

Maximilian Kraemer

Vom Varieté zum Autokino. Eine Einführung in die Geschichte von Film und Kino in Deutschland von 1870 bis 1960

Die Geschichte des Films ist mit den technischen Innovationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbunden.¹ Ausgehend vom neuen Medium der Photographie entwickelten sich Vorführungstechniken, die durch eine Reihung von Aufnahmen den Eindruck bewegter Bilder ermöglichten. 1872 schuf Eadweard Muybridge Serienphotographien eines Pferdes im Galopp. Diese Technik, mit der es möglich ist, Bewegungsabläufe festzuhalten, wird als Chronophotographie bezeichnet. Die Chronophotographie erfreute sich großer Beliebtheit und führte bald zu eigenen Vorführgeräten. Zugleich darf die Bewegungsaufzeichnung als Ausgangspunkt für die Kinematographie gelten, die wir heute als Film bezeichnen.²

Doch wie wurde der Film als Unterhaltungsmedium etabliert? Hierfür ist es hilfreich, die Geschichte der Filmrezeption genauer zu betrachten. Die soziale Praxis der Filmrezeption veränderte sich im Laufe der Zeit erheblich und war dabei besonders mit der Wahrnehmung des Mediums Film selbst verknüpft. In Deutschland fand die erste Filmvorführung vor zahlendem Publikum 1895 in einem Berliner Variététheater statt. Dabei präsentierten die Brüder Emil und Max Skladanowsky eine Reihe von Kurzfilmen, die in das Variétéprogramm integriert worden waren.³ Durch die Rahmenbedingungen der öffentlichen Vorführung von Filmen gegen Bezahlung muss dieses Ereignis auch als ein Schritt auf dem Weg zum Kino

1 Vgl. dazu auch den hier in Kat.No. 1 zusammengestellten „Zeitstrahl zur Filmgeschichte“.

2 Vgl. Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 13.

3 Je nach Quelle werden entweder die Brüder Lumière oder die Brüder Skladanowsky mit der ersten Filmvorführung in Europa in Verbindung gebracht. Vgl. Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn 2005, S. 19. Anlässlich des 70. Todestages Max Skladanowskys am 30. November 2009 richtete das Bundesarchiv 2013 eine digitale Galerie mit Photographien und Dokumenten ein: Das Bundesarchiv (o.V.): „Max Skladanowsky - Glasmaler, Tüftler oder Filmpionier“, Artikel vom 15.06.2013, online unter http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/01191/index-0.html.de (letzter Zugriff: 01.09 2017).

in Deutschland aufgefasst werden. Zunächst wurden die bewegten Bilder jedoch als Kuriosum wahrgenommen und mussten sich neben anderen Sensationen in Varietétheatern oder auf Jahrmärkten behaupten.⁴ Das bedeutete, dass Filme häufig von Schaustellern vorgeführt wurden und somit keine dauerhaften Spielstätten besaßen. Diese Vorführungspraxis wird als Wanderkino bezeichnet.⁵ Filme waren um die Jahrhundertwende nur wenige Minuten lang und wurden nicht aufgrund ihres Inhalts konsumiert.⁶ Sie faszinierten mit ihrer realitätsgetreuen Wiedergabe etwa von Menschen oder Tieren. Die bescheidene Länge der Filme führte dazu, dass man mehrere Kurzfilme unmittelbar hintereinander zeigte. Diese Praxis, die auch als Nummern-Revue bezeichnet wird, verweist ebenfalls auf den Kontext des Variétéprogramms.⁷ Mit der technischen Weiterentwicklung der Aufnahmegерäte und der Aufnahmeverfahren konnten bald auch längere Filme gedreht werden, die bildkünstlerische, dramaturgische und narrative Aspekte des Films bedeutender machten. Mit der entsprechenden Länge des Films wurde dieser zunehmend als abendfüllende Unterhaltung mit eigenen Konventionen betrachtet. Damit etablierten sich bald auch eigene ortsfeste Spielstätten für den Film, die allerdings mit den heutigen Vorstellungen des Kinobesuchs nur wenig gemein haben: Bei diesen sogenannten Ladenkinos oder auch Nickelodeons handelt es sich um Umbauten bestehender Geschäftsgebäude oder Einbauten von Sälen in Gaststätten, die der Filmvorführung dienten. Dabei war es üblich, auch während der Filmvorführung Gespräche zu führen, Getränke zu ordern oder aufzustehen, was sich aufgrund der bedingt existierenden Heizung zumindest in der kälteren Jahreszeit empfahl. Die Nummern-Revue wurde dabei ständig wiederholt, so dass man den Raum zu jeder Zeit betreten oder verlassen konnte, ohne etwas zu verpassen.⁸ Um 1910 veränderte sich diese Situation durch die Etablierung eines Filmverleihsystems, das jeweils nur einem Kino einer Stadt den aktuellsten Film zur Verfügung stellte. Das ökonomische Potential des Unterhaltungsmediums Film wuchs und die Filmproduktion wurde ein eigener Industriezweig. Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs im Jahr 1914 bildeten sich in zahlreichen Ländern Produktionsgesellschaften heraus, wobei deutsche

