Urbane Kinokultur

Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller (Hg.)

Urbane Kinokultur

Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller (Hg.)
in Zusammenarbeit mit Sophie Döring und Lennart Kranz

Impressum

ISGV digital. Studien zur Landesgeschichte und Kulturanthropologie 2
herausgegeben von Enno Bünz, Andreas Rutz, Joachim Schneider und Ira Spieker

Redaktion:
Sophie Döring, Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller, Susanne Müller

Layout: Josephine Rank, Berlin
Technische Umsetzung (barrierefreies PDF): Klaas Posselt, einmanncombo
Umschlaggestaltung: Josephine Rank nach einem Entwurf von Linda S. Gableske unter Verwendung einer Fotografie der U.T. Lichtspiele, Dresden, von 1913 (Quelle: https://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Datei:Dresden_UT_1913_PK.jpg#mw-navigation).

© Dresden 2020
Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde
Zellescher Weg 17 | 01069 Dresden

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.
Alle Rechte vorbehalten.
www.isgv.de
ISBN 978-3-948620-01-1
ISSN 2700-0613
DOI 10.25366/2020.41

Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Inhalt

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller
Einleitung 8

Urbane Kinokultur: Das Beispiel Dresden

Carola Zeh
Bewegte Bilder – bewegte Geschichte
Zur Entwicklung des Kinos in Dresden 16

Wolfgang Flügel
Das frühe Dresdner Kino im Blick des Kinopioniers Heinrich Ott 26

Sophie Döring
Zwischen Kalklicht und Samtsessel
Mobile Kinopraxis in Sachsen 1896–1910 51

Winfried Müller
Ein neues Medium wird geadelt.
König Friedrich August III. von Sachsen geht ins Kino 78

Mona Harring
Kino- und Filmpolitik in Dresden zwischen 1945 und 1949 93

Kino im urbanen Raum – Kino als urbaner Raum

Lina Schröder
Licht lockt Leute: Als der Mensch in die Schöpfung eingriff
und Tag und Nacht aufhob – ein Werkstattbericht 108

Kaspar Maase
Kinderkino zwischen Kontrolle, Kommerz und Krawall
Anmerkungen zu einer Hamburger Initiative
aus dem frühen 20. Jahrhundert 139

Fabian Brändle
Wildwest und ein Schnäuzchen wie Clark Gable
Zürcher Kinokultur und Urbanität von 1900 bis 1940 160

Sonja Neumann
Konservenmusik und Elektrokapital
Tonfilmtechnik in München im Jahr 1929 172

Sven Eggers
Vor der Vorstellung
Die Herausbildung des Kinofoyers als urbane Gattung 183

Merve Lühr
Erstklassig und routiniert.
Das Lichtspieltheater als Arbeitsplatz 199

Urbane Kinokultur: Die Klein- und Mittelstadt

Niklas Hertwig
„Film ab!" Max von Allweyer und seine Schulfilm-Unternehmung Lichtbildvorführungen an Volksschulen im ländlichen Oberbayern 1926–1929 230

Magdalena Abraham-Diefenbach
Bellevue und Piast. Kino in den geteilten Städten an der deutsch-polnischen Grenze 1945–1949 244

Jeanette Toussaint, Ralf Forster
Weltspiegel – Kino im 20. Jahrhundert. Ein Ausstellungsprojekt 261

Andrea Graf
Publikum, Popcorn und Programm in der Provinz. Wie Kinokultur im ländlichen Raum funktioniert – Ein Filmprojekt 273

Abkürzungsverzeichnis 292

Kino im urbanen Raum – Kino als urbaner Raum

Erstklassig und routiniert

Das Lichtspieltheater als Arbeitsplatz

Merve Lühr

Das Kino war von Beginn an ein audio-visueller Raum. Die projizierten Filme wurden von vielfältigen Geräuschen begleitet: Von Musik durch live spielende Kapellen, mechanische Instrumente oder Abspielgeräte wie dem Grammophon, von dem gesprochenen Wort eines Filmerklärers, den verbalen Reaktionen des Publikums sowie parallel geführten Unterhaltungen im Zuschauersaal. Über den Film hinaus kommunizierte die Ausstattung der Kinos auf visueller Ebene mit dem Publikum. Zunächst in Form der prächtigen Zeltbaufassaden auf den Jahrmärkten, im Zelt waren der offen aufgebaute Vorführapparat und die aufgespannte Leinwand bestaunenswerte Gegenstände.[1] Später dominierten aufwändige Lichtkonzepte und farbenprächtige Innenausstattungen die Zuschauersäle der Kinos, wie der Zeitungsbericht zur Eröffnung der Dresdner Zentrumslichtspiele 1926 zeigt:

[Der Architekt Erich] Naumann hat den Raum, der eine sehr glückliche Gestalt bekommen hat, wohltuend schlicht stilisiert: kein Zierrat; was wirkt ist nur die Form. Vorn und an den Seiten Lichtkästen; ausserdem noch mattblaue Beleuchtungskörper, das sogenannte ‚Schummerlicht' das den Besuchern die Platzauffindung auch im verdunkelten Raum ermöglichen soll. Das versenkte Orchester hat einen Raum für 15 bis 20 Musiker. Auch eine moderne Oskalyd-Orgel mit 56 Geräuschbeiwerken ist vorhanden. Die kleine Stilbühne, 1,35 Meter tief, kann durch zwei Vorhänge, einen grünen und einen besonders schönen aus silbrigem Seidenstoff geschlossen werden. Logen sind nicht eingebaut, jedoch überall bequeme Stuhlsitze mit

1 Brauns: Schauplätze, S. 252.

gutem Blick auf die Leinwand. In dem geräumigen Bildwerferraum stehen zwei moderne Vorführungsapparate von Krupp-Ernemann. Jedenfalls ist es dem Architekten gelungen, auf relativ sehr beschränktem Raume ein modernes Kinotheater zu schaffen, das nirgends beengt wirkt und für Publikum und Angestellte alle Bequemlichkeiten bietet.[2]

Bis zu diesem komfortablen Zustand für Publikum und Angestellte war es ein weiter Weg, der gut 20 Jahre zuvor in den ersten provisorischen ortsfesten Kinematographen seinen Ausgang genommen hatte. Die Zentrumslichtspiele setzten sich, folgt man dem Autor, von den schummrigen, engen, stickigen Ladenkinos ebenso ab wie von der überbordenden Innenausstattung, wie sie vielfach in den Kinopalästen zu finden war. Das Kino habe, so lässt sich zwischen den Zeilen lesen, zu einer geschmackvoll-künstlerischen Form gefunden, die sich dem Theater gegenüber als ebenbürtig, aber eigenständig behaupte. Bemerkenswert an dieser Besprechung ist die Erwähnung der Arbeitsbedingungen, die aufgrund der geräumigen Arbeitsplätze als sehr angenehm beschrieben werden. Die Musiker wurden halb unter der Bühne platziert – ob dies wirklich *alle Bequemlichkeiten* bot, sei dahingestellt, zu betonen ist, dass sie sich zwar im gleichen Raum wie die Zuschauer befanden, aber nur zu hören, nicht zu sehen sein sollten.
Bis Mitte der 1920er-Jahre hatte sich nicht nur der Komfort im Saal stetig erhöht, das Kinoerlebnis selbst hatte sich seit den Jahren um 1910 gänzlich verändert und ein wichtiger Aspekt war dabei die Rolle von Kinoangestellten im Zuschauersaal. Anders als heute befanden sich in den früheren Jahren der Lichtspieltheater eine ganze Reihe von Angestellten mit im Saal. Einige sorgten für das leibliche Wohl des Publikums, zum Beispiel als Kellner und Platzanweiser, andere waren mit der künstlerischen Begleitung und Interpretation der Filme betraut. Der vorliegende Aufsatz fragt, ausgehend vom Beispiel Dresden, nach dem Lichtspieltheater als Arbeitsplatz und insbesondere danach, wie Kinoangestellte den Raum Kino formten. Ich nähere mich diesem Wirkungsbereich über drei Positionen: Dem Rezitator, der das Kinoerlebnis in der Frühzeit der Lichtspieltheater prägte, sich allerdings schon bald gegen Kritik und technische Neuerungen behaupten musste und bereits nach wenigen Jahren wieder verschwand; dem Filmvorführer, der unmittelbar nach Gründung der ersten ortsfesten Kinos hinter einer Feuerschutzwand und aus den Augen des Publikums entschwand; und schließlich dem Musiker, der für einige Jahre die Hoheit über die Filminterpretation besaß, dessen Wirken mit der Einführung des Tonfilms jedoch ein abruptes Ende fand.
Bevor wir in das Kino eintreten, skizziere ich kurz, in welcher gesellschaftlichen Situation das ortsfeste Lichtspieltheater entstand, und lege dar, warum es sich bei ihm um einen spezifisch urbanen Raum handelt, der von Publikum und Angestellten gestaltet wurde und wird.

2 Stadtarchiv Dresden, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie (im Folgenden: Sammlung Ott), Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung, Blatt 147.

„Einer jener notwendigen Orte in der Großstadt“

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hatte sich das Deutsche Reich endgültig vom Agrar- zum Industriestaat entwickelt. Damit einher ging eine Verstädterung, die einerseits in der starken Migration vom ländlichen Raum und andererseits in einem starken Anwachsen der Bevölkerung insgesamt bestand. 1871 lebten 4,8 Prozent der Bevölkerung in Städten über 100.000 Einwohnern, 1910 waren es bereits 21,3 Prozent und 1939 dann 32 Prozent.[3] Dresden gehörte zu den fünf größten Städten des Kaiserreichs, Anfang des 20. Jahrhunderts war die Bevölkerung innerhalb eines Vierteljahrhunderts um etwa 300.000 Bewohner auf gut eine halbe Million gewachsen. Die Menschen lebten also innerhalb weniger Jahrzehnte in völlig neuer Umgebung und hatten durch die Industrialisierung der Arbeitswelt erstmals einen in Arbeit und Freizeit unterteilten Alltag.

Diese Entwicklung wurde von den Zeitgenossen reflektiert und wissenschaftlich begleitet: 1903 organisierte die Dresdner Gehe-Stiftung die Deutsche Städteausstellung und lud führende Wissenschaftler ein, in Vorträgen „die Großstadt als Gesamtphänomen durch eine allseitige Betrachtung zu erfassen.“[4] Sie wurden in dem Band „Die Großstadt“ versammelt, in dem der Soziologe Georg Simmel mit seinem Beitrag „Die Großstädte und das Geistesleben“ vertreten ist. In diesem führte er aus, dass das Leben in der Großstadt besondere Anforderungen an den Einzelnen stelle, gegen die er sich wappnen müsse, insbesondere müsse er lernen, die vielen Eindrücke, denen er ausgesetzt sei, zu verarbeiten und sich ihnen bis zu einem gewissen Grade zu verschließen.[5] Im Stadtbild lässt sich dies an einer Fülle von Reklame- und Werbeschildern sowie der Elektrifizierung der Stadt nachvollziehen. Die elektrische Beleuchtung der Straßen sowie der Fassaden von Kinos und Warenhäusern erhellte die nächtlichen Innenstädte und durch den zunehmenden Verkehr und die vielen Passanten, die in den Innenstädten zusammenkamen, wurde Bewegung das „wichtigste Kennzeichen städtischer Wahrnehmung um 1900“, wie die Literaturwissenschaftlerin Sabina Becker beschreibt.[6] Sie führt weiter aus, dass in der zeitgenössischen Literatur eine Dynamisierung des Sehens und der Wahrnehmung von Zeit und Raum beschrieben werde. Die „Bilder, die [der Passant] wahrnehmen kann, sind ständig im Fluß, stagnierende Bilder sind im Großstadtgeschehen nicht mehr auszumachen.“[7]

In den bewegten Bildern spiegelt sich die neue Wahrnehmung städtischen Lebens. Mehr noch, Filme bildeten für die Zeitgenossen eine Form von Realität ab, wie sie traditionelle Ausdrucksformen nicht leisten konnten. Darin liegt eine Erklärung, warum das Kino in allen Bevölkerungsgruppen auf großes Interesse stieß, wenngleich Arbeiter und Angestellte die größte Publikumsgruppe bildeten. Und so entstanden mit den Lichtspieltheatern Orte, die das neue städtische

3 Becker: Urbanität und Moderne, S. 24.
4 Becker: Urbanität und Moderne, S. 29.
5 Simmel: Großstädte; siehe zur damaligen umstrittenen Rezeption: Moser: Dresden.
6 Becker: Urbanität und Moderne, S. 49; siehe zur Elektrifizierung der Städte den Beitrag von Lina Schröder in diesem Band.
7 Becker: Urbanität und Moderne, S. 49.

