

Andrea Haller: „Eine Episode aus unserem Dasein“: Frühes Kino in Deutschland – Programmgestaltung und weibliches Publikum

Trier: WVT 2016 (Filmgeschichte international, Bd.24), 440 S., ISBN 9783868216967, EUR 42,50

(Zugl. Dissertation an der Universität Trier, 2009)

In der Filmgeschichte gilt die Zeit zwischen 1907 und 1918 als eine Periode des Umbruchs. Es ist in Deutschland die Zeit, in der ortsfeste Kinos das Wanderkino ablöste, in der das kurze, abwechslungsreiche Nummernprogramm durch lange Spielfilme ersetzt wurde und in der das weibliche Publikum sich zunehmend die Kinokultur zu eigen machte. In der US-amerikanischen Forschung wird diese Ära als *transitional cinema period* bezeichnet (vgl. Keil, Charlie/Stamp, Shelley [Hg.]: *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*. Los Angeles/Berkeley: University of California Press, 2004), wobei es nicht nur um die Filmlängen geht, sondern vor allem um die Etablierung des ‚klassischen Hollywoodnarrativs‘ durch die sich konsolidierenden Filmgesellschaften, die Produktion und Verleih vertikal immer mehr integrierten. In der deutschen Filmwissenschaft haben sich Autor_innen wie Heide Schlüpmann (*Unheimlichkeit des Blicks: Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel/Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern, 1990), Corinna Müller (*Frühe deutsche Kine-matographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, 1907-1912*. Stuttgart: Metzler, 1994) und Joseph Garnarcz (*Maßlose Unterhaltung: Zur Etablierung des Films in Deutschland*

1896-1914. Basel/Frankfurt: Stroemfeld, 2010) dieser Umbruchzeit des Kinos gewidmet. Schlüpmann legte eine filmanalytische und feministische Studie vor, während die anderen eine strukturelle Analyse des wirtschaftlichen Systems ‚Film Produktion/Kino‘ vornahm. In der vorliegenden Dissertation „*Eine Episode aus unserem Dasein: Frühes Kino in Deutschland – Programmgestaltung und weibliches Publikum*“ verfasst Andrea Haller nun eine deutsche Kinorezeptionsgeschichte, welche mit akribischer Genauigkeit die strukturellen Veränderungen im frühen Kino mit den Inhalten der Filme und dem Verhalten des weiblichen Publikums in Zusammenhang bringt.

Der erste Teil von Hallers Dissertation „Programmformat und (weibliches) Publikum: historische und theoretische Einordnung“ fasst die akademische Filmforschung seit der FIAF Brighton Tagung im Jahre 1978 zusammen. Sie analysiert zunächst das Nummernprogramm und seine wirtschaftlichen und ästhetischen Grundlagen, deren Ziel es war, eine abwechslungsreiche und kurzweilige Mischung verschiedener Kurzfilmgattungen anzubieten. Darunter fielen beispielsweise Trickfilme, Komödien oder Reisefilme – nicht die Inhalte der einzelnen Filme bestimmte das Programm, sondern, wie Haller

resümiert, „die *Wirkung* des Programmzusammenhangs und die Programmzusammenstellung als Ganzes“ (S.44). Aus dieser These leitet dann Haller ihre Analyse der Wirkung auf das Publikum ab und zeigt auf, wie es emotional durch die ständige Wechselwirkung verschiedener kurzer Filme stimuliert wurde. Dies ist analog zum Zustand des modernen Großstadtmenschen zu sehen, der ständig neue Eindrücke verarbeiten muss und der die Zerstreuung sucht.

In einem weiteren Teilkapitel des ersten Teils präsentiert Haller die Charakteristika des Kinopublikums und fokussiert dabei vor allem die weibliche Kundschaft. Nicht nur durch die Kinoreformbewegung, deren Diskurs ausführlich besprochen wird, gab es andauernde, oft polemische Diskussionen über Frauen im Kino. Geführt wurden diese etwa über die gesundheitlichen Gefahren, denen Frauen ausgesetzt waren, sowie über sexuelle Versuchungen, Vernachlässigung mütterlicher Pflichten oder die Ängste der patriarchalen Gesellschaft, ihr könne die soziale Kontrolle über Frauen entgleiten. Haller resümiert: „Retrospektiv kann das Kino als Ort der Emanzipation gelesen werden, als ein Ort, der Öffentlichkeit für Frauen schaffen konnte und Frauen nie gekannte Möglichkeiten der räumlichen und visuellen Entfaltung bot“ (S.132).

Im zweiten Teil der Dissertation unternimmt die Autorin eine Analyse des tatsächlichen Filmprogramms in den Städten Mannheim und Trier, indem sie die Zeitungsankündigungen der Kinos nach Inhalten absucht, die

möglicherweise für das weibliche Publikum interessant waren. In der Zeit 1911-1913 erschien zum ersten Mal ein langer Spielfilm, der sich überwiegend mit ‚Frauthemen‘ befasste und dadurch ein weibliches Publikum explizit ansprach. Die sogenannten Sensations- und Sittendramen boten Identifikationsfiguren für Frauen aus allen sozialen Schichten an, während die Schauplätze Frauen Einblicke in ihnen verwehrt Orte gaben. Einhergehend mit dem Aufkommen weiblicher Filmstars wie Asta Nielsen entwickelte die Filmwirtschaft ein Monopolverleihsystem, um den Markt besser kontrollieren zu können. Mit der Erscheinung des gehobenen literarischen Dramas ab 1913 versuchte die bürgerliche Kultur die ‚unsittlichen‘ Frauendramen – mit durchwachsenen Erfolg – vom Markt zu verdrängen.

Die durch den ersten Weltkrieg bedingte Abwanderung ausländischer Filmfirmen und die Etablierung einer deutschen Großindustrie in den Jahren 1914-1918 stellte die Bedingungen her, um sowohl den Krieg als auch traditionelle Frauenbilder propagandistisch durch Filme zu unterstützen. Fortan wurde zum Beispiel eheliche Untreue in Dramen als Hochverrat gehandelt. Doch das Erscheinen neuer weiblicher Filmstars (z.B. Hedda Vernon, Erna Morena, Fern Andra und Aud Egedenissen) deutet auch darauf hin, dass Frauendramen kaum einen Einbruch erlebten. Gleichzeitig setzte sich der lange Film endgültig durch. Haller resümiert: „Bei der Disziplinierung des Publikums und der Einübung einer neuen Rezeptionshaltung hatte das

weibliche Publikum eine entscheidene Rolle gespielt, auch wenn seine Anwesenheit im Kino oftmals als Provokation der herrschenden Ordnung aufgefasst wurde“ (S.421).

Indem Haller den öffentlichen Diskurs um Frauen im Kino und auf der Leinwand mit den strukturellen Veränderungen in der Filmwirtschaft verbindet, kommt sie zu durchaus überzeugenden Ergebnissen. Vor allem

belegt sie empirisch, wie wichtig Frauen für das deutsche Kino waren, auch wenn sie in den folgenden Jahren nach dem Krieg immer weniger an den Entscheidungen hinter der Kamera Anteil hatten. Eine lohnenswertere Lektüre zum frühen deutschen Film ist dem Rezensenten in den letzten Jahren kaum begegnet.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)