

Caroline Henkes

Frauen in der Großstadt: Thematisierung der Sozialen Frage im deutschen Spielfilm um 1910

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14646>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Henkes, Caroline: Frauen in der Großstadt: Thematisierung der Sozialen Frage im deutschen Spielfilm um 1910. In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hg.): *Fest-Stellungen*. Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25), S. 255–264. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14646>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Frauen in der Großstadt: Thematisierung der Sozialen Frage im deutschen Spielfilm um 1910

Das Thema ›Armut‹ und damit zusammenhängende Themengebiete rund um die Soziale Frage waren weitverbreitete und populäre Stoffe in der europäischen Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg. Dies zeigt auch ein Blick in die Branchenzeitschrift *Der Kinematograph*, in der zahlreiche Filmtitel zu dieser Thematik zu finden sind:¹ Titel wie DER PRINZ UND DER BETTLER (Edison, 1909), DER ROMAN DES ZIGEUNERS (Eclipse, 1909), HUNGER TUT WEH (Eclipse, 1910), LILLY, DAS BLUMENMÄDCHEN (Pathé, 1910), ARME UND REICHE KINDER (Pathé 1910), DIE OPFER DES ALKOHOLS (Pathé, 1911) und DER LUMPENSAMMLER ALS WOHLTÄTER (1913) – um nur einige wenige zu nennen – lassen bereits auf das breite Spektrum der dargestellten Armutstypologien und die Bandbreite der Thematisierung von Armut und auch Wohltätigkeit in fiktionalen Filmen um 1910 schließen.

Trotz dieser offensichtlichen Verbreitung des Armut-Stoffs im frühen Kino wurde die Thematisierung der Sozialen Frage bislang nicht als ein relevanter Faktor für die Etablierung des Mediums Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts betrachtet und untersucht. Der vorliegende Beitrag möchte Überlegungen hinsichtlich der Korrelation zwischen der Armutsthematik in den sozialen Dramen und dem Erfolg der ersten Monopolfilme in Deutschland aufstellen. Zu diesem Zweck werden populäre Erzählkonstruktionen der sozialen Dramen skizziert und die historisch gesellschaftlichen (Be-) Deutungskontexte der thematisierten Stoffe ausgeleuchtet. Der Fokus auf den Monopolfilm, welcher ab Ende 1910² den deutschen Filmmarkt gravierend veränderte, wurde gewählt, da sich mit dem Langfilm die Institutionalisierung des Kinos (im heute noch geläufigen Sinne) vollzog und die Zuschauerbindung in dieser Entwicklung zu einem bedeutenden Wirtschaftsfaktor wurde.

Um diese Umwälzungen grundlegend zu verstehen, erläutert dieser Artikel zunächst in einem kurzen Überblick, und mit Fokus auf die Armutsthematik, wesentliche Veränderungen vom Kurzfilmprogramm zum abendfüllenden Monopolfilm. Im zweiten Teil konzentriert sich der Beitrag auf die bereits erwähnten sozialen Dramen, häufig in Deutschland produzierte Langfilme, in denen eine junge Frau dem sozialen Abstieg aus-

¹ Im Rahmen des Dissertationsprojektes *Armutsdarstellungen im frühen Film* wurde eine quantitative Inhaltsanalyse der zwischen 1907–1913 in der Filmzeitschrift *Der Kinematograph* publizierten Filmtitel mit Armutbezug erstellt. Die Filmtitel entstammen der in diesem Kontext angefertigten Auswahl.

² Mit der Premiere des Langfilms ABGRÜNDE (Urban Gad, mit Asta Nielsen) erfolgte der endgültige Durchbruch des langen Spielfilms. Vgl. Martin Loiperdinger: *Afgründen in Germany. Monopolfilm, Cinemagoing and the Emergence of the Film Star Asta Nielsen, 1910–11*. In: Daniel Biltereyst et al. (Hrsg.): *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*. Oxon 2012, S. 142–153.

gesetzt ist, sowie auf den Erfolg dieser Filme beim Publikum trotz – oder möglicherweise auch aufgrund – der Thematisierung der Sozialen Frage.

Vom Kurzfilmprogramm zum Monopolfilm

Vor der Einführung des Monopolfilmwesens prägte ein Konglomerat dokumentarischer, komischer und dramatischer Kurzfilme das Kinoprogramm in Deutschland. Diese Programme wurden zumeist als ›Endlosschleife‹ projiziert, d.h. dass der Zuschauer nicht zu einem bestimmten Anfangspunkt, sondern jederzeit das Kino betreten und verlassen konnte.

