

Peter Mänz

Frühes Kino im Arbeiterbezirk

Ein neues „Volksvergnügen“ im Spannungsfeld von Kulturindustrie, Arbeiteralltag und Arbeiterbewegung

Wohl kaum eines der modernen Medien unserer Massenkultur ist in der Phase seiner Etablierung ähnlich deutlich von den Bedürfnissen und Gewohnheiten der Unterschichten mitgeprägt worden wie die Kinematographie. Es sind vor allem drei Aspekte, die die Symbiose des neuen Mediums mit der nicht-bürgerlichen Kultur bedingen: seine Visualität, seine Technizität sowie seine Herkunft aus dem Schaustellerwesen und dem Bereich der populären Unterhaltung.

Verglichen mit dem Lesen erfordert die Visualität eine geringere intellektuelle Anstrengung, ermöglicht aber andererseits ein unmittelbareres „sinnlicheres“ Miterleben. In der Technik des Films ist die Möglichkeit seiner Reproduzierbarkeit und damit der massenhaften Verbreitung und Rezeption angelegt. Vor der endgültigen Etablierung als Massenmedium, die etwa um 1910 einsetzt, zeigt sich dies bereits in der sogenannten Pionierzeit des Kinos: 1895 finden in Europa die ersten öffentlichen Filmvorführungen statt. Trotz schlechter Qualität und zunächst nur sehr schmalen Filmbestand werden die ersten kurzen Streifen im Rahmen von Varietéprogrammen oder Wanderkinos bereits einem breiten Publikum vorgeführt. Die Ursprünge liegen so in der Tat im großstädtischen Tingeltangel und auf dem Rummelplatz, also in einem sozialen Milieu, das beim urbanen Industrieproletariat eine Schwellenangst vor dem neuen Medium gar nicht erst aufkommen läßt, vielmehr die rasche Annahme und Nutzung des „Kintopps“ fördert. Und diese Prägung durch nicht-bürgerliche Traditionen setzt sich fort: Zahlreiche filmische Sujets aus dem „Leben der kleinen Leute“ bestimmen auch die zwanglose Atmosphäre in den ersten

ortsfesten Ladenkinos, die nach 1905 in den Arbeiterbezirken der Großstädte eingerichtet werden.

Diesem Milieu kommt beim ‚Siegeszug‘ des Kinos eine besondere Bedeutung zu: Es ist nicht einfach Film, sondern *Kinokultur*, die da entsteht und die daher auch aus den sozialen und kulturellen Bedingungen des Milieus heraus erklärt werden muß. Ich will dies im folgenden an einem Berliner Arbeiterbezirk, dem 1920 nach Groß-Berlin eingemeindeten Rixdorf/Neukölln, erläutern.¹ Dieser Zugang zur populären Kultur über eine Lokalstudie steht nicht nur in empirisch-kulturwissenschaftlicher, sondern auch in einer mediengeschichtlichen Tradition. Zu verweisen ist auf Emilie Altenlohs berühmte (Mannheimer) Soziologie des Kinos aus dem Jahr 1914 und neuerdings auf Dieter Helmuth Warstats Studie zum frühen Kino in der Kleinstadt Eckernförde.² Beide Arbeiten könnten Bausteine einer „künftigen Medienwissenschaft“³ sein, die den Anspruch erhebt, in die Untersuchung der Mediengeschichte auch den historisch-sozialen Kontext und Fragen des Rezeptionsverhaltens miteinzubeziehen. Andere in den achtziger Jahren entstandene lokalhistorische Untersuchungen dokumentieren in der Regel die Kinolandschaft des jeweiligen Ortes „von den Anfängen bis zur Gegenwart“, wobei das frühe Kino zumeist nur einen untergeordneten Platz in der Darstellung einnimmt.⁴ Immerhin markieren diese Kinogeschichten, die „Kultur auch dort suchen (...), wo sie gelebt wird“ (Anne Paech), ebenso einen Trend von der bloßen Film- zur Mediengeschichte, die der Erfassung des Kinos in seiner ganzen Komplexität dienlich ist. Wie groß diese

1 Vgl. hierzu: Peter Mänz, *Frühes Kino im Arbeiterbezirk. Ein neues „Volksvergnügen“ im Spannungsfeld von Kulturindustrie, Arbeiteralltags- und Arbeiterbewegungskultur*. Magisterarbeit, Tübingen 1990 (erscheint 1991).

2 Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*, Jena 1914; Dieter Helmuth Warstat, *Frühes Kino in der Kleinstadt*, Diss., Berlin 1982.

3 Bohn, Müller u. Ruppert, Hg., *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, Berlin 1988.

4 Gerhard Bechthold, *Kino. Schauplätze in der Stadt*, Karlsruhe 1987; Uta Berg-Ganschow u. Wolfgang Jacobsen, Hg., *Film... Stadt... Kino...* Berlin, Berlin 1987; Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf, Hg., *Düsseldorf Kinematographisch*, Düsseldorf 1982; Bruno Fischli, *Vom Sehen im Dunkeln. Kinogeschichten einer Stadt*, Köln 1985; Volker Kratzenberg, *Vom Kintopp zum Filmpalast*, Gießen 1983; „Mach’ dir ein paar schöne Stunden“. *Kino in Bremen*. Beiträge zu einer Bremer Kinogeschichte, Bremen 1984; Bezirksamt Neukölln, Hg., *Nahaufnahme Neukölln*, Berlin 1989; Anne Paech, *Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz*, Osnabrück u. Marburg 1985; Herbert Stettner, *Kino in der Stadt. Eine Frankfurter Kinochronik*, Frankfurt 1984.

Komplexität ist, wie schwierig aber andererseits auch oft die Quellenlage, mag das Berliner Beispiel verdeutlichen.

Zweierlei Kammerlichtspiele: Berliner Kinolandschaft im Jahr 1912

„Hurra – es ist erreicht! In Rixdorf, pardon in Neukölln will man ein Wohnhaus bauen, das nicht weniger als 140 Wohnungen mit 330 Zimmern enthalten soll. Nimmt man an, daß in jeder Wohnung eine Familie wohnt und jede Familie durchschnittlich 4 Personen aufweist, so ergibt das nach Adam Riese 640 Menschen in einem Haus. A propos Herr Baumeister eine Frage: Haben Sie auch daran gedacht, diesem Gebäude seinen eigenen Kinoraum einzubauen? Da brauchen sie gar nicht zu staunen. Heutzutage (...) können die 640 Menschen in ihrem Gebäude mit Recht verlangen, daß ihnen ein eigenes Hauskino zur Verfügung gestellt wird, denn das Kino ist dem Berliner Lebensbedürfnis und diese Konzession an die Bequemlichkeit der Mieter können Sie schon machen. Irgendeine größere Kammer wird sicher noch frei sein. Die wandeln Sie nur schleunigst in ein Kino um; dann haben Ihre Mieter ihre eigenen Kammerlichtspiele im Hause – na mehr können Sie doch wirklich nicht verlangen! Ob nun freilich diese Kammerlichtspiele mit denen am Potsdamer Platz konkurrieren können, die vorigen Freitag eröffnet wurden, das ist eine zweite Frage. Dieser moderne Lichtspielpalast bietet nämlich allein der doppelten Anzahl von Menschen, die jenes Rixdorfer Riesenhaus beherbergen soll, Sitzgelegenheit. Die Eröffnungsvorstellung war einfach glänzend (...) und den Kammerlichtspielen haben wir es zu verdanken, daß das Kino in Preußen hoffähig geworden ist.“⁵

Soweit ein fiktives Gespräch aus der Fachzeitschrift ‚Kinematograph‘ zu Beginn des Jahres 1912. In Rixdorf wird gebaut – damals sicher kein ungewohntes Bild. Der Berliner Arbeitervorort hat seit der Reichsgründung im Jahr 1871 seine Einwohnerzahl von acht- auf knapp zweihunderttausend Menschen verfünfundzwanzigfach. Obwohl das „größte Dorf Preußens“ bereits um die Jahrhundertwende mit Alt-Berlin zusammengewachsen ist, bleibt es selbstverwaltet – 1899 wird Rixdorf zur kreisfreien Stadt erhoben. Eine finanzielle Bereicherung wäre der Arbeiterbezirk für den Berliner Magistrat ohnehin nicht, sein Steueraufkommen liegt an vorletzter Stelle aller deutschen Großstädte. Hinzu kommt der

⁵ Der Kinematograph 267, 7.2.1912.

