

François Jost

## Die Programmierung des Zuschauers

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15976>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jost, François: Die Programmierung des Zuschauers. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Kinematographen-Programme*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2002 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11), S. 35–47. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15976>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

## Die Programmierung des Zuschauers

Oft wird gesagt, daß ein Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur innerhalb einer Programmfolge existieren und für den Zuschauer Bedeutung gewinnen kann. Meist weist man dann auf die willkürliche Zusammenstellung des Angebots hin. Gewiß, auf vielen Jahrmärkten oder auch in kleinen Sälen sind die Vorstellungen möglicherweise mehr oder weniger unvorhersehbar abgelaufen, so daß der einzelne Film durchaus dem »Zufall des Programms« unterworfen sein kann, wie es auf einem Lyoner Filmplakat heißt.<sup>1</sup> Dies ist jedoch keinesfalls überall der Fall, wie eine genauere Untersuchung der Programmgestaltung eines größeren Pariser Kinos, des Hippodrom, später zu Gaumont-Palace umgetauft, belegt. Analysiert man die gratis ans Publikum verteilten Handzettel, so zeigt sich ganz im Gegenteil, daß die Programmfolge geradezu durchkomponiert ist: Trotz der Vielfalt des Filmangebots erlebt der Zuschauer Woche für Woche einen gleichmäßig geregelten Ablauf, wobei die jeweils angestrebten Wirkungen sich gemäß einer relativ genau festgelegten Ordnung entfalten. So läßt sich die Hypothese aufstellen, daß die Abfolge der Filme dazu dient, die Gefühle der Zuschauer regelrecht zu »programmieren«. Zu dieser Überzeugung bin ich jedenfalls durch das Studium von Programmen aus den Jahren 1908, 1911 und 1912 gelangt.

Um sich innerhalb dieser Titellisten zurechtzufinden, können die jeweiligen Genres als Ariadnefaden dienen, wie es zweifellos auch für das Publikum der *Belle Epoque* der Fall gewesen ist. Die Genreangaben, die sich den Plakaten zufolge zwischen »zwei Extremen der Gefühlsäußerung: dem sehr Anrührenden und dem sehr Komischen« bewegen, sind zwar ein Reklamehinweis der Betreiber, deshalb aber auch ein Versprechen an die Zuschauer.<sup>2</sup> Doch was sucht das Publikum außer Tränen und Lachen noch, wenn es gegen Ende des ersten Jahrzehnts des vergangenen Jahrhunderts einen Kinosaal betritt? Auf eine solch umfassende Frage gibt es eine Vielzahl von Antworten. Mir scheint, daß es in diesem Fall die beste Methode ist, in zeitgenössischen Zeitschriften nachzuforschen, wie das noch junge Medium historisch zu erfassen ist.

Der französische Filmjournalist Georges Dureau betrachtet 1908 den Film in bezug auf das Theater: zunächst die »Kindheit« und das Erstaunen angesichts der Erfindung der »lebenden Photographien«; es folgen die »Possen« und die »wilden Verfolgungsjagden« der Firma Pathé. Dann verlangt das Publikum nach etwas Neuem:

[...] Man bot ihm Dramen im Überfluß, verschiedene, mal mehr, mal weniger kolorierte Feerien, Komödien, phantastische Stücke, Reisebilder und Aktualitäten. Das

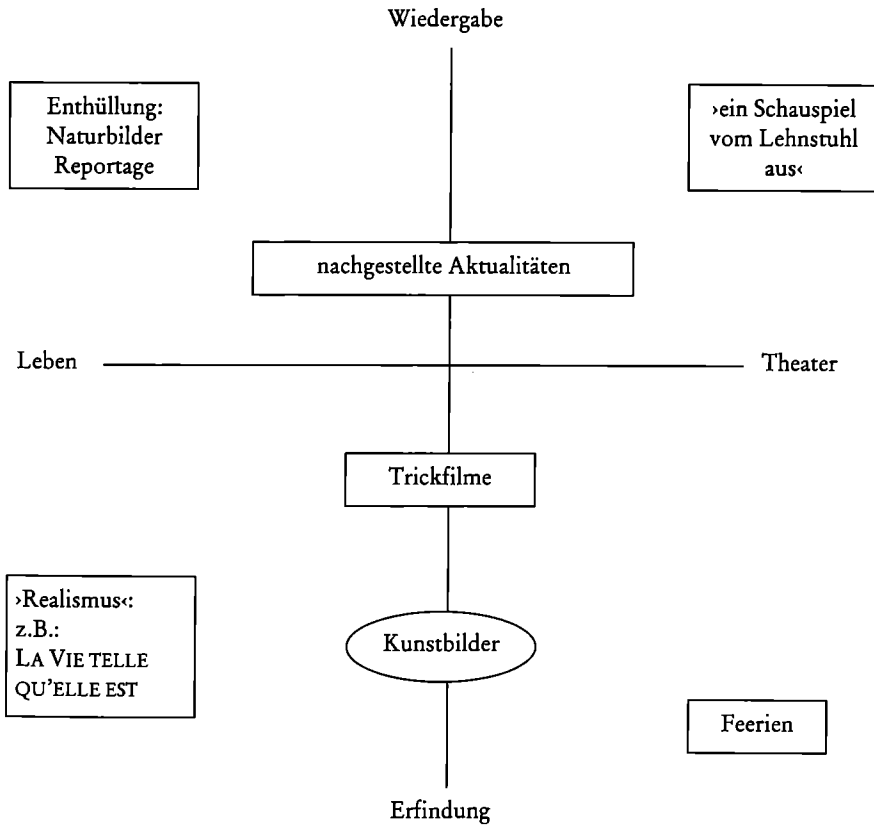
Kino war im Begriff, eine *Theatergattung* zu werden. Es bediente sich derselben Kunstgriffe [...]. Die Kinematographie der Komposition, die mit dem Theater konkurrieren und es, wenn möglich, verdrängen wollte, neigt heute dazu, ihm gefügig zu folgen.<sup>3</sup>