Im Zuge des Gründungsbooms [ab ca. 1906/07, C.H.] wurde der wöchentliche Programmwechsel zum Standardtempo in deutschen Kinos; [...] 1908/09 [...] wurde das Austauschtempo jedoch zum zweimaligen und bisweilen dreimaligen Programmwechsel beschleunigt.³

In der Folge kam es zu einer Überproduktion von Kurzfilmen; gleichzeitig sinkende Verkaufspreise führten schließlich zu einer ersten Kapitalkrise der noch jungen Filmwirtschaft⁴ und in ihrer Konsequenz dazu, dass »dieser Ausbeute- und Durchschußgeist in deutschen Kino [...] der Anfang vom Ende der Kurzfilmzeit [war]«⁵.

Das Thema Armut war zur Zeit der Kurzfilmprogramme sowohl in den dramatischen wie auch den humoristischen und dokumentarischen Filmen vertreten. Dramatische Kurzfilme, welche Armut thematisieren, zeigen meist eine »zentrale, ereignishafte Handlung«⁶ und bedienen sich vornehmlich dem Publikum vertrauten, stereotypisierten Armutscharakteren. Beispiele hierfür sind u.a. Bettler, die tragenden Figuren zahlreicher Kurzfilme mit Armutsbezug. In diesen Kurzfilmen geht es allerdings weniger um den Charakter per se und die Offenlegung seiner Handlungsgrundlagen, sondern um den Typus des ›Bettlers‹, der manchmal edelmütig eine gefundene Brieftasche dem eigentlichen Besitzer wiederbringt, diese manchmal auch behält, das Geld verprasst und schließlich doch wieder an seine besitzlose Ausgangsposition zurückkehren muss. Ein weiterer beliebter Typus innerhalb dieses thematischen Spektrums waren ›arme Kinder, welche als Blumenmädchen oder Verkäufer anderer kleiner Dinge arbeiteten und oftmals zum Ende des Kurzfilms aus unterschiedlichsten Gründen von wohlthätigen und wohlhabenden Bürgern adoptiert wurden. Die Annahme des Kindes führt in diesen Geschichten zum wieder Instandsetzen des klassischen Familienideals innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Charakterzüge der Hauptdarsteller bleiben (auch aufgrund der Filmlänge) typisiert und stets der Handlung untergeordnet. Der/die Arme wird somit zum Aktionsträger in einer handlungsorientierten Erzählform. Die Kurzfilme lebten zudem von der unmittelbaren Verständlichkeit für das Publikum – lang andauernde und verstrickte Abläufe waren für diese nur wenige Minuten dauernde Filmform nicht geeignet; daher war

³ Corinna Müller: *Frühe deutsche Kinematographie*. Stuttgart 1994, S. 46.

⁴ Vgl. Loiperdinger, S. 142.

⁵ Müller 1994, S. 47.

⁶ Corinna Müller: Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 – 1918*. München 1998, S. 43–76; S. 66.

die stereotype, ereignisorientierte Darstellung der Armut vorrangig botschaftsorientiert. Wiederkehrende Erzählschemata erzeugen hierbei bereits im Vorfeld eine Erwartungshaltung beim Publikum, welcher – trotz darstellerischer und formeller Variationen inhaltlich repetitiver Konfliktsituationen – mit der abschließenden dramatisch belehrenden Botschaft entsprochen wurde. Die Beispiele zeigen stellvertretend, dass Armut in den Kurzfilmen als eine *Voraussetzung* für die filmische Umsetzung einer Geschichte eingesetzt und der Thematik innerhalb der Kurzfilmprogramme vor allem eine dramatisch emotionalisierende Position zugesprochen wurde.

