

**Kind, Kino und Kinderliteratur. Eine Untersuchung zum
Medienumbruch in der Kinderkultur der Kaiserzeit und
der Weimarer Republik**

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der
Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

vorgelegt von
Alice Schmerling

Mai 2007

Danksagung

Herzlich danken möchte ich meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Gisela Wilkending für Ihre freundschaftliche Betreuung und Förderung. Sie stand mir bei Bedarf jederzeit als Ansprechpartnerin mit wertvollen Hinweisen zur Verfügung und ließ mir alle wissenschaftliche Freiheit. Herrn PD Dr. Klaus-Ulrich Pech möchte ich mich für die zahlreichen Ideen und die reichliche Zeit, die er für die Diskussionen mit mir aufgewendet hat, danken. Diese Diskussionen haben diese Arbeit mitgeprägt. Herrn Prof. Dr. Wilhelm Voßkamp danke ich für die Gelegenheit, in seinem Doktorandenkolloquium über meine Arbeit diskutieren zu können. Maria Michels-Kohlhage sei herzlich für die vielen Tipps zur Literaturbeschaffung gedankt. André Kagelmann gebührt mein Dank für das Korrekturlesen der Arbeit. Und schließlich danke ich meinem Mann Holger für all die Geduld, die er mit mir während der Arbeit an dieser Untersuchung gehabt hat.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Zur Einführung in den Untersuchungsgegenstand	2
1.2 Zum Stand der Forschung zu ‚Kind, Kino und Literatur‘	4
1.3 Zum methodischen Ansatz einer Literaturgeschichte als Mediengeschichte	11
1.4 Quellenmaterial und Vorgehensweise der Untersuchung	16
2 Kinderkultur und Medienkritik: Traditionen und zeitgenössische Kontexte	18
2.1 Die ‚Schunddebatte‘ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und ihre historischen Voraussetzungen	20
2.2 Medienkritische Vorbehalte im Umfeld der spezifischen Kinder- medienproduktion	24
2.3 Die Herausbildung der organisierten Jugendschriftenkritik im 19. Jahrhundert	28
2.4 Medienallmacht – Medienohnmacht: Resumee und Überleitung	42
3 Entwicklungslinien der Integration des Films in den Bereich der etablierten Kultur der Kaiserzeit und der Weimarer Republik	44
3.1 Filmgeschichtlicher Überblick	45
3.2 Zensur- und Sanktionsmaßnahmen	57
3.2.1 Die Einführung einer schulischen Reglementierung des Kinos	58
3.2.2 Reformierungsversuche des Kinos auf freiwilliger Basis	65
3.2.3 Die Einführung von staatlichen Zensurmaßnahmen	68
3.2.3.1 Die Etablierung erster Zensurmaßnahmen vor dem Ersten Weltkrieg	69
3.2.3.2 Die Militärzensur während des Ersten Weltkriegs	79
3.2.3.3 Die reichsweite Vereinheitlichung der Filmzensur in der Weimarer Republik	80
3.2.4 Die Anerkennung der Filmkunst im Rahmen der offiziellen Filmförderung der Weimarer Republik	88
<i>Exkurs: Die Literaten und der Film: Ein kurzer Abriss zur ‚Kino-Debatte‘ innerhalb der ‚literarischen Intelligenz‘</i>	97

4 Die Diskursivierung des Films als Teil der Kinderkultur der Kaiserzeit	104
4.1 Kinder als Kinopublikum	105
4.2 Zeitgenössische Erklärungsversuche für die Beliebtheit des neuen Mediums	120
4.3 Die Diskussion um Wirkungen und Funktionen des Films	122
4.3.1 Gefahren des Kinobesuchs	123
4.3.2 Gratifikationen und Gefahren des Lehr- bzw. Dokumentarfilms	124
4.3.2.1 Gratifikationen des Lehr- bzw. Dokumentarfilms	124
4.3.2.2 Generelle, auch den Lehr- bzw. Dokumentarfilm einschließende Gefahren	125
4.3.3 Gefahren und Gratifikationen des Spielfilms	128
4.3.3.1 Gefahren des Spielfilms	128
4.3.3.2 Gratifikationen des Spielfilms	131
4.3.4 Der kinoreformerische Vergleich des Films mit der Schundliteratur	135
4.4 Die Diskussion um den Kunstwert des Films und das Verhältnis zwischen Ethik und Ästhetik	136
4.4.1 Konrad Langes ‚negative Ästhetik‘ des Spielfilms	138
4.4.2 Hellwigs und Langes Streit über das Verhältnis von Ethik und Ästhetik	142
4.4.3 Die Bevorzugung der Ethik in Erwin Ackerknechts entwicklungspsychologisch orientierter Filmtheorie	144
4.5 Zusammenfassung: Die Kinoreformer und die Angst vor dem Einbruch des Massenmediums Film in die Kinderkultur	148
5 Die Auseinandersetzung mit dem Film im Handlungs- und Symbolsystem der Kinder- und Jugendliteratur der Kaiserzeit	153
5.1 Die Kino-Debatte im Kontext der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften	155
5.2 Das Kino als (ausgeklammerter) Teil der Großstadtkultur in der Kinder- und Jugendliteratur der Kaiserzeit	165
5.3 Zusammenfassung: Der kinder- und jugendliterarische Diskurs und die Medienkonkurrenz zum frühen Film	180
6 Die Diskursivierung des Spielfilms als Teil der Kinderkultur der Weimarer Republik	181
6.1 Die Begründung der Jugendfilmtheorie durch Felix Lampe	182
6.2 Der Einbezug der Filmkunst in die Filmdidaktik	188
6.2.1 Richard Meisters Plädoyer für den Film als selbstständiges Lehrobject	189
6.2.2 Belá Balázs' filmpädagogischer Einsatz für die Filmkunst	190
6.3 Zusammenfassung: Vom schwierigen Weg der pädagogischen Annäherung an das neue Medium Film	197

7 Die Auseinandersetzung mit dem Film im Handlungs- und Symbolsystem der Kinderliteratur der Weimarer Republik	198
7.1 Die Diskursivierung des Films und die Entwicklung einer Jugendfilmtheorie im Kontext der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften	199
7.2 Medienkindheiten und ihre Gegenwelten in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik	209
7.2.1 Béla Balázs' Kindermärchen <i>Das richtige Himmelblau</i> als poetischer Entwurf einer Ästhetik des Kinos	209
7.2.2 Das Kinderbuch und die Entwürfe einer Kindheit als ‚Medienkindheit‘	212
7.2.3 Gegenentwürfe zu einer Kindheit als moderner Medienkindheit	220
7.2.4 Die ersten ‚Kinderfilmbücher‘ der Weimarer Republik	224
7.3 Zusammenfassung: Der Film und die Kinderliteratur der Weimarer Republik	227
8 Schluss	229
9 Literaturverzeichnis	232
9.1 Bibliographien, Anthologien und Materialsammlungen	232
9.2 Artikel aus der JSW	232
9.3 Zeitgenössische Quellen (bis 1933)	233
9.4 Sekundärliteratur	242
9.5 Kinder- und Jugendbücher	252
9.6 Abbildungen	253

1 Einleitung

O kunstreicher Theuth, ein anderer ist fähig, die Werkzeuge der Kunst zu erzeugen, ein anderer wieder zu beurteilen, welches Los von Schaden und Nutzen sie denen erteilen, die sie gebrauchen werden. Auch du sagtest jetzt als Vater der Buchstaben aus Zuneigung das Gegenteil dessen, was sie bewirken. Denn wer dies lernt, dem pflanzt es durch Vernachlässigung des Gedächtnisses Vergeßlichkeit in die Seele, weil er im Vertrauen auf die Schrift von außen her durch fremde Zeichen, nicht von innen her aus sich selbst die Erinnerung schöpft. Nicht also für das Gedächtnis, sondern für das Erinnern fandest du ein Mittel. Von der Weisheit aber verleihst du deinen Schülern den Schein, nicht die Wahrheit. Denn wenn sie vieles von dir ohne Unterricht gehört haben, so dünken sie sich auch Vielwiser zu sein, da sie doch größtenteils Nichtwiser sind, und sie sind lästig im Umgang, da sie statt Weise Dünkelweise (sic!) geworden sind.¹

Mittels dieses Platon-Zitats zeigte in den 1960er Jahren bereits Umberto Eco in seiner Abhandlung *Apokalyptiker und Integrierte*, die sich als „kritische Kritik der Massenkultur“ verstand, dass Veränderungen in der Medienlandschaft von den Menschen seit Alters her als Krise erfahren wurden.² Gleichzeitig lässt sich an diesem Zitat zeigen, dass derartige Medienumbrüche nicht erst seit Neill Postmans *Das Verschwinden der Kindheit*³ mit Vorliebe am Beispiel von noch lernenden, und das heißt in der Regel noch jungen Menschen, diskutiert werden. Das zeigt sich bei Platon ebenso wie später bei der deutschen Romankritik des 17. und 18. Jahrhunderts, ist jedoch insofern erinnerungswürdig, als die heutigen Maßnahmen zur Leseförderung häufig vergessen lassen, dass selbst die Literaturrezeption von Kindern und Jugendlichen lange Zeit unter starken Vorbehalten gestanden hat. Daran änderte auch die Tatsache nichts, dass sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine speziell auf die noch nicht erwachsenen Leser zugeschnittene Kinder- und Jugendliteratur auf dem Markt etablierte. Auch auf diese Literatur finden sich noch in den 1890er Jahren Pauschalangriffe, die ihre Berechtigung in

¹ Platon, Phaidros oder Vom Schönen, 2002, S. 27.

² Vgl. Eco, *Apokalyptiker und Integrierte*. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. 1984, S. 38. Die italienische Erstausgabe stammt von 1963.

³ Vgl. Postman, *Das Verschwinden der Kindheit*, 1997. Die amerikanische Erstausgabe stammt von 1982.

Frage stellen. So bemängelte beispielsweise 1891 der Konrektor Baranowski, „daß die Jugendlektüre in unserer Zeit in den meisten Fällen einen mehr schädlichen als segensreichen Einfluss ausübt“.⁴ Als Folgen einer übermäßigen Lesewut nennt er die gleichen Symptome der „Oberflächlichkeit“, „Zerfahrenheit“ und „Blasiertheit“, die in modernisierter Begrifflichkeit bis heute landläufig als Folgen eines falschen Medienkonsums gelten.⁵ Weitgehend abgeflaut sind die Vorbehalte gegenüber der Lektüre der Kinder und Jugendlichen erst, als Anfang des 20. Jahrhunderts der Film und dessen begeisterte Aufnahme auch und vor allem durch Kinder und Jugendlichen den medienkritischen Vorbehalten eine neue Projektionsfläche boten. Hier setzt die vorliegende Arbeit an, welche den Medienumbruch in der Kinderkultur der Kaiserzeit und der Weimarer Republik hinsichtlich der nach der Jahrhundertwende einsetzende Diskursivierung des Films als Teil der Kinderkultur bis zur Entstehung der ersten Kinderfilme gegen Ende der Weimarer Republik untersucht. In den Blick genommen werden sollen dabei nicht nur die vornehmlich von Pädagogen und Juristen gestellte Frage nach den Funktionen und Wirkungen des neuen Mediums für und auf die Kinder, sondern auch die Fremdwahrnehmung des Films im Handlungs- und Symbolsystem der Kinder- und Jugendliteratur selbst. Zu untersuchen ist also zum einen, inwiefern sich die im literaturpädagogischen Diskurs zunächst an der Lesekritik ausgebildete medienkritische Debatte auch auf den Film überträgt. Zum anderen gilt es nach den intermedialen Beziehungen der Symbolsysteme Film und Kinder- und Jugendliteratur zu fragen.

1.1 Zur Einführung in den Untersuchungsgegenstand

Die Auseinandersetzung mit dem Film als Teil der Kinderkultur hat bereits in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mehrere wichtige Verschiebungen erfahren. Erstmals öffentlich vorgeführt wurde das neue Medium 1895 in Berlin. Eine kritische Debatte löste der Film jedoch erst aus, als er mit der Einrichtung der ersten ortsfesten Kinos ab etwa 1905/06 in den Bereich der etablierten Kultur einzudringen begann. Bei dieser Diskussion waren zunächst die Lehrer federführend, die sich ab 1906/07 mit dem neuen Medium auseinanderzusetzen begannen. Erörtert wurde von den Kinokritikern, zu denen neben Pädagogen bald auch andere Berufsgruppen wie Juristen und Theologen gehörten, sowohl die mit der Nutzung des neuen Mediums verbundenen Chancen als auch deren Risiken.⁶ Die Auseinandersetzung mit dem neuen Medium beschränkte sich aber nicht nur auf eine öffentliche Debatte, sondern zielte auch auf eine praktische Veränderung der Kinolandschaft ab. Neben einer ‚Hebung des Filmniveaus‘ wollte man vor allem die Einführung einer Filmzensur und geeigneter Maßnahmen zum Jugendschutz erreichen. Dementsprechend ging die von den Lehrern angestoßene Auseinandersetzung mit dem Film als ‚Kinoreformbewegung‘ in die Filmgeschichtsschreibung ein. Eine übergreifende oder eng vernetzte Organisationsstruktur hat die Bewegung aber nicht besessen. Die Bezeichnung als ‚Kinoreformer‘ fungiert in der bisherigen Forschung wie auch in der vorliegenden Arbeit deshalb als ein eher ungenauer Sammelbegriff zur Kennzeichnung des Teils

⁴ Baranowski, Die Lektüre unserer Kinder, 1891, S. 38f.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1989, S. 485. Zunächst fand die Auseinandersetzung nur über kürzere Zeitschriftenaufsätze statt, ab 1910 erschienen dann auch die ersten Monographien zur ‚Kinofrage‘.

der kaiserzeitlichen Filmkritiker, dessen Auseinandersetzung mit dem Film insbesondere der Einführung von Zensur- und Jugendschutzmaßnahmen galt.⁷

Die kinoreformerische Kritik an dem neuen Medium wiederholte, wie zu zeigen sein wird, in ihren Grundzügen all jene Argumente, die schon in der ‚Lesesuchtdebatte‘ des 18. Jahrhunderts und im Kampf gegen die ‚Schundliteratur‘ Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ins Feld geführt worden waren. Ähnlich wie die Kritiker der Lektüre machten nämlich auch die Kinoreformer insbesondere auf die gesundheitlichen, moralischen und ästhetischen Gefahren des Filmkonsums aufmerksam. Eine zentrale Rolle spielten dabei die in der Medienkritik fest etablierten Fiktionsvorbehalte. Neu gegenüber dem literarischen Schundkampf war jedoch, dass sich die Kritik nicht nur auf ein als ‚minderwertig‘ abqualifiziertes Teilsystem eines Mediums, sondern auf den gesamten Bereich des durch seine Fiktionalität gekennzeichneten Spielfilms bezog. Eine direkte Alternative, wie sie im literarischen Schundkampf die sogenannte ‚Hoch‘ - gegenüber der Trivilliteratur darstellte, sahen die Kinoreformer bei dem Versuch einer ‚Ausmerzungen‘ des ‚Schundfilms‘ im Spielfilmbereich zunächst nicht. Vielmehr zielte die Kinoreformbewegung mit ihrem einseitigen Einsatz für den Lehr- bzw. Dokumentarfilm in ihren Anfängen auf eine Verdrängung des Films als fiktionalem Medium insgesamt. Angesichts der Realitäten im Kino ließ sich das einfache binäre Schema, mit Hilfe dessen die Kinoreformer zwischen einem ‚guten‘ Lehr- bzw. Dokumentarfilm und einem ‚schlechten‘ Spiel- bzw. Unterhaltungsfilm unterschieden, allerdings nicht lange halten. Noch vor dem Ersten Weltkrieg setzte sowohl hinsichtlich des Spiel- als auch hinsichtlich des Dokumentarfilms unter den Hütern der Kinderkultur eine differenziertere Betrachtung ein, in deren Zuge sich die zunächst recht einseitige Bevorzugung des Dokumentarfilms auflöste und sich mit der Anerkennung der sogenannten Filmkunst langsam auch eine Wertschätzung des Spielfilms entwickelte.

Mit der stärkeren Betonung der Ästhetikfrage setzte in der Filmdebatte um 1912 ein deutlicher Ausdifferenzierungsprozess ein, der zur Folge hatte, dass sich die Diskussion um den Film als Kinder- und Jugendmedium zunehmend von der generell geführten Debatte um die künstlerischen Möglichkeiten des Films löste. Bereits in den ersten avancierten Versuchen einer Filmtheorie, die mit Herbert Tannenbaums Anerkennung der Filmkunst in einer kleinen Broschüre über *Kino und Theater* (1912) einsetzten und in Béla Balázs *Der sichtbare Mensch* (1924) einen vorläufigen Höhepunkt fanden, spielte der Bezug des Films zur Kinderkultur keine Rolle mehr. Ganz ausgeblendet wurde der Blick auf die Kinderkultur und die dort geführte Debatte um den Film allerdings auch von den Filmästheten nicht. Das zeigen vor allem die filmtheoretischen Schriften des Tübinger Kunstprofessors und Kinoreformers Konrad Lange. Lange hat mit seiner aus der heutigen Sicht rückständig wirkenden ‚negativen Ästhetik des Films‘, die eine grundsätzliche Ablehnung der Filmkunst propagierte, zwar nur bedingt zur Etablierung der Filmtheorie beigetragen. In unserem Kontext ist er aber hochinteressant, weil er die ästhetische Ausrichtung, die er der Filmdebatte geben wollte, als Alternative zu den primär ethischen Maßstäben verstand, an denen der Film von den kinoreformerisch gesinnten ‚Hütern der Kinderkultur‘ bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich

⁷ Helmut H. Diederichs unterscheidet in seiner Untersuchung zur *Frühgeschichte deutscher Filmgeschichte* daneben noch den von Schriftstellern, Literaturkritikern- und theoretikern sowie Verlegern geführten Diskurs der ‚literarischen Intelligenz‘, in dem Zensur- und Jugendschutzfragen kaum eine Rolle spielten (vgl. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, 2001).

gemessen worden war. Durchgesetzt hat sich Langes Position im Kreis der Kinoreformer letztlich jedoch nicht.

Auch die allmähliche Verwirklichung der kinoreformerischen Zensurforderungen, die 1920 in der Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes gipfelte, konnte die eben skizzierte Ausdifferenzierung in eine ästhetisch orientierte Filmtheorie und eine stärker ethisch orientierte Filmpädagogik nicht mehr rückgängig machen. Allerdings begann sich, nachdem die Jugendschutzfrage durch die Etablierung der Zensur größtenteils beantwortet war, auch im Kontext der Kinderkultur das Interesse stärker auf die positiven Einsatzmöglichkeiten des Films in der Schule, der Jugendfürsorge und der Volksbildungsarbeit zu richten. Ihren ersten institutionellen Ausdruck fand diese Umorientierung im Jahre 1919 mit der Einrichtung der sogenannten Bildstelle beim Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin. Diese zunächst der Förderung des Lehrfilms gewidmete Einrichtung wird von der Filmgeschichtsschreibung heute als Zeichen der Ablösung der Kinoreform- durch die Schulfilmbewegung bewertet.⁸ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung soll jedoch gezeigt werden, dass die Errichtung der Bildstelle in dieser Bestimmung nicht aufgeht. Vielmehr soll hier dargelegt werden, dass sie auch einen wichtigen Meilenstein für die Entwicklung einer Filmdidaktik und Jugendfilmtheorie lieferte, welche den Kinder- und Jugendfilm als vollwertige Kunst anerkannte.

1.2 Zum Stand der Forschung zu ‚Kind, Kino und Literatur‘

Der kinoreformerische Diskurs und die damit zusammenhängenden Reformversuche sind schon aus unterschiedlichsten Perspektiven, von der Pädagogik, der Filmforschung, der Literatur- und Medienwissenschaft bis hin zur kulturwissenschaftlich orientierten Forschung zur Populärkultur untersucht worden.⁹ Speziell auf die zeitgenössische Debatte über *Kind und Kino*¹⁰ und damit auf jene Diskursivierung des frühen Films als Teil der Kinderkultur bezogen, um die es hier gehen soll, sind allerdings nur wenige, vornehmlich ältere Arbeiten. Gemeinsam ist ihnen, dass sie den kinoreformerischen Diskurs - zumindest was den Spielfilm betrifft - primär als Form einer konservativen,

⁸ Vgl. Ruprecht, Die Phasenentwicklung der Schulfilmentwicklung in Deutschland, 1959; sowie Terveen, Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1959.

⁹ Aus der Perspektive der Medienpädagogik befassen sich folgende Untersuchungen mit der Kinoreformbewegung: Ruprecht, Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1959; Terveen, Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1959; Ruprecht, Lehren und Lernen mit dem Film, 1970; Meyer, Medienpädagogik, 1978; Kommer, Früher Film und späte Folgen, 1979; Kinter, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933), 1985; Schorb, Medienalltag und Handeln, 1995; Degenhart, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001. Primär filmwissenschaftlich ausgerichtet sind folgende Studien: Schlüpmann, Unheimlichkeit des Blicks, 1990; Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1989; Hake, The Cinema's Third Machine, 1993; Müller, Frühe deutsche Kinematographie, 1994; Diederichs, Frühgeschichte deutscher Filmtheorie, 2001; u.a. Die Perspektive der Literaturwissenschaft/Medienwissenschaft dominiert in folgende Arbeiten: Heller, Literarische Intelligenz und Film, 1985; Lorenz, Wissen ist Macht, 1988; Leschke, Einführung in die Medientheorie, 2003. Aus einer kulturwissenschaftlichen Sicht analysiert Kaspar Maase in zahlreichen Arbeiten die Reaktion auf die modernen Massenmedien, u. a. den Film - zusammenfassend vgl. Maase, Grenzenloses Vergnügen, 1997.

¹⁰ Unter diesem Titel erschien bereits 1914 eine erste Überblicksstudie über die kinoreformerische Beschäftigung mit dem Kino als Teil der Kinderkultur (vgl. Hellwig, Kind und Kino, 1914).

unterhaltungsfeindlichen ‚Bewahrpädagogik‘ interpretieren. Umfassend aufgearbeitet wurde das Thema in diesen Untersuchungen zumeist allein schon deshalb nicht, weil sie die Auseinandersetzung mit dem Film als Teil der Kinderkultur meist innerhalb eines größeren historischen Rahmens, der die Auseinandersetzung mit dem Film zum Teil bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg verfolgt, behandeln. So etwa stellen in den medienpädagogisch orientierten Arbeiten von Horst Ruprecht, Peter Meyer, Helmut Kommer und Bernd Schorb die Kinoreformbewegung der Kaiserzeit sowie die Schulfilmbewegung der Weimarer Republik nur zwei Phasen in der Geschichte der medienpädagogischen Theoriebildung dar. Angesichts des breiten Untersuchungszeitraums beschränken sich diese Arbeiten aber weitestgehend auf eine Auswertung der leicht zugänglichen Monographien der bekanntesten Kinoreformer (Hermann Häfker, Hermann Lemke, Dr. Alfred Sellmann, Dr. Albert Hellwig, Dr. Ernst Schultze, Prof. Karl Brunner und Prof. Konrad Lange), während die umfangreiche Zeitschriftendiskussion eher vernachlässigt wird.

Ein Umstand, der daraus resultiert, ist die Tatsache, dass die Auseinandersetzung, die im Handlungs- und Symbolsystem der Kinder und Jugendliteratur über den Film als Teil der Kinderkultur und neues Konkurrenzmedium stattfand, bislang nicht aufgearbeitet wurde. Das ist schon insofern verwunderlich, als die Entstehung und Etablierung der organisierten Jugendschriftenkritik, der Jugendschriftenbewegung, wie die Kinoreformbewegung aus der Lehrerschaft hervorging. Zwischen den Vertretern des Kampfes gegen die ‚Schundliteratur‘ und den Kinoreformern gab es deshalb zahlreiche Überschneidungen. So etwa wurde der Kampf gegen den ‚Schundfilm‘ wesentlich von einer Gruppe von Hamburger Lehrern initiiert, zu der mit Hans Brunckhorst und A. C. Hellmann sowie im weiteren Sinne auch William Lottig führende Vertreter der Hamburger Jugendschriftenbewegung gehörten. Zwar hat Horst Ruprecht bereits 1970 in seiner Untersuchung *Lehren und Lernen mit dem Film* die These vertreten, der zeitgenössisch wichtigste Kinder- und Jugendbuchtheoretiker, der Hamburger Heinrich Wolgast, hätte „das Verbildende im Film ebenso heftig bekämpft wie in der Schund- und Kitschliteratur“ und dafür gesorgt, dass „die Lehrerschaft [...] hellhörig wurde“. ¹¹ Zu weiteren Untersuchungen hat diese Aussage die Forschung jedoch lange Zeit nicht angeregt. Verantwortlich dafür ist vor allem, dass Peter Meyer die Behauptung wenige Jahre später stark relativiert hat, indem er darauf aufmerksam machte, dass Ruprecht einen entsprechenden Quellenbeleg schuldig geblieben sei. ¹² Da auch Meyer selbst den gesuchten Beleg nicht erbringen konnte, ging er davon aus, dass sich Wolgast „nicht zur ‚Kinematographenfrage‘ geäußert“ habe. ¹³ Entsprechend sprach er statt von einem direkten Beteiligtsein nur noch davon, dass „die Grundsätze der Jugendschriftenbewegung und ihre praktisch-organisatorischen Bemühungen die Kinoreformer beeinflusst“ hätten. ¹⁴

Dieser Relativierung sind die meisten Forscher, die wie etwa Achim Degenhart den Schundkampf der Jugendschriftenbewegung entweder nur als Vorläufer der Kinoreformbewegung werten oder, wie Thomas Schorr, gar nicht mehr erwähnen,

¹¹ Ruprecht, *Lehren und Lernen mit Filmen*, 1970, S. 11.

¹² Vgl. Meyer, *Medienpädagogik*, 1978, S. 272, Anm. 4.

¹³ Ebd., S. 17.

¹⁴ Ebd., S. 19. Ähnlich vorsichtig hatte zunächst auch Ruprecht selbst den Zusammenhang zwischen Wolgast und der Kinoreformbewegung formuliert (vgl. Ruprecht, *Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland*, 1959, S. 14f).

anschließend gefolgt. Selbst in Kaspar Maases Arbeiten zur Reaktion auf den Einbruch des Films in die Kinderkultur, in denen es darum geht, die von der älteren Forschung dargestellte ‚Filmfeindlichkeit‘ durch den Nachweis zu revidieren, dass „[g]erade mit Blick auf Minderjährige [...] das Kino unabhängig vom Film als Gefahr“ galt,¹⁵ kommt die hier im Zentrum stehende Beteiligung der kinder- und jugendliterarischen Öffentlichkeit an der ‚Diskursivierung‘ des Films nicht zur Sprache. Dabei geht es in seinen kulturwissenschaftlich orientierten Studien anders als in der filmwissenschaftlichen Forschung, welche die Verbindung der Kinoreformbewegung zu dem breiter angelegten ‚Kampf gegen den Schund in Wort und Bild‘ allenfalls ansatzweise in den Blick nimmt, durchaus um das Verhältnis der Zeitgenossen zu den Massenmedien insgesamt. Und zumindest was die Kritik an der Schundliteratur angeht, war es in diesem Zusammenhang gerade Maase, der die organisierte Jugendschriftenkritik als einen der tragenden Pfeiler im sogenannten Schundkampf herausgestellt hat.¹⁶

Neu aufgerollt worden ist das Verhältnis zwischen der Bekämpfung des Schundes in der Literatur und der Kinoreformbewegung erst durch die Untersuchungen Corinna Müllers. Ihr Interesse für das Kinderpublikum des Kinos ist zunächst im Rahmen ihrer übergreifend angelegten Studie zur *Frühen Deutschen Kinematographie* (1994) entstanden. Den Kindern und Jugendlichen kam in diesem Kontext insofern eine große Relevanz zu, als sich anhand ihres Medienkonsums die von den älteren Arbeiten zur Filmgeschichte lange Zeit transportierte These vom „>Arbeiterkino<“ vermeintlich als bloßer „Mythos“ entlarven ließ.¹⁷ Müller zufolge war das „frühe Kinopublikum“ nämlich „nicht proletarisch, sondern ein junges Publikum“.¹⁸ Anknüpfend an diese Beobachtung, die durch den Nachweis des großen Kinderfilmpublikums scheinbar eine empirische Basis für die kinoreformerischen Ängste vor dem Film als Gefährder der Kinder und Jugendlichen schuf, versuchte Müller in ihren späteren Aufsätzen schließlich auch die einseitige Verkürzung der Kinoreformbewegung auf eine bloße ‚Bewahrpädagogik‘ zu korrigieren. Dabei band sie die Kritik am Film, die Kaspar Maase weitgehend unabhängig von dem Medium selbst hatte betrachten wollen, wieder enger an dieses an. Verantwortlich für den Widerstand der Erwachsenen gegen den Filmkonsum der Kinder macht sie - in Weiterführung der älteren Forschung - in erster Linie das um 1905/06 einsetzende ‚Längerwerden‘ des Films und den damit verbundenen Wandel „vom unterhaltenden Informationsmedium zum Unterhaltungsmedium“.¹⁹ Allerdings betont sie, dass die Abwehrfront gegenüber dem neuen Medium, und speziell gegenüber dem Spielfilm, unter den ‚Hütern der Kinderkultur‘ keineswegs so geschlossen gewesen sei, wie dies die ältere Forschung suggeriere. Insbesondere in Hamburg, wo die Ausübung der Zensur und des Jugendschutzes in der Hand einer Lehrer-Kommission lag, habe es keine primär restriktive Filmpolitik gegeben. Anders als andernorts seien dort nämlich keine Verbots-, sondern Empfehlungslisten mit Filmen aufgestellt worden. Zwar, so Müller, liefen „in den Kindervorstellungen nicht dieselben Filme wie in den regulären Programmen“, die Empfehlungslisten zeigten aber, dass auch der Unterhaltungsaspekt keineswegs ausgeklammert blieb.²⁰ So verweist sie etwa auf

¹⁵ Maase, *Massenkunst und Volkserziehung*, 2001, S. 47.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁷ Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, 1994, S. 206.

¹⁸ Ebd., S. 194.

¹⁹ Müller, *Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter*, 2001, S. 65.

²⁰ Müller, *Frühes Hamburger Kinderkino*, 2000, S. 128.

einen Film, der unter dem Titel *Max Linder gegen Nick Winter* die als ‚Schundliteratur‘ auch von der Jugendschriftenbewegung bekämpften Nick Carter-Heftchen persifliert, welche die Kinder in Hamburg laut Empfehlungsliste im Jahr 1912 sehen konnten.²¹ Letztlich habe in Hamburg mit den Empfehlungslisten also nicht eine negative Sanktionspolitik, sondern eine Förderung von ‚guten Filmen‘ dominiert.²²

Bezogen auf diesen Befund entwickelt Müller eine These, die im Rahmen meiner auch auf die intermedialen Beziehungen des Films zur Kinderliteratur gerichteten Untersuchung sehr interessant ist. Zumindest in Hamburg, so argumentiert sie, sei man dem Film aufgeschlossener gegenübergetreten als der Schundliteratur. Insbesondere was den Jugendschutz angeht, habe sich „ein grundsätzlicher Unterschied im Umgang mit dem Individualmedium Literatur und dem Massenmedium Film“ ausgebildet:²³

Der Hamburger Lehrerverein [...] hatte zuerst das Ziel gehabt, den jugendlichen Konsum von „Schund- und Schmutz“-Literatur einzudämmen. Dieses Ziel wurde äußerst rigide verfolgt, angefangen von der Organisation spezieller Elternabende, in denen Eltern zur häuslichen Unterdrückung der Heftchen-Lektüre ihrer Kinder aufgefordert wurden, bis hin zur Durchführung von Hausbesuchen bei den Eltern durch die Lehrer. Zu solch drakonischen Maßnahmen, die den Heftchen-Konsum der Kinder und Jugendlichen beinahe kriminalisierten und in die Heimlichkeit [...] abdrängten, stand der Umgang der Lehrer mit dem jugendlichen Kinokonsum in krassem Gegensatz, weil er im Grunde eher gefördert statt unterdrückt wurde [...].²⁴

Erklärt wird die angenommene Bevorzugung des Films gegenüber der Schundliteratur von Müller damit, dass das Kino als öffentliche Institution viel „leichter zu kontrollieren [war] als die Nutzung des Individualmediums ‚Buch‘ bzw. ‚Heftchen‘.“²⁵ Diesen Vorzug hätten die im Schundkampf erfahrenen Hamburger, welche „die spezifischen Strukturen von ‚öffentlichen‘ und ‚heimlichen‘ kulturellen Öffentlichkeiten zu durchschauen“ vermochten, schnell erkannt und ausgenutzt.²⁶ Inwiefern diese filmfreundliche Haltung auch von den Hamburger Jugendschriftenprüfern geteilt wurde und inwiefern das zeitgenössische Verhältnis zum Film auch die Kinder- und Jugendliteratur selbst geprägt hat, beantwortet Corinna Müller allerdings nicht.

Auch die historische Kinder- und Jugendliteraturforschung hat sich mit dieser Frage bislang nicht intensiv auseinandergesetzt. Das Interesse für das Verhältnis des Handlungs- und Symbolsystems der Kinder- und Jugendliteratur zum frühen Film hat sich vielmehr bislang fast ausschließlich auf die literarischen Texte selbst,

²¹ Abgedruckt sind die Hamburger Empfehlungslisten sowie auch die zwischen 1911 und 1920 getroffenen Entscheidungen der Filmzensurstellen in Berlin, München und Stuttgart in dem von Herbert Birett herausgegebenen *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme* (vgl. Birett, *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme*, 1980).

²² Vgl. Müller, *Frühes Hamburger Kinderkino*, 2000, S. 127f.

²³ Ebd., S. 127.

²⁴ Ebd., S. 127f.

²⁵ Ebd., S. 129.

²⁶ Ebd., S. 128.

und hier vor allem auf die erst in der Weimarer Republik für Kinder schreibenden Autoren Wolf Durian und Erich Kästner gerichtet. Die Kinder- und Jugendliteratur der Kaiserzeit ist im Hinblick auf den Film hingegen bislang nur von Gisela Wilkending untersucht worden, die in einem Aufsatz zur Mädchenliteratur dem bereits um die Jahrhundertwende stattfindenden „Anpassungsprozeß der literarischen Texte“ an die u.a. durch Fotografie, Phono- und Kinematograph geschaffene „neue mediale Situation“ und der damit verbundenen Funktionsveränderung des Lesens nachgegangen ist.²⁷ Dabei kam sie zu dem Ergebnis, dass auch im Bereich der Jugendliteratur bereits um die Jahrhundertwende nicht nur eine Zunahme der Unterhaltungsfunktion der Texte, sondern auch jener Autoritätsverlust stattfindet, den Walter Benjamin in seinem berühmten Essay *Der Erzähler* beschrieben und als Unfähigkeit zur generationsüberbrückenden Weitergabe von Erfahrung gedeutet hat.²⁸ Greifbar wird die sich in diesem Zusammenhang vollziehende Veränderung der Kinder- und Jugendliteratur Wilkending zufolge in der „Auflösung des narrativ-auktorialen Schreibkonzepts“, das diesen Literaturbereich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein dominiert hat.²⁹ Drei Hauptveränderungen spielen laut Wilkending dabei eine besondere Rolle: zum einen die als Beschleunigung lesbare „Verdichtung“ von ›Erlebniseinheiten‹, zweitens eine „Fingierung von mehr ›Unmittelbarkeit‹“ und drittens schließlich der Verzicht auf einen ‚auktorialen Erzähler‘, der als klare „Bildungs- und Erziehungsinstanz“ fungiert.³⁰

Wilkending verortet die von ihr konstatierten Veränderungen zwar nicht speziell in der Etablierung des Films, sondern in der gewandelten medialen Gesamtsituation, an einzelnen Stellen geht sie aber auch auf ein sich im Kontext des neuen Bildmediums ausbildendes ‚filmisches Erzählen‘ ein. So konstatiert sie zum einen im Anschluss an eine polemische Rezension des Jugendbuchkritikers Walter Dittmann, der dem von der Mädchenbuchautorin Henny Koch verfassten Erfolgsroman *Papas Jungen* (1900) eine nur noch mit dem Kinematographen zu vergleichende „Hast und Oberflächlichkeit“ vorgeworfen hat,³¹ eine „Analogie von mädchenliterarischem Erzählen und filmischen Erzählen“ hinsichtlich der veränderten Zeitstruktur.³² Sichtbar werde dieser Wandel durch ein verstärkt episodisch strukturiertes Erzählen, das sich durch eine Aufhebung der historischen Distanz, einen vermehrten schnellen Wechsel von Handlungsorten, handelnden Figuren und Situationen sowie eine scheinbare Simultanität des Geschehens auszeichne.³³ Zum anderen macht Wilkending im Zusammenhang mit der Tendenz zur Fingierung von Unmittelbarkeit auch auf die Verwendung ‚szenischer‘ Situationsdarstellungen aufmerksam, die „als Filmszenen vorstellbar und umsetzbar sind“.³⁴

Beschäftigte sich Gisela Wilkending vor allem mit dem medial bedingten Wandel der Kinder- und Jugendliteratur der Kaiserzeit, so hat auf die Filmorientiertheit der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik vor allem Helga Karrenbrock aufmerksam gemacht. Am Beispiel von Wolf Durians *Kai aus der Kiste* (1927) und

²⁷ Wilkending, Massenunterhaltung und Jugendliteratur 2001/2002, S. 55.

²⁸ Vgl. ebd., S. 49.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 55.

³¹ Dittmann, Die sogenannte Backfischlektüre, 1912/13, S. 420.

³² Wilkending, Massenunterhaltung und Jugendliteratur, 2001/2002, S. 59.

³³ Vgl. ebd., S. 58f.

³⁴ Ebd., S. 61.

Erich Kästners *Emil und die Detektive* (1927) ging es ihr darum, zu zeigen, dass die spezifische Modernität der Kindergrößtadtromane sich erst eröffnet, wenn man die rein inhaltliche Betrachtung der Texte um eine formästhetische Analyse ergänzt. Das Neue der beiden Romane besteht nämlich auch Karrenbrock zufolge nicht allein in der Einführung eines neuen Typs von Kinderfiguren, die es selbst mit den Erwachsenen aufzunehmen wissen, sondern in erster Linie in der spezifisch modernen ‚filmischen Schreibweise‘ der beiden Romane.³⁵ Ähnlich wie Wilkending kann auch sie bei dieser Beobachtung an die zeitgenössische Jugendbuchkritik anschließen. Denn der intermediale Bezug wurde, wie Helga Karrenbrock bemerkt hat, bereits von Josef Prestel gesehen, der in seiner 1933 erschienenen *Geschichte des deutschen Jugendschrifttums* „die mit geschickter Regie gestellten Abenteuerbücher der Großstadt vom Typus ‚Emil und die Detektive‘“ als „geschriebene Abenteuerfilme“ bezeichnete.³⁶ Was Prestel jedoch noch nicht auffiel und deshalb von Helga Karrenbrock im Weiteren aufgearbeitet wurde, war die Tatsache, dass es durchaus unterschiedliche Arten der literarischen Bezugnahme auf den Film gab: „[B]ei Durian“, der ihr zufolge deutlich auf Charlie Chaplins Film *The Kid* (1921) anspielt, „schreibt“ - so Karrenbrock - „das an der Oberfläche haftende, kalte Kameraauge“. ³⁷ „Emil“ dagegen“ sei „ganz entschieden ein ‚Autorenfilm‘, der nicht nur atemlose Verfolgungsjagden mit der Kamera veranstaltet, sondern sich auch Ruhepausen bei Details und ‚Großaufnahmen‘ leistet.“³⁸

Mit Erich Kästners kinderliterarischer Auseinandersetzung mit dem Film hat sich in jüngerer Zeit auch Hans Heino Ewers beschäftigt. Ihn interessieren allerdings nicht die formästhetischen Anleihen beim Film, sondern die explizite Thematisierung des Films, die Kästner in seiner Kinderliteratur liefert. Diese Behandlung des neuen Mediums zeigt Ewers zufolge, dass Kästners ursprünglich positives Verhältnis zum Film bei der Niederschrift von seinem zweiten *Emil*-Band, *Emil und die drei Zwillinge* (1935), nicht mehr ungebrochen war. Deutlich werde die gewachsene Skepsis dem Medium gegenüber vor allem in dem der eigentlichen Geschichte vorangestellten „Vorwort für Fachleute“, in dem der Erzähler schildert, wie er während den Dreharbeiten zur Verfilmung des ersten *Emil*-Bandes, in die er zufällig auf der Straße hineingerät, die Schauspieler mit den ‚echten‘ Romanfiguren verwechselt. Diese Verwechslung präsentiert Kästner laut Ewers allerdings nicht als eine Verwechslung zwischen Film- und Romanfiktion, sondern als eine zwischen filmischer Fiktion und Realität. Denn dadurch, dass Kästner seinen Erzähler kurz danach tatsächlich auf die inzwischen älter gewordenen Figuren aus dem ersten Band stoßen lasse, werde der Fiktionsstatus der Literatur negiert oder doch zumindest relativiert. Vergleiche man die unterschiedliche Bewertung der beiden Medien Film und Literatur, die sich daraus ergebe, so erscheine der Film als bloß sekundäres Medium, als „Abbild eines Abbildes“. ³⁹ Dieser „Seitenhieb auf die Filmleute“⁴⁰ wird von Ewers als persönliche Rache des Schriftstellers interpretiert und damit erklärt, dass Kästner über seine mangelnden Mitwirkungsmöglichkeiten bei der Verfilmung von *Emil und die Detektive* enttäuscht war.

³⁵ Vgl. Karrenbrock, *Märchenkinder - Zeitgenossen*, 1995, Kap. 4.

³⁶ Prestel, *Geschichte des deutschen Jugendschrifttums* 1933, S. 149.

³⁷ Karrenbrock, *Märchenkinder - Zeitgenossen*, 1995, S. 200.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ewers, *Der Autor als Star*, 2002, S. 24.

⁴⁰ Ebd.

Zwar zeigen Karrenbrocks und Ewers' Untersuchungen bereits die von der Inhalts- bis zur Formebene reichende Spannbreite der kinder- und jugendliterarischen Auseinandersetzung mit dem Film auf; unberücksichtigt lassen sie jedoch den bereits angedeuteten Umstand, dass die Beschäftigung mit dem Film als Teil der Kinderkultur nicht erst in den zwanziger oder dreißiger Jahren, sondern bereits mit der Kinoreformbewegung vor dem Ersten Weltkrieg einsetzte und zunächst weitgehend filmkritisch ausgerichtet war. In diesem Kontext hat nicht nur der kinder- und jugendliterarische Theoriediskurs, sondern auch die Kinder- und Jugendliteratur selbst - das wird in Weiterführung der von Gisela Wilkending zitierten polemischen Filmattacke Walter Dittmanns zu zeigen sein - zu den schärfsten Gegnern des sich neu etablierenden Mediums gezählt. Angesichts der dort unternommenen Angriffe auf den Film gewinnen die Befunde von Gisela Wilkending, Helga Karrenbrock und Hans-Heino Ewers allerdings ein neues Gewicht und eine veränderte Bedeutung. Nicht der „Seitenhieb“⁴¹ Kästners auf die Filmwirtschaft erscheint dann nämlich als das bemerkenswerte Novum, sondern zunächst einmal die Tatsache, dass sich im Umkreis der eher filmfeindlichen ‚Hüter der Kinderkultur‘ überhaupt eine sichtbar ausgestellte Annäherung an den Film vollziehen konnte.

Für die hier vorliegende Untersuchung zum Medienumbruch in der Kinderkultur der Kaiserzeit und der Weimarer Republik ergibt sich aus diesen Überlegungen zweierlei: Zum einen wird in Anknüpfung an Hans-Heino Ewers' Bemerkungen zur Filmkritik bei Kästner zu fragen sein, ob sich die Vorbehalte gegenüber dem Film, die sich auch in der Kinderliteratur der 1920er und 1930er Jahre noch finden lassen, tatsächlich allein auf ‚persönliche Kränkungen‘ zurückzuführen sind oder ob sich in ihnen nicht auch eine Tradierung der von der Kinoreformbewegung geprägten Vorbehalte gegenüber dem Film manifestiert. Zum anderen ist zu klären, inwieweit die Rede von einer ‚filmischen Schreibweise‘ in unserem Kontext, in dem es nicht wie bei Gisela Wilkending um eine unmarkierte „Erosion“⁴² bestimmter literarischer Darstellungstechniken, sondern um ein dezidiert ausgestelltes ‚Abarbeiten‘ am Film geht, bezogen auf den Zeitraum der Kaiserzeit überhaupt schon sinnvoll ist oder ob sie in diesem Zusammenhang die Konkurrenz zwischen den beiden Medien Film und Literatur nicht eher verdeckt und beschönigt. Denn anders als der bei Wilkending ins Visier genommene Auflösungs- bzw. Abschleifprozess verlangt eine solch markierte Annäherung an die durch den Film geprägten Wahrnehmungsweisen oder von ihm genutzten Darstellungstechniken zumindest der Tendenz nach, dass der Film als legitime Kunst akzeptiert ist und die ‚filmsprachlichen‘ Mittel bewusst und bekannt sind.

Ob und ab wann von einer Anerkennung der Filmkunst, die den Film auf eine Stufe mit der Literatur hebt, auch bei der Diskursivierung des Films als Teil der Kinderkultur - und speziell auch im Diskurs des Handlungs- und Symbolsystems der Kinder- und Jugendliteratur - gesprochen werden kann, soll im Folgenden untersucht werden. Anzusetzen ist zunächst allerdings bei jenem kritischen Diskurs der Kinoreformer, der den Film als Gefahr für die Kinder nicht zuletzt auch im Sinne einer ‚Geschmacksverbildung‘ behandelt hat. Unter Anknüpfung an die These Corinna Müllers, die den Hamburger Kinoreformern eine frühe Abkehr von einer solch rein ‚bewahrpädagogischen‘ Haltung unterstellt hat, sollen bei dieser

⁴¹ Ebd.

⁴² Wilkending, Massenunterhaltung und Jugendliteratur, 2001/2002, S. 55.

Betrachtung aber bereits erste Abweichungen von der üblichen ‚Verdammung‘ des Films sichtbar gemacht werden. Weiter stellt sich dann auch die Frage, inwiefern die Beschäftigung mit dem neuen Medium zu einer veränderten Wahrnehmung der Literatur geführt hat. Schließlich wird insbesondere die spezielle Rolle des kinder- und jugendliterarischen Diskurses bei der Auseinandersetzung mit dem neuen Medium zu bestimmen sein. Dabei gilt es zunächst zu fragen, ob die angeblich so ‚filmfreundliche‘ Haltung der u.a. mit wichtigen Vertretern der Jugendschriftenbewegung besetzten Hamburger Kino-Kommission⁴³ auch vom Hamburger Jugendschriftenausschuss geteilt wurde oder ob hier nicht doch eher jene filmkritische Haltung dominierte, die auch der Jugendbuchkritiker Walter Dittmann mit seiner Rezension zur Backfischliteratur an den Tag gelegt hat. Anschließend daran werden auch die kinder- und jugendliterarischen Texte selbst auf ihr Verhältnis zum Film zu untersuchen sein. Ihre Position darf dabei als besonders prekär gelten. Denn auf das Wohlwollen der erwachsenen Rezensenten, die zu diesem Zeitpunkt einen nicht unerheblichen Einfluss auf den Kinder- und Jugendbuchmarkt hatten, waren die Kinder- und Jugendbuchautoren ebenso angewiesen wie auf das Leseinteresse ihrer zunehmend vom Film ‚infizierten‘ Leser. Dort, wo sich eindeutig intermediale Bezüge zum Film ausmachen lassen, gilt es u.a. zu fragen, wie der von Gisela Wilkending im Zusammenhang mit der Ausbildung einer ‚filmischen Schreibweise‘ in Anlehnung an Walter Benjamin thematisierte Erfahrungsverlust mit jener in einem optimistischen Sinne verstandenen Modernität zu vermitteln ist, als deren Ausdruck die kinderliterarische Orientierung am Film Helga Karrenbrock gilt.

1.3 Zum methodischen Ansatz einer Literaturgeschichte als Mediengeschichte

Der hier anvisierte mediengeschichtlich orientierte Beitrag zur Geschichte der Kinderliteratur stützt sich wesentlich auf zwei Forschungsansätze. Was die grundsätzliche Annäherung an ihren Untersuchungsgegenstand ‚Film‘ betrifft, so lässt sich die vorliegende Untersuchung von jener in den Kulturwissenschaften inzwischen etablierten Vorstellung leiten, dass kulturelle Objekte ihre Identität weniger einer vermeintlichen ‚Natur der Sache‘ als vielmehr einem gesellschaftlichen Diskurs verdanken. Diese Auffassung ist auch im Kontext der medienwissenschaftlichen und speziell auch der medienkomparatistischen Forschung mehrfach und in unterschiedlicher Konturierung fruchtbar gemacht worden.⁴⁴ Gemeinsam ist den unterschiedlichen Ansätzen, dass sie Medien „im

⁴³ Ursprünglich besaß die 1907 von der „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg“ eingerichtete Untersuchungsgruppe den Namen „Kommission für ›Lebende Photographien‹“. 1909 wurde daraus der „Ausschuß für Kinematographie bei der Oberschulbehörde“. 1923 schließlich wurde die Bezeichnung „Ausschuß für das Lichtbildwesen in der Oberschulbehörde“ eingeführt (vgl. Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd.2, 1927, S. 155). Dort, wo es in einem übergreifenden Sinne um den mit der Filmbegutachtung betrauten Hamburger Lehrerausschuss geht, wird hier abkürzend von der „Hamburger Kino-Kommission“ gesprochen.

⁴⁴ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung waren dabei vor allem die Arbeiten von Gerhard Plumpe und Kaspar Maase instruktiv. Zwar sind die Arbeiten der beiden Autoren mit ihrer Orientierung an der Diskursanalyse Michel Foucaults bzw. der Ethnologie von Clifford Geertz unterschiedlichen Ansätzen verpflichtet, die grundsätzliche Ausrichtung ist jedoch ähnlich. Hinzu kommt, dass beide Autoren in ihre Analysen der ‚Konstruktion‘ von Medien die Rolle der Literatur miteinbeziehen. Im Falle von Plumpes Untersuchung zur Diskursivierung der Fotografie im 19. Jahrhundert handelt es sich dabei um die literaturprogrammatischen Texte des ‚poetischen Realismus‘. Darüber hinaus verweist er auch auf einige an der Fotografie orientierte literarische

Horizont geschichtlicher Formen des Wissens und Handelns⁴⁵ betrachten und dabei in Anlehnung an Michel Foucault zu beobachten, wie Diskurse "Gegenstandsbereiche als Positivitäten" konstituieren und die dabei wirksam werdenden "Aufteilungs-, Ausschließungs- und Knappheitsprinzipien des Diskurses aufzufinden und zu erfassen."⁴⁶ Primär geht es also immer darum nach den virulent werdenden Machtpraxen fragen:

Der Prozeß der Kultur ist Auseinandersetzung über die Definition von Eigenschaften, Gegenständen, Alltagspraxen, Geschmacksnormen in Beziehung zu anderen Kulturelementen - in Beziehungen, die immer auch solche von Macht und Herrschaft sind. Es geht um die höhere oder niedere Geltung von Lebensweisen, um die Ordnung der Diskurse, in denen solche Positionsbestimmungen überhaupt möglich sind, um kulturelle - und darüber vermittelt auch um soziale - Hegemonie, um Anerkennung, Selbstanerkennung, Identität und Handlungsfähigkeit.⁴⁷

Auf derartige Positionsbestimmungen bzw. ein solches „Ziehen von Grenzen und die Reglementierung eines neuen Mediums“⁴⁸ zielt, wie die bisherigen Studien zur Kinoreformbewegung gezeigt haben, auch der Filmdiskurs der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Entgegengesetzt dazu beginnen sich innerhalb der Literatur bald schon unterschiedliche Formen der Bezugnahme auf das neue Medium zu etablieren. Anfänglich zumeist unter dem Stichwort einer ‚filmischen Schreibweise‘ debattiert und vornehmlich an den großen Werken der Literarischen Moderne wie Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, John Dos Passos *Manhattan Transfer* oder James Joyces *Ulysses* illustriert, wird die Frage nach solchen Bezugnahmen zwischen unterschiedlichen Medien seit den 1990er Jahren hauptsächlich mit Rekurs auf das Konzept der ‚Intermedialität‘ verhandelt, das inzwischen einen ganzen Forschungszweig bildet und nicht bloß auf die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Film, sondern allgemein auf die Beziehung differenter Medien zueinander ausgerichtet ist. Die vorliegende Untersuchung geht dabei mit Karlheinz Barck davon aus, dass sich der Untersuchungsgegenstand der Intermedialitätsforschung nicht in der Frage nach der formästhetischen Inspiration der Literatur durch den Film erschöpft, sondern auch die auf der inhaltlichen Ebene sichtbar werdende Fremdwahrnehmung des Films zu berücksichtigen hat.⁴⁹ Begrifflich orientiert sich die Arbeit vor allem an Irina O. Rajewskys Intermedialitätsansatz, der sich gut mit dem von Barck vorgeschlagenen Forschungszuschnitt vereinbaren lässt. Rajewsky, deren Intermedialitätskonzept sich als Summe der bisherigen Forschung begreift, spricht von Intermedialität bzw. intermedialen Bezügen im engeren Sinne überall dort, wo „Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit

Texte. Maases Arbeiten zur ‚sozialen Konstruktion‘ der Massenkünste in der Kaiserzeit beziehen hingegen - zumindest was den Diskurs über die ‚Schundliteratur‘ betrifft - insbesondere den kinder- und jugendliterarischen Theoriediskurs mit ein (vgl. Plumpe, *Der tote Blick*, 1990; sowie die Arbeiten von Maase, insbes. den 1995 veröffentlichten Aufsatz über „Die soziale Konstruktion der Massenkünste“).

⁴⁵ Plumpe, *Der tote Blick*, 1990, S. 11.

⁴⁶ Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, 2003, S. 43f.

⁴⁷ Maase, *Die soziale Konstruktion der Massenkünste*, 1995, S. 264.

⁴⁸ Leschke, *Einführung in die Medientheorie*, 2003, S. 309.

⁴⁹ Vgl. Barck, *Literaturgeschichte als Mediengeschichte*, 2002; sowie die in demselben Band veröffentlichte „Respondenz“ dazu von Joseph Vogel.

möglich, reproduziert“ werden.⁵⁰ Auch dieses neuere Konzept der Intermedialität sieht sich allerdings noch mit den gleichen drei grundlegenden Problemen konfrontiert, die bereits die Forschung zur ‚filmischen Schreibweise‘ beschäftigt hatten und maßgeblich zu den Vorbehalten gegenüber diesem älteren Begriff geführt haben. Der wichtigste Einwand gegen die Rede von einer ‚filmischen Schreibweise‘, den es auch bei der hier anvisierten Analyse der Wechselwirkungen zwischen dem Film und der Kinderliteratur zu bedenken gilt, betrifft den Umstand, dass sie es bei ihrem Untersuchungsgegenstand „mit differenten Zeichensystemen zu tun hat, die sich unterschiedlicher Mittel bedienen“ und jeweils differenten Materialitäten unterstehen.⁵¹ „Ein Autor bzw. Erzähler“ kann Rajewsky zufolge „stets nur die Illusion eines wie auch immer gearteten ‚Filmischen‘ vermitteln“, nicht aber im eigentlichen Sinne ‚Filmisches‘ im Medium der Literatur produzieren.⁵² Bereits Anton Kaes sprach in seinem 1978 erschienen Standard-Werk zur *Kino-Debatte* innerhalb der Literatur deshalb davon, dass „die Frage nach dem Einfluß des Films auf Einzelwerke nach dem Schema von Ursache und Wirkung [...] problematisch“ sei, „da die Übersetzung von einem Zeichensystem in ein anderes höchstens Analogieschlüsse zulässt.“⁵³

Die zweite Schwierigkeit, der sich eine Untersuchung zu den intermedialen Bezügen zwischen der Kinderliteratur und dem Film zu stellen hat, besteht in der Definitionsunsicherheit darüber, was sich sinnvoll als ‚filmisch‘ bezeichnen lässt. Diese Unsicherheit wurzelt primär in der in der Historizität des Films verankerten Unmöglichkeit, zu „einer allgemeingültigen und überzeitlichen Bestimmung der Medienspezifik“ des Films zu gelangen.⁵⁴ Eng mit diesem Problem verbunden ist die dritte Frage, inwiefern sich ein intermedialer Bezug überhaupt eindeutig identifizieren und nachweisen lässt. Diese Frage wird vor allem vor allem angesichts der Schwierigkeit, ‚filmische‘ Wirkungen von den Symptomen anderer Auslöser abzugrenzen bzw. eindeutig zwischen Kausal- und Parallelentwicklungen zu unterscheiden, aufgeworfen. So lässt sich etwa die Frage stellen, ob der Film „tatsächlich bestimmte Bewußtseins- und Wahrnehmungsveränderungen hervorgebracht“ hat oder schon „auf einen durch großstädtische Zivilisation, industriellen Produktionsprozeß, philosophische Erkenntnisse usf. veränderten

⁵⁰ Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, S. 17. Nicht unter ihr Konzept der Intermedialität bzw. des intermedialen Bezugs fallen hingegen folgende Phänomene, die auch im Kontext der vorliegenden Untersuchung keine Rolle spielen sollen:

- (1) Die Medienkombination. Hier bezieht sich die Qualität des Intermedialen auf „die Konstellation des medialen Produkts, d.h. die Kombination bzw. das Resultat mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-) Konstitution des Gesamtprodukts beitragen.“
- (2) Der Medienwechsel. Bei dieser Form der Intermedialität, die beispielsweise bei einer Literaturverfilmung vorliegt, betrifft die Qualität des Intermedialen „den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prä<textes< bzw. >Text<substrats in ein anderes Medium“.
- (3) Der intramediale Bezug. Zu dieser Form der Intermedialität zählt Rajewsky Bezüge „innerhalb eines Mediums“, bei denen die mediale Differenz nicht virulent wird (ebd., S. 12-16).

⁵¹ Ebd., S. 39.

⁵² Ebd., S. 70.

⁵³ Kaes, *Kino-Debatte*, 1978, S. 30.

⁵⁴ Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, S. 34. So waren etwa die heute in erster Linie mit dem Filmischen assoziierten Begriffe der Montage und des Schnitts oder der Kameraeinstellung im Bewusstsein der Zeitgenossen des frühen Films überhaupt noch nicht fest verankert, sondern bildeten sich als Kernstücke der Filmtheorie erst ab Mitte der 1920er Jahre aus.

Apperzeptionsapparat des Menschen“ getroffen ist.⁵⁵ Zwar gelang es dem Film wie wohl keinem anderen Medium, dem „Nach- und Nebeneinander disparater Eindrücke der Großstadt, dem Tempo des modernen Lebens oder der Fragmentarität der Wahrnehmung literarisch Ausdruck zu verleihen“, ob sich die Literatur bei der Ausbildung von Darstellungsmodi, die an den filmischen Perspektivwechsel oder die Montage erinnern, aber tatsächlich am Film orientiert hat, kann zumeist nicht eindeutig festgelegt werden.⁵⁶

Angesichts dieser Probleme versucht die vorliegende Untersuchung in Anlehnung an Rajewsky einen Zugang zu den intermedialen Bezügen zwischen der Literatur und dem Film zu gewinnen, der vor einer vorschnellen Konstatierung von Interferenzen absieht. Um eine pauschalisierende Betrachtungsweise zu vermeiden, unterscheidet Rajewsky die Form einer expliziten Bezugnahme im Sinne eines Sprechens über den Film im Medium der Literatur von solchen Bezugnahmen, die beim Leser den Eindruck des ‚Filmischen‘ simulieren oder evozieren sollen. Erstere Form, die von den oben genannten Problemen weitgehend unbetroffen ist, bezeichnet sie als (explizite) Systemerwähnung, die zweite, die sie als Verfahren einer fremdmedial bezogenen Illusionsbildung begreift,⁵⁷ als Systemkontamination.⁵⁸ Dabei bindet sie Letztere allerdings an eine entsprechende Markierung, wie sie im Normalfall über eine explizite Systemerwähnung geleistet

⁵⁵ Ebd., S. 37.

⁵⁶ Ebd., S. 38. Berechtigt scheinen solche Zweifel schon deswegen, weil Georg Simmel bereits 1903 in seinem berühmten Aufsatz über „Die Großstädte und das Geistesleben“ die Veränderungen im menschlichen Apperzeptionsapparat nicht wie später Walter Benjamin im Zusammenhang mit der modernen Reproduktionskunst, sondern in Bezug auf das Leben in der Großstadt analysiert hat (vgl. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, 1995 (1903)). Noch komplizierter wird die Lage dadurch, dass sich auch Filmschaffende immer wieder an der Literatur orientiert haben. So etwa hat der bekannte amerikanische Regisseur Griffith seine Technik der Filmmontage mit Dickens Erzählweise verglichen. Derartige Äußerungen haben nicht nur bekannte Filmtheoretiker wie Christian Metz dazu veranlasst, das Kino als Nachahmung bzw. Verlängerung des Romans des 19. Jahrhunderts zu interpretieren, sondern auch unter den Literaturwissenschaftlern die „Möglichkeit einer filmischen Schreibweise vor dem Film“ bzw. ein sogenanntes „Pré-Cinéma“ in den Blick kommen lassen (vgl. Paech, ‚Filmisches Schreiben‘ im Poetischen Realismus, S. 238-241).

⁵⁷ Dieser rezeptionsästhetische Ansatz, der auf der Fähigkeit der Literatur basiert, „eine Rezeptionslenkung und Illusionsbildung hervorzurufen, die dazu führen, daß bestimmte Textelemente und/oder -strukturen vom Leser als altermediale [...] rezipiert werden“, lässt die Frage nach dem konkreten Einfluss eines medialen Produkts auf ein anderes in den Hintergrund treten. Das bedeutet jedoch keine Verabschiedung einer ‚historischen‘ Lesart, wie sie die vorliegende Untersuchung anstrebt. Vielmehr verlangt auch Rajewsky von den Analysten intermedialer Erzählformen, dass sie sich mit dem den Untersuchungstexten zugrundeliegenden epochen- und autorspezifischen Begriff des ‚Filmischen‘ auseinandersetzen (vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, S. 88 und S. 36).

⁵⁸ Das hier Systemerwähnung bezeichnete Thematisierung eines Fremdmediums fällt streng genommen bei Rajewsky nur unter den Begriff der expliziten Systemerwähnung. Dieser stellt sie die Kategorie einer „Systemerwähnung *qua* Transposition“ zur Seite, welche auf eine nur partielle fremdmedial bezogene Illusionsbildung rekurriert. Den Terminus ‚Systemkontamination‘ reserviert sie hingegen für die Fälle einer durchgehenden Grenzauflösung. Um das systematisch aufgebaute, für die praktische Analyse jedoch viel zu weit verästelte Begriffssystem von Rajewsky nicht bis ins Einzelne mitvollziehen zu müssen, wird ihr Ansatz hier dahingehend modifiziert, dass unter Systemerwähnungen explizite Thematisierungen verstanden werden, während der Terminus der ‚Systemkontamination‘ mit dem Konzept einer ‚filmischen Schreibweise‘ gleichgesetzt wird, also eine ‚fremdmedial bezogene Illusionsbildung‘ des Lesers meint. Die sieben Sub- bzw. Subsubkategorien, die der Systemerwähnung und der Systemkontamination zugeschrieben werden, werden hingegen vernachlässigt. Zur Begrifflichkeit vgl. das bei Rajewsky angelegte Glossar und das Übersichtsschema 4 (Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, S. 156 (Schema 4), und S. 195-207 (=Glossar)).

wird.⁵⁹ Da sich über dieses Vorgehen das Problem der Nachweisbarkeit und Identifizierbarkeit weitgehend umgehen lässt, soll Rajewskys Konzept des intermedialen Bezugs hier bei der Analyse der Wechselwirkungen zwischen der Kinderliteratur und dem Film übernommen werden.

