

Andrea Haller

Das Kinoprogramm. Zur Genese und frühen Praxis einer Aufführungsform

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1366>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Haller, Andrea: Das Kinoprogramm. Zur Genese und frühen Praxis einer Aufführungsform. In: Heike Klippel (Hg.): »The art of programming«. *Film, Program und Kontext*. Münster: LIT 2008 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur), S. 18–51. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1366>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0>

DAS KINOPROGRAMM ZUR GENESE UND FRÜHEN PRAXIS EINER AUFFÜHRUNGSFORM

»Wo findest du ihresgleichen! Die Welt ist reichhaltig und das Leben vielseitig. Aber ein einziges Kinetographen-Theater-Programm stellt Welt und Leben, was die Reichhaltigkeit anbetrifft, weit in

den Schatten.«

MELCHER 1909

Besucht man heute eine Kinovorstellung in einem der zahlreichen Multiplexkinos, so weiß man schon im Vorhinein recht genau, was einen im Kinosaal erwarten wird. Zuerst wird man sich zwanzig Minuten oder sogar noch länger Werbefilme für Eis, Zigaretten u.ä. anschauen müssen, dann wird das Licht gedimmt und es folgen 3-4

Kinotrailer. Nun beginnt das eigentliche Ereignis, ›der Film‹. Aus diesem Grunde ist man ins Kino gegangen, um einen Film zu sehen. Was heute selbstverständlich erscheint, war jedoch nicht immer so. Zwar wussten die Kinobesucher vor rund 100 Jahren auch, was sie erwartete, wenn sie ins Kino gingen, nur gingen sie nicht dorthin, um sich ›einen Film‹ anzuschauen, sondern ein Programm.

Im Folgenden soll der Gemeinplatz kritisch diskutiert werden, dass ›Kino‹ und ›Film‹ gleichzusetzen sind. Es soll herausgestellt werden, dass eine Kinovorstellung mehr war (und ist) als eine Filmvorführung, dass sie von Anfang an ein Kino-›Programm‹ bot. Ein Programm, das mehr war als das bloße Anschauen eines Filmes, sondern ein zuweilen multimediales und multisensuelles Gesamterlebnis. Lange Zeit – und in gewisser Weise noch immer – war das Programm als Aufführungsmodus bestimmend für die Institution Kino und seine medialen Qualitäten und nicht das singuläre Medienereignis ›Film‹. Indem der Beitrag die historische Entwicklung der Kinovorstellung als Programmvorstellung nachzeichnet, soll hervorgehoben werden, dass das Wissen über den Aufführungs- und Präsentationszusammenhang essentiell ist, um die Wirkungsqualitäten von historischen Filmen zu verstehen. So wie die »semantischen und ästhetischen Potentiale« der Filme erst vollständig durch ihre Einbindung und Positionierung innerhalb des Programmmzusammenhangs aktualisiert werden (vgl. Braun 2005, 213), so lässt sich ihre Wirkungsästhetik retrospektiv erst durch das Wissen um ihren Aufführungskontext nachvollziehen.

Im Gegensatz zu den Medienprodukten, d.h. den Filmen selbst, ist dem Programm als Aufführungsform dieser Produkte ungeachtet dessen bislang wenig Beachtung geschenkt worden. Niko de Klerk bezeichnet es gar als einen »blinden Fleck« in der Filmgeschichtsschreibung (de Klerk 2002, S. 15), und das, obwohl sowohl Veränderungen auf der Produktionsseite, des Verleihs und der Rezeption im Bereich des Programms konvergieren und dort zum Tragen kommen.

Im dargestellten Zeitraum von den ersten Filmvorführungen bis zur Einführung des Tonfilms durchlief das Kinoprogramm einige bedeutende Veränderungen, die mit den Stichwörtern Standardisierung und Entindividualisierung tendenziell zutreffend, aber dennoch unzureichend beschrieben werden können, da sich das Programm dieser Tendenz immer wieder erfolgreich widersetzen konnte. Und ebenso wenig wie die Einführung des Tonfilms das Ende der Entwicklung markierte, markierte die Erfindung des Laufbildes den Anfang des Programmformats.

Das Programm als medienübergreifendes Konzept

Der deutsche Soziologe Georg Simmel schrieb 1896, ein Jahr nach den ersten öffentlichen Filmvorführungen, über das Bedürfnis des modernen Menschen nach Zerstreung:

»Keine Erscheinung des modernen Lebens kommt diesem Bedürfnis so entgegen, [...], nirgends sonst ist eine große Fülle heterogenster Eindrücke in eine äußere Einheit so zusammengebracht, dass sie der durchschnittlichen Oberflächlichkeit doch als zusammengehörig erscheinen und gerade dadurch jene lebhaftige Wechselwirkung unter ihnen erzeugt wird, jene gegenseitige Contrastierung und Steigerung, die dem ganz beziehungslos Nebeneinanderliegenden versagt ist« (Simmel, 2004 [1896], 34).

Liest man diese kurze Passage aus Simmels Werk ohne Wissen um seinen genauen Sinnzusammenhang, scheint es, als beschreibe Simmel ein Kinoprogramm um die vorletzte Jahrhundertwende: das Nebeneinander von verschiedenen Eindrücken, die Fülle an Reizen, die Freude am Heterogenen. Doch Simmel spielt hier nicht auf das Kino an. Dieser kurze Absatz stammt aus einem kleinen Essays, der sich mit der Berliner Gewerbeausstellung von 1896 kritisch auseinandersetzt. Der fehlende Bezug zum Kino verdeutlicht aber dennoch und gerade, dass die Prinzipien, die dem Kinoprogramm zugrunde liegen und mit ihnen das Programmformat als solches, nichts Kino-Immanentes sind, son-

dern auf eine Vielzahl von – im weitesten Sinne – ›medialen Ereignissen‹ anzuwenden sind.

Hickethier bietet im Hinblick auf das Fernsehprogramm folgende Definition von ›Programm‹ an: »Mit Programm wird der Zusammenhang vieler, fast immer unterschiedlicher Produkte verstanden, die in einer zeitlichen Abfolge und an einem einheitlichen Ort (Kanal) als Angebot präsentiert werden.« Ergänzend heißt es weiter: »Das Programm stellt einen auch vom Betrachter direkt wahrnehmbaren Kontext für das einzelne ästhetische Produkt dar, der an das einzelne Produkt anschließt« (Hickethier 2001, 216).

Retrospektiv betrachtet und medienübergreifend verstanden, lässt sich diese Definition auch für das Kino nutzbar machen. Geht man noch weiter in der Mediengeschichte zurück, zeigt sich, dass das Programm bereits beim Aufkommen des Films ein Format mit Geschichte war. Das Konzept des Programms als mediales Aufführungsformat ist ein weit über das Kino hinausreichendes Kulturphänomen. Die Kombination von verschiedenen Anreizen, visueller oder akustischer Natur, medial vermittelt oder auch live, ließ sich sowohl im Varieté als auch in Laterna magica-Aufführungen finden. Auch in vielen anderen Aufführungskontexten, die sich den kleinen Formen widmeten, wie dem Tingeltangel, dem Brettl und Überbrettl, den Singspielhallen, aber auch im Zirkus, auf Kleinkunsth Bühnen und bei sog. bunten Abenden, fanden diese Grundsätze Anwendung. Die Darbietungen all dieser Vergnügungen boten »eine Reihe eigenständiger Attraktionen, die von einer organisierenden Instanz sequentiell angeordnet werden, um die Anteilnahme des Publikums zu moderieren« (de Klerk 2000, 16). Sie alle führten die heterogenen Elemente ihrer Aufführung unter einer bestimmten Idee zusammen, auch wenn es oft nur die verbindende Idee der Diversität oder die Idee einer »psychologischen Wirksamkeit« (vgl. Simmel, 35) war.

Das Programm war demnach nicht eine genuin filmische Erfindung, sondern ein Format, das frühere Unterhaltungsformen mit einbezog und absorbierte. Es wurde als ein Ritual begriffen, als ein Schema, das vielseitig anwendbar war und sich immer neu füllen ließ. In diesem Sinne bezeichnet de Klerk das Programm auch als ein »container format« (de Klerk 2005, 533).

Wagt man also eine medienhistorische Verortung des Kinos aus dem Blickpunkt des Programms, dann ist der Fokus auf die Filmgeschichte und ihre Einteilung in Epochen, Umbrüche und Entwicklungslinien ein anderer. So weist beispielsweise Loiperdinger darauf hin, dass unter dieser Prämisse der eigentliche mediale Umbruch, der den Beginn des ›Kinos‹ markiert, nicht zum Zeitpunkt der Erfindung des Films, d.h. der Erfindung der technischen Apparatur zur Vorführung ›lebender Bilder‹ und der öffentlichen Aufführung des projizierten Bildes zu setzen ist, sondern erst dann, wenn das Programm als ein Format etabliert wurde, das die verschiedenen Elemente der Aufführung unter einer bestimmten Idee zusammenfasste und so die Vielfalt der Darbietungen in ein einheitliches Gan-

zierten Laufbildes zu suchen ist, sondern dass dieser mediale Umbruch im Bereich der Programmgeschichte liegt:

»Der eigentliche mediengeschichtliche Umbruch vollzieht sich nicht im Bereich der Technikgeschichte, auch wenn die Jahreswende 1895/96 in der öffentlichen Wahrnehmung bis heute als Epochenschwelle gehandelt wird. Er vollzieht sich im Bereich der Programmgeschichte, und zwar geraume Zeit später, nämlich während des Ersten Weltkrieges. Erst die Durchsetzung des Programmstandards ‚langer Spielfilm‘ brachte jene Umwälzung, welche die Medienlandschaft für die nachfolgenden Jahrzehnte geprägt hat« (Loiperdinger 1998, 72).

Mag man nun den Aspekt der Kontinuität oder den der Umwälzung betonen: fokussiert man rückblickend das Kino und den Film als Programmmedium, werden teleologische Erklärungsmuster, die darauf abzielen, die Filmgeschichte als eine Art Reifungsprozess darzustellen, bei dem sich das Kino und der Film in Vorstufen zu dem entwickelten, was sie heute sind, einmal mehr obsolet.

Programmgestaltung in der kinematographischen Anfangsphase

Das Programmschema des Kinos war demnach bereits etabliert, bevor es das Kino überhaupt gab. So konnte man denn auch in der Anfangsphase der öffentlichen Filmvorführung Filmprogramme in den unterschiedlichsten Kontexten finden, abhängig von den Örtlichkeiten der Aufführung, dem Zweck und dem anvisierten Publikum.

Die meisten dieser Filmprogramme, die oft in einen größeren Kontext eingebettet waren, waren relativ kurz. Die Gebrüder Lumière waren die Ersten, die Filme als separates Programm vorführten. Dabei waren sie gleichzeitig sowohl Produzenten als auch »Programmierer«. Sie zeigten Kürzestfilme von rund einer Minute Länge, sog. »vues«, auf Deutsch »Bilder«. Ihr Programm dauerte rund eine halbe Stunde inklusive Ein- und Auslass. Die Sujets ihrer Programme bewegten sich zwischen Alltagsbildern, wie dem Feierabend in einer Fabrik, oder der Einfahrt eines Zuges in den Bahnhof, Reisebildern in weitesten Sinne, Sehenswürdigkeiten und Aktualitäten (Loiperdinger 1999, 132ff und 159) und boten so einen abwechslungsreichen Mix von

Abb. 1: Programm des Cinématographe Lumière, Stadt-Anzeiger zur Kölnischen Zeitung, Nr. 234, 23.5.1896, Abendausgabe



Einblicken in die ›große‹ und ›kleine‹ Welt (Loiperdinger 1999, 162) in rund 15 Minuten Film. Bereits in diesen ersten noch recht kurzen Programmen war das Grundmuster angelegt: Amüsement durch Abwechslung.

Immer wieder ist darauf hingewiesen worden, dass das Varieté dem Kino als Vorbild für die Programmgestaltung gedient habe. Besonders die US-amerikanische Forschung betont, dass das Varieté bzw. das ›Vaudeville‹ den Film popularisiert und seiner Aufführungsform als Vorbild gedient habe. »First, vaudeville provided the film industry with a marketing model«, heißt es bei Allen. Und weiter: »Vaudeville provided the film industry with a model of industrial organization«. Doch was am wichtigsten war: »Vaudeville provided film with a presentational model« (Allen 1985, 81).

Auch Corinna Müller überschreibt das erste Kapitel ihrer Studie zur frühen deutschen Kinematographie mit der Analogie des Kinos als »zweidimensionales Varieté« (Hardekopf 1910). Sie weist damit auf die Verwurzelung der deutschen Kinematographie im Varieté hin und schildert detail- und quellenreich, vor allem am Beispiel Messters, die Verbindung von Film und Varieté (Müller 1994, 16-23). Wie später das Nummernprogramm wollte auch das Varieté durch kurze Minutenabschnitte mit diversen Vorführungen – von Tierdressuren über Jongliernummern und artistische Darbietungen bis zu Gesangsnummern und kleinen szenischen Darstellungen, deren Abfolge nicht beliebig, sondern nach wirkungspsychologischen Gesichtspunkten organisiert war – Zerstreung und Abwechslung bieten. Der Filmteil innerhalb des Variétéprogramms folgte, gleichsam als Programm im Programm, einer ähnlichen Dramaturgie. Jedoch bestand er hauptsächlich aus Aktualitäten, und es entwickelte sich um 1900 die Form der »Optischen Berichterstattung« als Standardfilmprogramm in den großen Variététheatern (Garncarz 2005, 80ff). Diese bewegte sich zwischen aktuellen Ereignissen, »nationaler Nabelschau« mit Bildern der Kaisers, des Militärs und der Flotte und Bildern aus aller Welt. Programmatisch dienten die Wochenillustrierten mit ihren aktuellen reich illustrierten Berichten dem Kinoprogramm im Varieté als Vorbild (Garncarz 2005, 97). Der Zuschauer dieses immer noch recht kurzen Filmprogramms von rund 10-20 Minuten unternahm mit diesen Bildern aus aller Welt eine virtuelle Reise im Sessel.