Ruf: Rixdorf ist eines der Zentren der deutschen Arbeiterbewegung, gleichzeitig gilt es als ein „verruhtes“ Vergnügungsviertel („In Rixdorf is' Musike“). Es ist wohl diese Mischung aus ‚rot‘ und ‚Milieu‘, die die Stadtväter aus Gründen der Imagepflege zu einem Namenswechsel veranlaßt: mit Beginn des Jahres 1912 wird aus Rixdorf „Neukölln“.

Zu den zahlreichen Attraktionen des Vororts gehört nun im Jahr seines Namenswechsels neben den Tanzsälen, Singspielhallen und anderen ‚Etablissements‘ auch ein neues „Volksvergnügen“, das innerhalb der letzten Jahre einen Boom sondergleichen erlebt hat – das Kino. Die Frage aus dem zitierten Artikel, ob in „irgendeiner Kammer“ der neuen Mietskaserne nicht gleich ein Kino eingebaut werden solle, ist also durchaus ernst zu nehmen. Denn daß das Kino dem Berliner – und vor allem auch der Berlinerin – „ein Lebensbedürfnis“ geworden ist, dokumentieren zahlreiche Anträge in den Bauakten der Zeit. Auch ein Blick auf die Statistik zeigt: 1912 existieren in Alt-Berlin über 200 Kinos, die Stadt Rixdorf – pardon Neukölln – zählt 27 Lichtspielhäuser, Tendenz steigend. Allerdings sind die Dimensionen zunächst bescheiden: 21 der 27 Neuköllner Kinos fassen weniger als 200 Zuschauer, 13 bieten nicht mehr als 150 Personen Platz. Wie man sieht, dominiert im Arbeiterbezirk das kleine Ladenkino. So ein ‚Theater lebender Photographien‘ ist denkbar einfach ausgestattet, wie die Rixdorfer Zeitung feststellt: „Ein langgestreckter, nach hinten leicht ansteigender Raum mit langen Sitzbänken, einem Gang in der Mitte und je einem Gang links und rechts. Gleich hinter dem Eingang befindet sich die Schenke.“⁶ Doch findet sich das neue Medium nach 1910 nicht mehr nur im Mietskasernenmilieu. Im Berliner Westen, im Zentrum, aber auch an den Hauptverkehrsstraßen der Arbeiterbezirke entstehen die ersten riesigen Lichtspielpaläste, die mit aufwendigem Interieur glänzen, in denen das Filmprogramm nicht von einem Klavierspieler, sondern von einem ganzen „künstlerischen“ Orchester begleitet wird.

Auch das Bürgertum beginnt also das Kino zu entdecken, in den Kammerlichtspielen am Potsdamer Platz wird es, wie wir lesen, sogar „hoffähig“. Festliche Inszenierungen gibt es allerdings auch in den Lichtspielpalästen nur zu besonderen Premieren, der Alltag dieser Großkinos wird durchaus auch vom „Volk“ mitbestimmt – umso mehr in den Arbeiterbezirken. Denn trotz aller Unterschiede des Ambientes finden sich ebenso Gemeinsamkeiten zwischen den

6 Rixdorfer Zeitung, 28.12.1911; zur Statistik vgl. Karl Lange, Die Entwicklung der Berliner Lichtspieltheater, in: Karl Wolffsohn, Hg., Jahrbuch der Filmindustrie 1923/25, Berlin 1926.

Kammerlichtspielen in einer Neuköllner Mietskaserne und denen am Potsdamer Platz. Eine dieser Gemeinsamkeiten führt uns direkt zur ‚Etymologie‘ des Berliner Ausdrucks „Kintopp“ – nur ein Beispiel für den nicht-bürgerlichen Einfluß auf das Kino.

1907 resümiert Carl Döring in der Fachzeitschrift ‚Kinematograph‘ zu der Berliner Wortschöpfung: „Die ersten drei Buchstaben, von denen das ‚i‘ nach der Berliner Vorliebe für Dehnung der Vokale lang gesprochen wird, sind dem Fremdwort-Anfang entnommen. Auch der ‚Topp‘ ergibt sich ganz natürlich. In Berlin nennt man die handtuchartig langgestreckten Lokale, in denen namentlich vor der Verteuerung der Bierpreise der Gambinussaft in ‚Vier-Zehntel-Genüssen‘ (Töpfen) verschänkt (sic) zu werden pflegte, ‚Vier-Zehntel-Töppe‘. Da die meisten Kinematographen-Theater der Reichshauptstadt mit Bier-Ausschank verbunden sind, so liegt die Bezeichnung Kin-Topp sehr nahe. (...) Die meisten Geschäfte sind im Norden Berlins. Berlin N. ist (...) die Arbeitergegend Berlins. Und vorläufig sind die Kinematographen-Theater in ihrer Mehrzahl volkstümliche Institute.“⁷ Dieses „volkstümliche“ Element des Getränkeausschanks wird auch von den großen Lichtspielpalästen übernommen. Victor Klemperer schreibt 1912 mit Blick auf die Berliner Kinolandschaft: „Freilich, die Eleganz des Zuschauerraumes wechselt von der jämmerlichsten Schenke bis zum üppigsten Saal, aber die Eintracht der Form, das schmale Rechteck bleibt bestehen. Und im Norden findet man wohl unmittelbar neben den Sitzbänken einen schmierigen Schanktisch, während der Westen den Kaffeehausbetrieb in eigene Foyerräume verlegt; aber die Zwanglosigkeit des Anbietens und Nehmens von Erfrischungen während des Spiels (ein Bierglasbehälter vor jedem Sitz scheint Gesetz) ist überall dieselbe.“

Die von Klemperer beobachteten Elemente der Zwanglosigkeit und Modernität lassen ihn einen interessanten Vergleich anstellen: „Die Zeiten, wo nur das Volk im Kintopp saß, gehören so gut der Vergangenheit an, wie jene, wo nur das Volk in die Warenhäuser strömte“.⁸ Kino und Warenhaus werden hier in einem Zusammenhang gesehen, sozusagen als moderne Tempel einer neuen großstädtischen Kultur, neben bürgerlichen Versatzstücken auch geprägt vom urbanen ‚Volk‘.