Was meiner Ansicht nach bei Rajewskys Konzept der intermedialen Bezüge zu Unrecht unberücksichtigt bleibt, ist jedoch der Umstand, dass sich die Literatur nicht nur an den Film annähern, sondern sich auch dezidiert von ihm abgrenzen kann. Gerade die kritischen Töne, die den Film in seinen ersten beiden Jahrzehnten begleitet haben und zum Teil sogar zu Anfeindungen gegenüber ‚filmfreundlichen‘ Autoren geführt haben, dürften bei einem Teil der Schriftsteller auch zu einer ‚Rückbesinnung‘ auf die ihnen eigenen literarischen Mittel geführt haben. Dass diese Denkfigur nicht nur als Möglichkeit ihre Berechtigung hat, sondern auch an Texten bestätigt werden kann, hat Christian Jürgens am Beispiel von Robert Musil und seinen Erzähltexten eindrücklich gezeigt.⁶⁰ Um auch solchen Phänomenen bzw. ‚negativen‘ Bezugnahmen auf den Film gerecht werden zu können, soll im Folgenden deshalb auch die Möglichkeit einer ‚Systemdifferenzierung‘ angenommen werden. Diese bedürfte - abgesehen von den oben geschilderten Ausnahmen - allerdings genauso eine explizite Markierung im Text wie die Systemkontamination. Schließlich sollen solche expliziten Thematisierungen im Rahmen der vorliegenden Untersuchung allerdings nicht wie bei Rajewsky⁶¹ nur in ihrer Funktion als ‚Marker‘ von Systemkontaminationen (und -differenzierungen) betrachtet, sondern wie bei Karlheinz Barcks Vorschlag zu einer ‚Literaturgeschichte als Mediengeschichte‘ auch in ihrem Eigenwert gewürdigt werden.⁶²

⁵⁹ Allerdings räumt Rajewsky dieser Regel zwei Ausnahmen ein. Zum einen bemerkt sie in einer Fußnote, dass in „spezifischen Fällen“ die Markierung „auch außertextuell gegeben sein“ kann. Einen solchen Fall sieht sie zum Beispiel gegeben, wenn Zeugnisse eines Autors vorliegen, die einen intermedialen Bezug in einem Text ausdrücklich nahelegen. Auch solche Hinweise empfiehlt sie allerdings „stets mit äußerster Vorsicht und lediglich als Indizien zu behandeln“ (Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, S. 115). Eine krassere Abweichung von der postulierten Norm bildet hingegen die zweite Ausnahme, die Möglichkeit einer impliziten Markierung bei der „die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen kontaktnehmendem und kontaktgebendem System auf eine ‚signalhaft‘, ‚offenkundige‘ Weise gestaltet ist“ und dadurch die explizite Markierung überflüssig macht. Die Voraussetzung dafür bildet Rajewsky zufolge jedoch, „daß das jeweilige Rekursverfahren als notwendig an ein *bestimmtes* Medium gebundenes erkenn- und rezipierbar ist.“ Als Beispiel führt sie den Roman *Time's Arrow* (1991) des britischen Schriftstellers Martin Amis an, der seine um die Erfahrung des Holocaust zentrierte Geschichte rückwärts erzählt. Dieses Verfahren „läuft“ ihrer Meinung nach „nicht nur konventionellen Erzählschemata zuwider“, sondern ist „ausschließlich aus dem filmischen Medium bekannt und nur in diesem zu bewerkstelligen“ und insofern als Systemkontamination zu bewerten (ebd., S. 172f.). Meiner Ansicht nach ist aber auch bei diesem Fall Vorsicht geboten. Denn auch wenn ein tatsächliches Rückwärtsspulen nur im Film möglich ist, ist damit noch nicht gesagt, dass es nicht bereits vor der Erfindung des Films Texte gab, die auf ähnliche Weise versucht haben, ihre Geschichte im Umkehrlauf zu erzählen. In diesem Fall könnte es sich bei Amis Roman nämlich ebenso um einen intertextuellen wie um einen intermedialen Bezug handeln.

⁶⁰ Vgl. Jürgens, *Literatur im Zeitalter des Kinos II*, 2000.

⁶¹ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, 2002, S. 81 und S. 114.

⁶² Vgl. Barck, *Literaturgeschichte als Mediengeschichte*, 2002 sowie die in demselben Band veröffentlichte „Respondenz“ dazu von Joseph Vogel.

1.4 Quellenmaterial und Vorgehensweise der Untersuchung

Was zunächst die Wahrnehmung des Films als Teil der Kinder- und Jugendkultur der Kaiserzeit und der Weimarer Republik im Allgemeinen angeht, so bezieht sich die vorliegende Arbeit sowohl auf die im Kontext der Kinoreformbewegung entstandenen Schriften, in denen die Debatte um *Kind und Kino* das Zentrum bildet, als auch auf diejenigen Texte, die dieses ‚Ausgangsthema‘ zugunsten der Ausweitung auf das ‚Volk‘ bzw. die ‚Masse‘ bereits nur noch am Rande behandeln. Nur die Quellen zur Kinoreformbewegung, in der der Filmkonsum der Kinder und Jugendlichen überhaupt keine Rolle mehr spielt, wurden nicht herangezogen. Die speziellere Frage nach der Reaktion auf den Film im kinder- und jugendliterarischen Diskurs wird hingegen auf zwei Ebenen verhandelt: Die eine gilt der kinder- und jugendliterarischen Theoriebildung, die andere den kinder- und jugendliterarischen Texten selbst. Die erste Ebene wird über die theoretisch orientierten Aufsätze zum Film verfolgt, die im Kontext der damals wichtigsten kinder- und jugendliterarischen Organisation, den Vereinigten deutschen Prüfungsausschüssen für Jugendschriften, publiziert wurden. Gemeint sind damit im Wesentlichen die im Vereinsorgan der Vereinigten Prüfungsausschüsse für Jugendschriften, der *Jugendschriften-Warte*, erschienenen ‚Filmaufsätze‘. Zusätzlich herangezogen werden aber auch die Schriften, welche die Autoren dieser ‚Filmartikel‘ in anderen Organen veröffentlicht haben. Allerdings darf diese Sonderbehandlung der Jugendbuchkritiker bzw. -theoretiker nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Grenzen zwischen den Jugendschriftenprüfern und den übrigen Kinoreformern durch die gemeinsame Verankerung in der Lehrerschaft durchlässig war. Kinoreformerische Schriften von Autoren, die zwar auch als Jugendschriftenprüfer tätig waren, sich aber in dieser Funktion in der *Jugendschriften-Warte* mit dem Film nicht auseinandergesetzt haben, werden deshalb nur dann im Zusammenhang mit dem kinder- und jugendliterarischen Theoriediskurs verhandelt, wenn sie den Film tatsächlich in einen Bezug zur Kinder- und Jugendliteratur stellen. Ansonsten werden sie dem allgemeinen Diskurs der Kinoreformbewegung zugeschlagen. Innerhalb der kinder- und jugendliterarischen Texte selbst bilden die filmthematisierenden Prosatexte, die im Zusammenhang mit der Etablierung einer kinder- und jugendliterarischen Großstadtprosa entstanden sind, den Hauptschwerpunkt. Zunächst taucht der Film darin nur auf Motivebene auf, Ende der 1920er Jahre konstituiert sich daneben aber zudem ein eigenes Genre von ‚Filmtexten‘, in denen die Filmthematik im Zentrum steht. Den von Béla Balázs konstatierten Zusammenhängen zwischen Film und Märchen wird als ‚Sonderfall‘ am Beispiel von Balázs Kinderbuch *Das richtige Himmelblau* (1924) nachgegangen.

Aufgrund der literatur- bzw. mediengeschichtlichen Perspektive der Arbeit folgt ihre Gliederung einem chronologischen Verlauf. Eingesetzt wird in Kapitel 2 mit den Traditionen der Einbindung der Kinder und Jugendlichen in die Medienkritik. Ein besonderer Schwerpunkt wird dabei auf eine Positionsbestimmung der im Schundkampf involvierten organisierten Jugendschriftenkritik gelegt. In den Blick genommen werden in diesem Kapitel aber nicht nur die historischen Veränderungen innerhalb der Medienkritik, sondern auch die von der Medienwirkungsforschung analysierten Grundkonstanten, auf denen die im Zusammenhang mit der Kinderkultur immer wiederkehrenden Medienängste basieren.

Kapitel 3 versteht sich als übergreifende Darstellung der zeitgenössischen Rahmenbedingungen, welche die sich im Übergang von der Kaiserzeit zur Weimarer Republik verändernde Debatte um ‚Kind und Kino‘ bestimmt und begleitet haben. Dazu gehört neben der Filmgeschichte auch die Zensurgeschichte des neuen Mediums. Zu den in unserem Kontext wichtigsten Ereignissen dieser beiden Stränge zählen zum einen die Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes im Jahr 1920 und zum anderen die Etablierung des intentionalen Kinderfilms Ende der 1920er Jahre. Schließlich soll in diesem Kapitel mit dem Hinweis auf die bereits besser erforschte *Kino-Debatte*⁶³, die jenseits des pädagogischen und kinderliterarischen Diskurses von der ‚literarischen Intelligenz‘ geführt wurde, deutlich gemacht werden, dass die von den Lehrern bzw. Jugendschriftenprüfern und -autoren initiierte Diskussion über den Film nicht die einzige Auseinandersetzung mit dem neuen Medium darstellte. Zudem lassen sich aus dem Rekurs auf die Allgemeinliteratur bereits markante Leitperspektiven für die Beschäftigung mit der kinder- und jugendliterarischen Diskursivierung des Films ableiten.

Kapitel 4 stellt eine Auseinandersetzung mit dem Film als Teil der Kinderkultur der Kaiserzeit dar. Dabei geht es zunächst einmal um eine detaillierte Lektüre der kinoreformerischen Schriften. Gefragt wird nicht nur nach den Gründen für die weitgehende Ablehnung des Spielfilms als geeignetes Kindermedium, sondern auch nach der Herausbildung jenes Formbewusstseins für den Film, das für die Annäherung der Literatur an den Film erst die Voraussetzung bildet. Dieselbe Frage wird anschließend in Kapitel 5 an die Wahrnehmung des Films innerhalb der kinder- und jugendliterarischen Theoriediskussion in der *Jugendschriften-Warte* gestellt. Mit Rückbezug auf Kapitel 2, das die Sonderrolle der Vereinigten deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften im Kampf gegen die Schundliteratur herausstellt, wird dabei auch darauf zu achten sein, inwiefern dem literaturpädagogischen Diskurs ein eigener Stellenwert zukommt. Anknüpfend daran wird nach der Auseinandersetzung mit dem neuen Medium in der Großstadtprosa der Kaiserzeit gefragt.

Kapitel 6 und 7 untersuchen die Reaktionen auf den Film als Teil der Kinderkultur der Weimarer Republik. Eine breite Diskussion des Spielfilms als Teil der Kinderkultur fand in der Weimarer Republik zwar nicht mehr statt. Dennoch lassen sich an denjenigen Artikeln, die sich weiterhin mit dem Thema beschäftigten, die grundlegenden Einschnitte in dem gewandelten Verhältnis zum Film gut dokumentieren. Auch die *Jugendschriften-Warte* bezeugt die veränderte Haltung gegenüber dem Bildmedium in ihrer Art und Weise der Filmbetrachtung, in der nicht mehr nur ein abwehrender Gestus dominiert. Eine Ambivalenz gegenüber dem neuen Medium bleibt aber spürbar. Das zeigen auch die den Film thematisierenden kinderliterarischen Texte, die keineswegs alle die bei Durian und Kästner zum Ausdruck kommende Filmbegeisterung teilen. Selbst innerhalb des einzelnen Werkes zeigt sich häufig ein widersprüchliches Verhältnis zu dem inzwischen mehr und mehr etablierten neuen Bildmedium. Inwieweit sich diese unterschiedlichen Haltungen gegenüber dem Film auch in die Formsprache der Texte einschreiben, wird überprüft werden. Zusammengefasst werden die Ergebnisse der Untersuchung in Kapitel 8.

⁶³ Vgl. dazu insbes. Kaes, *Kino-Debatte*, 1978.

2 Kinderkultur und Medienkritik: Traditionen und zeitgenössische Kontexte

Unsere heutigen Ängste vor den Gefahren eines übertriebenen Fernseh-, Video- und Computerkonsums, die sich vor allem in der Sorge um die Kinder und Jugendlichen manifestieren und in deren Licht das lesende Kind geradezu in einem nostalgischen Glanz erscheint, lassen allzu leicht vergessen, dass die Kritik am Medienkonsum - und insbesondere dem der Kinder - eine lange Tradition hat. Wirft man einen genaueren Blick auf diese Tradition, wie es vor allem die Forschung zur Lesekritik getan hat, so wird vor allem eines deutlich, nämlich die hartnäckige Konstanz, mit der sich viele medienkritische Vorbehalte bis heute gehalten haben. So zählte jene Kultur der Zerstreung, die noch heute angegriffen wird, bereits in der großen ‚Lesesucht‘-Debatte des 18. Jahrhundert zu den angeprangerten negativen Folgen des Medienkonsums. Dieses Beharren der Argumentation in Bezug auf die wechselnden Medien macht darauf aufmerksam, dass es nicht nur die medialen Inhalte und Formen sind, welche den Auslöser für die Kritik bilden. Vielmehr ist die Differenz der unterschiedlichen medienkritischen Debatten ohne eine Betrachtung der historischen Konstellationen, in denen sie geführt werden, nicht zu verstehen.

Wie sehr die Kritik an einem Medium jeweils von einer speziellen historischen Konstellation geprägt ist, zeigt sich beispielsweise in der Akzentverschiebung, die sich in der Lesekritik zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert vollzog. Im 17. und frühen 18. Jahrhundert war die Lese- bzw. Romankritik, wie sie etwa in Gotthard Heideggers *Mythosopia Romantica* (1698) oder der Vorrede aus Andreas Heinrich Buchholtz' Roman *Herkules und Valisca* (1659) geäußert wurde, noch moraltheologisch motiviert. Durch die alternativen Wirklichkeitsentwürfe, welche die fiktionale Literatur lieferte, sah man nicht nur „die Schöpfung als beste aller Welten und damit die Allmacht und Güte Gottes in Frage“ gestellt, sondern auch eine sündhafte Vergeudung des für die Gewinnung des Seelenheils notwendige (Arbeits-)Zeit.⁶⁴ Vornehmlich richtete sich diese Kritik auf die im höfischen Roman ausgestellte Liebe und adlige Galanterie.⁶⁵ Zwar bezogen sich die Warnungen vor dem höfischen Roman prinzipiell auf alle Leser, gelegentlich finden sich aber auch schon explizite Hinweise auf die Gefährdung der Minderjährigen. Andreas Heinrich Buchholtz beispielsweise wollte die von ihm als besonders verderblich eingestufte *Amadis*-Literatur insbesondere nicht in den Händen der Jugend wissen.⁶⁶ Der pietistische Theologe und Pädagoge August Hermann Francke, der in seiner Schrift *Kurzer und einfältiger Unterricht, wie die Kinder zur wahren Gottseligkeit und christlichen Klugheit anzuführen sind* (1702) nicht nur die Romanlektüre, sondern auch die Schulkomödien als eine Form des lasterhaften Müßiggangs heftig bekämpfte, wurde noch deutlicher.⁶⁷ Demgegenüber dominierte in der Lesesuchtdebatte des 18. Jahrhunderts ein spezifisch bürgerliches Distinktionsbemühen. Diskutiert wurde nun nicht mehr „die Legitimität der Literatur an sich“, sondern „wer was wann und wie lesen soll oder

⁶⁴ Schön, *Geschichte des Lesens*, 1999, S. 35.

⁶⁵ Vgl. Hillebrand, *Theorie des Romans*, 1996, 39-42.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 42.

⁶⁷ Vgl. Bracht, *Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts*, 1987, S. 398; sowie Brüggemann/Brunken, *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1570 bis 1750*, 1991, S. 17f.

darf“.⁶⁸ Im Zentrum der Vorwürfe stand nun nicht mehr das Abkommen vom steinigen Weg zum Seelenheil, sondern die Annäherung an die adlige Kultur der Zerstreung, die dem bürgerlichen Arbeitsethos widersprach.⁶⁹ Einig waren sich die Kritiker des 17. und 18. Jahrhunderts jedoch darin, dass zu den besonders mediengefährdeten Rezipienten die Kinder und Jugendlichen gehörten. Allerdings kommt den Jugendlichen in der Lesekritik des 18. Jahrhunderts gegenüber dem des vorhergehenden Jahrhunderts ein veränderter Stellenwert zu. Denn während die Kinder und Jugendlichen in der noch nicht sozial ausdifferenzierten Romankritik des 17. Jahrhunderts nur als Teilmenge inkludiert waren, bildeten die männlichen und weiblichen Jugendlichen neben den erwachsenen Frauen im darauffolgenden Jahrhundert das Zentrum der Kritik.⁷⁰

Anschließend an diese Überlegungen stellen sich für die vorliegende Untersuchung zunächst zwei grundlegende Fragen. Angesichts des hier nur angedeuteten Umstands, dass sich medienkritische Vorbehalte im Kontext von jeweils veränderten historischen Bedingungen und gesellschaftlichen Machtkonstellationen ausbilden, gilt es zum einen zunächst ganz allgemein nach den historischen Voraussetzungen der Anfang des 20. Jahrhunderts lautwerdenden Kritik am Film zu fragen. Da um 1900 nicht nur der Film, sondern auch die moderne Massenkultur als ‚Schund‘ bekämpft wurde, müssen die dabei in den Blick kommenden Erklärungsansätze zunächst am ‚massenmedialen‘ Charakter ansetzen, der den Film und die neuen Literaturformen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eint. Das darf in den folgenden Kapiteln aber nicht überdecken, dass der (dokumentarische) Film als ‚Bildungsmittel‘ schon früh durchaus anerkannt war. Als bedrohlich galt nicht die Etablierung des Films per se, sondern primär sein Einbruch in die ästhetische Kultur. Zweitens wird in diesem Kapitel auch nach Begründungen zu suchen sein für die zentrale Stellung, die den Kindern und Jugendlichen in der Geschichte der Medienkritik zukam. Besonderes Gewicht gelegt wird dabei auf die organisierte Kinder- und Jugendliteraturkritik des 19. Jahrhunderts, die sogenannte Jugendschriftenbewegung, die, wie erwähnt, Kaspar Maase zufolge ein Zentrum des teilweise auch auf den Film übertragenen ‚Schundkampfes‘ darstellte. Hier soll jedoch gezeigt werden, dass zumindest der Kern⁷¹ dieser Bewegung, die Vereinigten deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften und ihr Organ die *Jugendschriften-Warte*, eine spezifische Position im Kampf gegen die Schundliteratur einnahm. Die daran logischerweise anknüpfende Frage, inwiefern sich diese Sonderrolle auch in der Diskussion des Films niederschlug, bleibt dann den folgenden Kapiteln vorbehalten.

⁶⁸ Schön, *Geschichte des Lesens*, 1999, S. 35.

⁶⁹ Vgl. ebd., 1999, S. 36.

⁷⁰ Vgl. ebd., *Geschichte des Lesens*, 1999, S. 36; sowie die Untersuchung Schöns teilweise korrigierend Barth 2002.

⁷¹ Neben dem nicht konfessionell gebundenen Dachverband der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse gab es auch konfessionell orientierte Prüfungsausschüsse und kinder- und jugendliterarische Diskussionsorgane (z.B. die evangelische *Volks- und Jugendschriftenrundschau* (ab 1901) und das katholisch orientierte Blatt *Der Wächter für Jugendschriften* (ab 1906) (vgl. Maase, *Die soziale Bewegung gegen Schundliteratur im deutschen Kaiserreich*, 2002, S. 54f). Die kinder- und jugendliterarische Theoriebildung haben die konfessionell gebundenen Dachverbände allerdings nicht wesentlich beeinflusst. Auf ihre Auswertung wurde hier deshalb verzichtet.

2.1 Die ‚Schunddebatte‘ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und ihre historischen Voraussetzungen

Die in der allgemeinen Lesekritik des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck gebrachten Abgrenzungsversuche des aus Theologen, Juristen, Medizinern und Professoren bestehenden traditionellen Bürgertums hatten vor allem dem Adel gegolten.⁷² Diese Emanzipationsbestrebungen waren mit der gescheiterten Revolution von 1848 allerdings zum Erliegen gekommen. Stattdessen bildete sich zwischen dem Bürgertum des 19. Jahrhunderts und dem Adel eine neue Form der Kooperation. Möglich wurde dieses ‚Bündnis‘ zwischen den bürgerlichen Kreisen und dem Adel aber nur, weil beiden mit dem städtischen Proletariat und der Arbeiterbewegung bzw. der Sozialdemokratie ein neuer, gemeinsamer ‚Feind‘ erwachsen war.⁷³ Diese Erkenntnis brachte Ende des 19. Jahrhunderts bereits Friedrich Paulsen in seiner Bildungsgeschichte zum Ausdruck:

Das Bürgertum, das vor hundert Jahren gegen die Privilegierten die Fahne der Freiheit und Gleichheit erhob, hat inzwischen einen Frontwechsel vollzogen. Mit dem alten Adel zu einer im wesentlichen einheitlichen Klasse verschmolzen, der Klasse der „Gebildeten und Besitzenden“, ist es nun bestrebt, sich der von unten nachdringenden Massen zu erwehren.⁷⁴

Politisch machte die Tatsache, dass auch die Reichsgründung keine Lösung der ‚sozialen Frage‘ und damit auch nicht die ersehnte Einheit der Nation nach ‚innen‘ gebracht hatte, die ‚Masse‘ und deren politische Vertretung, die Sozialdemokratie, zu einem Gegner, dem man vor allem Vaterlandslosigkeit und Staatsfeindlichkeit zum Vorwurf machte.⁷⁵ Gefürchtet wurde die ‚Masse‘ aber auch schon allein aufgrund ihrer vermeintlichen Rohheit und Unzivilisiertheit, welche die etablierte Kultur und deren Selbstdisziplinierungsprogramm mit einem Rückfall innerhalb der Geschichte zu bedrohen schien. Zu den bekanntesten zeitgenössischen Versuchen, ein solches Denken auch theoretisch zu fundieren, gehört Gustav Le Bons auch in Deutschland rezipierte Studie *La psychologie des foules* (1895), in der Le Bon behauptet, dass das Entstehen von „Kultur“ stets „feste Regeln, Zucht, den Übergang des Triebhaften zum Vernünftigen“ und „einen hohen Bildungsgrad“ voraussetze und dass sie deswegen „niemals von den Massen“, sondern nur „von einer kleinen, intellektuellen Aristokratie“ geschaffen werden könne.⁷⁶ Im Kreise der ‚Masse‘ drohe aber grundsätzlich jedem Individuum, dass es zu einem barbarischen Triebwesen entarte:

⁷² Zum Nachstehenden vgl. folgende Darstellungen: Führ, Gelehrter Schulmann - Oberlehrer - Studienrat, 1985; Jarausch, Die Krise des deutschen Bildungsbürgertums im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, 1989; Kocka, Bürgertum und Bürgerlichkeit als Problem der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert, 1987; Köster, Elitekultur-Kulturelite, 1984; Ringer, Die Gelehrten, 1987; Troitzsch, Technik, Naturwissenschaft und Medizin, 1984; Ullrich: Die nervöse Großmacht 1871-1918, ⁴2001, insbes. Teil III; sowie z.T. auf diese Arbeiten aufbauend Müller, Frühe deutsche Kinematographie, 1994, S. 192-209; Schlüpmann, Unheimlichkeit des Blicks, 1990, S. 8-23 und S. 193-199.

⁷³ Vgl. Schlüpmann, Unheimlichkeit des Blicks, 1990, S. 11 und S. 194f.

⁷⁴ Paulsen, Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten, Bd. 2, ²1897, S. 681.

⁷⁵ Vgl. Wilkening, Volkspädagogik und Pädagogik ‚vom Kinde aus‘, 1980, S. 6f.

⁷⁶ Le Bon, Psychologie der Massen, 1951, S. 5. Vgl. hierzu auch die Darstellung von Le Bons Argumentation im kinoreformerischen Diskurs bei Gabriele Kilchenstein (Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 108-115).

Die Hauptmerkmale des Einzelnen in der Masse sind also: Schwinden der bewußten Persönlichkeit, Vorherrschaft des unbewußten Wesens, Leitung der Gedanken und Gefühle durch Beeinflussung und Übertragung in der gleichen Richtung, Neigung zur unverzüglichen Verwirklichung der eingefloßten Ideen. Der Einzelne ist nicht mehr er selbst, er ist ein Automat geworden, dessen Betrieb sein Wille nicht mehr in Gewalt hat.⁷⁷

Das ‚Eintauchen‘ selbst der Gebildeten in die ‚Masse‘ musste für Le Bon deshalb dazu führen, dass das erreichte Kulturniveau absinkt.⁷⁸ Letztlich, so wurde von der Forschung zur Kritik der Massenmedien mehrfach argumentiert, stand hinter der zeitgenössischen Angst vor den Massenmedien folglich die Angst vor der Masse selbst.⁷⁹

Die Diagnose, dass die Kritik an den Massenmedien auch in den Vorbehalten gegenüber der ‚Masse‘ wurzelte, ist zwar sicherlich tendenziell richtig, darf allerdings nicht darüber hinweg täuschen, dass auch innerhalb des Bürgertums im 19. Jahrhundert erhebliche Spannungen bestanden und sich das traditionelle Bürgertum durch das im Zuge der Industrialisierung aufstrebende Wirtschaftsbürgertum zunehmend einer ‚Binnenkonkurrenz‘ ausgesetzt sah. Dies machte sich vor allem in dem wachsenden Sozialprestige des Besitzes bemerkbar, das dazu führte, dass nicht mehr primär die Bildung einer Person, sondern auch deren Besitz über ihre gesellschaftliche Position entschied. Eine weitere Verunsicherung erfuhr die Selbstdefinition des traditionellen Bildungsbürgertums dadurch, dass um die Jahrhundertwende der Bildungsbegriff selbst eine enorme Aufweichung erlebte. Denn einerseits kehrte mit der zunehmenden Professionalisierung und Spezialisierung auch innerhalb des Bildungsbürgertums verstärkt eine Betonung von Leistungswissen ein, die dem Humboldt’schen Ideal einer nicht zweckgebundenen, umfassenden Persönlichkeitsentwicklung entgegenstand. Zum anderen dehnte sich aufgrund der seit Ende des 19. Jahrhunderts stark expandierenden Abiturienten- und Studentenzahlen und der um 1900 erfolgten Gleichstellung einerseits der humanistischen Gymnasien mit den seit 1882 bestehenden Oberrealschulen und Realgymnasien sowie andererseits der Technischen Hochschulen mit den Universitäten der Kreis der Gebildeten weiter aus. Auch die wenig geachteten Techniker und Ingenieure durften sich nun zu den Gebildeten zählen, was einer gewissen Aushöhlung des Bildungsbegriffs gleichkam.⁸⁰

Als Reaktion darauf definierte sich die traditionelle Elite gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr in erster Linie als Bildungs-, sondern als Kulturelite, wobei vor allem die traditionelle „Wortintelligenz“ einen „Monopolanspruch [...] auf Sinnsetzung und Lebensdeutung“ erhob, der auch innerhalb des Wirtschaftsbürgertums noch weitgehend unangefochten blieb.⁸¹ Aufgrund dieser breiten Akzeptanz konnte der „Teilnahme am Kulturbetrieb“ dann sogar eine „Klammerfunktion“ zwischen den unterschiedlichen Gruppen innerhalb des

⁷⁷ Le Bon, *Psychologie der Massen*, 1951, S. 18f.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 19.

⁷⁹ Vgl. Kilchenstein, *Frühe Filmzensur in Deutschland*, 1997, S. 88.

⁸⁰ Vgl. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, 1994, S. 200-207.

⁸¹ Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, Bd. 1, ²1991, S. 817.

Bürgertums zuwachsen.⁸² Das wurde vor allem sichtbar, als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Perfektionierung der Produktion⁸³ und des Vertriebs, Lockerungen in der Gewerbeordnung⁸⁴ sowie die weitgehende Alphabetisierung der Bevölkerung und deren insgesamt gehobene Finanzkraft eine neue Form der Massensliteratur entstehen ließen,⁸⁵ die „von den Trägern der alten Ordnung als bedrohliche Herausforderung erfahren“ wurde.⁸⁶ Zunächst eroberte - ab den 1860er Jahren - die in Heftchen gelieferte Kolportageliteratur den Literaturmarkt. Seit der Jahrhundertwende ließen sich dann vor allem die auf einem durchgängigen Titelhelden wie *Nick Carter* (in Deutschland ab 1906) basierenden Heftchenserien erfolgreich verkaufen. Auch sie setzten zwar „auf die Identifikationskraft einer Hauptfigur“, anders als die Fortsetzungslieferungen eines Kolportageromans bot aber jedes Einzelheft ein abgeschlossenes Abenteuer des jeweiligen Helden.⁸⁷

Die einigende Wirkung, die von dem ‚Kampf‘ gegen diese neue Form der Literatur ausging, zeigt sich vor allem daran, dass die Abwehr des sogenannten Schundes ganz unterschiedliche Kreise, von den in der Kulturarbeit engagierten Kirchen, über die ‚Gebildetenreformbewegung‘ um Ferdinand Avenarius, den Herausgeber des *Kunstwarts* (1887ff.) und des Dürerbundes, die liberale „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung“, Teile der Unternehmerschaft, bis hin zu den Volkslehrern, an sich zu binden vermochte.⁸⁸ Aber auch innerhalb der einzelnen Organisationen selbst konnte das Spektrum der Aktiven breit sein. So engagierte sich in der 1871 gegründeten liberalen „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung“, die von dem Großindustriellen Prof. Dr. hc. Fritz Kalle, dem Gelehrten Dr. Franz Leibing und dem Publizisten August Lammers aus der Taufe gehoben worden war, schon bald vorrangig jenes aufstrebende ‚neue Bildungsbürgertum‘, das vom Prestige der Kultur zu profitieren hoffte und zu dem in erster Linie die noch nicht akademisch gebildeten Volkslehrer zu rechnen waren.⁸⁹ Nicht übersehen werden darf aber auch, dass selbst die Sozialdemokratie zu einer Anerkennung der neuen Medien der Massen nicht bereit war. Das in den neuen Massenmedien erkannte und je unterschiedlich akzentuierbare „Zusammenspiel“ von ‚Masse‘ und ‚Geschäftsinteresse“ bot vielmehr selbst ihr eine breite Anknüpfungsfläche für die Kritik an den neuen Medien.⁹⁰

Die Attraktivität des Prestiges von Kultur und die daran geknüpften kulturdemokratischen Bewegungen hatten allerdings auch ihre Kehrseiten. So hat

⁸² Müller, Frühe deutsche Kinematographie, 1994, S. 203.

⁸³ Besonders nachhaltig ausgewirkt haben sich in diesem Bereich die Erfindung der Rotationsmaschine (1873) und der Setzmaschine (1884).

⁸⁴ Die Lockerungen der Gewerbeordnung, die in den 1860er Jahren in mehreren deutschen Staaten bzw. Staatenbünden erfolgten (u.a. dem Norddeutschen Bund (1868/69)), beflügelten die Kulturwarenproduktion insofern, als nun auch nicht speziell Ausgebildete ein Unternehmen eröffnen konnten (vgl. Maase, Einleitung: Schund und Schönheit, 2001, S. 11).

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 11f.

⁸⁶ Ebd., S. 12.

⁸⁷ Storim, Kolportageroman und Kolportagebuchhandel, 2001, S. 255.

⁸⁸ Zur heterogenen Zusammensetzung der Schundkämpfer vgl. insbes. Maase, Die soziale Bewegung gegen Schundliteratur im Kaiserreich, 2002, S. 49-51.

⁸⁹ Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1989, S. 82 und S. 88.

⁹⁰ Maase, Einleitung: Schund und Schönheit, 2001, S. 10. Die Differenzen der unterschiedlichen Gruppierungen zeigen sich erst, wenn man wie Gisela Wilkending die positiven Forderungen der einzelnen Gruppen in den Vordergrund rückt (vgl. dazu Wilkending, Volkspädagogik und Pädagogik „vom Kinde aus“, 1980, insbes. S. XXII).

Corinna Müller darauf aufmerksam gemacht, dass die Beteiligung immer breiterer Kreise an der Definitionsmacht über die Kultur auch die Gefahr einer Trivialisierung und des Verlusts ihrer Hochschätzung bedeutete, was angesichts der faktisch längst erfolgten Infragestellung der Vorrangstellung der traditionellen Bildung auch die letzte Bastion des Bildungsbürgertums ins Wanken zu bringen drohte. Parallel zu den kulturdemokratischen Bewegungen - teilweise aber auch gekoppelt daran - bildete sich als Gegenstrategie zu der drohenden Nivellierung im Kulturbereich deshalb eine Tendenz zu einer ausgesprochenen Sakralisierung der Kunst heraus, „die ‚Kunst‘ als etwas Besonderes in der Gesamtheit der Kultur“ ausgrenzte und „mit der Aura des Höheren und nicht jedem, sondern nur dem besonderen bzw. dem gebildeten Individuum Zugänglichen“ umgab.⁹¹

Neben dieser besonderen historischen Konstellation verdankt sich die harsche Kritik am Warencharakter der Massensliteratur auch dem Umstand, dass zu ihren Lesern zahlreiche Kinder und Jugendliche gehörten. So hat Kaspar Maase die These aufgestellt, dass die Vorbehalte gegenüber der Massensliteratur primär als Reflex auf die Angst der Erwachsenen, ihren Kindern als ‚Fremde‘ begegnen zu müssen, zu sehen seien. Dabei spielen zwei Momente eine Rolle, die Maase jedoch nicht streng trennt. Zum einen geht es um die von den Kindern genutzte Möglichkeit, um die Medien herum eine eigene Kinderkultur aufzubauen, in der die Mediennutzung als eine Art „Unabhängigkeitserklärung“⁹² fungiert, mit der man sich „symbolisch von Bedrückungen und Kontrollen des erwachsenendominierten Alltags“ befreit.⁹³ So stellten laut Maase in der Kaiserzeit weniger die Inhalte der Lektüre eine Provokation für die Erwachsenen dar als vielmehr der Umstand, dass Kinder sich öffentlich um die Schaufenster, in denen die Heftchen ausgestellt waren, versammelten und damit die „Groschenhefte nicht als Lesestoff, sondern als Requisiten“ benutzten, „mit denen sie öffentlich eine Grenzziehung in Szene setzten.“⁹⁴ Zweitens steckte in der Angst der Eltern vor einer Entfremdung von ihren Kinder auch die Furcht vor einem Überholtwerden von der nachwachsenden Generation, bei der nicht das Abgrenzungsbedürfnis der Kinder, sondern vielmehr die Medien selbst eine Rolle spielen. Das gilt Maase zufolge schon für die Heftchenserien, die um die Jahrhundertwende den Markt ‚überschwemmten‘ und Dramatik, Sensation, Abenteuer und Grauen aus der Exotik des Wilden Westens ins räumliche und zeitliche Hier und Jetzt transferierten. Das gelte aber auch und verstärkt für die neuen Bildmedien, welche wie der Film ganz neue Lektüretechniken erforderten.⁹⁵

Maases These ist, wie zu zeigen sein wird, meiner Ansicht nach nicht in allen Punkten stichhaltig. Zudem bleibt das wesentlich Neue an der Sorge vor der Entfremdung der Kinder solange uneindeutig, wie man die These nicht im Zusammenhang mit der Geschichte der Kritik an der Kinderlektüre betrachtet. Eine solche Einbettung - wie sie im folgenden Kapitel versucht werden soll - lässt nämlich ersichtlich werden, dass die Betrachtung von Kindern als Fremde innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur eine lange Tradition hat, die, wie Dieter Richter gezeigt hat, bis in die vorbürgerliche Zeit zurückreicht, im 18. Jahrhundert

⁹¹ Müller, Frühe deutsche Kinematographie, 1994, S. 205.

⁹² Maase, Kinder als Fremde, 1996, S. 96.

⁹³ Ebd., S. 94.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 97f.

jedoch kumulierte und dabei sogar verstärkt positive Konnotationen gewann.⁹⁶ Neu ist deshalb nicht, dass Kinder als Fremde betrachtet wurden, sondern nur, dass sich daran ausschließlich Ängste banden und dass diese sich an einem nicht altersspezifisch ausgerichteten Massenmedium manifestierten, das bei den Erwachsenen die Furcht vor einem Überholtwerden durch die Kinder wach werden ließ. Bei der Kritik der spezifischen Kindermedien, das soll im Folgenden u. a. am Beispiel von Friedrich Gedikes Kritik der Kinder- und Jugendliteratur gezeigt werden, hatte bislang hingegen eher umgekehrt die Furcht dominiert, dass das Einlassen auf den kindlichen Entwicklungsstand zu einer Literatur der Einfachheit führe, welche die Kinder nicht ausreichend auf die Komplexität der Erwachsenenwelt vorbereite und zum bloßen ‚Konsum‘ verleite.

2.2 Medienkritische Vorbehalte im Umfeld der spezifischen Kindermedienproduktion

Die These, dass die Differenzierung von Kindheit und Erwachsensein - und damit eben auch erst die Möglichkeit ihrer Wahrnehmung als Fremde - erst im 18. Jahrhundert deutlich sichtbar wurde, ist hauptsächlich von Philippe Ariès geprägt worden. Er ging in seiner Studie über die *Geschichte der Kindheit* sogar noch davon aus, dass die Vorstellung einer vom Erwachsensein geschiedenen Kindheit bis weit über das Mittelalter hinaus im Wesentlichen unbekannt war.⁹⁷ Diese These ist inzwischen zwar differenziert worden, Ariès‘ grundlegende Beobachtung, dass der „Status“ und die „Gegebenheiten“ von Kindheit im 18. Jahrhundert einer tiefgehenden Veränderung unterlagen, gilt jedoch als gesichert.⁹⁸ Vollzogen hat sich diese Veränderung im Zusammenhang mit einem Wandel in der Erwerbsstruktur. Bis ins 18. Jahrhundert hinein fand die den Lebensunterhalt garantierende Erwerbsarbeit vornehmlich innerhalb der häuslichen Gemeinschaft statt. Das führte dazu, dass sich die Familie in erster Linie als Erwerbs- und Produktionsgemeinschaft definierte. Im 18. Jahrhundert boten sich mit dem absolutistischen Staat und dem sich herausbildenden modernen Bürgertum den Männern aber zunehmend außerfamiliäre Erwerbsmöglichkeiten. Diese Entwicklung machte im Bürgertum den Mann zum alleinigen Ernährer der Familie. Die Frau und die Kinder hingegen wurden von der Erwerbsarbeit entlastet. Dadurch wurde „die Familie zu einem privaten Binnenraum, der ‚nach außen‘ abgegrenzt ist“, was sich auch in der Ausgliederung des Gesinde aus der familiären Gemeinschaft zeigte:⁹⁹ Statt der ‚großen Haushaltsfamilie‘ begann im 18. Jahrhundert das Modell der ‚bürgerlichen Kleinfamilie‘ zu dominieren, in dessen Rahmen die Diensthilfen nicht mehr wie das Gesinde als Familienmitglieder, sondern als Angestellte betrachtet wurden. Die Kernfamilie hingegen fand ihre wesentliche Funktion als Rekreationssphäre für den Mann, was wesentlich zu ihrer Stilisierung beitrug:

[I]m Binnenraum des Privaten begegnen sich die Mitglieder der Familie - jedenfalls der Idee nach - als Menschen und nicht, wie im öffentlichen Bereich von Staat und Gesellschaft - als Träger der ihnen zukommenden Funktionen, als Arbeitende oder Untertanen. [...] Das

⁹⁶ Vgl. Richter, *Das fremde Kind*, 1987.

⁹⁷ Vgl. Ariès, *Geschichte der Kindheit*,¹⁴2000. Die französische Erstausgabe erschien 1960.

⁹⁸ Wild, *Aufklärung*,²2002, S. 56.

⁹⁹ Ebd., S. 55.

familiäre Zusammenleben, das auf Vernunft und Tugend, auf Sympathie, Zärtlichkeit und Mitleiden gegründet ist, wird zum Modell sozialer Beziehungen überhaupt.¹⁰⁰

Schon im 18. Jahrhundert ging jedoch Kindheit in der Idee des abgegrenzten, auf Emotionalität ausgerichteten Privatraums nicht auf. Die bürgerlichen Kinder mussten zwar nicht durch Arbeit zum Familienunterhalt beitragen, eine „Lebenszeit der Gewöhnung an Arbeit und Tätigkeit“ blieb Kindheit vermittelt über das Lernen und die Übernahme ‚nützlicher‘ Tätigkeiten aber dennoch.¹⁰¹ Auch in der Lesesuchtdebatte des 18. Jahrhunderts lebte deshalb die Kritik an einer Lektüre, die man als Annäherung an die adlige Kultur des Müßiggangs empfand, fort. Das bedeutete aber keineswegs, dass man dem Kind eine Lektüre- bzw. Medienerfahrung grundsätzlich vorenthalten wollte. Es ging vielmehr darum, die Literatur der aufgeklärten Erziehung dienstbar zu machen. Denn zum einen bot die Literatur über die Darstellung auch der außerfamiliären Arbeits- und Lebenswelt die Möglichkeit, den Kindern auch diejenigen Erfahrungen zu vermitteln, die ihnen unmittelbar nicht mehr zugänglich waren. Zum anderen eröffnete sie die Chance zur Weitergabe von Tugendidealen, so dass den Kindern, die qua Erziehung „zum Garanten weiterer Vervollkommnung und zum Träger aufgeklärter Hoffnungen“¹⁰² werden sollten, auch ein utopisches Potenzial zugesprochen wurde.

Zumindest im pädagogischen Diskurs der Frühaufklärung wurden Kinder jedoch noch nicht als qualitativ von den Erwachsenen getrennt gedacht, sondern als noch im Werden befindliche, den Erwachsenen prinzipiell gleichgeartete Vernunftwesen begriffen. Die Anpassungsforderungen, die an die spezifische Kinder- und Jugendliteratur gestellt wurden, zielten deshalb noch nicht auf ein Eingehen auf eine spezifisch kindliche Wesensart, sondern nur auf eine Berücksichtigung des Weniger an Vernunft. Für den Bereich der fiktionalen, auf Moralerziehung ausgerichteten Literatur ergab sich daraus vor allem eine Konsequenz: Statt auf diskursive Überzeugung musste sie auf Veranschaulichung und „affektive Identifikation“ setzen.¹⁰³ Insgesamt blieb diese Literatur aber durchaus auf eine Vorbereitung aufs Erwachsensein verpflichtet:

Die vorphilanthropische Kinder- und Jugendliteratur [...] will nichts von einer besonderen Welt und Wesensart des Kindes wissen. Es mag sie geben, sie verdient aber keine Beachtung. Es gilt vielmehr, umgekehrt die Kinder so früh wie möglich in die Welt der Erwachsenen einzuführen. In sie geht deshalb die ganze Gelehrsamkeit der Zeit ein - ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Kind als Kind von unmittelbarem Nutzen ist. Die Kinder werden in die Welt aufklärerischer Bildung einbezogen und erhalten hier so früh wie möglich Mitgliedschaft.¹⁰⁴

Erst Jean Jacques Rousseau hat sich grundsätzlich von diesem Modell gelöst. Auch er versteht in seinem *Émile oder über die Erziehung* (1762) Kindheit zwar weiterhin als Vorbereitungszeit auf das Erwachsensein. Anders als den

¹⁰⁰ Ebd..

¹⁰¹ Ebd., S. 57.

¹⁰² Ebd., S. 59.

¹⁰³ Ewers, Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung, 1990, S. 23.

¹⁰⁴ Ebd., S. 26.

fortschrittsgläubigen, optimistischen Aufklärern geht es dem Kulturkritiker Rousseau dabei allerdings nicht mehr in erster Linie um die „Heranbildung des Kindes zur ‚Staatsbrauchbarkeit‘“, sondern um eine Erziehung zum ‚wahren‘, von der Natur unentfremdeten Menschsein.¹⁰⁵ Verwirklichen lässt sich dieses Ziel Rousseau zufolge nur im Rahmen einer ‚negativen‘ Erziehung, die an Stelle des erzieherischen Eingriffs den Gang der Natur walten lässt und den Zögling, nur in Begleitung seines Erziehers, zunächst radikal von der Gesellschaft isoliert. Diese Abschottung richtet sich auch auf das Kulturprodukt Buch, mit dem Rousseau, der seine Lesekritik radikaler als seine Vorgänger ganz auf das Kind konzentriert, Émil erst im 12. Lebensjahr in Kontakt kommen lassen will.¹⁰⁶ Selbst jene Texte, welche von der aufklärerischen Pädagogik längst als geeignete Kinderlektüre anerkannt waren, blieben von Rousseaus Kritik nicht verschont. So wendet er sich beispielsweise gegen die als Lesestoff für Kinder sehr beliebte Fabel, indem er am Beispiel von La Fontaine die Verständnisschwierigkeiten demonstriert, die sich seiner Meinung nach für das Kind selbst bei einer vermeintlich ‚kindgemäßen‘ Lektüre ergeben. Der erwartete moralische Nutzen der Fabellektüre kann sich ihm zufolge schon deswegen nicht ergeben, weil es der Natur des Kindes nicht entspreche, sich an der Tugendhaftigkeit der Figuren zu orientieren. Stattdessen identifiziere sich das Kind lieber mit der „großartigste[n] Persönlichkeit“.¹⁰⁷ Da aber die meisten Lehrstücke nach einem Kontrastmodell funktionierten, bei dem der Fall des Bösewichts erst dessen anfänglichen Triumphen folge, zögen die Kinder statt der gewünschten „Nutzanwendung [...] fast immer genau die gegenteilige“.¹⁰⁸ Rousseaus Lesekritik ist zwar viel stärker auf das Kind fokussiert als die Romankritik des 17. Jahrhunderts, auch bei ihm schwingt aber noch die bereits von Platon vorgetragene und innerhalb der christlichen Romankritik wiederbelebte allgemeine Fiktionalitätskritik mit:

Wie kann man so verblendet sein, von der Fabel als Morallehre für Kinder zu sprechen, ohne sich bewußt zu sein, daß das Gleichnis Kinder ebensosehr unterhält wie täuscht, daß sie, von der Fiktion verführt, die Wahrheit unbeachtet lassen und daß gerade das, was man tut, um ihnen den Unterricht schmackhaft zu machen, ihnen zum Nachteil gereicht. Fabeln können zur Belehrung Erwachsener dienen, den Kindern aber muß man die nackte Wahrheit sagen.¹⁰⁹

Mit dem Kreis der Philantropen bildete sich in Anlehnung an die Ausführungen Rousseaus schließlich schon innerhalb der Aufklärung eine Gegenbewegung zu den früheren Positionen. Angegriffen wurde vor allem die Bildungseitelkeit der frühaufklärerischen Pädagogik, die in den Augen der Philantropen dazu führte, dass man die Kinder zu einer unnatürlichen „Vielwisserei“ erzog und nicht auf den kindlichen Entwicklungsstand einging.¹¹⁰ Den kulturkritischen Impetus Rousseaus haben die Philantropen allerdings nicht übernommen. Entsprechend ging es ihnen auch nicht um eine Ablehnung der Kinderlektüre an sich, sondern um deren Perfektionierung im Sinne einer stärkeren Ausrichtung am kindlichen

¹⁰⁵ Brunken/Hurrelmann/Pech, Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850, 1998, S. 14.

¹⁰⁶ Vgl. Rousseau, Emil oder Über die Erziehung (1762), 2001, S. 258.

¹⁰⁷ Ebd., S. 257.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd., S. 250f.

¹¹⁰ Ewers, Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung, 1990, S. 26. Die folgenden Ausführungen beziehen sich ebenfalls auf den Überblick bei Ewers.

Entwicklungs- und Erfahrungsstand, was den Philantropismus zum entscheidenden Motor für die breitere Etablierung der spezifischen Kinder- und Jugendliteratur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts machte. Auch wenn eine Aufgabe der didaktischen Funktion der Kinder- und Jugendliteratur mit diesem Programm nicht verbunden war, so bedeutet die philanthropistische Literaturpädagogik doch eine grundlegende Umstellung. Denn statt wie noch in der Frühaufklärung die Kinder mittels der Literatur zu sich ‚heraufzuziehen‘, ging es nun primär darum, sich zu ihnen ‚herabzulassen‘. Kinder wurden also schon innerhalb der Aufklärung bis zu einem gewissen Grad als ‚Fremde‘ akzeptiert. Wo das ‚Herablassen‘ zu den Kindern einer ‚Verflachung‘ gleichkam, erregte die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ihren Aufschwung erlebende spezifische Kinder- und Jugendliteratur allerdings heftige Kritik. So etwa sah einer der bekanntesten frühen Jugendliteraturkritiker, Friedrich Gedike, im Aufstieg der spezifischen Kinder- und Jugendliteratur einen Qualitätsverlust, der sich als Mangel von Gelehrsamkeit bemerkbar machte:

Wer weder Verstand noch Kenntnisse genug besitzt, um Erwachsene angenehm belehren oder nützlich unterhalten zu können, glaubt dennoch Verstand und Kenntnis genug übrig zu haben, um für Kinder zu schreiben[...]. Kurz es ist soweit gekommen, daß man die Büchermacherei für Kinder als das leichteste und gemächlichste Handwerk ansieht, und daß daher jeder, er habe selbst auch noch so wenig gelernt, dennoch für Kinder zu schreiben keine Bedenken trägt.¹¹¹

Verantwortlich für die Misere war laut Gedike jedoch nicht nur die ‚Einfachheit‘, mit der man den kindlichen Lesern entgegenzukommen müssen meinte, sondern auch der moderne Büchermarkt, der die Kinderliteratur zur Fabrikware degradierte.¹¹²

In der Kritik, die die Frühromantiker an der aufklärerischen Pädagogik und deren literaturpädagogischen Vorstellungen äußerten, gewann die Skepsis gegenüber der Einbeziehung der Kinderkultur in die moderne Ökonomie dann einen neuen Akzent. Die Frühromantiker bezogen ihre Idee der Kindheit als einer ‚poetischen Daseinsform‘¹¹³ insbesondere aus der Zurückweisung des aufklärerischen Nützlichkeitspostulats. Das ‚Fremde‘ der verklärten Kindheit bildete für sie deshalb auch eine ‚Chiffre für die Freiheit vom Primat des ‚ökonomischen Prinzips‘‘, das ihnen zufolge der Welt der Poesie radikal entgegenstand.¹¹⁴ Kinder waren für die Romantiker keine erziehungsbedürftigen ‚Mängelwesen‘, sondern Wesen von ursprünglicher ‚Heiligkeit und Gotterfüllung‘, welche noch in einem Zustand ursprünglicher Ganzheit lebten:¹¹⁵

Die Kindheit [...] kennt noch nicht die Scheidung von Sinnlichem und Übersinnlichem, Wirklichem und Phantastischem; sie vermag alles

¹¹¹ Gedike, Einige Gedanken über Schulbücher und Kinderschriften, 1789, S. 423.

¹¹² Vgl. Wilkending, Einige Mitteilungen über die Kontinuität leseskeptischer Positionen in der Kinder- und Jugendliteraturkritik, 1996, S. 141.

¹¹³ Vgl. Ewers, Kindheit als poetische Daseinsform, 1989.

¹¹⁴ Brunken/Hurrelmann/Pech, Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850, 1998, S. 18.

¹¹⁵ Ebd., S. 16.

miteinander zu verbinden mittels der unbeschränkten Phantasie. Der Sinn für das und der Hang zum Wunderbaren kennzeichnen das Kind als vor- bzw. suprarationales Wesen; [...] Phantasie und Wundersinn machen die Kindheit zu einem mit höherem Wissen begabten Bereich; das Unendliche ist ihrem naiven Sinn noch unmittelbar zugänglich.¹¹⁶

Diese Aufwertung ging einher mit dem Verlust des eindeutigen Zukunftsbezugs.¹¹⁷ Denn entsprechend ihrer Auffassung von der Göttlichkeit und Vollkommenheit der Kinder ging es schon den Frühromantikern nicht mehr bloß wie Rousseau um eine ‚negative Erziehung‘, sondern um das Abdanken von Erziehung überhaupt. Verbunden damit war der Gedanke, dass eine Aufgabe des ursprünglichen Kindheitszustandes zugunsten eines Übertritts in das Erwachsenenalter nicht notwendig sei. Stattdessen hoffte etwa Novalis, dass das verlorene ‚goldene Zeitalter‘, als dessen Symbol er die Kindheit verstand, einst auf einer neuen Stufe wiederkehren würde. Diese ‚chiliastische Erwartungshaltung‘ teilten die durch das Scheitern der Französischen Revolution desillusionierten Spätromantiker nicht mehr.¹¹⁸ Die paradiesische Zeit war ihrer Auffassung nach unwiederbringlich verloren. Sie verstanden Kindheit deshalb wieder nüchterner als fest umrissenen Lebensabschnitt, den es mit dem Übertritt ins Erwachsenenalter für immer zu verlassen galt. Zu Wiederbringern des ‚goldenen Zeitalters‘ konnten die Kinder für die Spätromantiker folglich nicht mehr werden. Vielmehr erfuhr die Phase der Kindheit in diesem Zusammenhang bei den Brüdern Grimm, die sich angesichts der verlorenen Zukunftshoffnung ganz dem paradiesischen Abglanz der in der ‚Kindheit des Volkes‘ entstandenen nationalen Volkspoesie zuwandten, schließlich sogar eine eindeutig rückwärtsgewandte Deutung.

2.3 Die Herausbildung der organisierten Jugendschriftenkritik im 19. Jahrhundert

Die größere Nüchternheit, mit der die Spätromantiker wieder begannen, Kindheit nicht als ideelles Konzept, sondern als spezifische Lebensphase zu betrachten, fand ihren Niederschlag auch in jener Art der Kinderliteraturkritik, die sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ausbildete. Anders als in der Kinderliteraturkritik des 18. Jahrhunderts ging es hier, wie Klaus-Ulrich Pech ausgeführt hat, „nicht mehr um prinzipielle Fragen von Erziehung, Kindheit und ideengeschichtlichen Voraussetzungen“, sondern schlicht um ein Sichten und Sondieren, bei dem die Spreu innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur vom Weizen getrennt werden sollte.¹¹⁹ Trotzdem dominierte zunächst noch nicht die Einzelkritik, sondern in Anknüpfung an die Lesesucht-Debatte des 18. Jahrhunderts nochmals die generell formulierte Warnung vor der Vielleserei und der Lesewut.¹²⁰ Allerdings kamen dabei im 19. Jahrhundert neben der aufklärerischen Angst, dass eine zu phantasiebetonte Literatur die Kinder der Arbeit und den gesellschaftlichen Pflichten entfremden könnte, auch die romantische Skepsis gegenüber der ‚Ökonomie‘ der prosaischen Welt und die Sehnsucht nach einer ursprünglichen

¹¹⁶ Ewers, Kinder- und Jugendliteratur der Romantik, 1984, S. 22f.

¹¹⁷ Vgl. hierzu und zum Folgenden Brunken/Hurrelmann/Pech, Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850, 1998, S. 14-27.

¹¹⁸ Ebd., S. 25.

¹¹⁹ Pech, Kinder- und Jugendliteratur vom Biedermeier bis zum Realismus, 1985, S. 27.

¹²⁰ Vgl. ebd.

Einheit und Totalität zum Ausdruck.¹²¹ So etwa bemängelte einer der bekanntesten Jugendbuchkritiker des 19. Jahrhunderts, Karl Kühner, nicht nur die Abschwächung des Tätigkeitstriebes, sondern auch die Absonderung des Kindes von der Familie, zu der die einsame Lektüre führe.¹²² Zudem hatte die in der Aufklärung zum ‚Ködern‘ der kindlichen Leser noch forcierte Fiktionalisierung und die damit verbundene gesteigerte Anschaulich- bzw. Bildlichkeit der Erzählungen spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein für die Kritiker durchaus beunruhigendes Ausmaß erreicht. Klaus-Ulrich Pech, der diesen Zusammenhang zuerst bemerkt hat, schreibt:

Realistische Kinder- und Jugendliteratur bedeutet das Ende der formalen Kalkulierbarkeit der repressiven Kategoriensysteme, indem sich der Inhalt zum Unkalkulierbaren hin öffnet. Damit macht sie auch ernst mit der Auflösung der seit der Aufklärung bestehenden Dichotomie von angeblich bewußtseinsdeformierender Unterhaltung und aufklärerischer Information. [...] Realistische Kinder- und Jugendliteratur differenziert in ihren gelungensten Werken Wesen und Erscheinung, was bedeutet, daß Tatsachen nicht so zu nehmen sind, wie sie sich geben, sondern auf das hin begriffen werden müssen, was ihnen zugrunde liegt. Realismus in der Kinder- und Jugendliteratur meint Auflösung einer bisher fetischisierten Wirklichkeit, Auflösung einer gesellschaftlich gesetzten Realität, die als naturgesetzliche, als göttliche erschien. Kernpunkt der alten Phantasieeiz-Diskussion ist die Furcht des herrschenden Bewußtseins, in der Literatur für junge Leser könnten die Abstraktionen, Fetischisierungen, Mystifikationen, Religionen und Institutionen überwunden werden.¹²³

Die Folgen, die der Lesesucht im 19. Jahrhundert zugeschrieben werden, könnten krasser kaum sein: „Kinder magern ab, sie bringen Unglück über die ganze Familie, [...], sie siechen dahin und sterben elendig, oder sie schleppen sich [...], weil sie zuviel gelesen haben, als tumbe Trottel durchs Leben.“¹²⁴

Zentral wird im 19. Jahrhundert erstmals auch jene im Kontext der Medienkritik bis heute verankerte Furcht vor einer Form der Zerstreung, die nicht bloß als ‚Müßiggang‘, sondern als ‚Zerfahrenheit‘ und ‚Oberflächlichkeit‘ und damit als Unfähigkeit zu Konzentration bzw. modern als Aufmerksamkeits-Defizit-Syndrom verstanden wird. Auch die Kinder- und Jugendliteratur verzeichnet damit schon früh jene Bedeutungsaufwertung von ‚Aufmerksamkeit‘, die laut Jonathan Crary seit den 1870er Jahren des 19. Jahrhunderts verstärkt zu beobachten ist.¹²⁵ Geschuldet sieht Crary die Relevanzsteigerung der Aufmerksamkeit vor allem dem Zusammenbruch des klassischen Subjekt- und Wahrnehmungsmodells, der sich seit Kant anbahnt und parallel zu der vermehrten Entwicklung neuer optischer Geräte Anfang des 19. Jahrhunderts weiter voranschreitet.¹²⁶ Die in diesem Zusammenhang entwickelten normativen Erklärungen von Aufmerksamkeit, so

¹²¹ Zur Vermengung aufklärerischer und romantischer Denkmuster in der Kinderliteraturkritik des 19. Jahrhunderts vgl. unter etwas anderer Akzentsetzung auch Pech, *Kinder und Jugendliteratur vom Biedermeier bis zum Realismus*, 1985, S. 34.

¹²² Vgl. Kühner, *Gefahren moderner Jugendlektüre*, 1863 [Org. -Ausg. 1859].

¹²³ Pech, *Kinder- und Jugendliteratur vom Biedermeier bis zum Realismus*, 1985, S. 50.

¹²⁴ Ebd., S. 27.

¹²⁵ Vgl. Crary, *Suspensions of Perception*, 1999, S. 21.

¹²⁶ Vgl. dazu im Einzelnen, Crary, *Techniken des Betrachters*, 1996.

schreibt er, entstanden aus der Erkenntnis heraus, dass ein auf Identität beruhendes Auffassen der Realität nicht möglich ist und dass die von physischen und psychischen Prozessen abhängige menschliche Wahrnehmung nur eine unvollständige, instabile Annäherung an die Objektwelt erlaubt.¹²⁷ Crary zufolge war es Hermann von Helmholtz, der diese Beobachtung zuerst wissenschaftlich auf den Punkt brachte, indem er notierte, dass es der Natur der Aufmerksamkeit entspräche, sich immer wieder von neuen Anziehungspunkten ablenken zu lassen.¹²⁸ Virulent wurde das Aufmerksamkeitsproblem jedoch erst vor dem Hintergrund, dass das sich herausbildende kapitalistische Wirtschaftssystem zunehmend auf einem Maschineneinsatz beruhte, bei dem die Unaufmerksamkeit der Arbeiter einerseits eine große Gefahr darstellen konnte, gleichzeitig die große Monotonie vieler Aufgaben solchen Aufmerksamkeitsverlusten aber geradezu Vorschub leistete.¹²⁹ Entscheidend forciert sieht Crary den permanenten Wechsel von Aufmerksamkeit und Zerstreuung durch die auf dem Prinzip des Austauschs basierende Logik des Kapitalismus:

This problem [the problem of attention, A.S.] was elaborated within an emergent economic system that demanded attentiveness of a subject in a wide range of new productive and spectacular tasks, but whose internal movement was continually eroding the basis of any disciplinary attentiveness. Part of the cultural logic of capitalism demands that we accept as natural switching our attention rapidly from one thing to another. Capital, as accelerated exchange and circulation, necessarily produced this kind of human perceptual adaptability and became a regime of reciprocal attentiveness and distraction.¹³⁰

Wie nie zuvor wurde deshalb im 19. Jahrhundert deutlich, dass Abwechslung, Zerstreuung und Neuigkeitswert zu den grundlegenden Dimensionen der Visualität gehörten. Dennoch bildete sich selbst bei den größten Verteidigern der modernen Technik der Wunsch nach einer Verlangsamung des Modernisierungsprozesses aus, welche dem Einzelnen die Gelegenheit gäbe, mit der rapiden Entwicklung wieder Schritt zu fassen. Ein solches Hoffen musste Crary zufolge jedoch allein schon deshalb unerfüllt bleiben, weil es übersah, dass die Modernisierung, die die Gesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts erlebte, nicht in einem endlichen Set von Veränderung bestand, sondern einen kontinuierlich verlaufenden Prozess darstellte.¹³¹

Es war jedoch nicht nur der drohende Aufmerksamkeitsverlust, sondern auch ganz allgemein die „Zerstörung der körperlichen und psychischen Gesundheit“ der Kinder durch überanstrengende Arbeit und durch die Brüchigkeit von Familie und Schule, welche am Ende des 19. Jahrhunderts in Bezug auf ihre „Auswirkung[en] auf die Zerstörung menschlicher Arbeitskraft überhaupt gesehen“ wurden.¹³² Auch

¹²⁷ Vgl. Crary, *Suspensions of Perception*, 1999, S. 4. Im Original heißt es: „Normative explanations of attentiveness arose directly out of the understanding that a full grasp of a self-identical reality was not possible and that human perception, conditioned by physical and psychological temporalities and processes, provided at a most a provisional, shifting approximation of its objects.“

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 30.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 13.

¹³⁰ Ebd., S. 29f.

¹³¹ Ebd., S. 30.

¹³² Wilkending, *Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“*, 1980, S. 23. Selbst nach dem Inkrafttreten des neu geregelten Kinderschutzgesetzes am 1. Januar 1904 gab es auf Grund der

innerhalb der Pädagogik wurde deshalb um die Jahrhundertwende eine rückwärtsgewandte Sehnsucht deutlich, die sich in einer Wiederbelebung rousseauistischer und romantischer Denkfiguren manifestierte. Die Hoffnungen, die man dabei auf die Kinder setzte, waren jedoch erkaufte mit der Stilisierung der Kinder zu Wesen, die „von den Widersprüchen der Gesellschaft *noch nicht* erreicht und [...] gegen diese Widersprüche abschirmbar“ waren.¹³³ Diese Abschirmungspolitik traf auch den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, deren Kritik sich zunehmend ins Praktische wendete und einer Förderung der ‚guten‘ und einer Zurückdrängung der ‚schlechten‘ Jugendschrift verschrieb. Zu diesem Zweck wurde die Kritik bereits seit den 1850er Jahren nicht mehr nur in Einzelarbeit geleistet, sondern durch eine entsprechende Kommissionsarbeit ergänzt und damit in organisierte Bahnen gelenkt.

Das erste Verzeichnis ‚guter Jugendschriften‘, das aus einer solchen kollektiven Arbeit resultiert, stellt vermutlich ein vom Berliner Geselligen-Lehrerverein 1851 herausgegebener „Wegweiser“ dar.¹³⁴ Breit auszubauen begann man die organisierte Jugendschriftenkritik aber erst im Zuge der Organisationsbestrebungen der Lehrerschaft, die nach der Reichsgründung einsetzten und 1871 in der Konstituierung des Deutschen Lehrervereins gipfelten. Der erste reichsdeutsche Jugendschriftenprüfungsausschuss, der im Zuge dieser Entwicklung entstand, wurde 1877 in Dresden gegründet.¹³⁵ Ziel der Sondierungspolitik der Ausschüsse war zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr bloß die spezifische Kinder- und Jugendliteratur, auf die sich die Gutachtertätigkeit anfangs erstreckt hatte, sondern auch die häufig als ‚Schund‘ und ‚Schmutz‘ charakterisierte, nicht altersspezifisch adressierte Kolportage- und Heftchenliteratur.¹³⁶ Diese Ausweitung des Zuständigkeitsbereichs war für die spezifische Kinder- und Jugendliteratur mit einer enormen Chance verknüpft. Denn trotz der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt zu verzeichnenden „Konsolidierung einer positiven Einstellung der Pädagogik zur Kinder- und Jugendliteratur“ waren die lesekritischen Vorbehalte, die in der Lesesuchtdebatte des 18. Jahrhunderts entstanden waren, in der Kinder- und Jugendliteraturkritik nie völlig aufgehoben worden.¹³⁷ Erst Ende der 1870er Jahre wurde im Zuge des Kampfs gegen die moderne Schundliteratur der „pädagogische[.] Wert“ der ‚guten‘ Jugendschrift „systematisch herausgestellt“ und dieser Teil der Kinder- und Jugendliteratur sogar als „*Heilmittel* gegen die Kolportage“ gepriesen.¹³⁸

Um dieses ‚Heilmittel‘ angemessen zum Einsatz bringen zu können, bedurfte es allerdings eines weiteren Ausbaus der Organisationsstruktur der Jugendschriftenkritik. Realisiert wurde dieser Bedarf auf der 30. Allgemeinen Lehrerversammlung 1893 in Leipzig, wo sich die ersten zwölf Ausschüsse zu

vielen Sonderklauseln wohl noch rund eine Million erwerbsmäßig arbeitende Kinder (vgl. ebd., S. 26).

¹³³ Ebd., S. 24.

¹³⁴ Vgl. Wilkending, Die Kommerzialisierung der Jugendliteratur, 2001, S. 219, Anm. 3.

¹³⁵ Vgl. Maase, Die soziale Bewegung gegen Schundliteratur im deutschen Kaiserreich, 2002, S. 54.

¹³⁶ Vgl. Wilkending, Kritik der Jugendlektüre, 1996/97, S. 42. Eingedrungen sind die im Kontext der nicht spezifisch adressierten Literatur entwickelten Begriffe ‚Schmutz‘ und ‚Schund‘ in die Jugendschriftenkritik bereits Mitte des 19. Jahrhunderts (vgl. Wilkending, Die Kommerzialisierung der Jugendliteratur, 2001, S. 225).

¹³⁷ Wilkending, Einige Mitteilungen über die Kontinuität leseskeptischer Positionen in der Kinder- und Jugendliteraturkritik, 1996, S. 142.