Dureau zeigt sich schließlich erfreut über die Annäherung der beiden Gattungen: Er spricht von »*genres*« und meint damit Kino und Theater.

Ein Artikel aus *L'Illustration*, ebenfalls 1908 erschienen, erlaubt es, die implizite Typologie der kinematographischen Genres, die sich bei Dureau abzeichnet, genauer zu fassen:

1. Szenen, die direkt in der Natur aufgenommen werden, die Wiedergabe von Feierlichkeiten, Prozessionen, Ansichten verschiedener Länder usw. 2. Szenen, die im Theater aufgenommen werden, Verfilmungen von kunstvoll erstellten Szenarien, von dramatischen oder komischen, bisweilen charmanten Pantomimen, von Feerien, die den Regeln und dem Kanon entsprechend gestaltet sind. Doch die Kombination der beiden Genres, *die Ansiedlung einer Theaterhandlung in einem natürlichen Rahmen*, von Schauspielern ausgeführt, in der Vermischung von Wirklichem und *Künstlichem*, als tollkühne Geschichten mit echten Feldern, echten Wäldern, dem wildbewegten Meer als Kulisse, unter Verwendung der ureigenen Mittel des Apparats selbst, des Kinematographen, wird es ermöglichen, die wunderbarsten Wirkungen zu erzielen, die bis dahin völlig unbekannt und *nicht darstellbar* waren.<sup>4</sup>

Mit Hilfe dieser beiden Zitate lassen sich die vier Begriffe, die das Terrain der Genres in der Frühzeit des Kinos abstecken, zueinander in Beziehung setzen: Das Kino ist ein Instrument der *Wiedergabe* der Wirklichkeit, wie später das Fernsehen – für »Szenen, die direkt in der Natur aufgenommen werden« – und eine *Erfindung*, die eine ähnliche Begeisterung auslöst wie die neuen Medien heute (»Wirkungen [...], die bis dahin völlig unbekannt und nicht darstellbar waren«). Der Zuschauer bewegt sich somit zwischen dem Erstaunen angesichts der Reproduktion und der Begeisterung für die Technik selbst. Den »in der Natur aufgenommenen Szenen« stehen die »im Theater aufgenommenen Szenen« gegenüber, so wie bei Méliès die »kinematographische Wiedergabe aus dem gewöhnlichen Leben« den »arrangierten Sujets«.<sup>5</sup> In diesem Schema stehen das Leben oder die Natur auf Seiten des Wahren und der Wirklichkeit, während das Theater, wenn schon nicht der Fiktion, so doch dem *Künstlichen* zugeordnet wird. Das Besondere am Kino ist jedoch, daß es das Künstliche wiedergeben oder, besser gesagt, ihm den Anstrich des Echten verleihen und so das Wirkliche *fungieren* kann. Von daher nehmen die »nachgestellten Aktualitäten« als Mischung von Theater und Leben eine sehr eigentümliche Stellung ein, wie die folgende Bemerkung von Jules Claretie zeigt: »Wenn man die Wirklichkeit nicht vor Augen hat, so stellt man die Wahrheit nach [*on truque la vérité*] und macht Geschichte mit Theaterstatisten.« Die Anekdote, die Claretie als Beleg für seine Beobachtung anführt, unterstreicht den Gegensatz Leben / Natur versus Theater:



### Genres der Frühzeit

In einem der Bilder des Japankriegs hatte man nur eines vergessen: die Landschaft. Und so erlebte das verblüffte Publikum einen Kampf zwischen den Untertanen des Mikado und den Grenadieren des Zaren vor – nun raten Sie einmal – dem Hintergrund der Pferderennbahn von Chantilly, deren Tribünen unvermittelt die Schlacht umrahmten.<sup>6</sup>

Im Bereich des ›Erfundenen‹ schließlich gibt es zwei Hauptströmungen, die man im gesamten Verlauf der Filmgeschichte antrifft: die Nachahmung des Lebens »so wie es ist«, für die Louis Feuillade mit seiner Filmreihe LA VIE TELLE QU'ELLE EST steht, sowie die »künstlerische Feerie«, die völlig im Reich der Phantasie angesiedelt ist.

