

Warum gingen und gehen Menschen ins Kino? Ein wesentlicher Grund scheint zu sein, dass die dort gezeigten Filme Emotionen in Bewegung bringen. Die Geschichte des Kinos ließe sich somit auch als eine Geschichte der Zuschaueremotionen fassen. Dabei lässt sich – an einigen Beispielen – zeigen, dass die Zuschauerreaktionen häufig nicht dem intendierten Zuschauerverhalten entsprachen. Vielmehr ist von eigensinnigen Reaktionen auszugehen, die das Kino zu einem Ort der kulturellen Konflikte im 20. Jahrhundert machten.

Der eigensinnige Kinobesucher

Emotionen der Zuschauer im 20. Jahrhundert

FRANK BÖSCH

Im Kino war es nicht von Beginn an still. Das gilt gerade für die Zeit des Stummfilms. Und bis heute drücken die Zuschauer beim Filmbesuch zumindest ihre Emotionen aus. Die Filmgeschichte lässt sich auch als eine *Geschichte der Emotionen* schreiben, die zwei unterschiedliche Perspektiven integriert: die Aneignungsformen der Zuschauer und die Inhalte der Filme. Allein die Einteilung der Filme in verschiedene Genres, die Emotionen repräsentieren – vom Liebes- über den Horror- bis zum Lustfilm – legt diesen Ansatz nahe. Filmwissenschaftler, die in den letzten Jahren Emotionen untersuchten, interessierten sich freilich vornehmlich für die auf der Leinwand dargestellten Inhalte (Smith 2003, Tan 1996).

Das frühe Kino: ein Zirkus der Emotionen

Das Wort Emotion stammt von dem lateinischen „*emovere*“, also dem „*Herausbewegen*“. Genau an diesem Wort-

stamm knüpfte der frühe Film im wörtlichen Sinne an. Seine kurzen Sequenzen zeigten vor allem Bewegungen, die sich auf den Zuschauer hin ausrichteten und damit ihn selbst bewegen sollten. Die gefilmten Menschen, die auf der Leinwand aus Fabriken, Kirchen oder Brücken auf den Zuschauer zugen, sollten dessen Nerven ebenso bewegen wie die Kutschen, Schiffe und Züge, die auf ihn zufuhren.

Bereits am Anfang der Filmgeschichte stand dementsprechend weniger ein spektakulärer Filminhalt als eine spektakuläre emotionale Zuschauerreaktion. Bei der von den *Brüder Lumière* 1895 präsentierten Einfahrt eines Zuges stürmten angeblich die Besucher in panikartiger Flucht aus dem Saal; sie hätten nicht zwischen Film und Realität unterscheiden können und gefürchtet, von dem abgebildeten Zug überfahren zu werden. Wie Martin Loiperdinger anhand zeitgenössischer Quellen nachwies, lässt sich diese Reaktion nicht belegen und gehört in den Bereich der zahlreichen Kinomythen (Loiperdinger 1996). Dennoch ist dieser Gründungsmythos als diskursives Moment bemerkenswert. Er zeigt, dass eine möglichst

Kino der 1950 Jahre:
das Corso-Filmtheater
(ehem. Lichtburg) in
Berlin-Wedding
während der Eröffnung
der 6. Internat.
Filmfestspiele in Berlin
1956.

© akg-images Berlin/Gert Schütz

Zur Erforschung des Zuschauerhaltens

Es gibt viele Wege, eine Geschichte des Films zu schreiben. So liegen zahlreiche Darstellungen über den Wandel seiner Inhalte, Techniken und Ästhetiken vor, ebenso über die Entwicklung der Kinos, der Filmkonzerne und der politischen Rahmenbedingungen (Jacobsen 2004; Faulstich/Korte 1990ff.). Seltener wurde die Filmgeschichte dagegen von den Zuschauern her gedacht, obwohl Filme erst durch ihre Interaktion mit den Betrachtern ihre Bedeutung erhalten (bislang besonders Paech/Paech 2000). Das Publikum erschien vielfach als manipulierbarer Konsument ohne eigene Stimme. Seine einzige Macht schien darin zu liegen, Filme gar nicht erst zu besuchen. Da die Zuschauer als stumm und passiv galten, wurde das frühe Kino bislang auch kaum als Ort der Öffentlichkeit untersucht.

Die historische Analyse, wie sie in diesem Beitrag unternommen wird, knüpft an die medien- und kommunikationswissenschaftliche Popular Culture-Forschung an, die bislang vor allem für Fernsehzuschauer eigensinnige Rezeptionsweisen ausmachte. Insbesondere die sog. „Birmingham School“ um John Fiske trat hierbei mit anregenden Ansätzen hervor, die die Fernsehzuschauer bei ihren Gesprächen und Verhaltensweisen beim Fernsehen beobachtete und aus diesen Beachtungen die normative Abwertung der Populärkultur hinterfragte (Fiske 2000).

starke emotionale Reaktion auf das neue Medium als eine angemessene Verhaltensweise galt, weshalb eine Paniksituation als glaubwürdig erschien. Damit bilden die Zuschaueremotionen den eigentlichen fiktiven Imaginationsraum der Eisenbahnvorführung – und weniger der Filminhalt selbst. Die Flucht war zweifelsohne eine gewünschte Reaktion der Produzenten, die auf diese Weise für ihre Filme werben wollten. Das Zuschauerverhalten entsprach diesen Intentionen aber nicht. Die spätere Annahme einer Panik suggerierte zudem, die Zuschauer hätten im Unterschied zu den ersten Filmbesuchern gelernt, ihre Emotionen angemessen zu kontrollieren, indem sie diese nun diszipliniert auf ihren Sitzen ausdrückten.