Der wirtschaftlichen Krise, ausgelöst durch den »Ausbeute- und Durchschußgeist«, versuchten einige Filmverleiher ab 1910 mit der Einführung des sogenannten Lang- respektive Monopolfilms entgegenzuwirken. Dieser etablierte nicht nur exklusive Aufführungsrechte und sollte für Preisstabilität sorgen, sondern trug auch entscheidend zur Kommerzialisierung des Films und der Schauspieler bei. »Der Monopolverleih war das historisch erste systematisch auf einzelne Filme zugeschnittene Verleihmodell und insofern der Übergang zum »modernen« Filmhandel.«⁷ Es bedeutete konkret die »Weitergabe des Auswertungsrechts vom Verleiher an den Kinoleiter, in Form des Rechts zur örtlichen Erst- und/oder Alleinaufführung des Films«⁸. Diese Form der Exklusivität konnte allerdings nur dann durch die Kinotheaterbesitzer nutzbar gemacht werden, wenn die angebotenen Filme den Publikumsgeschmack trafen und die Besucherzahlen anstiegen ließen.⁹

Ab diesem Zeitpunkt werden, insbesondere in Dänemark und Deutschland, vermehrt Filme produziert, in denen Frauen und ihre Geschichten im Mittelpunkt der Handlung stehen: die sozialen Dramen. Emilie Altenlohs Dissertation *Zur die Soziologie des Kino*, die einzige zeitgenössische wissenschaftliche Schrift über das Kino, enthält Hinweise hinsichtlich der Zusammensetzung und des Geschmacks des Monopolfilm-Publikums. Sie erklärte den enormen Erfolg der sozialen Dramen damit:

weil diese [Filme] um soziale Fragen kreisten: In den verschiedensten Milieus [...] bildeten die Probleme in Ehe, Familie, Geschlechterbeziehung, Standesbeziehungen, Standesehre den unerschöpflichen Quell mannigfaltiger dramatischer Verwicklungen.¹⁰

In diesen »dramatischen Verwicklungen« spielte Armut oftmals eine tragende Rolle, natürlich vor allem dann, wenn Standesbeziehungen verhandelt wurden.

Auch die Etablierung des Langfilms wurde durch die sozialen Dramen gefördert, denn »die Rücksichtnahme auf ein weibliches Publikum, darauf lässt die Verschiebung vom männlichen Helden zur Protagonistin im Zentrum des Geschehens schließen, wirkte bestimmend an der Wende vom Kino der Attraktionen zum narrativen Kino mit«, konstatiert die Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann.¹¹

⁷ Müller 1994, S. 126.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Loiperdinger, S. 150.

¹⁰ Helmut H. Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Frankfurt 1996, S. 140; vgl. auch Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Leipzig 1914, S. 55f.

¹¹ Heide Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel 1990, S. 30.

Das Thema ›Armut‹ und die damit verbundenen Themengebiete rund um die Soziale Frage waren also auch nach der Einführung des Monopolfilms Ende 1910 verbreitete und populäre Stoffquellen in der europäischen Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg. Armut war somit nicht nur ein aufgrund seiner visuellen Darstellbarkeit und stereotypen Figurenentwicklung beliebter Stoff der Kurzfilmära, sondern bot offensichtlich auch der Langfilmproduktion Gründe für eine anhaltende Thematisierung.

Dieser Beitrag geht ferner davon aus, dass mit der Etablierung des Langfilms gleichzeitig ein narrativer Umbruch und eine Erhöhung der Komplexität in der Darstellung der Armutsthematik vollzogen wurden. Dieser narrative Umbruch, weg von einer handlungsorientierten zu einer charakterorientierten Darstellung,¹² wirkte sich vor allem auf die Protagonisten der Filme aus: »Figuren und Charaktere [rückten nun] stärker in den Vordergrund [und führten] als roter Faden durch die Ereignisse.«¹³ Die dargestellten Charaktere wurden zu eigenständig denkenden und handelnden Personen; der Handlungsablauf bestand nicht mehr allein aus *einem* Ereignis, sondern vollzog sich erst mit dem zunehmenden Verlauf der Story.

Ein beliebtes Sujet innerhalb der Monopolfilmproduktion in Europa und insbesondere in Deutschland waren die negativen Liebes- und Großstadterfahrungen junger, auf sich allein gestellter Frauen. Im zweiten Teil des Beitrags wird nun der Frage nachgegangen, warum Armut in den sozialen Dramen so eng mit den Geschichten junger Frauen verknüpft war und warum diese Filme ausgerechnet zum genannten Zeitpunkt in Deutschland populär waren und somit einen wesentlichen Anteil an der Akzeptanz des Langfilms durch das Publikum hatten.

Großstadterfahrung und Armut in den sozialen Dramen

Hinsichtlich der sozialen Dramen umschließt der Begriff ›Armut‹ auch die sich erst im Laufe der filmischen Handlung vollziehende soziale Ausgrenzung und den sozialen Abstieg einer alleinstehenden Hauptdarstellerin. Insbesondere in deutschen und später auch vermehrt in ausländischen Produktionen war diese Problematik des sozialen Abstiegs einer jungen Frau verbreitet und trug zu der Etablierung der ersten deutschen Kinostars Asta Nielsen und Henny Porten bei.