Lebensgefühl auf mehreren Ebenen aufgriffen: Neben, erstens, der genannten Reproduktion der neuen Sehgewohnheiten auf der Leinwand ist, zweitens, die Verbindung von Filmen und industrieller Produktionsweise zu nennen. Indem das neue Medium selbst industriell hergestellt wurde, stand es für Modernität und Lebensnähe. Darüber hinaus wurde es von Arbeitern explizit als Ausgleich für die monotone Fabrikarbeit genutzt.[8] Drittens entstand vor der Leinwand, im Zuschauersaal, ein nahezu allen zugänglicher Raum, in dem sich die Stadtbevölkerung versammelte, in dem das Gefühl, Teil einer Masse zu sein, einen Ausdruck fand. Es entstand ein gänzlich neuer öffentlicher Ort, wie Corinna Müller und Harro Segeberg zusammenfassen: „Das Kino markierte eine wichtige Zäsur in der Kulturgeschichte medialer Öffentlichkeit deshalb, weil es sich mit seiner extrem schnellen und raumgreifenden Verbreitung massiv ins Alltagsleben der Zeitgenossen drängte und städtische Erscheinungsprofile nachhaltig veränderte. Nicht zuletzt auf diesen Ebenen bildete das Kino radikal neue Formen von Öffentlichkeit aus, die bereits dem Kaiserreich das Antlitz einer wilhelminischen ‚Spaßgesellschaft' verleihen."[9]

Doch was genau ist ein Kino? Der Filmtheoretiker Jacques Aumont definiert das Kino aus der Perspektive des individuellen Zuschauers, der keinen Einfluss auf Beginn und Ende der Vorstellung hat, der keine Pausen herbeiführen kann und auf die Lautstärke nicht einzuwirken vermag.[10] Diese Bestimmung erfolgt vor dem Hintergrund heutiger multipler Möglichkeiten, Filme anzusehen, und verweist pointiert darauf, dass der Film im Kino weiterläuft, wenn der Zuschauer den Saal verlässt. Der Medienhistoriker Joseph Garncarz bietet folgende Definition an: Ein Kino „ist ein öffentlich zugänglicher, geschlossener Raum, der auf Dauer für die Vorführung von Filmen eingerichtet ist und für dessen Besuch die Zuschauer ein Eintrittsgeld entrichten müssen."[11] Die Architekturhistorikerin Carola Zeh hingegen definiert „Lichtspieltheater als Gebäude zur Filmprojektion für ein öffentliches Publikum"[12]. Der eine bestimmt das Kino also als einen Raum, die andere als ein Gebäude. Sie stimmen darin überein, dass der wesentliche Zweck des Ortes in der öffentlichen Filmvorführung für ein Publikum besteht. Der Historiker Werner Michael Schwarz wiederum geht noch einen Schritt weiter: „Denn: Kinos sind – aufgrund ihrer nach Innen ausgerichteten Qualitäten – nahezu an allen Orten realisierbar – zumindest bevor die Behörden regulierend eingreifen – sodass gerade in der Frühzeit nicht von einem ‚Raum', sondern einer Situation gesprochen werden muss. Sie entstehen in Kellern, Souterrainlokalen, ehemaligen Wagenlagern, Gaststätten, Fabrikhallen, Hinterhofbetrieben, aufgelassenen Bahnhöfen, Theater- oder Varietébühnen."[13] Er definiert das Kino insbesondere als Innenraum, der nahezu überall für Filmvorführungen eingerichtet werden kann. Der Begriff Situation hebt dabei das chaotische Moment der frühen ortsfesten Kinos hervor und markiert die Instabilität und ephemere Architektur der Lichtspieltheater in den Jahren um 1910.

8 Bignens: Kinos, S. 9-10.
9 Müller/Segeberg: Öffentlichkeit, S. 17.
10 Zitiert nach: Elsaesser: Kino als Erfahrung, S. 25.
11 Garncarz: Öffentliche Räume für Filme, S. 32.
12 Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen, S. 21.
13 Schwarz: Alltägliche Explosionen, S. 174.

Wesentliche Merkmale des Lichtspieltheaters sind sein niedrigschwelliger Zugang und die Dunkelheit im Saal während der Vorführung. „Das Kino lässt sich so gesehen als einer jener notwendigen Orte in der Großstadt beschreiben, in dem nicht nach Zugehörigkeiten, Herkommen oder Position gefragt wird und der ein überall ähnliches Erlebnis der ‚Entkörperung' und ‚Enträumlichung' beschert."[14] Gänzlich unbekannt waren der bürgerlichen Gesellschaft abgedunkelte öffentliche Räume nicht, hatte sie doch mit Dioramen und Laterna-Magica-Aufführungen entsprechende Erfahrungen machen können. Doch der Zuschauersaal im Theater und, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, ebenso in der Oper war bis nach dem Ersten Weltkrieg noch beleuchtet.[15] Das ortsfeste Kino steht damit für eine ganz neue Form des öffentlichen Raumes. Es barg die Versprechen von Anonymität – womit es eine Erfahrung in der Großstadt aufgriff – und Intimität – welche aus dem Privaten an einen öffentlichen Ort übertragen wurde. Letztere bezieht sich zum einen auf die individuelle Rezeption des Filmes, denn die Dunkelheit im Saal sei so undurchdringlich, schreibt Wolfgang Schivelbusch, dass man seinen Sitznachbarn kaum wahrnehme, sodass man sich mit dem Film allein fühlen könne.[16] Intimität bot der Saal zum anderen selbstverständlich Paaren, die hier, entweder beengten Wohnverhältnissen oder der Aufsicht der Eltern entfliehend, unbeobachtet Zärtlichkeiten austauschen konnten.
Ob man sich aber tatsächlich in den frühen Kinosälen so allein fühlen konnte, erscheint angesichts zeitgenössischer Beschreibungen fraglich.[17] Bereits auf der olfaktorischen Ebene dürfte es vielfach nicht leicht gewesen sein, die anderen Zuschauer auszublenden, denn die Räume waren eher klein, hatten keine Fenster und ein stetig wechselndes Publikum, das, nebenbei bemerkt, rauchte. Der stickigen Luft in den Kinos suchten die Betreiber schon sehr früh Herr zu werden. Saubere Luft war um 1900 im Zuge von gesellschaftlichen Debatten über hygienisch-gesundheitliche Folgen der Industrialisierung, die aus der Lebensreformbewegung heraus initiiert wurden, zu einem gesellschaftlichen Thema geworden.[18] Das Publikum empfand es als Zumutung, sich in übermäßig stickigen Räumen aufzuhalten, wie diese Beschwerde an die Stadtbezirksinspektion über den Dresdner Schloss-Salon von 1908 illustriert: *Es ist ein Skandal, wenn man sich für sein Geld in eine solche Stinkbude setzen soll, es ist ja nicht weniger als gesundheitsschädlich.*[19] In den ersten Jahren der Kinematographie reichte es häufig aus, lediglich einen Ventilator aufzustellen, um die behördlichen Auflagen zur Verbesserung der Luftqualität zu erfüllen.[20] Mit Ventilation, und später Klimaanlagen, werben zu können versprach zugleich einen Wettbewerbsvorteil.[21]
Entscheidender für das Gefühl, unter Menschen und nicht allein zu sein, dürfte die akustische Ebene gewesen sein. So stellte es eine gängige

14 Schwarz: Alltägliche Explosionen, S. 176.
15 Schivelbusch: Lichtblicke, S. 198-201 und 207-208.
16 Schivelbusch: Licht Schein, S. 48.
17 Z. B.: Lorenzen: Kinotypen; ergänzend: Sabelus: Vom Lärmen, S. 53-61.
18 Bignens: Kinos, S. 81.
19 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 43.
20 Exemplarisch: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 29-30.
21 Bignens: Kinos, S. 81; exemplarisch Heinrich Ott mit seinem ersten Kino, das er in einem ehemaligen Kaufhaus einrichtete: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 20.

Praxis dar, sich während des Films miteinander zu unterhalten und das Geschehen auf der Leinwand zu kommentieren, hinzu kamen das Bestellen und der Verzehr von Speisen und Getränken. Zur Zeit des fortwährend durchlaufenden Programms war es zudem üblich, je nach Gusto, auch mitten im laufenden Film, zu kommen und zu gehen, sodass häufig Unruhe im Saal herrschte.[22] Noch bis in die 1920er-Jahre hatte sich daran nicht viel geändert, wie eine Beschreibung Willi Bierbaums zeigt:

Da *unsere Kinotheater noch keine Wartesäle besitzen, so geht jeder fröhlich hinein, wenn er sein Billett gekauft und seinen tropfenden Regenschirm abgegeben oder unter den Rockärmel geklemmt hat. […] ist der Ankömmling ein Stammgast des Hauses, dann weiß er wenigstens ungefähr, wo sich seine Platzreihe befindet […], kommt aber ein seltener Gast in die verdüsterten Räume, so gibt es in den meisten Fällen eine Aufsehen erregende Störung, und die Platznachbarn danken dem Himmel, wenn er endlich auf einem Stuhl oder einem Klappsitz seine Gebeine zur Ruhe gebracht hat. […] So kann es passieren, daß ein außerordentlich wichtiges Dokument im Drama, das textlich die Leinwand passiert, für einen unentwegten Kinofreund vollständig verloren geht; der geistige Kontakt wird eine Zeitlang ausgeschaltet, und die Wirkung des Sensationsfilmes ist verrupft und zerfranst*.[23]

Bierbaum fühlte sich von der stetigen Ablenkung in seinem Filmerlebnis gestört. In München hatte sich eine Zeit lang eine andere Praxis etabliert, da das dortige Publikum ebenso wenig für die Dauer einer Vorstellung geschlossen sitzen bleiben wollte: Ein Berliner Korrespondent berichtete 1924 erstaunt, dass zwischen den Akten des Langfilmes das Licht eingeschaltet und genügend Zeit eingeräumt wurde, damit Gehende den Saal verlassen und Neuankömmlinge ihren Platz aufsuchen konnten.[24] Die Zuschauer waren offenbar nicht bereit, sich auf die gesamte Länge des Filmes beziehungsweise auf feste Anfangszeiten einzulassen. Durch die Pausen wurde das Filmerlebnis zwar unterbrochen, aber möglicherweise eine erhöhte Konzentration auf die Leinwand während der Akte erreicht.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach Applaus: Zu welchen Gelegenheiten wurde im Kino geklatscht? Aus Presseberichten ist zu erfahren, dass das Publikum bei den festlichen Eröffnungsveranstaltungen neuer Lichtspieltheater und Uraufführungen Beifall klatschte.[25] Ebenso ist bei den Revue-Programmen der 1920er-Jahre von Beifall auszugehen. Doch wie verhielt es sich bei alltäglichen Vorstellungen und in den unterschiedlichen Kinotheatern? In den Ladenkinos wurde dem Publikum kaum Affektkontrolle abverlangt – es war durchaus üblich, während der Vorstellung geräuschvoll auf den Film sowie die künstlerische Begleitung zu reagieren. War es darüber hinaus gängig, zu bestimmten Punkten im Programmablauf zu applaudieren? Wurden bestimmte Filme derart gewürdigt? Diente das Klatschen möglicherweise dem Spannungsabbau nach besonders

22 Brauns: Schauplätze, S. 242.
23 Bierbaum: Kinematographisches, S. 182

24 Zitiert nach: Jofer: Die „jüngste der Musen", S. 109.
25 Siehe zum Beispiel die Beschreibungen der Eröffnungsveranstaltungen im Ufa-Palast, im Universum und in der Schauburg: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 137-139; 162-165; 154-155.

aufsehenerregenden Filmen oder Szenen? Welchen Einfluss hatte die sich verändernde Programmstruktur vom durchlaufenden Nummernprogramm mit einem Dutzend Kurzfilmen hin zu zwei bis vier Vorführungen pro Tag? Und ergänzend ist die Frage danach zu stellen, ob Rezitator und Musiker Beifall bekamen, es womöglich üblich war, dass sie am Ende der Vorstellung aufstanden und sich verbeugten. Dabei ginge es auch darum, die Interaktionen zwischen Publikum und Musikern zu untersuchen und danach zu fragen, wie sie gemeinsam den Raum Kino gestalteten. Diese Fragen müssen für die vorliegende Arbeit leider offenbleiben.[26]

Das Lichtspieltheater war insofern ein urbaner Raum, als dass es Parameter des neuen großstädtischen Lebensgefühls des beginnenden 20. Jahrhunderts aufgriff und fortführte. Das Medium Kino musste sich dabei erst in seine neue, stationäre Form einfinden. Auf das Kinoerlebnis wirken materielle und immaterielle Faktoren ebenso ein wie die beteiligten Personen: Das Publikum, wie angedeutet, und die Angestellten, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

„Erstklassige Rezitation und gute Musik und Vorführung“

Eine Zeichnung von 1913 aus der Zeitung The Sphere mit dem Titel „A Remarkable Feature of Modern Times: The Wonderful Spread of the ‘Picture Palace’“ zeigt den Zuschauersaal eines gehobenen Lichtspieltheaters.[27] Der Kleidung des Publikums ist sein bürgerlicher Hintergrund zu entnehmen. Einige Gäste betreten gerade den Saal, während andere die Vorstellung verlassen. Zudem sind vier Männer in Uniform abgebildet, vermutlich Platzanweiser, die den Zuschauern in dem dunklen Saal zu ihren Sitzen geholfen haben. Diese Tätigkeit entstand erst mit dem Kino, Theater haben sie später übernommen. Des Weiteren gehen zwei Frauen in Schürzen mit Notizblock in den Händen in den Gängen umher, um Getränke- und Speisenbestellungen aufzunehmen. Neben der Leinwand, auf welcher ein Elefant entlangläuft, steht der mit einem Zeigestock ausgestattete, in Frack oder Mantel gewandete Rezitator. Zwischen den Sitzreihen und der Leinwand, hinter einer halbhohen, mit Vorhang verkleideten Wand, sind Streicher auszumachen. Der Lichtstrahl, der vom oberen Bildrand auf die Leinwand fällt, weist auf den Operationsraum hin.