7 Berliner Kinematographen-Theater, in: Der Kinematograph 26, 1907.

8 Victor Klemperer, Das Lichtspiel, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 26 (1911/12), Bd. 2, 614.

Kehren wir von den Gemeinsamkeiten zwischen Lichtspielpalast und Kintopp zu den sicherlich zahlreicheren Unterschieden zurück, die sich an einem zunächst wieder recht banal wirkenden Beispiel verdeutlichen lassen. So häufig nämlich in den Inseraten der Kinopaläste auf die „hohen luftigen Räume“ verwiesen wird, so häufig sind umgekehrt Hinweise auf die schlechte Luft im Kintopp. In der Tat scheinen die katastrophalen Wohnverhältnisse im Arbeiterquartier auch in manchen Vergnügungsstätten ihre Entsprechung zu finden. So wird 1912 in einer Beschwerde über einen Neuköllner ‚Kintopp‘ darum gebeten, „die beantragte baupolizeiliche Untersuchung zu beschleunigen, (...) da der Zuschauerraum trotz ordnungsgemäßen Lüftens vor Nässe trieft und eine für Zuschauer und namentlich Angestellte, insbesondere den Erklärer, schädliche Luft entwickelt.“⁹ Nun erfolgen solche Beschwerden oft aus Konkurrenzneid eines anderen Kinobetreibers. Zudem wird die Kritik an den hygienischen Verhältnissen von bürgerlichen Kinogegnern häufig absichtlich dramatisiert, wie der Berliner Jurist Albert Hellwig 1914 einräumt: „Die Theaterräume sind oft dumpf, schlecht ventiliert, mit stickiger Luft erfüllt, (...) allein das sind doch nur unwesentliche Züge des Kinematographen, die er mit jedem primitiven Vergnügungsort, mit Gastwirtschaften (...) und bei der ärmeren Bevölkerung mit noch mehr Wohnungen teilt. Es wäre eine Übertreibung, wollten wir den Besuch eines gewöhnlichen Kinos aus diesen hygienischen Gründen für sehr gefährlich erklären. Wer das Wohnungselend unserer ärmeren Klassen kennt, kann kaum zweifeln, daß der Aufenthalt in einem Kino unter dem räumlichen Gesichtspunkt keine ernsthafte Gefahr bedeutet.“¹⁰ Andere Kinos sind damals noch provisorischer: Betrachten wir einmal eine der ersten Kino-Annoncen, die überhaupt in der Rixdorfer Zeitung erscheint. Am 31. 8. 1907 wird inseriert, daß auf dem Rixdorfer Schützenplatz, in der Nähe des Ringbahnhofs, täglich „Hartkopfs Kinematograph“ zu sehen sei. Die Schaustellerfamilie Hartkopf aus dem südlich von Neukölln gelegenen Dorf Britz betreibt bereits seit der Jahrhundertwende ein Wanderkino. Die Tatsache, daß sich 1907 das Aufstellen eines Wanderkinos in der Nähe des S-Bahnhofs noch lohnt, verweist zunächst darauf, daß sich zu dieser Zeit im Süden Rixdorfs kaum ortsfeste Kinos etabliert haben. Wenige Jahre später hat sich das geändert, ist die Gegend des Ringbahnhofs

9 Bauakte Hermannstr. 35 (Liegeakte), Bauaufsichtsamt Neukölln, 23.3.1912.

10 Albert Hellwig, Kind und Kino (Beiträge zur Kinderforschung und Heilerziehung, H. 119), Langensalza 1914, 77.

ein beliebter Standort. Wie das Wanderkino des Jahres 1907 spekulieren die späteren ortsfesten Lichtspiele auf ein Geschäft mit den hier jeden Abend zu Tausenden von ihren Arbeitsplätzen im industriellen Berliner Norden heimkehrenden Rixdorfern.

„Eine Unmasse von geistigem Licht“ – Das frühe Kinoprogramm

Kennzeichnend für das Kinoprogramm in den 1910er Jahren ist ein hohes Maß an Heterogenität und Internationalität. Heterogenität meint, daß eine typische einstündige Vorstellung aus ca. 10 kurzen Filmchen besteht. Der Inhalt der Bildstreifen läßt sich drei ‚Genres‘ zuordnen: Naturaufnahme, Drama und Humoreske. Marktführer im Filmbereich sind die französischen Firmen, vor 1914 ist nur ein Bruchteil der in Deutschland gezeigten Filme auch deutscher Provenienz.

Sowohl die Internationalität als auch die Heterogenität des Programms verlieren mit Beginn des Ersten Weltkriegs an Bedeutung, nun erlangt die nationale Filmproduktion immer mehr Gewicht – die französischen Filmfirmen werden boykottiert. Gleichzeitig avanciert (auch auf dem internationalen Markt) der längere „Spielfilm“ zum Kassenschlager und beginnt das Kinoprogramm zu dominieren. Allerdings sind präzise und repräsentative Aussagen zu diesem Kinoprogramm infolge der schwierigen Quellenlage nicht einfach. Von den bis 1920 in Deutschland gezeigten 60.000 Filmen sind etwa 10 Prozent in Deutschland produziert worden, nur 400 dieser Filme sind heute überhaupt noch einsehbar. Dem Berliner Polizeipräsidium, das im Jahr 1907 eine Zensur einführt, werden bis 1920 34.000 Filme vorgelegt. Ca. 15.000 Titel sind auf Zensurlisten veröffentlicht. Da die Zensurlisten nur die Filmtitel, keineswegs aber ausführliche Inhaltsangaben beinhalten, erweist sich eine quantitative Auswertung der Sujets als sehr schwierig.¹¹ Eindringlichere Hinweise auf das Kinoprogramm und damit auch auf das Wechselspiel von Produktion und Präferenzen des Publikums liefern dagegen die Inserate in den Tageszeitungen und die eigentlichen Programmhefte. Auch wenn eine Auswertung dieses Materials

11 Vgl. Herbert Birett, Hg., Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920, München 1980; Peter Gerdes, Arbeiter und Intellektuelle – Kein Thema für den deutschen Stummfilm zwischen 1911 und 1930 (Massenmedien und Kommunikation 37), Siegen 1985.

sicher vielen Zufälligkeiten unterliegt, zeigen sich doch auffällige Kontinuitäten. Die Interpretation der Inserate läßt sich durchaus zur Entwicklung des Mediums Film wie auch zum Umgang mit diesem Medium im öffentlichen Raum in Beziehung setzen. Betrachten wir zum Beispiel nochmals die erwähnte Annonce des Wanderkinos „Hartkopfs Kinematograph“ aus dem Jahr 1907. Laut Inserat sind besonders hervorzuheben: „Schwestern als Rivalen“, „Lehrzeit eines Luftschiffers“, „Der verkannte Chauffeur“, „Erlebnisse eines Verliebten“, „Die Schwiegermutter vom Lande in Berlin bei ihren Kindern“, „Der lustige Berliner am Zahltag“.¹² Die Schlager des Hartkopfschen Programms sind sicher humoristische Filme. Doch lassen sie sich zugleich drei Oberbegriffen zuordnen, die wiederum eng mit der Alltagswelt des großstädtischen Industrieproletariats verknüpft sind: Technik, Großstadtleben, Partnersuche.¹³ Auch wenn die Modernität der Oberbegriffe zunächst verblüffen vermag, die drei Motive ziehen sich wie ein roter Faden durch das Programm des frühen Kinos – freilich neben vielen anderen. Technik ist das Thema von Filmen wie „Der verkannte Chauffeur“, „Die Eisenbahnzerstörer“, „Die Schaffnerin der Linie 6“. Nicht zufällig: Zur alltäglichen Erfahrung der Arbeiterschaft gehört eine technisierte Lebenswelt, die bereits mit dem modernen Verkehr auf dem Weg zur Arbeit beginnt und sich in der Fabrik mit ihrer Maschinerie fortsetzt. Aus dieser Alltagskompetenz ergibt sich ein großes Interesse der Industriearbeiterschaft an technischen Neuheiten, die ein wichtiger Stoff für das Kinoprogramm sind – sei es nun in einer humoristischen oder in einer dokumentarischen Aufnahme.

