
FRANK BÖSCH


Das frühe Kino: ein Zirkus der Emotionen

Das Wort Emotion stammt von der lateinischen "emovere", also dem "Herausbewegen". Gerade an diesem Wort stammen die Emotionen der frühen Kinozuschauer im wörtlichen Sinne an. Seine kurzen Erzählungen 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 Fabrik, Kirchen oder Brücken auf den Zuschauer zugingen, sollten den Aufforderungen bewegen wie die Kutschen, Schiffe und Züge, die auf ihn zufuhren.

Bereits am Anfang der Filmgeschichte handelt es sich mehr oder weniger um spektakulären Filmbeobachtung als eine spektakuläre, emotionale Zuschauererfahrung. Bei der von den Brüdern Lumière 1895 präsentierten Einführung eines Zuges stürmten anfangs die Besucher in panikartigem Furcht aus dem Saal, sie hätten nicht nicht zwischen Film und Realität unterschieden können und gerechnet, von dem abgebildeten Zug überfahren zu werden. Wie Martin Leiper die anfänglichen zeitgenössischen Quellen nachwies, lässt sich diese Reaktion nicht belegen und gehört in den Bereich der zahlreichen Kino-mythen (Leiperdinger 1996). Dennoch ist dieser Grundgedanke als diskursives Moment bemerkenswert. Er zeigt, dass eine möglichst
FILMOGESCHICHTLICH ALS GEISTREICH DER EMOTIONEN

Zur Erforschung des Zuschauerverhaltens


Während die Filmzuschauer im Zirkus und Varieté bereits im höheren Maße durch feste Sitzplätze diszipliniert wurden, herrschte in den Läden, Kneipen und Jahrmarktburgen noch eine fortlaufende Bewegung, die entsprechend die Fixierung auf die Filme abschwächte. Die Gespräche und Kommentare der Zuschauer, der Kon sum von Essen und von alkoholischen Getränken durften dies zusätzlich gefördert haben.

Das frühe bis in die frühesten Vereine und Verbände Filme vor. Eine Sozial- und Kul turgeschichte der frühen Filme muss das frühe „Kino“ somit auch als Bestandteil der früheren Vereins- und Festkultur fas sen. So präsentierten nationalistische Vereine Filme über die Schiffahrt als wer bende Bestandteil ihrer Treffen, die mit patriotischen Gesängen, wehenden Hüt en und Ausrufen begleitet wurden. In ihren vereinsinternen Selbstdarstellungen wahrten diese Vereine damit, dass gerade durch der Art der Aufführungen auch w eigner Begeisterung eingetragen würden. Denn die frühen Aufnahmen des Kaisers oder des Militärs zeigten nicht allein die Truppen, sondern stets auch die beigeteilten Zuschauer, die auf diese Weise ihrer Art Vorbild- und Stellvertretungsfunktionen hatten.


Die Szenierin – Emotionen für und wider einen Film: Die Regenbogen Polizei geht gegen Drogen, aber die gegen das Verbot der Aufführung des Films durch den Oberbürgermeister im Februar 1951 protestieren.


Stummfilmkinos und die Zuschauer im Krieg


Das Kino und der Krieg


Gleichzeitig lässt sich erkennen, dass das Publikumsverhalten nicht zu kon- trollieren war und nicht immer den Er- wartungen folgte. Das zeigte sich beson- ders bei den Zuschauerreaktionen auf die scheinbar authentischen Kriegsfilme, die tatsächlich vor allem nachgestellte Szenen hinter der Front zeigten. Statt die inter- dierte patriotische Euphorie auszulösen, führten sie bei Soldaten in den Frontkinos mitunter zu lautstarken Gelächter oder zu sarkastischen Kommentierungen. So hieß es 1916 in einem Bericht am Innenministeri- rung:


Die Soldaten zeigten mit dieser Reaktion ihre respektlose und karnevalische Erbe- rung über die offiziöse Deutung des Krieg- es. Gerade die kollektive Aneignung för- derte diese Rezeption. Eine Lazaretztzeit schrieb deshalb dem Kriegsfilm sogar halbironisch eine heilende Funktion zu:

„Meine Herren melden mir, sie hätten noch nie soviel so lachendes Gelächter gehört wie dann, wenn jene kinematographische Bil-
der aus Schützengräben und „von der Front“ vorgetragen werden – Lachen ist aber ein wichtiges Heilmittel.“ (zit. in Zglinicki 1979, S. 390)

Da die Soldaten zudem mit Langeweile und Desinteresse auf die Kriegsfilme reagierten und psychologische Gattungen ei-

ner ablenkenden Erholung in den Kampfzeiten empfanden, setzte die Militär-

führung auch an der Front stärker auf Unt-

erhaltsungs- und Naturlavine.