Das Bild illustriert, wie viele Personen im Kino arbeiteten und während der Vorstellung im Saal für den Komfort des Publikums oder für Interpretationshilfen der Filme zuständig waren. Außerhalb des Saales gab es noch eine Reihe weiterer Aufgaben – vom Conférencier, der die Passanten in das Kino einlud, über die Ticketverkäuferin bis hin zu Reinigungskräften. Viele der Tätigkeiten konnten, insbesondere in kleinen Häusern, auf wenige Personen verteilt werden. So ist es nur konsequent, dass das ortsfeste Kino kein Phänomen der Großstädte blieb. Bert

26 Die Beantwortung der Fragen nach dem Applaus erfordert umfassende Recherchen in zeitgenössischen Quellen wie Tagebüchern und Zeitungsartikeln, denen im Rahmen der Projektarbeit aus forschungsökonomischen Gründen nicht nachgegangen werden konnte.

27 Abgebildet in: KINtop 5, S. 94-95.

Hogenkamp weist allerdings darauf hin, dass ein Kino drei Positionen mit Spezialisten besetzen müsse: Rezitator, Filmvorführer und Musiker.[28] Diese These aufgreifend nähere ich mich dem Arbeitsplatz Kino über diese drei Berufe und ihrem Anteil an dem Konstruktionscharakter des Raumes ‚Zuschauersaal'. Inwiefern waren sie Teil das Kinoerlebnisses und was veränderte sich, sodass ihre Anwesenheit im Saal nicht länger erforderlich oder sogar nicht länger erwünscht war? Das Lichtspieltheater war schon früh ein Ort, an dem sich Frauen mit gleicher Selbstverständlichkeit wie Männer aufhielten – als Zuschauerinnen, als Betreiberinnen und als Angestellte.[29] Da die drei vorgestellten Tätigkeiten jedoch überwiegend von Männern ausgeführt wurden, bleibe ich grammatikalisch bei der männlichen Form.

Rezitator

Bereits im Jahrmarktskino stand ein Erklärer neben der Leinwand, der das Geschehen in den Filmen für das Publikum einordnete.[30] Die Funktion wurde in den ortsfesten Kinos übernommen, gute Rezitatoren konnten sogar lokale Berühmtheit erlangen, sie stellten im besten Sinne eine die lebenden Bilder ergänzende Attraktion dar. Für den 1908 eröffneten Utrechter Bioscoop Salon hält Bert Hogenkamp fest: „The biggest attraction of this cinema was its lecturer Louis Hartlooper. This former actor provided the images with a running commentary, a form of 'dramatization', which was highly appreciated by the audience (without fail he ended the show with the formula 'Keep fit')."[31] Rezitatoren hatten eine Gratwanderung zu bewältigen, denn sie mussten versuchen, einen einzigartigen Auftritt zu bieten, um das Publikum an sich zu binden, durften dabei aber nicht zu aufdringlich sein und den Filmen nicht ‚die Schau' stehlen. Eine Glosse aus der Zeitschrift Bild & Film von 1912 beschreibt den Auftritt eines Rezitators:

Eine Goethe-Erscheinung in schwarzem Leibrock. Glatt rasiert. Neben der weißen Leinwand ist sein Platz. Zum Bilddrama schafft der die Dichtung. Es könnte sein, dass eine Grimasse unverstanden bliebe. Er sagt, was sie sagen soll. […] Wird die Sache schwierig, verfällt er in Flüsterton, wird sie schmierig, spricht er nur in Gedankenstrichen, ersetzt Worte durch Grunzlaute oder Zungenschnalzen […]. Ist's nicht eine Gottesgabe, so zu reden, daß man nicht spricht und doch eindeutig bleibt?
Fürwahr, eine schwierige Sache. Denn drüben lauert ein Pickelhut, hier sind die sperrangelweit geöffneten Ohren des Publikums, die etwas hören wollen, dort ist der Herr Direktor, der seinen Meisterrezitator nicht umsonst besoldet. Alle wissen: mit dem Rezitator steht und fällt der Kientopp.[32]

Der Filmerklärer wird als gepflegte Erscheinung porträtiert, der seinen gesamten Auftritt am Theaterschauspieler zu orientieren scheint. Es ist davon auszugehen, dass sich, wie Louis Hartlooper, viele (ehemalige) Schauspieler als

28 Hogenkamp: Impact of Audiovisual, S. 124.
29 Zum Publikum exemplarisch Lorenzen: Kinotypen; in den Dresdner Neuesten Nachrichten (im Folgenden DNN) sind wiederholt Anzeigen von und für Frauen abgedruckt, Beispiele für Vorführerin, Rezitatorin und Pianistin finden sich in: DNN vom 13.1.1915, S. 8; DNN vom 16.1.1918, S. 10.
30 Engell: Bewegen beschreiben, S. 119.
31 Hogenkamp: Impact of Audiovisual, S. 120.
32 Lorenzen: Kinotypen, S. 187.

Filmerklärer versuchten.[33] Dass er zum *Bilddrama die Dichtung* schaffe, weist darauf hin, dass er dem Geschehen auf der Leinwand durchaus ergänzende Interpretationen hinzufügte. Der Autor machte dabei deutlich, dass der Rezitator zu mitunter unfreiwillig komischen Übertreibungen neige und dem Publikum zudem Dinge erkläre, die es ohnehin schon verstanden habe. Abschließend jedoch trug er der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe des Filmerklärers Rechnung, der viele verschiedene Parteien zufriedenstellen musste.

In der Anfangszeit der Kinematographie war die wichtigste Aufgabe des Rezitators die interpretierende Einordnung der einzelnen Filme. Die ersten, noch nicht-narrativen Filme zeichneten sich durch eine „montagehafte[.] Folge von Bildern und Szenen"[34] aus, die schwer nachvollziehbar war. „Dies betraf im Übrigen nicht nur den einzelnen Film, sondern die Heterogenität des Programms in den frühen Kinos insgesamt. Die daraus folgende Überforderung des Publikums kompensierte der ‚Erklärer', der damit einen Rest von Interaktionsmöglichkeit offen hielt und als Vermittler zwischen Bild und Betrachter keine zu große Distanz aufkommen ließ."[35] Der Rezitator stand in unmittelbarem Kontakt zum Publikum, er konnte auf die jeweilige Stimmung im Saal reagieren und seinen Auftritt entsprechend gestalten, wodurch er eine Brücke zu den abgespulten Filmen bildete. Jean Châteauvert beschreibt seine Funktion folgendermaßen: „Mit seiner Begleitung trägt der Erklärer zur Interpretation des Films bei, indem er dessen Gehalt offenbart und Bedeutungen klarmacht, die sonst beim ersten Sehen des Films dem Verständnis entgangen wären."[36] Weiter erläutert er, dass dies auf direkter und indirekter Ebene geschehe. Direkt zum Verständnis der Zuschauer tragen deklamierte Dialoge, narrative Hinweise und Angaben bei, wie das Bild zu lesen sei. Darüber hinausgehende Erläuterungen, zum Beispiel zum historischen Kontext oder Kommentare, die wahlweise moralische Lehren oder schlüpfrige Bemerkungen beinhalten, tragen indirekt zum Verständnis bei.[37]

Gerade in der Gestaltung der indirekten Interpretation bot sich den Rezitatoren die Möglichkeit, ihre Aufgabe durch einen eigenständigen Unterhaltungswert anzureichern. Für einige Kinos war eine originelle Rezitation ein wichtiges Mittel im Konkurrenzkampf. So warb zum Beispiel das Dresdner Stern-Kino 1910 damit, eine *Vorzügliche äusserst humoristische Rezitation* zu bieten.[38] Am Beispiel des 1909 eröffneten Central-Theaters in Trier beschreibt der Medienwissenschaftler Martin Loiperdinger, welchen Einfluss die Rezitation auf den Erfolg eines Kinos haben konnte. Der Besitzer Peter Marzen wechselte vom Wanderkino zum stationären Geschäft und fungierte nicht nur als stets präsenter Gastgeber, sondern darüber hinaus als Erklärer. Dabei sprach er ausdrücklich Trierer Platt, wodurch er jedem Film einen lokalen Stempel aufdrückte – eine Tendenz, die durch die vielen selbstgedrehten Lokalaufnahmen, die er vorführte, noch

33 Vgl. Gennencher: Ehrenrettung, S. 158; ausführlicher zum soziokulturellen Hintergrund: Sabelus: Vom Lärmen.
34 Brauns: Schauplätze, S. 233; siehe auch Châteauvert: Kino im Stimmbruch, S. 82.
35 Brauns: Schauplätze, S. 233.
36 Châteauvert: Kino im Stimmbruch, S. 89.
37 Châteauvert: Kino im Stimmbruch, S. 89.
38 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 75.

zusätzlich unterstrichen wurde. Marzen sei es durch die explizite Bezugnahme auf Lokales gelungen, im öffentlichen Raum Kino Privatheit herzustellen.[39]

Aus den in der umfassenden Quelle zur frühen Dresdner Kinogeschichte, der Sammlung Ott,[40] zitierten Werbeanzeigen geht hervor, dass Dresdner Lichtspieltheaterbetreiber vornehmlich darum bemüht waren, durch eine hochwertige Rezitation die Seriosität ihrer Häuser herauszustellen. Das Imperial annoncierte 1908: *Täglich wechselndes, hochinteressantes, dezentes Familien-Programm, erklärt nur von hervorragenden Rezitätoren.*[41] Und das Edison-Theater hob 1910 hervor, dass die *Bilder […] sachgemäss durch einen erstklassigen Rezitator Deutschlands erklärt* würden.[42] Anders als im oben genannten Stern-Kino, in dem die Rezitation als Attraktion beworben wurde, strichen diese beiden Beispiele die Interpretationsleistung ihrer Filmerklärer heraus. Heinrich Ott schrieb über das Reform-Kino: *Dieses Theater war in seiner Aufmachung und Führung in jeder Weise als einwandfrei zu bezeichnen, denn es hatte stets auf gute Filme, erstklassige Rezitation und gute Musik und Vorführung gesehen, das heisst, solange Herr Grünert Inhaber war*.[43] Die Erklärer hatten somit auch die Funktion, gängige Kritik am Kinematographen als verruchte, jugendgefährdende Orte zu entkräften. In Frankreich ist es unter anderem mit Hilfe der Rezitatoren gelungen, die lebenden Bilder im Bürgertum zu etablieren.[44] Für Deutschland lässt sich diese Entwicklung nicht nachweisen, vielmehr finden sich in zeitgenössischen Texten von Intellektuellen häufig despektierliche Beschreibungen von Erklärern. Exemplarisch sei etwas ausführlicher Victor Klemperer zitiert, der 1912 den Besuch in einem Berliner Kino beschrieb:

In einem kleinen und besonders primitiven Kientopp des Ostens bot man dem Publikum […] als offensichtlich besondere Attraktion einen Conferencier. Der Mann in schäbiger schwarzer Eleganz, das gedunsene Gesicht wohlrasiert, einen Kneifer vor den nicht unintelligenten Augen, begleitete […] die einzelnen Bilder mit einem Redestrom, der bald pathetisch, bald sentimental, bald derb lustig klang. ‚[…] Na, Karliniken, nu wollen wir mal erst die Lampe ausmachen! Und nu können wir woll das junge Ehepaar allein lassen – nich wahr, meine Herrschaften?' – Aber während der verkommene Literat so unablässig sprach, tönte mit gleicher Ausdauer und stärkerer Lungenkraft das Orchestrion; die Reden des Mannes schienen nur ein Geräusch mehr neben dem musikalischen, dienten auch nur zur Übertäubung der Pantomimenstille, fanden so gar keine Beachtung, daß ihr unvermitteltes Ausbleiben bei einigen Szenen ganz offenbar niemandem auffiel.[45]

Klemperer hob hervor, dass dieser Erklärer durchaus einzigartig gewesen sei, dennoch diente er ihm als anschauliches Beispiel dafür, dass das gesprochene Wort einer niveauvollen Filmrezeption im Wege stünde und sie nicht

39 Loiperdinger: Akzente des Lokalen.
40 Siehe zur Sammlung Ott die Darstellung von Wolfgang Flügel in diesem Band.
41 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 50; Schreibweise folgt dem Original.
42 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 80.
43 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 91.
44 Châteauvert: Kino im Stimmbruch
45 Klemperer: Lichtspiel, S. 80-81.

unterstütze.[46] In der Zeit des rasanten Anstiegs von ortsfesten Kinos stieg notwendigerweise der Bedarf an Rezitatoren. Gleichzeitig konnten oder wollten es sich nicht alle Kinobesitzer leisten, einen ausgebildeten Theaterschauspieler zu engagieren, weshalb häufig ungelernte Kräfte zum Einsatz kamen, womit das Niveau der Erklärungen vielfach sank.[47] Dies hat sicherlich mit dazu beigetragen, die Position des Rezitators insgesamt in Frage zu stellen. Doch es gab auch Gegenstimmen, wie der Artikel „Zur Ehrenrettung der Rezitation" in Bild & Film von 1912 zeigt. Der Autor R. Gennencher konstatierte zunächst, dass der Erklärer allgemein beim Publikum sehr beliebt sei, viele sogar nur in Kinos gingen, die einen solchen beschäftigten. Anschließend griff er gängige Kritikpunkte auf, adressierte sie und skizzierte, wie ein Rezitator idealiter aufzutreten habe, um abschließend dafür zu plädieren, *das gesprochene Wort der Lichtbildkunst dienstbar zu machen, als sie von ihm völlig zu emanzipieren*. Gennencher ging es dabei allerdings, anders als Klemperer, weniger um ästhetische Fragen als vielmehr darum, *in hohem Maße erzieherisch und bildend auf die Volksseele einzuwirken*.[48]