Vor allem interessiert Zukunftstechnik: Schon zum Eröffnungsprogramm von Rixdorfs erstem Großkino, dem „Vitascope-Theater Rollkrug“, zählen Filme über die „aktuellen Ballonfahrten“. Im Januar 1909 findet dann die Darstellung „des Aufstiegs mit dem Ballon Zeppelin I“ sowie das „Gordon-Bennet-Fliegen der Wüste“ die Aufmerksamkeit der Lokalpresse. Im August 1909 wirbt das Kino mit einer „Monopolaufnahme“ von „Graf Zeppelins Flug und Landung auf der Internationalen Luftfahrtausstellung in Frankfurt/M.“ drei Tage zuvor. So ist die moderne „Luftschiffahrt“ im Alltag der Rixdorfer gleich doppelt präsent, in der Wirklichkeit und auf der Leinwand. Neben einem Ausflug zu den Starts und Landungen der Zeppeline auf dem nahen Tempelhofer Feld

12 Rixdorfer Zeitung, 31.8.1907.

13 Zum Alltagsbezug des frühen Kinos vgl. auch die US-Forschung, etwa: Kay Sloan, *The load silents. Origins of the social problem film*, Chicago 1988; zum Arbeiteralltag in Berlin um 1900 vgl. Autorenkollektiv, *Arbeiterleben um 1900*, Berlin (Ost) 1985.

haben sie nun auch die Möglichkeit, den Luftschiffahrten im Kino bis nach „Spitzbergen“ zu folgen. Im Oktober 1909 läuft im ‚Rollkrug‘ als Attraktion ein, wenn man so will, früher Science Fiction-Film: „Der Luftkrieg im Jahre 19.. – Ein Illusions-Kriegsbild von höchster Spannung. Kampf der lenkbaren Luftschiffe gegen Flugmaschinen und umgekehrt. Zerstörung der Städte vom Luftschiff aus, Bombardement gegen die Luftmaschinen. Aufsehenerregend! Sensationell!“¹⁴ Die Faszination des Arbeiterpublikums durch die Maschinenwelt wird von Berliner Journalisten immer wieder registriert: „Die Vorführung eines Gleitbootes in blitzschneller Fahrt, die Analyse seiner Maschinerie erregt atemloses Interesse.“ Auch damalige Feuilletonisten fasziniert der Zusammenhang von Kino und technisierter Lebenswelt. Für sie ist die „wesentliche Eigenheit des Lichtspieltheaters seine absolute Modernität. (...) Das Leben, welches das Lichtbild schildert, ist unser eigenes Dasein. Die Straßen durch die wir gehen, das Auto, die elektrische Bahn (...)“ Emilie Altenloh beschreibt in ihrer Arbeit den Kulissenpark einer großen Filmfirma: „Zehn Schritt weiter stehen wir vor einer Autogarage, die den wichtigsten Bestandteil jedes Kinostücks, das Automobil, enthält.“¹⁵ Kehren wir zurück zu dem Programm von Hartkopfs Kinematograph im September 1907, so brauchen zu den Alltagsbezügen von „Die Schwiegermutter vom Lande in Berlin bei ihren Kindern“ und „Der lustige Berliner am Zahltag“ wohl kaum Worte verloren zu werden. Die ländliche Herkunft ist eine zentrale Erfahrung zahlreicher in und um Berlin lebender Arbeiterinnen und Arbeiter und somit auch das Erleben des Gegensatzes von ländlicher Provinz und urbaner Metropole. Ebenso verhält es sich mit dem „lustigen Berliner am Zahltag“. So mancher Rixdorfer, der mit dem Wochenlohn in der Tasche abends am Ringbahnhof ankommt und nicht den Weg nach Hause finden kann, wird sich hier wiedererkannt haben. Nicht viel anders geht es sicher den ledigen, einen Partner oder eine Partnerin suchenden jungen Arbeiterinnen und Arbeitern („Schwestern als Rivalen“, „Erlebnisse eines Verliebten“.)

Mit diesen Angeboten zur Identifikation, verpackt in kurze Humoresken, befinden wir uns im Jahr 1907 in der Übergangsphase von der ‚Pionierzeit‘ des Kinos in beginnende kulturindustrielle Zeiten. Aus den beiden Stereotypen ‚Großstadtleben‘ und ‚Partnersuche‘ entwickelt dann die um 1910 endgültig

14 Rixdorfer Zeitung, 17.10.1908, 4.8.1909, 20.10.1909.

15 Klemperer, Lichtspiel, wie Anm. 8, 615; Alfred A. Bäumlner, Die Wirkungen der Lichtbildbühne, in: März 22 (1912), 383; Altenloh, Kino, wie Anm. 2, 34.

zum Durchbruch gelangende Filmindustrie ein massenhaft produziertes und rezipiertes eigenes Genre, das besonders das weibliche Publikum ansprechen soll: das sogenannte „soziale Drama“. Geschildert wird in diesen Filmen der zumeist tragische Lebensweg einer jungen Frau aus der unteren Bevölkerungsschicht, die in die Großstadt kommt oder auch als Großstadtkind den Versuchungen eines ‚reichen Verführers‘ erliegt. Die Elemente ‚ledige junge Frau‘ und ‚Großstadtleben‘ werden in diesen Dramen noch mit dem sozialen Gegensatz zwischen arm und reich verknüpft – auch dies ist eine alltägliche Erfahrung des urbanen Industrieproletariats. Emilie Altenloh charakterisiert diese Produktionen damals so: „Im Brennpunkt des Interesses stehen soziale Fragen. Meist wird in diesen Dramen der Kampf einer Frau geschildert zwischen ihren natürlichen, weiblich-sinnlichen Instinkten und den diesen entgegengesetzten sozialen Zuständen (...). Diese Art Dramen sind so ausschlaggebend für die Kinos überhaupt, daß mit ihrer Beliebtheit innerhalb einzelner Berufsgruppen die Frage nach deren Gesamtstellung zum Kino schon beantwortet ist.“¹⁶ Solche ‚Sittendramen‘ sind nach 1910 ein wichtiger Bestandteil des Neuköllner Kino-programms, wie die Inserate in der Lokalpresse dokumentieren. Am 2. März 1912 wird in der Neuköllnischen Zeitung erstmals mit einer ganzseitigen Anzeige für ein Kino geworben, und zwar für die Erstaufführung des Dramas „Arme Jenny“ im „Unions-Theater Hasenheide“.

Auch die Hasenheide als Kinostandort verweist auf lokale Kontinuitäten. Die Etablissements entlang des dortigen Volks- und Vergnügungsparks können zu Beginn dieses Jahrhunderts bereits auf eine längere Tradition des „Volksvergnügens“ zurückblicken. Berühmtheit erlangt der Festsaal „Neue Welt“ mit seinen Konzert- und Tanzveranstaltungen. Im Einzugsgebiet der Hasenheide finden nun auch schon vor der Jahrhundertwende die ersten öffentlichen Filmvorstellungen statt. So entnehmen wir einer 1898 von der Berliner Polizei erstellten „Liste der vorhandenen Kinematographen“, daß „August Stübbe im Garten der Unions-Brauerei Hasenheide“ einen Kinematographen betreibt.¹⁷ Zwölf Jahre später wird unter genau dieser Adresse das erwähnte „Unions-Theater Hasenheide“ eröffnet. Das UT-Hasenheide bietet 900 Personen Platz und gehört dem Film- und Kinokonzern „Projektions AG-Union“, der allein

16 Altenloh, Kino, wie Anm. 2, 58.

17 Staatsarchiv Potsdam, Polizeiakten der Preußisch-Brandenburgischen Republik, Pr. Br. Rep. 30, Berlin L, Akte Th 1243.

Metropol-Kino-Theater,
Berlin-Wedding 1912



in Berlin mehrere Großkinos besitzt. Die Finanzkraft des Konzerns zeigt sich nicht zuletzt darin, daß er für die Erstaufführung der „Armen Jenny“ mit einer ganzseitigen Anzeige werben kann. Und er wirbt dafür bereits mit dem Star des Films, mit Asta Nielsen, sowie einigen anderen Schauspielernamen – ein Novum. Bezeichnenderweise wird der Regisseur noch nicht erwähnt. Der mediengeschichtliche ‚Sprung‘, der sich seit den Filmpräsentationen in „Hartkopfs Kinematograph“ vollzogen hat, ist evident: Nun etablieren sich erste Film- und Kinokonzerne, die längere und teurere Spielfilme entwickeln, die „Arme Jenny“ beispielsweise besteht aus drei Akten. Zugleich beginnen die ersten „Filmstars“ das Publikum zu erobern.