Die Programme des Hippodrome von 1908 sind nach einem wiederkehrenden Muster den zeitgenössischen Filmgenres entsprechend geordnet. Dieses Prinzip ist für einen Leser des 21. Jahrhunderts nicht sofort erkennbar,

denn auf den ersten Blick scheint es, als böten die Filmlisten nur wenige Informationen: Die Programme gliedern sich in drei Teile, die wiederum jeweils in zwei Unterabteilungen zerfallen, die stets aus drei Filmen bestehen. Dies ist im Hippodrom bis zum Vorabend des Ersten Weltkriegs die Regel. So sehen die Zuschauer in der Woche vom 14. bis zum 20. März 1908 das folgende Programm:

*Erster Teil*

I

BAGUETTE MAGIQUE [Der Zauberstab]  
L'ENFANT DU MARINIER [Das Kind des Seemanns]  
CORDON, SVP [Die Kordel, bitte]

II

CISEAUX MAGIQUES (DIE ZAUBERSCHERE, Eclipse, 1908)  
LE CHÂTIMENT [Die Strafe]  
FARCES D'ÉCOLIERS (SCHÜLERSTREICHE, Pathé 1905)

*Zweiter Teil*

III

ÉCOSSE PITTORESQUE [Malerisches Schottland]  
RÊVE D'UN FUMEUR D'OPIUM [DER TRAUM EINES OPIUMRAUCHERS, Méliès 1908]  
UN FAUVE DANS LA MAISON [Ein Raubtier im Haus]

IV

LE FANTÔME ARTISTE [Das künstlerische Gespenst]  
SACRIFICE D'AMOUR [Opfer aus Liebe]  
TROMPÉ D'ÉTAGE [Im Stockwerk geirrt]

*Dritter Teil*

V

BIARRITZ ET SES ENVIRONS [Biarritz und Umgebung]  
LA FAUTE D'UN FILS [Der Fehler eines Sohnes]  
BELLE-MAMAN HYPNOTISÉE [Die hypnotisierte Schwiegermutter]

VI

POUDRE À RIGOLER [Lachpulver]  
JOUETS MÉCANIQUES [Mechanisches Spielzeug]  
VENGEANCE DU GÉNÉRAL [Die Rache des Generals]  
LE FIL AÉRIEN [Die Oberleitung]

Wie zu jener Zeit üblich, werden die Namen der Regisseure im Programm nicht aufgeführt. Erstaunlicherweise fehlen aber auch Angaben zum Genre.

Parfumerie de la  
Société Hygiénique

**COTTAN**

55, Rue de Rivoli - PARIS

Crème au Lait de Violettes

POUR LES SOINS DE LA PEAU

■ DERNIÈRES CRÉATIONS - Essences pour le Mouchoir: **MUSIDORA - ROSA FLORETTA** ■

**LES PLAQUES  
ET PAPIERS**

**JOUGLA**

**SONT LES  
MEILLEURS**

**PROGRAMME**

Du 14 au 20 Mars 1908

PREMIÈRE PARTIE

Baguette magique  
L'enfant du magasin  
Cordon, S.V.P.

II

Ciseaux magiques  
Le Châtiment  
Farces d'écoliers  
ENTR'ACTE : 15 minutes

INTERMÈDE

CRONOPHONE GAUMONT... | Les Sépia,  
Altamur-Marché (Dramem).

PROJECTION DE 145 MÈTRES CARRÉS

DEUXIÈME PARTIE

III  
Ecosse pittoresque  
Rêve d'un fumeur d'Opium  
Un fauve dans la maison

IV

Le fantôme artiste  
Sacrifice d'amour  
Trompé d'étage

ENTR'ACTE : 15 minutes

Pendant l'entracte, voir les Attractions au Promenoir :  
Fusils électriques, Photographie, etc.

IMITATION PARFAITE DES BRUITS

Pour assurer une DOT aux Enfants,  
Ou HÉRITAGE à la Famille.

Et Constituer " Une Retraite pour la Vieillesse "

**LA MUTUELLE LYONNAISE**

Est la plus avantageuse  
des Sociétés avec  
le National de Sécurité

Versements depuis 5 francs par mois pendant 10 ans seulement

DIRECTION DE PARIS : 2, RUE TAITBOUT, 2



Doch liefern die Titel selbst Hinweise auf die jeweilige Gattung, die das Publikum des Jahres 1908 wohl ohne weiteres versteht: BAGUETTE MAGIQUE oder CISEAUX MAGIQUES sind Trickfilme, bei LE CHÂTIMENT, SACRIFICES D'AMOUR oder LA FAUTE D'UN FILS handelt es sich um Dramen, bei FARCES D'ÉCOLIERS und TROMPÉ D'ÉTAGE um Komödien. Im übrigen bilden sich zu dieser Zeit Paradigmen heraus, die es den Zuschauerinnen und Zuschauern erleichtern, ihre Genre-Kompetenz anzuwenden (daß jemand sich im Stockwerk irrt, ist ein häufig vorkommender Topos, so daß man die Art eines solchen Films leicht vorhersagen kann). Jeder der drei Teile des Programms besteht aus zwei Modulen, jedes Modul setzt sich zusammen aus einer Panoramaaufnahme oder einem Trickfilm, einem Drama (manchmal durch einen Aktualitätenfilm ersetzt, z. B. LE GRAND NATIONAL STEEPLE-CHASE 1908 A LIVERPOOL, 4.-10. April 1908) und einem komischen Film am Ende.