¹³⁸ Wilkending, Kritik der Jugendlektüre, 1996/97, S. 42.

einem Dachverband, den Vereinigten deutschen Prüfungsausschüssen für Jugendschriften, zusammenschlossen. Das als ‚Vorort‘ bezeichnete verwaltungstechnische und organisatorische Zentrum sowie den Redaktionssitz der noch im gleichen Jahr ins Leben gerufenen Vereinszeitschrift *Die Jugendschriften-Warte* bildete zunächst Berlin. 1896 wurde die ‚Vorortsfunktion‘ dann auf Hamburg übertragen. Betrachtet man die weitere Entwicklung der im Rahmen der Lehrervereinsarbeit organisierten Jugendschriftenkritik, die sich von 12 Ausschüssen rasch auf 40 im Jahre 1902 und dann bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs sogar auf etwa 130 ausdehnte, so wird deutlich, über welches ausgezeichnete Netzwerk die Jugendprüfungsausschüsse bereits relativ kurz nach der Gründung des Dachverbands verfügten.¹³⁹ Für den sich mit der Etablierung der großformatigen Heftchenserien um 1907 ausweitenden ‚Schundkampf‘ lieferte diese Organisation, die zudem über gute Kontaktmöglichkeiten sowohl zu den Lehrerverbänden und deren Publikationsorganen als auch zu den Schulen und Schulverwaltungen verfügte, deshalb eine ideale Plattform.¹⁴⁰ Das darf, wie Gisela Wilkending bemerkt hat, allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Jugendschriftenbewegung sich nicht nahtlos in den organisierten Schundkampf gegen die Massensliteratur eingefügt hat.¹⁴¹ Denn seit der Vorort der Vereinigten deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften 1896 nach Hamburg gewechselt war, dominierte ein Prüfungsausschuss die Jugendschriftenkritik, welcher sich nicht umstandslos von der bürgerlichen Ideologie und deren Propagierung einer „nach außen und innen ‚einen‘ Nation“ vereinnahmen ließ.¹⁴² Vielmehr zeigte sich gerade in Hamburg „die eigenartige soziale ‚Zwischenposition‘ der Volksschullehrer“, die zwar „einerseits durch die Ausbildung eine „Orientierung auf das ‚Bildungsbürgertum‘ hin“ gewonnen hatten, andererseits aber „durch Herkunft und Berufsfunktion“ dem Proletariat nahestanden.¹⁴³ Neben der Volksbildungsbewegung orientierte sich der Hamburger Prüfungsausschuss, und mit ihm bis zu einem gewissen Grad auch die in den Vereinigten deutschen Prüfungsausschüssen für Jugendschriften organisierte Jugendschriftenbewegung, deshalb auch an den literaturpädagogischen Konzepten der Sozialdemokratie. Diese Sonderstellung manifestierte sich besonders eindrücklich am herausragenden Kopf der Hamburger Jugendschriftenbewegung, dem Volksschullehrer Heinrich Wolgast.¹⁴⁴

Wolgast war in Hamburg auf dem Gebiet der pädagogischen Arbeit bereits seit Ende der 1880er Jahre aktiv. Er gehörte nicht nur zu den Gründungsmitgliedern des 1888/89 ins Leben gerufenen Hamburger Jugendschriftenprüfungsausschusses, sondern war von 1886 bis 1893 auch im Vorstand des linksgerichteten „Vereins Hamburger Volksschullehrer“, der sich u. a. für die Einrichtung der auf größere Chancengleichheit gerichteten Einheitsschule aussprach. Als sich der Verein 1894 auflöste, traten Wolgast und die übrigen Mitglieder in die größere „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesen“ über, welche später im Kampf gegen die ‚Auswüchse‘ des Kinos eine führende Rolle spielen sollte.¹⁴⁵ Im

¹³⁹ Vgl. Azegami, *Die Jugendschriften-Warte*, 1996, Kap. 2.

¹⁴⁰ Vgl. Maase, *Die soziale Bewegung gegen Schundliteratur im deutschen Kaiserreich*, 2002, S. 54.

¹⁴¹ Vgl. Wilkending, *Die Kommerzialisierung der Jugendliteratur*, 2001, S. 221.

¹⁴² Wilkending, *Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“*, 1980, S. 19f.

¹⁴³ Ebd., S. 96.

¹⁴⁴ Vgl. dazu insgesamt Wilkending, *Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“*, 1980.

¹⁴⁵ Zum Lebenslauf von Heinrich Wolgast vgl. die zahlreichen Hinweise in Gisela Wilkending, *„Volksbildung und Pädagogik ‚vom Kinde aus“*, 1980; sowie - in konzentrierterer Form - Wilkending, Wolgast, Heinrich Joachim, 1984.

gleichen Jahr, in dem der Übertritt in die „Gesellschaft“ erfolgte, erschien auch Wolgasts erster speziell auf die Kinder- und Jugendliteratur zugeschnittener Aufsatz über „Bilderbuch und Illustration“.¹⁴⁶ Zentrum der Schrift bildet die Kritik an der zeitgenössischen Bilderbuchproduktion.¹⁴⁷ Die Schärfe, mit der diese formuliert ist, rührt u.a. daher, dass Wolgast gerade in dieser ersten Phase des kindlichen Literaturkontakts die Weichen für einen späteren Kunstgenuss richtiggestellt sehen wollte. Eine solche Weichenstellung durfte sich seiner Auffassung nach nicht wie das zeitgenössische Bilderbuch mit dem kindlichen Gefallen als Qualitätsmaßstab zufriedengeben. Aufgabe der Erstliteratur sei es vielmehr, das Kind zum Kunstgenuss, wie er dem Erwachsenen und insbesondere dem Gebildeten zugänglich ist, zu erziehen.

Bereits dieser Aufsatz rief schon kurz nach Erscheinen auf der Seite der Verleger und Buchhändler heftige Gegenreaktionen hervor. Voll zum Ausbruch kamen die Hetzaktionen gegen Wolgast aber erst in den Jahren, in denen Wolgast von 1896 bis 1912 die Redaktionsleitung der rasch zum wichtigsten zeitgenössischen Diskussions- und Rezensionsorgan der Kinder- und Jugendliteratur avancierten *Jugendschriften-Warte* inne hatte.¹⁴⁸ Den Hauptanstoß bildete dabei die Veröffentlichung seiner wichtigsten Schrift *Über das Elend unserer Jugendliteratur* (1896), die noch bis in die Weimarer Republik hinein als das Standardwerk der Jugendliteraturtheorie betrachtet wurde. Noch prägnanter als in dem Aufsatz zum Bilderbuch machte Wolgast hier deutlich, dass er den Qualitätsmaßstab einer Jugendschrift nicht in einer leicht zu einer ‚Schonraumpädagogik‘ verkommenden ‚Kindertümlichkeit‘, sondern in ihrem Kunstcharakter erblickte. Er ging zunächst sogar so weit, diesem Anspruch zuliebe die Legitimität der spezifischen Kinder- und Jugendliteratur in Zweifel zu ziehen:

*Die Jugendschrift in dichterischer Form muß ein Kunstwerk sein. Literarische Kunstwerke gehören aber der allgemeinen Literatur an, und so würde die spezifische Jugendliteratur keine Existenzberechtigung besitzen. [...] Der Begriff der Jugendliteratur in dem Sinne eines Schrifttums, das eigens nur für die Jugend geschaffen ist und im allgemeinen auch nur für die Jugend Interesse haben kann, muß fallen.*¹⁴⁹

Als Vorläufer dieser Meinung gilt Wolgast Theodor Storm, dessen ähnlich lautendes Diktum aus dem *Pole Poppenspärer* Wolgast mit den folgenden Worten zitiert:

„Wenn du für die Jugend schreiben willst, so darfst du nicht für die Jugend schreiben.“ [...] „Denn es ist [...] unkünstlerisch, die Behandlung eines Stoffes so oder anders zu wenden, je nachdem du dir den großen Peter oder den kleinen Hans als Publikum denkst. Durch diese Betrachtungsweise aber wurde die große Welt der Stoffe auf ein

¹⁴⁶ Vgl. Wolgast, *Über Bilderbuch und Illustration*, 1894. Die Erstveröffentlichung fand im Jahresbericht 1892/93 der „Gesellschaft der Freunde“ statt.

¹⁴⁷ Zu Wolgasts ‚Bilderbuch‘-Aufsatz vgl. Wilkending, *Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“*, 1980, S. 277f.

¹⁴⁸ Zur Kritik an Wolgast insgesamt vgl. Wilkending, *Volksbildung und Pädagogik vom „Kinde aus“*, 1980, insbes. Teil II, Kap. 3.

¹⁴⁹ Wolgast, *Das Elend unserer Jugendliteratur*, 1896, S. 21.

kleines Gebiet beschränkt. Denn es galt einen Stoff zu finden, der, unbekümmert um das künftige Publikum und nur seinen innern Erfordernissen gemäß behandelt, gleichwohl wie für den reifen Menschen, so auch für das Verständnis und die Teilnahme der Jugend geeignet war.“¹⁵⁰

Die skizzierte schroffe Ablehnung der spezifischen Jugendliteratur durch Heinrich Wolgast war mehrfach motiviert. Zum einen spiegelt sich in seiner Schrift über *Das Elend unserer Jugendliteratur*, welche die Degradierung des modernen Lesers zum „Ausbeutungsobjekt“¹⁵¹ anprangert, Wolgasts Zusammenführung der durch Rousseau inspirierten Kulturkritik mit der von Karl Marx entfalteten Entfremdungstheorie.¹⁵² Kern dieser Zusammenführung bildet Wolgasts Kritik an der Zerstörung des menschlichen Tätigkeitstriebes, der wenige Jahre später im Zuge der reformpädagogischen Radikalisierung von Rousseaus Konzeption der kindlichen Natur geradezu zu einem Schlüsselbegriff des pädagogischen Denkens avanciert,¹⁵³ und auf dessen Entfaltung auch bereits Wolgast seine Erziehung zum ‚ganzen Menschen‘ abgestellt wissen will.¹⁵⁴ Ersetzt und zurückgedrängt sieht er die ‚natürlichen‘ drei Förderer des kindlichen Tätigkeitstriebes, „Spiel, Arbeit, Geschichtenhören“¹⁵⁵, nicht nur durch die gewerbliche Kinderarbeit, sondern auch durch die wenig qualitätsvolle moderne „Unterhaltungslektüre der Jugend“¹⁵⁶, welche - anders als die ‚wahre Kunst‘ - ihre Leser zum „Ausbeutungsobjekt“¹⁵⁷ des „geschäftlichen Interesses“¹⁵⁸ degradiere und dem Kind seine Lust, „in körperlicher Arbeit seine Kräfte und seine Sinne, ja seinen Geist zu gebrauchen“, in eine „Qual“¹⁵⁹ verkehre.¹⁶⁰ Demgegenüber betont er, dass das ‚echte‘ literarische Kunstwerk die „Selbstthätigkeit“, die er der immer mehr überhandnehmenden bloßen „Rezeptivität“¹⁶¹ entgegenstellt, nicht verkümmern lasse. Seine Bedeutung als „großer Bildungswert“¹⁶² liege vielmehr darin, dass es dem Leser kein flüchtiges und durch Überschlagungen gekennzeichnetes Lesen erlaube, sondern ihn zur Ausbildung einer „nachschaaffenden Phantasiethätigkeit“¹⁶³ und zur Leistung von „ernste[r] geistige[r] Arbeit“¹⁶⁴ anrege. Zwei Bedingungen setzt Wolgast dabei voraus: Zum einen verbindet er mit dem Gedanken, dass es „im Kunstwerk [...] kein überflüssiges Einschiesel“ und „nichts Verworrenes“, sondern nur eine Gewöhnung „an ausdauerndes, aufmerksames Lesen“ und „klare

¹⁵⁰ Ebd., S. 21f.

¹⁵¹ Ebd., S. 39.

¹⁵² Vgl. Wilkending, Kritik der Jugendlektüre, 1996/97, S. 56; sowie Wilkending, Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“, 1980, S. 236. Demnach bezieht sich Wolgast vor allem auf das 13. Kapitel von Marx' *Kapital* („Maschinerie und große Industrie“).

¹⁵³ Vgl. Oelkers, Bruch und Kontinuität, 1993, S. 568-571; sowie daran anknüpfend Honig, Entwurf einer Theorie der Kindheit, 1999, S. 49.

¹⁵⁴ Zur zentralen Stellung des „Tätigkeitstriebes“ in Wolgasts Erziehungskonzept; vgl. auch Wilkending, „Kind und Kunstwerk! Sind das nicht gewaltige unvereinbare Gegensätze?“, 1981, insbes. S. 281.

¹⁵⁵ Wolgast, *Das Elend unserer Jugendliteratur*, 1896, S. 17.

¹⁵⁶ Ebd., S. 38.

¹⁵⁷ Ebd., S. 39.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd., S. 4.

¹⁶⁰ Vgl. Wilkending, „Kind und Kunstwerk! Sind das nicht gewaltige unvereinbare Gegensätze?“, 1981, S. 282.

¹⁶¹ Wolgast, *Das Elend unserer Jugendliteratur*, 1896, S. 6.

¹⁶² Ebd., S. 47.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 42.

Vorstellungen“ gebe, mit der eher traditionellen Vorstellung des „Dichterwerke[s] als einem organisch gewachsenen Geisteserzeugnis“. ¹⁶⁵ Zum anderen erfordert Wolgasts Lob auf die Phantasietätigkeit zumindest implizit eine Entkräftung der altbekannten Angst, die Lektüre könne die Kinder zu realitätsfremden Fantasten erziehen. Angelegt ist die Zurückweisung dieser Befürchtung in Wolgasts Forderung, dass der „echte Dichter ausnahmslos nach der Natur“ schaffen und so den „Wirklichkeitssinn“ fördern müsse. ¹⁶⁶ Zwar ist damit kein enger Realismusbegriff gemeint - denn auch „Fabelwesen und Ideale entleihen“ Wolgast zufolge „ihre Züge der Wirklichkeit“ ¹⁶⁷ -, eine Einschränkung der Kunst bedeutet die Festlegung auf eine Förderung des ‚Wirklichkeitssinns‘ und damit auf „das Gefühl für die einfache, natürlich simple Wahrheit“ ¹⁶⁸ aber allemal. Denn auch von Wolgast wird die Tatsache, dass der Glaube an die eine Wirklichkeit und Wahrheit im Sinne pluraler Weltansichten um die Jahrhundertwende längst brüchig geworden war, damit eindeutig verdrängt.

Neben diesem Einsatz für den Erhalt der Selbsttätigkeit besteht ein weiteres modernitätskritisches Argument, das Wolgast - ähnlich wie zuvor schon Karl Kühner, nun aber auch an die von Karl Marx entwickelte Entfremdungskritik angelehnt - an die spezifische Jugendliteratur heranträgt, in der Klage darüber, dass die spezifische Jugendliteratur das Kind von der Familie separiere und so vergleichbar der modernen Lohnarbeit das Ganzheitsgefühl des modernen Menschen gefährde. ¹⁶⁹ Grundsätzlich abgeneigt war Wolgast dem modernen Buchmarkt dennoch nicht. Anders als etwa dem Jugendbuchkritiker Karl Kühner und ähnlich wie der Volksbildungsbewegung ging es Wolgast nämlich nicht um eine Abkehr von den neuen Produktions- und Vertriebsstrukturen, sondern darum, „selbst Einfluß auf den Markt“ zu nehmen und damit ein Stück Hoheit über ihn zu gewinnen. ¹⁷⁰ Praktisch zu verwirklichen versucht hat Wolgast dieses Ziel mit den verschiedenen Billigausgaben aus dem Bereich der Klassiker und der Volksliteratur, die er seit 1899 herausgab.

Ein weiterer zentraler Punkt von Wolgasts Hauptschrift liegt in dem Vorwurf der Tendenzlastigkeit begründet, den er der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur angesichts der Dominanz der auf eine moralische, religiöse oder patriotische Erziehung ausgerichteten Werke macht. Während sich die traditionelle Jugendschriftenkritik, die sich Wolgast zufolge „im wesentlichen darauf beschränkt, die allgemein gültigen Wahrheiten der Erziehungslehre auf die Jugendschrift anzuwenden“, ¹⁷¹ an dieser Praxis der Autoren nicht gestört habe, sieht er darin eine degradierende außerästhetische Indiennahme der Kunst als „Beförderungsmittel für Wissen und Moral“. ¹⁷² In dieser Forderung nach einer Autonomie der Kunst spiegelt sich zum einen - das hat Gisela Wilkending mit Blick auf Wolgasts Gesamtwerk gezeigt - die politische Einstellung des Jugendbuchkritikers wider, der in Anknüpfung an die radikaldemokratische Position Diesterwegs für die Unabhängigkeit und Freiheit der Bildung und des

¹⁶⁵ Ebd., S. 46.

¹⁶⁶ Ebd., S. 47.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd., S. 48.

¹⁶⁹ Vgl. Ewers, Eine folgenreiche, aber fragwürdige Verurteilung aller „spezifischen Jugendliteratur“, 1996, S. 11; sowie Wolgast, Das Elend unserer Jugendliteratur, 1896, S. 25.

¹⁷⁰ Wilkending, Die Kommerzialisierung der Jugendliteratur, 2001, S. 229.

¹⁷¹ Wolgast, Das Elend unserer Jugendliteratur, 1896, S. 26.

¹⁷² Ebd., S. 21.

Lehrerstands eintrat.¹⁷³ Im *Elend unsere Jugendliteratur* kommt er darauf zwar nur ansatzweise zu sprechen, ausgeklammert wird der politische Aspekt jedoch nicht:

Es ist gewiß für das öffentliche Leben in jedem Betracht von Bedeutung, wie die großen Massen der arbeitenden Klassen ihre ästhetischen Bedürfnisse befriedigen. Ob sie mit den rohen oder albernen Erzeugnissen einer Afterkunst ihren litterarischen Hunger stillen, oder an den Schätzen der echten Kunst lebendigen Anteil haben, ist für die Entwicklung des sozialen Kampfes nicht gleichgültig. [...] die Art des Kampfes und das Tempo der Entwicklung wird von der Bildung und nicht zum wenigsten der litterarischen Bildung der kämpfenden Parteien mitbedingt.¹⁷⁴

Trotz der kulturdemokratischen Zielperspektive macht sich aber auch bei Wolgast, der sowohl mit dem Begründer der Kunsterziehungsbewegung, Alfred Lichtwark, als auch mit dem Leiter des Dürerbunds und Herausgeber des *Kunstwarts*, Ferdinand Avenarius, in Kontakt stand, jene Sakralisierung der Kunst bemerkbar, die zu der scharfen Trennung zwischen ‚high‘ und ‚low‘ bzw. E- und U-Kunst geführt hat. Das zeigt sich vor allem darin, dass er seine Verdammung der „*Unterhaltung in der Form der Dichtung*“ als „das ganze Elend der Jugendschriftstellerei“ mit der Forderung nach einer Lektüre von ausgewählten Klassikern verknüpfte, welche Kinder bis zum zwölften Lebensjahr von der Lektüre ausklammern musste.¹⁷⁵ Eine über das oben gesagte hinausgehende Definition des Kunstcharakters, der angeblich die Klassiker prägte und den Wolgast auch von der Jugendliteratur erwartete, blieb er in seinem Hauptwerk hingegen schuldig. Stattdessen lieferte er eine Umschreibung, die im Prinzip auf eine Absicherung der Definitionsmacht der gebildeten Erwachsenen hinauslief: „Was der gebildete Erwachsene mit Genuß liest, ist im allgemeinen ein Kunstwerk, gleichgültig, ob Verfasser oder Verleger es für die Jugend oder für das große Publikum bestimmen.“¹⁷⁶

Ähnlich wie auch die übrigen Kulturreformer und Kritiker der modernen Massenkünste besaß Wolgast also noch ein „festes Vertrauen zur Kunst der bürgerlichen Gesellschaft“ und zum Anspruch des humanistischen Bildungskonzepts.¹⁷⁷ Das Fundament dieses Vertrauens bildete der bürgerliche Glaube, dass die „Kunst mit dem Anspruch auf eine höhere Wirklichkeit und Wahrheit verbunden ist.“¹⁷⁸ Inspiriert war Wolgast dabei von Schillers Konzept einer ‚ästhetischen Erziehung‘¹⁷⁹. Das zeigt sich vor allem in seiner Einschätzung

¹⁷³ Vgl. dazu insgesamt Wilkending, *Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“*, 1980.

¹⁷⁴ Wolgast, *Das Elend unserer Jugendliteratur*, 1896, S. 37.

¹⁷⁵ Ebd., S. 12.

¹⁷⁶ Ebd., S. 27.

¹⁷⁷ Azegami, *Die Jugendschriften-Warte*, 1996, S. 23.

¹⁷⁸ Ebd., S. 28.

¹⁷⁹ Schiller wies in seiner Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) der Kunst in der Geschichte der Emanzipation des deutschen Bürgertums insofern eine herausragende Rolle zu, als sie für ihn „die im Rahmen der feudalen Repression einzig mögliche Form der gesellschaftlichen Praxis“ darstellte, „in der aufklärerisch erkenntnisvermittelnde, gesellschaftlich utopische und hedonistische, auf sinnliche Befreiung zielende Ansprüche zur Synthese kamen.“ Damit wurde die Kunst „[j]enseits von Mangel und Angst [...] zur freien Manifestation der menschlichen Möglichkeiten und damit zugleich zum entschiedenen Protest gegen die bestehende feudale Ordnung.“ (Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 102)

des ästhetischen Genusses, bei dem er zwei grundsätzliche Arten unterscheidet: Während ein Hintertreppenroman seinem Leser einen ästhetischen Genuss nämlich nur über den Stoff verschaffen könne, beruhe der Genuss von wahrer Dichtung primär auf deren Form.¹⁸⁰ Gisela Wilkending hat deswegen unter Rekurs auf Wolfgang Welschs *Grenzgänge der Ästhetik* zu Recht bemerkt, dass auch Wolgasts Projekt die von Schiller intendierte Versöhnung von Sinnlichkeit und Vernünftigkeit nicht gelingt.¹⁸¹ Vielmehr lässt sich auch auf ihn anwenden, was Wolfgang Welsch in Bezug auf Friedrich Schillers Schriften festgestellt hat, nämlich dass die traditionelle Ästhetik einem „elevatorischen Imperativ folgt“, der letztlich die „Ausmerzungen des Primärsinnlichen“ verlangt.¹⁸²

Allerdings hat sich Wolgasts Haltung, die an eine spezifische Kinder- und Jugendliteratur denselben Kunstanpruch stellte wie an die Erwachsenenliteratur und die Tendenz in der Kinder- und Jugendliteratur strikt ablehnte, auch innerhalb der Jugendschriftenprüfungsausschüsse und ihrem Organ, der *Jugendschriften-Warte*, nie bei allen Mitwirkenden durchgesetzt. Sie blieb vielmehr stets von Widersprüchen begleitet.¹⁸³ Zu den bedeutsamsten Kritikern Wolgasts zählte dabei der Gothaer Lehrer Ernst Linde. Zwar zeigte sich Linde prinzipiell mit Wolgasts Forderung nach einem ‚Kunstwert‘ der Kinder- und Jugendliteratur einverstanden, der Primat musste ihm zufolge aber unmissverständlich der ‚Kindertümlichkeit‘ gebühren. Bei Kinderschriften, die Letzterer besonders gerecht wurden, sollten ihm zufolge gewisse künstlerische Mängel deshalb in Kauf genommen werden.¹⁸⁴ Zudem interpretiert er die Bemerkungen Theodor Storms nicht wie Heinrich Wolgast als Ablehnung einer spezifischen Kinder- und Jugendliteratur, sondern als Aufforderung, das Hauptaugenmerk beim Verfassen und Bewerten der Kinder- und Jugendliteratur auf die richtige Stoffwahl zu lenken.¹⁸⁵

Hinter dieser Frage, ob dem ‚Kunstwert‘ oder der ‚Kindertümlichkeit‘ bei der Beurteilung einer Kinderschrift eine Vorrangstellung gebühren sollte, stand ein grundsätzlich verschiedenes Verständnis des Wesens des Kindes. Denn während Linde das Kindliche mit Stichworten wie das „Reine“, „Innige“, „Natürliche“, „Schlichte“, „Gesunde“, „Lebensfreudige“, „Weltzugewandte“, „Heitere“ und „Harmonische“ umschrieb,¹⁸⁶ wollte Wolgast das Kindliche in seiner „Ganzheit“, zu der für ihn auch die „Nachtseiten der Kindesnatur“ zählten, begreifen.¹⁸⁷ Von einer ‚Schonraumpädagogik‘ war Wolgast, der zumindest ansatzweise auch eine „Vorstellung vom *gesellschaftlichen Wesen des Kindes*“ entwickelte, deshalb weit entfernt.¹⁸⁸ Konkret ersichtlich wurden die Differenzen zwischen Linde und dem um Wolgast zentrierten Hamburger Prüfungsausschuss mit dem Erscheinen des von Ernst Kreidolf bebilderten und Richard Dehmel mit Versen ausgestatteten

¹⁸⁰ Vgl. Azegami, *Die Jugendschriften-Warte*, 1996, S. 23.

¹⁸¹ Vgl. Wilkending, *Die Kommerzialisierung der Jugendliteratur*, 2001, S. 223.

¹⁸² Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996, S. 118.

¹⁸³ Vgl. dazu ausführlich Azegami, *Die Jugendschriften-Warte*, 1996; sowie Wilkending, *Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“*, 1980.

¹⁸⁴ Vgl. Wilkending, *Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“*, 1980, S. 282.

¹⁸⁵ Vgl. Linde, *Kunst und Kind*, 1901, S. 257.

¹⁸⁶ Ebd., S. 245ff. „Alles vorwiegend Reflexive, Künstliche, Kunstvolle, Grüblerisch-Schwärmerische“ war für Linde hingegen „unkindlich“. Ebenso „wesensfremd“ war dem Kind seiner Ansicht nach „die Tragik des Lebens“ und die „Rückkehr von der Welt in das eigene Innere“. Das Kind strebe „nicht nach dem Problematischen, sondern nach dem Positiven“. (Ebd., S. 246, S. 247 und S. 248)

¹⁸⁷ Wolgast, *Das Elend unserer Jugendliteratur*, 1896, S. 284.

¹⁸⁸ Wilkending, *Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“*, 1980, S. 283.

Bandes *Fitzebutze* (1900), in dem die Hamburger zusammen mit Ernst Kreidolfs *Blumenmärchen* (1898) eine neue künstlerische Form des Bilderbuchs anbrechen sahen. Linde, der die Werke der literarischen Moderne aufgrund ihrer „Vorliebe“ gerade „ungelöste Dissionanz[en]“ darzustellen, für „ganz unkindlich“ hielt, stand einem solchen ‚Einbruch‘ der Moderne in die Kinderliteratur hingegen ablehnend gegenüber.¹⁸⁹ Entsprechend fand er das durch seine ins Karikaturhafte übersteigerten Bilder und eine antiautoritäre, religionskritische Haltung geprägte Kinderbuch von einer völlig unkindlichen „Fratzenhaftigkeit“ geprägt.¹⁹⁰ Eine solch moderne „Schönheit des Häßlichen“ hatte für ihn im Kinderbuch nichts verloren.¹⁹¹

Ein zweiter prominenter Vertreter der Jugendschriftenbewegung, der Wolgast strenge Anforderungen an den Kunstcharakter der Jugendschriften nicht mittragen wollte, war der radikalreformerisch gesinnte Berliner Privatlehrer Berthold Otto. Otto gab in Berlin mit dem *Hauslehrer* (ab 1901) nicht nur eine eigene Zeitschrift heraus, sondern gründete 1906 auch eine gleichnamige Reformschule,¹⁹² mit der er das Konzept eines nicht streng nach Unterrichtsfächern und Klassen getrennten ‚Gesamtunterrichts‘ verfolgte.¹⁹³ Wolgasts Forderung nach einem künstlerischen Jugendschrifttum stellte Otto das auf der Sprechsprache der Kinder basierende Konzept der ‚Altersmundartendichtung‘ entgegen, das die Idee der Förderung der kindlichen Selbsttätigkeit weiter auf die Spitze trieb. Nicht an von Erwachsenen aufgestellten Kunstanprüchen, sondern an der tatsächlich gesprochenen, altersspezifischen Sprache des Kindes sollte die Kinder- und Jugendliteratur orientiert sein. Dabei ging Otto, der mit diesem Konzept verhindern wollte, dass dem Kind die Kultur nur aufgezwungen wurde, sogar soweit, dass er die in ‚Altersmundart‘ nacherzählte Literatur dem Original vorzog. Eine solche Aufwertung der kindlichen Selbsttätigkeit ging weit über Wolgasts Ansatz hinaus. Denn anders als Otto war Wolgast nicht bereit, zugunsten der selbstschöpferischen Fähigkeiten des Kindes auf eine Aneignung der Überlieferung und eine entsprechende Traditionsbildung zu verzichten. „Radikal kulturkritische Positionen, in denen die nicht am literarischen Werk, sondern an der gesprochenen Sprache von Kindern orientierte Entwicklung des „künstlerischen Schaffenstribs“ mehr als das Verstehen, der ›Genuß‹ der Kunstwerke gilt“, und das Kind selbst „ein eigener Kulturfaktor sein soll“, blieben dem Hamburger Jugendschriftenprüfer, wie Gisela Wilkending gezeigt hat, vielmehr „fremd“.¹⁹⁴

Auch Wolgasts eigenes Verständnis der Kindheit und der ihr gemäßen Literatur hat sich in den Folgejahren jedoch gewandelt und dabei der Position Lindes etwas angenähert. Denn war die Leitperspektive Wolgasts anfangs noch klar auf die

¹⁸⁹ Linde, *Kunst und Kind*, 1901, S. 248.

¹⁹⁰ Vgl. Wilkending, *Volksbildung und „Pädagogik vom Kinde aus“*, 1980, S. 285.

¹⁹¹ Linde, *Kunst und Kind*, 1901, S. 249. Zu der im *Fitzebutze* zum Ausdruck kommenden ‚Ästhetik der Hässlichkeit‘ vgl. auch. Wilkending, *Von der Abwehr des Häßlichen zur Suche nach den Grundlagen einer kindlichen Ästhetik. Zu den Anfängen einer kinderliterarischen Moderne*, 1997; sowie Wilkending, *Kind und Gedicht*, 1997.

¹⁹² Vgl. Wilkending, „Kind und Kunstwerk! Sind das nicht gewaltige unvereinbare Gegensätze?“, 1981.

¹⁹³ Vgl. Degenhart, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001, S. 62.

¹⁹⁴ Wilkending, „Kind und Kunstwerk! Sind das nicht gewaltige unvereinbare Gegensätze?“, 1981, S. 280; vgl. auch Wilkending, *Kind und Gedicht*, 1997. In der 4. Auflage des *Elends unserer Jugendliteratur* bezeichnete Wolgast Otto und seinen Ansatz der Altersmundart entsprechend als das „Zerrbild“ einer „*Dichtung vom Kinde aus*“ (Wolgast, *Das Elend unserer Jugendliteratur*, 1910, S. 245).

Erziehung zum Kunstgenuss des gebildeten Erwachsenen und auf die Lektüre der Klassiker gerichtet, so bahnte sich um die Jahrhundertwende auch in seinem Denken eine Versöhnung von Kunstwert und Kindertümlichkeit an.¹⁹⁵ Aufgeschlossen stand er dabei insbesondere dem vom Hamburger Lehrer William Lottig geprägten Konzept einer „*Dichtung vom Kinde aus*“ gegenüber, das Wolgast nicht als „Herunterkauern“, sondern als kraft der „Imagination“ geleistetes „geistiges Kindsein“ verstand.¹⁹⁶ Ausschlaggebend für diese wohlwollende Interpretation dürfte der Umstand gewesen sein, dass Lottig seine Idee einer Kinderliteratur, die nicht „für Kinder“, sondern „aus der [imaginär eingenommenen Perspektive, A. E.] *der Kinderseele heraus*“ geschaffen sei, ausgerechnet im Zusammenhang einer positiven Besprechung von Dehmels *Fitzebutze* entwickelt hatte.¹⁹⁷ Als konkrete Beispiele einer spezifischen Kinder- und Jugendliteratur, die im Sinne von Lottigs Konzept „Bücher auf den Markt gebracht“ hätten, „die entgegen dem Stormschen Wort ‚für die Jugend geschrieben sind‘ – und doch vollen Anspruch auf *literarische Qualität* erheben“, nennt Wolgast, neben dem besagten *Fitzebutze* von Kreidolf und Dehmel, zwei Bücher von Gustav Falke und Heinrich Scharrelmanns *Aus Heimat und Kindheit und glücklicher Zeit*.¹⁹⁸ Diese Umorientierung ist allerdings auch bei Wolgast mit einem rückwärtsgewandten Zug verbunden. Auch er sucht eine Überwindung der ‚Zweiteilung‘ der Nation nach 1900 nämlich nicht mehr vorwiegend in der politischen Arbeit, sondern in der Zuwendung zu einer Volksliteratur, in der die Einheit der Nation noch unbeschadet scheint und zudem über die Analogie zwischen der Kindheit und der Kindheit des Volkes eine Verbindung von Kunst und Kindertümlichkeit möglich scheint. Damit „wird das Kind zum Zentrum einer Erlösungsvorstellung gemacht“, die den „sich auflösenden traditionellen Gemeinschaften“ entgegengestellt wird und „für Familie und Heimat eine neue Legitimation“ bieten soll.¹⁹⁹ Demgegenüber sieht er in der gegenwärtigen Literatursituation die Spaltung der Nation gespiegelt, was zu einer scharfen Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen Lesergruppen führt: Während sich ein kleiner Teil zu Goethe ‚hinauflese‘, würde das Gros der Leser „nach unten zum Kolportageroman und zur Skandalpresse geführt“.²⁰⁰

Auch ein zweiter Kernpunkt der Wolgast’schen Position, nämlich seine Forderung einer Tendenzfreiheit der Kinder- und Jugendliteratur, blieb in der Jugendschriftenbewegung nicht unangetastet. Die erste entscheidende Abschwächung, die dem Machtgewinn der „stärker patriotisch und religiös gesinnten Vertreter anderer Jugendschriftenausschüsse“ Rechnung trug, brachte die 1906 in München abgehaltene Generalversammlung der Deutschen Jugendschriftenausschüsse.²⁰¹ Sogar die Hamburger anerkannten auf der Versammlung offiziell, dass „Tendenz im Sinne des Dranges nach Darstellung einer Idee mit den Mitteln der Dichtkunst [...] ein notwendiges Moment dichterischen Schaffens“ ist.²⁰² Noch weitgehender war die ebenfalls

¹⁹⁵ Vgl. dazu ausführlich Ewers, Eine folgenreiche, aber fragwürdige Verurteilung aller „spezifischen Jugendliteratur“, 1996.

¹⁹⁶ Wolgast, Das Elend unserer Jugendliteratur, 41910, S. 245.

¹⁹⁷ Lottig, *Fitzebutze*. Ein neues deutsches Kinderbuch, 1900, S. 23.

¹⁹⁸ Wolgast, Das Elend unserer Jugendliteratur, 41910, S. 245.

¹⁹⁹ Wilkending, Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“, 1980, S. 301.

²⁰⁰ Ebd., S. 298.

²⁰¹ Ebd. S. 223.

²⁰² Köster/Ries, Protokoll der Generalversammlung der vereinigten deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften in München, 1906, S. 26.

angenommene Berliner These, der zufolge „Dichtungen, die bei voller Wahrung der Gesetze künstlerischen Gestaltens zugleich eine religiöse, moralische oder patriotische Wirkung auf den Leser ausüben“, nun ausdrücklich als Jugendschriften zu empfehlen waren.²⁰³ Zwar war man damit auch in den Prüfungsausschüssen vom ursprünglichen Ansatz Wolgasts ein gutes Stück abgerückt. Aber auch die Zugeständnisse, die im Laufe der Zeit an die Kindertümlichkeit bzw. eine gewisse Berechtigung der Tendenz gemacht wurden, konnten - zumindest vor dem Ersten Weltkrieg – Wolgasts Festhalten am Anspruch des Kunstwerts der Dichtung nicht ins Wanken bringen.²⁰⁴

Mit dem um die ‚Volksbildungsbewegung‘ zentrierten ‚Schundkampf‘ brachte der strenge Maßstab, der von den Hamburgern an den künstlerischen Genuss gelegt wurde, die Jugendschriftenprüfungsausschüsse jedoch schon früh in Konflikt. Immer wieder empfohlen führende ‚Schundkämpfer‘ Schriften, die in den Besprechungen der Prüfungsausschüsse, und insbesondere der der Hamburger Prüfer, aufgrund ihrer literarischen Minderwertigkeit abgelehnt worden waren. Als Reaktion auf diese Praxis bezichtigte Heinrich Wolgast bereits 1902 den Vorsitzenden der ‚Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung‘, Jürgen Tews, einer unkritischen Leseförderung, der es nicht um die Erziehung einer literarischen Genussfähigkeit gehe, sondern nur um die Weckung eines mehr oder weniger wahllos zu befriedigenden Lesehungers.²⁰⁵ ‚Abgestraft‘ wurde Wolgast für solche Ausbrüche u.a. damit, dass man auf dem Chemnitzer Lehrertag von 1902 zuerst nicht ihn, sondern den Tübinger Kunstprofessor - und späteren Kinokritiker - Konrad Lange als Redner auftreten lassen wollte, der noch 1893 das eigentliche Kunstpublikum in den höheren Ständen erblickt hatte.²⁰⁶

Dennoch blieb Tews nicht der einzige ‚Schundkämpfer‘, der von Wolgast und seinen Anhängern attackiert wurde. Scharf kritisiert wurde in der *Jugendschriften-Warte* auch Karl Brunner, der nicht nur der Herausgeber der dem Schundkampf gewidmeten *Hochwacht* (1910/11ff.) und Vorsitzender der 1911 von mehreren Vereinen gegründeten ‚Zentralstelle zur Bekämpfung der Schundliteratur‘ war, sondern als pädagogischer Beirat ab 1913 auch einen zentralen Posten in der Berliner Filmzensurstelle besetzte. Auslöser für die Kritik, die u. a. Heinrich Wolgast äußerte, bildete Brunners Prüfungspraxis, bei der anders als bei den Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüssen vor allem die moralische bzw. ‚gesinnungsmäßige‘ Eignung den Ausschlag gab.²⁰⁷ So zitierte der Vorsitzende der Danziger Prüfungsausschüsse, L. Mahlau, Karl Brunners Prüfungsgrundsatz mit folgenden Worten:

Die Unterhaltungsliteratur, sofern sie sich in den Dienst der Jugendpflege stellen will, darf nicht nur danach gewertet werden, ob das Buch ein literarisches Kunstwerk ist. Wie die Dinge heute liegen, kommt alles darauf an, in welchem Geist, mit welcher Gesinnung ein solches Buch geschrieben ist.²⁰⁸

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vgl. dazu insgesamt, Azegami, *Die Jugendschriften-Warte*, 1996.

²⁰⁵ Vgl. Wilkending, *Volksbildung und „Pädagogik vom Kinde aus“*, 1980, S. 228.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 228.

²⁰⁷ Vgl. Azegami, *Die Jugendschriften-Warte*, 1996, S. 65.

²⁰⁸ Mahlau/Hassenpflug, *Literarische Kritik, Schundliteratur, Herr Prof. Brunner und die Jugendschriften-Warte*, 1912, S. 46f.

Bereits in der April-Nummer der *Jugendschriften-Warte* aus dem Jahre 1911 äußerten die Prüfungsausschüsse ihre Empörung über Brunners Empfehlung der *Jung-Siegfried-Bücherei*, die im Verlag Moderner Lektüre erschien.²⁰⁹ Ein Jahr später wurde der Ton noch schärfer. Im Schundkampf, so hieß es in der *Jugendschriften-Warte* vom August 1912, müssten die Prüfungsausschüsse „nicht nur die Schundliteratur, sondern auch Prof. Brunner bekämpfen“.²¹⁰ Brunner und seine Anhänger schlugen zurück, indem sie dem Hamburger Jugendschriftenausschuss eine sozialdemokratische Gesinnung vorwarfen und die von den Prüfungsausschüssen ausgesprochenen Empfehlungen von angeblich ‚vaterlandsfeindlichen‘ Schriften wie Richard Dehmels *Fitzebutze* (1900), Wilhelm Lamszus‘ *Das Menschenschlachthaus* (1912) oder Heinrich Scharrelmanns *Erlebte Pädagogik* (1912) anprangerten.²¹¹

Deutlich wurde die Sonderstellung der Prüfungsausschüsse auch, als kurz vor dem Ersten Weltkrieg ein Gesetzentwurf zur Bekämpfung der Schundliteratur²¹² veröffentlicht wurde und die Prüfungsausschüsse auf der in Kiel abgehaltenen Generalversammlung von 1914 beschlossen, sich gegen die Einführung des Gesetzes auszusprechen. Statt ein Gesetz zu unterstützen, das aufgrund seiner unscharfen Begriffsverwendung gefährlich wirken könnte, wollten die Prüfungsausschüsse lieber weiter auf positive Fördermaßnahmen setzen. In den folgenden Kriegsjahren wurde die ursprüngliche Position Wolgasts in den Prüfungsausschüssen dann allerdings stark geschwächt.²¹³ Dennoch machte 1921 die Kritik an dem Vorstoß des Dresdner Lehrervereins, der die Jugendschrift in den Dienst der Lebenskunde gestellt wissen wollte, nochmals das Festhalten an dem traditionsgemäßen Wolgastschen Standpunkt deutlich.²¹⁴ Auch Wilhelm Fronemann, der sich während des Ersten Weltkriegs besonders stark für eine Ausweitung des restriktiven Schundkampfes eingesetzt hatte und sich 1926²¹⁵ offen für die Verabschiedung eines Teils von Heinrich Wolgasts Grundsätzen aussprach, hatte mit seinen Bemühungen um eine radikale Aufwertung der spezifischen Kinderliteratur und seiner Kritik an Wolgasts Zustimmung zu dem Storm’schen Paradoxon in den Prüfungsausschüssen zunächst keinen durchschlagenden Erfolg.²¹⁶ Fronemann zeigte sich Heinrich Wolgasts Position gegenüber schon aufgrund der seiner unterschiedlichen politischen Einstellung skeptisch. Seinen argumentativen Kampf gegen die Wolgast’schen Grundsätze führte er vor allem mit dem Hinweis, dass Wolgasts mangelnde Anerkennung der Kindertümlichkeit und

²⁰⁹ Vgl. Münzel, Lehmann-Brunner. Ein Beitrag zur Bewegung gegen die Schundliteratur, 1911.

²¹⁰ Mahlau/Hassenpflug, Literarische Kritik, Schundliteratur, Herr Prof. Brunner und die Jugendschriften-Warte. [Nachschrift der Redaktion der Jugendschriften-Warte], 1912, S. 47. Neu aufgeflammt ist der Konflikt zwischen Karl Brunner und den Prüfungsausschüssen während des Krieges im Jahr 1916, nachdem Karl Brunner per Kriegserlass befugt wurde, eine amtliche Liste mit Schundliteratur aufzustellen (vgl. dazu Azegami, Die Jugendschriften-Warte, 1996, S. 65f).

²¹¹ Vgl. Wilkending, Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“, 1980, S. 346; sowie Wilkending, Literaturpädagogik der Kaiserzeit, 1982, S. 152.

²¹² Die Verabschiedung des Gesetzes wurde schließlich durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs verhindert.

²¹³ Vgl. dazu ausführlich Azegami, Die Jugendschriften-Warte, 1996, inbes. S. 69. Zwar ist während des Krieges der Konflikt zwischen Karl Brunner und den Prüfungsausschüssen neu aufgeflammt, das Verbot der Schundliteratur durch die stellvertretenden Generalkommandos wurde aber nun begrüßt (vgl. ebd., S. 66f).

²¹⁴ Vgl. Wilkending, Volksbildung und Pädagogik „vom Kinde aus“, 1980, S. 346.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 43.

²¹⁶ Vgl. Fronemann, Wo stehen wir heute?, 1926, S. 57.

²¹⁷ Vgl. Azegami, Die Jugendschriften-Warte, 1996, S. 44f.

seine Vorstellung, die Dichtung solle den ‚Wirklichkeitssinn‘ fördern, veraltet seien.²¹⁷ Der realistischen und naturalistischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mochte dieser Grundsatz in Fronemanns Augen zwar vielleicht noch gerecht werden, der modernen zeitgenössischen Kunst, wie sie etwa der Impressionismus und der Expressionismus hervorgebracht hatten, war er Fronemann zufolge jedoch nicht mehr angemessen. Insofern versteckte sich hinter dem Postulat einer Erziehung zur Wirklichkeit seiner Ansicht nach ebenfalls ein tendenziöser Missbrauch der Literatur. Zwar konnte sich Fronemanns Position offiziell nicht in der *Jugendschriften-Warte* durchsetzen, „gewissermaßen heimlich“ wurde die scharfe Kritik an Wolgast Taiji Azegami zufolge im Laufe der zwanziger Jahre aber doch „in die Grundsätze der Prüfungsausschüsse aufgenommen“, wenn selbst der Fronemann-Kritiker und ehemalige Vorsitzende der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse, Hans Brunckhorst²¹⁸, die Indienstnahme der Kinder- und Jugendliteratur innerhalb eines umfassenden Konzepts der Persönlichkeitsbildung begrüßte²¹⁹ und die „Kritik [...] an der Forderung, daß die Jugendschrift nur noch literarisch gewürdigt und gewertet werden solle, immer lauter“ wurde.²²⁰ Endgültig offenbar wurde der Bruch mit der von Wolgast begründeten Position im Jahre 1930, als der Freiburger Prüfer Hirtler Wolgast „Blindheit und Versteiegenheit“ vorwarf und seine Hauptschrift „als das Produkt eines „kinderfremden Bücherfreundes“ charakterisierte.²²¹ Zwar verteidigte John Barfaut die lange verfolgten Grundsätze Wolgasts noch einmal, Taiji Azegami nach blieb der Einfluss von Wilhelm Fronemann, der die Prüfungsausschüsse später in den NS-Lehrerbund überleitete,²²² nun aber spürbar.²²³

2.4 Medienallmacht – Medienohnmacht: Resumee und Überleitung

Will man den in Kapitel 2 herausgestellten Abwehrgestus auf die ‚Kinder-, bzw. später die ‚Schundliteratur‘, der auch noch die kinoreformerische Debatte kennzeichnet, in seinen Bedingungen verstehen, so lohnt auch ein Blick auf die Ergebnisse, welche die bislang kaum historisch arbeitende Medienwirkungsforschung geliefert hat. Dabei zeigt sich zweierlei: Was erstens die vermeintliche ‚Medienallmacht‘ und eine dementsprechend prinzipielle Angst vor den Medien angeht, so hängt diese ganz entscheidend von der an die Medien herangetragenen Fragestellung und dem vorherrschenden Menschenbild ab. Dies sah man allerdings erst, als man innerhalb der Medienwirkungsforschung in den 1940er und 1950er Jahren lernte, den Medienrezipienten mit seinen Prädispositionen nicht mehr nur einfach - wie im Rahmen der Stimulus-and-Response-Modelle geschehen - als ‚black box‘ zu denken, sondern als mediatisierenden Organismus und damit als Filter zu betrachten. Zwar begann sich im Zuge dieses Wandels die Einstellung durchzusetzen, „dass die Massenmedien wohl kaum als direkte Ursache von Wandlungsprozessen anzusehen seien“ und „bestehende Einstellungen kaum verändern, sondern allenfalls verstärken“

²¹⁷ Vgl. hierzu und zum Folgenden Azegami, *Die Jugendschriften-Warte*, 1996, S. 45f.

²¹⁸ Brunckhorst war von 1908-1914 Vorsitzender der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für *Jugendschriften*, in der ersten Jahreshälfte von 1916 hatte er zudem kurz die Schriftenleitung der *Jugendschriften-Warte* inne (vgl. ebd., S. 13 und 15).

²¹⁹ Ebd., S. 50.

²²⁰ Ebd., S. 42.

²²¹ Barfaut, „Kann die Volksschule ihre Schüler zum guten Buch erziehen?“, 1930, S. 27.

²²² Vgl. Josting, *Der Jugendschrifttums-Kampf des Nationalsozialistischen Lehrerbundes*, 1995.

²²³ Vgl. Azegami, *Die Jugendschriften-Warte*, 1996, S. 49f.

können.²²⁴ An der Betrachtung des Medienkonsums von Kindern änderte diese Umorientierung jedoch wenig, da man weiterhin annahm, dass die als Filter wirkenden Prädispositionen nicht angeboren seien, sondern im Entwicklungsprozess erst angeeignet werden müssten:

Die Massenmedien können den Rezipienten nur über die psychisch und sozial mediatisierenden Instanzen beeinflussen. Im allgemeinen wirken diese Faktoren dabei in Richtung einer Bestätigung und Verstärkung der bereits bestehenden Einstellungen und Meinungen; Einstellungsänderungen sind darum selten. Es kommt nur dazu, wenn keine Prädispositionen als Filter vorhanden sind, d.h. z.B. bei neuen Themen oder bei Kindern, oder wenn die mediatisierenden Faktoren selbst in Richtung des Einstellungswandels zielen [...].²²⁵

Zu einem grundlegenden Paradigmenwechsel kam es erst mit der Ablösung der aussagezentrierten Fragerichtung durch den in den 1970er Jahren entwickelten Nutzen- bzw. Uses-and-Gratifications-Ansatz, der nicht mehr nach den von den Medien ausgehenden Wirkungen, sondern nach den Bedürfnissen und Motiven der Mediennutzer fragte und dadurch den Gebrauch von Medien als „aktives, sinnhaftes und intentionales soziales Verhalten“ zu zeigen vermochte.²²⁶ Es ist also vor allem die im Zuge dieses Perspektivwechsels und im Anschluss an konstruktivistische Überlegungen veränderte Fragestellung, welche den primär angstbesetzten Umgang mit der Medienrealität innerhalb der Forschung überwinden konnte. Denn statt einseitig für die Negativfolgen der Medien interessiert sich die Forschung seit Ende der 1970er Jahre verstärkt dafür, wie der Medienrezipient „seine Deutung der Medienrealität zur aktiven Bewältigung seiner Alltagswirklichkeit“ benützt.²²⁷

Was zweitens die Konstanz der Kritik am Medienkonsum der Kinder anbelangt, die in dem hier gelieferten Überblick jenseits aller historischen Differenzen sichtbar wurde, so kann das Anfang der 1980er Jahre von W. Phillips Davison entworfene Theorem des ‚third-person-effects‘ einen wichtigen Erklärungsansatz liefern. Bei seiner Analyse von den im Kontext von Wirkungsanalysen genutzten Zuschreibungen konnte Philips nämlich feststellen, dass die meisten Menschen dazu neigen, nicht sich selbst, sondern andere von den Medien beeinflusst zu sehen. Diesen sogenannten „third-person-effect“ kann man vor allem dann beobachten, wenn sozial unerwünschte Medieneffekte begutachtet werden und wenn zwischen dem Analysten und den analysierten Personen(gruppen) ein großer Bildungsunterschied oder ganz allgemein eine große soziale Distanz besteht.²²⁸ Laut Davison müssten also in allen Gesellschaften, in welchen Medienkritiken primär von Erwachsenen vorgetragen werden und zudem zwischen Minderjährigen und Erwachsenen ein prinzipieller oder zumindest ein Bildungsunterschied besteht bzw. gemacht wird, Kinder und Jugendliche zu den favorisierten Projektionsflächen für schädliche Medienwirkungen zählen. Insofern eine solche Differenzierung zwischen den Kindern und Erwachsenen in Westeuropa tatsächlich

²²⁴ Schenk, Medienwirkungsforschung, 2002, S. 7.

²²⁵ Bonfadelli, Medienwirkungsforschung, Bd. 1, 1999, S. 30.

²²⁶ Ebd., S. 31.

²²⁷ Ebd., S. 32.

²²⁸ Vgl. Davison, The Third-Person Effect in Communication, 1983; sowie Davison, The Third-Person Effect Revisited, 1996.

in etwa zeitgleich mit der sozialen Ausdifferenzierung der Lesekritik eingesetzt hatte, kann Davisons Theorem die Konstanz in der Kritik am Medienkonsum der Kinder mit plausibel machen.

Will man diese Ergebnisse bei der folgenden Untersuchung des Medienumbruchs in der Kinderkultur der Kaiserzeit und der Weimarer Republik berücksichtigen, so gilt es den ‚bewahrpädagogischen‘ Ansatz der Kinoreformbewegung nicht pauschal zu kritisieren, sondern einen detaillierten Blick zu entwickeln, der auch erste Überschreitungen der traditionellen Perspektive durch einzelne Kinoreformer wahrzunehmen vermag. Zum einen stellt sich dabei die Frage, inwieweit die kinoreformerische Diskussion tatsächlich nur von einer auf die Auswirkungen des Medienkonsums zielenden Fragestellung dominiert war. Daran anknüpfend wird dann zu überprüfen sein, inwiefern die Kinder und Jugendlichen tatsächlich als ein dem neuen Medium völlig ausgeliefertes Publikum gedacht wurden. Diese Überprüfung ist deshalb wichtig, weil die Vorstellung, dass auch Kinder und Jugendliche den vermeintlich negativen Folgen des Medienkonsums nicht schutzlos ausgeliefert sind, meiner Ansicht nach zu den wesentlichen Voraussetzungen dafür gehört, dass sich auch im Kontext der Kinderkultur ein unbekümmerteres Verhältnis gegenüber dem Film entwickeln konnte. Drittens schließlich wird auch genauer aufzudecken sein, zu welchen ‚blinden Flecken‘ der sogenannte ‚third-person-effect‘ innerhalb der kinoreformerischen Analysen führte. Bevor in Kapitel 4 bis 7 aber tatsächlich in diesem Sinne auf die Diskursivierung des Films als Teil der Kinderkultur eingegangen werden wird, gilt es im nächsten Kapitel zunächst die Rahmenbedingungen dieser Auseinandersetzung abzustecken.

3 Entwicklungslinien der Integration des Films in den Bereich der etablierten Kultur der Kaiserzeit und der Weimarer Republik

Zwar gehört es zu den Grundannahmen dieser Arbeit, dass kulturelle Objekte ihre Identität nicht primär einer vermeintlichen ‚Natur der Sache‘, sondern einem gesellschaftlichen Diskurs verdanken. Dennoch lässt sich die Realgeschichte des Films auch als eine der ‚Rahmenbedingungen‘ lesen, welche die Diskursivierung des Films als Teil der Kinderkultur erst ermöglicht. Zu diesen Rahmenbedingungen gerechnet werden hier auch die von den Kinoreformern selbst mitangeregten und zum Teil sogar mitbestimmten Sanktionen, die die Filmprogramme und den Besuch der Kinos durch die Kinder regelten. Mit ihrer Behandlung als Rahmenbedingungen und nicht streng nur als Konsequenzen soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass es erste Zensurfälle schon vor dem Einsatz der eigentlichen Kinoreformbewegung gab. Eine Darstellung, die die Filmzensur nur als Umsetzung der kinoreformerischen Forderungen interpretieren würde, käme insofern einer Verkürzung gleich. Schließlich gilt es auch daran zu erinnern, dass die Kinoreformer bzw. kinoreformerisch gesinnten Jugendliteraten, welche die vorliegende Studie ins Zentrum der Diskursivierung des Films stellt, keineswegs die einzigen waren, die sich mit dem Film auseinandergesetzt haben. Vielmehr entwickelte sich auch in der Allgemeinliteratur ab etwa 1909 eine kritische Beschäftigung mit dem neuen Medien, an der sich wichtige Stationen im Verlauf der Annäherung an das neue Medium bereits ablesen lassen.

3.1 Filmgeschichtlicher Überblick

Seinen Ursprung erlebte der Film - sowohl in Deutschland, wo die erste Filmvorführung am 1. November 1895 von den Brüdern Max und Emil Skladanovsky in Berlin veranstaltet wurde, als auch in Paris, wo noch im selben Jahr die später erfolgreicheren Brüder Lumière ihre ersten Filme vorführten - vor einem überwiegend dem wohlhabenden Bürgertum angehörenden Varieté- bzw. Kaffeehauspublikum. Von dort aus eroberte der Film sich jedoch schon bald die Jahrmärkte, Schaustellungen und Zirkusarenen sowie eigens gegründete Wanderkinos. Diese Phase des ambulanten Films dauerte bis 1905/06, also bis zu dem Zeitpunkt, zu dem in Form von kleinen ‚Ladenkinos‘ der Gründungsboom der ortsfesten Kinos einsetzte.²²⁹ Gezeigt wurden in dieser ersten Periode der Filmgeschichte vor allem Kurzfilme, die zumeist nur eine einzige Einstellung zeigten und selten eine Filmlänge von 15-60 Metern überschritten, maximal jedoch eine Länge von 200 Metern erreichten.²³⁰ Die Kürze der frühen Filme war weniger eine Folge technischer Bedingungen als vielmehr eine Konsequenz der Einpassung der ersten Filme in das etablierte Nummern-Programm der Varietés. Die Vorführungen dauerten deshalb nicht mehr als 10-20 Minuten und umfassten in der Regel rund fünf Filme.²³¹ Gezeigt wurden vor allem Alltagsszenen, Naturaufnahmen, abgefilmte Varieté- und Tanznummern sowie die verschiedensten Arten von ‚Aktualitäten‘, vor allem Militärparaden und Staatsakte. Daneben gab es auch bereits erste kurze Spielfilme in Form von kleinen ‚Action-Szenen‘, Komödien und fantastischen Tricks. Zudem begann man die Effekte von Zeitraffungen und -dehnungen zu nutzen und den Film auch zu einem wissenschaftlichen Veranschaulichungsinstrument zu machen.²³²

Schon die Frühfilme wurden häufig viragiert und mit - zum Teil eigens komponierter - Musik unterlegt, die live von einem Klavierspieler oder einem kleinen Kinoorchester gespielt wurde.²³³ Auch mit der Sprache versuchte man das neue visuelle Medium schon in den Anfangsjahren in Verbindung zu bringen. Ab 1902 experimentierte Oskar Messter mit ersten Versuchen einer zu den gezeigten Bildern synchron verlaufenden Sprachübertragung mittels des von ihm konstruierten Biophons. Aufgrund der schwankenden Abspielgeschwindigkeit und der häufigen Filmrisse scheiterten die ersten Tonexperimente jedoch. Als Alternative bot sich die Nutzung von Filmerklärern an, die das Geschehen auf der Leinwand erläuterten oder auch in witziger Form kommentierten. Ab 1905/06 tauchten zudem die ersten in die Filme einkopierten, schriftlichen Zwischentitel auf. Beim Publikum stießen sie aufgrund der erforderlichen Lesefähigkeit bzw.

²²⁹ Vgl. Müller, *Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter*, 2001, S. 62f. Die Datierung der ersten ortsfesten Kinos differiert in den einzelnen Darstellungen und lässt sich laut Thomas Schorr nicht mehr mit letzter Sicherheit rekonstruieren (vgl. Schorr, *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft* 1989, S. 20). Die Datierungsschwierigkeiten beruhen u.a. darauf, dass viele der frühen Kinos nur einen sehr kurzen Bestand hatten. In den zeitgenössischen Quellen relativ häufig findet sich die Bemerkung, dass es die ersten beiden Kinos schon 1900 in Hamburg und Würzburg gab. Corinna Müller datiert sie auf das Jahr 1905 (vgl. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, 1994, S. 29).

²³⁰ Vgl. Müller, *Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte*, 1998, S. 45f.

²³¹ Vgl. ebd., S. 46.

²³² Vgl. Faulstich/Korte, *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 1, 1994, S. 15.

²³³ Vgl. Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 37.

hohen Lesegeschwindigkeit sowie wegen ihrer handlungsunterbrechenden Wirkung aber häufig auf Ablehnung.²³⁴

1906/07 dehnte sich schließlich die Errichtung von festen Kinos auf ganz Deutschland aus. So entstanden 1906 reichsweit 42 neue Lichtspielhäuser.²³⁵ Allein in Berlin gab es zwischen 1907 und 1912 rund 300-400 Kinos. 1910 waren es reichsweit sogar schon zwischen 1000 und 1500. 1913 besaß allein Preußen über 2000 Kinos. Ebenso rapide nahmen die Besuchszahlen zu. Bereits 1912 gingen in Bochum, Dortmund, Düsseldorf, Köln, Krefeld und Recklinghausen, wo entsprechende Erhebungen stattfanden, die Menschen mit fünf bis acht jährlichen Besuchen häufiger ins Kino als der Durchschnitt der Bundesbürger der 1990er Jahre, der das Kino nur zwischen 1,3 und 1,8 Mal aufsuchte.²³⁶ Die in den Anfangsjahren der Kinos gezeigten Filme bestanden zunächst häufig vor allem aus „derbe[m] Klamauk, Mord und ‚action‘, Rührseligkeit und Schauerromantik“ und kamen damit über das Niveau von billigen ‚Hinter-Treppen-Romanen‘ nicht hinaus.²³⁷ Was für das Publikum der kleinen ‚Ladenkinos‘ zählte, waren jedoch nicht nur die Inhalte der frühen Filme, sondern das gesamte Ambiente des Kinos, das „in einer Mischung von Turbulenz, Vitalität und Sinnlichkeit“ seinem Publikum nicht nur die Möglichkeit bot, „sich billig zu amüsieren“, sondern auch eine Gelegenheit schaffte, „hedonistische, lustvolle, ästhetische und kommunikative Bedürfnisse zu befriedigen.“²³⁸

Da die meisten der frühen Kinos bloß aus notdürftig und behelfsmäßig umgestalteten Lokalen, Cafés und Destillen, sogenannten Ladenkinos, bestanden, haftete dem Kino schon bald ein „Ruch eines vulgären Volksvergnügens“²³⁹ an. Dieser Ruf stand einer weiteren Eroberung der bürgerlichen Schichten zunächst im Wege. Als 1907 dann durch eine einsetzende internationale Wirtschaftskrise die Kaufkraft des Publikums zusätzlich geschwächt wurde, kam es in den Städten zu einem Überangebot an Spielstätten und somit zu einer ersten Krise der Kinoindustrie. Die Filmwirtschaft reagierte mit einer Ausdifferenzierung ihres Angebots. Zum einen bemühte man sich verstärkt um die Gewinnung von bürgerlichen Publikumsschichten. Schon 1907 entstanden in Berlin die ersten luxuriös ausgestatteten Kinos, die durch zusätzliche Lesekabinette vor allem das Bildungsbürgertum zu gewinnen versuchten. Ein etwas anderes Konzept verfolgten die ab 1909 einsetzenden Kino-Palast-Bauten, die von den Opern- und Bühnentheatern nach Eintrittspreisen gestaffelten Platzkategorien übernahmen und so der ‚vornehmen Gesellschaft‘ die vermeintliche Unannehmlichkeit, neben einem Arbeiter oder Angestellten sitzen zu müssen, ersparen konnten.²⁴⁰ Daneben entstanden jedoch auch ausgesprochene Billig-Kinos, die ihre Eintrittspreise durch die Nutzung von gebrauchten und abgenutzten Projektoren und Filmen niedrig halten konnten und den „Mythos vom Arbeiterkino“²⁴¹ aufrecht erhielten. Gewinnen konnte man mit solchen finanziellen Vergünstigungen nicht nur finanzschwache Erwachsene, sondern auch und vor allem Kinder und Jugendliche. Viele Kinos begannen, sich mit Preisermäßigungen gezielt an Kinder zu wenden

²³⁴ Vgl. Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 1, 1994, S. 16f.

²³⁵ Vgl. Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1989, S. 20.

²³⁶ Vgl. Maase, Massenkunst und Volkserziehung, 2001, S. 45f.

²³⁷ Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 1, 1994, S. 20.

²³⁸ Kommer, Früher Film und späte Folgen, 1979, S. 16.

²³⁹ Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 1, 1994, S. 20.

²⁴⁰ Ebd., S. 21.

²⁴¹ Müller, Frühe deutsche Kinematographie, 1994, S. 206.

und sich auch dadurch von den Theatern und Konzerthäusern zu unterscheiden. Die wirtschaftlichen Bemühungen um die Kinder und Jugendlichen zeigten rasch Erfolg, so dass, anders als in der traditionellen Unterhaltungskultur, im Kino die Kinder und Jugendlichen durchaus zur „Hauptklientel“²⁴² bzw. zu einem besonders fachkundigen Stammpublikum zählten:

Diese Kinder, die die ersten Reihen füllen, geben dem Vorführungsraum überhaupt ein charakteristisches Gepräge. Die Erwachsenen sind hier nur Besucher, sie aber fühlen sich wie zuhause. Mit den Kellnern, die mit den Tablettts von Reihe zu Reihe gehn, stehn sie auf gutem Fuße, denn einen oder zwei Groschen für Leckereien haben die meisten von ihren Eltern erbettelt oder sich irgendwie verdient.²⁴³

Gesonderte Kindervorstellungen bzw. die Etablierung eines spezifischen Kinderfilms waren - zumindest aus ökonomischer Sicht - zur Gewinnung des minderjährigen Publikums also nicht von Nöten.

Die Umstellung auf ortsfeste Kinos wirkte sich auch auf die Programmstruktur und die Form der Filme aus. Anders als noch in den Varietés und auf den Jahrmärkten waren die Filmprogramme in den festen Kinos nicht mehr nur eine Nummer unter vielen, sondern mussten den Erwartungen an ein eigenständiges Unterhaltungsangebot gerecht werden. Damit die ein bis zweistündigen Filmvorstellungen überhaupt gefüllt werden konnten, liefen deshalb zunehmend Filme von 7-10, gelegentlich sogar 15-20 Minuten Länge und ab 1910/11 dann auch die ersten Langfilme mit ca. einer Stunde Spieldauer. Der bunte, auf Kontraste setzende und am Variété-Programm orientierte Genre-Mix des frühen Kinos wich damit einem Mischprogramm aus einem Langfilm und mehreren Kurzfilmen und ab 1915 auch den sogenannten Zwei-Schlager-Programmen.²⁴⁴ Da das Längerwerden der Filme zudem zunehmend komplexere Geschichten erlaubte, fällt das Etablieren der ortsfesten Kinos gleichzeitig auch mit dem Wandel des Films „vom unterhaltenden Informationsmedium zum Unterhaltungsmedium“ zusammen.²⁴⁵ Wirkungsästhetisch wurde dieser Übergang von Tom Gunnings als Ablösung des frühen ‚cinema of attractions‘ durch ein sich immer stärker durchsetzendes ‚cinema of narrative integration‘ beschrieben.²⁴⁶ Während das Kino der Attraktionen mit seinen vielen ‚Aktualitäten‘, aber auch den Kurzspielfilmen noch darauf gezielt hatte, „etwas Interessantes zur Anschauung zu bringen und die medialen Fähigkeiten auszustellen“²⁴⁷, setzte das sich zwischen 1911 und 1914 durchsetzende Erzählkino, das spätestens 1917 als voll etabliert gelten darf, vor allem auf Illusionseffekte. Auf Seiten des Zuschauers war dafür vor allem eine sich auf die fiktive Welt einlassende Rezeptionshaltung erforderlich, wie sie u.a. an der Literatur geschult worden war. Auf Seiten des Films bildeten eine verstärkt dem Theater entlehnte Dramaturgie und die Perfektionierung der ‚Filmsprache‘ (wie z. B. verschiedene Kameraeinstellungen und Montagetechniken) die entsprechenden Voraussetzungen.