Vereinfacht kann man den Handlungsablauf vieler deutscher sozialer Dramen wie folgt zusammenfassen: Eine einfache junge Frau ›aus dem Volk‹, oftmals ein Dienstmädchen oder aus einer Arbeiterfamilie stammend, wird von einem bürgerlichen Lebemann verführt. Die daraus folgenden Konsequenzen, welche selbstverständlich nur die Frau tangieren, sind ihr Ausschluss aus der ihr vertrauten sozialen Umgebung und ihr Fortzug in die bzw. das ›Auf sich allein gestellt sein‹ in der Großstadt. Von nun an fasst die Protagonistin nur noch schwer Fuß und wenn, so ist ihre Arbeit schlecht bezahlt oder das Arbeitsmilieu zwielichtig. Ihr sozialer Abstieg ist, obwohl sie mit den ihr verfügbaren Mitteln dagegen ankämpft, nicht mehr umkehrbar. Die Filme enden meist tragisch mit dem Tod respektive Selbstmord der vereinsamten Hauptfigur.

¹² Vgl. Müller 1998, S. 66.

¹³ Ebd.

Dramen der dänischen Schauspielerin Asta Nielsen können als Prototypen dieser neuen Welle der Kinodramen verstanden werden.¹⁴ Der Versuch ihrer Charaktere in der städtischen Gesellschaft alleine zurecht zu kommen und unabhängig zu sein, u.a. in *DIE ARME JENNY* (Dt. Bioscop, 1911/12) oder *IN DEM GROBEN AUGENBLICK* (Dt. Bioscop, 1911) scheitert auf allen Ebenen: Die verrichtete Arbeit sichert kaum ihr Überleben und ein Leben als Tänzerin/Artistin drängt sie an den Rand der Gesellschaft. Die durch die Verführung verlorene Unschuld gestattet es der Hauptdarstellerin nicht, einen ehrlichen und standesgemäßen Mann kennenzulernen, stattdessen verbündet sie sich oftmals mit zwielichtigen Gestalten, welche sie noch tiefer in den Abgrund reißen. Trotzdem ist keine der dargestellten Frauen in den sozialen Dramen widerspruchsfrei. Zwar können ihr keine bösen Absichten unterstellt werden, so dass man den sozialen Abstieg als eindeutig selbst verschuldet identifizieren könnte; andererseits hindert der Stolz die Figur daran einmal eingeschlagene Wege wieder zu verlassen. Die sozialen Dramen thematisieren somit die Konflikte der jungen weiblichen Hauptcharaktere mit den geltenden Moral- und Sittlichkeitsvorstellungen der städtisch-bürgerlichen Gesellschaft, deren Missachtung sie in letzter Konsequenz das Leben kostet.

Dieser Beitrag möchte nun einerseits die Vernetzungen zwischen sozialen Dramen und der gesellschaftlichen Realität um 1910 sowie andererseits die »populärkulturellen Zusammenhänge«¹⁵ ausleuchten, da diese Interdependenzen, wie Elsaesser bereits konstatierte, für die frühe Kinoproduktion ebenso bedeutsam waren wie für die Kinorezeption – als Quelle von Filmideen respektive als Hintergrundwissen des Publikums.¹⁶ Es wird vermutet, dass diese Verkettungen nicht nur als Stoffquelle und Hintergrundwissen zur Einordnung der Filme elementar waren, sondern dass die in den sozialen Dramen angesprochenen Themen aufgrund ihrer Aktualität und Brisanz in der wilhelminischen Gesellschaft um 1910 auch zur Zuschauerbindung und somit zum kommerziellen Erfolg der Filme beitragen.

In dem zuvor skizzierten Handlungsablauf werden bereits unterschiedliche zeitgenössische Diskurse angedeutet, die in den Filmen aufgegriffen werden. Zum einen die sich rapide vollziehende Urbanisierung der Bevölkerung als Folge der Hochindustrialisierung in Deutschland,¹⁷ die damit eng zusammenhängende enorme Binnenmigration junger Frauen in Richtung Reichshauptstadt Berlin sowie die gleichzeitig zunehmende Unabhängigkeit und Präsenz der Frau in der Öffentlichkeit waren prägende und einschneidende Prozesse, welche die wilhelminische Gesellschaft nachhaltig veränderten. Dass diese Themen insbesondere in Deutschland in die noch junge Langfilmproduktion einfließen, stellte auch Emilie Altenloh fest: »Mit besonders richtigem Gefühl für die Forderungen ihres Publikums wählten die (Film-) Unternehmer solche Stoffe, die als Prob-

¹⁴ Andrea Haller: *Weibliches Publikum, Programmgestaltung und Rezeptionshaltung im frühen deutschen Kino (1906-1918)*. Trier 2009, S. 206.

