

## Mediengeschichten

### Wiedergelesen

**Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino.**

**Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher**

Jena: Eugen Diederichs 1914 (= Schriften zur Soziologie, hg. von Alfred Weber, III. Band), 103 S.

Am Anfang steht der mediale Drift: „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“ (S.1).

Mit diesen Worten präzisiert Emilie Altenloh (1888-1985) den Stellenwert ihrer Untersuchung zum Kino, mit der sie sich 1913 bei dem Heidelberger Kultursoziologen Alfred Weber promoviert. Als akademische Pionierarbeit, als erste deutsche Dissertation, die sich sozial- und geisteswissenschaftlich mit dem noch jungen Phänomen des Kinos beschäftigt, ist diese Arbeit von der Filmhistoriografie kanonisiert worden. Mangels anderer systematisch-deskriptiver Zeugnisse wurde Altenloh zu *der* autoritativen Quelle zur frühen Kinogeschichte. Ohne die Forschungsleistung einmal in ihrer Gesamtheit zu würdigen, wurden stets einzelne Ergebnisse herausgebrochen, ihr Argumentationsgang vor allem auf den – gern gesehenen – Beleg für den proletarischen Charakter des frühen Kinos verkürzt. Vor allem der Identifikation von Altenlohs Arbeit mit diesen Lektüren ist es geschuldet, daß mitunter auch ihre Arbeit unter Beschuß geriet, als in den beiden letzten Dekaden die Vorstellungen über das frühe Kino revidiert wurden. Daß Altenloh nie beansprucht hat, eine Gesamtdarstellung ins Werk zusetzen, sondern lediglich eine punktuelle Untersuchung des Kinos zu Anfang der zehner Jahre, ist dabei geflissentlich übersehen worden. Unabhängig von ihrer Dissertation hat sie sich nicht noch einmal zum Kino geäußert. Der Forderung, ihre Arbeit als „Abbild der Lage“, als Querschnittstudie, zu lesen, sollte also durchaus entsprochen werden.

Um im Fluß des Wandels eine stabile Orientierung zu gewinnen, legt Altenloh ihren Ausführungen die nationalökonomische Differenz von Produktion und Konsumtion zugrunde. Diese beiden Bereiche verhandelt sie nacheinander: Für den ersten Teil der Abhandlung, „Die Produktion“, verläßt sie sich angesichts ei-

ner unbefriedigenden Quellenlage vornehmlich auf „Mitteilungen von Fachleuten“ (S.2); für den zweiten Teil, „Das Publikum“, schafft sie sich selbst eine statistische Argumentationsgrundlage. Durch Fragebögen erhebt sie als unabhängige Variablen berufliche Lage, soziale und lokale Herkunft, Schulbildung, Alter und Geschlecht, als abhängige Variablen Angaben zu Freizeitgewohnheiten und zum Kinokonsum. Zwar ist sie sichtlich bemüht das soziodemografische Spektrum ihrer Zeit am Beispiel der Stadt Mannheim abzubilden; allerdings bleibt die Konturierung der Untersuchungseinheit unzureichend dokumentiert und scheint in mancher Hinsicht eher beliebig. Gemessen an heutigen Kriterien, muß das Zustandekommen der Datenbasis als teilweise fragwürdig bezeichnet werden.

Auch wenn die statistisch gestützte Untersuchung der *Filmkonsumtion* zweifelsohne der zukunftsweisendste Teil von Altenlohs Arbeit ist, sollte die der *Filmproduktion* gewidmete erste Hälfte als integraler Bestandteil, der die maßgeblichen Faktoren der Filmproduktion (die ökonomische Struktur, das Verhältnis von Ästhetik und Produktion, die gesetzlichen Rahmenbedingungen) erörtert, nicht unterschätzt werden. Dem als Einleitung formulierten obligatorischen technikgeschichtlichen Abriss läßt Altenloh Ausführungen zur Entwicklung des Filmmarktes folgen. Der Handel sei zwar international und gerade der deutsche Markt auf Einfuhren angewiesen, die Filme selbst wiesen jedoch untrügliche Kennzeichen ihrer nationalen Herkunft auf. Daß Altenloh die Vorrangstellung der französischen Filmproduktion auf dem Weltmarkt unter anderem der „Rasse dieser Industrie“ (S.11) zurechnet, wird man kaum teilen wollen; die These, daß die Produkte aber weniger durch ihre Stoffe als durch ihre Herkunftsländer unterschieden wurden, sollte als Beobachtung durchaus ernst genommen werden. Als jüngster Erfolg werden die Sensationsdramen dänischer Provenienz – wie zum Beispiel „Die weiße Sklavin“ – angeführt, die wegen ihrer schichtenübergreifenden Attraktivität schon unter dem Attribut „sozial“ (S.9) beworben würden.