²⁴² Müller, Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter, 2001, S. 64.

²⁴³ Conradt, Kirche und Kinematograph, 1910, S. 35.

²⁴⁴ Vgl. Müller, Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte, 1998, S. 45.

²⁴⁵ Müller, Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter 2001, S. 65.

²⁴⁶ Vgl. Gunning, The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde, 1986.

²⁴⁷ Müller, Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte, 1998, S. 48.

Während sich die direkte Konkurrenz des Films zum Kinderbuch vor dem Ersten Weltkrieg noch in engen Grenzen hielt, waren die Alternativen, die der Film gegenüber der Allgemeinliteratur und vor allem gegenüber dem Theater eröffnete, bald nicht mehr zu übersehen. So kamen ab 1909 auch in Deutschland die ersten an ein gehobenes Publikum gerichteten ‚Kunstfilms‘ der 1907 in Frankreich gegründeten ‚Compagnie des films d’art‘ auf den Markt, die eine Annäherung an die Tradition der Literatur und insbesondere des Bühnentheaters versuchten. Verfilmungen bekannter literarischer Werke wie der Dramen Shakespeares oder derjenigen der deutschen Klassiker hatte es zwar bereits vorher gegeben, doch zu mehr als „auf einige wenige veräußerlichte Handlungsmotive verknäpften und verschnittenen“ Darstellung gereichten diese Kurzfilme noch nicht.²⁴⁸ Diese „schematischen und klischeehaften Handlungsabläufe“ versuchte die ‚Compagnie des films d’art‘ „zugunsten differenziert strukturierter Handlungsgefüge und Fabelführungen zu überwinden“.²⁴⁹ Zudem warb sie erstmals nicht nur arrivierte zeitgenössische Autoren an, sondern sorgte auch mit der Verpflichtung verdienter Schauspieler und Komponisten für jene „auratische Seriosität“, die man mit dem Anspruch auf Kunst assoziierte.²⁵⁰

Die Bemühungen der Kinoindustrie, die sich mit entsprechenden Kinopalastbauten und einem gehobenen Filmprogramm neue Publikumsschichten erobern wollte, zeigten einen raschen und breiten Erfolg, so dass schon bald ein Besucherschwund der Theater folgte.²⁵¹ Neben den Theatern litten auch die Varietés und das Zirkusgewerbe unter der Konkurrenz des Kinos.²⁵² Verschärft wurde die Lage noch durch ein um 1910/11 aufkommendes neues Verleihsystem, welches das Kino deutlich aufwertete. Nicht nur eine „gezielte und »große« Film-Werbung, festliche Film-Uraufführungen und lokale Premieren“, sondern auch erfolgreich aufgestiegene Filmstars wie Asta Nielsen und Max Linder - und speziell in Deutschland Henny Porten - garantierten dem Kino plötzlich „Glamour und Exklusivität“, wie sie bisher nur das Theater gekannt hatte.²⁵³ Die dementsprechend ablehnende Haltung vieler (Bühnen-)Autoren gegenüber dem neuen Medium gipfelte 1912 in dem sogenannten Kino-Theater-Streit²⁵⁴, der schließlich zu Boykottversuchen der Theaterindustrie gegenüber der Filmwirtschaft führte. So verboten im Mai 1912 die Berliner Theaterleiter den von ihnen engagierten Schauspielern, bei Filmaufnahmen mitzuwirken. Im gleichen Monat verkündete der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller eine Selbstverpflichtung der Mitglieder, nicht für die Filmindustrie zu arbeiten. Schon im November desselben Jahres gelang es jedoch der Projektions-Aktiengesellschaft „Union“ (PAGU), diesen Boykottversuch zu brechen und einen Kartellvertrag über die Lieferung von Filmideen durch die Dramatiker abzuschließen.²⁵⁵

Die zunehmende Interdependenz der Medien Film und Literatur ließ sich im Jahr 1912 aber schon längst nicht mehr stoppen. Stattdessen erreichte die

²⁴⁸ Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 42.

²⁴⁹ Ebd., 1985, S. 43.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Zimmereimer berichtet davon, dass zum Beispiel in Hildesheim der Rückgang auf den drei billigsten Platzarten 50% betrug (vgl. Zimmereimer, *Die Filmzensur*, 1934, S. 27).

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ Müller, *Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter*, 2001, S. 66.

²⁵⁴ Vgl. dazu Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, 2001, S. 43-48.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 46f.

‚Literarisierung‘ des deutschen Films 1912/13 einen ersten Höhepunkt. Auf bekannte Werke der Weltliteratur hatten die Filmer schon in den Anfangsjahren gerne zurückgegriffen. Dabei hatten sie die Vorlagen in der Regel „allerdings rigoros auf die entsprechenden ‚Attraktionshöhepunkte‘ reduziert“ und bei Bedarf „gegebenenfalls spezifisch ergänzt oder ‚korrigiert‘“. ²⁵⁶ 1913 begannen die ersten Filmfirmen jedoch auch erfolgreich mit deutschen Autoren über die Verfertigung von Filmideen und -manuskripten zu verhandeln. So verbreitete beispielsweise die dänische Filmgesellschaft Nordisk Films Kompagni (Nordisk) in einem Rundschreiben stolz, dass sie u.a. Gerhardt Hauptmann, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal für die Mitarbeit am Film gewonnen hatte. ²⁵⁷ Auffälligerweise verlief diese Bereitschaft zu einer Mitarbeit quer durch alle literarischen Strömungen und Gruppierungen. So ließen sich beispielsweise der einer symbolistischen Ästhetik verpflichtete Hugo von Hofmannsthal ebenso gewinnen wie der dem Naturalismus zugehörige Gerhart Hauptmann oder der später mit seinem Kinderbuch *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (1923) berühmt gewordene Felix Salten ²⁵⁸. Sein erstes Kinderbuch bereits vor seinem Einstieg ins Filmgeschäft geschrieben hatte hingegen der Schriftsteller Hanns Heinz Ewers, der das Drehbuch für den 1913 angelaufenen Film *Der Student von Prag* schrieb, in dem Paul Wegener die Hauptrolle spielte. Auch Richard Dehmel hatte die Nordisk 1912 für den Film zu gewinnen versucht. Nachdem ein erster von ihm gelieferter Vorschlag aber wohl abgelehnt worden war, zog er sich erbost vom Filmgeschäft zurück. ²⁵⁹ In einer Umfrage über den Film, die das *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* im Juni 1913 gestartet hatte, gehörte er sogar zu den schärfsten Kritikern des neuen Mediums. „Die sogenannte Kinoballade, also die Filmserie mit poetisch angehauchtem Zusammenhang, bedeutet meines Erachtens“, so schrieb er, „den Ersatz des Kolportageromans und der Jahrmarktsmoritat durch Schlechteres.“ ²⁶⁰ Eine Mitarbeit am Film wies er deshalb weit von sich, dabei allerdings wohlweislich verschweigend, dass er ursprünglich selbst eine Filmidee hatte liefern wollen:

²⁵⁶ Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 1, 1994, S. 20.

²⁵⁷ Vgl. den Abdruck des Rundschreibens bei Greve/Pehle/Westhoff: *Hätte ich das Kino!*, 1976, S. 129.

²⁵⁸ Salten lieferte sowohl mehrere Drehbücher (z.B. *Shylock* von Kraukau, 1913; *Das Urteil des Arztes*, 1914; *Der Narr des Schicksals*, 1915; *Die Glücksschmiede*, 1916; *Komödianten*, 1924) und ließ auch einen Teil seiner Werke verfilmen (z.B. „*Unschuld*“ (1929) nach der Novelle „*Die kleine Veronika*“). 1924 war er zusammen mit Arthur Schnitzler „literarischer Beirat“ der Vita-Film in Wien. Obwohl er sich bereits 1912 für die Filmarbeit erwärmt hatte, konnte die *Lichtbild-Bühne* noch 1913 eine abfällige Ausführung über das Kino drucken, welche Salten zunächst in den „*Dresdner Neuesten Nachrichten*“ veröffentlicht hatte (vgl. Greve/Pehle/Westhoff, *Hätte ich das Kino!*, 1976, S. 43, S. 128 und insbes. S. 232). Filmthematisierungen waren in Saltens nicht auf die tatsächliche Erfahrungswelt der Kinder gerichteten Kinderbüchern allerdings nicht zu erwarten. Seine Kindertexte finden - trotz des nachweisbaren Interesses des Autors für den Film - in der im Wesentlichen auf filmthematisierende Kinderbücher beschränkten vorliegenden Arbeit deshalb ebenso wie die Märchen von Hanns Heinz Ewers keine Berücksichtigung. Ebenfalls nicht näher eingegangen wird hier auf folgende, auch als Kinder- oder Jugendbuchautoren aufgetretene Schriftsteller, die schon relativ früh die Bearbeitungs- oder Aufführungsrechte ihrer Werke an Filmproduktionsfirmen verkauft, einen Filmvertrag unterzeichnet bzw. ein (unrealisiert gebliebenes) Filmmanuskript geschrieben haben: Elsa Asenijeff, Otto Julius Bierbaum, Hans Baluschek, Victor Blüthgen, Hedwig Courths-Mahler, Paul Ernst, Alexander von Gleichen-Rußwurm, Thea von Harbou, Fritz Mauthner, Ludwig Thoma, Clara Viebig, Robert Walser, Jakob Wassermann, Franz Wedekind, Ernst von Wolzogen, Fedor von Zobeltitz (vgl. dazu Greve/Pehle/Westhoff: *Hätte ich das Kino!*, 1976; sowie Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 19).

²⁵⁹ Greve/Pehle/Westhoff: *Hätte ich das Kino!*, 1976, S. 130.

²⁶⁰ Dehmel, [Antwort auf die Umfrage] *Kino und Buchhandel*, 1913, S. 89.

Mit verhunzter Kunst das Kino zur Volksbildungsanstalt „veredeln“ zu wollen, das ist ungefähr so, als wollte man die Nachkommenschaft eines Bastardköters durch Kreuzung mit einer degenerierten Rassehündin „heben“. Das Kino kann nur dann besser werden, wenn es ganz und gar auf die Liaison mit prostituiertes Kunst verzichtet, wenn es sich beschränkt auf sein mechanisches Darstellungsgebiet, auf das zusammenhangslose Augenblicksbild und sprunghafte Verwandlungsbild, also auf die sogenannte Revue und den Trickfilm.²⁶¹

Derartige Reaktionen konnten die zunehmende Grenzauflösung zwischen den Schriftstellern und den Filmautoren nicht aufhalten. Das Jahr 1913, in dem die ersten Früchte der Kooperation zwischen den Schriftstellern und der Filmindustrie erschienen, ging als ‚Autorenfilmjahr‘²⁶² und als Beginn der Filmkunst in die deutsche Filmgeschichtsschreibung ein.²⁶³ Als der erste dieser deutschen ‚Kunstfilme‘ gilt der auf einer literarischen Vorlage von Paul Lindau basierende Film Max Macks, *Der Andere* (1913), in dem der renommierte Theaterschauspieler Albert Bassermann die Hauptrolle spielte. Auch der damals erfolgreichste deutsche Theaterregisseur, Max Reinhardt, drehte zwei an Bühnenstücke angelehnte Filme (*Insel der Seligen*, 1913 und *Eine Venezianische Nacht*, 1914). In die Filmgeschichtsschreibung eingegangen ist auch Gerhardt Hauptmanns Beteiligung am Film, die sich in der Romanverfilmung *Atlantis* (1913; Regie: August Blom) niederschlug. Insgesamt war dieser Versuch einer Niveauhebung, der nicht auf eine „Reflexion des eigentümlichen filmästhetischen Materialstandes“ und damit auf eine „innere[.] Reform“, sondern auf einer ‚Literarisierung‘ des Films gesetzt hatte, beim zeitgenössischen Publikum allerdings nicht erfolgreich.²⁶⁴ Bis auf die Ausnahme der erfolgreichen Drehbuch-Verfilmung von Hanns Heinz Ewers’ *Der Student von Prag* (1913; Regie: Stellan Rye/Paul Wegener), der das Motiv des an den Teufel verkauften Herzens variiert und dazu eine Doppelgängerfigur nutzt, galten die ‚Autorenfilme‘ als zu steif und unnatürlich.²⁶⁵ Den Machern des Films *Der Student von Prag* gelang es hingegen „die Darstellungsformen filmischer Aufnahme- und Wiedergabetechniken bewußt“ und mit Attraktionskraft auf das Publikum „zur Geltung zu bringen“.²⁶⁶ Gekonnt wirkte dabei vor allem die Gestaltung des vom Spiegelbild zum Leben erwachenden Doppelgängers, welche die tricktechnischen Möglichkeiten des Films geschickt nutzte.²⁶⁷

Gar nicht erst verfilmt wurde die von Kurt Pinthus 1914 initiierte Sammlung von Kinostücken zeitgenössischer Schriftsteller.²⁶⁸ Eine Beschäftigung mit dem von

²⁶¹ Ebd., S. 90.

²⁶² Müller bezeichnet als Autorenfilme „Filme nach Werken oder Originalmanuskripten bekannter und professioneller Schriftsteller“ (Müller, *Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter*, 2001, S. 67).

²⁶³ Vgl. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, 2001, S. 49.

²⁶⁴ Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 41.

²⁶⁵ Vgl. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, 2001, S. 55.

²⁶⁶ Vgl. Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 86.

²⁶⁷ Vgl. ebd.

²⁶⁸ Zu ihr hatte mit Else Asenijeff auch eine Autorin einen Beitrag geliefert, die mit dem 1901 erschienenen Buch *Unschuld. Ein modernes Mädchenbuch* bereits auch ein Jugendbuch für weibliche Leserinnen geschrieben hatte. Dieser Text blieb allerdings Asenijeffs einziger Beitrag zur Kinder- und Jugendliteratur.

ihm herausgegebene *Kinobuch* ist aber insofern aufschlussreich, als sie zeigt, dass das Engagement der Schriftsteller für das Kino keineswegs mit dessen grundsätzlicher Akzeptanz einhergehen musste. Vielmehr brachte Pinthus in der Einleitung der von ihm herausgegebenen, von Literaten verfassten ‚Kinostücke‘ seine Gegnerschaft gegenüber den traditionellen Literaturverfilmungen klar zum Ausdruck: „Man scheidet zwischen Kinodrama und Kinostück. Das Kinodrama, welches Theaterdramen verfilmt oder Romane dramatisiert, muß absterben.“²⁶⁹ Pinthus’ fast schon paradox anmutender Versuch, dem ‚Absterben‘ der Literaturverfilmungen und der Ausbildung einer spezifischen ‚Kinokunst‘ Vorschub zu leisten und gleichzeitig den Literaten mittels des speziell für das Kino geschriebenen ‚Kinostücks‘ einen Weg in das Filmgeschäft zu ebneten, war damit ebenso gescheitert wie die Mehrzahl der Autorenfilme.²⁷⁰ Erfolgreich waren im Kino der Kaiserzeit nicht die ‚Kunstfilme‘ der zeitgenössischen Literaten, sondern neben Humoresken, Grotesken und Filmlustspielen vor allem Kriminal- und Detektivfilme wie beispielsweise die *Stuart Webbs* Serie von Joe May.²⁷¹ Viele dieser Detektivfilme nutzen die „Narration einer Verfolgungsjagd“, um so „den Spaß an Mobilität, aber auch de[n] Reiz an den Möglichkeiten eines schnellen Szenenwechsels, [...] von ‚Schuß‘, ‚Gegenschuß‘ und ‚Parallelmontage‘ auszukosten.“²⁷² Schließlich spielen viele der Filme dieser „Übergangszeit“ auch noch „mit sich selbst“, indem sie etwa als „Film im Film“ angelegt sind und selbstreferentielle Verfahren nutzen.²⁷³ Zu diesen Filmen gehört auch die 1912 von Gustav Trautschold gedrehte satirische Humoreske *Wie sich das Kino rächt*, in der sich ein gegen die Sittenverderbnis durch das Kino kämpfender Reformler gefallen lassen muss, dass er bei seinen Vergnügungen mit jungen Damen heimlich gefilmt und mit den Aufnahmen später brüskiert wird.

Einschneidende Änderungen in der Filmentwicklung brachte 1914 der Erste Weltkrieg. War der Filmmarkt bis dahin ein internationales Geschäft, das in Europa eindeutig von den Franzosen (Pathé, Gaumont, Eclair), den Dänen (Nordisk) sowie italienischen und amerikanischen Produktionen dominiert wurde, so versuchte man sich in Deutschland seit Ausbruch des Krieges von der ‚deutschlandfeindlichen‘ und insbesondere von der französischen Konkurrenz abzuschotten. 1916 gipfelte der Boykott in einem generellen Filmeinfuhrverbot, von dem einzig die Nordisk ausgenommen war. Noch im selben Jahr wurde unter Beteiligung des Vorsitzenden des Direktoriums der Krupp-AG und späteren Abgeordneten der nationalistischen Deutschnationalen Volkspartei (DNVP), Alfred Hugenberg²⁷⁴, die Deutsche Lichtspielgesellschaft (DLG; Deulig) gegründet, die vor allem ‚Beiprogramme‘ produzierte, zu denen in der Regel auch zwei aktuelle Filme über das Kriegsgeschehen gehörten. Ein Jahr später wurde das militärische Bild- und Filmamt, das BUFA, eingerichtet, mit dem nicht nur die

²⁶⁹ Pinthus, *Das Kinobuch*, 1914, S. 1.

²⁷⁰ Heinz-B. Heller resümiert das Scheitern des Projekts aus der heutigen Perspektive folgendermaßen: „Statt sich um eine Aneignung filmischer Seh- oder Darstellungsweisen im instrumentellen Sinne bemüht zu haben, was sich folglich in der diskursiven und dramatischen Logik der Filmskizzen hätte niederschlagen müssen, geriet der überwiegende Teil der Entwürfe zu einem karnevalesken Spiel mit inhaltlichen Versatzstücken, ohne daß sich in ihnen eine besondere filmtechnische Formbestimmung vermitteln würde“ (Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 76).

²⁷¹ Vgl. Jacobsen, *Frühgeschichte des deutschen Films*, 1993, S. 32-34.

²⁷² Ebd., S. 34.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Unter Hitler war Hugenberg später Minister für Wirtschaft und Ernährung.

Propagandafilmproduktion,²⁷⁵ sondern auch die „Herstellung von Jugendprogrammen“²⁷⁶ weiter angekurbelt werden sollte. Zudem setzte man noch im selben Jahr den mächtigen ausländischen Filmimperien, die für die „beispiellose Kapitalisierung [und] Industrialisierung des Mediums“ und seine mit monopolistischen Tendenzen behaftete „Konzentration in ausländischer Hand“ standen,²⁷⁷ den ersten deutschen Großkonzern in der Filmbranche entgegen: Auf Anregung von General Ludendorff und unter dem Patronat der Deutschen Bank entstand am 18.12.1917 unter finanzieller Beteiligung des Reiches die „Universum-Film A. G.“, die Ufa, die sich in den Nachkriegsjahren von der ihr zunächst angedachten politischen Aufgabe emanzipierte und „zum führenden Filmunternehmen“ aufstieg.²⁷⁸

Auf dem Gebiet der Filmproduktion machten sich der Krieg und der damit verbundene Boykott ausländischer Filme rasch bemerkbar. So entstanden, nachdem man in den Anfangsjahren der ortsfesten Kinos im Namen des „Jahrhundert des Kindes“ zumindest in Deutschland zunächst vergeblich nach einer „gediegene[n] kinematographische[n] Reproduktion der beliebtesten deutschen Märchen“ gerufen hatte,²⁷⁹ während der Kriegsjahre beispielsweise die ersten wirklich bekannt gewordenen deutschen Märchenfilme. Der erste, der in der Kriegszeit auf den vermehrten Bedarf an deutschen Märchenfilmen reagierte, war der schon im Autorenfilm erprobte Paul Wegener. 1914 realisierte er mit *Der Golem* zunächst einen fantastischen Film. Seine eigentliche Märchenproduktion setzte 1916 mit *Rübezahls Hochzeit* ein, es folgten *Hans Trutz im Schlaraffenland* (1917) und *Der Rattenfänger von Hameln* (1918). Einen weiteren Märchenfilm schuf Paul Leni mit seiner *Dornröschen*-Verfilmung (1917). Diese Märchenfilme verstanden sich jedoch nicht ausschließlich als ‚Kinderfilme‘. Vielmehr gab es einen spezifischen Kinderfilm selbst in der Weimarer Republik nur in einem sehr eingeschränkten Sinne. Denn zwar waren die Kinder und Jugendlichen „als zahlende Masse präsent“, die Produktion wurde dem aber nur bedingt gerecht, indem sie neben den Filmen für Erwachsene auch sogenannte ‚Familienfilme‘ schuf, mit denen man der gemischten Altersstruktur des Publikums gerecht werden konnte.²⁸⁰

Nach dem Krieg fand die Expansion, die der Filmmarkt seit der Jahrhundertwende erlebt hatte, rasch ihre Fortsetzung. Das belegen schon die Zahlen, die die Kinoentwicklung dokumentieren: 1918 gab es reichsweit ca. 2300 Kinos. 1920 waren es bereits ca. 3700 und 1930 schließlich mehr als 5000.²⁸¹ Bereits 1919 besuchten täglich 1 Million Menschen das Kino. Die größte deutsche Produktionsgesellschaft besaß bereits 2 500 Mitarbeiter und deutschlandweit wurden von über 200 Produktionsfirmen rund 500 Filme produziert.²⁸² Auch in künstlerischer Hinsicht gilt in vielen Filmgeschichten die Zeit der Weimarer Republik noch immer als die eigentliche Durchbruchphase des Films.²⁸³ Begründet hat diesen Ruf vor allem der sich in den Anfangsjahren der Weimarer Republik etablierende fantastisch-expressionistische Film, der mit Filmen wie

²⁷⁵ Vgl. Maase, *Massenkunst und Volkserziehung*, 2001, S. 71.

²⁷⁶ Anonym, *Zur Jugend- und Lehrprogrammfrage*, 1917, [ohne Paginierung].

²⁷⁷ Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 29.

²⁷⁸ Faulstich/Korte, *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 1, 1994, S. 37.

²⁷⁹ Brauner, *Das deutsche Märchen im Kinematographen*, 1908, [ohne Paginierung].

²⁸⁰ Stiglegger, *Jugendfilme der Weimarer Republik*, 2003, S. 312.

²⁸¹ Vgl. Hake, *Film in Deutschland*, 2004, S. 96.

²⁸² Vgl. Kaes, *Film in der Weimarer Republik*, 1993, S. 39.

²⁸³ Vgl. Faulstich/Korte, *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 2, S. 16.

Robert Wienes Variation des Doppelgängermotivs in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) oder F. W. Murnaus Vampirfilm *Nosferatu* (1921/22) sein „Desinteresse an der kontingenten, natürlichen Welt zugunsten theatralisch-allegorischer Abstraktionen“ und die Affinität, die die ‚stummen Schatten‘ der Leinwand zu geisterhaften und unheimlichen Sujets besaßen, bewusst inszenierte.²⁸⁴ Um diese unheimliche Atmosphäre zu gestalten, arbeiteten die Regisseure nicht nur mit einer „subjektive[n] Verzerrung der Bauten und Räume“ und damit der „Zeichenhaftigkeit von Kulissen und Dekor“, sondern auch mit einem „effektvollen Einsatz von Licht und Schatten“, übersteigerte[n] Gesten“ sowie der „Reduktion der handelnden Personen auf ihre wesentlichen Merkmale“.²⁸⁵ Insgesamt setzte der expressionistische Film also auf den Einsatz von Mitteln, die der Orientierung an der „reine[n] Abbildung“ eine Absage erteilten und stattdessen den „Kunstanspruch des neuen Mediums“ offensiv „vor Augen“ führten.²⁸⁶ Ähnlich wie bereits das kaiserzeitliche Kino der Attraktionen legen die Filme dabei häufig auch eine selbstreferentielle Lesart nahe. So etwa schreibt Anton Kaes über *Das Cabinet des Dr. Caligari*:

[I]ndem der Film offenläßt, was Halluzination und was Wirklichkeit ist, spiegelt er Eigenschaften eines Mediums, das beim Anschein größtmöglicher Naturnähe essentiell auf Illusion und Sinnestäuschung beruht. Caligaris Zuschauer sitzen in seinem Zelt wie die Zuschauer im Kinosaal. Das Cabinet ist nichts anderes als das Kino selbst.²⁸⁷

Geschaffen worden war das günstige Klima, in dem der deutsche Film nach 1919 eine Blütezeit erlebte, nicht zuletzt durch die Inflation, die Deutschland nach dem Krieg erlebte. Sie machte nicht nur die Filmproduktion in Deutschland vergleichsweise günstig, sondern beförderte auch die Exportgewinne und schaffte so dem deutschen Film gute Amortisationsmöglichkeiten.²⁸⁸ Mit der Stabilisierung der Währung durch die Einführung der Rentenmark am 16. November 1923 gingen diese Marktvorteile gegenüber der ausländischen Konkurrenz wieder verloren. Die Folgen davon zeigten sich rasch: Bereits Mitte der 1920er Jahre bestand wieder mehr als die Hälfte des deutschen Filmmarkts aus Importfilmen. Der größte Anteil stammte dabei aus Amerika, das mit seinen Filmen vor allem „auf Konformität und die Propagierung der ‚roaring Twenties‘“ setzte.²⁸⁹ Schon bald galt das Kino deswegen als Inbegriff einer zunehmenden Amerikanisierung, die man für ihre „Atmosphäre der Zuversicht und des Optimismus“ ebenso bewundern, wie für ihren „Materialismus“ und ihre „Oberflächlichkeit“ verdammen konnte.²⁹⁰ Zu den Kassenschlagern des amerikanischen Films in Deutschland gehörten vor allem die Regiewerke von Griffith, Stroheim und Sternberg sowie u.a. die Filme mit Buster Keaton und Douglas Fairbanks. Der wohl größte amerikanische Star war jedoch Charlie Chaplin, der vor allem für seine Darstellung des unterdrückten, letztlich aber doch erfolgreichen ‚underdogs‘ geliebt wurde²⁹¹ und den amerikanischen Slapstick-Humor auch in Deutschland salonfähig machte. Diese Beliebtheit reichte - bis auf die Ausnahme der nationalsozialistischen und völkischen Presse, die

²⁸⁴ Kaes, Film in der Weimarer Republik, 1993, S. 49.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 48.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 71; sowie Korte/Faulstich, Fischer Filmgeschichte, Bd. 2, 1991, S. 38.

²⁸⁹ Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 2, 1991, S. 39.

²⁹⁰ Hake, Film in Deutschland, 2004, S. 92.

²⁹¹ Vgl. Kaes, Film in der Weimarer Republik, 1993, S. 70.

Chaplin als Ausländer, Sozialisten und fälschlicherweise als Juden angriff - über alle Partei- und Klassengrenzen hinweg und ließ Chaplin zu einem Symbol für einen „Weltkonsens“ werden, „der Klassegegensätze und nationale Grenzen überwand“.²⁹²

Allein die UFA konnte auf dem europäischen Filmmarkt mit den Hollywood-Produktionen zunächst noch konkurrieren.²⁹³ Selbst sie geriet unter dem Druck der Konkurrenz 1925 jedoch in Zahlungsschwierigkeiten.²⁹⁴ Angesichts der drohenden ausländischen Übermacht führte die Regierung 1926/27 eine Kontingentregelung ein, derzufolge „für jeden importierten Film ein deutscher Film exportiert werden sollte“.²⁹⁵ Auf den ersten Blick war diese Kontingentregel durchaus erfolgreich. Denn immerhin reduzierte sich der Prozentsatz amerikanischer Filme von ca. 44% im Jahr 1926 auf 28% im Jahr 1931.²⁹⁶ Allein verantwortlich für den Rückgang an amerikanischen Filmen dürfte die Kontingentierung aber nicht gewesen sein. Denn auch der sich um 1929 durchsetzende Tonfilm bereitete dem internationalen Filmmarkt vorübergehend nicht unerhebliche Schwierigkeiten.²⁹⁷ Zudem hatten bereits 1926 die beiden amerikanischen Firmen Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) und Paramount die Aktienmehrheit an der angeschlagenen UFA erworben und sich damit die Möglichkeit gesichert, die eigenen Produktionen als deutsche zu deklarieren und die Kontingentbestimmungen so zu unterlaufen.²⁹⁸ Trotz der offiziell rückläufigen Zahlen des amerikanischen Films drohte der UFA 1927 deshalb der Bankrott. Abgewendet wurde dieser von Alfred Hugenberg, der die UFA übernahm und erfolgreich seinem bereits etablierten Medienkonzern einverleibte. Unter seiner Leitung ging „die Aufsicht über die Spielfilmproduktion“ der UFA schließlich „auf ein Konsortium aus Vertretern der Schwerindustrie, der IG Farben und mehrere[n] Großbanken“ über.²⁹⁹ Unter dieser Aufsicht entstanden in den folgenden Jahren nicht nur zahlreiche technisch qualitätsvolle Unterhaltungsfilme, sondern auch eine Reihe von Großproduktionen (z.B. *Die letzte Kompanie* [1930], Regie: Kurt Bernhardt; *Das Flötenkonzert von Sanssouci* [1930], Regie: Gustav Ucicky), die ein national verstandenes Heldentum feiern.³⁰⁰ Die Nationalsozialisten haben sich - abgesehen von kurzen Filmen für die Parteitage von 1927 und 1929 - dem Film hingegen erst Anfang der 30er Jahre zugewandt. 1931 wurde die erste Parteifilmstelle zur Produktion von Propagandafilmen und zur Vorbereitung der Gleichschaltung der Filmindustrie ins Leben gerufen. 1932 wurden hier mit Filmen wie *Blutendes Deutschland* die ersten nationalsozialistischen Filmproduktionen realisiert.³⁰¹ Ein Jahr später stieg mit Filmen wie *SA-Mann Brandt* und *Hans Westmar* dann auch die UFA in die Produktion offen nationalsozialistisch orientierter Filme ein.³⁰²

²⁹² Ebd.

²⁹³ Vgl. Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 2, 1991, S. 15.

²⁹⁴ Vgl. Kaes, Film in der Weimarer Republik, 1993, S. 72.

²⁹⁵ Ebd., S. 70.

²⁹⁶ Vgl. Hake, Film in Deutschland, 2004, S. 68.

²⁹⁷ Vgl. Kaes, Film in der Weimarer Republik, 1993, S. 86; sowie Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 2, 1991, S. 20.

²⁹⁸ Vgl. Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 2, 1991, S. 15.

²⁹⁹ Kaes, Film in der Weimarer Republik, 1993, S. 72.

³⁰⁰ Vgl. ebd.; sowie Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 2, 1991, S. 15.

³⁰¹ Vgl. Kaes, Film in der Weimarer Republik, 1993, S. 77.

³⁰² Vgl. Faulstich/Korte, Fischer Filmgeschichte, Bd. 2, 1991, S. 23.

Nicht nur die Rechtsextremen, auch die Parteiorganisationen der Sozialdemokraten und der Kommunisten, die dem Film zunächst beide eher ablehnend gegenüberstanden hatten, begannen das neue Medium Ende der 20er Jahre für die politische Arbeit zu nutzen, indem sie eigene, deutlich sozialkritische Filme herstellen ließen. Der sozialdemokratische „Film- und Lichtbilddienst“ produzierte 1929 mit dem Film *Brüder* einen stilistisch am Dokumentarfilm orientierten Spielfilm, der vor dem Hintergrund des Hamburger Hafenstreiks von 1896/97 spielt. Die von Willi Münzenberg gegründete, kommunistisch orientierte Prometheus-Film GmbH siedelte die Handlung in ihrem Film *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) im Berliner Arbeiterviertel Wedding der ausgehenden 1920er Jahre an.³⁰³ Der ästhetisch innovativste deutsche Versuch zu einer proletarisch-aktivistischen Filmkunst stammt von Bertolt Brecht und Slatan Dudow, die unter dem Titel *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* 1932 zusammen einen - von der Zensur noch im selben Jahr verbotenen - Film über die um sich greifende Arbeitslosigkeit drehten.³⁰⁴ Der Film, der mit dem Suizid eines arbeitslosen Jugendlichen einsetzt, hat weder eine durchgehende Handlung noch „psychologisch vielschichtige Charaktere, die Mitleid erregen“.³⁰⁵ Vielmehr wird jegliche Einfühlung mit „Zwischentitel[n], dokumentarische[n] Passagen“ und einer Musikgestaltung, die eher als kritischer Kommentar denn als dramatische Untermalung fungiert, verhindert.³⁰⁶ Inspiriert worden war der Versuch zu einer proletarischen Filmkunst in Deutschland vor allem von Russland. Ausgelöst hat das Interesse für die sogenannten Russenfilme dabei vor allem Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin*, der nach langen Kämpfen mit der Zensur 1926 in die deutschen Kinos kam und mit seinem innovativen Einsatz der Montage den Prototyp für eine neue Form von politisch revolutionären und formästhetisch anspruchsvollen Filmen abgab.³⁰⁷

Was die Herstellung von Kinder- bzw. Jugendfilmen anbelangt, so waren es auch in den Jahren der Weimarer Republik vor allem Märchenfilme, welche man auch, aber nicht speziell für Kinder produzierte. Wie erfolgreich das bereits in der Kaiserzeit etablierte Genre in der Weimarer Republik blieb, lässt sich daran ablesen, dass bis zum Jahr 1930 bereits über 120 Märchenfilme produziert worden waren.³⁰⁸ Zeitgenössisch bekannt wurden neben den frühen Wegener-Filmen vor allem einige Märchenfilme, die die Ufa produzierte, so etwa *Kleiner Muck*, *Der verlorene Schuh* oder *Peter Pan*.³⁰⁹ Zu den weiteren Filmfabrikationsfirmen, die neben der Kulturabteilung der Ufa Märchenfilme produzierten, zählen u. a. die Deulig, die Colonna-Film, die Express-Films Co., die National-Film A.G., die Cena-Film, die Stettiner Reform-Film-Gesellschaft, die Neue Kinematographische Gesellschaft in München, Die Münchener Lichtspielkunst sowie das Institut für

³⁰³ Vgl. Kaes, *Film in der Weimarer Republik*, 1993, S. 78-80.

³⁰⁴ Auch *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* wurde zunächst als Prometheus-Produktion begonnen, schließlich aber von der Praesens-Film GmbH übernommen (vgl. Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 153).

³⁰⁵ Kaes, *Film in der Weimarer Republik*, 1993, S. 82.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Vgl. Kaes, *Film in der Weimarer Republik*, 1993, S. 78-81.

³⁰⁸ Vgl. Hobsch, *Deutsche Märchenfilme für das Kino*, 2001, S. 2; sowie Nack, *Hinter den Kulissen der internationalen Märchenfilmproduktion*, 1930, S. 1518. Die Zahlenangabe lässt sich dem von Walter Günther herausgegebenen *Verzeichnis deutscher Filme* entnehmen. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass viele der Märchen mehrfach verfilmt wurden (vgl. Günther, *Verzeichnis deutscher Filme*, 1927).

³⁰⁹ Vgl. Anonym, *Hinter den Kulissen der internationalen Märchenfilmproduktion*, 1930, S. 1517; sowie Kalbus, *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, 1922, S. 211-220.

Kulturforschung in Berlin.³¹⁰ Dabei gab es zwei grundlegende Umsetzungsformen: Neben der Adaption durch Schauspielerfilme, bei der vor allem Paul Wegener erfolgreich war, versuchte man die Märchenstoffe auch für Schatten- und Scherenschnittfilme sowie Puppen- und Marionettenfilme zu nutzen.

Bekannt wurde auf diesem zweiten Gebiet vor allem die zunächst von Paul Wegener geförderte Lotte Reiniger, die in den zwanziger Jahren am Berliner „Institut für Kulturforschung“ mehrere Märchen als Scherenschnittfilme realisierte (z.B. *Der fliegende Koffer* (1921), *Aschenputtel* (1922), *Dornröschen* (1923), *Dr. Doolittle und seine Tiere* (1928)).³¹¹ Am erfolgreichsten war ihr unter der Mitarbeit von Walter Ruttmann und Berthold Bartosch entstandener Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923-1926), der als erster abendfüllender Trickfilm in die Filmgeschichte einging³¹² und auch schon bei den Zeitgenossen als Verwirklichung eines kindgerechten Kunstfilms Anerkennung fand.³¹³ Die Versuche mit Puppen- und Marionettenfilmen, auf deren Gebiet sich u.a. die Stettiner Reformfilm-Gesellschaft versuchte, waren hingegen weniger erfolgreich.³¹⁴ Der erste Produzent und Regisseur, der sich mit einer eigenen Firma ausschließlich dem Märchenfilm widmete, war der ehemalige Regisseur und Dramaturg am Kasseler Residenztheater, Alf Zengerling, dessen erster Film *Rotkäppchen* 1928 auf den Markt kam.³¹⁵ Neben Zengerlin wurde das Märchenfilmgeschäft in den Folgejahren vor allem von der Produktion der Gebrüder Diehl beherrscht, die - im Unterschied zu Zengerlin, der seine Märchen mit Schauspielern realisierte -, auf Puppen- und Scherenschnittfilme setzten. Ihr erster Märchenfilm, die Wilhelm Hauff-Adaption *Kalif Storch*, lief 1931 in den Kinos an.³¹⁶

Die ersten realistischen Langspielfilme für Kinder datieren die Filmgeschichten erst auf das Ende der zwanziger Jahre. Das ist jedoch nicht ganz richtig. Der wissenschaftliche Referent der Kulturabteilung der UFA, Oskar Kalbus, berichtet nämlich schon 1922 von der Verfilmung von einigen für Kinder und Jugendliche geschriebenen Texten wie zum Beispiel Gabriele Reuters Mädchenbuch *Großstadtmädel*.³¹⁷ Fest steht jedenfalls, dass auch der realistische Langspielfilm für Kinder und Jugendliche - ähnlich wie der Märchenfilm - die Anbindung an das Buch als etabliertem Medium zunächst nicht aufgab. Bereits 1926 meldete die *Lichtbild-Bühne*, dass die Fox-Europa den bekannten (Jugend-)Schriftsteller Leonhard Frank als Drehbuchautor gewonnen hatte. 1928 erschien dann die Verfilmung seines Jugendromans *Die Räuberbande*³¹⁸. 1928/1929 folgte mit *Der Kampf der Tertia* nach dem Roman von Wilhelm Speyer³¹⁹ ein weiterer Film, der auf einer jugendliterarischen Buchvorlage basierte. Den ersten realistischen

³¹⁰ Vgl. Nack, *Hinter den Kulissen der internationalen Märchenfilmproduktion*, 1930, S. 1517.

³¹¹ Vgl. dazu Reiniger, *Wie ich zum Scherenschnittfilm kam*, 1926/27.

³¹² Vgl. Strobel, *Kinderfilm und Kinderkino in der BR Deutschland*, 1993, S. 9.

³¹³ Vgl. Anonym, *Kinder als Schauspieler und als Zuschauer*, 1930, S. 343; sowie Nack, *Hinter den Kulissen der internationalen Märchenfilmproduktion*, 1930, S. 1517.

³¹⁴ Vgl. Nack, *Hinter den Kulissen der internationalen Märchenfilmproduktion*, 1930, S. 1517.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 1522.

³¹⁶ Vgl. Erber, *Unterhaltung und Erziehung*, 1989, S. 243.

³¹⁷ Vgl. Kalbus, *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, 1922, S. 192.

³¹⁸ Vgl. Frank, Leonhard: *Die Räuberbande*. Roman. München; Berlin, Georg Müller 1914.

Filmtitel: *Die Räuberbande*. (D: 1928). Regie: Hans Behrendt.

³¹⁹ Vgl. Speyer, Wilhelm: *Der Kampf der Tertia*. Erzählung. Berlin: Rowohlt 1927. Filmtitel: *Der Kampf der Tertia* (D: 1928). Regie: Max Marck. Deutsche Erstaufführung: 18.01.1929.

Tonfilm und gleichzeitig großen Kassenerfolg für Kinder bildete 1931 schließlich die unter der Regie von Gerhard Lamprecht gedrehte Kästner-Verfilmung *Emil und die Detektive*³²⁰, zu der Billy Wilder das Drehbuch geliefert hatte.³²¹

Neben diesen deutschen Filmen waren es auch im Bereich des Kinderkinos vor allem amerikanische Produktionen, die beim Publikum auf Anklang stießen. Ähnlich wie das deutsche Kino versuchten auch die aus den US-amerikanischen Produktionen die Kinder zunächst mit Filmen zu erreichen, die zwar Themen verarbeiteten, die Kinder ansprachen, gleichzeitig jedoch auch von Erwachsenen gesehen werden konnten. Bekannt geworden ist vor allem Charlie Chaplins erster Langfilm *The Kid* (1921), der seine Premiere in Deutschland 1923 erlebte und mit Jackie Coogan den ersten großen internationalen Kinderstar hervorbrachte.³²² Neben Kindern figurierten in den amerikanischen ‚Familienfilmen‘ häufig auch Tiere in einer prominenten Rolle. Weltberühmt wurden vor allem die Filme um den deutschen Schäferhund Rin Tin Tin, *Where The North Begins* (1923), *Find Your Man* (1924) und *Clash of the Wolves* (1925). Mit seinem ersten *Micky Mouse*-Film (1928) verdankt schließlich auch Walt Disney seine Bekanntheit wesentlich einer Tierfigur. Auch im Bereich des Jugendfilms blieb es mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten aber schon bald nicht mehr bloß bei solch ‚harmlos-amüsanten‘ Tierfilmen. Vielmehr brach bereits 1933 mit der Verfilmung von Alois Schenzingers Jugendbuch *Hitler-Junge Quex* durch die Ufa die nationalsozialistische Ideologie auch in den Bereich des Jugendfilms ein.

3.2 Zensur- und Sanktionsmaßnahmen

Die Tatsache, dass sich eine intentionale oder sogar spezifische Kinderfilmproduktion nur langsam entwickelte, lässt sich besser verstehen, wenn man die Zensur- und Sanktionspolitik betrachtet, die den Film von Anfang an begleitet hat. Eine reichsweit einheitliche Zensurregelung, die auch den Jugendschutz einschloss, schuf nämlich erst das Reichslichtspielgesetz von 1920. Zuvor war die Zensur zunächst nur von den örtlichen Polizeibehörden der Städte und später den einzelnen Bundesstaaten geregelt worden, was einen einheitlichen ‚Druck‘ auf die Filmproduktion verhinderte. Diese Zensur nur als Umsetzung der kinoreformerischen Aktivitäten zu verstehen, käme einer Verkürzung der Sachlage gleich. Vielmehr gab es die ersten behördlichen Sanktionen bereits um die Jahrhundertwende. Wirklich in Schwung gekommen ist die Sanktionspolitik der Städte und Bundesstaaten aber erst, als sich ein Teil der Lehrer für eine Reglementierung des Kinobesuchs ihrer Schüler starkzumachen begann. Bei der folgenden Übersicht, die die Zensurgeschichte von der Phase vor dem Ersten

³²⁰ Vgl. Kästner, Erich: *Emil und die Detektive*. Ein Roman für Kinder. Berlin: Williams 1929. Filmtitel: *Emil und die Detektive*. (D: 1931). Regie: Gerhard Lamprecht.

³²¹ Vgl. Heidtmann, *Kindermedien und Medienverbund*, 2002, S. 409. Neben diesen, zu den ‚intentionalen‘ Kinderfilmen im engeren Sinne zu rechnenden Filmen, entstanden Ende der 1920er Jahren auch einige Filme, in denen ältere Jugendliche eine tragende Rolle spielten. Sie stellen meiner Einsicht nach aber weniger ein Korrespondent zur Jugendliteratur als vielmehr zur Adoleszenzprosa dar und werden hier nicht berücksichtigt (vgl. dazu im Anschluss an die Behandlung jugendthematisierender Filme in Siegfried Krakauers *Von Caligari bis Hitler* Erber, Unterhaltung und Erziehung, 1989, S. 244-249).

³²² Als Vorläufer des Kinderstars Coogan können Mary Pickford und Lillian Gish gelten, die bereits in den 10er Jahren ihre ersten großen Filmerfolge feierten. Übertroffen hat den Starrummel um Coogan aber erst Shirley Temple, die ab 1934 zum ersten großen weiblichen Kinderstar aufstieg.

Weltkrieg, über die Militärzensur der Kriegszeit bis hin zu der reichsweit gültigen Filmzensurgesetzgebung der Weimarer Republik nachzeichnet, soll deshalb mit der Darstellung der von den kinoreformerisch engagierten Lehrern ausgesprochenen Schulverbote begonnen werden. Daneben macht die Übersicht aber auch auf die positiven Sanktionsmaßnahmen der Kinoreformer aufmerksam, die einen freiwilligen Charakter hatten. Überbewerten darf man diese positiven Bemühungen jedoch nicht. Denn mit Ausnahme von Hermann Lemke, auf den noch zurückzukommen sein wird, sahen die Kinoreformer die Reformprojekte nur als flankierende Fördermaßnahmen an, die es ihrer Meinung nach durch entsprechende Zensurbestimmungen zu ergänzen galt.

3.2.1 Die Einführung einer schulischen Reglementierung des Kinos

Die oben dargestellte, um 1905/06 einsetzende Schwerpunktverlagerung des Films auf ein Unterhaltungsangebot, das zudem in den festen Kinos nun dauerhaft verfügbar war und besonders bei den Kindern und Jugendlichen großen Anklang fand, provozierte unter der Lehrerschaft rasch zahlreiche kritische Stimmen und Versuche den unliebsamen ‚Miterzieher‘ unschädlich zu machen.³²³ Dabei ging man zwischen 1906 und 1912 zunächst vielfach ohne die Mithilfe der Polizeibehörden vor, indem man versuchte, dem Kinobesuch mit Hilfe von Schulerlassen Herr zu werden. Eines der ersten derartigen Verbote³²⁴ erließ eine Lübecker Schule, von deren restriktiven Filmpolitik die Schaustellerzeitschrift *Der Komet* bereits 1906 berichtete.³²⁵ Besser erforscht ist jedoch das Trierer Kinoverbot, an dem auch die Schwierigkeiten, mit denen solche ‚Schulverbote‘ verbunden waren, sichtbar werden.³²⁶

Trier gehörte zu jenen Städten, in denen die Schule relativ spät gegen das Kino gerichtete Sanktionsmaßnahmen ergriff. Das mag u.a. daran gelegen haben, dass zumindest zwei Kinobetreiber hier schon früh freiwillig regelmäßige Kindervorstellungen eingerichtet hatten.³²⁷ Zwar gab es seit dem 1. Februar 1911 eine Polizeiverordnung, die die Filmzensur regelte; zum Kinobesuch von Kindern und Jugendlichen traf die Verordnung jedoch keine Aussagen. Am 9. Februar desselben Jahres beschloss deshalb die Trierer Schuldeputation, selbst einzugreifen. Dabei wurde festgelegt, dass die Schulkinder künftig nur noch in Begleitung der Eltern in die Kinos gehen durften. Verstöße wollte man damit ahnden, dass man

³²³ Von Corinna Müller stammt die These, dass die Kritik am Film überhaupt erst mit dessen Längerwerden und der damit verbundenen Umstellung auf Unterhaltung aufkam. Irene Stratenwerth und Hermann Simon berichten jedoch, dass der in Hamburg ansässige Verein „Zur Hebung der öffentlichen Sittlichkeit“ schon 1897 in einer Broschüre kritisch über die in einem Hamburger Varieté-Programm gezeigten Filme berichtete und das *Linzer Montagsblatt* ebenfalls bereits die Gefährdung der Kinder zur Sprache brachte (vgl. Stratenwerth/Simon, *Pioniere in Celluloid*, 2004, S. 61).

³²⁴ Hellwig erwähnt in seinem Überblick über die unterschiedlichen Schulmaßnahmen folgende Städte: Eisenach 1909, Kreis Oberpfalz 1909, Weimar 1910, Paderborn 1910, Breslau 1910, Augsburg 1911, Erlangen 1911, Peine 1911, Hall um 1911, Ansbach 1912, Wiesbaden, 1912, Freudstatt um 1912, Cassel (o.J.), München (o.J.) (vgl. Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 88-92).

³²⁵ Vgl. Anonym, *Kinematographisches*, 1906, S. 4.

³²⁶ Vgl. dazu Duckwitz/Loiperdinger/Theisen, „Kampf dem Schundfilm!“, 2000.

³²⁷ So veranstaltete der Kinobesitzer Peter Marzen schon in der Wanderkinematographenzeit Kinder- und Schülervorstellungen. Sein Konkurrent Peter Gitsel folgte ihm 1908, indem er regelmäßig an zwei Tagen pro Woche Kindervorstellungen auf den Spielplan setzte (vgl. ebd., S. 58).

den Schülern, „deren Eltern von der Stadt unterstützt werden“, bei Übertretung des Verbots „die Unterstützung durch Lehrmittel und dergleichen zu entziehen“ drohte.³²⁸ Um die Eltern über die Verordnung zu informieren, wurde den Schülern fortan ein entsprechender Vermerk ins Zeugnis gedruckt.³²⁹ Schon dieser Vermerk zeigt, dass die Schulen in ihrem Kampf gegen den unreglementierten Kinobesuch der Schüler und Schülerinnen stark auf die Unterstützung durch die Erziehungsberechtigten angewiesen blieben. Da diese aber teilweise nicht einsetzte, war den Schulerlassen häufig nur ein geringer Erfolg beschieden. Daran änderte auch die Tatsache nichts, dass der preußische Kultusminister in einem an die Provinzialbehörden gerichteten Ministerialerlass vom 8. März 1911 die Schulen ausdrücklich auf den Kampf gegen die Gefahren des Kinematographen verpflichtete:

Die Kinematographentheater haben neuerdings nicht nur in den Großstädten, sondern auch in kleineren Orten eine solche Verbreitung gefunden, daß schon in dem hierdurch veranlaßten übermäßigen Besuche solcher Veranstaltungen, durch den die Jugend vielfach zu leichtfertigen Ausgaben und zu einem längeren Verweilen in gesundheitlich unzureichenden Räumen verleitet wird, eine schwere Gefahr für Körper und Geist der Kinder zu befürchten ist. [...] Diese beklagenswerten Erscheinungen machen es zur Pflicht, geeignete Maßregeln zu treffen, um die Jugend gegen die von solchen Lichtbildbühnen ausgehenden Schädigungen zu schützen. Hierher gehört vor allem, daß der Besuch der Kinematographentheater durch Schüler und Schülerinnen sowie durch die Zöglinge der Seminar- und Präparandenanstalten ausdrücklich denselben Beschränkungen unterworfen wird, denen nach der Schulordnung auch der Besuch der Theater, öffentlicher Konzerte und Schaustellungen unterliegt. Auch muß die Schule es sich angelegen sein lassen, die Eltern in geeigneter Weise auf die ihren Kindern durch manche Kinematographen-Theater drohenden Schädigungen aufmerksam zu machen. [...] Wenn Besitzer von Kinematographentheatern sich entschließen, besondere Vorstellungen zu veranstalten, die ausschließlich der Belehrung oder der den Absichten der Schule nicht widersprechenden Unterhaltung dienen, so steht nichts im Wege, den Besuch solcher Vorführungen zu gestatten.³³⁰

Die Probleme, die sich bei der Durchsetzung des Schulverbots vielerorts ergaben, musste im Dezember 1912 auch der Trierer Schulinspektor Musmacher eingestehen, als er in einem Brief an die Bezirksregierung ein Fazit über das Schulverbot zog:

Den Volksschülern ist der Besuch des Kinos ohne Begleitung der Eltern verboten worden, jedoch hat das wenig genutzt, denn in allen

³²⁸ Stadtarchiv Trier, Tb 19/134: Schundliteratur und Kinematographentheater, S. 1: Sitzungsprotokoll der Städtischen Schuldeputation, 9.11.1911. Zit. n. Duckwitz/Loiperdinger/Theisen, „Kampf dem Schundfilm!“, 2000, S. 54.

³²⁹ Vgl. Hellwig, Kind und Kino, 1914, S. 90.

³³⁰ Der Ministerialerlass (UII Nr. 164, U IIIA, U III B, U III D) findet sich bei Albert Hellwig, dem der Erlass vom Minister zugesandt wurde, wiedergegeben (vgl. Hellwig, Kind und Kino, 1914, S. 92).

Vorstellungen findet man immer wieder viele Kinder, da unvernünftige Eltern, die den bösen Einfluß nicht glauben wollen, den Kindern Geld zum Besuche der Theater geben. Besonderer Unfug wird mit den Ermäßigungskarten getrieben, die in allen möglichen Geschäften erstanden werden und gegen Zahlung von 0,10 M. freien Eintritt gewähren.³³¹

Selbst die Hamburger Lehrer, die schon bei den Zeitgenossen als Pioniere der Kinoreformbewegung galten und bis heute häufig als Paradebeispiel einer erfolgreichen nichtstaatlichen Kinoarbeit angeführt werden, mussten anfänglich ebenfalls mit Schwierigkeiten bei der Umsetzung ihrer Ideen kämpfen.³³² Irene Stratenwerth und Hermann Simon zufolge führten deren häufige Beschwerdemeldungen bei der Polizei schon 1906 dazu, dass sich die Kinematographenbesitzer in einem Verband organisierten.³³³ Auf dessen Seite stellte sich in ihrer Premierenausgabe vom 5. Dezember 1906 auch die *Erste Internationale Kinematographen-Zeitung*, die neben dem *Kinematograph* (1907ff.), der *Ersten Internationalen Filmzeitung* (1907ff.) und der *Licht-Bild-Bühne* (1908) zu den ersten Vertretern der neu entstehenden Filmfachpresse gehörte.³³⁴ Gleich der mit der Überschrift „Der Kinematograph, seine Freunde und seine Feinde“ betitelte Leitartikel, der vermutlich von dem verantwortlichen Redakteur und Schriftleiter der Vereinigung der Kinematographenbesitzer, Siegfried Cohen, stammt, rechnete mit den Kinogegnern ab. Der Text zeigt, dass von Anfang an nicht nur die Lehrer allgemein, sondern auch die Prüfungsausschüsse zu den Gegnern der Filmwirtschaft gezählt wurden. Dass damit insbesondere der Hamburger Prüfungsausschuss und Heinrich Wolgast gemeint waren, wird durch die Anspielung auf den Hamburger Streit um das Bilderbuch und die anschließende Debatte um die Bilderbücher Ernst Kreidolfs und Richard Dehmels ebenfalls deutlich:

Hauptfeinde sind die Lehrer, und die müssen es ja wissen, denn sie erachten sich ja als die kompetentesten Richter auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens, vor allem aber als einzig Wissende dessen, was der heranwachsenden Jugend frommt. Als ihre besondere Domäne möchten sie gerne das Gebiet der Jugendliteratur beherrschen. Dazu sind besonders die Prüfungsausschüsse bestimmt, die alljährlich ein Verzeichnis herausgeben derjenigen Märchenbücher, die sie zur Lektüre geeignet befunden. „Jugendstil“ und wie die verschiedenen Steckenpferde heißen, spielen dabei eine Hauptrolle. Es gibt nun leider Gottes viele Eltern, die anderer Meinung sind, als die schulmeisterliche

³³¹ Stadtarchiv Trier, Tb 19/134: Schundliteratur und Kinematographentheater, S. 94-95: Königliche Kreisschulinspektion Trier an die Königliche Regierung, Abteilung für Kirchen- und Schulwesen, Trier, 28.12.1912, korrigiert 28.2.1913, handschriftlich, gezeichnet Musmacher. Zit. nach Duckwitz/Loiperdinger/Theisen, „Kampf dem Schundfilm!“, 2000, S. 60.

³³² Schon der Kinoreformer Hermann Lemke sah die Hamburger als die wesentlichen Initiatoren für die Kinoreformbewegung an (vgl. Lemke, *Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft*, 1912, S. 22; sowie Lemke, *Kinematographische Wanderungen durch Deutschland*, 1912, S. 124).

³³³ Stratenwerth/Simon, *Pioniere in Celluloid*, 2004, S. 62. Die *Erste Internationale Kinematographen-Zeitung* ist nicht mehr erhalten. Der Bericht von Stratenwerth und Simon stützt sich in erster Linie auf die Akten, die im Hamburger Staatsarchiv aufbewahrt sind und welche auch hunderte von Ausschnitten aus sonst teils nicht mehr erhaltenen Zeitschriften enthalten.

³³⁴ Zur Frühgeschichte der Filmpublizistik vgl. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, 2001, S. 18-23.

Vorsehung und die behaupten, das Gemüt des Kindes besser zu kennen, als der Herr Lehrer, und denen Speckters Fabeln immer noch passender erscheinen, als ein zusammengestoppeltes Bilderbuch mit unnatürlichen Jugendstilbildern. Leider haben nun, wie konstatiert ist, verschiedene Kinder auf Grund der im Kinematographen gesehenen, naturgetreuen Bildern (sic!), absprechende Kritiken über die in dem Verzeichnis der Jugendschriften empfohlenen Märchenbücher geübt, es sollen das namentlich „Berliner Rangen“ getan haben und deshalb - fort mit den Schaustellungen lebender Bilder! Grund: es werden dort schlüpfrige Sachen gezeigt!³³⁵

Kurz darauf, am 9. Januar 1907, beschloss die bereits erwähnte „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens“ die Bildung einer speziell mit der Frage nach dem Schutz „vor den schädlichen Einflüssen der Theater lebender Photographien“ betrauten Untersuchungsgruppe. Dieser Beschluss mündete in der Einsetzung einer 16-köpfigen „Kommission für ›lebende Photographien‹“, in der mit Hans Brunckhorst und C. A. Hellmann auch wichtige Führungspersonen aus der Jugendschriftenbewegung saßen.³³⁶ Insgesamt setzte sich die Kommission aus 13 aus der „Gesellschaft“ gewählten Volksschullehrern und zusätzlich aus drei Mitgliedern des „Vereins Hamburger Volksschullehrerinnen“ zusammen.³³⁷ „Als eigentliches Arbeitsziel“ der „Kommission für ›lebende Photographien‹“ wurde zunächst die „*Feststellung des Inhalts der Schaustellungen*“ beschlossen, „wobei auch auf die etwaigen Schädigungen der Gesundheit, namentlich der Augen, die Zahl der besuchenden Kinder“, aber auch „auf etwaige Vorzüge der Darbietungen“ geachtet werden sollte.³³⁸ Hinter dieser Absicht verbirgt sich letztlich der von Corinna Müller hervorgehobene Umstand, dass sich mit der Etablierung der ortsfesten Kinos um 1906 nicht nur die Vorführstätten, sondern auch die Programme bzw. Filme selbst zu wandeln begannen. Expliziter als Dannmeyer selbst macht dies eine kurze, in den Hamburger Bericht integrierte Notiz aus dem *Kunstwart*, in der der Herausgeber der Zeitschrift und Leiter des angesehenen Dürer Bundes, Ferdinand Avenarius, genau jene oben ausgeführte Umstellung des Films von einem Informations- zu einem Unterhaltungsmittel anprangerte:

Die Kinemat.-Schaustellungen kommen immer tiefer herunter. Die Technik als solche könnte ein köstliches Mittel der Volkserziehung im besten Sinne sein, und als sie begann, sah es fast aus, als wollte man sie

³³⁵ [Cohen], Der Kinematograph, seine Freunde und Feinde, 5. Dez. 1906, zit. n. Reprint in der Ausstellung „Pioniere in Celluloid“ 2004 in Berlin; der Katalog zur Ausstellung von Irene Stratenwerth und Hermann Simon gibt als Autor des Aufsatzes Siegfried Cohen an (vgl. Stratenwerth/Simon, Pioniere in Celluloid, 2004, S. 62).

³³⁶ Hans Brunckhorst hatte den Vorsitz der VDPfJ von 1908 bis 1914 inne und vertrat zudem 1916 für einige Monate Franz Heyden als Schriftleiter. Carl August Hellmann war von 1897-1898 Vorsitzender der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften (vgl. Azegami, Die Jugendschriften-Warte, 1996, S. 13 und S. 15). Heinrich Wolgast war nicht Mitglied der Kommission.

³³⁷ Insgesamt gehörten zu den Gründungsmitgliedern der Kino-Kommission: A. Hellmann, Ad. Kiene, Fr. Sorgenfrey, G. Pasch, E. Friedrich, F. Schütze, F. Bloh, H. Harder, H. Brunckhorst, A. Wendt, F. Samtleben, H. Kasch und C. H. Dannmeyer sowie die drei Volksschullehrerinnen B. Seifarth, A. Seng und O. Petersen (vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 3).

³³⁸ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 4.

in rechter Weise benutzen... . Die Naturaufnahmen verschwanden mehr zugunsten alberner „Arrangements“ von Schauspielern dargestellter, sog. „humoristischer“ oder sentimentaler Szenen, deren Komödianterie den Menschen von Bildung langweilte und abstieß. Und jetzt sind wir bereits bei der Spekulation auf sadistische Triebe angelangt. [...] Und so wären wir auf dem schönsten Wege, die Kinematographenbilder zu einer Art sichtbarer Kolportage-Schund-Romane sich entwickeln zu sehen - wenn wir uns das auf Dauer gefallen ließen.³³⁹

Die Lehrerinnen und Lehrer besuchten insgesamt über 200 Vorstellungen und verfassten 14 Berichte, die am 17. April vom Kommissionsvorsitzenden C. H. Dannmeyer zu einem Abschlussreport zusammengeführt und unter dem Titel *Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“* veröffentlicht wurden.³⁴⁰ Was die Besuchszahlen der Kinder anbelangte, so konnten die Kommissionsmitglieder, die auch innerhalb ihrer Klassen Umfragen starteten, feststellen, dass in „einigen Klassen“ schon „bis zu 90% der Kinder“ im Kino gewesen waren.³⁴¹ Die Bestandsaufnahmen vor Ort kamen zu folgendem Ergebnis:

Der Kinderbesuch war in allen Theater lebender Photographien ein lebhafter, in einzelnen fanden sich bis zu 200 im Alter von 3-14 Jahren. Sie blieben teilweise bis 11 Uhr oder kamen spät [...]. Nach Ermittlungen in einigen Schulen haben einzelne Kinder die Theater lebender Photographien mehr als 20mal besucht; in einer bestimmten Klasse jedes Kind durchschnittlich 9mal.³⁴²

Über die Zahl der gesehenen Filme heißt es an dieser Stelle zunächst nur: „Ein schwachsinniges Kind hat 64 Nummern gesehen.“³⁴³ Darüber, wie diese Zahl vermutlich gewonnen wurde, gibt eine weitere, wenige Seiten davor stehende Bemerkung Auskunft, die darauf schließen lässt, dass die Knaben einer vierten Klasse um die Erstellung einer Liste der von ihnen gesehenen Titel gebeten wurden. Ein zusammenführendes Umfrageergebnis wird an dieser Stelle nicht präsentiert, allerdings werden zwei Jungen als Beispiel angeführt, von denen der eine 40, der andere 64 Titel aufgeführt haben soll.³⁴⁴ Ob es sich bei der letztgenannten Liste um die des angeblich ‚schwachsinnigen‘ Kindes gehandelt hat, bleibt unklar.³⁴⁵

³³⁹ A [venarius], Die Kinematographen-Schaustellungen, 1906/07, S. 671; sowie Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 21f.

³⁴⁰ Besonders von den medienpädagogisch ausgerichteten Arbeiten wurde die Bedeutung dieses Dokuments immer wieder betont. So sieht Bernd Schorb darin die „Wurzeln bundesdeutscher Medienpädagogik“ (Schorb, Medienalltag und Handeln, 1995, S. 150). Peter Meyer weist den Hamburger Bericht als das „erste und zugleich richtungsweisende Dokument“ der deutschen Filmerzziehung aus (Meyer, Medienpädagogik, 1978, S. 24). Armin Degenhart wertet es als „das erste deutsche medienpädagogische Konzept der Filmgeschichte“ (Degenhart, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001, S. 38).

³⁴¹ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 25.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd., S. 20.

