

Bürgerliches Selbstverständnis, Kinoreform und früher Schulfilm

Eine kulturwissenschaftliche Analyse

Paul Ferd. Siebert
1995

Inhalt

1. Einführung

- 1.1. Zur Aktualität der Kinodebatte
- 1.2. Filmgeschichte im Kontext der Kulturgeschichte
- 1.3. Die Berücksichtigung der Kinodebatte in der Filmgeschichte
- 1.4. Reise in die Rumpelkammer
Zum aktuellen Forschungsstand der frühen Filmgeschichte.
- 1.5. Zusammenfassung

2. Die geistige Disposition und soziokulturelle Verunsicherung des Bildungsbürgertums nach der Jahrhundertwende

- 2.1. Die Entwicklung des bürgerlichen Selbstverständnisses in der autoritären Klassengesellschaft
- 2.2. Das Bildungsbürgertum als kulturelle Führungselite
- 2.3. Wo liegt der ‚dritte Weg‘?
- 2.4. Beispiel: Kunstwart und Dürerbund
- 2.5. Zusammenfassung

3. Schulfilm und Volksbildung

- 3.1. Kinoreformer und Publikum
 - 3.1.1. Medienindustrie
 - 3.1.2. Ausbreitung des Lichtspielwesens
 - 3.1.3. Das Publikum
 - 3.1.4. Die Kinoreformer

Exkurs A: Kino und Gesundheit

- 3.2. Die Institutionalisierung des Schulfilmgedankens
 - 3.2.1. Vorläufer: Die ‚Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung‘
 - 3.2.2. Anfänge: Hermann Lemke und die ‚Hamburger Kommission für lebende Photographien‘
 - 3.2.3. Reaktionen: Staat, Industrie und Theater
 - 3.2.4. Erfolge: Das erste kommunale Kino in Eickel
 - 3.2.5. Andere Organisationen
 - 3.2.6. Die Reformbewegung im ersten Weltkrieg
 - 3.2.7. Durchbruch: Schulfilmtagung in Stettin 1917

Exkurs B: Kirche und Kinematograph

- 3.3. Das Schulfilmprogramm
 - 3.3.1. Finanzielle und technische Probleme der Schulen

- 3.3.2. Erziehung durch den Film
- 3.3.3. Die Rezeption der ‚Schundfilms‘ und ‚Musterprogramme‘

- 3.4. Nachspann
- 3.5. Zusammenfassung

4. Literatur

5. Bildnachweis

Kapitel 1

Einführung

Der Umgang mit dem Film war von Beginn an problematisch. Als Massenmedium war er für die Mehrzahl der Intellektuellen im Deutschland der Kaiserzeit ein unwürdiger Gegenstand. Die Schwierigkeiten, die besonders das Bildungsbürgertum mit ihm hatte, die Ängste und Unterstellungen, wie sie in der ‚Kinodebatte‘ zum Ausdruck kamen, wirken noch heute nach und werden modifiziert auf andere Bereiche (Fernsehen, Neue Medien, Computer) angewendet. In der Filmgeschichtsschreibung setzte sich die ästhetische und institutionelle Herabwürdigung des frühen Films, auch nach den Kino- und Filmreformern, noch bis in die 80er Jahre fort. Das Kino im Kaiserreich verkümmerte zu einer Fußnote neben den alles überstrahlenden Expressionisten der Weimarer Republik.

Nicht zuletzt sind die fehlende Institutionalisierung und die mangelhafte Infrastruktur der wissenschaftlichen Filmforschung in der Bundesrepublik eine Folge dieser Einstellung. Eine breite Auseinandersetzung über die Methoden der Filmgeschichtsschreibung fehlt ebenso.¹ Selbst generelle Probleme, wie Linearität und Segmentierung des Stoffes, Kanonbildung, Zentrismus etc. sind bislang erst in Ansätzen behandelt worden.²

Dies ist besonders problematisch, da sich die Filmgeschichtsschreibung heute neuen Anforderungen gegenübersehen. Wie sich das Material vom Zelluloid- zum Magnetband und schließlich über die analoge Bildplatte zur digitalen CD-I gewandelt hat, so haben sich gleichzeitig die Distributionskanäle vom Filmhändler (erst Verkauf, später Verleih) über die Ausstrahlung der Fernsehanstalten bis hin zu zukünftig abrufbaren Angeboten (Video on Demand) geändert. Wer früher ‚lebende Bilder‘ sehen wollte, mußte zum Kino gehen, ein Billett lösen und sich (s)einen Platz suchen. Heute kann man sich den bewegten Bildern kaum mehr entziehen. Fernseher in Schaufenstern, Reisebussen und Flughäfen, großflächige Displays in Stadien, Bahnhöfen, auf Häuserdächern drängen sich auf.

Wie sich die negative Haltung gegenüber dem frühen Film in der Filmgeschichtsschreibung zementierte und zu den heutigen Defiziten führte sowie schließlich ihre Überwindung soll im folgenden dargestellt werden.

¹ Vgl. Knut Hickethier: „Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte“ in: ders. (1989) S.7ff.; auch Anton Kaes: „Filmgeschichte als Kulturgeschichte: Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik.“ in: Jung/Schatzberg (1992) S.54ff.

² Heinz-B. Heller: „Kanonbildung und Filmgeschichtsschreibung“ in: Hickethier (1989) S.125ff.

1.1. Zur Aktualität der Kinodebatte

Nicht nur in den ersten Jahren des Kinos wurde die Filmrezeption abgewertet. Auch dessen Veränderungen und Weiterentwicklungen sind stets durch heftige Diskussionen begleitet worden. Für viele der Argumentationsmuster, die in diesen Debatten immer wieder zum Vorschein kommen, lieferte die Film- und Kinoreformdebatte das Vorbild. Hier formulierten sich zum ersten Mal Bedenken, die in ihrer historischen Kontinuität bis in die Gegenwart verfolgt werden können.

„Analogien zwischen den damaligen Debatten über Kunstwert, Klassenspezifität, Bildungswert, Alltagsrelevanz des Films und den heutigen Diskussionsfiguren bei der Frage nach dem Kunst- und Bildungswert, der Klassenspezifität, Funktion von Comics, Fernsehen, Video, Trivialobjekten, Neuen Medien sind unschwer auszumachen. Dies hängt mit der tatsächlich vorhandenen Kontinuität der Problematik zusammen...“³

Heute läßt die Unterhaltungsindustrie, in Form von Nintendo- und Computer-Spielen, Pädagogen und Eltern mißtrauisch werden.

„Die traditionelle Medienpädagogik hat sich auf eine eigentümliche und bis heute nicht überwundene kulturpessimistische Weise mit den Massenkommunikationsmitteln auseinandergesetzt. Mit dem Aufkommen des Kinos vor dem ersten Weltkrieg und später des Fernsehens nach dem zweiten Weltkrieg werden Pädagogen nicht müde, ungeheure Gefahren heraufzubeschwören, die von den neuen Bildmedien wie von magischer Naturgewalt ausgehen. Die gegenüber dem Siegeszug der Massenmedien erhobenen Klagen werden hoheitsvoll mit pathetischer Sorge um das Wohl der Allgemeinheit und der Bildung des ganzen Volkes vorgetragen. Zum trostlosen Bedauern besucht aber eine Mehrzahl der Bevölkerung kaum Sinfonie-Konzerte oder Theatervorstellungen, sondern geht in das Kino bzw. bevorzugt das Fernsehen.“

Die Massenmedien, die bei Kindern und Jugendlichen besonders populär sind, werden eifertig für ihre Verwahrlosung verantwortlich gemacht. Das Lamento über die ‚Bilderflut‘ mündet in einer mehr oder weniger entschiedenen Kampfansage gegenüber Schmutz und Schund, und zieht sich wie ein roter Faden durch neue und alte medienpädagogische Schriften. Oberstes Ziel dieser Kampagnen ist noch immer der Versuch, die Rezipienten zu entwöhnen, zu immunisieren oder zum rechten Gebrauch zu erziehen. Kinder und Jugendliche sollen wenn möglich zur Medienabstinenz angehalten werden.“⁴

Der Abwehrhaltung folgte dann jedoch oft ein – zumindest aus der Resignation gegenüber den Gegebenheiten geborenes – Aneignungsinteresse.⁵

„Stets herrscht Faszination angesichts technischer Neuerungen, stets wird aber auch Skepsis laut, die bestehende Kultur, und mit ihr Kultur überhaupt, sei durch die Hegemonie des neuen Mediums bedroht. Schließlich kommt es regelmäßig zur Integration in die, sich tatsächlich verändernde, Kultur.“⁶

Mitte der fünfziger Jahre träumte Oskar Kalbus davon, daß man, wären die Chancen der Schulkinoematographie schon früher genutzt worden, „eine gebildete Menschheit herangezogen“ hätte, „die Kultur und Wissen so hoch achten gelernt hätte, daß für sie allein der Gedanke an Kriege, Völkerhaß, Rassenverfolgung, Blockaden, Streiks, Kommunismus und andere moderne Geißeln der Menschheit“ unmöglich seien.⁷ Der Kalte Krieg und die Hatz gegen demokratische Ausdrucksformen ließen sich leicht in die gewohnten Argumentationsmuster einpassen. Auch in den 60er Jahren waren Medienpädagogen wie Fritz Kempe noch davon überzeugt, daß der Jugend durch „die ganze schmierige Tendenz“ der Filmproduktion Gefahr drohe.

„Mit 17 weint man nicht‘, ‚Schmutziger Engel‘, ‚Verbrechen nach Schulschluß‘, ‚Die junge Sünderin‘, ‚Wegen Verführung Minderjähriger‘, ‚Geständnis eines 16jährigen‘. Das sind nur einige Titel deutscher Produzenten, dazu kommen die ausländischen Händler mit jungen

³ Kinter (1985) S.63

⁴ Kommer (1979) S.7

⁵ Vgl. Kommer (1979); Heller (1984) u.a.

⁶ Schweinitz (1992) S.5

⁷ Kalbus (1956) S.13

Beinen, Busen und Lippen. Denn um nichts anderes handelt es sich, als daß hier das Junge, vital kräftige, Unverdorbene, das Schöne und Natürliche als Reiz für die Phantasie, als sexualisierendes Kinofutter verhökert wird. Da hilft keine Selbstkontrolle des Films, selbst bei bestem Bemühen nicht, da kommt es auch nicht auf ein paar herausgeschnittene Meter an, sondern auf die ganze schmierige Tendenz.“⁸

Bis heute hat sich diese negative Einstellung zu Filmbildern in der Allgemeinheit, wenn auch abgeschwächt, erhalten. Die kaum noch haltbare These einer direkten Wirkung des Films, mit der schon die Kinoreformer vor ihm als ‚Schule des Verbrechens‘ gewarnt hatten, ist heute noch erstaunlich präsent. „Vierzehnjähriger ersticht Eltern nach Anleitung aus Horrorfilm“ titelte die ‚Frankfurter Allgemeine Zeitung‘ am 31. März 1995. Die kurze Meldung thematisierte dabei vorwiegend den Horrorfilm als „Vorlage“ für die Tat und erwähnte die weiteren sozialen Umstände – der Junge gab an, die Maßregelungen der Eltern leid zu haben – nur nebenbei.

Auch in der Medienpädagogik hat sich das Bild bis heute kaum geändert, wie die Feststellung, die Wolfgang Bergmann, Chefredakteur der ‚Deutschen Lehrerzeitung‘, nach einem Besuch der ‚Didakta‘ im Februar 1995 in Düsseldorf traf, zeigt.

„Computer und Fernseher sind nach wie vor Gegenpole zu einer ordentlichen Erziehungsarbeit. [...] Mit der verwirrenden Fülle immer neuer Informations- und immer komplexerer Spielmöglichkeiten kommen die Pädagogen einfach nicht zurecht, und niemand hilft ihnen dabei.

Die pädagogische Diskussion verläuft so, als ob es neue Medien und Computer gar nicht gäbe.“⁹

Somit kann die Beschäftigung mit dem frühen Film nicht nur für die Filmgeschichtsschreibung von Gewinn sein, wie im folgenden noch gezeigt wird, sondern auch wertvolle Aufschlüsse über den Beginn einer immer noch weiter wirkenden Haltung gegenüber den Bildmedien liefern, deren Grundmuster die Kinoreformdebatte in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg gelegt hat.

„Es ist wirklich Zeit, daß wir uns endlich von den Fesseln alter Schlagworte befreien!“¹⁰

⁸ Fritz Kempe „Die anonymen Miterzieher unserer Jugend. Über Wesen und Einfluß der Massenmedien.“ München 1963 S.25; zit. nach Kommer (1979) S.9

⁹ Wolfgang Bergmann: „Feindbild Fernsehen“ in: ‚Die Zeit‘ 3. März 1995

¹⁰ Hellwig (1911) S.66

1.2. Filmgeschichte im Kontext der Kulturgeschichte

„Wie der Planet noch um seinen Zentralkörper kreist, außer daß er um die eigene Achse rotiert, so nimmt auch der einzelne Mensch am Entwicklungsgang der Menschheit teil, während er seinen eigenen Lebensweg geht. Aber unserem blöden Auge scheint das Kräftespiel am Himmel zu ewig gleicher Ordnung erstarrt.“¹¹

Filmgeschichte, im Sinne der Kulturwissenschaft entwickelt, kann nicht erst mit den ersten öffentlichen Vorführungen des Kinematographen 1895 beginnen und wird auch nicht in dem gesteckten Rahmen mit dem ersten Weltkrieg enden. Neben den Aspekten der Technik, Ökonomie und Kultur ist es von Bedeutung, auch die Menschen in ihren spezifischen sozialen Abhängigkeiten und individuellen Dispositionen als gesellschaftlich wirkende Kräfte, mit all ihren Phantasien, Hoffnungen und Ängsten zu beschreiben. Diese geistig-seelischen Einstellungen wurden zum Teil lange vorher internalisiert und reichten weit darüber hinaus.

Wesentlich für die Öffnung des Blickfeldes in Deutschland war unter anderem Habermas' Publikation „Strukturwandel der Öffentlichkeit“.¹² Indem er die Öffentlichkeit zu einer historischen Kategorie erhob und an den gesellschaftlichen Strukturwandel koppelte, konnte er adäquat die Veränderungen des Umgangs mit den Medien – vom privaten Raisonement zum institutionalisierten Konsum – beschreiben.

Dennoch besteht nach einer kulturwissenschaftlicher Forschung, wie sie heute in den USA, in England und besonders in Frankreich weit gediehen ist, in Deutschland ein großer Nachholbedarf.¹³

„Was fehlt, ist der Blick auf die spezifischen, historisch sich wandelnden Zusammenhänge von Gesellschaftsstruktur und Filmstil, von filmischer Form und sozialer Funktion. [...] Dieses Ineinander von historischen, psychologischen, wirtschaftlichen, literarischen, politischen, technologischen und filmstilistischen Gegebenheiten erfordert einen radikal interdisziplinären Ansatz und ein Interesse an historischen Tiefenstrukturen, an einer Art vertikaler Geschichtsschreibung, in der nicht mehr nur die kanonisierten Spitzenfilme beachtet werden, sondern das Verhältnis und Zusammenspiel zwischen der Institution Kino, der Filmproduktion und der materiellen Welt der Zuschauer an einem spezifischen Ort zu einer spezifischen Zeit.“¹⁴

Die neue Kulturgeschichtsschreibung, die unter anderem unter dem Begriff ‚New Historicism‘ an amerikanischen Hochschulen diskutiert wird, geht noch über diese Forderung hinaus. Sie begreift den Film als Umschlagplatz verschiedener Diskurse und fordert eine deutliche Erweiterung der traditionellen Text-Kontext-Dichotomie.

„Die neue Kulturgeschichte plädiert deshalb für eine Deutung des Kunstwerkes innerhalb seines konkreten gesellschaftlich-historischen Kontextes, wobei der Kontext anders als in der traditionellen Sozial- und Geistesgeschichte nicht als sogenannter Hintergrund fungiert, sondern selbst zum Gegenstand der Analyse wird.“¹⁵

Grundsätzlich überzeugt davon, daß dem Gegenstand nicht nur eine, sondern viele Geschichten innewohnen, grenzt sich der ‚New Historicism‘ vom Historismus ab und trifft sich mit den Modellen von Alltagsgeschichte, die in Deutschland seit Beginn der 80er Jahre diskutiert werden.

„Die neue Kulturgeschichte betont weniger die formalen Eigenschaften eines Textes als die historischen Bedingungen, die einen Text hervorbrachten, weniger die Einzigartigkeit des schöpferischen Aktes als die kontingente Produktionsgeschichte, weniger die ästhetischen

¹¹ Freud (1986) S.266

¹² Habermas (1990); erstmals 1962 erschienen.

¹³ Vgl. Kaes (1992) S.54f.

¹⁴ ebenda S.54

¹⁵ ebenda S.56

Motive, die den Text zum Kunstwerk erheben als die Diskurse, die einen Text hervorgebracht und geformt haben. New Historicism (das Wort war ursprünglich als Antithese zum ‚New Criticism‘ gedacht) vertritt keine naive Rückkehr zu einem unreflektierten Positivismus, d.h. zu dem Historismus in der deutschen Bedeutung des Wortes, gegen den alle deutschen Philosophen von Nietzsche über Benjamin zu Habermas mit recht zu Felde gezogen sind. New Historicism ist sich dessen bewußt, daß es keine unvermittelten Fakten gibt, daß es keine Geschichte gibt, die irgendwie ‚da draußen‘ liegt und ‚objektiv‘ beschrieben werden kann.“¹⁶

Konnte sich die deutsche Kulturwissenschaft dieser Richtung bisher nur selten anschließen, so konstatiert sie doch, im Gegensatz zur traditionellen Geschichtsschreibung, einen ‚modalen Überschuß‘ historischer Situationen.

„Es ist [...] der Sinn des Begriffs der Kultur, einen Sachverhalt zu bezeichnen, der nicht mit dem jeweilig deskriptiv identifizierbaren Bestand eines isolierten geschichtlichen Zeitabschnittes zusammenfällt. Im Begriff der Kultur muß ein Prozeß gedacht werden, der spezifische modale Perspektiven beinhaltet und faktisch durch bestimmte Tendenzen und Fluchtlinien über die Zeit hinweg formiert. [...] Eine Lebensform kann in der Innen- wie in der Außenperspektive erst dann verständlich gemacht werden, wenn die Fluchtlinien der praktischen Einstellungen, also die heimlichen Zielsetzungen der Individuen der Gesellschaft, zumindest in Umrissen kenntlich gemacht werden können.“¹⁷

Um diesen ‚Fluchtlinien‘ und ‚heimlichen Zielsetzungen‘ näherzukommen, plädiert Vondung für eine Ideengeschichte, die die Ideen in Form von Weltanschauungen, Mythen und Religionen als Realitätsbilder und Ordnungsentwürfe hervorhebt, die, institutionalisiert als Erziehungssystem, Religion, Recht oder politisches System, das Verhalten und Handeln der Menschen prägen.¹⁸ Gleichzeitig warnt er davor, diese Werthaltungen allzu eifertig als Belege für irgendwelche Gegebenheiten der Wirklichkeit anzunehmen und so vorschnell als Ausdruck ökonomischer Interessen oder politischer Verschleierungstaktik abzutun. Realität ist mehr als die Außenwelt. Realitätsbilder wollen die Wirklichkeit überschaubar machen, einen Sinn konstruieren und dadurch psychischen Halt bieten. Das gilt ebenso für die kulturellen Ordnungsvorstellungen.

„Die Ordnung ist eine Art Wiederholungszwang, die durch einmalige Einrichtung entscheidet, wann, wo und wie etwas getan werden soll, so daß man in jedem gleichen Falle Zögern und Schwanken erspart. Die Wohltat der Ordnung ist ganz unleugbar, sie ermöglicht dem Menschen die beste Ausnützung von Raum und Zeit, während sie seine psychischen Kräfte schont.“¹⁹

Dies wird für die Untersuchung des Bildungsbürgertums besonders wichtig werden. Geprägt von seinen spezifischen Ordnungsentwürfen entlastete es seine Psyche in den Stürmen der Jahrhundertwende durch ständig starrer werdende Konventionen.

Fritz Ringer, der sich ebenfalls der Meinung anschloß, daß die ‚seelische Gestimmtheit‘²⁰ wesentlicher Gegenstand einer kulturhistorischen Untersuchung sein müsse, wies zusätzlich auf das Mißverständnis hin, die Handlungsweisen des gebildeten Standes im Kaiserreich durch die zeitgenössische Philosophie interpretieren zu wollen.

„Es wäre falsch, die geistige Unruhe, die sie [die Gebildeten / P.S.] befiel, auf ihre gemeinsame philosophische Schulung zurückzuführen. Die Denkart vieler deutscher Intellektueller war nicht einfach Ausdruck ererbter Theorien, ganz gleich wie viele von ihnen in der Weimarer Zeit Kant oder Hegel lasen. Es waren bestimmte Haltungen und Emotionen, die sie miteinander verbanden und die selbst ihre Sprache und ihre Art zu argumentieren durchdrangen. Wir müssen versuchen, ihre Stimmung zu verstehen, nicht ihre Gelehrsamkeit. Unsere Erklärungen müssen daher häufiger psychologisch als logisch sein.“²¹

¹⁶ ebenda S.58

¹⁷ Dieter Sturma: „Der Begriff der Kultur. Semantische Überlegungen in praktischer Absicht.“ in: ders. (1991) S.30

¹⁸ Vgl. Vondung (1976) S.13f.

¹⁹ Freud (1986) S.224

²⁰ Vgl. Fritz Stern: „Kulturpessimismus als politische Gefahr“ Gütersloh, 1961 S.4

²¹ Ringer (1987) S.13

Aus diesem Grund wird im folgenden weniger Wert auf die Stringenz und ausführliche Darlegung der wilhelminischen Theorien gelegt, als vielmehr auf die latenten Weltbilder, die in der Gesellschaft wirksam waren. Die Werthaltungen waren nicht unwesentlich durch die Schichtzugehörigkeit ihrer Hauptakteure determiniert.

„Zu offensichtlich ist der Sachverhalt, daß ‚Ideen‘ oder ‚Weltanschauungen‘ nicht unabhängig von konkreten historischen Gegebenheiten entstehen, sondern in der Auseinandersetzung mit ihnen. Überdies bildeten die meisten ‚Produzenten‘ solch geistiger Entwürfe bis zum Ende des Ersten Weltkriegs einen relativ einheitlichen sozialen Stand, den ‚gebildeten Mittelstand‘, den man gemeinhin als ‚Bildungsbürgertum‘ bezeichnet. Es ist einsichtig, daß die Spezifika der sozialen Lage dieses Standes für seine Ideen eine Rolle spielten.“²²

Auch für eine kulturhistorische Betrachtung der Kino- und Filmreformdebatte ist also der Zusammenhang zwischen schichtspezifischen Erfahrungen und Wertvorstellungen von großer Bedeutung.

Der Pädagoge Gert Selle beschrieb die Entwicklung der ‚Kultur der Sinne‘ in Deutschland²³ unter dem Aspekt des ästhetischen Lernens als einen sinnlich-emotionalen und weitgehend verbewußten Erfahrungs- und Verarbeitungsprozeß gesellschaftlicher Wirklichkeit. Die Kultivierung der Sinne findet nach ihm überall im Alltag, in unzähligen subjektiven Brechungen der verschiedensten sozialtypischen Lernverläufe statt. Dabei sei zwischen zwei Dimensionen zu unterscheiden: einer ganzheitlich individuell erlebten, biographisch-historischen Dimension und einer klassen- und schichtspezifisch erfahrenen, gesellschaftlich-historischen Dimension.²⁴ Personen müssen demnach sowohl als subjektives Individuum, als auch als Objekt der Gesellschaft begriffen werden. Im Prozeß der Wahrnehmungserinnerungen und -erfahrungen ist der Mensch Sozialisator und Sozialisant gleichzeitig. Im Gestalten und gestaltet-Werden ändert er sich nicht nur ‚innerlich‘ in seinem Denken und seinen Werthaltungen, sondern auch in seiner sinnlichen Selbstwahrnehmung. Diese ‚Leiblichkeit‘ der Kultur tritt uns in der Geschichte als vollzogene Identifikation, als ‚Verkörperung‘, z.B. bestimmter Kulturideale, entgegen. Der lebenslange Vorgang der Vergesellschaftung, der Prozeß der Einbindung von Menschen in das für sie gültige soziale und kulturelle Regelsystem, macht ihre Identität aus. Auch der Kampf des Bildungsbürgertums gegen das Kino war eine Bestätigung und Identifikation mit der eigenen Rolle. Gleichwohl veränderte das Kino ihre Einstellung ebenso, wie sie dessen Entwicklung beeinflussten.

Anfang der 80er Jahre verschob sich das Interesse von den großen gesamtgesellschaftlichen Diskussionen der 60er Jahre auf das unmittelbare soziale Umfeld. Die zunehmenden inneren Widersprüche, die Demontage des Glaubenssatzes vom schrankenlosen Wachstum, das Aufkommen der Massenarbeitslosigkeit, ökologische Katastrophen und die Zerstörung von Wohnraum brachten sowohl die Suche nach neuen Partizipationsformen (Bürgerinitiativen), als auch ein verstärktes Interesse an regionalen und lokalen Gegebenheiten und ihrer historischen Dimensionen²⁵ hervor. Beeinflusst wurden die sich daraus entwickelnden neuen Geschichtsmodelle durch die französische Sozialgeschichtsschreibung, die sich seit 1929 zunächst um die Zeitschrift „Annales“ konzentriert und sich als Geschichtswissenschaft in den 80er Jahren in Frankreich fest etabliert hatte. Diese, schließlich in Deutschland übernommene, ‚Alltagsgeschichte‘ (‚Grabe, wo Du stehst!‘²⁶) versuchte, in den Dingen des persönlichen Umfelds, dem ‚heimlichen Lehrplan in der Kultur‘ (Selle) nachzuspüren. Im Zuge einer ‚Geschichte von unten‘ wurden dabei auch neue Forschungspraktiken erprobt. So nahm man zum Beispiel die

²² Vondung (1976) S.8f

²³ Selle (1981)

²⁴ ebenda S.15

²⁵ Vgl. Heer/Ullrich: „Die ‚neue Geschichtsbewegung‘ in der Bundesrepublik. Antriebskräfte, Selbstverständnis, Perspektiven.“ in: dies. (1985)

²⁶ Dieses Motto war der Titel eines auf die deutsche Alltagsgeschichte ebenfalls sehr einflußreichen Buchs des Schweden Sven Lindquist: „Grabe, wo du stehst.“ 1978.

mündlichen Überlieferungen von Erinnerungen und Vorstellungen („oral-history“²⁷), auch ‚einfacher‘ Zeitzegen, endlich ernst.

Diese Entwicklungen lösten einen Boom in der Medien- und Kommunikationsgeschichte aus, die ihren Blick über ihre traditionellen Gegenstände (Bücher, Zeitschriften etc.) hinaus erweiterte. Mediennutzung konnte jetzt als Lebensrealität wahrgenommen und deren Bedeutung für die Menschen angemessener analysiert werden.

„Gerade der Nachdruck, den die europäische Geschichtsschreibung auf das Medium Schrift gelegt hat und legt, zwingt zu fragen, welche anderen Medien für andere Kulturen konstituierend sind und vielleicht auch für unsere eigene? Wissen wir denn, ob die Fixierung der Geschichtsschreibung auf Schrift nicht doch Kulturelemente in unserem gemeinsamen Besitz abgewertet hat, wie der Strukturalismus annimmt? Zum Beispiel die sozialen Rituale und die damit getroffenen Vorentscheidungen der Einzelfälle? Druck und Papier in allen Ehren; aber was alles fassen sie nicht, und es ist doch Mitteilung.“²⁸

Einen der folgenreichsten Entwürfe der Filmgeschichtsschreibung in den 80er Jahren, der durch die neue Geschichtsbewegung ausgelöst wurde, entwickelten Dieter Helmuth Warstat²⁹ und Anne Paech³⁰ mit ihrem rezeptionsorientierten Ansatz. Für sie ist Kinogeschichte in mehrfacher Wortbedeutung ‚Lokalgeschichte‘. Unter anderem mit der Methode der oral-history schrieb Paech die regionale Kinogeschichte Osnabrücks, indem sie nicht nur den architektonischen Ort des Kinos und seine Geschichte untersuchte, sondern auch den gelebten Erfahrungen und Emotionen in zahlreichen Interviews mit Filmvorführern, Portiers und Zuschauern etc. nachspürte.

In der Folgezeit entstanden zahlreiche Untersuchungen zu einzelnen Orten und Regionen. In der Rezension einer Arbeit, die sich mit Neukölln befaßte, verdeutlichte Anne Paech noch einmal ihren Ansatz.

„Mit unterschiedlichem Schwerpunkt und Umfang liegen mittlerweile Kinogeschichten für Eckernförde, Lübeck, Bremen, Osnabrück, Düsseldorf, Gießen, Frankfurt und Karlsruhe vor; denn nur an Ort und Stelle läßt sich Kinogeschichte erforschen: zunächst als Biographie der Orte, an denen es innerhalb einer Stadt einmal Kinos gegeben hat, als lokale Bau- und Architekturgeschichte des Gebäudetyps ‚Kino‘, als Programm- und Rezeptionsgeschichte und nicht zuletzt auch als Geschichte der Menschen, in deren Leben das Kino als Arbeitsplatz oder sozialer Erfahrungsort eine Rolle gespielt haben. So aufgefaßt liegt Kinogeschichtsschreibung im Schnittpunkt allgemeiner Filmgeschichte, indem sie zeigt, wie diese als gelebte Kinopraxis an Ort und Stelle konkret geworden ist, und lokaler Kulturgeschichte.“³¹

Diese Vorgehensweise ermöglichte ihr, klassische Mißverständnisse, die im Laufe der Filmgeschichte durch Kanonbildung und Linearisierung zustande gekommen waren, zu vermeiden. Indem sie die Kultur dort aufsuchte, wo sie gelebt wurde, öffnete sie nicht nur den Blick für den Kinosaal als wichtiges Objekt der Filmwahrnehmung, sondern auch für die Programme, das soziale Umfeld und die Träume und Nöte der Zuschauer.

Diese Betrachtung der Geschichte kann jedoch Gefahren in sich bergen, wenn zu kurz von subjektiven Aussagen auf einen gesellschaftlichen Wandel geschlossen wird. Die Äußerungen müssen auf ihre Stimmigkeit und ihre (genauso ernstzunehmenden) Widersprüche hin untersucht werden. Nicht die allgemeine Akzeptanz von Medien, sondern erst die Veränderung des Bewußtseins kann den Gradmesser darstellen, in welchem Umfang sozialer Wandel überhaupt stattgefunden hat.

„Die Akzeptierung von technischen Neuerungen, z.T. unter dem Einfluß von Werbung, sagt noch gar nichts darüber aus, ob diese technischen Neuerungen tatsächlich ein Faktor gesellschaftlichen Wandels sind oder ob es sich nur um äußerliche Veränderungen von Verhaltensweisen handelt, die den Kern des öffentlichen Bewußtseins nicht treffen. Erst

²⁷ „Eine Pilotfunktion bei der Rezeption der internationalen ‚Oral History‘-Diskussion hatte der von Lutz Niethammer 1980 herausgegebene Sammelband ‚Lebenserfahrungen und kollektives Gedächtnis.‘“ Heer/Ullrich (1985) S.19

²⁸ Harry Pross: „Geschichte und Mediengeschichte.“ in: Bobrowsky/Duchkowitsch/Haas (1987) S.11

²⁹ Warstat (1982)

³⁰ A. Paech (1985)

³¹ Anne Paech: „Nahaufnahme Neukölln“ in: epd-Film 5/1990 S.10f.

wenn man diesen Zusammenhang versteht, wird einem auch klar, warum gewisse tradierte Bewußtseinsmuster wie gesellschaftliche Vorurteile gegen Minderheiten, ethisch-moralische Vorstellungen sich trotz des äußerlich zu beobachtenden Verhaltenswandels erhalten haben.“³²

Sven B. Ek hat in seiner Untersuchung der Arbeiterbevölkerung in Lund zwischen 1890 und 1920 belegt, daß die zwar sozialdemokratisch eingestellten Stadtmenschen als ursprünglich ländliche Proletarier die konservative Unterwürfigkeitshaltung der kleinen Leute vom Lande mit in die Stadt gebracht hatten.

„Viele von ihnen bewunderten die Reichen eher, als daß sie sie haßten, sie verblieben in der Staatskirche und legten großen Wert auf die Konfirmation ihrer Kinder, und sie hängten Bilder des Königs an ihre Zimmerwände. Diese Menschen waren die Erben der alten bäuerlichen Gesellschaft. Das dieses geistige Muster sich zugleich mit den äußeren Veränderungen des 19. Jahrhunderts gewandelt haben sollte, ist eine weitere Fiktion der Forschung.“³³

Der Kontextrahmen wird in dieser Arbeit vor allem auf das Bildungsbürgertum erweitert, die zwar nicht das Hauptkontingent des Kinopublikums stellten, sich jedoch, als Träger der offiziellen Kultur, vehement in die Entwicklung der Lichtspieltheater einmischten. Dabei werden die Entstehung ihrer kulturellen Ordnungsvorstellungen und deren Widersprüche mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten untersucht.

³² Kurt Koszyk: „Probleme einer Sozialgeschichte der öffentlichen Kommunikation.“ in: Bobrowsky/Duchkowitsch/Haas (1987) S.33

³³ Ek (1973) S. 265f.

1.3. Die Berücksichtigung der Kinodebatte in der Filmgeschichte

„Ein Filmarchiv ist noch keine Filmgeschichte. Der eigentliche Ort der Filmgeschichte ist nämlich nicht *in* den einzelnen Filmen anzutreffen, sondern genau *zwischen* ihnen. Filmgeschichte ist stets ein Phänomen des Zwischenraums, der Beziehung, des Zusammenhangs. Deshalb erscheinen die neuerdings vorgetragenen Versuche, Filmgeschichte in Einzelanalysen von Filmen aufzulösen, abwegig, mögen die Einzelanalysen auch noch so präzise und verlässlich sein.“³⁴

In der Anfangszeit des ambulanten Kinogewerbes, das auf Jahrmärkten oder für kurze Zeit in den Häusern des Amüsemments gastierte, begegnete die örtliche Tagespresse dem Film als einer großen technischen Erfindung mit Wohlwollen. Man bedauerte allenfalls die technischen Mängel und lobte sein Potential für zukünftige Einsatzgebiete. Der Film hatte zunächst den unbedingten Fortschrittsglauben und die Begeisterung für die modernen Wissenschaften, die die Menschen um die Jahrhundertwende ergriffen hatten, auf seiner Seite.

Nachdem der Reiz des Neuen verfliegen war, waren es vor allem die Fachzeitschriften des Schausteller- und Varietégewerbes, die dem Kino ihre publizistische Aufmerksamkeit schenkten. Zeitschriften wie ‚Der Artist‘, den Emil Perlemann ab 1904 als Chefredakteur führte, kamen dem Informationsbedürfnis eines Gewerbes entgegen, das den Film überwiegend als Bestandteil eines gemischten Unterhaltungsprogramms darbot. Rechtliche, technische und wirtschaftliche Beiträge standen dabei im Vordergrund.

Mit der Umstrukturierung des gesamten Kinogewerbes in den Jahren um 1907 und dessen Expansion, die zu einem Boom an neu eröffneten Laden-, Winkel- und Doppelkinos in den Städten führte, stieg der Informationsbedarf stark an. Mit zunehmender Länge der Filme und ihrer steigenden Komplexität stand die Filmvorführung immer öfter für sich allein. Die ortsfesten Kinos zogen bau-, gewerbe- und steuerrechtliche Bestimmungen nach sich, über die sich die Unternehmer unterrichten mußten. Gleichzeitig gab es durch die sich entwickelnde Filmindustrie einen immer größeren Bedarf an Werbemöglichkeiten. Auch im ‚Artist‘ wurden die Anzeigen und Beiträge, die dem Kinogewerbe gewidmet waren, immer umfangreicher, so daß man sich entschloß, diese Sparte in einem eigenen Organ zu Wort kommen zu lassen. So erschien am 6. Januar 1907 die erste Nummer des ‚Kinematograph‘, der ersten deutschen Filmfachzeitschrift, die wiederum Perlemann als Chefredakteur betreute. Seine engen persönlichen Kontakte zu Verleihern und Produzenten sicherten der Zeitung die Anzeigenaufträge und beeinflussten später auch immer stärker die redaktionelle Linie.

In den folgenden Jahren gründeten sich eine Reihe weiterer Fachzeitschriften, die eine breite Leserschaft fanden. Vor 1910 waren im Deutschen Reich bereits neun verschiedene Titel zu beziehen,³⁵ darunter die ‚Erste Internationale Filmzeitung‘ (1907), das ‚Kinematographen-Fachblatt‘ (1907) und ‚Die Lichtbildbühne‘ (1908).

Während die Fachpresse aus der Perspektive der Geschäftstreibenden berichtete, bemühte sich die Tagespresse, obwohl mit dem Selbstverständnis des Kunstrichters ausgestattet, kaum um die Einrichtung einer eigenständigen Filmkritik. Im Gegenteil wurde, je mehr sich das Kino in gefährlicher Nähe zu den kulturellen Reservaten des Bürgertums etablierte, der Ton gegen das Lichtspieltheater als öffentlicher Ort zunehmend schärfer, wobei in die Klagen des allgemein wahrgenommenen Kulturzerfalls eingestimmt wurde.

In gleicher Weise äußerten sich auch die frühen selbständigen Veröffentlichungen der Kinogegner und -reformer. Filmtheoretische Publikationen, die den Film als neues Medium ernst nahmen, sind erst nach 1910 zu finden.³⁶ Darunter befanden sich auch die ersten wissenschaftlichen Arbeiten, die in Deutschland über den Film geschrieben wurden. Diese

³⁴ Engell (1992) S.10 (Hervorhebungen im Original)

³⁵ Vgl. Schorr (1990) Anhang 2: Filmzeitschriften des Deutschen Reiches zwischen 1907 und 1935, S. 505 ff.

³⁶ Tannenbaum (1912); Häfker (1913); Pinthus (1913), Lukács (1913); Kanehl (1913) usw.

juristischen³⁷ und soziologischen³⁸ Dissertationen versuchten die Erklärungsdefizite des Kinobooms der frühen 10er Jahre auszuräumen.

Für filmgeschichtliche Abhandlungen war noch nicht genügend Zeit verstrichen, auch wenn ‚Der Kinematograph‘ bereits in seiner ersten Nummer einen Aufsatz ‚Zur Geschichte des Kinematographentheaters‘³⁹ veröffentlichte oder der Konstrukteur und technische Berater der Zeitschrift, F. Paul Liesegang, zusammen mit dem Kameramann Guido Seeber 1912 ihrem „Handbuch der praktischen Kinematographie“ eine „Geschichte des Films“ anhängten.

Die Anfeindungen der Kinogegner und die Skepsis, die das Bildungsbürgertum dem Film entgegenbrachte, hatten eine Reihe von Bemühungen zur Folge, den Film als Kunst zu nobilitieren.⁴⁰ Für die Filmgeschichte bedeutete dies, daß der Film eine ähnlich alte Tradition erhalten mußte wie die hochgeachteten, klassischen Künste. Diese Kunstfixierung prägte für lange Zeit die Filmgeschichtsschreibung und die Filmtheorie. Noch Autoren wie Heinrich Fraenkel⁴¹ oder Friedrich von Zglinicki⁴² setzten dafür sogar bei den Höhlenmalereien 20.000 v.Ch. an, um zu behaupten, daß „der Film [...] so alt wie die Menschheit“⁴³ sei.

Dieses Vorgehen entsprach der teleologischen Geschichtsauffassung, wie sie aus der europäischen Aufklärung hervorgegangen war. Die Geschichte des Films, dargestellt als eine der erfolgreichen Durchsetzung bestimmter Prinzipien und Ideale, unterstellte eine zweifelhafte Kontinuität der Entwicklungen und implizierte ein ständiges Voranschreiten, dessen Ziel niemand angeben konnte, jedoch erlaubte, sich immer an der Spitze der Kultur zu wähen. Selbst Jerzy Toeplitz vertrat diese Ansicht.

„Es war ein langer Prozeß mit vielen Schwierigkeiten und Hindernissen. Unaufhaltsam jedoch ging der Weg des Films vorwärts, in die Höhe, zur Kunst.“⁴⁴

Gepaart mit einer aus der Literaturwissenschaft übernommenen idealistischen Konzentration auf Autor und Werk muteten die Filmgeschichten allzu oft wie „Führer durch einen Heldenfriedhof“⁴⁵ an.

Vor diesem Hintergrund konnte die Frühgeschichte des Film nur als ‚Kinderstube‘ erscheinen.⁴⁶ Noch nicht reif für die Kunst, dilettierte er angeblich mit seinen kurzen Streifen, um seine Kunstform erst noch zu finden. Ohne Starsystem war die idealistische Filmgeschichtsschreibung ratlos. Die Abwertung des frühen Films als „Rumpelkammer archaischer Filme“⁴⁷ verhinderte für lange Zeit jede Auseinandersetzung mit ihm und leugnete schließlich ganz seine Existenz.

³⁷ Hans Werth: „Öffentliches Kinematographenrecht“, Erlangen 1910; Herbert Tannenbaum: „Kinematographisches Urheberrecht“, Heidelberg 1913

³⁸ Altenloh (1914)

³⁹ ‚Kinematograph‘ 1/1907 o.Pg.

⁴⁰ Tannenbaum (1912); Häfker (1913); Arnheim (1932), Kracauer (1947), Balász (1949) etc.

⁴¹ Fraenkel (1956)

⁴² Zglinicki (1986)

⁴³ Josef Gregor: „Das Zeitalter des Films.“, Wien 1932

⁴⁴ Toeplitz (1984) S.14

⁴⁵ Jutz, Gabriele; Schlemmer, Gottfried: „Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung. Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskventionen.“ in: Hickethier (1989) S.62

⁴⁶ Oskar Kalbus: „Vom Werden deutscher Filmkunst.“ Bd.1: „Der stumme Film.“ Altona, 1935 S.11f.

⁴⁷ Kracauer (1984) S.34

„Von der Existenz des deutschen Films kann eigentlich erst nach dem Ersten Weltkrieg die Rede sein.“⁴⁸

Diese Einstellung betraf nicht nur die bürgerlichen Filmgeschichten. Auch die Filmgeschichtsschreibung mit einem materialistischen Ansatz, wie die von Toeplitz, freute es, daß sich der frühe Film nach seinen „Flegeljahren“⁴⁹ (Fraenkel) mit seinen „lächerlichen und vulgären Komödien“ von seinem „Jahrmarktsniveau“ gelöst hatte.⁵⁰ Diese allgemeine und immer wieder repetierte Degradierung des frühen Kinos führte nicht nur zu großen Forschungsdefiziten, sondern war auch eine der Voraussetzungen für die These des frühen Kinos als ‚Arbeiterkino‘, indem naiv von einem ‚niederen Niveau‘ des Films auf die ‚unteren Stände‘ geschlossen wurde. Neuere Forschungen hegen große Zweifel daran und legen vielmehr nahe, daß das Kino schon früh ein Integrationsmedium für verschiedene Klassen war.⁵¹

Besonders die frühen Filmgeschichten (Kracauer, Eisner, Gregor) hatten deutlich ihre Spuren hinterlassen, indem sie einen festen Kanon von Filmen etablierten⁵² und andere damit dem Vergessen anheim gaben. Heinz-B. Heller⁵³ und Hans-Helmut Prinzler⁵⁴ haben darauf aufmerksam gemacht.

Auch die Veröffentlichungen nach dem zweiten Weltkrieg standen noch deutlich im Zeichen dieser chronologischen Heldengeschichten. Politische oder gesellschaftliche Fragestellungen wurden weiterhin ausgeklammert, womit sich die Filmliteratur in das restaurative Klima der Adenauer-Ära einfügte.

„Nach dem Krieg ging es dem Film nicht gut, aber dem Kino. Das Kino war ein Ort der Wärme. Und draußen war es so kalt, daß es einem nichts ausmachte, daß es drinnen ziemlich miefig war. Die Filmliteratur hatte an diesem Klima der Heimeligkeit um jeden Preis teil. [...] Kurz, was man in den fünfziger Jahren vom Film wissen wollte, das konnte man aus der Literatur erfahren. Viel wollte man nicht wissen, und etwas Beunruhigendes schon gar nicht.“⁵⁵

Dieser Ansatz wurde jedoch der Historizität seines Gegenstandes immer weniger gerecht, da er nachträglich Zusammenhänge konstruierte, die als dem Gegenstand inhärent ausgegeben wurden.⁵⁶ Erst in den 60er und 70er Jahren machte sich die Filmgeschichtsschreibung ideologiekritisch an die Aufarbeitung des ‚Miefs‘ der alten Geniegeschichten.

Die soziologischen und gesellschaftskritischen Ansätze von Gregor/Patalas⁵⁷, Prokop⁵⁸, Toeplitz⁵⁹, Korte⁶⁰ oder die wiederveröffentlichte Promotion von Peter Bächlin⁶¹

⁴⁸ ebenda S.21

⁴⁹ Fraenkel (1956) Bd.1 S.40f.

⁵⁰ Vgl. Toeplitz (1984) S.14

⁵¹ Vgl. Müller (1994) S.23ff.; Siehe auch Kap. 3.1.3.

⁵² Vgl. Helmut Korte: „Filmgeschichte, Einzelwerkanalyse und die Möglichkeiten der elektronischen Datenverarbeitung. Plädoyer für einen Paradigmenwechsel der Filmgeschichtsschreibung.“ in: Hickethier (1989) S.134ff.

⁵³ Heinz-B. Heller: „Kanonbildung und Filmgeschichtsschreibung“ in: Hickethier (1989) S.125ff.

⁵⁴ Hans-Helmut Prinzler: „Filmbücher nur noch zu Ereignissen?“ in: epd-Film 12/1992 S.13

⁵⁵ Georg Seeßlen „Von ‚Caligari‘ zum ‚postmodernen‘ Filmbuch“ in: epd-Film 3/1986 S.16

⁵⁶ Vgl. Jutz, Gabriele; Schlemmer, Gottfried: „Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung. Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskonventionen.“ in: Hickethier (1989) S.61

⁵⁷ Gregor/Patalas (1986) Erstmals erschienen 1962; Neuaufgelegt, erweitert und mit Nachworten versehen München, 1973

⁵⁸ Prokop (1982) Erstmals erschienen 1970

⁵⁹ Toeplitz (1984) Die polnische Ausgabe des ersten Bandes erfolgte bereits 1955, die deutschen Übersetzungen erschienen seit 1972 in der DDR.

⁶⁰ Korte (1978)

schenkten der ganzen Breite der Kinoreformdiskussion jedoch ebensowenig Beachtung. Ein undifferenzierter Publikumsbegriff, das ‚riesige Heer lohnabhängiger Werktätiger‘, verdeckte den sozialen Strukturwandel. Die ins Kino strömenden Menschenmengen, die schon für das bürgerliche Lager der Kinoreformer lediglich ‚Bildungsmasse‘ dargestellt hatten, wurden bei ihnen zum ‚Revolutionspotential‘. Die manipulationstheoretischen Implikationen dieser Ansätze abstrahierten von jeglichen sozialen Erfahrungsgehalten im Publikum.

Die Gleichsetzung von ökonomischer Form und gesellschaftlichem Inhalt ließ die Motive, die außerhalb des Films und seiner Rezipienten lagen, nicht in das Blickfeld der Betrachtung kommen. Die treibenden Kräfte der Filmreform waren jedoch weder Produzenten, noch die eigentlichen Konsumenten. Darüber hinaus traf die Kritik der Warenästhetik auf das Polypol der ersten Jahre des Films nicht zu.

„Gerade am Film der ersten zwei Jahrzehnte in diesem Jahrhundert läßt sich die historische Gültigkeit des Satzes demonstrieren, daß es der kapitalistischen Produktion gleichgültig ist, was sie für Gebrauchswerte produziert, sofern sie nur gewinnbringend abgesetzt werden können.“⁶²

Dem populären Trend zu Nachschlagewerken und Übersichten, gerade im Zusammenhang mit dem hundertjährigen ‚Geburtstag‘ des Kinos, kamen in jüngster Zeit verschiedene Autoren mit neuen Veröffentlichungen zur Filmgeschichte entgegen.

Werner Faulstich und Helmut Korte⁶³ versuchten die hundertjährige Geschichte des Films unter den Kriterien kommerzieller Erfolg, ästhetischer Einfluß und Idealtypik in einer „mechanischen Chronologie“⁶⁴ nachzuzeichnen. Mit ihrem ‚annalistischen‘ Konzept, für jedes Jahr einen typischen Film auszuwählen, versuchten sie, mit Einzelwerkanalysen der Historizität ihres Gegenstandes gerecht zu werden.

Bereits 1978 hatte Korte sich bemüht, unter Einbeziehung quantitativer Methoden ‚Handschriften‘ von Filmkünstlern zu untersuchen. Diese Normalisierung eines künstlerischen Gegenstandes auf eine numerische Darstellung hatte ein Vorbild in den in den 70er Jahren von Max Bense angestellten Versuchen einer ‚analytischen‘ und ‚generativen Ästhetik‘, die schnell ihr grandioses Scheitern erlebte. Dieses Verfahren offenbart weniger ein filmhistorisches als vielmehr ein Verwertungsinteresse, das auf die Reduktion des Risikos für den Filmproduzenten im Schaffen von Filmen ‚in Hitchcock-Manier‘ abzielt. Dieses Vorgehen scheint für die Beleuchtung des dunklen Geflechts der gesellschaftlichen Interdependenzen mit dem Film der Kaiserzeit wenig geeignet zu sein.

Eine andere summarische Filmgeschichte von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans-Helmut Prinzler⁶⁵ versuchte, die alte Forderung nach einer deutschen Filmgeschichte einzulösen. Auch dieser Versuch ist mit Kritik begleitet worden. Joachim Paech⁶⁶ fragte mit Recht, was denn ein deutscher Film sei, damit er in einer solchen Filmgeschichte erscheinen könne und vertrat die These, daß es unterschiedlichste Geschichten des Films in Deutschland gegeben hat, nicht aber eine ‚deutsche Filmgeschichte‘. In der Tat stellt sich die Frage, ob bei einem internationalen Massenmedium, wie es der Film von Anfang an war, nationale Filmgeschichten nicht obsolet geworden sind. Eine Geschichtskonstruktion innerhalb nationaler Grenzen, die für die althergebrachte Politik- und Kriegsgeschichte vielleicht Sinn machte, führt, angesichts des hohen Anteils ausländischer Produktionen, die in Deutschland gezeigt und gesehen wurden, zu unzulässigen Verkürzungen. Thomas

⁶¹ Bächlin (1975) Erstveröffentlichung als Promotion 1947

⁶² Heller (1985) S.12

⁶³ Faulstich/Korte (1994); Vgl. zum Ansatz: Werner Faulstich „Filmanalyse als Filmgeschichte: Prinzipien einer konstruktivistischen Filmgeschichtsschreibung.“ in: Hickethier (1989) S.153ff.

⁶⁴ ebenda S.160

⁶⁵ Jacobsen/Kaes/Prinzler (1993)

⁶⁶ Joachim Paech „Wie soll man Filmgeschichte schreiben? Anmerkungen zur ‚Geschichte des deutschen Films‘.“ in: epd-Film 9/1993 S.22ff.

Elsaesser bezweifelte gar, ob überhaupt von einer nationalen Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg gesprochen werden kann. Daher könne das Thema nur das gesellschaftliche Umfeld sein, weniger die Filme selbst. Das

„könnte sogar dazu führen, daß wir das, was spezifisch national an diesem Kino ist, neu definieren: nicht mehr ausgehend vom Begriff der Psyche einer Nation, sondern davon, wie das ‚historische‘ Imaginäre von Filmemachern und Pionieren (die Art, wie sie sich selbst sehen, und die Vorstellungen, die sie vom Kino haben) zusammenwirkt mit den ökonomischen und sozialen Anforderungen neuer Technologien und ihrer (profitorientierten oder politischen) Nutzung.“⁶⁷

Dennoch ist der Versuch, das ‚Kracauer-Eisner-Erbe‘ der Ausblendung des frühen Films zu überwinden, deutlich spürbar. Aus den elf Zeilen, die Gregor und Patalas dem wilhelminischen Film widmeten,⁶⁸ ist bei Jacobsen, Kaes und Prinzler ein ganzes Kapitel geworden. Wolfgang Jacobsen beschreibt die Zeit zwischen 1895 und 1917 als „Frühgeschichte des deutschen Films“ in der Knappheit, die ein summarisches Werk erfordert. Diesen chronologischen Längsschnitten folgen überzeugend die thematische Querschnitte (z.B. „Filmzensur und Selbstkontrolle“), um übergreifenden Phänomenen gerecht zu werden.

⁶⁷ Elsaesser (1993) S.15

⁶⁸ Gregor/Patalas (1986) S.13

1.4. Reise in die Rumpelkammer

Zum aktuellen Forschungsstand der frühen Filmgeschichte.

Der frühe Film blieb lange Zeit weitgehend unbekannt. Besonders drastisch ist noch heute die Unkenntnis der ersten zehn bis zwölf Jahre.⁶⁹ Dabei setzt das Material selbst der Forschung große Widerstände entgegen. Nur ein Bruchteil der Filme ist erhalten geblieben und finanzielle Mittel für ihre Restaurierung sind kaum vorhanden.⁷⁰ Die Erhaltenen sind oft unvollständig, haben keine authentischen Zwischentitel mehr oder die in ihrer Zeit übliche Viragierung ging verloren. Dieser Umstand betrifft besonders ästhetische Analysen und leistete nicht zuletzt der Zementierung von Vorurteilen über die Form des wilhelminischen Kinos Vorschub, die die Filmgeschichtsschreibung immer von neuem wiederholte.

Eine kulturwissenschaftliche Analyse, wie sie im folgenden vorgenommen werden soll, kann sich dagegen auf die vielen gedruckten Äußerungen der Reformer und ihrer Gegner stützen. „Für diese indirekte Annäherung ist die Quellenlage in Deutschland ausgezeichnet.“⁷¹ Noch lange sind nicht alle Zeitschriften, Zensurkarten und Kinoprogramme etc. ausgewertet. Die Vielzahl der zugänglichen Texte kann hier nicht im einzelnen aufgeführt werden. Es sollen jedoch die wichtigsten von ihnen kurz genannt werden, die in dieser Arbeit Verwendung fanden.

Die erste herausragende und innerhalb der Reformbewegung offenbar vielgelesene Schrift war das Buch „Kirche und Kinematograph“ von Walther Conrath (1910). Es gab die zunächst überwiegend ablehnende Haltung der Reformbewegung gegenüber dem Kino wieder. Mit deutsch-nationalem Einschlag führte der ultrakonservative Lehrer H. Diehle dessen Gedanken in seiner Schrift über „Kino und Jugend“ (1913) weiter. Zur selben Gruppe konservativer Reformer gehörten auch Paul Samuleit und Emil Born, die ein Jahr zuvor vor den politischen Gefahren des Kinematographentheaters gewarnt hatten.⁷² Das Jahr 1912 stellte den Höhepunkt der publizistischen Äußerungen der Film- und Kinoreformer vor dem ersten Weltkrieg dar. Jetzt meldeten sich auch liberaler denkende Autoren in größeren Veröffentlichungen zu Wort. Hermann Lemkes „Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.“, Adolf Sellmanns „Kinematograph als Volkserzieher?“ und Ernst Schultzes Buch „Der Kinematograph als Bildungsmittel“, alle aus diesem Jahr, waren vom Gedanken getragen, sich den Film als ein Mittel der Belehrung zunutze zu machen. Dabei wurden auch immer wieder Forderungen erhoben, die Lichtspielhäuser zu verändern. Diesen Gedanken machte Willi Warstat zum Hauptthema seines Buches „Kino und Gemeinde“ (1913) und avancierte so zum Protagonisten der Gemeindekinobewegung. Die umfangreiche publizistische Erfolgsmeldung dieser Bemühungen legte schließlich Erwin Ackerknecht 1918 mit „Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege“ vor. Daneben sei noch Konrad Langes ausführliches Werk „Das Kino in Gegenwart und Zukunft“ von 1920 erwähnt, das rückblickend noch einmal die konservative Position der Reformer zusammenfaßte.

Die Rezeption dieser Quellen setzte erst wieder Anfang der 80er Jahre ein, nachdem sich verschiedene Institutionen um die Wiederaufführung der ältesten erhaltenen Filme bemüht hatten. 1978 beschäftigte sich der „Kongreß des internationalen Verbandes der Filmarchive“ (FIAF) im englischen Brighton mit den Produktionen aus den Jahren 1900 bis

⁶⁹ Vgl. Herbert Gehr: „Die verlorene Unschuld des Kino: Deutsche Filme vor Caligari.“ in: epd-Film 12/1990 S.23ff.

⁷⁰ Die deutsche Gesamtproduktion der Zeit von 1898 bis 1918 schätzt Elsaesser auf 6000 Filme, von denen ca. 600 noch erhalten sind. (Vgl. Thomas Elsaesser „Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie.“ in: KINtop 1/1992, S.12.) Nach Horak sind 10% dieser erhaltenen Filme Komödien. Legt man die Zahlen von Mellini oder Samuleit zu Grunde (siehe Kapitel 3.3.3.), sind die Humoresken überdurchschnittlich stark verlorengegangen.

⁷¹ Müller (1994) S.2

⁷² Samuleit/Born (1912)

1906. Diese Konferenz wurde der entscheidende Auftakt für die Forschung zum frühen Film.

In Italien nahm man diese Anregung zuerst auf. Seit 1982 etablierte sich im norditalienischen Pordenone eines der wichtigsten Stummfilmfestivals und jährlichen Treffpunkte für Sammler, Archivare, Filmhistoriker, Wissenschaftler und andere Interessierte. Die Filme, die dort unter wechselnden Themen⁷³ gezeigt wurden, blieben von deutscher Seite aus zunächst nahezu unbeachtet. Als jedoch vom 13. bis 20. Oktober 1990 unter dem Titel „Vor Caligari. Der deutsche Film 1895-1920“, 142 der ca. 600 erhaltenen Filme aus deutscher Produktion über die Leinwand des Teatro Verdi flimmerten, wurde die Veranstaltung in Pordenone zu einem heilsamen Schock für die deutsche Filmhistorikergemeinde. Alte, von den Autoritäten der Filmgeschichtsschreibung aufgestellte und immer wieder repetierte Thesen konnten zum ersten Mal anhand des Materials überprüft werden. Einige Vorstellungen mußten dabei verworfen werden, jedoch öffneten sich gleichzeitig neue Perspektiven.

Bereits 1985 hatten Wissenschaftler aus verschiedenen Ländern unter dem Namen ‚Domitor‘⁷⁴ eine Vereinigung zur Erforschung des frühen Films (bis 1918) ins Leben gerufen. Ihre offizielle Gründung folgte schließlich zwei Jahre später in Pordenone. Heute besteht ‚Domitor‘ aus über 150 Mitgliedern verschiedener Nationalität und bemüht sich, den Austausch und die Zusammenarbeit zwischen Filmwissenschaftlern, Archivaren, Journalisten und Amateuren zu fördern. Darüber hinaus veranstaltet die Gruppe Kongresse mit verschiedenen Themenschwerpunkten.⁷⁵

Um dem neu erwachten Forschungsinteresse auch in Deutschland ein Forum zu geben, gründete sich 1992 die international ausgerichtete Zeitschrift ‚KINtop‘, die sich im Untertitel als „Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films“ versteht. Gleich in ihrer ersten Ausgabe widmete sie sich dem Schwerpunktthema „Früher Film in Deutschland“.⁷⁶

Um die Methodendiskussion anzuregen und institutionell zu unterstützen, wurde die ‚Gesellschaft für Film- und Fernschwissenschaft‘ (GFF) ins Leben gerufen, die die Ergebnisse ihres ersten Kolloquiums 1989 vorlegte.⁷⁷ Das Bemühen, nicht nur die methodischen Grundlagen für die Filmforschung zu schaffen bzw. auszubauen, ist seitdem unübersehbar. Dazu gehören ebenso das von Hans-Michael Bock herausgegebene „Lexikon zum deutschsprachigen Film. CineGraph“,⁷⁸ das sich als Loseblattsammlung seit 1984 ständig erweitert, wie auch die verdienstvollen lexikalischen Aufbereitungen durch Herbert Birett, der sich auch um die Mikroverfilmung alter Fachzeitschriften bemüht hat.⁷⁹

Die sich aus der Literaturwissenschaft entwickelnde Medienwissenschaft stieß zunächst auf ‚Das Kinobuch‘, in dem Kurt Pinthus 1913 eine Sammlung von Kinostücken namhafter

⁷³ Themen waren u.a.: ‚Max Linder‘ (1982), ‚Mack Sennett‘ (1983), erstmals mit Beteiligung ausländischer Archive 1984 ‚Thomas Ince‘, ‚Frühe italienische Komödien‘ (1985), ‚Früher Skandinavischer Film‘ (1986), ‚Die US Produktionen der Firma Vitagraph und Roscoe C. ‚Fatty‘ Arbuckle‘ (1987)
Vgl. epd-Film 12/1992 S.2ff.

⁷⁴ ‚Domitor‘ hatte Antione Lumière seinen Söhnen als Namen für ihren Apparat vorgeschlagen, der dann als Cinématographe Geschichte machte. (Vgl. Frank Kessler: ‚Domitor. Eine internationale Vereinigung zur Erforschung des frühen Kinos“ in: KINtop 1/1992 S.123)

⁷⁵ 1990 in Québec: „Kino und Religion“
1992 in Lausanne: „Filmproduktion und Distribution im Ersten Weltkrieg“

⁷⁶ KINtop 1/1992; Weitere Themen: 1993: „George Méliès - Magier der Filmkunst.“; 1994: „Oskar Messter - Erfinder und Geschäftsmann.“

⁷⁷ Hickethier (1989)

⁷⁸ Bock (1984ff.)

⁷⁹ Herbert Birett: „Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme - Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920 Berlin, Hamburg, München, Stuttgart“, München 1980; ders.: „Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911“ München 1991; ders.: „Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914.“ München 1994

Autoren vorstellte.⁸⁰ In diesem Zweig entstand in der Folge eine breite Auseinandersetzung über Literaturverfilmungen. Für die historische Perspektive brachte die Literaturwissenschaft die Wiederentdeckung der ‚Kino-Literatur-Debatte‘, die mit dem Aufkommen der längeren Spielfilme um 1908 die Gemüter bewegt hatte, und als Bestandteil der Kinoreformdiskussion gesehen werden kann.

Seitdem wurden mehr und mehr Quellen in Neuausgaben zugänglich gemacht. Als erster legte Anton Kaes seine kommentierte Textsammlung über die „Kino-Debatte“ zwischen 1909 und 1929 vor, in der er zeitgenössische Originaltexte aus literaturwissenschaftlicher Sicht zusammenstellte und in seiner Einleitung in eine literatur- und kulturhistorische Perspektive einbettete.⁸¹ Mit dem „Nachdenken über ein neues Medium“ zwischen 1909 und 1914 befaßte sich später auch Jörg Schweinitz in einer ganz ähnlichen Anthologie.⁸²

Neben diesen Querschnitten entstanden eine Reihe von Einzeluntersuchungen zu Personen und Themen, die in ihrer Vielzahl hier nicht aufgeführt werden können. Als Beispiele seien nur Helmut H. Diederichs kommentierter und mit einer ausführlichen Biographie versehener Nachdruck von Herbert Tannenbaums Schriften,⁸³ sowie seine Darstellung von Hermann Häfkers ‚Kinotographie-Konzept‘,⁸⁴ und die Beschreibung von Karl Freunds Gesamtkunstwerk-Utopien durch Günter Giesenfeld⁸⁵ genannt.

Unter der jüngsten Literatur zum deutschen Film der Kaiserzeit finden sich auffällig viele Dissertationen (Warstat 1982, Lichtwitz 1986, Schorr 1990, Müller 1994) und Habilitationen (Heller 1985, Diederichs 1989, Schlüpmann 1990). Dies belegt, daß sich die Wissenschaft dieses Themas in den letzten zehn Jahren verstärkt angenommen hat.

Thomas Schorr legte 1990 seine Dissertation vor,⁸⁶ in der er als erster die Kinoreformbewegung unter institutionellen Gesichtspunkten untersuchte. Das war kein leichtes Unterfangen, da die Gruppe der Kinoreformer ausgesprochen heterogen war. Dennoch gelang es ihm durch die Analyse von verschiedenen Zeitschriften, ihre unterschiedlichen Fraktionen und institutionellen Plattformen (Volksbildungsbewegung, Kirche, Filmindustrie, Gewerkschaften etc.) ausfindig zu machen sowie ihr Verhältnis zur Filmwirtschaft zu beschreiben. Dabei arbeitete Schorr auch die Verflechtungen und Feindschaften des ‚Kinematographen‘ mit den Vertretern der Reformer heraus. Der Anhang bietet sowohl eine ausführliche Liste der zahlreichen Arbeitnehmer- und Arbeitgeberorganisationen, als auch eine der Filmzeitschriften im Untersuchungszeitraum (mit immerhin 151 Titeln und 18 weiteren ungeklärten Fällen). Daß diese faktenreiche Arbeit bisher kaum Beachtung gefunden hat, ist vermutlich darauf zurückzuführen, daß sie nie im Druck erschien.

Die aus demselben Jahr stammende Habilitationsschrift Heide Schlüpmanns⁸⁷ nahm eine Neubewertung des wilhelminischen Kinos aus der Sicht feministischer Filmtheorie vor. Schlüpmann ging der Frage nach, inwieweit sich in diesem modernen Medium eine emanzipatorisch-weibliche Subjektivität andeutete. Kino als soziale Institution gab nicht nur den Blick auf das Weibliche frei, sondern eröffnete den Frauen auch erstmals die

⁸⁰ Kurt Pinthus: „Das Kinobuch.“, Leipzig 1913/14. Neu herausgegeben Zürich 1963 und erneut Frankfurt am Main 1983.

⁸¹ Kaes (1978). Ein paar allgemeinere Originaltexte waren schon bei Bredow/Zurek (1975) zu finden, nahmen jedoch wegen des wesentlich größer gesteckten Zeitrahmens nur geringen Raum ein.

⁸² Schweinitz (1992)

⁸³ Diederichs (1987)

⁸⁴ Helmut H. Diederichs: „Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein ‚Kinotographie‘-Konzept“ in: Giesenfeld (1990) S.37ff.

⁸⁵ Günter Giesenfeld: „Ästhetisches Programm und soziale Utopie. Karl Freunds Gesamtkunstwerk-Konzept.“ in: ders. (1990)

⁸⁶ Schorr (1990)

⁸⁷ Schlüpmann (1990)

Möglichkeit eines unbeaufsichtigten Amusements. Während Schlüpmann im ersten Teil ihres Buches eine Reihe von Filmen analysierte und dabei feststellte, daß die Dominanz der Schauwerte über die narrativen Notwendigkeiten noch am ehesten die Möglichkeit für eine Opposition gegen das herrschende Geschlechterverhältnis und zugleich für eine autonome weibliche Perspektive boten, untersuchte sie im zweiten Teil die Diskussion der Kinogegner, Reformen, Zensoren und Literaten und die sich darin spiegelnden Herrschaftsverhältnisse.

Nach der Schilderung der Indienstnahme des Kinos durch verschiedene Interessen stellte sie fest, daß die Reformen nicht so sehr gegen die Darstellung bestimmter Ereignisse oder Zustände waren, sondern aus Angst vor der vermuteten Auflösung der bestehenden Ordnung und dem Aufbrechen verschütteter Triebe gegen das sozialrevolutionäre Potential des Kinos opponierten.

Frühes Kino war für Schlüpmann ein Ausdruck gesellschaftlicher Veränderungen im Geschlechterverhältnis, da das weibliche Publikum von Anfang an mit zu dieser neuen Öffentlichkeit gehörte, was wiederum Einfluß auf die Filminhalte ausübte.⁸⁸ Sie sah in der Reformdiskussion das Bestreben der Bildungsbürger, die Produktion mit tradierten Kunstvorstellungen zu besetzen, um eine Ausrichtung auf den weiblichen Blick zu unterbinden.

Zwei andere Autoren ließen sich in ihren Untersuchungen von einer literaturwissenschaftlichen Perspektive leiten. Mit einer weiten kulturhistorischen Einbettung beschrieb Joachim Paech⁸⁹ die Entwicklung der narrativen Filmsprache und ihre Interdependenzen mit der Literatur. Dabei zeichnete er die Veränderungen der dispositiven Struktur des Films nach und konstatierte die gesellschaftliche Funktion der Kinoreformer als Ausdruck des Versuches, ein neues ‚Dispositiv der Macht‘ zu etablieren und schließlich ihr Scheitern an den, unter anderem durch die Literatur veränderten, Wahrnehmungspräferenzen des Publikums.

Heinz B. Heller⁹⁰ hingegen konzentrierte sich auf die ‚literarische Intelligenz‘ und ihre Reaktion auf das neue Medium. Er stellte Literatur und Film nicht unter dem Gesichtspunkt verschiedener medialer Strukturen (Literaturverfilmung etc.) dar, sondern als sozialgeschichtlichen Prozeß von ästhetischer Theoriebildung und Praxis. Dabei unterschied er zwischen Kinoreformern (Lehrer, Juristen, Pastoren, Pädagogen etc.) und ‚literarischer Intelligenz‘. So sinnvoll für ihn diese Abgrenzung zu Eingrenzung seines Themas war, so sehr unterstellte sie unzulässig die Geschlossenheit dieser Gruppe.

„Hypothetisch gesprochen, wäre diese prinzipielle Andersartigkeit allein vermutlich der literarischen Intelligenz kaum zu einem Problem geworden, hätte das Medium gegen Ende der zehner Jahre nicht in Form des Spielfilms versucht, sich durch Entlehnung im Stofflichen, Thematischen und in der narrativen Sujetführung bei der zur sinnlichen Anschauung drängenden Literatur gesellschaftlich und ästhetisch zu nobilitieren und sich als Konkurrent insbesondere des Theaters zu profilieren.“⁹¹

Tatsächlich gingen die Auseinandersetzungen jedoch sehr viel tiefer, als daß sie nur die Literatur betroffen hätten. Anders als die Literaten sahen die Kinoreformer, schon bevor sich die langen Spielfilme in den Lichtspielhäusern etablierten und der bürgerlichen Kultur annäherten, die gesellschaftlichen Gefahren des Films. Ganz bewußt verstanden sie ihn nicht nur als Angriff auf die eigene Kultur, sondern registrierten auch seine ökonomische und politische Bedeutung, zumal man ihn im Griff ausländischer Konzerne sah. Der frühe Film war nicht nur Konkurrenz zur herrschenden Kultur, er war vor allem auch eine ‚soziale Frage‘.

In jüngster Zeit hat Corinna Müller die „Frühe deutsche Kinematographie“ untersucht und neu bewertet.⁹² Ausgehend von einer Analyse der Eintrittspreise und der Filmlängen gelang es ihr, einige der in den Filmgeschichten gängigen Thesen vom frühen Kino als

⁸⁸ Vgl. ebenda S.186

⁸⁹ J. Paech (1988)

⁹⁰ Heller (1985)

⁹¹ ebenda S.245

⁹² Müller (1994)

„Arbeiterkino“, oder von der Kurzfilmzeit als einer Zeit der mangelnden Fähigkeit, lange Filme zu erzählen und zu produzieren, zu widerlegen. Anne Paech bewertete in ihrer Rezension Müllers Buch zu Recht als eines der „nachhaltigsten ‚Geschenke‘ zum 100jährigen Jubiläum des Films“.⁹³ Mit ihrer strikten Skepsis gegenüber den gängigen Behauptungen der Filmgeschichtsschreibung und einer sorgfältigen Auswertung der Fakten hat Müller wichtige Grundlagen für die weitere Forschung geschaffen.

Durch ihre Konzentration auf die wirtschaftlichen und formalen Entwicklungen des Films konnte sie „Kino und Bildungskultur“⁹⁴ leider nur kurz ansprechen.

„Allein schon die ungeheure Publikationsflut zur Frage ‚Vom Werte und Unwerte des Kinos‘ [...], zu der das zeitgenössische deutsche Bildungsbürgertum sich provoziert sah und im Vergleich zum französischen die Debatte ‚um einige Grade verbiesterter‘ austrug, zeigt, daß es bei der Auseinandersetzung ums Kino unterschwellig um mehr als nur das Kino ging. Um verständlicher werden zu lassen, wie das zeitgenössische deutsche Bildungsbürgertum (und nicht nur diese Gruppe!) zu der merkwürdigen Meinung kam, daß der Kinobesuch im buchstäblichen Sinn eine ‚soziale Frage‘ sei, ist ein Ausschweifen in den historischen Kontext erforderlich, da die Erklärung nötig wird, weshalb es zu jener scharfen Kluft zwischen ‚U‘ und ‚E‘-Kultur kam und welche Funktionen sie hatte.“⁹⁵

Diesen Fragen will auch diese Arbeit nachgehen.

Für die Geschichte der Schulfilmbewegung gilt vieles des vorher Gesagten analog. Sie krankt jedoch um so mehr an den Defiziten der allgemeinen Filmgeschichtsschreibung, da ihre Materiallage äußerst beschränkt ist.

Daß die Anfänge der Schulfilmbewegung nicht völlig in Vergessenheit geraten sind, ist den Veröffentlichungen von Oskar Kalbus aus den 20er Jahren und seine oft geschichtsverklärende Darstellung des Themas für das Oberhausener Filmfest zu verdanken. Gleiches gilt für die durch Fritz Terveen zusammengestellte Quellensammlung zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland.⁹⁶

Die Dissertation von Horst Ruprecht über „Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland“ verkannte leider die Breite der Reformdebatte. Dadurch, daß er die Schulfilmbewegung ausschließlich aus den frühen wissenschaftlichen Filmen ableitete, verstellte er sich den Blick auf die eigentlichen Wurzeln seines Gegenstands. In weiten Teilen übernahm er vollständig und unreflektiert die Argumentation der konservativen Kinoreformer, so zum Beispiel, wenn er selbst vom frühen Kino als einem „entarteten Kinobetrieb“⁹⁷ sprach, der durch „drittklassige Schauspieler“⁹⁸ am Leben gehalten worden sei.

„Die Tatsache, daß der Forschungsfilm die erste und wichtigste Wurzel der Schulfilmbewegung ist, war bisher praktisch unbekannt, da sie sich weder bei Schultze noch bei Kalbus findet. (Diese beiden Publikationen wurden bei kürzeren Abhandlungen meistens als Hauptquellen ausgewertet.) Der Hauptgrund für die bisherige Betrachtungsweise liegt wohl in erster Linie darin, daß viel zu wenig von den methodischen und filmgestalterischen Fragen ausgegangen wurde, sondern fast immer organisatorische Probleme im Vordergrund standen.“⁹⁹

Doch gerade Kalbus war es, der dem wissenschaftlichen Film breitesten Raum eingeräumt hatte und ihn sogar zu seinem Hauptgegenstand einer Veröffentlichung machte („Der Deutsche Lehrfilm in Wissenschaft und Unterricht“, 1922). In der zeitgenössischen Literatur finden sich entgegen Ruprechts Aussagen vielfältige Bezüge, oft wörtliche Zitate und übernommene Gedankengänge von Brunner, Ackermann, Lemke und vielen anderen. Durch das Ausblenden der eigentlichen Kinodebatte und die völlige Konzentration auf den

⁹³ Anne Paech: „Frühe deutsche Kinematographie.“ in: epd-Film 3/1995 S.14

⁹⁴ Vgl. Müller (1994) Kap.6.2.

⁹⁵ ebenda S.201

⁹⁶ Terveen (1959)

⁹⁷ Ruprecht (1960) S.7

⁹⁸ ebenda S.12

⁹⁹ ebenda S.11

Forschungsfilm kreist die Argumentation in sich selbst und findet nur wieder ihren Ausgangspunkt: den Forschungsfilm. Positiv hingegen ist sein Versuch zu werten, den pädagogischen Implikationen nachzuspüren, die innerhalb der Gruppe der Reformer wirksam waren.

Daneben hat sich Helmut Kommer das Verdienst erworben, die Wirkungen der Kinodebatte bis zum Ende der 70er Jahre unter ideologiekritischen Gesichtspunkten aufzuzeigen.¹⁰⁰ Die Kontinuität der Argumentation lässt sich, wenn auch mit Brüchen und Modifikationen, wie ansatzweise gezeigt, bis heute nachvollziehen.

Während für die Schulfilmbewegung eine eingehende systematische Darstellung ihrer Anfänge und Entwicklung in den frühen Jahren noch fehlt, ist über die Kinoreformbewegung im allgemeinen schon viel geschrieben worden. Der Zusammenhang zwischen dem bildungsbürgerlichen Selbstverständnis der wilhelminischen Epoche und der Einstellung der Film- und Kinoreformer wurde jedoch meist nur verknüpft oder am Rand anderer thematischer Schwerpunkte erörtert. Diesen beiden Problemkreisen will sich diese Arbeit widmen.

¹⁰⁰ Kommer (1979)

1.5. Zusammenfassung

Diese Arbeit schildert die erste Ausformung eines Grundmusters, das im Umgang mit den Medien immer wieder anzutreffen ist. Von der vehementen Ablehnung des Kinos in den ersten Jahren bis zur Durchsetzung eines Reformgedankens, der sich schließlich Ende des ersten Weltkrieges einer breiten Akzeptanz erfreute, soll die Kinoreformdebatte nachgezeichnet werden. Diese Reaktionen auf das Entstehen neuer Medien sind noch heute typisch und lassen sich in vielen anderen Diskussionen (Video, Computer, Fernsehen) analog nachvollziehen.

Es sollen im folgenden nicht die Exponenten der Avantgarde oder die aus heutiger Perspektive besonders weitsichtigen Vertreter der wilhelminischen Gesellschaft Gegenstand der Untersuchung sein, sondern vielmehr das Gros der Diskutanten der Kinodebatte, die durch ihre Äußerungen immer auch etwas über den Zustand des Kaiserreichs erzählen. Daher wird es nicht um die ersten ausgefeilten filmtheoretischen Modelle oder um eine Analyse der Ästhetik des frühen deutschen Films gehen, dessen Materiallage ja, wie angedeutet, äußerst schwierig ist.

Was vielmehr verdeutlicht werden soll, ist die Funktion, die die Kinoreformdebatte für ihre Repräsentanten, das Bildungsbürgertum, hatte. Diese Funktion war jedoch nur selten eine bewußte politische Instrumentalisierung. Sie war vielmehr bedingt durch die Wahrnehmungsmuster und Ordnungsvorstellungen, die ihre Träger mit der Sozialisation aufgenommen und weiter tradiert hatten. Demnach wird es notwendig sein, auf das Entstehen ihrer geistig-seelischen Dispositionen einzugehen, um deren Widersprüche mit der sich entwickelnden modernen Gesellschaft aufzeigen zu können. Denn die schichtspezifische Sozialisation bestimmte nicht nur ihre Einstellung zu dem neuen Medium, sondern auch die Urteile gegenüber dessen Besuchern.

Da die Debatte in Deutschland mit besonderer Härte geführt wurde, liegt es nahe, die Ursachen in der bürgerlichen Sozialisation vor der Jahrhundertwende zu suchen. Aus diesem Grund kann sich die Arbeit im wesentlichen auf das Deutsche Reich beschränken.

Die jahrelange Abwertung des frühen Films durch die Autoritäten der Filmgeschichtsschreibung, die schon mit den Film- und Kinoreformern begonnen hatte, ließ Forschungsdefizite entstehen, die seit den 80er Jahren verstärkt ausgeräumt werden. Dieser Rahmen bildet auch den Hintergrund für die folgende Untersuchung.

Kapitel 2

Die geistige Disposition und soziokulturelle Verunsicherung des Bildungsbürgertums nach der Jahrhundertwende

„Die besuchteste aller unserer Vergnügungsarten ist *der Kinematograph* geworden. In überraschend kurzer Zeit ist ihm dies gelungen. Die Verbreitung, die er in verschiedenen Ländern, insbesondere auch in Deutschland, gewonnen hat, die Schnelligkeit, mit der er allenthalben weiter vordringt, die Einflüsse, die er auf das Geistes- und Gemütsleben großer Volksmassen ausübt, der Bann, unter den er unsere Kinderwelt gezwungen hat, lassen eine genauere Beschäftigung mit ihm als eine *Notwendigkeit kultureller Selbstbestimmung* erscheinen.“¹⁰¹

Sittlichkeitsvereine, Kulturkritiker und Zensurbehörden erhoben sich im Deutschen Reich des frühen 20. Jahrhunderts allorten, um gegen ‚Sensationsfilms‘ und geschäftstüchtige Kinobetreiber vorzugehen. Die heftigen Attacken in Zeitschriften, Vorträgen und auf Versammlungen richteten sich gegen den ‚Schmutz- und Schund‘ der wilhelminischen Alltagskultur. Während das Publikum in Scharen den Kintop besuchte, hatte das wilhelminische Bildungsbürgertum allenthalben am Kino auszusetzen (siehe Kap. 3), so daß es ihnen gerechtfertigt erschien, dieses Medium zu unterdrücken, zu reglementieren oder zu verbieten. Nur wenige der Gebildeten, die sich nicht von den grellbunten Leuchtreklamen blenden ließen, untersuchten das Medium selbst und verfaßten die ersten filmtheoretischen Ansätze. In der lautstark geführten Debatte um das Kino fanden sie jedoch vor dem ersten Weltkrieg kaum Gehör.

Das Bildungsbürgertum, das sich als kulturelle Führungselite verstand und Träger dieser Auseinandersetzungen war, brachte darin seine Haltung gegen jede Form von Massenkultur deutlich zum Ausdruck. Nur vordergründig ging es dabei um die schlechte Luft in Kinobuden, Gewaltdarstellungen oder Blasphemie. Vielmehr manifestierten sich in diesem Streit die latenten Widersprüche der wilhelminischen Gesellschaft.

Zwei Momente, die im folgenden ausgeführt werden sollen, waren dabei ausschlaggebend. Zum einen hatte sich während der Entwicklung des Bürgertums ein spezifisches Verständnis von Kultur und Bildung ausgeformt, das sich nach der Jahrhundertwende zu einer identitätsstiftenden Ideologie verfestigt hatte und im krassen Widerspruch zur mächtig sich entwickelnden Moderne stand. Zum anderen geriet der Stand der Gebildeten in den Umbruchsprozessen während des Kaiserreichs politisch und sozial immer mehr zwischen die Fronten der aufblühenden Massengesellschaft und verlor dabei an Bedeutung.

Somit muß die Kinodebatte als durch einen bestimmten verinnerlichten Wertekatalog und soziale Abstiegsängste geprägt angesehen und wesentlich als Kampf des Bildungsbürgertums um seine hegemoniale Stellung auf kulturellem Gebiet verstanden werden. Das Folgende soll den Hintergrund und die Bedingungen aufzeigen, vor denen die Debatte geführt wurde. Es kann und soll keineswegs eine umfassende Geschichte des Bildungsbürgertums darstellen, jedoch die wesentlichen Dispositionen einer Geisteshaltung nachzeichnen, die auf den frühen Film in Deutschland Einfluß zu nehmen versuchte.

¹⁰¹ Schultze (1911) S.7 (Hervorhebung im Original)

2.1. Die Entwicklung des bürgerlichen Selbstverständnisses in der autoritären Klassengesellschaft

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Deutschland ein Flickenteppich aus 360 ganz- und über 1500 halbsouveränen staatlichen Gebilden, die so unterschiedlich waren, wie das mächtige Preußen und die Burgschaft Rheineck, dessen Monarch über „zwölf Untertanen und einen Juden“ gebot.¹⁰² Der feudalfürstliche Merkantilismus hatte schnell begonnen, die sich entwickelnden Wirtschaftskräfte zum Wohle des Fürsten bis ins Kleinste zu reglementieren. Ein- und Ausfuhrzölle behinderten massiv den freien Warenverkehr und weckten, besonders innerhalb des dritten Standes, den Händlern und Handwerkern, den Wunsch nach einer Einheit der deutschen Staaten.

Die politischen Hoffnungen des aufkeimenden Bürgertums richteten sich, mit einer deutschen Einheit, auf größere ökonomische Freiheiten und nicht zuletzt auf eine adäquate Teilhabe an der Macht. Die ständigen politischen Kämpfe, mit denen sie ihre Ziele erreichen wollten, wurden jedoch stets enttäuscht. Weder die Befreiungskriege von 1813/14, die vom Bürgertum geistig vorbereitet und getragen worden waren, noch die starke nationale und demokratische Strömung, die im Hambacher Fest gipfelte, hatten zur erhofften nationalen Einheit geführt. 1848 scheiterte die bürgerliche Revolution ebenfalls. Die lang ersehnte Gründung des Deutschen Reiches (1871) fand schließlich über ihre Köpfe hinweg und ohne ihre Beteiligung statt.

„Bismarcks erfolgreiche ‚Revolution von oben‘ kam einer herben Enttäuschung für das liberale Bürgertum gleich. Zwar wurde der lange ersehnte Nationalstaat gegründet, aber den bürgerlichen Schichten blieb der Zugang zu den Kommandohöhen des politischen Systems auf Dauer verwehrt.“¹⁰³

Alle Hoffnungen richteten sich schließlich auf Friedrich III., der sich als Thronfolger Kaiser Wilhelm I. lange und gründlich vorbereitet hatte.

„Seine politische Bildung war britisch-liberal gefärbt, denn er stand unter dem Einfluß seiner Frau, Tochter der Königin Viktoria, einer weit über fürstlichen Durchschnitt gescheiten Person.“¹⁰⁴

Als er im Dreikaiserjahr 1888, nach nur knapp hundert Tagen auf dem Thron, starb, war das deutsche Bürgertum abermals bitter enttäuscht. Unter Wilhelm II. wurden ihnen auch künftig die eigenverantwortliche Ausübung der politischen Herrschaft, wie ihrer ökonomischen Macht angemessen gewesen wäre verwehrt. Selbst für die kulturellen Angelegenheiten reklamierte das ‚persönliche Regiment‘ des Monarchen ein erhebliches Mitspracherecht.

„Dagegen vermochten die bürgerlichen Schichten auf den unteren Ebenen des politischen Systems, namentlich in den städtischen Körperschaften, ihre hegemoniale Position nahezu bis zum Ende des Kaiserreiches zu behaupten, allerdings gutenteils dank des dort weiterhin gültigen Dreiklassenwahlrechts, das die besitzenden Schichten einseitig begünstigte. [...] Die kommunalen Körperschaften wurden, zumeist in enger personaler Verflechtung mit den Spitzen der bürgerlichen Honoratiorenschaft, zu den ausschlaggebenden Trägern der bürgerlichen Kultur. In Verbindung mit privaten Fördervereinen entstanden in schneller Folge und reicher Zahl städtische Theater, Kunst- und Gewerbemuseen, Konzerthallen, zoologische Gärten, naturwissenschaftliche Sammlungen aller Art und nicht zuletzt städtische wissenschaftliche Lehrinstitutionen, Forschungseinrichtungen und zuweilen sogar Handelshochschulen.“¹⁰⁵

Diese Kämpfe um die Macht, die auf politischer Ebene scheiterten, waren früh ins Ästhetisch-Moralische verlagert worden. Was nach außen nicht zu erreichen war, fand in einer ‚Emanzipation nach innen‘ sein Ventil. Dem Absolutheitsanspruch des Fürsten hielt

¹⁰² Vgl. Balet/Gerhard (1973) S.7

¹⁰³ Mommsen (1994) S.10

¹⁰⁴ Mann (1991) S.483

¹⁰⁵ Mommsen (1994) S.10f.

man die Ideen der Aufklärung mit ihren Menschen- und Bürgerrechten entgegen. Man lehnte den Hedonismus der genußsüchtigen Feudalfürsten ab und erhob dagegen die Schönheit des Geistes und der Seele zum Kulturideal. Das brachte sowohl Vorteile im politischen Kampf, als auch für das eigene Selbstwertgefühl. Daß man noch unter der bedrückenden Last der Fürsten leben mußte, konnte desto eher verwunden werden, je freier und moralisch besser man sich ihnen gegenüber fühlte. Außerdem konnte niemand diese zeitlosen Ideale korrumpieren oder verbieten.

Mit dieser Verinnerlichung des eigenen kulturellen Ausdrucks entstand eine geradezu sensible Emotionalität. Tiefe Empfindungen wurden in intimen Zirkeln ausgetauscht, man pflegte sentimentale Freundschaften und intensivste Briefwechsel. Diese Innerlichkeit, die Bevorzugung ideeller Werte gegenüber allem Äußerlichen, wurde für das Bürgertum konstitutiv und brachte schon um 1800 einen Symbolbestand bedeutungsvoller Gegenstände und Rituale, durch die sich das Bürgertum als Klasse identifizieren konnte, hervor.

In der ästhetischen Praxis fand dies im Griechenkult des Klassizismus, der als demonstrative Abkehr vom höfischen Rokoko verstanden wurde, seinen Ausdruck. Gleichzeitig konnte man sich damit den bewunderten höheren Ständen gleichsetzen, indem man eine künstlerische und von Bildung geprägte Lebensart führte, die vormals ausschließlich dem Adel vorbehalten war, und doch einen deutlich abgegrenzten Wertekanon entwickeln.

