und mich bei der Vorbereitung auf die Disputatio sehr unterstützt hat.

Ein herzliches Dankeschön gilt außerdem den Mitgliedern des Forschungsschwerpunktes ‚Screen 1900‘, die mir stets mit Rat und Tat zur Seite standen. Besonders danken möchte ich an dieser Stelle Karen Eifler, Brigitte Braun und Lydia Jakobs für ihre Unterstützung und Motivation, für zahlreiche Gespräche und Anregungen, aber auch für die manchmal dringend notwendigen Ablenkungen. Auch den KollegInnen der Universitäten Zürich und Utrecht, die meine Arbeit im Rahmen des Early Cinema Colloquiums durch Fragen, Kommentare und Gespräche stetig verbessert haben, sage ich an dieser Stelle ‚Danke‘.

Bei Dr. Uli Jung bedanke ich mich für die Aufnahme meiner Arbeit in die Serie ‚Filmgeschichte International‘ und seine konstruktive Kritik an meinem Manuskript. Außerdem danke ich den Mitarbeitern des Wissenschaftlichen Verlags Trier für die Betreuung bei der Erstellung des Layouts sowie der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg für die Unterstützung bei der Publikation.

Von Herzen danken möchte ich auch meiner Familie. Ohne meine Eltern, Gisela und Hermann-Joseph, wäre der Weg zum ‚Dokortitel‘ nicht möglich gewesen. Danke für eure jahrelange Unterstützung und euer Vertrauen in meinen Werdegang.

Mein allergrößter Dank aber gilt meinem besten Freund und Ehemann Christopher, der mich nicht nur viele Jahre ‚durchgefüttert‘ hat, sondern auch meine Launen und Zweifel aushalten musste und dennoch immer an mich geglaubt hat. Ohne Dich wären die Hochs dieser Achterbahnfahrt weniger beflügelnd und die Tiefs noch nervenaufreibender gewesen.

Andernach, im November 2018

Caroline Braun

Inhaltsverzeichnis

I. Armutsdarstellungen im frühen fiktionalen Film:	
Terminologie, Untersuchungsansatz und Fragestellung	1
1. Das ‚frühe Kino‘: Umbrüche in der Kinematographie um 1910	3
2. Das Untersuchungskorpus	9
3. Individueller Zugang zum Untersuchungsmaterial und Untersuchungsthesen	11
4. Aufbau der Studie	19
II. Fiktionale Armutsdarstellungen im frühen Film 1907-1913	21
1. Quantitative Erfassung der Armutsthematik am Beispiel der Firma Pathé Frères	22
1.1. Die Firma Pathé Frères	22
1.2. Das Untersuchungsmaterial	24
1.3. Auswertung der „Scènes dramatiques et réalistes“ 1907-1913	25
2. Die Filmbeschreibungen aus der Branchenzeitschrift <i>Der Kinematograph</i> ...	29
2.1. <i>Der Kinematograph</i>	29
2.2. Das Untersuchungsmaterial	30
2.3. Analyse der Filmbeschreibungen der Jahre 1907-1913	32
3. Status des Filmkorpus basierend auf den vorliegenden Auswertungen	39
III. Armut im frühen Kurzspielfilm:	
Wiederkehrende Topoi und stereotype Charaktere?	41
A. Unverschuldete Armut und die Aufforderung zur Wohltätigkeit	42
1. Bettler und Vagabunden	42
1.1. Bettler und die Soziale Frage um 1910	42
1.2. Die ausgewählten Filme	45
1.3. Die Bettlerfrage im Kurzspielfilm: Diskrepanz zwischen gesellschaftlicher Beurteilung und kinematographischer Inszenierung	45
1.4. Der Erzählmodus der Attraktion: Akkumulation von positiven Eigenschaften durch Aktion	50
1.5. Dominanz der Narration: Die soziale Mobilität der Bettlerfiguren	59
1.6. Einflüsse der Erzählmodi auf die Verhandlung der Sozialen Frage	61
1.7. Kunstanspruch trifft Lebensnähe: Veränderungen der Bettlerdarstellung im Langspielfilm	62
2. Weihnachten und Wohltätigkeit: Kinderarmut im Fokus der Weihnachtsgeschichte	69
2.1. Ästhetischer und thematischer Einfluss von Lichtbildserien auf die kinematographische Armutsdarstellung	69
2.2. Von Visionen, Wundern und dem erlösenden Sterben	70
2.3. Waisenkinder als Pflegekinder: Kinderarmut außerhalb der Weihnachtsthematik	78