Schaut man sich die Sujets der vorgeführten Filme an, wird schnell deutlich, dass der Filmteil im Variétéprogramm mit seiner Orientierung an der Aktualität, d.h. den dokumentarischen Genres, nicht das allein prägende Modell für das frühe Kinoprogramm gewesen sein kann. Neben den großen Varietés, die vor allem von einem begüterteren großstädtischen Publikum besucht wurden, waren es die Wanderkinematographen, die entscheidend zur Populari-

sierung des Kinos beigetragen haben. Sie waren in die kulturelle Infrastruktur von Jahrmärkten und Volksfesten eingebunden und erreichten auch so das eher kleinbürgerliche, zuweilen dörfliche (Familien-)Publikum dieser Veranstaltungen. Bei der Aufführungsgestaltung war die Programm erfahrung seiner Macher, die aus dem Schaustellermilieu mit ihren Spezialitätentheater und Panoptika kamen, von großem Nutzen. Anders als im Varieté, das seine Programmvarianz außerhalb des Filmteils fand, wurden in Wanderkinos, die ausschließlich Filme zeigten, alle Filmformen und Genres gemischt und nicht nur Aktualitäten gezeigt. Die Wanderkinos übernahmen bei Filmshows demnach »bewährte kulturelle Praktiken« (Garncarz 2002, 156), die in der Unterhaltung, nicht in der Information des Publikums zu suchen waren. So entwickelte sich eine etwas andere Dramaturgie als in den großen Varietés. Das Wanderkino diente damit als Vorbild für die inhaltliche Ausrichtung der Programme des sich schnell etablierenden stationären Kinogewerbes.

Sowohl beim Kinoprogramm des Varietés als auch des Wanderkinos waren nun die Bereiche der Filmproduktion und der Aufführungsgestaltung getrennt. Die Betreiber beider Spielstätten kauften zwar die fertigen Medienprodukte, stellten sie aber vor dem Hintergrund ihrer Erfahrung und im Hinblick auf das anvisierte Publikum eigenverantwortlich zusammen. Folglich bedienten die großen Varietés eher das Interesse des großstädtischen, bürgerlichen Publikums nach Information, während die Wanderkinos den Aspekt der Unterhaltung der Massen in den Vordergrund stellten.

Etablierung des Kinos als stationäres Vergnügungsangebot: das Nummernprogramm

Um 1906/07 schien das Geschäft mit den bewegten Bildern ein lukratives Gewerbe geworden zu sein, und es kam zu einem wahren Gründungsboom von ortsfesten Kinos. Diese siedelten sich zunächst in belebten Geschäftsstraßen und Ausfallstraßen an, um ein städtisches Laufpublikum zu erreichen. In diesen ersten »Ladenkinos«, aber auch in den sich schnell entwickelnden komfortableren Kinos wurde ein abwechslungsreiches Nummernprogramm gespielt. Es soll nun ein Blick auf das Nummernprogramm oder Kurzfilmprogramm des sog. »Kinos der Attraktionen« (Gunning 1990) und seine Wirkungsmechanismen geworfen werden. Wie sah das Programm aus, welchen Gesetzen folgte es und welchen Stellenwert hatten die einzelnen Filme im Gesamtprogrammzusammenhang? In Zahlen ausgedrückt sah das durchschnittliche Programm um 1910 folgendermaßen aus: »Ein durchschnittliches Kinoprogramm im The-

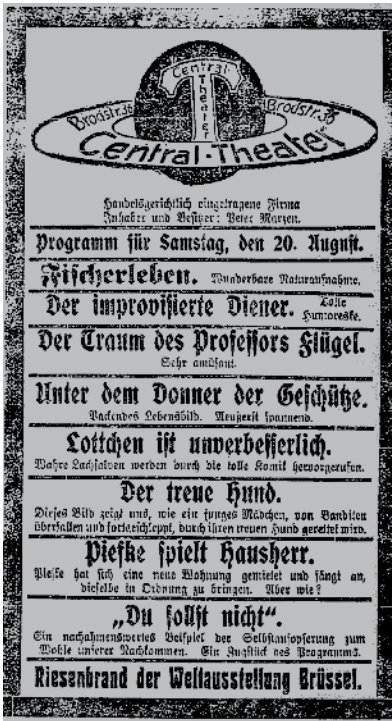


Abb.2 und 3 (gegenüberliegende Seite):
 Nummernprogramm,
 Programmkonkurrenz zweier Trierer Kinos,
 Trierischer Volksfreund, 20.8.1910

ater ist 1800 m lang und dauert 2 Stunden. Es enthält 10 Sujets. Ein Meter Film ist der Bildträger für 52 Einzelbildchen. Ein Programm besteht also aus etwas 93.000 Einzelbildchen« (Mellini 1913, 280).

Bei der inhaltlichen Gestaltung ihrer Programme orientierten sich die Kinobesitzer, die zumeist keine Erfahrung im Kinogewerbe hatten, sondern oftmals aus dem Einzelhandel kamen, hauptsächlich an den Wanderkinos: »Die Besitzer der ortsfesten Kinos bedienten sich des erfolgreichen Modells der Filmprogrammierung, das die oft seit Generationen in der Unterhaltungsbranche tätigen Schausteller mit ihren Wanderkinos entwickelt hatten« (Garncarz 2002, 156). Sie adaptierten das abwechslungsreiche, in den ambulanten Kinos erprobte Kurzfilmprogramm und boten eine bunte Mischung von Genres und Themen.

Und das sah meist so ähnlich aus wie jene der beiden konkurrierenden Kinos aus Trier vom August 1910 (s. Abb. 2 und 3). Schon bei einem flüchtigen Blick auf die Gestaltung des Programmzettels wird deutlich, dass im Programmzusammenhang nicht der einzelne Film als wichtig erachtet wurde, sondern dass der Gesamteindruck und die Komposition der Aufführung als Ganzes ausschlaggebend waren.

Nicht die eigentliche Handlung der Filme war bestimmend, sondern ihre Funktion im Gesamtzusammenhang. Die Form des Programms war bestimmend, nicht der Inhalt. Weil alle fünf bis zehn Minuten etwas Neues zu erwarten war, konnte der Zuschauer das Kino auch mitten in einer Vorstellung betreten und verlassen, ohne fürchten zu müssen, etwas verpasst zu haben. Diese Sorglosigkeit in der ›Benutzung‹ des Programms macht den Ritualcharakter des Programmformats deutlich. Der damalige Besucher konnte sich im Programm zurechtfinden, ohne zu wissen, was genau darin aufgeführt wurde, denn das Programm folgte gewissen Regeln und Mustern.

Wie diese aussehen sollten und was genau ein ›gutes‹, d.h. wirkungs- und effektvolles und dabei geschmacklich einwandfreies Programm ausmachte, da-

rin waren sich auch die Kinopraktiker jener Zeit nicht immer einig.

1910 stellt die Filmfachzeitschrift *Lichtbild-Bühne* etwa folgende »Normal-Formel« auf, an der sich ein Kinobesitzer orientieren sollte: »1. Musikpièce, 2. Aktualität [sic!], 3. Humoristisch, 4. Drama, 5. Komisch, – Pause –, 6. Naturaufnahme, 7. Komisch, 8. Die große Attraktion, 9. Wissenschaftlich, 10. Derbkomisch« (Grundregeln für die Programmzusammensetzung, 1910).

Auch Ratgeber wie das »Handbuch der praktischen Kinetographie« des Kinopraktikers F. Paul Liesegang gaben Tipps, wie der Kinobesitzer seine Vorführung und sein Programm zu gestalten habe, um den größtmöglichen Effekt zu erzielen. Liesegang hebt besonders die Wichtigkeit einer wohlgedachten Dramaturgie des Programms hervor. Das Programm sei der Garant für den Erfolg der Vorstellung, nicht die einzelnen Filme. »Die Bilder mögen an sich noch so schön sein, werden sie wahllos durcheinander gezeigt, so kann ihre Wirkung zerstört werden; der Gesamteindruck der Vorführung wird dann keinesfalls befriedigend ausfallen« (Liesegang 1908, 231). Die Filme werden von ihm nicht als autonome Einheiten betrachtet, sondern als Teile eines harmonischen Ganzen. Daher soll zwar mit Kontrasten gearbeitet, allzu harte Gegensätze sollen jedoch vermieden werden. »[...]es wäre verfehlt auf einen »Film zum Todlachen« eine grausige Tragödie zu bringen« (ibid.). Der mentale und emotionale Gegensatz der Filme soll zwar spannungsgeladen sein, darf aber nicht zu hart und übergangslos ausfallen. Auch das Prinzip der Steigerung soll, laut Liesegang, berücksichtigt werden. Das Beste solle nicht gleich zuerst geboten werden, vielmehr solle auf eine gewisse Steigerung geachtet werden, um »dadurch das Publikum in Spannung« (ibid.) zu halten. Auch wäre es unpassend, ein Programm nur aus Highlights zusammenzusetzen, dies würde schlussendlich zu Ermüdung und zur Langeweile des Publikums führen.

Ein Zuviel an Attraktion schwächt den Unterhaltungswert demnach ebenso wie Wiederholung und Gleichartigkeit. Stattdessen sollen mit den Prinzipien der Kontrastbildung,

Parade-Theater

Neustrasse 3

Großartiger wunderbarer
Riesenspielplan

Samstag, den 20. d. einsch. Montag, den 22. August

7 Abende (des Monats) Alle Abende Von 8 bis 10 Uhr

12 Nummern 12

Sich-Vorführungsgrosz für Theater!

1. **Die grossartigen Feiertlichkeiten in Elberfeld-Barmen.**
Anlässlich der hiesigenen Städte-Feiern, unter der Leitung des hiesigen Stadtmagistrats.
2. **Fischerleben im Norden.**
Hochinteressante, humorvolle, komische, und sehr schön.
3. **Die Duellantin.**
Zweites Stück von Molière, in der Bearbeitung des hiesigen Theater-Direktors, nach dem Original des hiesigen Theater-Direktors, in der Bearbeitung des hiesigen Theater-Direktors.
4. **Der Traum des Professors Flügel.**
Ein toller Komik.
5. **Nach der Sühne.**
Ein toller Komik.
6. **Gregorie lernt ein Handwerk.**
Eine von 5 Akten, in der Darstellung des hiesigen Theater-Direktors, in der Bearbeitung des hiesigen Theater-Direktors.
7. **Das Beweisstück!**
Eine von 5 Akten, in der Darstellung des hiesigen Theater-Direktors, in der Bearbeitung des hiesigen Theater-Direktors.
8. **Piefke spielt Hausherr!**
Eine von 5 Akten, in der Darstellung des hiesigen Theater-Direktors, in der Bearbeitung des hiesigen Theater-Direktors.
9. **Der treue Hund.**
Eine von 5 Akten, in der Darstellung des hiesigen Theater-Direktors, in der Bearbeitung des hiesigen Theater-Direktors.
10. **Woh! das wir sterben müssen!**
Eine von 5 Akten, in der Darstellung des hiesigen Theater-Direktors, in der Bearbeitung des hiesigen Theater-Direktors.
11. **Musette!**
Eine von 5 Akten, in der Darstellung des hiesigen Theater-Direktors, in der Bearbeitung des hiesigen Theater-Direktors.
12. **Lothar ist unverbesserlich.**
Eine von 5 Akten, in der Darstellung des hiesigen Theater-Direktors, in der Bearbeitung des hiesigen Theater-Direktors.

Ab Dienstag
Der Brand d. Brüsseler
Weltausstellung.

Freuen der Plätze wie bekannt.

Die Direktion des Parade-Theaters Trier-Coblenz.

Steigerung, Retardierung und einer wellenartigen, rhythmischen Dramaturgie verschiedene sinnliche Anreize geboten und auf eine Vielfalt hinsichtlich Genres und Filmtypen geachtet werden.