Der genannte Asta-Nielsen-Film steht ganz in der Tradition der von bürgerlichen Kritikern als „Schund“ bekämpften Unterschichtenliteratur und verweist damit auch auf die soziale Struktur des damaligen Kinopublikums. Wir lesen in einem zeitgenössischen Programmheft: „Die Tochter einfacher Leute, in deren Leben noch nicht der Sonnenstrahl des Liebesglückes gefallen ist, taumelt so wie der Falter in das Licht, in die Schlingen des eleganten Verführers, hat bald den kurzen Traum ihrer Liebe ausgeträumt und büßt jetzt durch ein langes Martyrium für die wenigen Glücksmomente. Ihr Unglück wird so groß, daß sie ganz abgestumpft wird gegen ihr Elend, bis sie die Nachricht über die Verlobung ihres Verführers die Tiefe des Abgrundes erkennen läßt, in die

das Schicksal sie geschleudert hat. Nun geht sie sehnsüchtig dem erlösenden Tode entgegen.“ An dem Film verblüfft allerdings die realitätsnahe Photographie der Alltagswelt. Zahlreiche Elemente verweisen auf eine wirklichkeitsbezogene Identifikationsebene der Arbeiterfrauen als einer der wohl wichtigsten Zielgruppen der damaligen Filmindustrie. Helmut Regel, ein Filmkritiker, der sich in seinem Essay „Die Welt der Frau um 1914“ mit den frühen sozialen Dramen beschäftigt hat, resümiert zu diesen Produktionen: „Hinterhöfe, Treppenhäuser von Mietskasernen und Proletarierwohnungen erscheinen wirklichkeitsgetreu in vielen Variationen (...). Stilisierungen zu einer pittoresken Elendsidylle sind vermieden. So schrecklich ärmlich geht es dann wieder auch nicht zu. Jennys Mutter etwa hat eine Nähmaschine, und der Sonntagsstaat der Proletariermädchen kann sich sehen lassen. In einem Widerspruch zu den Abziehbildern der feinen Gesellschaft geraten neben der wirklichkeitsnahen Arme-Leute-Welt auch die dokumentarischen Straßenszenen. Sie werden auffällig oft miteinbezogen und strahlen ihre Authentizität jeweils auf den ganzen Film aus.“¹⁸ Authentische Bilder, jedoch in anderer Weise, liefern ebenso dokumentarische ‚Naturaufnahmen‘ und ‚Aktualitäten‘, deren Spektrum in Neukölln von Aufnahmen der Beerdigung Tolstois oder der „Ankunft des unerschrockenen Arktikers Dr. Cook“ bis zu einem Film über (angebliche) Überlebende der Titanic-Katastrophe reicht. Die Befürworter des Kinos heben die Bedeutung dieser dokumentarischen Filme als Bildungsfaktor besonders hervor. So schreibt 1912 der Chefredakteur des ‚Kinematograph‘, Emil Perlmann: „Welche Unmasse von geistigem Licht findet durch das kinematographische Objektiv in die grossen Massen des Volkes, in die Millionen des Arbeiterstandes! Welche anderen Veranstaltungen, die auch belehrende Vorführungen bringen, können darauf hinweisen, dass sie das grosse Massenpublikum, das wirkliche Volk für sich gewonnen haben?“ Die „Unmassen geistigen Lichts“ sind für Perlmann natürlich die belehrenden Dokumentaraufnahmen. Der Kinobesucher blicke „in die Strassen New Yorks, er sieht die Schönheiten des Fernen Indiens, er wohnt dort prunkhaften Festen bei. Er lernt die Manöver der Truppen kennen, er reist im Geiste durch das nördliche Eismeer, er sieht die Brandung an der Küste der Riviera, er fliegt mit Zeppelin über Berg und Tal.“¹⁹ Neben Beschaulichem

18 Zitate nach: Uta Berg-Ganschow, Berlin außen und innen. Materialien zu einer Retrospektive, Berlin 1984, 15 f.

19 Emil Perlman, Der Kino als modernes Volkstheater, Berlin 1912, 5.

wird indessen auch aktuelle Tagespolitik gezeigt. Das teilweise verblüffende Maß der Aktualität des frühen Kinoprogramms mag ein Berliner Tagesereignis des Jahres 1911 exemplarisch dokumentieren. Neben den Wochenrevuen der französischen Filmkonzerne wie Pathé frères ist in den Kinos nämlich auch aktuelles Berliner Geschehen zu sehen. Ein vielbeachtetes Ereignis des Jahres 1911 ist der von Hunderttausenden durch Berlin begleitete Trauerzug für den SPD-Politiker Paul Singer, der bereits seit dem Sozialistengesetz zu den populärsten Köpfen der Berliner Arbeiterbewegung zählte. Mit den Aufnahmen der Trauerfeierlichkeiten für Singer, die in anderen preußischen Städten – etwa Halle und Merseburg – verboten werden, werben alle großen Rixdorfer Kinos. Kein Wunder, schreibt doch die Fachzeitschrift ‚Lichtbild-Bühne‘: „Der Tod Paul Singers bedeutet für die Kinematographen-Theater eine ganz bedeutende Hebung des Geschäftsganges.“ Inseriert das Neuköllner Kino „Excelsior“, die Bilder der Trauerfeierlichkeiten „sofort nach Erscheinen“ gezeigt zu haben, so dokumentiert die Annonce des „Rollkrug“ mit einer konkreten Zeitangabe die Aktualität: „Um 8 und 10 Uhr ca. Wiederholung des schon 4 Stunden nach Beendigung der Beisetzungsfeierlichkeiten bei uns gezeigten Bildes.“²⁰

„Der Erklärer schluchzte“ – Im Kintopp

Diese knappen Anmerkungen zur Situation vor dem Ersten Weltkrieg haben wohl verdeutlichen können, daß für den Rekonstruktionsversuch früher Kinokultur die unterschiedlichsten Quellen herangezogen werden müssen: empirische Daten zur Entwicklung der Filmindustrie, Statistiken über die Zahl und Größe der Kinos sowie das vorhandene Filmmaterial. Eine ‚Archäologie des Kinos‘ im Sinne einer umfassenden Mediengeschichte verlangt freilich nicht nur die Rekonstruktion der filmischen Bildwelten, sondern – mit Hilfe von Bauakten, Fotos, Plakaten, Programmheften – auch die Rekonstruktion der Spielstätten. Gehen wir noch einen Schritt weiter und wollen etwas über das Innenleben dieser Stätten erfahren, so wird die Quellenlage noch dürftiger.