Eine Erinnerung des Schriftstellers und Verlegers Kurt Pinthus zeigt, dass der Filmerklärer nichtsdestoweniger Anfang der 1910er-Jahre schnell zu einer anachronistischen Figur wurde, die allmählich aus dem Kinosaal verschwand. Im Vorwort zur Neuauflage seines „Kinobuchs" schreibt Pinthus 1963 über einen 50 Jahre zurückliegenden Ausflug mit Freunden nach Dessau, bei dem die Gruppe spontan ein Kino besuchte: *[…] aber wir gewahrten hier eine Besonderheit, die wir für längst ausgestorben hielten: das kümmerlich untermalende Klaviergeklimper wurde durch die Stimme eines im prächtigsten Sächsisch die Handlung kommentierenden Erklärers übertönt: ‚Hier sähn mir Lahdy Glahne bei Nacht un Näbel…' Mehr noch: der Mann hielt einen Zeigestock in der Hand, mit dem er gegen die Leinwand hin auf den Gang der Personen und der Ereignisse wies*.[49] Der Rezitator wurde von den Leipziger Ausflüglern als Kuriosität wahrgenommen, sie sahen sich in ihrer Auffassung bestätigt, dass der Film seine künstlerischen Möglichkeiten nicht ausschöpfe und sich mit seinem Status als billiges Vergnügen zufriedengebe.[50] Der Zeigestock wurde in der Erinnerung Pinthus' zu einem lächerlichen Accessoire, zeitgenössische Abbildungen zeigen jedoch, dass er gerade in Kinos, die sich an ein bürgerliches Publikum richteten, dazu diente, die Seriosität des Rezitators zu unterstreichen.[51]

In Dresden verschwand der Rezitator allmählich, über mehrere Jahre hinweg, aus den Kinos. In der Sammlung Ott finden nach 1911 Rezitatoren keine Erwähnung mehr, ein Hinweis darauf, dass eine erstklassige Rezitation nicht länger als Publikumsmagnet galt. Aus den Stellenangeboten in den Dresdner Neuesten Nachrichten geht allerdings hervor, dass Lichtspieltheater noch bis 1919 Filmerklärer suchten. Seit etwa 1913 nahmen jedoch Stellengesuche von Rezitatoren deutlich zu, während zuvor ein Überhang an

46 Klemperer: Lichtspiel, S. 81.
47 Vgl. Gennencher: Ehrenrettung, S. 158.
48 Gennencher: Ehrenrettung, S. 157-159.
49 Pinthus: Vorwort, S. 9.
50 Pinthus: Vorwort, S. 9-10.
51 Siehe die Abbildungen in Châteauvert: Kino im Stimmbruch, S. 81; KINtop 5, S. 94-95.

Stellenangeboten zu verzeichnen ist.[52] In Wien hatten sich bürgerliche Gruppen gegen Widerstände der breiten Zuschauerschaft für ein Verbot der Rezitatoren eingesetzt, womit sie 1910 erfolgreich waren. Vereinzelt hielten Wiener Kinobetreiber an der nunmehr illegalen interpretierenden Erläuterung fest; Anna Denk konstatiert, dass erst 1914 keine Erklärer mehr beschäftigt wurden.[53]

Die Ära der Filmerklärer endete aus verschiedenen, miteinander verzahnten Gründen. Die obigen Zitate veranschaulichen die akustische Konkurrenz zwischen Rezitation und musikalischer Begleitung. Gelegentlich war der Erklärer zusätzlich für die „Simulation verschiedener Töne mit Hilfe von Geräuschmaschinen"[54] zuständig, doch in der Regel wurden die Filme durch Piano, Orchester oder Orchestrion musikalisch untermalt. In den ersten Jahren der Kinematographie wurde noch keine Filmmusik geschrieben, die Begleitung bestand häufig aus einem Sammelsurium bekannter Stücke, die mehr oder weniger passend auf das Programm abgestimmt waren. Der Krach, der entstanden sein muss, wenn Erklärer und Musiker nicht kooperierten, vielmehr miteinander rivalisierten, lässt sich auch aus heutiger Perspektive sehr gut vorstellen. Andererseits mag durch die Präsenz der akustischen Begleitungen, wenn sie harmonierten, die Kinematographie einen ganz besonderen Reiz entfaltet und so die Rezeption der Filme gefördert haben.

Akustische Konkurrenz boten darüber hinaus in Form der sogenannten Tonbilder die Filme selbst. Denn seit Beginn der Kinematographie gab es Versuche, die Bilder mit Ton zu unterlegen, wie Alison McMahan anhand der „frühen Synchron-Ton-‚Experimente'" aufzeigt.[55]

Dem Rezitator erwuchs zudem auf visueller Ebene Konkurrenz, denn Produktionsfirmen setzten zunehmend auf Zwischentitel, um durch die Handlung und Dialoge zu geleiten. Viele Zuschauer bevorzugten zunächst weiterhin den Erklärer, auch weil Teile von ihnen nicht oder nur unzureichend lesen konnten. Insbesondere bei fremdsprachigen Zwischentiteln war das Publikum weiterhin auf verbale Übersetzungen angewiesen.[56] Und darüber hinaus erlaubte einem die Anwesenheit des Erklärers zwischenzeitliche Ablenkung von der Leinwand. Victor Klemperer begründete seine Ablehnung des Filmerklärers unter anderem damit, dass der Film nicht auf Worte angewiesen sei, um verstanden zu werden:

Der Kinematograph braucht das Wort nur als leiseste Stütze des Bildes, meist ist es mit der gedruckten Überschrift der einzelnen Szene getan, wie etwa ‚Im Nachtasyl', ‚Die Sühne', ‚Der Tod versöhnt alle', ‚Eine Wette', ‚Hilfe in der Not' usw. usw. […] Im übrigen herrscht immerfort die pantomimische Handlung, aber eine ungleich verständlichere als die der Bühnenpantomime, weil eine ungleich reichhaltigere; denn hier bewährt sich

52 Aus Gründen der Forschungsökonomie konnte nur ein kleiner, ausgewählter Teil der Dresdner Neuesten Nachrichten berücksichtigt werden. Ich bedanke mich herzlich bei Sophie Döring und Lennart Kranz, die die Recherche durchgeführt haben. Eingesehen wurden jeweils der Januar und Juli der Jahre 1904 bis 1913, der Januar von 1914 bis 1917 sowie die kompletten Jahre 1918 bis 1920.

53 Denk: Dieses ist der Vafiehrer.

54 Châteauvert: Kino im Stimmbruch, S. 84.

55 McMahan: Stummfilmgeschichte.

56 Denk: Dieses ist der Vafiehrer, S. 76.

die Maschinenkunst des Kinematographen […]. Ich sehe das Automobil des Arztes heranjagen, ich sehe den Kranken auf dem Operationstisch, und könnte ich diese beiden Dinge getrennt allenfalls auch noch auf der wirklichen Bühne sehen, so begleite ich im Kino den Arzt Schritt für Schritt von dem Augenblick, da ihm der Diener den Wagenschlag öffnet, durchs Haus über Treppen und Korridore bis zur Sekunde, wo er das Messer ansetzt.[57]

Dies galt noch nicht für die Filme um 1900, doch zehn Jahre später hatte sich eine narrative Filmsprache herausgebildet – und die Schauspieler hatten gelernt, ihre Ausdrucksformen an den Bedürfnissen der Kamera zu orientieren –, sodass Kontextualisierungen zunehmend obsolet und die raumgreifenden Einlassungen eines Erklärers als störend empfunden sowie die Verwendung von Zwischentiteln allgemein akzeptiert wurden.

Die Emanzipation des Publikums von der Rezitation – es hatte gelernt, die bewegten Bilder zu lesen und komplexeren Handlungen zu folgen – ist eine Folge der insgesamt höheren Konzentration auf die Leinwand. Diese konnte durch eine um 1910 etablierte, immer gleichbleibende Programmstruktur erreicht werden: „Trotz der Vielfalt des Filmangebots erlebt der Zuschauer Woche für Woche einen gleichmäßig geregelten Ablauf, wobei die jeweils angestrebten Wirkungen sich gemäß einer relativ genau festgelegten Ordnung entfalteten."[58] Ein Erklärer, der die Filme einordnete, wurde nicht mehr benötigt, denn das Publikum wusste nunmehr, was es vom nächsten Programmpunkt zu erwarten hatte. Schließlich erfolgte Ende 1910 mit der Etablierung des Langfilms ein „Medienumbruch"[59]: Das Kinoprogramm wandelte sich innerhalb weniger Jahre von einer Reihe zehn- bis 15-minütiger Abschnitte hin zu 30- bis 60-minütigen Filmen, die ein Rahmenprogramm umschloss.[60] Martin Loiperdinger führt aus, dass dies eine veränderte Publikumsstruktur zur Folge hatte, denn viele der bisherigen Kinogänger wollten sich nicht auf den Langfilm einlassen, während für diejenigen, die bislang das Theater vorgezogen hatten, nun das Lichtspieltheater zu einer alternativen Abendgestaltung wurde. Damit kamen häufiger Personen ins Kino, die ihr Verhalten aus dem Theater auf das Kino übertrugen, insbesondere die Konzentration auf das Geschehen auf der Leinwand.[61] Mit dem Langfilm setzte es sich darüber hinaus durch, das Publikum „nur noch vor Beginn der sorgfältig durchkomponierten, auf einen Film als Höhepunkt gestalteten Vorstellung" einzulassen.[62] Damit wurde die Aufmerksamkeit endgültig weg von der reinen Zerstreuung hin zur Wahrnehmung des Filmes gelenkt.[63] Eine Funktion des Rezitators hatte darin bestanden, einem latent unaufmerksamem Publikum fortwährend den gedanklichen Wiedereinstieg ins Programm zu ermöglichen. Nun konnte eine stetige Konzentration des Publikums erwartet werden. Damit einher gingen eine größere Ruhe und eine architektonische

57 Klemperer: Lichtspiel, S. 81.
58 Jost: Programmierung, S. 35.
59 Loiperdinger: Filmstars, S. 127.
60 Loiperdinger: Filmstars, S. 127; ausführlicher dazu: Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 186-190.
61 Loiperdinger: Filmstars, S. 129-130; Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 191-209.
62 Brauns: Schauplätze, S. 250.
63 Brauns: Schauplätze, S. 250.

Veränderung des Kinosaals.[64] Während die Ladenkinos kaum einen Unterschied zwischen Straße und Kinosaal herstellten, wie Curt Moreck in seiner vielzitierten „Sittengeschichte des Kinos" festhielt,[65] schufen Kinoneubauten vermehrt Übergangsräume. Deren Gestaltung war insbesondere durch moderne Lichtkonzepte geprägt, Wolfgang Schivelbusch beschreibt den Übergang von der (tagsüber) hellen Straße in das Dunkel des Kinosaals als „Lichtschleuse"[66]. „In der Verdunkelung des Auditoriums bei Beginn der Vorstellung erreichte diese Licht-Inszenierung ihren Höhepunkt."[67] Insbesondere in Hinterhöfe eingebaute Lichtspieltheater, wie in Dresden zum Beispiel die U.T. Lichtspiele (eröffnet 1913) und das Capitol (eröffnet 1925), konnten so den Zuschauersaal als abgeschirmt von der Außenwelt inszenieren und ermöglichten es dem Publikum, den Alltag zu vergessen und sich auf das Filmerlebnis zu konzentrieren.[68]

Vorführer

Die vielleicht wichtigste Position im Kinematographen hatte der Operateur inne. Aus Perspektive der Zuschauer war es am besten, wenn man seine Anwesenheit gar nicht bemerkte, das heißt, wenn das Programm ohne Zwischenfälle und Störungen abgespielt wurde. Er musste vornehmlich die Filme in der angekündigten Reihenfolge zeigen, den Übergang zwischen den Filmrollen möglichst schnell und reibungslos vollziehen und dafür Sorge tragen, dass der Filmstreifen nicht während der Vorführung riss. Darüber hinaus trug er, da er mit schnell entflammbarem Filmmaterial arbeitete, eine große Verantwortung für den Brandschutz.

Abbildung 1: Vorführer des Germania Theaters vor seinem Apparat, Foto 1909 (Quelle: Jubiläums-Festschrift, S. 26).

Bereits auf Fotografien der ersten ortsfesten Kinos trägt der Operateur stets einen weißen Kittel, wie exemplarisch Abbildung 1 veranschaulicht, die den Vorführer des Germania an seinem Arbeitsplatz zeigt.[69] Der weiße Kittel untermalt den Eindruck eines professionellen Arbeitsumfeldes insgesamt und verleiht den Vorführern Seriosität und Autorität. Die Arbeitskleidung erinnert an eine wissenschaftliche Tätigkeit, wie die des Mediziners oder Chemikers, und unterstreicht die Bedeutung dieses modernen Berufes im technischen Bereich.
In der Frühzeit des ortsfesten Kinos hatten sich der Projektor und damit ebenfalls der Operateur, wie in den Zelt-Kinematographen, noch im

64 Zur Architektur: Brauns: Schauplätze, S. 250-251.
65 Moreck: Sittengeschichte, S. 69.
66 Schivelbusch: Licht Schein und Wahn, S. 48.
67 Schivelbusch: Licht Schein und Wahn, S. 48.
68 Vgl. Brauns: Schauplätze, S. 251.