Der Anfang eines jeden Moduls schwankt also zwischen Lumière und Méliès, zwischen den beiden Formen des Erstaunens, welche die lebenden Bilder hervorrufen können: die Wiedergabe des Lebens oder die Erschaffung einer eigenen Welt durch den Film. Auch wenn es sich beim zweiten Film eines Moduls nicht immer um ein Drama handelt, ist die Reihenfolge Drama – Komödie unwandelbar: erst die Tränen, das Mitleid oder die Moral, dann das Lachen. Wie um diesen Eindruck noch zu verstärken, zögert man nicht, das letzte Modul mit gleich zwei Komödien zu beschließen. Im Programm vom 4. bis 10. April 1908 sind das L'ACCORDÉON und BÉBÉ BALLON, zwei Filme, in denen alles außer Rand und Band gerät (mit einem »ausgelassenen Tanz« bzw. einer »wilden Verfolgungsjagd«, wie es im Programm heißt).

Direkt auf die nüchterne Aneinanderreihung der Titel folgen Erläuterungen zu einigen Filmen, wodurch mögliche Zweifel hinsichtlich der Genres endgültig beseitigt werden. Man urteile selbst: »Oh! Aber nicht doch, Monsieur! Wir bedauern Sie keineswegs! ... und wenn uns trotzdem die Tränen kommen ..., dann vor Lachen ..., nicht wahr, Monsieur!« (TROMPÉ D'ÉTAGE). »Er erlebt eine Reihe sehr amüsanten Zwischenfälle.« (LE FIL AÉRIEN). Es handelt sich dabei nicht so sehr um Zusammenfassungen als vielmehr um Hinweise, welche Haltung das Publikum zu den dargestellten Figuren einnehmen soll. Der Ehemann, der aus dem Café nach Hause kommt, verdient kein Mitleid, denn das Abenteuer wird aus dem Blickwinkel der tugendhaften Gattin betrachtet: »Ah! Ah! Monsieur ... das geschieht Ihnen recht! [...] Und Sie glauben, daß wir Sie bedauern, weil Ihnen ein friedliches Paar eine Tracht Prügel verabreicht ...« (TROMPÉ D'ÉTAGE).

Das letzte Thema, das im Programm herausgehoben wird, ist das der technischen Erfindung: Die »Vorführung auf 144 Quadratmetern« Leinwand mit »perfekter Geräuschnachahmung« präsentiert den Zuschauern als weitere Attraktionen während der Pause »elektrische Gewehre, Photographien etc.«, manchmal sogar, als avantgardistisches Verfahren, Bild und Ton zu synchronisieren, ein Zwischenspiel des Cronophone [sic] Gaumont, das in der Woche vom 14. bis 20. März 1908 LES SAPINS und ALLUMEUR-MARCHE (Dranem) darbietet. Wie man sieht, ist das Kino auch ein Ort des Experiments, eine Ausstellung neuer Technologien und ein prä-kinematographisches Museum. Dabei ist die Geschäftsleitung des Hippodrom nicht ganz uneigennützig, denn im Programmblatt sind die Titel durch Anzeigen umrahmt, welche photographische Platten und das Photopapier der Firma Jouglà, kinematographisches Gerät, Filme und Schallplatten anpreisen.

Gut drei bis vier Jahre später ist die Gestaltung des Programms komplexer geworden. Das zeigt die Untersuchung der Kinoprogramme zwischen dem 27. Oktober 1911 und dem 5. Dezember 1912. Die Vorstellungen beginnen um 20.30 Uhr mit der Darbietung von zwei Musikstücken durch ein vierzigköpfiges Orchester. Das Abendprogramm<sup>8</sup> setzt sich wie folgt zusammen:

### *Erster Teil*

1. Orchester
2. Panorama-Aufnahmen / Reisebild / Dokumentarfilm
3. Drama
4. Tonbilder (*Les Phonoscènes-Gaumont*)
- 4 a Bühnendarbietungen  
[5. Komödie]

### *Zweiter Teil*

6. Orchester
7. szenische, humoristische Attraktion (Parodisten, exzentrisches Trio) oder Dokumentarfilm mit Gesangs- und Orchesterbegleitung
8. wissenschaftliche Studie, soziale Studie der »Welt, so wie sie ist« (auch dramatischer Roman genannt)
9. Komödie oder Burleske

### *Dritter Teil*

10. Orchester
11. Zirkusattraktion (Akrobaten, Dressurnummer)
12. Dokumentarfilm oder Panorama-Aufnahmen (und »ästhetische Filme«)
13. Sprechfilme (*Les Film parlants-Gaumont*)
14. Gaumont-Palace Aktualitäten
15. Burleske
16. Orchester