³⁴⁵ Bei einer Berliner Schülerbefragung schrieben 36 Kinder im Alter von 12 Jahren innerhalb von 12 Minuten 613 Titel auf, was einem Durchschnitt von 17 Titeln pro Kind entspricht. Die Höchstleistung hier betrug 39 Nennungen (vgl. S., Was Berliner Kinder in

Inhaltlich untergliederten die Kommissionsmitglieder die gesehenen Filme in solche, welche „belehren“, und solche, welche „unterhalten wollen.“³⁴⁶ Während man unter der ersten Kategorie vor allem (dokumentarische) „Bilder aus der Natur und dem Menschenleben“³⁴⁷ verstand, bezeichnete man mit Letzterem in erster Linie die Spielfilme, deren Inhaltsspektrum Dannmeyer folgendermaßen umriss:

Rührstücke nach Art der Hintertreppen-Romane; grob-komische Szenen, die dem Clown eines Zirkus viel Beifall erwirken würden; Roheiten aller Art, wie Prügelei, Trunkenheit, Tierquälerei etc; Liebesszenen in größter Unbefangenheit dargestellt; Verbrechen aller nur erdenklichen Arten: Diebstahl, Raub, Raubmord, Verführung junger Mädchen; Plattheiten bis zum Blödsinn gesteigert; Widerliche Familienszenen; Anstößiges bzw. Unsittliches u. s. w.³⁴⁸

Während die Filme der ersten Kategorie „von keinem Mitgliede beanstandet, ja zum Teil mit der höchsten Anerkennung genannt“³⁴⁹ wurden, stießen die Unterhaltungsfilme fast überall auf Kritik. Dies erwies sich für den Film als fatal. Das Verhältnis zwischen den beiden Kategorien war laut Dannmeyer nämlich keineswegs ausgeglichen. Dem Bericht zufolge wurden die durchaus anerkennenswerten „Bilder aus der Natur und dem Menschenleben“ sogar geradezu von einem „Wust phantastischer, komischer, absurder und anstößiger Bilder überschüttet“.³⁵⁰ Trotzdem betonte C. H. Danmeyer in dem Resolutionsantrag, den er in der in der „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens“ abgehaltenen Abschlussverhandlung über den Kino-Bericht vorlegte, zunächst die positiven Seiten des neuen Mediums:

Technisch und inhaltlich einwandfreie kinematographische Darstellungen können ein ausgezeichnetes Mittel der Belehrung und

Kinematographentheatern erlebt haben, 1907, S. 846). Die Merkleistung von 64 Titeln, die das vermeintlich schwachsinnige Kind erbrachte, ist tatsächlich also beachtlich und spricht nicht für eine verminderte Intelligenz.

³⁴⁶ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 9.

³⁴⁷ Ebd., S. 7.

³⁴⁸ Ebd., S. 8. Eine Lehrerin gab die Verteilung der Filme auf die einzelnen Genres auch in konkreten Prozentzahlen an (vgl. ebd., S. 31f):

1. Geographisch-naturkindliche	20 %
2. Geschichtliche	5 %
3. Platt-derb-komische	30%
4. Rührselige	25%
5. Übertrieben-phantastische	10 %
6. Kriminalistische	6 %

Andere Autoren sollten noch deutlicher zeigen, dass die abgelehnten Genres überwogen. So beobachtete Götze, dass ein in Jena ansässiges Kino „in der Zeit von 4 Monaten 288 Programmnummern, und zwar 89 Sensations- und Liebesdramen, 68 komische Nummern, 7 Schauspiele, 44 Tonbilder, 16 Bilder über Tagesereignisse und 64 Natur- und Varieteaufnahmen“ gezeigt hätte, so dass seiner Einschätzung zufolge „70% erziehlich minderwertige und verwerfliche und ungefähr 30% annehmbare, aber immerhin noch zweifelhafte Bilder reproduziert wurden.“ (Götze, Jugendpsyche und Kinematograph, 1911, S. 417) Es gab jedoch noch pessimistischere Urteile, wie dasjenige des Berliner Lehrers Pakull, demzufolge „50% grauenhaften Charakters, 30% erotischen Inhalts, 15% sensationeller Natur und nur 5% wirklich geistig wertvoll waren.“ (Ebd.)

³⁴⁹ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 7.

³⁵⁰ Ebd., S. 8.

Unterhaltung sein. Da jedoch bisher viele Bilder in ihrer Ausführung mangelhaft sind, das Häßliche, Verbildende und sittlich Gefährdende in ihnen überwiegt [...], halten wir den Besuch der Theater lebender Photographien für Kinder für gefährlich.³⁵¹

Zur Annahme dieser Resolution kam es zunächst jedoch nicht, da eines der anwesenden Mitglieder der Gesellschaft, Herr Schumann, seiner „Verwunderung darüber Ausdruck“ gab, dass die Kommission - vermutlich aus einem „rein stofflichen Interesse“ heraus argumentierend - „an den heutigen Vorstellungen der Theater lebender Photographien noch etwas Gutes gefunden“ und einen Gegenentwurf präsentierte, in dem entsprechend der positive Aspekt ganz getilgt war.³⁵² Zu denen, die sich gegen eine solch radikale Ablehnung des neuen Mediums aussprachen, gehörten mit A. C. Hellmann und William Lottig auch zwei der damals in Hamburg wichtigsten Jugendschriftenprüfer. William Lottigs Argumentation basierte primär auf jener Pädagogik ‚vom Kinde aus‘, welche die Grundlage seines gesamten öffentlichen erzieherischen Handelns bildete. Seiner Ansicht nach durfte der Film schon deshalb nicht einfach bekämpft werden, weil dadurch die Tatsache, dass „für unsere Kinder das, was sie in den kinematographischen Vorstellungen sehen und erleben, etwas Tiefeingreifendes“ ist, einfach unterdrückt würde.³⁵³ Er hingegen konnte sich sogar vorstellen, dass die Behandlung des Films „gern einmal dem grammatischen und orthographischen Drill vorgezogen werden könne“, der bislang im Unterricht herrschte.³⁵⁴ A. C. Hellmann betrachtete die Angelegenheit in einem noch grundsätzlicheren Sinne als Frage der eigenen Selbstdefinition und machte vor allem auf die negative Außenwirkung der „Gesellschaft“ aufmerksam, welche die Annahme von Schumanns Resolutionsantrag zeitigen könne. Der Kinematograph sei eine „technische Entwicklung, die man nicht mit Resolutionen, die im Lichte einer vielleicht nicht allzufernen Zukunft lächerlich erscheinen könne, zu bekämpfen vermöge.“³⁵⁵ Analog zu der in den Prüfungsausschüssen für Jugendschriften verfolgten Praxis schlug er deshalb vor, gegen „die kapitalistische Nebenwirkung, die ausschließlich auf große Profite durch Anwendung billigster Mittel abziele“ dadurch anzugehen, dass man sich mit den großen Filmherstellern in Verbindung setze und konkrete Vorschläge zur Film- und Vorführgestaltung erarbeite.³⁵⁶ Entsprechend fiel die von ihm vorgetragene und schließlich angenommene redigierte Version der Resolution aus, bei der sich an den negativen Befund über den gegenwärtigen Zustand ein positiver Appell anschloss, die vorhandenen Potenziale des Kinos zu nutzen:

Da zur Zeit viele kinematographische Bilder (lebende Photographien) in ihrer Ausführung mangelhaft sind, das Häßliche, Verbildende und sittlich Gefährdende in ihnen überwiegt und viele Theaterräume billigen Anforderungen der Hygiene nicht genügen, halten wir den Besuch der Theater lebender Photographien für Kinder für gefährlich. Dem Besuch von Vorführungen dieser Art hat die Schule erzieherisch entgegenzuwirken.

³⁵¹ Ebd., S. 37.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd., S. 38.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd.

Technisch und inhaltlich einwandfreie kinematographische Darstellungen können dagegen ein ausgezeichnetes Mittel der Belehrung und Unterhaltung sein. Eine Wendung zur besseren und edleren Ausnutzung des Kinematographen ist namentlich dadurch anzustreben, daß pädagogisch und künstlerisch interessierte Kreise sich mit den Großunternehmern dieser Industrie ins Einvernehmen setzen, um sie zu guten, speziell für Kinder geeigneten Vorführungen in gesonderten Kindervorstellungen zu ermuntern.³⁵⁷

Ihren Abschlussbericht, dessen Appell deutlich an die Sanktionsstrategien im Kampf gegen die Schundliteratur erinnert, sandten die Hamburger Lehrer zusammen mit einem Gesuch, entsprechende Maßnahmen einzuleiten, an die Oberschulbehörde.³⁵⁸ Die Kinematographen-Betreiber realisierten jedoch rasch, welche Einnahmeeinbußen ihnen mit der Verwirklichung der Forderungen der Lehrer drohen würden. Noch bevor es zu ersten praktischen Umsetzungsversuchen kam, luden sie deshalb ihrerseits die Lehrer für den 7. Juli 1907 zu einer Versammlung ein, auf der sie die kinokritischen Lehrer mit eindeutigen Einschüchterungsversuchen konfrontierten. Für den Fall, dass die Lehrer ihre Aussprüche gegen das Kino nicht einstellten, sollten sie sich darauf gefasst machen, dass die lokale Filmfachpresse einmal die lukrativen Nebenbeschäftigungen der Lehrer publik machen würde. Die meisten Lehrer verließen daraufhin verärgert den Saal, die *Erste Internationale Kinematographen-Zeitung* jedoch feierte am 17. Juli das „glänzende[.] Fiasko der Lehrer“ mit einem eigenen Artikel.³⁵⁹ Vier Jahre später räumte auch Chr. Gripp, eines der späteren Mitglieder der Kino-Kommission, den Fehlstart der Bemühungen ein:

Eine von der „Gesellschaft“ eingesetzte Kommission, die versuchen sollte, den Kinematographen für die Jugendlichen fruchtbar zu machen, konnte vorläufig nichts in die Wege leiten, weil die Vertreter der Kinematographie in Hamburg und besonders deren Presse sich ablehnend und feindselig verhielten.³⁶⁰

3.2.2 Reformierungsversuche des Kinos auf freiwilliger Basis

Ähnliche Misserfolge wie die Hamburger „Kommission für ›lebende Photographien‹“ mussten auch diejenigen der Reformer einstecken, die andernorts versuchten, auf freiwilliger Basis mit der Kinowirtschaft zusammenzuarbeiten. Aufschlussreich ist u.a. das Beispiel von Münster, wo eine Kooperation zwischen der Jugendschriftenkommission und einem Kinobesitzer laut Hermann Dieles 1913 erschienener Schrift *Kino und Jugend* tatsächlich vor 1910 zu Stande kam.³⁶¹ Laut Dieles Aussage, die eines der wenigen Zeugnisse einer direkten Beteiligung der Jugendschriftenbewegung an der ‚positiven‘ Kinoreform darstellt, gelang es der Jugendschriftenkommission und deren Vorsitzendem, Seminaroberlehrer Reinke,

³⁵⁷ Ebd., S. 38f.

³⁵⁸ Zu den folgenden Ausführungen vgl. insbes. Töteberg, *Filmstadt Hamburg*, 21997.

³⁵⁹ Ebd., S. 26.

³⁶⁰ Gripp, *Kinematographie und Lehrerschaft in Hamburg*, 1911, S. 248.

³⁶¹ Vgl. Diehle, *Kino und Jugend*, 1913, S. 24f. Genaue Zeitangaben macht Diehle nicht. Dass das Kino bereits vor November 1910 wieder geschlossen haben muss, lässt sich aus dem Text aber rekonstruieren. Siehe dazu auch die Ausführungen weiter unten.

eine Kooperation mit einem auf der Ludgeritstraße ansässigen Kino einzuleiten.³⁶² An zwei Nachmittagen die Woche veranstaltete das Kino demnach spezielle Jugendvorstellungen, „in denen Wissenswertes und Humoristisches den Kindern vorgeführt wurde.“³⁶³ Allerdings musste der Besitzer die Vorstellungen schon bald wieder einstellen, „weil der klingende Erfolg ausblieb, da das Aushängeschild „Jugendvorstellung“ auf Erwachsene und solche, die es sein wollen, keine Zugkraft ausübt.“³⁶⁴

Ein besonders ehrgeizig, und daher breiter angelegtes Projekt startete in Berlin der Schulrektor Hermann Lemke, der zwischen 1907 und 1910 auch einige Jugendbücher verfasste.³⁶⁵ Im Gegensatz zur Hamburger Kino-Kommission wollte seine am 4. Oktober 1907 gegründete „Kinematographische Reformvereinigung“, die den Film schon sehr früh als ‚Volkserzieher‘ nutzen wollte, auch überregional tätig werden. So ‚träumte‘ Hermann Lemke davon, mit dem Verein auf freiwilliger Basis eine Zentralstelle für Kinematographenwesen schaffen zu können, welche als Vermittlungsinstanz zwischen der Filmindustrie, der Presse, den Lehrern und den Behörden fungieren und so eine neue Struktur der Filmwirtschaft entwickeln sollte. Lemke wollte also nicht nur Kontakt zu den Kinobetreibern aufnehmen, sondern auch auf die Filmfabrikanten einwirken. Neben solch weitreichenden Plänen zählte auch für Lemke die Trennung des Kinobesuchs der Kinder und der Erwachsenen zu den wesentlichen Zielen. Zwar konnte er tatsächlich die Filmfabrikanten und die Lehrer an einen Tisch bringen, bis zur ihrer Auflösung im Jahre 1912 gelang es der Vereinigung aber nur ein Mal, eine Vorführung zu veranstalten. Begründen lässt sich Lemkes Misserfolg vor allem damit, dass seine Zwischenstellung dazu führte, dass er auf keiner Seite einen festen Verbündeten finden konnte. Vielmehr wurde der liberale Lehrer Lemke, der sich später vor allem dem Film als Unterrichtsmittel widmete, aufgrund seiner Kontakte zur Filmindustrie auch von seinen Reformkollegen kritisch beäugt.³⁶⁶

Nachdem das Scheitern des ersten breit angelegten Reformversuchs deutlich gemacht hatte, dass eine Veränderung der gesamten Kinolandschaft auf freiwilliger Basis nicht zu verwirklichen war, beschränkte sich die ‚positive‘ Arbeit der Reformen auf die Etablierung von Alternativangeboten, die sich sowohl an Kinder als auch an Erwachsene richten konnten. Den kinoreformerischen Aktivisten, die teilweise in Eigenregie, teilweise in neu gegründeten Vereinen, teilweise jedoch auch mittels oder in Anbindung an bereits bestehende Lehrer-, Volksbildungs-, Frauen- und Männervereine sowie kirchliche Organisationen arbeiteten, eröffneten sich dabei vor allem 3 Betätigungsfelder. Um sich vom ‚Mainstream‘-Angebot der

³⁶² Ob es sich um eine der im Dachverband der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften organisierte Kommission oder um einen vom katholischen Lehrerverein getragenen Jugendschriftenausschuss handelte, wird bei Diehle allerdings nicht ganz klar (vgl. ebd., S. 24).

³⁶³ Ebd., S. 25.

³⁶⁴ Ebd., S. 24f.

³⁶⁵ Laut Klotz waren dies: Ferdinand Schill. Ein vaterländisches Drama in 4 Aufzügen für Schule, Haus und Bühne. Dresden: Jaenicke 1907; Schillbüchlein. Ferdinand von Schills Leben und Taten. Der deutschen Jugend gewidmet. Dresden: Jaenicke 1907; Werke. 2 Bände. Dresden: Jaenicke 1907; Die Geschichte eines Schill'schen Reiters. Wie sie einem Berliner Jungen von seiner Grossmutter erzählt wurde. Stargard und Leipzig: Prange [1908]; Paulus, der Apostel der Heiden. Eine Erzählung zur Zeit Christi für alt und jung. Dresden: Jaenicke 1909; Die 11 Offiziere vom Schill'schen Corps. Eine Erzählung aus schwerer Zeit für alt und jung. Dresden: Jaenicke 1910 (vgl. Klotz, Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840-1950, Bd. 3 (L-Q), 1994, S. 45f).

³⁶⁶ Vgl. Diederichs, Frühgeschichte deutscher Filmtheorie, 2001, S. 27-30; sowie Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1989, S. 56-70.

wirtschaftlich ausgerichteten Verleihfirmen unabhängig zu machen, musste es zunächst einmal darum gehen, eigenes Filmmaterial zu erwerben und per Verleih zugänglich zu machen. Diesen Weg wollte anfänglich der Dresdner Verein „Bild und Wort“ beschreiten, den der Schriftsteller Hermann Häfker am 7. April 1909 ins Leben rief. Der Verein, der durchaus Mitglieder aus unterschiedlichsten Richtungen gewinnen konnte, wies letztlich aber ähnlich wie Lemkes „Reformvereinigung“ nur bescheidene Erfolge auf. Häfker konnte anscheinend nur das Filmmaterial für eine einzige Mustervorführung aufbringen, die er aber immerhin in mehreren Orten zur Aufführung brachte. Zwar glaubte Häfker auch ohne eigenen Verleih tätig werden zu können, indem er Filme prüfen und in entsprechenden Katalogen empfehlen wollte, aber ohne dass die Verleihfirmen auf derartige ‚Musterprogramme‘ eingingen, blieb diese Maßnahme wirkungslos. 1912 musste deshalb auch er sein praktisches Scheitern eingestehen.³⁶⁷

Die dem Volksverein für das katholische Deutschland angeschlossene „Lichtbilderei GmbH“ in Mönchen-Gladbach, die auch publizistisch tätig war, konnte hingegen tatsächlich auf dem Verleihmarkt Fuß fassen. Ab 1912 gab sie eine eigene Lehrfilmfachzeitschrift, die *Bild und Film*, und eine dem Kino gewidmete Fachbuchreihe namens „Lichtbildbühnenbibliothek“ heraus, in der mehrere wichtige Reformschriften erschienen. Ebenfalls im Verleih tätig wurde die in Kapitel 2 bereits erwähnte, seit 1871 in Berlin ansässige „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung“, die ihr Muster des Vertriebs von ‚guter (Kinder- und Jugend-)Literatur‘ sowie der Einrichtung von sogenannten ‚(Kinder-)Lesehallen‘ zwischen 1908 und 1912 schrittweise auch auf den Film übertrug.³⁶⁸ Die Gesellschaft verlieh sowohl Filme als auch einen eigenen Vorführapparat, mit dem sie u.a. eigene Schulvorführungen möglich machen wollte. Da der Apparat leicht beschädigt werden konnte, musste man aber auch einen gesellschaftseigenen Vorführer anfordern, was das ganze Unternehmen erheblich verkomplizierte. Den Kern der Filmarbeit bildeten deshalb die Vorführungen, die man mit einem ‚Wanderkino‘ in vielen norddeutschen Dörfern und Städten in eigener Regie durchführte. Auch für diese ambulanten Vorführungen blieb der Organisationsaufwand allerdings hoch, weshalb der Betrieb mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs weitgehend eingestellt wurde.³⁶⁹

Neben dem Verleih und den unregelmäßigen Reform- bzw. ‚Mustervorführungen‘ auch feste, in eigener Regie betriebene ‚Reformkinos‘ als Alternativen auf dem Kinomarkt zu etablieren, versuchten hingegen nur die Wenigsten. In Dresden war der Versuch jedoch gleich zweimal erfolgreich: Bereits im Dezember 1908

³⁶⁷ Vgl. Diederichs, Frühgeschichte deutscher Filmtheorie, 2001, S. 30-32.

³⁶⁸ Beschlossen worden ist die Veranstaltung von Kinovorstellungen durch die Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung bereits 1908. Die Zeitangaben zur Einrichtung des Filmverleihs variieren allerdings. Degenhart nennt das Jahr 1910, laut Jürgen Kinter gab es den Filmverleih erst seit 1912. Ihm zufolge führte die Gesellschaft bis zum Kriegsausbruch 1279 Filmabende durch (vgl. Degenhart, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001, S. 42; sowie Kinter, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933), 1985, S. 150)

³⁶⁹ Vgl. Degenhart, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001, S. 42f; sowie Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1989, S. 81-94. Insgesamt eingestellt wurden die Tätigkeiten der Gesellschaft auf dem Bereich der Films jedoch nicht. So berichtet der *Kinematograph* in einem Artikel von 1919 darüber, dass „sich die Gesellschaft für Volksbildung infolge des Krieges zur wesentlichen Erweiterung ihrer Filmvorführungen für Kinder genötigt sah“ und „[i]n den letzten vier Winterhalbjahren [...] allwöchentlich 2 bis 3, zuweilen auch mehr Märchen- und Lichtbildernachmittage für Kinder“ veranstaltet wurden (L., Das Kino für Kinder, 1919, [ohne Paginierung]).

eröffnete das Reformkino „Kosmograph“ des Ingenieurs August Kade. Ihm folgte sein Berufsgenosse Direktor Ernemann am 13. Juli 1909 mit dem „Ernemann-Kino“.³⁷⁰ Solch reine Reformkinos ohne finanzielle Unterstützung am Laufen zu halten, erwies sich aber als schwierig und war letztlich nur durch die Integration auch der vom radikalkritischen Flügel der Kinoreformbewegung stets kritisierten Unterhaltungs- bzw. Spielfilme möglich.³⁷¹ Eine weitere Chance eröffnete sich den Reformkinos durch die schulische Nutzung, welche ganze Schulklassen in die Kinos und entsprechende Programme führte.³⁷² Diesen Weg ist man in u.a. in Plauen zu Plauen im Vogtland gegangen, wo der dortige Lehrerverein seit Mitte Mai 1911 in Eigenregie ein Jugendkino unterhielt, das einmal wöchentlich Vorführungen brachte.³⁷³ Eine andere Alternative bot sich, wenn man wie beispielsweise der Oberlehrer Adolf Sellmann, der sich auch für den Unterrichtsfilm starkmachte, die Städte und Gemeinden für die Einrichtung kommunal getragener Kinos zu gewinnen suchte. Tatsächlich geschaffen wurden solche Kommunalkinos u.a. in Hagen (1912), wo Adolf Sellmann wohnte, und in Eickel (1912).³⁷⁴ Der bedeutendste organisatorische Reformversuch wurde 1914 in Stettin unternommen, wo auf die Initiative des Oberbürgermeisters Dr. Friedrich Ackermann und des Stadtbüchereidirektors Dr. Erwin Ackerknecht mit der „Stettiner Urania“ ein halb städtisches, halb privates Reformkino gegründet wurde, das von Schulen und Volksbildungseinrichtungen zu sehr günstigen Konditionen genutzt werden konnte und 1917 die Tagungsstätte des ersten großen Kinoreformtreffens wurde (vgl. dazu Kap. 3.2.4).³⁷⁵

3.2.3 Die Einführung von staatlichen Zensurmaßnahmen

Wie gezeigt, war den vor dem Ersten Weltkrieg begonnenen Reformbemühungen nur mäßiger Erfolg beschieden. Nicht nur musste man die Hoffnung auf eine rein freiwillige Lösung schon bald begraben, auch die Schulverbote zeigten ohne behördliche Unterstützung nicht die gewünschten Erfolge. Verantwortlich für den Misserfolg machte man in erster Linie die „Geschäftsleute“, in deren Hand sich die Filmherstellung und der Verleih der Filme befanden.³⁷⁶ Zum anderen gab es immer wieder auch Klagen gegenüber dem unverbesserlichen Geschmack des Massenpublikums.³⁷⁷ Definitiv für gefährlich hielt man oft aber erst das Zusammenspiel der beiden Momente, bei dem sich der „Masseninstinkt [...] mit dem Kapital verbündet“.³⁷⁸ Gegenüber diesem Machtfaktor, das schien das Scheitern der ersten Reformversuche zu zeigen, konnte man nur erfolgreich sein, wenn man mit den Behörden kooperierte und auch eine staatliche Zensur erreichte.

³⁷⁰ Vgl. Degenhart, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001, S. 44f.

³⁷¹ So berichtet beispielsweise Ernst Schultze, dass „in München ein Künstler-Kinematographentheater Gutes zu bieten gesucht“ hätte, aber „wieder zugrunde gegangen“ wäre (Schulze, Der Kinematograph als Bildungsmittel 1911, S. 138).

³⁷² Vgl. Degenhart, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001, S. 43.

³⁷³ Anonym, Was geschieht für den Schutz der Kinder gegen den Kinoschund?, 1912, S. 387.

³⁷⁴ Vgl. Diehle, Kino und Jugend, 1913, S. 60; sowie Schmidt, Der Kinematograph als Schädiger und Helfer in Erziehung und Unterricht, 1913, S. 1294.

³⁷⁵ Vgl. hierzu und zum Folgenden Ackerknecht, Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege, 1918, S. 7-27; sowie Ruprecht, Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1959, S. 56-59.

³⁷⁶ Brunner, Vergiftete Geistesnahrung, 1914, S. 14.

³⁷⁷ Vgl. etwa Eger, Kinoreform und Gemeinden, 1920, S. 22.

³⁷⁸ Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher?, 1912, S. 12.

Dabei mussten die kinoreformerisch engagierten Lehrer allerdings in Kauf nehmen, dass sie ihren direkten Einfluss auf den Filmjugendschutz verloren.

3.2.3.1 Die Etablierung erster Zensurmaßnahmen vor dem Ersten Weltkrieg

Völlig einer staatlichen Kontrolle entzogen war das Kino von Anfang an nicht. Schon um die Jahrhundertwende bestanden erste feuer- und baupolizeiliche Vorschriften, die die Kinovorführungen an gewisse Sicherheitsvorkehrungen banden.³⁷⁹ Anlass dazu gab vor allem der hochexplosive Nitrofilm, der damals verwendet wurde und zu mehreren Bränden geführt hatte. Besonders tragisch war der Brand des Filmpavillons auf der Pariser Weltausstellung am 4. Mai 1897, bei dem 124 Menschen ums Leben kamen.³⁸⁰ Die eigentliche Zensur orientierte sich an der der Polizeihöhe der Länder unterstehenden Zensur der Theateraufführungen, die anders als die publizierten Druckwerke nicht durch die vom Reichspressegesetz aus dem Jahre 1874 zugesicherte Pressefreiheit geschützt waren.³⁸¹ Ausgeübt wurde die Zensur von den örtlichen Polizeibehörden per Nachzensur. In Preußen, dem sich die meisten Bundesstaaten diesbezüglich per Gewohnheitsrecht angeschlossen hatten, konnten sie sich dabei auf den § 10 II 17 des Preußischen Allgemeinen Landrechts (ALR) von 1794 stützen. Laut diesem Paragraphen zählte es zu den Aufgaben der Polizei, „[d]ie nötigen Anstalten zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe, Sicherheit und Ordnung und zur Abwendung der dem Publikum oder einzelnen Mitgliedern desselben bevorstehenden Gefahren zu treffen“.³⁸² Eine weitere Handhabungsmöglichkeit bot der seit 1871 bestehende § 184 des Reichsstrafgesetzbuches, der sogenannte Unzuchtparagraph, der in seiner am 25. Juni 1900 verabschiedeten Neufassung folgendermaßen lautet:

Mit Gefängnis bis zu Einem Jahre und mit Geldstrafe bis zu eintausend Mark oder mit einer dieser Strafen wird bestraft, wer

1. unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen feilhält, verkauft, verteilt, an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder anschlägt oder sonst verbreitet, sie zum Zwecke der Verbreitung herstellt oder zu demselben Zwecke vorrätig hält, ankündigt oder anpreist;
2. unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen einer Person unter sechzehn Jahren gegen Entgelt überläßt oder anbietet;
3. Gegenstände, die zu unzüchtigen Gebrauche bestimmt sind, an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder solche Gegenstände dem Publikum ankündigt oder anpreist;

³⁷⁹ Vgl. Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 140ff. Als gängige Sicherheitsbestimmung hatte sich 1907 zum Beispiel etabliert, dass der Kinematograph in einem vom Zuschauersaal abgetrennten feuergesicherten Raum aufgestellt werden musste. Zu den Bestimmungen im Einzelnen vgl. Anonym, Behördliche Bestimmungen für kinematographische Vorführungen, 1907.

³⁸⁰ Vgl. Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 141.

³⁸¹ Vgl. Siemann in Verbindung mit Graf, Recht, Staat und Öffentlichkeit, 2001. Völlig unzensuriert, blieb, wie Siemann und Graf zeigen, auch die Presse allerdings nicht, da das Strafrecht, an das die ‚Freiheit der Presse‘ gebunden blieb, mit seinen Bestimmungen etwa zur Majestätsbeleidigung oder zum Hochverrat noch genügend Möglichkeiten zur Handhabe gegen unliebsame Schriften bot.

³⁸² § 10 Teil II. Tit. 17 des Preußischen Allgemeinen Landrechts. Abgedruckt bei Hellwig, Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts, 1913, S. 41.

4. öffentliche Ankündigungen erläßt, welche dazu bestimmt sind, unzüchtigen Verkehr herbeizuführen.
Neben der Gefängnisstrafe kann auf Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte sowie auf Zulässigkeit von Polizeiaufsicht erkannt werden.³⁸³

Weitere Bestimmungen zum Jugendschutz waren ab diesem Zeitpunkt in § 184 a geregelt:

Wer Schriften, Abbildungen oder Darstellungen, welche, ohne unzüchtig zu sein, das Schamgefühl gröblich verletzen, einer Person unter sechzehn Jahren gegen Entgelt überläßt oder anbietet, wird mit Gefängnis oder mit Geldstrafe bestraft.³⁸⁴

Die ersten bekannt gewordenen Filmverbote stammen aus dem Jahr 1896. Wie die Theateraufführungsverbote so wurden auch die Filmverbote, die auf der oben beschriebenen Grundlage ausgesprochen wurden, in den Anfangsjahren per Nachzensur durchgesetzt.³⁸⁵ Allerdings gingen die örtlichen Polizeibehörden, die hierfür zuständig waren, keineswegs einheitlich vor, so dass bis zur Einführung der Präventivzensur bei der Filmzensur „fast anarchische Zustände“ herrschten.³⁸⁶ Anlass für die Umstellung auf eine Präventivzensur gab letztlich der Berliner Mordfall Henning, dessen Verfilmung schon in den Kinos lief, noch bevor der Täter verurteilt worden war.³⁸⁷ Um einem derartigen Eingriff in ein schwebendes Verfahren sowie einer Bloßstellung der Polizei künftig vorzubeugen, wurde Berlin schließlich zum Vorreiter bei der Einführung einer Präventivzensur. Geregelt wurde diese durch eine am 5. Mai 1906 erlassene Polizeiverordnung, mit der die Genehmigungspflicht, der die Theateraufführungen unterlagen, auch auf kinematographische Vorführungen übertragen wurde. Die Kinobesitzer waren von nun an verpflichtet, ihre Programme bei einem der über 100 Polizeirevieren mit der Registraturliste der genehmigten Filme abgleichen und genehmigen zu lassen.³⁸⁸ Seit Mai 1907 durften die Kinobesitzer dann nur noch solche Filme vorführen, die von der Berliner Zensurbehörde mit einer entsprechenden „Zensurkarte“ ausgestattet worden waren, „auf der die Prüfer Filmtitel, Produktionsangaben und Zwischentitel vermerkten.“³⁸⁹ Am 16. Dezember 1910³⁹⁰ mussten schließlich alle Regierungspräsidenten in Preußen eine Filmzensur einführen und entweder die

³⁸³ § 184 RStGB, zit. n. Kilchenstein, *Frühe Filmzensur in Deutschland*, 1997, S. 297. Vgl. auch Hellwig, *Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts*, 1913, S. 39. Hellwig liefert aber nur einen Teilabdruck des Paragraphen.

³⁸⁴ Hellwig, *Jugendschutz gegen Schundliteratur*, 1927, S. 78.

³⁸⁵ „Ein Ortspolizist besuchte die erste Vorstellung und entschied, welche Filme seinem Empfinden nach ‚Ruhe, Ordnung und Sicherheit‘ stören könnten. Einspruch dagegen konnte beim Verwaltungsgericht erhoben werden. Im Mittelpunkt der Filmverbote standen von Anfang an Sex- und Gewaltthemen.“ (Kinter, *Arbeiterbewegung und Film (1895-1933)*, 1985, S. 111)

³⁸⁶ Kilchenstein, *Frühe Filmzensur in Deutschland*, 1997, S. 120.

³⁸⁷ Laut dem auch für die *Jugendschriften-Warte* schreibenden Otto Schmidt gehörte die Verfilmung von „Hennings Flucht über die Dächer“ sogar zu jenen Stücken, die bei den Schulkindern besonders großen Beifall fanden (vgl. Schmidt, *Die Gefahren der Kinematographen für unsere Kinder*, 1908, S. 18).

³⁸⁸ Anonym, *Eine neue Film-Zensur in Berlin*, 1907.

³⁸⁹ Kilchenstein, *Frühe Filmzensur in Deutschland*, 1997, S. 153.

³⁹⁰ Jürgen Kinter zufolge wurde Präventivzensur erst im Dezember 1911 auf ganz Preußen ausgedehnt (vgl. Kinter, *Arbeiterbewegung und Film (1895-1933)*, 1985, S. 111).

Berliner Zensurentscheidung³⁹¹ übernehmen oder von der jeweiligen Ortspolizei eine eigene Überprüfung vornehmen lassen. Über die in Berlin getroffenen Entscheidungen, die zwischen einem Kinderverbot und einem Erwachsenenverbot³⁹² trennten, wurden die Polizeiverwaltungen in den Provinzen seit 1911 zwei Mal pro Woche im *Preußischen Zentral-Polizeiblatt* informiert.³⁹³ Als pädagogischen Zensurbeirat hatte man im selben Jahr den auch im Kampf gegen die Schundliteratur aktiven Gymnasialprofessor Karl Brunner angestellt, der als besonders polemischer und reaktionärer Kinoreformer bekannt werden sollte.³⁹⁴

Ähnliche Regelungen hatte es zwischen 1909 und 1914 auch in den anderen Städten bzw. Bundesstaaten gegeben. Nur Baden behielt die Praxis der Nachzensur bei. Da auch die Präventivmaßnahmen weiterhin von den einzelnen Ortsbehörden und nicht von einer Zentralstelle ausgeübt wurden, blieb die Zensur jedoch weiterhin unkalkulierbar, was für die Filmwirtschaft ein hohes Produktionsrisiko bedeutete. Um 1912 drängte deshalb selbst sie auf eine Vereinheitlichung der Zensur. Die in Preußen schon seit 1910 weitgehend bestehende Zentralisierung wurde deshalb dort am 6.7.1912 endgültig festgeschrieben. Bayern folgte noch im gleichen Jahr. Württemberg, das eine Filmzensur aufgrund des Polizeirechts zunächst nicht erlaubt hatte, zog mit einem Sondergesetz zwei Jahre später ebenfalls nach und war damit zusammen mit dem Herzogtum Braunschweig vor dem Ersten Weltkrieg der einzige Bundesstaat mit einem eigenen Filmgesetz.³⁹⁵ Die meisten übrigen Staaten übernahmen in der Regel die von der Berliner Zensurstelle ausgesprochenen Urteile. Trotz der fehlenden reichsweiten Regelung waren die allgemeinen Zensurmaßstäbe, die in den einzelnen Staaten praktiziert wurden, laut Kilchenstein „fast identisch“.³⁹⁶ Als vorrangige Zensurgründe galten auch außerhalb von Preußen neben einer „Gefährdung der öffentlichen Ordnung, Sicherheit und Ruhe“ zunächst bloß Verstöße gegen „Religion, Sittlichkeit und Moral“.³⁹⁷ Denselben Prüfbedingungen unterstellten einige Bundesstaaten auch die Plakate bzw. die Reklame.³⁹⁸

Während im Bereich der allgemeinen Filmzensur die anfangs herrschenden ‚anarchischen‘ Zustände der Nachzensurpraxis schon zwischen 1906 und 1908 durch die Umstellung auf eine - ab 1910 zudem in den einzelnen Bundesstaaten zunehmend zentralisierte - Präventivzensur deutlich verbessert wurden, blieben die unbefriedigenden Verhältnisse im Bereich des Filmjugendschutzes zunächst weiter bestehen. Obwohl ihnen die bestehende Gesetzeslage durchaus die Möglichkeit zu einer Handhabung einräumte, blieben nämlich in vielen Städten die örtlichen Polizeibehörden lange inaktiv. Die erste Polizeibehörde, die direkt mit den Lehrern kooperierte, war die des Hamburger Stadtstaats, die nach dem Scheitern der

³⁹¹ Allein zwischen 1906 und 1911 hat die Berliner Zensurstelle in bis zu vier gleichzeitig arbeitenden Kommissionen über 12 000 Filme geprüft (vgl. ebd., S. 128).

³⁹² Dieses konnte als Kompletterbot oder als mit entsprechenden Schneideauflagen verbundenes Teilverbot ausgesprochen werden.

³⁹³ Kilchenstein, *Frühe Filmzensur in Deutschland*, 1997, S. 157.

³⁹⁴ Müller, *Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter*, 2001, S. 80.

³⁹⁵ In Braunschweig bestand das Gesetz über die kinematographischen Schaustellungen seit dem 5.12.1911. Das Württemberger Gesetz betreffend die öffentlichen Lichtspiele erging am 31.3. 1914. Zu den spezialgesetzlichen Regelungen der einzelnen Bundesstaaten vgl. Zimmereimer, *Die Filmzensur*, 1934, S. 72-74.

³⁹⁶ Kilchenstein, *Frühe Filmzensur in Deutschland*, 1997, S. 146.

³⁹⁷ Ebd., S. 174.

³⁹⁸ Vgl. Kalb, *Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen*, 1962, S. 67.

freiwilligen Lösung eingriff und am 15. Mai 1908 eine Verordnung erlassen hatte, welche allen Schulpflichtigen den Kinobesuch ohne Begleitung Erwachsener verbot.³⁹⁹ Allerdings enthielt die Verordnung einen Zusatz, der die Gewährung von Ausnahmen vorsah und somit die rechtliche Grundlage für gesonderte Kindervorstellungen schuf.⁴⁰⁰ Die Polizeiverordnung zeigte rasch Wirkung. Denn derart unter Druck geraten war plötzlich ein Großteil der Kino-Betreiber zu einer Zusammenarbeit mit der Oberschulbehörde bereit. Um in den Genuss der Ausnahmeregelung der Polizeibehörden zu gelangen, schlossen sich die kooperationswilligen Kinobetreiber zu einem eigenen Lokalverband zusammen und garantierten, nachmittags nur noch solche Filme zu zeigen, die für Kinder zumindest ‚unschädlich‘ seien. Als Kontrollinstanz fungierte - was unter juristischen Gesichtspunkten durchaus problematisch war - ein von Lehrern gebildeter „Ausschuß für Kinematographie bei der Oberschulbehörde“, den der Vertreter der Schulbehörde, Schulinspektor Fricke, auf Geheiß des Präses der Oberschulbehörde im Februar 1909 ins Leben rief. Neben den Mitgliedern der von der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens gegründeten „Kommission für ›Lebende Photographien‹“ gehörten ihm noch fünf weitere Personen an.⁴⁰¹ Zwar kooperierten nicht alle Kinobesitzer mit der Gesellschaft, die Zahl derer, die sich zu den vorgeschlagenen Sondervorstellungen bereit fand, nahm jedoch ständig zu und überwog 1913 schließlich deutlich.⁴⁰² Die Prüfpraxis sah laut Chr. Chripp zunächst so aus, dass die dem neuen Lokalverband angeschlossenen Kinos den Ausschussmitgliedern freien Zutritt zu den Jugendvorstellungen gewährten. Bei einem positiven Befund und einem entsprechenden Antrag wurden die Kinos dann der Kontrolle des Ausschusses unterstellt, was ihnen von der Polizeibehörde „die Erlaubnis des unbeschränkten Kinderbesuchs“ einbrachte.⁴⁰³ Filme, die den Ausschussmitgliedern als jugendgefährdend⁴⁰⁴ galten, konnten per Nachzensur von weiteren Vorführungen ausgeschlossen werden.⁴⁰⁵

Besonders vorbildlich funktionierte die behördlich geförderte Zusammenarbeit von Kinobetreibern und Schulen in dem von Paul Grünert betriebenen, immerhin 700 Kindern Platz gebenden „Reform-Kino“ in der Wexstraße 5, das erstmals im November 1910 „im Auftrage des behördlichen ‚Ausschusses für Kinematographie‘ eine Bilderreihe vorgeführt“ hatte, „um die Anwendbarkeit des Kinematographen für Darbietungen vor Schulkindern zu prüfen.“⁴⁰⁶

³⁹⁹ Vgl. Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2, 1927, S. 160. Die Verordnung ist auf S. 219 wiedergegeben.

⁴⁰⁰ Müller, Frühes Hamburger Kinderkino, 2000, S. 125.

⁴⁰¹ Vgl. Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2, 1927, S. 153 und S. 241. Popert zufolge wurden von Schulinspektor Fricke folgende Personen zu den 13 ersten Mitgliedern hinzugezogen: Rektor Egge, Ferdinand Frohböse, Chr. Gripp, A. Maack, G. Vollers (vgl. Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2: Filmfragen, 1927, S. 241). Gripp spricht hingegen von ca. 30 Lehrern und Lehrerinnen, was darauf deutet, dass sich die Kommission beständig erweitert hat (vgl. Gripp, Kinematograph und Lehrerschaft in Hamburg, 1911, S. 248).

⁴⁰² Vgl. Töteberg, Filmstadt Hamburg, ²1997, S. 28.

⁴⁰³ Gripp, Kinematograph und Lehrerschaft in Hamburg, 1911, S. 248.

⁴⁰⁴ Dazu zählten die Hamburger nicht nur Filme, die sittliche Bedenken erregten, sondern auch solche, die gravierende ästhetische oder wissenschaftliche Mängel aufwiesen (vgl. Kinter, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933), S. 111f).

⁴⁰⁵ Vgl. Gripp, Kinematograph und Lehrerschaft in Hamburg, 1911; sowie die leicht abweichende Darstellung bei Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2, 1927, S. 160f. Ihr wurde an dieser Stelle jedoch nicht gefolgt.

⁴⁰⁶ Schultze, Der Kinematograph als Bildungsmittel, 1911, S. 96.

Zusammengestellt worden waren die drei Bilderreihen von dem zu diesem Zeitpunkt noch bestehenden Verein „Wort und Bild“ in Dresden.⁴⁰⁷ Dem Bericht von Ernst Schultze lässt sich entnehmen, dass dieser Prüfung Erfolg beschieden war. Seinen Angaben zufolge wurde das Kino in der Wexstraße nämlich auch für weitere, wohl in regelmäßigen Abständen stattfindende „*belehrende Vorführungen nur vor Kindern*“ genutzt, die „gewissermaßen eine Fortsetzung der Geographiestunde darstell[t]en“.⁴⁰⁸ Auch Hermann Lemke erwähnte das Kino in der Wexstraße 1912 mit lobenden Worten und betonte, dass es „[d]as, was von den andern Städten und Theatern erstrebt wird“, bereits „in die Praxis umgesetzt“ hätte und in Kooperation mit den Schulen „vollwertige kinematographische Unterrichtsstunden“ bieten würde. Zwar stünde „es hinsichtlich der äußeren Eleganz [...] vielleicht hinter den übrigen“ Hamburger Kinos „zurück“, dennoch würde sich das Reformkino durchaus rentieren. Aufgewogen wurde das äußerliche Manko laut Lemke vor allem durch die hervorragende Rezitation, die nicht nur „von einem der besten Schauspieler“, sondern teilweise auch „mit verteilten Rollen“ ausgeführt würde.⁴⁰⁹

Einen ähnlichen Umschwung erfuhren die Chancen, welche die spezifischen Jugendvorstellungen auf dem Kinomarkt besaßen, auch in Münster. Den Auslöser dafür bildete die Tatsache, dass am 26. November 1910 mit einer für ganz Westfalen verbindlichen Oberpräsidialverfügung angeordnet wurde, „daß alle Jugendlichen unter sechzehn Jahren auch in Begleitung Erwachsener die Kinematographentheater nicht besuchen dürfen, es sei denn, daß die Vorstellung eigens als ‚Jugendvorstellung‘ durch Aushängeschild gekennzeichnet sei.“⁴¹⁰ Mit dieser Verfügung war der Bedarf an entsprechenden Jugendvorstellungen in Münster erheblich gesteigert worden. Denn während es vor 1910 noch nicht einmal ein ausreichendes Publikum für die zwei wöchentlich angebotenen Sondervorstellungen für Kinder und Jugendliche gegeben hatte, konnten solche Jugendvorstellungen seit dem Erlass sogar an allen „Wochentagen bis abends 6 Uhr“ veranstaltet werden.⁴¹¹ Für die Kinder und Jugendlichen hatte das erhöhte Angebot allerdings einen zweiseitigen Charakter, da ihnen die regulären Vorstellungen nun überhaupt nicht mehr zugänglich waren.

In Hamburg, wo den Kindern in Begleitung von Erwachsenen auch weiterhin die ‚normalen‘ Kinovorstellungen offenstanden, war man hingegen zunächst weniger rigoros vorgegangen. Den Kindern eröffnete sich damit eine bisher nicht bestehende Wahlmöglichkeit. Die Regelung hatte also keinesfalls nur einen einschränkenden Charakter. Allerdings hatte die relativ liberale Filmjugendschutzpolitik auch in Hamburg nur einen kurzen Bestand. De facto kam es nämlich durchaus vor, dass Kinobesitzer Kinder in ‚normale‘ Vorstellungen einließen.⁴¹² Auch aus anderen Gründen war der Erfolg dieser Nachzensur eher durchwachsen. Zwar berichtete Chr. Gripp durchaus erfreut, „daß eine Besserung gegen früher eingetreten war“ und ganz „schlimme, sittlich verderbliche Filmschädlinge [...] nur noch vereinzelt angetroffen“ worden seien, andererseits musste er aber eingestehen, dass, wenn der „Ausschuß für Kinematographie bei der

⁴⁰⁷ Ebd., S. 96f.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 119.

⁴⁰⁹ Lemke, *Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft*, 1912, S. 50.

⁴¹⁰ Diehle, *Kino und Jugend*, 1913, S. 25.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Vgl. Müller, *Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter*, 2001, S. 71.

Oberschulbehörde“ wirklich alles ausgeschieden hätte, „was als nicht wünschenswert erachtet werden mußte [...] manche Vorstellung unmöglich gemacht worden“ wäre.⁴¹³ Angesichts der zahlreichen Mängel, welche die Praxis der Nachzensur aufwies, setzte sich der Ausschuss deshalb schon bald erfolgreich für eine Umstellung auf eine Präventivzensur ein. Bereits im April 1911 konnte Chr. Gripp berichten, dass eine „solche Vorprüfung der Films [...] in letzter Zeit zum Teil geschehen ist“.⁴¹⁴ Endgültig durchgesetzt hat sich die Vorzensur in Hamburg aber erst 1912.⁴¹⁵ Von diesem Zeitpunkt an wurden die Filme, die von den Ausschussmitgliedern als für Kindervorstellungen geeignet befunden wurden, in ein amtliches Register der Gewerbepolizei eingetragen.⁴¹⁶ Auch die Wahlmöglichkeiten für Kinder wurden schließlich eingestellt. Am 1. März 1913 trat die am 23. Januar desselben Jahres erlassene neue Polizeiverordnung in Kraft, laut der für Kinder unter sechs Jahren ein generelles Kinoverbot galt und Kinder und Jugendliche bis zum Alter von 17 Jahren nur noch die genehmigten Kindervorstellungen besuchen durften.⁴¹⁷ Auch damit waren jedoch noch nicht alle Probleme beseitigt. Vielmehr musste Michael Töteberg zufolge auch der in der Kinoarbeit besonders engagierte und dem Film gegenüber aufgeschlossene Lehrer Ferdinand Frohböse, den Hermann Popert in seiner Darstellung der Hamburger Schundkampfes als den ‚Wolgast‘ der Filmarbeit darstellt,⁴¹⁸ noch 1914 eine „herbe Enttäuschung“ einstecken, als er feststellte, dass 21 der 27 kontrollierten Kinos in ihren Nachmittagsvorstellungen nicht genehmigte Filme zeigten.⁴¹⁹

Zu ähnlichen Bestimmungen war es zwischenzeitlich auch in anderen deutschen Städten gekommen. In Berlin, wo sich der Lehrerverein wie in Hamburg ebenfalls

⁴¹³ Gripp, Kinematograph und Lehrerschaft in Hamburg, 1911, S. 248.

⁴¹⁴ Ebd., S. 249.

⁴¹⁵ Vgl. Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 146.

⁴¹⁶ Vgl. Hellwig, Kind und Kino, 1914, S. 93f. Die für Kindervorstellungen zu erfüllenden Bedingungen werden dort folgendermaßen wiedergegeben:

„Die Erlaubnis wird für Sonn- und Festtage nur bis 5 Uhr und für Werkstage nur bis 7 Uhr nachmittags erteilt. Nach Ablauf dieser Zeit, für welche die Erlaubnis erteilt ist, sind die im Theater ohne Begleitung erwachsener Angehöriger verweilenden Kinder zu entfernen.

Für die Kindervorstellungen ist spätestens 3 Tage vorher ein genaues Programm in doppelter Ausfertigung der Gewerbepolizei vorzulegen. Das Programm muß enthalten: a) Bezeichnung des Theaters; b) Angabe der Tage, an denen es vorgeführt werden soll; c) unter fortlaufenden Nummern die genaue Bezeichnung jedes einzelnen Films, unter Hinzufügung der Fabrik. Die vorgelegten Programme dürfen keinerlei Durchstreichungen, Radierungen oder sonstige Veränderungen aufweisen. Falls gegen die Vorführung der in dem Programm aufgeführten Films keinerlei Bedenken bestehen, wird das eine Exemplar von der Polizeibehörde abgestempelt und dem Antragsteller zurückgegeben, während das andere Exemplar zur Kontrolle zurückbehalten wird. In der Zeit, für welche der Kinderbesuch gestattet ist, dürfen nur solche Films vorgeführt werden, welche in dem behördlichen abgestempelten Programm aufgeführt sind.

Während der Kindervorstellungen ist das für den betreffenden Tag gültige behördlich abgestempelte Programm an der Kasse bereitzuhalten und dem revidierenden Beamten auf Verlangen vorzuzeigen.

An der Kasse und an den Eingängen des Theaters sind während der Kindervorstellungen Schilder anzubringen mit der deutlich lesbaren Aufschrift: „Bis...Uhr Kindervorstellung“.

Für Kindervorstellungen geeignete Films in genügender Auswahl enthält ein bei der Gewerbepolizei geführtes Register, dessen Einsichtnahme unentgeltlich werktags zwischen 10 und 4 Uhr freisteht. Diese Neuregelung lässt sich indessen ausnahmslos erst bis zum 1. März durchführen. Auf diesen Zeitpunkt sind alle bisher unter anderen Bedingungen erteilten Erlaubnisse zur Zulassung unbegleiteter Kinder von der Polizeibehörde zurückgenommen.“

⁴¹⁷ Vgl. die Wiedergabe der Polizeiverordnung bei Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2, 1927, S. 220f.

⁴¹⁸ Vgl. Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2, 1927.

⁴¹⁹ Töteberg, Filmstadt Hamburg, ²1997, S. 28.

bereits 1907 für eine Regelung des Filmjugendschutzes ausgesprochen hatte,⁴²⁰ war der Kinobesuch der Kinder zunächst über die Uhrzeit geregelt worden. Seit dem 30.7.1910 durften Kinder unter 14 Jahren nach 21 Uhr keine Allgemeinvorstellungen mehr besuchen. Tagsüber standen ihnen aber - zumindest in Begleitung Erwachsener - noch bis zum 5. Dezember 1912 auch die regulären Vorstellungen offen. Mit der zu diesem Zeitpunkt in Kraft tretenden Neuregelung durften Kinder unter sechs Jahren überhaupt nicht mehr in die Kinos eingelassen werden. Vom sechsten bis zum 16. Lebensjahr durften sie nur noch in besondere Jugendvorstellungen gehen, in denen bloß Filme liefen, welche von der Zensur nicht mit einem ‚Kinderverbot‘ belegt worden waren. Ein solches erhielten alle Filme, „die unpassende oder grauenvolle Szenen vorführten, die erregend auf den Kindersinn wirkten, die Phantasie ungünstig beeinflußten und deren Anblick auf das empfängliche Gemüt der Jugend ebenso vergiftend einwirkte, wie die Schundliteratur.“⁴²¹ Die Verbotgründe wurden so rigoros angewendet, dass eine Umfrage des „Verbandes Deutscher Lehrerinnen“ im November 1913 zu der Feststellung kam, dass in den Jugendvorstellungen von den Spielfilmen zumindest die „Dramen< [...] völlig ausgeschlossen“⁴²² wären. Dieses Bild entspricht - abgesehen von den ‚Biographien und Geschichtsbildern‘ - auch der Positivliste der ‚jugendfreien‘ Filme, die in einem Aufsatz über die „Geschichte der Filmzensur“ der Leiter der Weimarer Filmprüfstelle in Berlin, Herr Mildner, aufstellte:

Genehmigt wurden die Wochenberichte mit ihren Wiedergaben von Tagesereignissen, die Filme belehrenden Inhalts aus dem Tier- und Pflanzenleben, Landschaften, Städtebilder, solche ethnographischer Art, Jagden, falls keine Tierquälereien zur Darstellung gelangten, Aufnahmen aus dem Gebiete der Technik, des Handwerks, der Industrie, der Hygiene, Trick und Zeichenfilme, kleine harmlose Humoresken, einwandfreie Biographien und Geschichtsbilder.⁴²³

Dass diese Angaben korrekt sind, erscheint durchaus plausibel, wenn man bedenkt, dass Kaspar Maase zufolge ab 1914 wohl „zwischen 80 und 90% der Spielfilme“ überhaupt für Kinder verboten waren.⁴²⁴ Verantwortlich dafür war nicht zuletzt Professor Karl Brunner, der ab 1913 im Berliner Polizeipräsidium als pädagogischer Beirat für Zensurfragen angestellt war, um einerseits in schwierigen Fällen bei der Beurteilung sowohl von Literatur als auch von Filmen für Jugendvorstellungen die Entscheidungsfindung zu befördern und andererseits die Kontakte der Zensurbehörde zu den Bildungsvereinen zu pflegen.⁴²⁵

⁴²⁰ Vgl. Kinter, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933), 1985, S. 109. Die Berliner Resolution fiel ähnlich wie die der Hamburger Kino-Kommission zweigeteilt aus. Prinzipiell stand man den filmischen Möglichkeiten der Belehrung und Unterhaltung zwar offen gegenüber, dem aktuellen Film- und Kinoangebot trat man jedoch äußerst kritisch entgegen. Anders als die Hamburger forderten die Berliner aber nicht nur schulische, sondern auch polizeiliche Maßnahmen zum Filmjugendschutz. Insbesondere zielte man dabei auf das später umgesetzte Zutrittsverbot für die Abendvorstellungen (vgl. ebd.).

⁴²¹ Mildner, Aus der Geschichte der Filmzensur, 1925, S. 344.

⁴²² Verband Deutscher Volksschullehrerinnen, Die deutsche Jugend im Kino, 1914, S. 2.

⁴²³ Mildner, Aus der Geschichte der Filmzensur, 1925, S. 344.

⁴²⁴ Maase, Massenkunst und Volkserziehung, 2001, S. 58.

⁴²⁵ Vgl. Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 181.

In München hingegen, wo anstelle des Preußischen Allgemeinen Landrechts das Bayerische Polizeistrafgesetzbuch die Grundlage für Zensurpraxis bildete⁴²⁶, war seit dem 14. Februar 1911 der Besuch von kinematographischen Vorstellungen durch Kinder und Jugendliche zu allen Zeiten und in allen Vorstellungen erlaubt, gleichzeitig aber an die Begleitung durch einen Erwachsenen gebunden.⁴²⁷ Während andere Städte mit einer solchen Regelung zumeist einen Misserfolg erlebten, weil sich die Kinder u.a. einfach an Fremde ‚ranhefteten‘, behielt München die Regelung bei. Ermöglicht wurde dies durch eine spezielle Zensurpraxis. Anders als die preußische Zensurstelle in Berlin unterschied die entsprechende Münchener Stelle, die am 27. Januar 1912 im Zuge der bayerischen Zentralisierung der Zensur zur Landesprüfstelle ernannt worden war,⁴²⁸ nämlich nicht zwischen einem Kinder- und einem Erwachsenenverbot, sondern stellte die Erwachsenen mit den Kindern auf eine Stufe, indem sie sämtliche Filme nach dem Maßstab ihrer Tauglichkeit für Kinder beurteilte.⁴²⁹ Die Vermeidung einer Trennung hatte zur Folge, dass zumindest hinsichtlich des Jugendschutzes die Zensur in München milder war als die in Berlin. Zwar konnten die Erwachsenen in Berlin deutlich mehr unzensierte Filme sehen als in München. Rechnet man in Berlin die mit einem generellen Verbot belegten Filme und die bloß für Kinder verbotenen Filme zusammen, so liegt die Gesamtprozentzahl der beanstandeten Filme jedoch ebenfalls über derjenigen von München.⁴³⁰

Insgesamt lassen sich für den Zeitraum um 1911 drei Grundarten der Filmjugendschutzregelung unterscheiden. Eine liberale Gruppe erlaubte den

⁴²⁶ Grundlage für die Filmzensur bildete speziell Artikel 32, der die ‚öffentlichen Lustbarkeiten‘ der Genehmigungspflicht der Polizei unterstellt. Abgedruckt findet sich der Artikel in Albert Hellwigs Sammlung der Rechtsquellen der Filmzensur (vgl. Hellwig, Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts, 1913, S. 82f).

⁴²⁷ Vgl. Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 161-172.

⁴²⁸ Gabriele Kilchenstein macht allerdings darauf aufmerksam, dass auch in Bayern - genauso wie in Preußen - die Ortspolizeibehörden bei besonderen örtlichen Erfordernissen von den Zensurentscheidungen der Zentralstellen abweichen konnten (vgl. Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 167).

⁴²⁹ Laut Franz X. Schönhuber, der sich auf eine Auskunft des Regierungsassessors Roth beruft, beanstandete die Landesprüfstelle in München „Vorgänge und Handlungen, welche sich darstellen als

unsittlich-lüstern, geschlechtlich anreizend, unanständig oder anstößig, verbrecherisch und verrohend (alle Handlungen, welche den Tatbestand eines Verbrechens oder Vergehens erfüllen), schreckenerregend und aufregend (Eisenbahnunfälle, Automobilunfälle, Fall oder Sturz von einem Felsen, aus einem Hause, ins Wasser, Überfahren, Unfälle mit Tieren, Explosionen, Feuersbrünste, Sterbeszenen und Krankheitsdarstellungen, Tote, Verwundete, Selbstmorde, Wahnsinnszenen, Hinrichtungen, Hypnose usw.), in politischer Hinsicht bedenklich (Beleidigung von Landesherrn, Attentate u. dergl.), in religiöser Hinsicht bedenklich (Verspottung von Geistlichen und Einrichtungen einer Kirchengesellschaft, Gotteslästerung).“

sowie ferner:

„1. Bildteile, deren äußerer Rahmen bedenklich ist (z.B. Szenen in einer Verbrecherkneipe);
2. ganze Bilder, deren Stoffe bedenklich sind (z.B. Detektiv- und Kolportageromane);
3. Bildtexte, Titel und Untertitel, Briefe, Schriftstücke, Zeitungsausschnitte usw. wenn sie anstößig, rohe oder aufregend wirkende Worte und Wendungen enthalten oder wenn sie in der Handlung eine unsittliche Wendung andeuten.“ (Schönhuber, Die Kinematographentheater, 1913, S. 214) Der exakte, etwas anders nummerierte und leicht ergänzte Wortlaut dieser internen Zensurrichtlinien für die bayerischen Zensurbeamten findet sich nach einer Akte des Staatsarchivs München abgedruckt in Gabriele Kilchensteins Untersuchung zur Filmzensur (vgl. Kilchenstein, Frühe Kinematographie in Deutschland, 1997, S. 174f).

⁴³⁰ Vgl. Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 284.

Kindern auch den Besuch der allgemeinen Vorstellungen, wenn auch unter gewissen Beschränkungen. In der Regel war dies die Begleitpflicht durch eine aufsichtsberechtigte Person, in Einzelfällen war der Besuch der Allgemeinvorstellungen sogar nur einer Uhrzeitregelung unterworfen. Zu dieser Gruppe gehörten sowohl München, wo man erst gar nicht zwischen Kinder- und Allgemeinvorstellungen unterschied, als - für einen beschränkten Zeitraum - auch Hamburg und Berlin. Eine rigidere Regelung, die man in Berlin seit Ende 1912 und in Hamburg seit 1913 verfolgte, sah hingegen vor, dass Kinder nur gesonderte Kinder- bzw. Jugendvorstellungen besuchen durften. Auch diese Vorstellungen konnten aber zusätzlich weitergehenden Bestimmungen wie einer Uhrzeitbeschränkung, einer Begleitpflicht oder einer Pflicht zur Geschlechtertrennung unterliegen. In Bayern schließlich gingen einige Städte, so zum Beispiel Würzburg, sogar dazu über, den Kinobesuch den Kindern ganz zu verbieten.⁴³¹ Ebenso wie die grundsätzliche Art der Regelung konnten auch die jeweils festgesetzten Altersgrenzen weit auseinandergehen. Nur in einem Teil der Orte bestand für Kinder unter sechs Jahren ein völliges Kinoverbot. Die obere Altersgrenze schwankte zwischen 14 und 17 bzw. 18 Jahren, teilweise nannte man aber auch überhaupt kein festes Alter, sondern beschränkte den Filmjüngerschutz auf die schul- oder volksschulpflichtige Jugend.⁴³² Einheitlicher waren, wie Werner Kalb recherchiert hat, hingegen die Versagungsgründe, die in den einzelnen Bundesstaaten angewandt wurden:

In den meisten Ländern wurden bei der Zulassung von Filmen für Jugendliche zwar dieselben Versagungsgründe zugrunde gelegt wie für Erwachsene, dafür aber strengere Maßstäbe angewendet⁴³³. Manche Staaten stellten besondere, nur für die Jugendprüfung geltende Versagungsgründe auf; so konnten Filme für Jugendliche verboten werden, wenn sie geeignet waren, die Einbildungskraft der Jugendlichen in ungünstigem Sinn zu erregen⁴³⁴, ungünstig auf die Anschauungen der Kinder einzuwirken⁴³⁵, die Erziehungszwecke der Schule und des Hauses zu beeinträchtigen⁴³⁶, die geistige und sittliche Entwicklung der Jugendlichen nachteilig zu beeinflussen⁴³⁷ und einen verderblichen Einfluß auf das Gemüt der Kinder auszuüben⁴³⁸. Teilweise begnügte man sich auch mit der Bestimmung, daß

⁴³¹ Vgl. Hellwig, Kinder und Kinematograph, 1912, S. 19-21.

⁴³² Auf die großen Schwankungen bei der Altersgrenze hat bereits Werner Kalb aufmerksam gemacht. Ihm zufolge lag die Obergrenze bei 18 Jahren, als Beispiel nennt er Lübeck, Hamburg, Sachsen-Meiningen sowie die meisten der übrigen thüringischen Kleinstaaten. Hellwigs Überblick über die unterschiedlichen Handhabungen enthält als oberste Altersgrenze das 17. Lebensjahr. Diese Grenze bestand in Württemberg, dem Großherzogtum Sachsen-Weimar und Kaiserslautern. Für Lübeck nennt er als Altersgrenze 16 Jahre, in Hamburg lag die Grenze wie erwähnt seit dem 1. März 1913 bei 17 Jahren (vgl. Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 65 und 67; sowie Hellwig, Kind und Kino, 1914, S. 96-112). Vermutlich beziehen sich die Angaben Kalbs also auf den Zeitraum des Ersten Weltkriegs, in dem strengere Bestimmungen galten.

⁴³³ z.B. Preußen, Sachsen, Württemberg.

⁴³⁴ Sachsen-Weimar, Mecklenburg-Strelitz.

⁴³⁵ Mecklenburg-Strelitz, Bremen.

⁴³⁶ Mecklenburg-Strelitz.

⁴³⁷ Braunschweig.

⁴³⁸ Bremen.

Vorführungen für Jugendliche nicht zugelassen werden sollten, wenn sie für diese nicht geeignet waren⁴³⁹.

Einen der besten Überblicke über die vor dem Ersten Weltkrieg bereits bestehenden Handhabungen und Einrichtungen zum Filmjüngerschutz liefert eine im Juli 1912 von der „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung“ durchgeführte Umfrage unter den Vorsitzenden der Lehrervereine, welche aus 133 Gemeinden mit einem oder mehreren Kinos eine Rückmeldung erbrachte.⁴⁴⁰ Ohne Einschränkung noch alle Vorstellungen besuchen durften die Kinder zu diesem Zeitpunkt demnach nur noch in einem Ort.⁴⁴¹ In Begleitung von Erwachsenen standen die allgemeinen Vorstellungen Kindern zumindest noch in 63 Städten offen.⁴⁴² Was die Uhrzeitbeschränkungen betraf, so durften die Kinder noch in 21 Städten, in denen dies entweder explizit erlaubt war oder keine Bestimmung dazu vorlag, bis zum Vorstellungsschluss bleiben. In den meisten Städten mussten die Kinder hingegen irgendwann zwischen 17 und 22 Uhr das Kino verlassen. Die gängigste Regelung sah die 19-Uhr-Grenze vor. In immerhin 98 der 133 befragten Städte gab es bereits spezielle Kindervorstellungen. Anders als in Hamburg, wo die Filmzensur ganz in der Hand der Lehrer lag, durften die Lehrer in den anderen Städten allenfalls bei der Filmzensur mitwirken.⁴⁴³ Tatsächlich verwirklicht war ein solches Mitwirkungsrecht in 52 Städten. Dass diese Zahl eher niedrig geblieben war, lag wohl auch daran, dass erst in 29 der befragten Lehrerverbände zum Zeitpunkt der Umfrage ein Kino-Ausschuss bestand. Weitere 35 wollten aber der von der „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung“ ausgesprochenen Empfehlung einer Gründung in absehbarer Zeit folgen. Das bescheidenste Ergebnis lieferte die Frage, ob der Kinematograph bereits für den Unterricht nutzbar gemacht werde bzw. worden sei. Neben Hamburg und dem oben erwähnten Plauen zu Plauen lieferten nur drei weitere Städte einen positiven Bericht: In Nürnberg und Stuttgart veranstalteten die Lehrer zusammen mit Kinobesitzern Schulvorstellungen. Auch in Danzig hatten sich zwei Lehrer in Eigenregie für die Integration des Films in den Unterricht eingesetzt, dabei allerdings nur zwei Vorstellungen zustande gebracht.⁴⁴⁴

⁴³⁹ Württemberg, Lübeck. – Alle Angaben nach Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 66.

⁴⁴⁰ Vgl. hierzu und den folgenden Ausführungen Anonym, Was geschieht für den Schutz der Kinder gegen den Kinoschund?, 1912, S. 386.