Als nach der Reichsgründung der Adel weiterhin die bestimmende Kraft blieb und seine Stellung noch ausbauen konnte, begann gleichzeitig die Arbeiterbewegung, die Vertreter des Liberalismus als fortschrittlichste Kraft abzulösen. Sofern die Bürger nicht ihre eigene ökonomische Macht stärken konnten, verloren sie zunehmend an Einfluß und mußten sich immer weiter auf moralische Positionen zurückziehen. Spätestens seit 1871 machte ein großer Teil von ihnen seinen Frieden mit dem Bismarckschen Autoritätsstaat. Dem entsprach eine ‚Feudalisierung‘ der Bürgerlichen, eine Annäherung an das Junkertum, aus dem sich immer noch die beiden sichtbarsten Staatsstützen – höhere Verwaltung und Militär – rekrutierten. In der Revision der einstmaligen antifeudalistischen Einstellung suchte es Schutz bei den alten Mächten vor den neuen politischen und sozialen Gefahren, die ihnen von der Sozialdemokratie her drohten.

Das andauernde Festhalten an den politischen Hoffnungen, auch trotz der ständigen Anpassung, machte den inneren Konflikt aus, vor dem das Bürgertum um die Jahrhundertwende stand. Die ununterbrochene politische Bewegung, das stete Ankämpfen gegen die Regierung, gegen Zensur, Presse und Polizei waren nicht vergessen, aber verdrängt worden.

„Auch konservativ gewordene, an die bestehende Ordnung angepaßte und ‚feudalisierte‘ bzw. ‚aristokratisierte‘ Bildungsbürger hatten das Programm nicht vergessen, mit dem das liberale Bürgertum unter Führung der Gebildeten einst angetreten war; auch sie konnten nicht übersehen, daß in England etwa oder Frankreich inzwischen solche Programme vom Bürgertum verwirklicht worden waren. So nährten auch sie nicht selten unter der Oberfläche der Anpassung trotz ‚Feudalisierung‘ nach wie vor einen unterschweligen Antifeudalismus aus dem Geist bildungsbürgerlichen Selbstwertgefühls, hegten sie trotz staatsreuer und monarchischer Gesinnung Vorstellungen eines politischen ‚dritten Wegs‘ und entwickelten Modelle neuer gesellschaftlicher Ordnungen, möglichst unter Führung der Gebildeten.“¹⁰⁶

Die gesellschaftliche Funktion, die ihre Weltanschauung am Anfang geprägt hatte und den Bürgern zu adäquaten Rechten und Freiheiten verhelfen sollte, produzierte bald immer mehr eigene Widersprüche. Diese sich immer mehr zur Ideologie verfestigende Innerlichkeit beschrieb Herbert Marcuse als Bestandteil einer ‚affirmativen Kultur‘.

„Auf die Not des isolierten Individuums antwortet sie mit der allgemeinen Menschlichkeit, auf das leibliche Elend mit der Schönheit der Seele, auf die äußere Knechtschaft mit der inneren Freiheit, auf den brutalen Egoismus mit dem Tugendreich der Pflicht.“¹⁰⁷

¹⁰⁶ Vondung (1976) S.33

¹⁰⁷ Marcuse (1989) S.66

Gert Selle verdeutlichte diesen Wandel an den konkreten Lebenssituationen der Menschen.

„...am Ende stand allemal nicht der jugendliche Revolutionär als Symbolfigur des bürgerlichen Fortschritts, sondern der würdige, geschäftstreibende Biedermeiervater im Frack, die konservative Autoritätsperson schlechthin. Und bei den Frauen stand am Ende nicht die Intellektuelle im Salon, sondern die bescheiden-züchtige Hausfrau im Kreise ihrer Kinder. Die Damen trugen wieder Korsett.“¹⁰⁸

In den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende vollzog sich im Deutschen Reich ein rapider Umwandlungsprozeß der gesamten Wirtschaftsstruktur. Innerhalb weniger Jahrzehnte entwickelte es sich von einer rückständigen agrarischen zu einer der hochentwickeltesten Industrienationen der Welt. Der abrupte Aufschwung, der ab 1896 einsetzte, war an Umfang und Stärke im Vergleich zu anderen Ländern ohne Beispiel und machte die spezifisch deutsche Situation aus. Die starke Technisierung und Urbanisierung, die sich in kürzester Zeit vollzog, führte zu zahlreichen sozialen und kulturellen Spannungen und beschwor in der Bevölkerung das Gespenst einer ‚seelenlosen Moderne‘ herauf.

Die Zeit, in der die klein- und mittelständischen Familienbetriebe den Markt bestimmten, ging zur Neige. Ausgelöst durch die Hochkonjunktur, die bis 1913 anhielt, wurden immer mehr Aktiengesellschaften und Großbanken gegründet, die zu einflußreichen Machtblöcken mit quasioffiziellem Charakter zusammenschmolzen. Gegen die Verflechtungen von Politik und Wirtschaft wurde dabei kaum etwas unternommen.

„Es war eine Besonderheit der deutschen Entwicklung, daß fast unmittelbar auf den Beginn der industriellen Expansion eine großangelegte Massenproduktion folgte. Bereits in den Jahren zwischen 1890 und 1900 kontrollierten große Kartelle die Fabriken, [...] und eine ungeheure Konzentration ökonomischer Macht lag in den Händen weniger gigantischer Unternehmen.“¹⁰⁹

Das liberale Rechtssystem, einst gegen den Absolutismus auf Privateigentum und vertraglicher Freiheit gegründet, diente in der hochindustrialisierten Gesellschaft nun besonders den Industriekartellen. Sowohl für die bildungsbürgerlich orientierte Mittelschicht, als auch für das Proletariat war diese Entwicklung beunruhigend.

„Die alte bürgerliche Klasse der Handwerker und kleinen Kaufleute wurde durch die politische ebenso wie durch die ökonomische Macht bedroht, welche jetzt gegen sie organisiert werden konnte. Die traditionale, nicht ökonomisch orientierte obere Mittelschicht von Beamten, Freiberuflern und Akademikern war sogar noch schwerer betroffen, weil sie sehr viel mehr zu verlieren hatte. Während eines Großteils des 19. Jahrhunderts hatte sie im politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben der Nation eine vorherrschende Rolle gespielt, und diese Führungsrolle wurde nun praktisch in Frage gestellt. Das diese Gruppe politisch vor 1870 überaus mächtig war und daß sie im späten 19. Jahrhundert viel von ihrem Einfluß verlor, ist gleichermaßen wichtig [...]“¹¹⁰

Neben die traditionelle Führungsschicht der Großgrundbesitzer, des Adels und der Kirchen trat eine zwar schmale, aber dennoch unübersehbare Gruppe industrieller Großbourgeoisie. Die bürgerliche Gesellschaft hatte sich im Kaiserreich ausdifferenziert. Neben den aristokratischen und vermögenden Familien (ca. 0,25 Mio.), zu denen auch hohe Beamte und Ärzte zählten, standen die Freiberufler und höheren Beamte des oberen (ca. 2,75 Mio.) und die Bauern, Handwerker, Kleinhändler und besser bezahlten Arbeiter des unteren Mittelstandes (ca. 3,75 Mio.). Schlußlicht in der sozialen Hierarchie bildete die untere Klasse (ca. 5,25 Mio.) der Lohnarbeiter, unteren Beamten, ärmeren Handwerker und Kleinbauern.¹¹¹

¹⁰⁸ Selle (1981) S.30f.

¹⁰⁹ Ringer (1987) S.48

¹¹⁰ ebenda S.49

¹¹¹ Die Zahlen beziehen sich auf Familieneinheiten. Vgl. Berg (1991) S.99

Mit dem erworbenen Reichtum begnügte sich das unternehmerische Großbürgertum nicht mehr mit der biedermeierlich bescheidenen Häuslichkeit, sondern pflegte einen quasi-aristokratischen Repräsentationsluxus. Die Interpretationsmuster für die Deutung des Lebens hatten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts verschoben. Nicht mehr Philologen, Historiker und Juristen, sondern Unternehmer, Kaufleute und Techniker gaben zunehmend den Ton an. Naturwissenschaft und Technik bildeten immer stärker die Topoi gesellschaftlichen Ansehens. Freiberufliche Apotheker, Rechtsanwälte und Ärzte erwirtschafteten jetzt nach dem Vorbild der Unternehmer Reichtum. Die höheren Beamten waren zwar nicht unbedingt vermögend, konnten aber aus ihrer sicheren Lebensstellung ein nicht unerhebliches Sozialprestige beziehen.¹¹²

Die Beamten, Lehrer und Professoren der Mittelschicht standen dagegen unter erheblichem sozialen Druck. Ihrem Ansehen, das sie aufgrund ihrer Bildung immer noch genossen, wurde zusehends die materielle Basis entzogen. Orientiert an den großbürgerlichen Standards und gleichzeitig im Bemühen, sich nach unten abzugrenzen, flüchteten sie sich in unangemessene Repräsentationsrituale. Diese nahmen derartige Ausmaße an, daß sie nur noch durch einen extremen Konsumverzicht im Alltag bewerkstelligt werden konnten. Durch Nebenverdienste wie Privatunterricht oder die Aufnahme von Pensionären und ständige Ausschau nach günstigen Heiratsmöglichkeiten für ihre Töchter versuchten sie, einer standesgemäßen bürgerlichen Lebensführung gerecht zu werden. Als Indikatoren galten dafür großzügig bemessene Häuser mit repräsentativen Räumen (Salon, Wintergarten, Veranda), mindestens ein Dienstmädchen (am besten zusätzlich noch Waschfrau und Köchin), eine angemessene Ausbildung der Söhne, die Sommerreise, der Kleiderluxus und vieles andere.¹¹³

Die Anpassungs- und Abschottungswünsche steigerten sich noch weiter im „kleinbürgerlichen Gesinnungsmilitarismus“ (Liebknecht). In „ehrfürchtiger Orientierung nach oben [entstand /P.S.] ein Tugendensyndrom von Genauigkeit, Pünktlichkeit, Leistungswillen, Pflicht und moralischer Integrität, mit der sich auch politisch operieren ließ. [...] Vereine aller Art haben gerade im Kleinbürgertum ihre Rekrutierungsbasis gefunden.“¹¹⁴

Der Begriff des ‚Bildungsbürgertums‘ meint hier vor allem die Teile des Mittelstandes, die sich durch ihre formale Bildung, in der Regel der Universitätsabschluß (siehe Kapitel 2.2.), als tragende Gruppe kultureller Werte verstanden. Diese Lehrer aller Grade, Theologen, Juristen etc., meldeten sich zu Wort, wenn es um Angelegenheiten der Bildung oder Kultur ging. In ihren Äußerungen finden sich konservative kleinbürgerliche Ideen mit traditionellen liberalen Idealen vermischt. Dabei grenzten sie sich oft scharf vom ‚Rationalismus‘ der Naturwissenschaftler und Techniker ab und hielten an dem Ideal einer praxisfernen Wissenschaft fest. Vor allem die Städte waren die Orte ihres Wirkens, da auf nationaler Ebene die obrigkeitsstaatlichen Traditionen weiterbestanden. ‚Bildungsbürgertum‘ bezeichnet also nicht die großen Unternehmer, die Avantgardisten und vorausschauenden Künstler, sondern jene, die sich im Wilhelminismus eingerichtet hatten, sich in Volksbildungsvereinen und Kunsttempeln versammelten und in dieser Heimeligkeit nicht gestört werden wollten.

Durch die ‚nachgeholte‘ Industrialisierung entwickelte sich in Deutschland, im Vergleich zu anderen Ländern, die proletarische Klasse erst spät. 1863 gründete sich unter Ferdinand Lassalle der ‚Allgemeine Deutscher Arbeiterverein‘ und sechs Jahre danach mit August Bebel und Wilhelm Liebknecht die „Sozialdemokratische Arbeiterpartei“. Bismarck, der die Gefahr einer sich organisierenden Arbeiterschaft bei zunehmender Industrialisierung deutlich sah, setzte 1878 das ‚Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie‘ im Reichstag durch. Das drängte die Arbeiterbewegung in die Illegalität, statt sie in die Gesellschaft zu integrieren. Der subkulturelle Alltag, die gelebte Solidarität und die Untergrundarbeit begünstigten jedoch das Entstehen einer zweiten Kultur, so daß nach der Aufhebung der Sozialistengesetze 1890 die Arbeiterschaft gefestigter war als vorher. Arbeiterbildungsvereine, Sport- und Gesangsvereine, Konsumgenossenschaften und eine Vielzahl von partei- oder gewerkschaftseigenen Presseorganen zeugten von der

¹¹² Vgl. ebenda S.100f.

¹¹³ Vgl. ebenda S.101

¹¹⁴ ebenda S.105

lebendigen Gegenwart des längst zu Selbstbewußtsein und eigenen Organisationsformen gelangten deutschen Proletariats. Für die Inhalte der Arbeiterkultur traf das aber nur in beschränktem Maße zu.

„Aber eine wirklich eigenständige Arbeiterkultur, die Alternativen zur dominanten bürgerlichen Kultur hätte entwickeln können, entstand nicht. [...] Eine genaue Analyse der Inhalte der Arbeiterkultur des Kaiserreichs ergibt, daß diese weitgehend ein Substrat der hegemonialen bürgerlichen Kultur dargestellt hat, wenn auch mit einer deutlichen Gewichtung zugunsten aufklärerischer und emanzipatorischer Ideale.“¹¹⁵

Die Industrialisierung des Deutschen Reiches, die sich plötzlich und in einem ungewöhnlich raschen Tempo vollzog, brachte also Veränderungen in der sozialen Schichtung hervor, in deren Folge die alten Machteliten zwar weiter die Staatsgeschäfte beherrschten, jedoch gleichzeitig eine zunehmend stärker werdende Arbeiterbewegung entstand und sich das Bürgertum ausdifferenzierte. Während dieses Prozesses wurde die soziale Situation des gebildeten Mittelstandes, der weder zu ökonomischem Reichtum noch zu politischer Macht gelangt war, immer schwieriger, so daß er immer stärker versuchen mußte, seine Stellung angesichts der aufstrebenden Arbeiterschaft mit allen symbolischen Mitteln zu verteidigen.

Die ungeheuerere Veränderungsdynamik der Jahrzehnte vor und kurz nach der Jahrhundertwende schuf durch die sprunghafte Bevölkerungszunahme die Voraussetzungen für das Entstehen einer Massenkultur. Gleichzeitig begann die Zahl der Stadtbevölkerung die der Landbevölkerung zu übersteigen, denn große Wanderungsbewegungen ergossen sich von den agrarischen Gebieten des Ostens in die Industriezentren, vornehmlich des Ruhrgebiets. Überall wuchsen die Städte zu mächtigen Metropolen zusammen. In Essen, einer Stadt, die 1851 noch 10.000 Einwohner zählte, lebten 1925 bereits 230.000 Menschen. Mobilität wurde zur Grunderfahrung im Lebenszyklus der Bevölkerung, so daß nach der Jahrtausendwende nur noch die Hälfte der Menschen an dem Ort lebte, wo sie geboren war. Auch innerhalb der Städte spiegelten sich die Bedürfnisse des freien Marktes in einer hohen Mobilitätsrate.

Die Ballungszentren konnten die Menschenmassen nicht aufnehmen. Wohnungsnot und ständige Preissteigerungen von Lebensmitteln und Heizmaterial führten zu teilweise katastrophalen Lebensbedingungen. Die Wohnungen waren viel zu eng und zusätzlich noch von ‚Schlafburschen‘ oder ‚Logiermädchen‘ belegt.

„Man muß sich von sozialromantischer Nostalgie, von einer Vergoldung sozialgeschichtlicher Fakten freihalten: So schön gemütlich und sinnlich-warm war die Arbeiterwohnküche nie; schon damals war das Heizen zu teuer. Auf dem Herd wurde unter Zeitdruck mit wenig schlechten Grundstoffen eine möglichst große Menge Essen für viele Familienmitglieder gekocht und davon noch der Henkelmann für den Vater am nächsten Tag gefüllt. Es stank. Es war eng und laut. Da stand vielleicht ein geblümtes Sofa, auf dem ständig jemand zu schlafen versuchte, ein krankes Kind, der Vater nach der Schicht; nachts lag ein Untermieter, ein Schlafbursche darauf. Es war ein ‚bürgerliches‘ Sofa, aber es wurde nicht bürgerlich genutzt.“¹¹⁶

Zum Teil mit einer bäuerlichen Sozialisation der Großstadt ausgesetzt, allein und entfernt von der Großfamilie, fand sich der neue Großstädter in häufig wechselnden Sozialbeziehungen in ein fremdes Leben eingespannt, für fremde Zwecke gebraucht und verbraucht. Ein „Ausländer des Daseins“ (Hamsun). Bürokratisierung, Rationalisierung und Technisierung lernten sie am eigenen Leib erfahren.

Der SPD-Abgeordnete Wurm ermittelte 1892 für eine Arbeiterfamilie (zwei Kinder) ein Mindesteinkommen von 2000 Mark jährlich für ein erträgliches Leben. Über 70% der preußischen Bevölkerung mußten jedoch mit weniger als 900 Mark ihr Leben bestreiten. Ein Beispiel, wie zerstörerisch diese drückende Not sein konnte, gab August Bebel:

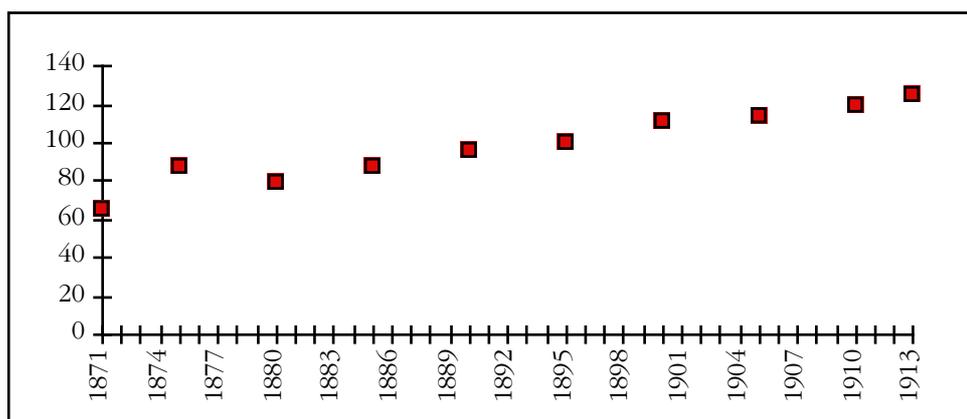
„Die immer mehr zunehmende industrielle Beschäftigung auch der verheirateten Frau ist namentlich bei Schwangerschaften, Geburten und in der ersten Lebenszeit der Kinder,

¹¹⁵ Mommsen (1994) S.12f.

¹¹⁶ Selle (1981) S.104

während diese auf die mütterliche Nahrung angewiesen sind, von den verhängnisvollsten Folgen. Es entstehen während der Schwangerschaft eine Menge Krankheiten, die sowohl auf die Leibesfrucht als auf den Organismus der Frau zerstörend wirken und Früh- und Totgeburten hervorrufen. Ist das Kind zur Welt, so ist die Mutter gezwungen, wieder so rasch wie möglich zur Fabrik zurückzukehren, damit ihr Platz nicht von einer Konkurrentin besetzt wird. Die unausbleiblichen Folgen für die kleinen Würmer sind: vernachlässigte Pflege, unpassende Nahrung, auch gänzlicher Mangel an Nahrung; sie werden, um ruhig zu sein, mit Opiaten gefüttert. Und die weiteren Folgen sind: massenhaftes Sterben oder Siechtum und Verkümmern, mit einem Worte: Degeneration der Rasse. Vielfach wachsen die Kinder auf, ohne rechte mütterliche oder väterliche Liebe genossen und wahre Elternliebe empfangen zu haben. So gebiert, lebt und stirbt das Proletariat. Und Staat und Gesellschaft wundern sich, daß sich Roheit, Sittenlosigkeit und Verbrechen häufen.“¹¹⁷

All das waren die Auslöser für die Verschärfung der sozialen Gegensätze, die auch dem Bürgertum als ‚soziale Frage‘ zusehends bewußt wurden.



Index der Reallöhne gewerblicher Arbeiter. (1895 = 100) ¹¹⁸

Dennoch profitierten auch die Arbeiter in geringen Maßen vom wirtschaftlichen Erfolg der Unternehmen. Nachdem die industriellen Löhne die landwirtschaftlichen überholt hatten, wiesen die Reallöhne der Arbeiter in den Jahrzehnten nach 1871 eine langsame, aber stetige Steigerung auf.

Die Arbeitszeiten waren trotz der oftmals stumpfsinnigen und harten Verrichtungen äußerst lang. Nach der Neufassung der Arbeitsschutzvorschriften in der Reichsgewerbeordnung von 1891 sollten Frauen nicht mehr als elf Stunden am Tag arbeiten. Für Männer galt das zunächst nicht. Erst 1914 wurde in den meisten Branchen nur noch zehn Stunden oder weniger gearbeitet. Die ganz neue Erfahrung der ‚Freizeit‘ schaffte schließlich Spielräume für neue Konsummöglichkeiten.

Mit dem Wirtschaftsboom hatten sich die Sozialstrukturen in einem ebenso raschen Tempo verändert, daß dessen Folgen nicht mehr aufgefangen werden konnten und sich als ‚soziale Frage‘ zusehends verschärften. Auf der anderen Seite schufen die sukzessive Beschränkung der Arbeitszeit, das Anwachsen der Bevölkerungszahlen in den Städten und die Auflösung der Sozialbindungen überhaupt erst die Bedingungen für eine Massenkultur, zu der nicht zuletzt das Kino gehörte.

Die wilhelminische Gesellschaft war eine Klassengesellschaft mit scharf gezogenen Grenzen. Die Aufstiegschancen für die unteren Stände sowie die Kontakte zwischen den Schichten waren minimal. Mit der Ausdifferenzierung der Gesellschaft gingen unter-

¹¹⁷ Bebel (1977) S.130

¹¹⁸ In: A. Desai "Real Wages in Germany 1871-1913" Oxford 1968 S.36. Zit. nach: Mooser (1984) S.75

schiedliche Sozialisationserfahrungen einher, die die Werthaltungen der Menschen entscheidend prägten.

Die großbürgerliche Oberschicht reproduzierte sich weitgehend selbst. Ihre Söhne wuchsen als Geschäftsnachfolger innerhalb der wuchtigen Stadtpaläste mit viel ‚Personal‘ auf, und setzten die Leitbilder des gesellschaftlichen Verhaltens.

Dagegen war die Kindheit der Mittelschicht weitaus weniger abgesichert und unterschied sich je nach finanzieller Situation sehr stark voneinander. Erlebten die Kinder der Kleinbürgerschicht, die oft zur Sicherung des Lebensunterhalts herangezogen werden mußten, ihre Sozialisation zwischen Laden, Werkstatt, Wohnküche und guter Stube, vertrieb sich die Jugend der oberen Mittelschicht ihre Zeit in der geschmackvoll eingerichteten Mietwohnung mit musischen Aktivitäten am Klavier, an der Staffelei oder mit einer Lektüre. Beiden gemeinsam war stets das Streben nach einem möglichst hohen Schulabschluß und der damit verbundenen Verkürzung des Militärdienstes, dem sogenannten ‚Einjährigen‘, das zusätzlich die Möglichkeit bot, mit einem Offizierspatent auszuschneiden. Der Rang des königlich-preußischen Reserveoffiziers war schon seit den 60er Jahren das alles entscheidende Entree-Billet für die gute Gesellschaft. Selbst der kleinste Leutnant rangierte vor hochbetagten Exzellenzen, sofern sie ‚nur von Zivil‘ waren.

Je mehr der soziale und ökonomische Druck auf die Familien wuchs, desto intensiver kultivierten sie ihre Privatheit und verinnerlichteten ihren Tugendekatalog, aus dem die Notwendigkeiten der Anpassung deutlich hervortraten: Fleiß, Disziplin, Sparsamkeit, Ordnung, Reinlichkeit und Ehrfurcht. Die Verunsicherungen, die aus dem sich schnell wandelnden Erwerbsleben entstanden (neue Arbeitstechniken, drohender Konkurs oder Arbeitslosigkeit etc.) mußten psychisch aufgefangen und kompensiert werden, was in erster Linie eine stabile Über-Ich-Bildung und intensive Triebregulierung und -verwandlung erforderte. So übte der Einzelne immer mehr Zwang auf sich selbst aus. Unmittelbare Sinnlichkeit wurde immer weiter zurückgedrängt. Das Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsgrenze war hier ein Indiz für die Zunahme der inneren Ängste.

Die Intimität war auch der sinnliche Gegenentwurf zu einer Arbeit geworden, die sich immer schärfer vom Familienleben getrennt hatte. Aus dem Klein- und Familienbetrieb mit seinen vielfältigen persönlichen Beziehungen war die Fabrik geworden. Der ‚Meister‘, früher noch in der Werkstatt anwesend, hatte sich jetzt als ‚Arbeitgeber‘ völlig vom Produktionsprozeß abgetrennt.

Der Gehorsam gegenüber den vorgesetzten Autoritäten etablierte die Verhaltensweisen erneut, gegen die das Bürgertum einst angetreten war. In den Familien begann man jetzt, den Vater als Verkörperung von Tugend und Pflicht zu erleben. Mit seinem Bild als ‚Herr der Fabrik‘ oder ‚Herr im Haus‘, nahm er innerhalb der Familie eine quasi feudale Rolle ein. Gleichzeitig war die Frau aus den Bereichen Arbeit und Politik verdrängt und ihre Funktion auf Kirche, Kinder und Küche beschränkt worden.

Der gesamte Wahrnehmungshorizont wurde zunehmend durch den Gang der Geschäfte bestimmt und bewirkte die Durchsetzung der Warenform in jeder Beziehung. Schon für die Existenzsicherung waren Ehen ohne Mitgiftverhandlungen damals undenkbar, und noch heute ist die Ehe eine ‚Zugewinnngemeinschaft‘.

Um die politische Partizipation betrogen und vom sozialen Abstieg bedroht, überbot sich der gehobene Mittelstand gegenseitig mit Festen, Empfängen und Dinern. Auf die Etikette mußten besonders die achtgeben, deren Standeszugehörigkeit nicht gesichert war. Das galt allemal für die, die nur aus ihrer Bildung, nicht aus größerem Besitz Kapital schlagen konnten.

„Man kennt Budgetberechnungen bürgerlicher Familien über Jahre hinweg, die zeigen, wie diszipliniert die gehobenen Mittelschichten leben und rechnen mußten, um z.B. die Einladungen pflicht- und standesgemäß ausrichten zu können.“¹¹⁹

Für diese Anlässe wurden bestimmte, besonders dekorierte ‚öffentliche‘ Räume innerhalb des Hauses (gute Stube, Salon) hergerichtet und von den nichtöffentlichen (Küche, Kinderzimmer...) abgetrennt. Selbst das Essen wurde zum Zeremoniell, die

¹¹⁹ Selle (1981) S.50

Möblierung zur Staffage der Selbstdarstellung. Der Riß zwischen gesellschaftlicher Bühne und Privatheit ging mitten durch die Wohnung.

„Überformte, verdrängte, verheimlichte Bedürfnisse gab es allerorten. Dem Verleugnen der körperlich-sinnlichen Existenz entsprach die Schwüle schlecht verhüllter erotischer Phantasie, den strengen Ritualen des gesellschaftlichen Verkehrs das Aufatmen, wenn man die Einladungen hinter sich hatte. Die unterdrückte Sinnlichkeit ließ sich jedoch kollektiv kanalisieren. Überall in Europa hatte sich eine demonstrative bürgerlich-chauvinistische Klassenkultur ebenso bombastisch wie bedrückend ausgebreitet. Die deutsche Variante aber war besonders anspruchsvoll und aggressiv.“¹²⁰

Autoritätsglaube und Hierarchiedenken waren die defensiven Rückzugspositionen einer verinnerlichten Fügsamkeit. In allen Bereichen des Lebens gab es strenge, quasi militärische Rangzuweisungen, die ständig durch alle Sozialisationsinstanzen mit ihrer Schuldisziplin, dem Korpsgeist der studentischen Verbindungen und dem Drill auf dem Kasernenhof vermittelt wurden. Uniformen waren überall präsent. Die Verinnerlichung militärischer Wertorientierungen, Ordnungsprinzipen und Verhaltensstandards wurde zur Selbstverständlichkeit. Heinrich Mann hat anhand seiner Romanfigur Diederich Heßling sehr eindringlich beschrieben, wie sich der autoritäre Charakter des Kleinbürgers und Untertans bildete, der innerhalb dieses Klimas aufwuchs. Schon als Kind von den vielen furchtbaren Gewalten eingeschüchtert, durchläuft er die ‚Schule des Lebens‘, bis er sich, selbst despotisch und unterwürfig zugleich geworden, gleichsam als Prototyp des wilhelminischen Bürgers, in die Gesellschaft einpaßt.¹²¹

Vor dem ersten Weltkrieg war fast jede öffentlich sichtbare Tätigkeit ein Mittel zwanghafter Selbstdarstellung und anhaltenden Einübens der Klassengesellschaft geworden. Das Kaiserreich schwankte dabei zwischen biedermeierlicher Privatheit, wirtschaftlichem Großmannstum und aggressivem Militarismus und prägte ein autoritäres Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster, das schließlich in Fleisch und Blut überging.

„Das Lernen der Identifikation mit der Macht hat einen Sozialisationstyp des Deutschen entstehen lassen, der quer durch alle bürgerlichen Schichten, ja am Ende noch durch die Sozialdemokratie ging, und auf den die Machtelite des Kaiserreichs zuverlässig bauen konnte. Aus dem deutschen Bürgertum mit einstmalig politischem Insubordinationsinteresse war eine herrschende Klasse mit angepaßtem Subordinationsinteresse geworden. Sie hat dieses Interesse für sich schließlich ‚verkörpert‘ und selbst ästhetisch handelnd verwirklicht.“¹²²

Das Statusdenken der rigiden wilhelminischen Klassengesellschaft erforderte also von bildungsbürgerlichen Mittelstand eine immer stärkere Triebunterdrückung, die sich in der pomphaften öffentlichen Zurschaustellung der eigenen Position manifestierte. Zunehmend durch die Sozialisation aufgenommen, entstand ein autoritärer Charakter, der bald die liberalen bürgerlichen Werte umgedeutet hatte und das Klima im Kaiserreich bestimmte. Die neuen Massenmedien, die sich diesem Repräsentationsinteresse der Gebildeten entzogen, es unterliefen oder karikierten, konnten somit nur als gesellschaftsschädliche Erscheinungen von ihnen angesehen werden.

Das Fehlen eines einheitlichen deutschen Staates hatte das Bürgertum zunächst dazu gezwungen, die Nation durch rein kulturelle Begriffe zu definieren. Die Argumente für ein einheitliches Deutschland wurden aus dem kosmopolitischen Kontext auf das neue Bezugssystem der ‚Kulturnation‘ übertragen. Berief sich das frühindustrielle Bürgertum auf die klassische Antike, auf das Gute, Wahre und Schöne, besann es sich nach der Jahrhundertwende zunehmend auf den ‚Verlegenheitshistorismus‘ der nationalen Geschichte. Aus einem ehemals ‚patriotischen Nationalismus‘ war ein ‚Reichsnationalismus‘ geworden, der bald, unterlegt mit sozialdarwinistischen Ideen und völkisch-pangermanischen Expansionswünschen, ‚Weltpolitik‘ betreiben wollte.

¹²⁰ ebenda S.59

¹²¹ Heinrich Mann: „Der Untertan“ München 1983

¹²² Selle (1981) S.66

„Die Gründung des Deutschen Reiches in einem zeremoniellen Festakt im Spiegelsaal von Versailles am 18. Januar 1871 wurde von den Zeitgenossen allgemein auch als Auftakt für einen neuen Aufschwung der kulturellen Entwicklung in Deutschland empfunden. [...] Hier, so schien es, war die bürgerlich-liberale Idee der national geprägten Kulturnation eine Symbiose mit dem monarchischen Gedanken und der höfisch-aristokratischen Kultur eingegangen.“¹²³

Durch die Anpassungswünsche und die nationale Begeisterung nach der Reichsgründung hatte der autoritäre Staat die demokratisch-revolutionäre Ästhetik des Klassizismus schnell unterlaufen. Preußen und der Klassizismus waren bald eins.

„Kunst und Literatur hatten sich vielfach allzu bereitwillig ins Schlepptau der offiziellen Kulturpolitik nehmen lassen, der es vor allem um die Verherrlichung des neugegründeten Reiches zu tun war.“¹²⁴

Dieser Historismus bot den Rahmen für ein strenges Symbol- und Identifikationssystem, daß während der Denkmalthüllungen, Sedanfeiern und Kaisergeburtstagen seinen Ausdruck fand und sich schließlich in allen Bereichen der Öffentlichkeit (in Caféhäusern, Theatern, Pferderennen oder dem neutralen Ort der Straße) fortsetzte.

„Denn je weniger eine nationale historische Identität in Deutschland nach 1871 wirklich vorhanden war, um so opernhafter mußte sie bei entsprechender Gelegenheit inszeniert werden. Eine dieser herausragenden Gelegenheiten war die Einweihungsfeier für das Niederwald-Denkmal (1893), das 1,2 Millionen Goldmark gekostet hatte.“¹²⁵

Kunst und Bildung, einst Ausdruck eines aufgeklärten liberalen Geistes, waren als Mittel der Zerstreung oder als Ausweis der erreichten Macht instrumentalisiert worden.

„Von den idealistisch-kritischen Grundhaltungen und Selbstverwirklichungshoffnungen der vorindustriell-bürgerlichen Epoche blieben nur ideologische Restbestände, das heißt eine blasse Erinnerung an die versittlichende, kultursymbolische Kraft des Schönen zurück.“¹²⁶

Längst pflegte man nur noch sonntags seine Ideale, während die Woche den Geschäften gehörte. Aus der Erbauung war der Kunstgenuß, also eine Konsumhaltung geworden. Dem technischen Fortschritt aufgeschlossen, war man ästhetisch rückständig, ja reaktionär. Die Musealisierung der bürgerlichen Kunst diente dabei schließlich ihrer Entschärfung. Im Museum konnte vieles erlaubt werden, da es dort weit außerhalb der Wirklichkeit gesetzt und jeglichem revolutionären Potentials beraubt werden konnte.¹²⁷

Diese rückwärtsgewandte Ratlosigkeit der kulturtragenden Schicht fand ihren Ausdruck im Eklektizismus der zeitgenössischen Architektur und Literatur. Die Repräsentationswünsche und Ordnungsvorstellungen wurden nicht mit neuen Ideen, sondern historisierend befriedigt: Kirchen und Rathäuser gotisch, Bahnhöfe als Renaissancepaläste, Staats- und Verwaltungsbauten klassizistisch – prächtig für Paläste, karg für Schulen und Kasernen.

Die Bildungsbürger übernahmen immer stärker die Rolle von ‚Kunstwärrern‘, statt Ideenproduzenten der Gesellschaft zu sein. Dabei verstummten sie jedoch nicht, sondern traten als Kultur- oder Gesellschaftskritiker lautstark in Erscheinung. In der Selbstverständlichkeit, sich öffentlich zu brennenden Fragen der Kultur zu äußern, trafen sich die Ideale von einer rasonierenden Öffentlichkeit der bürgerlich-liberalen Ära mit den Selbstdarstellungswünschen der Bildungsbürger im Kaiserreich.

„Sie taten dies in der erklärten Absicht, daß im Rahmen ihrer mehr oder weniger populärwissenschaftlich abgefaßten Schriften entworfene Weltbild der als krisenhaft angesehenen

¹²³ Mommsen (1994) S.26ff.

¹²⁴ ebenda S.41

¹²⁵ Selle (1981) S.57

¹²⁶ ebenda S.35

¹²⁷ Vgl. Marcuse (1989) S.86

Gesellschaft des zweiten deutschen Kaiserreichs zu therapeutischen Zwecken anzudienen.“¹²⁸

In die vermeintlich ‚volksschädigende‘ Entwicklung einzugreifen, die insbesondere die Literatur und der Kinematograph nach der Jahrhundertwende nahmen, fühlten sich viele von ihnen innerlich verpflichtet. Die Kinodebatte war daher kein Streit einiger weniger Professoren. Sie war öffentlich. Jeder konnte sich an ihr beteiligen. Doch es waren, neben der Filmwirtschaft, vornehmlich die Gelehrten des Mittelstandes, die sich in ihren Zeitschriften und moralischen Almanachen, auf Vorträgen und Bildungsabenden, über das Kino stritten. Das Gros des Publikums, die ‚Masse‘, beteiligte sich nur stumm, aber durch eindrucksvolle Besucherzahlen an diesem Meinungsstreit. So lag der Beurteilungsmaßstab, der für die Diskussion zugrundegelegt wurde, im Geschmack des Bildungsbürgertums, denn in ihren Schriften und Pamphleten setzten sie sich als das wesentliche Publikum ein und forderten in dieser Rolle eine Reform nach ihren Wertmaßstäben.

„Die neue Profession, die dem entspricht, erhält im zeitgenössischen Jargon den Namen des Kunstrichters. Dieser übernimmt eine eigentümlich dialektische Aufgabe: er versteht sich als Mandatar des Publikums und als dessen Pädagoge zugleich. Die Kunstrichter können sich – in ihrem Streit mit den Künstlern ist das zentrale Topos – als Sprecher des Publikums verstehen, weil sie sich keiner Autorität außer der des Arguments bewußt sind und sich mit allen, die sich von Argumenten überzeugen lassen, eins fühlen. Gleichzeitig können sie sich gegen das Publikum selber wenden, wenn sie als Experten gegen ‚Dogma‘ und ‚Mode‘ an die Unfähigkeit der schlecht Unterrichteten appellieren.“¹²⁹

In seinem politischen Kampf immer wieder enttäuscht, hatte sich das Bürgertum auf die kulturelle Definition seines Ziels konzentriert. Mit der Möglichkeit, sein Programm auf kommunaler Ebene zu verwirklichen, hatte es sich schließlich mit dem autoritären Kaiserreich arrangiert, ja war selbst Teil dessen geworden. Seine Praxis der musealen Bewahrung von Kunst und damit ihrer Distanzierung von der Wirklichkeit wurde durch die realitätsbezogenen Massenmedien bedroht.

¹²⁸ Eike-Wolfgang Kornhass: „Zwischen Kulturkritik und Machtverherrlichung: Kurt Riezler.“ in: Vondung (1976) S.94

¹²⁹ Habermas (1993) S.103

2.2. Das Bildungsbürgertum als kulturelle Führungselite

„Der konservative Teil des Bürgertums meinte bisweilen in Abgründe des Untergangs blicken zu müssen; sein liberaler Teil bemühte seinen analytischen Verstand, um die Zeichen der Zeit wenigstens zu verstehen, und doch machte die kämpferische Zukunftshoffnung des organisierten Proletariats beide Seiten nervös.“¹³⁰

„Nicht alle sind im selben Jetzt da. Sie sind es nur äußerlich, dadurch, daß sie heute zu sehen sind. Damit aber leben sie noch nicht mit den anderen zugleich.“¹³¹

Mit Recht hat Klaus Vondung gefragt, ob ‚die Gebildeten‘ so ohne weiteres als eine Schicht oder eigener Stand zu konstruieren sind,¹³² denn zunächst sperrt sich der Begriff des ‚Bildungsbürgertums‘ gegen die üblichen ökonomischen Kriterien der Soziologie zur Abgrenzung der Schichten. Ist das Proletariat als Industriearbeiter, die Bourgeoisie als Unternehmer und auch die Handwerker nach Eigentum an Produktionsmitteln und Einkommen im Groben zu klassifizieren, gelingt dies mit dem ‚Stand der Gebildeten‘ nicht. Sich aus den unterschiedlichsten Berufen rekrutierend und sehr verschieden in der Höhe ihres Einkommens, war ihr Besitz nicht das entscheidende Kriterium der Zugehörigkeit. Im Gegenteil scheint ihr Gemeinsames gerade das Nicht-ökonomische gewesen zu sein.

Auch Herkunft und politischer Einfluß divergierten so stark, daß daraus kein gemeinsamer Nenner abzuleiten ist. So läßt sich die relativ einheitliche geistig-seelische Disposition nur durch die gemeinsame Bildung und deren Aneignung erklären.

„Denn ein besonderes Charakteristikum der Gebildeten ist eben das – zumindest potentielle – Vermögen, ihre sozialen Bedingungen zu reflektieren, ihre Erfahrungen auf verschiedene Art und Weise auszulegen und eventuell auch bewußt atypische Verhaltensweisen zu entwickeln.“¹³³

Wie Ulrich Engelhardt gezeigt hat, ist insbesondere wegen dieser Definitionsschwierigkeiten, die Begriffsgeschichte des ‚Bildungsbürgertums‘ ebenso amorph wie sein Gegenstand.¹³⁴ Daher kann er allenfalls mit einer ‚typologische Beschreibung‘ gefaßt werden, die im folgenden versucht werden soll.

Maßgebliches Kriterium der Zugehörigkeit zum ‚Stand der Gebildeten‘ war der Besitz von Bildungspatenten. Die gemeinsame akademische Ausbildung, möglichst der Dokortitel, zumindest aber der Gymnasialabschluß, schufen das Prestige, das stets wichtiger erachtet wurde als die wirtschaftliche Prosperität.

„Gleiches Herkommen, gemeinsame gleichartige Ausbildung, Mitgliedschaft in Institutionen, die höhere Schulbildung oder Studium voraussetzen (Verbindungen, Reserveoffizier), prägen Mentalität wie soziales Verhalten und führen zu ‚In-Group-Verhalten‘ im gesellschaftlichen Verkehr.“¹³⁵

Im Bemühen, sich als Gruppe abzugrenzen, entwickelten sie ausgeprägte Mechanismen, mit denen sie sich überwiegend aus sich selbst reproduzierten konnten. Indem sie die öffentliche Meinung beherrschten und die Stellen besetzten, die wiederum Bildung vermittelten oder schafften, perpetuierten sie ihre soziale Position. Dabei konnten sie sich als Repräsentanten einer Elite fühlen, die einzig dazu berufen war, die Kultur

¹³⁰ Berg (1991) S.10

¹³¹ Bloch (1985) S.104

¹³² Vondung (1976) S.22ff

¹³³ ebenda S.23f.

¹³⁴ Engelhardt (1986)

¹³⁵ Vondung (1976) S.26

hervorzubringen. Eine weitere Gemeinsamkeit war die starke Verwurzelung im Protestantismus. Wurde schon die Philosophie des Idealismus von ihm getragen, so war auch das Bildungsbürgertum zu einem weit höheren Prozentsatz protestantisch geprägt als der Bevölkerungsdurchschnitt.

Natürlich sind die Grenzen hier nicht scharf zu ziehen. Hermann Häfker zum Beispiel, einer der führenden Dresdener Kinoreformer, schloß die Gymnasialzeit zwar ohne Abitur ab, bemühte sich jedoch zeitlebens, als Gasthörer an der Universität in Berlin, um seine eigene und später um die Bildung anderer. In seiner ganzen Werthaltung ist er zu den Bildungsbürgern der Kaiserzeit zu zählen und fand unter diesen auch die entsprechende Anerkennung.

Doch hatten es Gruppen ohne humanistische Ausbildung schwer, in diesen Kreisen die gewünschte Bestätigung zu finden. Dazu zählten die technischen Berufe genauso wie die Volksschullehrer, die lange Zeit vergeblich eine akademische Ausbildung gefordert hatten. Auf der anderen Seite stand der verbürgerlichte Adel dem Bildungsbürgertum ebenso nahe wie auch die geistigen und politischen Führer der Arbeiterbewegung, deren Denkmodelle in der humanistischen Tradition wurzelten.

Nach Geiger war der Typus des ‚Gebildeten‘ zu Beginn der wilhelminischen Ära voll entwickelt,

„...mit eigenen Sitten und Konventionen, einer eigenen Lebenseinschätzung und Lebensführung, eine Welt für sich, in breiten Teilen minderbegütert als das Besitzbürgertum, aber zu stolz auf seinen geistigen und sozialen Rang, als daß es die ‚Geldmacher‘ als seinesgleichen erachtet hätte.“¹³⁶



Abb.4 Kollegium eines Frankfurter Gymnasiums, um 1895

Die wichtigsten Köpfe, die sich vor dem ersten Weltkrieg zum Kino geäußert hatten, sind leicht diesem Typus zuzuordnen. Dr. Erwin Ackerknecht (städtischer Bibliothekar), Prof. Dr. Karl Brunner (Zensor im Berliner Polizeipräsidium), Walther Conradt (evangelischer Pastor), Prof. Dr. Robert Gaupp (Nervenarzt), Dr. Albert Hellwig (Jurist), Prof. Dr. Konrad Lange (Professor für Kunstgeschichte und Kunstlehre in Tübingen), Hermann Lemke (Rektor in Stokow), Dr. Ernst Schultze (Pädagoge), Dr. Adolf Sellmann (Gymnasialprofessor in Hagen) und Dr. Herbert Tannenbaum (eigentlich Jurist mit einer

¹³⁶ Geiger (1932) S.100. Auch Vondung hält schließlich an dem Begriff des ‚Bildungsbürgertums‘ fest. Vgl. Vondung (1976) S.24

Dissertation über das kinematographische Urheberrecht, später Kunsthändler), um nur wenige zu nennen, belegen dies.

Es hatte sich also ein Typus des Bürgertums ausgebildet, der sich nicht ökonomisch orientierte, sondern ganz auf das Sozialprestige seiner Bildungspatente und den Protestantismus stützte. Zu dieser Gruppe der ‚Bildungsbürger‘ ist auch die Mehrzahl der Film- und Kinoreformer zu rechnen.

Welchen Faktoren diese Gruppe ihr Entstehen zu verdanken hatte, und vor allem, was der für sie konstitutive Begriff der ‚Bildung‘ im Einzelnen bedeutete, soll im folgenden ausgeführt werden.

Weder in der wachsenden Bürokratie noch im Militär hatten die Bürger Mitte des 18. Jahrhunderts die Möglichkeit, sich zu integrieren.¹³⁷ Dieses Bild änderte sich mit dem steigenden Bedarf an Beamten und Verwaltungskräften. So war es schließlich der Staat selbst, der das Entstehen einer nicht ökonomisch orientierten Mittelschicht unter seiner Aufsicht förderte. In den Universitäten und im Staatsdienst fanden Teile des Bürgertums endlich eine Möglichkeit, ihren Idealen von ‚innerer Schönheit‘ und Bildung entsprechend, eine anerkannte gesellschaftliche Funktion zu übernehmen.

Es kam der preußischen Regierung darauf an, die Universitäten zu reinen Ausbildungsstätten für staatstreue Beamte, Pastoren und Domänenverwalter zu machen. Ganz nach seinen Bedürfnissen wurden an der Universität Halle unter Christian Thomasius und später Christian Wolff neben der Einführung der Kameralistik auch profane praktische Kenntnisse, wie zum Beispiel das richtige Schreiben von Briefen, gelehrt.

Gegen diese staatlichen Ausbildungsbemühungen der sogenannten ‚Utilitaristen‘, wandten sich die ‚Neuhumanisten‘ mit ihrer Idee der ‚reinen‘, das hieß praxisfernen Wissenschaft, wie sie zum Beispiel in Göttingen praktiziert wurde. Sie waren fest davon überzeugt, daß die Welt keinen Zweck und die Wirklichkeit keinen Sinn ohne die schöpferische Arbeit des Geistes besitze. Alles praktische war für sie belanglos und die Praxisferne wurde schließlich ein fester Bestandteil ihrer Bildungsauffassung. Alle großen deutschen Neuhumanisten und idealistischen Philosophen des späten 18. Jahrhunderts (Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schiller, Gottlieb Fichte, F.W.J. Schelling, G.W.F. Hegel etc.) waren diesen Vorstellungen zutiefst verpflichtet.

„Die Neuhumanisten durchsetzten ihr Erziehungsprogramm von Anfang an mit gewissen antiutilitaristischen Vorurteilen. Ihr Ziel war die volle und harmonische Entwicklung des gesamten Individuums, die Bildung einer ästhetisch wohlgefälligen, ‚kultivierten‘ Persönlichkeit. [...] Weil das Studium der Klassiker die gesamte Persönlichkeit veredeln sollte und vielleicht auch weil sie keinerlei praktischen Zwecken diene, war sie offensichtlich in der Lage, den Status eines Menschen ebenso zu erhöhen wie seine Selbstachtung.“¹³⁸

1791 wurden in Preußen neben verschiedenen rechtlichen Sicherheiten für Staatsbeamte auch regelmäßige Prüfungen an höheren Bildungsanstalten festgeschrieben. Dies erhöhte das Selbstbewußtsein der jetzt durch die verschiedenen Examen mehrfach legitimierten Akademiker gegenüber der schlecht ausgebildeten Aristokratie. So konnten beispielsweise die Beamten aus der höheren Schulbildung Forderungen nach einer Beförderung im Amt ableiten.

Mit der Einführung des Staatsexamens für Lehrer an höheren Schulen (1810) wurde der Einfluß der Kirchen reduziert und auch die Gymnasiallehrer in den Status von Gelehrten erhoben. Damit erhielten sie an den Universitäten eine volle wissenschaftliche Ausbildung. Dieses Privileg bedeutete ein nicht unerhebliches Sozialprestige, das den Volksschullehrern noch lange verwehrt blieb. So wurde der Universitätsabschluß schließlich als eine Art Ersatz für den Adelstitel angesehen, gehörte man durch ihn doch zur ‚Bildungsaristokratie‘.

¹³⁷ Vgl. Balet/Gerhard (1973) S.26

¹³⁸ Ringer (1987) S.27

„Die stolze Gattin eines verarmten Privatdozenten war zumindest eine ‚Frau Doktor‘, eine ‚gnädige Frau‘. Diese Dinge spielten ganz offensichtlich eine Rolle.“¹³⁹

Ein ganz ähnliches Motiv der Adellung fand sich in Julius Langbehn's Künstlerkult, den er in seinem einflußreichen Buch ‚Rembrandt als Erzieher‘ (1890) skizzierte. Mit dem Argument, daß wahrer Adel angeboren sei, wandte er sich jedoch gegen jede Form von ‚Wissens- oder Geldaristokratie‘. Stattdessen war er davon überzeugt, daß die Künstler (‚Malerfürsten‘) durch ihre natürliche Begabung geadelt seien.

Diese Anbiederungsversuche an den höheren Stand wurden sehr wohl auch kritisiert. Der evangelische Pfarrer und spätere Bischof Wilhelm Stählin (1883-1975), einer der theologischen Führer der Jugendbewegung (Jungdeutscher Bund), ermahnte daher seine Gemeinde:

„Ihr wißt, was Ressentiment ist. Jener heimliche Haß des Menschen gegen das, was er nicht besitzt [...] Ihr Bürgerlichen habt vielleicht ein scharfes Auge für proletarische Neidinstinkte, die sich hinter dem gesinnungstüchtigen Schelten über die kapitalistische bürgerliche Gesellschaft schlecht genug verbergen, aber ihr seht nicht und wollt nicht sehen, daß in euren Reihen genau die gleiche Komödie gespielt wird.“¹⁴⁰

Der ‚Bildungsadel‘ konnte nur so lange ein Privileg sein, wie er sich auf einen exklusiven Personenkreis beschränkte. Das war zunächst der Fall. Zwischen den unteren und höheren Bildungsinstitutionen und deren Mitgliedern gab es so gut wie keine Kontakte. Bestimmte Teile der Bevölkerung wurden weitgehend vom Hochschulbetrieb ausgeschlossen. Noch 1918 waren unter den offiziell ernannten ordentlichen und außerordentlichen Professuren keine Sozialdemokraten. Auch die Katholiken hatten es schwer, sich im protestantisch dominierten Universitätsbetrieb zu behaupten. Juden wurde der Eintritt in die Universität zwar gestattet, ihnen der Aufstieg in die ordentlichen Professuren jedoch verwehrt.

Die Kosten für eine höhere Schulbildung lagen 1885 zwischen 4.000 und 8.000 Mark. Das durchschnittliche Jahreseinkommen eines Volksschullehrers betrug dagegen lediglich 1.500 Mark. Die höhere Ausbildung, und erst recht eine Hochschullaufbahn, waren unbedingt an eigenen Besitz gebunden. Zu der finanziellen Barriere kamen noch die sozialen und kulturellen Schranken hinzu. Es war praktisch unmöglich, von den höheren Klassen der Volksschule auf das Gymnasium zu gelangen. Ein ausgefeiltes System von Prüfungen und Zugangsberechtigungen schloß zunächst auch die Realschüler vom Universitätsstudium aus. 1885 wurde bloß 0,8% der Jugendlichen im Alter von 19 Jahren das Abitur verliehen. Eine Zahl die sich noch 1911 nicht wesentlich erhöht hatte (1,2%). Die Kinoreformer, deren Geburtsjahre in die Zeit zwischen 1850 und 1890 fielen, und von denen sich die meisten mindestens durch den Grad eines Doktors ausweisen konnten, gehörten dieser schmalen und besonders privilegierten Schicht an.

Doch das Versagen des humanistischen Gymnasiums wurde spätestens seit dem Wirtschaftsboom der 90er Jahre immer deutlicher. Die mangelhafte Vermittlung naturwissenschaftlicher Kenntnisse und Fähigkeiten zur analytischen Beschreibung und Herleitung von Gesetzmäßigkeiten führte schließlich zur Gründung von Realschulen, Gewerbeschulen und Realgymnasien, die sich den Erfordernissen der Wirtschaft besser anpassten. Die Kenntnisse moderner Fremdsprachen für den Handelsverkehr sowie technische Fertigkeiten für Ingenieure in Wirtschaft und Militär hatten hier Vorrang vor den altsprachlichen und allgemeinbildenden Unterrichtsinhalten.

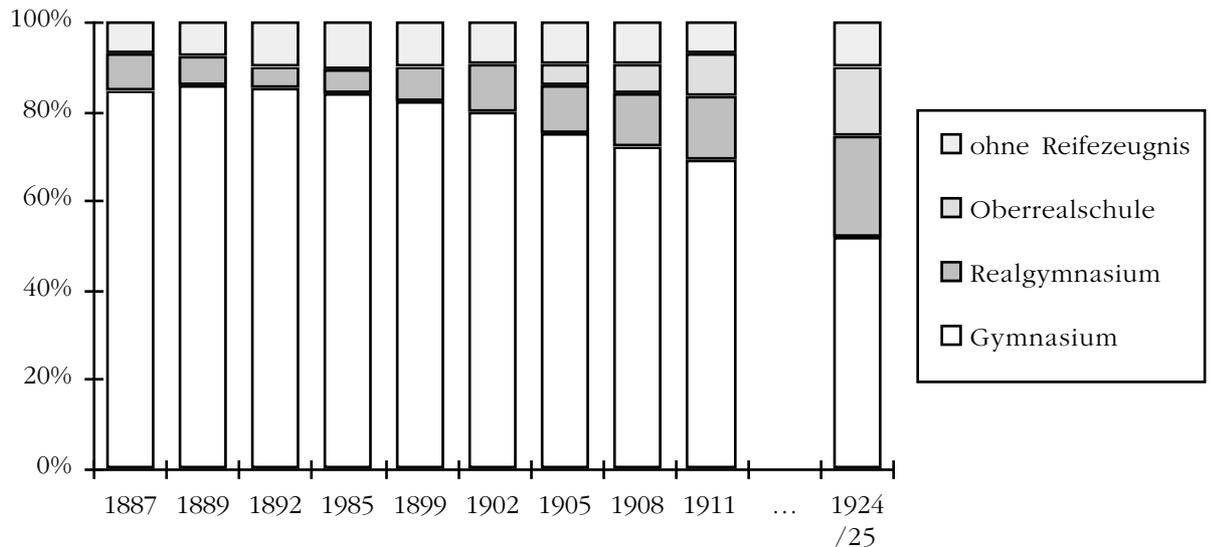
„Die Rückständigkeit der Struktur des höheren Schulwesens, gemessen an den Bedürfnissen einer rasch expandierenden industriellen Gesellschaft, führte zu erbitterten Auseinandersetzungen zwischen den Vorkämpfern einer weitreichenden Bildungsreform [...] und den Verteidigern der klassischen humanistischen Bildung [...] Die Auseinandersetzungen erreichten einen Höhepunkt mit der Einberufung der Schulkonferenz im Dezember 1890, für deren Zustandekommen Wilhelm II. sich persönlich energisch eingesetzt hatte, während der preußische Kultusminister Gustav von Goßler alles ihm mögliche getan hatte, um die

¹³⁹ ebenda S.44

¹⁴⁰ Zit. nach: Hepp (1987) S.72

Konferenz zu hintertreiben und es zu weitreichenden Reformbeschlüssen gar nicht erst kommen zu lassen.“¹⁴¹

Erbittert hatten die Humanisten schon vorher die verschiedenen Schulreformversuche abgewehrt. Mit dem Wirtschaftsaufschwung nahm jedoch nach 1870 der Studentenanteil von Kindern aus dem Wirtschaftsbürgertum erheblich zu, was die Furcht des ‚Mandarinentums‘¹⁴² auslöste, ‚die Massen‘ könnten die höheren Schulen überschwemmen und so das eigene Bildungsprivileg gefährden.



Allgemeine Vorbildung bei der Immatrikulation an preußischen Universitäten¹⁴³

Diese Befürchtungen verstärkten sich noch durch den allerhöchsten kaiserlichen Erlaß vom 26. November 1900, mit dem schließlich die Realgymnasien und Oberrealschulen dem Gymnasium im Prinzip gleichgestellt wurden und in dessen Folge neue Studentengenerationen an die Universitäten kamen (siehe Grafik).

„Jedoch war der Widerstand der traditionellen Bildungseliten gegen das Vorschreiten der Professionalisierung und eines rein an pragmatischen Zwecken ausgerichteten Bildungssystems noch keineswegs gebrochen. Die Verteidigung des Prinzips einer zweckfreien ‚reinen Bildung‘ blieb auch fortan ein wichtiges Bollwerk der Abwehr des Bürgertums gegen den Aufstieg neuer, unterbürgerlicher Schichten.“¹⁴⁴

Das starre Festhalten am humanistischen Bildungsideal machte selbst die konservativen Reformen unmöglich. Gewinnstreben und Leistungsprinzip des ‚Modernismus‘ wurden heftig bekämpft, so daß sich innerhalb des Bürgertums immer deutlicher zwei Gruppen abzeichneten: die einen, nach Gewinn, Aufstieg und Erfolg strebend und ihre Chancen geschickt nutzend, die anderen eine normative Sittlichkeit als Lebensrichtschnur bewahrend.

In dem sich steigernden Spannungsverhältnis zwischen ‚Modernisten‘ und ‚Neuhumanisten‘ standen die Kinoreformer, ohne nennenswerten Besitz, aber durch ihre Bildungspatente ‚geadelt‘, auf der Seite letzterer. Einer zunehmend unzeitgemäßen Schicht angehörig, sahen sie sich gezwungen, ihre Privilegien und ihre soziale Stellung gegen-

¹⁴¹ Mommsen (1994) S.64

¹⁴² Diesen Begriff wählte Fritz K. Ringer in Anlehnung an die chinesische ‚Mandarine‘ für die Professorenschaft im Wilhelminismus. Vgl. Ringer (1987)

¹⁴³ Nach: Titze (1987) S.209

¹⁴⁴ Mommsen (1994) S.66

über den sie bedrängenden Forderungen der Besitzbürger zu verteidigen, zumal die Universität, die für sie als Bildungsbürger identitätsstiftende Bedeutung hatte, selbst angegriffen wurde.

„Die Menschheit gleicht in den verschiedenen Augenblicken ihres geschichtlichen Fortschrittes nirgends einem zusammenhängenden, klaren Strome, der mit gleicher Geschwindigkeit aller seiner Teile flösse, sie gleicht vielmehr einer Masse, deren größere Hälfte, zäh und langsam fortschreitend, sehr bald sich in den gewöhnlichsten Hindernissen des Ufers verfängt und dort zu unthätiger Ruhe erstarrt; es ist immer nur ein dünner Stromfaden, der, im Sonnenschein glänzend, sich mit unbesiegbarer Lebendigkeit durch die Mitte dieser trägen Schichten fortarbeitet.“¹⁴⁵

Als im Sonnenschein gleißend, in der Mitte der Gesellschaft und doch dieser ständig voraus, so sah sich das Bildungsbürgertum inmitten des „geistigen Proletariats“. Aber was war nun diese ‚Bildung‘, durch die sie sich abhoben, und die zu solch einem zentralen Topos ihrer Identität geworden war?

Johannes Tews stellte sich 1913 einleitend zu dem Vortragsband über ‚Volksbildungsfragen der Gegenwart‘ die Frage, was diese Bildung für ihn und seine Gesellschaft eigentlich bedeutete.¹⁴⁶ Seine Vorstellung davon war ganz von der Idee der Innerlichkeit geprägt, und damit typisch für die Haltung des Bildungsbürgertums.

„Ihrem Wesen nach ist aber Bildung etwas Inneres, innere Kraft und inneres Leben. Aber auch diejenigen, die das Wesen der Bildung so auffassen, gehen in ihrer Auffassung im einzelnen oft weit auseinander. Den einen ist Bildung Wissen, anderen Herzessache, noch dritten Charakter.“¹⁴⁷

Bereits im 14. Jahrhundert war das Wort „Bildung“ im Wortschatz deutscher Mystiker als Symbol für Gottesbildlichkeit aufgetaucht. Der Begriff ‚Bildung‘ entwickelte sich dann im späten 18. Jahrhundert weiter, meinte jedoch stets mehr als nur Informationsvermittlung. In ihm spiegelten sich weiterhin religiöse und neuhumanistische Auffassungen, wie inneres Wachstum und Selbstentwicklung, deren Ausgangspunkt das einzigartige Individuum sei. Die Gegenstände, die im Laufe des Lernens ‚erlebt‘ wurden, formten, das hieß bildeten, den Menschen. Der Schüler oder Student lernte seine klassischen Quellen nicht einfach kennen, sondern sie wirken nach idealistischer Ansicht tief auf ihn ein und veränderten ihn. Seine gesamte Persönlichkeit, seine Seele, sei an dieser Erkenntnis beteiligt.

„Unvergessen war den Gebildeten des 19. Jahrhunderts Lessings *Erziehung des Menschen*, jene Vision eines theologisch organisierten Bildungs- und Erziehungsfortschritts der Menschheit, die – im Bild eines seiner Zeitgenossen – von einer Schulklasse zur anderen aufrückt, von der Orthodoxie zur Aufklärung. Lessings Idee des Göttlichen Erziehungsplanes hatte sich in der eschatologischen Grundstimmung des Idealismus zur dialektischen Obsession verhärtet. ‚Bildung‘ schien schließlich das unsterbliche Geschenk der Kant, Humboldt, Fichte, Schelling, Hegel, der Goethe und Schiller an das deutsche Bürgertum zu sein, das die *Perfektibilität der Menschheit* an sich selbst – als gebildetem – demonstrativ auf den Begriff brachte. Der postulierte Fortschritt in der Geschichte (z. B. vom Naturstaat über den Polizeistaat zum vernünftigen Staat) sei ein Bildungsgang der Menschheit. An ihm teilzuhaben, war noch Ziel und Hoffnung der ‚Arbeiterbildungsvereine‘.“¹⁴⁸

Doch daß die Bildung schon längst instrumentalisiert worden war, zeigten die Ausführungen Mannheimers.

„Nicht mehr erscheint Bildung als ein Gut, das um seiner selbst Willen erstrebt werden muß: eine nüchterne Betrachtung sieht in ihr nur ein Mittel zur Stärkung der verschiedensten

¹⁴⁵ Rudolf Hermann Lotze (1817-1881) zit. nach: Mannheimer (1901) S.1f.; Ein ganz ähnliches Sprachbild findet sich auch bei Le Bon (1950) S.45

¹⁴⁶ Tews (1913) S.1ff.

¹⁴⁷ ebenda S.3

¹⁴⁸ Michael Naumann: „Bildung und Gehorsam. Zur ästhetischen Ideologie des Bildungsbürgertums.“ in Vondung (1976) S.36

individuellen und sozialen Zwecke. Sie ist zunächst, wie erwähnt, ein *Mittel der Selbstbehauptung*.

Neben den Werten der physischen, ökonomischen *Selbstbehauptung* müssen auch die ethischen, rechtlichen, ästhetischen Werte der Selbstbehauptung zur Geltung gelangen.“¹⁴⁹

Denn obwohl sich der Gebildete im allgemeinen als unpolitisch verstand, konnte dieser Bildungsbegriff doch politisch gewendet werden:

„Die Idee, daß wahre Bildung die gesamte Persönlichkeit umformt, konnte dazu verwendet werden, Geburt und Herkunft als Kriterien sozialer Schichtung in Frage zu stellen. Sie konnte zugleich dazu dienen, das Vorrecht einer neuen Bildungsaristokratie abzusichern.“¹⁵⁰

Damit besaß diese Einstellung eine besondere ideologische Flexibilität, die dazu führte, daß sich in der deutschen Tradition eine spezielle Konzeption von Wissenschaft und Erkenntnis sowie charakteristische Denkmuster ausprägten, welche von dem Zusammenhang, in dem sie ursprünglich entwickelt worden waren, weit entfernt lagen.

„Aus aristokratischen und religiösen Traditionen gespeist und in elitären Institutionen des höheren Bildungswesens am Leben erhalten, konnte das Ideal verschieden interpretiert – und verwendet werden. Es konnte das Sehnen des Bürgers nach Nobilitierung zum Ausdruck bringen. Es konnte eine kritische Potenz entwickeln als utopischen Gegensatz zur Welt der bloßen Nützlichkeit, den Ausnutzens anderer und des Ausgenutztwerdens. Doch es konnte auch als eine Legitimation der Herrschaft jener erscheinen, welche die persönlichen Vorteile zweckfreier Bildung genießen durften und über jene anderen herrschten, die zu bloßer Zweckmäßigkeit erzogen waren.“¹⁵¹

Diese Bildung wurde von vielen nach außen, durch Kleidung, Umgangsformen oder einfach durch das Aufstellen von Konversationslexika eindrucksvoll demonstriert und daher früh als etwas Äußerliches, Aufgesetztes und Lebensfremdes kritisiert. Johannes Tews, Generalsekretär der ‚Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung‘ kritisierte, daß Bildung für viele bloß Lebensart, Titel, Mode, auch Mode der Ansichten geworden sei. Ganz auf das Äußerliche konnte jedoch auch er nicht verzichten. Um den Abstand zu den zu unteren Schichten zu wahren, betonte er dann doch wieder, daß „eine gewisse Art zu wohnen, sich zu kleiden, sich einzurichten“ alles Dinge seien, „die natürlich ein gebildeter Mensch meist nicht entbehren will“.¹⁵²

„Die Diskrepanz zwischen humanistischem Menschenbild und der Wirklichkeit war so eindringlich, daß sich seit der Goethezeit durch das 19. Jahrhundert eine Strömung des Pessimismus hindurchzieht, die nicht von Außenseitern organisiert zu werden brauchte, sondern bei Fichte oder G. Mevissen, bei Schopenhauerianern und Weltschmerzpoeten zum Ausdruck kam und eine von vielen Gebildeten kultivierte Haltung war.“¹⁵³

Der Verfall der Bildung zur ‚Halbbildung‘, zur ‚Dekoration‘, die schon Friedrich Nietzsche (1844-1900) bissig mit dem Wort ‚Bildungsphilister‘ begleitet hatte, war die Folge der Intensivierung der sozialen Abgrenzungsfunktion des Begriffs. Auf die Wirkungen dieser Entwicklung machte der Berliner Philosophie- und Pädagogik-Professor Friedrich Paulsen (1846-1908) aufmerksam:

„Halbbildung macht eitel und gefallsüchtig; wie aller Putz zur Schaustellung drängt, so auch jener Bildungsfliiter; er hat ja kein Wert, wenn ihn niemand sieht. Halbbildung macht hochmütig und herrisch. Da sie keinen inneren Wert hat, so sieht man um so mehr auf äußere Anerkennung des Vorzugs und verachtet die anderen, die keine ‚Bildung‘ haben. Halbbildung macht unduldsam und brutal.“¹⁵⁴

¹⁴⁹ Mannheimer (1901) S.27 (Hervorhebungen im Original)

¹⁵⁰ Ringer (1987) S.116

¹⁵¹ ebenda S.11

¹⁵² Tews (1913) S.3

¹⁵³ Kratzsch (1969) S.26

¹⁵⁴ Friedrich Paulsen: „Gesammelte pädagogische Abhandlungen.“ Berlin, 1912 149f.. Zit. nach: Berg (1991) S.16

So etablierte sich im Bildungsbegriff der Widerspruch zwischen dem Ausweis der Exklusivität einer bestimmten Gruppe und den damit einhergehenden Abschottungstendenzen auf der einen, und dem Ideal der Bildung als Mittel der politischen Emanzipation, wie es in Volks- und Arbeiterbildungsorganisationen zum Ausdruck kam, auf der anderen Seite.

Als die eigentliche Substanz des Individuums galt die Seele. Sie war es auch, die durch die Bildung geformt werden sollte.

„Dennoch: ‚Edison‘ heißt der Schlächterruf einer kulturmordenden Epoche. Das Feldgeschrei der Unkultur.

Seelenlosigkeit ist das Merkmal unserer Tage. Seele haben heißt Individualität besitzen. Unser Zeitalter erkennt Individualitäten nicht an.“¹⁵⁵

Das Feldgeschrei der Ideologie der Innerlichkeit legte dagegen Wert auf die Tatsache, daß das Gute, Wahre und Schöne nur durch die Gnade der Idee geboren werden könne. Innere Freiheit gegen die äußeren Zwänge zu setzen, war ja ein konstitutives Merkmal dieser Haltung.

„Ihr entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum ‚von innen her‘, ohne jene Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann.“¹⁵⁶

Der Neuhumanist Wilhelm Windelband (1848-1915) führte diese Idee in seinem ‚Lehrbuch der Geschichte der Philosophie‘ weiter aus:

„Die Erfahrung ist eine auf Gegenstände gerichtete Tätigkeit des Bewußtseins: Sie kann daher nur entweder von den Dingen oder vom Bewußtsein abgeleitet werden. In dem einen Falle ist die Erklärung dogmatisch, in dem anderen idealistisch. Der Dogmatismus betrachtet das Bewußtsein als ein Produkt der Dinge [...]. Idealismus umgekehrt sieht in den Dingen ein Erzeugnis des Bewußtseins, der freien, nur durch sich selbst bestimmten Funktion [...].“¹⁵⁷

Wenn alles ein Produkt des Bewußtseins war, konnte sich die geistige Welt über die praktische erheben und sich von ihr ablösen. Nur die richtige innere Auffassung konnte für sie den Schlüssel zur Interpretation der Welt liefern.

Entsprechend wurde die ‚Zivilisation‘, indem sie durch die Ideen beseelt wurde, zur ‚Kultur‘. Dieser Begriff der ‚Seele‘, als die aneignende Kraft und das Zentrum der Kultur, die ohne sie dem Leben entfremdet und eine Ansammlung verdinglichter Güter – eben Zivilisation – wäre, kam besonders bei Georg Simmel (1858-1918) und anderen Lebensphilosophen zum Ausdruck. Für sie galt es die ‚Kultur‘ nicht in ihrem Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit objektiv zu kritisieren, sondern sich subjektiv anzueignen, um sie ‚ins Leben zurückzuholen‘. Während also die Kultur als geistige Welt in einem subjektiven Aneignungsprozeß erfahren werden sollte, war die Zivilisation die der objektiven materiellen Kulturproduktion.¹⁵⁸

Was sich in der Lebensphilosophie als Gegenbewegung zum Rationalismus und darin als Fortsetzung der Romantik ausdrückte, das tiefe Erlebnis der Natur, fand seinen Widerhall in verschiedenen harmonisierenden Entwürfen der Kinoreformer. Vor allem Hermann Häfkers ‚Kinetographie‘-Konzept beschränkte sich ausschließlich auf den Naturfilm und die eindringliche Inszenierung seiner Rezeption.

„Die Kultur soll(te) das Gegebene veredelnd durchdringen, nicht ein Neues an seine Stelle setzen.“¹⁵⁹

¹⁵⁵ Franz Pfemfert: „Kino als Erzieher.“ (1911). Zit. nach: Kaes (1978) S.60

¹⁵⁶ Marcuse (1989) S.63

¹⁵⁷ Wilhelm Windelband: „Lehrbuch der Geschichte der Philosophie“ Zit. nach: Ringer (1987) S.89

¹⁵⁸ Vgl. Georg Simmel: „Der Begriff und die Tragödie in der Kultur“ (1902) in: Philosophische Kultur 1, 1911, Berlin 1983

¹⁵⁹ Marcuse (1989) S.71

Die strukturellen Veränderungen in der wilhelminischen Gesellschaft, insbesondere die Wirtschaftsentwicklung mit all ihren beschriebenen Folgen, empfand man als eine Entfremdung von der eigenen Seele, also von sich selbst. Mit dem Maschinenzeitalter hatte die ‚seelenlose Moderne‘ begonnen, die im Takt des Fließbandes oder der Standardisierung der Massenmedien dem Einzelnen immer weniger Bedeutung schenkte. Das empfanden die Gebildeten auch gegenüber dem Kinematographen, der als technischer Apparat zunächst wenig geeignet erschien, die geistige Welt zu repräsentieren.

„Das Kino stellt bloß Handlungen dar, nicht aber deren Grund und Sinn, seine Gestalten haben bloß Bewegungen, aber keine Seelen, und was ihnen geschieht, ist bloß Ereignis, aber kein Schicksal.“¹⁶⁰

Die Seele war sowohl der zentrale Begriff für die bildungsbürgerliche Abwendung von der Praxis als auch für den Rückzug der zahlreichen Reformgruppen in Richtung einer ursprünglicheren (Natur-)Erfahrung. Das führte dazu, daß sich die Kulturleistungen des Bürgertums immer weiter vom Leben der modernen Gesellschaft entfernten. Ob als Klassiker kanonisiert und in Museen domestiziert oder in Landkommunen oder esoterischen Vegetariergemeinden, sie erschienen immer mehr als reine Ideologieprodukte. Der Schock, den das Bildungsbürgertum angesichts der entstehenden Massenmedien traf, war eine Konfrontation mit den Widersprüchen zwischen der bürgerlich-idealistischen Haltung und den aktuellen Kulturbedürfnissen einer städtischen Bevölkerung.

Neben den Seelenbegriff, als Kern neuhumanistischen Selbstverständnisses, und die ‚Bildung‘, als konstitutives Element für die Definition einer eigenen gesellschaftlichen Gruppe, trat die ‚Kultur‘, als spezifisches Betätigungsfeld des Bildungsbürgertums. Auf sie soll hier noch näher eingegangen werden.

Durch Samuel Pufendorf (1632-1694) und Johann Gottfried von Herder (1744-1803) wurde er aus Ciceros ‚cultura animi‘ entlehnt und blieb bis spät ins 18. Jahrhundert eng mit dem Begriff ‚Bildung‘ verbunden. Wie gezeigt, war für beide die Seele das bestimmende Merkmal. Neben die Bedeutung von ‚persönlicher Kultiviertheit‘, von Kultivierung von Geist und Seele im Sinne der Bildung, trat dann zusätzlich eine gesellschaftliche, die einer gemeinsamen Kultur.

Diese spezifisch bürgerliche Kulturauffassung mußte daher für alle Kulturgüter ein gewisses Bildungspotential einfordern, woran sich ganz bestimmte Rezeptionserwartungen knüpften, die während der Beschäftigung mit den traditionellen Kulturgütern (Malerei, Literatur, Theater etc.) eingeübt worden waren. Eine stille, private und individuelle Rezeption wurde als die ideale Voraussetzung für das Erfahren von Kunstwerken, die tief auf die Seele einwirken sollten, angesehen. Das schloß jedes Amusement, das ohne die ernste Reflexion innerer Wesenszustände betrieben wurde, aus.

Das ständige Kommen und Gehen in den Kinos, das unkonzentrierte Schauerlebnis während des Konsums von Bier und belegten Brötchen, die dargebotene Vielzahl unterschiedlichster Sujets in kürzester Zeit, waren diesem Bildungsbegriff so fremd, daß das Lichtspiel nur als ‚Unkultur‘ erscheinen konnte.

Wie schwer den Bildungsbürgern der Kinobesuch fiel und wie beleidigend er auf sie wirken konnte, wird aus einem Aufruf des Kinoreformers Adolf Sellmann deutlich, in dem er sich darum bemühen mußte, seine Mitstreiter zu einem Besuch zu überreden, um die Qualität der Diskussion auf der eigenen Seite zu heben.

„Wir müssen in die Lichtspieltheater hinein, um aus eigener Erfahrung heraus die Nahrung kennen zu lernen, die tagtäglich Millionen unseres Volkes geboten wird. Ich weiß es wohl, diese Aufgabe stellt an den Gebildeten hohe Anforderungen. Die Kinos, wie sie zumeist heute noch sind, verletzen jedes gesunde Empfinden und sind ein Hohn auf unsere bildungsstolze Zeit. Der Gebildete fühlt sich heute noch zumeist angeekelt von dem Hokusokus, der dort dem Menschen des 20. Jahrhunderts geboten wird.“¹⁶¹

¹⁶⁰ Georg Lukács: „Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos“ zit nach: Kaes (1978) S.114

¹⁶¹ Sellmann (1912) S.11f.

Mit den wirtschaftlichen und sozialen Umbrüchen der Jahrhundertwende hatte sich die Alltagskultur entscheidend verändert, was von der Bildungselite als kultureller Verfall bewertet wurde. Das ‚Nützlichkeitsdenken‘ und ‚die Massen‘ wurden mit recht für diese Entwicklung verantwortlich gemacht, artikulierten sich doch in den Massenmedien sowohl die Bedürfnisse des großstädtischen Publikums, als auch die einer neuen Kulturindustrie. Daß sich die neuen Kulturgüter weder am Geschmack der schmalen Bildungsschicht ausrichteten, noch von ihr selbst hervorgebracht wurden, gefährdete die kulturelle Hegemonie des Bildungsbürgertums. Die Eitelkeit der Träger der ‚Kulturnation‘ gegenüber neuen Entwürfen und hier vor allem gegenüber dem Realismus in der Kunst, drückte sich auch durch ihren höchsten Repräsentanten aus. Anlässlich einer Denkmalseinweihung am 18. Dezember 1901 richtete Kaiser Wilhelm II. seine Rede an die Kunst- und Kulturschaffenden.

„Wenn nun die Kunst, wie es jetzt viel geschieht, weiter nichts tut als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgaben voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt.“¹⁶²

Besonders das konservative Bürgertum bestand auf der rein idealistischen Auffassung der Moderne. Ihnen war jede Idee, ihre Ideale den modernen Realitäten anzupassen, fremd. Für sie waren die kulturellen Werte schon viel zu verwässert. Jede Reform müsse aus dem Alten erwachsen und sei erst dann durchzuführen, wenn dieser alte Zustand wieder hergestellt sei. Dabei hatte sie die Medienwirklichkeit mit ihren Groschenromanen, Photographien und Kinofilmen schon längst überholt. An die Wiederherstellung eines ‚alten Zustandes‘ war überhaupt nicht mehr zu denken.

Einige der liberaler denkenden Bürger sahen sehr wohl, daß sie selbst ein nicht unerheblicher Teil des Problems waren.

„Hier wollen wir nur noch darauf hinweisen, daß einzelne Gruppen geradezu hindernd für die Verbreitung einer einheitlichen Volkskultur sind. Diese hindernden Gruppen sind aber nicht allein wirtschaftlicher und politischer Art, sondern es gibt auch Gruppen von Gebildeten, welche die Bildung als einen ganz exklusiven Besitz ansehen, als Privileg eines oft nicht frivolen Lebensgenusses, einer oft wahren, oft aber auch dünkelfaften, anempfundenen, vornehmen Gesinnung; dazu tritt thörichte Furcht vor der Machtvermehrung einer Klasse, die in der Verwirklichung von Mitteln äußerlicher Art (Gesetzgebung, wirtschaftlichen Umänderungen) die Durchführung ihres Programms erwartet, kaum aber von der Bildung.“¹⁶³

Sie mochten die Augen vor den Veränderungen der Moderne nicht schließen, sondern wollten sie aktiv mitgestalten. Mittels Synthese versuchten sie neue Ideale zu schaffen, die der Tradition verpflichtet waren und gleichzeitig dem 20. Jahrhundert gerecht werden konnten. Zu ihnen gehörten die Pädagogen, die die Reformation des Bildungswesen vorantrieben und nicht zuletzt diejenigen, die im Kino ein Potential erblickten, das der Kultur nutzbar gemacht werden konnte.

Die Idee der ‚Kulturnation‘, die zunächst ein identitätsstiftendes Konstrukt für die Einigung aller Deutschen gewesen war, wurde im Laufe des Kaiserreichs zunehmend mit sozial-darwinistischen Ideen angereichert. Im Vergleich mit anderen Ländern sah man sich in einem Kampf der Kulturen, wobei die eigene stets als die wertvollste und durchsetzungsfähigste galt. Dieser ‚Ein-Kulturen-Standpunkt‘ wurde auf außenpolitischer Ebene aggressiv-militaristisch vertreten. Im Inneren erforderte dies eine ständige Pflege und Aufmerksamkeit gegenüber der behaupteten kulturellen Überlegenheit, damit sie nicht verwässert oder ‚vergiftet‘ werde. Dies steigerte sich zu einem Kulturchauvinismus, der schließlich auch aus den Äußerungen der Kinoreformer herauszulesen war, so zum

¹⁶² Zit. nach: Hepp (1987) S.47

¹⁶³ Mannheimer (1901) S.15

Beispiel als sich Ernst Schultze über die Qualität der französischen Filme beklagte, die im Deutschland der 10er Jahre den Markt beherrschten.

„Für das Straßenpublikum in französischen Hafenstädten oder in Tunis oder Algier, für die Kinematographenbesucher in halb analphabetischen Ländern wie Spanien oder Portugal, für das einheimische Publikum in Asien oder Afrika mag dies gut genug sein – *für unser deutsches Volk ist es bei weitem zu schlecht.*“¹⁶⁴

Deutsch sollte der Film sein. Nur so konnte er gewährleisten, daß er dem im Kulturwettbewerb mit den anderen Völkern stehenden deutschen Volk keinen Nachteil brachte.

„Überhaupt weht in unseren Kinos noch viel zu wenig Heimatluft und viel zu viel fremdländische Luft; [...] Deutsches Wesen und deutsche Art, deutsche Landschaft und deutsche Geschichte, deutsches Handwerk und deutsche Industrie, deutsche Sitte und deutsches Volkstum sollte bei der Fabrikation von Films in deutschen Fabriken etwas kräftiger in die Erscheinung treten.“¹⁶⁵

Im Gegensatz zu dieser Kulturauffassung stellte Sigmund Freud (1856-1939) das unbewußte Seelenleben in der Absicht dar, „das Schuldgefühl als das wichtigste Problem der Kulturentwicklung hinzustellen“.¹⁶⁶

„Die Triebsublimierung ist ein besonders hervorstechender Zug der Kulturentwicklung, sie macht es möglich, daß höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen.“¹⁶⁷

Die Abwehr moralischer Grenzüberschreitungen und damit auch der lustvollen Rezeption im Kino entlarvte er als Ausdruck immer stärker verdrängter Ängste und Wünsche, die sich das Bildungsbürgertum im Kaiserreich auferlegen mußte. Der Wilhelminismus war im Freudschen Sinne eine Kulturepoche, die „unter dem Einfluß der Kulturbestrebungen ‚neurotisch‘ geworden“ war.¹⁶⁸ Das „Kultur-Über-Ich“ hatte „strenge Idealforderungen aufstellt, deren Nichtbefolgung durch ‚Gewissensangst‘ bestraft“¹⁶⁹ wurde.

Seine Arbeiten erschienen zu spät, als daß sie in der Kinodebatte eine Rolle hätten spielen können, geben jedoch im nachhinein einen wichtigen Hinweis auf die immanenten Beweggründe, die hinter den vorgegebenen Argumenten zu finden sind.

Auf kulturellem Gebiet verstand sich das Bildungsbürgertum als Führungselite. Durch die gesellschaftlichen Veränderungen war ihr Hegemonieanspruch jedoch massiv bedroht. So befürchtete das zunehmend national gesinnte deutsche Bürgertum, durch den empfundenen kulturellen Verfall, auch im ‚Kampf der Völker‘ ins Hintertreffen zu geraten. Das wichtige Identifikationsobjekt, die ‚Kulturnation‘, mußte immer chauvinistischer verteidigt werden, sollte nicht ihr Selbstwertgefühl schaden nehmen.

Der Kultur- und Bildungsbegriff der Arbeiterschaft unterschied sich nur wenig von dem bürgerlichen. Zwar hatte es für sie kein Biedermeier und keine Wohnkultur gegeben, dafür von Kindheit an harte Arbeit. Eine sensibilisierte Selbstwahrnehmung durch musische Beschäftigungen zu entwickeln, war ihnen unter den Bedingungen des Alltages nicht möglich. Dennoch hatte sich bei ihnen die Vorstellung, daß klassische Bildung zu Freiheit und Gleichheit verhelfen würde, aus den Tagen des gemeinsamen Kampfes mit dem Bürgertum gegen die Last der Feudalfürsten erhalten. Der sozialrevolutionäre Hintergrund humanistischer Bildung lebte hier als vages Vorbild weiter. Selbst bürgerlich zu werden, in der Klassenhierarchie aufzusteigen, war die Hoffnung, die Arbeitszeitverkürzung und

¹⁶⁴ Schultze (1911) S.137 (Hervorhebung im Original.)

¹⁶⁵ Sellmann (1912) S.29

¹⁶⁶ Freud (1986) S.260

¹⁶⁷ Vgl. ebenda S.227

¹⁶⁸ ebenda S.269

¹⁶⁹ ebenda S.267

Lohnentwicklung sowie die Bildungsarbeit der Sozialdemokraten und Gewerkschaften nur noch verstärken konnten. So ist es zu verstehen, daß die Arbeiterschaft zäh daran festhielt, sich die Symbole der ‚höheren‘ Kultur anzueignen. Billige und schlichte Werkbundmöbel, extra für den Arbeiterhaushalt entworfen, wurden zugunsten barocker Eichengemütlichkeit abgelehnt. Arm und schlicht war man selbst zur Genüge.

„Die Konfrontation mit der höheren bürgerlichen Kultur, von der man immer nur einen Zipfel erhaschen konnte, mußte ein anhaltendes Bedürfnis des Selber-Haben-Wollens erzeugen. Dennoch hat ein reines Imitationslernen, eine bloße Anpassung an die kulturellen Wahrnehmungsmuster der höheren Schichten wahrscheinlich nicht stattgefunden. Dazu war das spezielle Gebrauchswertinteresse des Arbeiters viel zu ausgeprägt.“¹⁷⁰

War man endlich stolzer Besitzer eines Gegenstandes aus bürgerlichem Symbolbestand, bekam dieser eine andere Bedeutung, da er ganz anders genutzt werden mußte. Die barocke Wanduhr schlug in der Arbeiterwohnung die Stunde zum Schichtwechsel.

Das Bedürfnis, an der bürgerlichen Kultur teilzuhaben, drückte sich ebenso in der Forderung des Sozialisten Reich nach „Achtstundentag und Kunstreform“ (1894) aus. Kunstreform meinte hier die Demokratisierung des Theaters (Volksbühnenbewegung), die Änderung der Öffnungszeiten von Museen, um auch Arbeitern die Möglichkeit eines Besuchs einzuräumen, sowie die Einführung zum Beispiel von Volksbüchereien. Wichtig dabei ist, daß nicht die Zerstörung, sondern die Eroberung des „Tempels des Wissens“ das Programm der Arbeiterbewegung war. Sowohl der sehnsuchtsvolle Blick nach dem Bürgerstand, als auch die Wertorientierung der Arbeiterführer mögen hier gleichermaßen eine Rolle gespielt haben. Von einem elaborierten Gegenprogramm konnte jedenfalls nicht gesprochen werden. Die Ausformung der Arbeiterbürokratie und der zunehmende Verzicht auf Klassenkampf brachte daneben eine zusätzliche Annäherung an bürgerliche Kreise.

Gleichzeitig zwangen jedoch die Lebensumstände sie zur Ausformung einer eigenen Subkultur. Die gemeinsam täglich erlebten Erfahrungen der Arbeit, der Gastwirtschaft und der Vereine unterschied sich wesentlich vom bürgerlichen Erfahrungshorizont und schuf eine Reihe von eigenen identitätsstiftenden Symbolen (rote Fahne, Hymne, Anredeform, 1.Mai-Feiertag...).

Aus bürgerlicher Sicht waren die Arbeiter kulturlos, sogar „wilde Stämme“. Der ‚Ein-Kulturen-Standpunkt‘ galt auch im Inneren der Reiches. Die ‚Kultur‘ war die Bürgerliche. Hier wurde ein wesentlicher Widerspruch der bürgerlichen Ideologie sichtbar. Tat das Bürgertum auf der einen Seite alles, um dem Proletariat nicht die kleinsten politischen Einflußmöglichkeiten einzuräumen, bemühte es sich mit den Resten seiner liberalen Geisteshaltung auf der anderen, die Arbeiter durch Volksbildung zu missionieren, ihnen Kultur zu vermitteln und sie so zu mündigen Bürgern zu erziehen.