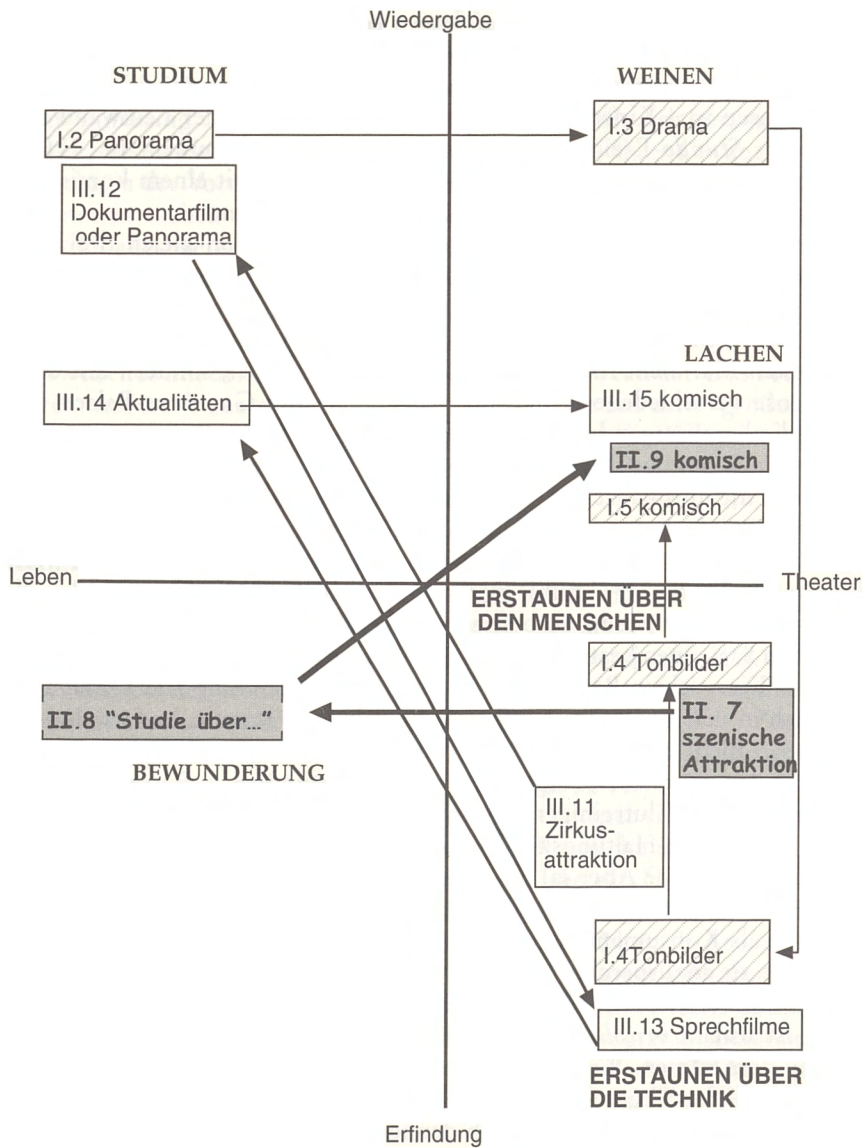
Die Genrebezeichnungen erläutern nun die Filmtitel. Im großen und ganzen entsprechen sie denen der Kataloge, es gibt keine übertriebenen Anpreisungen. Varianten in der Charakterisierung deuten an, mit welcher Wirkung die Betreiber bei der Aufführung von »Serien« jeweils rechnen. Bei den Filmen der Reihe LA VIE TELLE QU'ELLE EST heißt es einmal »soziale Studie«, dann wieder »dramatischer Roman«. Man will den Zuschauer also entweder auf das »Leben« hin orientieren und den Aspekt der Wiedergabe betonen (mit dem Begriff »Studie«, der aus der Malerei und der Photographie stammt) oder auf die künstlerische Nachahmung (Roman). Gemäß demselben Prinzip der paradigmatischen Äquivalenz kann ein Naturbild, das von Sängern und Orchester begleitet wird, auch die Stelle einer szenischen Attraktion einnehmen (LES GORGES DE L'AUDE, mit den Sängern aus Farbach, Walzer für Chor und Orchester, 22. bis 28. Dezember 1911).

In allen Programmen, egal welche Woche man auch betrachtet, ist die Anordnung der Genres (die nun in Klammern angegeben werden) wie auch die der *Music Hall*-Nummern immer die gleiche (vgl. Abb. 2). Auf die musikalische Ouvertüre folgt zunächst die *Wiedergabe* der Wirklichkeit. Die Panorama-Aufnahme oder das Reisebild erfordern eine Haltung des *studium*, wie

es bei Roland Barthes heißt:<sup>9</sup> Der Zuschauer folgt dabei den Entdeckungen des *operator* (dieser semiologische Begriff ist im Kontext der Frühzeit des Kinos erstaunlich treffend), er muß den Schauwert der gefilmten Szene nachvollziehen und sich ihr mit höflichem Interesse zuwenden. Die zweite Etappe ist dann die der am Theater angelehnten Darstellung (I.3), die an sein Gefühl appelliert und, je nachdem, sein Mitleid oder seine Tränen hervorruft. Dem Drama kommt es also zu, den Zuschauer zur Fiktion hinzuführen (z. B.: LE FOYER DU GRAND-PÈRE [Das Heim des Großvaters]). Danach liegt der Akzent auf der Attraktion, um zwei andere Reaktionen hervorzurufen: Bewunderung angesichts einerseits des Fortschritts der Wiedergabetechnik (Gaumont-Tonbilder, I.4) und andererseits der menschlichen Fähigkeiten (»Les François«, Akrobaten, Gleichgewichtskünstler, I.4a). Manchmal endet dieser Programmteil mit einem oder zwei komischen Filmen (I.5). Eines ist sicher: Am Ende stehen immer das Lachen oder die Bewunderung, niemals die Tränen.<sup>10</sup>