¹⁵ Thomas Elsaesser: Wilhelminisches Kino. Stil und Industrie. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 1, 1993, S. 10–27; S. 13.

¹⁶ Dietmar Jazbinsek: *Kinometerdichter. Karrierepfade im Kaiserreich zwischen Stadtforschung und Stummfilm*. Berlin 2000, S. 4. <http://skylla.wzb.eu/pdf/2000/ii00-505.pdf> (11.12.2012).

¹⁷ Deutschland hinkte diesbezüglich Frankreich und England hinterher und erreichte die Blütezeit der Industrialisierung erst gegen Ende des 19. Jh. resp. Beginn des 20. Jh. Vgl. Michel Hubert: *Deutschland im Wandel*. Stuttgart 1998, S. 14.

lem in der Zeit schlummerten und alle Welt beschäftigten: das Großstadtleben, die sozialen Gegensätze.«¹⁸ Die Filme behandelten also, in gewisser Weise ähnlich wie Tageszeitungen und beliebte Populärmedien (insbesondere Kolportageromane), aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen; wenn auch unter dem »Deckmantel« einer fiktional-dramatischen Handlung. Wie die filmische Darstellung der Sozialen Frage in den sozialen Dramen durch die gesellschaftlichen Diskurse geprägt wurde, soll im Folgenden erläutert werden.

Die sozialen Dramen kreisen insbesondere um Themen, die die weibliche Bevölkerung betrafen. Armut spielte eine Rolle, da die Protagonistinnen oftmals den unteren Schichten angehörten und gegen den sozialen Abstieg und Identitätsverlust in der Großstadt ankämpften. Weitere Themen, die in Zusammenhang mit der Armutsthematik in den sozialen Dramen stehen und dort problematisiert wurden sind bspw. die uneheliche Mutterschaft, das Wohnungselend und der Alkoholmissbrauch.

Nähern möchte ich mich der Auseinandersetzung mit der Sozialen Frage ausgehend von der Typologie der Hauptfigur: eine junge, unverheiratete Frau, welche auf sich alleine gestellt in der Großstadt, was in diesem Falle meist Berlin bedeutet, zurechtkommen muss und letztendlich scheitert. Die Exklusion der jungen Frau aus ihrer gewohnten Umgebung und ihre dadurch »erzwungene« relative Unabhängigkeit barg neue Gefahren für die konservativ-bürgerliche wilhelminische Gesellschaft. Zusätzlich müssen die Filmcharaktere, ähnlich den vielen Bewohnern Berlins oder anderer Großstädte, oftmals die radikal neuen Erfahrungen des Großstadtlebens alleine meistern. Denn tatsächlich hatte Berlin gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts innerhalb kürzester Zeit dramatische Veränderungen erfahren:

Im Laufe weniger Jahrzehnte hatte sich die provinzielle Hauptstadt des preußischen Königreichs als Weltstadt neu erschaffen. Zwischen 1848 und 1905 stieg die Einwohnerzahl Berlins von 400 000 auf 2 Millionen; große Vorstädte, die sich ringförmig um den Kern legten, erhöhten sie um weitere 1,5 Millionen. Um 1920 war Berlin die drittgrößte Stadt der Welt. Es überrascht nicht, dass diese schwindelerregend schnelle, innerhalb einer einzigen Lebensspanne ablaufende Entwicklung die Identität der Stadt bestimmte.¹⁹

Direkte Konsequenz der (Hoch-)Industrialisierung war, wie das Zitat illustriert, die rasant fortschreitende Urbanisierung großer Teile der Bevölkerung, insbesondere betroffen waren junge Frauen, vornehmlich aus den ländlichen Ostgebieten des Kaiserreiches.²⁰

In den sozialen Dramen wird somit durch die Protagonistin, ohne dass weitere Erläuterungen notwendig sind, die Thematik der weiblichen Binnenmigration²¹ bzw. das verstärkte Auftreten junger alleinstehender Frauen in der Großstadt aufgegriffen.

