



Repositoryum
Medienkulturforschung

Christian Filk/Jens Ruchatz

**„Der Kino ist eben in erster Linie für die modernen
Menschen da“ – Die kulturwissenschaftliche
Entdeckung des Filmpublikums im
Industriezeitalter durch Emilie Altenlohs
Mediensoziologie**

Repositoryum Medienkulturforschung 01/2013
DOI 10.7398/9783869380452

© AVINUS, Berlin 2014
Gustav-Adolf-Str. 9
D-13086 Berlin

Tel.: +49 (0)30 – 92 405 410
Fax: +49 (0)30 – 92 405 411
E-Mail: zentralredaktion@medienkulturforschung.de
Web: www.repositoryum.medienkulturforschung.de

Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2197-0262

Christian Filk (Univ.-Prof. Dr. phil.) lehrt Medienpädagogik und interdisziplinäre Medienforschung an der Universität Flensburg und leitet das dortige Seminar für Medienbildung. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Wissenschaftstheorie, Kommunikationsforschung, Medienwissenschaft und Kulturphilosophie.

Letzte Buchpublikationen u. a.: *Episteme der Medienwissenschaft: Systemtheoretische Studien zur Wissenschaftsforschung eines transdisziplinären Feldes* (Bielefeld 2009), (Mithrsg.) *Kunstkommunikation: Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft* (Berlin 2010), *Logistik des Wissens: Integrale Wissenschaftsforschung und Wissenschaftskommunikation* (Siegen 2010).

Prof. Dr. Jens Ruchatz, Professor für Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt Audiovisuelle Transferprozesse an der Universität Marburg. Forschungsschwerpunkte: Diskursgeschichte der Medien, Mediendifferenz und Medienvergleich; Mediengeschichte der Individualität, Theorie des Populären. Ausgewählte Publikationen: *Licht und Wahrheit. Eine Mediengeschichte der fotografischen Projektion* (Fink 2003), *Interview – Celebrity. Ein medienhistorischer Beitrag zur Geschichte der Individualität* (Habilitationsschrift, UVK 2014, in Vorbereitung); (gem. mit Sven Grampp) *Die Fernsehserie. Eine medienwissenschaftliche Einführung* (transcript 2014, in Vorbereitung).

Abstract

In ihrer über Jahrzehnte sträflich ignorierten Dissertation *Zur Soziologie des Kino* aus dem Jahr 1914 gibt Emilie Altenloh eine erste umfassende Beschreibung der zeitgenössischen Filmproduktion, -distribution und -konsumption. Die Schülerin von Alfred Weber verortet das neue Medium funktional in der modernen Kultur der Industriegesellschaft. Die Altenloh-Rezeption hat bis dato schlechterdings nicht die dezidiert übergreifende Argumentationsstrategie dieser film- und mediensoziologischen Grundlagenschrift *avant la lettre* erkannt. In Anbetracht dessen nehmen Christian Filk und Jens Ruchatz eine medienwissenschaftliche und wissenschaftshistorische Re-Lektüre von *Zur Soziologie des Kino* vor. Dabei würdigen sie die besondere wissenschaftliche Leistung Altenlohs, die als erste die Potenz und Funktion der damals neuen Unterhaltungsformen des Kinos – produktions- und konsumptionsüberschreitend als Phänomen gesellschaftlicher Interaktion – analysierte und interpretierte.

Inhalt

I	Aus gegebenem Anlass – der „Medienkultur“-Diskurs.....	4
II	Antizipation Alfred Webers Kultursoziologie	7
III	Kultursoziologische Untersuchung des Kinos	12
IV	Analyse des gesellschaftlichen Phänomens „Kino“	15
V	Junge Filmsoziologie und Publikumsforschung	18
VI	Modalität und Typologie früher Kinorezeption	22
VII	Soziale Funktion des Kinos in der industriellen Moderne.....	28
VIII	Literaturverzeichnis.....	30

Wie hängen soziale Formen und Kultur, Daseinsgestaltung und Kulturgestaltung, vitaler Inhalt und Kultur tendenz zusammen? Wie bauen sich auf den Lebensformen die Gehäuse und Medien auf, in denen sich das Geistige auswirkt? Welche Schichten tragen die verschiedenen geistigen Tendenzen, und mit welchem Lebenseingestelltsein hängt dies dann zusammen? Was ist die Kulturbedeutung dieser oder jener Lösung, Bindung, inneren oder äußeren Gestaltung der großen lebenstragenden Kräfte?

– Alfred Weber

I Aus gegebenem Anlass – der „Medienkultur“-Diskurs²

Die Medienwissenschaft, die sich beginnt, in den frühen 1970er Jahren disziplinär zu konstituieren, konzentrierte sich in erster Linie auf die bis dato vernachlässigten Aspekte der Geschichte, Ästhetik und Pragmatik der (Massen-)Medien.³ Später avancierte die Theorie der (Massen-)Medien zeitweilig zu einem der prominentesten Forschungsgegenstände der seit geraumer Zeit diskutierten Medienkulturwissenschaft.⁴ Mithin wurde vor zehn Jahren die Auffassung vertreten: „Medientheorie stellt gegenwärtig eine Art Leittheorie [sic; C. F., J. R.] in kulturhistorischen und kulturtheoretischen Debatten dar.“⁵ Eine signifikante, medientheoretisch induzierte Bewegung vollzog sich indes erst nach dem *Cultural Turn*⁶ im Kontext des viel zitierten „Kulturalitätsparadigmas“ der Geisteswissenschaften,⁷ was interdisziplinär schließlich eine *Re*-Diskursivierung der überkommenen Geistes- zu „Kulturwissenschaften“ kommandieren sollte.⁸

Auf der Folie dieser spezifischen paradigmatischen Entwicklungen in den sich reformierenden geistes- und sozialwissenschaftlichen Fachdisziplinen und -kulturen besehen, lässt sich besser plausibilisieren, wie lange Zeit – mehr oder weniger – als verschüttet geltende Ansätze und Studien (wieder) ins gegenwärtige inter- oder gar transdisziplinäre Bewusstsein der Medien- und Kommunikationsforschung treten.⁹ Ein eindrück-

¹ A. Weber [1913/1914] 2000e, S. 379.

² Der vorliegende Essay stützt sich zum Teil auf Filk/Ruchatz 2007. Im Unterschied zur damaligen Auseinandersetzung akzentuiert und antizipiert der vorliegende Essay dezidiert die *medienkulturwissenschaftliche* Diskussion und Relevanz Altenlos, weshalb uns eine Neuvorlage berechtigt erscheint.

³ Vgl. Filk 2009, S. 171–189.

⁴ Vgl. Liebrand, Schneider, Bohnenkamp/Frahm 2005.

⁵ Schanze 2002, S. V.

⁶ Vgl. Musner, Wunberg/Lutter 2001 und Dikovitskaya 2005.

⁷ Vgl. Frühwald, Jauß, Koselleck, Mittelstraß/Steinwachs 1991.

⁸ Als Indiz für die enge Verbindung einer neu begründeten Kulturwissenschaft mit medientheoretischen Fragestellungen vgl. Böhme, Matussek/Müller 2002 oder Tholen 2002.

⁹ Mit Mittelstraß 2003, S. 9, nehmen wir an: „Während wissenschaftliche Zusammenarbeit allgemein die Bereitschaft zur Kooperation in der Wissenschaft und Interdisziplinarität in der Regel in diesem Sinne eine konkrete Zusammenarbeit auf Zeit bedeutet, ist mit *Transdisziplinarität* gemeint, daß Kooperation zu einer andauernden, die fachlichen und

liches Fallbeispiel dafür ist zweifelsohne die *kulturwissenschaftliche* Entdeckung des Filmpublikums im Industriezeitalter durch Emilie Altenlohs Mediensoziologie. In ihrer über Jahrzehnte von den maßgeblichen Fachwissenschaften¹⁰ so gut wie nicht beachteten Dissertation *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*¹¹ aus dem Jahr 1914 gab Altenloh eine umfassende Beschreibung der zeitgenössischen Filmproduktion, -distribution und -konsumtion, die auf eine *funktionale Verortung* des neuen Mediums in der modernen Kultur der Industriegesellschaft abstellt.

Ungeachtet dessen sind sowohl Person als auch Werk Emilie Kiep-Altenlohs¹² (* 30. Juli 1888 in Voerde/Westfalen; † 22. Februar 1985 in Hamburg) einer breiten (Fach-)Öffentlichkeit auch heute noch kein Begriff. Dieser Umstand gilt – geradezu leitmotivisch – für ihre Perzeptionsgeschichte über Dekaden. Aufgrund von Partikularinteressen haben sich parallel zwei so markante wie heterogene Lesarten der Vita beziehungsweise des Œuvres der kinosoziologischen Pionierin und liberalen Politikerin herausgebildet: Auf der einen Seite memoriert ein medienwissenschaftliches Publikum – hauptsächlich filmhistorischer Couleur – *Altenloh* wegen ihrer Doktorarbeit¹³, die als „erste sozial- und geisteswissenschaftliche Dissertation über Film in Deutschland“ gewürdigt wurde.¹⁴ Die Filmwissenschaft unserer Tage erachtet ihre Studie zwar als

disziplinären Orientierungen selbst verändernden wissenschaftssystematischen Ordnung führt.“ Vgl. auch Filk 2009, S. 189–205.

- ¹⁰ An dieser Stelle ist zuvorderst die deutschsprachige Filmwissenschaft zu nennen, die sich in den 1970er und 1980er Jahren vor allem auf die Rezeption der angloamerikanischen und/oder französischen Filmtheorie, -geschichte und -ästhetik konzentrierte. Erst verhältnismäßig spät wandte sie sich den hiesigen Entwicklungen zu. Vgl. grundlegend zur Frühphase der deutschsprachigen Filmtheorie Diederichs 1996.
- ¹¹ Vgl. Altenloh 1914b und Altenloh [1914b] 1977. Vor Kurzem wurde ihre Dissertation mit ausgewählten Beiträgen zur Rezeptionsgeschichte neu herausgegeben. Vgl. Altenloh [1914b] 2012. Zwar versammelt dieser von Andrea Haller, Martin Loiperdinger und Heidi Schlüpmann besorgte Reader eine ganze Reihe wichtiger und zum Teil schwer greifbarer „Quellen“ zur Rezeptionsgeschichte von *Zur Soziologie des Kino* (ebd., S. *13–*74), jedoch vermögen die extra aufgenommen wissenschaftlichen „Beiträge zur Neuausgabe“ (ebd., S. *75–*115) – vor allem film- und medienkulturwissenschaftlich – kaum zu überzeugen, ausgenommen (bis vielleicht auf Haller 2012b und Loiperdinger 2012). Zudem ist die Arbeit von Emilie Altenloh seit etlichen Jahren als navigierbarer Volltext im Internet zu finden. Vgl. Altenloh [1914b] o. J.
- ¹² Seitdem Emilie Altenloh im Jahre 1924 mit dem Direktor der Vulkan-Werft Nikolaus Kiep verheiratet war, führte sie den Doppelnamen Kiep-Altenloh. Da ihre filmsoziologische Arbeit vor diese Zeit datiert ist, firmiert sie in der Medienwissenschaft als „Emilie Altenloh“; hinsichtlich ihrer späteren politischen Karriere in der Deutschen Demokratischen Partei (DDP) respektive in der Freien Demokratischen Partei (FDP) als „Emilie Kiep-Altenloh“. Diesem Umstand Rechnung tragend, sprechen wir von Altenloh bis 1924, danach und, was ihre gesamte Biografie anbelangt, von Kiep-Altenloh. Vgl. Kiep-Altenloh 1982, Hoffmann 2002, ober 2008 und Haller 2012a.
- ¹³ Vgl. Altenloh 1914b.
- ¹⁴ Anonym [Diederichs] 1985, S. D1. Eine juristische Dissertation zum neuen Medium legte Hans Werth schon 1910 vor. Vgl. Werth 1910.

„eine wichtige Quelle, die Zeugnis ablegt von zeitgenössischen Einstellungen gegenüber dem Kino“¹⁵, jedoch offenkundig nicht mehr als eigenständig zu respektierende Forschungsleistung. Auf der anderen Seite erinnert eine politisch interessierte Klientel freidemokratischen Kolorits Kiep-Altenloh als „große alte Dame des Liberalismus“.¹⁶

Wie immer man meint, Emilie Altenloh (re-)diskursivieren zu können – mit ihrer innovativen Schrift einer Mediensoziologie *avant la lettre*¹⁷ unterlief Altenloh die epistemologischen, methodologischen und institutionellen Konfliktlinien, wie sie sich nachfolgend seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und forciert seit den 1970er respektive 1980er Jahren zwischen den antipodisch verstandenen Geistes- und Sozialwissenschaften manifestierten.¹⁸ Die Doktorandin favorisierte weder den empirisch-funktionalen noch den hermeneutisch-deskriptiven Ansatz, sondern adaptierte beide Verfahrensweisen – wie selbstverständlich – einander *komplementierend*.

Selbstredend war die Methodik der empirischen Sozialforschung während der Altenloh'schen wissenschaftlichen Schaffensperiode im beginnenden 20. Jahrhundert bei weitem nicht so ausdifferenziert und zum distinguierenden *Differenzkriterium* in der Forschung avanciert, was später immer wieder aufs Neue kontroverse Diskussionen unter und zwischen den beteiligten Wissenschaftsdisziplinen und -kulturen heraufbeschwören sollte.¹⁹ Bis in die Gegenwart hinein erweist sich jene, nicht selten unleidliche Debatte unter diametral entgegengesetzt agierenden Anhängern und Widersachern mit einem „qualitativ-deskriptiv“, „hermeneutisch-interpretativ“ oder „historisch-ästhetisch“ etikettierten Zugriff auf der einen Seite sowie einem als „quantitativ-empirisch“, „analytisch-funktional“ oder „tatsachen- und sozialwissenschaftlich“ apostrophierten Zugriff auf

¹⁵ Kessler/Lenk 1997, S. 19.