Nach einer musikalischen Einleitung beginnt der zweite Teil mit einer meist eher komischen Bühnenattraktion (»Les Merry and Glad«, Parodisten vom 27. Oktober bis 2. November 1911; »The Delmos«, exzentrische Clowns, 12. bis 18. April 1912; II.7). Danach wird die Vorstellung wieder ernst, wobei die Betonung entweder auf dem Pol »Leben« oder auf dem Pol »Theater« liegt. Es gibt demnach zwei einander entgegengesetzte Möglichkeiten: Die erste, die man heute als »kulturell« bezeichnen würde (II.8), erfordert erneut eine Haltung des *studium* angesichts der Darstellung einer »großen historischen Szene« (LES NOCES D'OR [Die goldene Hochzeit], 27. Oktober bis 11. November 1911) oder einer »Studie des Unterwasserlebens« (in derselben Woche), zwei Gattungen also, die wiederum die *Bewunderung* für die Fähigkeiten des Films, derartiges zeigen zu können, hervorrufen sollen. Die zweite Option liegt sehr viel deutlicher im Bereich der *Fiktion*: Hier appelliert die Programmfolge an die Zuschauer, Mitleid für ihresgleichen zu empfinden (LA DETTE D'HONNEUR [Die Ehrenschild], »große dramatische Szene«, 5. bis 12. Januar 1912; NANINE, FEMME D'ARTISTE [Nanine, die Frau eines Künstlers], »dramatischer Roman«, 12. bis 18. April 1912). Und wiederum darf das Publikum am Ende lachen.

Wie schon der zweite beginnt auch der dritte Teil mit einer musikalischen Einleitung, gefolgt von einer Bühnenattraktion (Turner, Dompieur; III.11). Mit einer nun schon geradezu eisern erscheinenden Regelmäßigkeit präsentiert man dem Zuschauer danach einen, wie es im Programm heißt, »Dokumentarfilm« [*documentaire*] (DANS LES FORÊTS CANADIENNES, 5. bis 12. Januar 1912). Über diesen neuerlichen Ausflug ins Gebiet der Wiedergabe bewegt die Vorstellung sich nun auf ihren Höhepunkt zu, mit der Verherrlichung der Erfindung des Kinematographen sowie der Firma, die Eigentümerin des Saals ist. Nacheinander soll das Publikum den technischen Fortschritt bewundern (*Les Film parlants-Gaumont*; III.13), sodann die Fähigkeit der Firma, in allen Teilen der Welt Nachrichten aufzunehmen. Schriftart und Größe des Titels



Programme des Gaumont-Palace 1911-1912

*Gaumont-Palace-Actualités* (III.14) lassen keinen Zweifel daran, daß dieser Programmpunkt der Clou des Abends ist. Dies belegt auch der folgende Hinweis, der im Programm der Woche vom 27. Oktober bis zum 2. November 1911 zu lesen ist: »Kinematographische Zeitung, die auf der Leinwand und *Stunde für Stunde* Ereignisse aus der ganzen Welt zusammenfaßt« (Herv. F. J.). Und dann, wie gewohnt, endet die Vorstellung mit einem komischen Film sowie der Schlußnummer, der *retraite*, des Orchesters.

Zum Ende des Jahres 1912 wird die Vorstellung von gleich drei Programmpunkten beschlossen, bei denen der Name Gaumont genannt wird: *Les Filmparlants-Gaumont*, *Gaumont-Palace-Actualités* sowie das Orchester mit der *retraite* »Gaumont-Palace«. Hier erfolgt der Abschied vom Publikum zum ersten Mal nicht mehr mit einer lustigen Nummer, sondern mit einer Apotheose verschiedener Angebote aus dem Hause Gaumont-Palace: zunächst die herausragende technische Leistung, dann das »Fenster zur Welt«, *Stunde für Stunde* geöffnet. Darüber hinaus ist es aber nun die *Marke*, die auch noch die musikalische Schlußnummer *signiert*. Der Zuschauer geht also nicht mehr einfach nur in ein Kino, sondern eben in den Gaumont-Palace, einen kultischen Ort, mit der Garantie eines breiten Angebots, das eine weite Skala unterschiedlicher Gefühle weckt, wobei jede Vorstellung verspricht, alle Bedürfnisse immer wieder zu befriedigen. Das Programm erlaubt dem Publikum, dem Saal einen bestimmten Charakter zuzuschreiben, während parallel dazu das Kino seinen Besuchern eine andere, neue Stellung zuerkennt. Dies zeigt sich in den Anzeigen, welche die Filmtitel einrahmen: Anders als 1908 preist man nicht mehr kinematographisches Gerät an, sondern wendet sich direkt an den Zuschauer, sorgt sich um seine Gesundheit (»Besser leben mit reinem Blut. Der Blutreiniger regeneriert das Blut.«), sein Auftreten (Reklame für Tanz- oder Haltungskurse) oder gar um die Fortsetzung des Abends (»Wohin gehen Sie? Aber ja! Ein Souper bei Roger«; »Hippodrome Hotel, möblierte Zimmer tageweise«). Mit anderen Worten, die Besucher werden nun auch als Konsumenten angesehen, und das Kino ist ein Ort, an dem es sich lohnt, sie anzusprechen.