Die emotionale Wahrnehmung des frühen Films war zunächst durch seine *Aufführungsorte* geprägt. Diese unterschieden sich zwischen 1895 und 1906 in jeder Hinsicht von heutigen Kinos. Die Filme wurden nicht in eigens dafür gebau-

ten Sälen gezeigt, sondern im Rahmen von Varietee- und Zirkusvorstellungen oder in Läden, Kneipen und Jahrmarkt-buden. Im Varietee und Zirkus waren sie von vorne herein Bestandteil von unterschiedlichen emotionalen Zuständen, die ebenso wie das restliche Programm wechselweise Gefühle wie Spannung, Komik oder Erotik versprochen. Allein der gewohnte Aufführungsort schuf damit bereits die Erwartung, die Attraktion Film könne und solle ein Wechselbad der Gefühle auslösen. Dementsprechend war die Abfolge der zahlreichen Kurzfilme, die hintereinander gezeigt wurden, darauf ausgerichtet: Komische, clowneske Szenen folgten rührenden oder dramatischen. Ebenso eingeübt war die kollektive Artikulation von Emotionen in diesen Orten, die vom Lachen über gespannte Stille bis zum Applaus reichen konnte.

Während die Filmzuschauer im Zirkus und Varietee bereits im höheren Maße durch feste Sitzplätze diszipliniert wurden, herrschte in den Läden, Kneipen und Jahrmarkt-buden noch eine fortlaufende Bewegung, die entsprechend die Fixierung auf die Filme abschwächte. Die Gespräche und Kommentare der Zuschauer, der Konsum von Essen und von alkoholischen Getränken dürften dies zusätzlich gefördert haben.

Darüber hinaus führten Vereine und Verbände Filme vor. Eine Sozial- und Kulturgeschichte des frühen Films muss das frühe „Kino“ somit auch als Bestandteil der früheren Vereins- und Festkultur fassen. So präsentierten nationalistische Vereine Filme über die Schiffsflotte als werbenden Bestandteil ihrer Treffen, die mit patriotischen Gesängen, wedelnden Hüten und Ausrufen begleitet wurden. In ihren vereinsinternen Selbstdarstellungen warben diese Vereine damit, dass gerade durch derartige Aufführungen auch weniger Begeisterte eingenommen würden. Denn die frühen Aufnahmen des Kaisers oder des Militärs zeigten nicht allein die Truppen, sondern stets auch die begeisterten Zuschauer, die auf diese Weise einer Art Vorbild- und Stellvertreterfunktion erhielten.

Zudem förderten die Hinweise der *Filmerklärer* und die meist vom Klavier-



© picture alliance/Wilhelm Willinger

kommende *Musik* die Emotionen. Für das frühe Kino lassen sie sich als „emotional markers“ fassen, die der Filmwissenschaftler Greg Smith für die Filmmusik und Bildstruktur späterer Filme ausmachte (Smith 2003, S. 44). Das Filmbild selbst mochte unspektakulär sein, aber die Musik eröffnete Angebote, wie diese Bilder zu lesen seien. Die „emotional markers“ gaben dabei frühzeitig Signale, auf welche Emotion sich die Zuschauer einzustellen hatten.

Weniger die Filminhalte als die Emotionen der Zuschauer standen auch in der frühen *Werbung für die Filme* im Vordergrund. So zeigt ein frühes Werbeplakat der Lumières freudig erregte Familien und Paare, die es vor Begeisterung kaum auf den Sitzen hält. Ebenso beschrieben die Ankündigungstexte in Anzeigen und Programmen vielfach die versprochenen Gefühlszustände, die sich der Zuschauer mit seinem Billet erkaufte. „Ich habe die Liste studiert, ich weiß, welche Nummer ‚belehrend‘, welche ‚urkomisch‘, ‚sensationell‘

oder ‚rührende Szene aus dem wirklichen Leben‘ sein wird“, kommentierte *Max Brod* sarkastisch derartige Programmkündigungen 1909 (zit. in: Paech/Paech 2000, S. 34). Sein Kommentar macht dabei zugleich deutlich, dass er solche Lenkungsversuche als Bevormundung ansah, die gerade den freien Ausdruck von Emotionen einschränkte.

Zudem war die Medienaneignung von der *sozialen Zusammensetzung der Zuschauer* geprägt. Diese unterschied sich deutlich von bisherigen Formen der Öffentlichkeit. Denn zum einen zählten im vergleichsweise hohen Maße auch Frauen zu den Filmbesuchern. Wegen der Dunkelheit, in der beide Geschlechter der Darbietung folgten, waren deshalb Filmbesuche von Beginn an ein Ereignis, dem man unabhängig vom Filminhalt erotische Gefühlslagen zuschrieb (Maase 2001). Der oft in zeitgenössischen Texten hervorgehobene Kinobesuch der Frauen stand dabei in Verbindung mit der stärkeren Emotionalität, die ihnen auch bei ihrer Me-

Demonstration der Nationalsozialisten gegen den Remarque-Film „Im Westen nichts Neues“ vor dem Wiener Schweden-Kino (1931).

Der Film „Die Sünderin“ – Emotionen für und wider einen Film: Die Regensburger Polizei geht gegen Demonstranten vor, die gegen das Verbot der Aufführung des Films durch den Oberbürgermeister im Februar 1951 protestieren.



© picture alliance/dpa

dienaneignung zugeschrieben wurde. Bereits bei den Printmedien, die besonders auf Emotionen abzielten, galten Frauen im 19. Jahrhundert angeblich als besonders engagierte Konsumenten – etwa beim Liebes- und Schauroman oder der Illustrierten. Das Kino und die Wahrnehmung der Zuschauer knüpften daran an, indem Frauen sowohl auf der Leinwand als auch im Zuschauerraum an der Medienöffentlichkeit partizipieren durften. Gleiches galt für Kinder und Jugendliche, die ebenfalls im hohen Maße zu den frühen Filmbesuchern zählten (Maase 1996).