B.	Arbeiter und die Soziale Frage	83
1.	Der Arbeiter als Ernährer der Familie: Abhängigkeit von der Lohnarbeit	85
2.	Alkoholismus – das Laster der Arbeiter	95
3.	Bergarbeiter und die Gefahren der Arbeit unter Tage	103
C.	Armut als Unterhaltung: Die emotionalisierende Funktion der Armutsthematik innerhalb der Nummernprogramme	116
1.	Die Funktion des Filmerklärers für die Erzeugung von Emotionen: Das Beispiel BETTLERS STOLZ	117
2.	Fiktionale Armutsdarstellungen im Nummernprogramm	123
2.1.	Performative Aspekte der Nummernprogramme	123
2.2.	Programmbeispiele	124
3.	Die „Attraktion der Armut“ im Nummernprogramm	130
IV.	Frauenarmut im langen Spielfilm	133
1.	Veränderungen durch die Einführung des Monopolfilms	133
2.	Das soziale Drama	134
3.	<i>Lebensnähe</i> als Unterhaltungselement: Mediale Portraiture der dunklen Seite der Stadt	143
4.	Die sozialen Dramen: Filmanalysen	152
4.1.	Die Lebenswelt der Protagonistinnen	152
4.2.	Die Verführung	154
4.3.	Die Inszenierung des sozialen Abstiegs	165
4.4.	Mutterschaft in den sozialen Dramen	173
4.5.	Exkurs: Der freiwillige soziale Abstieg bürgerlicher Protagonistinnen	183
5.	Die kinematographische Inszenierung einer ‚moral panic‘ in den sozialen Dramen: Junge Frauen und großstädtische Gefahren um 1910	186
6.	Soziale Dramen: Moderne Armutsdarstellungen und eine heterogene Publikumsadressierung	194
V.	Mit der Armut zum Star? Wie die Inszenierung von Frauenarmut zum Erfolg weiblicher Filmstars beitrug	202
1.	Die Komponenten des Stardaseins am Beispiel Asta Nielsen	204
1.1.	Wirtschaftliche Faktoren	204
1.2.	Starbezogene Faktoren: Äußeres Erscheinungsbild als Spiegel von Modernität	209
1.3.	Rezeption des Stars und ihrer Rollen	212
2.	Gegenüberstellung zweier früher Schauspielstars: Asta Nielsen und Henny Porten	217
3.	„Prototypische Epochenfiguren“	221
VI.	Der Anteil von Armutsdarstellungen an der Etablierung der Kinematographie in Deutschland	224

VII. Abbildungsverzeichnis	228
VIII. Literaturverzeichnis	231
1. Zeitgenössische Quellen	231
2. Forschungsliteratur	235
IX. Filmographie	261

I. Armutsdarstellungen im frühen fiktionalen Film: Terminologie, Untersuchungsansatz und Fragestellung

Armut ist ein Medienthema. Nicht nur der Film, sondern Malerei und Fotografie, aber auch heute nicht mehr aktuelle Medien wie die Projektionskunst bedien(t)en sich des Sujets und thematisieren Armut als Abbild einer real existierenden Notsituation. Diese Abbilder können ästhetisch ansprechend sein, aufklärerischen Zwecken dienen, sie können schockieren und aufrütteln oder auch den Zuschauer belehrend unterhalten.

Die hier vorliegende Studie untersucht Armut als kontinuierlich inszenierte Thematik eines um 1910 neuen Mediums, der Kinematographie. Ziel der vorliegenden Studie ist es, durch die Fokussierung auf die Medienprodukte und ihre Motivgestaltung die medialen Praktiken der fiktionalen Inszenierung von Armut im frühen Film herauszuarbeiten. Parallel dazu wird die Frage danach gestellt, welche Vorteile die Darstellung der Armut für das noch junge Medium Film hatte und es wird nach der Bedeutung der Armutsdarstellungen für die Etablierung des Kinos, besonders in Deutschland, gefragt.