An maßgeblichen Entscheidungen in kulturellen Fragen sollten sie auf keinen Fall beteiligt werden. Der Tübinger Ästhetikprofessor Konrad Lange beklagte, als er 1920 das neue Reichslichtspielgesetz als zu lasch kritisierte, daß dem Kinokapital in den Zensurausschüssen eine maßgebende Stimme eingeräumt wurde. Aber es kam in seinen Augen noch schlimmer:

„Und damit nicht genug. Zu diesen Sachverständigen aus den Kreisen der Kinoidustrie sollen auch Arbeiter gehören, also Vertreter derselben Klasse, die infolge ihrer mangelhaften ästhetischen Bildung den verheerenden Einflüssen der unsittlichen Kinodramas ganz besonders ausgesetzt ist, und die allmählich zu einem besseren Geschmack zu erziehen von Anfang an einer der Hauptzwecke der Zensur war.“¹⁷¹

Für die Arbeiterparteien blieb die Kultur stets zweitrangig. Die wenigen Debatten, die über die Vermittlung der ‚hohen Kunst‘ geführt wurden, beschäftigten sich lediglich mit der Frage, welche Art von (bürgerlicher) Kunst denn für Arbeiter geeignet sei, nicht, welche alternativen Konzeptionen dem entgegenzusetzen seien. Der politische Kampf stand im Vordergrund und wirkte mitunter sogar hemmend auf die Ausformung eigener kultureller Gegenentwürfe.

¹⁷⁰ Selle (1981) S.102

¹⁷¹ Lange (1920) S.4

„Als sich in den 90er Jahren zahlreiche Bildungs- und Vergnügungsvereine bildeten, die auch einen großen Zulauf von Mitgliedern und Wählern der Sozialdemokratie verzeichneten, reagierte die Partei auf diese für sie bedenkliche Entwicklung (1893) mit einem Parteitagbeschuß, der die Mitglieder aufforderte, ihre politischen Pflichten nicht durch Mitgliedschaften in Klubs, Landsmannschaften oder Vergnügungsvereinen zu vernachlässigen.“¹⁷²

Die Arbeiterschaft konnte somit vor dem ersten Weltkrieg der bürgerlichen Kultur kaum etwas entgegensetzen, zumal sie ihr durch die ehemals gemeinsame Geschichte und die Disposition ihrer Führer verpflichtet war. Das eigene, aus wirtschaftlicher Not und Notwendigkeit hervorgebrachte Symbolsystem war nicht dazu geeignet, wirksame Alternativen zu entwickeln.

Ein Problem war für das durch die Idee der Innerlichkeit und Individualität geprägte Bürgertum, die Erscheinung und besonders das Verhalten großer Menschenmengen, wie sie sich in den Städten zeigten. So übertrug man ganz selbstverständlich Individualkategorien analog auf soziale Phänomene. In dieser Analogiebildung wurde aus dem Geist des Denkers der ‚Volksgeist‘ und aus der ‚Kultivierung der Sinne‘ die ‚Kulturnation‘. Bei Mannheimer war es die Summe aller Teile, die diese Konstruktion ermöglichte, und er empfahl zu beachten,

„daß in der Gruppe sich eine Gesamtintelligenz und ein Gesamtfühlen und ein Gesamtwille zeigen, wie in dem gesamten Volke eine Volksintelligenz und ein Volksgefühl.“¹⁷³

Andere Autoren vollzogen hier eine deutliche Trennung. Für sie hatte die Kultur innerhalb des Organismus (‚Volkskörper‘) einen Ort (‚Volksseele‘). Dieser setzte sich aus den bedeutendsten und schöpferischsten Elementen der Nation zusammen, für die sich das Bildungsbürgertum hielt. Diese Auffassung legitimierte sie für die Feldzüge gegen Schmutz, Schund und Kitsch, ob in den Kolportageromanen oder im Kino.

„Ist es doch ein bekanntes Gesetz der Massenpsychologie, daß die seelische Haltung einer Menschenmenge um so tiefer einzuschätzen ist, je größer die Masse ist. [...] Nach dem erwähnten Gesetze stellt sich die Höhe der dargebotenen Vorführungen auf die unterste Durchschnittsbildung dieser Besuchermengen ein – falls nicht dauernd dafür gesorgt wird, daß sie auf höherer Stufe bleibt, was bei nicht nachlassender Aufmerksamkeit wohl erzielt werden könnte.“¹⁷⁴

Analog zur Auffassung von einem ‚Volksorganismus‘ konnte es eine gesundheitliche Befindlichkeit der Kunst geben. Eine andere Möglichkeit, die Verderbtheit einer Kunst zu kennzeichnen bestand darin, sie als „nur des Geldes wegen gemacht“ zu bezeichnen. Durch schlechte Filme, des Profits wegen produziert, werde der Geschmack des Publikums verdorben und die ‚Volksseele‘ vergiftet. Daraus leitete man nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht ab einzuschreiten.

„Die einzige Schlußfolgerung daraus ist dann aber die, daß wir alle Vorkehrungen zu treffen haben, um den Geschmack der Menge nicht so sehr herunterkommen zu lassen, sondern ihn dauernd auf einer Höhe zu halten, wie sie der Würde eines Volkes entspricht, das sich einmal das ‚Volk der Dichter und Denker‘ nannte.“¹⁷⁵

Die großen Scharen von Arbeitern und Angestellten, die sich in den ständig wachsenden Städten ihre Vergnügungen suchten, diese ‚Masse‘, war den Kinoreformern völlig fremd. Lediglich von außen beobachtet, wurde das Publikum an den eigenen Werten gemessen. Im Bürgertum bestand großer Bedarf nach einer Deutung dieser ‚Masse‘.

¹⁷² Kinter (1985) S.75

¹⁷³ Mannheimer (1901) S.14

¹⁷⁴ Schultze (1911) S.136

¹⁷⁵ ebenda S.113

Als der Franzose Gustave Le Bon 1895 die „Psychologie der Massen“¹⁷⁶ untersuchte, wurde sein Buch sofort zu einem Bestseller. Wie zitiert, waren seine Gedanken für den Kinoreformer Ernst Schultze 1911 bereits „bekannte Gesetze“, denn Le Bons soziologisches Werk war geeignet, nicht nur eine Erklärung des Massenphänomens zu geben, sondern auch den theoretischen Hintergrund zu liefern, aus dem die konservative Intelligenz ihre Führerschaft und Legitimation ableiten konnte.

Le Bon selbst war eine bildungsbürgerliche Existenz. Als Provinzarzt ließ er seinen ursprünglichen Beruf schnell hinter sich und betrieb zunächst die unterschiedlichsten Forschungen, die er auch stets veröffentlichte. Er strebte nach Höherem, doch sein Traum, eine Professur zu erhalten oder in die französische Akademie der Wissenschaften aufgenommen zu werden, blieb ihm zeitlebens verwehrt.

Sein Buch „Psychologie der Massen“ war geprägt von der Abneigung gegen demokratische Bewegungen, insbesondere die französische Revolution, und gegen das Proletariat.

„Sicherlich empfindet er ihnen gegenüber die Verachtung des Bürgers für den Pöbel. [...] Aber die Massen sind ein Faktum, und ein Wissenschaftler mißachtet die Fakten nicht, er respektiert sie und bemüht sich, sie zu verstehen.“¹⁷⁷

Die ‚psychologische Masse‘, die Le Bon definiert und untersucht hatte, ist kein soziologischer Standesbegriff. Massen können sich spontan bilden und ebenso schnell wieder auflösen. Sowohl disperses, als auch Präsenzpublikum sind geeignet, unter bestimmten Voraussetzungen eine psychologische Masse zu bilden.

Zentrale These Le Bons Theorie war, daß das Tun, Wollen und Fühlen der Gesamtheit einer Menschenmenge völlig unterschiedlich zu dem sein kann, was der Einzelne denken, fühlen oder wollen würde, wäre er allein.

„Die bewußte Persönlichkeit schwindet, die Gefühle und Gedanken aller einzelnen sind nach der selben Richtung orientiert. Es bildet sich eine Gemeinschaftsseele, die wohl veränderlich, aber von ganz bestimmter Art ist. [...] Sie bildet ein einziges Wesen und unterliegt dem Gesetz der seelischen Einheit der Massen (loi de l’unité mentale des foules).“¹⁷⁸

In ihrer Gleichartigkeit versinke das Individuum vollkommen, während das Unbewußte eine immer stärker Bedeutung erlange. Damit schwänden auch die Einflußmöglichkeiten der ‚Vernünftigen‘, sofern sie nicht selbst der Masse unterlägen.

„Die einzelnen in einer Masse, die eine hinreichend starke Persönlichkeit haben, um dem Einfluß zu widerstehen, sind in zu geringer Anzahl vorhanden, und der Strom reißt sie mit. Höchstens können sie vermittels eines anderen Einflusses eine Ablenkung versuchen. Ein glücklicher Ausdruck, ein im rechten Augenblick angewandter bildlicher Vergleich hat oft die Massen von den blutigsten Taten abgehalten.“¹⁷⁹

Der Verlust der individuellen Seele in der Masse, wie Le Bon ihn beschrieb, war den Bürgern ein Greuel. Dieser Kern ihres Selbstverständnisses durfte unter keinen Umständen aufgegeben werden. Zum einen sah man mit dem Verlust der einzelnen Seelen die Kultur als Ganzes in Gefahr, zum anderen entzog die Masse den Missionsbemühungen ihr zu formendes Objekt.

„Allein durch die Tatsache, Glied einer Masse zu sein, steigt der Mensch also mehrere Stufen von der Leiter der Kultur hinab. Als einzelner war er vielleicht ein gebildetes Individuum, in der Masse ist er ein Triebwesen, also ein Barbar.“¹⁸⁰

Da die Masse sich immer dem schwächsten Glied der Gemeinschaft anpasse, könne die „progressive Vermassung“ auf Dauer nur zum Absinken des gesamten Kulturniveaus führen. Kultur war für diese Anschauung immer geprägt von einer geistigen Elite, Masse und Kultur zwei diametrale Begriffe.

¹⁷⁶ Im Original: Gustave Le Bon: „Psychologie des Foules“, 1895

¹⁷⁷ Moscovici (1986) S.76

¹⁷⁸ Le Bon (1950) S.10

¹⁷⁹ ebenda S.18

¹⁸⁰ ebenda S.19

„Da die Ideen den Massen nur in sehr einfacher Gestalt zugänglich sind, müssen sie sich, um volkstümlich zu werden, oft völlig umformen. Wenn es sich um hochwertige philosophische oder wissenschaftliche Ideen handelt, kann man die grundlegenden Veränderungen feststellen, deren sie bedürfen, um von Stufe zu Stufe zum Standort der Masse hinabzusinken. [...] Schon durch die Tatsache, daß eine Idee zu den Massen gelangt und hier zu wirken vermag, wird sie beinahe all dessen entkleidet, was ihre Größe und Erhabenheit ausmachte.“¹⁸¹

Das konnte nur allzu gut auf das Publikum der frühen Lichtspieltheater angewandt werden, das sich spontan und formlos im dunklen Raum zusammenfand und sich, ob mit offenem Mund von der Spannung gebannt oder in gemeinsamen Gelächter vom Filmstoff bewegen ließen. Oskar Plank beschrieb dieses Massenpublikum als eine eigene Gattung des „homo cinematicus“ zugehörig.

„Man darf nur beobachten, wie stumpf, stier, blöde und dabei doch gierig Stammgäste des Großstadtkinos selbst die schönsten interessantesten oder aufregendsten Szenen anstarren, um zu merken, wie roh und tierisch ihr Geistesleben durch diese beständige Überreizung geworden ist. Daß aber die Jugend durch häufigen Kinobesuch flatterhaft, träumerisch und gedankenlos wird, weiß jeder Lehrer, jeder Meister und Prinzipal. Wer einmal angefangen hat, so und so viel tausend Meter sensationeller Bilder in der Stunde an sich vorbeizujagen zu lassen, kann gar nicht anders werden.“¹⁸²

So konnten später die Rezepte der Kinoreformer nur auf eine Zerstörung dieser Massenphänomene hinauslaufen. Mit Lehr-, Natur- und Schulfilmern und deren überlegter Inszenierung sollte unter anderem wieder eine kontrollierte Rezeption etabliert werden, die die ‚Bildung‘ des Individuums ermöglichen sollte.

Gefährlich konnten die Massen nach dieser Auffassung werden, wenn sie als psychische Einheit begannen, ein gemeinsames Handeln nach einer eigenen Gesetzmäßigkeit an den Tag zu legen. Dadurch, daß sich die Masse permanent in einem Zustand der gespannten Erwartung befände, könne sie durch Suggestion und Übertragung in fast jede Richtung gelenkt werden:

„Die Masse ist der Spielball aller äußeren Reize, deren unaufhörlichen Wechsel sie widerspiegelt“¹⁸³,
und zwar ohne daß ihre Mitglieder nur auf ihre persönlichen Vorteile bedacht wären.

„Massen, die in Streik treten, streiken oft wohl mehr, um einem Kampfruf zu folgen, als um einen Lohnzuschlag zu erlangen.“¹⁸⁴

Durch Suggestion könne sie von einem Führer, der die gespannte Erwartung erfüllt, gleich einem Hypnotiseur, gelenkt werden. Da die Suggestivkraft des Films unbedingt angenommen wurde, konnte er die Rolle des Hypnotiseurs der Masse übernehmen.

„Denn der Inhalt mancher Darstellungen wandelt zu einem sehr erheblichen Teil genau auf den selben Bahnen wie die Schundliteratur. Nur daß der Kinematograph die Herrlichkeiten des Verbrecherlebens, die Großartigkeit der Detektivtätigkeit noch weit eindringlicher darzustellen vermag als das gedruckte Wort. Ein Wust von Blut und Leichen, von Mord und Gewalttätigkeit, von den widerlichen Leidenschaften und der verlogenen Hintertreppenromantik ergießt sich durch die Kinematographentheater in die Seelen von Hunderttausender, ja Millionen von Zuschauern. Es kann nicht ausbleiben, daß das Weltbild in den Köpfen der Zuschauer dadurch beeinflußt wird.“¹⁸⁵

Obwohl Le Bon sein Buch in dem Jahr schrieb, in dem das Kino seine Existenz als eigenständiges Medium erst begann, machte er es den Filmgegnern sehr einfach, seine Thesen auf das Kino zu übertragen.

„Die Massen können nur in Bildern denken und lassen sich nur durch Bilder beeinflussen. Nur diese schrecken oder verführen sie und werden zu Ursachen ihrer Taten. Darum haben

¹⁸¹ ebenda S.47

¹⁸² Oskar Plank: „Gegen das Kinounwesen!“ in: Schieber (1919) S.10

¹⁸³ Le Bon (1950) S.22

¹⁸⁴ ebenda S.42f.

¹⁸⁵ Schultze (1911) S.75

auch Theatervorstellungen, die das Bild in seiner klarsten Form geben, stets einen ungeheuren Einfluß auf die Massen.“¹⁸⁶

Immer wieder wies er auf die suggestive Wirkung von Bildern hin und auf die besonders eindringliche Phantasietätigkeit, die sie auszulösen vermögen. Angesichts der Inhalte, die der Film vor dem ersten Weltkrieg präsentierte, war er in den Augen des Bürgertums geeignet, zersetzend auf die Gesellschaft zu wirken.

„Nach den Auffassungen der massenpsychologisch orientierten Autoren geschieht die Rezeption des Films vor allem auf emotionaler, unterbewußter Ebene; der Zuschauer befindet sich in einem Zustand der Egoschwächung. Dieser Tatbestand liegt vor allem am stark suggestiven Charakter des Films. Er bedroht die Normstabilität der Adressaten des Films und wirkt somit für die bürgerliche Gesellschaft ‚disruptiv‘.“¹⁸⁷

Um ihren Sensationswert zu steigern, zeigten viele Filme der frühen Kinoprogramme sittliche und juristische Grenzüberschreitungen. In der Erwartung einer direkten, hypnotischen Wirkung wurde die Schaulust des Publikums selbst schon als Vergehen identifiziert. Zwischen der Darstellung von Verbrechen und der Stimulation zur Straftat wurde stets ein direkter kausaler Zusammenhang unterstellt.

„Sie [die große Masse / P.S.] entnimmt daraus die Lehre: Gehet hin und tuet desgleichen.“¹⁸⁸

Unter politischem Blickwinkel bedeutete dies, daß der Film geeignet war, zur Aufstachelung des Klassenhasses beizutragen, wie der Bericht einer Kölner Kinokommission zeigte.

„Viele Filme wirken direkt sozial verhetzend. Sie spielen in einem unerhörtem Aufwand von Luxus und zeigen so die Macht des Geldes. Der untere Stand muß durch diese Darstellungen, die er als glaubwürdig hinnimmt und deren Voraussetzungen er verallgemeinert, durch Vergleich der dargestellten Verhältnisse mit den seinigen zum Haß gegen andere geradezu erzogen werden.“¹⁸⁹

Nicht zuletzt seien nach Konrad Lange ‚Müßiggang und Streiklust‘ unter der Arbeiterschaft, die angeblich das Hauptkontingent der Kinobesucher bildeten, auf das Kinoprogramm zurückzuführen. Schon Le Bon war es in seiner politischen Analyse darum gegangen, „das drohende Hereinbrechen des Sozialismus“¹⁹⁰ zu vereiteln. Seine anti-demokratischen Implikationen erlebten also unter den Kinoreformern ihre Fortführung und Anwendung.

Einem Bildungsideal verpflichtet, das stets auf die Formung der Seele ausgerichtet war, registrierten die Pädagogen besonders aufmerksam die Beliebtheit des Kinos unter den Jugendlichen. Da deren Seelen noch nicht gefestigt seien, konnten die Darstellungen um so verheerender ihre suggestive Kraft entfalten.

„Ganz besonders muß diese Anziehungskraft aber auf die Seele eines jeden wirksam sein, der von der Welt noch nicht viel gesehen hat. Namentlich Kinder verfallen infolgedessen dem Banne des Kinematographen fast ohne Ausnahme.

Um so mehr müßte dafür gesorgt werden, daß alles, was er bietet, bildenden Wert besitzt, und daß er nichts vorführen sollte, was falsche Vorstellungen zu erwecken geeignet ist oder was gar auf die Charakterbildung der Zuschauer ungünstig einwirken kann.“¹⁹¹

Ernst Schultze beschrieb den Fall eines 19-jährigen Suizidanten, dessen Entschluß er als reine Nachahmung der zuvor gesehenen Kinohandlung diagnostizierte. In einem zweiten von ihm geschilderten Fall erschöß ein Mann seine Frau im Zustand einer „Zwangsvorstellung“ nach dem Ansehen krimineller Darstellungen im Kino. Der Mann habe die gezeigte Situation im Film als mit seinem Schicksal vergleichbar angesehen.¹⁹²

¹⁸⁶ Le Bon (1950) S.51

¹⁸⁷ Prokop (1982) S.39

¹⁸⁸ Lange (1920) S.27

¹⁸⁹ Prokop (1982) S.38

¹⁹⁰ Le Bon (1950) S.52

¹⁹¹ Schultze (1911) S.96

¹⁹² Vgl. ebenda S.70

Dabei fielen hier Le Bons Intentionen und die Übertragung seiner Gedanken auf den Film deutlich auseinander. Le Bon ging stets von Massenphänomenen aus, von Revolutionen und Aufständen, nicht von einzelnen Verbrechern.

„Die Verbrechen der Massen sind in der Regel die Folge einer starken Suggestion, und die einzelnen, die daran teilnahmen, sind hinterher davon überzeugt, einer Pflicht gehorcht zu haben. Das ist beim gewöhnlichen Verbrecher durchaus nicht der Fall.“¹⁹³

Auch diejenigen, die nicht ausschließlich gegen das Kino kämpften, sondern es verbessern wollten, konnten sich auf Le Bon berufen, vollzog er noch selbst die Wendung seiner Theorie ins Positive.

„Die Kunst, die Einbildungskraft der Massen zu erregen, ist die Kunst, sie zu regieren.“¹⁹⁴

Le Bons Veröffentlichung befriedigte damit das Erklärungsbedürfnis des Bürgertums gegenüber dem Verhalten der wachsenden Stadtbevölkerung. Ohne die Individuen in ihren Lebensumständen selbst betrachten zu müssen, konnten sie sie mit Le Bons Theorie als ganzes begreifen und abwerten. Das stärkte den Führungsanspruch der Gebildeten, die sich dagegen selbst stets als ‚Privatpersonen‘ wahrnahmen, und legitimierte sie für die Durchsetzung ihrer Wertvorstellungen. Denn indem sie die vermeintlich willenlose und hypnotisierte Masse vor dem Kino schützten, konnten sie sich als Retter des Kulturniveaus betrachten.

¹⁹³ Le Bon (1950) S.138

¹⁹⁴ ebenda S.54

2.3. Wo liegt der ‚dritte Weg‘?

„Eucharistisch und tomistisch,
Doch daneben auch marxistisch,
Theosophisch, kommunistisch,
Gotisch kleinstadt-dombau-mystisch,
Aktivistisch, erzbuddhistisch,
Überöstlich taoistisch,
Rettung aus der Zeit-Schlamastik
Suchend in der Negerplastik,
Wort und Barrikaden wälzend,
Gott und Foxtrott fesch verschmelzend, -
Dazu kommt (wenn´s oft auch Last ist),
Das man heute Päderast ist...
Also lautet spät und früh
Unser seelisches Menü.“¹⁹⁵

Teile des Bürgertums spürten, daß sie der modernen Zeit nicht entfliehen konnten, daß sie ihr Zugeständnisse machen mußten. Mit einem bunten Kaleidoskop utopischer Ansätze versuchten die unterschiedlichsten Gruppen, auf die Erfordernisse der modernen Gesellschaft zu reagieren und die ‚Selbstheilungskräfte‘ des ‚Volkskörpers‘ gegen die als bedrückend wahrgenommene Krise in Gang zu setzen.

„Noch war das bürgerliche Zeitalter nicht an sein definitives Ende gelangt; aber in seinem Inneren bildete sich eine neue postbürgerliche Kultur heraus. Die Entwicklung dieser in höchst unterschiedliche Richtungen gespaltenen postbürgerlichen Kultur inmitten eines großbürgerlichen Sozialmilieus war ein Anzeichen dafür, daß die ehemals homogene Sozialschicht des Bürgertums in eine Vielzahl von Sozialgruppen zerfallen war, die nur wenig miteinander gemein hatten. Um 1910, mit dem endgültigen Durchbruch der Avantgarde, die allerdings in weiten Kreisen der deutschen Gesellschaft weiterhin scharf abgelehnt wurde, war die Vorherrschaft der bürgerlichen Kulturideale, die bislang ein hohes Maß an Allgemeinverbindlichkeit gehabt hatten, definitiv gebrochen.“¹⁹⁶

Innerhalb der Film- und Kinoreformbewegung richteten sich jedoch die alternativen Konzepte im Kern überwiegend auf eine Rückbesinnung auf bürgerlich-liberale Werte, nicht auf deren Abschaffung. So betonte Ernst Schultze in seiner „kulturpolitischen Untersuchung“ des „Kinematographen als Bildungsmittel“ ausdrücklich, daß eine genaue Beschäftigung mit dem Film eine „Notwendigkeit kultureller Selbstbestimmung“ darstelle, denn das Kino müsse „für unsere Kultur zurückgewonnen“¹⁹⁷ werden.

Während ein Teil der bürgerlichen Avantgarde, die von den Lebensphilosophen beeinflusst war, aus der Gesellschaft ‚ausstieg‘, um das alternative Leben praktisch zu erproben, betrieb das nach Selbstdarstellung und Kultiviertheit strebende Bildungsbürgertum in einer Vielzahl von Verbänden und Vereinen ‚Kulturpolitik‘: Ferdinand Avenarius propagierte im ‚Kunstwart‘ seine ‚Ausdruckskultur‘, Gustav Wyneken organisierte die ‚Jugendkultur‘ und Gustav Landauer den ‚Kultur-Sozialismus‘. Diese Konzepte wurden mitunter militant vertreten und schlugen sich in einer Reihe von Gründungen, wie zum Beispiel der ‚Gesellschaft für ethische Kultur‘ (1892), dem ‚Goethebund‘ (1900), dem ‚Dürerbund‘ (1902), dem ‚Monistenbund‘ (1906), oder dem ‚Deutschen Werkbund‘ (1907) und anderen nieder. Zahlreiche Literatur- und Kulturzeitschriften in hohen Auflagen („Neue Deutsche Rundschau“, „Die Gegenwart“, „Die Grenzboten“, „Die Schaubühne“ später unter dem Namen „Die Weltbühne“ und Karl Kraus ‚Fackel‘ etc.) begleiteten diese Gesellschaften und verbreiteten ihre Ansichten.

Die reale Machtlosigkeit des Bildungsbürgertums fand hier ihren kompensatorischen Ausgleich in einer Art ‚Tatidealismus‘. Je mehr es seine Werte und Traditionen in der

¹⁹⁵ Franz Werfel in: ‚Spiegelmensch‘. Zit. nach: Hepp (1987) S.147

¹⁹⁶ Mommsen (1994) S.17

¹⁹⁷ Schultze (1911) S.7f.

Moderne schwinden sah, desto intensiver entwickelte es Gemeinwohlkonzepte. Besonders diejenigen wurden aktiv, die mit der Betreuung von Jugendlichen beauftragt waren, oder dies als ihre Aufgabe ansahen: Geistliche, Lehrer, Juristen und Literaten, die sich als ‚ethische Idealisten‘ bezeichneten. Gerade die Unabhängigkeit von der Ökonomie hatte ein Reformbürgertum entstehen lassen, daß an die Biedermeierwerte wieder anknüpfen konnte und wollte. Man wandte sich bewußt vom lauten Auftreten des ökonomischen Großbürgertums ab, zog sein Reformhauskleid an, richtete seine Wohnung, wie im ‚Kunstwart‘ beschrieben, als pseudobiedermeierlich-gemütvolles Heim ein und wick auf die geistige Existenz, das gute Buch oder die Klavieretüde aus.

„Sie distanzieren sich von der Erfolgsgesinnung, die man damals auch als ‚kapitalistischen Geist‘ und seit der Mitte des Jahrhunderts auch als ‚Amerikanismus‘ bezeichnete, werteten die Träger einer solchen Gesinnung als ‚ethische Materialisten‘ ab und drängten danach, ihre ideellen Interessen zu vertreten.“¹⁹⁸

Nachdem jedoch die ehemals kritische, aufklärerische Öffentlichkeit als soziales Korrektiv völlig zur Fiktion geworden war, konnte sich das Bildungsbürgertum gerade in der Debatte um den Film wieder sammeln und als Statthalter des Idealismus profilieren.¹⁹⁹

Eine der wichtigsten Gemeinsamkeiten der Reformgruppen war der manchmal latente, meist aber deutlich vorgebrachte Antikapitalismus. Eine Kapitalismusreform deutscher Art, ein ‚dritte Weg‘ zwischen Sozialismus und Mammonismus, war eine Hoffnung, die das Bildungsbürgertum nie aufgab. Man glaubte fest an eine kulturelle Reformierbarkeit der nationalen Ökonomie zum Wohle aller Klassen. Die Illusion vor allem vieler Pädagogen bestand in dem Glauben, daß eine neue ästhetische Kultur (Erziehung zur Kunst, Erziehung durch Kunst) die sozialen Gegensätze ausgleichen und die ‚soziale Frage‘ lösen könne. Der Kampf gegen die ‚Unkultur‘ bedeutete mithin ein Kampf gegen die sozialen Spannungen.

Dabei spiele natürlich auch der Neid auf den Erfolg wirtschaftlich tätigen Bürger eine Rolle.

„Der gebildete Mittelstand – nicht nur in Deutschland – sah sich in Einkommen und Lebensaufwand von Wirtschaftskreisen überholt, häufig von Leuten, deren Bildung merklich zu wünschen übrig ließ, die aber ihren sozialen Status durch aufwendige Repräsentation kundzugeben vermögend genug waren.“²⁰⁰

Die Stimmung im sozial und wertmäßig verunsichertem und von Abstiegsängsten geschüttelten wilhelminischen Bildungsbürgertum war eine des Eingeklemmt-seins zwischen dem ‚Mammonismus‘ des organisierten Kapitalismus und dem ‚Materialismus‘ der sich zunehmend organisierenden Arbeiterschaft. Dieses klaustrophobische Gefühl bildete sich auch in der Kinodebatte ab. Auf zwei Fronten, gegen die Filmindustrie auf der einen und die sich artikulierenden Unterhaltungsbedürfnisse der Stadtbevölkerung auf der anderen Seite, versuchten sie ihre kulturelle Führungsrolle und ihren sozialen Status zu retten. Mit Hilfe von ‚Mustervorstellungen‘ und kommunalen Kinos sollte eine Art ‚dritter Weg des Films‘ etabliert werden.

Unter der Generation, die um 1870 geboren worden war, und den rapiden industriellen Aufschwung miterlebt hatte, war die Mißbilligung wirtschaftlicher Erscheinungen weit verbreitet.²⁰¹ Man beklagte das ‚Geld machen‘ und die Präferenzen der Unternehmer für ihren eigenen Nutzen, ohne daß diese dabei Rücksicht auf die Allgemeinheit nahmen. Die an sich berechtigten wirtschaftlichen Interessen des Einzelnen habe der ‚kapitalistische Geist‘ über das vorrangig anzusehende Gemeinwohl gestellt. Das bedeutete, daß der Naturzustand einer freien Marktwirtschaft herrschte, statt eines erstrebten Kulturzustandes,

¹⁹⁸ Kratzsch (1969) S.27

¹⁹⁹ Vgl. Heller (1985) S.247

²⁰⁰ Kratzsch (1969) S.41

²⁰¹ Dazu gehörten: Robert Gaupp (1870-1953), Hermann Häfker (1873-1939), Konrad Lange (1855-1921), Adolf W. Sellmann (geb. 1868) u.a.

in dem wirtschaftliche Interessen durch Sittlichkeit und Recht gebremst würden. Diesen ‚kapitalistischen Geist‘ diagnostizierte man selbstverständlich auch der Filmindustrie.

„Heute wissen wir, daß technische Erfindungen, so gut sie auch gemeint sind, so viel sich auch Erfinder und Mitwelt von ihnen versprechen mögen, fast niemals direkt auf das Los der Menschheit einwirken, sondern, da nun einmal Erfinderschutz und Patentgesetzgebung fast allenthalben eingeführt sind und da ferner zur Verwertung von Erfindungen viel Geld gehört, durch das Mitglied der kapitalistischen Unternehmung. Dieses aber plagt sich mit Bedenken darüber, ob es ihre Gewinne aus einer kulturfördernden oder aus einer kulturfeindlichen Unternehmung zieht, in den meisten Fällen überhaupt nicht.“²⁰²

Die strukturelle Bevorzugung der Ökonomie wurde von Grund auf abgelehnt, denn es galt, zusammen mit dem unternehmerischen Egoismus und auch die sozialen Konflikte abzumildern. In diesem Sinne entwickelten Brentano und andere Politiker Argumente zu einer Rechtfertigung der Staatseinmischung in das Wirtschaftsleben, was ihnen die irreführenden Bezeichnung ‚Kathedersozialisten‘ einbrachte.

„So ist der antikapitalistische Grundzug dieser Weltanschauung zu verstehen: er meint nicht die Abschaffung der bürgerlichen Wirtschaftsordnung und unterscheidet sich deshalb grundsätzlich von der marxistisch-sozialdemokratischen Utopie, sondern er meint eine als unethisch eingeschätzte Wirtschaftsgesinnung. Hier nun befand man sich in der breiteren bürgerlich-sozialen Bewegung, als deren wirtschaftliche Sprecher die Männer der jungen historischen Schule der Nationalökonomie, die Kathedersozialisten, anzusehen sind.“²⁰³

Man trifft hier auf das gleiche Muster, daß schon für die Kultur gegolten hatte: nicht die Abschaffung oder grundlegende Veränderung wurden gefordert, sondern deren Reform im Sinne der bildungsbürgerlichen Wertmaßstäbe. Keine Grundüberzeugung des Bildungsbürgertums wurde unter den Autoren der Kinodebatte so durchgehend und deutlich immer wieder betont, wie die Ablehnung gegenüber der Industrie.

Seiner Enttäuschung angesichts der Aufhebung der Filmzensur 1918, durch die die Sozialdemokratie dem Kapital im Filmwesen angeblich Tür und Tor geöffnet hätte, gab Konrad Lange leidenschaftlichen Ausdruck.

„Gleich einer Horde wilder Tiere, denen man die Käfige plötzlich geöffnet hat, und die sich nun blutigierig auf die nichtsahnende Menge stürzen, so stürzte sich das freigelassene Kinokapital auf diejenigen Elemente des deutschen Volkes, die sich an das Kino gewöhnt hatten und seinen üblen Einflüssen infolge ihrer Jugend und mangelhaften Bildung keinen Widerstand entgegensetzen konnten. Die schamloseste Gewinn gier verband sich mit den niedrigsten Instinkten der Masse, der Sinneslust und dem Sensationsbedürfnis der ungebildeten Jugend, um eine Kinodramatik zu schaffen, die jeder Beschreibung spottet.“²⁰⁴

Selbst Adolf Sellmann, der immer bemüht war, gemäßigte Töne anzuschlagen und die Kritik stets ins Konstruktive zu wenden, kam zu einem ähnlichen Schluß.

„Die Filmindustrie fragt zuerst und vielleicht nur allein: Mit welchen Filmen machen wir die besten Geschäfte? Welche Filme kommen den Wünschen des Publikums am meisten entgegen? [...] Privatspekulation und Masseninstinkt hatte und hat sich heute noch meist verbündet. Wir, denen die Volkserziehung sehr am Herzen liegt, müssen uns fragen: Welche Filme schädigen und welche nutzen der Volksbildung?“²⁰⁵

Auf einem dritten Weg eine Kapitalismusreform zu erreichen, die die Wirtschafts- und Gemeinwohlinteressen miteinander versöhnen und damit auch die ‚soziale Frage‘ abmildern sollte, war somit ein Grundanliegen der bildungsbürgerlichen Mittelschicht. Oft als schroffer Antikapitalismus hervorgebracht, zog man besonders gegen die Filmwirtschaft zu Felde, was noch vor dem Ende des ersten Weltkrieges zu Forderungen nach einer Verstaatlichung der Filmindustrie und einer Kommunalisierung der Lichtspieltheater führte.

²⁰² Schultze (1911) S.135

²⁰³ Kratzsch (1969) S.261

²⁰⁴ Lange (1920) S.14

²⁰⁵ Sellmann (1912) S.11

Sehr deutlich wurde die Widersprüchlichkeit der bürgerlichen Ideologie am Begriff der ‚Jugend‘, dessen Ideal mit dem realen Jungsein weit auseinanderklaffte. Während sie in der idealen Vorstellung eine große Hochschätzung und sogar ihre Einsetzung als gesellschaftliches Leitbild, im Sinne eines Fortschritt und Dynamik ausdrückenden Symbols, erfuhr²⁰⁶, hatte es die lebendige Jugend keinesfalls leicht.

„Jung sein galt als unsolid und daher verdächtig. Mit Hilfe von Bartwuchsmitteln, Brillen, schwarzen Gehrocken und womöglich etwas Bauchansatz versuchten beispielsweise junge Ärzte älter und erfahrener auszusehen als sie waren. [...] Jugend in Wien und Berlin, aber auch in Rom, Paris, Brüssel und London war konzipiert als Wartestand. Auf vielerlei Schleichwegen, aber eben auch auf Wanderwegen, suchten damals die Jungen etwas mehr Freiheit zu gewinnen.“²⁰⁷

Die Anerkennung des Jugendalters als eine eigene Lebensstufe war um die Jahrhundertwende ein relativ neuer Gedanke, der nur allmählich in das öffentliche Bewußtsein eindrang. „Das Jahrhundert des Kindes“ wurde unter anderem durch das Buch der Schwedin Ellen Key eingeläutet.²⁰⁸ Eingebettet in die Reformpädagogik hatte es eine Signalwirkung für die „natürliche“ Erziehung „vom Kinde aus“, gegen den Kasernenhoftone und den Schulmilitarismus der Autoritätspädagogik.

Die erwachte Aufmerksamkeit gegenüber der Jugend führte zu ihrer institutionellen Organisation in verschiedenen Bewegungen, zumal auch das konservative Bürgertum die militärische und ökonomische Bedeutung einer loyalen Jugend in einem Deutschland, das Weltmachtspolitik betreiben wollte, erkannt hatte. So fand der aus Hermann Hoffmann-Fölkersamb's Stenographenverein hervorgegangene ‚Wandervogel‘ die Gunst des preußischen Unterrichtsministeriums, sah ihr Oberbachant, Karl Fischer, die Organisation doch als Vorschule zum Militärdienst.

„Ins Repertoire gehören [...] auch Kriegsspiele, Klotzmärsche und germanisierende Things, die Fischer, seinen vaterländisch-militärischen Vorstellungen entsprechend, eingeführt hat.“²⁰⁹

1911/12 waren im ‚Verband Deutscher Wandervögel‘ ca. 17.800 Scholaren in den verschiedenen Bünden organisiert, davon 2.300 Mädchen. Während sich die männliche Mitgliederzahl seit 1910 knapp verdoppelte, hatte sich die der weiblichen Mitglieder mehr als vervierfacht.²¹⁰ Dabei drohte die Frage des Mädchenwanderns die Organisation zu spalten, denn es wurde befürchtet, die Buben könnten durch ihre Anwesenheit allzu verweichlicht werden.

Im Gegensatz zur Arbeiterjugend sollten die Scholaren jedoch auf keinen Fall Subjekt in der Politik werden, sondern auf Distanz zur ihr gehen: „Seele nicht Staat!“ hieß es in Gustav Wynekens ‚Jugendkultur-Bewegung‘, während er gleichzeitig einen gesamtgesellschaftlichen Führungsanspruch für seine Schützlinge reklamierte. Der Widerspruch einer Restauration bildungsbürgerlichen Machtanspruchs in reformistischem Gewande zeigte sich auch in den Bedingungen der Mitgliedschaft. Obwohl immer betont wurde, es käme auf den Charakter, nicht auf den Geldbeutel an, waren es überwiegend Gymnasiasten aus den bürgerlichen Kreisen, die aufgenommen wurden. Über die Frage nach einem Beitritt von Volksschülern gab es dagegen heftige Auseinandersetzungen.

Das Untersichsein im Freundschaftsverband, die ferienhafte Loslösung von häuslichen und schulischen Zwängen wurde von den jungen Leuten als ihre ‚Menschwerdung‘ empfunden. Unterdrückte Bedürfnisse nach Unmittelbarkeit brachen sich auf Wanderungen durch die Natur Bahn. Sommerfrische, Freikörperkultur, Reformkleidung- und ernährung verbanden sich zu einem Komplex von Wahrnehmungserwartungen und

²⁰⁶ Vgl. Ulrich Linse: „Die Jugendkulturbewegung.“ in: Vondung (1976) S.125

²⁰⁷ Hepp (1987) S.24

²⁰⁸ Ellen Key: „Das Jahrhundert des Kindes“ 1900 erstmals in Schweden erschienen. 1902 folgte die erste deutsche Ausgabe.

²⁰⁹ Hepp (1987) S.19

²¹⁰ Vgl. ebenda S.29

Projektionen, mit deren Hilfe man die beunruhigende gesellschaftliche Wirklichkeit zu bewältigen versuchte.²¹¹

„Die Suche und Sucht nach neuer Einfachheit und Natürlichkeit, nach Kreativität und Originalität bis hin zur Jugendtümelei fast um jeden Preis, waren Projektionen des Überdresses an den Normen der bürgerlichen Bildungsgesellschaft und des wilhelminischen Hurratriotismus.“²¹²

Einen weitaus radikaleren Ausstieg aus der bürgerlichen Gesellschaft betrieben die ‚Lebensreformer‘ mit Paul Schulze-Naumburg. Sie reagierten auf die Beängstigungen einer unüberschaubar gewordenen Technik und Industrie mit Entzug und Verzicht und der Rückbesinnung auf ‚die gute alte Zeit‘. Mit einem geradezu sentimentalen Verhältnis zur Natur schuf man sich neue Wahrnehmungsweisen. Von Außenstehenden als ‚Rohköstlergesichter‘, ‚Zwiebacknasen‘, ‚Himbeersaftstudenten‘ oder ‚Kohlrabiapostel‘ beschimpft, pflegten sie ihr romantisches Naturideal. Der Vegetarismus und die Abstinenz von Alkohol und Nikotin waren wichtige Programmpunkte, die beim ‚Wandervogel‘ zur Spaltung geführt hatten, bei den Lebensreformern jedoch zuhause waren.

Einige von ihnen flüchteten aus der Stadt und gründeten Landgenossenschaften. Parallel zu den Konsumgenossenschaften der Arbeiterbewegung entstanden sozialuto-pische Siedlerkolonien der Bürgerbohème, wie die 1893 gegründete vegetarische Obstbaukolonie ‚Eden‘ mit ihrem Wahlspruch: „Lebensreform, Bodenreform, Sozialreform“, aber auch Künstlerkolonien, wie die in Worswede oder Dachau.

„Man fand, daß der Mensch neurotisch wird, weil er das Maß von Versagung nicht ertragen kann, das ihm die Gesellschaft im Dienste ihrer kulturellen Ideale auferlegt, und man schloß daraus, daß es eine Rückkehr zu Glücksmöglichkeiten bedeutete, wenn diese Anforderungen aufgehoben oder sie herabgesetzt würden.“²¹³

In diesen Enklaven versuchte man eine vorindustrielle Lebensweise wieder herzustellen. Kopf- und Handarbeit sollten wieder zusammengeführt, eine Ehe- und Sexualreform (Liebes- statt Konvenienzehen) verwirklicht werden, man pflegte sich mittels Naturheilkunde und pries den gesunden Körper.

„Es wäre ein Mißverständnis, wolle man den Aufbruch der Lebensreformer um die Jahrhundertwende nur als Feldzug für die Gesundheit auffassen, wenngleich die Lebensweise in den Städten ungesund genug war. Hunger, Kälte, unhygienische Wohnverhältnisse und Arbeitsfron plagten die Armen, überschwere Mahlzeiten, Bewegungsmangel und enge Kleidung die Wohlhabenden, besonders die Frauen, die eingeschnürt in Korsetts, zugeknöpft vom Halsband bis zur Stiefelette, selbst in den Ferien mit Hut und Sonnenschirm bewährt, kaum je einen Sonnenstrahl auf der Haut fühlen durften.“²¹⁴

Schon damals wurde das Aussterben alter Waldbestände, die Schädigung der Landschaft durch Eisenbahnen und die Störung natürlicher Wasserläufe durch Elektrizitätsanlagen heftig beklagt.

Zerstörte die Technisierung die Umwelt und traditionelle Arbeitsprozesse, veränderte sie gleichzeitig auch die Kulturgüterproduktion.

„Indessen zeigt sich diese Gefahr der Überhäufung mit kulturell wertlosen Stoffen ja auch auf fast allen anderen Gebieten unserer Kultur, soweit die maschinelle Produktion mechanisierend in sie eingegriffen hat.“²¹⁵

Für die billige Massensliteratur hatte die Technisierung zunächst nur die Ausbildung neuer Distributionsmethoden bedeutet. In Bezug auf das Kino war jedoch besonders beängstigend, daß die Technik für den Film von Beginn an zwingend konstitutiv für dessen ästhetische Entwicklung war.

²¹¹ Auch die Künstler suchten nach neuen Möglichkeiten der Kreativität und sehnten sich nach der Ursprünglichkeit der Natur. Künstlervereinigungen wie die ‚Brücke‘ und der ‚Blauer Reiter‘ malten wieder in der Natur.

²¹² Hepp (1987) S.7

²¹³ Freud (1986) S.218

²¹⁴ Hepp (1987) S.76

²¹⁵ Schultze (1911) S.140

Die naturromantischen Ideale fanden sich schließlich auch in den Musterprogrammen der Kinoreformer wieder. Als technischer Apparat konnte das Kino zwar nicht auf viel Liebe von Seiten der Lebensreformer hoffen, war aber in den Augen der gemäßigten Film- und Kinoreformer, besonders der Pädagogen, in der Lage, die Natur in einzigartiger Weise darzustellen.

„Dann ein Seebild. Das ewige Meer. Wie wundervoll hat der Kinematograph die glitzernden Ozeanwogen, die schwimmenden Schiffsriesen dort festgebannt. Wie ein Hauch der gewaltigen Natur weht´s einen Moment durch den Saal.“²¹⁶

Die Modernisierung der Gesellschaft hatte die Menschen verunsichert und eine Gegenbewegung entstehen lassen, die auf verschiedensten Wegen versuchte, aus der technisierten und sozial bedrückenden Welt der wilhelminischen Gesellschaft zu entfliehen. Besonders die Jugend, der man jetzt im ‚Jahrhundert des Kindes‘ erstmals breite Beachtung schenkte, entwarf in den Jugendbewegungen, zwischen politischer Instrumentalisierung und Selbstkonzept, sozialutopische Lebensmodelle. Wenn auch die Kinoreformer weit von den avantgardistischen Strömungen dieser Reformbewegungen entfernt blieben, so nahmen sie doch einige Elemente, wie die Forderungen zur Rückkehr zur Natur oder zu ursprünglicheren Erfahrungen, in sich auf.

²¹⁶ Fritz Müller (1910) in der ‚Neuen Züricher Zeitung‘. Zit. nach ebenda S.42

2.4. Beispiel: Kunstwart und Dürerbund

Vielleicht war keine Zeitschrift typischer für den gebildeten bürgerlichen Mittelstand in Deutschland als die Halbmonatsschrift ‚Der Kunstwart‘ (seit 1887) und der aus ihr hervorgegangene ‚Dürerbund‘ (seit 1902), der für die Gedanken des Kunstwarts stand. Das Repräsentationsbedürfnis der Bürgertums, verbunden mit dem Bewußtsein kultureller Führerschaft sowie die Schwierigkeit, sich durch Bildungsgüter seinen Lebensunterhalt zu sichern, all das fand sich beispielhaft in ihrem Initiator und Vordenker, dem Dresdener Literaten Ferdinand Avenarius.

„Zwei Hauptmotive bestimmten die Bemühungen des Avenarius: das Verlangen nach einer gesicherten Existenz und das Streben nach Geltung, nach Ansehen und kultureller Wirksamkeit.“²¹⁷

Nach anfänglich großen Schwierigkeiten war der ‚Kunstwart‘ als ‚Zeitschrift für Ausdruckskultur‘ durchaus erfolgreich. Hatte er im ersten Jahr noch ca. 1.000 Abonnenten, so waren es 1903 bereits 20.000. Bis 1913 konnte die Auflage dann noch einmal auf 23.000 gesteigert werden.

Die Gedankenwelt des Kunstwarts kann als kulturliberal mit stark monistischem Einschlag beschrieben werden. Damit vertrat er die sogenannten ‚ethischen Idealisten‘, also die Lehrer, Juristen und Pfarrer des gebildeten, nicht ökonomischen Mittelstands.

„Wer die Wert- und Gedankenwelt dieser ethischen Idealisten untersucht, bewegt sich nicht auf den Höhen des Geistes, sondern in einer dem gebildeten Mittelstande gemäßen populären Sphäre, wo eine Vielzahl von Literaten in Publikationsmitteln [...] Informationen auswählt, belehrt und Stellung nimmt, wertet, lobt und abqualifiziert. Aus der Gesamtheit dieser Äußerungen ergibt sich ein geistiges Gebilde, dem nicht die Differenziertheit eines wissenschaftlich-philosophischen Systems eigen ist, sondern dem eine ‚Richtung‘ innewohnt, die von einem bestimmten Kreis als gemäß akzeptiert wird und daher als typisch für die Einstellung der Angehörigen dieses Kreises anzusehen ist.“²¹⁸

Der Kern der Gedanken Avenarius´ und seiner Mitautoren war weniger von lebensphilosophischen als von sozialdarwinistischen Ideen geprägt. Im Mittelpunkt dieser Weltanschauung stand der Glaube an die der Natur immanenten Schöpferkraft und an das schöpferische Naturwesen Mensch.

Ähnlich dem Konzept, das Lessing in seiner ‚Erziehung des Menschengeschlechts‘ entwickelt hatte, wurde die Evolution als Höherentwicklung, als sich ständig weiter vom Tier fortentwickelndes Ereignis verstanden. Die gesamte Menschheitsgeschichte, die wir Bewußtseinschicht auf Bewußtseinschicht als relativ feste Erbanlagen in uns tragen, könnte jedoch individuell erheblich modifiziert werden. Dies war die Hoffnung und der Ausgangspunkt der Volks- und Jugenderzieher und traf sich mit der damals in der populären Sphäre vorherrschenden Ansicht der Milieueinwirkungen.

Diese Modifikationen sollten durch Bildung, wie sie der Kunstwart zu vermitteln suchte, erreicht werden. Das Individuum sollte sich weiterentwickeln, lebensstüchtiger werden, sich ‚zum Leben hin‘ entwickeln. Dabei bediente man sich gern wieder biologischer Sprachbilder. Da Bildung als das Formen der ‚seelischen Organe‘ verstanden wurde, mußten die Bildungsgüter diesen Organen adäquat sein, damit sie ‚verdaut‘ werden konnten. Letztlich würden nur solche einwandfrei verdaut, die die positiven Charaktereigenschaften der Deutschen unterstützen. Die Bildungskost förderte dabei die Anlagen, die tief in der Stammesgeschichte angelegt seien.

„Die Natur‘ läßt das Einzelwesen in großen Zügen die Geschichte seines Stammes durchlaufen. Wir rekapitulieren nicht nur als Embryonen das Werden unseres Stammes, wir durchlaufen bekanntlich schon unterm Sonnenschein als Jungen und Mädels noch mit Zehntausendmeilenstiefeln die Geschichte der Vorfahren. Was wir nicht gebrauchen können, vergeht wieder, wie die Wollhaare am Fötus, wie die Gespensterängste des Kindes [...], wie die

²¹⁷ Kratzsch (1969) S.118

²¹⁸ ebenda S.6

Räubergerfühle des Knaben, der einst Amtsrichter werden wird [...]. Vom meisten derart Vergänglichen aber bleiben Fähigkeiten zurück, wenn auch nur Fähigkeiten im Keime.“²¹⁹

Der „Vollmensch“ entwickle sich, so Avenarius, durch ständige Ausbildung seiner Fähigkeiten, so das auf jeden äußeren Reiz mit einer sinnvollen Reaktion begegnet werden könne. Das Wuchern oder Verkümmern von Anlagen zu verhindern, war Aufgabe der Erziehung, ihr Ziel die Entwicklung aller Fähigkeiten zur vollen individuellen Harmonie.

„Das Bildungsideal war nun nicht mehr der ideale Grieche, sondern die Bildungsvorstellungen orientierten sich am Deutschtum in seinen vorbildlichen Erscheinungen. [...] Aber mit diesem Deutschtumsideal verband sich ein naturwissenschaftlich-biologisches Ideal: der natürliche, gesunde, unverbildete, mit allen somatischen und seelischen Kräften zur Reaktion fähige Mensch. Vorbildlich wurde hier der Wilde: der Südseeinsulaner oder Eskimo oder der Landmann.“²²⁰

Wichtig dabei war, daß der Mensch sich seiner Umwelt nicht nur optimal anpassen sollte, sondern, daß er diese Eigenschaften weitervererben konnte. Ähnliches behauptete später, wenn auch sehr viel vorsichtiger, Freud.²²¹ Mit dieser Auffassung konnte die Bildung – konkret Avenarius als Publizist und Vermittler kultureller Werte – im evolutiv-nären Prozeß wirksam werden. Hierauf beruhte die Arbeit des ‚Dürerbundes‘ und des ‚Kunstwarts‘ wie auch anderer Volksbildungsorganisationen.

Daß diese Kulturauffassung allgemein anerkannt war, zeigte sich auch bei Johannes Tews, dessen ‚Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung‘, der er vorstand, maßgeblich an den praktischen Bemühungen um eine Kinoreform beteiligt war.

„Alles was die Natur an Großem und Gutem in uns hineingelegt hat, soll auch entwickelt, entfaltet, der ganze Mensch soll gebildet werden. Und damit komme ich zu dem Begriff Bildung. Für mich ist Bildung Entwicklung, Entfaltung alles dessen, was groß und gut am Menschen ist, Entwicklung und Entfaltung über den Naturzustand hinaus. Wenn wir Menschen bilden, dann tun wir dasselbe, was der Gärtner tut, wenn er eine Rose veredelt, edle Obstsorten pflegt und verbessert, und dasselbe, was der Tierzüchter tut, wenn er die Fähigkeiten des Tieres über den Naturzustand hinaus entwickelt. Ein gebildeter Mensch ist für mich ein entwickelter Mensch, in dem sich die Kräfte vergrößert, vervielfältigt haben, der mehr kann, mehr will, mehr denkt und mehr fühlt, der reiner und voller wirkt als der Ungebildete.“²²²

Die Idee der Vererbbarkeit erlernter Eigenschaften findet sich hier im Sprachbild der ‚Züchtung‘. Ein Gedanke, der dreißig Jahre später, und wörtlich genommen, in den menschenverachtenden Experimenten der Nationalsozialisten seine unheilvolle Verwirklichung erfuhr.

Diese Modelle wurden, wiederum unter Zuhilfenahme biologischer Analogien, auf die gesamte Sozialgemeinschaft wie auch auf die Kulturepochen übertragen. Die Volksgemeinschaft wurde sich als Organismus vorgestellt, in dem der Mensch als Organ funktionierte, seinen Platz und seine Aufgabe hatte. Die Organe sollten reibungslos zusammenarbeiten („Einigkeit macht stark!“), so daß der Gesamtorganismus gut auf äußere Anforderungen reagieren könne. Während des Anpassungsprozesses an die Umwelt mittels Bildung käme dann der nationale Charakter zum Vorschein.

Im Verhältnis der Völker zueinander ging diese Idee jedoch weniger in Richtung einer Völkergemeinschaft, sondern wurde deutlich als ‚Völkerkampf‘ verstanden.

Wie der Name ‚Kunstwart‘ schon verriet, verstand man sich als Wächter über den Zustand mindestens der nationalen Kultur. Denn jedes Volk habe sowohl innerhalb der Mannigfaltigkeit der nationalen Kulturen – wie innerhalb der gesamten Menschheit – das Recht und die Pflicht, sich durch kulturelle Leistungen zu behaupten. Man erkannte durchaus die Leistungen anderer an, wenn auch nach 1900 ein leichter kulturimperia-

²¹⁹ F. Avenarius „Vom Abkürzen“ in Kunstwart 20,24 (1907), S.646. Zit. nach: ebenda S.163

²²⁰ ebenda S.171

²²¹ Freud ging zum Teil sogar von organischen Verdrängungen aus. So zum Beispiel der Wechsel der Prioritäten vom Geruchs- zum Gesichtssinn durch den aufrechten Gang. Vgl. Freud (1986) S.229f. Anm.1 und S.235f. Anm.2

²²² Tews (1913) S.5

listischer Zug im Kunstwart zu finden war und versucht wurde, die Deutschen an die erste Stelle unter den Völkern zu setzen. Dennoch respektierte Avenarius die Eigenarten der Länder, betonte im Kunstwart ausdrücklich seine Haltung gegen das Pangermanentum und plädierte für die Vielfalt deutschsprachiger Kultur.²²³ Heimatpflege und die Erhaltung regionaler Kulturen waren somit auch das Thema des Kunstwarts.

Neben der natürlichen Umwelt, der man sich anzupassen hatte, unterschied der Kunstwart die vom Menschen gestaltete Umwelt, zu der Kultur und Zivilisation gehörten. Avenarius zählte alles, was zur Lebenserhaltung, zur Pflege oder Bildung der Eigenschaften gehörte, zur Kultur und alles, was die menschlichen Fähigkeiten lediglich prothesenartig steigerte (z.B. Auto) zur Zivilisation. Letztere pflegte und entwickelte demnach die Mittel, im Gegensatz zur Kultur, die sich um die Eigenschaften bemühte. Auf dieser Basis konnte er in den allgemeinen Antikapitalismus einstimmen und vor der Zivilisation als einem „millionenhändigen Riesen mit goldenen Ketten“ warnen. Er fürchtete die Übermacht und Abhängigkeit von den Mitteln und wünschte sich stattdessen den Kapitalismus als Diener für die Ausbildung der Eigenschaften.

Nicht Aufklärung und Vermittlung von Wissen stand im Vordergrund, sondern ‚Ausdruckskultur‘ wie sie der ‚Dürerbund‘ nannte. In den angewandten Künsten griff man auf die ungestörte Epoche von 1815 bis zur Jahrhundertmitte zurück, die durch das Wirken des alten Goethe und einer Reihe hochgeachteter Geister geadelte Zeit, welche die Grundlagen des Bürgertums gelegt hatte. Dieser Hintergrund gab die Interpretationsmuster auch für die aktuelle Kulturproduktion vor und zielte damit wieder auf eine unzeitgemäße Bewahrung bildungsbürgerlichen Einflusses. Somit war der Kunstwart wenig geeignet, neue Aneignungsstrategien in der Moderne zu entwickeln.

Als er 1912 seine 100. ‚Flugschrift zur Ausdruckskultur‘ ausschließlich dem Kino widmete und darin zwei Vorträge veröffentlichte, die in Tübingen kurz zuvor gehalten worden waren, kamen daher auch zwei konservative Vertreter der Kinoreform zu Wort, die dem Film überwiegend ablehnend gegenüberstanden. Während Robert Gaupp vor dem Kino aus medizinischer Sicht warnte, wies Konrad Lange auf die sittlichen und ästhetischen Gefahren hin.²²⁴

„Verehrte Anwesende!

Der Herr Vorredner hat vom Standpunkt des erfahrenen Nervenarztes eine Kritik an dem gängigen Betriebe des Kinematographen geübt, mit welcher alle, die die Verhältnisse kennen, vollkommen einverstanden sein werden. Ich habe erst kürzlich, um mir ein Urteil über dieselbigen Kinematographen zu bilden, mehrere Vorstellungen desselben besucht und kann nur sagen, daß ich, abgesehen vom psychischen Widerwillen, den ich bei den meisten Vorführungen zu überwinden hatte, die physischen Schädigungen der Augen und des Nervensystems besonders stark empfunden habe.

[...]

Jahrelang haben die Kinointeressenten ungestraft auf das ethische Gefühl des Volkes und seine ästhetische Bildung loswüsten dürfen. Es ist wohl nicht zuviel verlangt, wenn man ihnen jetzt auch einige Opfer zumutet. Und in Fragen des Staatswohls hat doch von jeher der Grundsatz gegolten, daß die Interessen der Einzelnen sich denen der Gesamtheit unterzuordnen haben. Denn der Staat ist keine Institution des Kapitalismus, die alles zu fördern hat, was dem Gelderwerb dient und dadurch die Steuerkraft der Bürger erhöht, sondern ein Kulturfaktor, dessen Aufgabe darin besteht, das Volk geistig zu heben. Auf der einen Seite stehen die Geldinteressen einzelner, die wohl schon bisher genug verdient haben, auf der anderen die moralische Tüchtigkeit und die ästhetische Gesundheit des ganzen Volkes. Da sollte, wie wir meinen, die Entscheidung nicht allzu schwer fallen!“²²⁵

Nachdem die Vorträge gehalten worden waren, verabschiedeten die 400 bis 500 anwesenden Bürger, unter ihnen der Rektor der Universität und die Rektoren sämtlicher Tübinger Schulen, einstimmig eine an die württembergische Regierung gerichtete Resolution für ein Verbot von ‚Schundfilms‘ und die Einrichtung einer Zensurstelle zum Schutz der Jugend.

²²³ Vgl. Kratzsch (1969) S.165

²²⁴ Gaupp (1912); Lange (1912)

²²⁵ Lange (1912) S.12 und S.47f.

Was Avenarius im Kunstwart theoretisch entwickelte, versuchte er seit 1902 mit dem ‚Dürerbund‘ praktisch umzusetzen. In ihm sollten sich alle Vereine, Verbände und Organisationen versammeln, die ‚Kunstpolitik‘ zu betreiben sich genötigt fühlten.

Dem Dürerbund schlossen sich hauptsächlich Volksbildungs- und Kunstpflegevereine, historische, Heimat- und Naturschutzvereine, Lebensreform- und Turnvereine an. Sogar fünf Arbeitervereine konnte er zu seinen Mitgliedern zählen. Zudem arbeitete man mit allen gleichgesinnten Verbänden, wie dem ‚Goethebund‘, dem ‚Werkbund‘ und dem ‚Deutschen Vegetarierbund‘, zusammen und fand auch im deutschsprachigen Ausland starke Resonanz.

Der Dürerbund war eine locker organisierte Weltanschauungsgemeinschaft. Seine Zentrale übernahm keinerlei Verantwortung für ihre Gliedervereine und diese hatten keine Pflicht zur Berichterstattung. So heterogen die einzelnen Aktivitäten, die sich im Dürerbund sammelten, sein konnten, so einheitlich war ihre Geisteshaltung. Die Mitgliederstruktur war deutlich vom gebildeten bürgerlichen Mittelstand geprägt, wobei die Lehrer, vor allem die Volksschullehrer die größte Gruppe (44%) stellten.²²⁶

Eine kulturelle Gefahr sahen der Kunstwart, und mit ihm die Vereine im Dürerbund, im Aufkommen des Films, in den seit Mitte des 19. Jahrhunderts in immens hohen Auflagen gedruckten und sehr begehrten Kolportageromanen. In ihren Augen verdarben sie durch die Verbreitung von ‚Schmutz und Schund‘ die Bildung der ‚Volksseele‘. Der Dürerbund sah es als seine Aufgabe an, diesem Phänomen mit verschiedenen Mitteln entgegenzuwirken, um die Menschen auf die Pfade der klassischen Bildung zurückzuführen. Listen mit ‚guter‘ Literatur wurden herausgegeben und schließlich selbst billige Nachdrucke klassischer Ausgaben in hohen Auflagen verlegt und für zehn bis fünfzehn Pfennig veräußert. In Wanderausstellungen und unzähligen Flugschriften, die in immer schärferem Ton die Schundliteratur anprangerten („Kampf gegen die Schundliteratur“, „Verbrechen und Schundliteratur“, „Selbstmord und Schundliteratur“ etc.), wandte man sich an die Leser.

Ein ‚Deutscher Käuferbund‘ agitierte für die Erziehung der Konsumentenmoral und forderte zum Boykott von Geschäften mit ‚Schmutz- und Schundartikeln‘ auf. Daneben versuchte man, durch Eingaben bei den Stadtverwaltungen Einfluß zu gewinnen, und so die Händler wirtschaftlich zu treffen. 1912/13 bemühten sich Verleger und Buchhändler, nach dem Vorbild der seit 1891 bestehenden Initiative Hamburger Volksschullehrer um H. Wolgast, durch die Dürerbund-Mittelstelle eine Zensur für Bücher bis zu 1 Mark zu etablieren. Eigens eingerichtete Prüfungsausschüsse sollten die Jugendschriften auf ihren Wert hin untersuchen. In den Kommunen, in denen der gebildete Mittelstand die Fäden der Macht fest in den Händen hielt, fiel es nicht schwer, der Obrigkeit ihre Verantwortung für Kultur und Sittlichkeit klar zu machen. Kratzsch schilderte, wie militant und organisiert man in den Vereinen mitunter vorging.

„Der Verband Königsberger Frauenvereine z.B. organisierte einen Feldzug von insgesamt 36 Vereinen wider das Schundwesen. Behütet von einem geschnitzten ‚Ritter St. Georg [...] wie

²²⁶ Mitgliederstruktur des ‚Dürerbundes‘ 1905 nach: Kratzsch (1969) 336ff.

Verhältnis Männer zu Frauen = 83:17

2,3% Adelige

12% mit akademischem Grad

9% Wirtschaftende

91% Bildungsbürgerliche, davon:

44% Geistliche und Lehrer aller Grade davon:

52,4% Volksschullehrer

24,7% Geistliche beider Konfessionen

15,6% Oberlehrer

2,4% Universitäts- und Akademielehrer

2,2% Seminarlehrer

2,7% Mittel-, Berufsschul-, Sonder- und Musiklehrer

19% Schüler, Studenten, Referendare

11% Angehörige öffentlicher Behörden

8% Freie Berufe

8% künstlerische Berufe und Literaten

1% Militärangehörige

er den Drachen der Schundliteratur niederkämpft', rückte man in vier Arbeitsabteilungen vor: die erste und zweite lieferte Informationen über den Feind: die Schundverkaufsstätten und das Kinematographiewesen, die dritte und vierte suchte ihm das Wasser abzugraben durch die Einrichtung von Jugendlesehallen und die Verbreitung guter billiger Bücher. [...] Zuletzt setzte man diejenigen Händler, die trotz aller Verwarnungen zu kapitulieren sich hartnäckig weigerten, durch ein Verbot des Magistrats außer Gefecht.“²²⁷

Die Kampagnen gegen die ‚Schmutz- und Schundliteratur‘ waren wichtige Vorbilder für die Kinoreformbewegung, die sich auch personell aus ihnen ableitete. Für den Berliner Zensor Karl Brunner, der sowohl mit der Prüfung der Literatur als auch des Lichtspiels beauftragt war, hatte der Schundfilm der Schundliteratur schnell den Rang abgelaufen, was eine Verschärfung der Situation bedeutete. Was er als Zensor nicht verhindern konnte bzw. durfte, sollten private Aktivisten leisten. Die Verteidigung der kulturellen Hegemonie des Bildungsbürgertums wurde daher bezeichnenderweise als ‚Selbsthilfe‘ verstanden, wie aus Brunners Bemerkung zu einem Urteil des königlichen Landgerichts II in Berlin vom 14. Februar 1912 hervorging.

„Unter den Akten der Selbsthilfe ist der einschneidendste und wirksamste der Boykott der Händler und Schundliteratur, zu dem jedoch nur im äußersten Fall, wenn alle Versuche zu freiwilligen Einlenken fehlgeschlagen sind, zu greifen wäre.

Daß für uns das Recht des Boykotts besteht, zu dem wir namentlich die Gemeinde- und Schulbehörden gegebenenfalls veranlassen können, ist – abgesehen von früheren Präzedenzfällen – klar erwiesen worden in einem Streitverfahren, daß zwischen der Groß-Berliner Stadtgemeinde Neukölln und einigen dortigen Händlern schwebte und zugunsten der ersteren seine Erledigung fand.“²²⁸

²²⁷ Kratzsch (1969) S.356

²²⁸ Brunner (1913) S.128

2.5. Zusammenfassung

Die Kinoreformdebatte in Deutschland wurde überwiegend von der bildungsbürgerlichen Mittelschicht initiiert und geprägt. Zwei Faktoren, die die spezifische Situation dieses ‚Standes der Gebildeten‘ nach der Jahrhundertwende ausmachten, spielten dabei eine erhebliche Rolle. Zum einen gelang es ihnen nicht, die entstehende Massenkultur in ihr kulturelles Selbstverständnis zu integrieren, zum anderen führten die Krisenerfahrungen, die sie während der sozialen und wirtschaftlichen Umbrüche des Kaiserreiches machen mußten, zu Deklassierungsängsten, die eine Abwehrhaltung gegenüber Neuerungen und Medien für ‚die Massen‘ nur noch verstärken konnten.

Das Jahr 1890 bedeutete für das Deutsche Reich eine wichtige Zäsur, die durch den Abschied Bismarcks, die Aufhebung der ‚Sozialistengesetze‘ und vor allem durch den anhaltenden Aufschwung gekennzeichnet war. Der rapiden Urbanisierung der Bevölkerung, dem leichten Anstieg der Reallöhne und der schrittweisen Senkung der Arbeitszeit folgten neue Wahrnehmungsmöglichkeiten und Unterhaltungsbedürfnisse, die schließlich die Voraussetzungen für das Entstehen einer Massenkultur schufen.

Doch der wirtschaftlich-soziale Umbruch konnte nicht mit einem politisch-gesellschaftlichen synchronisiert werden. Das Reich wurde zu schnell zu groß, was zu immer stärkeren Spannungen innerhalb der Gesellschaft führte. Immer mehr Menschen lebten unter unwürdigen Bedingungen in den Städten. Die ‚soziale Frage‘ verschärfte sich.

Gleichzeitig hielten die alten Eliten an ihrer Macht fest und wehrten wirksame demokratische Strukturveränderungen ab. Das Bürgertum konnte jedoch sein Programm auf kommunaler Ebene verwirklichen, während die Arbeiterschaft durch das Dreiklassenwahlrecht weiterhin ohne nennenswerten Einfluß blieb. Schwelgte man nach der Reichsgründung noch in einer Aufbruchsstimmung, die auch die Kultur beflügeln sollte, spürte man bald die Stagnation. Immer weiter klafften der Wirtschaftsfortschritt und die kulturellen Leistungen auseinander. Zusammen mit der zunehmenden Auflösung der eigenen Werte verstärkte sich die Stimmung nach der Jahrhundertwende zu einem immer bedrückenderen Krisengefühl.

Die soziale Stellung des Bildungsbürgertums geriet dabei zusehends in Gefahr. Ging das durch wirtschaftlichen Erfolg zu Einfluß gelangte Wirtschaftsbürgertum immer öfter seine eigene Wege, löste gleichzeitig die organisierte Arbeiterschaft die Gebildeten als fortschrittliche Kraft ab. Der Teil des verunsicherten Mittelstands, der sich über seine Bildungspatente definierte und aus ihnen sein Selbstwertgefühl bezog, nahm die Auflösung seiner Werte und den Bedeutungsverlust der humanistischen Bildung als Kulturverfall wahr. Durch immer strengere und pomphaftere Rituale versuchte er seine Bedeutung zu reklamieren und sich gegen die Arbeiterschaft abzugrenzen. In Bezug auf die Kultur entstand daraus eine konservative Haltung, die alles, was außerhalb des idealistischen Wertekanonens entstand, ablehnen mußte. So auch den Film, der durch die Filmindustrie und sein Publikum wesentlich bestimmt wurde.

Neben der Furcht vor dem sozialen Abstieg gab es weitere Gründe für die Abwertung des Kinos, die im spezifischen Selbst- und Kulturverständnis des Bildungsbürgertums lagen.

Die Ideale, die das Bürgertum im politischen Kampf gegen den absolutistischen Staat entwickelt hatte, waren spätestens im 20. Jahrhundert zur Ideologie erstarrt. Vor der Reichsgründung hatten sich die deutschen Bürger zunächst über die Kultur als ‚Kultur-nation‘ definiert. Mit dem zunehmenden Engagement und Arrangement im repressiven Deutschen Reich wurden die Werte mit sozialdarwinistischen Ideen angereichert. Im ‚Kampf der Kulturen‘ unter den Völkern reklamierte man für sich den ersten Platz und vertrat dies schroff nach außen, aber auch nach innen. Die Gebildeten betrieben in ihrem Selbstverständnis, die kulturtragende Schicht zu sein, ‚Kulturpolitik‘, indem sie versuchten, die Werte des Biedermeier zu konservieren, und die neuen Entwicklungen der Moderne mißtrauisch bekämpften.

Die Innerlichkeit, als Gegenentwurf zum feudalfürstlichen Hedonismus entwickelt, hatte die Seele in das Zentrum der Weltinterpretation gestellt. Diese Seele zu formen, um zu

einer inneren Freiheit zu gelangen, die ihnen äußerlich verwehrt blieb, sollte die Aufgabe von Bildung und Kultur sein. Durch eine stille, individuelle und von den praktischen Lebensumständen losgelöste Rezeption und Aneignung sollte sich dieses Heilsversprechen einlösen. Daher sah sich das Bürgertum verpflichtet, Kultur- und Bildungseinrichtungen vor den Ansprüchen des ‚kapitalistischen Geistes‘ zu schützen. Je mächtiger sich die Wirtschaft entwickelte, desto schärfer wurde sie von ihnen abgelehnt. Die Bildungsbürger gingen auf Distanz zum Kapital und vertraten bald einen schroffen Antikapitalismus. Stattdessen versuchte man auf einem dritten Weg, eine Kapitalismusreform zu erreichen.

Die aufklärerischen Gedanken waren zum Erhalt der eigenen Stellung in der streng hierarchischen Klassengesellschaft instrumentalisiert und umgedeutet worden. Als kulturelle Führungselite sah man das Volk nur als willenlose und verführte ‚Masse‘, wie Le Bon sie beschrieben hatte. Dasselbe galt für die Jugend, der man seit der Jahrhundertwende erstmals ausführlich Beachtung schenkte.

Unterdessen geriet das bürgerliche Kulturverständnis in immer schärferen Gegensatz zu der Wirklichkeit der Moderne. Das Kino zog nicht den einzelnen kunstsinnigen Betrachter, sondern den Großteil der Stadtbevölkerung in seinen Bann. Obendrein war es noch ein sehr erfolgreiches Geschäft. Beides konnte das Bildungsbürgertum nicht hinnehmen.

Die Arbeiterschaft war zu sehr auf den politischen Kampf konzentriert, als daß sie der bürgerlichen Kulturauffassung etwas entgegenzusetzen gehabt hätte. Für das Bürgertum war sie als Masse willenlos und hypnotisiert, in jedem Fall durch die traditionellen Kulturträger anzuleiten und zu erziehen.

Das Kino als Teil einer sich neu entfaltenden Medienwirklichkeit bedrohte also zum einen die kulturelle Hegemonie des Bildungsbürgertums, zum anderen stand es im Widerspruch zum klassischen Verständnis von Kultur als seelenformender und individuell wahrgenommener Instanz.

Daraus leiteten sich bestimmte Abwehr- und Agitationsmuster ab, die ihre erste Verwirklichung in der Schmutz- und Schunddebatte, die gegen die Kolportageromane geführt wurde, fanden. Dabei hatte sich eine Doppelstrategie herausgebildet: Dem ‚kapitalistischen Geist‘ wurde das Leben durch Zensurbestimmungen und Besteuerung schwer gemacht. Daneben versuchten die Reformeiferer, die Rezeptionsformen und Filminhalte bildungsbürgerlichen Wertmaßstäben anzupassen. Daneben wurde in Flugblättern, Broschüren und Vorträgen an das Gewissen der Menschen appelliert.

Erst spät versuchte man, konstruktiv tätig zu werden. Ein Teil dieser Bemühungen war die Einführung des Schulfilms. Wie dieser durchgesetzt werden sollte, soll im folgenden Kapitel beschrieben werden. Dazu wird es nötig sein zu fragen, gegen welche Inhalte man sich dabei wandte, und welche an ihre Stelle gesetzt werden sollten. Ferner nach dem Publikum und den speziellen Problemen, die sich den Schulen entgegenstellten.

Kapitel 3

Schulfilm und Volksbildung

„Der alte Teufel saß mit ingrimmigem Gesicht auf einer leeren Bücherkiste, in der sogenannte Schundliteratur gewesen war, und versuchte die Zotteln seines Schwanzes zu glätten, die beim Kampf um die Verbreitung derselben ein paar mal eingeklemmt und beschädigt worden waren.

„Man hat immer neuen Ärger“, sagte er zu seinen Mitarbeitern, die im Halbkreise um ihn saßen.“²²⁹

Nachdem die historischen Voraussetzungen des bildungsbürgerlichen Selbstverständnisses und das soziokulturelle Umfeld des Kaiserreichs geklärt worden sind, soll nun im folgenden auf die Reformdebatte im einzelnen eingegangen werden.

Zunächst soll das Entstehen der Medienindustrie vor dem Hintergrund veränderter Wahrnehmungsweisen beschrieben werden sowie das sich daraus ergebende Spannungsverhältnis zwischen bürgerlicher Kulturauffassung und Massenmedien. An die Darstellung der raschen Ausbreitung des Lichtspielwesens schließt sich dann die Frage nach den Zuschauern an. Wer war dieses Publikum, das den Erfolg des Kinos ermöglichte, den Lichtspielbetreibern glänzende Einnahmen verschaffte und sich schließlich von den Kinoreformern zu etwas besserem erziehen oder ganz davon abhalten lassen sollte? Nicht zuletzt wird in diesem ersten Abschnitt noch einmal genauer nach den Reformern selbst, ihrem Selbstbild, ihren Fraktionen und Strategien zu fragen sein.

Der zweite Abschnitt beschreibt die Durchsetzung des Schulfilmgedankens als eine Reihe von Kämpfen gegen die Widerstände der Film- und Kinowirtschaft, des Staates und auch des Publikums. Diese Entwicklung verlief nicht linear. Sie war gekennzeichnet durch Rückschläge und Phasen der Stagnation, die unter anderem auch auf die verschiedenen, teilweise konkurrierenden Konzepte zurückzuführen waren.

Im dritten Abschnitt liegt das Schwergewicht, neben den methodisch-didaktischen Problemen, die sich den Lehrern mit dem Film stellten, auf dem Programm. Die heftig bekämpften sogenannten ‚Schundfilms‘ und die Kultur- bzw. Schulfilme, die dazu eine Alternative bieten sollten, werden gleichermaßen dargestellt.

Ein Ausblick auf die Zeit nach dem Untersuchungszeitraum, der mit dem ersten Weltkrieg endet, beschließt dieses Kapitel.

²²⁹ Schieber (1919) S.1

3.1. Kinoreformer und Publikum

3.1.1. Medienindustrie

In den expandierenden Städten entwickelten sich neue soziale Räume und Strukturen. Immer mehr Menschen, die in einem übersichtlichen kleinstädtischen oder bäuerlichen Zusammenhang aufgewachsen waren, mußten sich jetzt in der Massengesellschaft zurechtfinden. Die Großstädte mit ihrem Verkehr, ihren Gaslaternen, den elektrischen Lampen und Warenhäusern prägten völlig neue Erfahrungen und Weltsichten. Daneben erweiterte die Industrialisierung von Raum und Zeit die Erfahrungsräume und modifizierte die Intensität des Erlebens.²³⁰

Um die Unterhaltungsbedürfnisse der Stadtbevölkerung befriedigen zu können, entwickelten sich die alten Vergnügungsmöglichkeiten weiter. Neue entstanden. Darunter insbesondere die technischen Medien. Photographie, Schallplatte und Film schufen neue Möglichkeiten des Ausdrucks und veränderten die Rezeptionsformen.

„Photographie statt Gemälde, Schallplatte und Radio statt Konzert, Film statt Theater und Roman.“²³¹

Die Massengesellschaft bereitete den bürgerlichen Kulturkritikern erhebliche Probleme, löste sie doch die Kultur aus der Tradition, indem sie aus dem individuellen Kunstwerk ein oftmals kollektiv gefertigtes Massenprodukt machte. Die neuen reproduzierbaren Unterhaltungsformen erreichten breite, zahlenmäßig nie gekannte Schichten, deren gesellige Rezeption der romantischen Kunsttradition widersprach.²³² Als besonders schmerzhaft wurde der fehlende Einfluß der alten Eliten auf die Etablierung unkontrollierter Rezeptionsformen empfunden.

Die sogenannte ‚Schmutz- und Schundliteratur‘ war eines der ersten Genres der neuen Medien, an denen sich der Zorn der Gebildeten entzündete. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts boomte das Geschäft mit Lieferungs- und Kolportageromanen, die wegen ihrer Bevorzugung durch Dienstboten abfällig als ‚Hintertreppen-Romane‘ bezeichnet wurden. Die ersten Folgen wurden kostenlos verteilt und die Fortsetzungen mußten danach bestellt werden. Diese Serien über Buffalo Bill (seit 1905) oder Nick Carter (seit 1906) konnten bis zu 200 Heftnummern umfassen und erreichten Auflagen von 10.000 bis 250.000 Stück. Stellvertretend für die literarische Intelligenz stellt der Herausgeber und Verleger der ‚Aktion‘, Franz Pfemfert, fast resigniert fest,

„Nick Carter, Kino und Berliner Miethäuser, diese triviale Dreierheit gehören zusammen. Und angesichts dieser Zeiterscheinungen ist es schwer, von Kulturfortschritten zu träumen.“²³³

Die Ablehnung dieser Form von Literatur war gewaltig. Das gebildete Bürgertum konnte den Wandel ihres zentralen Kulturguts nicht mitvollziehen. Auf der einen Seite lag es unter seinem Niveau, sich inhaltlich damit auseinanderzusetzen, auf der anderen Seite spürte man den Autoritätsverlust als kulturbestimmende Schicht. Hilflos konnte man nur mit dem Ruf nach Verbot reagieren, organisierte 1904 einen ‚Internationalen Kongreß zur Bekämpfung der unsittlichen Literatur‘ in Köln und gründete im selben Jahr den ‚Volksbund zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild‘. Daneben bildeten sich zahllose Bürgerkomitees, Lehrerkommissionen etc. und mit ihnen der Dürerbund, der versuchte, mit billigen Klassikerausgaben die Leser zu besserem zu bekehren.

Mit Genehmigung der Oberschulbehörde in Hamburg wurde 1909 das Flugblatt gegen Schundliteratur „Eltern schützt eure Kinder“ in einer Auflage von 140.000 in geschlossenen Kuverts in den Schulen verteilt, damit die Schüler es den Eltern mitbringen. Die Aktion hatte viele kleine private Bücherverbrennungen zur Folge. Wobei aus den Aussagen der

²³⁰ Vgl. Berg (1991) S.4

²³¹ Kaes (1978) S.5

²³² Vgl. Benjamin (1990) S.16ff.

²³³ Franz Pfemfert: „Kino als Erzieher.“ in ‚Die Aktion‘ 19. Juni 1911. Zit. nach: Kaes (1978) S.61

Schüler zu schließen war, daß einige Erwachsene diese Aktion auch als gegen Bücher überhaupt verstehen wollten.²³⁴

Ein weiterer Dorn im Auge der nationalistisch Gesinnten war die Internationalisierung der Kulturgüterproduktion. Sowohl Produzenten als auch Rezipienten orientierten sich eher am internationalen denn am nationalen Geschmack.²³⁵ Seit Jahresbeginn 1912 wurde eine amtliche Statistik über den Im- und Export von Filmen geführt. Im ersten Halbjahr 1912 betrug der Wert der eingeführten Filme nach Deutschland 78.105.000 Mark. Dem stand eine Ausfuhr von lediglich 11.525.000 Mark entgegen. Am schärfsten gewinnt die Kritik an diesem Ungleichgewicht in dem ausgeprägten Franzosenhaß des Pastors Conrads Ausdruck.

„Das ganze Kinematographenwesen krankt an dem entsittlichenden Einfluß französischer Firmen, die den Weltmarkt besitzen und bei ihrem großen Umsatz viel leisten können. Die Folge davon ist, daß sie in den Dramen auf den Geschmack ihres Durchschnittspublikums Rücksicht nehmen und die Darstellungen auch dem anspruchsvollsten spanischen und dem verwöhntesten brasilianischen Geschmack anpassen müssen. Daher die Häufung von Verbrechen, daher die zahllosen Attentate auf Nerven und Sinne der Zuschauer. Diese französischen Stücke beherrschen unser deutsches Programm, und wir werden diese Pest nicht los, ja, die deutsche Konkurrenz greift – bisweilen trotz besser Einsicht – zu denselben zugkräftigen Mitteln.“²³⁶

Genauere Statistiken existieren für den Filmbesuch nicht, aber die Hochrechnungen, wie sie A. Mellini in der ‚Lichtbildbühne‘ und einige Reformer veröffentlichten, sprachen deutliche Worte, und „der Volksbildungsfreund fährt sich angesichts solcher Zahlen schwindelnd an den Kopf“²³⁷:

„Deutschland hat 2800 Kinotheater; jedes wird täglich im Durchschnitt von 450 zahlenden Personen besucht [...] Das bedeutet, daß täglich 1.260.000 Menschen in Deutschland das Kino besuchen. Es kommt aber noch besser: Von jedem Film, also auch von jedem Kinodrama werden durchschnittlich 65 Kopien hergestellt und verkauft; jede Kopie hat eine durchschnittliche Lebensdauer von 30 Betriebswochen. Da ganz allgemein das Kinotheater eine Woche lang das gleiche Programm vorführt, so werden die 65 Kopien des Durchschnittsfilms in 65*30, d.h. in 1950 Theatern je eine Woche lang gezeigt. Natürlich besucht der zahlende Stammgast des Kinos dasselbe Theater in der Woche in der Regel nur einmal, da er ja sonst genau dieselben Bilder immer wieder zu sehen bekäme. Während einer Woche wechseln also die durchschnittlichen 450 Besucher des Theaters jeden Tag, so daß pro Woche und pro Theater 3150 verschiedene Besucher gerechnet werden müssen. Die 1950 Theater, die im Durchschnitt den selben Film je eine Woche lang vorführen, zeigen ihn also 1950*3150 Besuchern, d.h. 6.142.500 Personen! [...] Demgegenüber verschwinden auch die 194.802 Bände guter Literatur, die die ‚Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung‘ im Jahre 1911 als Kulturträger ins deutsche Volk gehen ließ, fast ins Bedeutungslose.“²³⁸

Die neuen Erfahrungsweisen und Erlebnisbedürfnisse der Stadtbevölkerung führten also zur Ausformung einer neuen Alltagskultur, die nicht mehr auf den Einzelnen, sondern auf die Masse ausgerichtet war. Damit standen die neuen Unterhaltungsformen im Widerspruch zur traditionellen bürgerlichen Kunstrezeption. Schon vor der Kinodebatte mußte daher das Bildungsbürgertum im Kampf gegen die Kolportageliteratur ihren kulturellen Führungsanspruch verteidigen.

Neben den Quantitäten veränderten sich ebenso entscheidend die Qualitäten. Deutlich wurde empfunden, daß sich die Zeit beschleunigte. Symbol hierfür war die raum- und

²³⁴ Vgl. Kinter (1985) S.102f.

²³⁵ Vgl. Thomas Elsaesser: ‚Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie.‘ in: KINTop 1/1992 S.20

²³⁶ Conrads (1910) S.16

²³⁷ Samuleit (1912) S.29

²³⁸ ebenda S.28ff.

zeitfressende Eisenbahn, das Flaggschiff der Industrialisierung, dessen Schienennetz sich im Deutschen Reich von 7.500 km im Jahre 1850 auf 65.000 km 1917 erweitert hatte. Durch sie schrumpften die Reisezeiten und mit ihnen die Entfernungen. Die Natur glitt nicht mehr gemach dahin, sondern raste als Landschaft in einer „panoramatischen Aneinanderreihung“²³⁹ am Abteifenster vorbei.

Die Zeit begann, sich in Arbeitszeit und Freizeit zu unterscheiden, Zeit wurde Geld, man rauchte jetzt eine Zigarette statt der gemütlichen Zigarre und schrieb ein paar Sätze auf Postkarten, statt seinen Gefühlen in langen Briefen Ausdruck zu geben. Die Firma ‚Maggi‘ in der Schweiz erfand den Suppenwürfel, der besonders den berufstätigen Arbeiterfrauen ermöglichen sollte, eine gehaltvolle, billige und vor allem schnelle Suppe zuzubereiten: die Anfänge des Fast-Food. Die Zeit bestimmte in einem vorher nie gekannten Ausmaß das Leben. Die Taylorisierung der Arbeit und deren Verrichtung im Fließbandtakt, der Weg von und zur Arbeit mit der ‚Elektrischen‘, bestimmt durch Fahrpläne, unterteilte das Leben der Menschen in Zeitbudgets, die sich gegenseitig jagten. Auch „im Kinodrama geht alles im Eilzugtempo.“²⁴⁰

„Die beschleunigte Wahrnehmung, der neue großstädtische Rhythmus setzen eine uneingeschränkte Gültigkeit linearer Zeitauffassung voraus, die unter Zeit etwas gleichförmig Fließendes und immer weiter Teilbares versteht, in dessen Raster sich Handlungen und Vorgänge fast beliebig komprimieren lassen. In der Ökonomisierung der Zeit findet gerade um die Jahrhundertwende durch die Übernahme amerikanischer Fertigungsmethoden ein Beschleunigungsschub durch die Arbeitszeitbewertung und andere Maßnahmen zur Intensivierung der Arbeit statt, die in den Alltag und in die kulturelle Produktion, wenn auch auf vielfach gebrochene Weise, hineinreichen.“²⁴¹

Diese Erfahrungen setzten sich im raschen Wechsel und immer neuen Eindrücken in den Unterhaltungsmedien fort. Ganz im Gegensatz zum bürgerlichen Kunstgenuß, während dessen sich die Seele langsam verändern sollte, setzte der moderne Großstadtbürger auf eine ausgeprägte Vorliebe für die Kleinform. Theater und Literatur änderten sich in diesem Sinne, die Varietés, Kleinkunstabühnen und das Kabarett blühten. Und auch das frühe Kinoprogramm bestand aus einem bunten Reigen der verschiedensten Filme, die sich temporeich in einer Art Extrakt-Kultur ablösten.

„Es ist, wenn man etwas näher zusieht, ein sehr prägnanter und charakteristischer Ausdruck unserer Zeit. Zunächst: es ist kurz, rapid, gleichsam chiffriert, und es hält sich bei nichts auf. Es hat etwas Knappes, Präzises, Militärisches. Das paßt sehr gut zu unserem Zeitalter, das ein Zeitalter der Extrakte ist. Für nichts haben wir heutzutage weniger Sinn als für jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade für poetisch galt. Wir lassen uns nicht mehr behaglich über den Dingen nieder. Unsere gesamte Zivilisation steht unter dem Grundsatz: le minimum d’effort et le maximum d’effét. Schon in der Schule beginnt ja bei uns heutzutage die Erziehung zum Extrakt. Wir empfangen Extrakte von Philologie, Extrakt von Naturwissenschaften, Extrakt von Weltgeschichte, niemals die Wissenschaft selber, nur den Extrakt.“²⁴²

Das Bürgertum setzte dagegen um so stärker wieder auf die breite und langatmige Ausdehnung der künstlerischen Stoffe in den Theatern.

„Ernst und Schwere‘ der Kunst waren zu einer Konvention des Ausharren-Könnens erstarrt, und zum Erlangen einer bildungsbürgerlichen ‚Heiligkeit‘ war nunmehr das Martyrium auf den Bänken vor ungekürzten Klassikern zu absolvieren. Welche Zwecke – nicht zielbewußt, aber doch naheliegenderweise – mit dieser Tendenz verfolgt wurden, faßte ein Zeitgenosse in die spöttische Bemerkung: ‚Wer die Zeit und die innere Hingabe hat, seine Stirnlocke schön anzuordnen, der hat auch die Zeit und innere Hingabe für drei Stunden Problemkunst am Ende eines Tages.“²⁴³

²³⁹ Hickethier (1986) S.144

²⁴⁰ Samuleit (1912) S.15

²⁴¹ Hickethier (1986) S.144f.