Darüber hinaus stammten zwar in den Anfangsjahren des Kinos zahlreiche Filmbesucher aus Unterschichten, aber auch das Bürgertum zeigte Interesse. Gerade in einer Gesellschaft, die – wie die damalige deutsche – durch unterschiedliche kulturelle Milieus geprägt war, konnte zumindest das frühe Kino ein Begegnungsort der Schichten sein. Dementsprechend kamen im Kino auch unterschiedliche Formen der klassenspezifischen Emotionsäußerung zusammen (Jelavich 2000).

Mit der expressiven Äußerung von Emotionen unterliefen sowohl die Filme als auch die Zuschauer die bürgerlichen Konventionen eines verhaltenen Gefühlsausdrucks. Das galt nicht nur für Frauen, sondern auch für das rollenspezifische Verhalten von Männern. Tagebucheinträge wie von *Franz Kafka* („im Kino gewesen, geweint“) oder *Victor Klem-*

perer („Ich konnte ein paarmal kaum Thränen unterdrücken“) zeigen, dass sich dabei die zulässigen Emotionsausdrücke verschieben (Klemperer 1996, S. 564). Der dunkle Raum und die Intensität der emotionalen Aneignung machten offensichtlich auch die männliche Träne möglich, die eigentlich habituell im frühen 20. Jahrhundert nicht legitim war.

Stummfilmkinos und die Zuschauer im Krieg

Um 1905 geriet der frühe Film in eine gewisse Krise. Die kurzen Filmsequenzen galten für die Zuschauer nicht mehr als spektakulär. Vor allem die bürgerliche und kirchliche Kritik an den Ladenkinos ließen sie für zahlungskräftigere Kunden zunehmend weniger als respektabel erscheinen. Erst daraufhin entstanden in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg *Kinos*, wie sie bis heute bekannt sind. In festen, eigens dafür errichteten Gebäuden wurden von Produzenten verliehene Filme von umfangreicherer Länge und vornehmlich fiktionale Geschichten gezeigt. Diesen Schritt, der das Kino in die Tradition des bürgerlichen Theaters einreichte, wird man auch als den Versuch verstehen können, die Zuschauer zu bändigen bzw. zu disziplinieren – mit festen Plätzen, dem Orchester und der zentrierten Ausrichtung auf die Leinwand.

Wie im Theater grenzten diese Kinos über Sitzhierarchien feste *soziale Zuordnungen* ab (vom Parkett über unterschiedliche Ränge bis hin zur Loge), wobei die höheren Eintrittspreise der neuen Kinopaläste Unterschichten ohnehin ausschlossen. Sowohl klassenübergreifende als auch individuelle Emotionsäußerungen wurden so eingeschränkt. Ebenso veränderten sich die *Filminhalte*. Indem sich ihr Aufbau und ihre Struktur den Theaterstücken anpassten, wurden sie in stärker berechenbare und standardisierte bürgerliche Narrative mit Akteinteilung eingeleiten.

Das Kino und der Krieg

Der *Erste Weltkrieg* verstärkte diese inhaltlichen Kontrollstrukturen zusätzlich. Mit dem Krieg verlor der Film nicht nur im hohen Maße seine bislang internationale Zirkulation, sondern es kamen zusätzliche Zensurauflagen und normative Ansprüche auf. Der Kriegsausbruch veränderte erneut die emotionale Aneignung von Filmen und die Diskurse hierüber. Der starke Zulauf, den die Kinos unmittelbar nach Kriegsbeginn erfuhren, lässt sich kaum mit einem Informationsbedürfnis über den Kriegsverlauf erklären. Aktuelle Wochenschauberichte waren in Deutschland noch nicht etabliert, und die bisher aus Frankreich kommenden schnell abgesetzt worden. Vielmehr sahen die Zeitgenossen seit dem Kriegsbeginn das wachsende Bedürfnis, sich zu zerstreuen. Schon wenige Tage nach Kriegsausbruch meldete etwa das Fachblatt *Kinematograph*, die Menschen seien bis spät nachts auf den Straßen und gingen dann ins Kino, „um mit Hilfe der flimmernden Bilder Angst, Unruhe und Aufregung zu beschwichtigen.“ (zit. in Bub 1938, S. 64)

Auch Psychologen empfahlen *Kinos an der Front* „als nervöses Heilmittel, als einflussreicher Faktor bei Übererregtheit und Depression [...]“, weshalb die meisten Divisionen über Projektoren und geeignete Vorführräume verfügten, da Filmvorführungen als die beliebteste und massenwirksamste Form der Ablenkung galten (zit. nach Zglinicki 1979, S. 390). Während des Krieges dominierten deshalb Unterhaltungsfilme. In welchem Maße für

Komödien geworben werden durfte, war umstritten: Während etwa die Trierer Kinos bis Dezember auf Lustspiele verzichteten und dann diese mit dem Zusatz „Lachen! Lachen! Lachen“ ankündigte, untersagte die Münchner Polizei Filmhinweise wie „Urkomisch“ und „zum Totlachen“, da sie nicht zur „ernsten Zeit“ passe. Lachen war somit eine zulässige Emotion, die aber nicht zu sehr nach außen getragen werden durfte (vgl. Braun 2002, S. 107; Birett 1980, S. 610).