Dabei geht es jedoch nicht vorrangig um eine Mischung der Gattungen, d.h. Fiktion oder Dokumentation, Trickfilm und Tonbild oder farbige Filme, Aktualitäten oder Spielhandlungen, sondern um eine möglichst diverse Mischung hinsichtlich wirkungsästhetischer Gesichtspunkte. Der Programmierer hatte danach zu fragen, was den spezifischen Reiz der Filme ausmachte, welchen besonderen Schauwert sie aufwiesen und was sie beim Zuschauer bewirkten: optisches Vergnügen, zu finden sowohl in farbigen Filmen als auch in exotischen Sujets, die Erweckung von verschiedenen Emotionen, sei es Mitgefühl (z.B. im Melodrama), Spannung (im Sensationsfilm, aber auch in sog. ›Phantom Rides‹) oder Befriedigung der Neugier (Aufnahmen aus fernen Ländern, aber auch Sitendramen). Daher konnten auch durchaus zwei Filme derselben Gattung aufeinander folgen, solange sie nur verschiedene Sehansätze boten. Auch extra-filmische, performative Faktoren der Programmgestaltung trugen zur Diversität der Kinovorstellung bei: die Filme wurden von Musik begleitet, zuweilen führte ein Conferencier durch das Programm oder ein Erklärer kommentierte die Filme live, das Publikum wurde durch projizierte Dias direkt angesprochen, zum Essen und Trinken animiert oder gebeten, die übergroßen Hüte abzunehmen. Diese nicht-filmischen Anteile machten das Programm zu einem – zumindest partiellen – Live-Event mit einem hohen Maß an Partizipation und Aktion von Seiten des Publikums. Ein wenig überspitzt formuliert ließe sich hier von einem Publikumsmedium im eigentlichen Wortsinne sprechen, denn das definitive Programm wurde letztendlich erst durch das im Kinosaal anwesende Publikum und seine Art der medialen ›Benutzung‹ realisiert.

Es wurde jedoch auch nicht mit Kritik an dieser Aufführungsgestaltung gespart. Vor allem Vertreter des intellektuellen, bürgerlich geprägten Kulturbetriebs und des wilhelminischen Bürgertums standen dieser Art der Unterhaltung oft kritisch gegenüber. So bezeichnete beispielsweise der Schriftsteller Hanns Heinz Ewers, obwohl ein treuer Freund und Verteidiger des Kinos, das Programm als »echtes Leipziger Allerlei, sehr gutes wild durcheinander gewürfelt mit äusserst mäßigem Zeug« (Ewers 1910). Der grimmige Kinoreformer Viktor Noack nannte das Kinoprogramm mit Goethe gar ein Ragout, »leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht«, und ein »stark Getränk«, dieser »Kientopp-Fusel« (Noack 1992 [1912]). Kritisiert wurde vor allem, dass diese Art der Unterhaltung nicht auf Kontemplation und Versenkung in ein Kunstwerk beruhte, sondern die niederen Instinkte quasi im Reiz-Reaktions-Schema anspreche:

»Einfach wie die reflexartige Lust ist der auslösende Reiz: Kriminalaffären mit einem dutzend Leichen, grauenvolle Verbrecherjagden drängen aneinander; dann faustdicke Sentimentalitäten: der blinde sterbende Bettler und der Hund, der auf seinem Grabe verreckt; ein Stück mit dem Titel: ACHTET DIE ARMEN oder KRABBEFÄNGERIN; Kriegsschiffe; beim Anblick des Kaisers und der Armee kein Patriotismus; ein gehässiges Staunen« (Döblin 1992 [1909], 155).

Doch die Art der Programmgestaltung wurde nicht nur als unerfreulich, sondern auch als schädlich angesehen, im physischen wie auch im psychischen Sinne. Die Schnelligkeit und Diversität des Programms überfordere den Zuschauer, überreize seine Nerven, führe zu einer Überlastung des Gehirns und einer Steigerung der Phantasie und letztlich gar zu körperlichen Beeinträchtigungen. Der Arzt und Kinoreformer Albert Hellwig beschreibt in einem Essay, überschrieben mit »Über die schädliche Suggestionskraft kinematographischer Vorführungen«, die bedenklichen Reaktion von Frauen und Kindern auf den Besuch einer Kinovorstellung, die von Ohnmachtsanfällen über Halluzinationen bis hin zu Hysterie reichen. Die Sorge um das physische Wohl der Kinogänger ist jedoch immer gepaart mit einer Sorge um die sittlich-moralische Verfasstheit des Publikums:

»Man gewöhnt sich rasch und unvermittelt von Vorstellung zu Vorstellung hinüberzuzucken, man verliert die langsame Stetigkeit der Vorstellungsfolge, das Festhaltenkönnen, welches die Vorbedingung alles gründlichen Urteilens ist«,

heißt es noch 1926 bei Moreck (60/70). Man befürchtete, dass die unverbundene Abwechslung der verschiedenen Reize im Programm negative Auswirkungen auf das geistige Potential der Menschen habe, indem es unkritisch und oberflächlich mache.

»Man gewöhnt sich, dem zufälligen Aneinander der Bilder nachzugehen und willenlos zu folgen; man vermisst nicht mehr die logische Folge eines durchgehenden Gedankens, der die einzelnen Vorstellungen erst zu dem zusammenbindet, was man eben einen Gedanken nennt« (ibid, 70).

Grundlage dieser Ablehnung war nicht zuletzt eine diffuse Angst, die Deutungshoheit des (Kunst-)Werkes an das Publikum verlieren zu können, indem man ihm erlaubte, die Rezeptionsbedingungen zu einem großen Teil mitzugestalten. So wurde denn auch gelegentlich die Forderung nach thematisch gebundenen Programmen laut (z.B. bei Hermann Häfker, Kino und Kunst, 1913; Der Kino und die Gebildeten, 1915; vgl. auch Diederichs 1990), die dem Prinzip der Diversität ein gewisses Maß an Konsistenz gegenüberstellen sollten und bei dem der Programmplaner und Vorführer als eine Art Tutor eine rezeptionsleitende Funktion einnehmen sollte. Sie fanden jedoch außer in Mustervor-

führungen und im Kontext von Volksbildungsveranstaltungen keine weit reichende Anwendung.

Die Ablehnung des Kinoprogramms und seiner diversifizierten und fragmentierten Struktur kann zudem auch im Kontext einer allgemeinen Abwehrreaktion gegen die Moderne und ihre Auswirkungen gesehen werden. Diese Reaktionen sind Teil einer generellen Modernitätsdebatte, die sich nicht nur kritisch mit den neuen Medien, sondern auch mit der Großstadterfahrung, der Beschleunigung des Lebens und der psychischen Verfasstheit des modernen Menschen auseinandersetzt. In diesem Sinne kann das Programmformat als ›modernes‹ Präsentationskonzept aufgefasst werden. Darauf weist schon Emilee Altenloh in ihrer Studie zum Kinopublikum von 1913 hin:

»Wesentlicher erscheint mir jedoch, dass beide, der Kino und seine Besucher, typische Produkte unserer Zeit sind, die sich durch ein fortwährendes Beschäftigtsein und eine nervöse Unruhe auszeichnen. Der tagsüber im Beruf angespannte Mensch befreit sich von dieser Hast selbst dann nicht, wenn er sich erholen will. Im Vorbeigehen sucht er im Kino für kurze Zeit Ablenkung und Zerstreuung [...] Diese Konzentration [wie bei einem Musikstück] verlangt das Kino nicht. Es wirkt mit so starken Mitteln, dass selbst erschlafte Nerven aufgepeitscht werden, und die schnelle Folge der Ereignisse, das Durcheinander von verschiedenen Dingen lassen keine Längeweile aufkommen« (Altenloh, 56).

Vor allem in seiner Aufführungs- und Programmgestaltung kommt das Kino, dieses Surrogat an Erlebnissen und Erfahrungen, dem modernen (Großstadt-) Menschen und seinem Lebensrhythmus entgegen. Es reproduziert mit seinen eigenen Mitteln die moderne Umwelterfahrung und transformiert das soziale Erleben seines Publikums in ein ästhetisches (vgl. Hake 1993, 90). Das Programmformat des Kinos ist somit Ausdruck eines allgemeinen Trends der Akzeleration, wobei der moderne Mensch in seiner Hingabe an die Gegenwart und den Augenblick eine innere Verwandtschaft zum Kino und vor allem zu seinem Programmformat aufweist. Der moderne Mensch wird so zum »Homo cinematicus«, zum Kinomenschen (Moreck, 69).

Auf der anderen Seite liegt in eben dieser Hinwendung zum Publikum eine der Stärken des Nummernprogramms. Fachpresse und diverse Handbücher versorgten die Kinobesitzer mit Tipps, wie man seine Vorführung und sein Programm in Hinblick auf die Publikumszusammensetzung gestalten sollte, um den größtmöglichen Effekt zu erzielen. Der Kampf um die Besucher lief, wenn auch nicht ausschließlich, so doch zu einem großen Teil über die Programmgestaltung.

»Unter den Ursachen, die zum Ausbleiben des Erfolges beitragen, sind folgende: [...]

5. Darbietungen, die für die Zuschauer nicht passend sind, verderben fast jede Schaustellung. Die Geschichte der Kreuzigung würde kaum eine grosse jüdische Zuschauerschaft anziehen»,

heißt es 1912 im *Kinematograph* (Ein tot geborener Kino, 1912). Genauso wie man bei einem Geschenk überlege, welches Alter und welche Vorlieben der Beschenkte habe, so müsse man auch im Kino an die demographische Zusammensetzung seines Publikums denken (Hood 1907). Auch F. Paul Liesegang weist in seinen bereits mehrfach zitierten *Handbuch der praktischen Kinematographie* auf den Zusammenhang zwischen Publikum und Programmgestaltung und auf die Bedeutung des sozio-demographischen Umfeldes des Kinos hin. Er schreibt:

»Für die Zusammenstellung des Programms lässt sich natürlich kein allgemein gültiges Schema geben. Bei der Auswahl der Bilder muß man sich zunächst nach dem Publikum richten«. Und weiter heißt es: »In einer Industriestadt z.B., wo man hauptsächlich mit Fabrikarbeitern zu rechnen hat, wird man andere Zusammenstellungen wählen wie in einem Landstädtchen oder einem Militärplatz; und für Kinder hinwieder wird man ein anderes Programm machen als für Erwachsene« (231).

Die Orientierung am Publikum war beim Nummernprogramm des frühen Kinos in gewissem Rahmen möglich. Eine komplette Konzeption der Programme im Hinblick auf die lokalen Gegebenheiten wurde jedoch durch die gängige Verleihpraxis teilweise eingeschränkt. Oftmals liehen die Kinobesitzer ihre kompletten Programme, hatten also wenig Einfluss auf die Auswahl der einzelnen Filme. Es war aber möglich, sich die Programme zumindest in Teilen selbst zusammenstellen. Auch wurden einige Kinobesitzer selber zu Verleihern, die Filme, die sie für passend hielten, kauften und dann an andere Kinos weiterverliehen. (vgl. Müller 1994, 47-73). Festzuhalten bleibt, dass die Abläufe des Filmverleihs noch nicht standardisiert waren; es gab viele Methoden, sich sein Programm zu beschaffen und zusammenzustellen oder zu ergänzen. Dies ließ dem Kinobesitzer einige Freiheiten, sein Programm zumindest teilweise an den Wünschen seines Publikums auszurichten.

Auch bedingt durch die extra-filmischen Komponenten der Programmgestaltung war das Programm in höherem Maß als in späteren Phasen der Filmgeschichte ein Alleinstellungsmerkmal, d.h. ein probates Mittel, um sich von der Konkurrenz abzuheben. Wie die oft großformatigen Anzeigen in der Tagespresse anschaulich bezeugen, wurde der Konkurrenzkampf lokaler Kontrahenten auch über das Programm ausgetragen. Dabei spielte die Masse der Filme genauso eine Rolle wie die Musikbegleitung. Spielte das eine Kino zehn Filme, so bot das andere Kino in der nächsten Woche ein »erstklassiges Riesenpro-

gramm« von zwölf Filmen an. Infolgedessen machte sich um 1910 eine Tendenz zu sog. Riesenprogrammen von bis zu zwei Stunden bemerkbar. Doch auch die Art der Livepräsentation diente zur Attraktivitätssteigerung und Publikumsbindung. Der Trierer Kinobesitzer Peter Marzen beispielsweise fungierte zugleich als Filmkommentator und begleitete als besonderes Highlight seine Filme mit einem Kommentar in der lokalen Mundart (Herzig/Loiperdinger 1999, 39-50). Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal mit Bezug zum Lokalen konnten auch die sog. Lokalaufnahmen bieten. Diese im Unterschied zu gewöhnlichen Städtebildern meist vom Kinoinhaber selbst aufgenommenen oder eigens für sein Kino in Auftrag gegebenen kurzen Filme waren ausschließlich für das lokale Publikum bestimmt und kamen meist nicht in den Verleih. Sie zeigen vorwiegend lokale Großereignisse wie Paraden, Umzüge und Prozessionen oder Szenen aus dem Stadtleben, d.h. Gelegenheiten, bei denen möglichst viele Bürger versammelt waren und später auch auf dem Film zu sehen sein würden (vgl. Jung 2002).⁴¹ Die Tendenz, dass das Publikum selbst zum Produzenten ›seines‹ Programms werden konnte, zeigt sich in den Lokalaufnahmen besonders deutlich, denn der Kinobesucher konnte hier zugleich auch ›Star‹ des Programms sein.

Rolle und Positionierung des Publikums. Das Programm als emotionale Programmierung des Zuschauers

»Der Film macht aktiv, der Zuschauer muß mitarbeiten, sonst geht alles für ihn verloren.«

BAEUMLER 1992 [1912]

In seinem wegweisenden Essay *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avantgarde* (1990 [1986]) weist Tom Gunning darauf hin, dass im sog. »cinema of attractions« der Zuschauer auf eine sehr direkte Art und Weise angesprochen wird.