Im Zuge der Industrialisierung strömten seit Mitte des 19. Jahrhunderts jedes Jahr Tausende junger Mädchen und Frauen in die Städte. Sie kamen aus Dörfern und kleinen Städten, zumeist aus landwirtschaftlich geprägten Gegenden, um in der Stadt Arbeit zu finden, die besser bezahlt wur-

¹⁸ Emilie Altenloh: Theater und Kino. In: *Bild und Film* 11/12, 1913, S. 264–266; S. 265.

¹⁹ Peter Fritzsche: *Als Berlin zur Weltstadt wurde. Presse, Leser und die Inszenierung des Lebens*. Berlin 2008, S.17.

²⁰ Schlesien, Posen, Ostpreußen.

²¹ Wie beispielsweise in IN DEM GROBEN AUGENBLICK mit Asta Nielsen, Dt. Bioscop 1911.

de als die ländliche Gesindearbeit und die darüber hinaus ein abwechslungs- und vergnügungsreicheres Leben ermöglichen würde.²²

Die Verstärkung der Frau, sowie ihre damit zusammenhängende zunehmende Eigenständigkeit, riefen insbesondere innerhalb des Bürgertums Misstrauen hervor. Obwohl ein großer Teil (ca. 50%)²³ der zugezogenen jungen Frauen als Dienstmädchen bei bürgerlichen Familien Beschäftigung fanden, wurden diese mit Skepsis behandelt und »wie die Prostituierte [zum] Sinnbild außerehelicher Sexualität«²⁴. Eine »assoziative Brücke«, die, so die Soziologin Karin Walser, dadurch entstand, dass in beiden Berufen die »Grenze zwischen Person und Arbeitskraft schwerer zu ziehen [war] als in regulierten Lohnarbeitsverhältnissen«²⁵. Hierdurch rückt auch die im Film stattfindende Verführung der Protagonistin durch den bürgerlichen Lebemann in ein neues Licht: Die tabuisierte Sexualität der bürgerlichen Frau, die soziale Distanz und gleichzeitige Macht des bürgerlichen Mannes, wie auch die womöglich ungezwungene Körperlichkeit und Unerfahrenheit des Landmädchens,²⁶ positionieren die Verführung in den sozialen Dramen im Zentrum eines doppelmoralischen Gesellschaftsdiskurses. Auslöser der Verführung in *DIE ARME JENNY* ist beispielsweise der ungezwungene Umgang mit der eigenen Körperlichkeit während des Treppenputzens. Jennys emporgestreckter Po erregt die Aufmerksamkeit und das Verlangen ihres späteren Verführers. Einerseits gehört der Verführer dem Bürgertum an, seine Moral- und Wertvorstellungen untersagen ihm folglich sexuelle Kontakte vor der Ehe, andererseits nutzt er seine Macht gegenüber der jungen Frau schamlos zum Erreichen eben jener aus.²⁷ Diese Position der Dienstmädchen innerhalb der Gesellschaft, die oftmals schlechte Bezahlung und Unterkunft sowie die vielfach attestierte respektlose Behandlung durch das Bürgertum, ließen die jungen Frauen zu »Thema und Teilhaberinnen der öffentlichen Diskussion der Sozialen Frage«²⁸ werden.

Zeitgenössische Artikel und Studien weisen des Weiteren auf eine Problematik hin, welche ebenfalls in sozialen Dramen thematisiert wird: den häufigen Abstieg der Dienstmädchen in die Prostitution. In Berlin arbeitete 1910 angeblich ein Anteil von 29% der 1500 befragten Prostituierten zuvor als Dienstmädchen, teilweise wurde ihr An-

²² Katrin Pauleweit: *Dienstmädchen um die Jahrhundertwende. Im Selbstbildnis und im Spiegel der zeitgenössischen Literatur*. Frankfurt a.M. 1993, S. 144.

²³ Um die Wende zum 20. Jahrhundert war fast ein Drittel aller Frauen, die außerhalb der eigenen Familie arbeiteten, in häuslichen Diensten. In Industrie und Gewerbe, einschließlich Heimarbeit, waren nur halb so viele Frauen beschäftigt. Dienstmädchen machten in Berlin sogar rund die Hälfte aller weiblichen Beschäftigten der Altersklasse zwischen zwanzig und dreißig aus (Karin Walser: *Der Zug in die Stadt. Berliner Dienstmädchen um 1900*. In: Sigrun Anselm (Hrsg.): *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*. Berlin 1987, S. 75–90; S. 76).