Da Armut viele unterschiedliche Gesichter und Realitäten hat, die von zeitlichen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen definiert werden, wird als Einstieg in diese Studie kurz dargelegt, was Armut zum Zeitpunkt des Untersuchungszeitraums bedeutete.

War Armut¹ in Europa vor der Industrialisierung ein als selbstverständlich akzeptierter, eingegliedertem Aspekt einer Gesellschaft, so veränderte sich dies mit der Konzentration der Armut in den Industriezentren: Im Verlauf des 19. Jahrhunderts war durch die Auswirkungen der Industrialisierung in Form von Landflucht sowie einhergehender Verstädterung und Entwurzelung großer Teile der Bevölkerung erstmalig die Bedürftigkeit einer neuen Gesellschaftsschicht, des städtischen Proletariats, in den Fokus gerückt. „Der Pauperismus ist da vorhanden, wo eine zahlreiche Volksklasse sich durch die anstrengendste Arbeit höchstens das notdürftige Auskommen verdienen kann.“² Diese „Entdeckung der arbeitenden Armut“³ wird als „dritte Wende der europäischen Armuts-geschichte“⁴ bezeichnet und charakterisiert den Übergang von einer agrarischen zu einer

1 Abhängig von geographischer Lage, zeitlicher Epoche und Entwicklungsstandard einer Gesellschaft handelt es sich bei dem Begriff ‚Armut‘ um „ein[en] relative[n] Begriff, der in jeder Epoche andere Bedeutungen hat und – eingebettet in den jeweiligen politischen, ökonomischen, sozialen und mentalen Kontext – sehr viele Abstufungen kennt.“ Veits-Falk, Der Wandel des Begriffs Armut um 1800, 15.

2 Hardtwig, Vormärz, 15f.

3 Veits-Falk, Der Wandel des Begriffs Armut um 1800, 17.

4 Schäfer, Geschichte der Armut im abendländischen Kulturkreis, 231. Die zwei weiteren, früheren Wendepunkte in der europäischen Armuts-geschichte sind einerseits die im 14. bis 15. Jahrhundert sich verändernde „Armutsbewertung“ hin zum „Stereotyp vom lästigen, Furcht einflößenden und unwürdigen Armen“ im Zusammenhang mit den großen Pestepidemien sowie die ab Mitte des 16. Jahrhunderts stattfindende „Reform der Armen-

industriellen Gesellschaft. Die nicht länger zu ignorierende Sichtbarkeit der Armen und die radikale Umwälzung gesellschaftlicher Strukturen durch die Industrialisierung führten zur Entstehung der Sozialen Frage⁵; man sah „[t]atsächlich eine ‚neue Armut‘, von der man sich heute nicht mehr vorstellen kann, wie buchstäblich verblüffend ihre Entdeckung gewirkt hat, da sie zum ‚utopischen Kapitalismus‘ [...] in völligem Gegensatz steht.“⁶ Die Soziale Frage um 1900 stellte die Regeln, nach denen eine Gesellschaft das Zusammenleben organisiert, in Frage und befasste sich mit denjenigen Mitgliedern, welche aus dieser herausfallen.⁷ Sie „konzentrierte sich [...] in erster Linie auf das Problem, einer Verelendung der Arbeiter entgegenzuwirken und insbesondere Erscheinungen wie Frauen- und Kinderarbeit, elende Wohnverhältnisse, geistigen und moralischen Verfall zu beseitigen.“⁸