Aus all dem läßt sich schließen, daß ein Abend im Gaumont-Palace alles andere ist als eine *bricolage*, als eine mehr oder weniger zufällige Zusammenstellung von Filmen. Wenn es auch an verschiedenen Punkten möglich ist, unterschiedliche Wege einzuschlagen (den »Pfad« der Kultur oder den der Fiktion zum Beispiel), so zeigt sich dennoch, daß der Ablauf insgesamt wie ein regelrechtes *Programmschema* strukturiert ist, das die Affekte des Publikums reguliert und festzulegen versucht, auf welche Weise es die Vorstellung erlebt. Die emotionale Führung der Zuschauer auf der Landkarte der Genres verdient es in mancherlei Hinsicht, mit demselben Begriff bezeichnet zu werden, der heute für die Zeiteinteilung im Fernsehen verwendet wird. An die Stelle der zufälligen Programmierung ist die Organisation der Affekte des Publikums über entsprechende Programmplätze und -schienen getreten. Die

Abfolge der Filme wird gesteuert gemäß impliziter Überlegungen eines *Programmverantwortlichen*, der die Beziehung zwischen Anbieter und Zuschauer plant und sich fragt, wie man diesen bei der Stange hält, ihn rührt oder in guter Stimmung verabschiedet. In dieser Hinsicht läßt sich eine signifikante Veränderung zwischen 1908 und 1912 beobachten: Während es zunächst darum geht, in der Vorstellung die Kinematographie und ihre Errungenschaften zu betonen, stehen später der Saal selbst und der Anbieter im Vordergrund. Es wird alles getan, um den Zuschauer davon zu überzeugen, daß der Gaumont-Palace allen anderen Kinos überlegen ist. Das Staunen über die Leistungen der Kinematographie macht Platz für eine regelrechte Markenstrategie. Zu Kriegsbeginn kommt es schließlich zu einer wirklichen Umwälzung, die zweifellos mit dem Aufkommen des Langfilms zu tun hat: Das Programm besteht nur noch aus zwei Teilen, wobei der zweite aus dem »großen Film« besteht, während die allgemeinen Aktualitäten und die Kriegsberichte die Vorstellung einrahmen. Die Erfindung des Farbverfahrens *Chronochrome* fungiert dabei als Höhepunkt im ersten Teil.

Genau wie heute das Stammpublikum eines Fernsehsenders dessen Programmschema, ohne sich dessen bewußt zu sein, in seinen Tagesablauf integriert (der Krimiabend, die Nachrichten, der Spielfilm werden zu festen Zeiten ausgestrahlt), bietet ein großes Kino wie der Gaumont-Palace dem Besucher weit mehr als nur ein Programm: nämlich eine Programmierung, d. h. eine Zeiteinteilung, bei der bestimmte Genres in einem festgelegten Rhythmus auf der Leinwand erscheinen. Und es läßt sich sogar vorstellen, daß ein Zuschauer, der sich verspätet hat, auf die Uhr schaut und denkt: »Mit ein bißchen Glück schaffe ich es noch, den Anfang des Dramas nicht zu verpassen.«

Das Programmschema des Gaumont-Palace richtet sich sogar nach den sozialen Gewohnheiten der Besucher, wie die Abweichung von der Regel in der Woche vom 22. bis zum 28. Dezember 1911 belegt. Hier drehen sich die Filme aller Gattungen um das Thema Weihnachten: das Drama (NOËL TRAGIQUE [Tragische Weihnacht]), die Tonbilder (LE NOËL D'ADAM [Adams Weihnacht], LE Credo DU PAYSAN [Das Glaubensbekenntnis des Bauern]), die Komödie (LE NOËL DE BÉBÉ [FRITZCHEN FEIERT WEIHNACHTEN, Louis Feuillade, Gaumont 1911]); dazu wird der gewöhnliche Programmablauf noch ergänzt durch LA NATIVITÉ (DIE GEBURT CHRISTI, Louis Feuillade, Gaumont 1910), angekündigt als »große religiöse Szene« mit Musik von Hector Berlioz und César Franck.<sup>11</sup>

Eine Kinovorstellung erscheint uns heute oft als eine Art Auszeit in unserem sozialen Zeitgefüge, so als ob der Zuschauer, der sich der Fiktion hingibt, freiwillig zu einem Gefangenen würde. Das Kino stünde damit im Gegensatz zum Fernsehen, dessen *flow* sich den Gegebenheiten unseres Lebens anpaßt. Die Untersuchung der Programmgestaltung in einem großen Pariser Kino Anfang des vergangenen Jahrhunderts zeigt dagegen, daß die Vorstellung dort viele Merkmale mit der Serialität des Fernsehens und seiner Mischung aus

horizontaler und vertikaler Programmierung teilt: Zu nahezu regelmäßigen Zeiten bietet die Abfolge der Filme bestimmte Gattungen an und verspricht dem Zuschauer somit die dazu gehörenden Gefühlsregungen. Und mir gefällt der Gedanke, daß der Kinogänger des Jahres 1910 sich in den Programmen des Gaumont-Palace mit derselben Sicherheit zurechtgefunden hat wie heute der Fernsehzuschauer im Sendeschema seines Lieblingskanals ...