69 Vgl. auch die Abbildungen in Baacke: Lichtspielhausarchitektur.

Zuschauersaal befunden. Somit war er gar nicht oder nur spärlich vor den Augen des Publikums verborgen, wie das Beispiel des Varietés Victoria-Salon in Dresden zeigt, das seine Vorstellungen seit 1903 mit einem gut zehnminütigen Filmprogramm beendete. In vielen Varietés befanden sich Vorrichtungen für Laterna-magica-Vorführungen, die nun umfunktioniert wurden.[70] Die *hierzu erforderliche Vorführungskabine war [im Victoria-Salon] auf dem zweiten Rang mitten unter dem Publikum aufgebaut und […] so klein, dass ein Vorführer mit normaler Figur kaum Platz darin hatte.*[71] Die Behörden reagierten schnell auf die Gründung ortsfester Kinos. Das Sächsische Ministerium des Inneren zum Beispiel erließ im November 1906 eine Verordnung, die insbesondere die Brandschutzbestimmungen für Lichtspieltheater regelte.[72] Im Vordergrund stand dabei notwendigerweise die Sicherheit des Publikums. Stühle und Bänke mussten im Boden verankert werden, sodass sie im Falle eines Brandes nicht die Fluchtwege versperrten. Besonderes Augenmerk der Behörden lag darauf, die Vorführkabine durch eine feuersichere Wand vom Zuschauerraum zu trennen.[73] Arbeitsschutzregelungen für die Vorführer fanden hingegen wenig Berücksichtigung, Filmvorführer galten vielfach „als eine Art Zubehör zu den Vorführapparaten".[74] Über die 1910 eröffneten Blumensäle hält Ott fest: *Zu bemerken ist noch, dass der auf der Galerie aufgestellte Apparatraum aus Eisenblech bestand, jedoch keine Entlüftungsanlage besass.*[75] Von einer sehr schlechten Luftqualität und hohen Temperaturen in dieser Kabine ist auszugehen. Bemerkenswert ist zudem, dass die Kabine *auf der Galerie aufgestellt* wurde, also für das Publikum deutlich sichtbar, ein Bestandteil des Zuschauersaals, war. In den frühen Jahren des ortsfesten Kinos *war noch die Aufstellung einer beweglichen Kabine als Vorführraum zulässig;*[76] ein Raum im Raum entstand. Jörg Brauns weist darauf hin, dass bei den ersten Filmvorführungen „der Projektor selbst noch ein bestaunenswerter Apparat"[77] gewesen ist, der offen im Saal beziehungsweise Zeltbau stand, sodass der Operateur bei der Arbeit beobachtet werden konnte. Eine Beschreibung Otts, in der er die schlechten Sicherheitsvorkehrungen des Kinos Stadt Paris monierte, unterstreicht die physische Gegenwart des Projektors: *Bei einem Besuch in diesem Theater machte ich selbst die Feststellung, dass der Apparat, welcher mehr als primitiv auf einem Wirtshaustisch aufmontiert war, keine Feuerschutztrommel besass. Die vorgeführten Filme wurden mit der Filmspule auf den Apparat gesteckt und durch die Maschine gedreht; der ablaufende Film lief auf den Erdboden und nun wurde das Ende auf eine Spule gedreht, deren Aufwicklung dadurch geschah, dass die Spule auf einen Nagel, der am Tisch befestigt war, gesteckt wurde.*[78] Leider ist aus der Beschreibung nicht ersichtlich, ob der Apparat in einer Kabine oder offen im Raum stand. Deutlich wird aber, dass

70 Schliepmann: Lichtspieltheater, S. 5.
71 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 5.
72 Sammlung Ott, Teil B: Dresden und die Kinematographie.
73 Siehe vergleichend: Schmalhofer: Emporkömmling, S. 55-56.
74 Pearson/Uricchio: Filmvorführer, S. 104.
75 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 78.
76 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 95; siehe die Abbildung in KINtop 9, S. 90.
77 Brauns: Schauplätze, S. 252.
78 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 25.

in den Laden- und ersten Saalkinos der technische Ursprung der lebenden Bilder, der Ort ihrer Erzeugung, während der Vorführung stets präsent blieb. Einige Besucher mögen sich zudem an offensichtlich mangelhaften Sicherheitsvorkehrungen gestört und daher Schwierigkeiten gehabt haben, sich gänzlich auf die gezeigten Filme einzulassen.

Erst mit der Trennung von Projektor und Zuschauersaal durch einen eigenen Vorführraum und dadurch, dass in den Kinobauten und -neueinrichtungen seit etwa 1910 die Leinwand nicht mehr schlicht an die Wand gehängt, sondern optisch durch einen Rahmen eingefasst wurde, konnte die Aufmerksamkeit der Zuschauer ganz auf die Filme gelenkt werden. Die Leinwand fungierte nicht länger lediglich als Bildträger, sondern hatte sich zu „einem Fenster […] in eine andere Welt"[79] entwickelt. Ein Vorhang unterstützte diesen Effekt, denn so sah das Publikum nie die leere Leinwand.[80] Die Filme waren nun alleinige Attraktion, der technische Apparat buchstäblich in den Hintergrund gerückt. Dennoch wurde in Kinopalästen der 1920er-Jahre häufig mittels innenarchitektonischer Gestaltung auf den Vorführraum verwiesen. Im Dresdner Capitol verbreiterte sich *vom Operationsraum aus […] ein Strahlenmotiv über die ganze Deckenfläche zum Bühnenbild hin, das in dreifachem Farbwechsel von 400.000 Kerzen beleuchtet wird*, wie die Deutsche Bauzeitung 1926 ausführte.[81] Die Inszenierung verwies nunmehr insbesondere auf das Lichtspiel des Projektors, nicht länger auf seine Funktionsweise. Bis in die 1920er-Jahre hatte die Vorführkabine in der Kinoarchitektur eine untergeordnete Rolle gespielt. Im „Handbuch der praktischen Kinematographie" von 1928 heißt es:

Die Vorführkabine ist das Herz des Kinotheaters. In richtiger Erkenntnis der hohen Bedeutung, welche diesem wichtigsten Raum des Kinotheaters zukommt, haben sowohl Theaterbesitzer als auch Architekten diesem Raum mehr und mehr ihre Aufmerksamkeit gewidmet und es kann heute wohl nicht mehr der Fall eintreten, der in früheren Jahren öfter vorgekommen sein soll, daß bei einem Neubau des Kinotheaters die Vorführungskabine gänzlich vergessen war, und dann nach Fertigstellung des Theaterbaues nachträglich an einer unpassenden Stelle untergebracht werden musste.[82]

Dass die Vorführkabine lange Zeit dort hingesetzt wurde, wo es gerade passte, war darin begründet, dass noch bis weit in die 1930er-Jahre die Umfunktionierung bestehender Räumlichkeiten den Neubau von Kinos überwog. Der Umbau von Läden, Ballsälen oder Kaufhäusern konzentrierte sich auf die Einrichtung eines komfortablen und aufsehenerregenden Zuschauersaals. Dies spiegelt sich in der Sammlung Ott wider, wenn zum Beispiel das Baupolizeiamt 1923 für die Volks-Lichtspiele den *Einbau eines Apparatraumes an der Südostseite des überhöhten Saaldaches*[83] genehmigte. Die Dresdner Vaterland-Lichtspiele wurden zwischen 1918 und 1925 mehrfach umgebaut, um die Kapazität zu erhöhen. Dabei wurde der

79 Brauns: Schauplätze, S. 253.
80 Brauns: Schauplätze, S. 252-254.
81 Deutsche Bauzeitung Nr. 40, Berlin, 19.5.1926.
82 Joachim: Die kinematographische Projektion, S. 274.
83 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 129.

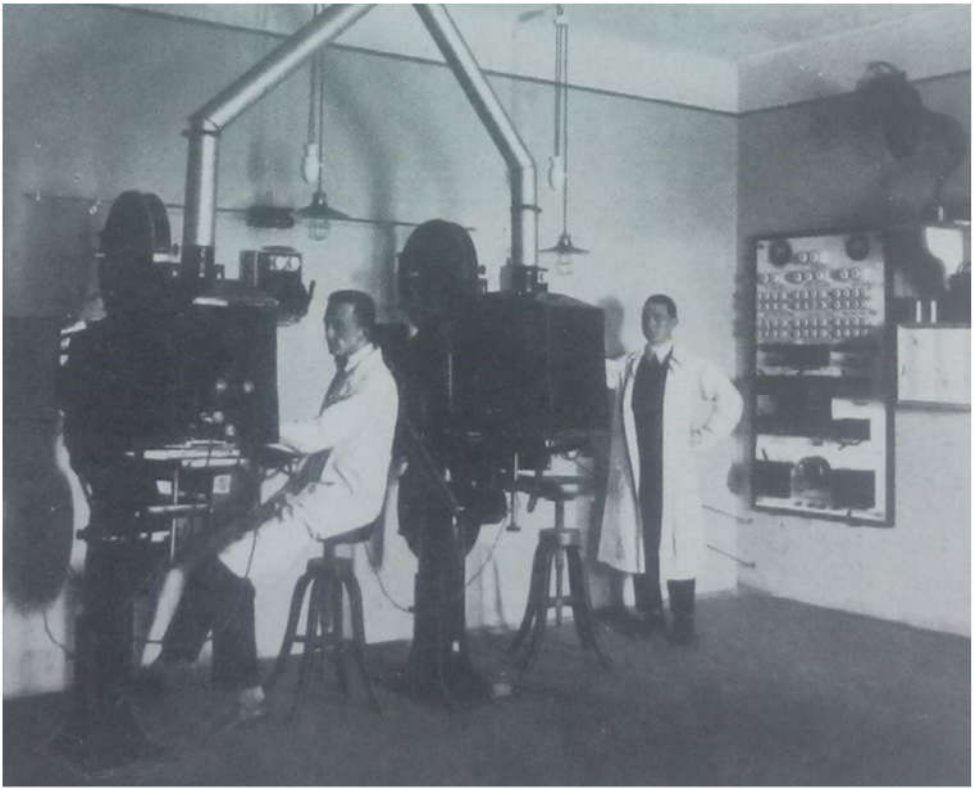

Abbildung 2: Vorführer der Stephenson-Lichtspiele, Foto 1929 (Quelle: Jubiläums-Festschrift, S. 27).

Vorführraum mehrmals versetzt: *Am 31.12.1919 wurde Ernst Valten Inhaber, er traf die Einrichtung, die Bilder von rückwärts auf die Leinwand zu projizieren. […] Am 1. Juli 1925 wurde das Theater erneut umgebaut und die Platzzahl erhöhte sich auf 700. Der Bildwerferraum wird verlegt und das Bild wieder von vorn auf die Leinwand projiziert.*[84] In einer Zeit, in der Zwischentitel noch gängige Praxis waren, sah das Publikum der Vaterland-Lichtspiele die Filme seitenverkehrt – ob ein Rezitator zur Übersetzung eingesetzt wurde, ist unbekannt. Die Zuschauerzahlen scheinen nicht darunter gelitten zu haben.

84 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 87.

Die Fotografie (Abbildung 2) aus den 1927 eröffneten Stephenson-Lichtspielen zeigt einen großen, klar strukturierten Vorführraum. Es sind zwei Abspielgeräte aufgestellt, wie erst seit wenigen Jahren und nur in den großen, finanzstarken Kinos üblich. Die Vorteile liegen auf der Hand – nun konnten Filmrollen ohne die bis dato übliche Umbaupause abgespielt werden. Darüber hinaus musste bei Ausfall eines Apparates der Betrieb nicht pausieren.[85] Dass aus Sicherheitsgründen stets zwei Vorführer anwesend sein mussten, war schon zuvor rechtlich verfügt worden.[86] Rechts im Bild befindet sich die Schaltfläche, über die die Saalbeleuchtung, der Vorhang, der elektrische Gong und die Bühnenscheinwerfer bedient wurden. Mit der Durchsetzung des Tonfilms und der damit einhergehenden Erweiterung beziehungsweise dem Austausch der Apparate stiegen die Anforderungen an die Operateure.[87]

Von allen Berufen und Tätigkeiten im Kinotheater hat sich der Vorführer in den ersten Jahrzehnten sicherlich am stärksten professionalisiert. Einen ersten Hinweis darauf gibt eine Anzeige der Deutschen Kinematographen-Werke im August 1907 in den Dresdner Neusten Nachrichten: *Gute Existenz können sich junge Leute durch Absolvierung eines Kursus in unserer Kinematographen-Vorführerschule verschaffen.*[88] Ebenfalls 1907 erschien mit dem „Handbuch der praktischen Kinematographie" erstmalig ein umfassendes Einführungs- und Nachschlagewerk für die Filmprojektion. Der Autor Paul Liesegang schrieb im Vorwort, dass die Operateure auf sich selbst gestellt seien und kaum in einen direkten Erfahrungsaustausch treten könnten und damit Möglichkeiten der Verbesserung ihrer Fähigkeiten hätten. Er wolle ein Angebot für all jene bereitstellen, die auf schriftliche Mitteilungen angewiesen seien.[89] Und so wurden auf etwa 300 Seiten die Grundlagen und Anforderungen der gelungenen Filmvorführung vermittelt. Dies beinhaltete eine detaillierte Beschreibung des Vorführapparates und eine umfassende Einführung in Optik und Lichteinrichtung. Weiterhin gab der Autor praktische Tipps, wie der Apparat aufgestellt werden müsse, um das bestmögliche Bild zu erreichen – er erklärte zum Beispiel detailliert, welche Auswirkungen es habe, wenn der Apparat auf einem wackeligen Tisch stehe. Dass dieses Wissen nicht vorausgesetzt werden konnte, lässt auf eine Zielgruppe schließen, die als Autodidakten erste Erfahrungen in der Filmvorführung besaßen, aber wenig Kenntnisse über die technischen Zusammenhänge hatten. Aus Anzeigen in den Dresdner Neusten Nachrichten geht hervor, dass sich insbesondere junge Männer mit Vorerfahrungen in technisch-mechanischen Berufen für eine Tätigkeit als Operateur interessierten, wie zum Beispiel der *Elektromonteur [mit Kenntnissen von] Benzinmotoren*.[90] 1928 erschien das Handbuch in der achten Auflage, nun von Hermann Joachim im Einklang mit der technischen Entwicklung komplett überarbeitet und der Professionalisierung des Berufsstandes angepasst.