¹⁶ Diese beiden unterschiedlichen Perspektiven finden ihren Widerhall in der recht überschaubaren Sekundärliteratur zu Kiep-Altenlohs Leben und Wirken. In film- und medienwissenschaftlichen Werken finden sich für gewöhnlich nur wenige Hinweise zu ihrem Werdegang; die Aufmerksamkeit richtet sich fast ausschließlich auf ihre Promotionschrift *Zur Soziologie des Kino*. Vgl. beispielsweise Anonym [Diederichs] 1985, Kranefuß 1976, Ziegler 1977, Wagner 1984 und oben 2008. Einen nach wie vor recht guten Überblick gewährt das Porträt von Hoffmann 2002. Hoffman gereicht der Umstand zum Vorteil, dass sie auf bis dahin unveröffentlichte (auto-)biografische Notizen von/über Kiep-Altenloh aus Privatbesitz zurückgreifen könnte. Eine kurze autobiografische Skizze lässt sich darüber hinaus Kiep-Altenloh 1982 entnehmen. Eine Würdigung von Altenloh unter den Aspekt der Frauen- und Genderforschung nimmt Schlüpmann 2012 vor.

¹⁷ Vgl. zum fachlichen Diskussion Neumann-Braun/Müller-Doohm 2000 oder Ziemann 2006.

¹⁸ Vgl. Charlton/Neumann 1988.

¹⁹ Vgl. Kutsch/Pöttker 1997, S. 12–13 und Schäfer 2000, S. 28–31.

der anderen Seite (nicht allein) in der Medien- und Kommunikationswissenschaft als nahezu unauflöslich.²⁰

Die anskizzierte Gemengelage um das Für und Wider empirisch-analytischen beziehungsweise deskriptiv-historisierenden Forschens schlug (und schlägt) mitunter auch auf den Umgang mit der Studie *Zur Soziologie des Kino* durch. Die Altenloh-Rezeption sowohl in der film- als auch in der sozialwissenschaftlichen Fachliteratur hat dato schlechterdings nicht die dezidiert *übergreifende* Argumentationsstrategie dieser mediensoziologischen Grundlagenschrift von 1914 erkennen wollen, sondern in der Regel einzig und allein exklusiv jenen Teil für sich reklamiert, der sich schon auf den ersten Blick von den obsoleten Quellen zum Kino der Frühzeit unterscheidet, nämlich: die empirische Erhebung²¹ zum städtischen Kinopublikum Mannheims und Heidelbergs.²² Das weitaus anspruchsvollere Gesamtunternehmen, die Potenz und Funktion der damals neuen Unterhaltungsformen des Kinos – produktions- und konsumptionsüberschreitend als *Phänomen gesellschaftlicher Interaktion* – zu untersuchen, ist dabei nie wirklich in den Fokus eingehender fachlicher Reflexion geraten.

In Anbetracht der vorgängigen reduktionistischen und/oder marginalisierenden Lesarten von Altenlohs Werk erscheint es uns angezeigt, eine Re-Lektüre von *Zur Soziologie des Kino* vorzunehmen. Dabei versuchen wir, den Duktus der Altenloh'schen *Begründung einer Mediensoziologie* – in doppelten Wortsinne! – zu rekonstruieren und zu reinterpreten. Anstatt einzig und allein Daten und Fakten einer historischen Erhebung, mitunter eklektizistisch oder selektiv, abzugreifen, soll der Blick zurückgewendet werden auf eine weder (sub-)disziplinär noch method(-olog-)isch separierte Medienforschung. Von dort aus lässt sich womöglich auch der *Status quo* der kurrenten Medien- und Kommunikationswissenschaft – jenseits der tiefen, ausgetretenen Pfade – noch einmal neu ausloten.

II Antizipation Alfred Webers Kultursoziologie

Für die Aufnahme ihres Studiums der Nationalökonomie und Jurisprudenz immatrikulierte sich Emilie Altenloh zuerst in Heidelberg und München, gefolgt von Kiel und Wien und schließlich wieder in Heidelberg. Die angehende Akademikerin fasste den Entschluss, bei dem an der dortigen Universität lehrenden Volkswirtschaftler und Kultursozio-

²⁰ Vgl. Filk 2009, S. 21–27, 171–189.

²¹ Vgl. Altenloh 1914b, S. 2.

²² Diese Position wird dezidierte von Filk/Ruchatz 2007 vertreten, die auch in der vorliegenden Abhandlung eingenommen wird.

logen Alfred Weber zu promovieren.²³ In der Retrospektive nimmt sich das Zustandekommen ihres Dissertationsthemas geradezu anekdotenhaft aus. In den späten 1970er Jahren schilderte Kiep-Altenloh die folgenreiche Begebenheit:

Ja, also, ich sah, da war der Film, ist doch erstaunlich, diese Entwicklung, plötzlich sehen die Leute so ferne Dinge, das ist doch ein Umschwung in der Information. [...] Ich hatte eine Doktorarbeit über Braumalz. Und es ergab sich, daß diese Arbeit gerade jemand anderes gemacht hatte. Da dachte ich wieder an meinen Film, ich hatte inzwischen 2 oder 3 gesehen. Das ist doch 'n Umschwung, das ist ganz was Neues, und ich erzählte Weber davon und der war ganz begeistert.²⁴

„Der“ Kino, wie man seinerzeit aus „der Kinematograph“ ableitete, löste somit ganz pragmatisch das Braumalz ab, ein – naheliegend – auf den elterlichen Betrieb (Brauerei und Schraubenfabrik) verweisendes Promotionssthema. Als durchaus erstaunlich mutet die Gewandtheit an, mit der Altenloh von einem vermutlich ökonomisch ausgerichteten Vorhaben zu einem *genuin* kultursoziologischen Projekt wechselt. Nicht weniger frappierend nimmt sich der Sachverhalt aus, dass sie dabei mit Alfred Weber denselben Doktorvater behalten konnte. Der Themenmutation fiel indes zeitlich günstig mit einer Umstellung in der Weber'schen Forschungsdisposition zusammen, die von einer klassisch volkswirtschaftlichen Fokussierung – renommiert waren im Besonderen seine Arbeiten zur Standortfrage –²⁵ hin zu jener dezidiert kultursoziologischen Orientierung führte, die der Heidelberger Ordinarius für den Rest seines Lebens verfolgen sollte.²⁶ Daher vermag es kaum zu verwundern, dass Altenlohs Vorschlag bei Weber offenkundig auf Gegenliebe stieß.²⁷

²³ Später vermerkte Kiep-Altenloh zum Wechsel ihrer Studienorte, zitiert nach Hoffmann 2002, S. 162: „[G]rundsätzlich habe ich mir die Universitäten nicht nach dem Rufe der lehrenden Professoren ausgesucht, sondern nach der Stadt, die ich kennenlernen will.“ Da sie für ihren Studienabschluss nach Heidelberg zurückkehrte, kann man wohl davon ausgehen, dass es sich dann doch um eine bewusste Entscheidung für den Doktorvater Alfred Weber gehandelt haben dürfte.

²⁴ Zitiert nach Ziegler 1977, S. 49. Im Original ist der Beitrag in Minuskeln und ohne Interpunktion gesetzt. Der besseren Lesbarkeit halber geben wir das Zitat in korrekter Orthografie wieder.

²⁵ Vgl. A. Weber 1998.

²⁶ Vgl. Bräu 2000, S. 12–13.

²⁷ Unmittelbare Erfahrungen mit dem Medium Kino schien Weber allerdings nur wenige zu haben, sodass er, wie er in einem Brief an Elisabeth Jaffé berichtet, zur Vorbereitung einer Sprechstunde mit dem „Kinematographenmädel“ Freunde verpflichtete, mit ihm ins Kino zu gehen, um so dann mit seiner „Theorie dieser ‚Institution‘ zu beginnen“. Vgl. Schlüppmann 1990, S. 327, Fn. 194.

Wie sein berühmterer Bruder Max dozierte Alfred Weber²⁸ an der Universität Heidelberg, wohin er 1907 als Professor für Staatswissenschaft berufen wurde.²⁹ Ab dem Jahr 1910 trat immer deutlicher das Interesse hervor, die Konsequenzen der kapitalistischen Wirtschaftsweise von einem anderen Standpunkt aus zu betrachten. Wenn der jüngere der Weber-Brüder sich von nun an mit den Lebensbedingungen der Arbeiter befasste, dann war ihm an dem *sozialpsychologische* Aspekt, vor allem an dem Verhältnis von Berufstätigkeit und Persönlichkeit und der damit verbundenen „Kulturbedeutung“ gelegen.³⁰

Bei all dem dürfen die damaligen sozioökonomischen und -kulturellen Implikationen nicht unterschätzt werden. Im Kontrast zum traditionellen Handwerker vollzogen sich beim modernen Arbeiter „Lebensschicksal und Berufsexistenz“³¹ nicht mehr harmonisch im Gleichschritt. Der angelernte Industriearbeiter führte seine mehr oder minder eintönige Tätigkeit dauerhaft aus, ohne je seine Stellung oder seinen Arbeitsort wesentlich verändern zu können. Der ungelernete Arbeiter, im Grundsatz freier in seiner Berufswahl, litt hingegen daran, dass er,

statt zu wählen, getrieben wird, daß seine Existenz bruchstückweise ist. [...] Wir sehen eine ganz gebrochene, passive, *unter* dem Menschen als einer aktiven kräftigen Lebenspotenz stehende Existenz, etwas sehr Trostloses, trotz der Mannigfaltigkeit des Schicksals, das vorliegt.³²

In einem thematisch ergänzenden Beitrag schilderte Weber die quantitativ ausufernde „Daseinsform“ des Beamten.³³ Die Bürokratie, so sein Menetekel, werde vornehmlich – aber nicht allein – die lebendige Persönlichkeit derjenigen, die in ihr tätig sind, vollständig durch die schematischen Strukturen des Apparats vereinnahmen. Solche Menschen liefen Gefahr, in Wohlgeordnetheit den höchsten Wert, „das göttliche System des Lebens“, zu sehen. Durch „einen toten Mechanismus“ würden dann alle Kräfte, die für die Entfaltung von Kultur erforderlich seien, absorbiert: Die „unteren Schichten der Bevölkerung“ hätten es allerdings

verstanden [, sich; C. F., J. R.] als Menschen aus der Zerstörung ihrer Arbeitswerte [...] zu retten, indem sie den entwerteten Beruf,

²⁸ Vgl. Demm 1997.

²⁹ Seit 1948 führt das Heidelberger Institut für Wirtschaftswissenschaften (zeitweise auch für Sozial- und Staatswissenschaften) den Namen Alfred Webers als ehrenden Zusatz in seiner institutionellen Bezeichnung. Vgl. Alfred-Weber-Institut 2014. Wenn wir uns recht erinnern, verfügten frühere Webauftritte des Instituts über eine Rubrik zur geschichtlichen Entwicklung. Aktuell, Juli/Mai 2014, ist das nicht mehr der Fall.

³⁰ A. Weber [1910b] 2000b, S. 452, 454.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ A. Weber [1910a] 2000a, S. 98–99.

die Arbeit, die sie tun, als das behandeln, was sie nur noch ist: „Gegebenheit“, nicht mehr; indem sie im übrigen sich von ihr distanzieren und außerhalb des Arbeitsmechanismus, in dem sie stehen, den geistigen Schwerpunkt ihres Daseins legen; indem sie im Leben suchen, was es in der Arbeit nicht mehr oder nur noch teilweise gibt: Persönlichkeit und Freiheit.³⁴

Während Alfred Weber zunächst noch das Arbeitsleben, das „Berufschicksal“, erforschte, widmete sich seine Doktorandin just jenen Aktivitäten, mit denen die arbeitsfreie Zeit verbracht wurde. In jedem Fall ging es darum, das Beziehungsgefüge zwischen der freien und der beruflich gebundenen Zeit, mithin zwischen Arbeit und „Kultur“ auszuloten.

Der Nukleus der für Emilie Altenloh maßgeblichen frühen Kulturosoziologie Alfred Webers bestand darin zu erforschen, auf welche Art und Weise sich die – noch vornehmlich ökonomisch begriffene – Organisation der Gesellschaft und ihre Kultur zueinander verhalten. In seinen 1912 referierten Überlegungen zum soziologischen *Kulturbegriff* differenzierte der Heidelberger Professor „Kultur“ von dem unaufhaltsamen „Zivilisationsprozess“, der als Fortsetzung der biologischen Evolution konzipiert sei (dazu gehören Wissenschaft und Technik, aber auch die Entwicklung von Altruismus). „Kultur“ beginne erst – womit offenkundig eine idealistische Definition von Kunst semantisch aufgerufen wird – jenseits von „Notwendigkeiten und Nützlichkeiten“.³⁵ Bei Zivilisation und Kultur handele es sich gewissermaßen um zwei Auffassungsweisen der Welt, die in der menschlichen Psyche vereint und konfrontiert seien: Intellekt und Emotion, Unpersönliches und Persönliches, Allgemeines und Besonderes.³⁶

Konzeptuell mag diese Denkhaltung zunächst wenig originell und inspirierend daherkommen; sie wurzelt noch tief in den Hintergrundüberzeugungen des 19. Jahrhunderts.³⁷ Der Weber'sche Ansatz war jedoch insofern anregend, als dass dieser die diffuse Welt der Kultur, die ihrem Selbstverständnis nach immer auf das Absolute zielte, nicht im Überzeitlichen beließ, sondern vielmehr historisiert und fortlaufend auf den Boden des gesellschaftlichen Geschehens – im Besonderen das Fortschreiten des Zivilisationsprozesses – zurückholte. Somit sind Zivilisations- und Kulturprozess aufeinander zu beziehen:

³⁴ Ebd., S. 103. Vgl. ähnlich A. Weber [1912b] 2000d.

³⁵ A. Weber [1912a] 2000c, S. 68. Unter dem Terminus „Gesellschaftsprozess“ setzte Alfred Weber später noch Staat und Gesellschaft als dritte Größe hinzu. Vgl. A. Weber [1927] 2000g, S. 81. Der (Teil-)Begriff des „Zivilisationsprozesses“ ist nachgängig durch Webers Schüler Norbert Elias prominent geworden. Vgl. Elias 1989, S. VII–LXX.