4 Vgl. Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn 2005, S. 24.

5 Ibid.

6 Vgl. Roberta Pearson: „Das frühe Kino“, in: Geoffrey Nowell Smith, *Die Geschichte des Internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 13–25.

7 Vgl. Corinna Müller: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 11ff.

8 Müller: *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 29f.

Produktionen nur einen bescheidenen Marktanteil vorweisen konnten.⁹

Während des Kriegs wurden Film und Kino als Mittel der psychologischen Kriegsführung zu Propagandazwecken genutzt. In Deutschland führte dies 1917 zur Gründung der Produktionsgesellschaft Universum-Film AG (UFA). Zensurstellen bearbeiteten Filme und es wurden kaum noch ausländische Produktionen in Deutschland gezeigt.¹⁰ Markus Spieker spricht in diesem Zusammenhang von einer „[...] Politisierung des Filmmediums [...]“.¹¹ Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs 1918 setzte mit der Weimarer Republik eine gesellschaftliche Modernisierung ein. Kinobesuche wurden zur alltäglichen Freizeitbeschäftigung. So beschreibt Heide Fehrenbach den Kinobesuch im Spannungsfeld von Gepflogenheit und Besessenheit: „By the interwar years, filmgoing had become a habit, and sometimes an obsession, for millions in the industrialized West.“¹² Kinos sind nicht länger Anbauten von Gaststätten. Mit exotischen Namen und luxuriösen Innenräume befeuern die Filmpaläste den glamourösen Ruf von Film und Kino. Deutschland ist eines der Zentren für die Produktion künstlerisch anspruchsvoller Unterhaltungsfilme, die als Klassiker des expressionistischen Stummfilms bekannt geworden sind, wie etwa Fritz Langs *Metropolis* von 1926 (siehe hier Kat.No. 29). Durch diese Wahrnehmungsverschiebung in den Zwanziger Jahren wird der Film zunehmend theoretisch diskutiert: Der italienische Filmtheoretiker Ricciotto Canudo hierarchisierte das Kino als höchste Gattung der Künste.¹³ Rudolf Arnheim publizierte bereits 1932 zum problematischen Verhältnis von künstlerischen und kommerziellen Gesichtspunkten des Films.¹⁴

1927 erschien mit *The Jazz Singer* von Regisseur Alan Crosland der erste massentaugliche Tonfilm in den USA, der kommerziell ein Erfolg wurde. Diese technische Neuerung wird bis heute als Zäsur in der Filmgeschichte angesehen. Während der Stummfilm Ende der Zwanziger Jahre als technisch und ästhetisch ausgereift galt und auch narrativ eigene Konventionen entwickelt hatte, mussten

9 Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im dritten Reich*, Trier 1999, S. 9f.