²⁴ Karin Walser: *Prostitutionsverdacht und Geschlechterforschung. Das Beispiel der Dienstmädchen um 1900*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 11, 1985, S. 99–111; S. 107.

²⁵ Walser 1985, S. 107.

²⁶ Vgl. ebd., S. 108.

²⁷ Den Dienstmädchen wurde Misstrauen vonseiten des Bürgertums entgegengebracht, da die »Furcht vor der möglichen Beispielhaftigkeit dieser relativen Unabhängigkeit für bürgerliche Töchter« groß war (Pauleweit, S. 139).

²⁸ Ebd., S. 140.

teil sogar noch höher eingeschätzt.²⁹ Wenn diese Zahlen heute auch umstritten sind, so lässt sich dennoch nicht verneinen, dass dieser soziale Abstieg offensichtlich vielfach stattfand und die Gefahr, auch aufgrund der kurzzeitigen Beschäftigungsverhältnisse (im Schnitt ca. 7 Monate/Stelle) und der vielerorts zwielichtigen Vermittlungsinstanzen, jederzeit präsent war. Auch die sozialen Dramen zeigen den Abstieg der jungen Frau in die Prostitution bzw. in das prekäre Tänzerinnenmilieu. Sie griffen somit auf visuell deutliche Art und Weise aktuelle, tabuisierte Problematiken auf. Der Film zeigte den sozialen Abstieg im Gegensatz zu populärliterarischen Schriften erstmals mit bis dato unbekanntem visuellen Eindrücken und Schilderungen. Auf diese Weise wurde der soziale Abstieg junger Frauen, ihre Vereinsamung durch Exklusion und schließlich ihr Tod zu einem Gegenstand der menschlichen Schaulust.

Die zunehmende Präsenz der Frau in der Öffentlichkeit, zum einen durch den massiven Zuzug junger Frauen und zum anderen auch durch die dank der Frauenbewegung entstehenden größeren Freiheiten für die bürgerliche Frau, brachte die lange etablierte und akzeptierte Hierarchie der bürgerlich-männlich geprägten wilhelminischen Gesellschaft ins Wanken. Die ansteigende soziale Mobilität der Frau war vielen unheimlich; dies spiegelt sich auch in den Filmen wieder: denn von Armut bedroht ist die Frau, die versucht eigenständig zu sein bzw. soziale Grenzen zu überschreiten. Betrachtet man das soziale Drama schließlich als Klassendrama, so kann festgehalten werden, dass die Filme letztendlich am Versuch der sozialen Mobilität gescheiterte, vereinsamte und exkludierte Individuen zeichnen.

Der Erfolg der sozialen Dramen in Deutschland kann folglich damit erklärt werden, dass zeitgenössische Diskurse in diese Filme eingegliedert wurden und die Klassenkonflikte anhand stilisierter Beziehungsdramen visualisiert wurden, denn zur Zeit des Kaiserreiches war Berlin bereits eine zweigeteilte Stadt: geteilt zwischen reich und arm, Bürgertum und Proletariat.³⁰ Filme können daher auch als Projektionsfläche unterschiedlicher innerhalb einer Gesellschaft thematisierter Diskurse gesehen werden; die Aneignung eines Filmes hängt jedoch entscheidend vom kulturellen Hintergrund der Zuschauer ab.³¹ Die Bezugnahme auf die Soziale Frage innerhalb der sozialen Dramen folgte in jedem Fall geläufigen Kodierungsmustern und erlaubte dem Publikum einen unverhohlenen Blick in eine größtenteils unbekannte Welt. Die Stadt wird hier als »ein Mosaik sozialer Welten, für die sich »typische« Örtlichkeiten angeben lassen und die von »typischen« Sozialcharakteren bevölkert werden«³², geschildert – ähnlich wie es auch die bekannten *Großstadt-Dokumente*, Berliner Milieu-Reportagen in Buchform, vornahmen. Dass der Typus der jungen, unabhängigen Frau wiederholt thematisiert wird, lässt darauf schließen, dass dies ein Publikumsgarant war. Auch wenn in den Filmen oftmals das Sentimentale und Melodramatische überwiegt, eine gewisse Thematisierung der Realität in den sozialen Dramen kann nicht verneint werden.

²⁹ Vgl. Walser 1985, S. 103.