³⁶ Vgl. A. Weber [1912a] 2000c, S. 62–63.

³⁷ Vgl. trefflich mit Blick auf Bildung und Kultur Bollenbeck 1994.

Die Aufgabe der soziologischen Kulturbetrachtung ist nun das Herauswachsen dieser Konkretheiten [der singulären Kunstwerke und Ideen; C. F., J. R.], die wir als Kultur bezeichnen [...], ihr *dynamisches* Herauswachsen aus dem Leben zu erklären. Und es muß dabei augenscheinlich ihr wesentlicher Kern sein, die Entstehung und dynamische Bedeutung des *Lebensgefühls*, des ganz konkreten Bodens, aus dem ja alle diese Dinge wachsen, klar zu machen.³⁸

Die obigen Darstellungen über den Beamten und den Arbeiter unterstreichen die Zeitdiagnose, dass die moderne Welt der freien Ausbildung von Kultur hinderlich sei. Weber prognostizierte freilich, dass dem entleerten mechanistischen Zeitalter eine „nachrationalistische Zeit und Kulturperiode“³⁹ folgen werde.

Prägnant zeigte sich das neue kultursoziologische Forschungsprogramm Alfred Webers in der von ihm ab 1913 herausgegebenen Buchreihe „Schriften zur Soziologie der Kultur“, in der auch Emilie Altenlohs Dissertation *Zur Soziologie des Kino* erschien. Um sein Projekt gegen eine Kritik des marxistischen Philosophen und Literaturwissenschaftlers Georg Lukács⁴⁰ zu verteidigen, erläuterte Weber noch einmal sein Grundanliegen, die „Kulturerscheinungen“ auf die „gesellschaftlichen Lebensstatsachen“ zu beziehen. Bei aller sozialen Differenzierung ließen sich die diversen koexistierenden Ausprägungen dieses Verhältnisses im gemeinsamen Nenner eines geteilten „Lebensgefühls‘ einer bestimmten Zeit“ zusammen bringen.⁴¹ Zu kausalen Schlussfolgerungen werde man kultursoziologisch allerdings nicht gelangen können, so Webers Einlassung, sondern müsse es jeweils mit Homologien und der Vermutung der „beiderseitigen funktionalen Abhängigkeit“ bewenden lassen.⁴²

Die *zentrale Problematik* des Forschungsprogramms, die

geistigen Strömungen mit den realen Lebensvorgängen, die sie mit bedingen, zu verbinden, sie in die konkreten Erscheinungen hineinzustellen, aus denen sie herauswachsen und auf die sie wieder formend und gestaltend wirken sollen,

fächert Weber in einem Prospekt seiner Reihe „Schriften zur Soziologie der Kultur“, in verschiedene Einzelfragen auf. Diese haben wir ob ihrer Bedeutung geschlossen der vorliegenden Abhandlung (als Motto) voran-

³⁸ A. Weber [1912a] 2000c, S. 71–72.

³⁹ Ebd., S. 75.

⁴⁰ Vgl. Lukács 1915. Lukács arbeitete zu dieser Zeit in Heidelberg an einer von Alfred Webers Bruder Max unterstützten Habilitation zur Ästhetik des Romans. Vgl. hierzu Loewy 1999, S. 74, Fn. 164, S. 174, 190–202.

⁴¹ Altenloh 1914b gelang es, eine solche Zusammenschau der differenzierenden und universalisierenden Perspektive ins Werk zu setzen.

⁴² A. Weber [1915] 2000f, S. 385–386.

gestellt.⁴³ Die festgehaltenen Gesichtspunkte, so Webers Zugeständnis an seine Kritiker, könnten lediglich streiflichtartig expliziert werden – durch „beinahe zufällige Beiträge“, die „diese oder jene faßbare Seite der ange-deuteten Zusammenhänge herausgreifen und beleuchten [...], wo irgend-ein Zusammenhang wirklich faßbar erscheint“.

In der Ankündigung besagter Reihe zeichnete Weber für Themenauswahl, Fragehorizont sowie Methodensetting explizit verantwortlich, während seine Doktorandinnen und Doktoranden die konkreten Deutungen vornahmen. Umgesetzt wurden zuerst Hans Staudingers *Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins*⁴⁴ und Peter Adolf Clasen *Der Salutismus. Eine sozialwissenschaftliche Monographie über General Booth und seine Heilsarmee*⁴⁵ sowie – nach Emilie Altenlohs Kinosoziologie – Else Birams *Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung*⁴⁶. Dieser letzte Band musste schon bis zum Ende des Ersten Weltkriegs seiner Veröffentlichung harren. Die 1913 angekündigten Studien „Die moderne Theaterkrise“, „Das Feuilleton der großen Presse“, „Die Soziologie des Witzblattes“, „Die Arbeiterintellektuellen einer deutschen Industriestadt“ oder „Die soziale Herkunft geistiger Führer“ kamen gar nicht mehr heraus.⁴⁷

III Kultursoziologische Untersuchung des Kinos

Das ausdrückliche Forschungsinteresse Emilie Altenlohs am Phänomen Kino trat schon in einem kleinen Aufsatz zutage, den sie 1913 – noch während der Abfassung ihrer Dissertation – schrieb. Unter dem Titel „Theater und Kino“ beteiligte sie sich an der nicht nur für den Film, sondern für die Institutionalisierungsphase jeglichen neuen Mediums charakteristisch zu nennenden Medienkonkurrenzdebatte.⁴⁸ Obgleich der Beitrag in *Bild und Film*, einem der kulturkritischen Kinoreformbewegung⁴⁹ zuzurechnenden Periodikum, publiziert wurde, verwarf dieser das neue Medium nicht in Bausch und Bogen, sondern begründete den Aufstieg des Kinos – ähnlich wie in ihrer Doktorarbeit *Zur Soziologie des Kino* von 1914 – aus der Lebenssituation des Großstadtmenschen heraus:

Der moderne Mensch ist immer eilig. Nach angestrenzter Arbeit hat er weder Lust noch Muße, seine Gedanken zu konzentrieren

⁴³ Vgl. A. Weber [1913/1914] 2000e, S. 379. Auch als Ausblick im Anhang zu Staudinger 1913, o. S.

⁴⁴ Vgl. Staudinger 1913.

⁴⁵ Vgl. Clasen 1913.

⁴⁶ Vgl. Biram 1919.

⁴⁷ Vgl. die Ankündigung in Staudinger 1913, o. S.

⁴⁸ Vgl. Schweinitz 1992, S. 223–291 und Diederichs 1987, S. 5.

⁴⁹ Vgl. im Überblick Schorr 1990 und Diederichs 1996.

und sich mühsam in eine neue Welt einzuleben, wie das bei der schweren Theaterkost nötig ist. Weil das Bedürfnis nach leichter Unterhaltung so stark ist, haben auch die Mittel zu seiner Befriedigung eine gewisse Existenzberechtigung.⁵⁰

Der Erfolg des neuen Mediums – auch und gerade jener besonders inkriminierten „Filmdramen“ – wurde damit konkret durch die „gegenwärtige gesellschaftliche Struktur“⁵¹ begründet. Mit diesem analytischen Zugriff blieb Altenloh forschungsprogrammatisch dem Weber’schen Fragehorizont verpflichtet.

Eine verbindliche Methode für die neue *kultursoziologische* Perspektivierung lässt sich nach Alfred Weber, wie bereits herausgestrichen, schlechterdings (noch) nicht reklamieren: „Stark individuell gefärbt“ dürfe, ja müsse bis auf weiteres jede Arbeit auf diesem Gebiet ausfallen.⁵² Und so unkonventionell fiel denn auch Altenlohs Vorgehen aus. Die Recherche zu ihrer Dissertation führte die junge Doktorandin nach Paris. Bei einer der größten zeitgenössischen Filmfabriken – vermutlich Pathé Frères⁵³ – zog sie Erkundigungen über den aktuellen Stand der Filmproduktion ein. Um sich einen Überblick über das Publikum des neuen Mediums zu verschaffen, griff Altenloh zu einer in der Soziologie noch wenig verbreiteten Untersuchungsmethode: zu einer *Umfrage*.

Gemeinsam mit einer Kommilitonin, Else Biram, ihres Zeichens ebenfalls Weber-Doktorandin, die an einer thematisch komplementären kultursoziologische Studie zum Umgang mit Bildender Kunst arbeitete,⁵⁴ führte sie eine Umfrage durch, für die sie sowohl schriftlich als auch mündlich Daten in Mannheim und Heidelberg erhob.⁵⁵ Mithin gehörte Alfred Weber seinerzeit, dies sei hier noch einmal hervorgehoben, zu den wenigen deutschen Soziologen, die der neuen empirisch ausgerichteten Methode im Fach aufgeschlossen gegenüber standen, avancierte er doch selbst zuvor noch zu einem Wegbereiter auf diesem Gebiet, als er 1907 im *Verein für Socialpolitik* eine empirische „Enquete“ über die Lebenssituation der Arbeiter vorschlug und dafür einen Forschungsplan entwickelte.⁵⁶

⁵⁰ Altenloh [1912/1913] 1992, S. 251.

⁵¹ Ebd., S. 249.

⁵² A. Weber [1915] 2000f, S. 387.

⁵³ Vgl. Diederichs 1987, S. 217.

⁵⁴ Vgl. Biram 1919.

⁵⁵ Vgl. Altenloh 1914b, S. 2. Biram 1919, S. 145-147, legte ihr Forschungsinstrumentarium präziser dar. Angaben über die Finanzierung der relativ aufwendigen Untersuchung fehlen allerdings. Möglicherweise wurden die beiden Weber-Doktorandinnen von ihren Familien unterstützt. Eine eingehende Befassung mit den Spezifika der Mannheimer Kinos in den Jahren 1911/1912 findet sich bei Haller 2012b.

⁵⁶ Vgl. Bernays [1910] 2000. Demm 1997, S. 14, schreibt, dass mit dieser Studie „in Deutschland die systematische empirische Sozialforschung begann“. Vgl. in diesem Sinne

Im Jahr 1914 erschien Emilie Altenlohs Dissertation als dritter Band in Webers Reihe „Schriften zur Soziologie der Kultur“. In zeitgenössischen Buchbesprechungen zu Altenlohs *Zur Soziologie des Kino* herrschte – trotz fundamentaler Differenzen und Divergenzen unter den medienpublizistischen Kombattanten – ein wohlwollend-kritischer Grundtenor vor. So konstatierte der *Kinematograph*, zu dieser Zeit das Zentralorgan des Kinogewerbes: die „Tendenz“ sei zwar „nicht gerade kinofreundlich“, aber die Verfasserin sei immerhin „ohne Voreingenommenheit“ zu Werke gegangen.⁵⁷ Ein Rezensent aus den Reihen der Kinokritiker stimmte – vor diesem Hintergrund geradezu: erwartungsgemäß – zu: Altenloh „hüte sich auf das peinlichste vor jeder Übertreibung“, ihr Buch sei „fast nüchtern, aber doch auch infolge seines Inhalts fast spannend“.⁵⁸ Ein weiterer Kritiker lobte an der Studie der debütierenden Wissenschaftlerin: sie böte „einen vortrefflichen Überblick“, insbesondere „die Ausführungen über das Kinopublikum, die Untersuchungen über die Stellung des Kinos innerhalb der Gesamtheit der Interessen im Leben der einzelnen Individuen und über den dabei zutage tretenden Unterschied der verschiedenen Schichten“.⁵⁹

In Anbetracht der damaligen Kino-Debatte, der aufs Heftigste ausgetragenen politischen, kulturellen und pädagogischen Kontroverse um das relativ junge Medium Kino in den 1910er Jahren,⁶⁰ wurde die Altenloh'sche Dissertation für auch noch so diametral entgegen gesetzte Positionen als wissenschaftliche Legitimation vereinnahmt. Auf der einen Seite reklamierte ein Verfechter des Mediums:

Eine Lehre aber können die Kinematographentheaterbesitzer aus der Arbeit der Emilie Altenloh nehmen: Sie sollten sich ebenfalls mehr dem Studium des Kinopublikums widmen, denn jedes Kinoteater hat sein eigens Publikum und diesem müssen sich die Spielpläne anpassen.⁶¹

Auf der anderen Seite insistierte ein Kritiker des Mediums:

Es wird vor allem – und darin sehe ich die schönste Frucht dieser Arbeit – diejenigen, die im Kino ein pädagogisches Mittel sahen, vor einer solchen Überschätzung zurückschrecken. [...] Man ge-

auch Zeisel 1975, S. 129-130. Um den Rang Webers korrekt einzuschätzen, ist an dieser Stelle auf die lange Tradition der freilich wenig systematischen Enquêtes des *Vereins für Socialpolitik* zu verweisen. Vgl. Gorges 1980.

⁵⁷ Perlmann 1914, o. S.

⁵⁸ Anonym 1915, S. 19–20.

⁵⁹ Goetze 1913/1914, S. 189, 190.

⁶⁰ Vgl. als kommentierte Quellensammlungen hierzu Kaes 1978 und Schweinitz 1992. Zur Position der wichtigen „Partei“ in der Debatte, den Kinoreformern, vgl. Schorr 1990 sowie Diederichs 1987.