Armut zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dem Untersuchungszeitraum dieser Studie, wird historisch nicht mehr unter dem Begriff ‚Pauperismus‘, dem „Kulminationspunkt“⁹ der Armutproblematik in Europa, zusammengefasst. Karitative, ökonomische und politische Motive hatten dazu beigetragen, dass das Elend des Proletariats um 1900 von bürgerlicher und staatlicher Seite nicht mehr weitestgehend ignoriert wurde, sondern Zugehörnisse gesetzlich fixiert und allmählich umgesetzt wurden. So wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts im deutschen Kaiserreich Sozialreformen wie die Krankenversicherung (1883) oder die Unfallversicherung (1884) eingeführt.¹⁰ Diese unter Otto von Bismarck eingeführten Reformen waren jedoch keineswegs altruistische Geschenke eines sich sorgenden Staatsoberhauptes, sondern eine notwendige Weiterentwicklung der staatlichen Armenfürsorge, die die Kapitalisten und Unternehmer mit zur Verantwortung zog, um die „Kostenexplosion in den Armenkassen“¹¹ zu mindern.¹² Die staat-

fürsorge“, welche, insbesondere aufgrund von Missernten, europäisches Ausmaß annahm und zur Unterscheidung zwischen „würdigen“ und „unwürdigen“ Armen führte. Vgl. ebd., 230.

- 5 „Im 19. Jh. entstandener Begriff für die Verelendung der arbeitenden Klasse und insbesondere der Industriearbeiterschaft. Die unterschiedlichen (sozialkonservativen, christlichen, sozialistischen) Lösungsversuche zur sozialen Frage führten zur Entwicklung der modernen Sozialpolitik und trugen zum Aufbau des sozialen Wohlfahrtsstaates bei.“ Schubert/Klein, *Das Politiklexikon*, 630.
- 6 Castel, *Die Metamorphosen der sozialen Frage*, 194.
- 7 Vgl. Kronauer, *Soziologie der sozialen Frage*, 449.
- 8 Fuchs/Raab, *Wörterbuch zur Geschichte*, Band 2, 291.
- 9 Fischer, *Armut in der Geschichte*, 62.
- 10 „Das Krankenversicherungsgesetz von 1883 gewährte den Arbeitnehmern freie medizinische Versorgung und vom dritten Tage an Tagegelder mindestens in Höhe des halben Lohns. [...] Die gesetzliche Unfallversicherung, die allein von den Unternehmern getragen wurde, sicherte Unfallopfern zwei Drittel des bisherigen Arbeitslohns.“ Schildt, *Die Arbeiterschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, 22.
- 11 Dießenbacher, *Soziale Umbrüche und sozialpolitische Antworten*, 18.
- 12 Vgl. ebd., 17f. Dieser Umbruch ging zunächst nur langsam vonstatten, so dass 1885 lediglich 10% und 1913 immerhin ca. 25% der deutschen Bevölkerung krankenversichert

lichen Bemühungen verfolgten den Zweck, die Arbeitsmoral des Proletariats zu erhalten¹³ und hatten erst eingeführt werden können, nachdem ‚die Armen‘ als soziale Kategorie erfasst worden waren.

Armut um 1910 muss in diesem Spannungsfeld zwischen weiterhin existent und große Teile der Bevölkerung betreffend sowie den schrittweise greifenden Auffangmaßnahmen durch den Staat begriffen werden. Der Begriff der Armut wurde um 1910 zunehmend als „ein kontextabhängiges Phänomen“ aufgefasst und „verbindet objektive Lebensbedingungen mit subjektiven Bewertungen.“¹⁴

Diese hier beschriebene „Entdeckung des Elends“ ab Mitte des 19. Jahrhunderts war, so der Historiker Werner Schwarz, „eng mit dem Entstehen neuer, populärer (Bild-)Medien verknüpft oder anders gesagt, dieses Interesse forderte neue Darstellungsweisen heraus, wie es umgekehrt wiederum deren Verbreitung förderte.“¹⁵ Zu diesen neuen populären Bildmedien gehörte auch die Kinematographie: Filme aus dem Motivkreis Armut waren fester Bestandteil kinematographischer Aufführungen und erzählten Geschichten von alleinerziehenden Arbeiterinnen, ehrlichen Waisenkindern oder trunkstüchtigen Vätern. Diese vielfältigen und regelmäßig in den Kinematographentheatern gezeigten Armutsdarstellungen¹⁶ legen nahe, dass das Thema für die frühe Filmproduktion wichtig war und den Vorlieben des Kinopublikums entsprach. Trotz dieser Bedeutung der Thematik im frühen Kino wurde ihre Rolle für die Etablierung des neuen Mediums bisher nicht aus filmhistorischer Perspektive untersucht.