²⁴² Egon Fridell: ‚Prolog vor dem Film‘ 1912. Zit. nach: Kaes (1978) 43f.

²⁴³ Müller (1994) S.215

Scheinbar endlose Wagneropern standen wieder hoch im Kurs und bekamen eine integrative Funktion, bei denen sich das wilhelminische Bildungsbürgertum im Ausharren-Können seines ‚Kunstsinns‘ versicherte. Dazu in der Lage zu sein, die Zeit, die „zu einem der wertvollsten Rohstoffe“²⁴⁴ geworden war, aufzubringen, signalisierte ebenso den Status. Daneben konnte der einfache, kurzlebige und billige Film nur als ‚Unkunst‘ erscheinen. Vor diesem Hintergrund erscheint auch die spätere Einführung des langen Spielfilms als eine Rettung der (abendfüllenden) Kultur.

Unter den neuen Wahrnehmungsweisen war es besonders das Zeitgefühl, das sich verändert hatte. Die Zeit schien immer schneller und fragmentierter zu werden und beeinflusste dementsprechend auch die Unterhaltung, die eine Vorliebe für abwechslungsreiche kurze Darbietungsformen entwickelte. Auch dies stand, neben der Massenausrichtung der neuen Medien, im Widerspruch zur Kunstauffassung des Bürgertums, daß dagegen demonstrativ wieder die Langform zelebrierte.

Die Erfahrungswelt der Großstadt war daneben in besonderem Maße von optischen Eindrücken geprägt, so daß die Durchsetzung der reproduktiven Massenmedien mit der Aufwertung des Visuellen einherging. Seit 1880 erhellten die Bogenlichtlampen abends die Hauptgeschäftsstraßen der Metropolen und die Flaneure konnten die Auslagen in elektrisch beleuchteten Schaufenstern betrachten. Mit Max Reinhardt erreichte die Elektrifizierung auch das Theater, indem er mit Scheinwerfern Licht und Schatten künstlerisch umsetzte und durch Lichtregie seine ‚Illusionsmaschinerie‘ perfektionierte.

Dem großbürgerlichen Repräsentationsbedürfnis kamen die zahlreichen Ausstellungen und Messen entgegen. Die Gewerbeausstellung 1896, der Höhepunkt der Präsentation der wilhelminischen Industrie, erstahlte im Licht von Siemens und AEG. Um 1900 folgten die Weltausstellungen. Auch die Filmindustrie zeigte ihren Leistungsstand. Der am 3. April 1907 konstituierte ‚Erste Internationale Kinematographen-Bund‘ organisierte im Juni 1908 in Hamburg eine 14-tägige ‚Kinematografen-Industrie-Ausstellung‘ mit 82 Ausstellern. Keine große Firma fehlte: Messter, Gaumont, Pathé Frères, Lux, Deutsche Mutoscop und Biograph GmbH, Liesegang, Kobrow & Co.²⁴⁵ Überall sollte das Publikum sehen, denn man stellte aus, um sich zu zeigen.

In den Kaufhäuser der Städte wurde die bunte Warenwelt für die potentiellen Käufer inszeniert. Differenziert in Häuser der ‚guten Gesellschaft‘ (Wertheim und KDW), ‚das Haus des behaglichen Mittelstands‘ (Tietz) und das des ‚besseren Arbeiters‘ (Jandorf), boten sie ein nie vorher gesehenes Warenangebot und ein Schauerlebnis ersten Ranges, das die Menschen zum Träumen anregte.

Das ältere Panorama erfreute sich weiterhin breiter Beliebtheit, und mit ihm Völkerschauen, Wachsfigurenkabinette und Panoptiken, Singspielhallen, Spezialitätentheater, Jahrmärkte und Vergnügungsparks, die den Menschen Abwechslung, Unterhaltung und allerlei Lehrreiches boten.²⁴⁶ Die Mächtigkeit der Bilder war nicht mehr zu übersehen. A. Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, wies bereits um 1893 auf die Bedeutung der Amateurphotografie hin und organisierte Ausstellungen von Laienphotographen.

Lichtbildervorträge waren zu dieser Zeit ebenfalls außerordentlich beliebt und fanden in der Volksbildungsbewegung als zeitgemäßes Lehrmittel Verwendung. Doch auch sie wurden angefeindet. Es wurde vor der sinnlichen Komponente des Sehens und der Verflachung des Geistes durch die Bilder gewarnt.

Bestimmt durch den latenten Antikapitalismus des Bildungsbürgertums, verhielten sich die meisten Pädagogen gegenüber der kommerziellen Auswertung lehrreicher Veranstaltungen und kultureller Werte sehr reserviert. Damit vergrößerten sie die Kluft

²⁴⁴ Stefan Kolditz: „Film und kulturelle Kommunikation.“ Berlin 1990, S.109. Zit. nach: Müller (1994) S.215

²⁴⁵ Vgl. Töteberg (1990) S.27

²⁴⁶ Vgl. Kossok (1992)

zwischen Elite- und Massenkultur noch weiter und verringerten die Möglichkeiten, selbst auf die Entwicklung einfluß zu nehmen.

Die Massenmedien erschütterten „die kulturellen Bastionen des Bürgertums und legten ein Fundament, das die Vermittlung traditioneller Werte und Normen nicht mehr garantiert[e].“²⁴⁷

Sie standen jeder bürgerlichen Rezeption von Kunst entgegen, waren sie doch kein privates Kunsterlebnis, das im ästhetizistischen Erlebnisakt erstarrte.

„In den Mittelpunkt des Interesses rückte ein ästhetisches Erleben und Nachempfinden, das an die Stelle kritischer Reflexion eine kontemplative und ästhetisch genießende Haltung setzte. Im Widerspruch dazu stand eine für das Kino angenommene Rezeption, die einer ‚feinfühligem‘ Andacht und Versenkung Schranken entgegensetzte.“²⁴⁸

Von einer solchen Kunstauffassung war die pädagogische Intelligenz des Bürgertums, die schon seit geraumer Zeit ihren Pakt mit den feudalen Kräften in Deutschland geschlossen hatte, um soziale Ansprüche einer politischen Veränderung von unten abzuwehren, weit entfernt. Selbst Emilie Altenloh hatte in ihrer Studie die negative Einstellung zu jeder Art von Unterhaltung beklagt.

„Jahrzehntelang war die Forderung nach leichter Unterhaltung als etwas Nichtseinsollendes verneint und unterdrückt worden. In einem Zeitalter, in dem der Rationalismus herrschte, in dem das Augenmerk vornehmlich auf den Zweck allen Tuns gerichtet war, wurde die Forderung nach einer künstlerischen Durchdringung aller Lebensgebiete zum Programm. Jede Kaffeehausunterhaltung, jeder Theaterbesuch mußte um jeden Preis das Individuum um etliches bereichern, ihm einen Wert hinzufügen. Und nur zu leicht nahm man den Schein davon, die äußeren Anzeichen, für das Echte. Alle Vergnügungen, alle Formen der ‚bloßen Unterhaltung‘ waren sozusagen illegitim.“²⁴⁹

Längst waren ihr die Werke bürgerlicher Klassiker jedoch zu einem verdinglichten Bildungsgut verkommen, dessen gesellschaftlicher Gebrauchswert – abgesehen von der Konstitution einer fragilen kulturellen Gruppenidentität im Zeichen der Belesenheit – im wesentlichen darin bestand, eine kompensatorische und damit aber auch sozial integrative systemstabilisierende Funktion zu erfüllen.

„Letztlich ging es um Selbstversicherung einer herausgehobenen Sozialrolle: Kunst als eine nur mit dem Schlüssel Bildung zugängliche Sphäre höherer Geistigkeit, Raum des Wertvollen, Edlen, Einmaligen und Idealen. Was zählte, war die Aktivität des Verstandes bei der Aneignung künstlerischen Materials, Phantasie, Einfühlung und Illusion. Sinnlichkeit kam in dieser Sphäre wenig Ansehen zu.“²⁵⁰

Durch die angestrebten Verbote wurde den ärmeren Volksklassen eine Kultur der Sublimation verordnet und ihnen zugleich die eigene kulturelle Produktion und Tradition abgesprochen.

Die Großstädte selbst waren zu Schauerlebnissen geworden, die immer neue Attraktionen boten. Zusammen mit den Medien, die zunehmend besser und schneller Bilder zu verbreiten in der Lage waren, bekam das Visuelle eine immer größere Bedeutung.

Mit den Massenmedien etablierte sich damit eine Alltagskultur, die in vielerlei Beziehung im Gegensatz zur bürgerlichen Kulturauffassung stand. Stark auf das Bildliche ausgerichtet, kurz und vielfältig, war es leicht und schnell von den städtischen ‚Massen‘ zu konsumieren. Diese Unterhaltung wollte Entspannung und Amusement bieten, nicht mehr die Seele bereichern. Das konnte das Bildungsbürgertum nur als Kulturverfall wahrnehmen und, soweit es möglich war, bekämpfen.

3.1.2. Ausbreitung des Lichtspielwesens

²⁴⁷ Kommer (1979) S.11

²⁴⁸ ebenda S.31

²⁴⁹ Altenloh (1914) S.96

²⁵⁰ Schweinitz (1992) S.6

Seit 1896 gab es Kinematographen käuflich zu erwerben. Oft waren es ältere Schau- stellerunternehmen, Familienbetriebe, die über ein eigenes Zelt oder eine Bude verfügten, welche sich auf das Gewerbe mit den ‚lebenden Photographien‘ umstellten und sie auf Messen und Jahrmärkten projizierten. Die Programme waren zunächst noch sehr kurz, dauerten nur 15 bis 30 Minuten und wurden gespielt, bis die gekauften Filme völlig zerschissen waren. Doch das Kino war keineswegs ausschließlich ein Jahrmarkts- vergnügen. Es wurde ebenso fester Bestandteil von Varietés, Gesellschafts- und Vereins- häusern und anderen ortsfesten Etablissements, wo es sich in das traditionelle Programm gut einfügen ließ.

Darunter befanden sich durchaus Vergnügungsstätten des gehobenen Mittelstandes. Die Musikbegleitung kam in vornehmeren Häusern von einer Kapelle, sonst aus dem Grammophon, aus dem man zu besonderen Anlässen auch eine Ansprache des Kaisers hörte oder sich über Negergesänge belustigte. Die Gastronomie spielte dabei eine große Rolle. Während sie sich des Films als verkaufsförderndem Instrument bediente und einige Wirtschaften – wegen des besseren Verdienstes – ganz auf Kinobetrieb umstellten, wurden in den eigentlichen Lichtspieltheatern Bier, belegte Brötchen und, für Kinder, Näschereien verkauft.

Doch der wirtschaftlichen Auswertung der Kinematographie waren enge Grenzen gesetzt, solange sich das Filmtheater immer neue Zuschauer suchen mußte. Die Kinobe- sitzer begannen, Filme untereinander auszutauschen. Ihr Kauf amortisierte sich bei nachlassendem Publikumsinteresse und längeren teuren Filmen nicht mehr. Erst als die Filmindustrie mit der Umstellung von Verkauf auf den Verleih beginnt, um ihren Einfluß auf den Markt zu wahren, wird es den Theatern möglich, zu einer größeren Zahl seßhaft zu werden, da jetzt die Filme statt das Publikum wechseln konnten.

Zwischen 1906 und 1909 stieg die Zahl der Kinos in den Städten sprunghaft an. Immer mehr Laden-, Doppel- oder Winkelkinos entstanden in leerstehenden oder umgebauten Ladenlokalen an Bahnhöfen und Geschäftsstraßen, wo eine rege Laufkundschaft hohe Besucherzahlen erwarten ließ. Genaue statistische Zahlen liegen hierüber nicht vor. Um 1900 sollen nach dem Stettiner Bibliothekar Ackerknecht zwei Kinos in Berlin bestanden haben²⁵¹, wogegen Paul Samuleit²⁵² von zwei Kinos in ganz Deutschland (in Würzburg und Hamburg) ausgeht. Die Schätzungen für 1910 liegen zwischen 480²⁵³ und 1.000²⁵⁴ und im Jahre 1913 sollen bereits 2.370 im Deutschen Reich etabliert gewesen sein. Die Zahlen, die in der Literatur zu finden sind, weichen stark voneinander ab, machen aber alle eines deutlich: die Zunahme muß immens gewesen sein. Das geht auch aus den Klagen hervor, die Theater, Kneipenbesitzer und Buchhandel führten, die um ihr Geschäft fürchteten.²⁵⁵

So geriet die Filmbranche Anfang der 10er Jahre trotz ungetrübter Renditen und beispielloser Expansion unter dem Druck der öffentlichen Meinung in eine soziokulturelle Legitimationskrise.

Zunächst war es die technische Novität, ‚lebende‘ Bilder darzustellen zu können, die die Menschen begeistert hatte. Der Reiz der Neuheit war jedoch schnell verfliegen und das Kino übernahm die Aufgabe, Unterhaltung (in Dramen und Humoresken) und Wissenswertes (in ethnologischen, Naturfilmen und Aktualitäten) vorzuspielen. Das Publikum wollte sich sowohl in einer Traumwelt verlieren, als auch die Welt kennen- lernen, die ihm der Kinematograph ins Lichtspieltheater holte. Für jeden Geschmack war etwas dabei. Im Mittelpunkt stand allerdings immer öfter das Drama in mehreren Szenen als Publikumsmagnet und ‚große Attraktion‘. Auch die Reklame stellte sich nun um und warb statt mit der Perfektion der Vorführung jetzt mehr und mehr mit den Inhalten der einzelnen Filme. Es bildeten sich Erzählformen heraus, die weniger mit der theatergeschichtlichen Tradition des Dramas zu tun hatten, als vielmehr eine Weiter- entwicklung der Varieté- und Schaubudenunterhaltung darstellten.

²⁵¹ Sellmann (1912) S.6; Bächlin (1975) S. 214 Anm. 23

²⁵² Samuleit (1912) S.4

²⁵³ Sellmann (1912) S.6; Bächlin (1975) S. 214 Anm. 23

²⁵⁴ Alexander Jason: „Der Film in Ziffern und Zahlen.“ Berlin, 1925

²⁵⁵ Vgl. Sellmann (1912) S.6

Um 1906 bis 1910 wandelten sich mit dem Inhalt und der Länge auch die technische Perfektion der Apparate. Die Erfindung der dreiteiligen Flügelblende (1906) machte die Projektion nahezu flimmerfrei und ermöglichte damit auch technisch die Herstellung von längeren Spielfilmen, was zu einer Rohfilmknappheit in Deutschland führte, da erst 1910 die ‚Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation‘ (Agfa) die Rohfilmfabrikation im industriellen Maßstab aufnahm. Daneben konnte der Rohfilm in bezug auf seine Nicht-Brennbarkeit verbessert werden.

Aufgrund der ökonomischen Strukturzwänge und der zunehmenden öffentlichen Kritik mußten neue Absatzstrategien entwickelt werden. Unter dem Einfluß des französischen ‚Film d’art‘ versuchte auch die deutsche Filmwirtschaft, mit ‚Autoren-‘ oder ‚Kunstfilmen‘ eine neue bürgerliche Schicht für das Kino zu begeistern. Dafür wurden künstlerisch-literarische Stoffe aus anerkanntem bürgerlichen Genre verfilmt, für die man die bekanntesten Schauspieler, Schriftsteller und Musiker verpflichtete.

Auch die Kinobesitzer reagierten auf diesen Trend. Ab 1910 entstehen die großen ‚bürgerlichen‘ Kinopaläste mit allem Pomp, den man vom Theater her gewohnt war. Mit großen luxuriösen Häusern und der Übernahme der Theaterkonventionen, wie Premierenbesuch, Einteilung in Loge, Sperrsitz und Parkett und nicht zuletzt mit Eintrittspreisen bis zu 5 Mark, die nur den Besserverdienenden den Zutritt ermöglichten, erhoffte man sich, die neue Publikumsschicht anzusprechen.²⁵⁶

Die kleinen Kinos wurden jedoch nicht verdrängt, im Gegenteil. Auch sie nahmen weiter zu. Stattdessen fand eine Diversifizierung und Ausweitung des Marktes statt.

Schon vor 1908 wurden bekannte literarische Stoffe verfilmt, waren aber wenig geeignet, dem Bürgertum zu gefallen. Während in England, Frankreich und den USA keine Einwände gegen literarische Verfilmungen bestanden, wurden sie in Deutschland als Frevel angesehen. Sellmann sah darin eine Herabsetzung der Literatur und der deutschen Meisterwerke²⁵⁷, Paul Samuleit gar ein „Brechmittel“²⁵⁸. Das unbekümmerte Vorgehen des Kinogewerbes verletzte die Autorität und Unantastbarkeit der Klassiker. Besonders entlarvend nimmt Lange dazu Stellung.

„Wir können darin nur eine Versündigung am Geiste der Dichtkunst, eine Pietätlosigkeit gegen unsere großen Dichter erkennen. Hiergegen hätte die Gesetzgebung ein volles Recht einzuschreiten. So wie sie nicht gestattet, daß eine schöne mittelalterliche Kirche durch schlechte Restaurierung verhunzt wird, so sollte sie auch verbieten, daß die klassischen Werke unserer Dichter in dieser Weise ausgebeint und verballhornt werden. Wir brauchen ein Denkmalschutzgesetz zu Gunsten der Werke unserer klassischen Dichter.“²⁵⁹

Man fürchtete durch die Verfilmung eine verstärkte Aushöhlung der bürgerlichen kulturellen Werte. Da die niedere Kultur sich in die Werthierarchie der Gebildeten nicht einfügen ließ, plädierte Lange für eine rigorose Bevormundung und gesetzliche Regelung von Seiten des Staates. Als Massenunterhaltungsmittel konnte das Kino nicht einfach zu einem Kulturprivileg der gebildeten Eliten umfunktionalisiert werden.

Der Schriftsteller, der sich auf den Film einließ, verlor seine Charakteristik, die er nach der bürgerlichen Kunstauffassung innehatte. Aus dem Originalkunstwerk als integralem und autonomem Ausdruck eines schöpferischen Individuums wurde ein kleines Rädchen im Getriebe einer Filmproduktionsmaschine mit komplexen Arbeitsprozessen. Das fehlende Wort, immer wieder zum einzigen Kern künstlerischer Aussage stilisiert, und die reproduzierte Mimik zeigten sich dem gebildeten Publikum nur als stumme Grimassen. Schon deswegen lehnten viele Mimen, die es sich leisten konnten, ihre Mitarbeit ab.

Die weitaus größere Zahl von weniger bekannten Theaterschauspielern und Schriftstellern beteiligten sich jedoch, trotz eines ausdrücklichen Verbots des ‚Deutschen

²⁵⁶ Bezeichnend dafür ist der erste freistehende Kinoneubau in Deutschland. 1910 wurde er als ‚Cines-Theater‘ (später ‚UFA-Pavillon‘) am Nollendorflplatz in Berlin errichtet. Prunkvolle Umbauten alter Konzertsäle, wie der ‚Mozartsaal‘ 1911 mit 1.068 Plätzen oder das ‚Marmorhaus‘ am Kurfürstendamm 1912, folgten.

²⁵⁷ Vgl. Sellmann (1912) S.21

²⁵⁸ Samuleit (1912) S.25

²⁵⁹ Konrad Lange: „Nationale Kinoreform“ M.Gladbach 1918, S.35

Bühnenvereins‘ 1912, an Filmproduktionen. Sie waren schon zur Sicherung ihres Lebensunterhalts dazu gezwungen. Da die Theater überwiegend im Winter spielten, konnten die arbeitslosen Schauspieler im Sommer, in denen das Licht für die Filmaufnahmen günstig war, diese Jahreszeit überbrücken. Die Literaten kompensierten durch ihre Mitarbeit den Öffentlichkeitsverlust, den sie erlitten hatten.

Der Film blieb zunächst von aller offiziellen Kunstkritik völlig unbeachtet. Erst nach 1913 begann man sich in Deutschland von der Vorstellung der Tempelschändung und der Verunglimpfung der Kunst zu lösen. Die Verpflichtung namhafter Schauspieler und Literaten (Paul Wegener, Albert Bassermann, Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Hermann Sudermann) führte schließlich eine Aufweichung der negativen Haltung herbei. Am 15. Februar 1913 wird im Berliner ‚Mozartsaal‘ das von der Filmpublicistik zum ersten deutschen Autorenfilm stilisierte Drama ‚Der Andere‘ (Regie: Max Mack) mit dem berühmten Reinhardt-Schauspieler Albert Bassermann uraufgeführt. Weitere Filme wie ‚Atlantis‘, ‚Der Student von Prag‘ oder ‚Die Landstraße‘ fanden jetzt auch bei der bürgerlichen Kunstkritik Beachtung, wenn auch nicht immer Wohlwollen.

Es fand jedoch keine ‚Emanzipation des Films‘ oder ein ‚erster entscheidender Schritt zur Versöhnung von Massenkultur und bürgerlicher Kultur‘ statt, vielmehr traf sich der Kulturanspruch des Bürgers und das Selbstbehauptungsinteresse der Autoren in der Unterwerfungsgeste des Kinodramas im Autorenfilm. So konnten die Reformer 1913/14 eine Strategiewende einleiten. Da das Kino nicht mehr abzuschaffen war, mußte es als kunstfähig erklärt und mit einer normativen Spielfilmästhetik überzogen werden.²⁶⁰

„Von einer bestimmten historischen Warte aus reflektiert der Autorenfilm in erster Linie die ideologischen Diskurse der Selbstlegitimation und das Geschick, Formeln für die Produktdifferenzierung zu finden, die eine spätere Generation (in den Jahren nach dem Weltkrieg) übernehmen und verwenden konnte: die der phantastischen Filme der zwanziger Jahre und des sogenannten Expressionismus.“²⁶¹

So spiegelten sich nach Kracauers These die ‚gespaltenen‘ Personen und zerbrochenen Identitäten des bürgerlichen Mittelstandes im Kunstfilm.²⁶² Denn immer waren sie Intellektuelle: Der Rabbi (Golem), der Student (von Prag), der Wissenschaftler (Homunculus), der Arzt (Der Andere).

„Der alldruckartigen Faszination, mit der auf der symbolisch bildlichen Ebene das destruktive Verhalten des Alter Ego verfolgt und ausgemalt wurde, entsprach in der gesellschaftlichen Wirklichkeit die monströse Fixierung weiter Teile der deutschen Intelligenz auf den Krieg als das Ereignis, das all ihre Widersprüche und Probleme aufzuheben schien.“²⁶³

Es ist jedoch hervorzuheben, daß diese Kunst- oder Autorenfilme keineswegs repräsentativ für das gesamte Filmangebot der Zeit sind²⁶⁴ und auch in der Reformdebatte fast nie erwähnt werden. Der weitaus größte Teil des Programms orientierte sich nach wie vor am Geschmack ‚der Masse‘ und legitimierte den weiteren Kampf, jetzt nicht mehr gegen, sondern um den Film.

Waren es, wie noch zu zeigen sein wird, in den ersten Jahren des Jahrhunderts besonders die Pädagogen, die die Beobachtung machen mußten, daß sich die Schuljugend vom Kinematographen anziehen ließ und sich dort unkontrolliert neue Erfahrungen und Unterhaltung verschaffte, und folglich dieses „20-Pfennig Theater des Pöbels“²⁶⁵ mit allen

²⁶⁰ Die ersten umfassenden Entwürfe zur Spielfilmästhetik sind von Herbert Tannenbaum „Theater u. Kino“ (1912) und Hermann Häfker „Kino und Kunst“ (1913) zu finden.

²⁶¹ Thomas Elsaesser: „Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie“ in: KINtop 1/1992 S.26 Anm. 19

²⁶² Kracauer (1984); Zur Kritik an den Thesen Kracauers siehe Tilo-Rudolf Knops „Siegfried Kracauer und die Messalliance von Film und Bildungsbürgertum in der Weimarer Republik.“ in: Hickethier (1989) S.78ff.

²⁶³ Heller (1985) S.96

²⁶⁴ Vgl. Toeplitz (1984) S.56; Schlüpmann (1990) S.244

²⁶⁵ W. v. Scholz: ‚Kinematographen-Zensur‘ in: ‚Der Kunstwart‘ 21 1908 2. Viertel, S.205

Mitteln zu unterbinden war, drohte nach den Umstrukturierungen um 1907 angesichts ‚besserer‘ Filmproduktionen ein Angriff auf die eigenen Kulturgüter Literatur und Theater, und man war nun gezwungen, zwischen tatsächlichen und potentiell möglichen Filmen zu trennen.

3.1.3. Das Publikum

Die erste soziologische Untersuchung zum Kino wurde 1914 von Emilie Altenloh im Rahmen ihrer Dissertation erstellt²⁶⁶. Im bürgerlichen Lager stieß die Studie auf Abwehr und Unverständnis, und man qualifizierte sie wegen der Umfragen, die Altenloh durchgeführt hatte, als subjektiv ab, obwohl sie sich dabei sehr bemüht gezeigt hatte, auf die gehobenen Schichten nicht allzuviel Unbotmäßiges kommen zu lassen.²⁶⁷ Empirische Untersuchungen waren Gift für die geltenden idealistisch-normativen Theorien. Wer den traditionellen Kultur- und Bildungsbegriff durchsetzen wollte, konnte die ‚Ungebildeten‘ und ‚Kulturlosen‘ nicht ernst nehmen oder aus ihren Antworten wissenschaftliche Ergebnisse ableiten. Altenloh wurde empfohlen, der „Phantasterei“ der befragten Personen nicht allzuviel Bedeutung zuzumessen.²⁶⁸ Das Publikum im Kino mußte geleugnet werden, weil es seit dem 18. Jahrhundert immer das bürgerliche war, und das Kino ihre ganze obsolet gewordene Öffentlichkeit kassierte, die auf der Trennung von privat und öffentlich fußte.²⁶⁹ Nach Kinters Schilderung verhielt sich die Arbeiterbewegung bei der Bewertung der Altenloh´schen Arbeit anders.

„E. Altenlohs Untersuchung wurde in der Arbeiterpresse weitgehend positiv beurteilt. Die ‚Sozialistischen Monatshefte‘ schrieben, die Lektüre sei deshalb so erfreulich, weil es sich hier um eine objektiv gehaltene Untersuchung handele, ‚frei von jedem moralsüchtigen Gezeter‘, das uns überall in die Ohren gellt, wo man sich verpflichtet fühlt, über den Kino mitzureden.“²⁷⁰

Der Gymnasialprofessor und evangelische Theologe Adolf W. Sellmann hatte sich zwei Jahre zuvor gefragt, woher die enorme Beliebtheit des Kinematographen stamme. Neben dem Reiz der Neuheit, der um 1912 für nur wenige noch bestanden haben kann, führte er die Eindringlichkeit visueller Darstellung als wichtigste Komponente dieses Mediums an. Indem er sich auf die anerkannte Autorität Aristoteles´ beruft, kann er der Schaulust weitaus moderater entgegengetreten als andere, die, wie wir später sehen werden, ein ganzes Bündel von Argumenten gegen das Visuelle hervorziehen.

„Die lebende Photographie fesselt und nährt unsere Aufmerksamkeit andauernd; unsere Phantasie wird durch den steten Wechsel besonders erregt und erfreut. Sobald die kinematographische Vorstellung beginnt, versinkt die Umgebung in dunkle Nacht, alle Störungen für die Blicke werden ausgeschieden.“²⁷¹

Er versucht, sich die Vorteile des Kinos gegenüber dem Theater bewußt zu machen. Während auf der Schauspielbühne ein einziger einheitlicher Grundgedanke das Stück bestimmt, bietet das Kino ein ganzes Potpourri optischer Ausschnitte. Was viele ausdrücklich bemängelten, das Fehlen des Wortes und damit die Unmöglichkeit der psychologischen Darstellung, die einzig in der Lage sei, ein Stück zur Kunst werden zu lassen, war offensichtlich im Kino mit seinem einfachen dramatischen und von Psychologie völlig unbelasteten Inhalten den Zuschauern willkommen. Durch die Sprache der Geste, der Bewegung und Mimik war es für jedermann leicht verständlich. Sellmann sah, daß, während im Theater die Gedanken in knapper geschliffener Form präsentiert wurden und

²⁶⁶ Altenloh (1914)

²⁶⁷ Eine ausführliche Kritik an Altenlohs Studie hat in jüngster Zeit Corinna Müller vorgenommen. Vgl. Müller (1994)

²⁶⁸ Vgl. Schlüpmann (1990) S.242

²⁶⁹ Vgl. ebenda S.199

²⁷⁰ L. Kullmann in: „Soziologische Monatshefte“ 20, 1914, S.381. Zit. nach: Kinter (1985) S.152

²⁷¹ Sellmann (1912) S.7

ein Mitdenken unbedingt erforderlich machten, das Publikum nach schwerer Arbeit weder in der Lage noch willens war, sich zu konzentrieren, sondern sich amüsieren wollte. Auch Emilie Altenloh stellte diese eskapistische Funktion, sich in der Bequemlichkeit und Dunkelheit des Zuschauerraums wohlthuende Entspannung zu gestatteten, fest.

Außerdem integrierte sich das Kino viel leichter in den Alltag. Anders als im Theater konnten die Besucher nach belieben ständig kommen und gehen, da sie durchgängige Programmschleifen von ca. zwei Stunden spielten, die ab halb fünf nachmittags bis halb elf abends liefen.

„In ganz großen Kinematographentheatern wird hinter jedem Stück ausgerufen: ‚Die Eintrittskarten O (bzw. P, Q, R usw.) sind abgelaufen!‘“²⁷²

Dazu kam die Billigkeit dieses Amüsemments. Nachdem die Preise für die Novität zunächst 50 Pfennig oder mehr betragen hatten, pendelten sie sich danach zwischen 20 und 60 Pfennigen für die verschiedenen Platzkategorien ein. Kinder und Militärs unterer Dienstgrade zahlten, wie es üblich war, die Hälfte. Dennoch hatte es bereits im ambulante Kinogewerbe teilweise erhebliche Preisdifferenzierungen gegeben. Die besonders großen und attraktiven ‚Riesinkinematographen‘ hatten fast eine identische Preisstruktur wie die kleinen Theater am Ort. 40 Pfennig bis 2 Mark wurden hier wie dort für den Eintritt verlangt. 1905 waren Preise von 1,10 Mark zwar nicht die Regel, aber immer wieder für die besseren Plätze zu finden. Daraus lassen sich Rückschlüsse auf das „immanente Publikum“ ziehen.²⁷³

Für die zur Sparsamkeit gezwungenen Menschen der Unterschicht und der unteren Mittelschicht konnten Preise von einer Mark aufwärts nicht gedacht gewesen sein. Daß sie dennoch überall anzutreffen waren, widerlegt die These vom reinen ‚Arbeiterkino‘ für die Frühphase, wie sie in der Filmgeschichte immer wieder behauptet worden ist. Die Wochenlöhne von Arbeitern (1907) betragen: 2,90-3,80 Mark für Dienstmädchen, 2,50 Mark für Heimarbeiter und 15 Mark für eine Textilarbeiterin. 30 Pfennig für eine Kinovorstellung waren für sie zwar erschwinglich, dennoch aber viel Geld, das ‚nur‘ für Vergnügen ausgegeben wurde. Im Gegensatz zu den anderen Vergnügungen, wie Theater oder die Berliner Rollschuhbahn, war das Kino jedoch recht billig. Dort galten 50 Pfennig als das übliche Entree. Ausgefallenerer oder gehobenerer Vergnügen kosteten schon 1 Mark und mehr. Das Jahreseinkommen von gut gestellten Beamten, Lehren der höheren Bildungsanstalten und gebildeten Kaufleuten (1898) betrug ca. 3.000 bis 12.000 Mark., was einem Wochenlohn von ca. 57 bis 230 Mark entsprach. Für sie war das Kino in jeder Preiskategorie eine billige Angelegenheit. Das änderte sich auch kaum durch die Berliner Luxuskinos der 10er Jahre. Nach anfänglich überhöhten Forderungen pendelten sich auch dort die Preise zwischen 50 und 75 Pfennig ein, boten jedoch daneben auch Platzkategorien die drei manchmal sogar vier Mark kosteten.²⁷⁴

Keineswegs war das Kino ausschließlich ein Medium der Arbeiter und Angestellten, wie auch Altenloh in ihrer Studie feststellen konnte. Ernst Schultze hob 1911 ausdrücklich hervor, daß „alle Stände“ im Kino vertreten seien.

„In kleineren Orten findet man infolge der Vielseitigkeit des Kinematographen unter seinen Besuchern fast alle Schichten der Bevölkerung nebeneinander. In den Großstädten ist in den letzten Jahren eine Differenzierung eingetreten: hier scheiden sich billige und teure Lichtspieltheater. In den ersteren können daher bessere Vorstellungen geboten werden. Ein bedeutender Teil der Besucher wird aber allenthalben – außer in den kostspieligen Theatern – von Angehörigen des unteren Mittelstandes und von Arbeitern gestellt.“²⁷⁵

²⁷² Schultze (1911) S.15

²⁷³ Vgl. auch im Folgenden Müller (1994) S.23ff.

²⁷⁴ Vgl. ebenda S.38

²⁷⁵ Schultze (1911) S.17

Männer und Frauen aus dem Mittelstand waren genauso vertreten wie Leute mit Volksschulbildung und Analphabeten. Pastor Conradt bekennt:

„Das Publikum des Kinematographen ist ungemein verschieden zusammengesetzt: In kleinen Orten umfaßt es die meisten Schichten der Bevölkerung einschließlich des Mittelstandes, der für Aufschlag von wenigen Groschen auf den von der Leinwand entfernten Plätzen sitzt, wo man nicht durch das Flimmern gestört wird. Große Unternehmungen mit besserer Aufmachung und höheren Preisen haben unter ihren regelmäßigen Besuchern auch Angehörige der höheren Stände. Ich kenne manchen ernsten Mann, der im Vorübergehen auf ein Stündchen eintritt, um auf andere Gedanken zu kommen.“²⁷⁶

Durch die Differenzierung der Spielorte und die ästhetische Weiterentwicklung verlor das Kino ab 1910 zwar etwas von seiner Anrühigkeit, was sich durch eine wachsende Zahl mittelständischer Besucher bemerkbar machte, in bildungsbürgerlichen Kreisen ging man jedoch nicht gerne hinein, sprach nicht davon, es sei denn abfällig, und achtete peinlich darauf, nicht gesehen zu werden.

„Wie aus den Erfahrungsberichten und Beobachtungsprotokollen der Pädagogen selbst hervorgeht, ging der bildungsbeflissene Bürger nur inkognito ins Kino. Unter einer ihm fremden Besucherschaft fühlte er sich unwohl. Potentielle Sympathien, Gefühle und Leidenschaften wurden schamvoll verdeckt. Dies gelang dem Bürger um so besser, je mehr er seine Ausflüge ins Kino als wissenschaftliche Entdeckungsreisen oder als jugendpädagogisch notwendige Vorbeugemaßnahmen ausgeben konnte.“²⁷⁷

Dazu trug sicherlich auch der Umstand bei, daß das Auftauchen der Moralapostel zuweilen in offene Feindseligkeit umschlagen konnte.

„In gewissen Kinos wurden die besser gekleideten Besucher unwillig angeschaut, als nicht dorthin gehörig betrachtet und oft laut beurteilt.“²⁷⁸

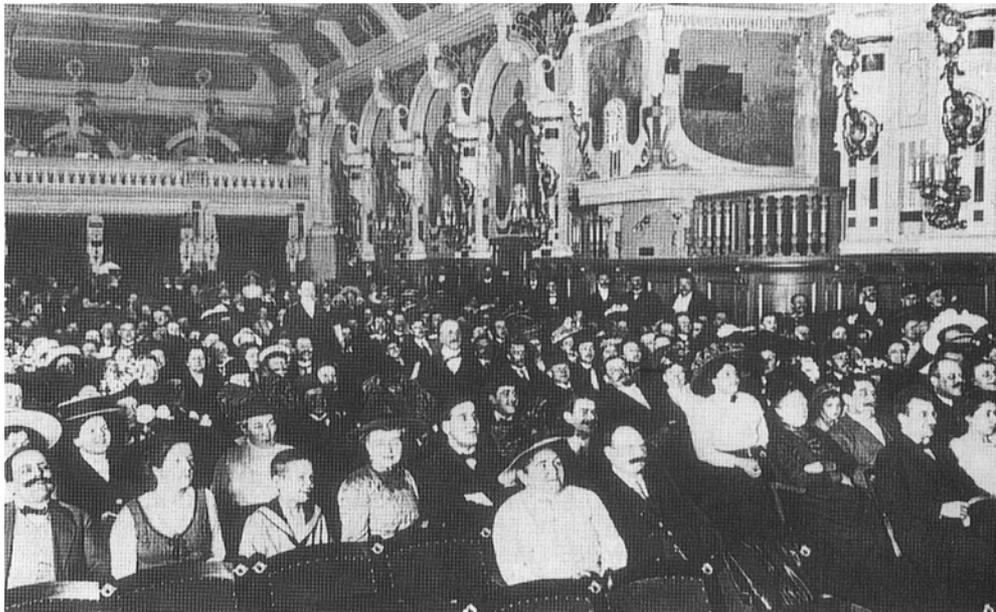


Abb.5 Publikum im UT Hasenheide in Neukölln 1913

An den Nachmittagen bevölkerten nach den Berichten von Conradt²⁷⁹ und Schultze²⁸⁰ Arbeitslose, „beschäftigungslose Mädchen“ und Laufkundschaft die Säle. Während ältere

²⁷⁶ Conradt (1910) S.34

²⁷⁷ Kommer (1979) S.20

²⁷⁸ Lange (1920) S.124

²⁷⁹ Conradt (1910) S.34ff,

Leute kaum vertreten waren, sah man Kinder und Jugendliche um so häufiger, manchmal in Begleitung ihrer Mütter oder Kindermädchen.

Viele Erwachsene verließen schon vor dem Durchlaufen der Programmschleife den Saal, während die Kinder dagegen oft länger blieben und beim erneuten Durchlauf des Filmstreifens mit ihrem Wissen prahlten: „Gleich küßt er sie...“

„Die Erwachsenen sind hier nur Besucher, sie aber fühlen sich wie zuhause. Mit den Kellnern, die mit ihren Tablets von Reihe zu Reihe gehen, stehen sie auf gutem Fuße, denn einen oder zwei Groschen für Leckereien haben sie meistens von ihren Eltern erbettelt oder sich irgendwie verdient. [...] Knaben unter 12, ja unter 10 Jahren machen hier ihre ersten Rauchversuche ungestört vom Personal, das sich nur zeigt, wenn die Kinder zu laut werden. Neulich bin ich absichtlich zu einer Vorstellung lange vor Beginn gegangen. Dreiviertelstunden saß ich als einziger Erwachsener in dem noch durch wenige Lampen erhellten Raum mit Dutzenden von Mädchen und Knaben, die sich ungestört unterhielten, ohne das jemand vom Personal auch nur den Kopf hineingesteckt hätte. Da bin ich mir ganz klar darüber geworden, daß es für diese Schulkinder keine Geheimnisse mehr gibt und daß jedes Kind, das mit dieser Horde in Verbindung kommt, nach wenigen Besuchen verdorben wird.“²⁸¹

Corinna Müller hat überzeugend nachgewiesen, daß das Publikum zumindest in der Anfangszeit ganz wesentlich durch Kinder und Jugendliche geprägt war.²⁸² Die Rede vom ‚Theater der kleinen Leute‘ oder von den ‚Kinderjahren des Films‘ sind durchaus wörtlich zu nehmen. Das frühe Kino war ein Kindermedium. Auch die Autoren der Kinoreformbewegung berichteten immer wieder von Scharen von Kindern, die sie angetroffen hätten. So kommt Müller zu dem Schluß:

„Das frühe Kinopublikum war nicht proletarisch, sondern ein junges Publikum.“²⁸³

Das Kino war Treffpunkt, Flucht aus der Erwachsenenwelt, Abstellplatz für lästige Geschwister sowie Frei- und Erlebnisraum. Dort konnten Kinder und Jugendliche ungestört Näschereien und in den Pausen Schundhefte verkonsumieren und dies meist ohne oder mit nur mangelhafter Aufsicht.

„Die Kürze der Filme, der schnelle Wechsel der Eindrücke und das enge Nebeneinander von Ernst und Lachen des frühen Kinos waren wie geschaffen für eine kindliche Rezeption und Erlebnisstruktur, der sprunghafte Umstellungen auf neue Gegenstände und rasche emotionale Wechsel mühelos gelingen. Außerdem waren die meist unkomplizierten Geschichten der Kurzspielfilme, die Dokumentaraufnahmen aus Natur, Sport, Tierwelt und fernen Ländern, die spannenden und Zusammenhänge darstellenden ‚nachgestellten Aktualitäten‘ auch für kleinere Kinder leicht verständlich, und die mehr für Erwachsene gedachten Programmteile (etwa Nachrichten, Ästhetik wie Feerien etc.) blieben kurz genug, um Kinder nicht gar zu ungeduldig werden zu lassen.“²⁸⁴

Ganz bewußt hatten die Lichtspielbetreiber Kinder und Jugendliche zu Sonderpreisen in das Kino gelockt, wie Ernst Schultze 1911 zu berichten wußte.

„Da in den Nachmittagsstunden, in denen viele Erwachsene noch beruflich beschäftigt sind, während die Kinderwelt ihre Schularbeiten größtenteils schon erledigt hat, allenthalben große Kindermassen vorhanden sind, die nach einem Vergnügen Ausschau halten, so haben die Kinematographentheaterbesitzer durch billige Kinderkarten ganze Scharen von Kindern anzulocken gewußt.“²⁸⁵

Dies hatte vor allem auch wirtschaftlich Gründe. Die Kinobesitzer mußten die besucherschwachen Nachmittagsstunden füllen. Was lag näher, als mit Kindervorstellungen eine Gruppe anzusprechen, die die Zeit und den Erlebnishunger aufbringen konnte.

²⁸⁰ Schultze (1911) S.18

²⁸¹ Conradt (1910) S.35

²⁸² Vgl. Müller (1994) S.192ff.

²⁸³ ebenda S.194

²⁸⁴ ebenda S.192

²⁸⁵ Schultze (1911) S.114

„Mit der Kinder-Preispolitik hatte das Kino einen besonderen Coup gelandet, denn es eroberte ein in Deutschland weitgehend neues Publikum für Unterhaltungskonsum, da die traditionelle Kultur Jugendtarife so gut wie nicht kannte. [...] Zwar trug die Preispolitik traditioneller Unterhaltungsstätten auch dem Rechnung, daß es seinerzeit nicht üblich war, Kindern und Jugendlichen Taschengeld zu geben, so daß sie als Konsumenten für kommerzielle Kulturbetriebe eigentlich uninteressant waren, aber grundsätzlich wurde die Jugend vom Kulturbetrieb dadurch weitgehend ausgeschlossen, zumindest, was den eigenständigen Besuch ohne die Eltern betraf. [...]

Die Kinematographie war das erste der großen Massenmedien in Deutschland, das die Jugend als Zielgruppe für Kulturkonsum direkt und bewußt ansprach.“²⁸⁶

In das Kino konnten die Kinder ohne die Erwachsenen gehen. Daß es dabei teilweise so lebendig zuging, daß sich einige Direktoren gezwungen sahen, Schilder anzubringen, die das Zerstören des Mobiliars verboten, versetzte den Bremer Pädagoginnen einen Schock. Eine Lehrerin beichtete 1913 über ihren Kinobesuch:

„Ich trete ein. Es ist gerade Pause. Ein unbeschreiblicher Lärm herrscht; Laufen, Rufen, Schreien, Lachen, Plaudern. Knaben balgen sich. Apfelsinenschalen und leere Bonbonschachteln fliegen durch die Luft. Der Fußboden ist besät mit Näschereiabfällen. Auf den Fensterbänken und den Heizkörpern rangeln Knaben herum. Mädchen und Knaben sitzen dichtgedrängt durcheinander. 14jährige Mädchen und 14jährige Knaben necken sich in unkindlicher Weise gegenseitig (auch während der Vorführungen bis zum Schluß).“²⁸⁷

Die Kinder wurden von den bürgerlichen Kulturkritikern jedoch nicht zu Kenntnis genommen. Stattdessen versuchte man sie, in den Kategorien der Erwachsenenwelt zu begreifen.

„Als Emilie Altenloh sich so indigniert mit dem tiefstehenden Niveau des Vorstadt-Publikums konfrontiert sah, dem man sogar das Zerlegen des Kinomobiliars explizit verbieten mußte, kam ihr nicht in den Sinn, daß die Adressaten jugendliche Rowdies gewesen sein könnten; sie dachte vielmehr an ‚die Arbeiterschaft‘.“²⁸⁸

Wie in anderen Fällen mit Umfrageergebnissen umgegangen wurde, zeigte exemplarisch eine Befragung, die der Lehrer Franz Xaver Schönhuber 1918 in München unter einer achten Volksschulklasse (31 Schüler) durchführte.

„Den Schülern war die Stellungnahme ihres Lehrers zur Kinofrage durchaus bekannt; sie wußten unter anderem, daß er (indirekt) das Verbot des Generalkommandos, wonach Jugendliche bis zum 17. Lebensjahre vom Kinobesuch ausgeschlossen waren, veranlaßt hatte.“²⁸⁹

So stand zu befürchten, die „Schüler könnten ihre Berichte [...] tendenziös färben“. Diese Bedenken wies Schönhuber jedoch zurück, denn

„zwei Jahre lang hatten die Schüler erfahren, daß ein von ihnen gefälltes Werturteil auf irgendeinem Gebiete niemals unangenehme Rückwirkungen für sie im Gefolge hatte, auch wenn es noch so sehr von der allgemein gültigen Norm oder von meiner persönlichen Meinung abwich. Eine Abweichung wurde nur der Ausgangspunkt für ein auf Berichtigung abzielendes Lehrgespräch.“²⁹⁰

Es ist erstaunlich, wie weit sich die Schüler dennoch in ihren Antworten vorwagten, obwohl dieses Lehrgespräch zweifellos die Folge hatte, den Schüler vor der Autorität des Lehrers bloßzustellen, zumal Schönhuber betonte, sein Ziel „natürlich mit Zähigkeit“ zu verfolgen.

Diese Umfrage sollte über vier Fragen Auskunft geben: Über Anlaß und Häufigkeit des Kinobesuchs, über die Motive dazu, über die Nachwirkungen des Gesehenen und schließlich über die finanziellen Mittel und deren Quellen.

Das Alter der erste Kinoerfahrungen gaben die meisten der Schüler zwischen sechs und neun Jahren an. Da die Schüler der Umfrage fast alle um die vierzehn Jahre alt waren, fiel

²⁸⁶ Müller (1994) S.197 und 199

²⁸⁷ „Die Bremer Lehrerinnen und die Kinogefahr.“ in: „Die Lehrerin“ Nr.20 1913 S.153ff.. Zit. nach: Kommer (1978) S.67

²⁸⁸ Müller (1994) S.200

²⁸⁹ Schönhuber (1918) S.2

²⁹⁰ ebenda S.2

dieser erste Besuch also in die Jahre zwischen 1909 und 1912. Dabei gaben nur elf von 31 Schülern an, in Begleitung eines Erwachsenen gewesen zu sein. Als Wochentag wurden vierzehn Mal „an irgendeinem Werktag“ und 11 Mal „an einem Sonntag“ genannt.

Nicht passende Ergebnisse wurden der Schülererinnerung zur Last gelegt und durch die eigene Beobachtung Schönhubers ersetzt. Aus den Antworten auf die Frage, warum sie ins Kino gehen möchten, leitete Schönhuber drei Kategorien ab, die er sofort mit dem Schulerfolg in Verbindung bringen kann. Diejenigen, die sich nicht weiter offenbaren mochten oder konnten, jedenfalls nur ein allgemeines Interesse am Kino bekundeten, bildeten für Schönhuber ‚die Masse‘ im Kleinen ab.

„Sie (diese Gruppe, die aus einem allgemeinen Hang in Kino ging / P.S.) verkörpert den Stumpfsinn, die ewig gleichgültige Mittelmäßigkeit. Schwerlich ist auch nur ein origineller Kopf darunter. Sie bilden später einen Teil jener unterschiedslosen Masse, auf die gewinn-süchtiger Kapitalismus in den verschiedensten Formen [...] spekuliert hat [...]“²⁹¹

Die Kosten des Kinobesuchs schienen für die Kinder kein Hindernis gewesen zu sein. Nur zwei Schüler gaben an, nicht so oft ins Kino gehen zu können, wie sie wollten, weil sie kein Geld hätten. Ein weitaus größerer Hinderungsgrund (zwölf Nennungen) schienen Verbote von Seiten der Eltern gewesen zu sein. Dennoch waren die Eltern oder bekannte Erwachsene die Hauptgeldquelle (24 Nennungen), wogegen sich nur wenige ihr Geld dafür verdienten (acht), sofern sie nicht auf illegalem Wege und ohne Bezahlung ins Kino gelangten.

„Ich konnte bis jetzt immer hin, weil ich immer die Türe gehalten habe oder mit meinen Freunden zum Fenster hineingestiegen bin.“²⁹²

Gegen Abend änderte sich das Publikum. In den Städten kamen viele Arbeiter, Handwerker, Kaufleute und unzählige junge Mädchen nach Feierabend von der Arbeitsstätte direkt ins Kino.

„Vor allem übt der Kinematograph eine große Anziehungskraft aus auf Brautpaare und solche, die es werden wollen. Am Sonntag kommen noch Soldaten in kleinen Trupps und ganze Familien hinzu, die hier eine Erholung von 6 schweren Arbeitstagen suchen. Dann machen auch die Kellner ein besseres Geschäft als am Alltag, wo sie lange genug mit einem eingeschenkten Glas Bier laufen müssen von Reihe zu Reihe, bis sie es verkaufen. Erfreulich ist es zu sehen, daß recht viel alkoholfreie Getränke abgesetzt werden.“²⁹³

Großes Interesse bestand auch bei den nicht berufstätigen Arbeiterfrauen, für die das Kino oft der einzige regelmäßig benutzte öffentliche Unterhaltungsort war. Bis 1908 war ihnen aufgrund der Vereinsgesetzgebung eine aktive politische Betätigung verboten, und da es anrühlich war, sich ohne Begleitung in der Öffentlichkeit zu zeigen, bot sich die Dunkelheit des Kinos als Fluchtmöglichkeit in mehrfachem Sinne an. Doch auch hier wurden sie angefeindet und von Konrad Lange mit wüsten Unterstellungen beschimpft.

„Viele Frauen, oft mit ganz kleinen Kindern, meist ohne Begleitung ihrer Männer, waren zu bemerken, auch manchmal mit Männern, die wohl nicht ihre Ehemänner sind. Besonders auffällig ist auch der Umstand, daß viele Frauen in Gesellschaft anderer abends kurz nach dem Abendessen erscheinen. Man muß von ihnen annehmen, daß sie nicht von großer Sorge um ihre Kinder angekränkt sind.“²⁹⁴

Auf Märkten und Messen wurden die weiter bestehenden Wanderkinematographen von der Landbevölkerung gut besucht, denn es war ein „Volksunterhaltungsmittel ersten Ranges“²⁹⁵. Wie die Kommission des Westfälischen Landgemeindetages 1913 beklagte, ließ man sich auch außerhalb der Jahrmärkte nicht von seinem Besuch abhalten.

²⁹¹ ebenda S.9

²⁹² ebenda S.10

²⁹³ Conradt (1910) S.37

²⁹⁴ Lange (1920) S.124

²⁹⁵ Conradt (1910) S.34

„Die Landbevölkerung zieht in großen Scharen, besonders am Sonntag, vom Lande in die benachbarten Städte, um sich die Kinos anzusehen. Es gibt schon jetzt Tausende und aber Tausende, die regelmäßig die Stadtkinos besuchen, auch wenn diese weiter entfernt liegen.“²⁹⁶

Dabei träumten viele Reformer noch davon, zumindest die Landbevölkerung vor dem Schmutz- und Schund der Großstädte bewahren zu können.

„Auf dem Lande müssen Filme gezeigt werden, die das Leben der Großstadt veranschaulichen, damit die Landbevölkerung, wenn sie einmal in die Stadt kommt, nicht einer fremden Welt gegenübersteht und auch schon rechtzeitig vor den Gefahren der Großstadt gewarnt wird. Es gibt viel zu viel Menschenmaterial, das vom flachen Lande in die Stadt kommt, im Sumpfe der Großstadt verloren (Bauernfängerei, Schicksal der Mädchen vom Lande in der Stadt, der landwirtschaftlichen und Industriearbeiter). Derartige Filme sind ganz besonders wichtig.“²⁹⁷

Sowohl aus der Preisstaffelung der einzelnen Lichtspieltheater und Reisekinematographen, als auch aus den Aussagen kann also geschlossen werden, daß es sich bei den Kinozuschauern keineswegs um ein rein proletarisches Publikum handelte. Vielmehr wurde es durch alle Stände vertreten, eine Tatsache, die in den Betrachtungen der Reformer gern ausgeblendet wurde. Hervorzuheben ist, daß Kinder und Jugendliche das Hauptkontingent des frühen Kinos – zumindest in den Nachmittagsstunden und bestimmten Stadtteilen – bildeten. Oftmals waren die Erwachsenen lediglich die Begleitung zu beaufsichtigender Kinder und nicht, wie in Reformkreisen immer wieder behauptet worden war, die verantwortungslosen Verführer, die die jungen Menschen in das Kino lockten.

3.1.4. Die Kinoreformer

Das Bild, das die Kinoreformer von den Menschen hatten, deren Vergnügen sie zu reformieren gedachten – das waren in erster Linie Kinder, Jugendliche und ‚die Masse‘ von Arbeitern und Angestellten – war denkbar schlecht. Dem konservativen Kinoreformer und späteren Berliner Zensor Karl Brunner gelang es in seinen Überlegungen zur Genese der ‚breiten Schichten‘, einen vom Bildungsbürgertum ausgelösten Kulturfortschritt bei gleichzeitiger Herabwürdigung der ‚kleinen‘ Leute zu konstatieren.

„Mit zunehmender Volkskultur sind im steigenden Maße die breiteren Schichten unseres Volkes, die in früheren dunklen Zeiten fernab vom Lichte des Geistes dahindämmerten, zu höherem Leben geweckt worden; auch sie verlangen nach einer Nahrung, die den edlen Teil ihres Wesens befriedigt, und sehnen sich nach Genüssen, die ihr oft recht mühseliges Dasein erst zu einem menschenwürdigen machen, die sie aus dem Staub des Alltags in die reinen Gefilde des Schönen und Guten erheben und ihrem Streben die göttliche Weihe verleihen.“²⁹⁸

Diese Menschen sind also nach Brunners Meinung geweckt worden, nicht etwa von selbst erwacht, was wiederum eine Verpflichtung gegenüber diesen neuen wissenshungrigen Schichten nach sich zog.

„Wirklich gelöst ist die Kinofrage erst dann, wenn wir auch die letzte große Unterschicht unseres Volkes geistig so hoch gehoben haben, daß es jede Art von Schund, nicht nur moralischen, sondern auch intellektuellen und ästhetischen, als seinem physischen Wesen widersprechend von selber glatt ablehnt [...]“²⁹⁹

Kinder und Jugendliche dämmerten in diesem Sinne noch auf unterster Stufe dahin, da ihre Seelen eben noch nicht geformt oder gefestigt waren. Was ihnen von der

²⁹⁶ Resolution des Instruktionkurses der Kinokommission des Westfälischen Landgemeindetages in Eickel am 26. Februar 1913 aus: Bild und Film, 2.Jg., 1, 1912/13, S.143f.. Zit. nach: Terveen (1959) S.38

²⁹⁷ Resolution des Instruktionkurses der Kinokommission des Westfälischen Landgemeindetages in Eickel am 26. Februar 1913 aus: Bild und Film, 2.Jg., 1, 1912/13, S.143f.. Zit. nach: ebenda S.38

²⁹⁸ Brunner (1914) S.3

²⁹⁹ Samuleit (1912) S.47

Kulturindustrie, die nur auf das Geschäft aus war, vorgesetzt wurde, nämlich zuerst die Schundliteratur und später das Kino, galt als „Volksgift“. Dabei verstrickte man sich immer tiefer in ein Pradox, „denn wenn Kunst per Definition nur dem Gebildeten zugänglich ist, ist Kunst, was nur dem Gebildeten zugänglich ist, wobei er selbst die Maßstäbe setzt –, [damit / P.S.] war das System zu Wahrung der gesellschaftlichen Führungsrolle des Bildungsbürgertums gesichert.“³⁰⁰

„In keinem anderen Land der Welt wurde die Kinematographie so dramatisch als ‚Volksgefahr‘ und Symptom des allgemeinen Sittenverfalls geißelt, dachten andererseits wohlmeinende Reformer und Kustoden des guten Geschmacks so leidenschaftlich über die Zählung und bildungsbürgerliche Nobilitierung des neuen Mediums nach wie in Deutschland.“³⁰¹

Daß dieses ein spezifisch deutsches Problem war, ist bereits von verschiedenen Autoren festgestellt worden.³⁰² Während man in den USA den Film viel mehr als eigenes Medium und weitere Variante der kommerziellen Unterhaltung begriff, war er in Deutschland durch die starke Verankerung literarisch-theatralischer Kultur im Klassenbewußtsein der Bildungsbürger von Anfang an deren Beurteilungskriterien unterworfen. Was sich in Nordamerika durch die fehlende Tradition frei entfalten konnte, mußte sich im Deutschen Reich einer Tradition unterwerfen, über die es hinausgewachsen war.³⁰³ In Deutschland stiegen dagegen Befürchtungen auf, daß hier eine Koalition von Kapital und Volk, vom Mammonismus und Sozialismus eine Mischung ergeben, die jede Hoffnung der Bildungsbürger auf Restaurierung ihrer sozialen Macht zunichte machte.

„Allein schon die ungeheure Publikationsflut [...], zu der das zeitgenössische deutsche Bildungsbürgertum sich provoziert sah und im Vergleich zum französischen die Debatte ‚um einige Grade verbiesterter‘ austrug, zeigt, daß es bei der Auseinandersetzung ums Kino unerschrocken um mehr als nur das Kino ging.“³⁰⁴

Die Palette der Meinungen innerhalb der bürgerlichen Kreise gegenüber dem Kino war sehr breit. Die ‚Kinodebatte‘ war kein Aktionsbündnis, keine Organisation, wie Toeplitz sie beschreibt³⁰⁵, sondern ein gesellschaftlicher Diskurs, in dem die Bildungsbürger sich am lautesten bemerkbar machten. Sie wurde unter den Vertretern einer Vielzahl regionaler und lokaler Organisationen und Einzelkämpfern ausgetragen. Das staatliche Engagement war, zum Ärger der Debattierenden, zunächst sehr zurückhaltend. Polizei und Gesetzgebung wurden oft erst auf Druck der öffentlichen, und das hieß hier bürgerlichen, Meinung aktiv.

Es gab ein paar Kristallisationspunkte, die jedoch mehr über die Quantität als über die Qualität und Homogenität der Meinungen aussagen. Dazu gehörte bereits 1907 die Zeitschrift ‚Der Kinematograph‘, der bis 1912 mit dem Untertitel ‚Organ der Kinematographischen Reformbewegung‘ firmierte. Die katholische ‚Lichtbildnerie GmbH‘ kümmerte sich intensiv um den Verleih einwandfreier Filme und griff durch ihre Zeitschrift ‚Bild und Film‘ sowie die Schriftenreihe ‚Lichtbühnen-Bibliothek‘ in die Debatte ein. Ebenso meldeten sich immer wieder die Vordenker praktischer Ansätze, wie sie in den kommunalen Kinos in Eickel oder Stettin entstanden waren, mit Veröffentlichungen zu Wort. Der rührige Lehrer Lemke gründete 1912 die erste Lehrfilmfachzeitschrift ‚Die Lichtbildkunst in Schule, Wissenschaft und Volksleben‘, die ihren Vorläufer in ‚Schule und

³⁰⁰ Müller (1994) S.205

³⁰¹ Kreimeier (1992) S.24; Vgl. auch: Thomas Elsaesser in: KINtop 1/1992 S.13; Hermand (1988) S.276

³⁰² Vgl. Kommer (1979); Kaes (1978); Schlüpmann (1990) u.a.

³⁰³ Vgl. Kaes (1978) S.11

³⁰⁴ Müller (1994) S.201

³⁰⁵ Toeplitz erweckt den Anschein, als handelte es sich um eine geschlossene Organisation, wenn er schreibt: „So entsteht in Deutschland eine ‚Filmreformbewegung‘, deren Organisator der Lehrer Hermann Lemke ist. Das Patronat üben katholische und protestantische Kirchenorganisationen aus.“ Toeplitz (1984) S.107

Technik' hatte. Eine erste selbständige Veröffentlichung zum Thema ‚Kirche und Kinematograph‘ wurde von dem evangelischen Pastor Walter Conradt 1910 vorgelegt.³⁰⁶ Daneben bestanden eine Vielzahl von Lehrervereinen und Kulturverbänden, die sporadisch die Initiative ergriffen. Unterstützung erfuhren sie durch die vielen Kulturzeitschriften (‚Die neue Rundschau‘, ‚Das Theater‘, ‚Nord und Süd‘), wie sie zu der Zeit in Mode waren. Damit wurde die Kinoreformpublizistik von denen getragen, die weder mit der Produktion zu tun hatten, noch die eigentlichen Rezipienten waren.

Wenn das Bildungsbürgertum das Kino besuchte, dann um Material gegen es zu sammeln. Lehrer (Diehle, Häfker, Lange, Lemke, Mendel, Samuleit, Schultze, Sellmann) und Pastoren (Conradt, Pieper, Sellmann) waren dabei die maßgeblichen Gruppen. Als Vermittler von Kultur und Erzieher des Volkes empfand die Lehrerschaft als erstes die Gefahren des Kinos. Die Kinder liebten dieses Medium und frequentierten es dementsprechend häufig. Bald nach dem ersten Aufschrei der Pädagogen fiel die gesamte Öffentlichkeit über das Kino her: die Kirche sorgte sich um die Moral, das Theater und selbst die Gastronomie um ihre Klientel, die Erzieher um die Phantasie und die Fähigkeiten der Kinder, die Ärzte um ihre Gesundheit und schließlich die lokale Justiz um die Einhaltung von Ruhe und Ordnung. Das Kino gefährdete all dieses. Das Publikum war entmündigt, denn ihm fehle die Bildung, um die Gefahren zu erkennen.

„Wer die Folgen kennen lernen will, frage die Richter, die Aerzte, die Geistlichen, die Lehrer, die Kinderfreunde.“³⁰⁷

Dabei gab es nur wenig Selbstkritik. Meist formulierte sie sich als Hinweis der liberalen Seite an die konservative, daß mit bloßer Abwehr nichts zu erreichen sei. In diesem Sinne richtete Adolf Sellmann seine Kritik recht deutlich an das eigene Lager.

„Allein es ist mir oft entgegnet worden, daß all diese Aufklärungsarbeit wertlos und unnütz sei, weil die ‚Masse‘ keine Neigung verspüre, sich aus Schmutz und Schund herausführen zu lassen. Ich habe jedoch in dieser Beziehung einen großen Optimismus und behaupte dagegen, daß die Masse als solche jenseits von Gut und Böse ist und daß sie jedesmal so beschaffen ist, wie die gebildete Schicht eines Volkes sie haben will.“³⁰⁸

Die Kinoreformdebatte entsprang also keiner fest institutionalisierten Interessengemeinschaft, sondern war ein gesellschaftlicher Diskurs, in dem sich insbesondere das Bildungsbürgertum seiner kulturellen Hegemonie versichern wollte und zögerlich eine Auseinandersetzung mit der Moderne versuchte.

Auffallend ist, daß es kaum einen Unterschied in der Einstellung zum Kino zwischen bürgerlichen Kreisen und den Funktionären der Arbeiterbewegung gab. Je ideologischer die Arbeiter in der Gewerkschaft engagiert waren, desto heftiger lehnten sie das Kino ab und plädierten für Natur- und Lehrfilme. Die Arbeiterbewegung unterstützte die Kinoreformbestrebungen, rückte sie dabei jedoch unversehens in die Nähe nationalkonservativer Kreise. Das führte oftmals zu einer als peinlich empfundenen Nähe der Anschauungen. Die bürgerlichen Kinoreformer auf der anderen Seite forderten eine Kommunalisierung der Kinos, ja zum Teil eine Verstaatlichung der Filmindustrie, was sozialistischem Gedankengut sehr nahe kam.

Clara Zetkin wettete in ‚Der Sozialdemokrat‘ vom 11.12.1919 (S.6) gegen das Kinowesen mit Argumenten, wie sie auch von konservativen Reformern hätten kommen können, mit dem einzigen Unterschied, daß sie um das revolutionäre Potential fürchtete,

³⁰⁶ Thomas Schorr weist zwischen 1907 und 1918 allein 26 verschiedene Zeitschriftentitel zu diesem Thema nach (vgl. Schorr (1990) S.505ff.). Ein Verzeichnis der aktuellen Standorte von 120 relevanten Zeitschriften Titeln von Herbert Birett findet sich in KINtop 1/1992 S136ff. Bereits der Stettiner Bibliothekar Ackerknecht stellte 1918 eine umfangreiche Bibliographie zum Thema im ‚Handbuch für Lichtspielreform‘ zusammen (vgl. Ackerknecht (1918) S.199ff.).

³⁰⁷ Diehle (1913) S.28

³⁰⁸ Sellmann (1912) S.50

das Bürgertum hingegen darum, die Menschen nicht auf ihren Bildungskanon verpflichten zu können.

„Das Kinounwesen raubt karge Mußestunden, vernichtet wertvollste Kräfte, die dem Befreiungskampf des Proletariats gehören müßten. [...] Mindestens dreiviertel der Gewohnheitsbesucher sollten statt dort in Betriebsbesprechungen, Sitzungen und Organen der Arbeiterschaft, in gewerkschaftlichen und politischen Versammlungen, bei sozialistischen Bildungsveranstaltungen anwesend sein. Arbeiter und Angestellte, bei denen es nie reicht, Beiträge für eine wirtschaftliche und politische Kampf- oder Bildungsorganisation zu entrichten, verausgaben allwöchentlich Mark auf Mark für den Besuch im Kinotheater. Und das Schlimmste: Sie verlassen die Veranstaltungen mit geschwächten Kräften, die Seele besudelt, krankhafte Triebe fieberhaft gesteigert, Frische der Entschließung, Wagemut, Kraftüberschuß in verderbliche Bahnen gelenkt.“³⁰⁹

Hier tauchten die Schlüsselbegriffe bürgerlicher Kritik (Seele, Überreizung der Phantasie und kriminelle Wirkung des Film) deutlich auf.

„Noch in der von Parteilinken wie Franz Mehring und Clara Zetkin vertretenen kulturpolitischen Linie mit der Fixierung auf das kulturelle Erbe des progressiven Bürgertums des 18. und 19. Jahrhunderts, dessen Impetus bürgerlichen Emanzipationsstrebens die proletarischen Anstrengungen beflügeln und intensivieren sollte, verschaffte sich ein ästhetisches Repräsentationsdenken Ausdruck, das hinter linksbürgerliche Versuche, gerade den Film als neue Kunstform zu profilieren und gesellschaftlich zu instrumentalisieren, deutlich zurückfiel.“³¹⁰

Auch der sozialdemokratische Vorwärts sah im Kino

„eine schwere Schädigung der geistigen und moralischen Bildung der Jugend. Die in jenen Theatern gebotenen Vorführungen haben gleich der Schmutz- und Schundliteratur meist nur den Erfolg, bei der leicht erregbaren Phantasie der Jugendlichen ungesunde und schädliche Empfindungen zu wecken, ja durch manche Darbietungen direkte Anleitung zum Verbrechen zu geben.“³¹¹

Diese Linie kann noch bis Toeplitz weiter verfolgt werden, wenn er den Mediziner Gaupp und den Pastor Conradt anführt, um zu zeigen, daß „der im Dienste des Großkapitals stehende Film [...] immer mehr zu einem Werkzeug seiner Politik, zum Mittel der moralischen Vergiftung und Manipulation“³¹² wurde.

„Daß Überlegungen und praktische Versuche in Richtung filmischer Eigenproduktion vor 1914 in der deutschen Arbeiterbewegung völlig fehlten, hatte seinen Grund nicht nur in in [sic! / P.S.] den finanziellen Kosten, die mit der Herstellung von Filmen verbunden waren. Diese waren vor 1914 noch kein Thema in der Arbeiterpresse. Entscheidender dürfte die zunächst abwehrende, dann auf Veredelung des bestehenden Films gerichtete Haltung gewesen sein, die sich an einem idealistischen Kunstbegriff orientierte und die die unterhaltende und belehrende Funktion des Films als unversöhnliche Gegensätze begriff. Hinzu kam die generelle Ablehnung bzw. Geringschätzung eigenständiger kultureller Aktivitäten.“³¹³

Praktischen Versuche waren in der Arbeiterbewegung dennoch vereinzelt zu finden, und auch sie unterschieden sich von den bürgerlichen kaum. Man versuchte, durch die Einrichtung eines Kinematographen die Rentabilität der Gewerkschaftshäuser zu steigern und schlug für kleinere Orte Wanderkinos vor. In Prag betrieb die sozialdemokratische Partei schon seit 1910 in ihrem Volkshaus ein Volkskino, das selbst nach Meinung des ultrakonservativen Karl Brunner zu den besten der Stadt gehörte.

Auch die Arbeiterbewegung tat sich schwer damit, die Unterhaltungsbedürfnisse des Publikums anzuerkennen. Hier wurden die Menschen jedoch nicht aus Unbildung vom Filmkapital verführt, sondern durch die erschöpfende Arbeit entschuldigt, durch die sie ihren Unterhaltungskonsum nicht mehr kritisch beurteilen konnten.

³⁰⁹ Zit. nach: Heller (1985) S.145

³¹⁰ ebenda S.137

³¹¹ „Vorwärts“ am 28. 9. 1910

³¹² Toeplitz (1984) S.111

³¹³ Kinter (1985) S.147f

„Auch S. Drucker sah die intensivste Wirkung des Films bei den Menschen gegeben, die zu oberflächlich, zu müde und abgearbeitet waren, um geordnet denken und kritisch beurteilen zu können, die etwas erleben wollten, was ihr ganzes Wesen in Anspruch nimmt, die sich und alles, was sie beschäftigt und bedrückt, vergessen wollen, aber ohne geistige Arbeit.“³¹⁴

1911/12 nahm erstmals der Zentralbildungsausschuß der SPD Stellung zum Problem der Kinematographentheater, empfahl aufzuhören, ihn zu bekämpfen und stattdessen zu veredeln. Die Argumente, die aus gewerkschaftlicher Sicht jetzt neu hinzukamen, wurden ebenfalls von einigen bürgerlichen Reformern anerkannt und benannt. Man wies darauf hin, daß die Filmindustrie mittlerweile Arbeitgeber für mehrere Tausend Menschen sei und damit von großer volkswirtschaftlicher Bedeutung.³¹⁵

Hatte sich schon die Einstellung der Arbeiterschaft gegenüber Bildung und Kultur kaum von der bürgerlichen unterschieden (Kap. 2.2.), so war ihre Position auch in der Kinodebatte mit der der bildungsbürgerlichen Reformer fast identisch. Zu konzentriert auf den politischen Kampf, spielten sie in der Kinodebatte kaum eine Rolle.

Zwei Fraktionen lassen sich unter den Reformern ausmachen, die jedoch nicht sauber zu trennen sind. Das erste, konservative Lager wurde prototypisch durch den Professor für Kunstgeschichte und Kunstlehre an der Universität Tübingen, Konrad Lange, und den Berliner Zensor Prof. Dr. Karl Brunner vertreten. Für sie, die in herausragenden gesellschaftlichen Positionen standen und entsprechend wenig Kontakt zu Publikum und Filmindustrie hatten, stellte sich der Film als ein Angriff auf die kulturellen Werte (Lange) und die Gesellschaftsordnung (Brunner) dar. So konnte ihr Ziel nur sein, den Filmkonsum so weit als möglich zu unterbinden und gleichzeitig einer strengen inhaltlichen und institutionellen Kontrolle zu unterwerfen. Nach dem ersten Weltkrieg wurden in dieser Gruppe präfaschistische Züge immer deutlicher. Viele begaben sich frühzeitig in den Dienst der Nationalsozialisten und empfanden dies sogar als konstruktiv für die Durchsetzung ihrer Ziele.

Die Vertreter der zweiten, liberalen Linie der Reformer hatten durch ihre praktische Arbeit als Lehrer oder Volkspädagogen ein engeres Verhältnis zum Publikum und erkannte, daß eine Kinoreform nicht ohne die Reflexion und Modifikation des eigenen Kulturbegriffs zu haben war. Sie sahen früh im Film ein didaktisches Hilfsmittel für ihre Arbeit, dies freilich ebenfalls, um ihren kulturellen Führungsanspruch zu retten, wenn man sich auch vereinzelt noch den klassischen Idealen der Aufklärung verpflichtet fühlte.

Beide Flügel entdeckten schnell die Möglichkeiten, die ihnen polizeiliche Maßnahmen wie Zensur, Konzessionspflicht, Kinderverbot, Lustbarkeits- und Billettsteuer oder bau- und polizeirechtliche Bestimmungen boten.

Die Notwendigkeit, sich das Kino als Mittel anzueignen, sah Franz Bergmann besonders klar. „Wer den Kino beherrscht, hat die Masse“ schreibt er 1913. Gestützt auf Le Bons Theorien hoffte er, durch den Film die sozialen Gegensätze auszugleichen und so systemstabilisierend wirken zu können.

„Staat und Gemeinden sollen daher den Spieß umdrehen und die suggestiven Wirkungen des Kinos im Sinne der heutigen, staatserhaltenden Gesellschaftsordnung ausnutzen. Wäre es nicht töricht, wollten sie sich des großen Einflusses, den sie mit seiner Hilfe auf die Massen ausüben könnten, begeben? Der Kino könnte in diesem Sinne, um nur ein Beispiel anzuführen, in den Dienst des Ausgleiches unserer scharfen Interessengegensätze dadurch gestellt werden, daß man in den Industriegegenden landwirtschaftliche und in den ländlichen Gegenden industrielle Bilder zeigen würde. Dadurch würden die beiden für unsere nationale Entwicklung wichtigen Berufsstände im gegenseitigen Verstehen einander nähergebracht.“³¹⁶

³¹⁴ ebenda S.157

³¹⁵ Vgl. Noack (1909) S.64

³¹⁶ Franz Bergmann ‚Das Kinowesen vom Verwaltungsrechtlichen und wirtschaftlichem Standpunkte‘ in: Warstat (1913) S.75

Hatten die liberalen Reformer als Pädagogen also ein praktisches Verhältnis zum Kino und seinem jungen Publikum, waren die Vertreter der konservativen Linie, die sich überwiegend aus den Kreisen höhergestellter Autoritäten mit erheblichem Sozialprestige rekrutierten, mehr an der Durchsetzung der ‚reinen Idee‘ interessiert als an den tatsächlichen Gegebenheiten. Letztlich ging es jedoch beiden um die Rettung ihrer kulturellen Hegemonie.

Angesichts der Kinderscharen im Kino lag neben der Bekämpfung von ‚Schmutz- und Schund‘ vor und auf der Leinwand für die fortschrittlichen Pädagogen der Gedanke nahe, den Film für Schulzwecke zu instrumentalisieren. Eine saubere Trennung zwischen Befürwortern und Gegnern des Schulfilms kann kaum vorgenommen werden. Im Jahrhundert des Kindes³¹⁷ sperrten sich innerhalb der Filmreformbewegung nur die wenigsten dagegen, während die ausdrücklichen Befürworter durchaus zu nennen sind (Ackerknecht, Diehle, Lemke, Samuleit, Schultze u.a.). Widerstände entstanden vor allem bei den vielen Pädagogen, die den Film aus einer konservativen Grundhaltung heraus als Ganzes ablehnten und folglich auch nicht für die Ideen der Filmreform zugänglich waren.

Die Aneignungsstrategien vollzogen sich in den beiden Lagern unterschiedlich. Während die konservativ Gesinnten sich bemühten, auf regionaler Ebene für ihre Ideen zu werben, suchten die fortschrittlichen Kräfte den Kontakt zur Filmwirtschaft, um diese im Sinne eines dritten Weges zu reformieren, also zentral wirksam zu werden. Auch in der Frage der Lichtspieltheater schlugen sie einen eher wirtschaftsfreundlichen Kurs ein. Den großstädtischen Schulen schlug Lemke vor, sich an die örtlichen, privat geführten Kinos zu wenden, um dort Schulvorstellungen abzuhalten.

Von der Presse im Rahmen des allgemeinen Kulturpessimismus ohnehin unterstützt, da sie mit ihren Angriffen auf das Kino auch ein Mißbehagen gegenüber der modernen Gesellschaft formulierten, drängte Sellmann zusätzlich auf die Etablierung einer Filmkritik. Analog zum Theater hoffte er, daß eine ‚gute‘ Filmdarbietung durch das Wort geadelt und die Leser- bzw. Zuschauerschaft durch die Kritik erzogen würde.

„Vor allen Dingen aber wird es besser durch die Presse. Wie die Presse Stück für Stück im Theater kritisiert, so müßte auch eine Kritik jedes Kinematographenprogramms erfolgen. Es ist geradezu kläglich, wie geistesarm, possenhaft und nichtssagend die meisten Vorstellungen im heutigen Kino sind. Trotzdem ist das Publikum voller Jubel und Entzücken. Und dieses urteilslose Publikum muß allmählich durch Besprechungen ganzer Vorstellungen in seiner Tageszeitung zu gutem Geschmack erzogen werden. [...]“

Unsere Presse hat bisher fast tatenlos beiseite gestanden. Entweder hielt sie sich für zu gut, über Kinos zu schreiben, oder sie hielt sich für zu schwach, weil sie befürchtete, die Reklame der Lichtspielhäuser zu verlieren.“³¹⁸

Brunner dagegen nutzte die Kompromißlosigkeit der Mehrheit an der örtlichen Basis. Als unermüdlich reisender Redner sprach er vor zahlreichen ‚Kinoreform-Kommissionen‘ im gesamten Reichsgebiet, vor vaterländischen- und Sittlichkeitsvereinen und sammelte die Gefolgsleute aus der Kampfzeit gegen Schmutz- und Schundliteratur erneut um die Kinofrage. Wenn auch von einem dezentralen Ansatz ausgehend, versuchte auch er, die Gruppen in der ‚Vereinigung zur Bekämpfung von Schmutz- und Schund in Wort und Bild‘ zu binden und mit der Zeitschrift ‚Die Hochwacht‘, deren Herausgeber er war, ein eigenes Publikationsorgan zu etablieren.

Als demagogischer Sachwalter der bürgerlichen Moral machte er sich die kulturkritische Stimmung unter den Bürgern zunutze, um die heilsame Kraft der Gesetze zu predigen. Als erklärter Gegner des allgemeinen Wahlrechts und der Gewerbefreiheit forderte er eine reichsweite Zensur und Konzessionspflicht für Lichtspieltheater, da in seinen Augen das Kinodrama ästhetisch und sittlich nicht zu verbessern sei. Die Eltern in den Großstädten könnten die Gefahr für ihre Kinder nicht einschätzen, daher müsse das Erziehungsrecht im Falle des Kinos beschnitten werden. Die Einsichtigen forderte er zum Boykott auf. Kultur, das waren für ihn die ewigen Ideale der Menschheit, die er unter dem Schlachtruf ‚Freie

³¹⁷ Ellen Key (1902), vgl. Kap.2.3.

³¹⁸ Sellmann (1912) S.49

Bahn dem Guten! Nieder mit dem Minderwertigen, dem Schlechten!“ zu verteidigen suchte. 1911 wird er als literarischer Sachverständiger für die Gebiete Schundliteratur, Theater- und Filmzensur an das Polizeipräsidium Berlin berufen, was seine Position im Kulturkampf erheblich stärkte.

Die beiden Fraktionen verfolgten also unterschiedliche Strategien. Die Arbeit der konservativen Reformen war auf die Verhinderung des Films gerichtet, wobei man sich die kulturpessimistische Stimmung auf kommunaler Ebene zunutze machte. Die liberalen Reformbestrebungen werden Gegenstand späterer Betrachtungen sein (Kap. 3.2.).

Die Verunsicherung der alten Kultureliten, insbesondere in bezug auf die politischen Folgen, war groß.

„Werden sie aus der Kino-Traumwelt mit der schwülen Salonluft zurückversetzt in ihre nüchterne Werkstätte und in ihren Fabriksaal, so muß Unzufriedenheit und Mißgunst ihre Seele erfüllen.“³¹⁹

Das gebildete Bürgertum sah in den neuen Medienindustrien einen Angriff auf die eigene gesellschaftliche Stellung und die Staatsordnung schlechthin und unterstellte ihnen – in bezug auf das Kino völlig zu Unrecht – eine Koalition mit den Sozialdemokraten.

„Da ist ein Jüngling, den hat bereits der Ekel vor dem Leben erfaßt, er ist unzufrieden mit seiner sozialen Stellung, mit der Weltordnung, mit allem, was ihn umgibt. Natürlich sieht er die Schuld nicht da, wo sie allein oder doch hauptsächlich liegt, in sich selbst. Er fühlt sich als Opfer der Verhältnisse und sucht für diese Anschauung überall Stützpunkte. Da führt ihn der Weg ins Kino. Hier findet er, sichtbar demonstriert, alles das bestätigt, was er in seiner verbitterten Seele sich zurechtlegt: die Schlechtigkeit der oberen Kreise, die Genußsucht, die Ausbeutung der unteren Schichten, die Mißachtung der Gebote der Pflicht und Moral und dem allen gegenüber die Not des armen, geknechteten Volkes... [...] Und er läßt Abend für Abend diese erlösende Weltanschauung auf sich einwirken. [...] Der Kinematograph läßt täglich die schwere Schuld [...] auf sich mit der bewußten Aufstachelung der Klassengegensätze, der Steigerung der sozialen Leidenschaften bis zur Verbitterung, der Bekämpfung der Rechts- und Gesellschaftsordnung bis zur Verherrlichung des Verbrechens als des sozialen Freiheitskämpfers und volkstümlichen Helden.“³²⁰

„Hat jemals eine so fabelhafte geistige Gewalt in wenigen Händen geruht, und zwar in den Händen von solchen, die ihre Macht einzig und allein zur Lösung der Frage benützen: wie verdiene ich am meisten?“³²¹

Das fragte der Lehrer Paul Samuleit seine Zuhörer, unter denen auch Karl Brunner und Adolf Sellmann anwesend waren, auf der 42. Hauptversammlung des ‚Vereins zur Verbreitung von Volksbildung‘.

„Wie leicht können Volksleidenschaften mit Hilfe des Kinos entflammt und von irgendwem in irgendwelche Bahnen gelenkt, und so irgendwelchen egoistischen Interessen dienstbar gemacht werden!“³²²

Die Angst vor dem sozialen, kulturellen und politischen Gefahren, die vom Film und mithin von der Filmindustrie als deren Urheber ausging, gab die Stoßrichtung vor: Bekämpfung der Filmwirtschaft. Gegen diese Übermacht sah man sich jedoch chancenlos, so daß nur eine andere Macht helfen konnte. Für diese Gruppe war der Ruf nach Reform eins mit dem Ruf nach dem Staat und der Zensur.

„Gegenüber der ungeheuren, international organisierten kapitalistischen Macht der Filmfabrikanten gibt es eben nur ein einziges wirksames Mittel. Da kann es nur heißen: Macht gegen Macht. Und ihr gegenüber kommt nur eine in Betracht: die Staatsgewalt.“³²³

³¹⁹ ebenda S.27

³²⁰ Brunner (1914) S.16f.

³²¹ Samuleit (1912) S.30

³²² ebenda S.31

Die durch die Stuhlreihen schleichenden Lehrergutachter aus den Ausschüssen waren weder beim Publikum noch bei den Kinobesitzern beliebt und die ‚Kinematographen-Zeitung‘ spottete über die vielen Denunziationen, die bei der Polizei eingingen.³²⁴ Manche Theater legten sich eine Warnglocke zu, die dem Vorführer rechtzeitig das Auftauchen eines ‚Kinofreundes‘ oder Polizisten ankündigte. Dieser konnte dann mit der Umstellung des Programms reagieren. Im Notfall riß beim Eintreten der Staatsmacht der Film.

Die von den Kinoreformern in immer mehr Kommunen durchgesetzten Kinderverbote oder Reglementierungen für Kindervorstellungen trafen die Kinobetreiber hart. Einbußen von 2.700 Kinderbillets im Monat konnten manche Theater nur schwer verkraften.³²⁵ Dagegen konnten es sich andere, wie die Berliner Luxustheater, leisten, mit Blick auf das gehobene Publikum, das sich durch tobende und lachende Kinder in seiner Noblesse gestört fühlte, über die Preise eine Ausgrenzungspolitik gegenüber Kindern und Jugendlichen zu praktizieren.³²⁶

Die Zensurbestrebungen der Reformer stießen bei der Polizei nicht immer auf Gegenliebe, doch sie war, wollte sie ihrer Kontrollpflicht nachkommen, auf jene angewiesen. Ihre oftmals schwierige Beweislage versuchten die Lehrer dabei standesgemäß durch Schulaufsätze wie: „Was ich gestern im Kino gesehen habe“ zu verbessern und so die Schüler hinterrücks gegen ihre eigenen Interessen zu instrumentalisieren.³²⁷

Die Zensur stellte sich die Reformer als das kleinere Übel dar, konnte sie doch wieder zurückgenommen werden, wogegen der Schaden, der an der Jugend durch die suggestive Filmwirkung erst einmal entstanden war, nicht wieder zu korrigieren sei. Vorsichtiger Stimmen versuchten dagegen, auf die rein negative Wirkung von Polizeimaßnahmen hinzuweisen.

„Etwas voreilig ist es, bei diesem Bemühen gleich Zensur und Polizei als Bundesgenossen herbeizusehnen. Diese Instanzen sind wohl imstande, Schlechtes zu verhindern, aber niemals, Gutes zu schaffen.“³²⁸

Nicht zuletzt forderte man auch die Eltern zu strengen Verboten auf und versuchte ihnen einzureden, sie seien persönlich vom Kino durch ihre Kinder bedroht. Nach einer Auflistung von Verbrechen, die Kinder, angeblich beeinflusst vom Kino, an ihren Eltern verübt haben sollen, empfahl Diehle diesen:

„Dieser Vorkommnisse wegen muß ein jeder Vater in seinem eigenen persönlichen und ganz gewiß in seiner Kinder Interesse ihnen den Besuch solcher Vorstellungen streng verbieten. Im Kino lernt das Kind: Verachte deinen Vater und deine Mutter, betrüge sie, wo und wann du nur kannst.“³²⁹

Die Verbotsaufforderungen an die Eltern, die eigenen Kontrollen in den Kinosälen und die durchgesetzten Bestimmungen für Lichtspieltheater hatten nur beschränkten Erfolg. Es lag daher nahe, eine größere Wirkung durch die Zensur der Filme selbst zu erreichen.

Auf der Ebene der Filmzensur forderten die Pädagogen ihre Beteiligung als entscheidende Instanz ebenfalls ein. Dies war ein zu wichtiges Thema, als daß man es der Industrie und der Polizei überlassen könne.

³²³ ebenda S.41

³²⁴ Vgl. Töteberg (1990) S.34

³²⁵ Vgl. Müller (1994) S.198

³²⁶ Vgl. ebenda S.197

³²⁷ Vgl. Kinter (1985) S.130

³²⁸ Sellmann (1912) S.30

³²⁹ Diehle (1913) S.11

„Es ist eben nötig, daß bei der Ausübung der Zensur nicht nur Polizeiorgane und Vertreter der Fabrikanten, sondern auch Männer mitbeteiligt sind, die auf Grund einer ausgebreiteten und vertieften geistigen und vor allem auch ästhetischen Bildung und auf Grund genauer Erfahrung auf dem Arbeitsgebiete der Volks- und Kulturpädagogik imstande sind, ihr Urteil nach der Eigenart des vorliegenden Falls zu formulieren, ohne sich sklavisch nach der schematischen Norm, nach den Buchstaben des Gesetzes zu richten.“³³⁰

Auch Brunner sprach sich ausdrücklich gegen eine genaue Definition von Zensurkriterien aus, um nach einem „gewissen Gefühl“ für Schundproduktionen entscheiden zu können.³³¹

Während die Volkserzieher das Kino in ihrem Sinne domestizieren wollten, sahen einige weitsichtige Juristen das ungeheure ökonomische Potential im Kino, das sie nicht zugunsten eines Jugend- oder Geschmacksschutzes behindern wollten. Der Berliner Jugendrichter Albert Hellwig trat hier mit zahlreichen Veröffentlichungen hervor, in denen er die Stellung eines Mittlers zwischen Staat, Reformern und Industrie einnahm. Sein Ziel war es, die privatwirtschaftliche Autonomie zu erhalten. Er votierte daher gegen generelle Verbote oder verpflichtende Mustervorstellungen, damit sich das Kino frei entwickeln könne.