Die Zuschauerreaktionen führten auf diese Weise zu einer realistischeren Dar-

stellung des Krieges. Großbritannien, wo das Publikum ähnlich reagiert hatte, setzte
t hier wegweisende Akzente. Der briti-

sche Film „Battle of the Somme“ (1916)

wurde trotz der Bedenken über die nerv-

liche Überforderung der Zuschauer ein ab-

soluter Kinoerfolg, der mit bislang unbekann-

tem Realismus Frontkämpfe und Ver-

wundete zeigte. Die Zuschauer sahen ihn laut Zeugniserklärungen unter Tränen und in ergriffener Stille. Nach Zei-

dungserklärungen von Kaiser Wil-

helm II. aus, um kollektive Emotionen aus-

zulösen. So erinnerte sich Stefan Zweig an
einen Kinosusser in Tour 1914, wo Zu-

schauer bei den Filmen zunächst schwat-

ten und rauchten. Beim Anblick Wilhelms „begann ganz spontan in dem dunklen
taum ein wildes Heulen und Trampeln.

Alles schrie und zitterte; Frauen, Männer, Kinder hörten, als ob man sie persönlich beleidigt hätte“ (zit. in Paech/Paech 2000, S. 88).

Nun lachten sie wieder über jeden Zuschauer. Zwischen der Emotion und Beleidigung
giebel viralen Rekursionen einzelner Zuschauer stärker konnten, deutet ein Tagebuchtrag

Victor Klemperer an, nachdem er 1922 „Friedericus Rex“ sah:

„So oft die Grenadiere manchmal, u. nur dazu, wurde ständig: [...] Ich war in großer Gefühlswirrung. Auch mich

halte die ernüchternde deutsche Größe mit viel Schief zu [...]. Und doch wüßte ich, es sind die erhabenen Hakenkreuzer, die uns befreiten.“ (Klemperer 1996, S. 564)

Damit wurde im Kino durch den mög-

lichsten stärkten Ausdruck von Emotionen ausgehandelt, welche Emotionen und Les-

arten der Filme zulassen. Die Beobachtungen der Zuschauer förderten die Annahme von
dienaneignungen repräsentierten nicht nur die politisch-kulturellen Fluchtungen

in der Weimar Republik, sondern halfen mit, diese zu konstituieren, wie nicht zu-

letz die Beobachtung von Klemperer unter-

stellt.

Für die emotionale Aneignung von Fil-

men bildete vor allem die Einführung des Tontitels eine entscheidende Zäsur. Obwohl
bisher früh erforderte, setzte er sich um 1930 in der westlichen Welt endgültig durch. Nach den besten Zeitungen war der Ton sicherlich das zweite wichti-

geste Instrument, um die Rezeption der Kins-

umschauel zu erleichtern. Während Stummfilme oder Tonfilme durch Kommentare und Zensuren

rul ausgeendet wurden, gab der Tonfilm Interpretationen stärker vor und erforderte

Stille. Zugleich machte er den Film deut-

lich realistischer und ermöglichte intensi-

evare Emotionsdarstellungen und -re-

zeptionen. Während bislang die Schau-

spieler ihre Emotionen überdeutlich hat-

ten mimen müssen, wurde nun durch den

Ton die Mimik dezentriert, die Rezeption des Weins, Lachens oder Angeschnie-

aber durch die Akustik intensiver.

Dennoch war auch die späte Weim-

ler Republik trotz des Tonfilms nicht von passiven Kinobesuchern auszuge-

hen. Vielmehr waren Filme, die kollekti-

ve Erinnerungen aushandelten, noch stär-

ker als vorher im Kinoalumumaktivitäten. Die Verleihung der Filme gestattete sich nicht sofort durch. In welchem Maße es von hierbei zu einem öffentlichen „Kampf um

Der „Kristall-Palast“ in Düsseldorf. 1938 eröffnet.