85 Joachim: Die kinematographische Projektion, S. 277.
86 Exemplarisch: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 116.
87 Vgl. die Beschreibung eines modernen Vorführraumes aus der Münchner-Augsburger Abendzeitung vom 4.11.1930, S. 9, abgedruckt in: Feldmann: Nadel und Licht, S. 175.
88 DNN vom 3.8.1907, S. 8.
89 Liesegang, Handbuch, S. III.
90 DNN vom 4.1.1919, S. 5.

Es diente angehenden Operateuren nun explizit zur Prüfungsvorbereitung zum Erwerb einer verbindlichen Vorführlizenz. Die Ausbildung zum Operateur erfolgte privat, der Verein der Lichtspieltheaterbetreiber von Dresden zum Beispiel organisierte für seine Mitglieder mehrmonatige Vorführungskurse.[91]

Mit der technischen Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung der Geräte und dem steigenden Anspruch an die Qualität der Filmvorführung dürfte sich der Status des Vorführers weiter erhöht haben. Rüdiger Steinmetz bescheinigt dem Vorführer eine „Mischung aus künstlerischer und ökonomischer Aufgabe", da er die Projektionsgeschwindigkeit regulierte. Regisseure wie „D.W. Griffith [traten] sogar einen nicht unerheblichen Teil der künstlerischen Gestaltung [ihrer] Filme an den Filmvorführer ab. Andererseits hatte sich der Filmvorführer an die Vorgaben des Filmtheater-Besitzers zu halten, der – um die Kino-Auslastung zu optimieren – manche Vorführung schneller, manche langsamer gestaltet haben wollte."[92] Verschiedene Abspielgeschwindigkeiten waren für das Publikum physisch sehr fordernd und führten oftmals zu Augen- und Kopfschmerzen. Aus der Kabine heraus beeinflusste der Operateur das Kinoerlebnis überdies dadurch, dass sich die Musiker an die jeweilige Geschwindigkeit anpassen mussten, ohne dass die Zuschauer es bemerkten. Er verantwortete zugleich das Zeitmanagement und damit einen reibungslosen Ablauf der eng aufeinander folgenden Vorstellungen.[93] Seine Macht gegenüber der Geschäftsführung dürfte gleichwohl begrenzt gewesen sein. Als Kenner des jeweiligen Apparats und der Räumlichkeiten war er zwar nicht ohne Weiteres ersetzbar. Doch da die Maschinen von zwei Personen bedient werden mussten, konnte nötigenfalls einer der anderen Angestellten einen gelernten Vorführer unterstützen, um nach einer Kündigung die Zeit bis zur Neubesetzung des Postens zu überbrücken. In der Sammlung Ott finden Filmvorführer fast ausschließlich in Zusammenhang mit Bränden Erwähnung. So schreibt der Autor lakonisch über ein Feuer von 1908 im Grand-Kinematograph: *Ursache des Brandes war, dass der Vorführer, als der Filmstreifen riss, die Geistesgegenwart verlor*.[94] Im selben Kino brannte es 20 Jahre später wieder. *Der Vorführer wollte seine Filmreste, die er in einer offenen Blechkiste transportierte, an der Elbe verbrennen; als er mit der Blechkiste im Vestibül war, fiel ihm von seiner brennenden Zigarette Funken in die Filmreste, sodass dieselben explodierten. Das Vestibül brannte aus, sonstiger Schaden entstand nicht, da keine Besucher anwesend waren*.[95] Es entstehen zwei gegenläufige Bilder: ein Vorführer, der als vom Filmriss und der dadurch drohenden Feuergefahr überfordert beschrieben wird, und einer, der in seinem lässigen Auftritt die Brandgefahr unterschätzt. In beiden Fällen werden sie von Ott als unzulänglich dargestellt, womit er das zeitgenössisch verbreitete Bild des verantwortungslosen Operateurs bedient,[96] der dem Besitzer durch fahrlässiges Handeln Kosten verursachte und die Zuschauer in Gefahr brachte. Diese Einschätzung wird zum Beispiel

91 Jubiläums-Festschrift, S. 13-15.
92 Steinmetz: Das digitale Dispositif, S. 39.
93 Dettke: Kinoorgeln, S. 59-60.
94 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 39.
95 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 40.
96 Vgl. Pearson/Uricchio: Filmvorführer.

in der Zeitschrift Bild & Film deutlich, in der unter der Rubrik „Technik" Hinweise auf technische Neuerungen und den richtigen Umgang mit den Geräten gegeben wurden, wenn der Autor herablassend schreibt: *So vollkommen ein Apparat, dessen man sich bedient, auch sein mag, er ist ein empfindliches Instrument. Das scheinen viele nicht zu wissen, besonders wenn sie Apparate bedienen, die ihnen selbst nicht gehören*.[97] Aus den Ott'schen Kinoporträts geht die starke Position der Vorführer innerhalb des Betriebes hervor. Das Verhalten des rauchenden Vorführers kann einerseits schlicht als Achtlosigkeit, andererseits aber ebenso als Akt der Selbstbehauptung verstanden werden.[98] 1908 machten zwei Operateure des Schloss-Salons mittels Anzeige auf die mangelhaften Sicherheitsvorkehrungen aufmerksam,[99] stellten sich also offen gegen ihren Arbeitgeber, um bessere Arbeitsbedingungen zu erreichen. Weitere Beispiele aus der Sammlung Ott weisen darauf hin, dass Vorführer gelegentlich Kinos übernahmen, wie der Filmoperateur Ketscher 1934 Grellmanns Varieté.[100] Dass ein Rechtsstreit zwischen dem Besitzer und seinem Vorführer wegen Übervorteilung 1921 sogar die Wiedereröffnung der seit 1911 bestehenden Victoria-Lichtspiele verhinderte,[101] lässt auf finanzielle Beteiligung von Vorführern an Kinounternehmen schließen, die ihnen eventuell ihr vergleichsweise hohes Gehalt ermöglichte.

97 X.: Praktische Ratschläge, S. 173.
98 Pearson/Uricchio: Filmvorführer.
99 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 43.
100 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 42.
101 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 5.

Musiker

Musiker waren die letzten der von Bert Hogenkamp als Spezialisten titulierten Kinoangestellten, die den Zuschauersaal verlassen mussten. Endgültig verschwanden sie um 1930 mit der Durchsetzung des Tonfilms, doch ihre Stellung war ihnen seit Beginn der Kinematographie durch die Suche nach technischen Alternativen – insbesondere in Form von ‚Tonbildern', bei denen mit Hilfe elektro-mechanischer Verfahren eine Schallplatte synchron zum Film abgespielt wurde – streitig gemacht worden. Angesichts des Einflusses von Tonbildsystemen wie dem Chronophone von Léon Gaumont oder, für Deutschland prägend, Oskar Messters Biophon auf die Entwicklung des Films und der Filmindustrie bis mindestens Mitte der 1910er-Jahre, plädiert Alison McMahon dafür „die ersten 35 bis 40 Jahre der Kinematographie neu zu besichtigen: nicht als zwei unabhängige und ungleiche Entwicklungen von Bild und Ton, […] sondern als eine Geschichte mit einer Vielzahl an Erscheinungen, die sich gegenseitig beeinflussen".[102] Denn von Anfang an galten eine musikalische Untermalung der Filme als unerlässlich und der vermittelnde Erklärer als nicht ausreichend, um dem Publikum das Gezeigte nahezubringen. Karl Heinz Dettke unterscheidet zwischen Kinomusik, die im Saal von Musikern gespielt wird (oder parallel zum Film von einem Gerät abgespielt wird), und Filmmusik, die mit dem Trägermaterial verbunden ist und aus Lautsprechern ertönt.[103] Die meisten Zuschauer dürften ihre ersten Filme auf den Jahrmärkten noch zum Klang

102 McMahan: Stummfilmgeschichte, S. 157; ausführlich zu Kinomusik siehe Dettke: Kinoorgeln.
103 Dettke: Kinoorgeln, S. XIX.

des Orchestrions gesehen haben, das im Eingangsbereich stand und nach innen ebenso wie nach außen schallte.[104] Wohl kaum auf das Gezeigte abgestimmt, nahm sie dem schummrigen Zeltraum jedoch das Unheimliche. In den kleinen neuen ortsfesten Kinos herrschte bald die Klavierbegleitung vor, denn schnell erwies sich Musik als herausragende Interpretationshilfe für den Film. So galt schon in den Zeiten, als der Rezitator noch verbreitet war, die Begleitmusik als das wichtigste Mittel, um dem Publikum die Filme verständlich zu machen.[105]

Die wesentliche Anforderung an die Musiker bestand darin, zu den Filmszenen passende Stücke auszuwählen und diese synchron zur Handlung zu spielen. Um dies zu erreichen, musste die Musik mitunter recht kurzfristig angepasst werden, wenn zum Beispiel aufgrund der Programmstruktur die Abspielgeschwindigkeit verändert oder nach einem Filmriss Szenen verkürzt wurden.[106] Anders als Wiedergabegeräte konnten Musiker flexibel reagieren und daher dominierte Livemusik die Filmbegleitung zwischen 1906 und etwa 1930. In den Ladenkinos, die Platz für 50 bis 150 Personen boten, begleitete in der Regel ein Pianist das Programm, der neben der Leinwand saß. Dies waren vielfach Studenten oder gar talentierte Autodidakten.[107] Je größer das Kino, desto mehr Musiker untermalten die Filme. Das Saalkino des Dresdner Gasthofes Goldenes Lamm bot 580 Sitzplätze und warb 1925 damit, dass die *Filme […] sinngemäss von einem erstklassigen Künstlerorchester (8 Herren) begleitet* würden.[108] Der Dresdner Kinopalast Capitol, eröffnet 1925, wiederum fasste 2.000 Personen und hatte einen halbversenkten Orchestergraben für 50 Musiker.[109] Exponierte Positionen, wie die des Orchesterpianisten und des Kapellmeisters wurden mit erfahrenen Berufsmusikern besetzt, während viele der anderen Stellen an Nebenberufler und Ungelernte vergeben wurden.[110]

Ähnlich wie der Rezitator wurde die Begleitmusik ganz unterschiedlich beurteilt – zumal das gebotene Niveau alle erdenklichen Abstufungen umfasst haben dürfte. Fritz Güttinger verweist auf zeitgenössische Studien, unter anderem die Untersuchung Emilie Altenlohs, nach denen viele der damaligen Kinogänger insbesondere wegen der Musik ins Kino gegangen seien.[111] Das Lichtspieltheater bot die Möglichkeit eines Konzertes im Dunkeln. Der Vereinzelungseffekt der Dunkelheit vermochte es möglicherweise, die Musik als nur für einen selbst spielend wahrzunehmen.[112] So ermöglichte es die Musik dem Zuschauer, sich der Situation hinzugeben und den Alltag eine Zeit lang zu vergessen. Es scheint dabei, als würden die Elemente Film und Musik nicht als zusammengehörend wahrgenommen, mehr als etwas lediglich gleichzeitig Stattfindendes. Ernst Bloch konstatierte 1914 in einem Essay über das Zusammenspiel von Musik und Film, dass die Begleitmusik weit hinter

104 Bloch: Melodie im Kino, S. 313-314; Sammlung Ott, Teil C, Blatt 2.
105 Châteauvert: Kino im Stimmbruch, S. 82.
106 Dettke: Kinoorgeln, S. 59-62.
107 Dettke: Kinoorgeln, S. 27-28.
108 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 140.
109 Deutsche Bauzeitung Nr. 40, Berlin, 19.5.1926; zu gängigen Besetzungen siehe Dettke: Kinoorgeln, S. 36-38; sowie Sonja Neumann in diesem Band.
110 Dettke: Kinoorgeln, S. 31 und 63.
111 Güttinger: Teppichcharakter, S. 158; Altenloh: Soziologie des Kino.
112 Siehe zum Gefühl des Alleinseins im Kino: Schivelbusch: Lichtblicke, S. 209.

ihren Möglichkeiten bliebe: *im wesentlichen steht es doch so, daß die Art, wie die braven Dorfschullehrer nach des Tages Last und Mühe auf ihrem Klavier phantasieren mögen, im Kino zu einer berechtigten Kunstform erhoben wurde*.[113] Er monierte das geringe Repertoire, die fantasielose Abstimmung auf die Filme und gleichgültige Musiker.