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg durchlief das noch junge Medium Kinematographie einschneidende Veränderungen. Diese Entwicklungen, die sowohl Auswirkungen auf das Medium selbst als auch auf die kinematographischen Armutsdarstellungen hatten, werden im folgenden Unterkapitel zusammengefasst.

1. Das ‚frühe Kino‘: Umbrüche in der Kinematographie um 1910

Als ‚frühes Kino‘ bezeichnen Filmhistoriker jene Zeitspanne, die mit einer neuen technischen Errungenschaft, der „Bewegt-Bild-Projektion auf der Basis des photographischen Rollfilms“,¹⁷ und ihrer Aufführung vor Publikum, 1895, begann und nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, 1918, endete. In diesen gut zwei Jahrzehnten durchlebte die Kinematographie zwei große Umbrüche, die ihre narrative, ökonomische und

waren, inklusive der mitversicherten Familienmitglieder betrug die Zahl 1913 bereits 63%. Vgl. ebd., 20.

13 Vgl. ebd., 25.

14 Nuscheler, Entwicklungspolitik, 143f.

15 Schwarz et al., Bilder des Elends in der Großstadt, 11.

16 Vgl. hierzu Kapitel II.

17 Müller, Anfänge der Filmgeschichte, 295.

institutionelle Entwicklung bestimmten. Diese Veränderungen zentrieren sich, so der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser,

um den Übergang vom Ladenkino zum Kinopalast, vom kurzen zum abendfüllenden Spielfilm, und [sind] gekennzeichnet durch neue Verleih- und Vertriebsstrategien, die den sozialen Ort und das Erlebnis Kino [...] einschneidend umformen sollten, um ihnen jene Form zu geben, die sie wesentlich bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts behielten.¹⁸

Der erste Umbruch beschreibt den Wandel von der Wander- und Jahrmarktskinematographie mit ihren „Kürzestfilmen“¹⁹ zu ortsfesten Ladenkinos als bevorzugter Vorführrstätte sowie die damit einhergehende Konzentration auf die Produktion fiktionaler Kurzspielfilme.²⁰ In den Jahren 1906/07 griff der Gründungsboom sogenannter Ladenkinos von Berlin aus auf andere deutsche Städte über,²¹ wodurch sich die Kinematographie innerhalb kürzester Zeit „als eigenständiges Gewerbe auch im dauerhaft spielenden, ortsansässigen Kino“²² erfolgreich etablierte. In diesen ersten Jahren der ortsfesten Abspielstätten richtete sich die Nachfrage der Kinobesitzer ausschließlich auf kurze Filme,²³ welche meist in Form bereits zusammengestellter Nummernprogramme, bestehend aus einer Kombination fiktionaler und nicht-fiktionaler Sujets – dem geläufigen Aufführungsmodus des frühen Kinos vor der Einführung des langen Spielfilms –, an die Kinobesitzer verkauft wurden.

Ortsfeste Kinostätten verschärften aber auch den Wettbewerb zwischen einzelnen Kinobetreibern, die häufig auf engstem innerstädtischem Gebiet um die Gunst des passierenden Publikums warben. Diese Konkurrenzsituation wirkte sich bald auf die Ausstattung der zunächst spartanisch eingerichteten Ladenkinos wie auch auf die Eintrittspreise aus. Kinobesitzer unterboten sich in ihrem Preiskampf gegenseitig, so dass die Eintrittspreise auf ein geringes Niveau von 10-30 Pfennige sanken. Zusätzlich wurde die wirtschaftlich prekäre Situation vieler Kinobesitzer dadurch erschwert, dass Kinobesuche als Freizeitvergnügen nur an gewissen Wochentagen und in den Wintermonaten bevorzugt wurden. „Die Unregelmäßigkeit der Nachfragestruktur erforderte, mit einem guten Wintergeschäft die Sommermonate zu überbrücken und mit guten Wochenendkassen die mageren Werkstage wettzumachen.“²⁴ Gezwungen, die Attraktivität für ein passierendes Publikum hochzuhalten, wurde der wöchentliche Programmwech-