Die Filmwirtschaft, so beginnt der folgende Abschnitt, habe die Stadien der Industrialisierung – vom handwerklich verfaßten Privatbetrieb über die Aktiengesellschaft hin zum monopolistischen Trust – in nicht einmal zwanzig Jahren durchlaufen. Während vor allem in den USA, ausgehend von kapitalkräftigen Filmfirmen, die vertikale Verflechtung von Fabrikation, Verleih und Abspielstätten bereits vollzogen war, waren ähnlich geartete Versuche in Deutschland bislang an Interessengegensätzen gescheitert. Daß die Monopolisierung in Deutschland nicht durch ökonomische, sondern vielmehr politische Initiativen herbeigeführt werden sollten, konnte Altenloh freilich nicht voraussehen. In den einzelnen Sparten wurden unterkapitalisierte Kleinunternehmer jedoch schon in Altenlohs Untersuchungszeitraum bedrängt, so etwa die Besitzer primitiver Ladenkinos durch aufwendig ausgestattete Kinopaläste. Die in diesem Zusammenhang geäußerte These, „daß der Kino [sic!] längst aufgehört hat, ausschließlich das Theater des kleinen Mannes zu sein“ (S.19), die nahelegt, daß das Kino einstmals ein ausschließlich proletarisches Vergnügen gewesen sei, ist heute allerdings Stein des Anstoßes.

Der folgenreichste Wandel, den Altenloh auf der Produktionseite beschreibt, konzentriert sich im Produkt selbst und dessen Herstellungsweise. Die Filmproduktion industrialisiert Kreativität. Spielfilme – „Stücke“, wie sie sie nennt – werden nicht mehr in genieästhetischem Sinne spontan produziert, sondern in organisierten Abläufen. So entmachtet das Kino – im Vergleich etwa zum Bühnendrama – den Autor, der allenfalls noch die Stoffe liefert, zugunsten des Regisseurs und der Schauspieler, die hier schon mit dem Begriff „Kinostars“ belegt sind. Produktion bedeutet beim Kino nicht mehr werkgetreue Umsetzung, sondern die eigentliche Herstellung des Kunstwerks. Ohne das Mittel der Sprache kann der Film zwar nicht komplexe psychologische Entwicklungen konstruieren wie etwa das Bühnenstück, aber in einem „epischen Film“ (S.29; Hervorhebung im Original) das Bildmäßige von Aktionen herausarbeiten: „Sollte es aber nicht an dem allgemeinen langsamen Erfassen von Neuem liegen, daß das Wesentliche an der Kinokunst überhaupt noch nicht erkannt ist?“ (S.28). In Abgrenzung zu den strikten Kinoreformern, die nur den dokumentarischen und erzieherischen Gebrauch des neuen Mediums akzeptabel fanden, betont Altenloh das Potential des Spielfilms, die vorhandenen Ansätze in eine – noch nicht gedachte – Ästhetik weiterzuentwickeln.

Eine solche Oberflächendramaturgie, so wird am Ende des Textes resümiert, zeichnet die besondere und wohl unverzichtbare Funktion des Kinos in der modernen Gesellschaft aus: „Der Kino [sic!] ist eben ist 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“ (S.94 und 95). Vor diesem Hintergrund laufen die kino-reformerischen Klagen ins Leere, denn das vorgebliche Negativum des Films, seine Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit, wendet sich ins Positive: *Die spezifische Leistung des Kinos, die es zur Gegenwart zum industriellen Arbeitsalltag befähigt, ist gerade die Darbietung von Sensation unter Verzicht auf jegliche Anstrengung.*

Zwar konzidiert Altenloh eine anthropologisch zu nennende Anlage – einen „Unterhaltungstrieb“ (S.97) –; im Mittelpunkt des zweiten Teils der Abhandlung steht jedoch die soziologische Differenzierung der für die jeweiligen gesellschaftlichen Gruppen durchs Kino 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“ (S.48). Altenloh nimmt Differenzierungen nach Beruf, Alter, Geschlecht und soziodemografischer

Herkunft vor. In den Schnittpunkten dieser Parameter bildet sie charakteristische Typen, anhand derer sie ihre statistische Erhebung auswertet und auslegt. Dabei setzt sie das Interesse am Kino mit anderen öffentlichen Freizeitveranstaltungen in Beziehung.