In Preußen bildete die Grundlage für eine Filmzensur zunächst der § 10 Teil II Titel 17 des allgemeinen Preußischen Landrechts, der die Erhaltung der öffentlichen Ruhe, Sicherheit und Ordnung und die Abwehr allgemeiner Gefahren regelte. Damit lag die Verantwortlichkeit bei der Ortspolizei. Eine einheitliche bundesstaatliche Zensur bestand bis zum Ende der ersten Weltkrieges nicht. Einheitliche landesstaatliche Zensurbestimmungen bestanden vor 1918 nur in Braunschweig („Gesetz über die öffentlichen kinematographischen Schaustellungen“ vom 5. Dezember 1911) und Württemberg („Gesetz betr. öffentliche Lichtspiele“ vom 1. Juli 1914). Die umfassende württembergische Regelung gab später wesentliche Impulse für das erste einheitliche Reichslichtspielgesetz von 1920.³³²

Mit der Berliner Polizeiverordnung vom 5. Mai 1906 wurden zunächst einmal Kinovorführungen mit Theateraufführungen, die einer Genehmigung bedurften, gleichgesetzt. Ergänzt wurde sie durch die Polizeiverordnung vom 20. Mai 1908, die die Vorführung eines Films für den gesamten Ortspolizeibezirk Berlin von der Genehmigung der Zensurstelle der Polizei abhängig machte. Dabei wurde eine Erlaubniskarte ausgestellt, die auf Verlangen vorgezeigt werden mußte.

Allmählich setzte sich die Praxis durch, daß die in Berlin geprüften und zugelassenen Filme ohne erneute Prüfung durch andere Ortspolizeien gespielt werden durften.

„1911 schlossen sich mehrere Orte in Preußen den Entscheidungen der Berliner Behörde an, die den größten Teil der Filmproduktion zu zensieren hatte. Von 1906 bis 1911 hatte sie über 12.000 Filme zu begutachten. Zeitweise zensierten drei bis vier Kommissionen gleichzeitig bis zu 40.000 Meter Film – pro Tag.“³³³

Der Zensurerlaß des Preußischen Ministeriums des Inneren vom 6. Dezember 1912 legalisierte dann diese faktisch schon bestehende Zentralzensur.³³⁴

Auch in Bayern war die Zensur Aufgabe der Ortspolizei. Die Rechtsunsicherheit durch ihre örtlich verschiedene Auslegung führte hier ebenfalls zu einer Zentralzensur. Ein Ministerialerlaß vom 27. Januar 1912 machte, wie in Preußen, die Vorführung eines Films in ganz Bayern von seiner Genehmigung bei der ‚Landesstelle zur Prüfung von Lichtbildern‘ in der Polizeidirektion München abhängig. Die Landesstelle, die bereits 1908 ihre Arbeit aufgenommen hatte, handhabte die Zensur besonders streng. Ernst Schultze

³³⁰ Warstat (1913) S.15

³³¹ Vgl. Brunner (1913) S.119

³³² Vgl. Schmitt (1979) S.34ff.

³³³ Kinter (1979) S.128

³³⁴ Vgl. Griebel (1913); Martin Loiperdinger: „Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung.“ in: Jacobsen (1993) S.479ff.

legte die Zahlen über ihre Tätigkeit vor, aus denen hervorgeht, daß der Anteil der Verbote bereits in den ersten drei Jahren von 2,5% auf 11,7% kontinuierlich anwuchs.³³⁵

	Vorgeführt	ohne Einschränkung genehmigt	mit Einschränkung genehmigt	Verboten
1908	1128	1069	31	28
1909	2007	1792	56	159
1910	1813	1561	40	212

„Verboten wurden grundsätzlich alle Bilder, welche Verbrechen und Schauergeschichten darstellten, ferner Bilder aus dem Gebiete der Kriminalliteratur, endlich alle ‚pikanten‘ Films. Ebenso wird die Veranstaltung von ‚Herrenabenden‘ oder von ‚Vorstellungen nur für Erwachsene‘ nicht genehmigt.“³³⁶

Im Laufe der Zeit gelang es zwar den Reformern, zentrale Zensurstellen durchzusetzen, diese gingen aber nicht so vehement gegen die Filme vor, wie es sich manche Reformeiferer gewünscht hätten. Auf die kommunalen Bestimmungen konnten sie Einfluß nehmen, jedoch nur schwer auf die Reichsgesetzgebung. Daher mußten sie sich bemühen, selbst Sitz und Stimme in den Prüfungsausschüssen zu bekommen und genaue Verbotskriterien zu verhindern, um je nach Fall und Situation in ihrem Sinne entscheiden zu können.

³³⁵ Vgl. Schultze (1911) S.93

³³⁶ ebenda S.93

Exkurs A: Kino und Gesundheit

Neben den Bedenken in bezug auf die Kultur bedienten sich die Reformen gern des Arguments der Gesundheitsschädlichkeit des Kinos und ihrer flimmernden Bilder. Immer wieder tauchten in ihren Argumentationen Analogien zur Medizin auf. Sellmann bekämpfte die sich ausbreitende ‚Kinoseuche‘, und selbst der Arzt Prof. Dr. Robert Gaupp³³⁷ forderte gar ein Seuchengesetz gegen das Lichtspielwesen.

„Wir haben ja schon viele Seuchengesetze, warum nicht auch von Staats wegen eine Seuche bekämpfen, die mit erschreckender Verbreitungskraft unser Volk, vor allem unsere heranwachsende Jugend, heimsucht?“³³⁸

Statt sich den naturromantischen Jugendbewegungen anzuschließen, besuchten die Jugendlichen lieber das Kintopp und setzten sich damit angeblich schweren seelischen und körperlichen Gefahren aus. Mit der Jugend aber verlor die Gesellschaft ihr Kapital und erleide einen Verlust an ‚gesunder Volkskraft‘.

„Bedeutet es nicht einen Verlust an Volkskraft, wenn mehrere Millionen unseres Volkes mehrere Stunden täglich, unter Umständen in schwüler rauchgeschwängelter Luft, im dumpfen und dunstigen Kinotheater zubringen, anstatt daß sie in Wald und Feld ihre Lungen weiten und ihre Körperkräfte erneuern?“³³⁹

Die Hamburger Lehrerkommission hatte bereits 1907 die schlechte Raumluft und den Konsum von Alkohol und Tabak angeprangert:

„Schlechte Luft ist überall bemerkt worden. Ursachen: Mangelhafte Ventilation, Zigaretten- und Zigarrenrauch.

Der Ausschankbetrieb in den Theatern, in Verbindung mit dem Kinderbesuch, ist bereits wiederholt Gegenstand gerichtlicher Verhandlungen gewesen.“³⁴⁰

In zivilrechtlichen Prozessen wurden Mediziner als Gutachter, mal gegen Kinobetreiber, mal auf Seiten der Filmindustrie, hinzugezogen. Im November 1910 hatte die Firma Eclipse eine Verhandlung gegen das Berliner Polizeipräsidium durchgesetzt, das zwei ihrer Filme verboten hatte. Für „Die Tochter des Centurio“ und „Auch in des Arbeiters Brust schlägt ein Herz“ war ein Kinderverbot verhängt worden, weil unter anderem gezeigt wurde, wie Sklaven geschlagen wurden. Da bei der Beweisaufnahme die Polizeidirektion nur ganz allgemein auf die schädlichen Einflüsse der Szenen hingewiesen hatte und nicht genau sagen konnte, in welcher Richtung sich dieser Einfluß auswirkte, bat man zwei Sachverständige, die Kinderärzte und geheimen Medizinalräte Prof. Dr. Baginski und Prof. Dr. Heubner um Gutachten.³⁴¹

Karl Brunner schilderte zahlreiche Fälle, bei denen durch den Einfluß der Schundliteratur oder des Kinematographen die Seele der Jugendlichen dermaßen angegriffen war, daß es zu Mord oder Suizid kam. Auch wenn es für Eltern und Behörden schon einmal ein „eifriges Suchen“ erforderte, um endlich ein „Heft über Nick Carter“ zu finden.³⁴² In einem Fall verfiel ein Jüngling durch die Lektüre von Schundromanen in Tobsucht, so daß ihn ein herbeigerufener Militärarzt nur noch in eine Heilanstalt einweisen konnte. Aussicht auf Besserung bestand nicht, denn:

³³⁷ Robert Gaupp, geb. 3. Oktober 1870 in Neuenburg (Württ.); gest. 30. August 1953 in Stuttgart. Von 1906 bis zu seiner Emeritierung 1936 war er Professor in Tübingen. Sein Engagement für die Kinoreformer beschränkt sich allerdings auf wenige Vorträge um das Jahr 1912.

³³⁸ Gaupp (1912) S.12

³³⁹ Sellmann (1912) S.26

³⁴⁰ Dannmeyer (1907), zit. nach: Terveen (1959) S.20

³⁴¹ Vgl. Schultze (1911) S.87f.

³⁴² Brunner (1914) S.9

„Das junge Hirn ist mit solchen Schundheften vergiftet worden.“³⁴³
Diesem „Volksgift“ widmete Brunner seine Arbeit und seinen ganzen ausgeprägten Haß.

Das schnelle und bunte Großstadtleben, die Vielfalt neuer Eindrücke und Schauerlebnisse wirkte auf die Menschen verwirrend und machte sie unsicher. ‚Nervosität‘ wurde zum Schlagwort der Zeit und als die Folge urbaner Hektik und Sinnenüberreizung postuliert. Die ‚Coca-Cola‘ Botteling Company pries ihr gleichnamiges Getränk in der Werbung als „The ideal brain tonic“³⁴⁴ an.

Nichts lag näher, als auch im Film und der schnellen Abfolge seiner Bilder eine Überreizung der Nerven zu erkennen. Gespeist aus der Angst vor der seelenlosen Technik und der Unvereinbarkeit mit traditionellen Rezeptionsformen konnte gerade gegen diesen technischen Aspekt die Medizin ins Feld geführt werden.

Der deutsche Neurologe und Psychiater Robert Gaupp, bekannt geworden durch seine populärwissenschaftliche Schrift über die „Psychologie des Kindes“³⁴⁵, gehörte zu den entschiedenen Verfechtern der Gesundheit im Kino. Für ihn war nicht das Inhaltliche das eigentliche Problem, der Schund könne „mit gutem Willen“ vermieden werden, als problematisch sah er den inhärenten technischen Aspekt des Films.

In seinen Vorträgen und Aufsätzen mischten sich tradierte Vorstellungsmuster mit den Erkenntnissen der neusten Wissenschaftszweige wie Gestalt- und Tiefenpsychologie.

„Kinder, Mädchen und Frauen kommen häufig zu uns mit ernststen und qualvollen nervösen Erkrankungen, die auf einen heftigen Schreck, auf ein angstvolles Erlebnis zurückgeführt werden müssen. Es kann kein Zweifel unterliegen, daß die Seelenverfassung des phantasieerregten Kindes, das im verdunkelten Raum des Kino in fieberhafter Erregung alle Schrecken des Dramas miterlebt, einer tiefen und nachhaltigen Schädigung besonders leicht zugänglich ist.“³⁴⁶

Auf weitere Folgeerscheinungen machte der Arzt Dr. Ike Spier in seinem Aufsatz über „Die sexuelle Gefahr im Kino“ aufmerksam.

„Aber die furchtbaren Folgen einer allgemeinen sexuellen Verwilderung, wie sie die Kinoauswüchse, falls man sie nicht beschneidet, hervorrufen können, würde solch weite Kreise ziehen, daß Nation und Staat daran tiefstes Interesse im Sinne einer energischen Dammsetzung und Exstirpation kranker Teile haben. Wer im öffentlichen Leben als Arzt steht und besonders in Kliniken für Geschlechtskrankheiten tätig ist, bemerkt mit Staunen, wie die Altersgrenze der sexuellen Infektion sich nach unten verschiebt; ich brauche wahrlich nicht auseinanderzusetzen, wohin das führt.“³⁴⁷

³⁴³ ebenda S.9

³⁴⁴ Vgl. Zielinski (1989) S.74

³⁴⁵ Robert Gaupp: „Psychologie des Kindes“ Leipzig 1907. Erschienen in der Reihe „Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen“ als 213/214. Bändchen.

Dieses Büchlein war immerhin so begehrt, daß Gaupp während seines Frontdienstes dem Bitten seines Verlegers nachkam und eine vollständig überarbeitete Fassung für die vierte Auflage (1917) herstellte.

Weitere Veröffentlichungen:

„Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt.“ (1912); „Ursachen und Verhütung der Nervosität der Frau. Vortrag, geh. im Verein 'Frauenwohl' am 11. März 1900.“ (1900); „Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel.“ (1922)

³⁴⁶ Gaupp (1912) S.11

³⁴⁷ Spier (1912) S.197

„Eine länger dauernde Darbietung kinematographischer Bilder erzeugt Müdigkeit und Anspannung, weil der rasche Ablauf sich stets ändernder Bilder und die ausschließliche Einwirkung der Reize auf das Auge die Aufmerksamkeit enorm anstrengt.“³⁴⁸

Nach Gaupp sei besonders das Kind von der schnellen Abfolge der Bilder überfordert. Da es an keine Erfahrungen anknüpfen und so die Bilder nicht rasch genug verarbeiten könne, trete bald eine Übermüdung und folglich ein Desinteresse ein. Interessant ist, daß er dies namentlich den belehrenden Filmen attestierte, da die „komplizierte, detailreiche Natur“ eine scharfe Beobachtungsgabe verlange. Diese Voraussetzung könne das Kind (und der Ungebildete) jedoch noch nicht erfüllen. Den gebildeten Erwachsenen gelänge dagegen unter großer Anstrengungen den Bildern zu folgen, da sie an bereits Erfahrenes anknüpfen könnten und die „Seele aktiv aus dem Bestande unseres Wissens, unserer inneren Anschauung jeden neuen Eindruck“³⁴⁹ ergänze. Samuleit rechnete vor, daß „der Nervenapparat unseres Auges [...] in der Stunde 50-60.000 Bilder aufnehmen und verarbeiten“³⁵⁰ muß. Das war, gemessen an einer musealen Kunstbetrachtung, selbst für einen ‚Gebildeten‘ einfach zu viel.

Schauerdramen und derb Komisches seien aber, und das machten sich die Kinobesitzer zunutze, viel leichter zu erfassen. Hier knüpfte die Handlung an den Lebenszusammenhang der Kinder an. Damit lieferte Gaupp sowohl eine psychologische Erklärung für die besondere Beliebtheit der verwerflichen Genres der ‚lebenden Bilder‘ bei der Jugend, als auch für ihr mangelndes Interesse an den Natur- und Lehrfilmen.

Durch die ungeheure Konzentration der Vorgänge wirkte, nach Gaupps Auffassung, das Kino sogar noch schädlicher als die Schund- und Detektivromane, denn während man sich bei der Lektüre zurücklehnen und „von dem Druck durch Nachdenken innerlich frei machen“ könne, „steigert [das Kino/PS] die gemütliche Spannung ins Unerträgliche“, ohne dem Nachdenken eine Chance zu geben.

Gaupp stand mit dieser Meinung keineswegs allein. Auch Sellmann war der Ansicht, daß das Kino gesundheitsschädlich sei, weil es eine Reizüberflutung ohne Verarbeitungsmöglichkeit³⁵¹ darstelle.

Daneben wurde festgestellt, daß sich Atmung und Blutkreislauf der Zuschauer – besonders der Kinder – beim Ansehen spannender oder erotischer Szenen beschleunigten. Besonders der Kriminalfilm wurde für gefährlich gehalten, da das Kind mit „fiebernden Pulsen alle Schrecken des Dramas miterlebt“³⁵². Diese kindliche Begeisterungsfähigkeit konnte jedoch nicht pauschal verurteilt werden, wollte man sie sich doch bei anderen Gelegenheiten für Kaiser und Vaterland zunutze machen. Folglich wurde versucht, sie in Bahnen zu lenken und niemals unkontrolliert zu lassen.

„Wer der Jugend diese göttliche Begeisterungsfähigkeit raubt oder gar vergiftet, der begeht ein nichtswürdiges Verbrechen.“³⁵³

Die schlechten und technisch noch nicht ganz ausgereiften Projektionen führten zunächst zu ernsthaften Bedenken um die Gesundheit der Augen. Ernst Schultze zitierte Dr. Paul Schenk aus Berlin, der sich 1908 in der ‚Ärztlichen Sachverständigen-Zeitung‘ über das Kino äußerte. Nach dessen Auffassung sei der Film als Bildungsmittel aus Gründen der „Augenhygiene“ bedenklich. Der moderne Mensch ruiniere systematisch seine Augen, da er sich einer Überfülle von Lichtreizen und dem beständigen Zittern der Projektion

³⁴⁸ Gaupp (1911/12) S.65

³⁴⁹ Gaupp (1912) S.6

³⁵⁰ Samuleit (1912) S.7 Beim heutigen Film sind es sogar 86400 Bilder. Die Differenz ergibt sich aus der veränderten Vorführgeschwindigkeit, die heute bei 24 Bildern/Sekunde liegt. Samuleit rechnete mit den damals üblichen 16 bis 17 Bildern/Sekunde.

³⁵¹ Adolf Sellmann: „Kinoreform“ in ‚Bild und Film‘ Nr.2/1912 S. 50

³⁵² Gaupp (1911/12) S.68

³⁵³ Schultze (1911) S.123

aussetze.³⁵⁴ Die Folgen davon beschrieb die Hamburger ‚Kommission für Lebende Photographien‘.

„Das Flimmern der Bilder wird in allen Bereichen getadelt [...] Das dadurch hervorgerufene körperliche Mißbehagen steigerte sich bei einzelnen Kindern bis zu Schwindel- und Brech-Anfällen.“³⁵⁵

Vermutlich waren diese Anfälle mehr auf den Alkohol- und Zigarettenkonsum in stickiger Luft zurückzuführen, als ausschließlich auf das Flimmern der Projektion. Daher stand für Adolf Sellmann in dieser Frage auch die nervliche Anstrengung im Vordergrund.

„Es unterliegt auch kein Zweifel, daß die Augen durch Flimmern der Bilder leicht ermüdet und unter Umständen geschädigt werden. So hat man in Stockholm durch Untersuchungen einwandfrei festgestellt, daß die Kinobesucher schon nach einem halb- bis einem einstündigen Betrachten der wechselnden Bilder von einer lästigen Anspannung der Nerven und namentlich von einer Beeinträchtigung des Gesichtssinns befallen wurden.“³⁵⁶

Er mußte allerdings hinzufügen:

„Diese Müdigkeit soll sich bald verlieren, soll auch bei Personen, die die Kinos regelmäßig besuchen, nicht in dieser Stärke auftreten.“³⁵⁷

Der Mediziner Gaupp hatte schließlich die wenigsten Bedenken in dieser Hinsicht, denn er sah es als selbstverständlich an, daß sich das Kino vom Primitiven zum Perfekten fortentwickeln werde.

„die Blendung und Überanstrengung der Augen, die Belästigung des Ohrs durch das unangenehm rasselnde Geräusch sind im eleganten und modernen Kino der Großstadt schon weit weniger bemerkbar geworden, und man darf hoffen, daß die Technik binnen kurzem dieser Übelstände ganz Herr werden wird.“³⁵⁸

Was er hier als eine „Belästigung des Ohrs“ empfunden hatte, traf an anderer Stelle mit massenpsychologischen Theorien zusammen. Der dunkle Raum, das eintönig summende Geräusch des Projektors schläferne die Kritik ein,

„so wird der Inhalt des Dramas zur verhängnisvollen Suggestion für die willenlos hingeebene Psyche des einfachen Menschen.“³⁵⁹

Während man also, was die Apparatetechnik und damit die Qualität der Projektion betraf, sich auf eine Verbesserung verlassen konnte, blieben für die Reformer aus medizinischer Perspektive zwei Aufgaben. Zum einen war auf die Kinobetreiber einzuwirken, um einen besseren Hygienestandard in den Spielstellen zu erreichen; zum anderen mußte die Filmindustrie – notfalls durch Zensurmaßnahmen – dazu gebracht werden, nur noch einwandfreie Filme herzustellen. Mit den Versuchen der Reformer, selbst aktiv zu werden, wie sie im folgenden Kapitel beschrieben werden, und ‚Musterfilme‘ in ‚Musterkinos‘ zu zeigen, sollten nicht zuletzt auch diese beiden Ziele verwirklicht werden.

³⁵⁴ ebenda S.120

³⁵⁵ Dannmeyer (1907), zit. nach: Terveen (1959) S.20

³⁵⁶ Sellmann (1912) S.26

³⁵⁷ ebenda S.26

³⁵⁸ Gaupp (1911/12) S.64

³⁵⁹ ebenda S.67

3.2. Die Institutionalisierung des Schulfilmgedankens

3.2.1. Vorläufer: Die ‚Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung‘

Ein wesentlicher Motor in der praktischen Reform- und Bildungsarbeit des Kaiserreiches war die „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung“ (im folgenden GVV). 1871 gegründet, versuchte sie als Dachorganisation vieler verschiedener selbständiger Vereine im Sinne der Volksbildungsarbeit zu wirken. Auf ihrem Höhepunkt 1913 waren der Gesellschaft 8.408 Vereine und Behörden, 260 Arbeitervereine, 166 Genossenschaften und 85 Gewerkvereine aus dem ganzen Reich angeschlossen. Dazu kamen 6.048 wohlhabende gebildete Bürger, die die Gesellschaft als persönliche Mitglieder unterstützten.³⁶⁰ Getragen vom Geist national-liberaler Politik, die sich am Mittelstand orientierte, pflegte sie das Ideal, der städtischen und ländlichen Bevölkerung Bildung zu vermitteln, um sie zu befähigen, ihre Aufgaben in Staat und Gesellschaft zu bewältigen.

Die GVV bemühte sich, überparteilich und nicht-konfessionell zu erscheinen. Obwohl die Mitgliederstruktur ein deutliches Nord-Süd-Gefälle zugunsten der protestantischen Gegenden zeigte, ermöglichte es ihr eine breite Akzeptanz, innerhalb der bürgerlichen Kreise ein Sammelbecken für alle Richtungen der Kinoreformer zu sein.³⁶¹ Ihr Publikationsorgan, die Zeitschrift ‚Volksbildung‘, immerhin mit einer Auflage von 13.000 Exemplaren, druckte sowohl die ultrakonservativen Artikel der Brunner-Linie, als auch sozialdemokratische und liberale Aufsätze u.a. von Lemke. Der langjährige Generalsekretär und liberal denkende Johannes Tews beklagte die politischen oder kirchlichen Ambitionen, die oft hinter den Bemühungen der einzelnen Mitglieder steckten. Gesellschaftspolitische Kontroversen sollten zwar nicht verschwiegen, aber beschwichtigt werden.

Offenbar wurde die Gesellschaft viel stärker durch Körperschaften (Magistrate, Gemeinden, Bibliotheks- und Lesevereine, Lehrer und Schulen etc.) genutzt als durch Privatpersonen. Unterrepräsentiert blieben die eigentlichen Zielgruppen: Bauern, Handwerker und Arbeiter, so daß sich die GVV eher als eine Selbsthilfeorganisation für den aufstrebenden Mittelstand darstellte als als eine Organisation, die ihre Bildungsmission am Volk erfüllen konnte. In ihrer Zusammensetzung war sie repräsentativ für die Diskutanten des bildungspolitischen und reformerischen Diskurses nach der Jahrhundertwende.

Die Projektionskunst hatte bereits vor der Jahrhundertwende eine lange eigenständige Geschichte durchlaufen und war eng verbunden mit der Volksbildungsbewegung.³⁶² Unter den zahlreichen Aktivitäten der GVV war der populärwissenschaftliche Einzelvortrag, unterstützt durch Lichtbilderserien, ihr wichtigstes Metier. Ungefähr 15.000 solcher Vorträge, die in Vereinen, Schulen und auf Tagungen gehalten wurden, konnte die Gesellschaft 1901 und ca. 20.000 im Jahre 1912 zählen.³⁶³ Der Kern der Arbeit war somit das Wort, das von stehenden Bildern begleitet wurde. Lichtbilderserien waren ihr ein zeitgemäßes Medium der Wissensvermittlung.

„Gegen Ende des letzten Jahrhunderts ergießt sich geradezu eine Bilderflut von Millionen dieser Bilder über den Markt, verbunden mit einem bedauerlichen Niedergang der Qualität.“³⁶⁴

Professionelle Wanderredner sprachen vor den Bildungsvereinen zu bestellten Themen unter anderem aus Bereichen der Geographie, Geschichte, Religion, Medizin und Pädagogik. Wie diese Tradition in die Filmreformerarbeit einmündete, zeigen die Artikel, die Hermann Lemke bereits in den ersten Ausgaben des ‚Kinematographen‘ veröffentlichte und

³⁶⁰ Vgl. Berg (1991) S.449f.

³⁶¹ Eine ausführliche Darstellung der Mitgliederstruktur der GVV findet sich bei Schorr (1990) S.83ff.

³⁶² Vgl. Ludwig Vogl-Bienek: „Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsergebnis.“ in: KINtop 3/1994 S.11 ff.

³⁶³ Vgl. Berg (1991) S.450

³⁶⁴ Ludwig Vogl-Bienek: „Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsergebnis.“ in: KINtop 3/1994 S.22

in denen er sich um die Hebung der Qualität eben dieser Wanderredner und ihrer Lichtbildprojektionen bemühte.³⁶⁵

Bereits 1908 hatte der Zentralausschuß der GVV beschlossen, die Vorführung und Verbreitung von Kinematographenbildern zu organisieren. Dabei sollten belehrende und unterhaltende Bilder eingesetzt werden, die auch den neusten Tagesereignissen Rechnung trugen. Nachdem ein Wanderkino durch die Gesellschaft gegründet worden war, stellte sich die Frage nach der Filmbeschaffung. Was lag näher für eine Dachorganisation, als ebenfalls einen eigenen Filmverleih aufzubauen? Hermann Lemke wurde mit dieser Aufgabe betraut. Unter seiner Leitung entstand ein Archiv mit rund 70.000 Meter Film, aus dem sich seit 1912 über 800 Zweigvereine bedienten, und das nicht nur für angeschlossene Vereine zur Verfügung stand, sondern auch für Schulen und Behörden. Dabei beschränkte er auch unkonventionelle Wege. Wegen des erhofften Kostensenkungseffekts versuchte er, die Amateurkinematographie in die Arbeit der GVV einzubinden. Tews konnte schließlich 1913 mit Stolz über das Erreichte berichten:

„Die von der Gesellschaft im Jahre 1902 eingerichtete Lichtbilderverleihanstalt verlieh im Jahr 1911 2790 Lichtbilderserien. Seit dem Jahre 1908 hat die Gesellschaft auch in jedem Winter eine Anzahl kinematographischer Vorführungen und Versammlungen zur Besprechung der Kinofrage veranstaltet sowie Instruktionkurse für die Verwendung des Kinos in der Volks- und Jugendbildungsarbeit. Von dem ‚Wanderkino‘ in der Gesellschaft wird in immer größerem Umfange Gebrauch gemacht.“³⁶⁶

Damit war die GVV zum zweitgrößten gemeinnützigen Filmverleih geworden, lediglich übertroffen von der katholischen ‚Lichtbildnerlei‘ in Mönchengladbach.

Im Herbst 1912 richtete die Gesellschaft ein zweites Wanderkino ein, mit dem bis Kriegsausbruch 1.279 kinematographische Unterhaltungsabende durchgeführt wurden. Für 60,- Mark konnten Vereine und Gemeinden Kinovorführungen und belehrende Vorträge mieten, wenn sich der Ort in eine größere Reise eines Wanderredners einbauen ließ. Die Leistung umfaßte dann drei Vorstellungen: eine Nachmittags für Kinder, eine weitere Abends für Erwachsene sowie eine Bilderreihe mit Vortrag am Tag zuvor. Was organisatorisch so gut vorbereitet war, scheiterte gelegentlich an fehlendem technischen Personal.

„Die Apparate werden von unseren eigenen Operateuren bedient. Da in den anderen Teilen unseres Vereinsgebiets Operateure nicht immer zur Hand sind, so hat sich der Wanderkino vorläufig auf Berlin und seine Umgebung beschränkt. Wir hoffen aber, bald in der Lage zu sein, unser Wanderkino in die fernsten Teile unseres deutschen Vaterlandes entsenden zu können. Zu einer Vorstellung gebrauchen wir gewöhnlich Filme in der Gesamtlänge von 1000 bis 1200 Metern.“³⁶⁷

Bereits 1911 versuchte die GVV, die Kinematographie aktiv in den Dienst der Schule zu stellen und veranstaltete verschiedene Tagungen mit Lehrern und Filmproduzenten zu der Frage, wie der Film in der Schule eingesetzt werden könne. Diese Zusammenkünfte wurden durch Mustervorstellungen vor Schulkindern ergänzt. Sie machte den Vorschlag, das Reich in Bezirke zu unterteilen, die von Wanderkinos bereist werden würden, um vor Schulklassen lehrreiche Filme zu projizieren. Zwar konnte sich die Gesellschaft mit diesem Vorschlag nicht durchsetzen, betrieb aber ihr Wanderkino noch bis zum ersten Weltkrieg, dann mußte es aus technischen Problemen, Personalmangel und Einschränkungen der Reisemöglichkeiten eingestellt werden.³⁶⁸

³⁶⁵ Vgl. dazu Hermann Lemke: „Die Elternabende im Mittelpunkt der Projektionskunst.“ in: „Der Kinematograph“ vom 20. Januar 1907, Nr.3, o.Pg.
derselbe: „Rednerprogramm und Rednertätigkeit.“ in: „Der Kinematograph“ vom 3. Februar 1907, Nr.5, o.Pg.

³⁶⁶ Tews (1913) S.40

³⁶⁷ „Bild und Film“ 1. Jg., 1912, 3/4, S.88. Zit. nach: Terveen (1959) S.37

³⁶⁸ Vgl. Kalbus (1922) S.10

Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung

Projektionsabteilung

BERLIN NW. 52, Lüneburger Strasse 21.

Wanderkino.

Durch das Wanderkino soll es Gemeinden und Vereinen, insbesondere auch kleineren Ortschaften ermöglicht werden, von der Kinematographie für die **Schule**, für die **Jugendpflege** und die **freiwillige Volksbildungsarbeit** Gebrauch zu machen.

Das Wanderkino soll **nach Möglichkeit denselben Ort** in **regelmässigen Zwischenräumen** (eventl. alle 4-6 Wochen) wieder besuchen.

Das Wanderkino führt vorzugsweise **wissenschaftlich und volkswirtschaftlich wertvolle** Films vor, die sonst wenig oder garnicht gezeigt werden, ohne dabei aber unterhaltende und humoristische Gegenstände auszuschliessen.

Für die zwei Vorführungen eines Tages werden bis zu 2000 m Films zur Verfügung gestellt.

Zu den einzelnen Films werden, soweit dies angebracht bzw. notwendig ist, kurze **erläuternde Vorträge** ausgearbeitet und leihweise zur Verfügung gestellt.

Die Vorträge zu den Films können durch **Herren am Orte** gehalten werden. Es ist also nicht erforderlich, dass ein Redner das Wanderkino begleitet.

Zu der Veranstaltung stellen wir zur Verfügung:

1. die **vollständige Kinoprojektionseinrichtung.**
2. bis zu 2000 m **Films** für einen Tag.
3. den **Kinooperator**, der den Auf- und Abbau der Apparate, sowie die Vorführung der Films und event. der Lichtbilder zu machen hat.

Als **Entschädigung** hierfür sind zu zahlen:

für den ersten Tag des Gastspiels Mk. 60,—

für den folgenden Tag des Gastspiels Mk. 50,—

Die Reise- und Unterhaltungskosten des Operators trägt die Gesellschaft. Die Preise sind niedriger als die allgemein übliche Miete für die Entleiherung des Programms von 2000 m Films (also ohne Apparate, Operator usw.).

Es empfiehlt sich, die Kinoveranstaltungen durch **musikalische, gesangliche und deklamatorische Darbietungen** auszuschnücken. Programme stellt die Gesellschaft zur Verfügung.

Bei einem Gastspiel des Wanderkinos kann nachmittags eine Vorführung für Kinder, abends eine Veranstaltung für Erwachsene stattfinden.

Die **Kosten** lassen sich durch Erhebung eines kleinen Eintrittsgeldes leicht decken.

Einladungen des Wanderkinos werden so früh wie möglich erbeten, da der Plan sich nur bei rechtzeitiger Vorbereitung und zweckmässiger Festsetzung der Reisen durchführen lässt.

Abb.6 Werbung für das Wanderkino der GVV

Die Volksbildungsarbeit hatte also schon immer Lichtbildprojektionen als methodische Hilfsmittel verwendet, und so war der Einsatz des Kinos dabei kein außergewöhnlicher Vorgang. Als überparteiliche und in der Gesellschaft breit verankerte Institution konnte die ‚Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung‘ schnell eine Vorreiterrolle für die praktische Filmarbeit im Sinne der Kinoreformer übernehmen und durch ihren Verleih von Wanderkinos und Filmprogrammen deren Arbeit unterstützen.

3.2.2. Anfänge: Hermann Lemke und die ‚Hamburger Kommission für lebende Photographien‘

Als das Kino um 1907 in den Städten massiv sichtbar wurde, sahen Eltern und Pädagogen zunächst drei Gefahren: Die Inhalte der Schundfilms erzeugten ihrer Ansicht nach in den Tiefen der jugendlichen Seelen Verbrecher, die Abdunkelung fördere die Unsittlichkeit und erschwerte die Überwachung, so daß der Zuschauerraum in Lemke Phantasie zum „Fleischmarkt“ wurde. Zu guter Letzt konnte der Ausschank von Alkohol an Kinder nicht hingenommen werden. Eine strenge Bereinigung der Programme sowie eine Differenzierung in Kinder- und Erwachsenenvorstellungen sollten Abhilfe schaffen und mittels offener oder verdeckter Zensurmaßnahmen durchgesetzt werden.

Wie schwer es bei diesem Zustand der Lichtspielhäuser selbst für die wohlmeinendsten Reformen war, für den Schulfilm zu werben, schilderte Dr. Edgar Beyfuß.³⁶⁹ Er zitierte exemplarisch einen Schuldirektor für das, was er sich während seiner Werbereisen hatte anhören müssen:

„Was denken sie eigentlich, Herr, seit Jahren bemühe ich mich, die mir anvertrauten Zöglinge meiner Anstalt vom Besuch des Kinos fernzuhalten, und dank der guten Kontrolle in unserer Stadt ist mit dies auch gelungen, Gott sei Dank! Das Kino und der Film sind die Brutstätten des Lasters! Und da unterstehen Sie sich, von mir zu verlangen, daß ich meine Schule zu Kinovorführungen selber in dieses verabscheuungswürdige Haus führe? Gewiß, der Film, den Sie da vorführen, mag gut sein. Seltene Ausnahme, Herr. Film ist Schund, und wenn ich meine Kinder erst einmal daran gewöhne, ins Kino zu laufen, so kann ich es nicht mehr verhindern. Schuldienere! Der Herr will sich empfehlen!“³⁷⁰

Neben der konservativen Grundhaltung der Mehrzahl der Lehrer war auch mit der Filmindustrie als Verbündetem nicht zu rechnen. Bei den glänzenden Erträgen, die mit den sogenannten ‚Schundfilms‘ erzielt wurden, war die Filmwirtschaft nicht bereit, ihr Programm im Sinne der Reformen zu ändern.. Und nur selten versuchten Produzenten, wie etwa Oskar Messter es tat, neue Absatzmärkte, zum Beispiel in den Schulen, zu finden.

„Nicht zufrieden damit, ein zahlendes Publikum in seine Vorstellungen zu locken, schrieb er an Schulen und Armeeeoffiziere, an Staatsbeamte und Regierungsausschüsse, um eine Vielzahl von Anwendungsbereichen für den Kinematographen in Wirtschaft, Wissenschaft, Militär, Erziehung und Verwaltung vorzuschlagen.“³⁷¹

Der Volksschullehrer Hermann Lemke aus Storkow in der Mark wurde zu einem der ersten Exponenten der Reformbewegung. Als Naturwissenschaftler fühlte er sich, im Gegensatz zu den meisten Pädagogen, der humanistisch-idealistischen Bildung weitaus weniger verpflichtet. Da ihn die Fragen der Kunst und Kultur nicht beschäftigten, konnte er das neue Medium rundweg befürworten. Sein Optimismus gegenüber der Technik verband sich mit dem pragmatischen Interesse, den Film als didaktisches Hilfsmittel zu etablieren. Diese Geisteshaltung, durch die er sich von der bürgerlichen Lehrerschaft unterschied, machte ihn später zum Außenseiter.

Die Zensur spiele bei ihm keine Rolle; Polizeimaßnahmen zerstörten seiner Meinung nach die guten Ansätze und gefährdeten Arbeitsplätze. Außerdem, so argumentierte er, habe die Filmwirtschaft selbst ein Interesse daran, ihr Ansehen zu heben.

Bereits in den ersten Ausgaben des ‚Kinematographen‘ 1907 machte er Vorschläge für die Verbesserung der Lichtbildervorträge an Schulen.³⁷² Kurz darauf widmete er sich dem

³⁶⁹ Beyfuß war 1922 Gründer der ‚Filmunterrichtsorganisation der Ufa‘ im Rahmen ihrer Kulturabteilung.

³⁷⁰ Edgar Beyfuß: „Schule und Film“ in: Beyfuß (1924) S.64

³⁷¹ Thomas Elsaesser: „Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie.“ in: KINtop 1/1992 S.19

³⁷² Hermann Lemke: „Die Elternabende als Mittelpunkt der Projektionskunst.“ in: ‚Der Kinematograph‘ 3/1907 o.Pg.; ders. „Rednerprogramm und Rednertätigkeit“ in: ‚Der

Film. Auch dabei ging es ihm nicht um moralsüchtiges Geschrei nach der Polizei oder um die Niederringung der Filmindustrie. Stattdessen forderte er, als einer der ersten, die konstruktive Reform des Kinematographen.

„Der Deutsche ist es gewohnt, bei jeder Gelegenheit nach der Polizei zu schreien.[...] Im Brennpunkt der Interessen steht augenblicklich die Frage: ‚Wie soll der Kinematograph bekämpft werden?‘ Die Polizei beschäftigt sich mit der Frage, die Lehrer beschäftigen sich mit der Frage, die Presse beschäftigt sich mit der Frage.[...] Darum möchte ich die Frage, die alle die Gemüter augenblicklich bewegt: ‚Wie soll der Kinematograph bekämpft werden?‘ in eine andere Frage umwandeln, nämlich in die: ‚In welcher Weise soll der Kinematograph reformiert werden?‘“³⁷³

Daraufhin regte er die Gründung einer ‚Kinematographische Reformpartei‘³⁷⁴ an, die am 4. Oktober 1907 in Berlin auch tatsächlich ins Leben gerufen wurde. In seinen Statuten definierte sich der Verein ausdrücklich als Bindeglied zwischen Lehrern, Filmfabrikanten und Theaterbesitzern. Von seinem Amt in Storkow aus verlor Lemke jedoch bald die Fäden zu der Zentrale in Berlin. Ein Großteil der Lehrer hatte unüberbrückbare Berührungängste gegenüber der ausländischen Filmindustrie. Lemke wurde wegen seiner engen, ‚unpatriotischen‘ Verbindungen zur Firma Pathé-Frères stark angegriffen. Daß der allergrößte Teil der einwandfreien beherrschenden Films aus Frankreich kam, störte die Patrioten wenig. Nur im Zeichen des gallischen Hahns, dem Markenzeichen der französischen Firma Pathé-Frères, konnte Volksbildung durch das Kino überhaupt geleistet werden.³⁷⁵ Man war davon überzeugt, daß sich das Gute schon durchsetzen werde, bzw. das unreife Volk durch Ermahnungen und Belehrungen dazu erzogen werden könne. Gegenüber den Ressentiments von Seiten der Reformer gegen die Filmindustrie, insbesondere die ausländische, konnte sich Lemke nicht durchsetzen. So ging dieser erste Ansatz, den die ‚Kinematographische Reformpartei‘ versucht hatte, bereits 1912 wieder ein.

Sein Ziel, die verschiedenen Bestrebungen frühzeitig zusammenzufassen, verfolgte Lemke jedoch unermüdlich weiter. Ein neuer Verein, der ‚Reichsausschuß für wissenschaftliche und Schulkinematographie‘, den Lemke noch vor dem ersten Weltkrieg gründete, sollte die Arbeit fortsetzen. Aber auch diesem zweiten Versuch war kein großer Erfolg beschieden. Durch seine französischen Kontakte war Lemke so kurz vor dem Krieg unter den Pädagogen bereits zu schlecht angesehen.

Die Zeitschrift ‚Lichtbildkunst in Schule, Wissenschaft und Unterricht‘, die er seit 1912 herausgab und die als erste Lehrfilmfachzeitschrift für die Einführung eines Filmunterrichts in Schulen werben sollte, mußte ebenfalls bereits nach zwei Jahren ihr Erscheinen einstellen. Ein weiterer Versuch, mit einem Berliner Kinounternehmer ein Reformkino zu betreiben, scheiterte bereits nach einer Woche, nachdem man sah, daß die Zielgruppe überhaupt nicht und selbst das Bürgertum nur in Maßen davon angesprochen wurde.

Lemke verlor jedoch nicht den Mut, den Lehrfilm als pädagogisches Hilfsmittel in den Schulen zu verankern. Nach einer Eingabe des ‚Vereins der Kinematographenbesitzer von Chemnitz und Umgebung‘ an das ‚Königlich Sächsische Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts‘ gründete sich am 2. Januar 1914 unter seiner Leitung der ‚Reichsausschuß für wissenschaftliche und Schulkinematographie‘. Wieder war es eine Koalition aus Lehrern und Filmwirtschaft (Eclair, Gaumont und Pathé-Frères). In einer weiteren Eingabe des Reichsausschusses Anfang 1914 beim Preußischen Kultusminister bat man um eine eindeutige Stellungnahme des Staates für die Einführung des Kinematographen im Schulunterricht. Die Antwort aus dem Ministerium an Rektor Lemke war niederschmetternd:

Kinematograph‘ 5/1907 o.Pg.; ders. „Das Skioptikon und die Lichtbilder im Dienste des Volksschulunterrichtes,“ in: ‚Kinematograph‘ 15/1907 o.Pg.

³⁷³ Hermann Lemke: „Die kinematographische Reformpartei.“ in: ‚Kinematograph‘ Nr.38/1907 o.Pg.

³⁷⁴ Der genaue Name des Vereins ist unklar. Lemke selbst schreibt im ‚Kinematograph‘ 36/1907 zunächst von der ‚kinematographischen Reformpartei‘; später führte er sie später als ‚Kinematographische Reformvereinigung‘ an (Vgl. Lemke (1912) S.23).

³⁷⁵ Vgl. Kalbus (1914) S.3

„Auf die Eingabe vom 2. Januar des Jahres erwidere ich, daß es den Schulen selbst überlassen bleiben muß, die zum Unterricht erforderlichen Anschauungsmittel zu beschaffen. Auf die Art und Weise, wie dies geschieht, beabsichtige ich nicht einzuwirken.“³⁷⁶

Die Lage stellte sich für die Kinoreformer als fast aussichtslos dar. Die Situation in den Kinos war nach ihren Maßstäben katastrophal, die Industrie lehnte eine Zusammenarbeit ab um die hohen Einnahmen nicht zu gefährden, die Lehrer waren eben wegen der Zustände der Filmarbeit gegenüber äußerst reserviert und selbst der Staat lehnte eine Intervention nach ihren Vorstellungen ab. So mußten auch Lemkes Versuche scheitern, die einen Kompromiß zwischen Reformern, Filmproduktion und Kinobetreibern zustande bringen sollten.

Im ‚Kampf gegen das Kinounwesen‘ spielte ebenfalls die Hamburger Lehrerschaft zu Beginn eine wesentliche Rolle. Sie sei hier als bedeutendes Beispiel für die Vielzahl von Kinokommissionen³⁷⁷ und Lehrerausschüssen genannt, die im ganzen Reichsgebiet entstanden.

Im Januar 1907 gründete die damalige gewerkschaftliche Organisation der Lehrer, die ‚Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg‘, eine ‚Kommission für lebende Photographien‘. Diese wurde beauftragt, die Wirkung von Filmen auf die Schuljugend durch Prüfung von 200 Hamburger und Altonaer Filmtheater zu untersuchen. Am 17. April legte die Kommission ihren Bericht vor, der im Mai im Druck erschien.³⁷⁸

„Von den Kommissionsmitgliedern sind 14 Berichte geliefert worden. Sie bilden mit einer Anzahl von Programmen, Zeitungs- und Schülerberichten das Material, aus welchem der vorliegende Bericht zusammengestellt worden ist.“³⁷⁹

Sittliche und körperliche Schäden konnte die Kommission in diesen „bedauerlichen Erscheinungen des Großstadtlebens“ überall ausmachen. Ungeheure Dinge hatten sich ihre Mitglieder in den Lichtspielhäusern ansehen müssen.

„In bunter Reihenfolge sahen die Mitglieder an sich vorüberziehen: Rührstücke nach Art der Hintertreppen-Romane; grobkomische Szenen, die dem Clown eines Zirkus viel Beifall erwirken würden; Roheiten aller Art, wie Prügelei, Trunkenheit, Tierquälerei etc.; Liebesszenen in größter Unbefangenheit dargestellt; Verbrechen aller nur erdenklichen Arten; Diebstahl, Raub, Raubmord, Verführung junger Mädchen; Plattheiten bis zum Blödsinn gesteigert; Widerliche Familienszenen; Anstößiges bzw. Unsittliches usw.“³⁸⁰

Darauf folgte eine Liste von Filmtiteln, die einzeln und knapp kommentiert wurden: „Sentimentaler Stumpfsinn“, „Ganz unmöglich, einfach blödsinnig“, „Widerlich, unwahr, abstoßend“...³⁸¹

Auf der anderen Seite sah man die Möglichkeit, daß der Kinematograph durchaus auch ein Mittel zur Belehrung und einwandfreien Unterhaltung sein könne.

„Eine Wendung zur besseren, edleren Ausnutzung des Kinematographen ist namentlich dadurch anzustreben, daß pädagogisch und künstlerisch interessierte Kreise sich mit den Großunternehmen dieser Industrie ins Einvernehmen setzen, um sie zu guten, speziell für Kinder geeigneten Vorführungen in gesonderten Kindervorführungen zu ermuntern.“³⁸²

³⁷⁶ „Kinematograph“ Nr.380/1914 o.Pg.

³⁷⁷ Solche Kinokommissionen entstanden z.B. in Stuttgart (1912), Elberfeld (1913), Düsseldorf (1913), Magdeburg, Solingen (1913)

³⁷⁸ Vgl. Lemke (1912) S.17

³⁷⁹ Dannmeyer (1907), zit. nach: Terveen (1959) S.18

³⁸⁰ ebenda S.19

³⁸¹ ebenda S.19f.

³⁸² ebenda S.21

Obwohl man festhielt, daß gerade die Kinder nur wenig Interesse an den „Bilder[n] aus Natur und dem Menschenleben“ zeigten, wurden sie von den Kommissionsmitgliedern hochgelobt und für den Unterricht empfohlen.

„Immerhin beweisen sie (die Naturfilme / P.S.), daß der Kinematograph als ein vorzügliches Veranschaulichungsmittel dem Schul-Unterrichte große Dienste leisten *könnte*.“³⁸³

Eine Resolution wurde verabschiedet und mit dem Kommissionsbericht der Oberschulbehörde mit der Bitte übergeben, geeignete Maßnahmen zu ergreifen. Diesen Aktivitäten konnten die Kinobetreiber nicht tatenlos zusehen. Innerhalb ihrer Organisation, des ‚Internationalen Kinematographenbundes‘ waren sie jedoch so zerstritten, daß selbst deutliche Drohungen gegen die Lehrerschaft nichts auszurichten vermochten.

„Wenn die Lehrer die Hetzereien nicht nachlassen, will sich der internationale Kinematographenbund mal in der weiten Öffentlichkeit mit den lohnenden Nebenbeschäftigungen der Lehrer befassen.“³⁸⁴

Am Ende trugen die Pädagogen doch den Sieg davon. Am 21. Mai 1909 verbot die Polizei Kindern den Besuch von Kinos ohne Begleitung Erwachsener.³⁸⁵ Den Kinobetreibern gelang es jedoch in den folgenden Jahren, eine Lockerung der Bestimmungen durchzusetzen. Kinder durften jetzt Werktags von 16 bis 19 Uhr und Sonntags bis 17 Uhr die Spielstellen betreten, wenn sich die Kinos bereit erklärten, von einem Ausschuß, der von der Oberschulbehörde eingesetzt wurde, auf für Kinder geeignete Filme überprüfen zu lassen.

Daraufhin ging man in Hamburg an die positive Arbeit. Im Auftrage des behördlichen ‚Ausschusses für Kinematographie‘ wurden drei Bilderreihen vor Fachpublikum mit dem Ziel vorgeführt, ihre Schultauglichkeit zu prüfen. Zusammengestellt wurde das Programm durch Hermann Häfkers Dresdener Reformverein ‚Wort und Bild‘. Die Bilderreihen wurden durch einen Vortrag erläutert, der von Herrn Sellnitz, einem ehemaligen Mitglied des Deutschen Theaters in Berlin, gesprochen wurde.

Offensichtlich war der Test erfolgreich, denn im November 1910 wurde auf Betreiben der Oberschulbehörde ein Reformkino in Klett’s Gesellschaftshaus, Wexstraße 5, eingerichtet.³⁸⁶

„Ein Pädagoge setzte diese Idee in die Tat um: Ferdinand Frohböse schnitt aus französischen Filmen Unterrichtsfilme zusammen (‚Schauspiele der Erde‘, ‚Das Meer‘, ‚In der Polarwelt‘), packte seine Apparatur auf den Blockwagen und fuhr in die Schulen, um diese Werke nebst Erläuterungen vorzuführen. Seiner Initiative war es zu verdanken, daß bald auch regelrechte Schulvorstellungen z.B. im Reform-Kino, Wexstraße 5, stattfanden.“³⁸⁷

Zu bestimmten Zeiten, meist Mittags kurz vor eins, wurde eine belehrende Vorführung nur vor Kindern gegeben. Jeder der 700 Schüler hatte für das eineinhalbstündige Programm (z.B.: „Am Nordpol und Südpol“) 10 Pfennig zu entrichten. Doch nach einem ausgefüllten Unterrichtsvormittag waren die Kinder nicht mehr bereit, sich durch die wenig aufregenden Schulfilme belehren zu lassen und quittierten diese Pflichtveranstaltungen, wie Schultze berichtete, mit Unruhe.³⁸⁸

Auch die Kinokommission blieb als Prüfungsausschuß für ‚lebende Photographien‘ weiter aktiv. Im Gegensatz zu der Forderungen vieler Reformer, nur kindgerechte Filme aufzulisten, führten sie jedoch alle Filme auf, die nicht ausdrücklich als schädlich für die Jugend angesehen wurden.

³⁸³ ebenda S.19 (Hervorhebung im Original)

³⁸⁴ Töteberg (1990) S.28

³⁸⁵ ebenda S.28

³⁸⁶ Vgl. Schultze (1911) S.96ff.; Töteberg datiert dagegen die Eröffnung des Reformkinos auf 1909. Vgl. Töteberg (1990) S.28

³⁸⁷ Töteberg (1990) S.28

³⁸⁸ Vgl. Schultze (1911) S.119

Gleichzeitig organisierte Hermann Häfker in Dresden Schulfilmvorführungen. Bald darauf wurde dort im städtischen Ausstellungspalast ebenfalls ein wissenschaftliches Filmtheater eingerichtet. Am 13. Juli 1909 eröffnete das ‚Ernemann-Kino‘. Der Produzent kinematographischer Apparate, Direktor Ernemann, gab bekannt, daß während der Internationalen Photographenausstellung in Dresden die Annahme des Lehrfilms beim Publikum getestet werden soll.

„Wir beabsichtigen, an drei Nachmittagen der Woche hier im Ausstellungstheater rein wissenschaftlich-technische Vorführungen zu geben. Für Schulen wollen wir den Eintrittspreis auf den beispiellos niedrigen Preis von 10 Pfennigen pro Kopf festsetzen.“³⁸⁹

Trotz der eigenen Filmarbeit verlor man in Hamburg die kommerziellen Filmtheater jedoch noch lange Zeit nicht aus dem Blick. Die Oberschulbehörde bestellte, um die überforderte Polizei zu entlasten, zwanzig ausgewählte Lehrer – unter ihnen natürlich auch Ferdinand Frohböse – um die Kontrolle der Kinos zu übernehmen. Noch 1922 erhielten sie einen Lichtbildausweis, um jederzeit zu allen Vorstellungen zugelassen zu werden, und nachprüfen zu können, ob Jugendliche für sie nicht zugelassene Filme sahen. Vom „Tagewerk eines Kino-Schnüfflers“ berichtete der ‚Filmkurier‘ im Februar 1925 ungeheuerliches.

„So hat es sich ein Volksschullehrer und Polizeispitzel in Eimsbüttel – er heißt Hans Sievers – anscheinend zu seiner täglichen Aufgabe gemacht, in den Kinos zwischen Sitzplätzen umherzuschleichen und auf Jugendliche zu fahnden. Hat er einen solchen jungen Menschen erwischt, so bringt er ihn sofort auf die Polizeiwache, indem er ihm sogar im Falle eines Widerstandes den Gebrauch seiner Schußwaffe androht.“³⁹⁰

Daß diese Praxis schon lange Zeit mehr oder weniger militant geübt wurde und offenbar am Anfang auch Erfolge hatte, zeigt die Aussage des Krefelder Rektors Ernst Cremer von 1909.

„Was z.B. die Kinematographen angeht, so hat sich in Krefeld folgendes Mittel gut bewährt. Im Auftrage der Kreisschulinspektion besuchen einige Rektoren jede Woche die 7-8 kinematographischen Theater, wozu ihnen Freikarten zur Verfügung gestellt sind, damit für den Fall einer Beanstandung nach der einen oder anderen Seite eingegriffen werden kann. Auf diese Weise sind wir vor Unrat im ganzen verschont geblieben.“³⁹¹

Die Hamburger Kinokommission lieferte das Vorbild für eine Reihe ähnlicher Aktivitäten. So besuchten 18 Frauen des ‚Bremer Lehrerinnen Vereins‘ (sieben aus höheren, elf aus Volksschulen) im Februar und März 1913 werktags und sonntags die Kinodarbietungen in allen Stadtteilen und Vorstädten Bremens.³⁹² Die Zeitschrift „Die Lehrerin“ veröffentlichte im selben Jahr ihren Bericht unter dem Titel „Die Bremer Lehrerinnen und die Kinogefahr.“ Sechs Jahre nach den Hamburgern kamen sie im wesentlichen zu demselben Ergebnis.

Der Erfolg, den die Hamburger Kinoreformer errungen hatten, bestand vor allem in der Tatsache, daß es ihnen gelungen war, die Kommune für ihre Arbeit zu gewinnen. Ihre Methoden – die Durchsetzung bestimmter Beschränkungen für den Kinobesuch von Kindern, Kontrollen und eigene Prüfungsausschüsse – wurden in vielen anderen Gemeinden im Reich übernommen.

„...denn durch die Hamburger Kinematographenbesitzervereine wurden die Kämpfe über diese Fragen durch ganz Deutschland getragen, und überall fing man an, das vorhandene Material auf seine Brauchbarkeit hin zu prüfen.“³⁹³

3.2.3. Reaktionen: Staat, Industrie und Theater

³⁸⁹ „Direktor Ernemann anlässlich der Eröffnung des Ernemann-Kinos in Dresden am 13. 7. 1909“ in: „Kinematograph“ Nr.134, 21.7.1909 o.Pg.

³⁹⁰ ‚Der Filmkurier‘ Februar 1925. Zit. nach: Töteberg (1990) S29

³⁹¹ Cremer (1909) S.31f.

³⁹² Vgl. Schlüpmann (1990) S.238

³⁹³ Lemke (1912) S.22

Reagierte die Lehrerschaft sehr eifrig auf die neue Kinogefahr, hielten sich die staatlichen Behörden, auch die Schulbehörden, zurück. So richtig man auch die Gründe der Kinogegner fand, so wenig wollte man der Kinowirtschaft schaden und beließ es zunächst bei allgemeinen Ermahnungen. Am 3. März 1910 erließ das königliche Provinzial-Schulkollegium in Breslau die Verfügung Nr. 4465, in der es alle Direktoren und Lehrer der höheren Lehranstalten eindringlich ins Gewissen rief, wegen der „sittlichen Schädigung der heranwachsenden Jugend“ diese „durch sorgfältige Beobachtung und geeignete Maßnahmen“ vom Kinobesuch abzuhalten.³⁹⁴

Der steigende öffentliche Druck erzwang jedoch eine schärfere Stellungnahme, so daß endlich am 8. März 1912 ein Preußischer Ministerialerlaß den Besuch öffentlicher Konzerte, Schausstellungen etc., der Beschränkungen für die Schuljugend unterlag, auch auf das Kino ausdehnte, da „eine schwere Gefahr für Körper und Geist der Kinder zu befürchten ist“.

„Aber auch das ästhetische Empfinden der Jugend wird auf diese Weise verdorben; die Sinne gewöhnen sich an starke, nervenerregende Eindrücke und die Freude an ruhiger Betrachtung guter künstlerischer Darstellungen geht verloren.“³⁹⁵

Mit Blick auf die Filmindustrie versuchte man, als Ausgleich den Schulfilm zu fördern. Im November 1912 veranlaßte das Königliche Provinzial-Schulkollegium in Berlin die Vorführung von Lehrfilmen der wichtigsten Firmen, um die Lehrer der Höheren Schulen auf den Film als Unterrichtsmittel aufmerksam zu machen. Bereits im Januar 1910 hatte die Preußische Regierung in einem Erlaß die Gründung von Wanderkinos angeregt, unter besonderer Betonung, sie für volksbildnerische Zwecke (insbesondere landwirtschaftlich-technische und volkswirtschaftliche Filme) einzusetzen.³⁹⁶

Was auf kommunaler Ebene, wie in Hamburg, vielleicht erreicht werden konnte, war auf den übergeordneten Staatsebenen sehr viel schwieriger durchzusetzen. Hier zeigte sich, wie weit der Einfluß der Bildungsbürger in der wilhelminischen Gesellschaft reichte. Auf Landesebene wog man die Interessen der Reformen genau gegen die der Filmwirtschaft ab.

Der Pädagoge G. Victor Mendel hatte bereits 1909 in seinem Buch „Kinematographie und Schule“ vermutlich als erster die Gründung von eigenständigen Schulkinos gefordert. Damit zeichnete er eine Richtung vor, die viele Reformen nach ihm einschlugen: In großen Städten sollte es ein eigenes Lichtspieltheater für alle Schulen gemeinsam geben, in kleinen Städten und ländlichen Gebieten dagegen sollten Wanderkinos die Versorgung übernehmen. Die ‚Urania‘-Theater werden später zum Teil diesen Ansatz einlösen.

Sein Vorschlag ging jedoch noch darüber hinaus. Er empfahl, kleine naturwissenschaftliche und kunstgeschichtliche Sammlungen in den Nebenräumen der Theater einzurichten, damit sich die Schüler vor oder nach den Vorführungen die Dinge in unmittelbarer Anschauung erarbeiten könnten. Erläuternde Vorträge und Musikeinlagen sollten schließlich den Unterricht im Schulokino abrunden.³⁹⁷

Auch Ernst Schultze nahm später diese Idee auf und wies zusätzlich darauf hin, daß in den USA, Frankreich, England und Italien³⁹⁸ der Kinematograph als Unterrichtsmittel schon zahlreich eingesetzt wurde.

„In Frankreich hatte schon im Jahre 1894 der Volksbildungskongreß in Nantes sich mit dem Problem auseinandergesetzt, ob es zweckmäßig sei, dem Unterhaltungs- und Bildungsbedürfnis der breiten Massen durch Vorführung von ‚Lebensbildern‘ entgegenzu-

³⁹⁴ Zit. nach: Terveen (1959) S.16

³⁹⁵ ebenda S.16f.

³⁹⁶ Vgl. Lange (1920) S.177f.

³⁹⁷ Vgl. Lemke (1912) S.27ff.

³⁹⁸ Vgl. Schultze (1911) S.98ff.

kommen. Diese Frage wurde vorbehaltlos bejaht. Dadurch wurde die Entwicklung in überaus vorteilhafter Weise gefördert. [...]

Im Jahre 1906 wurden in Frankreich von der ‚Société Nationale pour Conference Populaires‘ 119.220 Vorträge veranstaltet, bei denen Lichtbilder bzw. kinematographische Aufnahmen Verwendung fanden.³⁹⁹

Schließlich kam Schultze zu einem Programmentwurf einer gemeinnützigen ‚Deutschen Gesellschaft für Lebensbilder‘ und mahnte die immer noch spärliche „positive Arbeit“ an.

„Dennoch wird im Interesse der gesunden Fortentwicklung unseres Volkstums nicht darauf verzichtet werden dürfen, daß eine technische Erfindung, die in sich die Möglichkeit trägt, zu einem Volksbildungsmittel ersten Ranges zu werden, dazu erniedrigt wird, im finanziellen Interesse einer kleinen Gruppe von Unternehmern Sinn und Gemüt weiter Kreise des Volkes zu verflachen und veröden zu lassen, wenn nicht gar geradezu auf Abwege zu bringen.“⁴⁰⁰

Im Gegensatz zu Mendels eher didaktischen Überlegungen machte er sich über die organisatorischen Notwendigkeiten Gedanken und stellte eine Reihe von Forderungen auf, die das Ziel verfolgten, daß Schul kino weitgehend von der Filmwirtschaft abzukoppeln. Die Aufgaben der ‚Deutschen Gesellschaft für Lebensbilder‘ sollten die Gründung einer Verleihstelle, die Schaffung von eigenen Muster-Kinematographentheatern, die Veranlassung der Herstellung lehrreicher Films, die Zusammenstellung von Programmen und die Projektion der Bilder sein.⁴⁰¹

Schmerzlich sah man, wie sehr man auf französische, dänische, italienische, englische und amerikanische Filme angewiesen war und empfahl, daß es der deutschen Kultur gut tun und der Anerkennung bei anderen Kulturnationen förderlich sein würde, wenn mehr deutsche Filme produziert werden würden. Tatsächlich stammten 1914 nur ca. 15% des gesamten Filmangebots aus deutscher Produktion. Die inländische Filmindustrie war noch weitgehend mittelständisch organisiert, lediglich die 1907 gegründete PAGU schickte sich an, das mittelständige Format zu verlassen.

Daß der Lehrfilm in Deutschland nur im Zeichen des Hahns organisiert werden konnte, ärgerte die Reformen besonders. Um so eindringlicher wurde eine deutsche Lehrfilmproduktion gefordert. Als Markenzeichen schlug Oskar Kalbus den deutschen Adler vor.⁴⁰²

„Die ausländischen Lehrfilme hatten keine methodische Grundlage, keinen systematischen Aufbau und daher keinen pädagogischen Wert.“⁴⁰³

Die „Eiterbeule am Körper unseres Volkes“⁴⁰⁴ sollte herausgeschnitten werden und dufte nicht der „Kloakenwirtschaft“⁴⁰⁵ überlassen bleiben.

Unbeirrt von den spärlich Erfolgen trieb man auf Seiten der Reformkräfte also die theoretischen Überlegungen voran. Statt der Bekämpfung des Films wurden immer öfter Konzepte für die Einrichtung von Schulkinos entworfen.

Solche Beschimpfungen konnte die Kinoindustrie nicht hinnehmen. Mitte 1912 reagierten sechs führende, der Filmindustrie nahestehende Filmfachzeitschriften⁴⁰⁶ mit dem Zusammenschluß zum ‚Agitationskomitée gegen den äußeren Feind‘, um auf die militanten Forderungen der Reformen gemeinsam reagieren zu können.

³⁹⁹ Ruprecht (1960) S.12

⁴⁰⁰ Schultze (1911) S.125

⁴⁰¹ Vgl. ebenda S.133

⁴⁰² Kalbus (1924) S.2

⁴⁰³ ebenda S.5f.

⁴⁰⁴ Cremer (1909) S.6

⁴⁰⁵ ebenda S.7

⁴⁰⁶ ‚Der Kinematograph‘, ‚Erste Internationale Film-Zeitung‘, ‚Projektion‘, ‚Lichtbildbühne‘, ‚Das lebende Bild‘, ‚Kinematographische Rundschau‘

„Die reichsweit geplanten und größtenteils auch umgesetzten Kampfmaßnahmen des ‚Agitationskommitées‘ gegen die Film- und Kinoreformbewegung und sogenannte ‚Kino-feinde‘ sahen vor: 16 Großdemonstrationen mit namhaften [sic!] Schauspielern und Schriftstellern, ein deutscher Kinokongreß in Berlin, ein internationaler Kinokongreß in Wien. Zielgruppe des ‚Agitationskommitées‘ waren die Behörden, das Filmpublikum und die Tagespresse.“⁴⁰⁷

Auf der anderen Seite gab es Bemühungen der deutschen Filmindustrie selbst, sich dem Lehr- und Unterrichtsfilm zu widmen, wenn auch diese bescheidenen Ansätze gegenüber der drückenden ausländischen Konkurrenz nur wenig Bedeutung hatten. So verschmolz zum Beispiel der Kommerzienrat Schwarz von der neuen ‚Photographischen Gesellschaft‘ in Steglitz für einige Jahre seine Firma mit Oskar Messters ‚Projektions GmbH‘ unter dem Titel ‚Gesellschaft für wissenschaftliche Filme und Diapositive GmbH‘ und gliederte ihr eine Schulfilmabteilung an. Dieses Unternehmen, das sich erstmals ausschließlich auf Lehrfilme für Schulen spezialisiert hatte, die unter der Bezeichnung ‚N.P.G. Schulfilm‘ auf den Markt kamen, wurde ausdrücklich durch Auftragsproduktionen der katholischen ‚Lichtbildnerei‘ gefördert. Die Erfolglosigkeit dieser Filme schien jedoch die Zurückhaltung der übrigen Branche noch zu rechtfertigen.

„Die Gesellschaft für wissenschaftliche Films und Diapositive in Berlin veranstaltete vor kurzem in den Berliner fünf Uniontheatern pädagogisch einwandfreie Schülervorstellungen. Der lobenswerte Versuch hatte jedoch nicht den entsprechenden Erfolg. Denn der erwartete Besuch blieb aus, ein Beweis dafür, wie wenig noch auch in der Reichshauptstadt der Boden für eine Kinoreform vorbereitet ist.“⁴⁰⁸

Die Kinoindustrie arbeitete also in kaum nennenswertem Umfang im Sinne der Filmreformer, betrachtete diese im Gegenteil immer stärker als Gegner ihres Geschäfts.

Gegen die Demonstrationen und wirtschaftsfeindlichen Bestrebungen von Karl Brunner und anderen ‚Kinofeinden‘ ging man im ‚Kinematograph‘ in äußerst polemischen Artikeln vor. Rückendeckung erhielten die Reformer jedoch durch das Theater. Spätestens seit 1910 fühlten sich der Bühnenverein und seine Häuser existentiell durch die allgegenwärtige Präsenz der Filmtheater bedroht. Seit diesem Jahr registrierte er einen dramatischen Besucherrückgang und sah selbst die Schauspieler und Autoren zum Konkurrenten Kino überlaufen. In Münster und Düsseldorf waren, nach Sellmanns Angaben, besonders die billigen Plätze betroffen. 1911 wurden in Bielefeld 4.100 preisgünstige Karten weniger abgesetzt als im Vorjahr.⁴⁰⁹ Zunächst beschloß der ‚Verband deutscher Bühnenschriftsteller‘ auf seiner Generalversammlung am 18. März 1912 fast einstimmig eine Selbstverpflichtung. Die

„drei großen Körperschaften des deutschen Theaters, Bühnenverein, Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger, Verband Deutscher Bühnenschriftsteller sollten ihre Mitglieder und die von ihnen abhängigen Personen verpflichten, in keiner Weise für das Kinotheater tätig zu sein.“⁴¹⁰

Genau zwei Monate später verhängte dann der ‚Deutsche Bühnenverein‘ über die Berliner Filmproduktion ein Betätigungsverbot für alle, die in diesem Berufsverband organisiert waren. Schon nach einem Jahr mußte dieses Verbot wieder aufgehoben werden, da es sich nicht durchsetzen ließ. Zu attraktiv und zu notwendig waren die Gagen der Filmproduzenten für die Künstler.

Der Initiative des Bühnenvereins trat wiederum das ‚Agitationskommitée‘ mit zwei Artikeln im ‚Kinematograph‘ entgegen, in denen das Verhältnis von Film und Literatur bzw. Bühne untersucht wurde. Zwei Studien, die über das Leseverhalten der Arbeitnehmer in den Siemens-Halske- und Siemens-Schuckert-Werken erstellt worden waren, schienen zu zeigen, daß das Volk durch Literaturverfilmungen (‚Quo Vadis‘, ‚Königin Luise‘) erst zum

⁴⁰⁷ Schorr (1990) S.124

⁴⁰⁸ In ‚Film und Lichtbild‘ (1913) S.47. Zit. nach: Terveen (1959) S.46

⁴⁰⁹ Vgl. Sellmann (1912) S.10

⁴¹⁰ Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff: „Hätte ich das Kino“ Stuttgart, 1976 S.123

Lesen angeregt wurde. Die Ausleihquoten in den Bibliotheken waren für bestimmte Bücher nach einer erfolgreichen Literaturverfilmung deutlich gestiegen. Darin sah das ‚Agitationskomitée‘ den Beweis, daß der Film geeignet sei, die Massen an die Kulturgüter heranzuführen.⁴¹¹

Für die bürgerlichen Kultureinrichtungen mußte das Kino als Sündenbock für die allgemeinen Veränderungen in der Kulturlandschaft herhalten. Besonders das Theater schob seine – zum Teil hausgemachten – Probleme auf das Kino ab und reagierte mit Verboten gegenüber Schauspielern, die versuchten, beim Film ihr Auskommen zu finden.

3.2.4. Erfolge: Das erste kommunale Kino in Eickel

Bereits 1911 trafen verschiedene Gemeinden, angeregt durch die Aufsätze von Mendel und Conradt, Vorkehrungen für die Einrichtung kommunaler Kinos: Altona, Wiesbaden, Buer, Bottrop, Osterfeld, etwas später Frankfurt (Oder), Gleiwitz und Stettin.

Wesentlicher Protagonist des Gedankens, die Gemeinden in den Dienst der Kinoreform zu stellen, war der Hagener Gymnasialprofessor Adolf Sellmann. Auf seine Anregung hin verhandelte der 4. Westfälische Landgemeindetag am 14. und 15. Juni 1912 in Dortmund diese Frage. „Männer des öffentlichen Lebens: höhere Verwaltungsbeamte, Geistliche, Schulmänner, Gewerbetreibende, Arbeitersekretäre, Vertreter der Presse usw.“⁴¹² waren zusammengekommen. Sellmann selbst erläuterte ihnen dort seine Vorstellungen in einem Vortrag unter dem Titel: „Die Beschaffung von Kinematographen durch die Gemeinden im Interesse der Jugendpflege“. Nicht ohne Erfolg, denn seine Leitsätze wurden, vielleicht wegen der versteckten Hinweise auf Einnahmen für die Gemeinden, von den Delegierten einstimmig angenommen:⁴¹³

„1) Auch die Landgemeinden müssen bei der überraschend schnellen Verbreitung der Kinematographen der Kinofrage ihr erhöhtes Interesse zuwenden.

2) Sie müssen von vornherein auf eine angemessene Kinosteuer Bedacht nehmen.

3) Sie müssen bestrebt sein, die Gefahren, die durch Bild und Film unserer Jugend drohen, in jeder Weise (Aufklärung, Zensur, Verordnung usw.) zu verhüten.

4) Es ist eine Gründung von Gemeindekinos, die keine großen finanziellen Opfer erfordern, in Erwägung zu ziehen. Diese Institute sind zu verwerten (a) im Interesse der Schule (naturwissenschaftlicher, geographischer Unterricht), (b) zugunsten der Jugendpflege (Bilder von nah und fern, aus Industrie, Wirtschaftsleben, Sport, Militär, Marine, Flugwesen), (c) zur Unterhaltung und Belehrung der Gemeindeglieder.

5) Die Errichtung eines Wanderkinos, einer Filmverleihzentrale und eines Provinzfilmarchivs (heimatkundliche Filme) ist ins Auge zu fassen.“⁴¹⁴

Eine Kommission wurde einberufen, die die weiteren Schritte in die Wege leiten sollte und als ihr Vorsitzender der Eickeler Amtmann Karl Berkermann gewählt. Bereits dem ersten Aufruf an die Gemeinden, Filmvorführgeräte anzuschaffen, folgten die Landkreise Bochum, Dortmund, Hattingen, Schwelm und Recklinghausen.

Am eifrigsten griff die Empfehlungen des Landgemeindetages die Gemeinde Eickel im Landkreis Gelsenkirchen auf. Berkermann hatte bereits seit einiger Zeit Pläne für ein gemeinnütziges Filmtheater geschmiedet und stand deshalb in Verbindung mit der ‚Lichtbildnerlei‘ und – der praktischen Erfahrung wegen – war er auch Mitglied in der ‚Vereinigung der Kinematographenbesitzer von Rheinland und Westfalen‘. Schon am 14. Mai 1912 beschloß die Gemeindevertretung von Eickel die „Anlage und den Betrieb eines Kinematographentheaters auf Kosten der Gemeinde“. Im Sitzungsprotokoll hieß es:

„Wünschenswert erscheint diese Anlage einmal, weil zur Zeit ein ordentlicher derartiger Betrieb in Eickel nicht vorhanden ist, der von den Gebrüdern Schlüter aus Wanne in einem leerstehenden Geschäftslokal an der Kaiserstraße betriebene kann aus verschiedenen

⁴¹¹ Vgl. Schorr (1990) S.133

⁴¹² Vgl. ‚Bild und Film‘, 1.Jg., 1912 S.84ff.. Zit. nach: Terveen (1959) S.33

⁴¹³ Vgl. Schulze (1977) S.64

⁴¹⁴ „Hagener Zeitung“ vom 17. Juni 1912. Zit. nach: Schulze (1977) S.64

Gründen kaum in Betracht kommen. Sodann aus ästhetischen, kulturellen und patriotischen Gründen, um dem Schund, der in solchen Privattheatern in der Regel geboten wird, entgegenzutreten und an dessen Stelle Filme von wissenschaftlichem, unterhaltendem und volksbildendem Wert zu setzen, sodann im Verein mit auf ähnlichen Grundlagen aufgebauten Anstalten allmählich Einfluß auf den Filmmarkt, der jetzt vom Ausland fast ausschließlich abhängig ist, zu gewinnen und so die Millionen, die noch aus dem Lande fließen, hier zu behalten. Endlich, um den Kino in den Dienst der Jugendpflege und der Hochschule durch geeignete Vorführungen zu stellen.“⁴¹⁵

Die Gemeindevertreter rechneten nicht nur mit einem kostenneutralen Unternehmen, sondern erhofften sich sogar Einnahmen für das Stadtsäckel. Ein Gebäude am Eickeler Markt 4a wurde aufgekauft und im Sommer des Jahres 1912 umgebaut.

In der Lokalpresse entbrannte daraufhin ein heftiger Streit, ob denn das Kinematographenwesen überhaupt zu den Aufgaben der Gemeinde gehöre. Die festliche Einweihung des ersten deutschen kommunalen Kinos fand schließlich am Samstag, dem 30. November 1912, statt. In einer Festansprache versuchte Amtmann Berkermann noch einmal, gegenüber den Skeptikern die Aufwendungen mit dem Hinweis auf die Volksbildungsaufgabe zu rechtfertigen und wies, neben der Notwendigkeit, einen modernen Saal für verschiedene Zwecke zu haben, erneut darauf hin, daß durch das kommunale Kino das Geld in der Gemeinde gehalten werden könne. Gezeigt wurden neben der ‚Welt-Lichtspiel-Rundschau‘ eine Bilderserie aus ‚Eickels Leben und Treiben‘.

Die ‚Kinokommission‘ der Gemeindevertretung befaßte sich nicht nur mit der Organisation des Theaters, sondern auch mit der Anschaffung der Filme, wobei allerdings nur verschwommene Kriterien für deren Auswahl bestanden. Das Endziel war zwar ausschließlich, ein Lehrfilmprogramm zu zeigen, die ‚Wanner und Eickeler Zeitung‘ mußte jedoch einräumen, daß der Geschmack des Publikums schon zu verbildet und infolgedessen ein Kompromiß unumgänglich sei.

„Die Weiche kann nicht auf einmal herumgeworfen werden. Es würde pädagogisch verkehrt sein, gleich im Beginn alle ‚dramatischen‘ und ‚komischen‘ Filme auszuschalten, um nur Naturaufnahmen, Tagesgeschehnisse und lehrreiche Bilder zu bringen. Erst allmählich läßt sich der Geschmack der Menge zurückbilden. Wir haben so viel Vertrauen zu dem gesunden Sinne unseres Volkes, daß dieses nach und nach gelingen wird. Muß daher das Lichtspielhaus im Übergangsstadium der Geschmacksbildung mehr konzedieren, als ihm selbst lieb, wird es aber als eisernen, unbedingten Grundsatz von Anfang an festhalten: auf keinen Fall sittlich anstößige und minderwertige Programmstücke.“⁴¹⁶

Es ist jedoch zu vermuten, daß die erhofften Mehreinnahmen ausblieben, sich das Kino zu einem großen Zuschußbetrieb entwickelte und so die Aufweichung der hehren Grundsätze beförderte.

⁴¹⁵ Protokoll der Sitzung der Gemeindevertretung vom 14. Mai 1912. Zit. nach: Schulze (1977) S.64

⁴¹⁶ ‚Wanner und Eickler Zeitung‘ vom 29. November 1912. Zit. nach: Schulze (1977) S.66

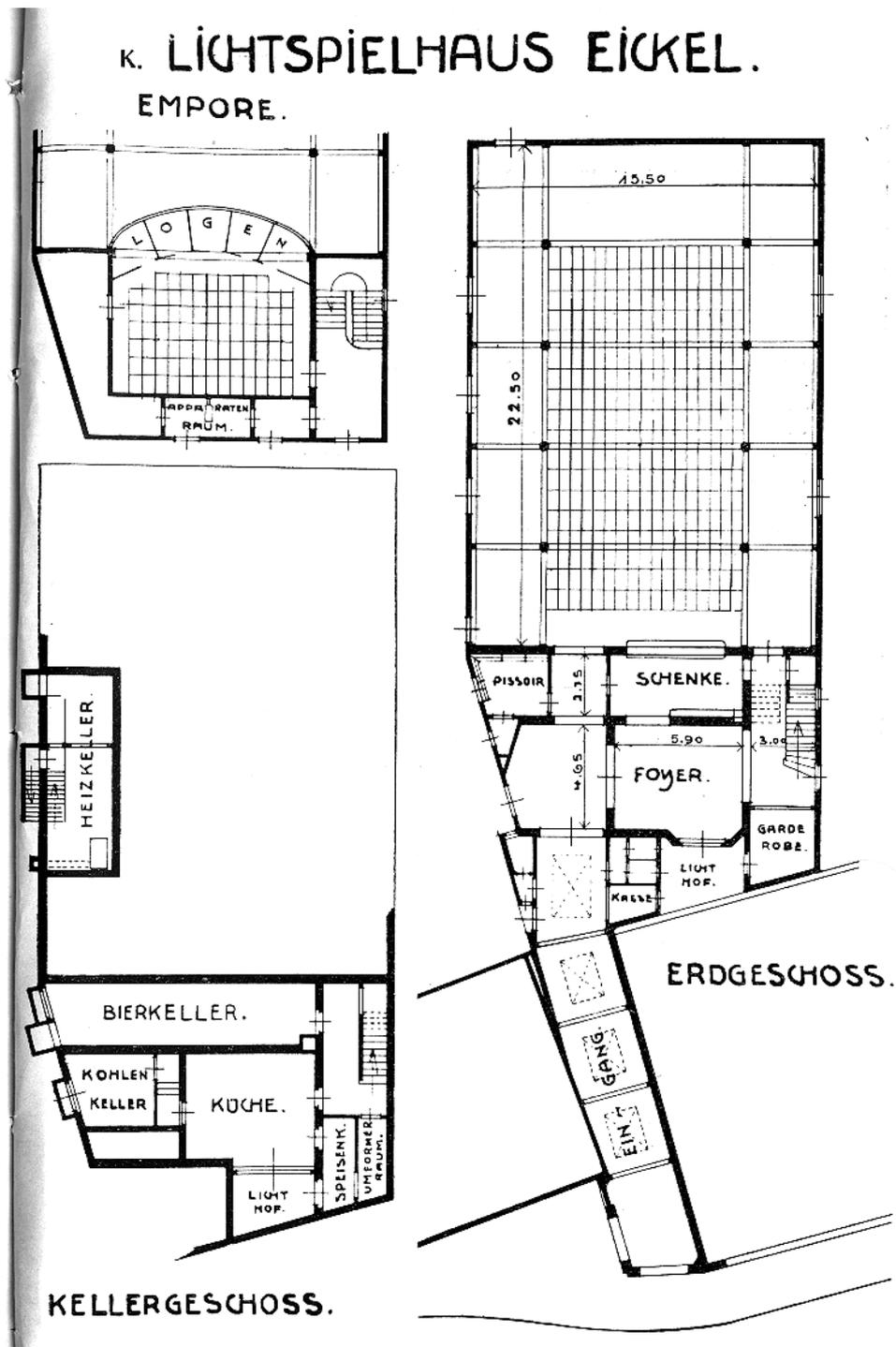


Abb.7 Das erste kommunale Kino in Eickel

Um die Jahreswende 1912/13 veranstaltete man zusätzlich Instruktionkurse, die die Lehrer und Gemeindevertreter befähigen sollten, mit dem Kinematographen umzugehen, und so im Sinne des Reformgedankens über Eickel hinaus wirksam zu werden.

Wie lange das Kino bestanden hat, ist ungeklärt. Vermutlich ist es noch vor oder im ersten Weltkrieg in ein privates übergegangen. Dennoch waren der 4. Westfälische Gemeindetag und das Eickeler Kino ein Signal, das reichsweit ausstrahlte und der Reformbewegung Hoffnung gab. Die Zeitschrift ‚Bild und Film‘ berichtete über begeisterte Zustimmung von vielen Seiten, darunter von der ‚Gesellschaft für Verbreitung von

Volksbildung‘ und der ‚Zentrale der Bayerische Bauernvereine‘. Durch die Anregung der Kommission gründeten sich überall Reformkinos, die von den Kommunen getragen wurden: In Osterfeld, Bottrop, Hamborn, Sterkrade, Horst, Hagen und ein Wanderkino für den Landkreis Beckum. In Aussicht standen weitere in Datteln, Buer, Hüsten und ein Wanderkino für Sodingen, Annen usw.

„Auch hat der Ausschuß der evangelischen Arbeitervereine für Rheinland und Westfalen bei Gelegenheit einer Tagung in Dortmund ausdrücklich beschlossen, die Bestrebungen der Kommunalverwaltungen auf dem Gebiete des Kinos in jeder Weise zu fördern.“⁴¹⁷

Die Zeitschrift ‚Bild und Film‘ meldete:

„Ein Konsortium unter dem Vorsitze des Fabrikanten Th. Springmann hat den größten Saal, den Germania-Saal, von Hagen i. W. gekauft, um ihn für Volksbildungszwecke nutzbar zu machen. Der Saal faßt bequem 1500 Menschen. Vor allem soll ein Reformkino hier eingerichtet werden... [...] Überall soll auch das lebendige Wort (Vortrag), Deklamation, Gesang und Musik mit für Abwechslung, für Erklärung und Vertiefung sorgen.“⁴¹⁸

Ob der Kauf eines so großen Hauses im Enthusiasmus der Musterkinogründungen und in blauäugiger Überschätzung der Publikumsakzeptanz zustande kam oder ein geschäftsmännischer Trick war, um den Saal von der Stadt zu erhalten, ist leider ungeklärt. Scheinbar schmückten sich auch die neuen luxuriösen Kinopaläste, zumindest bei ihrer Eröffnung mit dem Attribut ‚Reformkino‘. Als am 29. September 1911 die ‚Urania-Lichtspiele‘ in Königsberg in einem eigens erbauten Kino eröffneten, bekannte sich ihr Direktor, E. Hans Winterfeld, in seiner „Plauderei“ zum Festakt zur Musterkinoidee.

„Und wie die Urania-Lichtspiele – ihrem Zwecke entsprechend – über ein individuelles Bauwerk verfügen, so werden sie auch als Lichtspielhaus ihr individuelles Programm verfolgen. Der Name ist bereits schon Programm. In erster Linie wollen sie populärer Wissenschaft dienen. Alle Fortschritte der wissenschaftlichen Kinematographie sollen hier zu Worte – oder vielmehr zum Lichte kommen. Durch die Verbindung mit der Berliner Urania, jenem bekannten Institute für die Verbreitung wissenschaftlicher Erkenntnis im Volke, sind die Königsberger Urania-Lichtspiele in der Lage, die in Berlin gehaltenen Demonstrationsvorträge erster Autoritäten hierorts zu wiederholen.“⁴¹⁹

Angesichts der hohen Kosten für den Neubau ist jedoch kaum zu vermuten, daß die Betreiber auf kommerzielle Filmware verzichten, die Musterkinoidee also nicht lange durchhalten konnten. Immerhin bot das Kino 700 Sitzplätze, eine repräsentative Vorhalle, Garderoben und ein „eingespieltes erlesenes Hausorchester“.⁴²⁰

Das erste Gemeindekino, daß seit dem November 1912 in Eickel betrieben wurde, setzte ein entscheidendes Signal für die Reformgruppen. Die Domäne bildungsbürgerlichen Einflusses war auf kommunaler Ebene und es war für viele selbstverständlich, daß auch die Filmarbeit zu ihren kulturellen Aufgaben gehörte. Mit dem Eickeler Kino war ein Modell gefunden worden, ohne Zusammenarbeit mit dem ‚kapitalistischen Geist‘ die eigenen Kulturinteressen zu vertreten und durch Instruktionkurse, die für andere Reformkräfte angeboten wurden, die Bewegung sogar noch zusätzlich zu stärken.

3.2.5. Andere Organisationen

Eine Reihe kleiner und kleinster Gruppen fand sich bald im ganzen Reich. Neben den beschriebenen Lehrerverbänden und Kommunalkinos sollen hier noch einige weitere stellvertretend genannt werden.

⁴¹⁷ ‚Bild und Film‘ Jg II, 1912/13, S.22. Zit. nach: Terveen (1959) S.35f.

⁴¹⁸ ‚Errichtung eines Reformkinos in Hagen‘ ‚Bild und Film‘ Jg.I, 1912 S.88. Zit. nach: ebenda S.38

⁴¹⁹ Winterfeld (1911) S.7

⁴²⁰ Das ‚Cines-Theater‘, der spätere ‚UFA-Pavillon‘ in Berlin von 1910, war der erste freistehende Kinoneubau in ganz Deutschland. Die Eröffnung der ‚Urania-Lichtspiele‘ in Königsberg, ebenfalls in einem eigenen Neubau, war daher durchaus ein Ereignis.

Eine ‚Kinematographische Studiengesellschaft‘ wurde 1913 in Berlin unter dem Vorsitz von Dr. F.S. Archenhold, Direktor der Treptower Sternwarte, und seinem Vertreter Prof. Dr. Eberlein, Rektor der Tierärztlichen Hochschule in Berlin, gegründet.⁴²¹ Sie hatte sich zum Ziel gesetzt, insbesondere jenen wissenschaftlichen Unterrichts- und Kulturfilm zu fördern, den die Industrie nicht finanzieren würde. Für die weitere Unterstützung der Reform plante man ein Filmarchiv, eine Apparatesammlung, eine Bücherei und sogar ein kinematographisches Museum.

In Stuttgart entstand eine ‚Gesellschaft für wissenschaftliche und Schulkinematographie‘ und erntete wegen ihres schlechten Programms den Spott der Zeitschrift ‚Film und Bild‘.

„Eine Gesellschaft für wissenschaftliche und Schulkinematographie wurde unlängst auch in Stuttgart gegründet. ‚Aller Anfang ist schwer‘. Diese alte Weisheit möge für die erste Veranstaltung dieser Gesellschaft als Milderungsgrund gelten. Denn es ist ihr gelungen, mit der Vorführung eines aus heterogensten, sonderbarsten und langweiligen Bildern zusammengestoppelten Films ‚Der Rhein von der Quelle bis zur Mündung‘ geradezu ein Musterbeispiel zu liefern, wie solche Reformbestrebungen dem gutgläubigen Publikum, vor allem auch der Jugend, von vornherein gründlichst verleidet werden können.“⁴²²

Ein besonderes Augenmerk auf die Programmgestaltung legte dagegen die ‚Süddeutsche Lichtbilderzentrale‘ in München, der ähnlich der ‚Lichtbildnerie‘ eine ganze Reihe von kleineren Vereinen angeschlossen waren. Sie betrieb eine breite Bildungsarbeit und unterhielt ein eigenes Wanderkino.

Der ‚Erste Deutsche Bund für Wissenschaftliche- und Unterrichtskinetographie‘ spezialisierte sich auf Forschungs- und Unterrichtsfilm und führte eine eigene Verleihanstalt. Doch auch sein Einfluß blieb gering.

Die ‚Expres-Films-Co.‘, die ‚Welt-Kinetograph GmbH‘ Freiburg i. B., die ‚Gesellschaft für wissenschaftliche Filme und Diapositive GmbH‘, das ‚Institut für wissenschaftliche Kinetographie‘ in Berlin, ‚Heinrich Ernemann‘ in Dresden und auch ‚Karl Hagenbeck‘ in Hamburg betätigten sich als Kulturfilmproduzenten.