³⁰ Vgl. Cornelia Köhler, Carola Halfmann: *Epochenumbruch 1900. Literatur der Jahrhundertwende*. Münster 2008 (DVD).

³¹ Vgl. Rainer Winter: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München 1992, S. 71.

³² Jazbinsek, S. 7.

Epilog

Der narrative Umbruch, welcher in der Filmproduktion mit der Einführung des Langfilms stattfand, wirkte sich auch auf die Armutsdarstellung aus: In den sozialen Dramen wird der Abstieg in die Armut und der entsprechende Lebensweltkontext zu einem zentralen Bestandteil der Handlung; im Gegensatz zu den Kurzfilmen, wo die unterschiedliche Armut-Stereotype Projektionsfläche für eine kurze ereignisorientierte Episode war. Die Armutsthematik bot nun nicht mehr lediglich ein dramatisches, belehrendes Moment innerhalb der Kurzfilmprogramme, sondern musste vielmehr aktuelle Diskurse aufgreifen und Charaktere zeichnen, die aktiv zur Zuschauerbindung und somit zum Erfolg des Monopolfilms beitrugen.

Der Einfluss des Monopolfilmes auf die Armutsdarstellung lässt sich auch in der Form der sozialen Dramen und ihrer Themenausrichtung erkennen. Ab 1911 entstanden vermehrt soziale Dramen, die durch die Konzentration auf den sozialen Abstieg einer einfachen Frau die vermutlich wichtigsten Zuschauergruppen erreichten: einerseits weckten diese Filme die Sensationslust der bürgerlichen Frauen und andererseits boten sie den unteren Schichten Identifikationspotential an. Wenn auch keine konkreten Zahlen zum Publikum des frühen Kinos ermittelt werden können, so stellt Andrea Haller in ihrer Forschung zum weiblichen Publikum im frühen Kino überzeugend den Einfluss des weiblichen Publikums auf die Filmproduktion heraus. Der Erfolg der sozialen Dramen lag demnach vor allem darin begründet, dass das weibliche Publikum sich hier »zum ersten Mal ›selbst sehen‹ konnte, ihren Alltag, ihr Milieu und ihre Lebenswelt«³³. Die unteren Schichten, darunter auch die Dienstmädchen, fanden in den Geschichten einen Teil ihrer eigenen Erfahrungen abgebildet bei gleichzeitiger Warnung vor dem Übertreten der gesellschaftlichen Grenzen. »Geschichten aus dem städtischen Leben halfen Stadtbewohnern, sich im Labyrinth der Stadt mit größerer Sicherheit zu bewegen.«³⁴

Die in den sozialen Dramen verhandelten Themen hatten zudem einen solidarisierenden und verbindenden Effekt über die gesellschaftlichen Schichten hinweg.

All women regardless to which social class they belong feel for the women and their fates on the screen, because each woman be she a worker or a sophisticated women remains a woman, a mother, a lover in the end. Each fate on screen has some connection (to say it with Altenloh's words) to their own fates, which is above all a woman's fate.³⁵

Gleichzeitig beeinflussten diese »rückbezüglichen Wirkungsprozesse«, wie Müller es nennt, »[...] auch die Filmproduktion, indem diese sich aus kommerziellen Gründen am besonders großen Publikumszuspruch orientiert«³⁶. Die Einführung des Langfilms war somit nicht nur der substantielle Schritt zur Aufwertung des Prestiges des Kinos,³⁷ sondern markiert aufgrund der erhöhten Komplexität der Charaktere auch eine Zäsur in der

³³ Haller 2009, S. 101.

³⁴ Fritzsche, S. 90.

³⁵ Andrea Haller: *The Audience in Mind*. Paper held at the Annual Conference of the Society for Cinema and Media Studies. London 2005, S. 15.

³⁶ Corinna Müller, Harro Segeberg: Öffentlichkeit und Kinoöffentlichkeit. In: Dies. (Hrsg.): *Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung*. Marburg 2008, S. 7–32; S. 11.

³⁷ Vgl Müller 1998.

Armutsdarstellung im frühen Film. Durch den Rückgriff auf und die Verankerung gesellschaftlicher Diskurse in der fiktionalen Handlung sprachen die sozialen Dramen eine breite Publikumsschicht (und insbesondere Frauen) an und wurden, trotz oder vielmehr wegen der Thematisierung sozialer Problematiken neben den Detektivfilmen zu den kommerziell erfolgreichsten Langfilmen des frühen Kinos in Deutschland.