10 Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 10.

11 Ibid.

12 Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London 1995, S. 12.

13 Vgl. Peter Wuss: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*, Berlin 1990, S. 36ff.

14 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Berlin 1932.

diese für die „Talkies“ erst noch gefunden werden. Die Akzeptanz des Stummfilms als Kunstgattung drohte der Tonfilm nun wieder in Frage zu stellen. Nicht wenige Regisseure und Schauspieler hatten ihre Schwierigkeiten mit dem Tonfilm.¹⁵ Dies lag auch in dessen zunächst beschränkten technischen Möglichkeiten begründet. Anfangs war die Nachsynchronisation im Studio noch nicht entwickelt, so dass durch die Aufnahme des Tons, die unmittelbar beim Dreh erfolgte, erhebliche Einschränkungen für die Filmschaffenden die Folge waren. Dennoch setzte sich der Tonfilm im Unterhaltungsbereich innerhalb eines Jahrzehnts durch.¹⁶ Als weitere bedeutende Neuerung, die die Filmwahrnehmung verändert hat, darf der Farbfilm gelten. Bereits Stummfilme wurden in ihrer Frühzeit per Hand koloriert.¹⁷ Später wurden unterschiedliche Verfahren entwickelt, um Farbfilme herstellen zu können. Ab Mitte der 1930er Jahre wurde im Hollywood-Kino der Farbfilm vermehrt eingesetzt und besonders durch Walt Disneys 1937 veröffentlichten Zeichentrickfilm *Schneewitchen und die 7 Zwerge* (*Snow White and the Seven Dwarfs*: US) zunehmend bekannt. In Deutschland wurden ab 1940 verschiedene Spielfilme in Agfacolor produziert, einer von der UFA entwickelten Farbfilmtechnik.¹⁸ Der Farbfilm setzte sich im Gegensatz zum Tonfilm erst im Verlauf der Fünfziger Jahre durch.

Mit dem Ende der Weimarer Republik und der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten begann auch eine neue Filmpolitik. Propagandaminister Joseph Goebbels war sich dabei der Bedeutung des Films als Massenmedium und Instrument der Indoktrinierung bewusst. Die gezeigten deutschen Filme waren dabei vorwiegend dem Unterhaltungsbereich zuzuordnen. Explizite Propagandafilme, wie zum Beispiel Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (D, 1934), machten einen vergleichsweise geringen Teil der Filmproduktion aus.¹⁹ Gerade die Nutzung von subtilen Spielfilmen zur Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie lag im Interesse der Filmpolitik unter Goebbels. Schauspieler wie Heinz Rühmann konnten sich während des Nationalsozialismus als Stars etablieren und wurden

15 Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 55.

16 Ibid..

17 Vgl. zum Beispiel die beschriebene Praxis bei Henrike Hahn: *Verfilmte Gefühle: Von „Fräulein Else“ bis „Eyes Wide Shut“*. Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand, Bielefeld 2014, S. 95.

18 Umfangreiche Informationen zur Farbfilmentwicklung liefert Dirk Alt in seiner Publikation zum Verhältnis von Farbfilm und nationalsozialistischer Propaganda: Dirk Alt: *Der Farbfilm marschiert. Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933-1945*, München 2013, hier bes. S. 167ff.