Solche und ähnliche Organisationen versuchten sich vor dem ersten Weltkrieg in großer Zahl. Die meisten von ihnen schliefen lautlos wieder ein. Ihre Mühen scheiterten an den immensen Kosten, technischen Problemen und den Schwierigkeiten der Filmbeschaffung oder kamen erst gar nicht zustande. Ackerknecht schrieb 1918 über die Vorkriegsphase:

„Wohl ging denn auch hin und wieder die Nachricht durch die Blätter, daß irgendwo eine Musterlichtspielbühne tatsächlich ins Leben getreten sei. Bei näherem Zusehen zeigte sich aber stets, daß zwar ein entsprechender Plan in einem mehr oder weniger gereiften Zustande vorlag, daß sich sein Geist aber noch nicht verkörpert hatte.“⁴²³

Dazu kam, daß die Zielgruppe nicht erreicht wurde und die Musterkinos selbst von den Bürgern nur halbherzig frequentiert wurden.

„Hier zeigte sich, daß die Experimente mit eigenen Reformtheatern und Filmprogrammen die Legitimation der Reformbewegung infrage gestellt hatten. Ihre Erfolglosigkeit ließ die Bewegung inkompetent erscheinen und führte schließlich zum Verlust an Gefolgschaft.“⁴²⁴

Es wurde immer deutlicher, wie heterogen die Bewegung war, mit wie unterschiedlichen Strategien sie die Reform des Kinematographentheaters erreichen wollte. In bezug auf die Filmproduktion strebten einige eine möglichst enge Zusammenarbeit mit der Industrie an (Lemke), andere wollten ihr durch einen zahlenmäßig bedeutenden Einkaufsverein die Produktion von Lehrfilmen schmackhaft machen (Sellmann, Schultze), wieder andere versuchten, durch Auftragsproduktionen gute Programme zusammenzustellen (Lichtbildnerie). Letztlich gab es noch diejenigen, die sich nur von einer rigorosen Zensur Abhilfe versprachen.

Ambivalent war die Haltung besonders gegenüber unterhaltenden Filmen. Unter dem Eindruck eines ausbleibenden Publikums wandelte sich die anfangs schroffe Ablehnung zu

⁴²¹ Vgl. ‚Film und Lichtbild‘ Nr.2/1913 S.34. Zit. nach: Terveen (1959) S.46

⁴²² In ‚Film und Lichtbild‘ (1913) S.34. Zit. nach: ebenda S.46

⁴²³ Ackerknecht (1918) S.8

⁴²⁴ Schorr (1990) S.119

leiser Kompromißbereitschaft. Im Sinne einer allmählichen Geschmackserziehung vertraute man fest darauf, daß sich das Gute schon durchsetzen werde.

Auch in der Frage des Schulfilms hatte man nicht zu einer gemeinsamen Haltung gefunden. Während Lemke vorschlug, Lehrfilmvorstellungen in privaten Kinos zu organisieren, also mit den örtlichen Betreibern zusammenzuarbeiten, wurde dies von anderen kategorisch abgelehnt. Stattdessen sollten, nach Mendels Vorschlag, eigene Schulkinos in den Städten oder kommunale Musterkinos für die gesamte Volksbildung, wie Sellmann sie vorschlug, als Konkurrenzunternehmen entstehen. Ihr gemeinsamer Traum war jedoch stets das Kino in jeder Schule, ausgerüstet mit einem festen Bestand an Filmen. Ein Traum, der unter den gegebenen Bedingungen noch weit in der Ferne lag.

Eine der wenigen Gemeinsamkeiten der beiden Fraktionen war jedoch jetzt die Überzeugung, daß der Film als Bildungsmittel einsetzbar sei. Doch gerade die praktische Zusammenarbeit mit den Schulen scheiterte. Fehlendes technisches Personal, umfassende polizeiliche Sicherheitsmaßnahmen und die hohen Kosten waren für die Schulen nicht zu tragen, so daß die in ihren Unterrichtsgewohnheiten erstarrten Lehrkörper leicht ihren Widerstand dem Schulfilm entgegenzusetzen konnten.

Größtes Manko der Kinoreformbewegung blieb die fehlende gemeinsame Organisationsbasis und die Verschiedenheit der Argumentationen. Ohne gemeinsame Stimme konnte der Staat kaum zu einem Engagement in der Kinofrage überredet werden. Auch die wenigen kleinen deutschen Firmen, die sich auf die Produktion von Schul-, Lehr- oder Kulturfilmen spezialisiert hatten, konnten dem ‚Schundfilm‘ keine ernsthafte Konkurrenz bieten. Ihren größten Erfolg verzeichneten die Kino- und Filmreformer damit, daß sie noch vor dem ersten Weltkrieg eine breite medienpädagogische Debatte in Gang gebracht hatten.

3.2.6. Die Reformbewegung im ersten Weltkrieg

Für die Kinoreformer bedeutete der Ausbruch des ersten Weltkrieges im August 1914 eine ernste Zäsur, obwohl auch sie ihn zunächst emphatisch begrüßt hatten. Hermann Häfker schrieb begeistert in der 128. Flugschrift des Dürerbundes über „Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege“ (1914). Mit den meisten Kulturkritikern erhoffte man sich eine ‚Reinigung‘ der zersplitterten Bewegung und eine ‚Befreiung‘ aus der festgefahrenen Situation. Selbst die moderatesten Vertreter unter ihnen, wie Herbert Tannenbaum, relativierten den „Wahnsinn des Völkermordens“ in der Hoffnung, der Krieg könne eine produktive Kraft entfalten.

„Dann aber erkannten wir bald, daß dieser Krieg dazu berufen ist, die in den vergangenen Jahrzehnten getane Arbeit zusammenzufassen, sie zu einer ganz großen Einheit zusammenzuschließen und aus ihr die ewig gültigen Resultate zu ziehen, daß es so das Fundament schafft für den Bau, an dem mitzuarbeiten uns allen höchste Lebensaufgabe ist. [...]“

Denn einmal soll dieser Krieg – wie wir alle zuversichtlich hoffen –, dem jungen, kraftvollen deutschen Volke die zentrale, herrschende politische Stellung über die anderen Völker geben. [...]

Man darf [im Gegenteil] hoffen, daß dem Materialismus ein endgültiges Ende bereitet wird, daß andere, bessere Werte den Maßstab für zukünftige Arbeit abgeben werden. Auch hierfür war dieser Krieg nötig.“⁴²⁵

Durch den Krieg erhoffte man sich eine generelle Neuordnung des gesamten Filmwesens, eine Abkehr vom ‚Mammonismus‘ und eine Bündelung aller Reformkräfte, um endlich, gemäß dem Ein-Kulturen-Standpunkt, die kulturell herrschende Nation zu werden.

Das Gegenteil war der Fall. Sehr bald mußten die regionalen Gruppen ihre Aktivitäten aus kriegsbedingten Gründen einstellen. Viele Kräfte wurden zum Militärdienst einberufen, die Mittel lieber in Kriegsanleihen als in die Reformarbeit investiert.

Seit August war der deutsche Filmmarkt von den französischen Lieferungen abgeschnitten. Die überwiegend mittelständische Organisation der deutschen Filmindustrie konnte die Lücke nicht füllen, zumal sich unter den Beschränkungen der kriegswirtschaftlichen Ein- und Ausfuhr eine Verknappung des Rohfilms bemerkbar machte. Das

⁴²⁵ Herbert Tannenbaum „Der Krieg und der Kino.“ (1914). Zit. nach: Diederichs (1987) S.57

brachte sie in eine Situation, in der sie sich kompromißbereit zeigen mußte und selbst auf eine Aussprache mit dem ultrakonservativen Flügel unter Karl Brunner einging, der ihnen sofort, in seiner Eigenschaft als Zensor, unverhohlen eine Vorzensur von Filmmanuskripten anbot, um Rohmaterial zu sparen.

Der Hurratriotismus zog die gesamte wilhelminische Gesellschaft in ihren Bann. Nicht einmal die Arbeiterbewegung konnte sich dessen erwehren.

„Bei Ausbruch des ersten Weltkrieges erwiesen sich die Organisationen der deutschen Arbeiterbewegung als unfähig, dem Chauvinismus eine Alternative entgegenzustellen, ja sie ordneten sich sogar organisatorisch und ideologisch der nationalen Kriegspolitik ein und unterstützten die Kriegsführung. Diese Politik leitete zugleich die politische Aufspaltung der Arbeiterbewegung ein. Die Politik der Vaterlandsverteidigung wurde in der Arbeiterbewegung auch kulturpolitisch zu rechtfertigen versucht.“⁴²⁶

Unter den Bedingungen des Krieges erkannten jetzt auch die staatlichen Stellen die Notwendigkeit, sich dem Kinematographen als Mittel der Propaganda anzunehmen. Von Seiten der Filmreformer war immer wieder auf den angeblich schädlichen Einfluß der ausländischen Filmindustrie auf die deutsche Kultur hingewiesen worden, und auch Ferdinand Avenarius hatte 1916 die 151. Flugschrift seines Dürerbundes ganz unter den Titel „Das Bild als Verleumder“ gestellt und darin anhand von 72 Pressephotographien vermeintliche Bildfälschungen der ausländischen Presse dargestellt. Oskar Kalbus, glühender Bewunderer Ludwig Klitzchs, der spätere Generaldirektor der Ufa, rechtfertigte noch Mitte der 50er Jahre die deutsche Kriegspropaganda als notwendige Reaktion auf die ausländische Filmproduktion.

„Es lagen alarmierende Berichte deutscher Diplomaten und Wirtschaftsvertreter aus dem europäischen Ausland und auch aus Übersee vor, in denen auf die große Wirkung der Filmpropaganda unserer Wirtschaftskonkurrenten hingewiesen und dringend gefordert wurde, Gegenmaßnahmen zu ergreifen, um auf dem Weltmarkt nicht an die Wand gedrückt zu werden. Wenn England und Amerika ihre Kultur- und Wirtschaftsfilme vorwiegend aus ökonomischen Gründen in die Welt sandten, so nutzte Frankreich seine Filme für rein politische Zwecke aus und ließ schon im Jahre 1909 in Ägypten Hetzfilme gegen Deutschland laufen, um sich den Ruhm zu sichern, nicht nur der Erfinder der Kinematographie, sondern auch des Hetzfilms zu sein.“⁴²⁷

Das Militär erkannte jetzt die Versäumnisse auf dem psychologischen Schlachtfeld und reagierte im dritten Kriegsjahr mit der Gründung des ‚Bild- und Filmamtes‘ (im Folgenden ‚BuFa‘) beim preußischen Kriegsministerium. Neben der Einrichtung von ca. 900 Frontkinos, der Bereitstellung von Filmoffizieren, dem Einsatz von Kriegsberichterstatern und der militärischen Zensur wurde die BuFa auch mit der Zuteilung von Rohfilmmaterial und der Filmzuteilung der Kinos betraut.

„Es lief nicht ohne Drohungen und Erpressungen ab. So plante Ministerialdirektor Deutmoser, seit November 1916 Chef der Nachrichtenabteilung im Auswärtigen Amt, alle Kinos, die sich patriotischen Filmen gegenüber verweigerten, ‚als im vaterländischen Sinne nicht notwendig‘ kurzerhand zu schließen. Mehrfach wurde den Theaterbesitzern mit dem Entzug von Kohle und Strom gedroht für den Fall, daß sie sich nicht ‚wirklich rückhaltlos in den Dienst der vaterländischen Aufklärungsarbeit‘ stellen würden. Auf der anderen Seite hob man – gerade angesichts eingeschränkter Kohle- und Elektrizitätsversorgung – die Kriegswichtigkeit der Filmtheater hervor.“⁴²⁸

Weniger patriotische als vielmehr geschäftliche Ziele verfolgte die ‚Deutsche Lichtspiel Gesellschaft e.V.‘ (im folgenden ‚Deulig‘), die im November 1916 auf Initiative des Krupp-Verwaltungsrates Alfred Hugenberg gegründet worden war, und deren Satzung Ludwig Klitzsch entworfen hatte.

⁴²⁶ Kinter (1985) S.173

⁴²⁷ Kalbus (1956) S.18

⁴²⁸ Kreimeier (1992) S.28

„Ludwig Klitzsch war im Begriff, die DLG zu einem wirtschaftlich starken, nationalen Filmunternehmen auszubauen, seine Aktivitäten wurden indessen als Manöver Hugenbergs und der rheinisch-westfälischen Schwerindustrie durchschaut und riefen den erbitterten Widerstand anderer deutscher Wirtschaftskapitale (vor allem von Seiten der Elektroindustrie, der chemischen Industrie und der Schifffahrt) hervor, die in Konkurrenz zur Schwerindustrie den Balkan und Kleinasien als bevorzugte Rohstoffquellen und Handelsgebiete betrachteten. Die eng mit ihnen verbundene Deutsche Bank führte deshalb eine Kampagne gegen die DLG, die deshalb so erfolgreich sein sollte, weil es gelang, die filmpolitischen Interessen dieser Gruppe mit denen der Obersten Heeresleitung in Einklang zu bringen.“⁴²⁹

Den Alldeutschen nahestehende Kreise der rheinisch-westfälischen Industrie (Hugo Stinnes und Alfred Hugenberg) und die Banken hatten also ein ebenso großes Interesse an einer starken deutschen Filmwirtschaft wie Staat und Militär.

Eine Initiative des ‚Bundes deutscher Gelehrter und Künstler‘ 1916, der sich die Schriftsteller Hermann Sudermann, Ludwig Fulda, der Ethnologe Leo Frobenius, Max Planck und der Generaldirektor der AEG, Walther Rathenau, angeschlossen hatten, fand kein Gehör. Ihren Vorstellungen zufolge sollten unabhängige Stellen die Kriegsberichterstattung betreiben, weil man ihnen nicht, wie den Behörden, Nebenabsichten unterstellen könne.

Am 25. Mai 1917 fand im Kriegsministerium unter Beteiligung höchster militärischer und ziviler Vertreter eine Krisensitzung statt. Die Rückschläge an der Westfront und die zunehmende antimonarchistischen Strömungen im Reich drängten auf besondere propagandistische Anstrengungen.⁴³⁰

Erich Ludendorff, Chef des Generalstabes des Feldheeres, ergriff in seinem bekannten Brief an das königliche Kriegsministerium⁴³¹ die entscheidende Initiative zur Zusammenfassung der deutschen Filmindustrie im Sinne der Militärs. Darin hieß es:

„Der Krieg hat die überragende Macht des Bildes und Films als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt. Leider haben unsere Feinde den Vorsprung, den sie auf diesem Gebiet hatten, so gründlich ausgenutzt, daß schwerer Schaden für uns entstanden ist.“⁴³²

Um Abhilfe zu schaffen, empfiehlt er zwei Vorgehensweisen. Zunächst sollte möglichst rasch Einfluß auf die Filmversorgung im neutralen Ausland, insbesondere auf die ‚Nordisk‘, die einen Großteil der ehemals französischen Marktsegmente jetzt bediente, ausgeübt werden. Zum anderen sollten sich die Bemühungen

„auf eine Vereinheitlichung der deutschen Filmindustrie [...] erstrecken, um nach einheitlichen großen Gesichtspunkten eine planmäßige und nachdrückliche Beeinflussung der großen Massen im staatlichen Interesse zu erzielen.“⁴³³

Ludendorffs Vorschläge richteten sich dabei sowohl gegen die Deulig als auch gegen eine der einflußreichsten Reformgruppen, die Stettiner ‚Urania‘, die kurz zuvor Gemeinden aus dem ganzen Land mobilisiert hatte.

„So haben die Schwerindustrie in der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft und die Alldeutschen in der Gesellschaft für künstlerische Lichtspiele ‚Deutsche Kunst‘ eine Stelle geschaffen, die zu einer Zersplitterung in der Beeinflussung durch den Film führen muß. Ferner kommt noch der sehr tätige Ausschuß für Lichtspielreform in Stettin in Betracht, der bereits eine Kulturfilmgesellschaft gegründet hat.“⁴³⁴

Der Krieg hatte die Reformkräfte also zunächst gelähmt. Teils, weil ihre Vertreter in patriotischem Eifer eine würdigere Aufgabe zum kämpfen fanden, teils aus den Widrigkeiten kriegswirtschaftlicher Umstände. Erst mit dem Engagement des Staates und der

⁴²⁹ ebenda S.30

⁴³⁰ Vgl. ebenda S.13

⁴³¹ „General Ludendorff: Schreiben an das Kgl. Kriegsministerium vom 4. Juli 1917“ in: Bredow (1975) S.102-104

⁴³² Zit. nach: Bredow (1975) S.102

⁴³³ ebenda S.102

⁴³⁴ ebenda S.103

Militärs, die den Film erst spät als ein Mittel der Beeinflussung entdeckten, gerieten die Reformgruppen wieder in den Aufwind.

3.2.7. Durchbruch: Schulfilmtagung in Stettin 1917

Die Ideen des Eickeler-Modells hatte vor allem Dr. Willi Warstat aus Altona und Franz Bergmann aus Köln mit ihrem vielgelesenen Buch „Kino und Gemeinde“ weitergetragen.⁴³⁵ Das Buch war ein entscheidendes Bindeglied zwischen den ersten Gemeindekinoversuchen und der Gründung eines eigenen Dachverbandes der Musterkinos, wie sie in Stettin schließlich verwirklicht werden sollte.

Davon angeregt wurde die Stettiner Stadtverwaltung in der Kinofrage aktiv. Auf Initiative des städtischen Bibliothekars Dr. Erwin Ackerknecht wurde am 19. März 1914 die ‚Urania Lichtbild- und Vortragsbühne‘ ins Leben gerufen. Mit 85.000 Mark Stammkapital, die zur Hälfte aus privaten Spenden und öffentlichen Mitteln finanziert wurden, nimmt sie am 8. November ihre Arbeit „in einem ehemaligen, entsprechend umgebauten Rundgemäldehaus auf städtischem Grund und Boden“⁴³⁶ auf. Als Gemeindekino diente es volksbildnerischen Zielen und stand im Dienste des Schulunterrichts.

Zu Ackerknechts Grundsätzen gehörte es, nur Filme, die volkserzieherisch, künstlerisch, belehrend und während des Krieges auch patriotisch waren, zu zeigen. Darüberhinaus bemühte er sich, andere Gemeinden zur Einrichtung von ‚Musterkinos‘ zu bewegen, und diese durch die Stettiner ‚Urania‘ organisatorisch zu unterstützen. Sein Ziel war, eine große Gemeinde an Gleichgesinnten zu schaffen, um durch einen bedeutenden Abnehmerkreis Einfluß auf die Filmproduktion zu gewinnen.

Im Sinne dieser Vorsätze versuchte man, den Wünschen nach einer Zusammenfassung aller Reformkräfte endlich Taten folgen zu lassen. Der entscheidende Impuls kam jedoch von staatlicher Seite. Das am 21. März 1915 eröffnete ‚Preußische Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht‘ (im folgenden: ZEU) in Berlin versuchte, die kommunalen Aktivitäten der Bildungspflege zusammenzufassen. Der bereits bestehenden ‚Zentrale für Volksbücherei‘ sollte so bald als möglich ein Arbeitszentrum für das Lichtspielwesen an die Seite gestellt werden. Das traf sich trefflich mit den Ideen Ackerknechts, und so schlug das ZEU im Winter 1916/17 der Urania die Zusammenarbeit vor. Von der staatlichen Initiative ermutigt, begann man in Stettin sofort mit der Arbeit.

„Der Oberbürgermeister der Stadt, Dr. Ackermann, und der Direktor der städtischen Bibliothek, Dr. Ackerknecht, beschlossen die Gründung eines Verbandes von Stadtgemeinden, die gewillt wären, Musterkinos einzurichten. Als Mittelpunkt der Unternehmung diente die Urania in Stettin, ein halb städtisches, halb im Betrieb des Vereins stehendes Lichtspielhaus, das schon früher sein Programm mit einer gewissen Sorgfalt zusammengestellt hatte.“⁴³⁷

Im Januar 1917 verschickte Ackermann an alle Stadtverwaltungen deutscher Städte mit über 20.000 Einwohnern Einladungen zu einem dreitägigen Erfahrungsaustausch. In den Räumen der Urania fand daraufhin vom 3. bis zum 5. April 1917 ein Lehrgang über das Lichtspielwesen statt, der zu der ersten bedeutenden Aussprache⁴³⁸ innerhalb der Reformkreise wurde. 241 Teilnehmer aus Kommunen, Verbänden und Ministerien waren erschienen, weitere sagten mit Bedauern ab, da die Kriegsumstände es nicht allen ermöglichten, ihre Vertreter nach Stettin zu schicken.

Drei Tage lang wurden Vorträge⁴³⁹ gehalten und kinotechnische Einführungen gegeben. Der Ruf nach einer einheitlichen Organisation wurde dabei bestens vorbereitet,

⁴³⁵ Warstat (1913)

⁴³⁶ Ackerknecht (1918) S.8

⁴³⁷ Lange (1920) S.180

⁴³⁸ Alfred Rosenthal „Bremer oder Stettiner Richtung? Ein Beitrag zu der Frage Kino und Gemeinde.“ in „Kinematograph“ Nr.544/1917 o.Pg.

⁴³⁹ Die Themen der Vorträge lauteten:
Stadtschulrat Dr. Dibbern (Stettin): „Musterlichtspielbühnen, eine Aufgabe neuzeitlicher Gemeindepolitik.“

so daß die Mehrzahl der Mitglieder am Ende der Tagung der Gründung des ‚Deutschen Ausschusses für Lichtspielreform‘ (im Folgenden DAL) mit großer Mehrheit zustimmten. Den Vorsitz erhielt der Stettiner Oberbürgermeister Ackermann. Endlich wurde Wirklichkeit, was Lemke mit seiner ‚Kinematographischen Reformpartei‘ schon 1907 angeregt hatte. Dieser Durchbruch gelang aber vor allem deshalb, weil von staatlicher und wirtschaftlicher Seite Unterstützung zugesichert war. Die Stettiner Tagung machte deutlich, wie sehr insbesondere der Schulfilm wieder an Boden gewann.

Der DAL bekam die Aufgabe, zusammen mit dem ZEU die Gründung einer Filmzentrale für Schul- und Lehrfilm vorzubereiten. Um diese Aufgabe zu erfüllen, setzte er einen ‚Deutschen Lichtspielrat‘ ein, der die eigentliche Geschäftsführung und Arbeit übernahm. Den Vorsitz führte Dr. Ackerknecht und als sein Stellvertreter wurde Prof. Karl Brunner berufen. Letzterer als wichtiger Mittelsmann zu den staatlichen Ämtern. Als weitere Ausschußmitglieder fungierten Stadtdirektor Ackermann, der Direktor der ‚Urania‘ Schalle, der Leiter des ZEU beim Preußischen Kultusminister, der geheime Oberregierungsrat Dr. Pallat, geheimer Oberregierungsrat Dr. Meister und Dr. Ladewig, Leiter der ‚Zentrale für Volksbücherei‘.

Die Aufgaben des Lichtspielrates stellten sich nach Ackerknecht wie folgt dar:

- a) Anregend und fördernd in bezug auf die Herstellung, Sammlung und Verleih guter Lichtbilder zu wirken;
- b) Ausbildungsgelegenheiten für Leiter und Betriebspersonal von Lichtspielbühnen ins Leben zu rufen;
- c) Behördliche Maßnahmen durch Anregungen und Begutachtung zu unterstützen;
- d) Rat und Auskunft in bezug auf die Führung von Lichtspieltheatern, Programmzusammenstellung und Gewinnung von Vortragsrednern zu geben;
- e) das fruchtbare Zusammenwirken aller Reformkräfte, insbesondere durch eine eigene Publikation zu unterstützen und
- f) allgemein auf eine Qualitätsverbesserung privater und öffentlicher Kinos hinzuwirken.⁴⁴⁰

Zwei Unterausschüsse wurden gebildet. Ein ‚Arbeitsausschuß‘ war für das Organisatorische und ein ‚Reformausschuß‘ für die inhaltliche Konzeption zuständig. Hier wurde das eigentliche Ziel, die Gründung eines Musterkinobundes vorbereitet, der am 1. April 1918 als ‚Bilderbühnenbund deutscher Städte e.V.‘ (im Folgenden: Bbb) mit Sitz in Stettin als Verein eingetragen wurde.

Dazu waren erneut alle Gemeinden mit über 10.000 Einwohnern eingeladen. Gleich bei seiner Gründung schlossen sich dem Bbb 30 ordentliche⁴⁴¹ und 32 außerordentliche⁴⁴²

Stadtbücherreidirektor Dr. Ackerknecht (Stettin): „Allgemeine Bildprüfung und Zusammenstellung von Bilderfolgen für Erwachsene und Kinder.“

Lehrer Frake (Chemnitz): „Prüfung und Auswahl von Bildern für Schulvorstellungen.“

Lyzeallehrer Reepel (Stettin): „Behandlung von Bildern aus der Heimat-, Erd-, und Völkerkunde.“

Lehrer Pirling (Stettin): „Behandlung von Bildern aus der allgemeinen Biologie, Pflanzen- und Tierkunde.“

Lehrer Uecker (Stettin): „Behandlung von Märchen-, Scherz- und anderen Unterhaltungsbildern.“

Stadtbüchereidirektor Dr. Ackerknecht (Stettin): „Musterbildfolge für Erwachsene und Kinder.“

Direktor der Urania Schnalle (Stettin): „Die Technik und Verwaltung der Lichtspielbühne.“

Stadtbüchereidirektor Dr. Ackerknecht (Stettin): „Die Psychologie der Lichtspielbühne.“

Vgl. Ackerknecht (1918) S.10ff.

⁴⁴⁰ Vgl. ebenda S.16

⁴⁴¹ Cöln; Cottbus; Dortmund; Düsseldorf; Flensburg; Frankenthal (Rheinpfalz); Frankfurt a.M.; Gevelsberg; Grünberg; Guben; Hannover; Kolberg; Köslin; Mannheim; Menden; Neustettin; Nossen; Nürnberg; Pölitze i. Pom.; Scharley; Stargard i. Pom.; Stettin; Stuttgart; Suhl; Velbert; Zeppelinwerke, Friedrichshafen; Bildungsverein Hamborn; Rummelsburg, Ortsausschuß f. Jugendpflege; Kriegerverein Rydultau; Cecilienschule Saarbrücken

⁴⁴² Altona; Brandenburg; Bromberg; Coblenz; Crimmitschau; Demmin; Elbing; Emden; Frankfurt a.O.; Freiburg i.B.; Görlitz; Göttingen; Hildesheim; Höchst a.M.; Karlsruhe; Königsberg i.Pr.; Kreuzburg; Lauenburg; Leer; Lübeck; Myslowitz; Osterode; Posen; Rybnik; Sangerhausen; Schöneberg; Spandau; Sterkrade; Stolp i.Pom.; Trier; Wetzlar; Zalenze

Mitglieder an, weitere fanden sich, unter Vorbehalt der Zustimmung ihrer Körperschaften, zum Beitritt bereit. Bis Kriegsende wuchs ihre Zahl auf ca. 100, bis 1920 auf etwas über 140 Städte an.

Ordentliche Mitglieder waren verpflichtet, sofort ein Musterkino einzurichten und einen höheren Beitritts- und Jahresbeitrag zu zahlen. Dieser richtete sich nach der Größe der Gemeinde. Laut Satzung gestand man ausdrücklich auch Privatunternehmern diesen Status zu.⁴⁴³

Die außerordentlichen Mitglieder waren lediglich gehalten, in irgendeiner Form ein Schulkino einzurichten. Viele Gemeinden entschieden sich für diesen Weg, um den privaten Häusern, die reichlich Steuer abwarfen, das Unterhaltungsgeschäft weiterhin überlassen zu können.

Die Reformbewegung war immer noch keineswegs ganz geschlossen. Abweichend vom Stettiner Modell bemühte sich zum Beispiel der Bremer Kinoausschuß des Goethe-Bundes weiter um eine Zusammenarbeit mit den örtlichen Filmtheatern. Nach der Stettiner ‚Urania‘ feierte am 1. Oktober 1917 auch in Bremen ein Reformkino seine Eröffnung⁴⁴⁴, zu der Prof. Dr. Karl Brunner sprach.⁴⁴⁵

Der Bbb traf sich sofort mit verschiedenen Firmen und Institutionen, um eine Zusammenarbeit in die Wege zu leiten. Darunter befanden sich neben dem staatlichen ‚Bild- und Filmamt‘ auch Hugenbergs ‚Deulig‘. Wie eng der Bbb mit den staatlichen Stellen verbunden war, zeigte sich schon an der Tatsache, daß er seinen Sitz beim ZEU im Kultusministerium einrichtete. Die Ansicht, daß es dem Bbb gelang, führende Politiker des Reiches und Preußens zu gewinnen, wie Schulze⁴⁴⁶ meinte, ist fraglich. Vielmehr scheint es, daß es dem Reich, im Zuge der Zusammenfassung der deutschen Filmorganisationen „nach einheitlichen großen Gesichtspunkten“ gelang, sich hier den Einfluß auf maßgebliche Reformkreise zu sichern. Allenfalls war es, wie Schorr die Stettiner Tagung interpretierte, eine große Koalition von

„staatlichen Propaganda-Interessen (Bufa), politischen Interessen der Schwerindustrie (Alfred Hugenbergs ‚D.L.G.‘!), kommerzielle Interessen der deutschen Filmwirtschaft und Bildungsinteressen der Reformbewegung“⁴⁴⁷.

Prof. Brunner wurde mit der Aufgabe betraut, die Auskunftsstelle des Bbb einzurichten, um die rein geschäftsmäßigen Verbindungen mit Filmfabriken, Kinobühnen usw. herzustellen.

Die einzigen, die ausgeschlossen blieben, waren die Filmverleiher, denn zum Plan gehörte es, hatten sich erst einmal genug Musterkinos angeschlossen, eine Filmeinkaufsgenossenschaft zu gründen, um den Gemeinden die Verleihgebühren zu sparen, und endlich ein Druckmittel gegen die Produzenten in die Hände zu bekommen.

Für die Produktionsfirmen wurde die ‚Deutsche Kultur-Film-Gesellschaft mbH‘ ins Leben gerufen. Hier konnten alle Unternehmen beitreten, die den Richtlinien des Lichtspielrates genügten. Das bedeutete einen nicht unbeträchtlichen Erfolg für die Reformer, denn es traten fast alle wichtigen Firmen bei, die sich mit dem Kulturfilm befaßten⁴⁴⁸. Ihr Büro befand sich im ‚Königlichen Bild- und Filmamt‘ in Berlin, was den Einfluß und das Interesse des Kriegsministeriums an propagandistischen Kulturfilmen während des Krieges kennzeichnete.

Die staatlich-industrielle Einflußnahme ging also weit über die Ufa-Gründung hinaus. Staatstragende konservative Kreise aus Politik und Wirtschaft sahen hier die Möglichkeit, die Lehrpläne durch Schulfilme der ‚Bufa‘ und der ‚Deulig‘ auszugestalten.

⁴⁴³ Vgl. Lange (1920) S.185

⁴⁴⁴ „Kinematograph“ 536/1917 o.Pg.

⁴⁴⁵ Eine genaue Darstellung der Beschlüsse findet sich in „Kinematograph“ 552/1917 o.Pg.

⁴⁴⁶ Schulze (1977) S.68

⁴⁴⁷ Schorr (1990) S.155

⁴⁴⁸ Messter-Film, PAGU, Deutsche Bioskop, Deutsche-Lichtbild-Gesellschaft, W.W.-Film, Mendel&Co., Kolonial-Film

Nach der erfolgreichen Gründung des Bbb wurde der Lichtspielrat 1919 aufgelöst und ging in der amtliche ‚Reichsbildstelle‘, die zur Vereinheitlichung der Produktion und Verwertung von Lehrfilmen neu geschaffen worden war, auf. Diese Gründung kam auf Anregung der Ministerien für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, für Landwirtschaft, Domänen und Forsten (Landschulen), für Handel und Gewerbe, des Innenministeriums und des Kriegsministeriums zustande, die sich an das ZEU gewandt hatten, mit der Bitte, eine Einrichtung zu schaffen, die vier Aufgaben erfüllen sollte:

- „1. Sich über das Bedürfnis von Lehrfilmen zu unterrichten;
2. Aufgaben und Anregungen von Lehrfilmen auf ihre Eignung für Zwecke der beteiligten Verwaltungen zu prüfen.
3. Die Filmerzeuger sachverständig zu beraten, insbesondere, ihnen geeignete Bearbeiter für Lehrfilme und Begleitvorträge namhaft zu machen.
4. Die fertigen Lehrfilme und Begleitvorträge zu prüfen und über das Ergebnis ihrer Prüfung Bescheinigungen auszustellen.“⁴⁴⁹

Die ‚Reichsbildstelle‘ war ausschließlich für Lehrfilme eingerichtet. Ihre pädagogischen Urteile hatten amtliche Geltung. Damit hatte das Reich die Zensur des Kulturfilms übernommen und dem Bbb blieb nur noch die Vereinszensur der Unterhaltungsfilme, der sich alle anschließen konnten, denen die reguläre Berliner Zensur nicht genügte. Daß einige selbst diese noch für ungenügend hielten, zeigte Langes Forderung, der Bbb müsse seinen „opportunistisch-laxen Standpunkt gegenüber den Kinodramen“ aufgeben.⁴⁵⁰ Lange war nicht bereit, irgendeinen Kompromiß, zu dem sich andere angesichts leerer Kinosäle gezwungen fühlten, einzugehen. Er wollte keinen Erfolg, er wollte bildende Filme und gehobene Unterhaltung im Kino sehen. Als seien Reformen und Staat durch das Engagement des ZEU völlig verschmolzen, schreibt er unverhohlen...

„Außerdem hat man immer noch das Mittel der Steuerschraube, um die Konkurrenz der Privatkinos unwirksam zu machen.“⁴⁵¹

Die Bilderreihen, die von Stettin aus verschickt wurden, dauerten nie länger als zwei Stunden und waren zu Programmen zusammengestellt. Verglichen mit der ‚Lichtbildnerei‘ oder der GVV blieben die Aktivitäten jedoch bescheiden. Als 1920 Dr. Willi Warstat, Protagonist der Gemeindekinos, die Stelle von Dr. Ackerknecht im Bbb übernimmt, hielten 21 Mitglieder ständig und weitere sporadisch unterhaltende Vorführungen ab. 35 Mitglieder veranstalteten regelmäßig Schulvorführungen. Der Filmbestand war gering. Lediglich 70 Schulfilme konnte der Bbb sein eigen nennen.

Ludendorffs Vorschläge hatten indes am 18. Dezember 1917 zur Gründung der ‚Universum Film AG‘ (Ufa) geführt. Vom Reich, der Stahl-, Kohle- und Elektroindustrie und vor allem der ‚Deutschen Bank‘ mit ungeheuren Mitteln ausgestattet, erkaufte sich die Ufa die marktbeherrschende Stellung in der deutschen Filmproduktion. Am 1. Juli 1918, vier Monate vor der Kapitulation, wurde ihr eine ‚Kulturabteilung‘ angegliedert, die die Aufgabe hatte, später, nach Auflösung des ‚Bufa‘, auch mit dessen Material die weitere Kulturfilm- und Propagandaarbeit zu bestreiten.

Ein Einfluß auf die Reformgruppen konnte durch Kauf nicht realisiert werden, gelang jedoch durch die organisatorische Verschmelzung mit der Geste der Unterstützung, so daß nach dem ersten Weltkrieg drei Gruppen das Geschehen bestimmten: das staatliche ‚Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht‘, die ‚Kulturabteilung‘ der Ufa und der ‚Bilderbühnenbund deutscher Städte‘.

Was die Reformgruppen aus eigener Kraft nie geschafft hatten, die Zusammenfassung aller Kräfte in einer eigenen Dachorganisation, konnte schließlich mit dem Engagement des Staates realisiert werden. Mit dem Eingreifen des Unterrichtsministeriums bekam besonders der Schulfilm immer mehr Bedeutung. In diesem Bereich konnte die

⁴⁴⁹ Lange (1920) S.188

⁴⁵⁰ Vgl. ebenda S.191

⁴⁵¹ ebenda S.192

Staatsmacht eingreifen, ohne der Filmwirtschaft zu schaden. Zugleich war dies ein Feld, auf dem sich die Reformer relativ gut auskannten.

Damit hatten sich noch vor dem Ende des ersten Weltkriegs zwei Agitationsstränge als erfolgreich erwiesen: Zum einen war eine breite Gemeindekinobewegung entstanden, die mit dem Bbb über eine eigene Dachorganisation verfügte, zum anderen war das Interesse des Staates am Schulfilm geweckt und die Zusammenarbeit organisatorisch abgesichert worden.



Abb.8 Der Teufel wird mit einer Zauberlaterne an die Wand gemalt.

Exkurs B: Kirche und Kinematograph

Die Verwendung von projizierten Bildern hatte in der Kirche eine lange Tradition, deshalb war ihre Einstellung zu diesen Medien keineswegs prinzipiell negativ. Bereits der deutsche Jesuitenpater Athanasius Kircher (1601 bis 1680) hatte in der Mitte des 17. Jahrhunderts seiner Gemeinde damit ‚den Teufel an die Wand gemalt‘. Mit dem Boom der Lichtbilderserien fanden sich dann gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch im kirchlichen Gebrauch immer mehr Projektionsbilder.

„Die Geschichten und Gleichnisse der Bibel werden zu farbenprächtigen Projektionsdramen, ganze Gottesdienste, die auf Geschichten und Liedern beruhen, können fertig vorbereitet bei Verlagen erworben werden, die zugehörigen erzählenden Projektionsbilder stehen im Verleih zur Verfügung. [...] Auch die Texte der Kirchenlieder werden oft zum Mitsingen projiziert.“⁴⁵²

Auf den Film reagierte die Kirche, abgesehen von einzelnen örtlichen Begebenheiten, zunächst nicht. Sie verhielt sich im wesentlichen nicht anders als das übrige Bürgertum und nahm ihn erst wahr, als sich die ortsfesten Lichtspielhäuser in bedeutender Zahl etablierten. Nach anfänglicher Ablehnung schlossen sich viele Pastoren und Laien den Kinoreformern an. Besonders diejenigen, die sich für die Volksbildung engagierten, erkannten seine positiven Möglichkeiten. Ganz anders verhielt sich dagegen die höhere Amtskirche, die überwiegend versuchte, das neue Medium zu ignorieren. Während die Gemeinden sehr rege die neuen Techniken nutzten, war der Grundton der sparsamen Äußerungen der Kirchenbeamten negativ und undifferenziert. Die Gesellschaftsstrukturen, die schon den nicht konfessionell gebundenen Reformern die Mühe auferlegt hatten, die oberen Kommandoebenen des Staates von der Notwendigkeit eines Eingreifens zu überzeugen, vollzogen sich analog in der Kirchenhierarchie. Nur langsam gelang es Pastoren und Laiengruppen, die Vorurteile innerhalb der Kirche auszuräumen. Erst nach 1912 setzten nennenswerte Versuche einer aktiven Einflußnahme auf die kommerzielle Filmproduktion und der Aufbau eigener Organisationen ein.

Zwischen den beiden Konfessionen gab es dabei starke Unterschiede. Zwar war der evangelische Pastor Walther Conradt⁴⁵³ einer der ersten, der sich zum Film in seiner viel gelesenen Broschüre „Kirche und Kinematograph“ geäußert hatte, dennoch blieb das Interesse der protestantischen Kirche auf wenige Einzelstimmen beschränkt. Während sich die Diskussionen über den Film im protestantisch dominierten Deutschen Reich außerhalb der evangelischen Kirche abspielten, waren es die in der Gesellschaft unterrepräsentierten Katholiken, die sich schon früh intensiv für die praktische Filmarbeit einsetzten. Auf theoretischem Gebiet war es der Priester Lorenz Pieper⁴⁵⁴, der sich, zwei Jahre nach Conradt und auf dem Höhepunkt der Kinoreformdebatte, als erster für die katholische Seite geäußert hatte.

Die kirchliche Kritik wurde geprägt durch ihre Pädagogen, die im Kino den Nährboden für amoralische, kriminelle und antireligiöse Tendenzen erblickten. Dieser erheblichen Gefährdung der Jugend sollte durch eine doppelte Strategie entgegengewirkt werden. So trat neben die eigene kontinuierliche Filmarbeit der ständige Versuch der Einflußnahme auf die staatlichen Organe.

Schon 1909 hatte der katholische Lehrerverband des Deutschen Reiches mit einer Eingabe an die Ministerien des Inneren, des Kultus und der Justiz aller deutschen Bundesstaaten in die Zensurdebatte eingegriffen. Um die dauernden moralischen, geistigen und körperlichen Schädigungen abzuwenden, wurde ein Jugendschutzgesetz gefordert, das

⁴⁵² Vogl-Bienek (1994) S.25

⁴⁵³ Conradt (1910)

⁴⁵⁴ Lorenz Pieper: „Kinematograph und Volksbildung. Ein Appell an unsere katholischen Vereine.“ Mönchengladbach 1912

Schulkindern und Jugendlichen nur noch in Begleitung Erwachsener den Kinozutritt erlauben sollte.

Pastor Conradt hatte während seiner Analyse der Situation staatszersetzende Tendenzen ausgemacht, vor denen vor allem die noch formbare Jugend geschützt werden mußte.

„Der Mensch des Kinematographen schert sich nicht viel um Familie, Staat oder gar Kirche“⁴⁵⁵

Es war schon ein alarmierendes Zeichen, wenn einige Filme von den Produzenten mit dem Prädikat „Nicht für katholische Gegenden geeignet!“ ausgewiesen wurden⁴⁵⁶. Auch die Motivation zur Verfilmung religiöser Stoffe war für ihn allzu durchsichtig, konnte er doch darin deutlich das Geschäftsinteresse der Filmindustrie erkennen.

„Die religiösen und biblischen Szenen (Gruppe 11) entstammen nicht einer Rücksicht der Fabrikanten auf religiöse Interessen, sondern sie dienen nur einem rein praktischen Bedürfnis: die Schausteller brauchen einen Stoff für die Karwoche, der von den Polizeibehörden nicht beanstandet wird.“⁴⁵⁷

Conradt forderte daraufhin, alle Kräfte in einer allumfassenden Organisation zusammenzufassen, um so mit einem einflußreichen Aktionsbündnis wirksam werden zu können. Diese Anregung nahm die ‚Lichtbildnerie GmbH‘ des ‚Volksvereins für das katholische Deutschland‘ in Mönchengladbach auf, die am 27. Mai 1909 von dem Direktor des katholischen Volksvereinsverlages, Dr. Wilhelm Hohn, gegründet worden war. Sie entwickelte sich mit der Zeit zum größten gemeinnützigen Filmverleihinstitut in Deutschland, das großen Einfluß auf die Reformbewegung ausübte.

Bereits zehn Jahre zuvor hatte die Vorgängerin des Vereins in der Tradition der Volksbildungsvereine Glasdiaserien verliehen. Ab 1911 begann man dann, auch Filme in das Programm aufzunehmen und kinotechnische Einrichtungen zu verkaufen. Zusätzlich bemühte man sich um die Schaffung fester Spielstellen in katholischen Schulen, Pfarrgemeinden und Verbänden. Dabei wollte man keinesfalls ausschließlich konfessionell gebunden sein und verlieh die Spiel- und Dokumentarfilme auch an kommerzielle Kinos jeder Richtung. Das Ziel war, durch ausgesuchte, sittlich einwandfreie Filme, das Programmniveau der Kinos im allgemeinen zu heben.

Auf dem 57. Katholikentag, der vom 21. bis 23. August 1910 in Augsburg stattfand, wurde der Film wegen seiner Jugendgefährdung kategorisch abgelehnt. Die Filmreformer auf den untersten Ebenen der Kirche, die sich bemühten, im Sinne der Kirche weniger durch Verbote als durch positive Arbeit wirksam zu werden, waren noch zu schwach, als daß sie sich mit ihrer Auffassung hätten durchsetzen können. Im Gegenteil wurde die harte Linie gegenüber dem Kinematographen beibehalten. Der Generalvikar der katholischen Kirche, der sich um die Moral des Priesterstandes zu sorgen hatte, initiierte bei der päpstliche Gewalt ein Kinoverbot für den Klerus.

„Eine der hauptsächlichen Sorgen unseres Amtes ist die, darüber zu wachen, daß sich nicht im Klerus Gewohnheiten einschleichen, die der Heiligkeit und Würde des priesterlichen Standes Abbruch tun. Da uns zu Ohren gekommen ist, daß sowohl dem Welt- wie dem Ordensklerus angehörende Geistliche die öffentlichen Kinematographen-Vorstellungen besuchen, wo nicht selten Religion und Moral in den Schmutz gezogen werden, hielten wir es für unsere Pflicht, den Heiligen Vater hiervon zu benachrichtigen und ihn zu bitten, die nötigen Schritte tun zu wollen, damit solchen mißliebigen Übertretungen entgegengesteuert werde. Wir verbieten hiermit im Namen des Heiligen Vaters und Kraft seiner uns zu diesem Zweck verliehenen Vollmacht, indem wir gleichzeitig dem Klerus die Verpflichtung ins Gedächtnis zurückrufen, die öffentlichen Theater nicht zu besuchen, daß Geistliche des einen und anderen Klerus den Schaustellungen in den öffentlichen Kinematographen Roms beiwohnen. Auf ausdrücklichen Wunsch des Heiligen Vaters wird bestimmt, daß gegen Priester des einen und anderen Klerus, die etwa, was Gott verhüten wolle, diese Verfügung

⁴⁵⁵ Conradt (1910) S.28

⁴⁵⁶ Vgl. ebenda S.53

⁴⁵⁷ ebenda S.14f.

nicht beachten würden, mit den kanonischen Strafen – einschließlich die Suspendierung a divinis – verfahren wird.⁴⁵⁸

Dieser Erlaß galt selbstverständlich für den ganzen Klerus. Die fortschrittlichen Medienpädagogen konnten solch eine Vogel-Strauß-Politik nur mit Kopfschütteln registrieren.

„Wenn der Kardinalvikar der katholischen Kirche im Namen des Papstes unter Androhung einer der schwersten Kirchenstrafen, der Suspendio a divinis, im Jahre 1910 das Verbot an den katholischen Klerus der ganzen Welt erlassen hat, Kinematographentheater zu besuchen, so wird damit das Problem nicht gelöst, sondern umgangen; ja es kann vielleicht noch ärger fortwuchern als bisher.“⁴⁵⁹

Der 15. Verbandstag des Katholischen Lehrerverbandes griff 1912 erneut die Initiative für ein Jugendschutzgesetz auf und konkretisierte sie. Zusätzlich verlangte man jetzt ein Mitspracherecht bei der Programmauswahl der Kinos, insbesondere für die Jugendvorstellungen.⁴⁶⁰

Doch im selben Jahr vollzog sich auf dem 59. Kirchentag in Aachen die Wende. Die erfolgreiche Arbeit der ‚Lichtbildnerer‘ erreichte, daß die Amtskirche ihre Einstellung von einer ausschließlich ablehnenden zu einer kritischen änderte. Die Forderungen der Laienverbände fanden endlich ihre Zustimmung. In der Entschließung des Katholikentages fürchtet man zwar weiterhin die potentielle Gefährdung der ethischen, künstlerischen und kulturellen Weiterentwicklung der Nation durch das Kino und vor allem durch ästhetisch und moralisch minderwertige Filmprogramme, betonte aber dennoch den Willen zur Reformarbeit.⁴⁶¹ Gesetzesinitiativen und praktische Filmarbeit gingen nun Hand in Hand.

Der Katalog der Forderungen wurde dabei erneut erweitert und umfaßte jetzt auch gesetzliche Kontrollen in allen Bereichen der Produktion, Distribution und Konsumtion. Eine Konzessionspflicht, eine Film- und Plakatzensur sowie Jugendschutzbestimmungen schienen dafür die geeigneten Mittel zu sein. Daneben sollte die Einflußnahme der kirchlichen Verbände oder ihrer Vertreter auf die Programmgestaltung ausgedehnt werden. Gleichzeitig wurden alle kirchlichen Institutionen zu Gründung eigener Verbände für die Produktion, den Vertrieb und die Vorführung von Filmen aufgefordert.

Auch die Päpstliche Gewalt änderte ihre Einstellung und gab sich jetzt filmfreundlich. Der Heilige Vater stimmte sogar der Vorführung religiöser Filme in Kirchen – selbstverständlich bei strenger Geschlechtertrennung und scharfer Aufsicht – zu.

„Sogar der Papst zeigt den Wunsch und das Bestreben, kinematographische Vorführungen in den Dienst der Religion zu stellen. Er gestattete, daß unter gewissen Bedingungen in den Kirchen Italiens Bilder aus der heiligen Geschichte usw. vorgeführt werden dürfen. Die Pfarrer haben für diese Zeit das Sakrament aus der Kirche zu entfernen, für die Trennung der Geschlechter, für ordentliche Beaufsichtigung und dgl. zu sorgen.“⁴⁶²

Diese Vorführungen fanden jedoch schnell wieder ein Ende. Ein Dekret der Konsistorialkongregation vom 10. Dezember 1912 erteilte erneut ein Verbot, wobei unklar bleibt, ob dies auf einen Sinneswandel der Kurie oder auf Mißbräuche zurückzuführen ist.

Die expansive Entwicklung des Kinos erforderte abermals eine deutliche Stellungnahme. Die Fuldaer Bischofskonferenz, die sich im August 1913 erneut mit dem Lichtspielwesen befaßte, beurteilte die Programmsituation ein weiteres Mal als durchweg negativ und forderte den örtlichen Klerus zur Überwachung der Lichtspieltheater und einer dauernden Ermahnung der Gläubigen auf. Im ihrem Hirtenbrief, „Der Geburtenrückgang und die christliche Familie“, wurden Richtlinien zum Schutze der Jugend und der Erwachsenen erlassen. Während man es mit einem Appell an die Erwachsenen, auf moralisch minderwertige Filme zu verzichten, bewenden ließ, wandte man sich in bezug

⁴⁵⁸ Zit. nach: Noack (1909) S.55

⁴⁵⁹ Schultze (1911) S.94f.; vgl. auch: Conradt (1910) S.46

⁴⁶⁰ ‚Bild und Film‘ Jg.1 (1912) S.56

⁴⁶¹ 59. Katholikentag. „Verhandlungen der 59. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Aachen 1912“ Aachen (1912) S.620

⁴⁶² Diehle (1913) S.56

auf die Jugend an den Gesetzgeber. Die Gemeinden wurden aufgefordert, ein generelles Verbot für Kinder unter sechs Jahren zu erlassen, und Schülervorstellungen ausschließlich mit Lehrfilmen auszugestalten.

Es war lediglich ein Nebensatz dieses Hirtenbriefes, aus dem die Reformer ihre Legitimation und Hoffnung ableiteten. An einer Stelle wurde dem Kino, „dieser an sich großartigen Erfindung“, ein positives Potential zugestanden. Das sich hier tatsächlich das Blatt für die kirchliche Filmarbeit zum Guten wendete, bestätigte noch im selben Jahr der 60. Katholikentag in Metz, auf dem ausdrücklich auf die Möglichkeiten des Kinos für Schule, Jugenderziehung und Volksbildung hingewiesen wurde.⁴⁶³

Die ‚Lichtbildnerei‘ hatte auf diese Entwicklung einen nicht unwesentlichen Einfluß ausgeübt und konnte nun, in diesem Klima, ihre Arbeit voll entfalten. Sie hatte sich an der Gründung des ersten kommunalen Kinos in Eickel beteiligt, und bemühte sich um die Einrichtung weiterer fester Spielstellen in Pfarrgemeinden, katholischen Schulen und Vereinen. Seit 1912 betrieb sie zusätzlich ein eigenes Wanderkino.

Eine Schlüsselstellung nahmen ihre Verleihaktivitäten ein. Vor dem ersten Weltkrieg entwickelte sie sich zur größten gemeinnützigen Verleihanstalt im Deutschen Reich, und damit zu einer der bedeutendsten Institutionen für die Schul- und Musterkinobewegung. 40 Wochentheater und 50 bis 60 Sonntagstheater wurden ständig mit ihren Programmen beliefert. Die Expansion führte zur Gründung weiterer Zweigstellen in Oppeln (Schlesien) und Saarbrücken (1913), sowie in München und Berlin (1914).

Nach Piepers Angaben hatte die ‚Lichtbildnerei GmbH‘ als Verleih bereits 1912 einen Filmbestand von 700 Titeln, darunter 500 Lehrfilme (1914: 500.000 Meter). In den folgenden Jahren stieg der Filmbestand ständig an. Dabei versuchte man, den Bedürfnissen der Vereine und Schulen so weit als möglich entgegenzukommen, indem die Filme zu Programmen zusammengestellt und mit einem Vortragstext versehen wurden. Ein eigener Filmkatalog wurde herausgegeben, der die Titel thematisch sortiert auflistete, und so die gezielte Bestellung von Unterrichtsmaterial ermöglichte.

Ebenso bedeutend wurden die publizistischen Aktivitäten der ‚Lichtbildnerei‘ für die Reformdebatte. Lorenz Pieper, der 1912 in die Geschäftsführung eingetreten war, war seit März für die hauseigene Kinoreformzeitschrift ‚Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbildnerei und Kinematographie‘ verantwortlich. Im darauffolgenden Jahr entschloß man sich, das Verlagsprogramm durch eine ‚Lichtbühnen-Bibliothek‘ zu erweitern, in der einzelne Aufsätze zu technischen und Volksbildungsfragen veröffentlicht wurden.

Vor allem in den ersten drei Jahren übte die Zeitschrift als Diskussionsforum für die Reformer einen großen Einfluß aus. Mit Beginn des Krieges verzeichnete sie dann einen ständigen Rückgang der Abonnentenzahl bei gleichzeitig steigenden Druckkosten. Im zweiten Kriegsjahr 1915 mußte sie schließlich ihr Erscheinen einstellen. Die kriegswirtschaftlichen Einschränkungen und die Sammlung aller kulturellen Kräfte unter der nationalen Idee hatten ihr zusehends die Klientel entzogen.

Auch die vielen Sonntags- und Vereinskinos konnten ihren Betrieb nicht aufrechterhalten. Obwohl sich die Arbeit der ‚Lichtbildnerei‘ stattdessen immer mehr auf die Versorgung der Soldatenkinos verlagern konnte, schrumpfte die Zahl der Zweigstellen und des Personals. Nach dem Jahresbericht ihres Dachverbandes, des ‚Volksvereins für das katholische Deutschland‘ von 1918, betrug die Ausleihe an Feld- und Lazarettkinos im Jahre 1916/17 ca. 50%, an Lichtspieltheater 28%, an Vereine 11% und an Schulen 6%. In den Nachkriegswirren konnte sie ihre einstige Stellung nicht mehr wiedererlangen. Ende 1918 hatte sie ihre Bedeutung fast vollständig verloren.

In der Weimarer Republik trat eine andere katholische Institution an ihre Stelle. Das ‚Lichtbilderleihinstitut‘ des ‚Verbandes der süddeutschen katholischen Arbeitervereine in München‘ hatte ebenfalls 1912 damit begonnen, Diapositive zu verleihen, und betrieb seit 1914 ein eigenes Wanderkino. Bis zu ihrer Liquidation 1933 wuchs sie zur größten katholischen Filmproduktion und Vertriebsorganisation heran.

⁴⁶³ 60. Katholikentag. „Verhandlungen der 60. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Metz 1913“ Metz (1913) S.449f.

Mit der Ausnahme von Walther Conrads traten die evangelische Kirche und deren Vertreter dem Film mit völliger Verständnislosigkeit oder Gleichgültigkeit gegenüber. Wenn sie in Erscheinung trat, war ihre Haltung durchweg negativ und enthielt keinerlei konstruktive Ansätze. Nicht zuletzt diese Haltung hatte Conrads seiner Kirche vorgeworfen.

Als das ‚Bayerisch Königlich Protestantische Oberkonsistorium‘ 1908 vom ‚Bayerischen Staatsministerium des Inneren für Kirchen- und Schulangelegenheiten‘ gebeten wurde, eine Stellungnahme zur Zulassung eines Passionsfilms abzugeben, lehnte man Darstellungen aus dem Leben Jesu generell ab. Der Film wurde daraufhin verboten. Danach sind amtliche Äußerungen erst wieder während des Krieges zu finden, als die 7. Preußische Generalsynode, die vom 10. bis 12. November 1915 in Berlin tagte, scharfe Angriffe gegen Produzenten und Kinobesitzer führte.⁴⁶⁴

Vereinzelte Vorschläge, wie die des Pfarrer Dost aus demselben Jahr, der anregte, geschäftliche Beziehungen zur katholischen ‚Lichtbildnerlei‘ aufzunehmen, da sich die Filmindustrie, wegen mangelnder Profitaussichten, weiterhin weigerte, Filme für die Gemeindeförderung zu produzieren, sind kaum nennenswert. Im zwar noch konfessionell geprägten Schulsystem wurden spezifisch religiöse Einflüsse immer weiter zurückgedrängt. So meldeten sich selbst die ausgebildeten evangelischen Theologen, wie der sehr engagierte Adolf W. Sellmann, ausschließlich als Pädagogen zu Wort. Anders als die katholische Kirche konnten die Protestanten, durch ihre hegemoniale Stellung im Staat, die Diskussion den kommunalen Repräsentanten überlassen.

Lediglich Conrads versuchte sich an einer explizit christlichen Argumentation.

„Der Staat darf sich auf den Standpunkt stellen: Wir warten, bis ein gewisser Stillstand in der Entwicklung eingetreten ist! Die Kirche darf es nicht tun, sonst verliert sie kostbare Zeit und läßt das Übel einwurzeln. Schon beginnt der Kinematograph, sich wissenschaftliche Kreise zu erobern; die Besten unter unserer gebildeten Jugend jauchzen ihm zu, weil er ihr Weltbild erweitert, ihnen neue Einblicke in unbekanntes Werden bietet.“⁴⁶⁵

Die allgemeine Begeisterung für den technischen und wissenschaftlichen Fortschritt löste bei ihm Befürchtungen vor einer Koalition von Naturwissenschaft und Kino gegen die Mysterien der christlichen Religion aus. Um die „Christianisierung der Kinematographen“⁴⁶⁶ zu erreichen, hatte er, analog zu den katholischen Aktivitäten, einen „Zweckverband evangelischer Vereine und Gemeinden“ vorgeschlagen. Dabei legte er besonderen Wert darauf, die Bewegung nicht weiter zersplittern zu lassen, und empfahl ein Zusammengehen mit der Lehrerschaft, um jede Konkurrenz zu vermeiden. Diese Vorstellungen bekamen jedoch erst nach 1922 für die evangelische Filmarbeit praktische Bedeutung.

Da an eine eigene Filmproduktion nicht zu denken war, empfahl er Auftragsarbeiten, die an kommerzielle Firmen vergeben und dann von kirchlicher Seite ausgewertet werden sollten. Emil Perlemann, der langjährige Chefredakteur des ‚Kinematographen‘ wertete Conrads Buch als einen konstruktiven Beitrag⁴⁶⁷, da Conrads damit, im Gegensatz zu den katholischen Ansätzen, einen industriefreundlichen Kurs befürwortete, was der damaligen Richtung des Kinematographen entsprach.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß es nennenswerte kirchliche Aktivitäten, von Conrads Veröffentlichung einmal abgesehen, nur von katholischer Seite aus gegeben hat. Hier war es vor allem die ‚Lichtbildnerlei‘ als größte gemeinnützige Verleihanstalt, die mit ihren Programmen und ihrer Zeitschrift ‚Bild und Film‘ den Reformern wertvolle Dienste geleistet hat. Dabei waren es nicht der Amtsklerus, sondern die Pfarrer, Laien und Volksbildner die treibende Kraft. Dagegen konnte die im Kaiserreich dominante protestantische Kirche die Kinoreform profanen Kreisen überlassen.

⁴⁶⁴ ‚Kinematograph‘ 465/1915 o.Pg.

⁴⁶⁵ Conrads (1910) S.45

⁴⁶⁶ ebenda S.46

⁴⁶⁷ Emil Perlemann: „Kirche und Kinematograph“ in: ‚Kinematograph‘ 174/1910 o.Pg.

3.3. Das Schulfilmprogramm

„Soll unser Zeitalter nicht als Krankenhausgeschichte der Kultur auf die Nachwelt kommen, wollen wir vor dem kritischen Auge des Historikers in sauberem Kulturgewande erscheinen, dann müssen wir beizeiten Hand anlegen und kulturelle Arbeit verrichten. Dann müssen wir unermüdlich gegen jede Unkultur kämpfen.“⁴⁶⁸

3.3.1. Finanzielle und technische Probleme der Schulen

Daß die Einführung des Films in der Schule vornehmlich anhand verschiedener Konzeptionen für die Örtlichkeit (in privaten Lichtspielhäusern, in Gemeindekinos oder in den Schulen selbst) diskutiert wurde, ist beschrieben worden. Das Ideal, der kinematographische Apparat in jeder Schule, wurde jedoch nie aufgegeben. Das Schul kino war immer wieder Bestandteil von organisatorischen Überlegungen und Finanzierungsmodellen.

In den von den Reformgruppen angebotenen Einführungslehrgängen konnte in wenigen Tagen ein Mitglied des Lehrkörpers als Operateur ausgebildet werden. Der Apparat konnte zum Beispiel im Physiksaal installiert werden, der meist die Voraussetzungen für die Verdunkelung bereits erfüllte. Das größte Hindernis jedoch waren die immensen Kosten, die kaum ein Schulbudget tragen konnte. Die Preise für Projektoren lagen 1910 zwischen 300 und 500 Mark. Für die gesamte Neuinstallation eines Schulkinos mit einem guten Apparat mußten die Schulen nach Conradt ca. 600 Mark aufwenden.⁴⁶⁹

Um diese Mittel aufzubringen, wurden verschiedene Modelle entwickelt. Conradt schlug zum Beispiel die Finanzierung durch Schuldverschreibungen vor. Weitaus sinnvoller erschien jedoch die Überlegung, die Amortisation der Geräte durch ihre möglichst breite Auswertung für Bildungszwecke zu erreichen, wie Lange es angeregt hatte. Dabei sollten die Projektoren für öffentliche Vorträge, Elternabende und Volkshochschulkurse gegen ein Entgelt zur Verfügung gestellt werden.

Dies war nicht so einfach möglich. Bei der Anschaffung des Apparats waren verschiedene technische Voraussetzungen zu bedenken. Erst ab 1911 gab es Geräte mit Akkumulatoren, die unabhängig vom Stromnetz betrieben und somit in den verschiedensten Veranstaltungsorten eingesetzt werden konnten. Für die Verwendung in größeren Sälen reichte das zwar günstige, aber nicht sehr lichtstarke Kalklicht nicht aus. Die technisch bessere Lösung, ein Projektor mit elektrischer Lichtquelle, bedeutete weitere Ausgaben, auch wenn Conradt vorrechnete, daß der Strom durch das ausgeschaltete Saallicht, im Vergleich zu Vortragsabenden, wieder eingespart werde.

Dies ist nur ein Beispiel dafür, daß die technische Handhabung der Projektoren in der Schule durchaus schwierig war. Ein ‚Kinounterricht‘ stellte an den Lehrer neue Anforderungen und verlangte eine gewisse Geschicklichkeit im Umgang mit dem Gerät, gerade in Hinblick auf die immer noch beträchtliche Brandgefahr, die bei falscher Bedienung bestand.

Neben den Anschaffungskosten belasteten die laufenden Kosten nicht minder den Schuletat. Der übliche Preis für einen Meter Film betrug im Verleih eine Mark. Damit waren für Lehrfilme 1912/13 zwischen 60 (z.B. für den Film ‚Bad Tölz‘ oder ‚Kairouan (Nordafrika)‘ – beide Eiko) und 215 Mark (Pathé-Frères: ‚Die Truppe Manoel‘) aufzuwenden. Als Durchschnitt ermittelte Adolf Sellmann von den 46 bei ihm aufgelisteten Filmen einen Preis von 122,29 Mark. Geht man davon aus, daß die Kultur- und

⁴⁶⁸ Franz Pfemfert: „Kino als Erzieher“ 1911. Zit. nach: Kaes (1978) S.59

⁴⁶⁹ Vgl. Conradt (1910) S.62

Lehrfilmprogramme nicht unbedingt die allerneuesten Filme umfassen mußten, lagen die Preise im selben Rahmen wie die der kommerziellen Filmprogramme.⁴⁷⁰

Um diese Ausgaben zu decken, wurde von vielen Seiten vorgeschlagen, jedes Schulkind mit einem Beitrag von 10 Pfennig pro Vorstellung zu beteiligen, der an höheren Schulen auch 25 Pfennig betragen konnte. Bei durchschnittlich 200 Personen pro Vorführung versprach man sich so, rentabel arbeiten zu können. Der Beitrag der Schüler für die Vorstellung im Unterricht sollte also recht moderat ausfallen.⁴⁷¹

Neben der vom Staat geforderten Unterstützung hoffte man darauf, daß sich die wirtschaftlich potenten Kreise vielleicht doch noch für die Sache der Bildung großzügig einsetzen. So sah Willi Warstat zum Beispiel eine Möglichkeit, die Entschärfung der ‚sozialen Frage‘ über die Gemeindekinos, durch eine finanzielle Unterstützung begüterter Bürger zu erreichen.

„Wenn die Gemeinden durchweg auch nicht auf die Erhebung eines Eintrittsgeldes verzichten können, so wird ihre Generosität oder auch die einzelner Männer es dem Gemeindekino doch auch ermöglichen, gänzlich unentgeltliche Mustervorstellungen und Kinokurse zu veranstalten. Die Karten zu diesen Vorstellungen könnten in derselben Weise durch die Vermittlung von Vereinen und Organisationen, z.B. der Gewerkschaften, unter die Volkskreise gebracht werden, für die sie bestimmt sind, wie es schon bei den Volksvorstellungen in den meisten Stadttheatern geschieht.“⁴⁷²

Doch nur selten kam es vor, daß sich die Wirtschaft als Gönner betätigte. Es war eine große Ausnahme, als ein nicht näher bezeichneter ‚Großindustrieller der Rheinprovinz‘ zwei vollständige kinematographische Einrichtungen spendete, von denen eine im Fortbildungsinstitut für Oberlehrer in der Berliner ‚Urania‘ installiert und die andere den höheren Schulen Großberlins als Wanderapparat zur Verfügung gestellt wurde.⁴⁷³

Konnte die Kostenfrage geklärt werden, blieb doch die Filmbeschaffung ein nahezu unlösbares Problem. In der reichen Auswahl an Filmen, die vor dem ersten Weltkrieg auf dem Markt angeboten wurden, fanden sich nur wenige, die den strengen Kriterien der Pädagogen gerecht wurden. Das Angebot der ‚Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung‘, der ‚Kinematographischen Studiengesellschaft‘ und der ‚Lichtbildneri‘ konnten den Bedarf der Filmreformer offensichtlich nicht decken.

„Es ist zur genüge bekannt, daß es wirklich bildungspflegerisch mustergültige Laufbilder nur in ganz geringer Anzahl gibt, und ihre Beschaffung ist daher nur in Ausnahmefällen möglich. Aber auch die Versorgung mit guter Durchschnittsware stößt auf große Schwierigkeiten, die seit dem Ausbruch des Krieges ständig zugenommen haben.“⁴⁷⁴

Die Probleme entstanden vermutlich auch daraus, daß die deutschen Reformer ausländische Produktionen nur mit äußerster Skepsis zur Kenntnis nahmen. Hermann Lemke war frei von diesen Animositäten und daher unter den Reformern in Verruf geraten. Er hatte den Wert des ausländischen Filmmarktes für die Schulfilmbewegung erkannt.

„Aber auch andere Filme besaßen zu dieser Zeit [1907 / P.S.] ganz vorzügliche Aufnahmen, oder arbeiteten darauf hin, z.B. die Pariser Firma Raleigh & Robert. Nach Deutschland aber kamen diese Sachen nicht.“

⁴⁷⁰ Die frühen Filmverleiher berechneten 1909 für ein kommerzielles 1.000 Meter-Programm in der ersten Woche ca. 275 Mark, in der zweiten 200 Mark und schließlich noch in der achten Woche 50 Mark. (vgl. Müller (1994) S.52). Nicht zu vergleichen sind damit die späteren Langfilme mit Stars wie Henny Porten oder Asta Nielsen, die 1914 mit 2,50 Mark, 1918 mit 3,25 Mark und schließlich 1917 mit 7 Mark pro Meter abgerechnet wurden. Die Preise für eine Kopie dieser Filme betragen zwischen 4.000 und 6.000 Mark. Diese Kosten waren dabei nicht einmal überzogen und konnten durch die Beliebtheit der Filmdarsteller leicht wieder eingespielt werden (vgl. Müller (1994) S.167).

⁴⁷¹ Der Schülerbeitrag zu den Vorführungen orientierte sich damit am untersten Preissegment kommerzieller Vorstellungen. Vgl. Kapitel 3.1.3.

⁴⁷² Warstat (1913) S.38

⁴⁷³ Vgl. Diehle (1913) S.50

⁴⁷⁴ Schnalle/Flügel: „Technik und Verwaltung der Lichtspielbühne.“ in: Ackerknecht (1918) S.114

Das Ausland war uns eben selbst in der Nachfrage um eine Pferdelänge voraus. Wenn man die älteren ausländischen Kataloge dieser Zeit durchsieht, muß man staunen, was schon alles kinematographisch aufgenommen war.⁴⁷⁵

Nach seiner Meinung war der Schulkatalog der Firma Eclipse „die Mutter aller übrigen“ Kataloge. Er listete die angebotenen Filme thematisch auf, versah jeden mit einer kurzen Inhaltsbeschreibung und ermöglichte so den Pädagogen und Volksbildnern eine einfache Auswahl der geeigneten Bilder. Im Anschluß wurde sogar ein Preisausschreiben für Lehrer erlassen, das die Einführung des Kinematographen in den Schulen zum Thema hatte.⁴⁷⁶

Im Krieg spitzte sich die Lage zu, da der Verschleiß der überwiegend französischen Importe nicht durch inländische Neuproduktionen kompensiert werden konnte.

„Gemeinnützige Gesellschaften haben schon vor Jahren den Versuch unternommen, aus den Neuerscheinungen des Filmmarktes solche Laufbilder in Kopien anzukaufen und zu sammeln, von denen sie annehmen konnten, daß sie insbesondere für Schulführungen bleibenden Wert besitzen. Da aber diese wertvollen Bilder zu ihrem überwiegenden Teile ausländischen, ja, man kann sagen, fast nur französischen Ursprungs waren, hat ihr Zufluß zum Filmmarkt mit Kriegsbeginn aufgehört. Naturgemäß sind nun zurzeit die alten Bildbestände in ihrer technischen Beschaffenheit stark verbraucht.“⁴⁷⁷

Warstat wies zusätzlich darauf hin, daß es nicht darum gehen könne, irgendeinen guten Film für Unterrichtszwecke zu erhalten, sondern, daß nur eine planvolle und mit dem Unterrichtsstoff abgestimmte Filmarbeit ihr Ziel erreichen könne.

Um diesen Engpaß zu umgehen, regten einige Autoren der Reformen die Einrichtung von Archiven an. Da die Schulen eigene Sammlungen aber nicht finanzieren konnten, sollten regionale oder zentrale Stellen ins Leben gerufen werden. Die Gründung des Bbb war auch ein Schritt in diese Richtung gewesen. Doch erst nach dem ersten Weltkrieg, und mit dem Engagement der Schulbehörden, gelang schließlich die Einrichtung von ‚Lichtbildstellen‘⁴⁷⁸. Das Bemühen, angesichts von 60.000 Schulen im Deutschen Reich vereint als Abnehmer gegenüber der Industrie aufzutreten, scheiterte an den unterschiedlichen Konzepten der Reformgruppen und wurde ebenfalls erst mit dem staatlichen Engagement in der ‚Ufa-Kulturabteilung‘ Wirklichkeit.

Neben der Frage nach den geeigneten Räumlichkeiten waren es in den Schulen also zunächst technische und finanzielle Probleme, die die Einführung eines Schulkinematographen erheblich erschwerten. Dazu kam das Erschwernis, geeignete Filme zu erhalten, ein Umstand, der sich im Krieg durch fehlende Importe noch verschärfte.

⁴⁷⁵ Lemke (1912) S.17f.

⁴⁷⁶ Vgl. ebenda S.24f.

⁴⁷⁷ Schnalle/Flügel: „Technik und Verwaltung der Lichtspielbühne.“ in: Ackerknecht (1918) S.115

⁴⁷⁸ Darunter waren: Berlin, Neukölln, München, Hamburg, Altona, Bremen, Leipzig, Hannover, Mecklenburg-Schwerin und Mecklenburg-Strelitz. Vgl. Lange (1920) S.174

3.3.2. Erziehung durch den Film

Wenn sich auch seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts neue pädagogische Ansätze entwickelt hatten, so beherrschte doch die traditionelle ‚Lernschule‘ Johann Friedrich Herbarts (1776 bis 1841) den Schulalltag. Seine Erziehung durch ‚Zucht‘, ‚Regierung‘ und ‚Unterricht‘ basierte auf einer mechanistischen Seelenlehre.

Als Vertreter dieser Richtung innerhalb der Reformer kann der Lehrer H. Diehle angesehen werden, der in erster Linie Vorschläge zur Bekämpfung des Kinos machte. Für ihn war das dunkle, verräucherte Kino mit seinen kriminellen und anzüglichen Filmen die schlimmste Umgebung, die er sich für die heranwachsende Jugend vorstellen konnte. Es sei schuld daran, wenn

„blutjunge Leute, häufig ohne jede Ursache, dem Leben und seiner Arbeit entlaufen sind.“⁴⁷⁹
Eine härtere Gangart schien für ihn geboten zu sein.

„Es muß wieder mehr Kraft und Energie in unsere Schülerjugend hinein, mehr Strammheit und Pflichtbewußtsein, die krankhafte Empfindsamkeit muß kräftigen Instinkten weichen. [...]

Die geistige und seelische Verzärtelung muß aufhören...“⁴⁸⁰

Dafür eigne sich die Jugendbewegung, mit ihrer Rückbesinnung auf die wahren und edlen Werte.

„Unsere blasierte Jugend muß wieder Freude an der Natur, Lust zum Wandern, zu Spiel und Sport bekommen. Man begeistere sie für wahre Kunst und nicht für eine, die, um mit Bischof Keppler zu reden, ‚als Kirke einen Zauberstab hat, mit der sie alle, die sich mit ihr abgeben, in Schweine verwandelt.‘“⁴⁸¹

Als besonders einflußreich erwies sich Herbarts Formalstufenlehre, die die Gliederung des Unterrichts in Vorbereitung, Darbietung, Verknüpfung, Ordnung und Anwendung vorsah. Diese Formalismen waren während des Kaiserreiches fester Bestandteil des Methodenkanons, erweckten jedoch vielfach den Wunsch nach freieren und offeneren Formen des Lernens und Lehrens. Innerhalb der Reformkräfte lassen sich sowohl diese tradierten Theorien, als auch neuere Ansätze nachweisen, wie sie von Paulsen, Otto, Langbehn oder Natrop entworfen wurden.

Dies führte zwischen 1880 und Kriegsausbruch zu einer explosionsartigen Vermehrung pädagogischer Periodika, Handbücher und Gesellschaften. An den Universitäten setzte eine Gründungswelle analoger Einrichtungen ein, die die langsame Etablierung der Pädagogik als universitäre Disziplin zur Folge hatte.

„Das Ende des Kaiserreichs beendete diesen Versuch der Gesinnungspolitik mit pädagogischen Mitteln, und die Etablierung der Pädagogik an Universitäten und Pädagogischen Akademien in der Weimarer Republik geschah unter anderen Bedingungen und Vorzeichen.“⁴⁸²

Friedrich Paulsen setzte gegen Herbarts ‚Lernschule‘ seine ‚Willenserziehung‘, durch die die Jugend lernen sollte, ‚frei das Gute zu wollen‘. Das Intellektuelle sollte bewußt dagegen zurücktreten. Intelligenz ohne Charakterbildung sei ein zweischneidiges Schwert, ließ sie sich doch sowohl in den Dienst der guten, wie der schlechten Sache stellen. So lag Paulsens Hauptgewicht im Erlernen sozialer Tugenden, vor allem der Selbstbeherrschung, die schließlich auch politisch gewendet werden konnte.

„Die Willenserziehung gipfelt in der Heimat- und Vaterlandsliebe und der kosmopolitischen Idee der Humanität.“⁴⁸³

Die drei großen Imperative, die er für die Kindererziehung aufgestellt hatte, waren für viele Lehrer im wilhelminischen Schulbetrieb verbindlich:

⁴⁷⁹ Diehle (1913) S.12

⁴⁸⁰ ebenda S.14

⁴⁸¹ ebenda S.22

⁴⁸² Berg (1991) S.161

⁴⁸³ ebenda S.162

1. Lerne gehorchen !
2. Lerne dich anstrengen !
3. Lerne dir versagen und deine Begierden zu überwinden !⁴⁸⁴



Abb.9 Volksschulklasse 1914/15, den Sieg in Ostpreußen nachvollziehend.

Letzteres galt für den Filmreformer Diehle ganz besonders in bezug auf den Kinematographen. Die Lust des Schauens stellte für ihn eine Verführung dar. Sinnlichkeit und Phantasie waren dem Bildungsbürgertum äußerst unangenehm. Beides kam jedoch im Kino zum Ausdruck. Angesichts streng reglementierter Sozialräume war die Aneignung einer ausgeprägten Triebunterdrückung unbedingt nötig, so daß sich Paulsens Imperative in Brunners Maxime in einem Satz fokussierten, als er schrieb:

„Der schönste Sieg ist der über sich selbst.“⁴⁸⁵

Nach Brunner sollte der Mensch mit Hilfe „der eigenen Selbstzucht“ gegen Kino und Schundliteratur kämpfen und seine genußsüchtigen Triebe zugunsten der „guten Anlagen im Menschen“ unterdrücken. Die Selbstzucht sei geeignet, „ihn seiner Gottähnlichkeit sich bewußt sein (zu) lassen und zum brauchbaren Glied der Gesellschaft, zum tüchtigen aufrechten Kämpfer im Leben (zu) machen.“⁴⁸⁶ Helmut Kommer interpretierte diese Forderung als Übertragung innerer Zwänge.

„Das sinnliche Interesse, das von einem proletarischen Massenpublikum mit großem Vergnügen aufgebracht wurde, störte die Pädagogen gewaltig. Um sich die Sinnenlust im Kino nicht eingestehen zu müssen, legten sie sich selbst ein Verbot auf, das erweitert für alle Kinogänger gelten sollte. Je mehr sich das ‚niedere‘ Volk über die Kinostreiche freute, um so heftiger sträubten sie sich gegen das Leinwandgeschehen und wehrten es als kindlich ab.“⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Vgl. Diehle (1913) S.24

⁴⁸⁵ Brunner (1914) S.12

⁴⁸⁶ ebenda S.6

⁴⁸⁷ Kommer (1979) S.26

Adolf Sellmann hatte 1912 darauf hingewiesen, daß das Kino für die Kinder weitaus anschaulicher sei als der herkömmliche Unterricht, und mit ihm eine größere Motivation der Schüler erreicht werden könne. Außerdem sei durch den Film mehr Stoff in kürzerer Zeit zu behandeln. Dieses Argument der Bildungsrationalisierung nahm Erwin Ackerknecht auf, der versuchte, einen Mittelweg zwischen Herbarts intellektualistischer und Paulsens Willensbildung zu finden.

„Denn alle Erziehung ist unvermeidlicherweise ein Rationalisierungsprozeß. Wie sollen wir aber diesen Prozeß theoretisch und praktisch beherrschen, wenn wir bloß die rationalisierende Grundkraft kennen und nicht auch die zu rationalisierende Macht, insbesondere hinsichtlich ihrer Reichweite. [...] Gerade jene Grundkraft des Irrationalen, des Seelischen im engeren Sinn, stellt dem Erzieher die dringlichsten Aufgaben, weil erst mit ihrer richtigen grundsätzlichen Heranziehung die Möglichkeit einer Individualpsychologie beginnt.“⁴⁸⁸

Damit vertrat er die Grundthese des Idealismus, daß alle Erkenntnis letztlich auf geistige Ursachen zurückzuführen sei. Die Psychologie werde bei zunehmender Vernaturwissenschaftlichung eine Seelenkunde ohne Seele. Die Erziehungswissenschaft als Individualpsychologie sei auf die Seele begründet und nur durch ihre Heranziehung überhaupt möglich. Übertragen auf den Film bedeutete dies, daß hier eine Möglichkeit geschaffen war, die Schüler emotionell anzusprechen und, bei entsprechenden Inhalten, im besten Sinne zu bilden.

Indem er sich gegen die Überbetonung der Ratio im Erziehungswesen wandte, argumentierte er noch ganz im Sinne Paulsens. Im folgenden wies er dann jedoch ebenso auf die Notwendigkeit hin, im Unterricht ein ausgewogenes Verhältnis von Seele und Ratio zu schaffen. Er verlangte ein

„nach Maßgabe des Bildungsstoffs und des Bildungsobjektes harmonisch abgestimmtes Verhältnis von intellektuellen und von gefühligen Wirkungen. Jeder Bildungsakt [...] ist gewissermaßen eine Ellipse, also ein Gebilde, dessen Struktur durch zwei Brennpunkte von bestimmtem Abstand bedingt ist. Wo lediglich von einem Punkt aus kreisförmig konstruiert wird, da entsteht – mag nun der andere Punkt diesseits oder jenseits der entstehenden Kreisfläche liegen – ‚Halbbildung‘.“⁴⁸⁹

Der hauptsächlich emotional wirkende Film müsse also durch das stehende Bild und den Vortrag unbedingt ergänzt werden. Dabei drängte er auf ein Gleichgewicht der beiden Anteile. Vielleicht weil er nicht selbst praktizierender Pädagoge war, konnte Ackerknecht dem Film eine solch erstaunlich starke Rolle einräumen, die andernorts als unzulässige Konkurrenz zur Stellung des Lehrers in der Klasse angesehen wurde.

Ein weiter Einfluß auf die Unterrichtswissenschaft ging von Paul Natrops ‚Sozialpädagogik‘ aus, in der die sozialen Bedingungen des Lernens besondere Beachtung fanden. Mit der Idee, daß Kultur und Gesellschaft die prägenden Instanzen der Identität seien, wurde er zum Freund und Vordenker der Jugendbewegung. Das soziale Umfeld des Kinos konnten die Pädagogen nicht hinnehmen.

„Die Verstörung, Konfusion und Angst, die das Kino bei Erwachsenen anrichtete, ist keineswegs identisch mit den Erfahrungen, die die Kinder im Kino machten. Die Abwehr hängt vielmehr mit der Verletzung eines sozialen Tabus zusammen, das massiv am Ende des 19. Jahrhunderts aufkam und zum gängigen Topos der herrschenden Pädagogik wurde, der sich bis heute gehalten hat. Es ist die Vorstellung von einer unverdorbenen, reinen und unschuldigen Kindheit, einer Kinderwelt-Ideologie, die in der vor- und frühbürgerlichen Gesellschaft nicht bekannt war.“⁴⁹⁰

Die spätidealistische Pädagogik versuchte, die Kinder aus den gesellschaftlichen Widersprüchen herauszuhalten. Man konnte sich nicht leisten, durch kindliche Fragen zu einer Reflexion der eigenen Lebensumstände gezwungen zu werden, und diese erklären zu müssen. Die ‚Kinderwelt‘ sollte eine romantische sein, frei von ökonomischen Zwängen und rationaler Welterfahrung. Der Irrationalismus war das Programm gegen die tatsächliche Erfahrung in der kapitalistischen Gesellschaft. Eine heile Welt war jedoch weder auf, noch vor der Leinwand zu finden, was viele Eltern und Lehrer massiv

⁴⁸⁸ Ackerknecht (1918) S.32

⁴⁸⁹ ebenda S.36

⁴⁹⁰ Kommer (1977) S.65

irritierte.⁴⁹¹ Nicht zuletzt kamen im Kino gutbürgerliche Kinder mit solchen zusammen, die ihr Kindsein in wirtschaftlicher Not, beengten Wohnverhältnissen und Kinderarbeit durchlebten, und für die Geldfragen oder Sexualleben keine Tabus und noch weniger Geheimnisse waren.

„Die Kinorealität stand im krassen Widerspruch zu einer Schonraumideologie, die die Kinderwelt von der gesellschaftlichen Umwelt abtrennen wollte.“⁴⁹²
Bei Conradt lassen sich all diese Befürchtungen schließlich nachlesen.

„Am stärksten wirkt der Kinematograph natürlich auf die Kinder, er erregt und überreizt ihre Phantasie, sie verwechseln seine Wirklichkeit mit Sittlichkeit, Tatsächliches mit Erlaubtem, ihre mühsam gefestigten Grundbegriffe von Gut und Böse werden verwirrt. Den Kleinen werden zu früh die Augen geöffnet über Dinge, für die sie noch gar kein Interesse haben, auf die sie aber nach wiederholtem Sehen achten. Das göttliche Gut der Kinderseele, die Reinheit wird vernichtet.“⁴⁹³

Die ‚Schonraumideologie‘ der Kinderwelt verband sich schließlich mit den Wertvorstellungen des Bildungsbürgertums. Das zunehmende Krisenbewusstsein machte sich unter anderem im aggressiven Nationalismus eines Paul de Langarde und Julius Langbehn Luft. Sie „schufen mit Rückgriffen in die Geschichte einen Projektionsraum, in dem das Bewusstsein des sicher Geführtwerdens gedeihen konnte. Das ästhetische Lernen, in seinem gegenständlich materiellen Rahmen meist sehr eingeschränkt, konzentrierte sich auf diesen Innenraum (der ästhetisch-kulturelle / P.S.) der Vorstellungen, Hoffnungen und Illusionen.“⁴⁹⁴

Die Massenbilderproduktion hatte zunächst Hoffnungen geweckt, daß der Schönheitssinn durch gute Reproduktionen weite Verbreitung erführe. Der ‚Rembrandtdeutsche‘ Langbehn verkündete 1899 in seinem Erfolgsbuch „Rembrandt als Erzieher“ den Ausbruch des ‚Kunstzeitalters‘, und formulierte knapp:

„Die deutsche Kultur ist im Begriff, sich zu gabeln; Buch oder Bild heißt die Parole; ein Drittes gibt es nicht!“⁴⁹⁵

Diese Hoffnungen waren bald verflogen. Dennoch blieben seine Forderungen nach einer „geistigen Achsenverschiebung“ und die „Erziehung des Kindes zur ästhetischen Genußfähigkeit“ weiter Bestandteil des pädagogischen Denkens der Reformwilligen und manifestierten sich in der ‚Kunsterziehungsbewegung‘. Soziale Integration, das heißt Internalisierung von Normen, Werten und Haltungen, sollte durch die charakterbildende Wirkung der visuellen Kunst erfolgen.⁴⁹⁶ Durch bildende Kunst sollte den fünf Hauptmängeln der Herbartschen Schule abgeholfen werden, die unter anderen William Block in den Unterrichtsanstalten festgestellt hatte:

1. Das Lernen wird von allen Schülern als Plage, nicht als Freude empfunden,
2. Kein Schüler erlangt wirklich Einsicht in die Unterrichtsfächer,
3. Die Selbständigkeit wird durch die Schule unterdrückt,
4. Die Schüler müssen zu viel büffeln,
5. Die Schulen sind keine Erziehungsanstalten.“⁴⁹⁷

„So wie er [Langbehn / P.S.] sich gegen die völlig einseitige Bildungstheorie der Herbartianer auflehnte, kämpften auch Karl Lange, Ferdinand Avenarius und vor allem Alfred Lichtwark gegen die Verabsolutierung der intellektuellen Bildung.“⁴⁹⁸

⁴⁹¹ Vgl. ebenda S.66

⁴⁹² ebenda S.68

⁴⁹³ Conradt (1910) S.39

⁴⁹⁴ Selle (1981) S.82

⁴⁹⁵ Zit. nach: Lorenzen: ‚Die Kunsterziehungsbewegung‘ (1966) S.11

⁴⁹⁶ Vgl. Berg (1991) S.496f.

⁴⁹⁷ Zit. nach: Lemke (1912) S.26

⁴⁹⁸ Ruprecht (1959) S.14

Die Hoffnungen auf die ästhetisch-bildende Kraft der guten Bilder verband sich mit der Bekämpfung des Minderwertigen und konnte als Einfluß auf die Filmreformer wirksam werden.

„Durch den Kampf gegen Schund und Kitsch auf den Gebieten der bildenden Kunst, der Dichtung und der Musik entstand eine mächtige Bewegung, die sich in zunehmendem Maße auch den Entartungserscheinungen des Kinematographen zuwandte. Es darf als das Verdienst A. Lichtwarks angesehen werden, daß er die Hamburger Lehrerschaft besonders hellhörig machte. Schon 1896 gründete er als Direktor der Hamburger Kunsthalle die ‚Hamburger Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in der Schule‘. Vom Volksschullehrer bis zum Unterrichtsprofessor vereinigten sich hier Erzieher, um die Probleme eines neuen Erziehungs- und Unterrichtsstiles zu erörtern. Auch Vertreter der Schulaufsichtsbehörden und des Jugendamtes gehörten zu diesem Kreis. [...] In ihr [der ‚Kommission für lebende Photographien‘ in Hamburg / P.S.] waren auch Lehrer der Lichtwark’schen Richtung vertreten, ja sein Geist durchseelte die ganze Arbeit dieser Gruppe.“⁴⁹⁹

Zusammen mit den Überlegungen des Pädagogen Berthold Ottos, der selbst Schulfilme empfahl⁵⁰⁰, ließ sich das Kino zuletzt auch methodisch in den Unterricht einbinden.