So gilt für die städtische Jugend, die im Kinopublikum überproportional vertreten ist, daß die Jungen mit ihresgleichen spannenden Abenteuergeschichten frönen, während die schon in die Hausarbeit eingebundenen Mädchen Kinobesuche zusammen mit den Eltern als Abwechslung empfinden. Die kleinstädtische, weniger durch eine industrielle Umwelt geprägte Jugend Heidelbergs sucht im Kino dagegen Belehrung und Unterweisung. Im Gegensatz zu ihren politisch und/oder gewerkschaftlich ambitionierten Männern nehmen sich Arbeiterfrauen als homogene Gruppe aus. Um ihrem eintönigen häuslichen Alltag zu entfliehen, besuchen sie Kinovorstellungen aus lauter Langeweile. Für den Industriearbeiter gehört der regelmäßige Abend im Kino, seltener auch im Theater, zum „Standard of life“ (S.76). Offiziere, Kaufmänner, Akademiker, die unter „Die übrigen Schichten“ (S.91) firmieren, scheinen geradezu magisch vom Kino angezogen zu sein, ohne daß sie sich dazu bekennen oder sich gar zu ihrer Faszination verhalten können. Altenloh legt nahe, daß sie im Kino Zerstreuung finden – als Kompensation zu ihrem zweckrational geprägten Lebensstil.

Diese Typenbildungen bleiben in Altenlohs Argumentationsgang jedoch nur ein Intermezzo. Die auf Basis der Zahlen gewonnene Differenzierung gilt es nunmehr hinsichtlich eines Gesellschaftsbildes zu überschreiten. In der Gesamtschau fallen 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 vereint das Kino Sensation mit Entspannung. In eben jener Funktion erweist sich das Kino als soziale Institution als unverzichtbar: „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“ (S.93).

Da Kino wie keine andere Unterhaltungsofferte sonst ein modernes *Massen*publikum versammelt, avanciert es in Altenlohs Augen zum privilegierten Refugium der Gemeinschaft, in dem sich die Gesellschaft identifikatorisch als Einheit empfinden kann: „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 dann das Leben immer mehr in der Öffentlichkeit ab, und verschiedene Stätten der Erlebnismöglichkeiten stehen nebeneinander und vereinigen die heterogensten Elemente in ihrem Publikum“ (S.97). Und die „modernste Massenunterhaltung“ (S.97) bietet schließlich das Kino. Nur als Publikum, auf der Suche nach einer Gegenwelt zur industriell geprägten Alltagswelt, der alle moder-

nen Menschen gleichermaßen bedürfen, vermag die Gesellschaft jenseits ihrer Differenzierungen zusammenzufinden.

Eine Re-Lektüre, die Altenlohs Dissertation nicht nur als Steinbruch faktografisch ausbeutet, sondern sowohl ihren Argumentationsverlauf als auch dessen Ergebnis *im ganzen* nachvollzieht, muß zwangsläufig die tradierte Ansicht über diesen Text revidieren. Altenlohs Kinosoziologie ist mitnichten, worauf sie leichtfertig festgelegt wurde und wird, nur auf Differenzierung fokussiert; vielmehr hat sie darüber hinaus im Sinn, Kino als Ort der Gemeinschaftsstiftung und somit als soziale Institution in der Industriegesellschaft vorzustellen. Mit dieser Deutung geht die Verfasserin weit über das hinaus, was direkt an ihren Erhebungen ablesbar wäre, und legt eine Fährte für die von ihr eigentlich auf später verschobene „prinzipielle Beurteilung“ des Kinos. Der revisionistischen Kinohistoriografie stünde es gut an, diesen Faden aufzunehmen und sich ernsthaft auf Altenlohs Überlegungen einzulassen. Dann bestünde durchaus die Möglichkeit die exzessive Faktenorientierung durch eine komplexere Perspektive auf die frühe Kinogeschichte zu übergreifen.

Christian Filk (Köln), Jens Ruchatz (Bensberg)