19 Vgl. Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 90f.

auch in der Nachkriegszeit geschätzt.²⁰ Eine Mitgliedschaft in der gleichgeschalteten Reichsfilmkammer war für alle Beschäftigten der Filmproduktion Pflicht und sorgte somit schnell für den Ausschluss von zahlreichen Regisseuren, Kameramännern und Schauspielern.²¹ Zahlreiche Persönlichkeiten des Filmgeschäfts verließen Deutschland und sorgten in den USA für eine weitere Stärkung des Filmstandorts Hollywood.²² Bereits vor 1933 hatte es eine Einschränkung bei der Einfuhr ausländischer Filme gegeben, die die deutsche Filmindustrie sich als protektionistische Maßnahme gewünscht hatte. Diese wurde während des Nationalsozialismus fortgeschrieben und intensiviert. Mit dem Beginn des Krieges 1939 wurde Kinobesitzern das Leihen von Hollywood-Produktionen untersagt und im Jahr darauf wurden verschiedene Filialen großer Hollywood-Studios in Deutschland verboten.²³ Weitere Maßnahmen wie die Zentralisierung der Filmzensur und die Kontrolle von Drehbüchern bereits vor Beginn der Dreharbeiten folgten. Die Monopolstellung der staatlich kontrollierten Produktions- und Verleihgesellschaften, besonders der 1942 verstaatlichten und ab da einzigen Produktionsgesellschaft UFA, schloss die Aufführung von aktuellen ausländischen Produktionen nun nahezu gänzlich aus.²⁴

Damit war das deutsche Publikum von den internationalen Entwicklungen des Films abgeschnitten. Dementsprechend bestand in der Nachkriegszeit ein Nachholbedarf, was ausländische Filme betraf. Dies drückte sich etwa in der Filmclub-Bewegung aus.²⁵ Mit einem Rahmenprogramm, bestehend aus Einführung und Abschlussdiskussion, wurden in den Filmclubs unbekanntere ältere und aktuelle Filme vorgeführt: eine Entwicklung die von den Alliierten gefördert wurde. Deutsche Filme, die Nationalsozialismus oder Krieg thematisierten, blieben in der Nachkriegszeit die Ausnahme. Abgesehen von wenigen Trümmerfilmen, die zerstörte Städte porträtierten oder diese als Kulissen für bedrückende Spielfilme nutzten, wurde das deutsche Kino bald zum Symbol für den Eskapismus. Der harte Alltag wurde durch den Konsum von Heimatfilmen kompensiert, die zum erfolgreichsten Genre der Nachkriegszeit avancieren soll-

20 Wolfgang Benz: „Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat“, in: Hans Sarkowicz (Hrsg.), *Hitlers Künstler – Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2004, S. 14–39, hier u.a. S. 19.

21 Vgl. Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 62.

22 Vgl. Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 64.

23 Vgl. Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 304.

24 Vgl. Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 91f.

25 Vgl. dazu den Beitrag von Moritz Schwörer in diesem Band.

ten, oft von bekannten Gesichtern aus der Zeit des Nationalsozialismus produziert oder mit ihnen besetzt. Eric Rentschler zufolge gab es kaum personelle Umbesetzungen bei den Filmschaffenden zwischen dem Nationalsozialismus und der Adenauer-Ära: Trotz der Entnazifizierung seien 1957 noch immer 70 Prozent der westdeutschen Spielfilme von bereits während der NS-Zeit tätigen Regisseuren oder Drehbuchautoren geschaffen worden.²⁶