Durch die Zurschaustellung von »views« werden seine visuelle Neugier und Sensationslust angesprochen und befriedigt. Im Gegensatz dazu kommt es im »cinema of narrative integration«, das sich um 1910 entwickelte, zur Identifikation mit der Kameraposition und zu einer Vereinnahmung von der im Film erzählten Geschichte. Während das Kino der Attraktionen eher auf Erstaunen und Verwunderung seitens seines Publikums abzielt, wird der Zuschauer des narrativen Kinos illusioniert und absorbiert. Infolgedessen nimmt ersterer eine aktive und kritische Haltung ein, wohingegen letzterer ein eher ›statischer‹, passiver Beobachter ist. Sucht Gunning diese Annahmen in der Ästhetik der einzelnen Filme zu begründen, so weist auch die Art der Präsentation, d.h. das Programm auf diesen Unterschied in der Rezeptionshaltung hin.

Durch die schnelle Abfolge von kurzen, heterogenen Reizen nahm der Zuschauer des Nummernprogramms automatisch eine distanziertere Haltung ein, er suchte Zerstreuung, nicht Versenkung und Kontemplation. Miriam Hansen setzt in ihrer Studie *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (1991) ähnliche Akzente wie Gunning. Sie fasst jedoch die Phase, in der der Zuschauer direkt und als Teil eines real existierenden Publikums, einer sozialen Öffentlichkeit, angesprochen wird, etwas weiter. Erst mit Einführung des Tonfilms würde der Zuschauer allmählich zu dem ›unsichtbaren‹, privaten Konsumenten des klassischen Hollywood-Kinos. ◀2

Die direkte Ansprache des Publikums und dessen Bewusstsein für die mediale Vermittlungsinstanz, die sowohl Gunning als auch Hansen als charakteristisch für das ›frühe‹ Kino betrachten, werden durch das spezielle Programmformat verstärkt. Das Programm mit seinen Unterbrechungen, Konfrontationen und Live-Elementen ließ dem Publikum mehr Spielraum, sich selbst in den Prozess des Filme-Sehens einzubringen. »But the display of diversity also means that the viewer is solicited in a more direct manner – as a member of an anticipated social audience and a public, rather than an invisible private consumer« (Hansen 1991,29). Das Nummernprogramm wendet sich demnach direkt an das physisch anwesende Publikum, es imaginiert das Publikum als im Saal anwesendes Kollektiv, das interaktiv am Filmgeschehen teilnimmt und sich selbst als getrennt vom Geschehen auf der Leinwand wahrnimmt (vgl. Elsaesser 2002, 78ff). Die Heterogenität des Programms geht von der Annahme der Heterogenität der Wünsche des Publikums aus. Die Diversität der Programme und die unterschiedlichen visuellen sinnlichen und emotionalen Reize, die ausgestellt werden, sorgen dafür, dass für jeden etwas geboten wird. Für den Kinobesitzer bedeutete dies, dass er mit einem einzigen Programm ein möglichst breites Publikum ansprechen konnte. Darauf gründete Hansen auch letztendlich den Status des frühen Kinos als »alternative public sphere«. Vor allem der Live-Aspekt bietet auch bei Mainstream-Produktionen genügend Raum für Interpretation seitens eines Nicht-Mainstream-Publikums (vgl. ibid, 42; Hansen 1993, 208f).

Die Annahme einer aktiven, eher distanzierten Haltung des Publikums bedeutet jedoch nicht, dass das Programm den Zuschauer nicht auch emotional und sinnlich ansprechen konnte. Man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, dass in gewisser Weise nicht nur der Film, son-

Abb. 4: Publikum in Knopfs Kinematographentheater am Spielbudenplatz in Hamburg, um 1910



dem auch der Zuschauer programmiert wurde (vgl. Jost, 2002). Das Programm nimmt in diesem Sinne nicht nur eine Organisation verschiedener Film-Genres und Darstellungsarten vor, sondern zugleich auch eine »Organisation der Gefühle« (Kessler/Lenk/Loiperdinger 2002, 7, vgl. auch Eder 2005). Es versteht sich somit als quasi-mechanische Versuchsanordnung, die durch ein simples, aber äußerst wirksames Reiz-Reaktions-Schema wechselnde emotionale Bewegungen beim Publikum hervorrufen will. So wird bei der Zusammenstellung der Programme nicht nur auf die Gegenüberstellung verschiedener Film-Genres und -gattungen, wie fiktional, dokumentarisch, komödiantisch oder fantastisch etc. geachtet, sondern auch auf den emotionalen Gehalt der Bilder. Die einzelnen Filme werden gemäß ihrer Bedeutung für die Stimmungslage des Publikums und die bei ihm ausgelösten Gefühle und mentalen Auswirkungen und daran anschließenden Aktivitäten klassifiziert und kombiniert. Wie Eder vorschlägt, kann man dabei zwischen Inhalts- und Artefakt-Emotionen unterscheiden (Eder, 375). Erstere beziehen sich auf die Narration des Dargestellten (z.B. Rührung über die aufopfernde Mutter des kranken Kindes), letztere auf die Art und Weise der Darstellung (z.B. Staunen über visuelle Effekte wie strömendes Wasser oder schnelle Kamerafahrten bei ›Phantom Rides‹). Durch die relative Regelmäßigkeit und Vorhersehbarkeit des Programmablaufes, in dem jedes Filmelement und die dazugehörige emotionale Regung einen bestimmten Platz einnahm, oder durch die Lektüre der Programmzettel, die zu meist nicht nur auf die Gattungszugehörigkeit, sondern auf die damit verbundenen emotionalen Reaktionen hinwies (›dramatisch«, »zum Totlachen«), wusste der Zuschauer was ihn erwartete. Er konnte mit großer Gewissheit davon ausgehen, dass nach einem emotional bewegenden Filmstück (das »traurig« oder »betroffen« macht) ein andersartiger Film programmiert wurde, der die emotionale Anspannung wieder löste (d.h. ein »heiteres« Stück, wie eine Komödie, oder ein »ruhiges«, wie z.B. eine Naturaufnahme). Dabei war es einerlei, ob dies durch einen Film der gleichen oder einer differenten Gattung geschah. Das Publikum des ›Programmkinos‹ erwartete und genoss diese emotionale Stimulierung, vor allem genoss es, dass ihm so unterschiedliche emotionale Reize in so kurzer Zeit und so dicht gedrängt offeriert wurden.

»Ich versah mich mit Zigaretten, erstand an der Kasse des Theaters ein Billett und liess mir ein Programm schenken, aus dem u.a. hervorging, dass mein Billett als Fahrkarte durch Ostindien und für eine Fahrt durch Chikago mit der Elektrischen Gültigkeit hatte. Dabei sollte ich programmäßig tief ergriffen werden und mich verschiedene Male totlachen« (Melcher 1909).

Den zeitgenössischen Beschreibungen gemäß begab sich also der Kinobesucher auf eine regelrechte Achterbahnfahrt der Gefühle, auf der das stete Auf und Ab der Emotionen den Reiz der Fahrt bzw. des Programms ausmachte.

Der Wandel des Programms um 1911/1912

Um 1911 kam es zu einem durchgreifenden Wandel des Kinos, der nicht nur auf der ökonomischen Ebene, d.h. auf Seiten der Produzenten und der Verleiher Auswirkungen zeitigte, sondern auch Konsequenzen für die Programmgestaltung und die Rezeptionshaltung des Zuschauers hatte. Corinna Müller hat sich aus filmwirtschaftlicher und formaler Sicht mit diesen Veränderungen beschäftigt und eine Zeiteinteilung der Filmgeschichte nach ihrem Filmlängenmodell vorgeschlagen (vgl. Müller 1994 und Müller 1998). Die Zeit des Kurzfilms und des Kurzfilmprogramms, des sog. Nummernprogramms dauerte laut Müller von 1906/07 bis ungefähr zur Jahreswende 1910/1911. Um 1911 begannen die Filme länger zu werden, und ›Länge‹, d.h. die Spieldauer eines Filmes wurde zum Qualitätskriterium. Diese längeren Filme, die zugleich fast ausschließlich dem fiktionalen, narrativen Bereich entstammten, wurden außerhalb des Programmzusammenhangs als sog. Monopol- oder auch Terminfilme verliehen. Sie wurden als Zugpferde im Programm eingesetzt und begannen alsbald die Programme zu dominieren. Neben diesen langen, narrativen Filmen, die meist etwa eine Stunde dauerten, bestand das Programm weiterhin aus 5-7 kürzeren Filmen aller Genres. Das Gewicht des Programms verschob sich auf einen längeren Film, den sog. ›Ein-Stunden-Film‹. Diese prägten zwar die Gestaltung des Programms und wurden als Hauptattraktion in den Programminseraten herausgestellt, sie wurden aber weiterhin begleitet und flankiert von kürzeren Filmen. Die Zeit des ›Lang-

Abb. 5: Aufkommen des Langfilms.

Der Monopolfilm als Hauptattraktion des Programms,
Mannheimer Generalanzeiger, 20.5.1911



films im Kurz-Langfilm-Programm« – und ab 1915 auch das ›Zwei-Schlager-Programm« – dehnte sich von Anfang 1911 bis nach dem Ersten Weltkrieg aus. Müller führt diese Veränderungen der Programme auf Veränderungen der Produktion und der Verleihkonditionen zurück: Die Kurzfilmkultur war um 1909 niedergewirtschaftet, der Kurzfilm zur ›Schleuderware« verkommen. Es kam zu einem Preisverfall. Das Ventil, um diesem Missstand abzuwehren und die Preise zu konsolidieren, war der längere Spielfilm (Langfilm) mit seiner neuen Vertriebspraxis des Monopolfilms. Das System der Programmzusammenstellung wandelte sich nun vom Verkauf und Verleih ganzer Programme hin zum Verleih einzelner Titel.

Für den damaligen Kinobesitzer schienen diese längeren Filme zunächst einmal ein Paradoxon zu sein. Sie waren aufgrund ihrer Unzeitgemäßheit prädestiniert zum Scheitern. Sie brachen mit all dem, was Kino zu jener Zeit auszumachen schien. Abwechslung, Zerstreuung, Wechsel, Attraktion. Ein Programm aus wenigen, vielleicht sogar nur einem einzigen Film erschien unmodern und in seiner Hinwendung zur theatralen Form nahezu rückwärts gewandt. Zwar räumte man ein, dass die ›langen Films« durchaus zunächst ein gutes Geschäft bedeuteten, doch man forderte, »daß unser Programm mit langen Films nicht übersättigt werden darf« (*Lange Films*, LBB, 1911). Ein paar Tage später hieß es jedoch in der gleichen Zeitschrift:

»Das Publikum hat uns durch sein gewaltiges Zuströmen bei allen großen Films die Antwort gegeben, was richtig ist [...]. Wir werden also in der kommenden Saison lange und kurze Filme haben und zwar mit Recht, denn die große Variationsmöglichkeit, die in unseren Bildern steckt, die universelle Darbietungsmöglichkeit kann noch einen weiteren, unbeschränkten Vorzug halten: die Zeitausdehnung« (Mellini, 1911).

Das Dilemma für viele Kinobesitzer war, das man seinem Publikum weiterhin ein abwechslungsreiches Programm bieten wollte. So heißt es weiter bei Mellini:

»Eine zweite, bisher noch ungelöste Frage ist die Schwierigkeit, die langen Films in den bisher üblichen Theatermodus so einzufügen, daß die Programm-Regie auch für das Publikum praktisch ist, denn dieses ist ja auch heute noch gewöhnt, zeitlich nach Belieben zum Kinematographen zu gehen. Der Stundenfilm verlangt aber eigentlich ein pünktliches Kommen wie beim richtigen Theater« (ibid).

Auch im *Kinematograph* herrschte Ratlosigkeit. Am 23. August 1911 heißt es:

»Der Verein der Kinematographenbesitzer von Chemnitz und Umgebung hält es für notwendig, die Fabrikanten zu ersuchen, die Längen der Filme möglichst zu beschränken, da das kino-

besuchende Publikum an 6-8 Programmnummern gewöhnt ist und diesen Wünschen ohne eine wesentliche Programmveränderung nicht mehr entsprochen werden kann« (*Vereinsnachrichten*, 1911).

Die Kinobesitzer hegten die berechtigte Sorge, dass ihnen durch den Langfilm und die daraus resultierende Reduzierung der Programmmöglichkeiten die Hoheit über die Gestaltung der Programme aus der Hand genommen werden würde und sich das Gleichgewicht zugunsten der Produzenten verschieben würde. Jedoch, auch weiterhin blieb das Publikum ein wichtiger Faktor bei der Gestaltung. Eine Ausgabe später heißt es daher: »Seit einiger Zeit dominieren die langen Filme im Programm der Kinotheater. Seufzend greift wohl der Filmeinkäufer in die Tasche, aber – es muss gekauft werden. Das Publikum verlangt neue Sensationen« (F.L., 1911).