⁶¹ Perlmann 1914, o. S.

winnt daher die Überzeugung, daß der Kino nur dadurch bekämpft werden kann, daß man die kulturelle Bildung seines Publikums hebt.⁶²

Als Emilie Altenloh 1913 ihre Dissertation abschloss, begann das Kino gerade erst, als Medium gesellschaftlich Fuß zu fassen. Noch nannte man es – in Anlehnung an den Apparat des Kinematografen – „der Kino“; die Bezeichnung „das Kino“, unter der wenig später das institutionalisierte Medium insgesamt gefasst wurde, hatte sich noch nicht durchgesetzt.⁶³ Inmitten dieser Umbruchsituation sah Altenloh ihre Untersuchung auf unsicherem Terrain und beschied sich mit ihrem eigenen wissenschaftlichen Anspruch:

Bei der ständigen Entwicklung, in der sich die Dinge gegenwärtig noch befinden, wo der Streit „für“ und „wider“ so heftig tobt, wo täglich neue Gebiete vom Kino erobert werden, wo ihm täglich neue Entwicklungsmöglichkeiten zugesprochen und ebensooft jede Berechtigung und Eignung dazu abgestritten wird, wo selbst die Mehrzahl derjenigen, denen die kinematographische Technik ein selbstverständlicher Zubehör zum Lebensapparat geworden ist, nicht einmal wissen, welche Stellung sie der Erscheinung im ganzen gegenüber einnehmen, da ist es natürlich nur möglich, ein Abbild der Lage zu geben und die prinzipielle Beurteilung einer späteren Zeit zu überlassen.⁶⁴

IV Analyse des gesellschaftlichen Phänomens „Kino“

Dieser selbst auferlegten Zurückhaltung zum Trotz wurde Emilie Altenlohs Arbeit jedoch keineswegs nur als pointierte Momentaufnahme *gelesen*, sondern vielmehr als ein sowohl für die *geistes-* als auch für die *sozialwissenschaftliche* Medienforschung durchaus wegweisendes Projekt aufgefasst. Dabei wurde der Erfolg des Textes in der Regel aber ausschließlich auf einen Teilaspekt der Ausführungen bezogen: die Untersuchung des *Publikums*. Wie der Argumentationsduktus von *Zur Soziologie des Kino* verdeutlicht,⁶⁵ schwebte der Verfasserin ihrerseits hingegen eine Gesamtanalyse des gesellschaftlichen Phänomens Kino – mithin eines „Systems“ Kino – vor. Und gerade dahin wurzelt die „Modernität“ ihrer kultursoziologischen Studie, die bis in unsere Zeit ausstrahlt.

⁶² Anonym 1915, S. 20.

⁶³ Der Umbruch von der disparaten Welt des Kinematografen zum institutionalisierten Kino ist für den französischen Sprachgebrauch rekonstruiert worden von Gaudreault 1997, S. 111–116, 125–126 sowie Gaudreault 2000.

⁶⁴ Altenloh 1914b, S. 1.

⁶⁵ Vgl. eingehend Filik/Ruchatz 2007, S. 20–25, 38–46.

Die Untersuchung gliedert sich dementsprechend in zwei große, vom Umfang her ungefähr gleich gewichtige Teile: Der erste wurde mit „Produktion“, der zweite – bei einer studierten Nationalökonomin – wider Erwarten nicht mit „Konsumtion“, sondern mit „Publikum“ überschrieben.⁶⁶ Obgleich Altenloh durchaus Konsumententscheidungen im Freizeitbereich ansprach, so deutete die Terminologie doch eher auf eine weiter gefasste Problemantizipation, die den *kommunikativen* Aspekt des Mediums fokussierte. In moderner Diktion könnte man formulieren, dass in *Zur Soziologie des Kino* Aspekte der Kommunikator- und Nutzerforschung integriert werden,⁶⁷ mithin eine konzeptuelle Anlage, die aus heutiger Perspektive heraus frappierend erscheint. Dennoch hat sich sowohl die film- als auch die kommunikationswissenschaftliche Kanonisierung der Altenloh'schen Mediensoziologie *grasso modo* auf den Bereich der Publikumsforschung konzentriert und den Rest der Schrift – mehr oder minder – konsequent ignoriert.⁶⁸

Rekapituliert man die Historie der Zuschauerforschung, dann ist diese Schwerpunktsetzung durchaus plausibel. Nicht von ungefähr musste Altenloh lange als *die* autoritative Quelle zum Publikum des frühen Kinos herhalten; denn es dauerte geraume Zeit, bis überhaupt vergleichbare Studien zum Kinopublikum in Angriff genommen wurden.⁶⁹ Selbst für andere Medien fehlen ähnlich differenzierte Untersuchungen zur Medienutzung. Die immer wieder als *ein* Gründungstext der empirischen Kommunikationswissenschaft gerühmte „Zeitungsstudie“ Max Webers, die nicht über den 1914 auf dem 1. Deutschen Soziologentag vorgetragenen Projektentwurf hinaus gedeihen konnte, forderte zwar eine einge-

⁶⁶ Eingangs kündigte Altenloh 1914b, S. 1, allerdings an, sie werde den Gegenstand sowohl „[v]on der Produktion aus“ als auch „[v]om Konsumenten aus“ in den Blick nehmen. Schließlich setzte sie, ebd., S. 13, Konsumenten und Kinopublikum gleich.

⁶⁷ Vgl. etwa Hachmeister 1987, S. 31.

⁶⁸ Als symptomatisch ist Prokop 1982, S. 36, einzuschätzen, der Altenlohs Dissertation als „Untersuchung der Publikumscharakteristika“ vorstellt. Aber auch die Zeitgenossen sahen den Wert eher in der Publikumsforschung, vgl. Scheller 1914/1915, S. 46: „Erst das zweite Hauptstück dringt in den Kern der eigentlichen Frage, derjenigen nach den Beziehungen, welche zwischen dem Kino und seinem Publikum [...] statthaben.“ In einem Überblick über sozialwissenschaftliche Medienforschung belässt es Kübler 1999, S. 319, bei dem Hinweis, bei Prokop nachzuschlagen und schreibt „E. Altenlohn“ [sic!] die These zu, das Kino habe „seine größte Anhängerschaft in den städtischen Unterschichten“ gehabt. Mit demselben Fokus würdigt Wilke 1994, S. 18, Altenlohs Studie als „erste Untersuchung zur Soziologie des Kinopublikums [...] in Deutschland“. An anderer Stelle schreibt Wilke 2000, S. 323, die geläufige These fort, Altenloh bestätige die vorwiegend proletarische Zusammensetzung des frühen Kinos: „Ihr zufolge soll das Kinopublikum sich größtenteils aus der Arbeiterschaft rekrutiert haben.“ Diederichs 1996, S. 217–242, berücksichtigt beide Teile, kommt aber nicht zu viel mehr als einer Zusammenfassung der Darstellung.

⁶⁹ Diese Sonderstellung galt nicht allein für Deutschland, sondern wurde auch für das englischsprachige Ausland betont, wo vergleichbar differenzierte empirische Studien zum Filmpublikum bis in die 1930er Jahre auf sich warten ließen. Vgl. Screen 2001, S. 247 und Gripsrud 1998, S. 207.

hende Erforschung der Zeitung, erwähnte den Untersuchungsgegenstand „Leser“ aber eher im Vorübergehen und erst, nachdem er die Produktionszusammenhänge bis hin zum Journalisten ausführlich aufgeschlüsselt hatte.⁷⁰

Auch in Max Webers Skizze lag der Hauptakzent wie ganz selbstverständlich auf der Erforschung des Kommunikators – und man wird sich mit Recht fragen dürfen, ob die oftmals lapidare Abhandlung von Altenlohs Dissertation in der (Selbst-)Historisierung der Kommunikationswissenschaft⁷¹ allein darauf zurückzuführen ist, dass sie weder über das wissenschaftliche Renommee Max Webers verfügt noch gefügig in die zeitungs- beziehungsweise publizistikwissenschaftliche Genealogie des Fachs passt. Denn ohne Nachfolge blieben – bis auf weiteres – beide Ansätze: sowohl der heute kanonisierte Max Weber als auch die vom mediensoziologischen und kommunikationswissenschaftlichen Mainstream weithin marginalisierte Emilie Altenloh. Erst Mitte der 1920er Jahre erzwang das Medium der öffentlichen Massenkommunikation Rundfunk,⁷² das seine Hörer nicht einmal mehr als Abonnenten erfassen konnte, eine stärkere Zuwendung zur Nutzungsforschung, die sich zunächst aber auf die Erhebung von Programmpräferenzen und die Konstruktion von Tagesablaufkurven beschränkte.⁷³

⁷⁰ M. Weber [1914] 1994, S. 29, stellte aber immerhin die entscheidende Frage: „Welche Art von Lesen gewöhnt die Zeitung dem modernen Menschen an?“

⁷¹ Häufig wird lediglich erwähnt, dass es Altenlohs Studie gibt. Reimann 1994, S. 7–23, führt sie gar nur im Literaturverzeichnis auf, ohne sie im Fließtext einmal zu nennen. Eingehendere positive Erwähnungen finden sich etwa bei Meyen 2004, S. 118, 125, 126, 204 oder Merten 1999, S. 316. Hachmeister 1987, S. 31, erkennt – offenkundig einen Hinweis Renckstorfs 1977 aufnehmend – ein innovatives Potenzial in Altenlohs Ansatz: „Der ex[z]eptionelle Wert der Altenloh’schen Untersuchung liegt in ihrer methodologischen Konzeption, die sich als früher Vorläufer der funktionalistischen Nutzen- und Belohnungsstudien ausnimmt.“

⁷² So konstatierte Walter Benjamin bereits zu Beginn der 1930er Jahre eine erste Tendenz zur Bildung differenzierterer Hörergruppen im Rundfunk. Vgl. Benjamin [1932] 1988, S. 99–100: „Was die letztere [Gruppierung; C. F., J. R.] betrifft, so ist jedem, der die Bewegung im Rundfunk verfolgt, geläufig, wie sehr man neuerdings darum bemüht ist, Hörergruppen, die nach sozialer Schichtung, nach Interessenkreis und Umwelt miteinander nahe stehen, zu engeren Verbänden zusammenzufassen.“

⁷³ Vgl. Bessler 1980, S. 17–33 und McQuail 2000, S. 359–411. Nahezu 60 Jahre war in Vergessenheit geraten, dass die moderne empirische Massenkommunikationsforschung eine wesentliche Wurzel in Europa, im Österreich der beginnenden 1930er Jahre, hat. Im Jahre 1931 betraute die Wiener Radio-Verkehrs-A.G. (RAVAG) Lazarsfeld mit der Durchführung einer systematischen Auswertung des Hörerverhaltens. In seiner 1932 als Manuskript zirkulierenden, aber erst 1996 publizierten *RAVAG-Studie* modellierte Lazarsfeld – in prototypischer Weise – ein theoretisch-methodologisches *Setting*, das man rückblickend nicht nur als ein Fundament der empirischen Radioforschung, sondern der gesamten empirischen Massenkommunikationsforschung in den USA und Europa betrachten muss. Jenseits einer vorgängigen Fixierung des Rundfunks auf „Einschaltquoten“ implementierte Lazarsfeld – heute in der *Audience Research* längst *State of the Art* gewordene – sozialwissenschaftliche Instrumente zur empirischen Erhebung von Programmpräferenz und -rezeption, differenziert nach personenbezogenen Daten wie formales Bildungsniveau, Herkunft, Religion usw. Vgl. Mark 1996.

Dass Publikumsforschung nur marginal stattfand, heißt allerdings nicht, dass es keinerlei Vorstellungen vom Publikum gegeben hätte – das Gegenteil ist der Fall: Nur waren die Konzeptionen des Publikums für gewöhnlich so verfasst, dass sich eine differenzierte Untersuchung erübrigte. Spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, als Leser und Theaterbesucher als Erziehungsgegenstand entdeckt wurden,⁷⁴ ist *Kommunikatorzentrierung* dadurch begründet, dass dem „Sender“ eine Wirkungsmacht über den „Empfänger“ zugeschrieben wird. Wenn sich der kommunikative Effekt aus der Struktur und Intention eines Textes („Apellstruktur“⁷⁵) ableiten lässt, dann wird es überflüssig, sich für das Objekt dieser Wirkung noch eingehend zu interessieren.⁷⁶ Somit kann man dann die Struktur der Zeitung fokussieren statt die Leser, das Werk des Autors statt seine Rezipienten.

V Junge Filmsoziologie und Publikumsforschung

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bündelte sich jene *kommunikatorzentrierte* Modellation der Mediennutzung im Begriff der „Masse“, wie er etwa von Gustave Le Bon pointiert worden war.⁷⁷ Im 20. Jahrhundert wurde der Terminus – am prägnantesten in den Begriffen „Massenkommunikation“ respektive „-medien“ – zunehmend mit der „Macht“ der Kommunikationsmittel korreliert und als eine Leitkategorie der Medienbeobachtung installiert.

Wenngleich Emilie Altenloh mit der Kinokritik im Großen und Ganzen nicht konform ging, war sie in den Auseinandersetzungen um den Stellenwert des Kinos eine Stimme unter anderen – auch dies dürfte das relative Desinteresse am ersten Teil ihrer Arbeit begründet haben. Auch wenn die Altenloh-Rezeption mehrfach betont hat, dass sich die heutige Filmsoziologie einseitig auf die Publikumsforschung verlegt habe,⁷⁸ hebt man doch unbeeindruckt an Altenlohs Forschungen – nach wie vor – dasjenige hervor, was für die Zeitgenossen neu war, heute aber geläufig ist. Diese Etatisierung in die wissenschaftsgeschichtliche Genealogie wird teuer erkauft, indem man den Anspruch und den internen Zusammenhang der gesamten Studie suspendiert.

Auf der Problemmatrix dieses ersten Teils tut sich jedoch eine andere Perspektive auf die Beschreibung des Kinopublikums auf. Zwar legt Altenloh

⁷⁴ Vgl. beispielsweise Noetzel 1992.

⁷⁵ Vgl. hierzu auch Iser 1975.

⁷⁶ Vgl. auch den heutigen Forschungsstand bei Groeben/Hurrelmann 2004.

⁷⁷ Vgl. Le Bon [1895] 1982. Zur Karriere des Masse-Begriffs auch vor der Massenpsychologie vgl. König 1992.

⁷⁸ Vgl. Prokop 1967, S. 31–32 und Anonym [Diederichs] 1985, D1.

an keiner Stelle ihrer Dissertation explizit dar, warum sie zum – zu dieser Zeit noch eher unüblichen – Verfahren einer empirischen Erhebung griff.⁷⁹ Man darf aber mit einigem Recht unterstellen, dass es sich bei der Befragung auch um eine *Volte* gegen die etablierten Zuschauerkonzepte handelte, insoweit sie eine Binnendifferenzierung des Massenpublikums vornahm und dabei gewissermaßen die Nutzer selbst zu Wort kommen ließ, ohne die Verantwortung als wissenschaftliche Beobachterin für die Gesamtanalyse zu verdecken. Während Altenloh sich für den ersten Teil angesichts einer unbefriedigenden Quellenlage vornehmlich auf „Mitteilungen von Fachleuten“⁸⁰ verließ, schaffte sie sich für den zweiten Teil selbst eine statistisch fundierte Argumentationsbasis.