„B. Otto ging in seiner Pädagogik davon aus, daß jede neue Generation in ihrer geistigen Struktur einen, wenn auch noch so kleinen Vorsprung gegenüber der vorangegangenen besitze, der sich in einem natürlichen Wissenwollen, einem organischen Fragebedürfnis äußere. Der Lehrer brauche nur diesen Fragetrieb zu befriedigen.“⁵⁰¹

Während also ein großer Teil der Lehrerschaft weiter der strengen Herbartschen Schule von ‚Pflicht‘ und ‚Gehorsam‘ anhing, und folglich der Einführung von Schulkinos Widerstände entgegengesetzte, entwickelten sich daneben neue pädagogische Theorien, die sich durchaus dem Film öffneten. Besonders die Modelle, die die Sinnlichkeit wieder in den Vordergrund (‚Kunsterziehungsbewegung‘) oder zumindest in ein Gleichgewicht stellen wollten (Ackerknecht), eröffneten hier Möglichkeiten.

Diese Erziehungskonzepte gaben einen Komplex von Anforderungen vor, den der Filmunterricht in seiner konkreten Umsetzung zu erfüllen hatte. Wichtigstes Mittel war die Einbettung der ‚lebenden Bilder‘ in einen intertextuellen Rahmen. Das begleitende, gesprochene Wort wurde als unbedingt notwendige Ergänzung angesehen. Erst durch die Sprache konnte das ‚natürlichen Fragebedürfnis‘ der Schüler befriedigt werden. Nur sie konnte wirkliche Bildung, und nicht zuletzt den Status des Lehrers, garantieren.

Die Befürchtungen, der Film könne die zentrale Stellung des Lehrers im Unterricht gefährden, waren nicht zu überhören. Viele Pädagogen hatten Angst, er verdränge Wort, Kreide und Stehbild (Schautafel, Wandkarte), wirke hemmend auf die Phantasie der Kinder, erziehe zur Oberflächlichkeit des Denkens und gewöhne sie an bloße Rezeptivität. Die Utopie, die Edison 1887 seinem Tagebuch anvertraut hatte und die prognostizierte, daß die Kinder bald nur noch mit großer Freude zur Schule gehen würden, da der Unterricht zum größten Teil aus Filmen bestünde⁵⁰², mögen auch manchem ernsthaften Schulmann als Angstvision gekommen sein. Die begeisterten Äußerungen mancher Kinoreformer waren dabei wenig geeignet, einer konservativen Lehrerschaft die Ängste zu nehmen.

„Alle diese gezeigten Vorteile werden den kinematographischen Apparat zu einem der wertvollsten Unterrichtsmittel der Schulen der Zukunft machen. Ja ich kann mir eine gänzliche Umwälzung des Unterrichtsbetriebes denken, wenn sämtliche Schulen ohne Ausnahme ihren kinematographischen Apparat zur Verfügung haben.“⁵⁰³

⁴⁹⁹ ebenda S.15

⁵⁰⁰ ‚Kinematograph‘ 497/1916

⁵⁰¹ Ruprecht (1959) S.16

⁵⁰² Vgl. Kalbus (1956) S.36

⁵⁰³ Sellmann (1912) S.39

Die Vorsichtigen versuchten die Lehrer, die sich als die ‚Seele des Unterrichts‘ verstanden, zu beschwichtigen.

„Aber es kann nicht oft genug unterstrichen werden, daß der Lehrfilm niemals selbst der Lehrer sein will und kann, niemals selbst in der Lage ist, den Schüler zu belehren. Er ist nur ein Lehrmittel. Und Sache des Lehrers ist es, dieses Lehrmittel in der richtigen Weise auszuwerten durch Vorbereitung auf die Vorführung, durch Nacharbeitung und intensive Bearbeitung des Gezeigten usw.“⁵⁰⁴

Lemke erhoffte sich gar die Durchsetzung der lang ersehnten Schulreform durch die Technik des Kinematographen und verschreckte die Pädagogen noch mehr, indem er sogar das gesprochene Wort durch das Reproduzierte ersetzen wollte.

„Warum hat die Biologie die ganze Naturwissenschaft umgestürzt und sich mit einem Schlage die Schule erobert?

Weil die Biologie Lebendiges setzt an die Stelle von starrer und erstarrter Wissenschaft, und weil sie den belebenden Gedanken der Entwicklung in ein geistloses und veraltetes Unterrichtssystem hineingebracht hat.

Aus dem selben Grunde werden der Kinematograph, der Veranschaulicher der lebendigen Handlung, und der Phonograph, der Vermittler des gesprochenen Wortes, unaufhaltsam in die Schule eindringen und sich dieselbe allmählich ganz erobern.

Dadurch wird langsam aber sicher eine vollständige Umwandlung der gesamten Lehrmethode stattfinden, und das ist es, was die Gemüter mit Besorgnis erfüllt: Man kann sich noch immer nicht von der Ansicht trennen, daß das gesprochene Wort im Unterricht herrschen soll, und man fürchtet, der Lehrer wird mit seiner Persönlichkeit vollständig ausgeschaltet, wenn die modern-technischen Hilfsmittel ihren Einzug in die Schulstube halten.“⁵⁰⁵

Wie tief jedoch Herbarts Formularstufenmodell im Bewußtsein der Pädagogen eingepägt war und selbst bei Lemke, trotz allem Technikoptimismus, später wieder zum Vorschein kam, zeigt das von ihm beschriebene Beispiel, in dem, ähnlich der Hamburger Kommission, die Schultauglichkeit des Films getestet werden sollte.

„Eine Prüfung der Frage, inwieweit die Lichtspiele für Unterrichtszwecke verwendbar sind, hat der vom Elberfelder Lehrerverein gebildete Lichtspielausschuß durch eine Lehrprobe mit 100 Schulkindern veranstaltet. Die vorgesehene Unterrichtslektion wurde mit einer mündlichen Belehrung eingeleitet; im Anschluß daran wurden auf das Dargebotene bezügliche Films vorgeführt. Die gewonnenen Unterrichtsergebnisse wurden danach durch eine kurze Besprechung gefestigt und durch abermalige Abwicklung des Films vertieft. Für die Schüler, die an der Probe teilgenommen haben, wird ein Wettbewerb veranstaltet. Sie sollen in einer kurzen Arbeit über das Gesehene berichten.“⁵⁰⁶

Die Filmdarbietung sollte im nach- oder vorhinein geklärt, verknüpft oder zusammengefaßt werden und das galt für Schulfilme ganz besonders.

„Allein die wissenschaftlichen Films verlangen unbedingt das erklärende Wort. Dadurch kommt auch mehr Abwechslung in die Vorführung. Unter Umständen kann sich mit dem Vortrag auch noch Gesang und Deklamation verbinden. Zwischen die lebenden Films kann aber auch das ruhige Lichtbild sich einschieben.“⁵⁰⁷

Fiel diese Aufgabe in den Schulen natürlich dem Lehrer zu, gab es in den Reform- und Musterkinos der Gemeinden Probleme, geeignete Redner auszuwählen und zu gewinnen.

„Als Vortragende kommen je nach der Art des Stoffes, der im Laufbild behandelt wird, Pädagogen, Theologen, Ärzte und andere Persönlichkeiten in Frage. Leider wird die Gewinnung von Rednern für das Lichtspielhaus an manchen Orten oft an einem gewissen

⁵⁰⁴ Edgar Beyfuß: „Schule und Film“ in: ders. (1924) S.67

⁵⁰⁵ Hermann Lemke: „Durch die Technik zur Schulreform“ in: Archiv für aktuelle Reformbewegung auf jeglichem Gebiet des praktischen Lebens, Heft V, Leipzig 1911. Zit. nach: Terveen (1959) S.22

⁵⁰⁶ In: ‚Film und Lichtspiel‘ 1913 S.81. Zit. nach: ebenda S.46

⁵⁰⁷ Sellmann (1912) S.58

Vorurteil scheitern, das gebildete Kreise dem Kinematographentheater entgegenbringen, und das sie zunächst abhält, solche Vorträge zu übernehmen.“⁵⁰⁸
Überwiegend galt also folgende Auffassung.

„Zum Bild soll das erklärende Wort treten, um ein wirkliches volles Verständnis zu ermöglichen.“⁵⁰⁹

War das Wort im Schulfilm eine methodische Notwendigkeit, die den Unterrichtserfolg gewährleistete, so war sein Fehlen im kommerziellen Kinodrama Beweis für dessen ‚Kulturlosigkeit‘. Wirkliche Bildung und Kultur konnte überhaupt nur über das Wort entstehen.

„In jeder höheren Kultur sind aber die meisten feineren seelischen Ausdrucksmöglichkeiten an die Sprache gebunden.“⁵¹⁰

Ohne Sprache war, nach Ansicht der Filmkritiker, das Lichtspiel gezwungen, seine Darstellungen zu vergrößern, auf elementare Leidenschaften zu reduzieren und diese ‚krankhaft‘ zu steigern. Da die Handlungsmotivationen nur erraten werden konnten, mußten sie ‚grobsinnlich‘ gespielt werden. Dies diente als Erklärung, warum sich das ‚Simple und Niedere‘ dem Kino bemächtigt hatte.

„Das Drama, vielleicht die höchste und edelste Kunstform, die die Menschheit kennt, zeigt uns Menschen in ihren Beziehungen zu einander. [...] Nun ist ja nicht zu bestreiten, daß Mundaufreißen, Augenverdrehen, Fäusteschütteln, Dolchzücken und Revolverschießen auch Äußerungen seelischer Vorgänge sind, sehr deutliche und unmißverständliche sogar. Aber der Dichter, der doch allein wohl als Dramenschöpfer in Betracht kommt, geht doch recht sparsam mit solchen Explosivstoffen menschlichen Seelentums um. Sein Instrument ist das Wort, das ihm für alle Zeiten das einzige Medium sein und bleiben wird, durch das er ernst zu nehmende, wertvolle menschliche Gefühle, Gedanken und Willensäußerungen sich offenbaren lassen kann.“⁵¹¹

Das Lehrerwort im Schulfilmunterricht hatte also in der Diskussion eine offen propagierte und eine verdeckte Funktion zugewiesen bekommen. Betont wurde immer wieder, daß es das ‚nur‘ Gesehene in Bildung, im Sinne der bürgerlichen Ideologie, überführen sollte. Dahinter verbarg sich jedoch vielfach eine andere Motivation, die aus der Angst, als Lehrer überflüssig zu werden oder doch zumindest einen weiteren herben Bedeutungsverlust durch die Technik zu erleiden, gespeist wurde.

Die „Lehrpläne und Lehraufgaben für die höheren Schulen in Preußen“ definierten folgende Unterrichtsziele:

- 1) Der Schüler soll lernen, seine Sinne richtig zu gebrauchen und das Beobachtete richtig zu beschreiben;
- 2) er soll Einblick in den gesetzmäßigen Zusammenhang der Naturerscheinungen und ihrer Bedeutung für das Leben gewinnen;
- 3) er soll, wenn eben möglich, die Wege kennenlernen, auf denen man zur Erkenntnis der Gesetze gelangt ist und gelangen kann.

An der direkten Anschauung wollten viele Lehrer festhalten, denn sie war neben dem Wort ein weiterer fester Grundsatz der Unterrichtsmethodik. So konnte man zum Beispiel während des Werbens für den Schulfilm auf Pestalozzis Axiom verweisen, das lautete: „Die Anschauung ist das Fundament aller Erkenntnis.“ Pädagogen wie K. Rüswald bestritten entschieden einen Nutzen des Films für den ersten und den letzten Punkt der behördlichen Vorgaben.

⁵⁰⁸ Schnalle/Flügel: „Technik und Verwaltung der Lichtspielbühne.“ in: Ackerknecht (1918) S.116

⁵⁰⁹ Diehle (1913) S.29

⁵¹⁰ Gaupp (1911/12) S.65

⁵¹¹ Samuleit (1912) S.34

„Prüft man nach diesen drei Grundsätzen, in wie weit der Film in den genannten Unterrichtsfächern verwendbar ist, so erkennt man sofort, daß der erste und dritte Punkt durch den Film keine Förderung erfahren können. Zur Erfüllung dieser beiden Forderungen kann einzig und allein die Natur selbst und das Experiment in Frage kommen. Die Hoffnung, durch den Film hier auch nur ein natürliches Anschauungsmittel oder Experiment ersetzen zu können, kann auch ein Optimist nicht hegen.“⁵¹²

Im Gegensatz dazu sah und betonte Lemke die Möglichkeit, durch die Schulkinematographie den Erfahrungshorizont der Schüler weit über das Klassenzimmer und die eigene Umwelt hinaus auszudehnen.

„Die Pädagogik sieht es als eins ihrer Hauptziele an, die Schüler zu Selbständigkeit zu erziehen. Der Unterricht, wie er meistens erteilt wird, ist nun durchaus nicht dazu angetan, dieses Ziel zu erreichen; denn der Schüler spricht nach, was der Lehrer beschreibt. Wenn aber der Kinematograph in Tätigkeit tritt, dann erlebt der Schüler die Reisen, sieht die Tiere in ihrer naturgemäßen Umgebung, und nun mag ihm der Lehrer Gelegenheit geben, alles dies selbständig mündlich und schriftlich in Worte zu kleiden. Kann der Schüler überhaupt besser zu Aufmerksamkeit, Beobachtung und Selbständigkeit erzogen werden? Es wird bei der Vorführung der Filme vorkommen, daß die Kinder manche Dinge falsch auffassen, aber da hat die Tätigkeit des Lehrers einzusetzen, die Vorstellungen zu klären und die nötigen Erläuterungen zu geben. Wir sehen, der Lehrer ist doch nicht vollständig für den Unterricht überflüssig, aber der Kinematograph macht ihn zu einem Leiter und Führer der Schüler im wahrsten Sinne des Wortes [...]“⁵¹³

Für ihn konnte der Kinematograph noch eine Steigerung der Erkenntnismöglichkeiten gegenüber den ausgestopften Exponaten der Lehrmittelsammlungen bewirken. Durch den Einsatz von Vergrößerungen oder Zeitlupen- bzw. Zeitraffer-Effekten sei er in der Lage, sogar anschaulicher als die Wirklichkeit selbst zu werden. Diese Anschaulichkeit, die von allen großen Pädagogen immer wieder gefordert worden war, konnte letztlich nicht bestritten werden.

Die Kritiker hielten dem die These entgegen, der Film erziehe zur Oberflächlichkeit des Sehens.

„Man darf den pädagogischen Wert des Laufbildes nicht überschätzen und die Gefahren, die damit verbunden sind, nicht zu gering anschlagen. Die Verführung der Kinder zu raschem und oberflächlichem Sehen ohne tiefes Verständnis ist sehr groß.“⁵¹⁴

Für Lange waren Standbildprojektoren, anhand derer ein optischer Eindruck eingehend besprochen werden konnte, also das Wort im Vordergrund stand, wichtiger als Kinematographen. Zu der gleichen Auffassung war auch Rüswald gelangt, der dem Film im Unterricht nur zustimmen wollte, wenn Standbild und Film parallel eingesetzt würden.

„Diese Forderung stützt sich auf die Tatsachen, daß die Eindrücke des kinematographischen Bildes zu schnell, daher zu oberflächlich sind, daß gerade in heutiger Zeit ein ruhiges, stilles, beschauliches Verweilen bei einem Gegenstande der Schule bitter nottut.“⁵¹⁵

H. Diehle, neben Konrad Lange und Karl Brunner ein ausgesprochener ‚Hardliner‘ in der Reformdiskussion, dehnte das Argument der Oberflächlichkeit des Eindrucks gleich auf die Wirkung, und damit auf das Gemüt seiner Schützlinge hin, aus.

„Unsere Schüler sehen viel zu viel, infolgedessen werden sie oberflächlich, flatterhaft und ernstem Arbeiten abgeneigt.“⁵¹⁶

Im bereits zitierten Ministererlaß ‚betreffend den Besuch der Kinematographentheater durch Schüler und Schülerinnen höherer Lehranstalten sowie durch die Zöglinge der

⁵¹² K. Rüswald: „Der Film im erdkundlichen und naturwissenschaftlichen Unterricht“ 1912/13 aus: ‚Bild und Film‘ Jg II, 1912/13 S.205ff.. Zit. nach: Terveen (1959) S.43

⁵¹³ Hermann Lemke: „Durch die Technik zur Schulreform“ in: Archiv für aktuelle Reformbewegung auf jeglichem Gebiet des praktischen Lebens, Heft V, Leipzig 1911. Zit. nach: ebenda S.24

⁵¹⁴ Lange (1920) S.170

⁵¹⁵ K. Rüswald: „Der Film im erdkundlichen und naturwissenschaftlichen Unterricht“ 1912/13 in: ‚Bild und Film‘ Jg II, 1912/13 S.205ff.. Zit. nach: Terveen (1959) S.43

⁵¹⁶ Diehle (1913) S.23

Seminare und Präparandenanstalten', wurden diese Bedenken sehr viel vorsichtiger formuliert. Dennoch verlieh er dem Argument Anerkennung auf höchster Ebene.

„Die Sinne gewöhnen sich an starke, nervenerregende Eindrücke, und die Freude an ruhiger Betrachtung und künstlerischer Darstellung geht verloren.“⁵¹⁷

Die vorüberauschende Folge von Bildern ließ nach dieser Auffassung keine Zeit zum Nachdenken und Nachklingen der Gefühle, also für die Bildung der Seele. Bei Friedrich Naumann konnte die philosophische Begründung, die auf dem spezifisch bürgerlichen Bildungsbegriff beruhte, nachgelesen werden.

„Die ganze Anschauungsweise der ruhigen Zeit ist anders als die Maschinenzeit. In der Ruhe entstehen die inneren Bilder der Seele durch langsames Addieren und Zusammenfügen von Merkmalen, die sich hintereinander abspielen. [...] Wir aber empfinden diese alten Additionen als zu umständlich und schwer. Wir wollen schnell Ergriffenes, schnell Verschwindendes fixieren, kleine Ausschnitte des stürmenden Daseins intensiv erleben! Anders ausgesprochen, wir wollen nicht ‚das Ding an sich‘, sondern die Erscheinung, die Stimmung. [...] Darin liegt die Tiefe und Oberflächlichkeit zugleich.“⁵¹⁸

Der Mediziner Gaupp versuchte, dieses Argument aus wahrnehmungsphysiologischer Perspektive zu untermauern.

„Wer folgen will, muß seine Aufmerksamkeit enorm anstrengen; das Bestreben, in dem sich rasch ändernden Bild alles Detail aufzufassen, die Unmöglichkeit, bei Wichtigem länger zu verweilen, oder unklar Gesehenes sich wiederholen zu lassen, alle diese Umstände zwingen zu einer krampfhaften Einstellung der Aufmerksamkeit, wenn der Inhalt komplizierter, detailreicher Natur ist, also vor allem bei den belehrenden Films.“⁵¹⁹

Dies wollte er jedoch in erster Linie auf die Jugend bezogen wissen. Indem er sich selbst – und die gebildeten Betrachter überhaupt – davon ausnahm, mußte der Unterschied in einem besonderen Unvermögen der Schüler oder Ungebildeten liegen. Das Desinteresse der Kinder, welches er vornehmlich während Kulturfilmen beobachtet hatte, rührte seiner Meinung nach von einer langsameren Auffassungsgabe her. Da das Kind kaum an Bekanntes anknüpfen könne, sei es schnell übermüdet und verliere die Lust an der Darbietung. Anders dagegen die Erwachsenen.

„Wenn wir Erwachsenen sehen und beobachten, so ergänzt unsere Seele aktiv aus dem Bestande unseres Wissens, unserer inneren Anschauung jeden neuen Eindruck; [...] Nun sind aber innere Anschauung und eigenes bereitliegendes Wissen beim Kinde und beim Ungebildeten meist noch viel zu gering, und so muß ihnen viel von dem entgehen, was der flüchtige Augenblick an Eindrücken bietet.“⁵²⁰

Die Meinungen über den Wert kinematographischer Anschaulichkeit gingen also auseinander. Betonten die einen die neuen Möglichkeiten der Darstellung von Vorgängen in der Natur, die ohne technische Mittel nicht zu studieren waren, warnte die konservative Fraktion vor einer Gewöhnung der Schuljugend an eine oberflächliche Rezeption.

Nach dem ersten Weltkrieg hatte sich die These von der Oberflächlichkeit des Sehens bei Edgar Beyfuß, dem Leiter der Kulturabteilung der Ufa, in ihr direktes Gegenteil verkehrt. Als Vertreter der nun größten Kulturfilmfabrikation erblickte er in der schnellen Abfolge der Bilder eine Möglichkeit fortschrittlicher Medienpädagogik.

„Bei einer solchen Vorführungsdauer ist das dort Gesehene stofflich dann natürlich ungeheuer reich. Aber das ist kein Schaden, erzieht es doch unsere Jugend dazu, mit ungeminderter Aufmerksamkeit den Filmstreifen zu betrachten, erzieht sie zum assoziativen Denken. Der Schüler sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, eine Unmenge von Eindrücken, die in

⁵¹⁷ Berlin, den 8. März 1912; Zit. nach: ebenda S.49

⁵¹⁸ Friedrich Naumann: „Die Kunst im Zeitalter der Maschine“ 1904 in: H. Ladendorf (Hg.): „Ästhetische Schriften“, Köln 1964 S.198f.. Zit. nach: Heller (1985) S.62

⁵¹⁹ Gaupp (1912) S.6

⁵²⁰ ebenda S.5

kurzer Zeit auf ihn eindringen, rasch in sich aufzunehmen, zu verarbeiten und zu einer Gesamtheit werden zu lassen.“⁵²¹

Skeptisch machten daneben die genau registrierten ‚beträchtlichen Gefühlsregungen‘, die der Kinematograph auslösen konnte. Immer wieder wurde auf die Gefahren einer Überreizung oder Überhitzung der Phantasie hingewiesen. Der Vorwurf zielte dabei auf die Filmproduktion und die Kinematographenbesitzer. Indem sie auf die Sensationslüsternheit ihrer Zuschauer bewußt spekulierten, verdienten sie in den Augen der Filmreformer ihr Geld mit den Seelen der Jugendlichen.

Seit der Romantik, in der der Phantasie die Rolle zufiel, antifeudale Ideen und Kräfte zu mobilisieren, hatte sie einen Funktionswandel durchgemacht. Jetzt, da das Bürgertum selbst zu einer einflußreichen Klasse geworden war, konnte der demokratisch-revolutionäre Charakter einer Phantasieleistung nicht mehr geduldet werden. Die Volksbildung wurde immer mehr zu einem Mittel der Gegenaufklärung. Das im gemeinsamen Kampf gebildete Interesse am Volksganzen wurde zwar noch betont, aber nicht mehr gewünscht. Man schottete sich gegenüber der unteren Klasse ab. Obwohl man das ‚Zeitalter der Jugend‘ propagierte, konnte die emanzipatorische Chance der Phantasieentfaltung auch ihr nicht gewährt werden.

Das württembergische Lichtspielgesetz hielt ausdrücklich fest, daß eine Vorführung untersagt war, wenn sie geeignet war „eine verrohende oder die Phantasie verderbende oder überreizende Einwirkung auszuüben.“⁵²² Heller beurteilt dies als

„ein Stereotyp, das etwa in der schulischen Medienpädagogik, vor allem aber in den kulturpolitischen Auseinandersetzungen eminent wirksam werden sollte. In den Zensurdebatten vor und nach dem Weltkrieg war es der zentrale Topos der konservativen Kräfte.“⁵²³

Besondere Bedeutung gewann der Phantasiebegriff für die Wirkungsauffassung. Stehen in der heutigen Mediendebatte vor allem verschiedene Wirkungshypothesen gegeneinander, herrschte über diesen Punkt in der wilhelminischen Gesellschaft recht einhellig ein Konsens zugunsten eines einfachen Stimulus-Response Modells, das mit den Le Bonschen Suggestivwirkungen verbunden wurde.

„Und was das leibliche Auge schaute, prägt sich der Seele natürlich viel tiefer ein als das Gebilde der Phantasie, trägt vor allem viel stärkere Impulse zur Nachahmung in sich. Und das geheimnisvolle Dunkel, das im Kino den Beschauer umgibt, und das alle Sinneskraft mit magischer Gewalt auf den gebotenen Eindruck hinzwingt, erhöht noch weiter die Wirkung des Geschauten und macht es häufig zu einem tief empfundenen, unvergeßlichen Erlebnis.“⁵²⁴

Die erhitze Phantasie formte durch das tief empfundene Erlebnis die Seele und damit den Charakter des Menschen. Zeigte das Kino Verbrechen, so züchtete es Verbrecher, zeigte es Anzügliches, leistete es Perversionen Vorschub, brachte es das Neueste vom Truppenbesuch des Kaisers, erhoben sich die Herzen zur Vaterlandsliebe. Die patriotischen oder lehrreichen Filme hatten jedoch einen zu geringen Anteil am Programm, als daß sich die Reformer damit hätten zufriedengeben können.

Den im Mittelpunkt der Programme stehenden ‚Dramen‘, war mit Entschiedenheit entgegenzuwirken. Wie man sich den Einfluß, der von ihnen ausging, vorstellte, wie „aus dem Spiel langsam eine Gewöhnung und nach und nach bitterer Ernst“ wurde, beschrieb Brunner in einem Aufsatz gegen die Schundliteratur.

„Tag und Nacht, in den Pausen seiner Berufsarbeit, im stillen Kämmerlein liest er sich krank an Leib und Seele, verliert den Boden unter den Füßen und den festen Halt seiner Lebensgrundsätze. Geht es dann rückwärts mit seinen Arbeitsleistungen, so wird seine

⁵²¹ Edgar Beyfuß: „Schule und Film“ in: ders. (1924) S.68

⁵²² Schieber (1919) S.28; Art.2 des württembergischen Lichtspielgesetzes vom 14. März 1914

⁵²³ Heller (1985) S.104

⁵²⁴ Samuleit (1912) S.27

Umgebung wie er selbst unzufrieden mit ihm. Und da er seine Befriedigung nicht mehr findet in der schlichten, treuen Pflichterfüllung, so raunt ihm der Teufel ins Ohr: ‚Sieh zu, wie es die Leute in deinen Geschichten machen, was sollst du dich plagen und ein mühseliges Leben führen! Winkt dir doch auf ganz anderen, bequemeren Wegen Glück und Reichtum und Ruhm!‘⁵²⁵

So geriet jemand auf die schiefe Bahn. Was für die Schmutzliteratur galt, mußte für den Kinematographen in noch stärkerem Maße gelten, wirkte er doch, durch seine leicht verständliche optische Darstellung, um ein Vielfaches intensiver als die Lektüre. Die Wirkungshypothese, die man in der Schundliteraturdebatte bewiesen zu haben glaubte, wurde bruchlos auf den Film übertragen. Daran hatten nicht zuletzt die starken personellen Überschneidungen zwischen Schundliteraturgegnern und Filmreformern ihren Anteil. Viele lokale Vereine, die sich ausdrücklich gegen ‚Schmutz- und Schund in Wort und Bild‘ wandten, bezogen damit auch das Kino ein. Karl Brunner war als Zensor im Berliner Polizeipräsidium zunächst für Literatur und später auch für den Film zuständig.

Willi Warstat räumte zwar dagegen ein, daß diese These in so einfacher Form nicht zu halten war, jedoch nur, um deutlich zu machen, daß die Zensur nicht an Kriterien gebunden werden dürfe, und damit um so freiere Hand gegen nicht genehme Filme zu haben.

„Wolle man unsere klassische Literatur auf diese Weise interpretieren, so würde auch nur wenig aus ihr vor dem Auge des Zensors als völlig einwandfrei erscheinen. Allein der ‚Faust‘ würde eine ziemliche Reihe von Straftaten aufzuweisen haben, als da sind: Verführung einer Minderjährigen, Totschlag, Anstiftung zum Morde, Kuppelei usw.“⁵²⁶

Daß die Diskussion dieser Kriterien und mit ihr die eingehende Untersuchung medialer Wirkungsformen unterblieb, zeigte, daß die Motivation der Reglementierung weniger aus dem Jugendschutz-, als vielmehr aus einem ‚Standesschutzgedanken‘ erwachsen war.

Immer weiter entfernte man sich von den bürgerlich-liberalen Bildungsidealen und geriet in eine zunehmend stärkere Frontstellung gegenüber ‚der Masse‘. Wie wenig sich das Bildungsbürgertum die Arbeits- und Lebensbedingungen derer, die sie bilden und erziehen wollten, vorstellen konnten, zeigte sich in Brunners Äußerungen, wenn er in einem geradezu biblischem Sprachgestus die Arbeiter zu ermahnen versuchte.

„Darum heißt es Augen auf, das Urteil geschärft bei der Prüfung dessen, was du in deinen Mußstunden lesen willst, bei der Auswahl deiner geistigen Führer, denen du dich in Gestalt ihrer Schriften zu vertrautem Umgang zu überlassen gedenkst. Auch nicht etwas Minderwertiges oder Halbschlechtes sollst du lesen; denn die Zeit, in der du deinem Geiste Nahrung zuführen kannst, ist verhältnismäßig gering; der verschärfte Kampf ums Dasein erfordert deine ganze Kraft zur Berufsarbeit und läßt dir nur wenig Zeit, nach dem Feierabend, an Sonn- und Festtagen die Sehnsucht deiner Seele nach etwas Höherem zu stillen.“⁵²⁷

In der Furcht vor dem Verlust des Erziehungsmonopols auf die Gesellschaft formulierte schließlich der Lehrer Diehle 1913 einen Topos, der bis heute in der Medienpädagogik an Relevanz nichts verloren hat.

„Die junge, so leicht lenkbare Seele wird aus dem Gleichgewicht geworfen, ein Spielball teuflischer Einflüsse, die sich unkontrollierbar als die gefährlichen Miterzieher eindringen zwischen Eltern und Kinder.“⁵²⁸

Eine Möglichkeit, die Wirkung der Filme auf die Jugendlichen unter Kontrolle zu halten, war die Beschränkung des Kinobesuchs auf ‚Kindervorstellungen‘. Mit ihnen ließ sich jedoch, wie die Kinobesitzer selber offen zugaben, in den Privattheatern kein Geschäft machen. So erschien lange das Schulkino als die einzig gangbare Lösung, das Schundkino für die Jugendlichen völlig aus der Welt zu schaffen.

⁵²⁵ Brunner (1914) S.10f.

⁵²⁶ Warstat (1913) S.15

⁵²⁷ Brunner (1914) S.5

⁵²⁸ ebenda S.7. Dies tauchte als ‚schmierige Tendenz‘ fünfzig Jahre später in Fritz Kempes Buch „Die anonymen Miterzieher unserer Jugend“ München, 1963 S.25 wieder auf.

„Haben wir erst einmal überall das Schul kino, so ist damit auch das Problem des Jugendlichenbesuchs aufs einfachste gelöst. Denn es ist selbstverständlich, daß Schülern dann der Besuch des Kinos nur in der Form des Schulkinos und nur in Begleitung der Lehrer gestattet werden darf. Sie sollen wissen, daß das öffentliche Kino für sie überhaupt nicht existiert. Die Schuldirektoren haben das Recht, dessen Besuch jederzeit zu verbieten. Ein Anspruch auf den Besuch des unterhaltenden Kinos kann von den Schülern in keiner Weise erhoben werden. In meiner Jugendzeit gab es nichts der Art.“⁵²⁹

Weil die Volksschüler bereits mit 14 Jahren die Schule verließen, schlug er zusätzlich vor, ihnen noch bis zum 18. oder 19. Lebensjahr den Schulkinobesuch zu gestatten, um sie so, wenn sie auch schon längst Lehrlinge oder Gesellen waren, vom Kintopp fernzuhalten.

Die Erziehung wurde vornehmlich als Aufgabe des staatlicher Institutionen, nicht der Eltern angesehen. Die regionalen Verordnungen, die den Kinobesuch für Jugendliche nur in Begleitung Erwachsener zuließen, wies Warstat mit dem Argument zurück, daß der Staat seine Verantwortung damit lediglich auf die Eltern abwälze, denen es jedoch gerade in den unteren Volksschichten an Verständnis für die Schäden fehle.⁵³⁰ Dr. Albert Hellwig, mit einer Vielzahl von Veröffentlichungen zu rechtlichen Problemen der Kinematographie hervorgetreten, äußerte sich ebenfalls ablehnend gegenüber solchen Bestimmungen.

„Vielfach ist bestimmt, daß Kinder nur in Begleitung ihrer Eltern oder deren Vertreter das Kinematographentheater besuchen dürfen. Eine solche Regulierung halte ich freilich nicht für wünschenswert, schon aus dem einfachen Grunde, weil es, wenigstens in etwas größeren Städten, dem Kinobesitzer einfach unmöglich ist, zu kontrollieren, ob die das Kind begleitende Person zu dieser Kategorie von Personen gehört, oder ob es irgend ein Fremder ist, an den sich das Kind herangemacht hat, oder der das Kind an sich gelockt hat, vielleicht nur, um es für seine unsauberen Gelüste sich gefügig zu machen. Aber auch wenn man hiervon absieht, kann man sich keinen großen Nutzen von derartigen Bestimmungen versprechen, weil die Eltern in der großen Mehrzahl der Fälle doch nicht so vernünftig sein würden, mit ihren Kindern das Kino zu verlassen, wenn Filme vorgeführt werden, welche für Kinder nicht geeignet sind.“⁵³¹

Ebensowenig mochte Victor Noack sich auf solche Regelungen einlassen,

„...trauen wir doch den Angehörigen, Brüdern, Schwestern oder Dienstboten nicht genug Charakterfestigkeit zu, daß sie, wenn ein kitzeliges Bild an die Reihe kommen sollte, schleunigst mit ihrem Schützling das Theater verlassen [...]“⁵³²

Durch gesetzliche Regelungen hofften die konservativen Kinoreformer also, den Einfluß der Filmprogramme auf die Jugend bändigen zu können. Aus Furcht vor der anarchistischen Kraft der Phantasie und der Verführbarkeit einer suggestiblen Jugend im Le Bonschen Sinne sollte diesem Publikum das Kino weitgehend verboten werden. Lediglich die Vorstellungen, die einer Kontrolle der Pädagogen unterlagen und somit nur abschätzbare Wirkungen zeitigten, wollte man hinnehmen.

3.3.3. Die Rezeption der ‚Schundfilms‘ und ‚Musterprogramme‘

Die Programmzusammenstellung der Kinos wiederholte analog die neuen Wahrnehmungsweisen der urbanen Realität. Der Film stand auf Jahrmärkten, in Varietés und Gesellschaftshäusern, in vielfältigen intertextuellen Bezügen und wechselseitigen Einflüssen zu gleichen oder konkurrierenden Darbietungen wie Theater, Operette und Fortsetzungsroman. Diese Fülle von Bezügen spiegelte sich im bunten Potpourri der Filmtheaterprogramme wieder. Die Zuschauer zeigten großes Interesse für die Abwechslung der vielen kurzen Streifen und unterschiedlichen Genres, die in schneller Abfolge zur Aufführung kamen.

„Im Zirkus Busch – wie auch bei der Konkurrenz, im Zirkus Schumann am Schiffbauerdamm – hatte es noch in den neunziger Jahren neobarocke Wasserfeste gegeben, pantomimische und tänzerische Sensationen mit Nymphen, Nixen, Seeschlangen und Wasserreitern, deren

⁵²⁹ Lange (1920) S.178

⁵³⁰ Vgl. Warstat (1913) S.39

⁵³¹ Hellwig (1911) S.65

⁵³² Noack (1909) S.56

Perfektion amerikanischer Show-Dramaturgie und aus Amerika importierter Technik zu danken war. Der Zirkus wurde überholt vom Berliner ‚Spezialitätentheater‘, dem Varieté, jener Mischform aus Gesangsbühne, Kabarett, Tanztheater, Akrobatik und Burleske, die – mit unterschiedlichen Akzenten – im Metropol und im Apollo vor allem aber im Wintergarten das großstädtische Publikum der Jahrhundertwende in Entzücken versetzte. [...] Im Kino wird alles eingeschmolzen und neu geboren: die Burleske und die Akrobatik, das Wasserbalett, der Zirkus und das Varieté.“⁵³³

Im Gegensatz zu dem Wunsch des Publikums nach Programmvielfalt standen im Mittelpunkt der bürgerlichen Umdeutung des Kinematographen immer wieder Gesamtkunstwerkideen, wie sie Richard Wagner für das Theater formuliert hatte.⁵³⁴ Die Dekomposition der Wahrnehmung, die das Kinoprogramm analog zur Großstadt nachvollzog, sollte wieder zu einer einheitlichen Idee verschmolzen werden. Hermann Häfker und Karl Freund, der die Idee des Gesamtkunstwerks explizit erwähnte, konzipierten ihre Mustervorstellungen zu großen Gesamtspektakeln mit Gesang, Gedichtvortrag, Rede und Kino. Durch eine Vereinigung mehrerer Künste zu einem ‚Universaldrama‘ sollten alle Sinne der Zuschauer angesprochen werden.⁵³⁵ Doch dieses Konzept ging noch weit über das Inhaltliche hinaus.

„Für Freund ist die Lösung der künstlerischen Krise gleichzeitig ein Ansatzpunkt für einen Ausweg aus der wirtschaftlichen. In dem Streit zwischen den Profitinteressen der Produzenten und dem Selbstbestimmungsanspruch der Künstler faßt Freund das Gesamtkunstwerkkonzept sozial und fordert ein harmonisches Zusammenwirken von Kaufmann und Künstler.“⁵³⁶

Die Idee ging schließlich soweit, daß in einem Musterkino, wie es in Eickel und anderen Städten verwirklicht worden war, nicht nur ein vorbildliches Programm, sondern auch eine mustergültige Buch- und Betriebsführung anzutreffen sein sollte. K. Schnalle, der Direktor der ‚Stettiner Urania‘ und der Geschäftsleiter des DAL, Flügel, entwarfen im ‚Handbuch für Lichtspielreformer‘ das Aussehen eines solchen Kinos.

„Eine noch so geschmackvolle und stilgerechte oder sogar verschwenderische Einrichtung und Ausstattung, wie die modernen Kinopaläste der Großstädte sie aufweisen, gibt noch nicht die Gewähr, daß eine Lichtspielbühne ein Musterbetrieb im Sinne der Lichtspielreform ist. Ein solcher muß vielmehr vor allem auch in Bezug auf die gesamte betriebstechnische Einrichtung, Betriebsverwaltung und kaufmännische Leitung sowie auf das Personal mustergültig sein.“⁵³⁷

In dieser Utopie formulierten sich nicht nur Hoffnungen auf eine Reformation des Kapitalismus – zumindest in Bezug auf die Kulturgüterproduktion –, sondern auch eine zögerliche Reflexion bildungsbürgerlicher Kunstauffassungen, in der Neudefinition einer kollektiven künstlerischen Produktion unter Einbeziehung der Kaufleute.

Wie sah nun die Programmstruktur der Mehrzahl der Kinos im Einzelnen aus?

Für das Gros der kommerziellen Lichtspieltheater traf vermutlich die 1910 von der ‚Lichtbildbühne‘ empfohlene „Normalformel für Programmzusammenstellungen“ zu.

„Musikpièce, Aktualität, Humoristisch, Drama, Komisch. – Pause. – Naturaufnahme, Komisch, Die große Attraktion, Wissenschaftlich, Derbkomisch.“⁵³⁸

1913 veröffentlichte der Chefredakteur der ‚Lichtbildbühne‘, Arthur Mellini, seine Programmanalyse, die er aus den „allwöchentlich erscheinenden ca. 150 Film-Novitäten“ zusammengestellt hatte.

„Das Jahr 1912 brachte bis jetzt folgende prozentuale Zusammenstellung:

⁵³³ Kreimeier (1992) S.15

⁵³⁴ Die Grundgedanken dieser zwei Konzeptionen finden sich heute annähernd in den Programmstrukturen von ‚arte‘ und ‚MTV‘ wieder.

⁵³⁵ Vgl. Giesenfeld (1990)

⁵³⁶ ebenda S.10

⁵³⁷ Schnalle/Flügel: „Technik und Verwaltung der Lichtspielbühne.“ in: Ackerknecht (1918) S.101

⁵³⁸ ‚Lichtbildbühne‘ Nr.116 (1910). Zit. nach: Heller (1985) S.32

Aktualitäten	5 %
Naturaufnahmen	4 %
Historische Films	2 %
Märchen	1 %
Wissenschaftliche Films	2 %
Humoresken (Komödien, Lustspiele usw.)	20 %
Trickfilms	2 %
Industrie-Aufnahmen	3 %
Sport	2 %
Dramen (Schauspiele, Tragödien usw.)	58 %
Diverse	1 %

[...] Man kann rechnen, daß allwöchentlich 5.000 m Neuheiten als streng lehrhaft für Schulzwecke zu bezeichnen sind.⁵³⁹

Diese Zahlen hatte im wesentlichen auch der Rektor Paul Samuleit bestätigt, der die Dramen mit 60% und die Humoresken mit 22% bezifferte. Er gab jedoch zu bedenken,

„daß der Durchschnittsfilm einer Tragödie etwa siebenmal so lang ist wie ein naturkundlicher oder anderer wissenschaftlicher Film.“⁵⁴⁰

Im Programm der 10er Jahre spielte der Kultur- bzw. Lehrfilm demnach eine untergeordnete Rolle. Insbesondere die beiden Genres Drama und Humoreske wurden vom Publikum bevorzugt und damit von den Theaterbesitzern als ‚Kassenmagneten‘ eingekauft. Doch den Filmreformern schien noch nicht alles verloren zu sein. Nach Hellwigs Angaben waren jede Woche immerhin ca. 13 bis 14 neue, einwandfrei belehrende, Filme zu sehen.⁵⁴¹

Die Programme wurden den Theaterbesitzern zum großen Teil in fertiger Zusammenstellung geliefert.

„Das ist der Grund, weshalb das Programm einer Kinovorstellung in seinem ganzen Aufbau fast überall gleichartig ist: Einige Naturaufnahmen, einige Bilder vom Tage, ein oder zwei humoristische Szenen und zwei Dramen.“⁵⁴²

Diese Standardisierung des Programms und vor allem die weite Verbreitung, die die technischen Medien durch ihre mühelose Reproduzierbarkeit möglich gemacht hatten, lesen sich bei Hermann Häfker fast als Anklang an die Angst vor dem ‚globalem Dorf‘:

„Nicht, wie die Platte des Holzschneiders, langsam und mühevoll einige hundert Male - sondern Tausende und Hunderttausende von Malen, mühelos, schnell und billig. So kommt es, daß ein einziger Einfall, etwas gemeines mit künstlerischem Mittel (bildlich, musikalisch, dichterisch) ‚auszudrücken‘, morgen nicht eine Verkehrsstrecke in einer Stadt schändet, sondern von den Wänden, Läden und Schaufenstern und Lichtgerüsten aller Städte und vieler Dörfer – nicht Deutschlands, sondern ganz Europas, oft der ganzen Welt – herunterschreit. Und jeder Tag bringt Neues.“⁵⁴³

In aller Schärfe entbrannte die Kritik an diesen Filmprogrammen und insbesondere an ihrer Gewichtung auf bestimmte, für schädlich erachtete Genres. Die Theaterbesitzer argumentierten, daß nicht genügend gute Filme hergestellt bzw. ihnen angeboten würden. Die Produzenten zogen sich dagegen auf die Position zurück, daß kein Markt für derartige Filme bestünde.

Welches waren aber nun, nach Ansicht der Filmreformer, die guten und welches die schlechten Genres?

In ihren Beschreibungen systematisierten Warstat, Sellmann, Lange u.a. die Programmteile in zwei Kategorien: in Einwandfreie und in solche, die man nicht hinnehmen

⁵³⁹ Mellini (1913) S.291

⁵⁴⁰ Samuleit (1912) S.11

⁵⁴¹ Albert Hellwig: „Kritisches über den Bildungswert belehrender Films.“ in: ‚Film und Lichtbild‘ 1913 2.Jg. S.103ff.. Zit. nach: Terveen (1959) S.48

⁵⁴² Gaupp (1912) S.2

⁵⁴³ Häfker (1913) S.91

wollte. Walther Conradt zum Beispiel unterschied elf Gruppen, von denen er lediglich die ersten vier (1. Naturaufnahmen, Landschaften, Städtebilder, Panoramen; 2. Kunst, Gewerbe, Handel, Industrie, Luftschiffahrt; 3. Märchen und 4. militärische Bilder) für völlig unbedenklich hielt.⁵⁴⁴ Erwin Ackerknecht versuchte mit den Begriffen von Kunst und Moral, eine Wertung vorzunehmen.

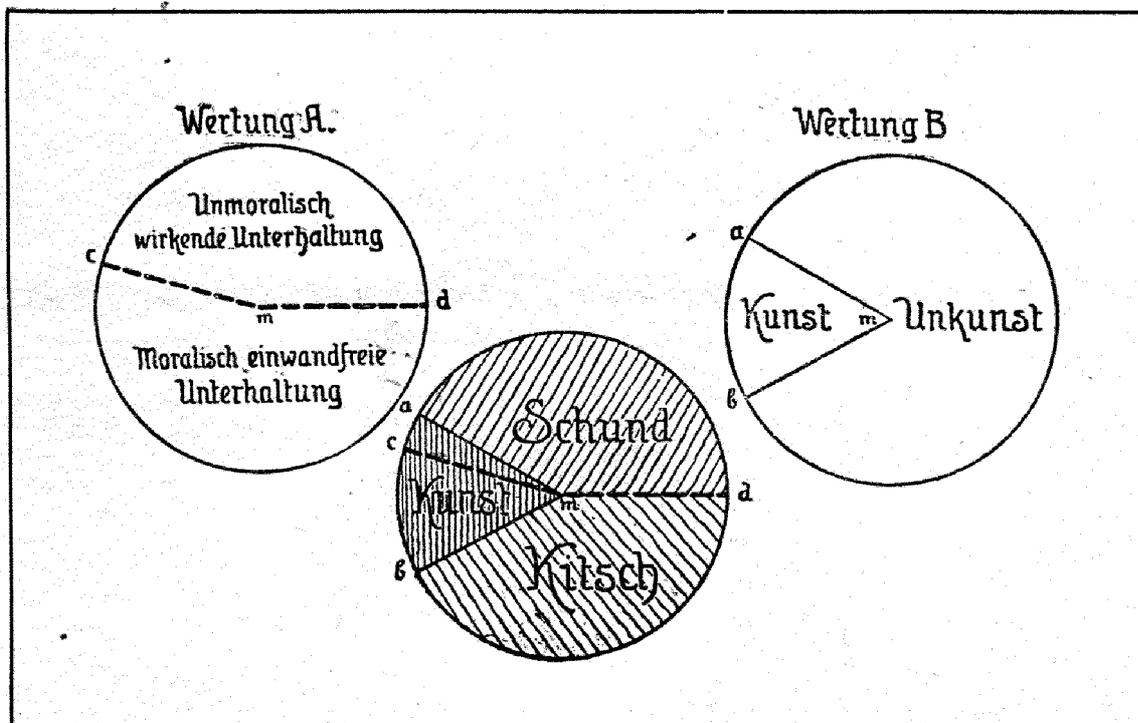


Abb.10 Die Schwierigkeit, den Film mit den herkömmlichen Kunstbegriffen zu fassen, führte bei Ackerknecht zu diesem Modell.

Während ihre Systematisierung jedoch irrelevant blieb, da sie nicht die Argumentation für die prinzipielle Ablehnung tragen mußte, entwarf der Jurist Albert Hellwig ein allgemein gültiges System, das den örtlichen Polizeibehörden erlaubte, unterschiedlich zu urteilen. Sein System unterschied ‚absolute‘ und ‚relative Schundfilme‘ (sexuelle, kriminelle, geschmacklose) und absolut und relativ gute Filme (wirklich belehrende bzw. unterhaltende).⁵⁴⁵

Das Wort ‚relativ‘ macht bei Hellwig deutlich, was schon an den Äußerungen Brunners gezeigt worden ist. Die Zensur entzündete sich nicht wirklich an objektiven Darstellungen im Film, sondern war der Versuch einer Abwehr innerer Prozesse. Die Festigung der Verhältnisse wurde durch die Verurteilung äußerer Fakten versucht.⁵⁴⁶

Die Erfahrung, daß das neue unbequeme Medium nicht mehr aus der Welt zu schaffen war, hatte man schon mit den Kolportageromanen gemacht. Im Zuge der Einsicht, daß man gezwungen war Kompromisse zu schließen, legitimierten Reformer wie Ernst Schultze oder Karl Brunner die Vorführung ‚relativer‘ Schundfilms durch eine feine Unterscheidung zwischen Schmutz und Schund. Während der Schund die „minderwertige(n)“ Erzeugnisse umfaßte, bezeichnete der Schmutz „die minderwertige(n) und zugleich gefährliche(n), das Volkwohl untergrabende(n)“⁵⁴⁷ Produkte. Konnten erstere noch im Sinne des Kompromisses für den Anfang geduldet werden, bis ‚die Masse‘ reif genug war, ihnen von

⁵⁴⁴ Vgl. Conradt (1910) S.9ff.

⁵⁴⁵ Vgl. Hellwig (1911) S.61ff.

⁵⁴⁶ Vgl. Schlüpmann (1990) S.222f.

⁵⁴⁷ Brunner (1913) S.120

sich aus fernzubleiben, war der Schmutz unter allen Umständen abzulehnen und schärfstens zu bekämpfen.

Nachdem also das Kino als bleibende Realität von den Reformern anerkannt werden mußte, waren sie gezwungen, Kategorien zu entwickeln, die eine Unterscheidung zwischen den Filmen ermöglichten, die sie ablehnten und solchen, die sie selbst für ihre Bildungsarbeit verwenden wollten. Da dies auf eine eingehende Reflexion des eigenen Bildungs- und Kulturbegriffs hinausgelaufen wäre, was man sich in der als Kulturkrise wahrgenommenen Situation nicht erlauben konnte, mußten diese Kategorien notgedrungen möglichst ungenau formuliert werden. Einfacher gestaltete sich dagegen der Kampf gegen den Rezeptionsrahmen, indem man der Mischung vieler kurzer und zusammenhangsloser Streifen die Idee des von einem Gedanken getragenen Gesamtkunstwerks entgegenstellte.

Die Genres Drama und Humoreske, die man also unter dem Schmutz- und Schundbegriff subsumierte, waren ihrerseits wieder übergeordnete Kategorien. Die Dramen umfaßten, mit unscharfen Grenzen und vielen Überschneidungen, sowohl die als ‚soziale Dramen‘ bezeichneten Kriminal- und Sensationsfilme, als auch die ‚Sittendramen‘ und erotische Filme.

a) Humoresken

Die komischen Filme, feste Bestandteile jeden Programms, nutzten besonders die Möglichkeiten der Bewegungsdarstellung. Turbulente Situationen, Verfolgungsjagden und Menschen, die im Alltag an der Tücke der Objekte scheitern, wurden mit großem Tempo und viel Schadenfreude in Szene gesetzt, und auch die Tricktechnik kam nicht zu kurz. Dabei wurde oftmals Spott mit den im Wilhelminismus so gewichtigen Autoritäten getrieben, von denen auch die Lehrer nicht ausgenommen waren.⁵⁴⁸ Polizisten, die stolperten und von Vagabunden ausgelacht wurden, rauchende Gouvernanten und betrogene Honoratioren amüsierten die Menschen.

Ernst Schultze beschrieb einen aus heutiger Sicht harmlosen humoristischen Film: Ein Zeitungleser, der beim Frühstück seine Lektüre nicht beenden konnte setzt sie auf seinem Weg zur Arbeit fort.

„Er liest also ruhig seine Zeitung weiter. Schon aber kommt ihm eine Dampfwalze entgegen. Er sieht und hört nichts – und wie er nun mit der Dampfwalze zusammenstößt, fällt er der Länge nach hin, mit zermalmender Kraft geht sie langsam über seinen Körper, und wir sehen am Boden nur noch eine breitgequetschte Masse, die deutlich die Umrißformen eines menschlichen Körpers zeigt: selbstverständlich eine Puppe, die bei der kinematographischen Aufnahme in diesem Augenblicke eingeschoben wurde. ...

Radfahrer, die das Unglück mit angesehen haben, eilen herzu und pumpen die zerquetschte Masse mit ihren Luftpumpen wieder auf. Und schon steht der wiederhergestellte Mensch wieder auf den Füßen, bedankt sich lächelnd bei seinen Rettern und eilt, völlig in seine Zeitung vertieft, davon.“⁵⁴⁹

Schultze konnte das nicht komisch finden. In seiner Schrift „Der Kinematograph als Bildungsmittel“ (1911) machte er nie die Wünsche des Publikums für diesen ‚Schund‘ verantwortlich, sondern beschränkte seine Angriffe ganz auf die Filmproduzenten und Theaterbesitzer. So unterstellte er auch seinen eigenen Widerwillen einem Teil des Publikums.

„Überhaupt wird für ‚humoristische Szenen‘ eine ganze Stufenleiter menschlicher Schwächen benutzt, die wir besser nicht humoristisch auffassen sollten. Die Unternehmer versuchen, solche Szenen dem Publikum, von dem zuweilen deutlich zu bemerken ist, daß es sich dadurch wenigstens zum Teil abgestoßen fühlt, schmackhafter zu machen und es von vornherein in humoristische Stimmung zu versetzen, indem der Titel möglichst ‚komisch‘ gestaltet wird.“⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Zum Beispiel „Der neue Schreibtisch“ mit Karl Valentin

⁵⁴⁹ Schultze (1911) S.53 (Auslassung im Original)

⁵⁵⁰ ebenda S.40

Was den Humor betraf, hatte das Bildungsbürgertum in seinem Kulturverständnis ganz bestimmte Vorstellungen. Wie diese Konstruktion von ‚echtem Humor‘ aussah, findet sich bei Adolf Sellmann. Analog zu Kunst und Bildung, war auch der ‚echte‘ Humor nicht ohne Beteiligung der Seele denkbar.

„...aber ist es wirklich Humor?! Echter Humor ergreift die Tiefe des Gemütes, wird getragen durch Ideen, ist verbunden mit Mitgefühl und Herzenswärme. Echter Humor ist voller Gedanken, voller Gefühle! Echter Humor wird vermittelt durch das gesprochene Wort oder durch das sinnig betrachtete Bild. Aber wo ist hier im Kinotheater Gemüt, Idee, Herzenswärme, Gedanke, Sinnigkeit? Die Zappelei, Rennerei, Rauferei, Schnurrpfeiferei zieht schnell vorüber, und Herz und Kopf des Zuschauers bleiben leer, gänzlich leer. Der Humor im Kino ist stets gefühllos und gedankenlos, das liegt nun einmal in der Natur des Films.“⁵⁵¹

Belustigungen dieser Art stellten für ihn „Hampelmann-Humor“ dar, der bei ständigem Konsum sogar gefährlich werden konnte.

„Auf die Dauer ist dieser Humor nicht harmlos, er macht oberflächlich, gedankenarm, gefühlsroh.“⁵⁵²

Als gefährlich wurden diese Filme besonders dann angesehen, wenn sie sich über die Gesellschaftsordnung lustig machten oder deren Repräsentanten karikierten. Das traf zum Beispiel auf den Film „Kaiser Wilhelms Glück und Ende“ von 1919 zu. Als Komödie „mit plumper Vergrößerung und brutaler Deutlichkeit“ beleidigte sie nach ihrer Meinung das ganze deutsche Volk und schadete dem Ansehen Deutschlands im Ausland. Selbst noch nach dem ersten Weltkrieg assoziierten die konservativen bürgerlichen Kreise den Staat mit seiner Aristokratie.

Abgesehen von diesen schwerwiegenden Fällen fiel es den Reformern jedoch noch am leichtesten, die Humoresken als Kompromisse zu dulden. Wollte man den Film für Bildungszwecke nutzbar machen, mußte den Menschen auch Unterhaltung geboten werden, wofür dieses Genre noch am unverfänglichsten schien.

„Wenn man mehr die Unterhaltung im Auge hat, so kann man vielleicht die Films zwischendurch einmal gelten lassen, bei denen die Komik in den Bewegungen oder in der Verwicklung der Situation liegt.“⁵⁵³

Auch der protestantische Pastor Walter Conradt wollte bestimmte Humoresken gelten lassen.

„Mehr Freude hinein in die Kinematographen! aber wahre Freude, kein Tingeltangelreiben!“⁵⁵⁴

b) Dramen

Weitaus ablehnender standen die Reformer den Dramen gegenüber, die, als Kernstücke der Filmprogramme, auf den Plakaten besonders hervorgehoben wurden und die Zuschauer in die Kinos lockten. Durch die zunehmende Filmlänge um 1906 konnten sich immer komplexere Erzählformen entwickeln, die die Dramen für das Publikum sehr attraktiv machten.⁵⁵⁵

„Um 1900 hatte der Anteil dokumentarischer Filme noch 87% betragen. [...] Bis 1908 hatte sich die Situation dann vollkommen umgekehrt: Zu diesem Zeitpunkt standen 98% fiktionalnarrativen nur noch 4% dokumentierende Filme gegenüber.“⁵⁵⁶

Wie Oskar Mesters Memoiren zeigen, waren jedoch schon 1902 längere Filme möglich, aber von der Filmwirtschaft unerwünscht. Sie hätten den Rhythmus der kurzen Programme

⁵⁵¹ Sellmann (1912) S.14

⁵⁵² ebenda S.14

⁵⁵³ ebenda S.15

⁵⁵⁴ Conradt (1910) S.71

⁵⁵⁵ Vgl. hierzu: J. Paech (1988)

⁵⁵⁶ ebenda S.25

gestört. Das Potpourri der vielen kurzen Filme vor 1906 war, wie Corinna Müller nachgewiesen hat, ein Erfolgsrezept der Branche gewesen, nicht deren Mangel.⁵⁵⁷

ba) ‚Soziale Dramen‘ und ‚Kriminalfilms‘

Zur ersten Gruppe der Dramen gehörten Geschichten, die Grauen und Gruseln hervorriefen oder Kriminalstories erzählten. Dies war der Stoff, der in den Augen der Reformen erschütternd auf die Nerven und das seelisches Empfinden der Zuschauer wirkte. Diese Filme erfreuten sich großer Beliebtheit, visualisierten sie doch die bereits bekannten Geschichten der Kolportageromane oder stellten aktuelle Tagesereignisse nach. Der Vorfall des ‚Hauptmanns von Köpenick‘ wurde 1906 gleich dreimal verfilmt. Auch das Titanic-Unglück von 1912 wurde noch im selben Jahr ‚In Nacht und Eis‘ nachgestellt.

Teils aus der liberalen bürgerlichen Ethik heraus, die verbot, daß man sich an dem Unglück anderer erfreute, teils aus Angst vor der gesellschaftlich zersetzenden Wirkung der Kriminalfilme wurde diesen Stücken der Kampf angesagt. Schließlich befürchtete man, die Besucher der Dramen verlören den ruhigen und klaren Wirklichkeitssinn und bekämen ein ganz irriges und phantastisches Weltbild. Vor dem Hintergrund des Kulturkampfes, in dem man sich den anderen Ländern gegenüber sah, schwächte dies das deutsche Volk in seinem „Kampf ums Dasein“.⁵⁵⁸

Um die Dimensionen der Unmoral aufzuzeigen und die eigene Argumentation zu untermauern, zählten die Reformen die Toten, Ehebrüche und Entführungen etc., die sie auf der Leinwand zu Gesicht bekamen. Dabei ging es nicht nur um Straftaten. Auch die bloße Anwesenheit von Trinkern oder Gerichtsvollziehern, Erscheinungen also, die das wilhelminische Weltbild ausgeblendet hatte, wurden genau registriert. Walther Conrads notierte sich aus nicht weniger als 250 Filmen die Zahl aller unmoralischen Handlungen.

„Aber wenn man die Bildgattung ins Auge faßt und bedenkt, daß in 250 Stücken: 97 Morde, 51 Ehebrüche, 19 Verführungen, 22 Entführungen, 45 Selbstmorde vorkommen und 176 Diebe, 25 Dimen, 35 Trunkenbolde, ein Heer von Schutzleuten, Detektiven und Gerichtsvollziehern auftreten, dann muß man einsehen, daß es so nicht weiter gehen kann, wenn nicht jede Sittlichkeit vernichtet werden soll.“⁵⁵⁹

Als ginge es darum, einen Rekord aufzustellen, zählte Diehle drei Jahre später in 350 Filmen dieselben Erscheinungen, um zum gleichen Ergebnis zu kommen.⁵⁶⁰ Neben den Toten, Ent- und Verführten entdeckte er jedoch immerhin 125 Filme, die er gelten lassen wollte.

„Von den 350 Stücken, die ich in den hiesigen Kinos gesehen bzw. von den 150, die ich von den Programmen und aus der hier wöchentlich erscheinenden Kinozeitung kenne, waren rund 125 belehrender oder unterhaltender Natur. Gegen 100 waren als humoristische bezeichnet; [...] Etwa 40 waren wirklich spannend, andere 30 bis 40 stellten Unmögliches oder Gleichgültiges dar...“⁵⁶¹

Überzeugt von der direkten Wirkungsthese diskreditierten diese Filme in den Augen der Reformen das Kino als „hohe Schule für Verbrecher.“⁵⁶²

„Die tendenziösen Schattenrisse aus dem modernen Leben werden den bösesten Instinkten des Publikums angepaßt und verrohen auch die besseren Elemente zusehends. Die Effekte werden von Jahr zu Jahr raffinierter ausgeklügelt und stacheln immer stärker das Tier im Menschen auf, denn die Stammgäste werden täglich blasierter.“⁵⁶³

⁵⁵⁷ Vgl. Müller (1994) S.22 und S.102

⁵⁵⁸ Sellmann (1912) S.27

⁵⁵⁹ Conrads (1910) S.32

⁵⁶⁰ Die ist eine Verfahrensweise, die sich bis heute unter den Medienkritikern gehalten hat. Die Zeitschrift ‚Eltern‘ veröffentlichte im Mai 1971 eine Liste unter dem Titel ‚Mord und Totschlag im Fernsehen‘, in der sie alle Gewalttaten, in nicht weniger als 45 Kategorien, festhielt, die innerhalb einer Woche vom ersten und zweiten Fernsehprogramm ausgestrahlt wurden.

⁵⁶¹ Diehle (1913) S.9

⁵⁶² Lange (1920) S.39

⁵⁶³ Conrads (1910) S.14

Als Belege zitierten die Autoren immer wieder Fälle, in denen Jugendliche angeblich durch das Kino straffällig geworden waren. Die Vormundschaftsbehörde in Hamburg berichtete, daß Jugendliche bei der Vernehmung auf die Frage, was sie mit dem gestohlenen Geld gemacht hätten, angaben, sie seien „bei den Lebenden“ gewesen.⁵⁶⁴ Bei der allgemein bekannten negativen Einstellung der Autoritäten gegenüber dem Film wurde dies sicherlich auch als eine bequeme Ausrede angegeben, verschob es doch die Schuld, eigene kriminelle Energie entwickelt zu haben, auf das Kino und belastete den Täter lediglich mit dem weniger schwerwiegenden Vorwurf, seinen Leidenschaften nachgegeben zu haben.

Adolf Sellmann schilderte eine ganze Palette entsprechender Zeitungsberichte. So den Fall von einem 15-jährigen Mädchen, das versucht hatte, seine Herrschaft mit Kleesalz zu vergiften, nachdem sie diese Methode im Kinofilm „Das vergiftete Mittagessen“ kennengelernt hatte. Ein Handtaschendieb gab an, von einem Kinobild verführt worden zu sein, in dem nach der Verfolgung die Polizeigewalt und der Straßenräuber gemeinsame Sache gemacht hatten.⁵⁶⁵

„Zerrbilder von Elend und Not, Armut und Krankheit erzeugen quälende Gedanken über die Ungerechtigkeit der Welt, rauben die Achtung vor Gesetz und staatlicher Autorität.“⁵⁶⁶

Gegen diese ‚Zerrbilder‘ entwarfen die Kulturfilmbefürworter die Forderung, daß der Film das Leben zeigen sollte ‚wie es war‘. Da es ohnehin dem Medium eigen sei, mit der exakten Darstellung der Photographie zu arbeiten, sollte auf alle Effekte oder Filmtricks verzichtet werden. So plädierten Sellmann, Schultze und Lange dafür, daß

„...das erste und wichtigste Erfordernis für jede kinematographische Vorführung (ist), daß sie lebenswahr und wirklichkeitsgetreu ist. Dagegen muß alles abgelehnt werden, was durch irgendwelche künstliche Mache, etwa durch Vermittlung der kinematographischen Bühnen, zustande gekommen ist. [...]

Vor allen Dingen ist es das große, weite Gebiet der Bewegung, des lebhaften Hin und Her in Natur und Menschenleben, das das eigentliche Objekt und den naturgemäßen Stoff für die kinematographische Vorführung darstellt.“⁵⁶⁷

Dies gipfelte in Konzepten, die ausschließlich die Darstellung der Natur gelten lassen wollten, wie sie bei Häfker und anderen zu finden waren.

„Die Brandung des Meeres, das Rauschen des Waldes, das Wehen des Windes, das Fließen des Wassers...“⁵⁶⁸

sollten die Themen sein. Merkwürdig ist es, daß Sellmann bei diesem Versuch, alles ‚Sensationelle‘ aus dem Kino zu verdrängen, auch „das Herankommen und Verschwinden eines Eisenbahnzuges“ und „das Heranstürmen einer Reiterschar“ als wertvolle Naturdarstellungen, und sogar als „Kulturfortschritt“ gegenüber statischen Bildern erachtete, obwohl diese Aufnahmen nicht weniger sensationell und nervenerregend auf die Zuschauer wirkten.

bb) ‚Sittendramen‘

Die zweite Gruppe der Dramen stellten die sogenannten ‚Sittendramen‘ dar. Assoziierte man die Detektiv-, Kriminal- und Räubergeschichten mit amerikanischen Importen, so stammten diese Dramen angeblich vorwiegend aus Frankreich.

Dieser „sexuell-sentimental-süßlich-gefühlsvermatschter Gemütssalat“⁵⁶⁹ verweichlichte nach Meinung der Filmreformer die Jugend und gefährdete sie in ihrer moralischen Entwicklung. Die Charakteristik der ‚Sittendramen‘ war die

⁵⁶⁴ Vgl. Töteberg (1990) S.26f.

⁵⁶⁵ Sellmann (1912) S.24f.

⁵⁶⁶ Gaupp (1911/12) S.68

⁵⁶⁷ Sellmann (1912) S.31ff.

⁵⁶⁸ ebenda S.33

⁵⁶⁹ Spier (1912) S.194

„... weinerliche, rührselige Sentimentalität, der wir bekanntlich auch in den blutrünstigen Hintertreppenromanen so oft begegnen, wo sie auf die Tränendrüsen der Küchenfeen nicht weniger wirkt, als auf die der ‚feinen Dame‘ auf dem Dreimarkplatz im Lichtspielhaus.“⁵⁷⁰

Durch die Behandlung sozialer Probleme kamen diese Filme oft mit dem bürgerlichen Anstands- und Sittendenken in Konflikt, so daß sich die Produzenten gezwungen sahen, immer noch einen moralisierenden Schluß zu finden, oder ihnen ein historisches oder literarisches Mäntelchen umzuhängen, um der Zensur zu entgehen. Diese Versuche waren jedoch zu offensichtlich, als daß sie nicht durchschaut worden wären. Letztlich wirkte in den Augen der Pädagogen jedes einzelne unmoralische oder spannende Bild verderblich, nicht die Geschichte als Ganzes.

„Der Abschreckungswert des moralischen Schlusses fällt gar nicht ins Gewicht gegenüber der tiefen Wirkung, welche die Heldentaten des kühnen Verbrechers auf das jugendliche Gemüt ausüben.“⁵⁷¹

Die Folgen „Selbstmord“ und „geschlechtliche Verirrungen“ verhindere auch ein versöhnliches Ende nicht.

Besonders gern wurden krasse Arm-Reich-Gegenüberstellungen in den Geschichten verwendet, wobei die Sympathie oft auf Seiten der einfachen Leute zu finden war. Das provozierende Spiel mit den Autoritäten, vorzugsweise der Polizei, hatte beim Publikum großen Erfolg, denn es übernahm eine entlastende eskapistische Funktion in der bedrückend reglementierten Klassengesellschaft. Daß es sie dennoch nie demontierte, sahen die Reformer nicht.

„Tatsächlich wird hier aber nicht das Leben schlechthin dargestellt, sondern nur seine trüben, stinkenden Wasser. Auf diese ‚Ästheten‘ paßt nicht schlecht ein Wort, das Bischof von Keppeler in anderem Zusammenhang gesprochen hat: ‚Hoch über solchen Literaten und Künstlern steht der Latrinearbeiter; er führt den Kot hinaus, sie führen ihn ein, bis alles mit Gestank erfüllt ist.‘

[...] Aus Frankreich, das für das Kinematographenwesen von jeher tonangebend war, ist eben nichts besseres zu erwarten.“⁵⁷²

Das Bürgertum sah in diesen Kontrastdarstellungen einen Angriff auf die Werte, die ihnen Besitz und Stellung garantierten, ja sahen sich, durch vom Kino verführte Verbrecher, selbst direkt bedroht. Den Filmen wurde eine klassenkämpferische Wirkung zugeschrieben und ihnen unterstellt, daß sie die Massen aufwiegelten. Dies mußte gar nicht unbedingt in bewußter Absicht geschehen, wie Konrad Lange einräumte.

„Vielmehr denke ich an die zahlreichen Filme, die, vielleicht ohne die Absicht ihrer Urheber, aber dennoch tatsächlich die Verhetzung der Stände gegeneinander zu bewirken geeignet sind.“⁵⁷³

Dennoch erregten diese Filme den Zorn besonders der kirchlichen und nationalen Volks- und Sittenvereine. Dabei war gar nicht davon auszugehen, daß die Filmindustrie irgendein Interesse daran gehabt hätte, sozialrevolutionäre Tendenzen mit ihren krassen schwarz/weiß-Dramen zu fördern. Die Ungerechtigkeiten wurden in ihnen lediglich benannt: Die Filme forderten keinesfalls direkt zur Revolution auf. Vielmehr versuchten die Filmproduzenten unter den gegebenen Umständen, einen möglichst großen Profit zu erwirtschaften. Der Gebrauchswert des Films für die Zuschauer wurde, als „Publikumswert“, von der Filmindustrie hoch geschätzt und das zunächst ganz unabhängig von seinem Inhalt. Das Profitinteresse stand im Vordergrund. Um die Zuschauer an das Kino zu binden, bot eine Firma, ähnlich den Kolportageromanen, „eine kinematographische Roman-Bibliothek“ an, die in wöchentlichen Lieferungen von 200 bis 300 Metern Länge eine Forstsetzungsgeschichte erzählte.⁵⁷⁴

⁵⁷⁰ Samuleit (1912) S.26

⁵⁷¹ Gaupp (1911/12) S.68

⁵⁷² Conradt (1910) S.27

⁵⁷³ Lange (1920) S.46

⁵⁷⁴ Vgl. Samuleit (1912) S.22

c) Erotische Filme

Daß besonders die erotischen und anrühigen Filme die Aufmerksamkeit der Lehrer und Pädagogen erregten, ist angesichts der rigiden Sexualmoral im Kaiserreich verständlich. Bereits 1902 hatte zum Beispiel die Messter Gesellschaft mit ‚Salome‘ einen Erotikfilm produziert. Daß es sich dabei nicht nur um Halbseidenes handelte, das den Zorn prüder Protestanten erregte, sondern durchaus sehr deutliche Pornographie in Umlauf war, zeigten die Abgründe, die sich für Ludwig Kemmer 1906 aufboten.

„Sie (die Darstellungen in Heften, auf Postkarten etc. / P.S.) scheinen oft nicht auszureichen, denn die Pornographie hat sich mit stärkeren Mitteln, zahllosen Darstellungen des Begattungsaktes, ausgerüstet ... Aber die Pornographie bleibt nicht bei der einfachen photographischen Wiedergabe des normalen Begattungsaktes stehen. Sie gibt ihn kinematographisch wieder und zerlegt ihn in Szenen ... Ein Paar, 2, 3 und mehr Paare, ein Mann und mehrere Dirnen, eine Dirne und mehrere Männer, Knaben und erwachsene Dirnen, kleine Mädchen und alte Wüstlinge werden auf Serien photographischer Aufnahmen im Geschlechtsverkehr dargestellt. Die Brautnacht, die Verführung, die Vergewaltigung sind die endlos variierten Motive dieser Bilderreihen.“⁵⁷⁵

Diese Filme gelangten vermutlich in den Jahren kurz nach der Jahrhundertwende in privaten oder halböffentlichen Bereichen zur Aufführung, bildeten jedoch eine Ausnahme. Die Lichtspieltheater der 10er Jahre konnten sich solche Eindeutigkeiten, im Interesse ihres Geschäfts, auf keinen Fall leisten. Die erotischen Streifen, die gezeigt wurden, sofern sie die Zensur passierten (z. B. ‚Die weiße Sklavin‘), zogen weniger durch ihre Freizügigkeit als durch den Normenverstoß ihrer Bewegungen, Gesten und Andeutungen das Publikum an.

„Aber auch in diesen Fällen müssen die Bilder die Zensur der Polizei passiert haben, sodass die zur Vorführung gelangenden lebenden Bilder meist ziemlich harmloser Natur sind und die ganze Pikanterie mehr in der Ankündigung – meist als ‚Herrenabend‘ – besteht.“⁵⁷⁶

Um sich vor den Angriffen der Reformen zu schützen, wurden anzügliche Vorstellungen als ‚Herrenabende‘, ‚Nur für Herren‘, ‚Kabarett‘ oder ‚Spezialvorstellungen nur für Erwachsene‘ deklariert. Immerhin zeigten die Zuschauer ein solches Interesse an diesen Veranstaltungen, daß manch ein Kinobetreiber diese Bezeichnungen als Werbung an die Eingangstür des Theaters hängte, ohne entsprechende Filme vorzuführen und sich dann über das Erscheinen kontrollierender Polizisten amüsierte.

⁵⁷⁵ Ludwig Kemmer: „Die graphische Reklame der Prostitution.“ 1906 S.29. Zit. nach: Cremer (1909) S.18 (Auslassungen bei Cremer)

⁵⁷⁶ Ludwig Brauner: „Der Kinematograph als Volksbildner“ in: ‚Kinematograph‘ 27/1907



Die vierzig Männer und Frauen der ‚Volksgemeinschaft zur Wahrung von Anstand und guter Sitte‘ in Köln, die nach der Kontrolle von 36 Kölner Kinos dem Reichsministerium des Inneren einen Bericht vorlegten, um gegen den Kinoschund die Einführung eines einheitlichen Reichslichtspielgesetzes zu fordern, führten wieder das fehlende Wort im Film gegen die Liebesgeschichten ins Feld. Die Sprache allein sei das höchste und vornehmste Ausdrucksmittel menschlicher Gefühle.⁵⁷⁷ Da das Kino die sinnliche Liebe nicht in poetischen Worten auszudrücken vermochte, fehle ihm auch jede psychologische Motivierung.

„An ihre Stelle tritt eine Häufung von leidenschaftlichen Liebeskosungen und Küssen... Das Erwachen der ungehemmten Sinnlichkeit wird bei den Jugendlichen mächtig gefördert.“⁵⁷⁸

Die Liebe hatte sich auf poetische Beteuerungen zu beschränken, was im Kino schlechterdings unmöglich war. Sinnliche Körperlichkeit wurde nur geduldet, sofern sie entrückt und lebensfern visualisiert wurde. Konrad Lange, Professor für Ästhetik in Tübingen, versuchte dies im Sinne seiner ‚Ergänzungstheorie‘ feinsinnig zu belegen.

Abb.11

„Wo sie (die Liebe / P.S.) sich nicht in normaler Weise ausleben kann, wird sie durch die Illusion in feiner und dezenter Form lebendig erhalten. Eine solche Ergänzung des Gefühlslebens durch die freiwillige Erzeugung von Surrogatgefühlen im künstlerischen Phantasiespiel brauchen wir, damit unser zeitweise brachliegendes Gefühlsleben nicht völlig verdorrt und vertrocknet. [...]“

Das muß aber auch wirklich in dezenter Weise geschehen. Denn es kommt darauf an, dem Kunstwerk den illusionären

Charakter zu wahren. Die sinnliche Aufregung der beiden Geschlechter im verdunkelten Kino kann nicht als geeignetes Mittel dazu anerkannt werden. Eine gewisse Grenze zwischen Kunst und Bordell wird man ziehen müssen.“⁵⁷⁹

Realistische Darstellungen, egal, ob sie die Probleme mit, oder Alternativen zum herrschenden Moralkodex aufzeigten, wurden in der Geste der Angstabwehr mit dem Bordell assoziiert. Bei einem Kinobesuch war sich Conrardt, wie bereits zitiert, ganz klar darüber geworden,

„daß es für diese Schulkinder keine Geheimnisse mehr gibt und daß jedes Kind, das mit dieser Horde in Verbindung kommt, nach wenigen Besuchen verdorben wird.“⁵⁸⁰

Mit rührender Naivität nahm er an, daß die Jungen im Kino das erste Mal von Bordellen erfuhren und die Mädchen erstmals davon Kenntnis erlangten, daß es Sünde auf der Welt gibt. Als hätten Pfarrer, Lehrer und Sittlichkeitsvereine den Jugendlichen nicht ständig von diesen Gefahren gepredigt. Gleichwohl verzichtete man auf einen, wenn auch noch so dezenten, Aufklärungsunterricht.

„Eine spezielle, isolierte Behandlung des Geschlechtstriebes ist in unseren Schulen nicht nur nicht nötig, sondern geradezu schädlich.“⁵⁸¹

Diese sensible Sache sollte wiederum Aufgabe der Eltern sein, denen auf der anderen Seite nicht einmal zugetraut wurde, verantwortungsvoll über den Kinobesuch der Kinder zu entscheiden.

⁵⁷⁷ Vgl. Lange (1920) S.16

⁵⁷⁸ Abgedruckt in: Nr.2317 der Drucksachen der Nationalversammlung vom Jahre 1920, ebenda S.51ff.

⁵⁷⁹ ebenda S.25

⁵⁸⁰ Conrardt (1910) S.35

⁵⁸¹ Cremer (1909) S.23

Die Kenntnisnahme von einem Normenverstoß selbst war schon ein verdammenswürdiger Akt. Für die protestantische Ethik, die in den tragenden Schichten des Kaiserreichs und der Reformen fest verankert war, galt das Wollen, die innere Einstellung mehr als die Tat. Indem sich die Jugendlichen im Kino an Kriminalgeschichten und Sittendramen erfreuten, begingen sie selbst in ihren Herzen die Sünden, die sie sahen. Der tief in der Gesellschaft internalisierte Protestantismus machte jeden begeisterten Kinogänger zu einem Sünder. Die ständige Betonung des eigenen Widerwillens und der Abscheu, den die Kinoobservatoren immer wieder zum Ausdruck brachten, stellt sich in diesem Licht als Abwehr von Schuldgefühlen dar. Pastor Walther Conradt fühlte sich sogar genötigt, sich zur Ehrenrettung des gesamten deutschen Volkes vom Kino in der zeitgenössischen Form zu distanzieren.

„Seine Ethik (die des Kinematographen / P.S.) ist nicht die des deutschen Volkes, wenn man es auch noch so pessimistisch beurteilt.“⁵⁸²

„Statt Sittlichkeit finden wir Sinnlichkeit“⁵⁸³, stellte er erschrocken fest. Den Sittenverfall auf und vor der Leinwand hatten sich jedoch nicht nur die Kirchen auf ihre Fahnen geschrieben, wie der Bericht der Hamburger Kinokommission zeigte. In bezug auf die Jugend registrierten und notierten die Pädagogen peinlich genau, was sich in der Dunkelheit des Saales abspielte.

„Peinlich war es zu sehen, wie einige höhere Schüler die Theater lebender Photographien ausnutzen. Ich fand regelmäßig solche junge Herren, die sich mit ihren ‚Flammen‘, jungen Mädchen im Alter von 13-14 Jahren aus besseren Kreisen in eine Saalecke zurückgezogen hatten, um sich, während der Vorstellung besonders lebhaft, unbeobachtet unterhalten zu können. Volksschülerinnen sah man selten unter ihnen; denn es gilt in ihren Kreisen für anstößig, mit einem ‚Poussierstengel‘ auf dem Bürgersteig auf- und abzugehen.“⁵⁸⁴

Wie stark die Triebunterdrückung der observierenden Lehrer gewesen sein mußte, macht deutlich, daß nicht einmal gewagt wurde, daß auszusprechen, was man tatsächlich sah: Intimitäten, die sich der „tiefe Born evangelischer Liebesarbeit“⁵⁸⁵ bemühte, selbst in den dunkelsten Raumecken genau zu beobachten. Unverheiratete saßen in einem öffentlich zugänglichen und kaum kontrollierten Raum nebeneinander. Die fehlende Geschlechtertrennung war ein Skandal. Für Conradt usurpierte das Kino die Ehe, der allein es vorbehalten bleiben sollte, Mann und Frau zusammenzuführen. Damit griff es auch durch seine Rezeptionssituation die Grundfesten der Gesellschaftsordnung an.

„Schon der Aufenthalt in den dunklen Räumen, in denen Personen beiderlei Geschlechts in engen Stuhlreihen nebeneinander sitzen, bietet eine große Gefahr für die Sittlichkeit. [...] In schaußlicher Nacktheit und Bosheit zeigen sich hier oft Liebe und Untreue [...]“⁵⁸⁶

Die filmindustriefreundliche Fachpresse nahm die Verteidigung auf. Emil Perlemann, Herausgeber des ‚Kinematographen‘ und durch vielfältige Kontakte mit der Filmproduktion verbunden, wollte die Anfeindungen gegen das Kintopp nicht gelten lassen.

„Ferner machte eine der Berliner Polizei nahestehende Zeitungskorrespondenz darauf aufmerksam, dass in manchen berliner Kinematographentheatern gewissen sittlichen Vergehungen Vorschub geleistet wird – so soll in einem Fall ein Wüstling ein noch schulpflichtiges Mädchen aus einem ‚Kintopp‘ mit nach Hause genommen und die ganze Nacht bei sich behalten haben! – Dieselbe Korrespondenz bemerkt allerdings, dass dieses Mädchen schon nicht mehr ganz unverdorben war! Da haben wir’s! Jener Wüstling wäre sicherlich zu demselben Ergebnis gekommen, wenn er die nicht mehr ganz Unverdorbene in einer

⁵⁸² Conradt (1910) S.33

⁵⁸³ ebenda S.28

⁵⁸⁴ Dannmeyer (1907). Zit. nach: Terveen (1977) S.20

⁵⁸⁵ Conradt (1910) S.56

⁵⁸⁶ Diehle (1913) S.8

Konditorei, in der die sittsamsten Frauen ehrsamere Bürger zu verkehren pflegen, kennen gelernt hätte.“⁵⁸⁷

Solche Artikel konnten die bildungsbürgerlichen Kreisen jedoch kaum beeindrucken. Im Gegenteil lag für sie die Bestätigung ihrer direkten Wirkungsthese förmlich auf der Straße. Zu Asta Nielsen-Film ‚Abgründe‘ (1912) konnte Ernst Schultze in Hamburg folgende Beobachtung machen.

„Ich hatte Gelegenheit, im vierten Stock des Polizeipräsidiums, wo jeden Tag stundenlang der Kinematograph der Theaterzensur-Abteilung klappert, einen langen Film mit anzusehen... [...] Nun wurde dieser Film erst wieder freigegeben, nachdem eine recht anstößige Szene – ein ‚Gauchotanz‘, der einen widerlich-sinnlichen Bauchtanz darstellt – daraus gestrichen war. Wo der Film (er stammt aus Dänemark) ungehindert weiter vorgeführt werden darf, da kann es sich ereignen (wie in Hamburg), daß man nachher junge Mädchen auf der Straße diese schlangenhaften Unterleibsbewegungen üben sieht.“⁵⁸⁸

Die Auswirkungen dieses Films schienen jedoch vergleichsweise harmlos zu den Gefahren zu sein, die von der Wissenschaft beschrieben wurden und der Jugend drohten.

„Von der Wissenschaft ist längst nachgewiesen, daß auch der normale Mensch durch nachhaltige Beeinflussung, am meisten durch Wort und Bild, zur Perversität erzogen werden kann; und Autoritäten wie Geheimrat Eilenburg, Prof. Moll u.a. haben die zunehmende Verseuchung der Literatur und ihre suggestive Wirkung besonders auf die heranreifende Jugend hervorgehoben.“⁵⁸⁹

Doch nicht nur der Einzelne wurde in seiner Wesensart stark gefährdet. Jeder Mensch, der sich nicht reibungslos in die Gesellschaft einpassen ließ, schwächte die Kräfte des deutschen Volkes, die es im angenommenen Kulturkampf dringend benötigte.

„Das ist nicht mehr bloß moralische Unterernährung weiter Volkskreise, das ist Vergiftung der tiefen Quellen unserer Volkskraft.“⁵⁹⁰

Mit den Humoresken, Kriminal- und Sittenfilmen lehnten die Kinoreformer also den überwiegenden Teil des gängigen Kinoprogramms ab. Diese Filme zeigten und überspitzten alles, was als gesellschaftliche Verfehlung galt. Die suggestive Wirkung, die von seiten der Reformer dem Kino unterstellt wurde, war damit geeignet, Verbrecher und Sündige zu produzieren. Auf der Straße, in den Kinosälen und Polizeistationen sammelte man eifrig Indizien für die verderbliche Wirkung. Doch die Schaulust am Normenverstoß wog ebenso schwer wie ein wirkliches Vergehen. Das Bildungsbürgertum übertrug dabei die eigene Triebunterdrückung als Forderung auf die gesamte Zuschauerschaft.

Wie sollte nun das Filmprogramm aussehen, für das die Kinoreformer stritten? Welche Inhalte traute man der Jugend zu, wodurch sollten sie gebildet werden, und welche belehrenden Filme wurden überhaupt angeboten?

Zwischen den Begriffen für lehrreiche oder bildende Filme wurde nicht sehr streng unterschieden. Der ‚Kulturfilm‘ subsumierte sowohl den ‚wissenschaftlichen Film‘, den ‚Lehr-‘ oder ‚Schulfilm‘ wie auch den populärwissenschaftlichen und vor allem den ‚Dokumentarfilm‘.⁵⁹¹ Die Schulfilme waren vormals überwiegend Bestandteile des normalen Kinoprogramms gewesen und später, zum Beispiel von der ‚Lichtbildnerie‘, für den Verleih angekauft worden. Eine Ausnahme bildeten die wissenschaftlichen Filme, die zur Verdeutlichung komplexer Sachverhalte hergestellt wurden oder selbst als Erkenntnisinstrument für die Forscher dienten (Zeitlupenaufnahmen etc.) und nur in beschränktem Rahmen auf ein breiteres Interesse stießen. Von einer Produktion methodisch für den Unterricht gestalteter Filme kann vor dem ersten Weltkrieg nur in Ansätzen

⁵⁸⁷ Emil Perlemann: „Auswüchse.“ in: ‚Der Kinematograph‘ 24/1907

⁵⁸⁸ Schultze (1911) S.86f.

⁵⁸⁹ Brunner (1913) S.122

⁵⁹⁰ Conradt (1910) S.28

⁵⁹¹ Vgl. auch: Kalbus (1956) S.11

die Rede sein. Die Experimente von William Block oder Schulrat Münch (siehe unten) wiesen jedoch bereits eine Richtung, die später aufgenommen werden konnte.

Erst mit der Gründung der ‚Kulturabteilung‘ der Ufa wurde die Kulturfilmproduktion systematisch pädagogisch betreut. Dort wurden die Filme von einem Professor oder Gelehrten entworfen, mit dem Filmfabrikanten auf deren Wirkung und Machbarkeit hin durchgearbeitet und nach ihrer Fertigstellung einem Beamten des dem Unterrichtsministerium unterstehenden ‚Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht‘ zur Entscheidung vorgelegt, ob er für Schulen empfohlen werden konnte.⁵⁹²

Adolf Sellmann hatte 1913 die aktuelle Filmproduktion untersucht⁵⁹³ und eine Liste der Lehrfilme der letzten Monatsproduktion⁵⁹⁴ von 16 verschiedenen Firmen⁵⁹⁵ zusammengestellt. Von den 46 Titeln, die er nannte, nahmen fast die Hälfte erd- und heimatkundliche Darstellungen ein (Landschaften und Gegenden zwölf; Städtebilder zehn). Die übrigen verteilten sich auf Themen aus Handwerk und Industrie (neun), Biologie (sieben) sowie völkerkundliche und Militärfilme (je vier). Offensichtlich bestand ein starkes Interesse an fremden Gegenden, Völkern und Städten. Das expandierende Deutschland pflegte seine Illusionen auf einen ‚Platz an der Sonne‘ auch im Kino. Allein 19 Filme berichteten über Gegenden oder Geschehnisse außerhalb Europas, 13 davon aus Asien, und damit weit mehr als aus Afrika (fünf) oder Amerika (sechs). Ihre Länge bezifferte Ernst Schulte zwischen 24 und 265 Metern im Durchschnitt 130 Meter.⁵⁹⁶

Eine ganz ähnliche Verteilung spiegelte sich auch im Schulfilm-Verzeichnis des Bbb⁵⁹⁷ wieder, wenn sich auch das Gewicht zugunsten der heimatkundlichen Bilder durch den Krieg etwas verschoben hatte.