18 Elsaesser, Filmgeschichte und frühes Kino, 129f.

19 Müller, Variationen des Kinoprogramms, 56.

20 Aufgrund der Ortsfestigkeit mussten die Kinematographenbesitzer nun häufiger ihr Programm wechseln, um Publikum in ihre Aufführungen zu locken. Die steigende Nachfrage nach Filmmaterial trug zur Dominanz fiktionaler Filme bei, da diese planbarer, schneller umsetzbar und günstiger herzustellen waren als dokumentarische Sujets.

21 Vgl. Müller, Frühe deutsche Kinematographie, 29.

22 Ebd.

23 Ebd., 105.

24 Ebd., 34.

sel zu einer beliebten Maßnahme, um möglichst viele Kunden regelmäßig in die Aufführungsstätte zu locken. Ein stets aktuelles Nummernprogramm mit neuen Sujets sowie sogenannte ‚Riesenprogramme‘, die um 1909/10 die ursprüngliche Programmdauer von ca. einer Stunde, bestehend aus 7 bis 10 Filmen, um das Doppelte, auf annähernd zwei Stunden anschwellen ließen,²⁵ erhöhten die Attraktivität des neuen Unterhaltungsmediums, allerdings zulasten der Kinobetreiber.

Der gängige Handelsmodus, bei dem Filme zu einem Festpreis von einer Mark je Meter, unabhängig von der Qualität des Materials, verkauft wurden, verschärfte die wirtschaftliche Krise: „Durch den einheitlichen Filmpreis aber ist der Filmfabrikant gezwungen, Aufnahme- und Regiekosten in gleichmäßig normaler Höhe zu halten.“²⁶ Zusätzliche Ausgaben für das Engagement bekannter Schauspieler oder aufwändige Produktionskosten spiegelten sich nicht in den Verkaufskosten wider.

Der Ruf nach den stets neuesten Filmen und vielfältigen Programmen führte dazu, dass ein neu erworbenes Nummernprogramm nur noch für eine sehr kurze Zeitspanne gezeigt werden konnte²⁷ und der Kauf neuer Filmprogramme für den Kinobesitzer kaum noch zu amortisieren war. Der Verleiher seinerseits musste seine Vertragskunden mit aktuellen Filmen versorgen und wöchentlich neues Geld in Nummernprogramme investieren, deren Ausgaben durch das Preisstaffelungs-System erst viele Wochen später wieder eingespielt werden konnten.²⁸ Ein Ausbrechen aus dieser Wettbewerbsspirale war dennoch nur schwer möglich, da die günstigen Verleihpreise den Kinobesitzern wiederum die niedrigen Eintrittspreise ermöglichten. Um 1909/10 befand sich der Kinosektor in Deutschland in einer Wettbewerbssituation, die durch ein „System der Preisstaffelung und [der] wöchentlichen Verbilligung der Mieten der Programme“²⁹ kaum noch gewinnbringend war.

Diese komplexen Faktoren – von der Ballung der Ladenkinos in den Innenstädten über das niedrige Eintrittspreisniveau bis hin zum stetig schnelleren Wechsel der Nummernprogramme – führten in ihrer Gesamtheit zu einer ersten schwerwiegenden ökonomischen Krise des noch jungen Mediums. „Das deutsche Kino wurde zum Fließbandbetrieb des Filmdurchschusses und Filmzerschleißes; es behandelte Film, als sei er eine Wegwerfware, und entwertete diese Ware Film systematisch.“³⁰

Der mehrmalige Programmwechsel innerhalb einer Woche läutete um 1909/10 schließlich das allmähliche Ende der Nummernprogramm-Ära ein.³¹ Dieser zweite große Umbruch, der Übergang von den Nummernprogrammen hin zur Projektion langer Spielfil-