Gleichzeitig lässt sich erkennen, dass das Publikumsverhalten nicht zu kontrollieren war und nicht immer den Erwartungen folgte. Das zeigte sich besonders bei den Zuschauerreaktionen auf die scheinbar authentischen Kriegsfilme, die tatsächlich vor allem nachgestellte Szenen hinter der Front zeigten. Statt die intendierte patriotische Euphorie auszulösen, führten sie bei Soldaten in den Frontkinos mitunter zu lautstarkem Gelächter oder zu spöttischen Kommentierungen. So hieß es 1916 in einem Bericht ans Innenministerium:

„Ich habe nie mehr tosendes Gelächter gehört, als wenn Bilder aus den Schützengräben, Arbeiten an Befestigungen usw. vorgeführt wurden. Die Soldaten machen sich über ihre Ebenbilder lustig. [...] ‚Auf ihn mit das scharfe Beil!‘ – ‚stier eam oana‘ – ‚Feste Willem, druff‘ usw. schreien sie einem im Vordergrund des Films ungeheuer eifrig hämmernden Soldaten zu. Und alles lacht. Die Unwahrhaftigkeiten gestellter Kriegsfilme erregen eine schallende Heiterkeit. [...] Was zu Hause ehrfürchtig angestaunt wird, wird hier unbarmherzig abgetan.“ (zit. in Mühl-Benninghaus 1998, S. 287)

Die Soldaten zeigten mit dieser Reaktion ihre respektlose und karnevaleske Erhebung über die offiziöse Deutung des Krieges. Gerade die kollektive Aneignung förderte diese Rezeption. Ein Lazarettarzt schrieb deshalb dem Kriegsfilm sogar halbironisch eine heilende Funktion zu:

„Meine Herren melden mir, sie hätten noch nie soviel tosendes Gelächter gehört wie dann, wenn jene kinematographischen Bil-

der aus Schützengräben und ‚von der Front‘ vorgeführt werden – Lachen ist aber ein wichtiges Heilmittel.“ (zit. in Zglinicki 1979, S. 390)

Da die Soldaten zudem mit Langeweile und Desinteresse auf die Kriegsfilmreagierten und psychologische Gutachten eine ablenkende Erholung in den Kampfpausen empfahlen, setzte die Militärführung auch an der Front stärker auf Unterhaltungs- und Naturfilme.

Die Zuschauerreaktionen führten auf diese Weise zu einer realistischeren Darstellung des Krieges. Großbritannien, wo das Publikum ähnlich reagiert hatte, setzte hier wegweisende Akzente. Der britische Film „Battle of the Somme“ (1916) wurde trotz der Bedenken über die nervliche Überforderung der Zuschauer ein absoluter Kinoerfolg, der mit bislang unbekanntem Realismus Frontkämpfe und Verwundete zeigte. Die Zuschauer sahen ihn laut Zeitungsberichten unter Tränen und in ergriffener Stille, die nur das anfängliche Anfeuern der Truppe und kurze Schreie wie „My God, they are dead“ unterbrachen. In der *Times* wurde durch eine Reihe von Leserzuschriften ausgehandelt, welche Darstellungen und Emotionen zulässig seien und welche Folgen diese hätten. So kam das Argument auf, dass auch die Tränen der Zuschauer dem Patriotismus zuträglich seien. Ebenso wehrten sich Frauen gegen den Vorwurf, der Film überfordere sie emotional, und betonten die therapeutische Funktion der Bilder (Reeves 1997, S. 15).

Da die Deutschen sowohl den Erfolg als auch die intensiven Reaktionen auf „Battle of the Somme“ verfolgt hatten, produzierten sie 1917 als Pendant den Film „Bei unseren Helden an der Somme“, der ebenfalls einen stärker authentischen Blick auf das Frontgeschehen einleiten sollte (vgl. dazu Sowi 4-1999, S. 261 ff.). Das BUFA (Bild- und Filmamt des Heeres) zeigte den Film vorab den Journalisten, die dadurch vor dem Kinostart bereits emotionale Rezeptionshaltungen vorgeben konnten. So berichtete das *Berliner Tageblatt* am 20. Januar 1917, bei der Probevorführung seien den Journalisten „bekommen“ gewesen. „Alle Zuschauer schweigen, keinem

kommt es in den Sinn, nach diesen Szenen Beifall zu spenden. Aber es gibt auch keinen, der unbewegt von dannen geht.“

Antideutsche Emotionalisierungen schürten besonders die französischen und amerikanischen Filme, indem sie Gewalttaten deutscher Soldaten gegen Frauen und Kindern zeigten. Schon 1914 entstand in Frankreich ein Film über die deutschen Barbaren, die brutal und hinterhältig morden und Frauen vergewaltigen wollen. Die Stimmung für den Kriegseingriff wurde 1915 auch durch den Film „The Battle Cry of Peace“ gefördert, der die Bombardierung New Yorks durch Flugzeuge und Truppen mit Pickelhaube zeigte, wobei am Ende eine Mutter ihre beiden Kinder erschießt, ehe sie in die Hände der betrunkenen Barbaren fallen.

Vielfach reichten im westlichen Ausland schon Aufnahmen von *Kaiser Wilhelm II.* aus, um kollektive Emotionen auszulösen. So erinnerte sich *Stefan Zweig* an einen Kinobesuch in Tour 1914, wo Zuschauer bei den Filmen zunächst schwatzten und rauchten. Beim Anblick Wilhelms „begann ganz spontan in dem dunklen Raume ein wildes Pfeifen und Trampeln. Alles schrie und piff, Frauen, Männer, Kinder höhnten, als ob man sie persönlich beleidigt hätte“ (zit. in Paech/Paech 2000, S. 88). Dann lachten sie wieder über einen anderen Film. Zweigs Beobachtung weist zugleich erneut darauf hin, dass das Kino auch im Ersten Weltkrieg ein Wechselbad der Gefühle bot, und nicht nur einzelne Emotionen. Lachen, Weinen oder Wut gingen dabei Hand in Hand, so wie es vor dem Krieg in Varietees und Landkinos eingeübt worden war.