Die unzureichende Auswahl beziehungsweise Abstimmung der Musik war bis zum Ende der Stummfilmzeit immer wieder Gegenstand von Debatten, was sich darin spiegelt, dass sich die Fachpresse und die Produktionsfirmen seit den 1910er-Jahren dezidiert mit passender Begleitmusik auseinandersetzten.[114] Angesichts des großen Einflusses, den Musik auf die Wahrnehmung und Interpretation von Filmen hat, ist dies kaum verwunderlich. Erstaunlich ist vielmehr, dass nur vereinzelt, für große Produktionen, wie Friedrich Wilhelm Murnaus „Der letzte Mann" von 1924 oder Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin" von 1926, Filmmusik komponiert wurde.[115] Kapellmeister nutzten zur Programmgestaltung Handbücher, die bekannte Musikstücke nach Stimmungsgruppen sortierten.[116] Eine abwechslungsreiche Untermalung erforderte ein breites und stets zu erweiterndes Repertoire, was wiederum nur möglich war, wenn die Kinobetreiber Mittel für den Erwerb neuer Noten bereitstellten und den Angestellten Zeit zum Einüben blieb.[117]

Die Musiker des jeweiligen Kinos hatten folglich einen sehr großen Einfluss auf das Kinoerlebnis. Deren Können, Kreativität und Kenntnis des Programms lenkten die Rezeption und Interpretation der Filme. Die Platzierung im Raum spielte ebenfalls eine Rolle. In den mehr provisorisch eingerichteten Ladenkinos und den sich an die vorhandenen Räumlichkeiten anpassenden Saalkinos saßen die Musiker auf gleicher Höhe wie das Publikum neben der Leinwand, in umfunktionierten Ballsälen möglicherweise sogar etwas erhöht auf der Bühne. Sie saßen im Halbdunkel, hatten dezente Lichtquellen, um die Partituren lesen zu können, und wurden leicht vom Licht des Filmes angestrahlt, sodass die Musik nicht nur akustisch, sondern auch optisch für die Zuschauer immer mit konkreten Personen verbunden war, die Spieler nicht anonym blieben. In den Kinopalästen hingegen waren Musiker sowie Instrumente optisch aus dem Raum herausgeholt worden: Die Kinokapelle saß im Orchestergraben, wo ebenfalls der Spieltisch für die Kinoorgel stand, während sich das Instrument hinter einer Blende verbarg.[118] So sollte die Illusion erweckt werden, dass die Musik vom Film selbst komme, mit ihm eine Einheit bilde. Doch die architektonischen Anordnungen konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Problem der musikalischen Begleitung nie zufriedenstellend gelöst wurde. „Die Gefahr, durch falsch ausgewählte oder schlecht dargebotene

113 Bloch: Melodie im Kino, S. 314.
114 Châteauvert: Kino im Stimmbruch, S. 82-83; Dettke: Kinoorgeln, S. 41; Güttinger: Teppichcharakter, S. 158-159.
115 Dettke: Kinoorgeln, S. 49-58; Güttinger: Teppichcharakter, S. 159-164, hier findet sich eine Aufzählung von Filmen, für die eigens Musik geschrieben wurde.
116 Güttinger: Teppichcharakter, S. 159-164; pars pro toto für die zahlreichen Handbücher soll genannt werden: Brav: Thematischer Führer.
117 Dettke: Kinoorgeln, S. 30.
118 Exemplarisch die Dresdner Kinos U.T., Capitol und Zentrumslichtspiele in: Sammlung Ott, Teil C, Blatt 109-114, 141-143, 147-148.

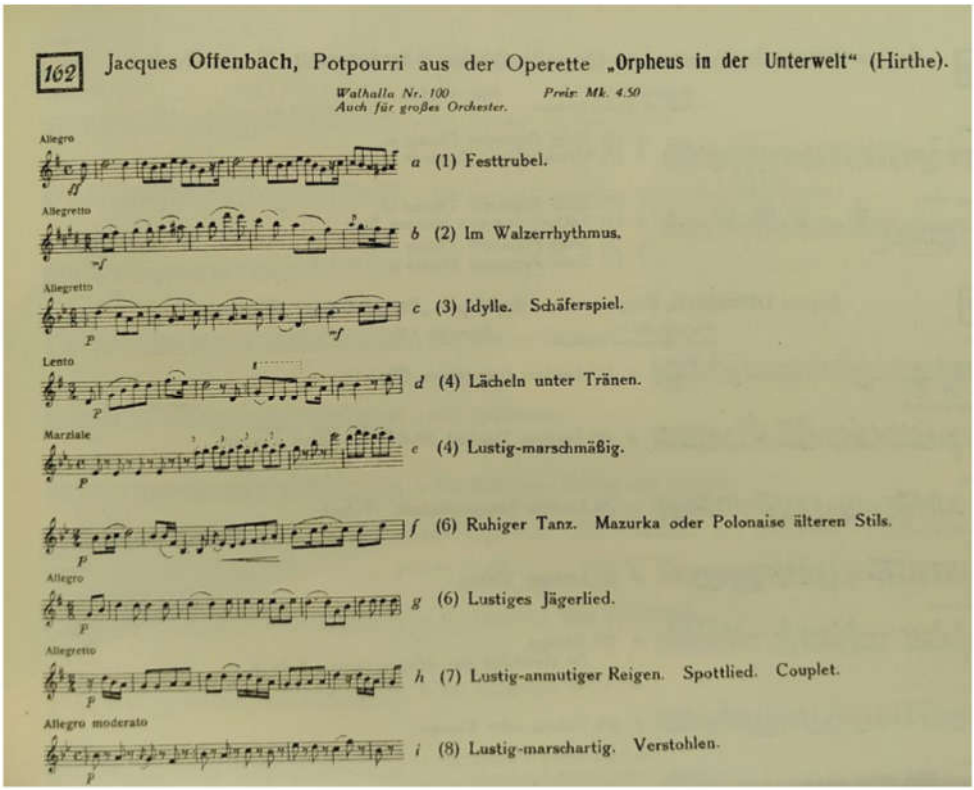
162 Jacques Offenbach, Potpourri aus der Operette „Orpheus in der Unterwelt“ (Hirthe).
Walhalla Nr. 100 Preis: Mk. 4.50
Auch für großes Orchester.
Allegro
a (1) Festtrubel.
Allegretto
b (2) Im Walzerrhythmus.
Allegretto
c (3) Idylle. Schäferspiel.
Lento
d (4) Lächeln unter Tränen.
Marziale
e (4) Lustig-marschmäßig.
f (6) Ruhiger Tanz. Mazurka oder Polonaise älteren Stils.
Allegro
g (6) Lustiges Jägerlied.
Allegretto
h (7) Lustig-anmutiger Reigen. Spottlied. Couplet.
Allegro moderato
i (8) Lustig-marschartig. Verstohlen.

Abbildung 3: „Für illustrative Zwecke geeignete Stücke“ aus einer Oper von Jacques Offenbach (Quelle: Brav: Thematischer Führer, S. III, 49; Foto: ML).

Begleitmusik ein Filmtheater zu ruinieren, sah man sehr wohl, und es fehlte nicht an Ermahnungen, Programme sorgfältig auszuwählen, Proben abzuhalten, nicht ins Schematische zu verfallen“[119]. Die „immer zahlreicher werdenden Hilfsangebote“[120] für die Musiker seit Mitte der 1920er-Jahre sind mehr als Ausdruck der Krise denn als Weiterentwicklung der Kinomusik zu interpretieren. In dem Versuch, die Musik besser auf den jeweiligen Film abzustimmen, ging man zu deutlich kürzeren Versatzstücken über – statt wie bisher mehrere Minuten eines Stückes spielte man jetzt oftmals nur noch Ausschnitte von etwa 45 Sekunden. Die Musik trat dadurch aber nicht in den Dienst des Filmes, sondern präsentierte sich vielmehr als hektisch

119 Dettke, Kinoorgeln, S. 47.
120 Dettke, Kinoorgeln, S. 47.

aneinandergereihtes Flickwerk und war weiterhin Gegenstand von Kritik.[121]

Die geringe Qualität der Kinomusik ist gleichfalls auf die mangelhaften Arbeitsbedingungen der Musiker zurückzuführen, die oftmals stundenlang ohne Pausen im engen und stickigen Orchestergraben verweilen mussten. Die Arbeit als Kinomusiker wurde schlecht bezahlt und war schlecht beleumundet, sodass viele Gelegenheitsmusiker und Ungelernte zum Einsatz kamen. Erst seit Mitte der 1920er-Jahre gelang es Kinomusikern in vielen Städten bessere Arbeitsbedingungen zu verhandeln, und die allmähliche Steigerung des Ansehens wird daran sichtbar, dass es seit Ende der 1920er-Jahre institutionalisierte Ausbildungsangebote gab.[122] Bis dahin hatten sie ihr Handwerkszeug während des laufenden Betriebs erlernen müssen. In den Dresdner Neuesten Nachrichten warben wiederholt Pianisten, die eine Anstellung im Kino suchten, damit, *routiniert*[123] zu sein, ein wertvolles Attribut, das offenbar ebenso auf das filmerprobte Repertoire wie die Gelassenheit angesichts alltäglicher Unwägbarkeiten verweisen sollte.

Kinobetreiber hatten aus finanziellen Beweggründen ein Interesse daran, die Anzahl der angestellten Musiker gering zu halten. Eine Möglichkeit, die Personalkosten zu senken, war die musikalische Begleitung mittels verschiedener Abspielgeräte, wie dem durchaus verbreiteten Grammophon sowie mechanischen und automatischen Instrumenten.[124] Diese boten zugleich die Chance, sich als modernes Haus auf dem neuesten Stand der Technik zu präsentieren. Ihren vorläufigen Höhepunkt fand diese Entwicklung in der Kinoorgel. Diese wurde nur von einer Person gespielt, deckte aber den Klang eines Orchesters und teilweise sogar weiterer Geräusche ab, wie die *moderne Oskalyd-Orgel mit 56 Geräuschbeiwerken*[125] der Dresdner Zentrumslichtspiele. In den Kinopalästen hatte den Kinokapellen durch den Einbau von Kinoorgeln seit Anfang der 1920er-Jahre die Kündigung oder zumindest die Reduzierung der Arbeitszeit gedroht. Das Instrument konnte sich in Deutschland allerdings nie so durchsetzen, wie in Großbritannien und den USA, wo es bereits zehn Jahre früher flächendeckend eingebaut wurde – und in nicht wenigen Kinos noch heute gelegentlich zum Einsatz kommt.[126]

Um 1913, mit der zunehmenden Produktion von Langfilmen und immer größer werdenden Kinosälen, kamen die Tonbild-Experimente zum Erliegen, doch die Suche nach Möglichkeiten, Bild und Ton miteinander zu verbinden, ging weiter. Ende der 1920er-Jahre drängten sehr erfolgreich sowohl die Nadel- als auch die Lichttontechnik auf den Markt.[127] Die Tage des Kinomusikers waren endgültig gezählt, wenngleich sie nicht überall so plötzlich aus dem Saal verbannt wurden wie im Münchner Phoebus-Palast, wo das Orchester am selben Tag entlassen wurde, an dem die Tonfilmanlage eingebaut wurde. Andere wurden in Münchner Lichtspieltheatern, „die unter gleicher Leitung standen, […] als Wechselorchester eingesetzt, je nachdem in welchem Kino

121 Dettke, Kinoorgeln, S. 46-48.
122 Dettke: Kinoorgeln, S. 62-67.
123 DNN vom 6.1.1911, S. 9; DNN vom 4.9.1919, S. 6.
124 Dettke, Kinoorgeln, S. 13-25.
125 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 147.
126 Dettke: Kinoorgeln, S. XIII.
127 Siehe zur schrittweisen Etablierung des Tonfilms den Beitrag von Sonja Neumann in diesem Band; Feldmann: Nadel und Licht.

gerade kein Tonfilm lief."[128] Nichtsdestoweniger waren im Juni 1930 bereits 60 Prozent der Kinomusiker durch Auflösung oder Verkleinerung der Kapellen arbeitslos geworden und durch die zunehmende Verbreitung von Schallplatte und Radio fanden viele keine Neuanstellung.[129]
Indessen ertönte noch einige Jahre nach der Einführung des Tonfilms Livemusik in Lichtspieltheatern, zum Beispiel anlässlich der Aufführung beliebter Stummfilmklassiker, während eines Revue-Programms oder zur Umrahmung eines Kinoabends.[130] Selbst in explizit als Tonfilmtheater konzipierten Kinoneubauten, wie dem im Januar 1933 eröffneten Universum in Dresden, war für besondere Anlässe vor der Leinwand eigens ein Raum für ein Orchester vorgesehen.[131] Die für diese Abende beauftragten Musiker waren sehr gut ausgebildete Berufsmusiker aus bekannten Orchestern, wie die bei der Eröffnung des Universums spielenden Vertreter der Dresdner Staatsoper.[132]
Die Kinomusik war seit dem Beginn des ortsfesten Kinos einem ständigen Wandel und Experimenten unterworfen. Für das Publikum gab es diesbezüglich kaum Konstanten, denn der Filmnachmittag oder -abend wurde durch die variable Besetzung der jeweiligen Kapelle, ihre Routine und die Auswahl der Stücke geprägt. Ein wesentlicher Baustein zur Interpretation der Filme verblieb bis zur Durchsetzung des Tonfilms bei den lokalen Akteuren. Denn trotz der vielen Klagen über schlechte musikalische Begleitung stand es außer Frage, auf die Musik zu verzichten und den Film in einem dunklen und stillen Saal zu zeigen. Erst in dem Moment, in dem es gelang, Ton und Bild auf dem Trägermaterial zusammenzuführen, wurde absolute Synchronität möglich. Fortan beanspruchten die Produktionsfirmen die wesentlichen Mittel der Rezeption.

Zusammenfassung

Das Lichtspieltheater hatte sich innerhalb weniger Jahre zu einem der prägenden Räume des neuen Lebensgefühls der Großstadtbewohner des frühen 20. Jahrhunderts entwickelt. Nicht nur war der Film ein als urban wahrgenommenes Medium, der Raum Kino selbst verkörperte Parameter des Urbanen. Hier trafen Menschen aus allen Bevölkerungsschichten aufeinander und saßen vertrauensvoll im Dunkeln beieinander. Die finanziellen wie habituellen Zugangsbeschränkungen waren sehr niedrig, und im Saal nahmen sich die Menschen, analog zur Alltagserfahrung in der Großstadt, gleichermaßen als vereinzelt, da sie im Dunkeln saßen, wie als Masse, da sie gemeinsam auf die Leinwand reagierten, wahr. Kino stand für die technische Moderne, es symbolisierte die Errungenschaften der industriellen Revolution in Form des elektrischen Lichtes, der Weiterentwicklung der Aufnahme- und Abspielapparate sowie der Ventilation.
Die vorliegenden Ausführungen wiesen auf die schlechten Arbeitsbedingungen von Kinoangestellten hin. Es ist davon auszugehen, dass in dem neuen Arbeitsbereich Lichtspieltheater der Arbeitsschutz lange Zeit eine untergeordnete

128 Feldmann: Nadel und Licht, S. 173.
129 Dettke: Kinoorgeln, S. 80; Feldmann: Nadel und Licht, S. 173.
130 Dettke: Kinoorgeln, S. 82.
131 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 163.
132 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 164.