⁴⁴¹ Albert Hellwig nennt hingegen noch 6 Orte, nämlich Osnabrück, Brandenburg, Coblenz, Aachen, Fürth und Barmen, welche keine Beschränkung des Kinobesuchs für die Kinder kannten. Seine Untersuchung bezieht sich aber wohl auf das Jahr 1911 (vgl. Hellwig, Kinder und Kinematograph, 1912, S. 20).

⁴⁴² Allerdings ist der Bericht hier etwas widersprüchlich, da es an anderer Stelle im Zusammenhang mit der Einrichtung von speziellen Kindervorstellungen heißt, in 75 Orten sei der Besuch sonstiger Kinovorstellungen für Kinder verboten. Rechnerisch ist dies jedoch nicht möglich, da insgesamt nur 133 Antworten vorlagen.

⁴⁴³ Juristisch war eine solche Übertragung der Zensur Gewalt auf die Lehrerschaft allerdings problematisch. In Witten, wo die Zensur zunächst ebenfalls in den Händen eines Lehrer-Ausschusses lag, wurde diese Form der Zensurpraxis deshalb noch vor dem Ersten Weltkrieg von der zuständigen Regierung in Arnberg wieder verboten (vgl. Kinter, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933), 1985, S. 130; sowie Hellwig, Lehrer als Zensoren, 1911, [ohne Paginierung]).

⁴⁴⁴ Natürlich kann der nicht auf Vollständigkeit angelegte Aufsatz hier nicht alle im Deutschen Kaiserreich veranstalteten Schülervorstellungen und Bestimmungen aufzählen. Er vermittelt aber dennoch einen guten Eindruck davon, wie verbreitet die einzelnen Handhabungen und Praxen waren.

3.2.3.2 Die Militärzensur während des Ersten Weltkriegs

Einen ersten deutlichen Einschnitt in die Zensurbestimmungen der Kaiserzeit brachte der Erste Weltkrieg. Durch das Belagerungszustandsgesetz, das seit der Erklärung des Kriegszustandes am 31.7.1914 griff, wurden die Befugnisse, die bisher den Verwaltungsbehörden unterstanden hatten, den Militärbefehlshabern und damit den stellvertretenden Generalkommandos der einzelnen Armeekorps übertragen.⁴⁴⁵ Was den Jugendschutz betraf, so konnten die Militärbefehlshaber sowohl eigene Erlasse herausgeben als auch die Polizeibehörden dazu veranlassen, tätig zu werden. Selbstständige Befugnisse behielten die Behörden nur dann, wenn die betreffenden Bereiche des Polizeirechts von den stellvertretenden Generalkommandos nicht neu geregelt worden waren.⁴⁴⁶ Von dieser Form der Militärzensur betroffen war auch die Filmzensur, über deren Ausformung während des Ersten Weltkriegs im Einzelnen bislang jedoch nur wenig bekannt ist.⁴⁴⁷ Die folgenden Ausführungen beziehen sich deshalb primär auf die zeitgenössischen Zusammenfassungen von Albert Hellwig. Folgt man seinen Ausführungen, so dürften die Veränderungen im Bereich der inländischen Filmzensur weit weniger umfassend gewesen sein, als dies Gabriele Kilchensteins Rede von einem „kommunikationspolitischen Einschnitt“⁴⁴⁸ zunächst nahelegt. Denn anders als im Bereich der Presse, wo mit der Beseitigung der Pressefreiheit tatsächlich ein tiefer Eingriff zu verzeichnen war, kam es auf dem Gebiet des Films nicht zu einer grundsätzlichen Neuerung. Nur selten befanden sich in den Erlassen der Generalkommandos Vorschriften über eine allgemeine Filmzensur.⁴⁴⁹ Häufiger eingegriffen haben die Generalkommandos nur in den Filmjugendschutz. So etwa erlaubten beispielsweise die Generalkommandos des I., II., V. und des VIII. Armee-Korps nur den Besuch von speziellen Jugendvorführungen.⁴⁵⁰ Einer Verschärfung der bisherigen Bestimmungen kam die Militärzensur insofern gleich, als „die meisten Erlasse der stellvertretenden Generalkommandos das Schutzalter

⁴⁴⁵ Vgl. Hellwig, Die Erlasse zum Schutze der Jugendlichen vor erziehungswidrigen Einflüssen, 1917, insbes. S. 48; sowie Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 68.

⁴⁴⁶ Vgl. Hellwig, Die Erlasse zum Schutze der Jugendlichen vor erziehungswidrigen Einflüssen, 1917, insbes. S. 48.

⁴⁴⁷ Vgl. Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 286. Kilchenstein macht auch darauf aufmerksam, dass über die deutsche Filmzensur während des Ersten Weltkriegs eine Studie noch aussteht. Einen ersten groben Überblick liefert jedoch Wolfgang Mühl-Benninghaus in einem 1997 auf Englisch erschienenen Aufsatz (vgl. Mühl-Benninghaus, German film censorship during World War I, 1997).

⁴⁴⁸ Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland, 1997, S. 286.

⁴⁴⁹ Hellwig, Der Schutz der Jugend vor erziehungswidrigen Einflüssen, 1919, S. 23.

⁴⁵⁰ Die Verordnung des V. Armee-Korps wurde am 15. Dezember 1915 erlassen und gestattete den Kindern und Jugendlichen (bei Hellwig ohne genaue Altersangabe) nur den Besuch von solchen Vorstellungen, die von der zuständigen Schulbehörde ausdrücklich für Jugendliche freigegeben worden waren. Ähnliche Regelungen trafen das stellv. Gen.-Kommando des IV. A.-K. (am 15. Februar 1916; für Jugendliche vor Vollendung des 18. Lebensjahres) und das stellv. Gen.-Kommando des I. bayer. A.-K. (am 7. März 1916; Jugendlichen unter 17 Jahren). Das stellvertretende Generalkommando des VIII. A.-K. erließ am 8. Januar 1916 hingegen eine allgemeine Verordnung zur Filmzensur, derzufolge alle Filme bei einer bei der Polizeiverwaltung in Düsseldorf eingerichteten Prüfungsstelle vorgelegt werden mussten. Diese Prüfungsstelle entschied auch, welche Filme Jugendlichen (bei Hellwig ohne genaue Altersangabe) gezeigt werden durften. Der Erlass des stellv. Generalkommandos des II. A.-K. vom 20. Januar 1916 verbot allen Kindern und Jugendlichen, die das 18. Lebensjahr noch nicht vollendet hatten, den Besuch von Lichtspielhallen sogar ganz (vgl. Hellwig, Der Schutz der Jugend vor erziehungswidrigen Einflüssen, 1919, S. 23; sowie die Abdrucke einzelner Erlasse auf den Seiten 109-124; abgedruckt sind dort verschiedene Jugendschutz-Erlasse der Generalkommandos des I., II., IV., V., VI. und XI. Armee-Korps.)

auf das vollendete 18. Lebensjahr festgesetzt haben.“⁴⁵¹ Dieses Alter galt im Krieg auch in Mecklenburg-Schwerin, wo den Jugendlichen ebenfalls nur bestimmte Kinovorführungen zugänglich waren.⁴⁵² Anders als in den vorgenannten Gebieten war hier das IX. Generalkommando jedoch nicht selbst tätig geworden, sondern hatte die Ministerien des Innern und der Unterrichtsangelegenheiten zu einer entsprechenden Polizeiverordnung veranlasst.⁴⁵³ Dort, wo die Generalkommandos den Filmjüngerschutz nicht regelten, griffen zum Teil Ministerialerlasse. So bekräftigte in Württemberg ein Erlass vom 24. November 1915 bezüglich des Filmjüngerschutzes die Rechtsgültigkeit des Lichtspielgesetzes vom 31. März 1914.⁴⁵⁴ Prägend auf die weitere Entwicklung der Filmzensur wirkten die Erlasse der Generalkommandos nicht nur hinsichtlich der Altersgrenze, sondern auch dadurch, dass die für größere Gebiete geltenden Erlasse erstmals zu einer gewissen Einheitlichkeit führten.⁴⁵⁵

3.2.3.3 Die reichsweite Vereinheitlichung der Filmzensur in der Weimarer Republik

Zu einer tatsächlich reichsweit einheitlich gültigen Regelung der Filmzensur bzw. des Filmjüngerschutzes kam es erst mit dem Reichlichtspielgesetz von 1920. Zunächst einmal gab es nach Kriegsende eine kurze Übergangsphase der Zensurfreiheit. Am 12. November 1918 wurde durch die provisorische Reichsregierung, dem am 10. November 1911 aus Vertretern der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD) und der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (USPD) gebildeten Rat der Volksbeauftragten, verkündet, dass die Zensur aufgehoben sei.⁴⁵⁶ Da aber nur die Theater-, nicht aber die Filmzensur bei der Verkündung der Zensuraufhebung ausdrücklich genannt worden war, zensurierten einige Staaten die Filme weiterhin. Auf Anfrage der Filmwirtschaft stellte der zu diesem Zeitpunkt noch als Volksbeauftragter fungierende spätere Reichskanzler Scheidemann in einem Schreiben vom 23. November 1918 allerdings klar, dass von der Aufhebung der Zensur auch die Filmvorführungen betroffen seien. Präzisiert wurde die Auskunft Scheidemanns am 22.4.1919 schließlich durch einen Ministerialerlass des preußischen Innenministers, der die Beseitigung der Filmzensur prinzipiell zwar bestätigte, den Jugendschutz von der Aufhebung jedoch ausnahm.⁴⁵⁷ Das hatte allerdings eine wahre Flut von ‚anstößigen‘ Filmen zur Folge, von denen die Filmgeschichte vor allem die sogenannten Aufklärungsfilm wie z.B. Richard Oswalds *Anders als die andern* (1919) verzeichnet hat, die Themen wie Homosexualität und Geschlechtskrankheiten meist sehr sensationsträchtig

⁴⁵¹ Hellwig, Der Schutz der Jugend vor erziehungswidrigen Einflüssen, 1919, S. 56.

⁴⁵² Besuchen konnten die Jugendlichen spezielle Jugendvorstellungen und Vorführungen, denen ein „höheres Interesse der Kunst und Wissenschaft“ attestiert wurde (Hellwig, Die Erlasse zum Schutze der Jugendlichen vor erziehungswidrigen Einflüssen, 1917, S. 46).

⁴⁵³ Vgl. ebd. Ergangen ist die Verordnung am 27. Mai 1916.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 43.

⁴⁵⁵ Vgl. Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 68.

⁴⁵⁶ Vgl. Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1989, S. 163.

⁴⁵⁷ Zur Zensurpolitik der Nachkriegszeit und der Ausnahmeregelung des Filmjüngerschutzes bei der Aufhebung der Zensur vgl. Anonym, Jugendschutz im Kino, 1919, S. 139; Gohde, Filmzensur und Jugendbewegung, 1920; Zimmereimer, Die Filmzensur, 1934, S. 74-79; Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 69; sowie Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1989, S. 163.

behandelten.⁴⁵⁸ Gegenüber diesen ‚Auswüchsen‘ regte sich bald ein breit getragener öffentlicher Protest, an dem sich in mehreren Städten wie Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden und Stuttgart auch die Jugend und ihre Verbände (z.B. der Wandervogel) beteiligten.⁴⁵⁹ Von der im Ministerialerlass vorgesehenen Ausnahmeregelung der Möglichkeit einer Beibehaltung des Filmjugendschutzes wurde deshalb vielerorts Gebrauch gemacht. Lippe-Detmold erließ am 24.12.1919 sogar noch ein eigenes Gesetz zum Filmjugendschutz.⁴⁶⁰ Die rund anderthalb Jahre der Zensurfreiheit, die die Erwachsenen genossen, galten für die Kinder also nur beschränkt.

Zum Protest der Jugend gegen die ‚Auswüchse‘ des Films kam es 1919 auch in Hamburg. Zunächst gründete die sozialistische Jugend im August einen ‚Lichtspielausschuss‘. Schon bald erkannte man jedoch, dass es zu einem effektiven Kampf gegen die Auswüchse im Filmwesen einer breiteren Kampffront bedurfte. Auf einer öffentlichen ‚Kundgebung der gesamten Jugend Hamburgs‘⁴⁶¹ am 8. September 1919, auf der über „500 Jugendliche[.] als Vertreter der verschiedenen Hamburger Jugendverbände“⁴⁶² teilnahmen, wurde die sozialistische Vereinigung deshalb wieder aufgelöst und anschließend auf ihrer Basis ein neuer, dem Dürer-Bund und dem Bildbühnenverband deutscher Städte e.V.⁴⁶³ angebundener ‚Lichtspielausschuß Groß-Hamburg‘ gegründet.⁴⁶⁴ In diesen Ausschuss konnte jede der angeschlossenen Jugendorganisation einen Vertreter entsenden. Die kommunistische Jugend ließ allerdings noch während der Versammlung verlautbaren, dass sie nicht an einer Mitarbeit interessiert sei, da sie sich lieber dem „politische[n] Leben“ widmen wolle.⁴⁶⁵ Den radikalen Weg, den die Jugendführer im Kampf gegen den Schundfilm einschlagen wollten, machte gleich der erste Redner der Versammlung deutlich, dem die Bestrebungen des ebenfalls an der Versammlung teilnehmenden ‚Altaktivisten‘ Ferdinand Frohböse nicht mehr weit genug gingen. Auch er hob zwar die „Sachkunde“ des engagierten Mitglieds der Hamburger Kino-Kommission hervor, von der Bereitschaft Frohböses, mit der Filmwirtschaft und den Kinobetreibern zu kooperieren, distanzierte er sich aber ausdrücklich.⁴⁶⁶ Stattdessen forderte er, dass „nun unter Hintanstellung aller politischen und wirtschaftlichen Bedenken in scharfer, radikaler Weise [...] die Zahl der Kinos eingedämmt“ und als ‚Gesundungsphase‘ „ein kinoloser Zeitraum eintreten“ müsse.⁴⁶⁷ Ziel seien die Sozialisierung der Filmfabrikation und die Kommunalisierung der Kinos. Wie aufgeheizt die Situation war, machte auch der zweite Redebeitrag, der vom Schriftleiter der *Blätter für Hamburgische Jugendpflege*, Karl Kuhlendahl, stammte, deutlich. Auch er betonte, dass der „Schrei nach der Zensur“ gar „[n]icht laut genug“ erhoben

⁴⁵⁸ Vgl. Hake, *Film in Deutschland*, 2004, S. 66.

⁴⁵⁹ Vgl. dazu Anonym, *Jugendschutz im Kino*, 1919, S. 139; Anonym, *Die Jugend im Kampfe gegen den Kinoschund*, 1920; Gohde, *Filmzensur und Jugendbewegung*, 1920, S. 325; sowie Eger, *Kinoreform und Gemeinden*, 1920, S. 22-30.

⁴⁶⁰ Vgl. Zimmereimer, *Die Filmzensur*, 1934, S. 74.

⁴⁶¹ Thürnagel, *Die Jugend und das Kino*, 1919, [ohne Paginierung].

⁴⁶² Anonym, *Selbsthilfe der Jugend gegen den Filmschund*, 1919, S. 235.

⁴⁶³ Zum Bilderbühnenverband deutscher Städte vgl. Kap. 3.2.4.

⁴⁶⁴ Vgl. Thürnagel, *Die Jugend und das Kino*, 1919, [ohne Paginierung]; sowie Anonym, *Lichtspiel-Ausschuß „Groß-Hamburg*, 1920.

⁴⁶⁵ Thürnagel, *Die Jugend und das Kino*, 1919, [ohne Paginierung].

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd.

werden könne.⁴⁶⁸ Zudem dürfe die Zensur nicht wie in der bisherigen Praxis in der Polizeigewalt liegen, sondern müsse von den fachkundigeren „*Erziehern*“ ausgeübt werden.⁴⁶⁹ Frohböse machte allerdings darauf aufmerksam, dass dies in Hamburg bereits der Fall sei und Bestrebungen laufen würden, einen Beirat aus Lehrern, Eltern, Vertretern des Schrifttums sowie einem Arzt und mehreren 18-25jährigen Jugendlichen ins Leben zu rufen, der bei strittigen Fällen herangezogen werden sollte.⁴⁷⁰

Derartige regionale Initiativen wurden durch ein entsprechendes Reichsgesetz schon bald überflüssig. Denn auch im Parlament der Weimarer Republik saßen zahlreiche Kinogegner, denen die Protestwelle als Anstoß für eine Diskussion der Kinofrage gerade recht kam. Als Ergebnis verabschiedete man am 12. Mai 1920 das Reichslichtspielgesetz,⁴⁷¹ für das man zuvor bereits mit der Verabschiedung der Weimarer Verfassung eine rechtliche Grundlage geschaffen hatte.⁴⁷² Verweigert hatte die Zustimmung dem Reichslichtspielgesetz nur die USPD, die einen Missbrauch der Zensur nicht für ausgeschlossen hielt und stattdessen für eine weitergehende „Sozialisierung des ganzen Lichtspielgewerbes“⁴⁷³ eingetreten war.⁴⁷⁴ Berlin und München wurden in dem Gesetz zu den beiden amtlichen Reichsprüfstellen ernannt; die bei Widersprüchen aktiv werdende Oberprüfstelle befand sich in Berlin.⁴⁷⁵ Von nun an durften nur noch die Filme, die eine der beiden Reichsprüfstellen erfolgreich durchlaufen hatten, öffentlich vorgeführt

⁴⁶⁸ Ebd. Es gab im Umkreis der Sozialdemokratie aber auch andere Stimmen, welche nicht auf eine Zensur setzten. So etwa zeigte sich R. Gennecher 1919 in der sozialistischen Zwei-Wochenschrift *Die Neue Erziehung* durchaus erfreut darüber, dass „[d]ie Sünden der [...] Filmzensur“, die „grade im Lichte der Jugenderziehung [...] himmelschreiend“ gewesen seien, durch die Revolution „glücklich überwunden“ worden wären. In einigen Punkten seiner Kritik an der Filmzensur meint man überdies fast die Position Wolgast zu hören. So beklagt er etwa, dass „die famosen patriotischen Tendenzstücke des früheren Systems“ wie *Königin Luise* ohne weiteres die Zensur passiert hätten, während „ein großes historisches Werk wie etwa de[r] Film *Quo vadis*“ für die Jugend verboten worden sei. Nicht „der dehnbare Begriff der Anstößigkeit“ dürfe zur Richtschnur der Filmzensur werden. Vielmehr müssten die „künstlerischen Qualitäten, die sozialen Tendenzen“ sowie die „wahrheitsgetreue Wiedergabe natürlicher Zustände und Einrichtungen [...] bei der Programmgestaltung maßgebend sein“. Dabei setzte er seine Hoffnungen aber nicht auf ein Eingreifen der Zensur, sondern auf die im Kommunalprogramm der sozialdemokratischen Parteien festgeschriebene „*Kommunalisierung der Kinotheater*“. (Gennecher, *Die Kommunalisierung der Kinotheater im Lichte der Jugenderziehung*, 1919, S. 306-308)

⁴⁶⁹ Thürnagel, *Die Jugend und das Kino*, 1919, [ohne Paginierung].

⁴⁷⁰ Vgl. ebd.

⁴⁷¹ In Kraft getreten ist das Gesetz am 29.5.1920. Vgl. dazu z.B. Brunner, *Ein Weg aus dem Sumpf*, 1920; Brunner, *Das neue Lichtspielgesetz im Dienste der Volks- und Jugendwohlfahrt*, 1920; Schroeder, *Der Jugendliche im Reichslichtspielgesetz*, 1925; Kalb, *Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen*, 1962, S. 68-71; Sturm, *Von der Zensurfreiheit zum Zensurgesetz*, 2000; sowie Degenhart, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001, S. 33.

⁴⁷² Artikel 118 der Weimarer Verfassung vom 11. August 1919 nahm die Filmzensur und den Jugendschutz nämlich ausdrücklich von der Zensurfreiheit aus:

„Eine Zensur findet nicht statt, doch können für Lichtspiele durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden. Auch sind zur Bekämpfung der Schund- und Schmutzliteratur sowie zum Schutze der Jugend bei öffentlichen Schausstellungen und Darbietungen gesetzliche Maßnahmen zulässig.“ (Die Verfassung des Deutschen Reichs vom 11. August 1919, Artikel 118, S. 39)

⁴⁷³ Brunner, *Ein Weg aus dem Sumpf*, 1920, S. 97.

⁴⁷⁴ Vgl. Sturm, *Von der Zensurfreiheit zum Zensurgesetz*, 2000, S. 66.

⁴⁷⁵ München war zuständig für Bayern, Württemberg, Baden und Hessen, das restliche Reichsgebiet unterstand der Berliner Zensur. Vgl. hierzu und zu den folgenden Ausführungen Zimmereimer, *Die Filmzensur*, 1934, S. 94-105; sowie Kalb, *Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen*, 1962, S. 71-73.

werden bzw. zu öffentlichen Vorführungen in den Verkehr gebracht werden. Nur die Filme, die „ausschließlich wissenschaftlichen oder künstlerischen Zwecken in öffentlichen oder als öffentlich anerkannten Bildungs- oder Forschungsanstalten“ dienten, waren von der kostenpflichtigen Zulassungspflicht befreit.⁴⁷⁶ Ausgeübt wurde die auf die zu erwartenden bzw. zu vermutenden Wirkungen zugeschnittene Prüfung von einer Kommission, die aus jeweils 5 Mitgliedern bestand: einem beamteten Vorsitzenden, einem Vertreter der Kunst und Literatur, einem Vertreter des Lichtspielgewerbes sowie zwei Vertretern, die zumindest auf einem der drei Gebiete der Volkswohlfahrt, Volksbildung oder Jugendwohlfahrt besonders sachkundig waren. Bei der Prüfung von Jugendfilmen hatte darüber hinaus auch ein Jugendlicher im Alter von 18-20 Jahren anwesend zu sein, der jedoch nicht stimmberechtigt war. Wie bereits in der Kaiserzeit, so prüften auch die Zensoren der Weimarer Republik nach der Maßgabe einer auf den ‚durchschnittlichen‘ Kinobesucher hin kalkulierten Wirkungszensur; eine Inhalts- oder Geschmackszensur sollte hingegen nicht stattfinden.⁴⁷⁷ Die genauen Versagungsgründe waren in § 1 Abs. 2 geregelt:

Die Zulassung eines Bildstreifens erfolgt auf Antrag. Sie ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden. Die Zulassung darf wegen einer politischen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden. Die Zulassung darf nicht versagt werden aus Gründen, die außerhalb des Inhalts des Bildstreifens liegen.⁴⁷⁸

Der Jugendschutz wurde ähnlich wie schon in der Kaiserzeit geregelt: Kindern unter sechs Jahren war der Kinobesuch grundsätzlich verboten. Bis zum Alter von 18 Jahren durften Kinder und Jugendliche nur noch speziell ausgewiesene Jugendfilme besuchen. Der Wortlaut des betreffenden § 3 liest sich folgendermaßen:

- (1) Bildstreifen, zu deren Vorführung Jugendliche unter 18 Jahren zugelassen werden sollen, bedürfen besonderer Zulassung.
- (2) Von der Vorführung vor Jugendlichen sind außer den in §1 Abs. 2 verbotenen alle Bildstreifen auszuschließen, von welchen eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie der Jugendlichen zu besorgen ist.
- (3) Auf Antrag des gemeindlichen Jugendamts oder eines Jugendamts des Bezirks oder, falls kein Jugendamt besteht, auf Antrag der Schulbehörde, kann unbeschadet weitergehender landesgesetzlicher Vorschriften die Gemeinde oder ein Gemeindeverband nach Anhörung von Vertretern der Organisation für Jugendpflege zum Schutz der Gesundheit und der Sittlichkeit weitere Bestimmungen für die

⁴⁷⁶ Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2, 1927, Beilage 26: Das geltende Reichs-Lichtspielgesetz und seine geplanten Änderungen, § 1, S. 196.

⁴⁷⁷ Vgl. Kopf, „Der Schein der Neutralität“ - Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik, 2003, S. 453.

⁴⁷⁸ Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2, 1927, Beilage 26, S. 197.

Zulassung der Jugendlichen festsetzen, zu deren Innehaltung die Unternehmer der Lichtspiele verpflichtet sind. Diese können Einspruch gegen die Festsetzung bei der zuständigen Stelle erheben.

(4) Kinder unter sechs Jahren dürfen zur Vorführung von Bildstreifen nicht zugelassen werden.⁴⁷⁹

Die reichsweit einheitliche Regelung war mit dem Reichslichtspielgesetz also auch für den Bereich des Jugendschutzes garantiert. Daran änderten auch die den Jugendämtern eingeräumten Möglichkeiten nichts, da damit nur weitergehende „jugendfürsorgereiche Maßnahmen“ wie strengere Urzeit- oder Begleitvorschriften, nicht aber die Möglichkeit zu einer Nachprüfung der Filme gemeint waren.⁴⁸⁰ Dass sich das Gesetz als Schutzgesetz und nicht als Verbotsgesetz verstand, kam schließlich darin zum Ausdruck, dass bei Übertretung des Gesetzes nur die Verantwortlichen der Vorführung, nicht jedoch die Jugendlichen selbst, belangt werden konnten.⁴⁸¹

Was unter den speziell zum Jugendschutz erlassenen Zensurgründen zu verstehen war, erläutert ausführlich Werner Kalb: Als ‚entsittlichend‘ bzw. ‚die sittliche Entwicklung gefährdend‘ galten zunächst ganz allgemein alle Filme, welche die moralische Entwicklung schädlich beeinflussten. Insbesondere verstand man darunter zum einen Filme, „die in sexueller Hinsicht Bedenken erregten“, zum andern aber auch Filme, die die elterliche Autorität untergruben.⁴⁸² Mit der ‚Verrohung‘ waren in erster Linie Gewaltverherrlichungen gemeint. Die geistige Entwicklung sah man vor allem dann gefährdet, wenn die Wirklichkeitsferne der Darstellung ein falsches Weltbild vermittelte bzw. die Abenteuerlust der Jugendlichen anregte. Mit dem Schutz der gesundheitlichen Entwicklung war primär die Vorsorge vor einer ‚Nervenüberreizung‘ gemeint. Den häufigsten Anlass zur Zensur bot die ‚Phantasieüberreizung‘, unter die z.B. die furchterregenden Darstellungen fielen.⁴⁸³ Ganz so rigoros angewendet wie in der Kaiserzeit wurden die Verbotgründe allerdings wohl nicht mehr. So hatten beispielsweise in der Kaiserzeit in Berlin, wo die Kinderzensur besonders streng war, nur 10-20% der Filme die Jugendschutzensur passiert. Demgegenüber wurden von den in der Weimarer Republik bis 1924 in Berlin und München begutachteten 9147 Filmen immerhin rund 46% für Jugendliche zugelassen, die restlichen 54% wurden hingegen mit einem Jugendverbot belegt.⁴⁸⁴ In den Jahren 1930 und 1931, als nur noch rund 12% aller Filme für Jugendliche verboten

⁴⁷⁹ Ebd., Beilage 26, S. 199f.

⁴⁸⁰ Zimmereimer, Die Filmzensur, 1934, S. 117. Tatsächlich genutzt wurde die Möglichkeit von weitergehenden jugendfürsorgereichen Maßnahmen beispielsweise in München und Jena. München verfuhr dabei sehr streng. Zum einen wurde das Mindestalter für einen Kinobesuch von sechs auf vierzehn Jahre angehoben, zum anderen durften nach 18 Uhr sogar nur noch Jugendliche über achtzehn Jahre die Kinos betreten (vgl. Kopf, „Der Schein der Neutralität“ – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik, 2003, S. 456). Die Jenaer Zusatzmaßnahmen, die die Jugendvorführungen auf den Zeitraum vor 20 Uhr begrenzten, waren hingegen weniger rigoros (vgl. dazu Warstatt, Zur Frage des Besuchs der Lichtspielhäuser durch Jugendliche, 1921, S. 88).

⁴⁸¹ Vgl. Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 79.

⁴⁸² Ebd., S. 74.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 74-76. Eine entsprechende, über ihren selbsterklärenden Charakter hinausgehende Erläuterung der in § 1 festgehaltenen generellen Verbotgründe findet sich bei Knopf, „Der Schein der Neutralität“ – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik, 2003, S. 452.

⁴⁸⁴ Mildern, Aus der Geschichte der Filmzensur, 1925, S. 346.

wurden, fiel die ‚Kinderzensur‘ noch milder aus.⁴⁸⁵ Allerdings gab es auch weiterhin regionale Unterschiede, die sich im Vergleich zu den Verhältnissen in der Kaiserzeit aber geradezu umgedreht hatten. Denn während in der Kaiserzeit in Berlin noch mehr Filme zensiert worden waren als in München, mussten sich in der Weimarer Republik nun die Berliner Zensoren von den Münchnern häufig eine ‚laxe Prüfmoral‘ vorwerfen lassen.⁴⁸⁶ In den Folgejahren wurde das Reichslichtspielgesetz mehrfach novelliert.⁴⁸⁷ Zwar war der Jugendschutz davon im engeren Sinne nicht betroffen. Die im Oktober 1931 im Zusammenhang mit der deutlich verschärften politischen Situation erfolgte Aufnahme eines weiteren Verbotsgrunds in § 1, die die wichtigste Änderung darstellt, betraf jedoch alle Filme und somit indirekt auch die für Kinder und Jugendlichen produzierten Streifen. Die Zulassung war von diesem Zeitpunkt an auch, und sogar an erster Stelle, zu versagen, wenn ein Bildstreifen dazu angetan schien, „›lebenswichtige Interessen des Staates‹“ zu gefährden.⁴⁸⁸

Grundsätzlich geändert worden und damit zu Ende gegangen ist die Filmzensur der Weimarer Republik schließlich im Zuge der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, die bereits im März 1933 die bislang unter den Zuständigkeitsbereich des Reichsinnenministeriums fallenden Prüfstellen dem neu gegründeten Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstellten und im Februar 1934 schließlich auch das Reichslichtspielgesetz selbst novellierten. Eine der wichtigsten Änderungen bestand darin, dass die vier Beisitzenden auf eine rein beratende Funktion reduziert und dem Vorsitzenden, der damit das Führerprinzip auch innerhalb der Filmzensurstelle verkörperte, eine alleinige Entscheidungsbefugnis zuerkannt wurde.⁴⁸⁹ Inhaltlich konnten nun erstmals auch ästhetische Aspekte zur Zensur führen. Denn neu als Verbotgründe aufgenommen wurde nicht nur die Verletzung des nationalsozialistischen, sondern auch des künstlerischen Empfindens. Was den Jugendschutz anbelangt, so veränderte man die Altersbestimmungen dahingehend, dass man das absolute Kinoverbot für Kinder unter sechs Jahren aufhob. Die obere Altersgrenze von 18 Jahren blieb hingegen bestehen. Zudem schuf man die Möglichkeit, einen Film nur für die 14-18 Jährigen freizugeben. Inhaltlich dehnte man den Jugendschutz dadurch aus, dass man auch die „schädliche Einwirkung [...] auf die staatsbürgerliche Erziehung oder die Pflege des deutschbewußten Geistes der Jugendlichen“ in die Liste der Verbotgründe aufnahm.⁴⁹⁰ Wie stark diese Zensur in die Kinderfilmkultur eingriff, wird schon daran ersichtlich, dass der Prozentsatz der für die Jugendlichen freigegebenen Filme wieder auf rund 25% und damit weit unter das in der Weimarer Republik übliche Niveau zurückfiel.⁴⁹¹

⁴⁸⁵ Vgl. Kopf, „Der Schein der Neutralität“ – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik, 2003, S. 458.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 456.

⁴⁸⁷ Zu den Änderungen im Einzelnen vgl. Zimmereimer, Die Filmzensur, 1934, S. 144f; sowie Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 80.

⁴⁸⁸ Kopf, „Der Schein der Neutralität“ – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik, 2003, S. 454.

⁴⁸⁹ Vgl. Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 83. Auch den nicht stimmberechtigten Vertreter der Jugend sah die novellierte Fassung aus dem Jahr 1934 in der Prüfkommision nicht mehr vor.

⁴⁹⁰ § 11 des Lichtspielgesetzes vom 16.2.1934 zit. n. Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 84.

⁴⁹¹ Zur Filmzensur während des Nationalsozialismus vgl. Kalb, Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen, 1962, S. 82-87.

Die gebotene Übersicht über die Entwicklung des Filmjugendschutzes, der zum Zeitpunkt des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs bereits in sämtlichen Bundesstaaten eine Regelung gefunden hatte, zeigt, dass die große Liberalität der Jugendschutzregelung des Stadtstaates Hamburg, die Corinna Müller im Anschluss an Michael Töteberg als ein spezifisches Charakteristikum im Deutschen Reich herausgestellt hat,⁴⁹² nicht überbewertet werden sollte. Denn zum einen bestanden die Wahlmöglichkeiten für die Kinder auch in Hamburg nur eine relativ kurze Zeit, zum anderen konnten mit dem Angebot bzw. den Freiheiten, die das Hamburger Modell den Kindern eröffnete, durchaus auch andere Städte konkurrieren. Der Sonderweg Hamburgs bestand m. E. nicht, wie von Corinna Müller angenommen, in dem Alternativangebot für Kinder, sondern war grundsätzlicher Natur. Zum einen stach das Hamburger Modell - wie bereits Albert Hellwig betonte - deshalb aus den Zensurregelungen heraus, weil die entsprechende Polizeiverordnung zunächst nur den Jugendschutz betraf.⁴⁹³ Die für die Allgemeinvorstellungen gedachten Filme wurden hingegen - anders als etwa in Berlin und bald schon ganz Preußen - bis auf die Kriegszeit nicht extra zensiert.⁴⁹⁴ Zweitens waren aber auch die Lehrer, die in Hamburg anfangs die Zensur alleine ausübten, weitaus stärker in den Filmjugendschutz integriert als andernorts. Wohl vor allem deshalb ging die Kooperation zwischen Schule und Kinowirtschaft in der Hansestadt weit über das übliche Maß hinaus. Die Tatsache, dass die Lehrer in Hamburg statt Verbotslisten Empfehlungslisten anlegten, beschränkte sich hingegen auf einen eher symbolischen Wert, da de facto ja auch die Hamburger Listen für die Kinobesitzer bindend waren.

Auch was den Vergleich mit der Literatur anbelangt, liegt Corinna Müller mit ihrer Einschätzung meiner Ansicht nach nicht richtig: Die Filmzensur war nicht liberaler, sondern strenger als die Maßnahmen gegen die Schundliteratur. Auch was den Spezialfall der Sanktionsmaßnahmen der Lehrerschaft in Hamburg angeht, trifft Müllers Analyse den Kern nicht. Denn die Tatsache, dass die Lehrer den Film nicht in dem Maße mit Boykottaufrufen bekämpften wie die Schundliteratur, beruht nicht primär darauf, dass ihre Fähigkeit, „die spezifischen Strukturen von ‚öffentlichen‘ und ‚heimlichen‘ kulturellen Öffentlichkeiten zu durchschauen“⁴⁹⁵, gegenüber dem Film eine größere Liberalität beförderte, sondern wesentlich darauf, dass sie in ihrem Kampf gegen die Schundliteratur nicht dieselbe staatliche Unterstützung erhielten wie im Kampf gegen das Kino. Zwar kooperierten auch die Hamburger Jugendschriftenprüfer mit der Oberschulbehörde; eine per Polizeiverordnung geregelte offizielle Zensur, die über die sogenannten

⁴⁹² Corinna Müller zufolge gab es in Hamburg „nicht, wie sonst zumeist üblich, eine repressive Politik zur Steuerung des jugendlichen Kinokonsums, sondern eine spezielle Kinokultur für Kinder und Jugendliche, die ihnen ohne Begleitung und Überwachung durch Erwachsene offenstand.“ (Müller, Frühes Hamburger Kinderkino, 2000, S. 126) Zu dieser Einschätzung konnte Corinna Müller m.E. aber nur kommen, weil sie das rasche Aus für die ursprünglich liberale Regelung ignoriert hat.

⁴⁹³ Hellwig, Rechtsgültigkeit von Kinderverbot und Filmzensur in Hamburg, 1915, S. 272.

⁴⁹⁴ Laut Hermann M. Popert galt diese Regelung bis zu der Generalkommando-Order vom 28. Juli 1915, welche die von der Berliner Zensurstelle getroffenen Entscheidungen auch für Hamburg unter Vorbehalt spezieller Ausnahmen bindend werden ließ. Die Kindervorstellungen waren von der Ordre nicht betroffen. Nach Kriegsende wurde die Vorkriegspraxis wieder aufgenommen (vgl. Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2, 1927, S. 162 und S. 232). Corinna Müller zufolge hatten sich die Hamburger aber schon vorher der Berliner Zensur angeschlossen; eine genaue Quelle gibt sie allerdings nicht an (vgl. Müller, Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter, 2001, S. 70).

⁴⁹⁵ Müller, Frühes Hamburger Kinderkino, 2000, S. 128.

Schulverbote hinausging, gab es im Bereich der durch das Pressegesetz geschützten Literatur allerdings nicht. Die selbstorganisierten Boykottaktionen bildeten weniger den Ausdruck einer besonderen Rigidität, sondern vielmehr den Versuch, die Tatsache, dass der Vertrieb der Schundliteratur offiziell weitgehend erlaubt war, zu kompensieren. Beim Film, für den es ja bald vielerorts eine öffentliche, und in Hamburg sogar eine von Lehrern ausgeübte Präventivzensur gab, waren solche ‚nachträglichen‘ Sanktionsbemühungen hingegen nicht nötig. So konstatierte etwa Albert Hellwig, dass durch die ‚Kinematographenzensur‘ im Bereich des Films ‚gar manches schon besser geworden‘ sei und ‚wenigstens bei uns in Deutschland‘ bloß ‚noch verhältnismäßig wenige Filme zu beanstanden‘ seien, während einem ähnlich erfolgreichen Kampf gegen die Schundliteratur ‚die Pressefreiheit im Wege‘ gestanden hätte.⁴⁹⁶ Zu eindrücklich hatte das Scheitern der ‚Lex-Heinze‘, mit der man der Kunst im Jahr 1900 rigide Sittlichkeitschranken hatte auferlegen wollen, die Zustimmung zur Pressefreiheit bewiesen, als dass die Schundkämpfer ernsthaft an dieser gerüttelt hätten.⁴⁹⁷ Zwar konnten auch gegen die Literatur schon vor dem Ersten Weltkrieg die §§184 und 184a des Reichsstrafgesetzbuches geltend gemacht werden, eine ‚praktische[.] Tragweite‘ bezüglich des Jugendschutzes entfaltete diese Bestimmung Albert Hellwig zufolge jedoch nicht.⁴⁹⁸ Auch die mit der Reichsgewerbeordnung (§ 56 Ziff. 12) gegebene Handhabe gegen Schriften, die ‚in sittlicher oder religiöser Beziehung Aergernis zu geben geeignet‘ waren, bezog sich nur auf die Druckwerke, die vom Hausier- und Kolportagehandel vertrieben wurden.⁴⁹⁹ Selbst ‚das Landesrecht‘ konnte Albert Hellwig zufolge den ‚Grundsatz der Pressefreiheit‘ nicht aufheben.⁵⁰⁰

Der einzige Hellwig bekannte Bundesstaat, der eine - laut Hellwig juristisch allerdings bedenkliche - Verschärfung der Bestimmungen wagte, war der Stadtstaat Hamburg. Hier wurde 1909 in der Straßenordnung festgelegt, dass ‚Schriften, Abbildungen oder Darstellungen, die in sittlicher Beziehung Aergernis zu geben oder durch Ueberreizung der Phantasie die gesunde Entwicklung der Jugend zu gefährden geeignet sind, [...] weder auf öffentlicher Straße noch in Schaufenstern oder sonstigen Auslagen an öffentlicher Straße ausgelegt werden‘ durften.⁵⁰¹ Der ‚politische[.], religiöse[.] oder konfessionelle[.] Charakter‘ eines Schriftwerks durfte allerdings keinen Ausschlag geben.⁵⁰² Ebenso wenig konnte der bloß auf die Auslage bezogene Passus den Verkauf im stehenden Gewerbe tangieren. Die Möglichkeit, tatsächlich auch auf den stehenden Buch- und Zeitschriftenhandel einzuwirken, schufen erst die im Ersten Weltkrieg verkündeten Erlasse der Oberkommandos.⁵⁰³ Eine dem Reichslichtspielgesetz vergleichbare Regelung zum Schrifttum gab es sogar erst mit dem am 18. Dezember 1926 verabschiedeten ‚Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund und Schmutzschriften‘. Im Unterschied zur Filmzensur blieb diese Form der Pressezensur jedoch eine Nachzensur, d.h. die Schriften wurden nicht wie die Filme vorgeprüft, sondern

⁴⁹⁶ Hellwig, Schundfilme und Kinematographeninteressenten, 1910/11, S. 88.

⁴⁹⁷ Maase, ‚Schundliteratur‘ und Jugendschutz im Ersten Weltkrieg, 2002, S. 11.

⁴⁹⁸ Hellwig, Jugendschutz gegen Schundliteratur, 1927, S. 78.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 79.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 81.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Vgl. dazu insgesamt, Maase, ‚Schundliteratur‘ und Jugendschutz im Ersten Weltkrieg, 2002.

konnten erst nach ihrer Veröffentlichung indiziert und dadurch in ihren Vertriebsmöglichkeiten eingeschränkt werden.⁵⁰⁴

Soweit ich sehe, hat die größere Öffentlichkeit des Films also nicht, wie von Müller indirekt unterstellt, zu einem Ansehensgewinn des Films gegenüber der Heftchenliteratur geführt. Vielmehr soll in Kapitel 4 gezeigt werden, dass umgekehrt der von den Kinoreformern getragene Diskurs zu einer Aufwertung vormals geschmähter Literaturbereiche beigetragen hat. Dabei ist in Anknüpfung an Kapitel 2 und dem hier vorgelegten Überblick über die Filmgeschichte auf einen wesentlichen Unterschied zwischen dem Film und der ‚Schundliteratur‘ aufmerksam zu machen. Anders als die Produzenten der zumeist als billige Heftchen vermarkteten ‚Schundliteratur‘ gaben sich die Verantwortlichen im Filmbetrieb nämlich nicht damit zufrieden, dem Film nur die Rolle eines billigen und anspruchslosen Volksvergnügens zukommen zu lassen. Vielmehr verfocht man im Filmbereich, wie insbesondere die ‚Autorenfilme‘ zeigen, schon relativ bald einen dezidiert künstlerischen Anspruch. Die von Taiji Azegami verfolgte einfache Zweiteilung zwischen einer primär an der Staatssicherheit orientierten restriktiven Schundpolitik und einem stärker auf positive Maßnahmen setzenden bzw. stärker am Maßstab der Kunst orientierten Schundkampf der Prüfungsausschüsse lässt sich deshalb nicht umstandslos auf den Bereich des Films übertragen. In der Filmzensur niedergeschlagen hat sich der Streit um den Kunstwert des Films zwar nicht, die Kinoreformer haben sich - wie zu zeigen sein wird - mit dem künstlerischen Anspruch des Films aber durchaus auseinandergesetzt. Anders als bei der Verortung der Jugendschriftenkritik innerhalb des Kampfs um die Schundliteratur, wo die Sonderrolle der Prüfungsausschüsse mit ihrer stärkeren Berücksichtigung von künstlerischen Kriterien relativ klar auf der Hand lag, wird hier also nach feineren Unterschieden in der Beurteilung des neuen Mediums gefragt werden müssen.

3.2.4 Die Anerkennung der Filmkunst im Rahmen der offiziellen Filmförderung der Weimarer Republik

Mit der schrittweisen Ausdehnung und Zentralisierung der Filmzensur, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg eingesetzt und 1920 im Reichslichtspielgesetz gegipfelt hatte, hatte sich der ursprüngliche Wunsch nicht nur vieler Kinoreformer, sondern auch der staatlichen Stellen nach einer restriktiv ausgerichteten Kontrolle des Films weitgehend erfüllt. Der Einfluss der radikalkritischen Reformen war im Zuge dieser Entwicklung allerdings geschwunden. So etwa erhielt der Vorreiter des ‚Schundkampfes‘, Karl Brunner, der sich in seinen Äußerungen zunehmend auch antisemitisch gegeben hatte und mit seiner Begrüßung von nationalkonservativen ‚Schundschriften‘ wie der *Jung-Siegfried-Bücherei* auch beim Berliner Polizeipräsidium in Misskredit geraten war, in den Filmprüfstellen der Weimarer Republik keinen Posten mehr, sondern wurde mit der Aufforderung, sich „nicht weiter zu exponieren“, ins Wohlfahrtsministerium versetzt.⁵⁰⁵ Stattdessen gewann ab 1917, als die meisten konkreten Reformprojekte der ersten Kinoreformer längst wieder versandet waren, eine neue Generation von Reformern die Oberhand. Sie setzten sich primär für die positiven Nutzungsmöglichkeiten des Films ein und

⁵⁰⁴ Vgl. Kopf, „Der Schein der Neutralität“ – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik, 2003, S. 451.

⁵⁰⁵ Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1989, S. 179.

lösten insofern die kaiserzeitliche ‚Kinoreform-‘ durch die durch einen neuen Schwerpunkt gekennzeichnete ‚Schulfilmbewegung‘ ab.⁵⁰⁶ Inhaltlich unterschied sich der Einsatz der nicht aus einer Abwehr, sondern aus „bildungsinnovativen Ambitionen“ heraus agierenden Schulfilmer von dem der Kinoreformer vor allem darin, dass er die Förderung des ‚guten‘ Films nicht mehr konsequent mit dem Ziel einer Zurückdrängung des ‚schlechten‘ Films verknüpfte.⁵⁰⁷ Den Schulfilmern ging es nicht mehr primär um „medienerzieherische“, sondern um „mediendidaktische“ Ziele und um eine konkrete „Verbesserung des Schulunterrichts“. ⁵⁰⁸ Sie setzten sich aber auch mit dem möglichen Einsatz des Films im Rahmen der außerschulischen Jugendpflege und der Volksbildung auseinander. Von dem Versuch einer restriktiven Einflussnahme auf die Programme der öffentlichen bzw. privaten Kinos sah die neue Generation der Filmpädagogen hingegen weitgehend ab. Formal betrachtet ergibt sich der Schnitt zwischen der Kinoreform- und der nachfolgenden Schulfilmbewegung vor allem durch jene Ausbildung eines höheren Organisationsgrades und einer stärkeren amtlichen Unterstützung, die im Folgenden dargestellt werden soll.

Befördert wurde die Neuaufnahme der zwischen 1912 und 1914 weitgehend ‚eingeschlafenen‘ positiven Reformversuche in erster Linie durch das staatliche Interesse an den vom Film gebotenen Bildungsmöglichkeiten. Dieses erwachte allerdings erst, als der Erste Weltkrieg die propagandistischen Nutzungsmöglichkeiten und die immense wirtschaftliche Bedeutung des neuen Mediums verstärkt deutlich gemacht und die Reichsregierung sich mit der UFA auch selbst an der Filmindustrie zu beteiligen begonnen hatte. Initiiert wurden die Bestrebungen, den Film in stärkerem Maße als bisher für die Bildungspflege zu nutzen, hauptsächlich von dem im preußischen Kultusministerium tätigen Ministerialdirektor Egon von Bremen. Er regte das am 21. März 1915 gegründete „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht“⁵⁰⁹ dazu an, seiner als Unterabteilung bereits bestehenden „Zentrale für Volksbücherei“ eine für das Lichtspiel zuständige Stelle an die Seite zu stellen und dazu mit einem der letzten noch bestehenden Reformprojekte aus der Vorkriegszeit, nämlich der Stettiner Urania, Kontakt aufzunehmen. Dieser Kontakt gipfelte vom 3.-5. April 1917 in Stettin unter dem Titel „Die Lichtbildbühne im Dienste der Schule und Volksbildung“ in der Veranstaltung der ersten großen, vornehmlich der positiven Filmarbeit gewidmeten Kinoreformtagung. Zu der mit insgesamt 241 Teilnehmern überaus gut besuchten Tagung, die sich zu dem wesentlichen Impulsgeber für die Ablösung der primär kinofeindlich orientierten Kinoreformbewegung durch eine neue Förderpolitik entwickelte, erschienen nicht nur Vertreter der am Lichtspielwesen interessierten Verbände, sondern auch des Kultusministeriums, des Ministeriums des Innern und

⁵⁰⁶ Bezeichnend für den Erfolg der liberalen Reformer war, dass die wichtigen Stellen bei der Filmoberprüfstelle mit ‚filmfreundlichen‘ Kinoreformern wie Erwin Ackerknecht besetzt wurden (vgl. Ackermann, Die Geschichte des Bilderbühnenbundes Deutscher Städte E. V., 1925, S. 390). Zur wichtigen Rolle des liberalen Reformers Ackerknecht vgl. Kapitel 4.4.3.

⁵⁰⁷ Hüther, Wegbereiter der Medienpädagogik (7), 2002, S. 321.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Das Zentralinstitut war - allerdings unter staatlicher Aufsicht - eine freie und unabhängige Stiftung, als dessen Träger in der Hauptsache zunächst der Staat Preußen fungierte. Nach einer Satzungsänderung im November 1921 entwickelte sich die Einrichtung dann zu einem „Reichs-Länder-Institut“, dem bis 1926 alle Länder außer Bayern beitraten. Zur Trägerschaft gehörten weiterhin der Deutsche Städtetag, der Deutsche Philologenverband, der Katholische Lehrerverband des Deutschen Reiches und der Deutsche Verein für das Fach- und Fortbildungsschulwesen (vgl. Böhme, Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und seine Leiter, 1971, S. 32).

des Polizeipräsidiums sowie die Abgesandten von 36 Städten. Die Zielsetzung der Tagung bestand zum einen darin, den überregionalen Erfahrungsaustausch zu fördern und zum anderen sollte über die bisherige Reformarbeit sowohl hinsichtlich der theoretischen⁵¹⁰ als auch der praktischen Seite hin Bilanz gezogen werden.⁵¹¹

Die praktischen Bemühungen gipfelten noch auf der Tagung in der Gründung des „Deutschen Ausschusses für Lichtspielreform“. Den Vorsitz übernahm der Stettiner Oberbürgermeister Dr. Friedrich Ackermann. Von den bereits in der Vorkriegszeit bekannt gewordenen konservativen Reformern spielte in dem Ausschuss Karl Brunner die größte Rolle. Er wurde zum Vertreter Ackermanns gewählt.⁵¹² Die Hauptziele des später in mehrere Unterabteilungen⁵¹³ aufgeteilten Ausschusses bestanden zum einen in der Einrichtung der von dem Ehrenvorsitzenden Ministerialdirektor von Bremen anvisierten deutschen Zentralstelle, welche der öffentlichen Filmarbeit eine gemeinsame Basis verschaffen sollte. Zum anderen wollte man die Hebung des Filmniveaus auch wirtschaftlich unterstützen, indem man die an der Reform des Kinos interessierten Kreise zu einem „*Großabnehmer von Qualitätsware*“ zu organisieren suchte.⁵¹⁴ Diesem zweiten Ziel wandte man sich noch im Juli desselben Jahre aktiv zu, indem man an alle deutschen Städte und Landgemeinden mit über 10 000 Einwohnern einen Aufruf richtete, sich an der Gründung eines „Bilderbühnenbundes deutscher Städte“ zu beteiligen.⁵¹⁵ Der Aufruf stieß auf Gehör und am 1. April 1918 konnte

⁵¹⁰ Tatsächlich geleistet wurde der Versuch, den bisher erreichten Diskussionsstand theoretisch zusammenzufassen, von dem Direktor der Stettiner Volksbücherei Erwin Ackerknecht. Vgl. dazu ausführlich die Darstellung in Kapitel 4.4.3.

⁵¹¹ Vgl. Ackerknecht, *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, 1918, S. 9.

⁵¹² Neben Ackermann und Brunner gehörten dem Ausschuss weiter an: „die Herren Geheimer Oberregierungsrat Pallat (Preußisches Kultusministerium), Geh. Oberregierungsrat Dr. Meister (Preußisches Ministerium des Innern), Oberregierungsrat von Glasenapp [...], Oekonomierat Steiger von der Deutschen Landwirtschaftsgesellschaft, Dr. Ladewig aus Berlin, Professor Dr. Hildebrandt aus Berlin, Professor Dr. Sellmann aus Hagen i. W., Senator Dr. Vermehren aus Lübeck, Stadtschulrat Dr. Schmitz aus Düsseldorf, Lehrer Franke aus Chemnitz, Direktor Schnalle von der Stettiner Urania“. Zusätzlich hinzugewählt wurden später „die Herren Oberstudienrat Dr. Kerschensteiner aus München, Bürgermeister Dr. Reicke aus Berlin, Oberbürgermeister Mitzlaff aus Bromberg, Oberbürgermeister Kültz aus Zittau und der Geschäftsführer des Deutschen und des Preußischen Städtetages Dr. Luther aus Berlin.“ (Ackermann, *Die Geschichte des Bilderbühnenbundes Deutscher Städte*, 1925, S. 386f)

⁵¹³ Zunächst wurde aus dem „Deutschen Ausschusses für Lichtspielreform“ ein 5-köpfiger „Arbeitsausschuss“ unter dem Vorsitz von Friedrich Ackermann gebildet. Sein Sitz war in Stettin. Diesen Arbeitsausschuss weitete man anschließend in Absprache mit dem im Krieg gegründeten militärischen Bild- und Filmamt (Bufa) zu dem aus 18 Mitgliedern bestehenden „Lichtspielrat“ aus. Seine Leitung übernahm Erwin Ackerknecht. Um auch in der Hauptstadt vertreten zu sein, rief man in Berlin zudem eine Auskunftsstelle ins Leben. Ihre Leitung übergab man Karl Brunner. Viertens schließlich kooperierte man auch mit dem Zentralinstitut, indem man dort von Felix Lampe eine Stelle für die Beschäftigung mit wissenschaftlichen, unterrichtlichen und erzieherischen Filmfragen einrichten ließ (vgl. Lampe, *Die Geschichte der Bildstelle des Zentralinstituts*, 1925, S. 309; sowie Ackermann, *Die Geschichte des Bilderbühnenbundes Deutscher Städte*, 1925, S. 386-389). Den Vorsitz des ersten Arbeitsausschusses übernahm ebenfalls Dr. Ackermann, den Vorsitz des später gegründeten „Lichtspielrats“ Erwin Ackerknecht. Zu seinem Stellvertreter wurde Karl Brunner gewählt (vgl. Ackermann, *Die Geschichte des Bilderbühnenbundes Deutscher Städte*, 1925, S. 387f).

⁵¹⁴ Ackerknecht, *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, 1918, S. 17.

⁵¹⁵ Ebd.

das Projekt unter der Leitung des Altonaer Studienrats Dr. Warstatt⁵¹⁶ verwirklicht werden. Die Haupttätigkeit des zunächst 30 ordentliche und 32 außerordentliche Mitglieder umfassenden Bundes bestand neben der Kontaktpflege und der Auskunftstätigkeit vor allem darin, den Mitgliedern für ihre „Bilderbühnenbetriebe“ bzw. „Schullichtspielbetriebe“ kostengünstig den Bezug geeigneter Filme zu vermitteln.⁵¹⁷ Ein weiteres Aufgabengebiet stellte die „Verwaltung und Vermehrung“ eines „Schulfilmarchivs“ dar.⁵¹⁸

Zunächst verlief die Arbeit recht erfolgreich und die Mitgliedszahlen wuchsen schon in den ersten Jahren auf 107 ordentliche und 87 außerordentliche an. Neben „Stadt- und Landgemeinden (sic!)“ gehörten dazu Landkreise, Schul- und Jugendpflegeanstalten und -vereinigungen“ sowie „Bildungs- und Wohlfahrtsvereine“.⁵¹⁹ Mehr als „100 Mitglieder betrieben Schullichtspielvorführungen und über 50 mehr oder weniger ständige unterhaltende Lichtspielvorführungen.“⁵²⁰ Was sich allerdings nicht erfüllte, war die Hoffnung, dass sich nach dem Beispiel der Stettiner Urania auch in anderen Städten feste Gemeinde- bzw. Reformkinos bildeten. Merkwürdig ins Stocken geriet der Aufschwung des „Bilderbühnenbundes Deutscher Städte“ als ihm 1921 mit der Gründung des „Deutschen Bildspielbundes“ eine Konkurrenz erwuchs. Ihr war unter der Leitung des Studienrats Walther Günther, der bislang den Vorsitz der aus der Lehrerschaft hervorgegangenen „Film und Bild-Arbeitsgemeinschaft Groß-Berlin“ geführt hatte, bald mehr Erfolg beschieden als dem in Stettin angesiedelten Reformunternehmen, in dem auch die ehemals radikalkritischen Reformer zum Teil noch wichtige Ämter bekleideten. Derart unter Druck geraten nahm man im Herbst 1922 Verhandlungen über eine Zusammenführung der beiden Organisationen auf. Im September 1924 schließlich beantragte der „Bilderbühnenbund“ seine Löschung im Stettiner Vereinsregister und verschmolz mit dem Berliner Bund zum „Bildspielbund Deutscher Städte“. Als Mitteilungsblatt des neuen Großbundes fungierte die von Walther Günther und Hans Ammann geleitete Zeitschrift *Der Bildwart*, die 1923 u.a. aus dem vom Deutschen Bildspielbund und der Film- und Bildarbeitsgemeinschaft Groß-Berlin herausgegebenen *Bildspiel* hervorgegangen war.⁵²¹

⁵¹⁶ Warstatt war später auch Beisitzer im pädagogischen Fachausschuss für Filmprüfung bei der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht (vgl. Ackermann, Die Geschichte des Bilderbühnenbundes Deutscher Städte E.V., 1925, S. 390).

⁵¹⁷ Ebd., S. 389.

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd., S. 390.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Vgl. ebd., S. 390f; sowie Horst Ruprecht, Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1915, S. 82- 85. Als gemeinsames Organ anerkannt war der *Bildwart* im Einzelnen von folgenden Organisationen und Institutionen: Bayerischer Verband zur Förderung des Lichtbildwesens in Erziehung und Unterricht; Thüringischer Verband zur Förderung des Lichtbildwesens in Erziehung, Unterricht und Volksbildung; Hessische Lehrlichtbild-Gesellschaft; Oberhessischer Bilderbühnenbund; Bilderbühnenbund deutscher Städte; Deutscher Lehrerbund für Kunsterziehung; Ausschuß für Kinematographie bei der Oberschulbehörde in Hamburg; Kinokommission des Goethebundes, Bremen; Genossenschaft für Schweizerische Schul- und Volkskinematographie, Bern; Studienkommission für den Lehrfilm, Basel; Deutscher Bildspielbund; Bild- und Filmarbeitsgemeinschaft, Groß-Berlin; Kinematographische Studiengesellschaft, Berlin; Zentrale der Filmkommission des katholischen Lehrerverbandes des Deutschen Reiches; Rhein-Mainischer Verband für Volksbildung; Bilderschau Bochum, Landesverband Österreich des Deutschen Bildspielbundes (vgl. Ruprecht, Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1959, S. 84f).

Auch die bereits von Ministerialdirektor von Bremen anvisierte Einrichtung einer Zentralstelle für die mittels des Films zu leistende Schul- und Volksbildungsarbeit nahm nach der Tagung in Preußen bald konkrete Züge an. Ein erster Schritt in diese Richtung stellte der Kontakt dar, den der preußische Kultusminister 1918 mit Felix Lampe vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin aufnahm. Lampe war nach einem Studium der Geschichte und Geographie ab 1899 zunächst Lehrer an einer Berliner Realschule und später an einem Realgymnasium gewesen. 1916 wurde er - inzwischen zum Professor ernannt - schließlich ans Zentralinstitut berufen, um dort den in den Kriegsdienst einberufenen Prof. Dr. Schoenichen als Leiter der Pädagogischen Abteilung zu vertreten.⁵²² Eine weitere Aufgabe am Zentralinstitut übernahm er mit der Kooperationsstelle, die der 1917 in Stettin ins Leben gerufene „Deutsche Ausschuss für Lichtspielreform“ dort wünschte.⁵²³ In dieser Doppelfunktion erhielt er 1918 vom Kultusministerium den Auftrag, die Bestände des seiner Auflösung entgegensehenden Bild- und Filmamtes daraufhin durchzusehen, ob sich für die Schulen geeignete Lehrfilme darunter fänden.⁵²⁴ Während der Kontakt nach Stettin, der die Filmarbeit am Zentralinstitut ursprünglich begründet hatte, schon im Winter 1918/19 wieder abbrach, entwickelte sich aus der Zusammenarbeit mit dem preußischen Ministerialapparat am Berliner Zentralinstitut schließlich eine feste Film-Institution. Initiierend wirkte dabei ein Erlass vom Januar 1919, in dem der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in Absprache mit dem Ministerium des Innern, dem Kriegsministerium sowie dem Ministerium für Landwirtschaft, Domänen und Forsten und dem für Handel und Gewerbe das Zentralinstitut dazu aufforderte, „eine zentrale Beratungs- und Prüfungsstelle für Lehrfilme einzurichten“.⁵²⁵ Am 3. April 1919 erfolgte von gleicher Seite dann die offizielle Bekanntgabe über die Gründung der „Bildstelle“.⁵²⁶ Die Aufgaben der neuen Abteilung, deren Leitung Felix Lampe übernahm,⁵²⁷ wurden wie folgt festgelegt:

1. sich über das Bedürfnis nach Lehrfilmen zu unterrichten.
2. Aufgaben und Anregungen für Lehrfilme auf ihre Eignung für Zwecke der beteiligten Verwaltungen zu prüfen,

⁵²² Vgl. Anonym, Sechzigster Geburtstag des stellvertretenden Leiters des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Professor Dr. Felix Lampe, 1928, S. 501.

⁵²³ Vgl. Lampe, Die Geschichte der Bildstelle des Zentralinstituts, 1925, S. 309f.

⁵²⁴ Aus den dabei gesichteten Landschafts- und Reisefilmen stellte Lampe anschließend den Film „Die Alpen“ zusammen, dem von den Zeitgenossen als „erste[m] geographische[n] Lehrfilm“ Mustergültigkeit zugesprochen wurde (Pallat, Zum Ausscheiden von Professor Lampe aus der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, 1931, S. 158; vgl. auch Günther, Herrn Prof. Dr. Felix Lampe zum sechzigsten Geburtstag (31. Juli 1928), 1928, S. 340).

⁵²⁵ Pallat, Eröffnung des Lehrgangs [„Das stehende und laufende Lichtbild“ auf der 1. Bildwoche 1920 in Berlin], 1921, S. 8. (Ministerialerlass vom 15. Januar 1919; U IV 7468 II U I pp.)

⁵²⁶ Vgl. den Abdruck des entsprechenden Ministerialerlasses vom 3. April 1919 (U IV 5642 U I) bei Marcks/Günther, Lehr- und Kulturfilm, 1933, S. 78f; wiederabgedruckt ist der Erlass bei Terveen, Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1959, S. 68. Die Aufsicht über die dem Zentralinstitut eingegliederte Bildstelle führte ein Ausschuss aus Vertretern der genannten preußischen Ministerien, des Reichsinnenministeriums, des Städtetags, der Stadt Berlin sowie des Deutschen Bildspielbundes (vgl. Marcks/Günther, Lehr- und Kulturfilm, 1933, S. 78).

⁵²⁷ Im Januar 1923 bekam Lampe nach dem Ausscheiden von Schoenichen zudem endgültig die Leitung der Pädagogischen Abteilung und auch die Stellvertretung der Gesamtleitung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht übertragen (vgl. Anonym, Sechzigster Geburtstag des stellvertretenden Leiters des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Professor Dr. Felix Lampe, 1928, S. 501).

3. die Filmerzeuger sachverständig zu beraten, insbesondere ihnen geeignete Bearbeiter für Lehrfilme und Begleitvorträge namhaft zu machen, und
4. die fertigen Lehrfilme und Begleitvorträge zu prüfen und über das Ergebnis der Prüfung Bescheinigungen auszustellen.⁵²⁸

Was den letzten Punkt betraf, so bestimmte der Erlass gleichzeitig, dass die „Bescheinigungen der Bildstelle des Zentralinstituts über die Eignung der Filme für Lehrzwecke amtliche Geltung haben.“⁵²⁹ Als Richtlinie für diese Prüfung entwickelte die Bildstelle die Maßgabe, dass die entsprechenden Filme „einen als Lehrgut zu bezeichnenden Inhalt sachlich richtig und in pädagogisch durchdachter Form behandeln, so daß eine Lehrwirkung auf den Zuschauer erreicht wird.“⁵³⁰ Da solche Lehrwirkungen bei den einzelnen Zuschauern jedoch sehr verschieden sein konnten, wurde auf der Bescheinigung zudem festgehalten, für welchen Adressatenkreis man den Film für geeignet hielt.⁵³¹ Das praktische Gewicht der Bescheinigungen bestärkte der Minister im März des folgenden Jahres anschließend dadurch, dass er die „Schulaufsichtsbehörden“ veranlasste, „der Verwendung der Lehrfilme ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden und auf den Zusammenschluß von Schulunterhaltungsträgern zum gemeinschaftlichen Bezug von Vorführapparaten und Filmen hinzuwirken.“⁵³² Dieser Aufforderung schloss sich wenige Monate später, am 18. September, schließlich auch der Reichsminister des Innern an.⁵³³ Damit erlangte der sogenannte ‚Lampe-Schein‘, den anerkannte Lehrfilme in der Bildstelle des Berliner Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht erhielten, erstmals über Preußen hinaus Gültigkeit. Bayern, das als einziges deutsches Land nicht Mitglied der als Träger des Zentralinstitutes fungierenden Stiftung geworden war,⁵³⁴ wollte die Berliner Prüfung allerdings nicht anerkennen und ließ den Lehrfilmen deshalb vom Leiter der 1921 gegründeten bayerischen Bildstelle in München, Dr. Hans Ammann, ein eigenes Gutachten ausstellen.⁵³⁵

Weiter aufgewertet und mit zusätzlichen Befugnissen ausgestattet wurden die beiden Bildämter, als Anfang der 1920er Jahre zunächst die Länder unter der Führung Preußens und dann auch das Reich begannen, den ‚guten‘ Film auch finanzpolitisch zu fördern. Das Mittel dazu lieferte die sogenannte

⁵²⁸ Marcks/Günther, Lehr- und Kulturfilm, 1933, S. 78.