In den 1920er und 1930er Jahren: Kampf um Emotionen

In der Nachfolge von *Siegfried Kracauer* ist der Film der Weimarer Republik oft mit Blick auf die Mentalität und psychischen Dispositionen der Zeit gedeutet worden. Angesichts der unbewältigten Niederlage lässt sich dies gerade am Beispiel der Kriegsfilmrezeption zeigen. Nach dem Kriegsende dauerte es rund sieben Jahre, bis wieder verstärkt Filme über den Ersten

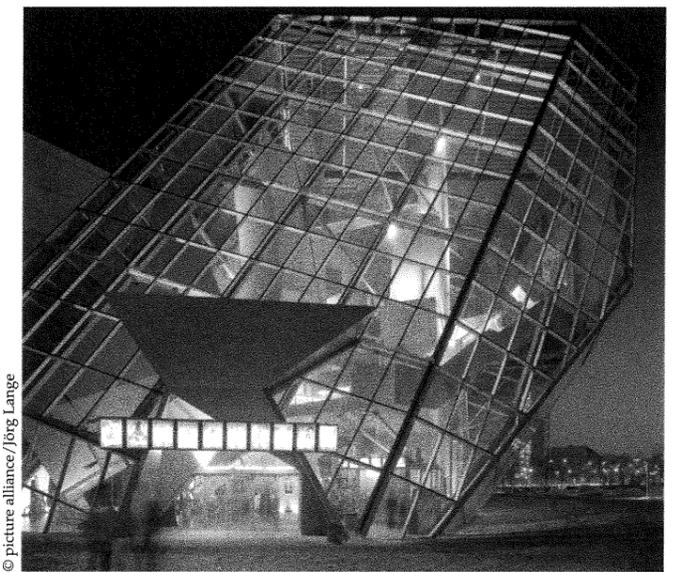
Weltkrieg in die deutschen Kinos kamen. Dieses lange Ausbleiben erklärten Filmwissenschaftler damit, die Deutschen seien zu traumatisiert gewesen, um sich direkt mit dem Krieg filmisch auseinanderzusetzen und hätten deshalb in Filmen wie „Nosferatu“ oder „Caligari“ verschlüsselt dieses Kriegstrauma reflektiert. Zudem hätten die Produzenten gefürchtet, die Filme würden die Bevölkerung zu sehr polarisieren. Die angenommene emotionale Zerrüttung durch die Kriegserfahrung prägte somit die Inhalte. Kriegsdarstellungen blieben in der frühen Weimarer Republik allerdings nicht aus, sondern wurden auf historische Themen bezogen, insbesondere in den besonders erfolgreichen „Preußenfilmen“ über *Friedrich den Großen* (Saunders 1988).

Der Kinosaal als Konfliktraum: umkämpfte Medienaneignung

Selbst diese historischen Filme sorgten Anfang der 1920er Jahre für starke Emotionen unter den Zuschauern. Nach Zeitungsberichten führten sie mitunter sogar zu Gewalt im Kinosaal. Während konservative Besucher den Truppen laut applaudierten und vaterländische Lieder sangen, empörten sich liberale und politisch links stehende Zuschauer über die Monarchieverherrlichung. In welche Gefühlsverwirrung diese intensiven Emotionsäußerungen einzelne Zuschauer stürzen konnten, deutet ein Tagebucheintrag *Victor Klemperers* an, nachdem er 1922 „Friedericus Rex“ sah:

„So oft die Grenadiere marschierten, u. nur dann, wurde stark geklatscht. [...] Ich war in großer Gefühlsverwirrung. Auch mich faßte die vernichtete deutsche Größe mit vielem Schmerz an. [...] Und doch wußte ich: es sind die ekelhaften Hakenkreuzler, die unreifsten Elemente, die schlimmsten Teutschen, die da klatschen.“ (Klemperer 1996, S. 564f.)

Damit wurde im Kino durch den möglichst starken Ausdruck von Emotionen ausgehandelt, welche Emotionen und Lesarten der Filme zulässig seien. Die Medienaneignungen repräsentierten nicht nur die politisch-kulturellen Spaltungen



© picture alliance/Jörg Lange

Der „Kristall-Palast“ in
Dresden, 1998 eröffnet.

in der Weimarer Republik, sondern halfen mit, diese zu konstituieren, wie nicht zuletzt die Beobachtung von Klemperer unterstreicht.

Für die emotionale Aneignung von Filmen bildete vor allem die *Einführung des Tonfilms* eine entscheidende Zäsur. Obwohl bereits früher erfunden, setzte er sich um 1930 in der westlichen Welt endgültig durch. Nach den festen Sitzanordnungen war der Ton sicherlich das zweite wichtige Instrument, um die Rezeption der Kinozuschauer zu lenken. Während bislang Filme durch Kommentare und Zwischenrufe ausgedeutet wurden, gab der Tonfilm Interpretationen stärker vor und erforderte Stille. Zugleich machte er den Film deutlich realistischer und ermöglichte intensivere Emotionsdarstellungen und -rezeptionen. Während bislang die Schauspieler ihre Emotionen überdeutlich hatten mimen müssen, wurde nun durch den Ton die Mimik dezenter, die Rezeption des Weinens, Lachens oder Angstschreien aber durch die Akustik intensiver.

Dennoch ist auch für die späte Weimarer Republik trotz des Tonfilms nicht von passiven Kinozuschauern auszugehen. Vielmehr waren Filme, die kollektive Erinnerungen aushandelten, noch stärker als vorher im Kinosaal umkämpft. Auch die Stille im Kinosaal setzte sich nicht sofort durch. In welchem Maße es hierbei zu einem öffentlichen „Kampf um

Emotionen“ kam, zeigte sich etwa bei dem pazifistischen Film „Westfront 1918: Vier von der Infanterie“. Gerade Szenen, die die psychische Verletztheit der Soldaten zeigten, erwiesen sich als besonders umkämpft. Während die rechte *Kreuzzeitung* das wahnsinnige Schreien eines Leutnants als „am unerhörtesten“ ablehnte, sah das liberale *Berliner Tageblatt* hierin den Höhepunkt des Films (24.5. und 25.5.1930). Vielen Zuschauern galt der Film als zu grausam, weshalb sie das Kino verließen und Szenen wie die Erwürgung eines deutschen Soldaten durch einen farbigen Franzosen mit Pfiffen quittierten. Dass bei den Zuschauern jedoch ein neues Bedürfnis nach derartigen Darstellungen des Kriegsgrauens bestand, zeigte sich nicht zuletzt darin, dass der Film 1930 den größten Zulauf von allen hatte. Das Kino wurde dabei zu einem Bewährungsraum, in dem man sich starken emotionalen Reizen aussetzte, diese Angstlust zuließ oder gerade zeigte, dass man sie kontrollieren konnte.