Hinweise auf das Zuschauerverhalten finden sich zunächst wieder in Presseberichten, aber auch in Polizeiakten. Denn die Produkte der Filmindustrie werden bis 1920 nicht nur vorzensiert, sondern zahlreiche Kinos auch dahin-

²⁰ Rixdorfer Zeitung, 7.2.1911; zu Singer vgl. Lichtbild-Bühne 2 (1911).

gehend überwacht, ob sie sich an die Zensurvorschriften und andere Auflagen halten – dies gilt zumindest für Preußen. Die besondere polizeiliche Aufmerksamkeit gegenüber den kleinen Kintöppen verbessert die recht dürftige Quellenlage ein wenig, denn im Gegensatz zu den Lichtspielbühnen inseriert kaum ein Ladenkino regelmäßig in der Presse. Bei Berücksichtigung anderer Quellen lassen sich allerdings auch aus den Anzeigen der Kintöpfe weitergehende Rückschlüsse ziehen.

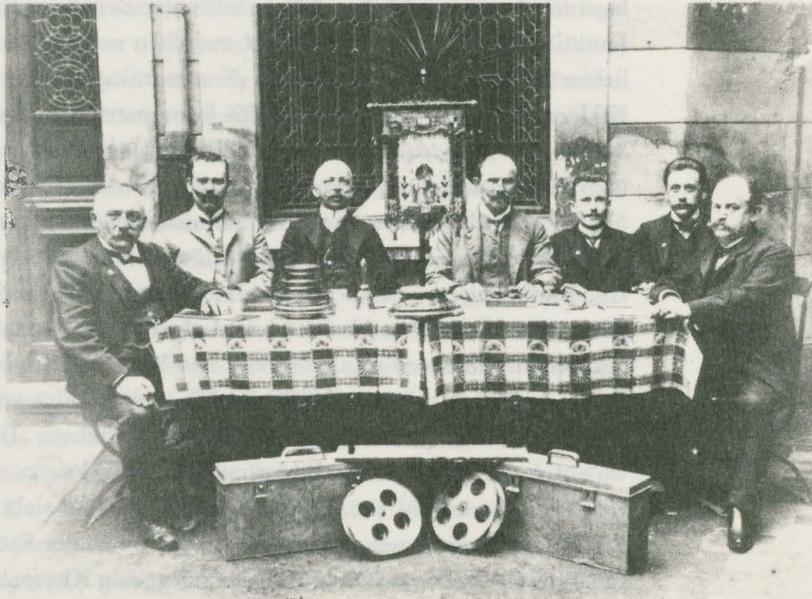
Im September 1911 etwa zeigt Richard Lehmann seinem „geehrten Publikum von Rixdorf“ sowie den „zahlreichen Freunden, Gönnern und Bekannten“ die Übernahme des „Inn-Kinos“ an: „Die Eröffnungsvorstellung mit einem Gala-Programm findet am Sonnabend, den 2. September 1911 statt. Schlager, Programme, Attraktionen, große internationale Weltbühne und dergleichen mehr. Für die Leitung im Geschäft, das Erklären der Bilder, habe ich den bestbekanntesten und beliebtesten Rezitator Herrn Bruno Graetz gewonnen.“²¹ Schon Lehmanns Erwähnung der „zahlreichen Freunde, Gönner und Bekannten“ verdeutlicht das Milieu. Der Kintopp gewährt Einblick in die „große internationale Weltbühne“, er ist aber gleichzeitig Ort der freund- und nachbarschaftlichen Kommunikation, der „kleinen Welt“. Vor allem ist er – im Gegensatz zur Kneipe – auch Treffpunkt der Mädchen und Frauen. Eine Rixdorferin erinnert sich in den Fünfzigerjahren an ihre Jugend in der Neuköllner Innstraße: „Wenn wir kein Geld hatten, sahen wir uns wenigstens die Bilder im Schaukasten an. Aber wenn Vater Lehmann uns am Eingang bemerkte, drückte er manchmal ein Auge zu und sagte: ‚Kinder kommt doch rein, hier seht Ihr ja nischts.‘“²² Und Victor Noack beobachtet 1913: „Hausfrauen kommen als ‚Nachbarn‘ vom Personal wie alte Bekannte begrüßt.“ Die leichte Erreichbarkeit des Stammkinos ist auch für die Frauenbeilage des ‚Vorwärts‘ ein Grund für dessen Beliebtheit: „Erklärlich und verständlich ist es gewiß, daß verheiratete und unverheiratete Arbeiterfrauen einen beträchtlichen Teil der Kinobesucher bilden. Ist doch diese Unterhaltung verhältnismäßig billig, bequem und jeder Zeit zu erreichen, und was da geboten wird, ist so allgemein und leicht verständlich, (...) daß es keiner großen Anstrengung bedarf.“²³

21 Rixdorfer Zeitung, 1.9.1911.

22 Neuköllner Anzeiger, 14.1.1951.

23 Victor Noack, Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung, Leipzig 1913; Kino und Arbeiterin, in: Vorwärts 143, 28.5.1914 (Aus der Frauenbewegung).

Verein der
Kinematographen-
Besitzer Deutschlands
Berlin, vor 1910



Zu den Besonderheiten des Kintopps gehört jedoch nicht nur seine jederzeit leichte Erreichbarkeit, die Möglichkeit des beliebigen Kommens und Gehens und die eingangs erwähnte Schankkonzession. Auch die Erläuterung der ‚lebenden Photographien‘ durch einen ‚Rezitator‘ oder ‚Rezitator‘ ist ein Spezifikum des Kintopp-Betriebs. Hinweise auf einen ‚Erklärer‘ tauchen sehr häufig im Zusammenhang mit dem kleinen Ladenkino auf. Dieser Berufsstand ist in Berlin in den Jahren um 1910 so verbreitet, daß sich neben dem ‚Verein der Kinematographen-Besitzer‘ (zu ihm gehörte vielleicht Herr Lehmann) auch eine ‚Allgemeine Vereinigung der Kino-Geschäftsführer und Rezitatoren‘ (zu ihr zählte vielleicht Herr Graetz) konstituiert, die als ‚Vereinslokal und Bibliothek‘ ein Restaurant in der Prenzlauer Straße nennt.²⁴ Kintöpfe wie das Rixdorfer ‚Lichtbild-Theater, Berlinerstr. 103–104‘ werben ausdrücklich mit den Künsten ihres ‚Rezitatoren‘: ‚Täglich Vorführung der neuesten Schlager dramatischen, belehrenden und humoristischen Inhalts mit Erklärungen des Herrn Willy Beyrisch-Tellbach, genannt ‚die dicke Kanone‘.‘²⁵ Soweit die Quellen-