Aus dem Französischen von Frank Kessler

### Anmerkungen

1 Plakat des Modern Cinéma Lumière, abgebildet in *L'Invitation au cinématographe*, Maeght éditeur, Paris 1993, unpaginiert.

2 Vgl. François Jost, »La promesse des genres«, *Réseaux*, Nr. 81 (Januar-Februar 1997) S. 11-32, (englische Fassung: »The promise of genres«, *Réseaux. The French Journal of Communciation*, vol. 6, no. 1, 1998, S. 99-121). In diesem Aufsatz habe ich die Theorie der Genres als Versprechen ausführlich dargestellt. Festzuhalten ist jedoch, daß sich dieser Gedanke bereits bei Ricciotto Canudo findet: »Die Aufführungen bewegen sich zwischen zwei Extremen der Gefühlsäußerung: dem *sehr Anrührenden* und dem *sehr Komischen*. Die Plakate versprechen, beides zu bieten und es miteinander zu verbinden.« (»La Naissance du sixième art. Essai sur le cinématographe«, *Les Entretiens idéalistes*, Bd. X, Nr. LXI, 25. 10. 1911 (wieder abgedr. in Canudo, *L'Usine aux images*, Séguier / Arte édition, Paris 1995, für die zitierte Passage siehe dort, S. 34).

3 Georges Dureau, »Le Cinéma et le théâtre«, *Ciné-Journal*, 15. 9. 1908 (Herv. F. J.).

4 Gustave Babin, »Les Coulisses du cinématographe«, *L'Illustration*, 28. 3. 1908 (Herv. F. J.).

5 Vgl. Georges Méliès, »Die Filmaufnahme« [1907], *KINtop 2* (1993), S. 15 u. 17.

6 »M. Claretie et le cinématographe«, *L'Illustration*, 26. 11. 1908. Claretie verwendet in dem hier wiedergegebenen Ge-

spräch den Ausdruck »ein Schauspiel vom Lehnstuhl aus« (*spectacle dans un fauteuil*) auf nicht ganz eindeutige Weise. Einerseits meint er damit die Wiedergabe der Wirklichkeit, andererseits wird auch das Theater auf ähnliche Weise gesehen, wie im weiteren Verlauf des Texts deutlich wird: »Welch ein erstaunlicher, geradezu märchenhafter Eindruck, sagte mir ein Freund, der neben mir im Charras saß, welch verblüffender Zauber, wenn zum Beispiel, was natürlich unmöglich ist, der Kinematograph zu den Zeiten Talmas oder, näher bei uns, Rachels schon existiert und uns Gesten, Posen, Haltung und Gang Talmas überlieferte.« In dieser Textpassage scheint Claretie die im Theater aufgenommenen Szenen gleichfalls als eine Art Wiedergabe der Wirklichkeit zu betrachten (auch wenn er diesen Gedanken im folgenden Abschnitt wieder abschwächt). [François-Joseph Talma (1763-1826) und Rachel (eig. Elisabeth Félix, 1820-1858) waren gefeierte Schauspieler der Comédie-Française; Anm. d. Übers.]

7 Hinter den französischen Titeln ist in eckigen Klammern eine wörtliche Übersetzung angegeben. In runden Klammern und in Kapitälchen werden deutsche Titel, dazu noch Produktionsgesellschaft und -jahr angegeben, die in Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Winterberg, München 1991, aufgeführt sind. Da aus den Kinoprogrammen lediglich Titel bekannt sind, sind diese Zuordnungen un-

sicher. Mangels Kenntnis der jeweiligen Filme lassen sich die Titel auch nur annäherungsweise übersetzen (Anm. d. Übers.).

8 Es geht hier nicht um die einzelnen Nummern des Programms, sondern um die Abfolge der im Programm vorgesehenen Affekte und Emotionen.

9 Vgl. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du Cinéma / Gallimard, Paris 1980.

10 Typographie und Schriftgröße weisen die Tonbilder eindeutig als Attraktionen aus, dennoch kann ihre Position innerhalb des Programms variieren, je nachdem, welchem Genre sie angehören. In der Weih-

nachtszeit (22. bis 28. Dezember 1911) stehen die *phonoscènes* LE NOËL D'ADAM und LE CREDO DU PAYSAN zwischen der Bühnendarbietung und den komischen Filmen. In der Woche vom 27. Oktober bis zum 2. November 1911 schließt der erste Teil nicht mit komischen Filmen, was untypisch ist, sondern mit Tonbildern (die möglicherweise humoristischer Natur sind). So findet man durchaus einige Variationen, doch insgesamt bewegen sich die Programme entlang ein- und derselben Stimmungslinie (vom Weinen zum Lachen).

11 Vgl. Anm. 7 (Anm. d. Übers.).