⁵²⁹ Ebd., S. 79.

⁵³⁰ Lampe, Zehn Jahre Bildstelle, 1929, S. 201.

⁵³¹ Vgl. ebd. Vgl. auch Lampe, Filmbegutachtungen bei der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, [o.J.].

⁵³² Vgl. den Abdruck des Erlasses vom 10. März 1920 (U IV 7844 U II W, U III A.1.) bei Marcks/Günther, Lehr- und Kulturfilm, 1933, S. 79-83; wiederabgedruckt ist der Erlass bei Terveen, Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1959, S. 68-70.

⁵³³ Vgl. den Abdruck des Erlasses des Reichsministers des Innern vom 18.9.1920 (III 5711) bei Terveen, Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1959, S. 71.

⁵³⁴ Vgl. Lampe, Zehn Jahre „Bildstelle“, 1929, S. 200.

⁵³⁵ Vgl. Lampe, Von der Bildstelle des Zentralinstituts, 1922, S. 67; sowie Rein, Der Lehrfilm und die Schule, 1923. Anders als in Bayern, wo im Unterricht nur amtlich zugelassene Lehrfilme vorgeführt werden durften, war die Bescheinigung in Preußen für die Schulen zunächst allerdings nicht bindend. Das änderte sich mit einem Runderlaß über die Förderung des Lehrfilms, den der Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung am 26.7.1922 ergehen ließ. Nochmals ausdrücklich bekräftigt wurde die beschränkte Unterrichtserlaubnis am 15.2.1924 (vgl. die Abdrucke der beiden Erlasse U IV 11189 II.1. U II., U III A. vom 26.7.1922 und U IV 10262, 1. vom 15.2.1924 in [Lampe/Günther], Prüfungsordnung für technische Leiter von Lichtbildveranstaltungen, 1924, S. 80-83).

Vergnügungssteuer, die ab 1920 von allen Gemeinden des Reiches auf öffentliche Veranstaltungen wie Tanzbelustigungen, Theater-, Zirkus oder eben auch Filmvorführungen erhoben werden musste. Sie schuf die Möglichkeit, bestimmte Veranstaltungen über die Gewährung von Steuernachlässen zu fördern. Die ersten konkreten Bestimmungen über die Steuer verabschiedete der Reichsrat 1921. In ihnen wurde festgelegt, dass auf die Eintrittskarten zu den sogenannten Vergnügungsveranstaltungen je nach Kartenpreis eine Steuer von zwischen 10 und 25% zu erheben wäre. Weiterhin bestimmte der Reichsrat, dass für „Veranstaltungen [...], bei denen der künstlerische oder volksbildende Charakter überwiegt“, die Gemeinden, die von ihnen erhobene Vergnügungssteuer „bis zur Hälfte“ ermäßigen konnten, solange während der Veranstaltung keine „Speisen oder Getränke gegen Bezahlung verabfolgt werden oder geraucht wird.“⁵³⁶ Diese nur als Kann-Bestimmung formulierte Regelung zeigte zunächst wenig Wirkung. Das änderte sich auch nicht, als am 7. Juli 1923 eine Neufassung der „Bestimmungen über die Vergnügungssteuer“ beschlossen wurde, bei denen die Regelsätze für die Kartensteuer auf 15-30% des Eintrittspreises angehoben wurden, die Förderbestimmungen jedoch unangetastet blieben.⁵³⁷

Zu greifen begannen die Reichsbestimmungen hinsichtlich der Filmförderung erst, als Preußen ihnen als erstes der deutschen Länder einen verbindlichen Charakter gab. Am 27. 1923 August ließen dazu der Innen- und der Finanzminister einen Runderlass an die ihnen unterstehenden Gemeinden ergehen, in dem sie diese aufforderten, von der unverändert gebliebenen Möglichkeit der Steuerermäßigung „möglichst im Sinne einer Muß-Vorschrift Gebrauch [zu] machen.“⁵³⁸ Noch im selben Jahr versuchte schließlich auch das Reich die als Kann-Bestimmungen formulierten Steuervergünstigungsmöglichkeiten bindend werden zu lassen. Nach dem Vorbild Preußens ersuchten dazu die beiden entsprechenden Reichsminister in einem Erlass vom 22. August 1924 die einzelnen Landesregierungen, „darauf hinzuwirken, daß bei der Vorführung von Filmen, deren künstlerischer oder volksbildender Wert durch eine amtliche Stelle anerkannt ist“, die durch die Reichsratsbestimmungen gewährte Möglichkeit einer Steuerermäßigung genutzt würde.⁵³⁹ Für die in Süddeutschland (Bayern, Württemberg, Baden und Hessen) hergestellten und in den Verleihverkehr gebrachten Filme sollte wie bei der Zensur und der Lehrfilmprüfung die Bayerische Lichtbildstelle in München die Begutachtung übernehmen. Für die übrigen Teile Deutschlands weitete man entsprechend den Zuständigkeitsbereich der Berliner Bildstelle aus, deren Bescheinigungen damit erstmals nicht nur für die staatlichen Unterrichts-, sondern auch für die kommunalen Steuerbehörden amtliche Geltung erhielten.⁵⁴⁰ Da die in den Reichsratsbestimmungen angelegte Prüfung der ‚künstlerischen‘ Filme in der Bildstelle auf Widerstand gestoßen war, untersuchte man die Filme in den ersten Jahren allerdings allein auf ihren ‚volksbildenden‘ Charakter.⁵⁴¹

⁵³⁶ Anonym, Bestimmungen des deutschen Reichsrats über die Vergnügungssteuer. Vom 9. Juni 1921. Artikel II, § 8, 1921, S. 222.

⁵³⁷ Vgl. Anonym, Bestimmungen über die Vergnügungssteuer. Vom 7. Juli 1923, Artikel II, § 8, 1923, S. 152.

⁵³⁸ Anonym, Filme volksbildenden Charakters, 1925, S. 110.

⁵³⁹ Ebd., S. 111.

⁵⁴⁰ Vgl. ebd.

⁵⁴¹ Anonym, Die Entwicklung der Bildstelle des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht, 1931, S. 165.

Eine reichsweit einheitliche Filmförderung war mit der oben beschriebenen Regelung jedoch noch nicht endgültig verwirklicht. Da die Vergnügungssteuer in ihrem Kern eine Gemeindesteuer war, sahen sich nämlich keineswegs alle Länder dazu veranlasst, dem Gesuch, das über die Kann-Bestimmungen des Reichsrats hinausging,⁵⁴² in vollem Umfang Folge zu leisten bzw. die Berliner Prüfung einfach anzuerkennen.⁵⁴³ In Hamburg etwa wurde ein Steuererlass für „künstlerisch hochstehende“ Filme 1923 zwar eingeführt, die Prüfung übte der Stadtstaat, der die diesbezügliche Entscheidungsgewalt weitgehend der Lehrerschaft übertrug, unabhängig von der Berliner Bildstelle aber in Eigenregie aus.⁵⁴⁴ Dieser Rest-Autonomie der Länder wurde erst ein Ende gesetzt, als am 12. Juni 1926 eine Neufassung der „Bestimmungen über die Vergnügungssteuer in Deutschland“ in Kraft trat, die den Ländern und Gemeinden bei der Förderung der ‚guten‘ Filme keinen Spielraum mehr gewährte, sondern exakte Vorgaben machte. Im Rahmen dieser Bestimmungen wurden nicht nur die Berliner und Münchener Bildstellen rechtskräftig als alleinige Entscheidungsinstanzen bestätigt, sondern auch genau einzuhaltende Angaben über die zu gewährenden Steuerermäßigungen gemacht.⁵⁴⁵ Dabei sorgte die ausdrückliche Bestätigung der Förderungswürdigkeit von ‚künstlerischen‘ Filmen auch dafür, dass das schon länger vorgesehene entsprechende zweite Steuerprädikat nun auch tatsächlich eingeführt wurde. Auch offiziell war die ‚Filmkunst‘ 1926 damit endgültig anerkannt.

Konkrete offizielle Kriterien, welche die als ‚volksbildend‘ oder ‚künstlerisch‘ anzuerkennenden Filme zu erfüllen hatten, entwickelte der Reichsrat nicht. Das Berliner Bildamt wurde deshalb in Eigenregie tätig und gab nach anfänglicher Geheimhaltung seine grundsätzlichen Prüfmaßstäbe schließlich bekannt. Das Prädikat ‚volksbildend‘ bekamen - neben den als Lehrfilmen bereits anerkannten

⁵⁴² Auch die Frage, ob die Reichsratsbestimmungen an sich für die Länder und Gemeinden bindend waren, war zunächst unklar geblieben. Durch das am 23. Juni 1923 verabschiedete ‚Finanzausgleichsgesetz‘ wurde diese Unsicherheit jedoch beseitigt. Das Gesetz beschränkte die Befugnisse der Länder bzw. der mit Genehmigung der jeweiligen Landesregierung agierenden Gemeinden eindeutig darauf, innerhalb des durch die Reichsratsbestimmungen festgelegten Rahmens einzelne Änderungen vorzunehmen (vgl. Markull, Vergnügungssteuer, 1927, S. 3f).

⁵⁴³ Nachgekommen waren der Aufforderung bis 1925 nur folgende Länder: Preußen, Bayern, Sachsen, Braunschweig und Hessen (vgl. Anonym, Filme volksbildenden Charakters, 1925, S. 112).

⁵⁴⁴ Vgl. Popert, Hamburg und der Schundkampf, 1927, insbes. S. 158-159, sowie S. 167-169. Zuständig für die Prüfung war zunächst der „Ausschuß für das Lichtbildwesen bei der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesen“, der am 1. Oktober 1923 den durch das Reichslichtspielgesetz überflüssig gewordenen „Ausschuß für Kinematographie bei der Oberschulbehörde“ ablöste, dabei personell allerdings keine großen Neuerungen brachte. Mit anderen gesellschaftlichen Gruppen teilen mussten sich die Hamburger Lehrer ihre Steuerbefugnisse erst ab Ende 1925. Zu diesem Zeitpunkt übertrug die Lustbarkeitssteuer-Abteilung bei der Finanzdeputation, die bislang die Prüfung allein den Lehrern überlassen hatte, die Begutachtung dem sogenannten Gemischten Steuerprüfungsausschuß. Einen Vertreter stellte sie in diesem selbst. Als weitere Mitglieder entsandte sie je drei Vertreter aus dem bislang verantwortlichen sogenannten „Neuen Lehrerausschuß“ der „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens“, dem Jugendamt sowie den beamteten bildenden Künstlern Hamburgs (vgl. ebd.).

⁵⁴⁵ Vgl. den Abdruck des entsprechenden Artikel II, § 9 der „Bestimmungen des Reichsrats über die Vergnügungssteuer“ bei Markull, Vergnügungssteuer, 1927, S. 62f. Für die sogenannten ‚Lehrfilme‘ sowie für als ‚volksbildend‘ oder ‚künstlerisch‘ anerkannte Filme reduzierte sich die Steuer von den normalerweise je nach Kartenpreis veranschlagten 10-20% auf 7-12% des Eintrittspreises. Ausschlaggebend für den Grad des Nachlasses war, in welchem Verhältnis die Länge der ausgezeichneten Filme zum restlichen Programm stand. Bei ausgesprochenen Lehrfilmen trat, wenn sie mehr als 9/10 der Gesamtlänge des Programms ausmachten, sogar eine völlige Steuerfreiheit ein (vgl. ebd.).

Bildstreifen - all die Filme, bei denen beim ‚Durchschnittszuschauer‘ von einer bildenden Wirkung „hinsichtlich der Gemütslage, der Phantasieanregung, des Gefühlslebens“ oder des „intellektuell[en]“ Geisteszustandes ausgegangen werden konnte.⁵⁴⁶ Bei der Prüfung der eingereichten ‚künstlerischen‘ Filme wurde hingegen nicht nach der Maßgabe der zu erwartenden Wirkung, sondern nach einem Vergleichsmaßstab verfahren, bei dem von den „bereits vorhandenen Kunstwerken“ ausgegangen wurde.⁵⁴⁷ Der ‚Freiheit der Kunst‘ waren allerdings durchaus Grenzen gesetzt. Der „Inhalt“ eines Films durfte nämlich „[a]uch bei künstlerischer Formgebung“ das „sittliche und religiöse Empfinden“ nicht verletzen bzw. „gegen den Begriff ›volksbildend‹“ nicht verstoßen.“⁵⁴⁸ Wie streng man bei der Prüfung des Kunstcharakters der Filme vorgeht, zeigt sich daran, dass von den bis Ende März 1929 eingereichten 193 Filmen nur 96 das Prädikat tatsächlich erhielten. 97 Filme wurden hingegen abgelehnt. Bei den Lehrfilmen und den volksbildenden Filmen lag die Erfolgsquote deutlich höher. Bei der Prüfung der volksbildenden Filme standen 628 Anerkennungen 332 Ablehnungen gegenüber. Beim den bereits seit April 1919 begutachteten Lehrfilmen erhielten sogar 2139 die Bescheinigung. Nur 325 bestanden die Prüfung nicht.⁵⁴⁹

Mit ihrer Spezialisierung auf die Verleihvermittlung bzw. die amtliche Prüfung für den Unterricht zugelassener bzw. steuerlich begünstigter Filme hatten der Bildspielbund Deutscher Städte und die Bildstelle des Zentralinstituts im Wesentlichen zwei getrennte Aufgaben. Ein Feld enger Zusammenarbeit bildeten jedoch die Zehn Deutschen Bildwochen, auf denen sich zwischen 1920 und 1929 die an der Bildungsarbeit mit dem Film interessierten Kreise versammelten. Ähnlich wie der *Bildwart* fungierten auch die Bildwochen als Plattform sowohl für methodische als auch für organisatorische und technische Fragen bezüglich des Lichtspielwesens und seiner Verwendung im Unterricht und in der Bildungs- und Jugendpflege.⁵⁵⁰ Die ersten beiden Bildwochen, die 1920 in Berlin und 1921 in München stattfanden, veranstaltete das Zentralinstitut noch ohne den Bildspielbund. Bereits auf der dritten Bildwoche 1922 in Hamburg vereinbarte

⁵⁴⁶ Vgl. Lampe, *Zehn Jahre Bildstelle*, 1929, S. 201. Über die Prüfungen wurde ausführliche Gutachten erstellt, die allerdings zunächst nicht veröffentlicht werden durften. Ab 1926 gab das Zentralinstitut dann selbst die *Mitteilungen der Bildstelle*, in denen die Prüfungsergebnisse abdruckt waren, heraus. Die Zusammensetzung der am 1. Juli 1924 eigens gebildeten Prüfungskommission wechselte im Laufe der Jahre, sie bestand aber stets auch aus Vertretern der Filmindustrie. Vorsitzender der Gutachterausschüsse war bis 1931 Felix Lampe. Da die von dem Gutachterausschuss ausgestellten Bescheinigungen nur mit seiner Unterschrift gültig waren, sprach man allgemein abkürzend auch von dem für die Steuerermäßigung notwendigen „Lampeschein“. Der Unwille, den manche der Entscheidungen bei den Filmherstellern erregte, konzentrierte sich deshalb vor allem auf seine Person. Als Reaktion auf diese Kritik schied Lampe 1931 im Alter von 63 Jahren aus dem Zentralinstitut aus. Sein Nachfolger wurde der Regierungsrat Dr. Voelger (vgl. Lampe, *Zehn Jahre „Bildstelle“*, 1929; Pallat, *Zum Ausscheiden von Professor Lampe aus der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht*, 1931; sowie Schorr, *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft*, 1989, S. 194 und S. 211-213).

⁵⁴⁷ Lampe, *Zehn Jahre Bildstelle*, 1929, S. 201.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd., S. 201f. Vom 1. April 1919 bis Ende März 1929 waren insgesamt 3616 Filme geprüft worden. 2139 davon wurden als Lehrfilm anerkannt. 325 fielen durch die Lehrfilmprüfung durch. Das Prädikat volksbildend erhielten 628 Filme, 331 Anträgen wurde das Prädikat verwehrt. Bei der Verleihung des Prädikats ‚künstlerisch‘ war man strenger. Hier standen den 96 angenommenen Filmen 97 Ablehnungen gegenüber (vgl. ebd., S. 202).

⁵⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁵⁰ Die Deutschen Bildwochen fanden in folgenden Städten statt: 1. Berlin (1920), 2. München (1921), 3. Hamburg (1922), 4. Jena (ebenfalls 1922), 5. Stuttgart (1924), 6. Wien (1925), 7. Breslau (1926), 8. Dortmund (1927), 9. Köln (1928), 10. Dresden (1929).

Walter Günther jedoch mit der Bildstelle des Zentralinstituts, „daß künftighin der Bildspielbund ständig Mitveranstalter der Bildwochen sein solle.“⁵⁵¹ Bedeutung erlangte die zusammen mit dem „Ausschuß für Kinematographie der Oberschulbehörde“ veranstaltete Hamburger Bildwoche zudem insofern, als auf ihr zum ersten Mal auch ausländische Vertreter anwesend waren. Die dabei geknüpften Kontakte intensivierten sich in den Folgejahren rasch, so dass 1925 die Veranstaltung erstmals außerhalb des Deutschen Reiches, nämlich in Wien, stattfinden konnte. Diese Bildwoche stellte auch inhaltlich einen Höhepunkt der Veranstaltungsreihe dar. Nicht nur verlieh der Versuch, den österreichischen Kollegen die Filmarbeit in ihren „Hauptproblemen überschauend darzustellen“⁵⁵², dieser Bildwoche den Charakter einer primär theoretisch orientierten Grundsatzdiskussion; bemerkenswert ist auch, dass neben dem ‚Lehrfilm‘ auf dieser Tagung erstmals auch der Spielfilm erörtert wurde.⁵⁵³ Die nachfolgenden Bildwochen in Breslau, Dortmund und Köln wandten sich hingegen wieder stärker den organisatorischen und technischen Fragen zu, die bereits die früheren Bildwochen bestimmt hatten. Die letzte deutsche Bildwoche fand, nachdem im Anschluss an die Wiener Bildwoche eine Verlagerung der Lehrfilmfrage auf die internationale Ebene eingesetzt hatte,⁵⁵⁴ 1929 in Dresden statt.

Exkurs: Die Literaten und der Film: Ein kurzer Abriss zur ‚Kino-Debatte‘ innerhalb der ‚literarischen Intelligenz‘

Dass sich neben der aus Pädagogenkreisen erwachsenen Kinoreformbewegung ab etwa 1909, als der Einbruch des Films in die etablierte Kultur ersichtlich wurde, auch die Schriftsteller bzw. die ‚literarische Intelligenz‘ ausgiebig mit dem neu aufkommenden Medium Film beschäftigte, hat die Forschung zur literarischen *Kino-Debatte*⁵⁵⁵ nicht nur hinlänglich dokumentiert, sondern auch ausführlich reflektiert und kommentiert. Anders als in den stärker pädagogisch ausgerichteten Arbeiten zur Kinoreformbewegung kam dabei der Film in seiner Funktion als Teil der Kinderkultur allerdings nicht in den Blick. Begründet ist dies vor allem in dem Umstand, dass auch die Autoren selbst - und zwar sogar diejenigen, die wie Richard Dehmel auch schon für Kinder und Jugendliche geschrieben hatten - auf das Kino als Herausforderung der Kunst im Allgemeinen und nicht auf die Pädagogik bzw. die Kinderliteratur reagierten. Die Forderung nach der Einführung einer Zensur spielte unter den Literaten deshalb kaum eine - und wenn, dann in der Regel eine nicht auch auf das Kinderpublikum bezogene - Rolle.⁵⁵⁶ Einige

⁵⁵¹ Lampe, Zehn Deutsche Bildwochen, 1929, S. 535.

⁵⁵² Meister, Zur Einführung [der 6. Deutschen Bildwoche 1925 in Wien], 1926, S. 16.

⁵⁵³ Lampe, Zehn Deutsche Bildwochen, 1929, S. 537.

⁵⁵⁴ Vgl. dazu Ruprecht, Phasen der Schulfilmbewegung in Deutschland, 1959, S. 87-98.

⁵⁵⁵ Vgl. dazu folgende Anthologien und Materialsammlungen: Kaes, Kino-Debatte, 1978; sowie Greve/Westhoff, Hätte ich das Kino, 1976; Güttinger, Kein Tag ohne Kino, 1984; Schweinitz, Prolog vor dem Film, 1992.

⁵⁵⁶ Eine Ausnahme bildet davon allerdings die Kritik am „Kino als Erzieher“, die 1911 der Herausgeber der expressionistischen Zeitschrift *Die Aktion*, Franz Pfemfert, veröffentlichte. In ihr ging Pfemfert sogar soweit, die hehren Bildungsintentionen, die vermeintlich hinter der Integration des Films in den Schulunterricht standen, anzuzweifeln, indem er dem Filmunterricht nationalistische Propagandaintentionen unterstellte:

„Kino ist der gefährlichste Erzieher des Volkes. Dennoch hat man ihm jetzt auch die Schulstuben eröffnet. Kino wird an „nationalen“ Feiertagen den Schulkindern vorgeführt. Zur Stärkung des Patriotismus. Das Kind sieht seinen Kaiser zur Parade reiten (Gesang der Klasse: „Heil dir...“). Wird mit den einzelnen Sprößlingen des Herrscherhauses auf kinematographischem Wege bekannt

Literaten gingen gegenüber den von den Kinoreformern vorangetriebenen Bestrebungen sogar mehr oder weniger explizit auf Distanz, indem sie den Versuch, den Kinogängern „das vergnügliche, aber ordinäre Kino nehmen und stattdessen nichts als trockene Belehrung aufdrängen zu wollen“, wie Berthold Viertel als „pädagogische[n] Wahn“⁵⁵⁷ kritisierten oder wie Alfred Döblin die Forderung aufstellten, „dem Volk und der Jugend“ weder „die Schundliteratur noch den Kientopp“ zu rauben, weil beide eine „sehr blutige Kost ohne die breite Mehlpampe der volkstümlichen Literatur und die wässerigen Aufgüsse der Moral“ bräuchten.⁵⁵⁸

Derartige Äußerungen dürfen aber genauso wenig wie die in dem Abriss der Filmgeschichte (vgl. Kap. 3.1) angesprochenen Filmarbeiten von namhaften Autoren darüber hinwegtäuschen, dass auch die Mehrzahl der Literaten dem Kino entweder ablehnend oder doch zumindest äußerst ambivalent gegenüberstand. Allerdings dominierten dabei von Anfang an nicht pädagogische, sondern ästhetische Gründe. Dabei ging es zunächst allerdings weniger um die Wirkung, die der Film auf die Literatur ausübte, als vielmehr um die prinzipielle Frage, ob der Film überhaupt Kunst sein könne. Zur Beantwortung dieser Frage rekurrierten die Literaten genauso wie die Kinoreformer auf Maßstäbe, die aus dem Bereich der Literatur stammten und somit dem neuen Medium von vornherein nur eine geringe Chance auf Anerkennung einräumten. Eine umfassende Ästhetik des Films, welche die ästhetischen Mittel und Verfahren des neuen Mediums systematisch aufgearbeitet hätte, konnten die Schriftsteller in der Kaiserzeit hingegen noch nicht liefern. Bezeichnend etwa ist, dass selbst die oben zitierte vermeintliche Aufgeschlossenheit von Alfred Döblin zunächst nicht auf mehr beruhte als einem „sozialhygienischen Pragmatismus“⁵⁵⁹, der ihn im Kino zwar ein hervorragendes Heilmittel gegen Alkohol und kindliche Epilepsie erblicken, am Vorurteil, dass der „Höhergebildete“ das Kino verächtlich meide, aber nicht rütteln ließ.⁵⁶⁰ Interessanter als das Notieren der auch unter den Literaten vorherrschenden Ablehnung oder Ambivalenz gegenüber dem Film ist im Zusammenhang einer Untersuchung der wachsenden Akzeptanz des Films als Kindermedium aber die Tatsache, dass es im literarischen Diskurs auch einige positive Bestimmungsversuche des Kinos als einer neuen Kunst gab, die über den kinoreformerischen Diskussionszusammenhang hinausweisen. Denn während die Kinoreformer, wie zu zeigen sein wird, den Spielfilm in der Regel allenfalls duldeten, sahen einige Literaten in ihm eine neue Kunst zumindest schon aufdämmern. Dabei lassen sich zwei Grobrichtungen⁵⁶¹ unterscheiden: Ein Teil der kinobegeisterten Autoren schätzte den Film primär als ausdrucksstarkes Symbol der Moderne, ein zweiter bewunderte hingegen, ähnlich wie später auch Balázs, vor allem die filmischen Fähigkeiten, „der modernen gesellschaftlichen Realität gerade ›phantastische‹, ›romantische‹ oder ›wunderbare‹ Qualitäten, mithin letztlich metaphysische Dimensionen abzunötigen.“⁵⁶²

gemacht. Manöverbilder folgen. Der gut preußische Militärgeist schlägt Rad vor Kinderseelen [...]. Kino in der Schule. Im trauten Familienheim der Phonograph. Des Abends, als Vergnügen wieder Kino - man muß schon die Stunde segnen, die den Detektivroman zu seinem Rechte kommen läßt.“ (Pfeinfert, Kino als Erzieher, (1911), 1978, S. 62)

⁵⁵⁷ Viertel, Das Kino (1912/13), 1978, S. 71.

⁵⁵⁸ Döblin, Das Theater der kleinen Leute (1909), 1978, S. 38.

⁵⁵⁹ Heller, Literarische Intelligenz und Film, 1985, S. 70.

⁵⁶⁰ Döblin, Das Theater der kleinen Leute (1909), 1978, S. 38.

⁵⁶¹ Vgl. dazu ausführlich Heller, Literarische Intelligenz und Film, 1985.

⁵⁶² Ebd., S. 63.

Die erste Gruppe knüpfte vor allem an die von den Zeitgenossen vielfach konstatierte Verwandtschaft des Films mit der Großstadt an. Sie band daran aber nicht, wie die Gegner des Films, eine Kritik am Oberflächencharakter und Temporeichtum des Films, sondern würdigte diese Verbindung als ein „radikales Bekenntnis zur Moderne“⁵⁶³. So sah etwa Egon Friedell im Kino einen „prägnante[n] und charakteristische[n] Ausdruck“ der durch Tempo und Rasanz gekennzeichneten Zeit, mit dem sich große künstlerische Zukunftshoffnungen verbinden ließen.⁵⁶⁴

[D]as Kino hat etwas Skizzenhaftes, Abruptes, Lückenhaftes, Fragmentarisches. Das ist im Sinne des modernen Geschmacks ein eminenten künstlerischer Vorteil. Die Erkenntnis der Schönheit des Fragmentes beginnt sich allmählich in allen Künsten Bahn zu brechen, schließlich ist ja alle Kunst nichts anderes als ein geschicktes und bisweilen geniales Auslassen und Zwischengliedern.⁵⁶⁵

Den avanciertesten Bestimmungsversuch einer metaphysisch inspirierten Filmtheorie stellen Georg Lukács „Gedanken über eine Ästhetik des Kinos“ dar, auf die der zeitweilig mit Lukács befreundete Belá Balázs später aufbaute. Ansatzpunkt bei Lukács ist zunächst eine fehlende Gegenwart, die er dem nicht durch die Präsenz eines Schauspielers gekennzeichneten Film unterstellt. Statt der Differenz (z.B. Anwesenheit/Abwesenheit) regiere im Film deshalb die Identität: „›Alles ist wahr und wirklich, alles ist gleich wahr und gleich wirklich‹: das lehren die Bilderfolgen des ›Kino‹.“⁵⁶⁶ Diese Aufhebung der Differenz deutet Lukács nicht wie Benjamin im Sinne eines Verlusts der ‚Aura‘, sondern als fantastischen Überschuss, durch den eine neue „Metaphysik entsteht“.⁵⁶⁷ Denn dadurch, dass im Film „›[a]lles [...] möglich‹“ sei, würden „›Möglichkeit‹“ und „›Wirklichkeit‹“ miteinander verschmelzen und eine Welt hervorbringen, die der des Märchens und des Traums ähnlich sei.⁵⁶⁸ Aus der ‚sicheren‘ Distanz der Hochliteratur, in der man sich das konkrete Kinderpublikum nicht vor Augen zu halten braucht, feiert er in diesem Zusammenhang auch die Affinität des Films zu einer romantisierenden Kindheitsvorstellung:

Erst im „Kino“ ist - um nur ein Beispiel zu bringen - das Automobil poetisch geworden, etwa im romantisch Spannenden einer Verfolgung auf sausen Autos. [...]; das naiv-animalische Glücksgefühl des Kindes über einen gelungenen Streich, über das hilflose Nichtzurechtfinden eines Unglücklichen wird in unvergeßlicher Weise gestaltet. Im Theater, vor der großen Bühne des Dramas sammeln wir uns und erreichen unsere höchsten Augenblicke; im „Kino“ sollen wir diese unsere Höhepunkte vergessen und verantwortungslos werden: das *Kind*, das in jedem Menschen lebendig ist, wird hier freigelassen und zum Herrn über die Psyche des Zuschauers.⁵⁶⁹

⁵⁶³ Schweinitz, Prolog vor dem Film, 1992, S. 149.

⁵⁶⁴ Friedell, Prolog vor dem Film (1912), 1978, S. 43.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 44.

⁵⁶⁶ Lukács, Gedanken zu einer Ästhetik des Kino (1913), 1978, S. 114.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Ebd. Weiter ausgebaut wurde dieser Gedanke später von Bela Balázs. Vgl. dazu Kap. 6.2.2.

⁵⁶⁹ Lukács, Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos (1913), 1978, S. 116.

Von einer umfassenden Anerkennung des Films als Kunst, wie sie sich erst im Laufe der 1920er Jahre auf breiter Basis durchzusetzen begann, kann aber selbst bei Lukács und Friedell noch nicht gesprochen werden. Denn obwohl beide - auf je unterschiedliche Weise - eine positive Annäherung an den Film versuchen, können sie eine letzte Skepsis doch nicht verhehlen. Beide sind sich vielmehr einig, dass die jeweils behauptete Filmkunst ihre Vollendung erst in der Zukunft fände. Während Lukács dies positiv ausdrückt, indem er davon spricht, dass gelungene Filmkunstwerke noch „recht selten“⁵⁷⁰ seien, zieht Friedell die negative Bilanz, dass die jetzige Form des Kinos noch „zweifellos“ eine „unkünstlerische Form“⁵⁷¹ darstelle. Zum Ausdruck kommen die noch immer latent vorhandenen Vorbehalte zudem darin, dass auch Lukács sich den Film nicht etwa als Vorbild denkt, sondern nur als Mittel würdigt, das - indem es den „Drang zum Amüsement“, der zwischenzeitlich auch im Drama zu spüren gewesen sei, auf sich ziehe und damit wieder vom Drama ablenke - eine Wiederbelebung des Dramas in seiner klassischen Form befördern könne.⁵⁷²

Zum Pionier eines expliziten Intermedialitätsanspruchs entwickelte sich schließlich Alfred Döblin. Er wollte in seinem *Berliner Programm* bereits 1913, als die formästhetischen Mittel des Films erst in Ansätzen in den Blick gekommen waren, dem Film eine Vorbildfunktion für die Literatur zukommen lassen:

Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat „die Fülle der Gesichte“ vorbeizuziehen. Die Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen.⁵⁷³

Döblin hatte zwar bereits 1909 in seinem Aufsatz zum Kino als dem „Theater der kleinen Leute“ bekannt, dass er die Filmtechnik für „sehr entwicklungsfähig“, ja schon „fast reif zur Kunst“ halte.⁵⁷⁴ Das in dieser Arbeit am Schluss gezogene Resümee, das den Film auf ein Ersatzmittel für den Alkoholgenuss der ‚kleinen Leute‘ reduzierte, den „Höhergebildete[n]“ jedoch „froh“ sein ließ, wenn „das Kinema [...] schweigt“, war aber noch deutlich von einem abfälligen Beiton gekennzeichnet.⁵⁷⁵ In den folgenden Jahren scheint der Berliner Autor jedoch zu einer stärkeren Hochschätzung des Kinos gelangt zu sein, die sich am Besten vielleicht mit dem von Boris Groys beschriebenen typischen Umgang mit dem Neuen in der Kunst erklären lässt. Groys zufolge ist es im Bereich der Kunst häufig so, dass das anfänglich Diskriminierte nach einer gewissen Zeit zum Ausgangspunkt einer Innovation und damit zum Ausdruck von Avantgardekunst werden kann.⁵⁷⁶ Diese radikale Wendung lässt sich auch in der Argumentation von Döblin nachweisen. Denn seine Forderung nach einem ‚Kinostil‘ ist im *Berliner Programm* in den Entwurf einer neuen Poetik eingebettet, die sich als radikale Absage an die bisherige Literatur und vor allem deren zentrale Kategorien der

⁵⁷⁰ Ebd., S. 117.

⁵⁷¹ Friedell, Prolog vor dem Film (1912), 1978, S. 46.

⁵⁷² Vgl. Lukács, Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos (1913), 1978, S. 117.

⁵⁷³ Döblin, An Romanautoren und ihre Kritiker. *Berliner Programm*, 1913, S. 121.

⁵⁷⁴ Döblin, Das Theater der kleinen Leute (1909), 1978, S.38.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 38.

⁵⁷⁶ Vgl. Groys, Über das Neue, 1992.

Autorschaft und der psychologischen Motivierung von Kausalzusammenhängen versteht.⁵⁷⁷

Erst in den 1920er Jahren, als sich die Anerkennung des Films langsam Bahn gebrochen hatte und sich dadurch der Blick nicht nur bei den Filmtheoretikern, sondern auch bei den übrigen Schriftstellern stärker auf die filmsprachlichen Mittel gerichtet hatte, wurden die „Wirkungen, die das Kino auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Literatur ausgeübt hat“ in breiteren Kreisen anerkannt.⁵⁷⁸ Wohl am prägnantesten zum Ausdruck gebracht hat das veränderte Verhältnis zwischen Literatur und Film 1931 Bertolt Brecht. Er formulierte das Bekenntnis zur Orientierung am Film, anders als vormals Döblin, nicht mehr als provokante Absage an die tradierte Literaturpoetik, sondern als nüchterne Bestandsaufnahme einer schriftstellerischen Anpassung an eine nicht mehr rückgängig zu machende Veränderung im medialen Gesamtsystem:

Die alten Formen der Überlieferung [...] bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen. Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen. Die Verwendung von Instrumenten bringt auch den Romanschreiber, der sie selbst nicht verwendet, dazu, das, was die Instrumente können, ebenfalls können zu wollen, [...] seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumenteбенützens zu verleihen.⁵⁷⁹

Die Tatsache, dass Brecht dem Film damit in einem gewissen Sinne eine Vorbildfunktion für die Literatur zuerkannte, sollte man als Indiz für eine generell gestiegene Anerkennung des neuen Mediums bei den Literaten aber auch, was die Zeit um 1930 betrifft, noch nicht überbewerten. Denn wie am Beispiel von Döblins Forderung nach einem ‚Kinostil‘ illustriert wurde, dürfte die betonte Annäherung an den Film nach einer anfänglichen Diskriminierungsphase eher einem Avantgardeprogramm gleichgekommen sein. Diese These wird durch die Beobachtung gestützt, dass sich im Bereich der Trivial- bzw. Unterhaltungsliteratur die Ablehnung gegenüber dem neuen Medium auch in der Weimarer Republik weniger abgebaut als vielmehr umgekehrt noch verfestigt hat. Denn die filmthematisierende Literatur⁵⁸⁰, die sich wie Gerd-Peter Rutz und Andreas Capovilla gezeigt haben, in den 1920er und 1930er Jahren schwerpunktmäßig innerhalb der Unterhaltungsliteratur als eigenständiges Genre etablierte, knüpft ausnahmslos an den kinoreformerischen Kritikdiskurs an und ist in der Regel um den Niedergang bzw. Fall eines Protagonisten zentriert, der in der Filmwelt sein Glück versucht hatte.⁵⁸¹ Zu dieser Popularisierung kinoreformerischer Filmvorbehalte passt, dass sich eine dezidiert ‚filmische Schreibweise‘ in diesen Romanen in der Regel nicht erkennen lässt.⁵⁸² Aber auch außerhalb der thematisch

⁵⁷⁷ Vgl. Döblin, An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm, 1913.

⁵⁷⁸ Kaes, Kino-Debatte, 1978, S. 3.

⁵⁷⁹ Brecht, Der Dreigroschenoperprozeß (1931), 1971, S. 118.

⁵⁸⁰ Zu nennen wären hier beispielsweise Arnold Bronnens *Film und Leben*. Barbara LaMarr (1928), Ilja Ehrenburgs *Die Traumfabrik* (1931) oder Vicki Baums *Leben ohne Geheimnis* (1932).

⁵⁸¹ Vgl. Rutz, Darstellungen von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre, 2000; Capovilla, Der lebendige Schatten, 1994.

⁵⁸² Eine der wenigen Ausnahmen bildet Irmgard Keuns Tagebuchroman *Das Kunstseidene Mädchen* (1932). Die in der Einleitung angedeutete Grundannahme, dass eine radikal ‚filmische‘

auf das neue Medium zentrierten ‚Filmromane‘ gab es weiterhin Vorbehalte. Das lässt sich zum Beispiel bei Robert Musil nachweisen, der sich, wie Christian Jürgens dargelegt hat, mit dem Film immer wieder kritisch auseinandergesetzt und mit seinem *Mann ohne Eigenschaften* (1930-43) einen Roman geschaffen hat, der die von Brecht konstatierte Annäherung an den Film nicht nur vermissen lässt, sondern sogar als Versuch lesbar ist, dieser Angleichung mit einer dezidiert vom Film abgegrenzten literarischen Poetik entgegenzuarbeiten.⁵⁸³

Einen grundsätzlich neuen Ansatz, innerhalb dessen sich auch das Verhältnis von Literatur und Film überdenken ließ, wagte Mitte der 1930er Jahre erst Walter Benjamin in seinem Aufsatz zum ‚Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘. Ähnlich wie Brecht interessierte auch ihn die in den 1920er Jahren im Zentrum des filmtheoretischen Interesses stehende Frage, ob das neue Medium ‚eine Kunst sei‘, bereits bei Weitem weniger als die Auswirkungen des Films auf die anderen Künste.⁵⁸⁴ Benjamins Position im ‚Kunstwerk‘-Aufsatz ist insofern radikaler als Brechts Gedanken zum Einfluss des Films auf die Literatur, als es Benjamin bereits nicht mehr um die formästhetischen Anleihen ging, welche die anderen Künste beim Film machten, sondern um eine unabhängig vom Willen des Einzelnen ausgelöste Veränderung im ‚Gesamtcharakter der Kunst‘.⁵⁸⁵ Er selbst beschrieb diesen durch die zunehmende Reproduzierbarkeit der Kunst ausgelösten Prozess als ‚Zertrümmerung der Aura‘⁵⁸⁶ und als ‚Erschütterung‘ der auf deren Einmaligkeit und Zeitgebundenheit basierenden ‚Tradition‘.⁵⁸⁷ Das Movens dieser Entwicklung erblickt er in dem ‚Anliegen der gegenwärtigen Massen‘, sich immer weiter ‚räumlich und menschlich ›näherzubringen‹‘.⁵⁸⁸ Anders als viele vor ihm denkt Benjamin die damit verbundene Verlusterfahrung jedoch dialektisch, indem er sie gegen sich selbst kehrt und die Entauratisierung als Befreiung auffasst.⁵⁸⁹ Positiv wertet Benjamin, dass die von ihrer Aura befreite Kunst einer Reihe überkommener und vom Faschismus instrumentalisierte Begriffe ‚wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis‘ entledigt habe.⁵⁹⁰ Diese Feststellung nährt in Benjamin, der sich Vereinnahmung der modernen Massenmedien durch die Nationalsozialisten sehr wohl bewusst ist,

Schreibweise in den 1920er Jahren einem ‚Bekenntnis zur Moderne‘ entspricht, wird von diesem Roman aber trotz der in ihm angelegten Filmkritik nicht in Zweifel gezogen. Denn faszinieren vom Film lässt sich hier nicht die Autorin, die die Handlung in einem Scheitern der vom Film angezogenen Protagonistin Doris enden lässt, sondern die als Ich-Erzählerin fungierende tagebuchschreibende Hauptfigur: ‚Und ich denke, daß es gut ist, wenn ich alles beschreibe, weil ich ein ungewöhnlicher Mensch bin. Ich denke nicht an Tagebuch - [...] Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein. Und ich sehe aus wie Colleen Morre, wenn sie Dauerwellen hätte und die Nase mehr schick ein bißchen nach oben. Und wenn ich später lese, ist alles wie im Kino - ich sehe mich in Bildern.‘ (Keun, *Das kunstseidene Mädchen* (1932),⁴2003, S. 8) Sinnfällig ist, dass gerade dieser ‚Filmroman‘ um einen zerbrechenden Aufstiegstraum von der Literaturwissenschaft inzwischen primär als ‚Hochliteratur‘ gelesen wird, während die meisten thematisch ähnlich gelagerten, allerdings nicht ‚filmisch‘ inszenierten Romane diese Anerkennung nie fanden.

⁵⁸³ Vgl. Jürgens, *Literatur im Zeitalter des Kinos II*, 2000.

⁵⁸⁴ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (zweite Fassung 1936/39), 2002, S. 363.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 357.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 355.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 357.

⁵⁸⁹ Vg. Klock / Spahr, *Der Verfall der Aura*, 2000, insbes., S. 24-26.

⁵⁹⁰ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (zweite Fassung 1936/39), 2002, S. 352.

die Hoffnung auf die Utopie einer Kunst, die „für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar“ wäre.⁵⁹¹ Für ihn ist in diesem Zusammenhang entscheidend, dass die durch den ‚Verlust der Aura‘ indizierte Distanzverminderung, welche die der Avantgardekunst zum Teil mit Unverständnis bezeugende ‚Masse‘ nicht bloß auf eine „Lust am Schauen und am Erleben“ reduziere, sondern in den Stand eines „fachmännischen Beurteilers“ hebe,⁵⁹² das Publikum deutlich aufwerte. Vor diesem Hintergrund vermag Benjamin auch die Zerstörung der Kontemplation durch die filmische Zerstreungskultur in einem eher positiven Sinne zu deuten:

Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. [...] Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein, vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. [...] Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. *Der Film ist die der betonten Lebensgefahr, in der die Heutigen leben, entsprechende Kunstform.* Er entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz im Großstadtverkehr, wie sie im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung erlebt.⁵⁹³

Der Film verwirklicht für Benjamin also ein literarisches Avantgardeprogramm. Seine Schockwirkung hat Benjamin zufolge bereits dem Dadaismus als Ziel vorgeschwebt, war von diesem jedoch noch nicht zur Vollendung geführt worden. Deutlich macht dies vor allem die Änderung des Schlusssatzes, die Benjamin dem Aufsatz in einer zweiten Fassung zukommen ließ. Statt den ‚Veränderungen des Apperzeptionsapparates‘ gehören dort die letzten Worte nämlich dem Verhältnis zwischen Film und Literatur: *„Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit.“*⁵⁹⁴ Bezieht man die im „Kunstwerk“-Aufsatz angelegte Dialektik auch auf Benjamins bereits in der Einleitung angesprochenen „Erzähler“-Essay und den dort thematisierten Erfahrungsverlust, der in der Literatur als „Auflösung des narrativ-auktorialen Schreibkonzepts“ greifbar wird, so wird an dieser Stelle auch ersichtlich, weshalb die von den Zeitgenossen zunächst beklagte Ausbildung einer ‚filmischen Schreibweise‘ von der späteren Literaturwissenschaft geradezu gefeiert werden konnte. Denn wie kaum ein anderes Moment in der

⁵⁹¹ Ebd., S. 352. Daniela Klock und Angela Spahr bezeichnen Benjamins scheinbar paradoxes Verhalten, gerade angesichts des offensichtlichen Missbrauchs der Massenmedien durch die Nationalsozialisten dem Medium Film eine fortschrittlich-emanzipative Kraft zuzusprechen, als „eine Art theoretischer Notwehr“, die sich gerade aus seiner Kenntnis der Schrecken des Faschismus ergeben habe (vgl. Klock/Spahr, *Der Verfall der Aura*, 2000, S. 26).

⁵⁹² Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (zweite Fassung 1936/39), 2002, S. 373.

⁵⁹³ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (erste Fassung), 1991, S. 464.

⁵⁹⁴ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (zweite Fassung 1936/39), 2002, S. 378.

Literatur muss gerade sie dem durch Benjamin geschulten Interpreten dazu geeignet erscheinen, jene Verabschiedung eines genialen Schöpferturns zu befördern, die für Benjamin zwar einerseits im Zusammenhang mit der Ratlosigkeit des modernen Erzählers steht, andererseits aber auch die Utopie einer vor faschistischen Tendenzen gefeierten Kunst verkündet.

4 Die Diskursivierung des Films als Teil der Kinderkultur der Kaiserzeit

Im Anschluss an die in Kapitel 2 vorgestellten Analysen der Debatten um den Medienkonsum der Kinder und seinen in Kapitel 3 behandelten Rahmenbedingungen wird nun im folgenden Kapitel das Augenmerk auf die Diskursivierung des Films als Teil der Kinderkultur der Kaiserzeit gerichtet. Dabei wird zunächst generell nach der Konstruktion des neuen Mediums durch den kinoreformerischen Diskurs zu fragen sein. Anschließend gilt es in Kapitel 5 zu überprüfen, ob und inwiefern dem kinder- und jugendliterarischen Diskursbeitrag eine Sonderrolle, wie sie die Forschung dem kinder- und jugendliterarischen Diskurs innerhalb der Debatte um die Schundliteratur attestiert hat (vgl. Kap. 2.3), auch bezüglich der Diskussion des Films zukommt.

Was den kinoreformerischen Diskurs zunächst generell betrifft, so gilt es in Anknüpfung an die Arbeiten von Kaspar Maase und Corinna Müller erstens zu untersuchen, inwiefern der Film tatsächlich auch unabhängig vom Medium selbst bekämpft wurde, zweitens, inwiefern die Rede von einer ‚Bewahrpädagogik‘ den kinoreformerischen Filmdiskurs wirklich verkürzt. Bei der Beantwortung dieser Frage soll zunächst einmal gezeigt werden, dass die von Thomas Schorr in Anlehnung an die Hamburger Kino-Kommission formulierte strikte Zweiteilung in eine positive Förderung des Films als Bildungs- oder Unterrichtsmittel einerseits und eine restriktive Bekämpfung des Films als Unterhaltungsangebot andererseits,⁵⁹⁵ zwar die Grundrichtung des kinoreformerischen Diskurses angibt, ihn aber im Einzelnen nicht fassen kann. Denn nicht nur gab es auch grundsätzliche Vorbehalte gegenüber dem neuen Medium, welche selbst vor dem ‚Lehrfilm‘ nicht Halt machten, auch die Nichtakzeptanz des Spielfilms als Unterhaltungsangebot wurde keineswegs geschlossen von allen ‚Hütern der Kinderkultur‘ geteilt. Radikal abgelehnt wurde - zumindest von einigen ‚Hardlinern‘ - nicht der Spielfilm als Unterhaltungsgebot, sondern als Filmkunst, die der etablierten Kultur Konkurrenz machte. Auf Dauer durchsetzen konnte sich die ästhetisch begründete Ablehnung des neuen Mediums, die die eher ethisch orientierte Debatte um 1912 abzulösen begann, aber nicht. Sozusagen als ‚unabgegoldener Rest‘ des Radikalangriffs auf den Film wurde die Skepsis, die sich in einem gegenüber dem Film höheren Prestige der Literatur niederschlägt, jedoch bis heute teilweise gewahrt.

Eine an diese Ergebnisse anschließende Untersuchung der im kinder- und jugendliterarischen Diskurs zum Ausdruck kommenden Haltung gegenüber dem Film wird insbesondere nach einem spezifischen Fokus dieses Diskurses fragen. Zumindest, was dabei den Theoriediskurs anbelangt, muss sie aber berücksichtigen, dass jenes stärkere Gewicht der Ästhetik gegenüber der Pädagogik, das wesentlich für die Sonderrolle der Vereinigten Deutschen

⁵⁹⁵ Vgl. Schorr, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, 1990.

Prüfungsausschüsse für Jugendschriften im literarischen ‚Schundkampf‘ ist, innerhalb des kinoreformerischen Diskurses noch keine eigene Position begründen würde. Denn ‚ästhetisch‘ verhandelt wurde der Film ja auch außerhalb des kinder- und jugendliterarischen Diskurses von radikalkritischen Kinoreformern wie Karl Brunner und Konrad Lange. Bezogen auf die kinder- und jugendliterarischen Texte selbst wird schließlich zu fragen sein, inwiefern sie eher die kinoreformerische Ablehnung des Films oder eher die kindliche Begeisterung transportieren. Diese Frage ist umso brisanter, als sich um die Jahrhundertwende mit der Großstadtprosa für Kinder ein neues kinderliterarisches Genre herausgebildet hat, das sich dezidiert einer Annäherung an die moderne Großstadtwirklichkeit, zu der ja auch das Kino gehörte, verschrieben hat. Eingesetzt wird im Folgenden zunächst jedoch mit den frühen Versuchen zu einer empirischen Erhebung des Filmkonsums der Kinder, die deren Begeisterung zunächst einmal überhaupt festgehalten haben.

4.1 Kinder als Kinopublikum

Ähnlich wie in Hamburg versuchte man bald auch in anderen Städten des deutschen Kaiserreichs, Belege für die Notwendigkeit einer Regelung des Filmjugendschutzes zu sammeln. Aber obwohl einige Lehrer, wie beispielsweise der auch als Jugendschriftenprüfer tätige Friedrich Murawski, die Notwendigkeit einer statistischen Erfassung betonten und die daraus resultierenden „Tabelle[n]“ sogar zu „eine[r] Art Gesundheitsbogen für den Geist“ stilisierten, liegt tatsächlich nur wenig Zahlenmaterial vor.⁵⁹⁶ Zu den ersten Berichten, die die Angaben der Hamburger über den Kinobesuch von Minderjährigen bestätigten, zählt ein kurzer Artikel aus dem ersten Jahrgang des *Kinematographen*, der über die Mitteilungen berichtet, die der Berliner Lehrer Drange dem dortigen Lehrerverein machte. Er fand heraus, dass bereits 1907 von seinen 49 Schülern nur 2 bisher noch keinen Kinobesuch erlebt hatten. Zwanzig Schüler hatten schon mehr als zehn, zwölf Schüler schon mehr als zwanzig Vorstellungen besucht. Zudem war mehr als die Hälfte der Kinder schon ohne elterliche Begleitung und bis in die Nachtstunden (22 oder 23 Uhr) im Kino gewesen.⁵⁹⁷ Zu einem ähnlichen Ergebnis kam auch eine 1910 in einer Berliner Mädchenklasse durchgeführte Untersuchung: Auch hier waren von den 47 elfjährigen Schülerinnen nur zwei bisher noch nie im Kino gewesen. Rund zwei Drittel der Klasse hatten hingegen schon mehr als zehn Vorstellungen gesehen. Immerhin ein Mädchen gab an, täglich ins Kino zu gehen. Ebenso befand auch diese Untersuchung, dass die Mädchen die Kinovorstellungen häufig ohne erwachsene Begleitung besuchten, bis zu vier oder fünf Stunden am Stück in den Vorstellungen blieben und das Kino oft erst wieder zwischen 21 und 23 Uhr verließen.⁵⁹⁸ Noch höhere Zahlen ermittelte eine im Hauptorgan des Deutschen Lehrervereins, der *Pädagogischen Zeitung*, 1907 veröffentlichte Umfrage unter Jungen. Von den 97 aus verschiedenen Klassen stammenden Schülern gaben nur 3 an, noch nie im Kino gewesen zu sein.⁵⁹⁹ Im Einzelnen stellen sich die Ergebnisse der beiden letztgenannten Berliner Umfragen wie folgt dar:

⁵⁹⁶ Murawski, *Die Kinematographie und ihre Beziehungen zu Schule und Unterricht*, 1913, S. 21.

⁵⁹⁷ Vgl. Anonym, *Die Berliner Lehrer und der Kinematograph*, 1907.

⁵⁹⁸ Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 8.

⁵⁹⁹ S., *Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben*, 1907, S. 845.

Anzahl der Kinobesuche bis 1907: (Befragte: 97 Berliner Schüler)⁶⁰⁰

Anzahl der Kinobesuche	0	1-10	11-20	öfter
Anzahl der Schüler	3	31	13	50

bis 1910 gesehene Anzahl von Vorstellungen: (Befragte: 47 elfjährige Mädchen in Berlin)⁶⁰¹

Anzahl der gesehenen Vorstellungen	0	1-5	6-10	11-20	21-30	täglich
Anzahl der Mädchen	2	4	13	16	11	1

Wie viele Kinder und wie häufig die Kinder tatsächlich ins Kino gingen, lässt sich aus dem vorhandenen Material mit letzter Exaktheit nur schwer erschließen, da nur wenige Studien so breit angelegt waren, dass sie als einigermaßen repräsentativ gelten können. Die meisten beschränken sich auf punktuelle Stichproben von Lehrern, die Umfragen in den von ihnen unterrichteten Klassen erhoben. Diese Untersuchungspraxis führte zu dem Ergebnis, dass das Korpus der Befragten bei den verschiedenen Studien häufig stark variierte, zum anderen gewisse Kindergruppen überhaupt nicht oder nur ansatzweise in den Blick kamen. Durchgängige Vergleiche und Korrelationsbildungen sind deshalb nur ansatzweise möglich. Zudem muss bedacht werden, dass wohl kaum alle befragten Kinder ihr Besuchsverhalten wirklich realistisch einschätzen konnten. Ein mangelndes Erinnerungsvermögen dürfte die Ergebnisse teilweise ebenso verfälscht haben wie das Anpassungsbedürfnis der Schüler und Schülerinnen an die Erwartungshaltung der befragenden Lehrer, deren Vorbehalte gegenüber dem Kino den Schülern zumindest in der Hochphase der Reformbewegung wohl zumeist bekannt gewesen sein dürften. In einigen Fällen hat vermutlich auch die Provokationslust bestimmter Schüler und Schülerinnen die Ergebnisse der Umfragen beeinflusst. So berichtet Viktor Noack von einem Fall, in dem „ein Lehrer seinen Schülern zur Aufgabe“ gab, „die Eindrücke einer Kinovorstellung niederzuschreiben“, und daraufhin von einem zwölfjährigen Jungen die Antwort erhielt: „Sie wollen doch nur wissen, wie verdorben wir schon sind.“⁶⁰²

Verdeutlichen lassen sich die Auswertungsschwierigkeiten, wenn man die oben genannte Berliner Umfrage aus der ‚Vorkinderzensurzeit‘ mit einer stark abweichenden Studie vergleicht, die der Düsseldorfer Stadtschulrat Schmitz 1913 in der von Karl Brunner herausgegebenen *Hochwacht* veröffentlichte. Hatten bei der Berliner Studie von 97 Schuljungen rund 24% der Befragten angegeben, wöchentlich ins Kino zu gehen, so waren es bei den Kindern aus „Alt-Düsseldorf“ nur rund 4%.⁶⁰³ Vergleichsschwierigkeiten ergeben sich bei diesen beiden - wie auch den meisten anderen - Studien schon dadurch, dass die befragten Gruppen in ihrer Zusammensetzung sehr unterschiedlich sind. Während sich aus der Berliner

⁶⁰⁰ Die Zahlen sind dem Aufsatz „Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben“ entnommen (vgl. S., Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben, 1907, S. 845). Die 3 häufigsten Kategorien „sehr oft, daß es nicht zu zählen war“, „wöchentlich“ und „seltener [als wöchentlich, A.S.]“ blieben bei dieser Umfrage allerdings unklar. Sie wurden hier deshalb zu der Kategorie ‚öfter‘ zusammengefasst.

⁶⁰¹ Vgl. die Zahlenaufstellung bei Hellwig, Kind und Kino, 1914, S. 8.

⁶⁰² Noack, Der Kino, 1913, S. 7.

⁶⁰³ Schmitz, Kino und Großstadtjugend, 1913/14, S. 27.

Umfrage erschließen lässt, dass wohl nur Jungen zu den Befragten gezählt haben, dürfte die Düsseldorfer Studie nicht geschlechtsspezifisch begrenzt gewesen sein. Über das Alter der Kinder gibt zudem nur die Düsseldorfer Studie Auskunft. Hier bezog sich die Erhebung auf 42868 sechs- bis vierzehnjährige Volksschulkinder. Neben der Größe und Zusammensetzung der Gruppen differierte auch die Befragungssituation der beiden Untersuchungen erheblich. Nicht nur bestand in Düsseldorf zum Erhebungszeitraum auf jeden Fall zumindest ein Verbot der Abendvorstellungen für Kinder, auch die Einstellung der Schüler gegenüber dem jeweiligen Erheber dürfte grundverschieden gewesen sein. So betonte der Berliner Bericht, dass den Kindern „die Stellung des Lehrers zu den Kinematographen verborgen“ geblieben war.⁶⁰⁴ Eine solche Neutralhaltung war um 1907, als der ‚Kino-Kampf‘ gerade erst einsetzte, wohl durchaus noch möglich; für die rund fünf Jahre später durchgeführte Düsseldorfer Studie kann eine solche Situation aber nicht mehr angenommen werden. Vielmehr waren den Düsseldorfer Kindern vermutlich sowohl die Vorbehalte weiter Kreise der Lehrerschaft insgesamt als auch die des bekannten Kinogegners Schmitz bekannt.⁶⁰⁵ Trotz der im Vergleich zu den übrigen Studien immensen Zahl der Befragten, nämlich 30 868 Kinder aus ‚Alt-Düsseldorf‘⁶⁰⁶ und 12 000 Kinder aus den Vororten, kann also auch die breit angelegte Düsseldorfer Erhebung nur mit Einschränkungen einen repräsentativen Charakter beanspruchen.

Sicher ist, dass trotz der häufig gemachten Beobachtung, dass Kinder vor allem in der Frühphase des Kinos zur „Hauptklientel“⁶⁰⁷ der Kinobesucher zählten, der Filmkonsum der einzelnen Kinder nicht überschätzt werden sollte. Dies gilt zumindest für den durch mehrere Untersuchungen dokumentierten Zeitraum zwischen 1912 und 1914, wobei zu diesem Zeitpunkt, wie bereits ausgeführt, dem Kinobesuch von Kindern in den meisten Städten allerdings auch schon Schranken gesetzt waren. Die von den Kinoreformern als Schreckensvision gezeichneten „Kinokinder[.]“⁶⁰⁸, die einem exzessiven, täglichen Filmkonsum frönten, gab es zwar tatsächlich, sie stellten aber nur eine Ausnahmeerscheinung dar, zu der höchstens ein bis zwei Prozent der Kinder gezählt haben dürften.⁶⁰⁹ Lange Verweilzeiten von vier bis acht Stunden hat aber vermutlich tatsächlich die Mehrzahl der jugendlichen Kinobesucher einmal erlebt.⁶¹⁰ Gleichzeitig gab es aber auch noch viele Kinder, die das Kino nie oder nur äußerst selten besuchten. Die Berliner Studien, denen zufolge jeweils über 95% der befragten Kinder schon einmal im Kino gewesen waren, vermitteln hier wohl kein repräsentatives Bild und geben allenfalls die in den Stadtzentren der größten deutschen Städte herrschenden Verhältnisse wieder. So etwa hatten nach Angaben des bayerischen Jugendschriftenprüfers Franz X. Schönhuber im Winter 1912/13 auch im

⁶⁰⁴ S., Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben, 1907, S. 845.

⁶⁰⁵ Diese Vermutung basiert auf den Angaben, die Franziska Ohnesorg in ihrem im Februar 1914 in der *Lehrerin* veröffentlichten Aufsatz „Kino und Jugendschutz“ gemacht hat. Diesem Artikel lässt sich nicht nur entnehmen, dass Schulrat Schmitz die Düsseldorfer Kinoreformkommission leitete, sondern auch, dass diese Reformkommission die Schüler mit von ihr geprüften Schülervorstellungen vom regulären Kinobesuch abhalten wollte (vgl. Ohnesorg, *Kino und Jugendschutz*, 1914, S. 370).

⁶⁰⁶ Aus den von Schmitz genannten Zahlen ergibt sich, dass er als ‚Alt-Düsseldorf‘ das gesamte Stadtgebiet, das um 1900 rund 210 000 Einwohner besaß, bezeichnete.

⁶⁰⁷ Müller, *Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter*, 2001, S. 64.

⁶⁰⁸ Sellmann, *Kino und Schule*, 1914, S. 6.

⁶⁰⁹ Vgl. Schmitz, *Kino und Großstadtjugend*, 1913/14, S. 27.

⁶¹⁰ Vgl. Schönhuber, *Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten*, 1918, S. 12.

Kernbereich von München immerhin rund 88% der befragten 748 Oberschüler und Oberschülerinnen aus den fünften bis achten Klassen das Kino einmal besucht. In der untersuchten Stadtrandschule waren es hingegen nur rund 82%.⁶¹¹ Auch in Städten, in denen Kindern spezielle Kindervorführungen geboten wurden, verhielt sich die Situation ähnlich. So errechnet sich aus den Angaben des aus Sundhausen bei Gotha stammenden Friedrich Murawski, dass rund 78% der Erst- bis Viertklässler innerhalb von zehn Wochen mindestens eine der wöchentlich angebotenen Kindervorstellungen gesehen habe.⁶¹² Eine niedrigere Zahl ergab hingegen die erste Dissertation zur *Soziologie des Kinos*, die Emilie Altenloh am Beispiel der Stadt Mannheim verfasst und 1914 veröffentlicht hatte. Aus ihren Angaben lässt sich errechnen, dass in Mannheim noch nicht mehr als 60% der Kinder zum Zeitpunkt der Befragung im Kino gewesen waren.⁶¹³

Wie viele regelmäßige Kinobesucher es um 1912 unter den Kindern schon gab, lässt sich auch deswegen schwer feststellen, weil die meisten Autoren nicht nach der wöchentlichen, monatlichen oder jährlichen Besuchszahl fragten, sondern - ohne den Untersuchungszeitraum genauer zu definieren - wissen wollten, wie viele Male die Kinder bis zum Befragungszeitpunkt insgesamt im Kino gewesen waren. Eine besonders niedrige Besuchsfrequenz ergab die besagte Düsseldorfer Studie. Aus ihr lässt sich errechnen, dass binnen Jahresfrist nur rund 47% der befragten Kinder das Kino besucht hatten. Selbst von den Kindern aus ‚Alt-Düsseldorf‘ gingen anscheinend nur 13% mindestens einmal pro Monat ins Kino.⁶¹⁴ Dabei drängt sich allerdings die Vermutung auf, dass die Zahlen, die der bekannte Kinokritiker Schmitz vorlegte, zu niedrig gegriffen sind. Denn selbst Emilie Altenlohs Studie, die bei den absoluten Besuchszahlen ja ebenfalls eher niedrig gelegen hatte, übertraf die Angaben aus Düsseldorf bei Weitem. So entsprachen jene rund 13% der Düsseldorfer Kinder, die das Kino zumindest monatlich besuchten, in Mannheim eher dem Prozentsatz der wöchentlichen Kinogänger.⁶¹⁵ Auch Friedrich Murawskis Untersuchung legt nahe, dass die Düsseldorfer Studie die Zahl der Kinobesuche der Kinder wohl zu niedrig ansetzte. Murawski stellte bei seiner zehnwöchigen Untersuchung fest, dass rund ein Viertel der Befragten Erst- bis Viertklässler mindestens fünf Vorstellungen besucht hatte, was bedeutet, dass die Kinder mindestens alle zwei Wochen im Kino gewesen sein müssen.⁶¹⁶ Mit der weiteren Ausdehnung der Kinos in den Folgejahren hat sich der Filmkonsum der Kinder wohl noch erheblich gesteigert. So berichtet Franz X. Schönhuber, der den Filmkonsum von 13-14 bzw. 13-15jährigen Schülern an derselben Schule sowohl 1913 als auch 1916 erhob, dass sich die durchschnittliche Anzahl der genannten Besuche in den drei Jahren mehr als verzehnfacht hatte. Während die Jugendlichen 1913 erst durchschnittlich insgesamt sieben bis acht Mal im Kino gewesen waren, hatten sie 1916 das ‚Lichtspielhaus‘ durchschnittlich bereits insgesamt rund 80 Mal besucht. Jugendliche, die überhaupt noch nie im Kino gewesen waren, gab es zu diesem Zeitpunkt keine mehr.⁶¹⁷ Am deutlichsten wurde die Beliebtheit des Kinos

⁶¹¹ Vgl. Schönhuber, *Die Kinematographentheater*, 1913, S. 216f.

⁶¹² Vgl. Murawski, *Kindervorstellungen im Kino*, 1914, S. 980.

⁶¹³ Vgl. Altenloh, *Zur Soziologie des Kinos*, 1914, S. 59.

⁶¹⁴ Vgl. Schmitz, *Kino und Großstadtjugend*, 1913/14, S. 27.

⁶¹⁵ Vgl. Altenloh, *Zur Soziologie des Kinos*, 1914, S. 60.

⁶¹⁶ Vgl. Murawski, *Kindervorstellungen im Kino*, 1914, S. 981.