So wurde eine Zeit lang neben dem Schlagerfilm auch ein komplettes Kurzfilmprogramm geboten, d.h., die Programme wurden immer länger. Für die Kinobesitzer wurde es jedoch immer schwieriger, ihr Programm mit Kurzfilmen zu füllen, da deren Produktion weitgehend unrentabel geworden war (Müller 1994, 189). Trotzdem herrschte noch über längere Zeit Uneinigkeit, wie man sein Kinoprogramm am besten gestalten sollte. Doch es zeichnete sich schon zu diesem Zeitpunkt ab, dass der lange Film das Rennen machen würde und die kurzen Filme zum Beiprogramm degradiert würden. ◀3

Doch noch mochte man mit der lieb gewonnenen Gewohnheit der Vielfalt nicht vollends brechen. So lassen sich eine kurze Zeit lang sogar Inserate für lange Filme finden, die die einzelnen Teile des Filmes gleichsam als Nummerprogramm inserieren, um so weiterhin den Aspekt der Vielfalt zu betonen. Dass Abwechslung weiterhin ein unabdingbares Qualitätskriterium war, sollte sich auch im weiteren Verlauf der Entwicklung zeigen, in dem die Diversität des Angebots verstärkt in den Live-Elementen wie Musik, Bühnenschau etc. gelegt wurde. Dennoch wurde mit der Einführung des Ein-Stunden-Films der Grundstein gelegt zu einem Wandel der Rezeptionshaltung, wie ihn Gunning, Hansen und andere beschreiben.

Trotz ökonomischer Erklärungsansätze muss man danach fragen, warum der lange Film sich letztendlich durchsetzen konnte, obwohl das Publikum ihn zunächst als etwas Kinofremdes empfand. So muss nach der Rolle des Publikums in diesem Prozess gefragt werden. Zunächst scheint es, als wäre den Kinobetreibern durch die Stärkung der Produktionsseite die Herrschaft über die Gestaltung aus der Hand genommen. Auf der anderen Seite konnten sie durch die Einzelmiete von Filmen, die durch die Monopol- und Terminfilme möglich geworden war, sich auch besser auf ihr Publikum einstellen. Denn für die Ver-



Abb. 6: Aufkommen des Langfilms. Der erste Kinostar Asta Nielsen, Mannheimer Generalanzeiger, 12.10.1912

leihen machte es nur Sinn, solche Filme einzeln zu verleihen, die von den Kinobesitzern auch für zugkräftig genug gehalten wurden, um dafür Extra-Aufwendungen zu leisten. Das waren um 1912 vor allem Dramen, sog. soziale Dramen, Sittdramen oder Sensationsdramen. Diese waren vor allem beim weiblichen Publikum sehr beliebt, da sie Leben und Schicksal von Frauen unterschiedlichster sozialer Milieus thematisierten und in denen es zu einer Auseinandersetzung mit der männlichen Norm und der weiblichen Realität kam (vgl. Schlüpmann 1990). Die Etablierung von Stars, die erst durch die längeren Filme, die den Schauspielern und vor allem den Schauspielerinnen ein breiteres Forum boten, möglich wurde, trug zudem zu einer Festigung dieser Programmveränderungen bei. Eine große Rolle bei der Popularisierung des langen Dramas spielte Asta Nielsen und mit ihr auch ihr Publikum.⁴⁴ Im September 1911 heißt es in der *Lichtbild-Bühne* zum Thema Kinoprogramm und Publikumsgeschmack:

»[...] denn wir haben jetzt in der Kinematographie den Zeitbeginn einer neuen Epoche, die bedeutsame Umwandlung der Geschmacksanschauung seitens des allgemeinen Publikums. [...] In den allerersten Zeiten nahmen wir einfach den Film und hatten nur Interesse für die Länge. Nachdem komplettierte man die Programme nach dem Genre [...]. Dann kam die Zeit der Handlung, die bis heute anhält, und jetzt haben wir die Persönlichkeit [...]« (Asta Nielsen – die populäre Kino-Schauspielerin, 1911).

Es kann davon ausgegangen werden, dass sich der Langfilm nicht hätte durchsetzen können, wenn er nicht auf irgendeine Weise auch den Nerv seiner Zuschauer getroffen hätte. Geht man ferner davon aus, dass Frauen einen groß-

en Teil des Kinopublikums bildeten, so könnte man folgern, dass das weibliche Publikum eine maßgebliche Rolle bei der Etablierung und Akzeptanz des Langfilms spielte. Sie akzeptierten die formalen Aspekte wie die größere Länge, aber auch die Intensivierung der narrativen Elemente vielleicht eher, da diese Filme ihnen ermöglichten, einen Blick auf die Lebenswelten der unterschiedlichsten Frauen zu werfen und so verschiedene Lebens- und Liebesentwürfe kennen zu lernen.

Exkurs: Auswirkungen des Präsentationsmodus ›Programm‹ auf den Werkbegriff

Die Ein- bzw. Unterordnung einzelner Medienprodukte in einen übergeordneten Programmmzusammenhang bleibt nicht ohne Folgen für deren Status als abgeschlossene Einheiten. So muss nach den Auswirkungen des Programmformats auf den Werkcharakter des einzelnen Films und dessen textuelle Integrität gefragt werden. Denn die räumliche und zeitliche Nähe der verschiedenen Filme im Programmmzusammenhang bewirkte letztendlich, dass der einzelne Film nicht nur aus sich selbst heraus ›sprach‹, sondern seine Wirkung und seine ›Botschaft‹ maßgeblich von den ihn umgebenden Filmen beeinflusst wurden. Die Funktionen, Wirkungsweisen und Aussagen einzelner Filme können daher nur innerhalb des Programmmzusammenhanges beurteilt werden. Lässt sich dieser Zusammenhang in der Rückschau nicht mehr rekonstruieren, so kann zwar eine Analyse des Films unter verschiedenen Gesichtspunkten vorgenommen und Aussagen über sein Wirkungspotential getroffen werden, Rückschlüsse auf die tatsächliche Wirkung des Films zum Zeitpunkt seiner Aufführung lassen sich jedoch nur in begrenztem Rahmen ziehen. Die Filme im Programm verwiesen allein durch ihre zeitliche Nähe aufeinander, sie unterstützten und widersprachen sich, zumindest aber kontextualisierten sie einander und nahmen Einfluss auf die Wahrnehmung der jeweils anderen. ◀5 Diese kontextuellen ›Reibungen‹ und ›Kontaminierungen‹ konnten intentional von den Kinobesitzern als Mittel der Dramaturgie eingesetzt werden, oftmals kam es jedoch auch zu einer ungewollten ›Übertragung‹ von Bedeutung. Das Programm ist demnach nicht nur ein neutraler ›Container‹, sondern produzierte durch seine dramaturgischen Prinzipien semantische ›Verunreinigungen‹, die gewünschte, aber auch ungewünschte, zuweilen gar subversive Effekte zu Folge haben konnten. Die textuellen Grenzen der einzelnen Filme werden durchlässig, so dass nicht (nur) der Film an sich als Text verstanden und gelesen, sondern das gesamte Kinoerlebnis als Text begriffen werden muss (vgl. Tsvian

1994, 125). Der Eindruck, den ein Film des Programms beim Publikum hinterließ, wurde auf die nachfolgenden Filme transferiert, und, obwohl äußerlich, d.h. thematisch und konzeptuell, unverbunden, stellte der Zuschauer gelegentlich dennoch eine implizite Verbindung zwischen den Filmen her. »Textual boundaries were washed away by the diffusing energy of reception«, heißt es dazu bei Tsivian (1994, 126). Die durch die Programmzusammenstellung und die Aufführungsmodalitäten evozierten Lesarten des Films konnten dabei sowohl den Intentionen der Produzenten und der Kinobesitzer als auch den Inhalten der Filme selbst zuwiderlaufen.

»Still, because of its very format, the program could potentially – and ›parasitically‹ – render the tragic comic, the documentary fictional, the functional meaningful, or vice versa. After all, the cognitive process activated by the program format was as much a risk as an asset« (de Klerk 2005, 535).

Der empörte Artikel *Schund, Schmutz und Kino* von 1915 aus der Kinoreform-Zeitschrift *Bild & Film* zeigt, dass dieses ›Restrisiko‹ in der Programmzusammenstellung bereits von zeitgenössischen Kinokritikern als Problem betrachtet wurde. Hier heißt es:

»Fräulein Feldwebel. Lustspiel. Ein Kocherl und ihr Grenadier gehen ›auf den Schwoof‹. [...] Das Publikum ist krank von den Lachsalven und hält sich noch in der Pause die Seiten. Schon aber kommt die neueste Kriegsschau. Verwüstete Städte und Dörfer, Soldaten in wasserriefenden Unterständen, ein Sturmangriff, einer stolpert und fällt hin – hell auf lacht das Publikum mit demselben Kreischton, mit dem es Fräulein Feldwebel feiert!« (H.v.W.: 1914/15, 255)

An gleicher Stelle äußert auch Hermann Häfker seine Sorge um eine ›neutrale‹, sprich pietätvolle Programmzusammenstellung. Er befürchtet, es »könnten Bilder von tiefem Leid und der heiligsten Freude unserer Besten in einer unwürdigen Umgebung und ebensolchem *Zusammenhange* [Hervorhebung d.Verf.] gezeigt, der Sensation von Müßiggängern dienen«. Die Lösung des Problems einer unerwünschten Kontextualisierung sieht Häfker darin, den Kinobesitzern die Programmhoheit zu entziehen und die Zusammenstellung der Filme ›Berufenen‹ zu überlassen. Nach einer dreifachen Zensur durch die Militärbehörde, die Polizei und durch ein »Geschmacksgericht« bekäme der Kinobesitzer fertige Programme inklusive vorformulierter Vortragstexte geliefert (Häfker 1914/1915, 2). Schlussendlich bedeutet dies, dass man die Programmhoheit nicht mehr bei den Kinobesitzer sehen wollte, sondern sie zunehmend in die Hände der Produzenten legen wollte.

Wie auch Yuri Tsivian am Beispiel der Aufführungsbeschränkungen der kinematographischen Bilder der Zarenfamilie zeigt (Vgl. Tsivian 1990, 249), so wurde das dem Programmformat inhärente Subversionspotential vor allem im Hinblick auf nationale Symbole und Identifikationsfiguren und in Zeiten nationaler Krisen als ein besonders virulentes Problem empfunden. Schon allein aus diesem Grunde musste das Programmformat den Vertretern der bürgerlichen Kulturhoheit und den Hütern von Moral und Gesetz ein latentes Unbehagen bereitet haben. Daher musste sich auch das Kinoprogramm der geänderten Situation im Ersten Weltkrieg anpassen.

Das Kinoprogramm im Krieg

Während des Krieges kam es zu tiefgreifenden Veränderungen die Filmwirtschaft, die Filmproduktion und den Verleih betreffend. Somit änderte sich auch das Programm: Die deutsche Abschottung im Krieg erschwerte den Filmexport und -import, und die Kinobesitzer verpflichteten sich selbst oder waren zumindest angehalten, keine Filme mehr aus deutschfeindlichen Ländern zu spielen (vgl. Jung/Mühl-Benninghaus 2005a, 381f). Nachdem Anfang 1916 die Importsperr für Filme verhängt worden war (die nur für die Filme der dänischen Nordisk Films Co. gelockert war), konnten sie es auch nicht mehr (vgl. Müller 1998, 67ff). Dies bedeutete, dass die nationale Vielfalt der Programme eingedämmt wurde. Die Kinobesitzer befürchteten daher eine zunehmende Monotonie der Programme (vgl. Die Filmeinfuhr verboten! 1916). Der Krieg bot aber auch die Möglichkeit zur Schaffung eines nationalen Filmmarktes, der von deutschen Firmen beherrscht wurde (Jung/Mühl-Benninghaus 2005b, 388).

Die ökonomisch und politisch schwierige Situation des Krieges führte dazu, dass das Programm als Aufführungsmodus nun seine Anpassungsfähigkeit an strukturelle und ökonomische Veränderungen beweisen konnte. Auf der anderen Seite konnte es aber auch seine Resistenz gegen allzu große politische Vereinnahmung unter Beweis stellen. Zusammengefasst oszillierte das Programm der Kriegsjahre zwischen Patriotismus und Vergnügen, d.h. zwischen dem, was im nationalen Interesse gezeigt werden sollte, und dem, was das Publikum sehen wollte. Auch wenn zunächst keine aktive Einflussnahme von Seiten der Militärverwaltung auf die Filmthemen und die Programmzusammensetzung zu verzeichnen war, passten sich die Kinobesitzer dennoch mehr oder minder freiwillig an die veränderte Situation an und spielten – nach einer Phase der kompletten Schließung der Kinotheater – zu Beginn des Krieges in sog. »patriotischen Kriegsprogrammen« vor allem patriotische Dramen, zunächst

Germania-Lichtspiele
 Inh.: Peter Marzen - Trier, Felschstrasse 87.

Von Dienstag bis Freitag grosses patriotisches Kriegsprogramm, zu welchem den Schulkindern laut polizeil. Genehmigung der Zutritt zum Klothheater gestattet worden ist.

Das Programm
Krieg — Griechenland und Türkei.

Theodor Körner!

Historisches Lebensbild des grossen Freiheitshelden in 3 Akten, von der Wiege bis zu seinem Heldentod. Filmlänge ca. 1100 Meter. Spieldauer 1 Stunde.