Das methodische Prozedere der *Enquête*, so die damalige Redeweise, war dabei im Einzelnen eher durch praktische Operationalisierbarkeit denn logische Stringenz gekennzeichnet. Durch Fragebögen erhob Altenloh als unabhängige Variablen: berufliche Lage, soziale und lokale Herkunft, Schulbildung, Alter und Geschlecht, als abhängige Variablen: Angaben zu Freizeitgewohnheiten und zum Kinokonsum.⁸¹ Zwar war sie sichtlich bestrebt, das soziodemografische Spektrum ihrer Zeit am Beispiel der Stadt Mannheim zu repräsentieren, aber weder die Grundgesamtheit, über die eine Aussage getroffen werden soll, noch die Stichprobenziehung wurden nach heutigen Maßstäben zureichend reflektiert. Über eine Reihe von Schwierigkeiten ihrer Datengrundlage war sich die junge Wissenschaftlerin indes durchaus im Klaren: Von den 15.000 Fragebögen, die nicht an Arbeiter, sondern an die „besseren“ Stände wie Handwerker, Kaufleute, Ingenieure, Studenten usw. verteilt wurden, liefen gerade einmal 200 zurück, so dass die Forscherin sich genötigt sah, hier „auf andere Weise Mitteilungen“ zu sammeln und sich ferner auf „persönliche Eindrücke“ zu stützen.

In Anbetracht dessen muss man Altenlohs Erhebung als *explorative* Studie⁸² werten, die eher Hinweise liefert als das alleinige Fundament für Schlussfolgerungen abzugeben.⁸³ Mit der statistischen Erhebung, so könnte man

⁷⁹ Müller 1994, S. 334, Fn. 87, stellt die wenig schmeichelhafte Vermutung an, dass Altenloh Thema und Methode nur gewählt habe, um sich an dem analog ausgerichteten Projekt ihrer Freundin Else Biram zu beteiligen und damit ihre Promotion möglichst schnell zum Abschluss zu bringen. Wo Biram das Interesse für Bildende Kunst erforschte, übernahm Altenloh den populärkulturellen Gegenpart zur bildungsbürgerlich kodierten Freizeitaktivität. Vgl. Biram 1919.

⁸⁰ Altenloh 1914b, S. 2.

⁸¹ Die einzelnen Fragen sind ebd., S. 2, zu entnehmen. Die Umfrage erfolgte gemeinsam mit der Kommilitonin Biram. Immerhin druckte Biram ihren sehr viel ausgeklügelteren Fragebogen ab, auf methodische Erörterungen verzichtete allerdings auch sie. Vgl. Biram 1919, S. 145–147.

⁸² Vgl. Bortz/Döring, 2006, S. 355.

⁸³ Altenloh 1914b, S. 47, relativiert den Stellenwert ihrer Erhebung selbst, indem sie vorbringt, dass es unmöglich sei, „durch Zahlen allein ein richtiges Bild zu gewinnen“ und

formulieren, handelte man sich neue Fragwürdigkeiten ein, die an Stelle der alten Fragwürdigkeiten der apodiktischen Massenpsychologie traten. Noch bevor die Statistik zum wissenschaftlichen Allzweckinstrument der Vermessung avanciert war, wurden die Versprechen dieses Verfahrens schon in Frage gestellt:

Die Verfasserin hat auf Grund einer Statistik ein Urteil über „Kinopublikum“ gefällt, das wie das Ergebnis jeder Umfrage natürlich sehr anfechtbar ist,⁸⁴

heißt es im Branchenblatt *Der Kinematograph*. Festzuhalten bleibt aber in jedem Fall das Bemühen, das Publikum in seinen Ansprüchen an das Medium und den darin fundierten Rezeptionsweisen zu differenzieren.⁸⁵

Bei beiden Teilen, sowohl was die „Produktion“ als auch was das „Publikum“ angeht, sind wir lediglich unzureichend über die spezifischen Entstehungsbedingungen von Altenlohs *Zur Soziologie des Kino* instruiert, nicht zuletzt was ihre theoretisch-methodologischen Grundlagen anbetrifft. Selbstredend kann man im Falle Altenlohs nicht von Standards der empirischen Sozialwissenschaft – im heute gebräuchlichen Verständnis – sprechen.⁸⁶ Die Verfasserin ihrerseits gab in der Arbeit auch keinerlei Hinweise, da sie zum einen eher implizit argumentierte, zum anderen auf einen kritischen Zitations- und Annotationsapparat verzichtete. Bei der Re-konstruktion des Altenloh'schen Rüstzeugs ist man somit vornehmlich auf die vorgängigen und zeitgenössischen Wissenschaftskontexte zurückgeworfen. Die sich seinerzeit disziplinär erst allmählich konstituierende Sozialforschung ist aufs Engste mit der Ausbildung *empirischer* Untersuchungsmethodiken verknüpft. Allerdings nehmen sich die im Laufe der Wissenschaftsgenese identitäts- und profilbildenden Traditionslinien – heutzutage kaum mehr präsent – als äußerst heterogen aus.⁸⁷

Bescheidet man sich mit dem Blick auf das engere historische Diskursgefüge Emilie Altenlohs, so geraten zuallererst die Altvorderen der Soziologie, heute allesamt „Klassiker“ ihres Fachs, in den Fokus des Interes-

auf die Ergänzung der „Lücken“ durch „intensive Fühlungnahme mit den einzelnen“ abhebt: „So soll denn das statistische Material weniger die Grundlage einer auf deduktive Weise gewonnenen Volkspsychologie abgeben, als vielmehr zur Weiterung der im ganzen gewonnenen Eindrücke dienen.“ Problematisch erscheint hier freilich, dass die erhobenen Daten allenfalls als illustrative Bestätigung herangezogen werden.

⁸⁴ Perlmann 1914, o. S. Dort heißt es sogar weiter: „Es wäre falsch, das Ergebnis dieser Umfrage zu verallgemeinern, daher erübrigt es sich, hier auf die Statistik des Näheren einzugehen; sie verdient nur als Arbeit an sich Anerkennung, ohne dass wir den meisten Ausführungen zustimmen können.“

⁸⁵ Zu dieser Anschlussfähigkeit vgl. Screen 2001, S. 245: „Consequently her heterogeneous model of film reception can find easy purchase within current research informed by sociology, cultural studies and the ‚new historicism‘.“

⁸⁶ Vgl. als Übersicht Kelle 2007.

⁸⁷ Zur Soziologisierung wissenschaftlichen Wissens vgl. Filk 2010, S. 56–73.

ses. Während seit den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in erster Linie Personen wie Emile Durkheim, Georg Simmel oder Ferdinand Tönnies die soziologische Diskussion bestimmten, wirkten in Heidelberg mit Max (von 1897 bis 1903, anschließend als Honorarprofessor) und Alfred Weber (von 1907 bis 1933 und ab 1945 erneut) in Altenlohs Umfeld – zumindest zeitweise – wichtige Repräsentanten einer Soziologie, die sich statistischen Methoden als Erkenntnisinstrumenten nicht prinzipiell verschlossen.⁸⁸ Aufgrund des Kontakts zu den Weber-Brüdern, sie werden zu den Mitbegründern der modernen Wirtschafts- und Sozialstatistik gerechnet,⁸⁹ liegt die Vermutung nahe, dass Altenloh insbesondere bei ihrem Doktorvater methodische Anleihen machte. Nach Maßgabe der zeitgenössischen Verhältnisse müssen die empirischen beziehungsweise statistischen Methoden und Instrumente, auf die Altenloh rekurrieren konnte, allerdings als erst im Werden begriffen werden. Beispielsweise waren viele in jüngerer Zeit diskutierte Probleme der statistischen Methodik und Validität gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch weithin unbekannt.⁹⁰

Da Emilie Altenlohs Dissertation hier nicht zuvörderst als Quelle bemüht wird, sondern vielmehr ihrerseits als *Diskursereignis der Medienbeobachtung* und *Kinorezeption* gelesen werden soll, müssen die unstrittigen methodischen Naivitäten und unzureichend recherchierten Angaben hier freilich nicht im Mittelpunkt stehen.⁹¹ Mag sie in ihrer methodischen Konsistenz längst vom methodischen „Fortschritt“ der empirischen Sozialforschung überholt worden sein, so ist die Studie insgesamt so angelegt, dass sie in ihrem *originären* Zugriff – jenseits aller Mängel en détail – auch heute wichtig und anregend bleibt. Um dem zugrunde liegenden Vorhaben auf die Spur zu kommen, sollen hier die beiden Teile der Arbeit *zusammen* gewürdigt werden, in denen das *Kino als gesellschaftliches Phänomen* von verschiedenen Seiten angegangen wird. Die Kombination von Produktion und Konsumtion wurde vor allem durch eine dezidiert *soziologische Perspektive* gewährleistet, die beide Aspekte vereint: Produktion wie Konsumtion werden innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft lokalisiert, ohne dass das Medium dabei auf einen „Überbau“ des Ökonomischen reduziert wurde.⁹² Vielmehr blieben die Ware „Film“ und der

⁸⁸ Vgl. Korte 1995 und Kaesler 2003.

⁸⁹ Vgl. unter anderem M. Weber [1921] 1988 sowie A. Weber 2000, 1998.

⁹⁰ Vgl. zusammenfassend Sheynin 2003. Zur aktuellen Diskussion um die sozialwissenschaftliche Statistik vgl. Bortz/Schuster 2010.

⁹¹ Empirische Medienforschung, die der Forderung nach Repräsentativität genügt, lässt sich in Deutschland nicht vor 1945 finden. Altenloh steht mithin nicht allein. Vgl. Meyen 2002, S. 61.

⁹² Vgl. hierzu die hellsichtige, aber ohne Nachfolge gebliebene Feststellung der amerikanischen Filmwissenschaftlerin Hansen [1983] 1990, S. 239: „She [Altenloh; C. F., J. R.] focuses on patterns of interaction between the film industry and its audience, both of whom she sees determined by a capitalist mode of production.“

Ort „Kino“ als besondere, ja in ihrer Spezifik unverzichtbare Institutionen der modernen Gesellschaft erkennbar.

Zum Abschluss ihrer Überlegungen zur Produktion kommt Altenloh auf den Konflikt zwischen öffentlichem Interesse und privatem Unternehmertum zurück, dorthin, wo sie mit dem Thema Zensur den Kinoreformern am nächsten steht. Um Erfolg zu haben, so das massenpsychologische Urteil, habe die Filmproduktion zu sehr dem „Geschmack der breitesten Massen“ Konzessionen gemacht. Als Medium ist das Kino indes nicht schlicht irgendeine gewinnorientierte Industrie, sondern geht in „seiner Wirkung weit über das Maß ähnlicher gewerblicher Unternehmungen hinaus“, so dass der Staat solch eine „öffentliche Angelegenheit“ nicht einfach sich selbst überlassen kann.⁹³ Die *Eigenlogiken* von Ökonomie einerseits, Erziehung und Politik andererseits, zerren das im Schnittpunkt der Systeme stehende Kino in unterschiedliche Richtungen.

VI Modalität und Typologie früher Kinorezeption

Für eine grundlegende Transformation des Mediums „von oben“ fehlte freilich die Grundlage, denn „neben der Technik“ – dies ist eine elementare Feststellung Altenlohs – „ist das Publikum letzten Endes der Hauptgründer und Former der Kinematographentheater geworden“⁹⁴. Und bei den Konsumenten war das Medium eben „allgemein als Unterhaltungs- und nicht als Bildungsmittel beliebt“⁹⁵, sodass allen gegenläufigen Interessen enge Grenzen gesetzt waren. Dabei betraf die Neigung, sich durch Spielfilme unterhalten zu lassen, keineswegs nur die „ungebildeten“ Schichten. Gerade mit dem von den Kinoreformern als inkriminierten Kinodrama oder „Sensationsdrama“, das nicht von ungefähr mit dem Etikett „sozial“ beworben wurde, erschlossen die Filmproduzenten ein Themenfeld, „das heute einen breiten Platz in der Interessensphäre aller Volksschichten behauptet“⁹⁶.

Das ausgeprägte Interesse für die Kinodramen wurde, wie Altenloh bereits in ihrem Aufsatz „Theater und Kino“ ausführte, dadurch geweckt, dass das von ihnen gezeigte Geschehen nahe am Alltagsleben der Zuschauer war, insofern sie vom Großstadtleben und von den sozialen Gegensätzen handeln. Wenn ein sozial immer stärker differenzierter Zuschauerkreis angesprochen werden soll, reduzieren sich die Ingredienzien

⁹³ Für dieses und die vorigen Zitate Altenloh 1914b, S. 39. Anders als in Deutschland wurde in Frankreich keine Notwendigkeit gesehen, das Filmgeschäft in größerem Maße zu kontrollieren (vgl. ebd., S. 8).

⁹⁴ Ebd., S. 8.

⁹⁵ Ebd., S. 43.

⁹⁶ Ebd., S. 9.

des Dramas, um die Nähe zum Publikum zu gewährleisten, auf eine ganz basale Ebene, auf die „allerprimitivsten Gefühle“ wie Hass und Liebe:

Die Stoffe stammen so aus dem Alltagsleben, daß eine besondere Einstellung gar nicht nötig ist. Ohne geistige Anstrengung der Zuschauer fügt sich die Schaustellung mit einer oft brutalen Realistik in ihren Erlebniskreis.