24 Lichtbild-Bühne 4 (1911).

25 Rixdorfer Zeitung, 9.1.1910.

lage dies heute erschließen läßt, erfüllte der Beruf des Erklärers vor allem zwei Funktionen: die eines ‚Vermittlers‘ zwischen neuem Medium und unterbürgerlichen Zuschauern und jene eines ‚Kommunikators‘. Vermittler meint, daß der Erklärer zum einen die Dialoge des (stummen) Films andeutet, zum anderen daß er die neue ‚Sprache‘ des Mediums verständlich macht – etwa Sprünge über Raum und Zeit, denn erläuternde Zwischentitel werden erst nach 1910 üblich. Zu behlehenden ‚Naturaufnahmen‘ liefern die großen Filmfirmen nach 1910 Textbeilagen, die von den Erklärern zum Film verlesen werden sollen. Die Textbeilagen sind auch in den einschlägigen Fachzeitschriften abgedruckt. Diese vermittelnde und behlehende Aufgabe des ‚Rezitors‘ wird in programmatischen Aufsätzen immer wieder beschworen. So möchte im Jahr 1911 ein Rezitor, wie er selbst schreibt, das Kino „durch eine vollendete Erklärerkunst zum Theater im wahren Sinne des Wortes“ erheben: „Der rechte Erklärer soll, wo nötig, die Situation der Bilder mildern, er soll sie zu verstärken, zu veredeln verstehen, wo es not tut.“²⁶ Eine „veredelnde“ Absicht scheint allerdings nur ein Teil der Rezitoren verfolgt zu haben, wie in der Fachpresse kritisiert wird. Der typische Erklärer ist vielmehr bemüht, sein Kinoprogramm dem Publikum mit möglichst viel Witz zu präsentieren – darauf lassen ja auch Beinamen wie „die dicke Kanone“ schließen. Oft ist wohl die Person des Erklärers beziehungsweise seine „Conference“ attraktiver als das eigentliche Kinoprogramm, wie Neuköllner Zeitzeuginnen berichten. Solche Hinweise verweisen eher auf die Funktion des ‚Kommunikators‘. Selbst theoretische Artikel der Fachpresse gestehen dem Erklärer einen Dialog mit dem Publikum zu: „Einen gelegentlichen Witz, vorausgesetzt, daß er gut ist, eine spöttische oder ironische Bemerkung über irgendeinen Vorgang, den der Film zeigt, wird ihm niemand übel nehmen. Er könnte gelegentlich auch einmal versuchen, das Publikum wählen zu lassen, ob es lieber ein militärisches Bild oder ein Drama sehen will (...). Gerade so, wie der Baumeister sich von Berufenen oder Unberufenen eine Kritik seines Werkes gefallen lassen muß, so ist auch derjenige, der sich vor das Publikum hinstellt, (...) der allgemeinen Kritik ausgesetzt.“²⁷ Allgemeine Kritik kann im Kintopp durchaus lautstark vorgetragen werden. Am im Jahr 1907 von bürgerlichen Journalisten mißbilligten „Geschrei und Johlen“, an den kritisierten „kommunen lauten Äußerungen des süßen Mobs“ oder „koddrigen proletenhaften Be-

26 Was dem Kino not tut, in: Lichtbild-Bühne 1911, 11.

27 Der Rezitor im Kino-Theater, in: Erste internationale Filmzeitung (1911), 15.

merkungen“²⁸ hat sich anscheinend auch acht Jahre später wenig geändert: „Es ist traurige Tatsache, daß es noch immer Kinobesitzer gibt, die dulden, daß (...) saubere Herrchen beispielsweise die Vorgänge im Film durch freche, zweideutige Bemerkungen illustrieren, die Erklärungen des Rezitators durch unflätige Zwischenrufe unterbrechen, Küsse durch lautes Schmatzen markieren, Papier und andere Gegenstände gegen die Bildfläche werfen und dergleichen mehr.“²⁹ Frühe Kinokultur präsentiert sich als ein durchaus noch *kommunikatives* Geschehen. Dabei berichten die Zeitzeugnisse immer wieder von zwei wesentlichen Arten der Erläuterung durch den Erklärer: Von Hinweisen auf *soziale* Zusammenhänge und von *sexuellen* Andeutungen. Diese Merkmale des ‚Erklärer-Stils‘ dokumentieren auch die Polizeiakten, etwa die des Kintopps Koloniestraße 3/4 im Berliner Arbeiterbezirk Wedding: „Am 22.5.1912, nachmittag (...) kontrollierte ich das Kinematographentheater (...) – das gerade gezeigte Bild stellte eine Szene im Tulerien Palast z. Zt. der großen französischen Revolution dar. Der Erklärer Rudolph Isenthal, 8.10.85 in Buckow geboren, Koloniestraße 5 wohnhaft – sprach allerdings von Ludwig dem XIV. Der König wurde gerade (...) gefangen abgeführt, worauf das Volk den Palast plünderte (...). Ich höre noch die Worte des Erklärers, ‚Das Schloß (...) Gefängnis für die Adligen und der Reichen‘ (...) M. E. mußte die ganze Art des Vortrages, von dem ich allerdings nur einen kurzen Teil gehört habe, geradezu aufreizend wirken.“ Ein gutes Jahr später muß sich derselbe Erklärer wegen angeblicher „unsittlicher“ Bemerkungen vor Gericht verantworten, wird aber freigesprochen, und zwar mit folgender Begründung: „I. Dem Angeklagten ist nicht nachzuweisen, daß er mit den zweideutigen Bemerkungen, welche er bei der Erklärung des Films brauchte, auf etwas Unsittliches hinweisen wollte. II. Von dem Publikum, welches nur aus den niedrigsten Volkesklassen bestand, hat niemand Anstoß genommen.“³⁰ Die Möglichkeiten der Zwiesprache zwischen Erklärer und Kintopp-Publikum sucht der Journalist Ulrich Rauscher 1912 als eine Art ‚teilnehmender Beobachter‘ zu erfassen. Bezeichnenderweise handelt es sich bei dem Film um ein „soziales Drama“: „Da war ein Kintopp, gesteckt voll, eine schauerhafte Luft, ein atemloses Publikum. (...) Der Film

28 Das Publikum im Kinematographischen Theater, in: Der Kinematograph (1907), 25. Kintoppographisches aus Berlin, in: Der Kinematograph (1907), 44.

29 R. Genencher, Die Erziehung des Publikums, in: Der Kinematograph, 6.10.1915.

30 Staatsarchiv, wie Anm. 17, Akte 1364.

war eigentlich fürchterlich langweilig, die banale Geschichte eines ‚Mädchens aus dem Volk‘, genannt die Frau ohne Herz, die mit einem vornehmen jungen Mann verlobt ist, in ihrer Verderbtheit entlarvt ist, zu dem Geliebten ihrer Jugend, einem Arbeiter zurückflieht, von diesem verachtet und verstoßen wird. Langweilig nicht? Aber was wurde daraus! Der Erklärer dampfte vor reinem sittlichen Empfinden, er brachte die Worte vom Abschaum der Großstadt geschmalzt über die Lippen, er erläuterte das Seelenleben dieser Personen, er nahm selbst mich, oder meine Gedankentätigkeit ganz gefangen und plötzlich sah man: Der Erklärer schluchzte, das Publikum ballte die Fäuste, eine ganz, ganz andere Tragödie, als der Filmfabrikant sie gesehen hatte raste vorüber (...) ‚Er will es nicht, der Mann der Arbeit, was ihm aus den Palästen hinausgeworfen wurde, das Weib ohne Herz, er stößt es aus seiner einfachen Kammer (...)‘, beschwor der Erklärer. Die Hörer kochten.“³¹ Die Funktion des Kommunikators, das Wechselspiel zwischen Erklärer und Publikum, spielte also eine zentrale Rolle im frühen Kino, besonders im populären Kintopp. Allerdings ist, wie jüngst von Siegfried Zielinski angemerkt wurde, „die Bedeutung der Sprecher und Moderatoren“ immer noch „Brachland in den bisherigen Rekonstruktionen kinematographischer Wahrnehmungs- und Produktionsprozesse.“³² Soviel ist jedenfalls festzuhalten: Der Umgang mit dem neuen Medium im Kintopp war sicher ein anderer als im Lichtspielpalast. Auffällig oft sprechen die Quellen von ‚politischen‘ Umdeutungen des Kinoprogramm durch den Erklärer, typisch ist eine aktive Zwiesprache zwischen Publikum und ‚Kommunikator‘. So beobachtet der Zensor des Berliner Polizeipräsidiums, Karl Brunner, 1912 in einem Kintopp: „Während der beiden Akte spielte – vielfach angeregt durch die Reden des Erklärers – ein gut Teil der Zuschauer gewissermaßen mit. (...) Unterstützt von dem Erklärer, der (...) die sozialen Gegensätze zwischen der übersättigten vornehmen Gesellschaft und diesem ‚frischen Burschen aus dem Volk‘ witzelnd hervorhob, der die Polizeibeamten als Häscher bezeichnete (...) folgte die Mehrzahl dieser Leute mit unverkennbar freudiger Spannung.“³³ Eine „weitere mediengeschichtliche Archäologie“ zu dem Komplex ist sicher wünschenswert. Zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang dann nicht nur die Frage nach den