1. Akt: Seine Jugendzeit
2. Akt: Das eiserne Kriegsjahr
3. Akt: Sein Heldentod

Mit Genehmigung des Kgl. General-Kommandos wirkten mehrere Eskadrons des 1. Garde-Dräger-Regiments in historischer Uniform mit, welche das Kgl. Zeughaus Berlin bereitwillig zur Verfügung stellte. Ferner:

Der Kaiser und sein Haus!

Eine wunderbar schöne Film-Biographie aus dem Leben unserer Kaiserfamilie. Der Film hat die enorme Länge von ca. 1000 Meter und die Spieldauer beträgt ca. 1 Stunde.

Zu za'ireichem Besuch ladet ergebenst ein
Peter Marzen.

Abb. 7: Patriotisches Kriegsprogramm zu Beginn des Krieges, Trierischer Volksfreund, 29.9.1914

aus der Vorkriegszeit, Kriegsfilme und Wochenschauen mit Filmen von den Kriegsschauplätzen (vgl. Braun 2002). Humoristische Filme und Komödien wurden entweder von den lokalen Behörden verboten⁶ oder aus Pietätsgründen eine Zeit lang nicht gespielt. Jedoch warnte die Fachpresse schon einen Monat nach Kriegsausbruch davor, das Publikum mit einer »allzugrossen Häufung solcher Filme«, den patriotischen Filmen und Aufnahmen von Kriegsschauplätzen, zu langweilen und plädierte für eine »zeitgemässe Programmabwechslung«. Ja, sogar der Humor dürfe gerade in solchen Zeiten nicht zu kurz kommen (Das Programm in Kriegszeiten 1914).

Für einige Kritiker kam das Kinoprogramm als Aufführungsformat jenseits der konkreten Inhalte der Verfasstheit der von den sich überschlagenden Ereignissen beunruhigten Bevölkerung entgegen und hatte deshalb gerade zu Beginn des Krieges einen erhöhten Zulauf zu verzeichnen:

»Der bunte Bilderwechsel auf der Leinwand, der Übergang von Ernstem zu Heiterem, vom Beherrschenden zum Unterhaltenden, von Landschaftsbildern zu Militärszenen kommt der Stimmung der menschlichen Psyche entgegen, wie kaum irgendeine andere Darbietung, In diesen unruhigen Tagen, wo eine sensationelle Nachricht die andere jagt, hier Hoffnung, dort erhöhte Unruhe auslösend, sind die scheinbar wahllos und zufällig aufeinanderfolgenden Flimmerbilder ein rechtes Abbild der menschlichen Stimmungen« (Krieg und Kino 1914).

Der Kinobesitzer habe diesen Stimmungen Rechnung zu tragen, und zusätzlich sollte er versuchen, Bilder aus den Krieg führenden Ländern und Illustrationen zur Mobilmachung oder sogar die neuesten Depeschen als Diapositive auf der Leinwand zu zeigen.

Wie schon vermutet, hatte das Publikum schnell genug davon, auch im Kino mit der traurigen Realität des Krieges konfrontiert zu werden. Daher gingen

die Kinos im Verlauf des Krieges wieder dazu über, entweder den Krieg aus ihren Programmen zu verbannen und verstärkt auf Komödien zu setzen oder ihm auf amüsante oder kitschige Art und Weise durch Militärschwänke und sentimentale Kriegs-Liebesdramen die Schwere zu nehmen. Wie auch bereits bei Einführung des langen Spielfilms gingen in der Kriegszeit die Meinungen über ein ›gutes‹ Kinoprogramm auseinander (vgl. Egon Jacobsohn 1915), je nachdem, was der Kinobesitzer für ›angemessen‹ hielt, welche Wünsche er seinem Publikum unterstellte und mit welchen Restriktionen, politischer oder ökonomischer Art, er zu kämpfen hatte. Dementsprechend vielgestaltig waren auch die in den Kinos gezeigten Programme. Eine einheitliche vom Staat verordnete Linie ließ sich nicht erkennen.

1917 mit Gründung des Bild- und Filmamtes (Bufa) begann der Staat jedoch aktiv Einfluss auf die Filmproduktion und -auswertung zu nehmen und wollte mit seinen Filmen die nationale Gesinnung des Publikums beeinflussen (vgl. Braun 2002). Die vom Bufa produzierten Filme wurden vor allem in Wohltätigkeitsveranstaltungen oder Festvorstellungen zugunsten von Kriegsoffizieren oder der Kriegsanleihen gezeigt. Diese Filme erfreuten sich jedoch nur eines mäßigen Interesses. Der Prozess der Standardisierung und der nationalen Vereinahmung in Produktion und Verleih, der durch das Bufa angestoßen wurde, fand seinen vorläufigen Höhepunkt in der Gründung der Ufa im Dezember 1917, deren erklärtes Ziel es war, »eine planmäßige und nachdrückliche Beeinflussung der großen Massen im staatlichen Interesse zu erzielen«.◀7

Auch wenn das Programm immer noch von der Mischung verschiedener kürzerer und längerer Filme verschiedenster Genres geprägt war und der Ruf nach guten kurzen Filmen seitens der Verleiher und Theaterbesitzer (vgl. z.B. Henschel 1916) und auch seitens des Publikums laut war,

Abb. 8: Kriegswochenschau, Trierischer Volksfreund, 16.10.1914

Germania-Lichtspiele
 Inh.: Peter Marzen - Trier, Fleischstrasse 67.
 Ab heute Freitag bis einschliel. Montag:
 Nordisch authentische Weltkriegsberichte!
 I. TEIL:
Von den Russen verwüstete Städte und Ortschaften Ostpreussens:

Tapiau. Die Besserungsanstalt. Die vom Kirchturm heruntergeschossene Glocke. Der Marktplatz. Das Postgebäude und dessen Innere. Die gesprengte Brücke über die Deime. . . .

Trotz der weithin sichtbaren Fahne des Roten Kreuzes wurde die Landesirrenanstalt von den Russen heftig beschossen; von 450 In-fassen wurden 11 getötet und v. ele schwer- verwundet.

Das schwer heimgesuchte Dorf Abschwanzen, ca. 55 harmlose Einwohner, Männer und Frauen, welche von den Russen in die Kirche getrieben und erschossen wurden, Kinder, die bei dem Massacre ihre Angehörigen verloren haben.

Das Städtchen Domnau. Die Stadt Gerdauen, welche von den fliehenden Russen einge- ächert wurde. Der Marktplatz, die Kirche und die Hauptstrasse, zurückkehrende Flüchtlinge.

Die Nordische Films-Co. Berlin veranlasste, dass vorstehende Aufnahmen im gesamten neutralen Auslande (Amerika, Australien, Italien, Spanien etc.) schon in den nächsten Tagen vorgeführt werden, zur Veranschaulichung des wirklich braven Verhaltens unserer braven deutschen Soldaten. Filmlänge ca. 400 Meter. Spielzeit ca. 20 Minuten.

Um zahlreichen Besuch bittet
Peter Marzen,
 Inhaber der Germania-Lichtspiele.

begann sich der lange Spielfilm zwischen 1914 und 1918 mehr und mehr durchzusetzen.

»Früher brachte der Spielplan eines Kinotheaters in der Regel 8-10 verschiedene Filme, mitunter sogar auch mehr. In den letzten Jahren hat sich das Schwergewicht des Spielplans mehr und mehr zugunsten des Schlagerfilms verschoben, heute ist das wichtigste im Programm der lange Film«,

heißt es dazu Ende 1916 im *Kinematograph* (Thielemann 1916). Mit der bereits erwähnten Gründung der Ufa 1917 und ihrer herausragenden Stellung als Produktionsfirma, Verleihorganisation und Kinokettenbesitzerin, d.h. ihrer Beteiligung an allen Bereichen des Kinowesens, lag die Programmgestaltung – zumindest in den hauseigenen Kinos – in den Händen einer einzigen Produktionsfirma.

Die sich durch den Langfilm verändernde Rezeptionshaltung wurde auch von Seiten der Fachpresse immer wieder eingefordert. Der Kinogeher sollte zu einem ›ordentlichen‹ Zuschauer im Sinne eines passiven Theaterpublikums ›erzogen‹ werden, er sollte still sein und schauen und sämtliche körperliche Regungen unterlassen, sei es essen, trinken und reden oder die gezeigten Filme verbal oder durch entsprechende Handlungen wie Niesen oder Kussgeräusche kommentieren. Auch nicht termingemäßes Kommen und Gehen sollte unterbunden werden (Gennecher 1915; vgl. auch Schlüpmann 1996). Durch die Disziplinierung des Publikums sollte seine Einflussnahme auf die Filmrezeption, d.h. der aktiv-kreative und teilweise auch subversive Umgang mit den Filmen, eingeschränkt werden. An Stelle von Unvorhersehbarkeit und Attraktion traten nun Narration und Immersion. Eine Reihe von Artikeln in den Fachzeitschriften *Der Kinematograph* und *Lichtbild-Bühne* beschäftigte sich mit dem Problem der ›Illusion‹ im Kinotheater, d.h. dem Anspruch, den Zuschauer vergessen zu lassen, dass er sich gerade einen Film ansieht. Das Publikum des Nummernprogramms hatte gerade aus der Tatsache, dass es sich bewusst war, gerade einen Film zu sehen, seinen Genuss gezogen (»Artefakt-Emotion«, Eder), der Zuschauer des langen Spielfilms sollte den Aspekt der medialen Vermittlung ausblenden. Dass ihm dies nicht immer gelang, lag zum Teil auch an ihm selbst. In dem Artikel *Witzbolde im Kino. Eine Unsitte im Publikum* heißt es zu eben jenem nun als inadäquat empfundenen Verhalten einiger Kinobesucher:

»Unter den Kinobesuchern befinden sich manche, die ihre Witze während der Vorstellung loslassen und glauben, dabei ihren Teil zur Unterhaltung des übrigen Publikums beitragen zu müssen. Bei der Vorführung eines ernsthaften Dramas fühlen sie einen dringenden Zwang in sich, die Handlung mit witzigen Bemerkungen zu begleiten, und deshalb kommt es, dass inmitten

einer ergreifenden Szene, die sich da auf der Leinwand abspielt, sich manch ein verhaltenes Kichern bemerkbar macht [...] Es ist Rücksichtslosigkeit und sicherlich eine störende Unanständigkeit, wenn solche Witzbolde ihre Empfindungen laut werden lassen. Sie stören dadurch das Publikum, das in der Hauptsache anders fühlt und denkt, jedenfalls besser als jene; sie stören die ganze Illusion, den Eindruck, den ein Filmdrama auf den Menschen macht« (P.S. 1918).

Auch der Kinoraum, die Aufführungsgestaltung und vor allem das Programm sollten so konzipiert sein, dass eine vollständige Illusionierung des Publikums möglich wurde. Eine unsachgemäße Vorführung, wie zu schnelles Abrollen der Bilder oder Weglassen der Titelsequenz, und eine inadäquate, ›unpassende‹ Zusammenstellung des Programms – auf den Film SCHMERZ EINER MUTTER oder ERSTE SÜNDE folgt ohne Übergang DER KLAPPERSTORCH WAR SCHULD – verhindere die Illusion, die eigentliche »Pflicht des Kinematographen«, heißt es 1916 im *Kinematograph*. Auf diese Art bliebe man »Kintopp«, wo man eigentlich doch längst »Lichtbildbühne« geworden war (Dietrich-Steinborn 1916).

Die Entwicklung des Kinoprogramms in den 20er Jahren und das Aufkommen des Tonfilms

Mit Ende des Krieges und in den zwanziger Jahren konnte sich der Ein-Stunden-Film und nach ihm auch der abend- und programmfüllende Spielfilm von ein- bis zwei oder mehr Stunden Spiellänge durchsetzen. Dies bedeutete aber nicht, dass das Kinoprogramm nun nur noch aus einem einzigen Film bestand. Trotz der Langfilmpolitik wurde das Postulat der Vielfalt aufrechterhalten, wenn auch teilweise mit anderen Mitteln. Die Auswertung von sog. ›Großfilmen‹ in den Kinotheatern hatte zunächst einmal Auswirkungen auf das Kino als Aufführungsstätte. Da der Kinomarkt durch den Großfilm drastisch zusammenschumpfte, mussten die Kinos, so Müller (1998, 70ff), nun um- bzw. ausgebaut werden, um mehr Publikum fassen zu können. Denn es hing nun viel mehr vom Erfolg, d.h. den Besucherzahlen eines einzelnen Filmes ab. So entstanden in den zwanziger Jahre monumentale und architektonisch außergewöhnliche Kinopaläste, von Siegfried Kracauer als »Paläste der Zerstreung« (311) bezeichnet, die allein schon durch die Inszenierung des Raumes den Film und das Programm als Gesamtkunstwerk konzipierten. Dieses Gesamterlebnis begann bereits beim Betreten des Foyers: Das historisierende oder ganz moderne Design, der schimmernde Luxus und die aufwendige Dekoration, die sich bei prestigeträchtigen Großfilmen oft an dessen Ausstattung orientierte, stimmten den Besucher mental auf das Filmereignis ein. Generell wurde es mit

Trierer Lichtspiele.