Und Altenloh schließt:

Weder Naturaufnahme noch Humoreske haben den Kino groß gemacht, sondern das Drama. Und darin wird deshalb auch seine Zukunft liegen.⁹⁷

Die *Essenz* des Kinos als gesellschaftliche Agentur bestand demnach in mehr als schlichtem Eskapismus, sondern gewissermaßen darin, die Zeitgenossen mit der materialen Seite ihres modernen Lebens – wohl-gemerkt in müheloser, unterhaltender Form – zu konfrontieren. Eine solche Oberflächendramaturgie zeichne wohl, resümiert Emilie Altenloh am Ende ihrer Dissertation *Zur Soziologie des Kino*, die besondere und unverzichtbare Funktion des Kinos in der modernen Gesellschaft aus:

Der Kino ist eben in erster Linie für die modernen Menschen da, die sich treiben lassen und unbewußt nach den Gesetzen leben, die die Gegenwart vorschreibt. [...] Mit den neuen Anforderungen, die ein Jahrhundert der Arbeit und der Mechanisierung an die Menschen stellte, mit der intensiveren Anspannung und Ausnützung der Kräfte, die für den einzelnen der Kampf ums Dasein mit sich brachte, mußte auch die Kehrseite des Alltags, das Ausruhen in etwas Zwecklosem, in einer auf kein Ziel gerichteten Beschäftigung ein größeres Gegengewicht bieten.⁹⁸

Vor diesem Hintergrund liefen die kinoreformerischen Klagen ins Leere, denn das vorgebliche Negative des Films, seine Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit, wandte sich ins Positive: *Die spezifische Leistung des Kinos*, die es zur Gegenwelt des industriellen Arbeitsalltags befähigte, war gerade die Darbietung von Sensation unter Verzicht auf jegliche Anstrengung.

Zwar konzidierte Altenloh eine anthropologisch zu nennende Anlage – einen generellen „Unterhaltungstrieb“⁹⁹ –, im Mittelpunkt des zweiten

⁹⁷ Altenloh [1912/1913] 1992, S. 251. Müllers Deutung, dass Altenloh am Kinodrama ausschließlich die theatermäßige Länge geschätzt habe, greift vor diesem Hintergrund zu kurz. Neben der Absicht, ihre eigene These zum Langfilm zu stützen, scheint sie auch das Vorurteil zu pflegen, Altenloh verachte das populäre Medium durchweg. Vgl. Müller 1994, S. 210–211.

⁹⁸ Altenloh 1914b, S. 94, 95.

⁹⁹ Ebd., S. 97.

Teils der Abhandlung steht jedoch die soziologische Differenzierung der für die jeweiligen gesellschaftlichen Gruppen durchs Kino konkret befriedigten Bedürfnisse. In Altenlohs Konzeption ist die gesellschaftliche Differenzierung nicht, wie sich vermuten ließe, durch die Stellung zu den Produktionsmitteln bestimmt, sondern durch die industrielle Arbeitsteilung und die damit einhergehenden Erlebnishorizonte:

Die meisten Menschen sind als ein kleines Maschinenteilchen dem großen wirtschaftlichen Gesamtmechanismus eingegliedert, und nicht nur die Arbeit beherrscht dieses System, sondern die Gesamtheit des Individuums wird mit hineingezogen.¹⁰⁰

Altenloh nahm Differenzierungen nach Beruf, Alter, Geschlecht und soziodemografischer Herkunft vor.¹⁰¹ In den Schnittpunkten dieser Parameter bildete sie charakteristische *Typen*, anhand derer sie ihre statistische Erhebung auswertete und auslegte. Sie konstituierte ihre Untersuchungseinheiten also nicht als „Menschen“, sondern, was durchaus modern anmutet, als soziale Subjekt*konstrukte*.

In ihrer Umfrage setzte Altenloh das Interesse am Kino mit anderen, konkurrierenden öffentlichen Freizeitveranstaltungen in Beziehung. So galt für die städtische Jugend, die im Kinopublikum überproportional vertreten war, dass die Jungen mit ihresgleichen spannenden Abenteuer-geschichten frönten, während die schon in die Hausarbeit eingebundenen Mädchen Kinobesuche zusammen mit den Eltern als Abwechslung empfanden. Die kleinstädtische, weniger durch eine industrielle Umwelt geprägte Jugend Heidelbergs suchte im Kino dagegen Belehrung und Unterweisung. Im Unterschied zu ihren politisch und/oder gewerkschaftlich ambitionierten Männern nahmen sich Arbeiterfrauen als homogene Gruppe aus: Um ihrem eintönigen häuslichen Alltag zu entfliehen, besuchen sie Kinovorstellungen aus lauter Langeweile. Für den Industriearbeiter gehörte der regelmäßige Abend im Kino, seltener auch im Theater, zum „Standard of life“¹⁰². Offiziere, Kaufmänner, Akademiker, die unter „[d]ie übrigen Schichten“¹⁰³ firmierten, schienen geradezu magisch vom Kino angezogen zu sein, ohne dass sie sich dazu bekennen oder sich gar zu ihrer Faszination verhalten konnten.¹⁰⁴ Altenloh legte

¹⁰⁰ Ebd., S. 48.

¹⁰¹ Zu den extrem holzschnittartigen Publikumsdifferenzierungen vor Altenloh vgl. Diederichs 1996, S. 228.

¹⁰² Altenloh 1914b, S. 76.

¹⁰³ Ebd., S. 91.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 91–92, ferner S. 96: „Man geht hin [ins Kino; C. F., J. R.], aber immer mit einem verlegenen und beschämten Gefühl vor sich selber.“ Der zeitgenössische Rezensent Scheller 1914/1915, S. 47, bestätigte, dass gerade die „oberen und obersten Schichten der Gesellschaft“ einen „verhältnismäßig beträchtliche[n] Teil des Kinopublikums“ ausmachten. Die Erklärung, die „Vertreter dieser Kreise gingen hauptsächlich zum Kino, um psychologische Studien an andern Besuchern zu machen“, fand allerdings keinen Bei-

nahe, dass sie im Kino Zerstreuung finden – als Kompensation zu ihrem zweckrational geprägten Lebensstil. Ihre Frauen hingegen gingen noch häufiger ins Kino, um ihre unausgefüllten Tage mit „Sensationen und Sensationchen“¹⁰⁵ aufzufrischen.

„Das signifikante soziale Merkmal des Kinopublikums vor dem Ersten Weltkrieg ist“, so resümiert der Filmwissenschaftler Martin Loiperdinger das Resultat der Erhebung, demnach „nicht seine proletarische Provenienz, die sicher für einen großen Teil zutrifft, sondern seine Heterogenität.“¹⁰⁶ Bis auf die männlichen Vertreter der gesellschaftlichen Führungskreise und die gewerkschaftlich besonders aktiven Arbeiter, die sich beide demonstrativ von der Freizeitbeschäftigung Kino absetzten, rechnete Altenloh alle zu mehr oder minder regelmäßigen Kinobesuchern.

Diese Typenbildungen blieben in Altenlohs Argumentationsgang jedoch nur ein Intermezzo. Die auf Basis der Zahlen gewonnene Differenzierung galt es nunmehr hinsichtlich eines Gesellschaftsbildes zu überschreiten. In der Gesamtschau fielen die einzelnen vom Kino erhofften Gratifikationen letztlich in eins, nämlich als Antworten auf dasselbe Problem: die zergliederte und eindimensionale Lebenswelt einer Industriegesellschaft. Als Gegenpol zur Arbeitswelt vereinte das Kino Sensation mit Entspannung. In der abschließenden Entdifferenzierung des Publikums Altenlohs Eingeständnis erkennen zu wollen, „daß es eine Soziologie des Kinos nicht gab und daß die Neigung, sich vom Kinematographen unterhalten zu lassen, individuell geprägt war“¹⁰⁷, man sich die ganze Untersuchung eigentlich hätte sparen können, wäre allerdings verfehlt. Die Motivation zum Kinobesuch wurde zum einen nicht individualisiert, sondern vielmehr erst durch die typenspezifisch verschieden ausgeformten Beweggründe hindurch auf einen gemeinsamen Nenner gebracht; zum anderen waren es auch nicht individuelle Neigungen, sondern die sozialen Parameter der Industriegesellschaft, die die Menschen ins Kino trieben:

[I]n dem Maße, in dem diese vielseitigen Interessen den Menschen unter sich aufteilen, wächst das Bedürfnis nach einem Gegengewicht, nach etwas, das einmal gar keine Anforderungen an das Individuum stellt.¹⁰⁸

Das „Unterhaltungsbedürfnis“ wurde damit nicht als anthropologische, sondern als gesellschaftliche Größe entdeckt. Der Unterschied zu den

fall – sie steht bei Altenloh 1914b, S. 94, freilich auch nur neben parallelen Deutungsvorschlägen.

¹⁰⁵ Altenloh 1914b, S. 91.

¹⁰⁶ Loiperdinger 1993, S. 29.

¹⁰⁷ Müller 1994, S. 208.

¹⁰⁸ Altenloh 1914b, S. 92–93.

Bewertungen der Kinoreformer bestand darin, dass Altenloh den Wunsch nach unterhaltsamer Entspannung nicht bedauerte oder ablehnte, sondern als legitime Forderung erst einmal wertfrei konstatierte. Damit stellte sich Altenloh bewusst außerhalb der etablierten Diskurstradition. Unterhaltung musste bei ihr als autonome Größe nicht mehr – im Sinne des *delectare et prodesse* – durch einen höheren Zweck geadelt werden, sondern wurde durch die sozialen Verhältnisse legitimiert:

Jahrzehntelang war die Forderung nach leichter Unterhaltung als etwas Nichtseinsollendes verneint und unterdrückt worden. In einem Zeitalter, in dem der Rationalismus herrschte, in dem das Augenmerk vornehmlich auf den Zweck alles Tuns gerichtet war, wurde die Forderung nach einer künstlerischen Durchdringung aller Lebensgebiete zum Programm. Jede Kaffeehausunterhaltung, jeder Theaterbesuch mußte um jeden Preis das Individuum um etliches bereichern, ihm einen Wert hinzufügen.¹⁰⁹

Altenloh erkannte hingegen „Unterhaltung“ einen prinzipiellen Eigenwert zu, der nur in Reinform wirklich zum Tragen kommt:

Leichte Form der Unterhaltung, bei der nichts gewonnen werden soll, wird zur Notwendigkeit. Andre wieder, die viel Zeit und wenig Interessen haben, sie auszufüllen, finden im Kino das geeignete Surrogat, um sich zu zerstreuen, um Sensationen zu erleben.¹¹⁰

Aus genau diesem Grund, um keine Mühe bei der Rezeption zu verlangen, mussten die Zugangsschranken möglichst niedrig sein und musste das im Film Vorgeführte dem „Erfahrungshorizont“ seines Publikums so nahe wie möglich kommen.¹¹¹ Nur jene wenigen Privilegierten, für die es keine sonderliche Anstrengung bedeutete, sich die Freizeit mit anspruchsvolleren Aktivitäten zu vertreiben – an deren prinzipieller Höherwertigkeit auch Altenloh festhielt –, konnten es sich leisten, sich über das Kino zu erheben. Für sie – und nur für sie – konnte es dann tatsächlich ein modernes oder klassisches Theaterstück sein, das mit ihrer Lebenssphäre am ehesten im Einklang stand.

Wenn Emilie Altenloh die Popularität des Kinos an eine bestimmte unverzichtbare Leistung koppelte, wenn sie – mit anderen Worten – nach

¹⁰⁹ Ebd., S. 96.

¹¹⁰ Ebd., S. 93. Schweinitz, 1996, S. 22, sieht in der Nobilitierung der medialen Entspannung eine Parallele zu den Arbeiten des ebenso kinointeressierten Psychologen Münsterberg, der freilich den volkswirtschaftlichen Nutzen für die Reproduktion der Arbeitskraft betont.

¹¹¹ Vgl. beispielsweise Altenloh 1914b, S. 49: „Nun wurzelt aber der Durchschnittsmensch von heute mehr als je in der Gegenwart, und nur für ihre Probleme und Fragestellungen hat er das rechte Verständnis.“ Auch Altenloh befleißigt sich also jenseits der differenzierenden Typisierungen immer wieder normalistischen Rede vom Durchschnitt. Vgl. zum Beispiel Link 1997 und Hacking 1991.

den gesellschaftlichen Problemen suchte, für die das Kino die Lösung sein konnte, dann betrieb sie unverkennbar funktionale Analyse *avant la lettre*.¹¹² Dieser Aspekt tritt deutlich hervor, indem Altenloh das Kino mit konkurrierenden Freizeit- und Kulturangeboten verglich, die sich gewissermaßen als funktionale Äquivalente andienten:

Irgend etwas muß da sein, um diesen vielseitigen Bedürfnissen: dem Wunsch, sich zu zerstreuen, sich auszuspannen von den Anforderungen, die das Leben an den modernen Menschen stellt, der Langeweile und dem Sensationshunger zu genügen; und wäre der Kinematograph nicht erfunden worden, so hätte irgendeine andere Möglichkeit an seine Stelle gesetzt werden müssen.¹¹³

Erst der Vergleich mit den anderen kulturellen Offerten erweist das Kino als einzig aktuell verfügbare Potenz, die das Problem in der erforderlichen Größenordnung lösen konnte. Es ist die spezifische Gestalt des „Massenmediums“ Kino, welche die soziale Funktion zu erfüllen hilft. Natürlich hat das Kino

Vorgänger, die denselben Bedürfnissen entsprachen, die heute in so auffallend starkem Maße hervortreten. Es steht heute an der Stelle, wo alle die Arten von bloßen Unterhaltungsmitteln von jeher gestanden haben, die jeweils ihre Berechtigung einfach durch ihr mächtiges Dasein gefordert haben.¹¹⁴

Das Kino habe sich aber nur so erfolgreich etablieren können, weil jene älteren Medien den gewachsenen Bedürfnissen immer weniger gerecht wurden.¹¹⁵

Was noch von Rudimenten dieser Art aus einer früheren Epoche vorhanden war, das mußte weichen, weil der Kino sich besser als andere den besonderen Bedürfnissen der Gegenwart anpaßte.¹¹⁶

¹¹² Vgl. Luhmann [1969] 1983, S. 6: „Funktionale Analyse ist eine Technik der Entdeckung schon gelöster Probleme. Sie rekonstruiert [...] mit Vorliebe solche Probleme, die in der gesellschaftlichen Wirklichkeit schon keine mehr sind, die also gleichsam hinter den Zwecken, Gründen und Rechtfertigungen liegen.“

¹¹³ Altenloh 1914b, S. 93.