Wie sehr der Kinosaal um 1930 zu einem Raum der umkämpften Medienaneignung werden konnte, zeigte sich nirgendwo so deutlich wie bei der Aufführung des amerikanischen Films „Im Westen nichts Neues“. Die politische Rechte und die Zensur erregten sich gerade über jene Szenen, die ihrer Meinung nach unzulässige Emotionen der Soldaten zeigten: etwa das ängstliche Jammern im Schützengraben, das Mitgefühl, das ein deutscher Soldat für einen gerade von ihm erstochenen Franzosen entwickelt oder die zärtliche Liebesszene zwischen deutschen Soldaten und französischen Frauen.

Während die liberalen deutschen Zeitungen vorab berichteten, dass bei der Vorführung in Paris Männer mit Tränen in den Augen gesehen wurden, kam es in den großen Berliner Kinos zu einer bislang unbekanntem Gewalteskalation. Die NSDAP und allen voran *Goebbels* störten die Aufführungen mit Zwischenrufen, Reden, Stinkbomben und weißen Mäusen. Auch wenn dies keine spontanen Emotionen, sondern vorbereitete Provokationen waren, förderten sie wiederum emotionale Gegenreaktionen im Kino. Darüber hinaus kam es zu Prügeleien und Aufmärschen

von SA und Reichsbanner, weshalb die Zuschauer das Premierenkino am Nollendorfplatz nur unter Polizeischutz betreten konnten. Die Linke antwortete mit ähnlichen Zwischenrufen und Störungen in dem patriotischen Film „Das Flötenkonzert von Sanssouci“, der nun ebenfalls unter Polizeischutz lief.

Das Kino wurde auf diese Weise selbst zu einem *Kampffplatz*, dessen Betreten Mut voraussetzte. Die Filmoberprüfstelle verbot „Im Westen nichts Neues“ schließlich wegen Herabsetzung „des Ansehens der Wehrmacht“ und der Gewalteskalation: „wenn eine derartige Darstellung auf die Menschen treffe, könne bei der heutigen seelischen Not nicht ausbleiben, daß Explosionen entstünden.“ (Gutachten vom 11.12.1930, Faks. in: <http://www.deutsches-filminstitut.de/zengut/dt2tb154z.pdf>). Reichskanzler *Brüning* bezeichnete in seinem Tagebuch „Im Westen nichts Neues“ zwar als zutiefst ergreifend und akkurat, trat aber ebenfalls für ein Verbot ein, da der Film die Ruhe und Ordnung gefährde (Pünder 1961, S. 81.). Damit lässt sich feststellen, dass die Einführung des Tonfilms die Zuschauer nicht sogleich ruhig stellte und still in die Kinossessel presste. Da dem Tonfilm eine weitaus größere emotionale Wirkungsmacht zugeschrieben wurde, verstärkte er vielmehr zunächst die Emotionsartikulationen im Kino und die politischen Kontrollversuche des Staats.

Nationalsozialistische Filmpolitik

In Deutschland kam es bekanntlich im *Nationalsozialismus* zu einer rigorosen Verschärfung der bestehenden Filmzensur. Ebenso entstanden neue Kontrollregime im Zuschauerraum. Da das System im hohen Maße auf Denunziationen aufbaute, waren spöttische Äußerungen bei Wochenschauen auch im dunklen Kinoraum mit neuen Risiken verbunden. Ähnlich wie beim Rundfunk setzte die NS-Filmpolitik inhaltlich vor allem auf die Emotion des Lachens. Während Unterhaltungsfilm mit humoresken Elementen bis in die Kriegszeit hinein für eine gute Stimmung in der Bevölkerung sorgen sollten, erhielten melancholische oder grausame Darstellungen wenig Förderung.

© picture alliance/Hermann Wöstmann



Das denkmalgeschützte Rundkino in Dresden, 1972 erbaut.

Wie die Berichte des Sicherheitsdienstes der SS (SD) dokumentieren, wurden die Wochenschauen und Filme dabei trotz ihrer Tonspur weiterhin nicht still rezipiert. Häufig vermelden sie Applaus und Zurufe im Kino. Dennoch lässt sich auch während des Nationalsozialismus eine eigensinnige Medienaneignung im Kino ausmachen. Vor allem die heimlich angefertigten *Exil-Berichte der SPD* deuten an, dass Emotionsäußerungen im Kino mitunter auch als eine Art von intuitiver und bewusster Resistenz genutzt wurden. Sie hielten etwa fest, wenn beim Auftritt Görings ein „Kichern“ einsetzte oder der stürmische Applaus, den Hitler auf der Leinwand erhielt, im Kino mit Schweigen beantwortet wurde (Deutschlandberichte 1980, Bd.1, S. 522, Bd. 2, S. 715).

Seit dem zweiten Kriegsjahr nahmen die Zuschauerreaktionen bei Kriegsdarstellungen eine ähnliche Wende wie im Ersten Weltkrieg. Dies lag nicht allein am Kriegsverlauf. Vielmehr vermerkten schon im Erfolgsjahr 1940 einzelne SD-Berichte, die Zuschauer würden sich lautstark empören, dass es sich um gestellte Aufnahmen handeln würde. Erneut wurde auch „lautes Lachen“ im Kino vermeldet, insbesondere von Soldaten, die aus ihrem Expertenwissen heraus ihre Überlegenheit und Distanz zu den Aufnahmen ausdrückten. Andere zeigten sich eher gelangweilt (Boberach 1984, S. 759f.; Stahr 2001).