<p>Germania-lichtspiele</p> <p>Ab heute bis Freitag!</p> <p>Das gewaltige und entsetzengroße Filmwerk!</p> <p>Satanas!</p> <p>Filmspiel in 7 Akten von Robert Wiens.</p> <p>Geonrad Veidt in den Hauptrollen als:</p> <p>Satanas, Gubetta und Waldemar Großsch.</p> <p>Mitwirkende: Fritz Körner, Sadash Garia, Oda Berno, Kurt Dahn, Maria Wolgast und Maria Lohse.</p> <p>Die Handlungen spielen zur Zeit: Frankreich, in Venedig im 16. Jahrhundert und in der heutigen Zeit.</p> <p>Spieldauer 8 1/2 Stunden.</p> <p>Dieses gewaltige Filmwerk steht in Trier seine Uraufführung im Deutschenhaus.</p> <p>Hierzu:</p> <p>Hundemachern!</p> <p>Lustspiel in 3 Akten.</p> <p>Hauptrollen besetzt:</p> <p>Ante Nielsen in:</p> <p>Nach dem Geswitz!</p> <p>Hanni Weisse in:</p> <p>Der Kammerjäger</p>	<p>Reichshallen-Lichtspiele</p> <p>Simonsstrasse 47, Fernsprecher 1817.</p> <p>Pracht-Spektakel</p> <p>Dienstag, Mittwoch, Donnerstag.</p> <p>Novität! Novität!</p> <p>Die Nihilisten</p> <p>oder</p> <p>Die roten Himmelskugeln!</p> <p>Von Emil Soreman und Karl Wilheim.</p> <p>Dieses einzig dastehende Monumentspiel ist von ungeheurer Spannung und packender Erzählung, eine Handlung, die die Zuschauer die ihr Taten erschließen wird. Erstklassigste Rollenbesetzung.</p> <p>8 Riesens-Akte.</p> <p>Der erste Film aus unserer Reihe! Vorher-Serie 1902/11.</p> <p>Die Berliner Range</p> <p>Die Strafe der Lotte-Bach, nach der gleichnamigen Roman-Serie von Ernst Clausen.</p> <p>I. Strahe.</p> <p>Lotte als Schatzkammer in der Hauptrolle: Nilla Wörner als Lotte Bach, auch der gleichnamigen Roman-Serie von Ernst Clausen.</p> <p>Paul Henckels, der gewaltige Berliner Hainstrolch in:</p> <p>Fliegenkitt-Hehrich bis Hehrich!</p> <p>Eine Film-Geschichte in 3 Akten.</p>	<p>Orpheum-Lichtspiele</p> <p>(Orpheum Cinema)</p> <p>Konstantinplatz 4.</p> <p>Ab heute</p> <p>beginnen wir mit der Vorführung unserer neuen sensationellen Schläger.</p> <p>Ein May</p> <p>die lieblichste Tochter der deutschen Nation</p> <p>Mia May</p> <p>in</p> <p>Die Töchter!</p> <p>Federgerühnde Filmrolle in 5 wunderbaren Akten.</p> <p>Heldenerkämpfungen! Herrliche Actionen! Die Geschichte von dem Capitanen, vertrieben der Zuschauer des Theaters. Nicht selten wurde ein Mann mit großem Interesse und Spannung verfolgt.</p> <p>„Friedrich“</p> <p>wir können es dem gesamten Volk als ein neues Werk empfehlen.</p> <p>Der zum Sonntag erscheinende Film</p> <p>Das Baster</p> <p>(Alkohol)</p> <p>Saturnus Omas in 5 Akten.</p> <p>Verfasst und inszeniert von Richard Oswald, Hauptrollen:</p> <p>ALFRED ABEL.</p> <p>Dieser Film zeigt uns in einer selten spannenden Handlung, wie sich Menschen durch das übernatürliche Geschehen des Alkohols kommen können.</p>
--	--	--

Abb. 9: »Riesenprogramme« der Trierer Kinos, Trierischer Volksfreund, 23.7.1920

Aufkommen der Großfilme immer wichtiger für einen Kinobesitzer, der sein Haus rentabel führen wollte, einen Film »herauszubringen«. Dazu gehörten nicht nur die Werbung mit Anzeigen, Plakaten am Eingang und Fotos in den Schaukästen, sondern auch eine passende Dekoration, begleitende Sonderaktionen, wie Preisausschreibungen, kleine Geschenke u.ä. und ein den Film eskortierendes thematisches Rahmenprogramm oder ein einführender Prolog. **8**

Um 1923/24 war also der eineinhalb- bis zweistündige Film die Norm geworden. Ein Programm bestand zu dieser Zeit normalerweise aus einem Schlagerfilm und einem Beiprogramm. Dies setzte sich zumeist aus einer Wochenschau und ein bis zwei kurzen zumeist komischen Filmen zusammen. Da man noch immer bestrebt war, seinem Publikum möglichst viel zu bieten und das Programm abwechslungsreich zu gestalten, boten einige Kinos, wenn auch zum Ärger ihrer Konkurrenten, immer noch gelegentlich Zweier- oder sogar Drei-Schlagerprogramme oft mit komplettem Beiprogramm an. Damit sich diese

»Riesen-Programme« nicht den ganzen Nachmittag oder Abend hinzogen, gab es die leidige Praxis, die Filme einfach schneller abzuspielen, um so mehr Publikum durch die Vorstellungen schleusen zu können.

Eine andere vor allem Mitte und Ende der zwanziger Jahre weiter verbreitete Strategie, der Standardisierung des Programms zu entgehen und dem Publikum weiterhin Diversität und Abwechslung zu bieten, wurde die sog. »Bühnenschau«. Das Postulat der Vielfalt wurde nun durch extra-filmische Faktoren aufrechterhalten. Schon in den zehner Jahren gab es in einigen Kinos die Praxis, auch Bühnennummern ins Programm aufzunehmen, doch erst in den zwanziger Jahren wuchs die Bedeutung von Bühnenschau und Kinovarieté, und sie erfreuten sich großer Beliebtheit. So wurden nicht nur vor, sondern auch zwischen den Filmen musikalische Darbietungen, von gesungenen Couplets bis zu sinfonischen Ouvertüren, szenischen Darstellungen, Tanzvorführungen, in den zwanziger Jahren verstärkt von den unvermeidlichen Girls dargeboten oder *Tableaux Vivants* eingeflochten. Dem staunenden Publikum wurden außerdem Tierdressuren, artistische Nummern, gymnastische und equilibri-

stische Akte und zuweilen sogar Box- und Ringkämpfe präsentiert. Technische Sketche spielten mit den Möglichkeiten der verschiedenen Medien. Vor allem dieses Erlebnis des Medienwechsels, »des Aufeinanderstoßens bzw. Einanderablösens ganz verschiedenartiger medialer Darstellungsformen, heterogener Formen der Raum- und Zeitillusionierung« (Berg 1989, 26) machte den Reiz des gemischten Film-Bühnenschau-Programms aus. Besonders effektiv und beliebt war das Spiel mit den verschiedenen medialen Vermittlungsinstanzen und der sich daran anschließenden Unterschiedserfahrung: So wurde beispielsweise der Film angehalten, und die nächste Szene wurde als Theaterszene live auf der Bühne aufgeführt. Besonders nachhaltig war dieser Effekt, wenn die Schauspieler des Films »von der Leinwand herunter« leibhaftig die Bühne betraten (ibid).

Das Programm des Kinovarietés folgte denselben Prinzipien wie das Nummernprogramm des Kurzfilmkinos, es basierte auf Abwechslung, doch nicht nur auf der Abwechslung der Sujets und Genres an sich, sondern auch auf der Vermischung der unterschiedlichen medialen und szenischen Darstellungsformen. Die Verbindung des Filmprogramms mit einem Varietéprogramm führt dabei gleichsam zu einer »doppelten Mannigfaltigkeit«. In diesem Sinne bezeichnet Berg das Kinoprogramm dieser Zeit als eine »multimediale Partitur«, in der es »um Kaskaden kombinatorischer Bedeutungen, enthalten in den szenischen Ereignisformen, in den damit aufgerufenen Erinnerungs- und Erwartungsbildern«, geht (ibid, 28). Auch in dieser Programmform ging es nicht um ein möglichst Viel und möglichst Bunt, sondern um ein dramaturgisch durchgearbeitetes Gesamtvergnügen, bei dem die diversen Darstellungen einander aufgreifen, kontextualisieren oder kontrastieren sollten.

Die Etablierung des abendfüllenden Spielfilms bedeutete daher noch lange nicht, dass allein dieser Film den Abend, bzw. das Programm füllte. Der Film stand nicht für sich allein, er wurde immer noch begleitet und in einen übergeordneten Kontext eingebettet. Auch weiterhin lag die Rezeption des Filmes nicht allein im Film selbst, d.h. in seinen ästhetischen und narrativen Strukturen begründet, sondern wurde durch das ihn umgebende Programm beeinflusst. Das inhärente »Subversionspotential« des früheren Nummernpro-



Abb.10: Ringkampfeinlagen in den Orpheum-Lichtspielen in Trier, Trierischer Volksfreund, 23.7.1920

gramms und die Gefahr der semantischen Verunreinigung waren jedoch bei der Kombination von Filmen und Bühnennummern weitaus geringer.

Die historische Rezeption der Filme der zwanziger Jahre, die sich formal dem klassischen Hollywood-Kino und seinen Rezeptionsstrukturen annäherten, ist damit dennoch nicht unabhängig von deren historischem Aufführungszusammenhang zu sehen. Filmästhetisch hatte sich der Film schon lange aus seinen schaustellerischen Zusammenhängen der Anfangszeit gelöst, in der Programmgestaltung kehrte er jedoch durch die Bühnenschau wieder zu seinen Ursprüngen im Varieté und Schaustellergewerbe zurück.

Mit Einführung des Tonfilms änderten sich nicht nur das Wesen des Films und seine Ästhetik, auch das Kinoprogramm und das Filmerleben seines Zuschauers wandelten sich grundlegend. Nun wurde den Kinobesitzern auch die Gestaltungshoheit über die auditive Ebene der Filmvorführung entzogen. Obwohl die Einführung des Tonfilms in Deutschland sehr schnell vorstattenging (vgl. Müller 2005), herrschte, was die Programmgestaltung anbetraf, noch längere Zeit wieder einmal Uneinigkeit. Sollte man das Orchester, und mit ihm gleich das teilweise noch stumme Beiprogramm, abschaffen, oder würde das Beiprogramm mehr Gewicht bekommen? Was war mit der Bühnenschau, bot sie weiterhin eine willkommene Abwechslung und würde durch das Aufkommen des Tonfilms weiter an Beliebtheit gewinnen, oder war sie ein veraltetes Konzept, das nicht zum neuen ›sprechenden‹ Film passte und daher auf lange Sicht verdrängt werden würde? Wie sehr die Zeit der Einführung des Tonfilms eine Zeit der Unsicherheit auch in der Programmgestaltung war, zeigt z.B. die Tatsache, dass nach einer teilweise übereilten Abschaffung der Kinoorchester die großen Kinos in den Großstädten, die von jeher eine reichhaltige Show geboten hatten, ihre Orchester 1932 wieder einstellten (Müller 2005, 73). Zu Beginn der NS-Zeit wurde schließlich das Programmschema gesetzlich auf den Ablauf »Wochenschau – Kulturfilm – Hauptfilm« festgelegt (Eder, 377). Die Gestaltung der Programme oblag nun weder den Kinobesitzern noch den Verleihern oder Produzenten, sondern lag gänzlich in den Händen des totalitären Staates. Wie der einzelne Zuschauer jedoch dieses Programm ›las‹, das konnte auch der Staat in letzter Instanz nicht kontrollieren.

Obwohl sich letztendlich nach Ende der NS-Zeit auf lange Sicht der lange, sprechende und farbige narrative Film als prägend für das Kino durchsetzen konnte, gab das Kino seinen Gestaltungsspielraum und seine Vielfalt nicht leichtfertig auf. In Ansätzen hielt sich das Prinzip der Abwechslung durch das Beiprogramm, bestehend aus Wochenschau und einem kurzen komischen Vorfilm oder einem Kulturfilm, noch bis in die 60er Jahre aufrecht.