¹¹⁴ Ebd., S. 95.

¹¹⁵ Vgl. hingegen die zeitgenössische These zur Medienkonkurrenz als Medienkoexistenz von Riepl 1913, S. 5: „[Die Nachrichtenmittel; C. F., J. R.] machen einander die einzelnen Felder dieses Gebietes streitig, finden aber in dem fortschreitenden Prozess der Arbeitsteilung alle nebeneinander genügend Raum und Aufgaben zu ihrer Entfaltung, bemächtigen sich verlorener Gebiete wieder und erobern Neuland dazu. So ist, um nur eines zu erwähnen, die mündliche Nachricht, welche am Anfang der Entwicklungsreihe steht, durch die schriftliche und später durch die telegraphische stark zurückgedrängt, wenn auch keineswegs verdrängt worden, hat jedoch im Lauf der letzten 3 Jahrzehnte mit Hilfe des Telephons gewaltige Gebiete zurückerobert, ohne ihrerseits die schriftliche oder telegraphische zu verdrängen, ja auch deren Tätigkeit nur wesentlich verringern zu können.“

¹¹⁶ Altenloh 1914b, S. 98.

Der Jahrmarkt habe so an Faszination auf die Kinder und Jugendlichen eingebüßt und stagniere; die Literatur, nicht einmal die Kolportageliteratur, könne mit ihren langen Handlungsbögen dem vom Kino vorgelegten Erlebnistempo, das auf engerem Raum ebenso viele Sensationen bereite, Paroli bieten; das Theater schließlich habe sich schon lange von dem breiten, vor allem nach Unterhaltung verlangenden Publikum verabschiedet, das jetzt ins Kino gehe, und versorge gerade noch intellektuelle Privatzirkel. Der Bühne fehle ihre kulturstiftende Potenz, die einst Masse und Theater zusammenhielt. Beide seien nunmehr voneinander entkoppelt.¹¹⁷

VII Soziale Funktion des Kinos in der industriellen Moderne

Als kleinster gemeinsamer kultureller Nenner, der alle noch zusammenhalte, fungiere das geteilte Bedürfnis nach Entspannung vom Arbeitsalltag. Hieraus erklärt sich die Stellung des Kinos für die moderne Gesellschaft. In vielerlei Hinsicht auf Richard Sennetts soziologische Verfallsgeschichte des kollektiven Begegnungsraum Stadt¹¹⁸ vorausweisend, konstatierte Altenloh den Zerfall der sozialen Bindungen:

Doch als die Macht der Städte zerbröckelte, da verfiel mit ihr das große soziale Fühlen, und die gemeinsame Art der Erholung hörte auf. Theater und Geselligkeit wurden nur noch in privaten Cercles gepflegt. Die Folgezeit bildete das Einzelindividuum immer mehr aus, und als die Stadt als ein großer Gemeinschaftskörper erst in der neuesten Zeit wieder erstand, da war das Individuum zu kompliziert geworden, um noch alle Lebensgebiete mit dem Mitbürgern gemeinsam zu haben.¹¹⁹

Da das Kino aber wie kein alternatives Kulturangebot sonst ein modernes *Massen*publikum versammelte, reüssierte es in Altenlohs Augen als privilegiertes Refugium der Gemeinschaft, in dem sich die Gesellschaft identifikatorisch als *Einheit* erleben konnte:

Auch heute sind die Unterhaltungen Massenbelustigungen; aber die einzelnen Teilnehmer sind sich ihrer Ganzheit nach fremd, und nur mit einem äußersten Zipfel ihres Wesens kleben sie aneinander und suchen etwas Gemeinsames. [...] So spielt sich denn das Leben immer mehr in der Öffentlichkeit ab, und verschiedene Stätten der

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 101.

¹¹⁸ Vgl. Sennett 1983.

¹¹⁹ Ebd., S. 96–97. Vgl. hierzu auch Sennett 1983.

Erlebnismöglichkeiten stehen nebeneinander und vereinigen die heterogensten Elemente in ihrem Publikum.¹²⁰

Nur als Publikum, auf der Suche nach einer Gegenwelt zum industriell geprägten Alltag, der alle modernen Menschen gleichermaßen bedurften, vermochte die Gesellschaft jenseits ihrer Differenzierungen zusammenzufinden. Die Masse, mit der Altenloh sich beschäftigte, ist keine Masse in einem emphatischen Sinn, weil sie eben nicht durch den gemeinsamen Fokus auf eine Idee, Bewegung oder Person zusammen gehalten wird. Sie geht nur zusammen ins Kino, um sich am selben Ort zu zerstreuen. „Masse“ ist damit „zunächst der Name für eine statistische Entität, die sich qualitativ durch nichts auszeichnet“¹²¹.

Keine große Idee, sondern nur noch die Diffusität von „Oper und Kinodrama“ schien „mögliche[.] Mittelpunkte“ zu bilden, „um die sich die Massen scharen können“¹²². Die Masse war nicht mehr das „Andere“, von dem man sich absetzen oder auf das man einwirken musste, sondern schien zunehmend eine *Chiffre* für eine disperse Gesellschaft insgesamt zu werden. Und gerade, weil „der Kino“ ein sozial disperses Publikum *diffus* adressierte, bot dieser sich als Ort an, indem diese Gesellschaft noch symbolisch zusammenfinden konnte.

Nicht nur was das Publikum betraf, wurde das Kino auf die spezifische Gesellschaftsformation der Moderne bezogen. Ebenso wie die neue Konsumptionsweise des Kulturguts Film auf den Arbeitsalltag der Kinogänger reagierte, wurden produktionsseitig die Arbeitsprozesse der kreativen Mitarbeiter des Films auf das Niveau der kapitalistischen Ökonomie gehoben. Produktion wie Rezeption des neuen Mediums zeugten gleichermaßen von der industriellen Moderne. Mit dieser Deutung ging die Verfasserin weit über das hinaus, was direkt an ihren statistischen Erhebungen ablesbar wäre. Und sie legte eine Fährte für die – von ihr eigentlich auf später verschobene – „prinzipielle Beurteilung“¹²³ des Kinos. – Und eben diese könnte womöglich ein neuer alter Ansatzpunkt für einen *Dialog von Medien- und Kommunikationswissenschaft* heute bilden.

¹²⁰ Altenloh 1914b, S. 97.

¹²¹ Kümmel/Löffler 2002, S. 540. Vgl. hierzu beispielsweise auch die flexible Fassung des Massenbegriffs von Altenloh [1912/1913] 1992, S. 249: „Die breite Masse – sie umfasst in diesem Falle einen großen Teil der durchschnittlich mit dem Namen ‚die Gebildeten‘ Bezeichneten, also auch ein großes Kontingent der Theaterbesucher –, lehnt diese Art der Kunst ab, weil sie innerlich dazu keine Stellung finden können.“

¹²² Altenloh 1914b, S. 102.

¹²³ Ebd., S. 1.

VIII Literaturverzeichnis

Schriften Emilie Kiep-Altenlohs

- Altenloh, Emilie (1912/1913). „Theater und Kino.“ In: *Bild und Film*, 2. Jg., Nr. 11/12, 1912/1913, S. 264–266 [wieder abgedruckt in: Schweinitz, Jörg (Hrsg.) (1992). *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium. 1909–1914*. Leipzig, S. 248–252].
- Altenloh, Emilie (1914a). „Die Stellung des jugendlichen Arbeiters zum Kino.“ In: *Die Hochwacht*, Nr. 8, 1914, S. 198–203 (Vorabdruck eines Abschnitts der Dissertation).
- Altenloh, Emilie (1914b). *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena.
- Altenloh, Emilie/Kantorowicz, Ernst (1923). *Leitfaden für Jugendämter und Jugendschöffen in der Jugendgerichtsbilfe*. Meldorf in Holstein.
- Kiep-Altenloh, Emilie (1948). „Die Ausbildung von Blindenführhunden.“ In: *Grenzgebiete der Medizin*, 1. Jg., 1948, S. 57–59.
- Kiep-Altenloh, Emilie (1964). „Das nicht besetzte Plenum: Gedanken und Vorschläge.“ In: *Freie Demokratische Korrespondenz*, Nr. 24, 1964.
- Kiep-Altenloh, Emilie (1982). „Politik als Aufgabe.“ In: Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste, Abteilung Wissenschaftliche Dokumentation (Hrsg.). *Abgeordnete des Deutschen Bundestages. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Band 1*. Boppard am Rhein, S. 321–343.

Neuauflagen, Wiederabdrucke und Übersetzungen von *Zur Soziologie des Kino*

- Altenloh, Emilie ([1914] 1977). *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Nachdruck. Hamburg.
- Altenloh, Emilie ([1914] 2012). *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Frankfurt am Main.
- Altenloh, Emilie ([1914] o. J.). *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Elektronisch ist der Volltext verfügbar unter:
www.massenmedien.de/allg/altenloh/index.htm (letzte Änderung: undatiert, letzter Zugriff: 22.02.2013).
- Auszüge von Teil II. In: Silbermann, Alphons (Hrsg.) (1969). *Reader Massenkommunikation, Band 1*. Bielefeld, S. 107–121.
- Auszüge von Teil I, Kapitel 1 und 2 sowie Teil II, Kapitel 3. In: Von Bredow, Wilfried/Zurek, Rolf (Hrsg.) (1975). *Film und Gesellschaft in Deutschland: Dokumente und Materialien*. Hamburg, S. 34–53.
- Englische Übersetzung von Teil II. In: *Screen*, 42. Jg., Nr. 3, 2001, S. 249–293.

Sekundärliteratur

- Alfred-Weber-Institut für Wirtschaftswissenschaften (AWI) der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (2014). Internetauftritt. Elektronisch verfügbar unter: www.awi.uni-heidelberg.de (letzte Änderung: 12.06.2014, letzter Zugriff: 13.07.2014).
- Anonym (1915). „Zur Soziologie des Kino.“ In: *Monatshefte der Comenius-Gesellschaft für Volkserziehung*, N. F. Bd. 7, H. 1, Februar 1915, S. 19–20.
- Anonym [Helmut H. Diederichs] (1985). „Emilie Altenloh.“ In: Bock, Hans-Michael (Hrsg.). *CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*. 4. Lieferung. München, D 1–2.
- Benjamin, Walter ([1932] 1988). „Theater und Rundfunk: Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit.“ In: Ders. *Versuche über Brecht*. 7. Aufl. Frankfurt am Main, S. 97–100.
- Bortz, Jürgen/Schuster, Christof (2010). *Statistik: Für Human- und Sozialwissenschaftler*. 7. Aufl. Heidelberg.
- Bortz, Jürgen/Döring, Nicola (2006). *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*. Heidelberg.
- Bernays, Marie ([1910] 2000). „Arbeiterschaft der geschlossenen Großindustrie.“ In: Weber, Alfred. *Schriften zur Wirtschafts- und Sozialpolitik (1897–1932)*. Marburg, S. 437–447.

- Bessler, Hansjörg (1980). *Hörer- und Zuschauerforschung*. München.
- Biram, Else (1919). *Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung*. Jena.
- Böhme, Hartmut/Matussek, Peter/Müller, Lothar (2002). *Orientierung Kulturwissenschaft: Was sie kann, was sie will*. Reinbek bei Hamburg.
- Bollenbeck, Georg (1994). *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt am Main.
- Bräu, Richard (2000). „Einleitung.“ In: Weber, Alfred. *Schriften zur Kultur- und Geschichtssoziologie (1906–1958)*. Marburg, S. 7–26.
- Charlton, Michael/Neumann, Klaus (1988). „Der Methodenstreit in der Medienforschung: Quantitative oder qualitative Verfahren?“ In: Bohn, Rainer/Müller, Eggo/Ruppert, Rainer (Hrsg.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin, S. 91–107.
- Clasen, Peter Adolf (1913). *Der Salutismus: Eine sozialwissenschaftliche Monographie über General Booth und seine Heilsarmee*. Jena.
- Demm, Eberhard (1997). „Einführung in Leben und Werk Alfred Webers.“ In: Weber, Alfred. *Kulturgeschichte als Kulturosoziologie*. Marburg, S. 11–48.
- Diederichs, Helmut H. (Hrsg.) (1987). *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*. Frankfurt am Main.
- Diederichs, Helmut H. (1996). *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung*. Frankfurt am Main (Habilitationsschrift). Elektronisch verfügbar unter: publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/4924/fruefilm.pdf (letzte Änderung: undatiert, letzter Zugriff: 29.11.2012).
- Dikovitskaya, Margaret (2005). *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, Massachusetts et al.
- Elias, Norbert (1989). *Über den Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Band 1: *Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes*. 14. Aufl. Frankfurt am Main.
- Filk, Christian (2009). *Episteme der Mediennwissenschaft: Systemtheoretische Studien zur Wissenschaftsforschung eines transdisziplinären Feldes*. Bielefeld.
- Filk, Christian (2010). *Logistik des Wissens: Integrale Wissenschaftsforschung und Wissenschaftskommunikation*. Siegen.
- Filk, Christian/Ruchatz, Jens (2007). *Frühe Film- und Mediensoziologie: Emilie Altenlohs Studie „Zur Soziologie des Kino“ von 1914*. Siegen.
- Frühwald, Wolfgang/Jauß, Hans Robert/Koselleck, Reinhard/Mittelstraß, Jürgen/Steinwachs, Burkhardt (1991). *Geisteswissenschaften heute: Eine Denkschrift*. Frankfurt am Main.
- Gaudreault, André (1997). „Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort.“ In: Malthête, Jacques/Marie, Michel (Hrsg.). *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* Paris, S. 111–131.
- Gaudreault, André (2000). „The Diversity of Cinematographic Connections in the Intermedial Context of the Turn of the 20th Century.“ In: Popple, Simon/Toulmin, Vanessa (Hrsg.). *Visual Delights: Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*. Trowbridge, S. 8–15.
- Goetze, O. (1913/1914). „Zur Soziologie des Kinos.“ In: *Die Hochwacht*, Nr. 7, 1913/1914, S. 189–191.
- Gorges, Irmela (1980). *Sozialforschung in Deutschland 1872–1914: Gesellschaftliche Einflüsse auf Themen- und Methodenwahl des Vereins für Socialpolitik*. Königstein, Taunus.
- Groeben, Norbert/Hurrelmann, Bettina (Hrsg.) (2004). *Lesesozialisation in der Mediengesellschaft: Ein Forschungsüberblick*. Weinheim/München.
- Gripsrud, Jostein (1998). „Film Audiences.“ In: Hill, John/Church Gibson, Pamela (Hrsg.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, S. 202–211.
- Hachmeister, Lutz (1987). *Theoretische Publizistik: Studien zur Geschichte der Kommunikationswissenschaft in Deutschland*. Berlin.
- Hacking, Ian (1991). „How Should We Do the History of Statistics.“ In: Burchell, Graham/Gordon, Colin/Miller, Peter (Hrsg.). *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Chicago, S. 181–196.
- Haller, Andrea (2012a). „Emilie Altenloh: Vom ‚Kinematographen-Mädel‘ zur Grande Dame der FDP.“ In: *Emilie Altenloh. Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Frankfurt am Main, S. *75–*79.
- Haller, Andrea (2012b). „Die Mannheimer Kinosaision 1911/12 – das Untersuchungsfeld von Emilie Altenlohs Kinsoziologie.“ In: Altenloh, Emilie. *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Frankfurt am Main, S. *81–*93.
- Hansen, Miriam ([1983] 1990). „Early Cinema: Whose Public Sphere?“ In: Elsaesser, Thomas (Hrsg.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London, S. 228–246.