Derartige SD-Meldungen nahm die NS-Führung durchaus ernst. Gerade weil keine freie Presse mit Filmkritiken existierte, bildeten sie ein wichtiges Bindeglied zwischen Filmproduzenten und Zuschauern, um deren Reaktionen, Wünsche und Kritiken zu übermitteln. Die Kameramänner der Wochenschauen wurden dementsprechend in die „12 Gebote für Filmberichterstatter“ angewiesen, sie sollten „gestellte Kampfaufnahmen vermeiden“ (Barkhausen 1982, S. 229).

Inhaltlich präsentierten die Wochenschauen spektakuläre Perspektiven aus Bombern, Panzern oder Schützengraben, wobei die harten Schnitte und die Mobilität der Kamera ihre Allgegenwart suggerierte. Das Grauen des Krieges wollte jedoch auch der NS-Film den Zuschauern nicht zumuten, selbst wenn es „nur“ um die Opfer des Gegners ging. Stattdessen appellierten die Filmsequenzen weiterhin an positiv besetzte Gefühle: auf Kampfszenen folgten humoreske Episoden aus der Freizeit des Soldatenlebens, die durch weitere vergnügliche Wochenschauberichte aus den Rubriken „Hübsches“ und „Kurioses“ ergänzt wurden. In gewisser Weise standen die Wochenschauen damit weiterhin in der Tradition der Kurzfilme aus dem frühen Kino, die ebenfalls keine zusammenhängenden oder spektakulären Inhalte präsentierten, sondern ein gutes Dutzend wechselnde Emotionen.

Die Transformation der Filmeneignung nach 1945

Zu einer ähnlich polarisierten Filmeneignung wie in der Weimarer Republik kam es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zweifelsohne nicht mehr. Dennoch entstanden immer wieder Konstellationen, bei denen im Kinosaal *kulturelle Konflikte* emotional ausgetragen wurden. In der frühen Bundesrepublik lässt sich dies etwa für den Konflikt mit der (katholischen) Kirche ausmachen, der von Beginn an die Kinogeschichte geprägt hatte und bereits 1919 nach einer kurzzeitigen Zensurfreiheit wieder zu empfindlichen staatlichen Eingriffen geführt hatte. So protestierten gegen den Film „Die Sünderin“ 1951 katholische Gruppen, die wie in der Weimarer Republik mit Stinkbomben lautstark Kinosäle erkämpften, weil der Film „unsittliche“ Szenen aufweise und Selbstmord, Sterbehilfe und Nihilismus verherrliche. Wiederum zeigte dieses Beispiel, dass sich über Proteste die Aneignung nicht steuern ließ. Der Film wurde vielmehr gerade wegen dieser Aktionen zu einem großen Kassenschlager, den in drei Monaten rund fünf Millionen Menschen sahen (Burghardt 1996).

Auch beim Genre des Kriegsfilms, das in der Weimarer Republik besonders umkämpft war, lassen sich für die Bundesrepublik eigensinnige Deutungen der Zuschauer nachweisen. Insbesondere jüngere Zuschauer drückten dies durch ihre Reaktionen aus. So wurde bei einer Aufführung von „Hunde wollt ihr ewig leben“ gemeldet, dass jugendliche Kinobesucher bei andächtig gemeinten Szenen in Stalingrad lachten, statt ergriffen zu reagieren. Bei der Vorführung des Schlusskampfes des pazifistisch intendierten Filmes „Die Brücke“, den die zeitgenössische Presse als „Schock“ und „erschütternd“ bewertet hatte, meldete eine Zeitung Jubelschreie und Gelächter im Kino. In einem Hannoveraner Kino hätten jubelnde Jugendliche geschrien „Schieß die Sau ab“, als die Kindersoldaten hilflos den Amerikanern gegenüber standen. Auf Nachfrage eines Reporters begründeten sie ihre Reaktion damit, dass sie in den Soldaten patriotische Vorbilder sehen würden,

die sie anfeuerten (von Hugo 2003, S. 471f.). Offensichtlich löste der Kinobesuch generationsspezifische Emotionen aus, wobei Jugendliche sich pazifistisch gemeinte Kriegsfilme nach den Regeln des Abenteuerfilmes aneigneten und durch ihre Reaktionen zugleich gegen die Erwachsenen protestierten.

Das Kino der lauten Zwischenrufe, Gesänge oder gewalttätigen Empörungen gehört in der westlichen Welt heute prinzipiell der Vergangenheit an. So war es schon in *Heinrich Bölls* 1957 publizierter Irlandreise eine Fahrt in eine befremdliche Zeit, als er dort die lebhaftere Atmosphäre in einem ländlichen Kino beschrieb. Gegen Trends brachten nur einzelne Filme auf, die ähnlich wie die „Rocky Horror Picture Show“ (1974) die Aktivitäten der Zuschauer selbst in den Mittelpunkt rückten, die in diesem Fall etwa kostümiert Kerzen schwenkten, tanzten und mitsangen. Ansonsten vermitteln heute vielleicht Nachmittagsvorstellungen für Kinder weiterhin einen gewissen Eindruck davon, wie ein nicht disziplinierter Kinobesuch aussehen kann. Vielleicht hat auch gerade das Fernsehen mit dazu beigetragen, dass paradoxerweise ausgerechnet das öffentliche Kino zu einem Ort der stillen emotionalen Filmeneignung geworden ist, die beim Fernsehen – wegen Werbepausen oder anderen externen Störungen – nicht immer möglich ist.