Anmerkungen

- 01** ▶ Einen amüsanten Bericht über den Kinobesitzer und Erklärer Peter Marzen und seine Filmerklärungen im Trierer Dialekt und über die besondere Anziehungskraft der von ihm gezeigten Lokalaufnahmen bietet ein zeitgenössischer Artikel aus der lokalen Tageszeitung *Trierische Zeitung*: »In einem ›trierischen‹ Kinematographen« 1909, wieder abgedruckt in KINtop 9: Lokale Kinogeschichten.
- 02** ▶ Sowohl Gunning als auch Hansen zeigen, dass die Rezeptionshaltung des frühen Kinos und der Gestus des Zeigens und die Betonung der Attraktion sowohl im Kino der Avantgarde als auch im post-klassischen Hollywood-Kino wieder zu finden sind: vgl. Gunning 1986; Hansen 1991 und Hansen 1993. Janet Staiger weist zudem zu Recht darauf hin, dass diese Abgrenzung der Perioden nicht bedeutet, dass eine Rezeptionshaltung komplett zugunsten einer anderen aufgegeben wurde und wird. »Every period of history (like every place) witnesses several modes of cinematic address, several modes of exhibition, and several modes of reception. Moreover, any individual viewer may engage even within the same theatre-going experience in these various modes of reception. [...] I would add, nor is any viewer always one kind of spectator«; Staiger 2000, 21.
- 03** ▶ Corinna Müller weist darauf hin, dass das Kino aus programmformaler Sicht wohl nie eigenständiger gewesen war als in den zehner Jahren, in denen es sich mit dem Ein-Stunden-Film auf der einen Seite vom Varieté entfernt hatte und auf der anderen Seite sich der Anpassung an Theaternormen noch verweigerte; vgl. Müller 1998, 74.
- 04** ▶ Zur Rolle, die das (weibliche) Publikum bei diesen Veränderungen der Kinoprogrammstruktur spielt siehe mein Dissertationsprojekt »Einflussnahmen des weiblichen Publikums auf die Programmgestaltung des frühen Kinos und Veränderungen der Rezeptionshaltung (1906-1918)«. Für einzelne Aspekte daraus siehe: <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/360/> und <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/351/>
- 05** ▶ Der Filmtheorie ist dieses Phänomen aus einem anderen Zusammenhang nicht unbekannt. Der russische Filmemacher Lev Kuleshov stellte fest, dass die Gegenüberstellung zweier unverbundener Bilder zu einer veränderten Wahrnehmung der einzelnen Bilder führen konnte. Der Kuleshov-Effekt wird zumeist im Hinblick auf die Filmmontage diskutiert, die Erkenntnisse des Experiments lassen sich jedoch auch für eine Theorie des Programms nutzbar machen. Vgl. dazu Tsvivan 1990.
- 06** ▶ Wie z.B. in München. Dort, so berichtet der *Kinematograph*, hatten die Behörden sämtliche humoristischen Filme verboten. Aubinger (1914)
- 07** ▶ Brief von Erich Ludendorff an das Kriegsministerium vom 4.7.1917, zitiert nach Jacobsen 2004, 37. Der zitierte Brief gilt als Gründungsdokument der UFA, die dann im Dezember 1917 ins Handelsregister eingetragen wurde.
- 08** ▶ Die Artikelreihen *Wie hebe ich mein Geschäft* 1929 in der *Lichtbild-Bühne* und *Der Schaumann* 1929 im Film-Kurier zeugen davon, wie wichtig es geworden war, Film nicht nur

abzuspielen, sondern zu inszenieren.

Literatur

Allen, Robert C. (1985) *The Movies in the Vaudeville: Historical Context of the Movies as Popular Entertainment*. In: *The American film industry*. Revised ed. Hrsg. v. Tino Balio. Madison, Wisc.: U of W Press.

Altenloh, Emilie (1914) *Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmen und die sozialen Schichten*. Jena: Eugen Diederichs.

Asta Nielsen – die populäre Kino-Schauspielerin (1911). In: *Lichtbild-Bühne*, 4. Jg., Nr. 35, 2.9.1911.

Aubinger, Josef (1914) *Münchener Brief*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 403, 16.9.1914

Baeumler, Alfred (1992 [1912]) *Die Wirkung der Lichtbild-Bühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters*: In: *März* 6,2, 1.6.1912, S. 334-351, zitiert nach Schweinitz 1992, S. 187.

Berg, Jan (1998) *Die Bühnenschau – ein vergessenes Kapitel der Kinoprogrammgeschichte*. In: *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe, Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Berlin: Ed. Sigma Bohn, S. 25-41.

Braun, Brigitte (2002) *Patriotisches Kino im Krieg. Beobachtungen in der Garnisonsstadt Trier*. In: *Kessler / Lenk / Loiperdinger 2002*, S. 101-121.

Braun, Brigitte (2005) *Nicht-fiktionale Filme in den Nummernprogrammen von Trierer Kinematographentheatern*. In: *Jung/Loiperdinger 2005*, S. 213-220.

Das Programm in Kriegszeiten (1914) In: *Der Kinematograph*, Nr. 405, 30.9.1914.

De Klerk, Nico (2002) *Das Programmformat – Bruchstücke einer Geschichte*. In: *Kessler / Lenk / Loiperdinger 2002*, S. 15-18.

De Klerk, Nico (2005) *Program Format*. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hrsg. v. Richard Abel. London: Routledge, S. 533-535.

Die Filmeinfuhr verboten! (1916) In: *Lichtbild-Bühne*, 9. Jg., Nr.9, 4.3.1916.

Dietrich-Steinborn, A.O. (1916) *Der Vorführer und der Zuschauer*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 517, 22.11.1916.

Diederichs, Helmut H. (1990) *Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Herman Häfker und sein Kinetographie-Konzept*. In: *Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, No. 8: *Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk*, Marburg, S. 37-60

Döblin, Alfred (1909) *Das Theater der kleinen Leute*. In: *Das Theater*, 1. Jg., Nr. 8 (Dezember 1909), zitiert nach Schweinitz 1992, S. 153-155.

- Eder, Jens** (2005) Vom Wechselbad der Gefühle zum Strom der Stimmungen. Affektive Aspekte des Programms. In: Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen. Hrsg. v. Ludwig Fischer. Konstanz: UVK, S. 371-385.
- Ein tot geborener Kino** (1912). In: Der Kinematograph, Nr. 305, 30.10.1912.
- Elsaesser, Thomas** (Hrsg.) (1990) Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London: BFI Publishing.
- Elsaesser, Thomas** (2002) Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München: Edition text+kritik.
- Ewers, Hanns Heinz** (1910) Vom Kinema. In: Der Kinematograph, Nr. 159, 12.1.1910.
- F.L.** (1911): Aus Theaterkreisen. In: Der Kinematograph, Nr. 244, 30.8.1911.
- Garncarz, Josef** (2002) Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914. In: KIN-top 11: Kinematographenprogramme 2002. S. 145-158.
- Garncarz, Joseph** (2005) Filmprogramm im Varieté. Die ›Optische Berichterstattung‹. In Jung/Loiperdinger. S. 80-100.
- Gennecher, R.** (1915) Die Erziehung des Publikums. In: Der Kinematograph, Nr. 473, 6.10.1915.
- Grundregeln für die Programmzusammenstellung** (1910) In: Lichtbild-Bühne, Jg. 3, Nr. 116, 14.10.1910.
- Gunning, Tom** (1990 [1986]) The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avantgarde. In: Wide Angle, 8,3/4, 1986, S. 63-70. Auch in: Elsaesser 1990, S. 56-62
- H.v.W.** (1914/1015) Schund, Schmutz und Kino. In: Bild & Film, 4. Jg., 1914/1915, Heft 12. S. 255-256.
- Häfker, Hermann** (1914/1015) Kinematographie und Krieg. In: Bild&Film, 4. Jg., 1914/1915, Heft 1, S. 1-3.
- Hake, Sabine** (1993) The Cinema's Third Machine. Writings on Film in Germany, 1907-1933. University of Nebraska Press.
- Hansen, Miriam** (1991) Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film. Cambridge. London: Harvard UP.
- Hansen, Miriam** (1993) Early Cinema, late Cinema: Permutations of the Public Sphere. In: Screen, 34,3 1993, S. 197-210.
- Hardekopf, Ferdinand** (1910) Die Karriere des Kinematographen. In: Lichtbild-Bühne, 3.Jg., Nr. 124, 10.12.1910.
- Henschel, James** (1916) Kurze Filme? In: Lichtbild-Bühne, 9. Jg., Nr. 11, 18.3.1916.
- Herzig, Michaela / Loiperdinger, Martin** (1999) ›Vom Guten das Beste‹ - Kinematographenkonkurrenz in Trier. In: Kessler / Lenk / Loiperdinger 1999, S. 39-50.
- Hickethier, Knut** (2001) Film- und Fernsehanalyse, 3. überarb. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 216.
- Hood, Fred** (1907) Kinematographische Aufführungen. In: Der Kinematograph, Nr. 9, 03.3.1907.

- In einem ›trierischen‹ Kinematographen.** Plauderei von K. Sch. (1909) In: Trierische Zeitung, 151. Jahrgang, Nr. 326 (Abend-Ausgabe), 14. Juli 1909. Wiederabgedruckt in: Kessler / Lenk / Loiperdinger 1999, S. 11-13.
- Jacobsen, Wolfgang** (2004) Frühgeschichte des deutschen Films. In: Jacobsen / Kaes / Prinzler 2004, S.13-37.
- Jacobsen, Wolfgang / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler** (Hrsg.) (2004) Geschichte des deutschen Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Jacobsohn, Egon** (1915) Meinungen über den Spielplan von heute. Aus deutschen und österreichischen Zeitungen, Wochenblättern und Fachzeitschriften zusammengestellt von Egon Jacobsohn. In: Lichtbild-Bühne, 8. Jahrgang, Nr. 14, 31.3.1915.
- Jost, François** (2002) Die Programmierung des Zuschauers. In: Kessler / Lenk / Loiperdinger 2002, S. 35-47.
- Jung, Uli** (2002) Local Views: a blind spot in the historiographie of Early German Cinema. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, 22,3 , S. 253-273.
- Jung, Uli / Loiperdinger, Martin** (Hrsg.) (2005) Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 1 Kaiserreich 1895-1918. Stuttgart: Reclam.
- Jung, Uli / Mühl-Benninghaus, Wolfgang** (2005a) Filmpolitische und -wirtschaftliche Veränderungen. In Jung/Loiperdinger. S. 381-385.
- Jung, Uli / Mühl-Benninghaus, Wolfgang** (2005b) Diskussionen zur Ausrichtung des deutschen Filmmarktes zu Kriegsbeginn. In Jung/Loiperdinger. S. 385-391.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin** (Hrsg.) (1999) KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films: KINtop 9 – Lokale Kinogeschichten. Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld / Roter Stern.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin** (Hrsg.) (2002) KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films: KINtop 11 – Kinematographenprogramme. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld / Roter Stern.
- Kracauer, Siegfried** (1977) Kult der Zerstreuung. Über Berliner Lichtspielhäuser. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt: Suhrkamp, S. 311-317.
- Krieg und Kino** (1914) In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5.8.1914.
- Lange Films** (1911) In: Lichtbild-Bühne, 4. Jg., Nr. 30, 29.7.1911.
- Liesegang, Paul F.** (1908) Handbuch der praktischen Kinematographie. Leipzig: Ed. Liesegang Verlag.
- Loiperdinger, Martin** (1998) Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos. In: Früher Film und späte Folgen: Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie. (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V.; Bd. 6). Hrsg. v. Ursula von Keitz. Marburg: Schüren, S. 66-83.
- Martin Loiperdinger** (1999) Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern (= KINtop Schriften 4) Stroemfeld Verlag: Frankfurt am Main, Basel.

- Melcher, G.** (1909) Von der lebenden Photographie und dem Kino-Drama. In: Der Kinematograph, Nr. 112, 17.2.1909.
- Mellini, Arthur** (1911) Die kommende Saison mit ihren großen Films. In: Lichtbild-Bühne, 4. Jg., Nr. 34, 26.8.1911.
- Mellini, Arthur** (1913) Allerlei Interessantes vom Kinematographen. In: Volksbildungsfragen der Gegenwart. Hrsg. v. der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung. Berlin 1913.
- Moreck, Curt** (1926) Sittengeschichte des Kinos. Dresden: Paul Aretz Verlag.
- Müller, Corinna** (1994) Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Müller, Corinna** (1998) Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918 (Mediengeschichte des Films; Bd. 2). Hrsg. v. Corinna Müller & Harro Segeberg. München: Fink (Wilhelm), S. 43-75.
- Müller, Corinna** (2003) Vom Stummfilm zum Tonfilm, München: Fink
- Noack, Viktor** (1912) Der Kientopp. In: Die Aktion, 2. Jg., Nr. 29, 17.7.1912, zitiert nach Schweinitz 1992, S. 70-75.
- P.S.** (1918) Witzbolde im Kino. Eine Unsitte im Publikum. In: Illustrierte Filmwoche, Nr.14/15, 1918.
- Schlüpmann, Heide** (1990) Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld / Roter Stern.
- Schlüpmann, Heide** (1996) ›Die Erziehung des Publikums‹. Auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos. In: KINtop 5: Aufführungsgeschichten. Hrsg. v. Kessler, Frank / Lenk, Sabine, / Loiperdinger, Martin. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld / Roter Stern, S. 133-146.
- Schweinitz, Jörg** (Hg.) (1992) Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914 (Reclam Bibliothek; Bd. 1432). Leipzig: Reclam.
- Simmel, Georg** (1896) Die Berliner Gewerbeausstellung. In: Die Zeit (Wien), 25. Juli 1896, zitiert nach Georg Simmel (2004): Gesamtausgabe, Bd. 17. Herausgegeben von Ottheim Rammstedt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 33-38.
- Staiger, Janet** (2000) Perverse Spectators. Practices of film reception. New York: New York UP.
- Thielemann, Walter** (1916) Programmwechsel unserer Lichtspielbühnen. In: Der Kinematograph, Nr. 518, 29.11.1916.
- Tsivian, Yuri** (1990) Some Historical Footnotes to the Kuleshov Experiment. In: Elsaesser, 1990, S. 228-255.
- Tsivian, Yuri** (1994) Early Cinema in Russia and its Cultural Reception. London, New York: Routledge.
- Vereinsnachrichten.** Der Verein der Kinematographenbesitzer von Chemnitz und Umgehend (1911). In: Der Kinematograph, Nr. 243, 23.8.1911.