- Hoffmann, Traute (2002). In: Traute Hoffmann. *Der erste deutsche Zonta-Club: Auf den Spuren außergewöhnlicher Frauen*. Hamburg/München, S. 161–166.
- Iser, Wolfgang (1975). „Die Appellstruktur der Texte.“ In: Warning, Rainer (Hrsg.). *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München, S. 228–252.
- Kaes, Anton (Hrsg.) (1978). *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909–1924*. München.
- Kaesler, Dirk (Hrsg.) (2003). *Klassiker der Soziologie*, Band 1: *Von Auguste Comte bis Norbert Elias*. 4. Aufl. München.
- Kelle, Udo (2007). *Die Integration qualitativer und quantitativer Methoden in der empirischen Sozialforschung: Theoretische Grundlagen und methodologische Konzepte*. Wiesbaden.
- Kessler, Frank/Lenk, Sabine (1997). „Quellen zum frühen Kino.“ In: Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.). *Recherche. Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München, S. 11–24.
- König, Helmut (1992). *Zivilisation und Leidenschaften: Die Masse im bürgerlichen Zeitalter*. Reinbek bei Hamburg.
- Korte, Hermann (1995). *Einführung in die Geschichte der Soziologie*. 3. Aufl. Opladen.
- Kranefuß, Gisela. „Als die Bilder laufen lernten, promovierte sie schon über das Kino.“ In: *Die Welt* vom 01.12.1976.
- Kübler, Hans-Dieter (1999). „Medien-Nachbarwissenschaften V: Sozialwissenschaften.“ In: Leonhard, Joachim-Felix/Ludwig, Hans-Werner/Schwarze, Dietrich/Straßner, Erich (Hrsg.). *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, 1. Teilband. Berlin/New York, S. 318–336.
- Kümmel, Albert/Löffler, Petra (Hrsg.) (2002). *Medientheorie 1888–1933: Texte und Kommentare*. Frankfurt am Main.
- Kutsch, Arnulf/Pöttker, Horst (1997). „Kommunikationswissenschaft – autobiographisch: Einleitung.“ In: Kutsch, Arnulf/Pöttker, Horst (Hrsg.). *Kommunikationswissenschaft – autobiographisch: Zur Entwicklung einer Wissenschaft in Deutschland*. Wiesbaden, S. 7–20.
- Le Bon, Gustave ([1895] 1982). *Psychologie der Massen*. 15. Aufl. Stuttgart.
- Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela/Bohnenkamp, Björn/Frahm, Laura (2005). *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. Münster.
- Link, Jürgen (1997). *Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird*. Opladen.
- Loewy, Hanno (1999). *Medium und Imitation. Béla Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino*. Konstanz (Dissertation). Elektronisch verfügbar unter: kops.ub.uni-konstanz.de/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-4003 (letzte Änderung: undatiert, letzter Zugriff: 30.11.2012).
- Loiperdinger, Martin (1993). „Das frühe Kino der Kaiserzeit: Problemaufriß und Forschungsperspektiven.“ In: Jung, Uli (Hrsg.). *Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier, S. 21–50.
- Loiperdinger, Martin (2012). „Emilie Altenloh als historische Quelle lesen.“ In: Altenloh, Emilie. *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Frankfurt am Main, S. *103–*115.
- Luhmann, Niklas ([1969] 1983). *Legitimation durch Verfahren*. Frankfurt am Main.
- Lukács, Georg (1915). „Zum Wesen und zur Methode der Kulturosoziologie.“ In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 39. Jg., 1915, S. 216–222.
- Mark, Desmond (Hrsg.) (1996). *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932: Der Beginn der modernen Rundfunkforschung*. Wien/Mülheim an der Ruhr.
- McQuail, Denis (2000). *Mass Communication Theory*. 4. Aufl. London/Thousand Oaks/New Delhi.
- Merten, Klaus (1999). *Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Band 1: *Grundlagen der Kommunikationswissenschaft*. Münster.
- Meyen, Michael (2002). „Die Anfänge der empirischen Medien- und Meinungsforschung in Deutschland.“ In: *ZA-Information*, Nr. 50, 2002, S. 59–80. Elektronisch verfügbar unter: www.ssoar.info/ssoar/handle/document/19908 (letzte Änderung: undatiert, letzter Zugriff: 30.11.2012).
- Meyen, Michael (2004). *Mediennutzung: Mediaforschung, Medienfunktionen, Nutzungsmuster*. 2., überarb. Aufl. Konstanz.
- Mittelstraß, Jürgen (2003). *Transdisziplinarität – wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit*. Konstanz.
- Müller, Corinna (1994). *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*. Stuttgart/Weimar.

- Musner, Lutz/Wunberg, Gotthart/Lutter, Christina (Hrsg.) (2001). *Cultural Turn: Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien.
- Neumann-Braun, Klaus/Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.) (2000). *Medien- und Kommunikationssoziologie: Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Weinheim/München.
- Noetzel, Wilfried (1992). *Humanistische Ästhetische Erziehung: Friedrich Schillers moderne Umgangs- und Geschmackspädagogik*. Weinheim.
- ober (2008). „Die große alte Dame des Liberalismus.“ In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ)* vom 29.07.2008. Elektronisch verfügbar unter: www.derwesten.de/staedte/ennepetal/die-grosse-alte-dame-des-liberalismus-id1275441.html (letzte Änderung: 29.07.1998, letzter Zugriff: 28.10.2012).
- Perlmann, E. (1914). „Zur Soziologie des Kino: Kritische Betrachtungen.“ In: *Der Kinematograph*, 8. Jg., Nr. 378, 25.03.1914, o. S.
- Prokop, Dieter (1967). „... und selbst Kaiser Will'm zeigt der Film: Das historische Streiflicht. Emilie Altenlohs Kino-Soziologie von 1914.“ In: *Film*, Nr. 5, 1967, S. 31–32.
- Prokop, Dieter (1982). *Soziologie des Films*. Frankfurt am Main.
- Reimann, Horst (1994). „Die Anfänge der Kommunikationsforschung: Entstehungsbedingungen und gemeinsame europäisch-amerikanische Entwicklungslinien im Spannungsfeld von Soziologie und Zeitungswissenschaft.“ In: Langenbucher, Wolfgang R. (Hrsg.). *Publizistik- und Kommunikationswissenschaft: Ein Textbuch zur Einführung*. Wien, S. 7–23.
- Renckstorf, Karsten (1977). *Neue Perspektiven in der Massenkommunikation*. Berlin.
- Riepl, Wolfgang (1913). *Das Nachrichtenwesen des Altertums unter besonderer Berücksichtigung der Römer*. Leipzig/Berlin.
- Roscher, Gerd (2012). „Was hat Emilie Altenloh mit dem Selbstverständnis der Alternativbewegung zu tun?“ In: Altenloh, Emilie. *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Frankfurt am Main, S. *100–*101.
- Schäfer, Gudrun (2000). „Sie stehen Rücken an Rücken und schauen in unterschiedliche Richtungen: Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Publizistik- und Kommunikationswissenschaft.“ In: Heller, Heinz-B./Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Prümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hrsg.). *Über Bilder sprechen: Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg, S. 23–33.
- Schanze, Helmut (2002). „Vorwort.“ In: Ders. (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar, S. V–VIII.
- Scheller, Willi (1914/1915). „Rezension von Emilie Altenloh, Zur Soziologie des Kinos.“ In: *Bild und Film*, 4. Jg., Nr. 2, 1914/1915, S. 45–47.
- Schlüppmann, Heide (1990). *Unheimlichkeit des Blicks: Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel/Frankfurt am Main.
- Schlüppmann, Heide (2012). „Zur Soziologie des Kino: Eine politisch bewegte und bewegende Entdeckung.“ In: Altenloh, Emilie. *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Frankfurt am Main, S. *95–*99.
- Schorr, Thomas (1990). *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft: Eine Analyse des Fachblatts „Der Kinematograph“ (1907–1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*. München (Dissertation Universität der Bundeswehr).
- Schweinitz, Jörg (Hrsg.) (1992). *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig.
- Schweinitz, Jörg (1996). „Vorwort.“ In: Münsterberg, Hugo. *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino*. Wien, S. 9–26.
- Screen (2001). „Editorial.“ In: *Screen*, 42. Jg., Nr. 3, 2001, S. 245–248.
- Sennett, Richard (1983). *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main.
- Sheynin, Oskar (2003). „Social Statistics: Its History and some Modern Issues.“ In: *Jahrbuch für Nationalökonomie und Statistik*, Band 223, Nr. 1, 2003, S. 91–112.
- Staudinger Hans (1913). *Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins*. Jena.
- Tholen, Georg Christoph (2002). *Die Zäsur der Medien: Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt am Main.
- Wagner, Ruth (1984). „Eine liberale Bilderbuchkarriere: Emilie Kiep-Altenloh.“ In: Funcke, Liselotte (Hrsg.). *Frei sein, um andere frei zu machen*. Stuttgart/Herford, S. 170–177.
- Weber, Alfred (1998). *Schriften zur industriellen Standortlehre*. Marburg.
- Weber, Alfred (2000). *Schriften zur Wirtschafts- und Sozialpolitik (1897–1932)*. Marburg.

- Weber, Alfred ([1910a] 2000a). „Der Beamte.“ In: Ders. *Schriften zur Kultur- und Geschichtssoziologie (1906–1958)*. Marburg, S. 98–117.
- Weber, Alfred ([1910b] 2000b). „Probleme der Arbeiterpsychologie.“ In: Ders. *Schriften zur Wirtschafts- und Sozialpolitik (1897–1932)*. Marburg, S. 448–457.
- Weber, Alfred ([1912a] 2000c). „Der soziologische Kulturbegriff.“ In: Ders. *Schriften zur Kultur- und Geschichtssoziologie (1906–1958)*. Marburg, S. 60–75.
- Weber, Alfred ([1912b] 2000d). „Das Berufschicksal der Industriearbeiter.“ In: Ders. *Schriften zur Kultur- und Geschichtssoziologie (1906–1958)*. Marburg, S. 344–345.
- Weber, Alfred ([1913/1914] 2000e). „Programm einer Sammlung ‚Schriften zur Soziologie der Kultur‘.“ In: Ders. *Schriften zur Kultur- und Geschichtssoziologie (1906–1958)*. Marburg, S. 379–380.
- Weber, Alfred ([1915] 2000f). „Entgegnung.“ In: Ders. *Schriften zur Kultur- und Geschichtssoziologie (1906–1958)*. Marburg, S. 384–387.
- Weber, Alfred ([1927] 2000g). „Kultursoziologie und Sinndeutung der Geschichte.“ In: Ders. *Schriften zur Kultur- und Geschichtssoziologie (1906–1958)*. Marburg, S. 76–82.
- Weber, Max ([1914] 1994). „Zu einer Soziologie des Zeitungswesens.“ In: Langenbacher, Wolfgang R. (Hrsg.). *Publizistik- und Kommunikationswissenschaft: Ein Textbuch zur Einführung*. Wien, S. 24–30.
- Weber, Max ([1921] 1988). „Soziologische Grundbegriffe.“ In: Ders. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. 7. Aufl. Tübingen, S. 541–581.
- Werth, Hans (1910). *Öffentliches Kinematographen-Recht*. Hannover.
- Wilke, Jürgen (1994). „Film.“ In: Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried/Wilke, Jürgen (Hrsg.). *Fischer Lexikon Publizistik/Massenkommunikation*. Frankfurt am Main, S. 15–41.
- Wilke, Jürgen (2000). *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte: Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien.
- Zeisel, Hans (1975). „Zur Geschichte der Soziographie.“ In: Jahoda, Marie/Lazarsfeld, Paul F./Zeisel, Hans. *Die Arbeitslosen von Marienthal*. Frankfurt am Main, S. 129–130.
- Ziegler, Roswitha. „ein gespräch mit frau dr. emilie altenloh-kiep über ihre arbeit ‚soziologie des kinos‘.“ In: *frauen und film*, Nr. 14, Dezember 1977, S. 49–50.
- Ziemann, Andreas (2006). *Soziologie der Medien*. Bielefeld.

Nachweis des Zitats im Titel: Emilie Altenloh (1914b). *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena, S. 94.

Editorischer Hinweis: Der vorliegende Essay macht Anleihen bei: Filk, Christian/Ruchatz, Jens (2007). *Frühe Film- und Mediensoziologie: Emilie Altenlohs Studie „Zur Soziologie des Kino“ von 1914*. Siegen.