Naheliegender scheint, die Geschichte des Kinos in eine generelle Geschichte der Emotionen einzulesen, wie sie für das 20. Jahrhundert bislang kaum erforscht ist. Die bislang grundlegenden Arbeiten des *Ehepaars Stearns* gehen mit Blick auf die USA von einer Transformation der Gefühle seit den 1920er Jahren aus, ohne dass sie jedoch Medien eine größere Bedeutung schenken (Stearns/Stearns 1986). Sie machen seit dieser Zeit eine Unterdrückung leidenschaftlicher Emotionen aus, bei der vor allem negativ besetzte Emotionen wie Angst, Wut und Leidenschaft verdrängt worden seien. Die Disziplinierung der Zuschaueremotionen scheint auf den ersten Blick für diesen langfristigen Prozess offenkundig zu sein, auch wenn man ihn gerade für Deutschland sicherlich später ansetzen würde. Zugleich steht dies im auffälligen Kontrast zu den im Film darge-

stellten Emotionen, die an Intensität eher zugenommen haben.

Das Kino war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert sicherlich beides: Ein *Ort des Vergnügens*, und ein *Ort kultureller Konflikte und Auseinandersetzungen*, die über unterschiedliche Formen der Aneignung ausgetragen wurden. Diese reichten von einzelnen Emotionsausdrücken wie der Träne bis hin zu körperlicher Gewalt.

Versucht man die Geschichte der Zuschaueremotionen in einer langen Linie für das 20. Jahrhundert zu fassen, so erscheint sie wie der Versuch einer *zunehmenden Disziplinierung*. Dies lässt sich historisch sicherlich auch für andere Massenveranstaltungen ausmachen. So hatte das Theater selbst die Zuschauer im Zuge des 18. Jahrhunderts erst in die Sitzplätze verbannen müssen und sie zu einer ruhigen Anteilnahme erzogen, die Gespräche, das

Umherlaufen oder auch nur das Essen ausschloss. Eine ähnliche Entwicklung stand etwas später auch anderen Formen der „Massenkultur“ bevor, wie insbesondere den Sportveranstaltungen. Nachdem etwa in den 1920er Jahren die Zuschauer bei Fußballspielen noch ohne Abgrenzung am Rand standen und immer wieder auf den Rasen stürmten, wurden sie später zunehmend hinter Zäune, auf abgeteilte Ränge und in fest zugewiesene Sitzplätze gebannt. Gleichzeitig schafften Medien gegenläufige Entwicklungen. Trotz heimischen Fernsehsesseln boomten in den letzten Jahren etwa erneut Fußballübertragungen auf den Leinwänden der Kneipen. Vielleicht lässt sich an diesem Beispiel der Kreis zum frühen lautstarken Ladenkino schließen, bei dem ebenfalls die gesellige emotionale Aneignung die Attraktion des Mediums ausmachte.

Literatur

- Barkhausen, Hans: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und im Zweiten Weltkrieg. Hildesheim 1982.
- Birett, Herbert: Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920. Stuttgart 1980.
- Bösch, Frank/Borutta, Manuel (Hg.): Medien und Emotionen. Zur Geschichte ihrer Beziehung seit dem 19. Jahrhundert. Frankfurt/M. 2006.
- Boberach, Heinz: Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS. Hersching 1984.
- Braun, Brigitte: Patriotisches Kino im Krieg. Beobachtungen in der Garnisonsstadt Trier. In: KINTop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11 (2002), S. 101-121.
- Bub, Gertraude: Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz. Berlin. 1938
- Burghardt, Kirsten: Werk, Skandal, Exempel. Tabudurchbrechung durch fiktionale Modelle. Willi Forsts „Die Sünderin“ (BR Deutschland, 1951). München 1996.
- Deutschlandberichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 1934-1940. 7 Bde. Berlin 1980.
- Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte. 5 Bde. Frankfurt/M. 1990-1995.
- Fiske, John: Lesarten des Populären. Wien 2000.
- Führer, Karl Christian: Auf dem Weg zur „Massenkultur“? Kino und Rundfunk in der Weimarer Republik. In: Historische Zeitschrift 262 (1996), S. 739-781.
- Hugo, Philipp von: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre. In: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003, S. 453-477.
- Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Erw. Aufl. Stuttgart 2004.
- Klemperer, Victor: Tagebücher 1918-1924, hrsg. von Walter Nowojski. Berlin 1996.
- Loiperdinger, Martin: Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: KINTop, Nr. 5 (1996), S. 37-70.

- Jelavich, Peter: „Darf ich mich hier amüsieren?“ Bürgertum und früherer Film. In: Hettling, Manfred/Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hg.): Der bürgerliche Werthimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Göttingen 2000, S. 283-303.
- Maase, Kaspar: Kinder als Fremde – Kinder als Feinde. Halbwüchsige, Massenkultur und Erwachsene im wilhelminischen Kaiserreich. In: Historische Anthropologie 4 (1996), S. 93-126.
- Maase, Kaspar: Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich. In: Archiv für Sozialgeschichte 41 (2001), S. 39-77.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Exemplifikationen des Militärischen zwischen 1914 und 1918. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges im Nonfiction-Film. In: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918. München 1998.
- Paech, Arne/Paech, Joachim: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart 2000.
- Pünder, Hermann: Politik in der Reichskanzlei: Aufzeichnung aus den Jahren 1929-1932. Stuttgart 1961.
- Reeves, Nicolas: Cinema, Spectatorship and Propaganda. Battle of the Somme and its contemporary audience. In: Historical Journal of Film, Radio and Television 17 (1997), S. 5-28.
- Saunders, Thomas J.: Politics, the cinema and early revisitations of war in Weimar Germany. In: Canadian Journal of History 23 (1988), S. 25-48.
- Smith, Greg M.: Film structure and the emotional system. Cambridge 2003.
- Stahr, Gerhard: Volksgemeinschaft vor der Leinwand. Der nationalsozialistische Film und sein Publikum. Berlin 2001.
- Stearns, Carol Z./Stearns, Peter N.: Anger. The struggle for emotional control in America's history. Chicago 1986.
- Tan, Ed S.: Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine. Mahwah 1996.
- Zglinicki, Friedrich von: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Hildesheim 1979.