Rolle spielte.[133] Schlechte Bezahlung, kaum Anspruch auf Pausen und Urlaubstage dürften gemeinsame Probleme aller Angestellten gewesen sein. Systematische Untersuchungen zum Arbeiten im Kino des frühen 20. Jahrhunderts, die diesen Arbeitsplatz sowohl im Speziellen als auch in Beziehung zu Angestelltenberufen insgesamt betrachten und nach dem Organisierungsgrad in Vereinen und Gewerkschaften fragen, stehen noch aus.

Es ist deutlich geworden, wie der Raum Kino die in ihm tätigen Angestellten prägte und wie diese wiederum auf das Kinoerlebnis des Publikums einwirkten. Rezitator, Musiker und Filmvorführer waren zeitweilig alle gleichzeitig im Lichtspieltheater präsent. In der vergleichenden Betrachtung der drei Berufe wird deutlich, wie sich in ihrer Entwicklung die Geschichte der Kinematographie bis in die 1930er-Jahre spiegelt, denn bis zur Durchsetzung des Tonfilms wurde die Wirkung und Rezeption eines Filmes im lokalen Kino wesentlich mitgestaltet. Auswahl und Qualität der künstlerischen und technischen Angestellten sowie deren Tagesform lenkten die Wahrnehmung des Zuschauers und konnten zu ganz unterschiedlichen Rezeptionen derselben Filme führen. Der Rezitator fungierte mitunter als das Gesicht des jeweiligen Kinos, doch seine Stellung war von Beginn an prekär, weil die Filmemacher eine verbindliche Filmsprache entwickelten, die Zuschauer die lebenden Bilder zu lesen lernten und sich die musikalische Interpretation gegen ihn durchsetzte. Der Erklärer musste den insgesamt ruhiger werdenden Zuschauersaal verlassen. Der Musiker verblieb zwar länger im Saal, doch die, durch verschiedene Parameter bedingte, oftmals unzulängliche Begleitung der Filme machte auch seine Position häufig zum Gegenstand kritischer Debatten. Sobald es gelungen war, den Tonfilm zu entwickeln, mussten die Musiker ebenfalls weichen. Im Saal verblieben somit nur noch dienstleistende Angestellte: Platzanweiser und Kellner. Die künstlerische Begleitung des Filmes wurde gänzlich durch die Filmemacher bestimmt und auf dem Trägermaterial transportiert. Währenddessen entwickelte sich der Beruf des Filmvorführers als explizit technische Tätigkeit ständig weiter, sodass dieser seine Position innerhalb des Betriebes stetig festigte.

133 Für Musiker: Dettke: Kinoorgeln, S. 62-67; für Erklärer: Sabelus: Vom Lärmen.

Archivalien

Dresden, Stadtarchiv

Bestand 17.2: Zeitgeschichtliche Sammlungen, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie

Teil B: Dresden und die Kinematographie

Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung.

Literatur und Quellen

Alle Zugriffe am 27.7.2020.

Deutsche Bauzeitung, Nr. 40, Berlin, 19.5.1926.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 3.8.1907; URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/203637/.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 6.1.1911; URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/206506/.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 13.1.1915; URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/205801/.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 16.1.1918; URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/209913/.

Dresdner Neueste Nachrichten, vom 4.1.1919; URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/207047/.

Jubiläums-Festschrift des Mitteldeutschen Bezirksverbandes: Verein der Lichtspieltheaterbesitzer von Dresden u. Umg. e.V.: (Im Reichsverband Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer e.V.) anlässlich seines 20jährigen Bestehens, Großenhain 1929.

KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 5 (1996): Aufführungsgeschichten.

Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, neu hrsg. von Andrea Haller/Martin Loiperdinger/Heide Schlüpmann, Frankfurt (Main)/Basel 2012.

Rolf-Peter Baacke: Lichtspielhausarchitektur in Deutschland. Von der Schaubude bis zum Kinopalast, Berlin 1982.

Sabina Becker: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930, St. Ingbert 1993.

Willi Bierbaum: Kinematoraphisches [1923], in: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm, hrsg. von Fritz Güttinger, Frankfurt (Main) 1984, S. 178-186.

Christoph Bignens: Kinos – Architektur als Marketing. Kino als massenkulturelle Institution, Themen der Kinoarchitektur. Zürcher Kinos 1900–1963, Zürich 1988.

Ernst Bloch: Die Melodie im Kino oder immanente und transzendentale Musik [1914], in: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm, hrsg. von Fritz Güttinger, Frankfurt (Main) 1984, S. 313-319.

Jörg Brauns: Schauplätze. Zur Architektur visueller Medien, Berlin 2007.

Ludwig Brav: Thematischer Führer durch klassische und moderne Orchestermusik zum besonderen Gebrauch für die musikalische Film-Illustration, Berlin 1927.

Jean Châteauvert: Das Kino im Stimmbruch, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 5 (1996): Aufführungsgeschichten, S. 81-93.

Anne Claußnitzer/Gernot Klatte (Hg.): Der Dresdner Architekt Martin Pietzsch, Dresden 2016.

Anna Denk: „Dieses ist der Vafiehrer". Das Ende der Stummfilmerklärer im Kontext der Wiener Kinogeschichte, Diplomarbeit, Wien 2010.

Karl Heinz Dettke: Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland, Stuttgart/Weimar 1995.

Thomas Elsaesser: Kino als Erfahrung und Ereignis, in: Florian Mundhenke/Thomas Weber (Hg.): Kinoerfahrungen. Theorien, Geschichten, Perspektiven, Hamburg 2017, S. 19-36.

Lorenz Engell: Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte, Weimar 1995.

Achim Feldmann: Nadel und Licht. Das Vordringen des Tonfilms in München 1929/30, in: Monika Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, S. 162-183.

Joseph Garncarz: Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008, S. 32-43.

R. Gennencher: Zur Ehrenrettung der Rezitation, in: Bild & Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie 2 (1913) H. 7, S. 157-159.

Fritz Güttinger, Vom Teppichcharakter der Begleitmusik, in: Fritz Güttinger: Der Stummfilm im Zitat seiner Zeit, Potsdam 1984, S. 158-171.

Bert Hogenkamp: The Impact of Audiovisual Media in the Town of Utrecht. A Research Project at the University of Utrecht, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 9 (2000): Lokale Kinogeschichten, S. 117-129.

Hermann Joachim: Die kinematographische Projektion. Siebente und achte vollständig umgearbeitete Auflage von F. Paul Liesegang: Handbuch der praktischen Kinematographie, Halle (Saale) 1928.

Gabriele Jofer: Die „jüngste der Musen" braucht „neue Tempel". 1920–1925: Ein zaghafter Neuanfang, in: Monika Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, S. 96-113.

François Jost: Die Programmierung des Zuschauers, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11 (2002): Kinematographen-Programme, S. 35-48.

Victor Klemperer: Das Lichtspiel [1912], in: Fritz Güttinger (Hg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm, Frankfurt (Main) 1984

F. Paul Liesegang: Handbuch der praktischen Kinematographie, 2. Auflage, Leipzig 1911, S. III.

Martin Loiperdinger: Akzente des Lokalen im frühen Kino am Beispiel Trier, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008, S. 236-245.

Martin Loiperdinger: Mit Filmstars zur Theaterreife. Der Erfahrungsraum Kino im Programmumbruch der frühen 1910er Jahre, in: Florian Mundhenke/Thomas Weber (Hg.): Kinoerfahrungen. Theorien, Geschichten, Perspektiven, Hamburg 2017, S. 125-138.

Ernst Lorenzen: Kinotypen, in: Bild & Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie 2 (1913) H. 8, S. 187-188.

Alison McMahan: Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder, in: KINtop 8, S. 141-157.

Curt Moreck: Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926.

Johannes Moser: Dresden 1903. Georg Simmels Städte-Vortrag, die Gehe-Stiftung, die Deutsche Städteausstellung und der Erste Deutsche Städtetag, in: Volkskunde in Sachsen 16 (2004), S. 189-230.

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

Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): ‚Öffentlichkeit' und ‚Kinoöffentlichkeit'. Zum Hamburger Forschungsprogramm, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.), Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008, S. 7-30.

Roberta E. Pearson/William Uricchio: Filmvorführer in New York 1909–1913, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 9 (2000): Lokale Kinogeschichten, S. 91-108.

Kurt Pinthus: Vorwort zur Neu-Ausgabe [1963], in: Kurt Pinthus (Hg.): Das Kinobuch, Frankfurt (Main) 1983.

Esther Sabelus: Vom Lärmen Berliner kinematographischer Theater, in: Esther Sabelus/Jens Wietschorke: Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900–1930, Berlin 2015, S. 63-95.

Wolfgang Schivelbusch: Licht Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992.

Wolfgang Schivelbusch: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt (Main) 2004.

Hans Schliepmann: Lichtspieltheater. Eine Sammlung ausgeführter Kinohäuser in Gross-Berlin, Berlin 1914.

Susanne Schmalhofer: „Emporkömmling Kino mausert sich sachte zum ehrengeachteten Bürger". Anfangsjahre, Blockadephase und erster Boom. Münchner Kinos 1906–1914, in: Monika Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, S. 52-75.

Werner Michael Schwarz: Alltägliche Explosionen. Die Organisation der Großstadt und das frühe Kino am Beispiel Wiens, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.), Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008, S. 169-176.

Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, in: Gehe-Stiftung zu Dresden (Hg.): Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung, Dresden 1903, S. 185-206.

Rüdiger Steinmetz: Das digitale Dispositif Cinéma – systematisch und historisch betrachtet, in: Rüdiger Steinmetz (Hg.): Das digitale Dispositif Cinéma. Untersuchungen zur Veränderung des Kinos, Leipzig 2011, S. 15-69.

Carola Zeh: Lichtspieltheater in Sachsen: Entwicklung, Dokumentation und Bestandsanalyse, Hamburg 2007.

X. X.: Praktische Ratschläge für den Kinooperateur, in: Bild & Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie 2 (1913) H. 7, S. 173-175.

§	Paragraf
₰	Pfennig(e)
&	und
3-D	dreidimensional
Abb.	Abbildung
AEG	Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft
A.G./AG	Aktiengesellschaft
AHL	Archiv Hansestadt Lübeck
Anm.	Anmerkung
Art.	Artikel
BArch	Bundesarchiv
BayHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
Bd.	Band
Best.	Bestand
Bl.	Blatt
BLHA	Brandenburgisches Landeshauptarchiv
BPA	Presse- und Informationsamt der Bundesregierung
bzw.	beziehungsweise
CDU	Christlich-Demokratische Union
CFC	Corso Film Casino
Co.	Compagnie
DCP	Digital Cinema Packages
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film AG
Dir.	Direktor
DJ	Discjockey
DNN	Dresdner Neueste Nachrichten
Dr.	Doktor
DVD	Digital Video Disc/Digital Versatile Disc
EFKA	Frankfurter Kammerlichtspiele
e.V.	eingetragener Verein
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDP	Freie Demokratische Partei
FF	Filmförderungsanstalt
GmbH	Gemeinschaft mit beschränkter Haftung
GP	Gewerbepolizei
H.	Heft
Hg.	Herausgeber
HO	Handelsorganisation
HStA Dresden	Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden
ISGV	Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde Dresden
Jg.	Jahrgang
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
LMZH	Landesmedienzentrum Hamburg
LRA	Landratsamt
LVR-ILR	Landschaftsverband Rheinland-Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte
MA GAP	Marktarchiv Garmisch-Partenkirchen
MK	Kultusministerium
mm	Millimeter
MNN	Münchner Neueste Nachrichten
Nr.	Nummer
NS	Nationalsozialistisch, auch: Nationalsozialismus
NSDAP	Nationalsozialistische Arbeiterpartei Deutschlands
ntv	Fernsehnachrichtensender

Oldb	Oldenburg
OP	Offizierspersonalakte
OSB	Oberschulbehörde
OZK	Okręgowy Zaruąd Kin
Pfg.	Pfennig(e)
PMB	Polizeimeldebogen
poz	pozycja (Position)
RAG	Ratsarchiv Görlitz
RP	Regierungspräsidium
S.	Seite
SAG	Stadtarchiv Guben
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
Sign.	Signatur
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
SMAS	Sowjetische Militäradministration in Sachsen
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SPZG	Archiv des Vereins der Freunde des Gubiner Landes
SS	Schutzstaffel
StAFO	Stadtarchiv Frankfurt (Oder)
StAH	Staatsarchiv Hamburg
StAM	Staatsarchiv München
StdA M	Stadtarchiv München
u.	und
u.a.	und andere
u.A.	unter Anderem
UCI	United Cinema International
Ufa	Universum Film AG
ul.	ulica (Straße)
USA	United States of America/Vereinigte Staaten von Amerika
u. Umg.	und Umgebung
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
Vol.	Volume (Band)
VVL	Vereinigung Volkseigener Lichtspieltheater
z.B.	zum Beispiel