I	Erdkunde (Länder- und Völkerkunde, Geographie)	
	Deutschland	18 Filme
	übriges Europa	13 Filme
	Asien	2 Filme
	Afrika	6 Filme
II	Botanik	3 Filme darunter zwei Zeitrafferaufnahmen
III	Zoologie	16 Filme
IV	Physik und Chemie	3 Filme
V	Wirtschaftsleben	4 Filme
VI	Soziale Fürsorge	1 Film (über den Unterricht in einer Blindenanstalt)

Der Bbb lieferte alle Filme mit einem auf die Bedürfnisse der Schule abgestimmten Vortragstext aus und trug damit der Forderung nach einem begleitenden Vortrag des Lehrers Rechnung.⁵⁹⁸

Die Themenpalette belehrender Filme war vielfältig: Ein Film darüber, ‚Wie eine Puppe entsteht‘ brachte Einsichten in den Produktionsprozeß der heimischen Industrie, während ‚Die Weißen und ihr Kulturzweck in Afrika‘ deren Expansionsgelüste plausibel machen sollte. In ‚Um die Welt im Auto‘ lernte man die Gegenden kennen, aus denen ‚Karl Hagenbeck und sein Tierpark‘ seine Attraktionen bezog.

⁵⁹² Vgl. Lange (1920) S.174

⁵⁹³ Adolf Sellmann: „Neue lehrhafte Filme.“ in: ‚Bild und Film‘ II.Jg. 1912/13, S.283f.. Zit. nach: Terveen (1959) S.44ff.

⁵⁹⁴ Lediglich bei der Firma Pathè-Frères handelte es sich um die letzte Wochenproduktion.

⁵⁹⁵ Leon Gaumont, Eclair, Cines, Eiko, Edison, Itala, Glombeck, Grünspan, Eclipse, Ambrosio, Müller, Expreß, Imo. Film, Lichtb.-Vertr., Vay & Hub., Pathè-Frères

⁵⁹⁶ Schultze (1911) S.57

⁵⁹⁷ Vgl. Lange (1920) S.194

⁵⁹⁸ Corinna Müller sieht hier eine Weiterführung der Tradition der Erklärer. Diese kamen, zumal sie sich nicht selten als grandiose Entertainer betätigten, besonders den Kindern entgegen. Mit dem Aufkommen des Langfilms und der Zwischentitel verschwand ihr Berufsstand, war aber, nach Müllers Ansicht, nach das Vorbild für die Vortragsredner auf den Kinoreformveranstaltungen. (Vgl. Müller (1994) S.199)

Die Gemeinde- und Reformkinematographen, die nicht nur eine Unterrichtsstunde, sondern ein komplettes Programm zu bestreiten hatten, ergänzten ihre Darbietungen, gemäß der Gesamtkunstwerkidee, durch Gesang, Gedichtrezitationen und Vorträge etc. zu ‚Musterprogrammen‘. Zumindest achtete man auf eine thematisch einheitliche Gestaltung in der Abfolge der einzelnen Bilder. Das Programm, das der Hamburger ‚Ausschuß für Kinematographie‘ von Hermann Häfkers Dresdener Verein ‚Wort und Bild‘ zur Prüfung der Schultauglichkeit vorführen ließ, war zum Beispiel naturkundlich ausgerichtet.

„I. Das Hochgebirge.

1. Eiger und Mönch.
2. Grindelwaldgletscher.
3. Kinematograph.
Dieses Bild zeigt einen Photographen, der, auf einem Eisenbahnzuge stehend, eine kinematographische Aufnahme macht.
4. Von Lauterbrunn bis Station Eismeer.
Fahrt mit der elektrischen Jungfraubahn, aus sommerlich warmen Regionen hinauf, über weite Alpenmatten, Ausblicke auf Gletscher und die Bergriesen, Tunnelfahrt, allmähliches Aufhören der Vegetation, Gebiet des ewigen Schnees.
5. Besteigung der Dolomiten.
Verschiedene Ansichten der Dolomitengebirge. – Kletterpartie auf die Geißlerspitzen: Aufbruch von der Schlüterhütte, Bootfahrt über einen Alpensee, Wand- und Kaminkletterei. Auf dem Gipfel.
6. Steinstruktur der sächsischen Schweiz.
7. Der Falkenstein in der Sächsischen Schweiz.
8. Bergsturz.
Absprengen einer ausgehöhlten Felswand.
9. Ätna-Ausbruch.
Blick auf einen Vulkan aus der Ferne. – Am Krater des Ätna. – Die fließende Lava.
10. Neungamme, Erdgasquelle.

II. Die Wüste.

1. Eine Salzwüste.
2. Ankunft einer Karawane in einer Oase.
3. Wasserschöpfrad.
Bewegung des Schöpfrades durch das Kamel.
4. Pyramide und Sphinx.
5. Besteigung der Cheops-Pyramide.
6. Nilfahrt.
Blick auf Palmenhaine.
7. Heuschreckenplage.
Schwärme von Heuschrecken. Wie die Kinder die Heuschrecken verzehren.

III. Die tausend Spiele des Wassers.

1. Ruhige See.
2. Über den Wolken.
Der Photograph hat vom hohen Berggipfel aus die Wolken aufgenommen, die *unter* ihm wogten.
3. Wasserfall.
4. Geyser.
5. Sinterterasse.
Der mit dem Sinter überkrustete Boden.
6. Geyser in Tätigkeit.
Der Waimangu in Neu-Seeland.
7. Viktoria-Fälle.
Verschiedene Ansichten der Viktoria-Fälle.
Eisenbahnbrücke über den Sambesi.
8. Niagarafall im Winter.
9. Niagarafall.
10. Eisernte.
11. Wintervergnügen der Kanadier.
Ein Eispalast.
12. Das Meer.
Ruhige See, Brandung, Wrack, Meeresstille.“⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ Schultze (1911) S.97f.

Diese Filme wurden von einem Vortrag begleitet, der im Laufe der Zeit noch stärker mit den übrigen Darbietungen verwoben wurde. Diesen recht einfachen und ganz auf den Kinematographen ausgerichteten Programmen wurde schnell der Vorwurf gemacht, die Zuschauer zu überfordern. Häfker selbst entwickelte in den folgenden Jahren immer neue Konzepte, um die verschiedensten Sinne durch Musik, Wort, Geräusch, Geruch, Raumeinrichtung, Beleuchtung, Programmaufbau etc. im Laufe des Abends anzusprechen und in einem Gesamtkunstwerk zu verschmelzen.

Diese Musterprogramme wurden von erstaunlich vielen verschiedenen Vereinen genutzt. 1913/14 druckte die Zeitschrift ‚Bild und Film‘ einige mustergültige Programme ab. Darunter vom ‚Verein für Luftschiffahrt‘, vom ‚Vogelschutz-‘, ‚Krieger-‘, ‚Ärzte-‘ und ‚Kolonialverein‘. Daneben auch das folgende.

„Sozialer Abend in caritativen Vereinen, Veranstaltungen für vaterländische Frauenvereine, Mütterabende“:

1. Ouvvertüre zu ‚Martha‘ von Flotow.
 2. Gedichte
 - a) Gebet, von Geibel;
 - b) Mutter, von Liliencron.
 3. Gedanken über Mutterschutz (einleitender Vortrag).
 4. Ein soziales Drama: Mütter (Henny Porten in der Hauptrolle). Dieses Drama verdankt seine Entstehung den großen Mutterschutzverbänden und ist mit deren Hilfe geschaffen.
- Pause
5. Ouvvertüre zum ‚Glöcklein des Eremiten‘ von Maillard
 6. Zwei Lieder:
 - a) Schlaf, holder Knabe, von Löwe;
 - b) Wiegenlied von Taubert.
 7. Etwas von der Säuglingsfürsorge (orientierender Vortrag)
 8. In Todesangst um ihr Kind. Ein lehrreiches Schauspiel. Unser Bild wurde aufgenommen unter Mitwirkung bedeutender Kräfte des Düsseldorfer Schauspielhauses unter Leitung des bekannten Leiters der Düsseldorfer Kinderklinik Prof. Dr. Schloßmann. Das Bild führt uns in die Beratungsstelle für Säuglingspflege und die Kinderabteilung der Akademie für praktische Medizin in Düsseldorf. Die Leverkusener Farbwerke, die das Bild erworben haben, stellen es für Vorführungen gern umsonst zu Verfügung.
 9. Marsch, von Schubert.⁶⁰⁰

Das Lehrfilmprogramm war also nicht auf bestimmte Themen beschränkt, sondern konnte sich auf alle Gebiete, die für lehrreich erachtet wurden, erstrecken. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich jedoch die Bilder aus fernen Ländern. Dabei gab es keine scharfe Trennung zwischen Schul- und Volksbildungsfilmern, zumal für alle die Forderung bestand, von einem erläuternden Vortrag begleitet zu werden. Diese Vorgabe wurde von den Musterkinos und den verschiedenen Institutionen, die die Programme für ihre Zwecke einsetzten, noch erweitert, so daß eine Art ‚bunter Bildungsabende‘ entstand.

Der Einsatz des Films in der Schule gestaltete sich weitaus schwieriger als in den Musterkinos, und selbst liberale Pädagogen waren dabei sehr vorsichtig. Lehrfilme befürwortete man in naturkundlichen und naturwissenschaftlichen sowie in technischen Unterrichtsfächern ohne Vorbehalt. Den Gebrauch des Kinematographen in den sogenannten ‚ethischen Fächern‘, wie Deutsch, Geschichte oder Religion, hielt jedoch nicht nur Adolf Sellmann für bedenklich. Dies kam dem Bildungsbegriff und Selbstverständnis der Gelehrten doch zu nahe.

„Hier will der Lehrer in besonderer Weise das Gefühls- und Willensleben seiner Zöglinge beeinflussen, und das Mittel hierzu ist und bleibt das gesprochene Wort. Die Bewegung ist etwas fürs Auge, etwas für den scharf analysierenden Verstand, das Gemüt wird ergriffen durch den Ton, durch das Wort, das durch das Ohr Eingang findet.“⁶⁰¹

⁶⁰⁰ In: ‚Bild und Film‘ 1913/14 Nr. 8 „Kinovorstellungen in Vereinen“. Zit. nach: Schlüpmann (1987) S.237

⁶⁰¹ Sellmann (1912) S.43f.

Ebenso wandte er sich gegen den Gebrauch von gestellten Bildern aus der biblischen Heilsgeschichte, wogegen er die innere und äußere Mission der Kirche ausdrücklich ausnahm, die mit der Hilfe des Films anschaulich und anziehend gestaltet werden könne.



Abb.12 Kinder vor dem Luisen-Kino in Berlin-Mitte, um 1910

Zu den frühen Versuchen, den Mangel der Sprache zu beseitigen und den Lehrfilm zu didaktisieren, gehörten die etwas exotischen Versuche, die William Block beschrieb⁶⁰² und als ‚biophonische Methode‘ praktisch getestet hatte. Während der Kinematograph in den ‚Biophonschulen‘ seine Bilder zeigte, sprach ein Phonograph synchron dazu einen Text.⁶⁰³ Ein Beispiel, wie diese neuen Unterrichtsmedien im Mathematikunterricht eingesetzt werden konnten, lieferte Hermann Lemke:

„Ein Teich mit Schwänen. Die Schwäne schwimmen aus dem Filmbild. Ein Schwan bleibt zurück und verwandelt sich in eine Zwei. Dazu singt der Phonograph zur Belebung des Bildes einen kindlichen, hübschen Text. Zur Null singt z.B. der Phonograph:

„Holster, Kapolster, das war ein Rutsch;
Holter, Gepolter, die Milch ist futsch;
In dem Krug ist nichts geblieben;
Nichts, beim Rechnen wird’s mit Null geschrieben.“

und zur Acht:

„Die Krabbe, die Krabbe, mit ihren zwei Zangen,
Möchte die dummen Kinderchen fangen,
Möchte die dummen Kinderchen kneifen,
Welche das Wort ‚Gib acht‘ nicht begreifen.
Mit den acht hinteren Beinen
Macht die Krabbe kein Nestküken weinen.“⁶⁰⁴

⁶⁰² William Block: „Elemente einer verbesserten Erziehungs- und Unterrichtsmethode“ Berlin 1910

⁶⁰³ Um die Vertonung von Filmbildern hatte sich Oskar Messter schon früh und intensiv bemüht. Seit dem August 1903 zeigte das berliner Apollo-Theater Mestersche Tonbilder (Vgl. Zglinicki (1986) S.83), bis er selbst unweit davon sein ‚Biophon-Theater‘ im Herbst 1905 eröffnete (Vgl. Müller (1994) S.26). Blocks Versuche basierten sehr wahrscheinlich auf seiner Technik.

⁶⁰⁴ Lemke (1912) S.27

Diese ‚Spielereien‘ waren dem allgemeinen Verständnis von Schule und Unterricht so fremd, daß sie nicht lange Bestand haben konnten, zumal die Technik aufwendig, teuer und unzuverlässig war. Sie gehörten zu den zahlreichen Experimenten der Reformpädagogen der Vorkriegszeit. Gleichwohl hatte Block hier ein Modell entwickelt, das über ein halbes Jahrhundert später in der ‚Sesamstraße‘ weiterentwickelt wurde.

Weitaus ernster genommen wurden die Versuche des Geh. Schulrats Münch, Direktor des Realgymnasiums in Darmstadt. Er war bestrebt, komplizierte mathematische Gebilde und Beweise mittels Tricktechnik im Film zu veranschaulichen, deren Erfassen dem im mathematischen Denken weniger geübten, also besonders den Schülern, Schwierigkeiten bereite. Die ‚Blätter für das höhere Schulwesen‘ (XXIX, 11, S.129f.) zitierten begeisterte Äußerungen von Pädagogen.

„Von den zahlreichen Beispielen mögen hier nur einige Erwähnung finden, weil sie hervorragend geeignet erscheinen, die ganze Kette der Möglichkeiten des Verhaltens von Figuren zueinander in rasch verlaufendem Zusammenhang vorzuführen und damit vor allem auch den Verlauf der Berührungspunkte und Mittelpunkte in besonderen Kurven darzustellen, wie man es mit den seitherigen Hilfsmitteln nie zeigen konnte, wie es sich der geübte Mathematiker bisher nur aus der Betrachtung der charakteristischen Stellen des Verhaltens der Kurven zueinander in einzelnen Figuren vorzustellen vermochte. Im Kinematograph entwickelte sich alles wie im Wachstum der Natur [...] und man gewann, nicht ohne eine gewisse innere Erschütterung, die feste Überzeugung, daß hier im kleinen, wie in der Gesamtnatur, sich die ewigen ehernen Gesetze vor den Augen des Beschauers vollziehen. [...] Geheimrat Münch gebührt das Erfinderverdienst dieser außerordentlich wertvollen Bereicherung wissenschaftlicher Hilfsmittel. Er hat in jahrelangen mühevollen Versuchen, es handelte sich um mehr als 20.000 Zeichnungen, die Arbeit vorbereitet und mit Hilfe der Projektions-Aktiengesellschaft Union zu Frankfurt a.M. die Films in vollendeter Weise hergestellt. An keiner Hochschule und Mittelschule wird bis jetzt den Hörern und Schülern an Anschauung und Lösung mathematischer Aufgaben und Probleme das geboten, was an dem Realgymnasium in Darmstadt nunmehr in den Unterricht eingeführt ist.“⁶⁰⁵

Wie schon erwähnt waren diese ersten Anfänge der Medienpädagogik jedoch die Ausnahme und wurden erst nach dem ersten Weltkrieg theoretisch, praktisch und institutionell fortgeführt. Bis 1918 standen für die Film- und Kinoreformer Bemühungen, veränderte Rezeptionsbedingungen zu schaffen, im Vordergrund.

Einer der ersten, der den Film systematisch für wissenschaftliche Zwecke auswertete, war der heute völlig vergessene Zivilingenieur August Kade aus Dresden-Tolkewitz. Bereits 1898 widmete er sich dem Film. Ab 1910 leitete er in Dresden sein Institut ‚Kosmographia‘, um dort ausschließlich „wissenschaftlichen und edel-unterhaltenden Ernst“ herzustellen und zu zeigen. In einem großen Saal des städtischen Ausstellungspalastes für ca. 3.000 Personen wurden mindestens zweimal im Jahr mehrstündige und technisch perfekte kinematographische Vorstellungen auf einer Bildfläche von 45qm gegeben. Sowohl die Zeitschrift ‚Bild und Film‘⁶⁰⁶ als auch der ‚Kunstwart‘⁶⁰⁷ waren begeistert. Oskar Kalbus bewertete später Kades ‚Kosmographia‘-Abende als Vorläufer aller folgenden Gemeinde- und Musterkinovorstellungen.⁶⁰⁸ Die Zeitschrift ‚Bild und Film‘ druckte ein Beispiel für das Programm, welches August Kade vorgeführt hatte:

„Die Tierwelt in Poesie und Leben‘

Rezitatorisch-kinematographischer Abend von Valerie Walden unter gütiger Mitwirkung von Konzertsängerin Frl. Luise Ottermann und Pianist Karl Pretzsch. Die kinematographischen Vorführungen liegen in den Händen des Herrn Zivilingenieurs Kade.

1. Der Spatz

Wilhelm Wolters

⁶⁰⁵ Sellmann (1912) S.36f.; Vgl. auch: Samuleit (1912) S.8f.

⁶⁰⁶ ‚Bild und Film‘, 1Jg., 1, 1912, S.19f.. Zit. nach: Terveen (1959) S.30

⁶⁰⁷ ‚Kunstwart‘ 1908 (erste Februarnummer)

⁶⁰⁸ Vgl. Kalbus (1922) S.15

- | | | |
|----|--|----------------------------------|
| | Eine Kindergeschichte aus der Großstadt | |
| 2. | a) Die Forelle (Schubart) | Franz Schubert |
| | b) Hirschlein ging im Wald spazieren (Hebbel) | Peter Cornelius |
| | c) Das Marienwürmchen | Robert Schumann |
| | d) Vom listigen Grasmücklein ein lustiges Stücklein (Güll) | Wilh. Taubert |
| 3. | Die Eintagsfliege | Wilh. Bölsche |
| 4. | a) Das Spinnlein | Joh. P. Hebel |
| | b) Wald- und Wasseridyll (Kinematographie) | |
| 5. | a) Aus dem Leben der Bienen | Maurice Maeterlinck |
| | Das Schwärmen der Bienen | |
| | Der Hochzeitsflug der Bienenkönigin | |
| | b) Die Bienen bei der Arbeit | Mikroskopische Aufnahme (Kinem.) |
| | c) Aus dem Leben der Ameisen | Mikroskopische Aufnahme (Kinem.) |
| 6. | a) Nachtigall, aus alten dt. Volksliedern bearbeitet von | Reinhold Becker |
| | b) Vogel am Fenster (Wilh. Geg) | Anna Kruse |
| | c) Frau Schwalbe (Chr. Dieffenbach) | Engelbert Humperdink |
| | d) Spatzenlied (J. Rodenberg) | Reinhold Becker |
| 7. | a) Krambambuli | M. v. Ebner-Eschenbach |
| | b) Gute Freunde (Kinematographie) | |
| 8. | Wie der Wald erwacht | Fr. v. Tschudi |
| | a) Vögel im Nest | (Kinematographie) ⁶⁰⁹ |
| | b) Mutterliebe bei den Tieren | (Kinematographie) ⁶⁰⁹ |

Kade beschränkte sich jedoch nicht nur auf seinen Heimatort, sondern wurde auch in anderen Städten aktiv. Zusammen mit dem ‚Allgemeinen Frauenverein‘ in Magdeburg, unter Mitwirkung der ‚Kinematographischen Kommission des Magdeburger Lehrervereins‘, veranstaltete er eine Reihe von Volksunterhaltungsabenden mit ebenso mustergültigen Programmen. Zwei Vorstellungen wurden gegeben, eine nachmittags um vier für Jugendliche, eine weitere abends um acht für das erwachsene Publikum.⁶¹⁰

Diese Aufteilung wurde tatsächlich vorbildlich für die kommunale Filmarbeit. Willi Warstat, der Protagonist der Gemeindekinobewegung, erweiterte diese Praxis schließlich zu einem mustergültigen Stundenplan, der folgenden Ablauf empfahl:

- „Vormittags von 9 bis 11 Uhr: Schulvorführungen zu unterrichtlichen Zwecken nach Bedarf.
 Nachmittags etwa von 2 bis 4 Uhr: Kindervorstellung.
 Nachmittags von etwa 5 bis 6 Uhr: Kinovortrag (Kinokurs).
 Abends etwa von 8 bis 10 Uhr: Volksbildungs- oder Volksunterhaltungsabend.“⁶¹¹

Sowohl August Kade als auch die kommunalen Kinos und zahlreichen Vereine, die mittels Kinematographen ihre Bildungsabende veranstalteten, verwendeten ganz überwiegend die handelsüblichen Filme für ihre Veranstaltungen. Die Themenvielfalt dieser Steifen und die breite der Anwendungsweisen sollen im folgenden kurz beschrieben werden.

a) Erd- und völkerkundliche Filme

Von den nicht didaktisch aufbereiteten kommerziellen Filmprogrammen gehörten für Ernst Schultze und andere Lehrer die verbreiteten erd- und völkerkundlichen Naturaufnahmen zu dem „wertvollsten Teil der kinematographischen Vorführungen der Gegenwart“⁶¹². Entsprechend häufig kamen sie in Schulvorstellungen zum Einsatz. In diesen ethnogeographischen Filmen sehe man „stets etwas Interessantes und Wahres zugleich“, denn „hier wird uns das Leben gezeigt, wie es wirklich ist – nicht, wie es sich in absichtlicher Verzerrung darstellt“⁶¹³. Dort wurden die Völker mit ihren Sitten und Gebräuchen, nebst Landschaftsbild und Sonnenschein, so Sellmann, authentisch gezeigt. Mit der Verzerrung waren die inszenierten ‚Schundfilms‘ gemeint, wogegen man den –

⁶⁰⁹ ‚Bild und Film‘, 1Jg., 1, 1912, S.19f.. Zit. nach: Terveen (1959) S.30

⁶¹⁰ Vgl. ‚Bild und Film‘, 1Jg., 1, 1912, S.19f.. Zit. nach: Terveen (1959) S.32

⁶¹¹ Warstat (1913) S.46

⁶¹² Schultze (1911) S.56

⁶¹³ ebenda S.56

teilweise nicht weniger gestellten – ‚Naturfilms‘ eine unbedingte Authentizität zubilligte. Im Bewußtsein der Menschen hatte das Kino vor dem ersten Weltkrieg seine dokumentarische Autorität noch nicht verloren. Für Anna Schieber „war eine Verbindung entdeckt, die das Band stärker machen konnte, das die Welt zusammenhielt. Es war etwas von Weite und Wahrheit und Liebe in der neuen Erfindung.“⁶¹⁴

Diese Aufnahmen waren recht kurz und blieben in ihrer Länge hinter den Spielfilmen zurück. Der erste deutschen ‚Kulturgroßfilm‘, „Die Alpen“, wurde erst als Auftakt zur praktischen Kulturfilmarbeit der Ufa 1918 von Professor Felix Lampe, dem späteren Leiter der ‚Bildstelle‘ am ZEU, aus dem wertvollsten Material, das man von der Bufa übernommen hatte, erstellt.

b) Naturwissenschaftliche Filme

In den naturwissenschaftlichen Fächern Chemie und Biologie war der Kinematograph durch seine technischen Möglichkeiten wie Zeitraffer und Zeitlupe besonders gut geeignet, der Schuljugend und den Studenten an den Hochschulen neue Einblicke und Ansichten zeitrelevanter Vorgänge in der Natur zu vermitteln. So wurde zum Beispiel das Wachsen von Kristallen oder das Erblühen von Blumen in Zeitrafferaufnahmen photographiert. Adolf Sellmann war begeistert.

„Der Flug des Vogels und des Insekts, das Rennen des Pferdes, die körperliche Sportübung wird uns jetzt erst genau analysiert.“⁶¹⁵

Die Bewegungsanalysen, denen bereits der Professor für Naturgeschichte Étienne Jules Marey (1830 bis 1904) und der Berufsphotograph Eadweard Muybridge (1830 bis 1904) Anfang der 80er Jahre des vorangegangenen Jahrhunderts ihre erfolgreichen Experimente gewidmet hatten, waren nun für die praktische Ausbildung nutzbar gemacht worden. Léon Gaumont brachte 1912 mit seinen ‚Biochromen‘ farbige Kulturfilme auf den Markt, in denen er Blumen und Schmetterlinge in natürlichen Farben zeigte. Das aufwendige Verfahren der Kolorierung mußte jedoch aus Kostengründen bald wieder fallengelassen werden.

Überall wurde die Natur mit Hilfe des Kinematographen untersucht. In England, das auch den deutschen Markt mit Kulturfilmen belieferte, produzierte unter anderen Charles Urban bereits 1903 ganze populärwissenschaftliche Kulturfilmserien, wie „Natural History“, „Unseen World“, „Marine Studies“ und „The Wilde Man of Borneo“, ein völkerkundlicher Dokumentarfilm. Der deutsche Pädagoge Dr. Georg Victor Mendel, der schon sehr früh für den Film in der Schule eingetreten war, drehte Unterwasseraufnahmen in den zoologischen Stationen in Rovigno und Neapel. Für die Bakteriologie machte sich der Berliner Physiker B. Jeschke die Möglichkeiten der Vergrößerung zunutze. 1903 führte er Filme von „mikroskopischen Subjekten (genannt: Die unsichtbare Welt)“ mit dem Titel: „Circulation des Protoplasmas in der Wasserpflanze“ vor.⁶¹⁶

c) Filme aus dem Bereich der Medizin

Projizierte Bilder aus dem Bereich der Medizin hatten lange Tradition. Der Gebrauch der Laterna Magika schwankte zwischen Aufklärung und Magie. Schon Ende des 17. Jahrhunderts wurde sie zur Projektion anatomischer Bilder empfohlen, und 1705 schlug der Tübinger Professor J.C. Creiling eine Anwendung für alle Unterrichtszweige vor.

Die Filme aus diesem Bereich wurden in erster Linie für die Hochschulausbildung oder die allgemeine Volksaufklärung hergestellt. 1912 fand in der Wiener ‚Urania‘ eine Vorführung im Dienste der Tuberkulosebekämpfung statt,⁶¹⁷ wie sie auch in anderen Ländern organisiert wurde. Solche Filme hatten vor allem abschreckenden Charakter und dienten nur selten der Aufklärung, denn alle Stadien der Krankheit wurden dem Publikum drastisch vor Augen geführt.

Es gelang dem Film, immer tiefer in die Vorgänge der Natur einzudringen und Bilder für den Unterricht aufzunehmen. Im Sommer 1911 veranstaltete Dr. Siedentopf in Jena kinematographische Projektionen mit mikroskopischen Aufnahmen aus die Welt der

⁶¹⁴ Schieber (1919) S.1

⁶¹⁵ Sellmann (1912) S.34

⁶¹⁶ Vgl. Strobel (1993) S.27

⁶¹⁷ Vgl. Sellmann (1912) S48f.

Bazillen⁶¹⁸, und Georg Mendel behandelte die Wurmkrankheit der Bergleute in „Der Tod auf der Grube Silva“. Die mikrokinematographischen Aufnahmen von Prof. Dr. Fülleborn vom Tropenhygienischen Institut in Hamburg erregten sogar auf dem Chicagoer Ärzte-Kongreß größtes Aufsehen.⁶¹⁹

Der Direktor der psychiatrischen Klinik in Bonn, Prof. Dr. Westphal, dokumentierte für seine Arbeit Bewegungsstörungen mit dem Film. Auch der berühmte Prof. von Bergmann hatte von einer Berliner Firma eine Oberschenkelamputation aufnehmen lassen, um sie für Vorlesungen zu verwenden. Im Kriegsjahr 1916 schloß sich der Stabsarzt Dr. A. Silberstein mit einem aktuellen Thema über „Das Wunder der Prothese“ an.

Für die letztgenannten Filme galt ebenfalls das Argument der Phantasieüberreizung, die man der breiten Öffentlichkeit nicht zumuten wollte. Nicht zuletzt angesichts der ersten Tierschutzbewegungen sah man sich gezwungen, wissenschaftliche Experimente nur in einem beschränkten Umfange an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen.

„Man wies mit vollem Recht darauf hin, daß die Vorführung chirurgischer Operationen oder physiologischer Experimente am lebenden Tiere, die für den Gelehrten eine gewisse Bedeutung haben können, im Volkskino schädlich wirken. Der Laie sieht nur die Leiden, die dargestellt sind, versteht aber nicht den tiefen Sinn und Zweck, der diese Leiden ethisch rechtfertigt.“⁶²⁰

d) Filme im Dienste der Staatsinteressen

Militärische Geheimhaltungsgründe gab es für Untersuchungen, die die Reichswehr vornahm. Durch Hochgeschwindigkeitsaufnahmen erforschte man das Verhalten eines Knochens, der von einem Projektil durchschlagen wurde.⁶²¹ Die Ballistik erhielt neue Erkenntnisse in Bezug auf die Flugbahn und Einschlagswirkung der Geschosse. Der Kinematograph half auch den Militärstrategen, um wichtige Vorgänge bei Truppenbewegungen auf schwierigem Gelände analysieren zu können und unterstützte den Maß- und Erkennungsdienst der Polizei.⁶²² Wie der ‚Kinematograph‘ berichtete, wurden 1910 die Bilder gesuchter Verbrecher im Kino gezeigt.⁶²³

e) Filme aus Handel und Handwerk

Ein weiterer wichtiger Zweig der wissenschaftlichen Filme behandelte Themen aus Handel und Handwerk, Technik und Industrie. Materialprüfungsämtern lieferte der Kinematograph Erkenntnisse über die Vorgänge beim Zerreißen und Zerschlagen schwer belasteter Metalle, Steine und Hölzer. Die Lehrfilme in dieser Kategorie wurden für Fortbildungs- und Fachschulen, aber auch für den allgemeinbildenden Unterricht produziert. Den Schülern sollten sie die Gewinnung der Braunkohle in einem Niederlausitzer Bergwerk oder den Gang der Produktion in einem Stahlwerk nahebringen. Auch hierbei enthielt man sich nicht der dramatischen Effekte, wenn zum Beispiel die Bilder des noch glühenden Stahls farbig koloriert wurden.

Oft gaben die betreffenden Firmen diese Filme selbst in Auftrag und verwendeten sie außer für Bildungszwecke ganz selbstverständlich auch als Werbeträger und für die Selbstdarstellung. Als die Familie Krupp am 8. August 1912 die Hundertjahrfeier der Gründung des Essener Eisenwerks in Szene setzte, kam während des großen Bühnenfestspiels auf Villa Hügel auch der Film zu Wort. Man zeigte Kanoniere an Kruppschen Geschützen, den Stapellauf eines Kriegsschiffs und allerlei Arbeitsszenen aus den einzelnen Werken. Im gleichen Jahr ließen die Siemens-Schuckertwerke Filme über ihren Betrieb als Propagandamittel für die Turiner Weltausstellung drehen, die später auch für die technische Ausbildung Verwendung fanden. Ähnliches ist von der AEG, die die Herstellung von Kabeln und Drähten filmen ließ und den Hamburger Werften bekannt.⁶²⁴

⁶¹⁸ Vgl. ebenda S.36

⁶¹⁹ Vgl. Kalbus (1956) S.16f.

⁶²⁰ Gaupp (1912) S.8

⁶²¹ Schultze (1911) S.64

⁶²² Vgl. Samuleit (1912) S.8

⁶²³ ‚Kinematograph‘ 209/1910 o.Pg.

⁶²⁴ Vgl. Kalbus (1956) S.17

Mitunter nahm der Einsatz des Kinematographen an Hochschulen absurde Formen an. Kalbus berichtete über die Handelshochschule Köln, die sich zu Bildungszwecken ebenfalls den Film zunutze machte und deren Studenten so begeistert von dieser Idee waren, daß sie ihm quasimilitärische Ehren zu Teil werden ließen. Kalbus zitierte die Presse:

„Es war ein in der Geschichte der wissenschaftlichen Kinematographie denkwürdiger Anblick, wie rechts und links von der Projektionswand die Chargierten der akademischen Verbindungen in vollem Wuchs mit ihren Bannern Aufstellung nahmen und dem bisher geschmähtem Film studentische Ehren erwiesen.“⁶²⁵

Im dunklen Hörsaal umkränzte eine Abordnung der Bruderschaft den Lehrfilm. Manch einem Filmreformer mag bei dieser Nachricht warm ums Herz geworden sein.

f) Historische und patriotische Filme

An Geschichtsdarstellungen, also historischen Spiel- oder Lehrfilmen, schieden sich die Geister. Für einen Teil der Pädagogen waren die Biographien vergangener Persönlichkeiten wie ‚Fredericus Rex‘ tabu. Ihre Darstellung im Film bedeutete eine Banalisierung des Heldentums und eine ernsthafte Gefahr für die heroische Verklärung, die das Bürgertum mit seinen Bismarcktürmen, Sedanfeiern und Kaisergeburtstagen zelebrierte. Andere, wie Willi Warstat, begrüßten sie ausdrücklich, in der Hoffnung, damit die rechte patriotische Gesinnung in der Jugend wachzurufen.

„Der Film läßt uns Zeiten wiedererstehen, die längst hinter uns liegen. Wir erleben die Leiden von 1806 und 1807, die Begeisterung von 1813 und 1814 wieder, wir folgen dem Kolumbus auf seiner frühen Entdeckerfahrt, wir erleben die Pracht der Renaissance in Italien oder die Üppigkeit des römischen Kaiserhofes wieder, Troja wird vor unseren Augen zerstört; was in der Geschichte nur hinter uns liegt, vermag sehr oft im Film seine Auferstehung zu feiern.“⁶²⁶

Einhellig beurteilte man dagegen den Wert der dokumentarischen Aufnahmen als historische Zeugnisse für die Nachwelt. In der Gegenwart waren sie, wie Conradt betonte, geeignet, die Jugend zur Kaisertreue und die Erwachsenen in ihrer Liebe zum Herrscherhaus zu erziehen. Dabei war es gleichgültig, ob die Bilder die Kaiserfamilie privatim oder bei der Ausübung ihrer Repräsentationspflichten zeigten.

Eine besondere Möglichkeit, die Ergebenheit durch den Film zu fördern, bot sich im Rahmen der Schul- und Vereinsfeiern, die an den Fixpunkten patriotischer Gesinnung (Kaisergeburtstag und Sedantag) abgehalten wurden. Auch der ‚Magdeburger Lehrer- und Lehrerinnenverein‘ verschönte 1911 seine Sedanfeier mit einem Lichtspielapparat.⁶²⁷ Neben Militärfilmen und Bildern aus Kaisers Leben wurden Industriefilme (z.B. der der Siemens-Schuckertwerke) vor den Schülern aus den höheren Klassen der Gymnasien vorgeführt. Der Zusammenhang von Staat und Militär, der Stolz auf die deutsche Wirtschaft, besonders auf die von Wilhelm II. so geliebte Marine und die Achtung vor der Kirche, die sich als ein Teil der Staatsmacht dort ebenfalls personell produzierte, wurde bei diesen Anlässen feierlich beschworen.

„Das allgemeine Programm zerfiel in drei Hauptteile. Unter den Klängen eines Militärmarsches wurden Lichtbilder aus Deutschlands Ruhmestagen von 1870/71 nach Werken hervorragender Künstler gezeigt. Eine kurze Ansprache, in der auf die Neuigkeit dieser Feier und auf die Bedeutung des Sedantages hingewiesen wurde, leitete über zu dem zweiten Teil, der als eine Reise durch das Deutsche Vaterland, vom Fels zum Meer, gedacht war. Er sollte den Kindern zeigen, um welches hehre Gut die Väter gekämpft, wofür sie auf dem Felde der Ehre gefallen waren. [...]

Das deutsche Vaterland aber, dem immer wieder seitens neiderfüllter Nachbarn Gefahren drohen, steht unter gutem Schutz. Das zeigen die Bilder des dritten Teils, die Deutschland in Waffen, Szenen aus Heer und Flotte boten. Sie festigten gerade in diesen Tagen in einem jeden die frohe Zuversicht und Gewißheit: ‚Lieb Vaterland, magst ruhig sein, fest steht und treu die Wacht am Rhein.‘ Nach kurzen, markigen Worten stimmten die Versammelten

⁶²⁵ Kalbus (1929) S.29

⁶²⁶ Warstat (1913) S.19

⁶²⁷ Vgl. Sellmann (1912) S.39ff.

begeistert in das Kaiserhoch ein, und indem das Bild des Kaisers erschien, wurde der Festakt mit dem Liede ‚Heil Dir im Siegerkranz‘ geschlossen.“⁶²⁸

Der Kinofilm war also bereits vor dem ersten Weltkrieg weit mehr als lediglich ein Amusement für ‚die Massen‘. In den vielfältigsten Beziehungen wurde er als Lehr- wie auch als Lernmittel, im Sinne wissenschaftlicher Erkenntnis, eingesetzt und unterstützte sogar die polizeiliche Fahndung. Dabei blieb seine Instrumentalisierung im Dienste der nationalen und wirtschaftlichen Interessen nicht aus. Die Verwendung des Films auf allen Ebenen der Aus- und Weiterbildung schuf eine gute Basis für die Etablierung des Schulkinos in der Weimarer Republik.

Mögen die Festtage mit Kinovorstellungen in der Schule von den Kindern vielleicht noch als eine willkommen Abwechslung von der Paukerei des Alltags begrüßt worden sein, so waren sie von den Kulturfilmen in ihrem Kino in der Nachbarschaft weniger begeistert. Nicht nur die Jugend, auch das erwachsene Publikum mied lieber die Musterkinos. Trotz aller Bemühungen blieb die Hoffnung der Filmreformer, das Publikum dergestalt erziehen zu können, daß es von sich aus nach belehrenden Filmen verlangte, unerfüllt. Im Gegenteil genossen die Musterkinos den Ruf, ausgesprochen langweilig und uninteressant zu sein.

Dies war zwangsläufig eine Folge aus der inneren Logik der Reformbemühungen, durch die versucht wurde, das Lichtspieltheater nach bildungsbürgerlichen Wertmaßstäben umzugestalten, während das Publikum eben gerade die nicht-bürgerlichen Elemente des Kinos schätzte. Selbst kleinsten Kompromisse mit dem Geschmack der Zuschauer, die das bildungsbürgerliche Selbstverständnis noch gefahrlos hätte gelten lassen können, wurden von Seiten der Konservativen wie Konrad Lange energisch bekämpft. Obwohl selbst er davor warnte, daß das Kino auf keinen Fall „in den Geruch eines ‚frommen‘ und ‚langweiligen‘ Erziehungsinstituts“⁶²⁹ kommen dürfe, lehnte er gleichzeitig jede Art des Entgegenkommens ab. Er wollte in erster Linie eine Reform, die mit aller Konsequenz durchgeführt wurde. Publikumswünsche spielten dabei keine Rolle. Den Versuch des Bbb, auch Filme anzubieten, die wenigstens ‚edel unterhaltend‘ waren, um so den Musterlichtspielen die Möglichkeit zu geben, finanziell überleben zu können, verwarf er.

„Ich glaube, daß die Schwierigkeiten, mit denen der Bilderbühnenbund zu kämpfen hat, zum Teil darauf zurückzuführen sind, das seine Ideale eben doch nicht ganz den Wünschen der Gebildeten entsprechen.“⁶³⁰

Die Reform hatte seinen Vorstellungen zu entsprechen, nicht denen irgendwelcher Ungebildeter.

Die Männer, die in ihrer Arbeit versuchten, die Film- und Kinoreform praktisch umzusetzen, sahen sehr schnell die Notwendigkeit von Zugeständnissen an die Publikumspräferenzen. Von ihnen wurde die Meinung vertreten, daß man nicht gleich zu weit gehen dürfe und auf den ästhetischen Wert der Bilder zunächst verzichten müsse. Im Interesse der Sache sollte die Reform schrittweise betrieben werden. Vordringlich sei dabei erst einmal, in den Theatern ausschließlich moralisch einwandfreie Aufführungen durchzusetzen. Doch auch dies zielte auf eine Abschaffung dessen, weswegen die Menschen in die Kinos strömten. So behielt der Teufel in Anna Schiebers ‚Schundhöhle‘ recht, als er vor dem Oberteufel seinen Bericht ablegte.

„Man brauchte nur die Verführer, Ausbeuter, Heuchler und sonst widerlichen Subjekte aus den Kreisen der sogenannten Frommen und Anständigen zu nehmen, brauchte nur die Väter, Mütter, Lehrherren usw. unaussetzlich langweilig und freiheitsbeschränkend darzustellen, so ergab sich das übrige von selbst.

Alles, was mit der sogenannten bürgerlichen Ordnung zusammenhing, mußte unter das schlechthin Lächerliche fallen. Daher mußten alle Polizisten komische Figuren, und die Beamten, je höher hinauf, je mehr, schlechte Kerle sein, die alles Verbotene selber taten.“⁶³¹

⁶²⁸ Max Wilberg: ‚Schulfeiern im Kinematographen‘ aus: ‚Bild und Film‘ Jg.II, 1912/13 S.36-39.
Zit. nach: Terveen (1959) S.41

⁶²⁹ Lange (1920) S.179

⁶³⁰ ebenda S.184

Während die Kinoreformer also auf institutioneller Ebene langsam aber stetig Erfolge errangen, wie die Eröffnung verschiedener Gemeindekinos, gemeinnütziger Verleihanstalten und kleine Ansätze einer deutschen Lehrfilmproduktion, gelang es ihnen jedoch nicht, ein großes Publikum anzusprechen. In den Schulen hatten die Kinder keine Wahl, ob sie sich durch den Film belehren lassen wollten oder nicht, in ihrer freien Zeit konnten sie sich entscheiden und mieden das Musterkino. Das Publikum ließ sich nicht so leicht von seinen Dramen und komischen Filmen abbringen, wie es sich die Reformer erhofft hatten, zumal die Filmproduktion und die Theaterbetriebe sich nicht vor ihren Karren spannen ließen.

⁶³¹ Schieber (1919) S.5

3.4. Nachspann

Am Ende des ersten Weltkrieges erlitten die Reformen zunächst einen schweren Rückschlag, als der Rat der Volksbeauftragten die Zensur per Gesetz abschaffte. Die Wirklichkeit sah für die Konservativen jedoch besser aus als zunächst von ihnen befürchtet. Aus Anfragen der verunsicherten Filmindustrie ging hervor, daß der Preußische Innenminister die Zensur als weiterhin gültig ansah.⁶³²

„Die Reichsregierung hat jegliche Zensur, also auch die Filmzensur, aufgehoben. Ich empfehle ihnen jedoch, in allen zweifelhaften Fällen nach wie vor, sich mit dem Polizeipräsidium (Filmabteilung) in Verbindung zu setzen, um nicht nachträglich auf Grund der allgemeinen Bestimmungen einem Verbot oder sonstiger wirtschaftlicher Nachteile ausgesetzt zu sein.“⁶³³

Dennoch ermöglichte es die Zensurfreiheit für einen kurzen Zeitraum, alle Themen auf die Leinwand zu bringen, die die wilhelminische Gesellschaft verboten und verdrängt hatte. Eine Flut von ‚Aufklärungsfilmen‘ überschwemmte die Kinos und stieß auf das lebhafteste Interesse des Publikums.

„Kaum ein Thema war tabu: Homosexualität, Drogenmißbrauch, Prostitution, menschliche ‚Entwurzelung‘ in allen Daseinsformen. Was die Gesellschaft bisher unter den Teppich gekehrt hatte, kam ohne jede Beschönigung auf die Leinwand.“⁶³⁴

Ein erneutes Eingreifen des Staates war abzusehen. Um in dieser rechtlich instabilen Situation durch die Aufklärungsfilme nicht zu großen Schaden zu nehmen, bot ein Teil der Filmwirtschaft der Öffentlichkeit eine freiwillige Selbstkontrolle an. Immerhin klang die Forderung nach einer Kommunalisierung der Filmtheater und einer Sozialisierung der Filmproduktionen immer wieder, selbst in den Beratungen der deutschen Nationalversammlung, an.⁶³⁵ Doch die Selbstverpflichtung der Filmindustrie, der sich viele Firmen aus taktischen Gründen angeschlossen hatten, beeindruckte den Reichstag nicht mehr. Der beschloß am 31. Juli 1919, dem Artikel 118 der Verfassung einen Gesetzesvorbehalt in bezug auf das Kino hinzuzufügen.

„Eine Zensur findet nicht statt; doch können über die Vorführung von Lichtspielstücken durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden.“⁶³⁶

Noch im selben Jahr wurde mit der Ausarbeitung der betreffenden Gesetze begonnen, und nur ein Jahr später, am 15. April 1920, wurde die Filmzensur in Deutschland erneut, und im prinzipiellen Einverständnis aller Parteien, rechtlich festgeschrieben.⁶³⁷ Filme, die die öffentliche Ordnung oder Sicherheit gefährdeten, das religiöse Empfinden oder das deutsche Ansehen verletzten oder verrohend oder entsittlichend wirkten, konnten jetzt wieder mit einem Verbot belegt werden.

Das konservative Bürgertum war über das Ende der Monarchie tief erschüttert. Neben der erstarkenden Arbeiterschaft fiel es ihm zusehends schwerer, sich in der Weimarer Republik zu etablieren. Die Dekomposition des bürgerlichen Standes war bereits zu weit vorangeschritten. Doch während der Gesetzesinitiativen und später in den Zensurstellen konnten sie sich nach dem Weltkrieg neu formieren. Die ‚Aufklärungsfilme‘ boten hinreichend Grund, in allgemeiner Empörung über den Zustand der Moral erneut mit ‚Vereinen gegen Schmutz und Schund in Wort und Bild‘ gegen die ‚Dirnen-Filme‘

⁶³² Vgl. Schorr (1990) S.163

⁶³³ Antwort Scheidemanns als Minister ohne Ressort. Vgl. ‚Kinematograph‘ 624/1918

⁶³⁴ Schorr (1990) S.166

⁶³⁵ Vgl. Heilfron (1919) Bd.8 S.339; ders. (1920) Bd.9 S.310ff.

⁶³⁶ „Die Zensur kommt“ in: ‚Kinematograph‘ 651/1919

⁶³⁷ Vgl. Heilfron (1920) Bd.9 S.310ff. Mit Ausnahme der Abgeordneten der USPD.

vorzugehen. Die tiefe Enttäuschung über den politischen Ausgang des Krieges rechtfertigte dabei das militante Vorgehen als einen Akt des Selbstschutzes.

„Durch die Abschaffung der Zensur sind wir an die kapitalistische Spekulation verraten worden, deshalb bleibt dem Bürger vielerorts zunächst nichts übrig als Selbsthilfe. Es war wirkliche Notwehr, wenn – um nur ein einziges Beispiel zu nennen – das Münchener Publikum bei dem Film ‚Das Gelübde der Keuschheit‘, der das Priester- und Klostergelübde in schamlosester Weise in den Schmutz zog, den Abbruch der Vorführung erzwang und dann den Film zerstörte.“⁶³⁸

Anderenorts störten 300 Jugendliche, größtenteils ‚Wandervögel‘, die Vorstellungen und verteilten Flugblätter in denen sich „die gesunde Jugend Leipzig(s) [...] gegen diese unsittlichen Zustände“⁶³⁹ empörte. Auch Professor Brunner war weiter aktiv und mobilisierte nicht nur die Eltern und Pädagogen. In Bielefeld initiierte er zusammen mit Kommunalpolitikern und Pastoren eine Protestzug, auf dem 700 Menschen, überwiegend Jugendliche, gegen die ‚Schundfilme‘ demonstrierten.⁶⁴⁰

Karl Brunner hatte nach dem Krieg zwar zunächst seine Aufgabe als Zensor, jedoch noch nicht seine Arbeitsstelle verloren. Schon 1919 waren die Veranstaltungen, auf denen er redete, wieder gut besucht.⁶⁴¹ Immer offener wurden dort antisemitische Ressentiments gezeigt. Auf einer der Zusammenkünfte des ‚Gross-Berliner Ausschusses zur Bekämpfung der Schundliteratur‘ sprach er den Juden rundweg jede Berechtigung ab, ethische Momente in das deutsche Volk zu tragen. Die Aufklärungsfilm konnten, seiner Meinung nach, nur von einer „moralisch verrottete(n) Filmwirtschaft“, die er durch die Juden dominiert sah, hervorgebracht werden. Der ‚Kinematograph‘ berichtete, daß auf einer weiteren Veranstaltung in Fridenau, fast jeder Redner seine Ausführungen mit den Worten „Ich bin ein Antisemit!“ begann.⁶⁴² Dieselbe Zeitschrift sprach schließlich deutlich aus, worum es jetzt diesen Reformern ging:

„Aber bei dem ganzen Kampf gegen das Kino handelt es sich außer dem Kampf um die Verdummung des Volkes auch um den Kampf des Kapitals – seien wir ehrlich: gegen das jüdische Kapital.“⁶⁴³

Die konservative Linie der Reformkräfte konnte sich also am Zensurgesetz nach dem Krieg erneut sammeln. Sie agitierte in der Weimarer Republik zunehmend aggressiver für ihre Ziele, wobei sie deutlich präfaschistische Tendenzen zu erkennen gab.

Innerhalb der liberalen Kinoreformer wurde die Lehrerschaft nach dem ersten Weltkrieg, mehr noch als vorher, zur treibenden Kraft. Nachdem sich der bürgerliche Stand als bestimmender Faktor des kulturellen Lebens der Städte immer weiter aufgelöst und zersplittert hatte und die Kommunalisierung der Kinos nicht im Reichstag durchgesetzt werden konnte, gewann das Schulkino gegenüber dem Gemeindelichtspiel in der Reformgruppen erheblich an Bedeutung.

Ihre Bemühungen verliefen jedoch weitaus unspektakulärer, als die der Anhängerschaft Brunners. Obwohl sich der Staat mittlerweile für die Filmarbeit im Unterricht einsetzte, stagnierte die Bewegung, hatte sie doch nach wie vor mit den technischen und finanziellen Problemen zu kämpfen. Zudem war man sich immer noch uneins darüber, ob der Film in den Unterricht integriert oder in Vorführungen außerhalb der Schule gezeigt werden sollte. Weiter wiesen die verschiedenen Aktivitäten noch erhebliche pädagogische Mängel auf. Franz Xaver Schönhuber bemängelte 1917 die Konzeptionslosigkeit der verschiedenen Schulfilmversuche und plädierte daher für einen regelmäßigen Schulfilm-Unterricht.

⁶³⁸ Oskar Plank: „Gegen das Kinounwesen!“ in: Schieber (1919) S.15

⁶³⁹ ebenda S.17

⁶⁴⁰ A. Bernstein: „Der Schreck von Bielefeld“ in: ‚Kinematograph‘ 674/1919

⁶⁴¹ „Herr Professor Brunner und anderes“ in: ‚Kinematograph‘ 666/1919

⁶⁴² „Also sprach Herr Prof. Brunner...“ in: ‚Kinematograph‘ 667/1919

⁶⁴³ ‚Kinematograph‘ 791/1922 Zit. nach: Schorr (1990) S.180

„Die Flüchtigkeit und Fülle der bisher allgemein üblichen Vorführungen, die Regellosigkeit des Besuchs und die vielfach bestehende Zusammenhanglosigkeit zwischen den kinematographisch und den unterrichtlich vermittelten Stoffen beeinträchtigen die Bildungskraft der Lichtspiele bis zu ihrer völligen Aufhebung.
Nur ein regelmäßiger Kino-Unterricht vermag, die Werte, die im bewegten Lichtspiel stecken, auszuschöpfen und für das kindliche Seelenwachstum fruchtbar zu machen.“⁶⁴⁴

Auf staatliche Förderung war nur zu hoffen, wenn damit keine finanziellen Forderungen verbunden waren. Anfang April 1919 richtete die Preußische Regierung eine für die Schulen verbindliche Bildstelle ein, die prüfen sollte, ob ein Film als Unterrichtsmittel zugelassen werden konnte. Nach ihrem Leiter, Prof. Dr. Felix Lampe, wurde deren Zulassung als ‚Lampe-Schein‘ bezeichnet, der die Minderung oder den Erlaß der Vergnügungssteuer versprach. Diese steuerrechtliche Maßnahme führte erstmals zu einem intensiven Engagement der Industrie und öffnete dem Kulturfilm die Türen der Lichtspieltheater.

„Eine Trendwende zugunsten des Schul- und Lehrfilms zeichnete sich erst mit dem Engagement der Filmwirtschaft ab. [...] So öffneten sich auch die kommunalen Kinos wie zum Beispiel die 12 städtischen Theater in Köln der Schulfilm-Bewegung. Ein Lehrfilm hatte damit garantierte 30.000 Zuschauer. [...] Vorangetrieben wurde diese Entwicklung vor allem durch die ‚Ufa‘, die am 01.07.1918 ihre Kulturfilmabteilung [sic! /P.S.] gründete.“⁶⁴⁵

Die Ufa konnte dabei ihre guten Kontakte zur amtlichen Bildstelle nutzen. Doch es waren in erster Linie Prestige Gründe, weniger der Profit, die sie veranlaßten, Kulturfilme zu produzieren. Die halb staatliche, halb privatwirtschaftliche Ufa führte nun die Bemühungen der Kinoreformer in ihrer Kulturabteilung fort. Sie übernahm sogar die Propaganda für den Schulfilmgedanken. Ihr wissenschaftlicher Referent, Dr. Beyfuß, reiste mit Musterprogrammen durch Deutschland, um die Möglichkeiten des Lehrfilms zu demonstrieren und die Pädagogen vom Film als Unterrichtsmittel zu überzeugen.

„Und so müßte jeder einsichtige Schulmann sich sagen, Film und Kino lassen sich nun einmal aus der Welt nicht wegdisputieren, und die Aufgabe der Schule ist es, nicht Vogelstrauß-Politik zu treiben, wie es überhaupt nicht Aufgabe der Erziehung ist, von den zu Erziehenden alle Probleme und alle Schwierigkeiten fernzuhalten, ihnen jeden Stein aus dem Weg zu räumen, sondern vielmehr denen, die man zu erziehen hat, zu zeigen, hier ist die Welt, so sieht sie aus, und ihnen die Mittel an die Hand zu geben, wie sie mit der nun einmal organisierten Welt fertig werden.“⁶⁴⁶

Die vormalig scharf gegeneinander stehenden Fronten von Filmwirtschaft, Kinoreformern und Theaterbesitzern rückten, mit dem Ziel einer konstruktiven Zusammenarbeit, immer näher zusammen. So konnte schließlich Walter Günter vom ‚Bilderbühnenbund deutscher Städte‘ im Mai 1924 feststellen...

„Alles das, was vor dem Kriege ungefähr bis zum Jahre 1912 als Kinoreform bezeichnet wurde, [...] alles das ist ja längst nicht mehr Gegenstand der ‚Kinoreform‘. Alle ernst zu nehmenden Leute, die sich mit Kinoreform befassen, haben dem Wort längst einen ganz anderen Inhalt gegeben – wenn sie es überhaupt noch verwenden.“⁶⁴⁷

Mit der Erkenntnis, daß den sich wandelnden Unterhaltungsmedien nicht in erster Linie durch Abwehr, sondern durch eine konstruktive Aneignung entgegenzutreten sei, waren es diese liberalen Reformer, die die Grundlage für den Einsatz des Films im Unterricht gelegt hatten. Trotz aller Probleme und Rückschläge hatte die Kinoreformdebatte einen breiten

⁶⁴⁴ F.X. Schönhuber: „Der Kino-Unterricht und die Verwertung des Lichtspiels in den verschiedenen Unterrichtszweigen“ Vortrag anlässlich der Tagung des bayerischen Film- und Lichtbild-Ausschusses der „Deutschen Wacht“ am 23. September 1917 in den Münchener Sendlingertor-Lichtspielen. Gedruckt in: „Die Bedeutung des Films und Lichtbildes. Sieben Vorträge.“ München 1917. S.5ff. Zit. nach: Terveen (1959) S.57

⁶⁴⁵ Schorr (1990) S.183f.

⁶⁴⁶ Edgar Beyfuß: „Schule und Film“ in: ders. (1924) S.65

⁶⁴⁷ „Die Kinoreformtagung in der Wiener Urania“ in: ‚Kinematograph‘ 901/1924 S.17

Diskurs über medienpädagogische Fragen in Gang gebracht, deren Kontinuität über die Weimarer Republik und den Nationalsozialismus reichte und bis heute nicht abgerissen ist.

3.5. Zusammenfassung

Das Entstehen der Massenkultur war gekoppelt an die gewaltigen wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen, die sich um die Jahrhundertwende vollzogen. Die rasche Urbanisierung der Bevölkerung schuf nicht nur ein großes Publikum, sondern auch die spezifischen Wahrnehmungsweisen, die die Medienentwicklung wesentlich bestimmten. Die Erfahrungen einer sich immer mehr beschleunigenden und fragmentierten Zeit und die Dominanz visueller Reize in der urbanen Realität spiegelten sich in der Schnelligkeit und Oberflächlichkeit einer neuen Alltagskultur wider, die damit in krassen Gegensatz zur bürgerlichen Kulturauffassung geriet.

In diesem Klima konnte sich das Kino entfalten und binnen kürzester Zeit nach kapitalistischen Regeln industriell organisieren. Die Menschen, die in den Städten ein kurzweiliges Vergnügen suchten, das nicht den strengen wilhelminischen Gesellschaftsregeln unterworfen war, liefen ihm scharenweise zu. Wie die Preisstaffelungen der Lichtspieltheater zeigten, war das Kino von Beginn an ein sozial integratives Medium, welches Menschen aller Stände ansprach und sich so über die rigide Klassenhierarchie des deutschen Kaiserreiches hinwegsetzte.

Besonders für Kinder und Jugendliche war es in seiner Anfangszeit ein Ort ausgelassenen Beisammenseins und aufregender Schauerlebnisse. Die Zustände, die empörte Pädagogen bei ihren ersten Bestandsaufnahmen im Kinosaal beobachtet hatten, waren für sie nicht hinnehmbar: Alkohol- und Tabakkonsum von Jugendlichen und die damit verbundene schlechte Luft, Lärm und Balgerei, ein ständiges Kommen und Gehen sowie Intimitäten, die in der öffentlichen Dunkelheit des Kinosaals ausgetauscht wurden, untergruben ihrer Meinung nach die Moral und gefährdeten die Gesundheit. Das Publikum wurde von den Vertretern des Bildungsbürgertums lediglich als ‚Masse‘, im Sinne Le Bons, wahrgenommen und bewertet. Das hieß, sie sahen die Zuschauer als willenlose Geschöpfe, die, besonders durch Bilder, leicht verführt werden konnten.

Diese Tatsachen – ein oft überwiegend jugendliches Publikum und die Distanz zur bildungsbürgerlichen Rezeptions- und Kunstauffassung – riefen vornehmlich diejenigen auf den Plan, die sich zur Pflege der Jugend berufen fühlten: Pädagogen, Juristen, Ärzte und Pfarrer. Schon vor der Jahrhundertwende waren sie gegen den ‚Schmutz und Schund in Wort und Bild‘, also gegen die ersten Medien, die massenhaft Verbreitung fanden, wie die Kolportageromane oder Postkarten, zu Felde gezogen. Mit dem Aufkommen dieser Medien spürte das Bildungsbürgertum den Beginn des Verlustes ihrer kulturellen Hegemonie. Nicht mehr sie, sondern die Industrie, bzw. die Wünsche eines Publikums, das sich nicht mehr durch seinen Bildungsstand, sondern durch seine Menge definierte, setzten die Maßstäbe der neuen Alltagskultur. Die Erfahrungen aus dem Kampf gegen die ‚Schundliteratur‘ konnten auf den Film, den man wegen seiner angeblich verführerischen Bilder für noch gefährlicher hielt, leicht übertragen werden.

Die Film- und Kinoreformer waren kein organisatorisch geschlossenes Aktionsbündnis. In eine Vielzahl kleiner Gruppen mit unterschiedlichen Ansätzen aufgesplittet, gelang es ihnen erst spät, überregionale Organisationen aufzubauen. Da der Einfluß des Bildungsbürgertums im Kaiserreich weitgehend auf die lokale und regionale Ebene beschränkt blieb, hatten sie große Schwierigkeiten, ihre Forderungen auch reichsweit durchzusetzen.

Innerhalb der Reformdebatte bildeten sich zwei Richtungen. Während eine konservative Linie versuchte, den Filmkonsum aus moralischen Gründen präventiv einzuschränken, drängten die liberalen Reformer darauf, das Kino im Sinne des Bildungsbürgertums umzugestalten. Trotz dieser unterschiedlichen Strategien verfolgten beide Seiten letztlich dasselbe Ziel: die Wiederherstellung bzw. Rettung der Kulturhegemonie ihres Standes.

Die konservative Seite versuchte, dies in erster Linie durch Zensur, Verbote und andere staatliche oder halbstaatliche Regulierungen zu erreichen. Eine einheitliche Reichsfilmzensur konnte zwar erst nach dem ersten Weltkrieg verwirklicht werden, dennoch gelang es ihnen, die regionalen Polizeigesetze zur strikten Anwendung kommen zu lassen und später auch eine Vereinheitlichung der staatlichen Filmprüfung durch zentrale Prüfstellen in Berlin und München zu erreichen.

Es waren zunächst die praktisch tätigen Pädagogen, die ein positive Potential im Film erkannten und ihn für ihre Bildungsarbeit nutzen wollten. Lichtbildervorführungen hatten in der Volksbildung bereits eine lange Tradition. So testete diese liberale Linie der Reformer zunächst die Wirkung kinematographischer Vorführungen auf Schulkinder und

leitete schließlich aus den Ergebnissen die Forderung nach Einrichtung von Schul- und Gemeindekinos ab.

Die Eröffnung kommunaler Kinos, wie zum Beispiel in Eickel 1912, in denen ausschließlich lehrreiche oder ‚edel unterhaltende‘ Programme gespielt werden sollten, waren ihre ersten sichtbaren Erfolge. Diejenigen von ihnen, die versuchten, mit der Filmindustrie und den Lichtspielbetreibern zusammenzuarbeiten, konnten sich nicht durchsetzen. Zu groß war die Abneigung gegen den ‚kapitalistischen Geist‘, der das Bildungsbürgertum als Stand massiv gefährdete. Bildung und Kultur sollten um keinen Preis dem Mammonismus ausgeliefert werden.

Diese Bestrebungen, den Film von privatkapitalistischen Interessen abzukoppeln, sah die Filmwirtschaft als Kampfansage und verweigerte ihre Zusammenarbeit. Um das Schul kino zu etablieren, war jedoch das Engagement der Filmindustrie für eine ausreichende Lehrfilmproduktion ebenso notwendig wie das des Unterrichtsministeriums. Deren Interesse konnte jedoch nur geweckt werden, wenn es den Reformern gelang, ihnen gegenüber mit einer eigenen starken Organisation aufzutreten. Dies gelang endlich auf der Stettiner Reformtagung 1917, auf der das erste Mal alle Kräfte umfassend integriert und eine Kooperation von Staat und Reformern realisiert werden konnte.

Die Einführung von Schulkinos gestaltete sich jedoch weitaus schwieriger als die der für die breite Volksbildung eingerichteten Gemeindekinos. Neben technischen, finanziellen, räumlichen und personellen Problemen war der Großteil der Lehrerschaft selbst erst noch vom Schulfilmgedanken zu überzeugen. Der Film paßte nicht in das Selbstverständnis von Schule und Unterricht, das noch weitgehend vom herbartschen Modell geprägt war. Das Erlernen von Pflicht und Gehorsam, also die Ausbildung der Triebunterdrückung und die reibungslose Integration in die wilhelminische Gesellschaft, standen vielfach noch im Vordergrund. Daneben entstand jedoch eine Reihe reformpädagogischer Theorien, die versuchten, dem sinnlichen Erleben wieder mehr Bedeutung zukommen zu lassen und den Film als Anschauungsmittel begrüßten.

Auf seiten der Lehrer bestand noch eine Reihe weiterer Befürchtungen. Die Pädagogen hatten Angst, durch den Film überflüssig zu werden. In der Überzeugung, nur das Wort könne wahre Bildung vermitteln, verteidigten viele ihre Lehrautorität gegen den Film. Während die liberalen Pädagogen darauf hinwiesen, daß der Film wie kein zweites Unterrichtsmittel die alte pädagogische Forderung nach Anschauung erfülle, wehrten die fortschrittsfeindlichen Lehrer ihn mit dem Argument ab, er erziehe zu oberflächlichem Sehen. Ebenso beängstigte sie die Phantasieentfaltung und die Beeinflussung der suggestiblen Jugend. Durch die angenommene direkte Wirkung war das Kino in den Verdacht geraten, seine Zuschauer zu all dem zu erziehen, was sie auf der Leinwand sahen: Verbrecher, Sittenstrolche oder Aufwiegler. Daher richteten sich die Konzepte der Reformen darauf, den Film in einen kontrollierten Rahmen mit abschätzbarer Wirkung zu stellen.

Erfolge erzielten sie besonders bei ihren Bemühungen, die Rezeptionsbedingungen zu verändern. In den kinematographischen Veranstaltungen, Muster- und Schulkinos wurde die rasante Abfolge der unterschiedlichsten Streifen in eine Art bürgerliches Gesamtkunstwerk transformiert, das einer übergeordneten Idee unterstellt war. Angereichert mit Gesang und Gedichtrezitationen sowie Vorträgen zum Thema sollten die Veranstaltung alle Sinne ansprechen und ein ‚wahres‘ Bildungserlebnis ermöglichen.

Beide Reformflügel waren gezwungen, Kriterien für ‚gute‘, bzw. ‚schlechte‘ Filme zu entwickeln. Der eine, um der Zensur eine Richtschnur für deren Bewertung an die Hand zu geben, der andere, um zwischen ‚Schundfilmen‘ und denen unterscheiden zu können, die er für seine Bildungsarbeit einsetzen wollte.

Diese Kriterien wurden bewußt sehr offen gehalten, um je nach Situation entscheiden zu können. Dabei wurde jedoch alles unter die ‚Schmutz- und Schundfilme‘ subsumiert, was das Publikum schätzte und ihm in seiner Phantasie einen eskapistischen Fluchraum aus der bedrückenden wilhelminischen Klassengesellschaft ermöglichte: Humoresken, Kriminal- und Sittenfilme. Das war der überwiegende Teil der gängigen Filmprogramme. Die Lust am Schauen dieser Bilder, die alles Unbotmäßige darstellten, das die Gesellschaft verbot oder verdrängte, war für die vorherrschende protestantische Ethik gleichbedeutend mit den Vergehen selbst.

Diesem als schädlich angesehenen Programm sollte der Lehr- oder Kulturfilm entgegengestellt werden. Schon vor dem ersten Weltkrieg wurde er mit einer erstaunlichen Fülle von Themen hergestellt und für die verschiedensten Aufgaben eingesetzt. Populär waren besonders Bilder aus fernen Ländern und Gegenden, da dort die Neugier des Publikums auf eine Erweiterung des Horizonts mit den kulturchauvinistischen Bestrebungen der nationalen Eliten traf. Für die Polizeiarbeit wurde der Film ebenso eingesetzt wie für die wissenschaftliche Forschung und Lehre. Und schon, bevor das Militär ihn für seine Kriegspropaganda in den Dienst nahm, wurde er von Industrie und Politik vielfach instrumentalisiert. Eine eigene Filmproduktion war für die Reformer aus Kostengründen ausgeschlossen, und so blieben die Bemühungen, die Schulfilme auch didaktisch zu gestalten, auf nur wenige Ausnahmen beschränkt.

Während auf der institutionellen Ebene Erfolge erzielt werden konnten, litten die Reformaktivitäten jedoch stets unter dem mangelhaften Zuspruch des Publikums. Musterkinos und Lehrfilme galten als langweilig und uninteressant, und selbst die Gebildeten hielten sich mit einem Besuch zurück. Der Versuch des Bildungsbürgertums, seine identitätsstiftenden Domänen ‚Kultur und Bildung‘ und damit sein Sozialprestige zu retten, mußte an Erfordernissen der Moderne scheitern. Zu wenig hinterfragte es sein eigenes Wertesystem und paßte es der neuen Zeit an. Statt seine Position für die Zukunft neu zu definieren, stemmte sich das Bildungsbürgertum in der Reformdebatte gegen die neuen Verhältnisse, indem es versuchte, überkommene ästhetische Produktions- und Rezeptionsweisen zu bewahren. Nur in relativ geschützten Bereichen, wie der Schule, konnten es schließlich nach dem ersten Weltkrieg seine Ideen weiter verwirklichen.

4. Literatur

- o. Verf. Ang.: "ZUM STAND DER FILMLITERATUR." in: Wilhelm Roth (Hg.): "epd-Film", Frankfurt am Main 3/1986, S.14 f.
- o. Hg. (ACKERKNECHT, Erwin): "Acht Vorträge zur Lichtspielreform." (als Manuskript gedruckt.) Stettin, 1917
- ACKERKNECHT, Erwin: "Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspielreformer." Berlin, 1918
- ALTENLOH, Emilie: "Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher." Jena, 1914
- AVENARIUS, Ferdinand: "Das Bild als Verleumder." (151. Flugschrift des Dürerbundes zur Ausdruckskultur) München, 1915
- BÄCHLIN, Peter: "Der Film als Ware." Frankfurt am Main, 1975
- BALET, Leo; GERHARD, E.: "Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert." (herausgegeben und eingeleitet von Gert Mattenklott) Frankfurt am Main, 1973
- BEBEL, August: "Die Frau und der Sozialismus." (Reprint der Jubiläumsausgabe von 1929) Berlin, 1977
- BENJAMIN, Walter: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." Frankfurt am Main, 1990
- BERG, Christa (Hg.): "Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. 1870-1918 Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg." Bd.IV München, 1991
- BERG-GANSCHOW, Uta; JACOBSEN, Wolfgang (Hg.): "...Film...Stadt...Kino...Berlin.... Ausstellungskatalog der Stiftung Deutsche Kinemathek." Berlin, 1987
- BERGSDORF, Wolfgang: "Zwei Seelen wohnen, ach, in Bürgers Brust." in: "Frankfurter Allgemeine Zeitung", Frankfurt am Main 11. Januar 1995, S.27
- BEYFUSS, Edgar; KOSSOWSKY, A. (Hg.): "Das Kulturfilmbuch." Berlin, 1924
- BIRETT, Herbert: "Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914." München, 1994
- BLOCH, Ernst: "Erbschaft dieser Zeit." Frankfurt am Main, 1985
- BOBROWSKY, Manfred; DUCHKOWITSCH, Wolfgang; HAAS, Hannes (Hg.): "Medien- und Kommunikationsgeschichte. Ein Textbuch zur Einführung." Wien, 1987
- BOCK, Hans-Michael (Hg.): "CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film." (Loseblatt-Ausgabe mit Fortsetzungen) Hamburg, 1984 ff.
- BREDOW, Wilfried von; ZUREK, Rolf: "Film und Gesellschaft in Deutschland - Dokumente und Materialien." Hamburg, 1975
- BRUNNER, Karl: "Der Kampf gegen den Schund und Schmutz in der Literatur." in: Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung: "Volksbildungsfragen der Gegenwart." , Berlin 1913, S.119-133
- BRUNNER, Karl: "Vergiftete Geistesnahrung. Eine ernste Mahnung an Jugendliche, Eltern und Erzieher." Leipzig, 1914
- CONRADT, Walther: "Kirche und Kinematograph. Eine Frage von Pastor Walther Conradt." Berlin, 1910
- CREMER, Ernst: "Die Schule im Kampfe gegen den Schmutz in Wort und Bild." Düsseldorf, 1909
- DANNMEYER, C.H. (Hg.): "Bericht der Kommission für 'Lebende Photographien'. Erstattet am 17. April 1907 und im Auftrage des Vorstandes von C.H. Dannmeyer. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg." Hamburg, 1907 in: Fritz Terveen (1959) S.18-21
- DEUENSING, Fr. (Hg.): "Handbuch der Jugendpflege." Langensalza, 1913
- DEUTSCHE WACHT (Hg.): "Die Bedeutung des Films und Lichtbildes – Sieben Vorträge." (6. Flugschrift des Vereins 'Deutsche Wacht ') München, 1917
- DIEDERICH, Helmut H. (Hg.): "Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum." (kommentierte Textsammlung) Frankfurt am Main, 1987
- DIEHLE, H.: "Kino und Jugend." Warendorf, 1913
- DRÄGER, Horst: "Volksbildung in Deutschland im 19. Jahrhundert." Braunschweig, 1979
- DRÖGE, Franz: "Wissen ohne Bewußtsein – Materialien zur Medienanalyse." Frankfurt am Main, 1972
- EK, Sven B.: "Die Fiktion des Wandels im 19. Jahrhundert." in: Hinrichs, Ernst; Wiegmann Günter (Hg.): "Sozialer und kultureller Wandel in der ländlichen Welt des 18. Jahrhunderts." , Göttingen 1973, S. 265-272
- ENGELHARDT, Ulrich: "Bildungsbürgertum. Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts." Stuttgart, 1986
- ENGELL, Lorenz: "Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte." Frankfurt am Main, 1992
- ENGELMANN, Bernt: "Die unsichtbare Tradition. Richter zwischen Recht und Macht. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Strafjustiz 1779 bis 1918." Köln, 1988
- ERBER-GROIS, Margarete: "Unterhaltung und Erziehung. Studien zur Soziologie und Geschichte des Kinder- und Jugendfilms." Frankfurt am Main, 1989
- FAULSTICH, Werner; KORTE, Helmut (Hg.): "Fischer Filmgeschichte: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924." 1.Band Frankfurt am Main, 1994
- FAULSTICH, Werner; KORTE, Helmut (Hg.): "Fischer Filmgeschichte: Massenware und Kunst 1977-1995." 5. Band Frankfurt am Main, 1995

- FRAENKEL, Heinrich: "Unsterblicher Film. Die große Chronik von der Laterna Magica bis zum Tonfilm." München, 1956
- FREUD, Sigmund: "Das Unbehagen in der Kultur." in: ders.: "Kulturtheoretische Schriften.", Frankfurt am Main 1986, S. 191-270
- GAUPP, Robert: "Die Gefahren des Kino." in: "Süddeutsche Monatshefte" Jg. 9, Bd. 2, Juli, 1911/12, S. 363-366, zitiert nach: Schweinitz (1992) S.64-69
- GAUPP, Robert: "Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt." in: Dürerbund: "100. Flugschrift zur Ausdruckskultur" , 1912, S.1-12
- GAUPP, Robert: "Psychologie des Kindes." (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen 213/214. Bändchen) Leipzig, 1918
- GEHR, Herbert: "Die verlorene Unschuld des Kino: Deutsche Filme vor Caligari." in: Wilhelm Roth (Hg.): "epd-Film", Frankfurt am Main 12/1990, S.23 ff.
- GEIGER, Theodor: "Die soziale Schichtung des deutschen Volkes." Stuttgart, 1932
- GERDES, Peter: "Arbeiter und Intellektuelle – Kein Thema für den deutschen Stummfilm zwischen 1911 und 1930." Siegen, 1985
- GIESENFELD, Günter (Red.): "Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk" (Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft Heft 8) Marburg, 1990
- GLASER, Hermann (Hg.): "Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert." München, 1986
- GOERGEN, Jeanpaul: "Julius Pinschewer. Künstler und Kaufmann, Pionier des Werbefilms." in: Wilhelm Roth (Hg.): "epd-Film", Frankfurt am Main 3/1992, S.16 f.
- GÖRTEMAKER, Manfred: "Deutschland im 19.Jahrhundert. Entwicklungslinien." Bd.274 der Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung 4. durchgesehene und ergänzte Auflage, Bonn, 1994
- GREGOR, Ulrich; PATALAS, Enno: "Geschichte des Films 1895-1939." 1.Band Reinbek, 1986
- GRIEBEL: "Die Kinematographenzensur." in: "Das Land" Nr. 14 v. 15. April, Berlin 1913, zitiert nach: Bredow/Zurek (1975) S.67-72
- GROB, Norbert; PRÜMM, Karl (Hg.): "Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen." München, 1990
- HABERMAS, Jürgen: "Strukturwandel der Öffentlichkeit." Frankfurt am Main, 1990
- HÄFKER, Hermann: "Kinematographie und echte Kunst." in: "Bild & Film" 2 (1912/13) Nr.1, M. Gladbach 1913, S.5-8, zitiert nach: Schweinitz (1992) S.306-311
- HÄFKER, Hermann: "Der Ruf nach Kunst." in: ders. "Kino und Kunst" , M. Gladbach 1913, S.5-11, zitiert nach Schweinitz (1992) S.89-97
- HEER, Hannes; ULLRICH, Volker (Hg.): "Geschichte entdecken. Erfahrungen und Projekte der neuen Geschichtsbewegung." Reinbek, 1985
- HEILFRON, Ed. (Hg.): "Die Deutsche Nationalversammlung im Jahre 1919 in ihrer Arbeit für den Aufbau des neuen deutschen Volksstaates." 8. Band Berlin, o.J.
- HEILFRON, Ed. (Hg.): "Die Deutsche Nationalversammlung im Jahre 1920 in ihrer Arbeit für den Aufbau des neuen deutschen Volksstaates." 9. Band Berlin, o.J.
- HELLER, Heinz B.: "Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910 - 1930 in Deutschland." Tübingen, 1985
- HELLWIG, Albert: "Die Schundfilme, ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung." in: Bredow/Zurek (1975) S. 60-66
- HEPP, Corona: "Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende." München, 1987
- HERMAND, Jost; TROMMLER, Frank: "Die Kultur der Weimarer Republik." Frankfurt am Main, 1988
- HERMETIA
- HICKETHIER, Knut: "Beschleunigte Wahrnehmung." in: "Die Metropole" , München 1986, S.144-155
- HICKETHIER, Knut (Hg.): "Filmgeschichte schreiben - Ansätze, Entwürfe und Methoden." Berlin, 1989
- JACOBSEN, Wolfgang; KAES, Anton; PRINZLER, Hans Helmut (Hg.): "Geschichte des deutschen Films." Stuttgart, 1993
- JUNG, Uli (Hg.): "Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart." Trier, 1993
- KAES, Anton (Hg.): "Kino Debatte – Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929." (kommentierte Textsammlung) Tübingen, 1978
- KAES, Anton: "Filmgeschichte als Kulturgeschichte: Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik." in: Jung, Uli ; Schatzberg, Walter (Hg.): "Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. Beiträge zu einer internationalen Konferenz 1989 in Luxemburg." , München 1992, S.54-64
- KALBUS, Oskar: "Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht." Berlin, 1922
- KALBUS, Oskar: "Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung." in: Beyfuss/Kossowsky (1924)
- KALBUS, Oskar: "Pioniere des Kulturfilms." Karlsruhe, 1956
- KELLER, Ernst: "Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915." Frankfurt am Main, 1984
- KESSLER, Frank; LENK, Sabine; LOIPERDINGER, Martin (Hg.): "KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Früher Film in Deutschland." Bd. 1 Frankfurt am Main, 1992

- KESSLER, Frank; LENK, Sabine; LOIPERDINGER, Martin (Hg.): "KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann." Bd. 3 Frankfurt am Main, 1994
- KINTER, Jürgen: "Arbeiterbewegung und Film (1895-1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiter- und Alltagskultur und der gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Kultur- und Medienarbeit." Hamburg, 1985
- KOMMER, Helmut: "Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung." Berlin, 1979
- KORTE, Helmut (Hg.): "Film und Realität in der Weimarer Republik." Frankfurt am Main, 1978
- KOSOK, Lisa; JAMIN, Mathilde (Hg.): "Viel Vergnügen. – Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende." Essen, 1992
- KRACAUER, Siegfried: "Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films." Frankfurt am Main, 1984
- KRATZSCH, Gerhard: "Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus." Göttingen, 1969
- KREIMEIER, Klaus: "Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns." München, 1992
- KUBALL, Michael: "Familienkino – Geschichte des Amateurfilms in Deutschland 1900-1930." 1. Band, Reinbek, 1980
- LAMPE, Friedrich: "Lichtbild und Film im Dienste von Volksbildung und Wissenschaft." Berlin, 1928
- LANGE, Konrad: "Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt." in: Dürerbund: "100. Flugschrift zur Ausdruckskultur" 1912, S.12-50
- LANGE, Konrad: "Das Kino der Gegenwart und Zukunft." Stuttgart, 1920
- LE BON, Gustave: "Psychologie der Massen." Stuttgart, 1950
- LEMKE, Hermann: "Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Eine kulturgeschichtliche und industrielle Studie." Leipzig, 1912
- LOIPERDINGER, Martin: "Wie der Film nach Deutschland kam. Ludwig Stollwerck, Köln, an Herrn E. Searle, 30. Januar 1896." Bd. 1 in: KINtop, Frankfurt am Main 1/1993, S.115-118
- MANN, Golo: "Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts." Frankfurt am Main, 1991
- MANN, Heinrich: "Der Untertan." München, 1983
- MANNHEIMER, A.: "Die Bildungsfrage als soziales Problem." Jena, 1901
- MARCUSE, Herbert: "Kultur und Gesellschaft 1." Frankfurt am Main, 1989
- MELLINI, Artur: "Allerlei Interessantes vom Kinematographen." in: Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung.: "Volksbildungsfragen der Gegenwart." , Berlin 1913, S.275-288
- MOMMSEN, Wolfgang: "Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde." Stuttgart, 1994
- MONACO, James: "Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache und Theorie des Films." Frankfurt am Main, 1989
- MOOSER, Josef: "Arbeiterleben in Deutschland 1900-1970." Frankfurt am Main, 1984
- MOSCOVICI, Serge: "Das Zeitalter der Massen. Eine historische Abhandlung über die Massenpsychologie." Frankfurt am Main, 1986
- MÜLLER, Corinna: "Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen." Stuttgart, 1994
- NOACK, Victor: "Die soziale Bedeutung des Kinematographen." in: "Das freie Wort" 9. Jg., 1909, zitiert nach: Bredow/Zurek (1975) S.54-59
- PAECH, Anne: "Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz: Osnabrück." Marburg, 1985
- PAECH, Anne: "Von der Filmgeschichte vergessen - Die Geschichte des Kinos." in: Hickethier (1989) S.41-49
- PAECH, Joachim: "Literatur und Film." Stuttgart, 1988
- PAECH, Joachim: "Wie soll man Filmgeschichte schreiben? Anmerkungen zur 'Geschichte des deutschen Films'." in: Wilhelm Roth (Hg.): "epd-Film", Frankfurt am Main 9/1993, S.22ff.
- PETERS, Michael: "Der Alldeutsche Verband am Vorabend des Ersten Weltkrieges (1908-1914). Ein Beitrag zur Geschichte des völkischen Nationalismus im spätwilhelminischen Deutschland." Frankfurt am Main, 1992
- PFEMFERT, Franz: "Kino als Erzieher." in: "Die Aktion" 1. Jg., Nr. 18, 1911, Sp. 560-563, zitiert nach: Kaes, (1978) S.59-62
- PROKOP, Dieter: "Soziologie des Films." (erweiterte Ausgabe) Frankfurt am Main, 1982
- RIHA, Karl: "Moritat, Bänkelsong, Protestballade – Kabarett-Lyrik und engagiertes Lied in Deutschland." Königstein, 1979
- RINGER, Fritz K.: "Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933." München, 1987
- ROTH, Wilhelm (Hg.): "epd-Film" Frankfurt am Main, 1984ff.
- ROTH, Wilhelm; WORSCHKECH, Rudolf: "Filmbücher nur noch zu Ereignissen? Gespräch mit Hans Helmut Prinzler." in: Wilhelm Roth (Hg.): "epd-Film", Frankfurt am Main 12/1992, S.11ff.
- RUPRECHT, Horst: "Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland." München, 1959
- SADOUL, Georges: "Geschichte der Filmkunst." Frankfurt am Main, 1982
- SAMULEIT, Paul; BORN, Emil: "Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel. Vorträge und Verhandlungen der 42. Hauptversammlung der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung." Berlin, 1912

- SCHEURER, Hans J.: "Die Industrialisierung des Blicks. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie." Köln, 1987
- SCHIEBER, Anna: "Zwei-Kinokonferenzen." Stuttgart, 1919
- SCHLÜPMANN, Heide: "Stummfilmfestival in Pordenone." in: Roth, Wolfgang (Hg.): "epd-Film", Frankfurt am Main 12/1987, S.7f.
- SCHLÜPMANN, Heide: "Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen Kinos." Frankfurt am Main, 1990
- SCHMITT, Heiner: "Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945." Boppard, 1979
- SCHÖNHUBER, Franz Xaver: "Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten." (Beihefte zur Zeitschrift 'Lehrerfortbildung' Nr. 19) Leipzig, 1918
- SCHORR, Thomas: "Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts 'Der Kinematograph' (1907-1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten." (Dissertation) München, 1990
- SCHULTZE, Ernst: "Der Kinematograph als Bildungsmittel. Eine kulturpolitische Untersuchung." Halle a.d.S., 1911
- SCHULZE, Volker: "Frühe kommunale Kinos und die Kinoreformbewegung bis zum Ende des ersten Weltkrieges." in: "Publizistik. Vierteljahreshefte zur Kommunikationsforschung." 22. Jg., 1977, S. 61-71
- SCHWEINITZ, Jörg: "Prolog vor dem Film – Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914." Leipzig, 1992
- SELLE, Gerd: "Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik." Köln, 1981
- SELLMANN, Adolf: "Der Kinematograph als Volkserzieher?" (Pädagogisches Magazin Heft 470), 2. Auflage Langensalza, 1912
- SEßLEN, Georg; FISCHER, Robert: "Das ist wie eine Lotterie – Treffer oder Ramsch. Ein Gespräch zwischen Georg Seßlen und Robert Fischer." in: Wilhelm Roth (Hg.): "epd-Film", Frankfurt am Main 12/1992, S.15 ff.
- SPIER, Ike: "Die sexuelle Gefahr im Kino." in: Helene Stöcker (Hg.): "Die Neue Generation" Nr. 4, Berlin 1912, S.192-198
- Störig, Hans Joachim: „Kleine Weltgeschichte der Philosophie.“ 2.Band Frankfurt am Main 1981
- STROBEL, Ricarda (Hg.): "Film- und Kinokultur in Lüneburg." Bardowick, 1993
- STURMA, Dieter (Hg.): "Kultur Medien Kommunikation. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft." Lüneburg, 1991
- TERVEEN, Fritz (Hg.): "Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland." Lechte-Emsdetten, 1959
- TEWS, Johannes: "Bedeutung und Stand der Volksbildung und der freiwilligen Volksbildungsarbeit." in: Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung: "Volksbildungsfragen der Gegenwart.", Berlin 1913, S. 1-42
- THÜNA, Ulrich von: "Aller Anfang ist schwer oder: Filmwissenschaft in Deutschland." in: Wilhelm Roth (Hg.): "epd-Film", Frankfurt am Main 5/1988, S.5
- TITZE, Hartmut (Hg.): "Datenhandbuch zur deutschen Bildungsgeschichte. Das Hochschulstudium in Preußen und Deutschland 1820-1944." Bd.I 1.Teil Göttingen, 1987
- TOEPLITZ, Jerzy: "Geschichte des Films 1895 - 1928." 1.Band Berlin, 1984
- TÖTEBERG, Michael: "Filmstadt Hamburg." Hamburg, 1990
- VOGL-BIENEK, Ludwig: "Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsergebnis." in: "KINtop", Frankfurt am Main 3/1994, S.10-32
- VONDUNG, Klaus (Hg.): "Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen." Göttingen, 1976
- WARSTAT, Dieter Helmuth: "Frühes Kino der Kleinstadt." [Eckernförde] Berlin, 1982
- WARSTAT, Willi; BERGMANN, Franz: "Kino und Gemeinde." M. Gladbach, 1913
- WIEGELMANN, Günter: "Kultureller Wandel im 19. Jahrhundert." Göttingen, 1973
- WINTERFELD, E. Hans: "Vom Kintopp zum Lehrspiel." Königsberg, 1911
- ZGLINICKI, Friedrich von: "Die Wiege der Traumfabrik – Von Guckkästen Zauberscheiben und bewegten Bildern bis zur UFA in Berlin." Berlin, 1986
- ZIELINSKI, Siegfried: "Audiovisionen – Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte." Reinbek, 1989

5. Bildnachweis

- Abb. 1-3 (Titel) Erste Filmaufnahmen der Gebrüder Skladanowsky, 1892 aus: Zglinicki (1986) S.51
Bildnis eines deutschen Professors, um 1900 aus: Selle (1981)
Asta Nielsen in ‚Engelein‘, 1913 aus: Zglinicki (1986) S.91
- Abb. 4 Kollegium eines Frankfurter Gymnasiums, um 1895 aus: Selle (1981)
- Abb. 5 Publikum im UT Hasenheide in Neukölln 1913 aus: epd-Film 5/1990 S.11
- Abb. 6 Werbung für das Wanderkino der ‚Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung‘ aus: Samuleit (1912) S.60
- Abb. 7 Lichtspielhaus in Eickel aus: Warstat (1913) S.113
- Abb. 8 Zauberlaterne, Kupferstich von Schellenberg (1740-1806) aus: Zglinicki (1986) S.35
- Abb. 9 Volksschulklasse 1914/15, den Sieg in Ostpreußen nachvollziehend aus: Selle (1981)
- Abb. 10 Schund, Kitsch und Kunst aus: Ackerknecht (1918) S.66
- Abb. 11 Detail aus einer Stereoskop-Fotographie aus: Kosok/Jamin (1992) S.71
- Abb. 12 Kinder vor dem Luisen-Kino in Berlin-Mitte, um 1910 (Archiv für Kunst und Geschichte) aus: Strohmeier, Klaus (Hg.): „Berlin in Bewegung. Literarischer Spaziergang Bd.1: Die Berliner.“ Reinbek 1987 S.81
- Abb. 13 Zeiss-Ikon Schulkino „Magister“ aus: Lampe (1928) S.87