Wie sehr der Kinosaal um 1930 zu ei- nem Raum der umkämpften Medienan- eignung werden konnte, zeigte sich nir- gendwo so deutlich wie bei der Auf- führung des amerikanischen Films "Im Westen nichts Neues". Die politische Rechte und der Zensor erreichten gerade über jene Seiten, die ihre Meuterei und die unzulässige Emotionen der Soldaten zeigten: etwa das ängstliche Jammern im Schützensturm, das Mitgefühl, das ein deutscher Soldat für einen gerade von ihm erstrickenen Franzosen entwickelt oder die zärtliche Liebeschene zwischen deutschen Soldaten und französischen Frauen.


Nationalsozialistische Filmpolitik


Die Transformation der Filmemigration nach 1945

Zu einer ähnlich polarisierten Filmemig-

rahmen wie in der Weimarer Republik kam es -

in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhun-

terseits in zweiter Linie in die Anbindung 

zur politischen Gesellschaft. Die in die neue 

Gesellschaft eingegliederten Filmemiger 

waren nicht nur politisch aktiv, sondern 

auch künstlerisch engagiert. Ihre Filme 

wurden in der Regie, Kamerawerkstatt, 

Schnittabteilung und Musik abgeleitet.

Die Transformation der Filmmigration nach 1945

Zu einer ähnlich polarisierten Filmemig-

rahmen wie in der Weimarer Republik kam es -

in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhun-

terseits in zweiter Linie in die Anbindung 

zur politischen Gesellschaft. Die in die neue 

Gesellschaft eingegliederten Filmemiger 

waren nicht nur politisch aktiv, sondern 

auch künstlerisch engagiert. Ihre Filme 

wurden in der Regie, Kamerawerkstatt, 

Schnittabteilung und Musik abgeleitet.

Genau wie in der Weimarer Republik bekam auch in der FSU die Filmemigration eine besondere Bedeutung. Die Filme der sogenannten Diaspora-Filme, die in der westlichen Welt produziert wurden, hatten einen starken Rückenwind in der öffentlichen Meinung. Sie wurden als eine Art Widerstand gegen die kommunistische Herrschaft gesehen und dienten der Propaganda der westlichen Regierungen.

Die Transformation der Filmmigration nach 1945

Zu einer ähnlich polarisierten Filmemig-

rahmen wie in der Weimarer Republik kam es -

in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhun-

terseits in zweiter Linie in die Anbindung 

zur politischen Gesellschaft. Die in die neue 

Gesellschaft eingegliederten Filmemiger 

waren nicht nur politisch aktiv, sondern 

auch künstlerisch engagiert. Ihre Filme 

wurden in der Regie, Kamerawerkstatt, 

Schnittabteilung und Musik abgeleitet.

Genau wie in der Weimarer Republik bekam auch in der FSU die Filmemigration eine besondere Bedeutung. Die Filme der sogenannten Diaspora-Filme, die in der westlichen Welt produziert wurden, hatten einen starken Rückenwind in der öffentlichen Meinung. Sie wurden als eine Art Widerstand gegen die kommunistische Herrschaft gesehen und dienten der Propaganda der westlichen Regierungen.

Die Transformation der Filmmigration nach 1945

Zu einer ähnlich polarisierten Filmemig-

rahmen wie in der Weimarer Republik kam es -

in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhun-

terseits in zweiter Linie in die Anbindung 

zur politischen Gesellschaft. Die in die neue 

Gesellschaft eingegliederten Filmemiger 

waren nicht nur politisch aktiv, sondern 

auch künstlerisch engagiert. Ihre Filme 

wurden in der Regie, Kamerawerkstatt, 

Schnittabteilung und Musik abgeleitet.

Genau wie in der Weimarer Republik bekam auch in der FSU die Filmemigration eine besondere Bedeutung. Die Filme der sogenannten Diaspora-Filme, die in der westlichen Welt produziert wurden, hatten einen starken Rückenwind in der öffentlichen Meinung. Sie wurden als eine Art Widerstand gegen die kommunistische Herrschaft gesehen und dienten der Propaganda der westlichen Regierungen.