25 Vgl. ebd., 44.

26 Mellini, Monopol- oder Terminfilms, die strittige Frage. Lichtbild-Bühne 37, 16.09. 1911.

27 Vgl. Müller, Frühe deutsche Kinematographie, 45.

28 Vgl. ebd., 56f.

29 Ebd., 56.

30 Ebd., 47.

31 Vgl. ebd.

me als zentraler Attraktion des Kinoerlebnisses, erfolgte nicht aus einer freiwilligen Entscheidung der Kinobesitzer heraus. Da der deutsche Filmmarkt im Jahr 1910 aber aufgrund des kurzen Verwertungszeitraums der Nummernprogramme wirtschaftlich kaum noch rentabel war, erwies sich ein Umdenken sowohl aufseiten der Kinobesitzer als auch der Filmproduzenten aus „verleihpolitischen Gründen“³² als unabdingbar.

Gegen Ende des Jahres 1910 wurden mit DEN HVIDE SLAVEHANDEL³³ und AFRUNDEN³⁴ Filmtitel mit einer Länge von 650 resp. 850 Metern für den Einzelverleih angeboten, die bei den Kinobesuchern außergewöhnliche Erfolge erzielten.³⁵ Ludwig Gottschalk, ein Düsseldorfer Filmverleiher, konnte den Film AFRUNDEN als ersten Film überhaupt in Deutschland als Monopol³⁶ anbieten, „ein System, das auf der Vergabe von Auswertungsrechten an einem Film in eine Hand“³⁷ basierte. Das neue Verleihverfahren, die vorübergehende Übertragung des Auswertungsrechtes durch den Verleiher an den Kinobesitzer für einen vorab vereinbarten Zeitraum, sicherte dem Kinobesitzer das Erst- und/oder Alleinaufführungsrecht des langen Spielfilms zu.³⁸ AFRUNDEN wurde so über mehrere Wochen täglich im gleichen Kino gezeigt.³⁹ Sein Erfolg war Auslöser für die Hinwendung der deutschen Produktions- und Verleihunternehmen zum langen Kinodrama. Dieser entscheidende Umbruch des Filmmarktes beendete allmählich das „System des freien Kopienverkaufs.“⁴⁰

Durch diesen Paradigmenwechsel wurde die Länge der Filme zu einem verkaufstscheidenden Argument, wodurch aber auch die Produktionskosten und das finanzielle Risiko für die Filmproduzenten anstiegen. Um einen längeren Auswertungszeitraum und dadurch einen „längerfristigen Wertbestand“⁴¹ zu garantieren, wurden lange Kinodramen beinahe ausschließlich als Monopolfilme vertrieben. Diese sicherten den Kinobetreibern ein exklusives Aufführungsrecht des Films innerhalb einer Stadt für den

32 Ebd., 112.

33 „Der Langfilm erobert Deutschland [...] zuerst in der Gestalt einer Welle von Filmen um das Thema Mädchenhandel, signalisiert durch Filmtitel, die den Ausdruck ‚weiße Sklavin‘ enthielten. Diese Filme waren meist mehr Abenteuer- als Erotikfilme, verknüpften aber die Themen ‚Erotik‘, ‚Gewalt‘ und ‚Verbrechen‘, indem sie die Darstellung von Verbrechen aus mit Erotik konnotierten Motivationen schöpften.“ Müller, *Der frühe Film*, 78. – DEN HVIDE SLAVEHANDEL (DIE WEIBE SKLAVIN, Fotorama), der 1910 in die deutschen Kinos kam, hatte eine Spieldauer von 35 Minuten, beinahe das Dreifache eines gängigen Kurzspielfilms. Vgl. Loiperdinger, *AFGRUNDEN in Germany*, 143.

34 AFRUNDEN, Kosmorama, DK, 1910.

35 Vgl. Loiperdinger, *AFGRUNDEN in Germany*.

36 Über die Bedeutung des Films AFRUNDEN für die deutsche Kinolandschaft vgl. ebd.

37 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, 126.

38 Vgl. ebd., 127.

39 Vgl. hierzu: Loiperdinger, *AFGRUNDEN in Germany*, 145 und 147.

40 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, 128.

41 Ebd., 130.