Der Film und damit auch das Kino waren für die alltägliche Freizeitgestaltung der westdeutschen Bevölkerung in der Nachkriegszeit von großer Bedeutung. Die positive wirtschaftliche Entwicklung und der damit verbundene Wohlstand sorgten für eine große Popularität des Kinos und seiner Stars. Dies führte wiederum zu einem lukrativen Geschäft mit dem Film. Zahlreiche neue Kinos entstanden in den Städten und deren Vororten. Mancherorts wurde das Kino gar als Bestandteil des Zentrums neuer Wohnsiedlungen geplant, wie Sophie Kowall es für die Siedlung Stuttgart-Rot beschrieben hat.²⁷ Dies spricht für die Etablierung des Kinos als Institution, die sich damit auch gegenüber klassischen Kultureinrichtungen wie etwa dem Theater durchsetzte. Obwohl das Kino also eine erhebliche Bedeutung besaß, veränderte sich mit der Verbreitung des Fernsehens gegen Ende der Fünfziger Jahre die soziale Praxis des Filmkonsums. Während Filmvorführungen bis zu diesem Zeitpunkt im Kino als halb-öffentlichem Raum stattfanden, tendierten die besser situierten Bürger bald zur bequemeren Nutzung des Fernsehgeräts. Anfangs noch teures Statusobjekt, entwickelten sich die Fernsehgeräte innerhalb weniger Jahre zum Massenmedium.²⁸ Dies hatte auf die Filmindustrie und die Kinobranche erhebliche finanzielle Auswirkungen, da die Zahl der Kinobesucher in erheblichem Maße zurückging.²⁹ Daran konnten in Deutschland auch die Autokinos nichts ändern: 1960 eröffnete in Neu-Isenburg bei Frankfurt das erste westdeutsche Autokino. Im Gegensatz zu ihren amerikanischen Vorbildern, erreichten diese Einrichtungen in Deutschland allerdings nie eine vergleichbare Bedeutung.³⁰

26 Eric Rentschler: „Deutschland. Das dritte Reich und die Folgen“, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 338–347.

27 Vgl. Sophie Kowall: *Stuttgart baut auf! Architektur und Stadtplanung der Siedlung Rot*, (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, 109), Stuttgart/Leipzig 2012, S. 152ff.

28 Vgl. Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 112.

29 Vgl. Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 171.

30 Vgl. Jürgen Wolf: „Heaven is in the backseat of my Cadillac. Bemerkungen zur Erotik des Automobilismus“, in: Kornelia Hahn/Cornelia Kopsch (Hrsg.), *Soziologie des Privaten*, Wiesbaden 2011, S. 169–182.

Ähnlich der damaligen kritischen Entwicklung des Konkurrenzprodukts Fernsehen sieht sich das Kino heute mit Internetangeboten konfrontiert, die die Konsumgewohnheiten der Zuschauer weiter verändern und den Filmgenuss noch bequemer und leichter machen sollen. Der Rückblick auf die Filmplakate der Fünfziger Jahre, wie sie Dietrich Lehmann für den Heidelberger Filmclub gestaltet hat, bietet daher auch die Grundlage für Vergleiche mit zeitgenössischen Werbemechanismen für Filme. Online abrufbare Trailer oder animierte Werbebanner lassen Filmplakate nostalgisch erscheinen. Sie bieten aber auch die Chance für eine erweiterte Auseinandersetzung mit Film, Kino und Plakat als kulturelle Artefakte.

Bibliographie

Dirk Alt: *Der Farbfilm marschiert. Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933–1945*, München 2013

Wolfgang Benz: „Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat“, in: Hans Sarkowicz (Hrsg.), *Hitlers Künstler – Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2004, S. 14–39

Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn 2005

Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London 1995

Henrike Hahn: *Verfilmte Gefühle: Von „Fräulein Else“ bis „Eyes Wide Shut“*. *Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand*, Bielefeld 2014

Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart/Weimer 1998

Sophie Kowall: *Stuttgart baut auf! Architektur und Stadtplanung der Siedlung Rot* (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, 109), Stuttgart/Leipzig 2012

Corinna Müller: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*, Stuttgart/Weimar 1994

Roberta Pearson: „Das frühe Kino“, in: Geoffrey Nowell Smith (Hrsg.), *Die Geschichte des Internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 13–25

Eric Rentschler: „Deutschland. Das dritte Reich und die Folgen“, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 338–347

Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im dritten Reich*, Trier 1999

Jürgen Wolf: „Heaven is in the backseat of my Cadillac. Bemerkungen zur Erotik des Automobilismus“, in: Kornelia Hahn/Cornelia Kopsch (Hrsg.), *Soziologie des Privaten*, Wiesbaden 2011, S. 169–182

Peter Wuss: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*, Berlin 1990