31 Ulrich Rauscher, Die Welt im Film, in: Frankfurter Zeitung 362 (1912).

32 Siegfried Zielinski, Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Hamburg 1989, 29.

33 Karl Brunner, Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr, Berlin 1913, 17.

schaustellerischen Traditionen, sondern es müßte auch die These vom „Aussterben“ des angeblich „überflüssigen“ Erklärer-Berufs zu Beginn der 1910er Jahre hinterfragt werden, die sich für die Berliner Arbeiterbezirke so wohl nicht halten läßt. Ganz im Gegenteil: In einer Verhandlung der Verfassunggebenden Nationalversammlung im Jahr 1919 wird an den ‚Kommunikatoren‘ heftige Kritik geübt. Amtliche Berichte schildern „schwere Mißstände“, die solche „Erklärer oft der niedrigsten Sorte“ verschuldeten: „Die Sitte derartige Erklärer anzustellen, nehme immer mehr zu. (...) Ein Regierungsvertreter stimmte dem zu und führte aus, daß insbesondere in Berlin die Mißstände groß sind und wachsen.“³⁴

„Brutstätten des schlechten Geschmacks“ – Arbeiterbewegung und frühes Kino

Wie die bürgerlich-konservative Kulturkritik³⁵, so steht auch die deutsche Arbeiterbewegung dem neuen „Volksvergnügen“ Kino recht hilflos gegenüber und lehnt es meist kategorisch ab.³⁶ Die neue Kölner Kinodebatte des Jahres 1912 ist dafür durchaus repräsentativ. In einer Lesung zur Lustbarkeitssteuer im Neuköllner Magistrat bezeichnete der Fraktionsführer der SPD, Dr. Silberstein, die Kinos als „ekelhaft, auf die niedrigste Sensation berechnet und den Geschmack der Massen verbildend.“³⁷ Die Aussagen Silbersteins werden in der Berliner und überregionalen Presse kolportiert: „Für die Jugend gäbe es keine größere Gefahr als die Verführungen dieser sogenannten Theater, die in Neukölln wie die Pilze aus der Erde schießen und deren Ankündigungen dort besonders ordinär, sensationell und widerlich seien. Die Sozialdemokratische Fraktion würde (...) für eine zwanzigfach höhere Steuer stimmen, um die Brutstätten des schlechten Geschmacks endlich auszurotten.“³⁸ Silbersteins kategorische Ablehnung entfacht eine heftige Diskussion. So wird seine Haltung

34 Verfassunggebende Deutsche Nationalversammlung, Aktenstück 2317, Berlin 1920, 2494.

35 Vgl. Anton Kaes, Hg., Kinodebatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929, Tübingen 1978; Manuel Lichtwitz, Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907–1914, Diss. Göttingen 1986; David Welch, Cinema and Society in Imperial Germany 1905–1918, in: German History 8/1 (1990).

36 Vgl. grundsätzlich Jürgen Kinter, Arbeiterbewegung und Film (1895–1933), Hamburg 1985.

37 Neuköllnische Zeitung, 24.2.1912.

38 Der Kinematograph, 3.3.1912.

zum Kino mit religiösem Eiferertum verglichen: „Ist etwa diese moralinsaure Reaktion eine Eigenschaft aller Orthodoxien, neben der katholischen und evangelischen also auch der marxistischen (...)?“³⁹ Ein Kinofachblatt spekuliert polemisch, „ob die von diesem Herrn aufgeworfene Frage auf dem Programm seiner Fraktion steht. In diesem Falle würden einige hunderttausend Wähler, die der Kinematographie etwas mehr Freundschaft entgegenbringen als Herr Doktor Silberstein recht interessante Konsequenzen daraus entnehmen können.“⁴⁰ Umgekehrt fordert ein Neuköllner Sozialist in der Lokalpresse den Ausbau des Theaterwesens als Antwort auf das „schwüle Dunkel der Kintopp-Spelunken“. Denn nur ein „gutes und gesundes Volkstheater“ sei „ein Mittel gegen den Methylalkohol des Kintopps“.⁴¹ Die Vorstellung eines Volkstheaters, „das höher uns erheben und besser machen soll“, geht jedoch an der alltagskulturellen Praxis der Arbeiterschaft vorbei. Wieviel näher – auch räumlich – liegt da doch der Kintopp mit seiner zwanglosen Atmosphäre und seinem abwechslungsreichen Programm.

Die einseitige Orientierung der Arbeiterbewegung an der ‚höheren‘ Kultur, am Grundsatz der Bildung, nicht der Unterhaltung, der sich bis in die zwanziger Jahre nicht ändert⁴², führt zu einer doppelten Mißachtung der Freizeitbedeutung des Kinos. Mit dem Verzicht auf den Aufbau einer gegenkulturellen Organisation wird das neue Volksvergnügen der rasch expandierenden Kulturindustrie überlassen, die jedoch die ihr später zugeschriebene ‚nivellierende‘ Wirkung in der Subkultur des Kintopps offenbar auch nie ganz entfalten kann. Die Botschaft eines Films wird im Milieu oft anders gelesen als im Drehbuch.

Regelrechte Katalysatoren auf dem Weg zu einer ‚Traumfabrik‘ sind dagegen die auf Repräsentation angelegten Lichtspielpaläste. Wenn auch in ihren Betrieb Elemente einer nicht-bürgerlichen Zwanglosigkeit einfließen, so wird das Arbeiterpublikum hier auch durch eine dem Warencharakter des Films adäquate Scheinwelt des Films diszipliniert, die auf bürgerliche Versatzstücke zurückgreift: „Vor den gallionierten Dienern, den Logen, der Musikkapelle und der verschwenderischen Pracht ringsum verstummt der Berliner Wortwitz, der

39 Eingesandt, in: Neuköllnische Zeitung, 25.2.1912.

40 Kinematograph, wie Anm. 38; vgl. auch Lichtbild-Bühne, 16.3.1912.

41 Neuköllnische Zeitung 27.2.1912.

42 Vgl. Dieter Langewiesche, Zur Freizeit des Arbeiters. Bildungsbestrebungen und Freizeitgestaltung der österreichischen Arbeiter im Kaiserreich und in der Ersten Republik, Stuttgart 1980.

das ominöse Kintopp geboren hat“⁴³, schreibt im August 1913 das Berliner Tagblatt.

Die Verdammung des Kinos durch die Organisationen der Arbeiterbewegung stand sicher nicht nur im Gegensatz zur kulturellen Praxis ihrer Wähler, sondern auch zu der ihrer Mitglieder. Damals wie heute wird die Wahrheit zwischen offizieller Medienschelte und inoffizieller Medienpraxis gelegen sein. Es gibt sogar im Bereich des Films recht frühe Versuche einer Verbindung der Kultur des Arbeiteralltags mit jener der Arbeiterbewegung. So inseriert der Neuköllner Sozialdemokrat Paul Krüger 1913, er empfehle „allen Parteigenossen“ seine in der Anzengruberstraße gelegenen Lichtspiele und seine „sachgemäße Erklärung des Programms“.⁴⁴ Damit ist er seiner Partei freilich weit voraus.

43 Berliner Tagblatt, 9.8.1913.

44 Anzeige im Prospekt „Kirchweih in Tunttenhausen“, 1913. Archiv des Heimatmuseums Neukölln.