⁶¹⁷ Vgl. Schönhuber, *Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten*, 1918, S. 7. Allerdings enthalten Schönhubers Angaben einen Fehler. Obwohl er nur 31 Schüler befragt haben will, zählt er 32 Antworten auf. Nimmt man an, dass sich Schönhubers Zahlen ungefähr auf den Zeitraum von 1907-1913 bzw. von 1907-1916 beziehen, so ergibt sich, dass die Schüler bis 1913 höchstens

bei Kindern und Jugendlichen jedoch nicht durch die Frage nach der tatsächlichen, sondern durch die nach der gewünschten Besuchshäufigkeit zu Tage gefördert. Schönhuber, der diese Frage bei seiner zweiten Umfrage stellte, fand heraus, dass die meisten Jugendlichen am liebsten ein oder zwei Mal die Woche ins Kino gingen.⁶¹⁸ Die Verwirklichung dieser Wünsche wurde in der Regel jedoch durch „das Verbot der Eltern, die Rücksicht auf den Geldbeutel und (bei einem geringen Teil) das Gefühl körperlichen Mißbehagens“ gebremst.⁶¹⁹

Einige Autoren interessierten sich auch schon für die relativen Unterschiede, die bei der Mediennutzung der Kinder und Jugendlichen zu beobachten waren. Entsprechend versuchte man den Kinokonsum der Kinder und Jugendlichen mit soziodemographischen Faktoren wie Alter und Geschlecht zu korrelieren. Mehrjährig angelegte Studien über das Besuchsverhalten von bestimmten Gruppen hat man allerdings noch nicht durchgeführt. Am detailliertesten sind noch die Angaben Friedrich Murawskis, der das Besuchsverhalten der Schüler der ersten bis zur vierten Klasse miteinander verglich und demjenigen einer siebten Klasse gegenüberstellte. Dabei fand er heraus, dass „ein Zunehmen der Besucherzahl nach dem Alter“ erfolgte.⁶²⁰ Diese Aussage muss aber relativiert werden, weil zum einen die Geschlechterverteilung in den einzelnen Klassen völlig unterschiedlich war und somit die Verschiebungen auch mit der jeweiligen Geschlechterdominanz in der Klasse zusammenhängen konnten. Zum anderen wies die zweite Klasse gegenüber der ersten noch keine Wachstumswerte bezüglich der Kinobesuche auf. Besonders beliebt war das Kino Murawski zufolge bei den männlichen Siebtklässlern; andernorts wurden aber auch schon die zehn- bis zwölfjährigen Jungen als die eifrigsten Kinobesucher genannt.⁶²¹ Zum Besuchsverhalten der Klein- und Kindergartenkinder liegt hingegen so gut wie kein Datenmaterial vor. Zwar wurden von den Reformern bei ihren eigenen Kinogängen auch diese Kinder in den Kinos gesichtet, statistisch erfasst wurden sie jedoch nicht.⁶²² Auch Franz X. Schönhuber konnte dieses Wissensmanko mit seiner Frage nach dem Alter der Kinder bei ihrem ersten Kinobesuch nur ansatzweise beheben. Von 31 ca. 14-jährigen Volksschülern gab rund ein Drittel an, schon mit sechs Jahren das erste Mal im Kino gewesen zu sein. Mit acht Jahren waren es sogar zwei Drittel. Die ältesten Schüler waren zwölf bei ihrer ersten Kinovorstellung.⁶²³ Aufgrund seiner eigenen Beobachtungen vermutete Schönhuber aber, dass es auch Kinder gab, die noch vor Abschluss des sechsten Lebensjahres ins Kino mitgenommen wurden. An dieses Alter hätten sich seine Befragten aber wohl nicht mehr erinnert.

Mit dem Geschlecht korrelierte der Kinobesuch insofern, als die Jungen tendenziell häufiger ins Kino gingen als die Mädchen. Am eindeutigsten dokumentiert ist die Geschlechtsspezifität des Kinderfilmkonsums durch die Dissertation von Emilie Altenloh. Ihr zufolge waren 79% aller befragten Jungen, aber nur 33% der Mädchen zum Befragungszeitpunkt bereits mindestens einmal im Kino gewesen. Altenlohs Dissertation zählt zu den ausführlichsten und daher wichtigsten Auskunftswerten zum frühen Kinopublikum. Dennoch wird ihre Aussagekraft von

durchschnittlich ein Mal pro Jahr im Kino waren, zwischen 1913 und 1916 hingegen rund zwölf Mal pro Jahr.

⁶¹⁸ Vgl. ebd.

⁶¹⁹ Ebd.

⁶²⁰ Murawski, Die Kinematographie und ihre Beziehung zu Schule und Unterricht, 1913, S. 19.

⁶²¹ Verband deutscher Volksschullehrerinnen, Die deutsche Jugend im Kino, 1914, S. 4.

⁶²² Vgl. Schmidt, Die Gefahren der Kinematographen für Kinder, 1908, S. 17.

⁶²³ Vgl. Schönhuber, Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten, 1918, S. 3.

der Filmforscherin Corinna Müller inzwischen angezweifelt. Den Grund dafür bildet zum einen der Umstand, dass Altenloh selbst nur relativ wenig Kinoerfahrung besessen zu haben scheint, zum anderen die Tatsache, dass ihre Arbeit methodisch deutliche Mängel aufweist. So ist, was die Kapitel zum Kinobesuch der Kinder betrifft, weder die Anzahl noch das Alter der befragten Kinder und Jugendlichen eindeutig zu ermitteln. Zudem leidet die Repräsentativität ihrer Aussagen darunter, dass nicht die ganze Bandbreite an Schulformen abgedeckt wurde und insbesondere die Realschulen, Real-Gymnasien, Gymnasien und Höheren Töcherschulen offenbar ausgeklammert blieben.⁶²⁴ Corinna Müller, derzufolge „[e]ine Sozialstruktur des jungen Kinopublikums [...] kaum auszumachen“⁶²⁵ ist, wagt deshalb nur folgende, sehr vorsichtige Einschätzung: „Eine Geschlechtsspezifität jugendlicher Kinobegeisterung gab es daher wohl nicht, zumindest nicht, was ein grundsätzliches und von äußeren Einflüssen unbeeinträchtigt Interesse anging.“⁶²⁶ Trotz der berechtigten Kritik an Altenlohs Studie scheint mir Müllers Aussage etwas zu zurückhaltend. Denn eine vergleichende Studie, welche die Korrelierbarkeit von Kinobesuch und Geschlecht eindeutig negiert hätte, liegt nicht vor.⁶²⁷ Auf das Übergewicht der Jungen gibt es hingegen relativ zahlreiche Hinweise, auch wenn diese teilweise nur mit Einschränkungen und Vorbehalten zu betrachten sind. So etwa zog auch Friedrich Murawski aus seiner Untersuchung den Schluss, „dass die Mädchen durchweg schlechtere Theaterbesucher sind“, obwohl diese Aussage eigentlich nur bei den älteren Schülern, namentlich den Viertklässlern, zutrif.⁶²⁸ Während hier durchschnittlich 46% der Jungen, aber nur 32% der Mädchen die nur an bestimmten Tagen veranstalteten Kindervorstellungen besuchten, hatten die Mädchen im dritten Schuljahr die Jungen mit 27,5% zu 24,5% noch übertrumpft.⁶²⁹ Insgesamt falsch war Murawskis Beobachtung dennoch nicht, da das bei den Mädchen aus der dritten Klasse festgestellte Übergewicht gegenüber den Jungen im Vergleich zu dem, das in der vierten Klasse die Jungen gegenüber den Mädchen besaßen, nur leicht ausfiel. Der Realität am nächsten gekommen sein dürfte wohl Franz X. Schönhubers Studie aus dem Jahr 1913, die zeigte, dass die Korrelierbarkeit zwischen Geschlecht und Besuchsanzahl stark variieren konnte und sich insgesamt nur ein leichtes Übergewicht der Jungen ergab. Denn während im Stadtrandkino die bis 1913 erreichte durchschnittliche Besuchszahl der Jungen die der Mädchen mit sieben zu vier deutlich übertraf, war das Verhältnis mit acht zu sieben im Kernbereich von München fast ausgeglichen.⁶³⁰ Erklären lässt sich dieser Befund damit, dass die Mädchen stärker als die Jungen schon früh an die Übernahme häuslicher Pflichten gebunden und eingeschränkter bei der Gestaltung

⁶²⁴ Vgl. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, 1994, S. 195 und Anm. 42, S. 331.

⁶²⁵ Ebd., S. 195. Müllers Ausführungen zur Zusammensetzung des Kinderkinopublikums beziehen sich neben dem Bericht der Hamburger Kino-Kommission und der Studie Altenlohs nur noch auf einen Aufsatz von Friedrich Murawski (vgl. Murawski, Friedrich: *Dorfjugend und Kinematograph. Tatsachen und Erwägungen*. In: *Lichtbildkunst* 4, (1914), S. 63-66).

⁶²⁶ Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, 1994, S. 196.

⁶²⁷ Stattdessen nennt Müller eine im Bericht der Kino-Kommission der „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens“ angeführte Untersuchung einer Hamburger Lehrerin, die in einer ihrer Mädchenklassen beobachtet hatte, dass schon 89% der Schülerinnen (= 40 von 45 Mädchen) im Kino gewesen waren. Die Hamburger Studie stammt allerdings schon von 1907, als die meisten Studien sehr hohe Angaben machten und beispielsweise von den 97 befragten Berliner Jungen schon rund 97% im Kino waren.

⁶²⁸ Murawski, *Die Kinematographie und ihre Beziehungen zu Schule und Unterricht*, 1913, S. 19.

⁶²⁹ Vgl. ebd.

⁶³⁰ Vgl. Schönhuber, *Die Kinematographentheater*, 1913, S. 216f. Wo genau die Schulen lagen, gibt Schönhuber nicht an. Er spricht nur vage von „einer inneren und einer äußeren“ Schule. (Ebd.)

ihrer Freizeit waren.⁶³¹ Zudem gewann Emilie Altenloh den Eindruck, dass die Themen, die in den Kinofilmen behandelt wurden, die Mädchen weniger ansprachen und die emotionale Beteiligung bei der Rezeption deshalb geringer war.⁶³² In der Großstadt, wo die Kinos gut erreichbar waren und sich das traditionelle Rollenverhalten schneller änderte als auf dem Land, dürften aber vielleicht auch die Mädchen leichter Zeit für einen Kinobesuch gefunden haben.

Unterschiede in der Häufigkeit des Kinobesuchs wurden nicht nur hinsichtlich des Alters und des Geschlechts, sondern auch hinsichtlich der Schichtzugehörigkeit und des Bildungsstands festgestellt. Zwar fanden sich Kinder aus allen Schichten im Kino, dass aber die gesamte Korrelierbarkeit zwischen Schichtzugehörigkeit und Besuchsverhalten - wie von Corinna Müller angedeutet - bloß einem ‚Mythos‘ entspringt, möchte ich bezweifeln.⁶³³ Auch wenn die Erhebungsmethoden der Reformen nicht heutigen Standards entsprochen haben, so lassen sich ihre Bestandsaufnahmen meiner Auffassung nach nicht einfach als Verfälschung der Tatsachen kritisieren. So scheint mir zum Beispiel die Tatsache, dass Emilie Altenloh nicht alle Schulformen erfasst hat, bei einigen ihrer Feststellungen nicht von Belang zu sein. So etwa ist ihre Beobachtung, dass vor allem Kinder ohne Vater oder Kinder von Tagelöhnern zu den besonders regelmäßigen Kinobesuchern zählten, auch ohne dass alle Schulformen berücksichtigt wurden, aussagekräftig.⁶³⁴ Zudem dürfte der von dem Jenaer Jugendschriftenprüfer Otto Götze erbrachte Nachweis, dass bei steigendem Bildungsgrad die Kinobesuche abnahmen, sich weitgehend auf dieselbe Kinder- und Jugendlichengruppe beziehen und Altenlohs Beobachtung zusätzlich absichern. Besonders stichhaltig sind Götzes in Jena erhobene Daten zur Korrelation von Bildungsgrad und Kinobesuchsfrequenz deswegen, weil er sich - anders als viele andere Reformen - nicht auf seine eigene Einschätzung der Leistungsstärke der Schüler beruft, sondern zwei unterschiedliche Schulformen miteinander vergleicht. Zum Besuchszeitpunkt im Jahre 1910 waren in Jena die Kinobesuche vom Schulamt eigentlich untersagt worden. Dennoch fanden sich in einer der Vorstellungen 26% aller „schwachbefähigten Kinder[.]“ aus den Förderklassen der Hilfsschulen. Aus den Normalklassen hatten sich hingegen nur 8% über das Verbot hinweg gesetzt.⁶³⁵

Erklären lässt sich das Ungleichgewicht zwischen bürgerlichen und proletarischen bzw. ‚bildungsnahen‘ und ‚bildungsfernen‘ Kindern vor allem damit, dass die dem Bürgertum angehörenden Eltern dem Kino keinen positiven Wert zuerkannten und

⁶³¹ Vgl. Kommer, Früher Film und späte Folgen, 1979, S. 62f. und Altenloh, Die Soziologie des Kinos, 1914, S. 61.

⁶³² Vgl. Altenloh, Die Soziologie des Kinos, 1914, S. 61f; sowie dazu Kinter, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933), 1985, S. 152f.

⁶³³ Allerdings wird bei Müller auch nicht richtig deutlich, ob sie Altenlohs Studie nun für „methodisch unzulänglich“ und damit in weiten Teilen als falsch, oder nur als „lückenhaft“ einschätzt. Ihre These, das frühe Kinopublikum sei kein proletarisches, sondern ein junges Publikum gewesen, zeigt sich hier als verfänglich, da es sich bei den beiden Kategorien ja eigentlich nicht um einander ausschließende Gruppen handelt und deswegen die Frage nach der Zusammensetzung des Publikums auf der Ebene der Kinder und Jugendlichen wiederkehrt (vgl. Müller, Frühe deutsche Kinematographie, S. 195). Emilie Altenloh beobachtete sogar, dass die schichtspezifischen Unterschiede zwischen den Kinobesuchern bei den Jugendlichen noch stärker ausgeprägt waren als bei den Erwachsenen (vgl. Altenloh, Die Soziologie des Kinos, 1914, S. 64-75).

⁶³⁴ Vgl. Altenloh, Die Soziologie des Kinos, 1914, S. 60.

⁶³⁵ Vgl. Götze, Jugendpsyche und Kinematograph, 1911, S. 417.

deshalb den Besuch häufig verboten.⁶³⁶ Auch bei den Arbeitern gab es zwar Vorbehalte gegenüber dem Kinokonsum der Kinder, häufig fehlte es den oft beidseitig erwerbstätigen Eltern aber an der Zeit, diesen zu kontrollieren. Dies bedeutete für die Kinder zum einen mehr Freiheit, zum anderen aber auch weniger Unterstützung in ihrer Entwicklung. In Emilie Altenlohs Worten hieß dies, dass den ‚Kino-Kindern‘ aus den untersten Schichten eine „beeinflussende Erziehungsarbeit“ und „verstandesmäßige Ausbildung“ weitgehend unbekannt blieb.⁶³⁷ Bei den schon etwas älteren Kindern und Jugendlichen dürfte aber auch in vielen Fällen der durch die Kinder- und Jugendarbeit vorhandene Arbeitsdruck ihr Bedürfnis nach Entlastung und damit ihre Kinobegeisterung gesteigert haben.⁶³⁸ Zwar war die Kinderarbeit nach dem preußischen Kinderschutzgesetz verboten, für Kinder ab zwölf gab es aber eine Reihe von Ausnahmen, so dass Austrägereigenschaften, aber auch Heimarbeit, Bierausschank und Hausieren durchaus üblich waren. Dennoch sollte bedacht werden, dass rund 20% der Kinder sich überhaupt keinen Kinobesuch leisten konnten.⁶³⁹

Schließlich galt die ‚Kinosucht‘ vor allem als ein „Großstadtproblem“.⁶⁴⁰ So behauptete Ernst Schultze, dass „der Großstädter, insbesondere die großstädtische Jugend, [...] weit gieriger“ nach Filmen sei „als die kleinstädtische oder ländliche Bevölkerung“.⁶⁴¹ Eher eine nüchterne Erklärung für seine Beobachtung, dass die Besuchszahlen der Kinder aus ‚Alt-Düsseldorf‘ um rund 20% höher lagen als die der Kinder aus den Vororten, fand hingegen Stadtschulrat Schmitz, der die bessere Erreichbarkeit der Kinos in den Zentren als Grund für dieses Ergebnis andeutet.⁶⁴² In die gleiche Richtung zielt die Beobachtung, dass dort, wo die Infrastruktur dies erlaubte, sich viele Jugendliche bestens in der Kinoszene auskannten. So war von den vierzehnjährigen Münchner Volksschülern, die Franz X. Schönhuber 1918 befragte, rund ein Drittel schon in 5 bis 10 verschiedenen Kinos gewesen, ca. ein weiteres Drittel sogar in 11 bis 22.⁶⁴³ Dabei nahmen sie meist auf den mittleren oder billigen Sitzen Platz. Letztere waren in den Anfangsjahren schon ab 5 bis 10 Pfennig, zum Zeitpunkt der Untersuchung Schönhubers in München aber schon nur noch ab 20 Pfennig zu haben. Ein mittlerer Kinoplatz kostete zu diesem Zeitpunkt zwischen 30 und 50 Pfennig. In Einzelfällen hatten die Jugendlichen aus Schönhubers Untersuchung aber auch schon auf den ersten Plätzen, die zwischen 50 Pfennig und 3,60 Mark kosteten, gesessen; pro Woche ausgegeben hatten Schönhubers Schüler für das Kino in der Regel etwa 20 bis 30 Pfennig.⁶⁴⁴

⁶³⁶ Kommer, *Früher Film und späte Folgen*, 1979, S. 60.

⁶³⁷ Altenloh, *Die Soziologie des Kinos*, 1914, S. 60.

⁶³⁸ Vgl. Kommer, *Früher Film und späte Folgen*, 1979, S. 63, Kilchenstein, *Frühe Filmzensur in Deutschland*, 1997, S. 75, Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, 1994, S. 199. So hatten schon die Hamburger Lehrer bemerkt, dass sich die Jugendlichen durch ihre Aushilfstätigkeiten und kleinen Jobs zumindest nicht vom Kinobesuch abhalten ließen. Vielmehr schienen dieses Tätigkeiten sogar die Suche nach Entspannung im Kino zu befördern. Denn gerade die späten ‚Feierabendstunden‘ waren bei den arbeitenden Jugendlichen als Kinozeiten beliebt (vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, *Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“*, 1907, S. 25).

⁶³⁹ Vgl. Kommer, *Früher Film und späte Folgen*, 1979, S. 61.

⁶⁴⁰ Gurlitt, *Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten*, [Rez.], 1918, S. 177.

⁶⁴¹ Schultze, *Der Kinematograph als Bildungsmittel*, 1911, S. 32.

⁶⁴² Vgl. Schmitz, *Kino und Grostadtjugend*, 1913/14, S. 27.

⁶⁴³ Vgl. Schönhuber, *Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten*, 1918, S. 14.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd., S. 33.

Da mit den Preisen für die günstigen Plätze, die mit um 10 Pfennig etwa einer Straßenbahnfahrt oder zehn Broten entsprachen, die anderen städtischen Unterhaltungsangebote, wie beispielsweise Theater- und Konzertveranstaltungen, nicht konkurrieren konnten und die Freizeitmöglichkeiten im Freien zudem beschränkt waren, findet sich mehrfach die Auffassung, dass es vor allem die „Not“⁶⁴⁵ war, welche die Kinder ins Kino trieb. ‚Empirisch‘ untermauert wurde diese Meinung durch Schönhubers Untersuchung insofern, als er nachweisen konnte, dass 18 von 31 Jungen einen Ausflug einem Kinobesuch deutlich vorzogen. Auch Theater- und Konzertbesuche rangierten - zumindest wenn man den stets unter einem gewissen Anpassungsdruck gemachten Schülerangaben Glauben schenken mag - auf der Beliebtheitsskala noch vor dem Kino, dürften aber für die meisten Schüler zu teuer für häufige Besuche gewesen sein.⁶⁴⁶ Inwiefern diese Beliebtheitsskala für alle Kinder oder nur für die von Schönhuber befragten 31 vierzehnjährigen Volksschüler Gültigkeit besaß, muss allerdings offenbleiben. Emilie Altenloh zumindest gewann in den von ihr untersuchten Förderklassen ein ganz anderes Bild. Zwar maß sie eher die Frequenz als die prinzipielle Vorliebe, dennoch deutet sie ein größeres Desinteresse dieser Kinder an ‚gehobeneren‘ Unterhaltungsformen an. Denn während den lernschwachen Kindern „die Lichtspieltheater die Welt“ bedeuteten, hätten sie an die wenigen gesehene Theater- und Märchenaufführungen nur „eine dunkle Erinnerung bewahrt“ und diese „häufig noch mit dem Inhalt von irgendwelchen Kinodramen vermengt“.⁶⁴⁷

Eine vergleichsweise geringe Beachtung erfuhr in den ‚empirischen Erhebungen‘ der situative Kontext. Friedrich Murawski beobachtete in einer Untersuchung, die er über 10 Wochen u.a. in einer Klasse des vierten Schuljahres durchgeführt hatte, dass „am Weihnachtsfeiertage“ die Kindervorstellungen besonders häufig besucht wurden. Hingegen fielen die Besuchszahlen danach ab, was Murawski damit erklärte, dass „in der Zeit von Weihnachten bis Neujahr die Vorstellungen“, die normalerweise in der Stadt nur am Sonntag stattfanden, „sich so häuften, dass fast alle drei Tage eine andere stattfand.“⁶⁴⁸ In den Besuchszahlen der Schüler der dritten Klasse bildete sich hingegen kein eindeutiger Verlauf ab. Die Schwankungen waren aber auch hier groß. So konnte der Prozentsatz der von der Klasse in einer Vorstellung anwesenden Jungen zwischen 5% und 46% schwanken, bei den Mädchen ergab sich eine Spanne zwischen 11% und 52%.⁶⁴⁹ Was das ganzjährige Besuchsverhalten anbelangt, so hatte eine Umfrage des ‚Verbandes deutscher Lehrerinnen‘ ergeben, dass Kinobesuche an Sonn-, Ferien- und Jahrmarktstagen besonders beliebt waren.⁶⁵⁰ Schönhuber zufolge erfreuten sich die Kinos zudem auch an den schulfreien Mittwoch- und Samstagnachmittagen zahlreicher minderjähriger Besucher. Auffällig niedrige Besuchszahlen ergaben sich hingegen an solchen Tagen, an denen anderweitig gut erreichbare und zudem kostenlose Freizeitattraktionen wie die Möglichkeit zu „Rodel- und Schlittschuhsport“ oder ein unentgeltlicher Schwimmbadbesuch geboten wurden.⁶⁵¹

⁶⁴⁵ Gurlitt, Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten, [Rez.], 1918, S. 177.

⁶⁴⁶ Schönhuber, Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten, 1918, S. 18.

⁶⁴⁷ Altenloh, Die Soziologie des Kinos, 1916, S. 60.

⁶⁴⁸ Murawski, Die Kinematographie und ihre Beziehungen zu Schule und Unterricht, 1913, S. 19.

⁶⁴⁹ Vgl. Murawski, Kindervorstellungen im Kino, 1914, S. 980.

⁶⁵⁰ Vgl. Verband Deutscher Volksschullehrerinnen, Die deutsche Jugend im Kino, 1914, S. 4.

⁶⁵¹ Schönhuber, Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten, 1918, S. 5.

Die Unterschiede hinsichtlich der Besuchstage und der verschiedenen Lebensverhältnisse spiegeln sich auch in der Begleitsituation des Kinobesuchs wider. Während laut Schönhubers Beobachtungen an den Sonntagen das Kino häufig zusammen mit einzelnen erwachsenen Angehörigen oder sogar der ganzen Familie besucht wurde, gingen die Kinder - und ganz besonders die aus „den Proletariervierteln“ - unter der Woche häufiger ohne erwachsene Begleitung ins Kino.⁶⁵² Die Tatsache, dass Eltern und sonstige Erwachsene als Begleitpersonen insgesamt nur eine untergeordnete Rolle spielten, bewies Schönhuber, indem er nach der Begleitung beim ersten Kinobesuch fragte. Die Antworten, die er hierauf erhielt, zeigten nämlich, dass die Mehrzahl der Kinder selbst ihren ersten Kinobesuch meist zusammen mit Freunden und Geschwistern unternahmen. Die damit verbundene Beobachtung, dass das Kino aufgrund der unterschiedlichen Zusammensetzung des Publikums je nach Tages- und Wochenzeit ein ganz unterschiedliches Gepräge erhalten konnte, hatte schon 1907 eines der Hamburger Kommissionsmitglieder gemacht, das eine Nachmittags- und eine Abendvorstellung miteinander verglich und anschließend ein anschauliches Stimmungsbild über die zwei Vorstellungen ablieferte:

Um 5 Uhr bestanden die Zuschauer (Alltag) hauptsächlich aus Kindern; einige Dienstmädchen waren in Begleitung von Kindern besserer Stände da. Einige größere Mädchen verließen bald den Raum, die kleineren Geschwister zurücklassend, um sie später wieder abzuholen. Realschüler schenken jungen Mädchen mehr Aufmerksamkeit als den Bildern. [...] Solange die Kinder den Hauptbestandteil bildeten, war die Luft im Raume annehmbar; geraucht wurde nur wenig, nur hier und da versuchte ein Junge eine Zigarette. Getrunken wurde fast nichts, wohl aber wurden die Automaten geplündert. Die Pausen benutzten die meisten zum Gedankenaustausch über das Gesehene oder noch zu Erwartende, meistens dabei Näschereien genießend. Einige Jungen ziehen die bunten Bücher hervor und lesen bei schlechtem Licht ihre spannenden Geschichten; die höheren Schüler aber benutzen noch sogar die Zeit der Vorführungen zum Schöntun mit ihren hierher bestellten Mädchen. [...] In späterer Stunde bilden die Erwachsenen den bei weitem größten Teil der Zuschauer. Bald ist der Raum voll Qualm, die Luft ist verbraucht. Die Kellner haben Arbeit oder bieten sich aufdringlich an. Erwachsene lassen die sie begleitenden Kinder einmal nippen von ihrem Glase; diese aber ziehen es gewöhnlich vor, den „erbettelten“ Nickel in den Automaten zu stecken. Die zu dieser Stunde ohne Begleitung hier weilenden Kinder sind meistens aus ungeordneten Familien oder solche, welche schon einen Erwerb haben, Laufmädchen, Laufjungen u. dgl.⁶⁵³

Gerade die hier beschriebene Nachmittagsvorstellung zeigt, dass die große Attraktivität des Kinos für die Kinder und Jugendlichen auch darauf beruhte, dass es - zumindest zu bestimmten Zeiten - ein ideales Forum für eine sich dort etablierende „eigenständige Jugend-Kultur“ bot, in der „Kinder und Jugendliche einen Freiraum jenseits elterlicher Kontrolle und Überwachung von Erwachsenen

⁶⁵² Ebd., S. 4.

⁶⁵³ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 31.

fanden.“⁶⁵⁴ Dort wo diese fehlende Kontrolle nicht durch einen entsprechenden Führungsstil des Kinobetreibers kompensiert wurde, ging es häufig recht ausgelassen, teilweise aber auch ausgesprochen wild zu. Innerhalb dieses Freiraums konnte man dann - auch dank der Pausen - nicht nur toben und lärmern, sondern auch verbotenen ‚Untugenden‘ wie Naschen, Zigarettenrauchen und Schundheftchenlesen frönen und zudem ausgiebig mit dem anderen Geschlecht flirten.⁶⁵⁵ Dabei machten auch die speziellen Kindervorstellungen, in denen die Minderjährigen ja unter sich waren, keine Ausnahme. So ermittelte der Verband deutscher Volksschullehrerinnen in einer Umfrage, dass immerhin 20 Städte sich über das Benehmen der Kinder in den Kindervorstellungen beschwert hätten. 44 Städte sahen hingegen zu einer Beanstandung keinen Anlass. Wieder andere Orte gaben an, dass das Verhalten je nach Stadtteil differierte.⁶⁵⁶

Auch innerhalb der einzelnen Kinos konnte das Verhalten entsprechend der Programmstruktur und den gebotenen Inhalten stark variieren. Während des Programms reichte die Palette des Verhaltens von „lärmende[m] Protest“ bis zur „gespannteste[n] Aufmerksamkeit“, wobei Ersteres vor allem von den ‚belehrenden Films‘, Letzteres hingegen von den Dramen und Sensationsschlagern hervorgerufen wurde.⁶⁵⁷ Die Pausen waren hingegen häufig nicht nur von Lärm, sondern auch von Wurfgeschlachten und Rangeleien geprägt. In einigen Fällen kam es im Kinoraum auch zu ernsthaften Prügel- und Gewaltszenen. Relativ typisch dürfte folgendes Bild sein, das eine Bremer Lehrerin, die zu einer dort im Frühjahr 1914 von 18 Lehrerinnen gebildeten Untersuchungskommission gehörte, während der Pause in einer Kindervorstellung erhielt:

Der ganze weite Raum (500 Personen) ist mit Kindern gefüllt bis auf den letzten Platz. Ein unbeschreiblicher Lärm herrscht; Laufen, Rufen, Schreien, Lachen, Plaudern. Knaben balgen sich. Apfelsinenschalen und leere Bonbonschachteln fliegen durch die Luft. Der Fußboden ist besät mit Näschereiabfällen. Auf den Fensterbänken und den Heizkörpern rangeln Knaben herum. Mädchen und Knaben sitzen dichtgedrängt durcheinander. 14jährige Mädchen und 14jährige Knaben mit heißen, erregten Gesichtern necken sich in unkindlicher Weise gegenseitig (auch während der nächsten Vorführungen bis zum Schluß). Kinder jeden Alters, sogar 3- und 2-jährige, sitzen da mit glühenden Backen. Frauen gehen mit Näschereien dazwischen herum und verkaufen. Viele Kinder naschen, trinken Brause; Knaben rauchen heimlich.⁶⁵⁸

Ganz entscheidend prägte auch die Haltung des jeweiligen Berichtstatters die Darstellung über das Verhalten der Kinder während der Vorstellungen. So schien die vom Kino begeisterte Begründerin der deutschen Jugendfürsorge, Frieda Duensing⁶⁵⁹, mit ihrem Schwärmen von einer vorbildlichen Mittwochs-

⁶⁵⁴ Müller, Frühes Hamburger Kinderkino, 2000, S. 122. Vgl. auch Nickol, Kino und Jugendpflege, 1919, S. 5: „Kein Lehrer ist da, der sie belehren, schulmeistern, keine vorgesetzte Persönlichkeit, die sie beaufsichtigen wollte, sie *fühlen sich selbständig, erwachsen, unbevormundet.*“

⁶⁵⁵ Müller, Frühes Hamburger Kinderkino 2000, S. 123.

⁶⁵⁶ Vgl. Verband Deutscher Volksschullehrerinnen, Die deutsche Jugend im Kino, 1914, S. 4.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 15.

⁶⁵⁸ Meyer, Die Bremer Lehrerinnen und die Kinogefahr, 1914, S. 155. Wiederabgedruckt in: Verband Deutscher Volksschullehrerinnen, Die deutsche Jugend im Kino, 1914, S. 18f.

⁶⁵⁹ Zu Duensing vgl. Major, „...ein Genie der Nächstenliebe“, 1985.

Nachmittagsvorstellung demonstrieren zu wollen, allein die richtige Programmauswahl könne die Kinder zu ‚engelsgleichen Wesen‘ machen:

100-200 Kinder in dem langen, schmalen, tief in das Innere des Hauses dringenden, dunklen Saal; hingebende Aufmerksamkeit, beglücktes Sich-Laben; eifrige, freundliche, gegenseitige Belehrung in den Pausen; kein Streit, keine Störung. Sie empfangen ja, was ihnen zukam; sie bekamen ja ihr „Recht“; sie wurden ja einmal wirklich satt. Deshalb waren sie still, freundlich und gut. Selten habe ich eine solch große Schar von Kindern in so guter Ordnung, in so innerlich glücklicher, sanfter, friedfertiger Stimmung gesehen. Und sie waren ohne jede Aufsicht!“⁶⁶⁰

In der dem Kampf gegen den Schund in Wort und Bild gewidmeten *Hochwacht* Karl Brunners erschien hingegen folgender Bericht über eine von etwa 100 Kindern besuchte Jugendvorstellung in einem Berliner Kino:

Die Kinder, besonders die Knaben, vollführten einen solchen Lärm, daß zeitweise die Musik (Klavier) übertönt wurde. Sie trieben allerlei Allotria, warfen sich gegenseitig mit Mützen, neckten sich, piffen in schriller Weise auf ihren Fingern und verprügelten sich. Als der Klavierspieler die neuesten Schlager, z.B. „Wenn das der Petrus wüßte“, „Liebliche kleine Dingerchen“, „Es war in Schöneberg im Monat Mai“, „Puppchen, du bist mein Augenstern“, usw. spielte, sangen die Kinder den Text mit. Als zwei junge Mädchen das Kino betraten, rief ein größerer Knabe: „Fräulein, kommen Sie hierher, mein Platz ist schon warm“.⁶⁶¹

Die Kinder und Jugendlichen genossen in der Gleichaltrigengruppe, die man im Kino treffen konnte, allerdings keinesfalls nur das Überschreiten sonst tabuisierter Grenzen. Vielmehr nutzten sie das Kino auch schlicht als Ort der Geselligkeit, an dem man einen regen „Gedankenaustausch über das Gesehene oder noch zu Erwartende“ sowie über sonstige Programmangebote pflegen konnte.⁶⁶² Laut einer Berliner Umfrage von 1907 gab es über den Umstand, „dass die Unterhaltung darüber, wo es ›fein‹ ist, von den Kindern sehr lebhaft gefuehrt wird“ nämlich „keinen Zweifel“.⁶⁶³ Vielmehr berichtet die Umfrage, dass die „Mehrzahl“ der Kinobesucher „,von den Freunden‘“ erfahre, „welche Stuecke gespielt werden“.⁶⁶⁴ Die „Ankuendigungen am Eingange der Theater“ und die „bunten Plakate in den Schaufenstern“ spielten hingegen eine geringere Rolle bei der Kinoauswahl.⁶⁶⁵ Auch dass die jugendlichen Kinogänger zur Befriedigung ihrer Programmwünsche weite Strecken zurücklegten und bisweilen quer durch die Stadt wanderten, blieb den zeitgenössischen Beobachtern keinesfalls verborgen.⁶⁶⁶ Schon aus einigen der

⁶⁶⁰ Duensing, Kinematograph und Kinderwelt, 1911, S. 281.

⁶⁶¹ Anonym, Die hoffnungsvolle Jugend im Kino, 1913/14, S. 152.

⁶⁶² Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 31.

⁶⁶³ S., Was Berliner Kinder im Kinematographentheater erlebt haben, 1907, S. 845.

⁶⁶⁴ Ebd.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 845f. Schönhuber zufolge waren die Plakate hingegen „das Hauptlockmittel“, allerdings fragte er auch nicht neutral nach der Informationsquelle, sondern danach, wie man ins Kino „hineingelockt“ wird (Schönhuber, Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten, 1918, S. 8).

⁶⁶⁶ S., Was Berliner Kinder im Kinematographentheater erlebt haben, 1907, S. 846.

frühen Untersuchungen lässt sich also erkennen, dass die Kinder durchaus „versierte und kritische Nutzer des Angebots“ waren.⁶⁶⁷ Explizit zu einem solchen Lob aufgeschwungen haben sich die Kinoreformer jedoch allenfalls dort, wo es sich um die Charakterisierung der „Bestbegabten“ und „Entwickeltsten“ handelte.⁶⁶⁸ Nur bei ihnen konnte beispielsweise Franz X. Schönhuber eine Tendenz zu einem kritischen und bewusst gesteuerten Umgang mit dem Film beobachten. Die übrigen Kinobesucher, die auf die Programmauswahl keine große Mühe verwendeten, teilte Schönhuber in zwei unterschiedliche Gruppen: Ein Teil der Besucher befriedigte mit seinen Besuchen tatsächlich „einen ganz allgemeinen Hang zum Kino“, für einen anderen Teil stelle das Kino hingegen bloß ein „Mittel zum Zeitvertreib“ dar, mit der man der in unterschiedlichen Ursachen gründenden Langeweile zu entkommen suche.⁶⁶⁹

Allerdings lief der Geschmack der Kinder und Jugendlichen häufig stärker mit dem der Erwachsenen konform, als sich Letztere dies wünschten. Belustigung, Spannung und Rührung waren Emotionen, die im Kino von Kindern wie Erwachsenen gleichermaßen erlebt werden wollten. Und obwohl die Dokumentarfilme bzw. Lehrfilme keineswegs durchweg auf Ablehnung stießen⁶⁷⁰, waren die Spielfilme deshalb insgesamt weitaus beliebter. In Einzelfällen konnte der Entzug der von den Kindern verlangten Kinounterhaltung sogar zu handfesten Protesten führen. So war es in Leipzig im Jahre 1910 zu wahren „Kindertumulten“ gekommen, als am Totensonntag das reguläre Filmprogramm durch einen beherrschenden Lichtbildvortrag über „Die Sonne und ihr System“ ersetzt wurde:⁶⁷¹

Die Kinder sahen sich infolgedessen enttäuscht, verlangten stürmisch ihre Kinematographenvorstellung und lärmten auf höchste. Alle Bemühungen, Ruhe für den Vortrag herzustellen, scheiterten, bis das Theater mit Hilfe der Polizei geräumt und geschlossen wurde. Nun sammelten sich die Kindermassen auf der Straße, wo sie weiter lärmten und ihr Eintrittsgeld zurückverlangten. Die Zusage, ihnen am nächsten Tag freien Eintritt zu gewähren, und das Bemühen der Polizei schafften endlich nach längerer Zeit Ruhe. [...] Ähnlich wie hier ging es an den

⁶⁶⁷ Müller, Frühes Hamburger Kinderkino, 2000, S. 123.

⁶⁶⁸ Schönhuber, Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten, 1918, S. 9f. Entsprechend dieser Erkenntnis, dass es auch kritische Nutzer gab, betonte Schönhuber, „daß die Kinoleidenschaft keineswegs eine intellektuelle oder moralische Minderwertigkeit unserer heutigen Jugend geoffenbart hat“, sondern „nur gewisse Neigungen und Bedürfnisse der Heranwachsenden auf die Neue und vielleicht sogar etwas deutlicher ins Licht gesetzt“ habe, „als dies bisher der Fall war“ (ebd., S. 25).

⁶⁶⁹ Ebd., S. 9.

⁶⁷⁰ Franz X. Schönhuber zufolge schauten einige der von ihm befragten zumeist 14-jährigen Schüler sich sogar am liebsten (u.a.) Naturaufnahmen (4 Schüler) bzw. „technische Stücke“ (1 Schüler) an. (S. 15f). Er liefert damit einen Befund, zu dem die bloß beobachtenden und daher stärker spekulativen Einschätzungen des Kinderkinopublikums selten kommen. Allerdings ist auch Schönhubers Studie nicht ganz widerspruchsfrei, da bei der Frage nach dem Lieblingsfilm - anders als bei der Frage nach dem Lieblingsgenre - nur zwei Schüler einen Dokumentarfilm nannten. Zudem stimmen auch Schönhubers Angaben im Text nicht immer mit seinen tabellarischen Zahlen überein (vgl. ebd., S. 15-25). In einem 1919 erschienen Aufsatz, in dem er wie die meisten Kinokritiker die durch den Film geförderte „Oberflächlichkeit“, „Zerfahrenheit“ und „Blasiertheit“ stark angriff, verfälschte er das Ergebnis sogar ganz, indem er plötzlich schrieb: Von meinen 31 Schülern beantwortete ein einziger die Frage nach der Lieblingsart der Filme mit „Naturwissenschaftliche“. Dreißig nannten das „Kinodrama“ (in irgendeiner Form).“ (Schönhuber, Die Kinofrage in der Jugendschutzbewegung, 1919/20, S. 161)

⁶⁷¹ Schultze, Der Kinematograph als Bildungsmittel, 1911, S. 112.

Nachmittagen und Abenden auch in anderen Kinematographentheatern zu. Die kleinen und großen, die jungen und alten Besucher dieser Theater wünschten Unterhaltung und nicht Belehrung. Der Totensonntag aber schrieb ein anderes Programm vor, als es die Kinos für gewöhnlich auf ihren Filmen haben.⁶⁷²

Auch hinsichtlich der Filmpräferenzen gab es jedoch alters-, geschlechts- und schichtspezifische Differenzen. Gesicherte Angaben konnten die zeitgenössischen Beobachter hierzu allerdings noch kaum machen.⁶⁷³ Tendenziell fanden bei den Jüngeren insbesondere die Humoresken viel Anklang. Die älteren Schüler und Schülerinnen wollten hingegen auch Liebes-, Sozial- und Sensationsdramen sehen sowie Indianer- und Trapperfilme und historische und insbesondere Kriegs- und Soldatenfilme zu Gesicht bekommen.⁶⁷⁴ Mädchen bevorzugten wohl eher romantische Stoffe, die Indianer- und Trapperfilme sowie die Kriegs- und Soldatenfilme waren eher eine Domäne der Jungen.⁶⁷⁵ Was die schichtspezifischen Unterschiede anbelangt, so stellte Emilie Altenloh fest, dass die Indianer- und Trappergeschichten eher von Kindern aus Familien, die in unsicheren wirtschaftlichen Verhältnissen lebten, bevorzugt wurden. Kriegs- und Soldatenfilme wurden hingegen eher von Kindern aus besser gestellten Schichten genannt.⁶⁷⁶ Da insgesamt den Wünschen der Minderjährigen in den Kindervorstellungen kaum in vollem Umfang entsprochen wurde, fand man die Kinder und Jugendlichen nicht selten auch in den für sie an vielen Orten verbotenen Abendvorstellungen. Selbst von den 42 868 befragten Düsseldorfer Kindern, welche sich in der Umfrage besonders kinoabstinent gezeigt hatten, bekannten 2851 - das sind immerhin rund sieben Prozent -, dass sie das Abendverbot schon ein- oder mehrmals übertreten hätten.⁶⁷⁷

Auch über die Frage, wie und ob der Filmkonsum mit anderen Formen der Medienrezeption korrelierte, begannen die Zeitgenossen des frühen Films bereits nachzudenken. Dabei entdeckte man, dass einfache Eins-zu-Eins- bzw. Schund-zu-Schund-Korrelationen nicht möglich waren. Der überzeugte Wolgast-Anhänger Franz X. Schönhuber beispielsweise stellte fest, dass „mancher, der in der Leihbücherei nur gediegene Erzählungen bevorzugt, [...] im Kino nur Detektivgeschichten“ sucht und „mancher, der als Leser nur für Räubergeschichten schwärmte, [...] in der Hauptsache nur erdkundliche, naturwissenschaftliche Filme“ als Lieblingsfilme nannte.⁶⁷⁸ Wirklich empirisch fundierte Angaben zur Korrelation von literarischen und filmischen Präferenzen konnte aber auch Franz X. Schönhuber noch nicht machen.⁶⁷⁹ Weniger überraschende Ergebnisse als Schönhubers Vergleich der Lese- und Filmstoffe erbrachte Altenlohs Erhebung

⁶⁷² Ebd.

⁶⁷³ Vgl. Schönhuber, Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten, 1918, S. 6.

⁶⁷⁴ Zu den Filmpräferenzen der Kinder vgl. vor allem S., Was Berliner Kinder im Kinematographentheater erlebt haben, 1907; Schönhuber, Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten, 1918, S. 15-25, und Altenloh, Die Soziologie des Kinos, 1914, S. 58-63.

⁶⁷⁵ Vgl. Altenloh, Zur Soziologie des Kinos, 1914, S. 62 und S. 89. Definitive Aussagen zu den Präferenzen der Mädchen konnte Altenloh allerdings nur bei den 14-jährigen Gehilfinnen im Kaufmannsstand machen. Die Aussagen der jüngeren Mädchen blieben hingegen so allgemein, dass Altenloh zu der Feststellung kam, dass „irgendein bestimmter Geschmack hinsichtlich der Filme [...] nicht vorhanden zu sein“ scheint (Ebd., S. 62).

⁶⁷⁶ Vgl. ebd., S. 61.

⁶⁷⁷ Vgl. Schmitz, Kino und Großstadtjugend, 1913/14, S. 27.

⁶⁷⁸ Schönhuber, Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten, 1918, S. 26.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd., S. 6.

über die besuchten öffentlichen Unterhaltungsangebote, bei der sie herausfand, dass das Desinteresse am Kino häufig mit einer generellen Ablehnung von auswärtigen Unterhaltungsformen wie Theater, Konzert, Vortrag und Varieté einherging. Zur Gruppe der diesbezüglich völlig Interesselosen gehörten zwanzig Prozent aller Kinder, wobei sich eine bestimmte Sozialstruktur dieser Kinder nicht ausmachen ließ. Bei den Kindern, die öffentliche Unterhaltungsangebote annahmen, war hingegen das Kino die meist frequentierte Offerte. Kinder, die „schon in Theatern, Konzerten, Vorträgen, Variétés oder [einem] Zirkus“, nicht aber in einem Kino gewesen waren, gab es kaum, der „umgekehrte Fall“ trat hingegen häufiger ein.⁶⁸⁰

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass ein wohl definiertes und eindeutiges Bild über das Kinopublikum von den kinoreformerischen ‚Studien‘ nicht geliefert wird. Fest steht, dass Kinder und Jugendliche einen festen und großen Bestandteil des Kinopublikums bildeten. Viele Kinder wurden von ihren Müttern schon als Kleinkinder mit ins Kino genommen. Im Schulalter setzte dann ein eigenständiger Kinobesuch ein, so dass spätestens mit zwölf Jahren die Mehrzahl der Kinder bereits einmal im Kino gewesen war. Dabei scheint das Kinoerlebnis so faszinierend auf die Kinder gewirkt zu haben, dass sich ein Großteil der minderjährigen Kinobesucher hin und wieder auch zu einem exzessiven, mehrstündigen Kinoaufenthalt hinreißen ließ. Regelmäßige Besucher gab es unter den Kindern allerdings weniger häufig, als es die Angst vor einer Generation von ‚Kinokindern‘ zunächst suggeriert. Zu den wöchentlichen Besuchern gehörten vermutlich allenfalls 10-15% der Kinder und Jugendlichen. Zwar kann der damalige Kinobesuch sicher mit den heutigen Zahlen konkurrieren, im Vergleich zum Fernsehkonsum nehmen sich die zeitgenössischen Zahlen aber eher bescheiden aus. Über diese Feststellung hinaus eine Sozialstruktur des Kinopublikums auszumachen, ist schwierig. Fest steht, dass sich der Kinobesuch nicht auf eine bestimmte Altersgruppe, ein bestimmtes Geschlecht oder einen bestimmten Sozialcharakter festschreiben lässt. Auch das Kinderpublikum war gemischt. Zu den häufigsten Kinobesuchern unter den Minderjährigen dürften vor allem die schon über Zehnjährigen, in der Großstadt lebenden Jungen aus ‚bildungsfernen‘ Schichten gezählt haben. Jungen aus ländlichen Regionen oder mit einem bildungsbürgerlichen Hintergrund sowie die Mädchen insgesamt gingen tendenziell seltener ins Kino. Gemeinsam ist allen minderjährigen Kinobesuchern jedoch, dass sie genauso wie die Erwachsenen auch mehrheitlich ein auf Spielfilmen basierendes Unterhaltungsangebot unterbreitet bekommen wollten. Die von den Kinoreformern hochgelobten Lehr- bzw. Dokumentarfilme stießen dagegen eher selten auf großes Interesse. Allerdings zeichnet sich das Besuchsverhalten des ‚prototypischen‘ minderjährigen Kinobesuchers dadurch aus, dass dieser in der Regel nicht nur am Filmangebot selbst interessiert war, sondern das Kino als ein ‚Gesamtangebot‘ wahrnahm, das auch auf geselligem Austausch beruhte. Schon deshalb ging man in der Regel zusammen mit Freunden und Geschwistern ins Kino. Aufgesucht wurde das Kino vor allem an den freien Nachmittagen; vielfach gelang es den Kindern aber auch, in die ihnen offiziell vielerorts verbotenen Abendvorstellungen zu gelangen.

⁶⁸⁰ Altenloh, Die Soziologie des Kinos, 1914, S. 59.

4.2 Zeitgenössische Erklärungsversuche für die Beliebtheit des neuen Mediums

Die Kinoreformer knüpften ihre Erklärungsversuche bezüglich der kindlichen und jugendlichen Begeisterung für das neue Medium häufig direkt an die Einsichten, die sie aus ihren Beobachtungen und Erhebungen des Filmkonsums der Kinder gewonnen hatten. Viele der gefundenen Erklärungen für die Kinobegeisterung der Minderjährigen sind deshalb im vorigen Kapitel schon genannt worden bzw. zumindest angeklungen. Einige Reformer befassten sich jedoch auch prinzipieller mit dem Phänomen. So etwa ließ sich die Begeisterung, die das neue Bildmedium bei den Kindern und Jugendlichen auslöste, zumindest in den Anfangsjahren der Kinos noch mit dem eher simplen Hinweis auf den „Reiz der Neuheit“⁶⁸¹, der die bei Kindern „angeborene Vorliebe [...] für das Wechselnde, Neue, Unerwartete“⁶⁸² zu treffen schien, begründen. Schon die in Hamburg 1907 gebildete „Kommission für ›lebende Photographien‹“ glaubte beobachten zu können, dass das anfänglich begeisterte Kino-Interesse bereits wieder nachzulassen schien.⁶⁸³ Auf ähnliche Weise nahm auch Friedrich Murawski an, dass vor allem von den jüngeren Kindern, namentlich denjenigen der ersten Klasse, relativ viele Kinder den Kinovorstellungen „nach ein- und zweimaligem Besuche [...] den Rücken kehrten.“⁶⁸⁴ Ganz verblasen konnte der Abwechslungs- und Neuigkeitswert jedoch auch bei grundsätzlicher Bekanntheit mit dem Kinematographen nicht. Das garantierte schon „das Geheimnisvolle des plötzlichen Hervortretens des Lichtes aus dem Dunkel des Raumes“⁶⁸⁵ sowie die auf „Vielseitigkeit“ abgestellte Programmstruktur, die Kritiker wie Ernst Schultze als „vielleicht einer der wichtigsten Gründe für seine faszinierende Anziehungskraft“ hielten.⁶⁸⁶ Ergänzt wurde das „optische[...] Potpourri“ noch durch „Klänge des Klaviers oder des Grammophons, vielleicht auch durch die erklärenden Worte, die die Bilder deutlich machen sollen, oder das laute Gelächter des Publikums, das seinen Beifall kund gibt.“⁶⁸⁷ Hinzu kamen die niedrigen Eintrittspreise und eine Programmstruktur, die - zumindest in der Frühzeit des Kinos - noch erlaubte, „daß man die Kinos jederzeit besuchen“ konnte und dennoch nie Gefahr lief, „einen wichtigen Teil zu versäumen“.⁶⁸⁸ Diese Mischung bot nicht nur die Garantie dafür, dass der einzelne Besucher etwas für ihn Passendes fand, sondern machte den Film auch zum ausgesprochenen Familienvergnügen. Autoren wie Ernst Schultze zufolge hat deshalb auch der Umstand, „[d]aß Erwachsene und Kinder gemeinschaftlich den Kinematographen besuchen können, [...] ungemein viel zu seiner Beliebtheit und seinem schnellen Erfolg beigetragen.“⁶⁸⁹

Für das anhaltende Interesse suchte man auch nach komplexer angelegten Erklärungsmustern. Adolf Sellmann, der in diesem Zusammenhang später vielfach zitiert wurde, machte für den dauernden Erfolg des Kinos insbesondere den schon

⁶⁸¹ Diehle, *Kino und Jugend*, 1913, S. 5.

⁶⁸² Anonym, *Kinematograph und Schule*, 1911, S. 178.

⁶⁸³ Vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, *Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“*, 1907, S. 25.

⁶⁸⁴ Murawski, *Die Kinematographie und ihre Beziehungen zu Schule und Unterricht*, 1913, S. 20.

⁶⁸⁵ Nickol, *Kino und Jugendpflege*, 1919, S. 9.

⁶⁸⁶ Schultze, *Der Kinematograph als Bildungsmittel*, 1911, S. 15.

⁶⁸⁷ Sellmann, *Der Kinematograph als Volkserzieher?*, 1912, S. 7.

⁶⁸⁸ Diehle, *Kino und Jugend*, 1913, S. 5.

⁶⁸⁹ Schultze, *Der Kinematograph als Bildungsmittel*, 1911, S. 19.

von Aristoteles herausgestellten „Augenhunger“⁶⁹⁰ des Menschen verantwortlich. An den optischen Charakter des Films knüpfte man häufig auch die Behauptung der besonders leichten Verständlichkeit. Besonders der Psychologe Robert Gaupp machte in diesem Zusammenhang die These populär, dass die „*Auffassung der Außenwelt mit dem Auge* [...] müheloser als die mit dem Ohre“ sei und „[a]lles, was auf dem Wege der Sprache und Schrift zu uns kommt, [...] mehr Mitarbeit von uns“ verlange als die optischen Reize.⁶⁹¹ Erhöht sah man die Anziehungskraft des Films noch durch den Bewegungsaspekt. Sellmann zufolge waren vor allem die Kinder, die er als „Sinneswesen und Augenblickswesen“⁶⁹² charakterisierte, von dem Zusammenwirken von Bild und Bewegung fasziniert. Da für Kinder vor allem die Gegenwart und der momentane Sinneseindruck von Interesse seien, das starre Bild im Gegensatz zum bewegten jedoch eine gewisse Vertiefung und Konstruktionsleistung erfordere, zögen Kinder die bewegten Bilder eindeutig vor:

Bei dem toten Bilde ist die Gedankenarbeit unter Umständen groß. Das Kind muß sich in das stehende Bild hinein vertiefen, um zu erkennen, was vorher war, und was nachher sein wird. Bei dem Filme ist diese Gedankenarbeit nicht nötig; denn die Personen und die Lebewesen setzen sich in Bewegung, und die Aufmerksamkeit erfährt, was geschieht.⁶⁹³

Nicht zuletzt deshalb schien das Kino dem jugendlichem „Erlebnisdrang“⁶⁹⁴ sowie dem menschlichen Unterhaltungsbedürfnis und der „Freude am Sensationellen“⁶⁹⁵ besonders Rechnung zu tragen. Während Sellmann die Kinobegeisterung der Kinder also vor allem anthropologisch begründete, erblickten andere in ihr primär ein historisch zu verortendes Problem. So etwa sah Ludwig Gurlitt, der Begründer der Wandervogelbewegung, in der Kinobegeisterung vor allem „ein soziales, Problem, ein Großstadtproblem“, das sich am besten „durch Spielplätze und Erlaß des Fahrgelds für Ausflüge“ bekämpfen lasse.⁶⁹⁶ Auch für Emilie Altenloh und Frieda Duensing stellte die Kinolust ein Modernisierungsphänomen dar. Emilie Altenloh sah im Kinobesuch vor allem eines der „Surrogate“, mit denen Kinder die durch „das enge Zusammenleben in den Großstädten“ beschnittene „Möglichkeit zum Selbsterleben“ von „Abenteuern“ und „eigenen Aktivität[en]“ kompensierten.⁶⁹⁷ Ähnlich argumentierte auch Frieda Duensing.⁶⁹⁸ Das größte Verständnis für die moderne Lust am Kino äußerte 1912 der Berliner Lehrer Borm im Rahmen eines Vortrages, den er auf der 42. Hauptversammlung der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung hielt. Er verdamnte die Kinobegeisterung nicht,

⁶⁹⁰ Sellmann, *Kino und Schule*, 1914, S. 12. Erstmals aufmerksam gemacht hatte Sellmann auf diesen Zusammenhang allerdings bereits 1912 in einem in der Zeitschrift *Bild und Film* erschienenen Beitrag. Auf diesen bezieht sich z.B. Diehle, *Kino und Jugend*, 1913, S. 5.

⁶⁹¹ Gaupp, *Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt*, 1912, S. 3.

⁶⁹² Sellmann, *Kino und Schule*, 1914, S. 13. Diese Auffassung wurde vielfach geteilt. So heißt es beispielsweise in dem Artikel „Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben“ nach einer Auflistung von Schülerantworten auf die Gründe zum Kinobesuch: „Diese Antworten sind typisch. Sie lassen erkennen, daß der Sinn für das Leichtbewegliche und Wechselvolle, der dem Kinde ganz allgemein eigen ist, die psychologische Grundlage für den Besuch abgibt.“ (S., *Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben*, 1907, S. 845)

⁶⁹³ Sellmann, *Kino und Schule*, 1914, S. 13.

⁶⁹⁴ Schönhuber, *Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten*, 1918, S. 35.

⁶⁹⁵ Altenloh, *Zur Soziologie des Kinos*, 1914, S. 60.

⁶⁹⁶ Gurlitt, *Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten*, [Rez.], 1918, S. 177.

⁶⁹⁷ Altenloh, *Zur Soziologie des Kinos*, 1914, S. 60.

⁶⁹⁸ Vgl. Duensing, *Kinematograph und Kinderwelt*, 1911, S. 281.

sondern erklärte sie als nachvollziehbare Reaktion auf die soziale Situation, in der die Kinder aufwuchsen:

Die Gegenwart mit ihrem unerbittlichen Kampf ums Dasein läßt oft die Eltern nicht in dem innigen Kontakt mit den Kindern stehen, wie das von der Kinderwelt zu wünschen ist. Vater und Mutter gehen ihrem Erwerbe nach; Spielplätze fehlen oft, das Kind ist auf die Welt der Straße angewiesen, es will unterhalten sein. Ist es ihm deshalb zu verargen, wenn es mit Sehnsucht in den Augen vor den blendend hell erleuchteten Kinematographentheatern steht und Einlaß begehrt? Was alles erzählt ihm das stumme, auf der Leinwand vorüberhuschende Bild. Oft haben deswegen die Kinder die Freude am Märchenbuch verloren; sie sehnen sich nach diesem modernsten aller Bilderbücher, sie können sich nicht dem faszinierenden Einfluß der belebten kinematographischen Bilderwelt entziehen. Kind und Bild sind ebenso unzertrennliche Begriffe wie Kind und Leben.⁶⁹⁹

Angesichts der hier aufgezeigten Vielfalt der Erklärungsansätze für die Kinobegeisterung der Kinder und Jugendlichen scheint die von Jürgen Kinter aufgestellte Behauptung, dass „[i]m Unterschied zu den Auseinandersetzungen um die Schundliteratur [...] in den Filmdebatten [...] die Frage nach den der Kinobegeisterung zugrundeliegenden Bedürfnissen oder hier zum Ausdruck kommenden Wünschen nicht aufgeworfen wurde“, nicht haltbar.⁷⁰⁰ Auch die Kinoreformer erkannten durchaus, dass die Kinobegeisterung der Kinder in einem engen Zusammenhang mit allgemein anthropologisch sowie entwicklungspsychologisch und sozial-historisch erklärbaren Bedürfnissen stand.

4.3 Die Diskussion um Wirkungen und Funktionen des Films

Zwar klang, wie die vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, in den Publikumsanalysen und den Erklärungsversuchen für die Beliebtheit des Mediums auch die Frage nach den Nutzungsintentionen der Kinder an; durchgesetzt hat sich das damit verbundene Interesse für die aktiven und intentionalen Umgangsweisen mit dem neuen Medium jedoch nicht. Vielmehr stand die bereits von der Hamburger Kommission für „Lebende Photographien“ gestellte Wirkungsfrage (vgl. Kap. 2) im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem neuen Medium. Diskutiert wurden sowohl die Auswirkungen des Aufenthalts im Kinoraum als auch die dem Medium Film selbst zuschreibbaren Wirkungsweisen und potenziellen Funktionen. Was das Medium an sich anbelangt, so soll hier gezeigt werden, dass die Haltungen, die dem Film innerhalb des kinoreformerischen Diskurses entgegengebracht wurden, durchaus differenzierter waren als dies die Forschung bislang dargestellt hat. Klar ist, dass sich die Kinoreformer gegenüber dem Lehrfilm deutlich aufgeschlossener zeigten als gegenüber dem Spielfilm. Dennoch lässt sich der kinoreformerische Diskurs nicht auf eine Kritik des Films als modernem Unterhaltungsmedium reduzieren. Das zeigt zum einen die Tatsache, dass es auch generelle Filmvorbehalte gab, die sich neben dem Spielfilm auch auf

⁶⁹⁹ Samuleit/Borm, *Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel*, 1912, S. 51f. Borms Koreferent auf der Hauptversammlung, Paul Samuleit, gehörte hingegen zu den strengsten Kritikern des Films.

⁷⁰⁰ Kinter, *Arbeiterbewegung und Film (1895-1933)*, 1985, S. 115.

den Lehrfilm richteten. Zum anderen fand der Spielfilm, wie zu zeigen sein wird, durchaus auch in Teilen der Kinoreformbewegung schon früh Anerkennung.

4.3.1 Gefahren des Kinobesuchs

Auf dem Prüfstand der Kinoreformer stand nicht nur der Film als solcher, sondern die Institution Kino als Ganzes. Das belegen die Argumente, mit denen die Kinoreformer zeigen wollten, dass der Kinobesuch auch unabhängig von dem jeweilig gezeigten Film eine Gefahrenquelle für die Kinder und Jugendlichen darstellen konnte. Zu den immer wieder aufgeführten allgemeinen, mit dem Kinobesuch bzw. einem längeren Kinoaufenthalt verbundenen Gefahren zählen neben der auf der Entflammbarkeit der Filme beruhenden Feuergefahr vor allem die „[s]chlechte Luft“⁷⁰¹ in den Kinosälen, die man für Schwindel, Übelkeit und Lungenschäden verantwortlich machte und die durch das „*Flimmern und Wackeln der Bilder*“ verursachten Augenschäden, denen man mit Hilfe einer Verbesserung der Technik aber in absehbarer Zeit zu entkommen glaubte.⁷⁰² Im weiteren Sinne zu den Gefahren des Kinobesuchs rechnete man auch den in den Kinos stattfindende „*Ausschankbetrieb*“⁷⁰³ sowie „die lärmende *Musik*“, den „*Verkauf von Näscheren*“, „das *Zigaretten-Rauchen* der Knaben“ und das „*Lesen der bekannten Schundbücher* in den Pausen“.⁷⁰⁴ Als noch schwerwiegender galten die Sittlichkeitsverstöße bzw. -delikte, die sich im Kinoraum abspielen konnten. So beobachteten einige Reformer verärgert, dass zahlreiche jugendliche Pärchen die Kinos dazu nutzten, sich „unbeobachtet unterhalten zu können“.⁷⁰⁵ Einige Jungen ließen sich von den erotischen bzw. anzüglichen Bildern zudem zu „schmutzige[n] Redensarten“ und neckischen „Belästigungen“ der Mädchen aufreizen.⁷⁰⁶ Neben solch eher harmlosen Vorkommnissen unter den Kindern und Jugendlichen selbst zeichnen manche Berichte auch Szenarien von handfesteren Sittlichkeitsdelikten bis hin zum Kindesmissbrauch, den Erwachsene an minderjährigen Kinobesuchern begangen haben sollen. So berichtet Michael Töteberg, dass in Hamburg eine völlige Verdunkelung des Zuschauerraums u.a. deswegen verboten wurde, weil schon 1905 der Polizei fünf Fälle bekannt geworden waren, „wo erwachsene Personen sich im Kino an Kindern vergangen“ und dafür bis zu acht Monaten Gefängnisstrafe erhalten hatten.⁷⁰⁷

Schließlich weisen die kinoreformerischen Publikationen auch immer wieder darauf hin, dass der Filmkonsum der Kinder und Jugendlichen deren Finanzbedarf erheblich steigere⁷⁰⁸ und damit „Betteleien“⁷⁰⁹ sowie eine mit dem Kino verbundene „Beschaffungskriminalität“⁷¹⁰ fördere. In der Regel handelte es sich bei diesen Fällen entweder um eine Entwendung kleinerer Geldbeträge bei Eltern,

⁷⁰¹ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 23.

⁷⁰² Gaupp, *Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt*, 1912, S. 4f.

⁷⁰³ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 23.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 24.

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 84.

⁷⁰⁷ Vgl. Töteberg, *Filmstadt Hamburg*, 1997, S. 26.

⁷⁰⁸ Kunte, *Das Kino. Ein Mahn- und Warnruf an Eltern und Jugend*, 1917, S. 18.

⁷⁰⁹ Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 74.

⁷¹⁰ Vgl. Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 78.

Verwandten und Bekannten oder um kleinere Unterschlagungen und Veruntreuungen von Geldern, die den Kindern und Jugendlichen zu Einkäufen, Besorgungen und dergleichen anvertraut worden waren. Manche der mittellosen Kinder versuchten sich jedoch nicht das Geld zum Kinobesuch, sondern den ‚kostenlosen‘, unerlaubten Kinozutritt zu verschaffen.⁷¹¹ Gelegentlich kam es auch zu regelrechten Einbruchsdelikten. So berichtet Albert Hellwig von einem Einbruch, den fünf Jungen in ein Hamburger Kino begingen. Aufgeklärt wurde der Fall deswegen, weil sich die Jungen nicht für das Geld, sondern für die im Kino aufbewahrten Eintrittskarten interessiert hatten und mit Hilfe dieser Beute auch tatsächlich versucht hatten, sich den Eintritt zu einer Vorstellung zu verschaffen.⁷¹²

4.3.2 Gratifikationen und Gefahren des Lehr- bzw. Dokumentarfilms

Die Tatsache, dass der Dokumentar- bzw. Lehrfilm anders als der Spiel- bzw. Unterhaltungsfilm schon früh auf Anerkennung stieß, beruht in erster Linie darauf, dass man seine Einsatzmöglichkeiten als Bildungsmittel erkannte. Trotz der angenommenen positiven Funktionen des Lehrfilms beinhaltete die Kritik am Film aber auch immer wieder Argumente, die das Medium insgesamt diskreditierten und somit auch den Lehrfilm einschlossen. Kern dieser grundsätzlichen Kritik bildete, wie zu zeigen sein wird, die als ‚gesundheitliche‘ Gefahr verhandelte Sorge, dass der Film die Wahrnehmungsdispositionen des Menschen negativ beeinflussen könnte.

4.3.2.1 Gratifikationen des Lehr- bzw. Dokumentarfilms

Geschätzt wurde der Film zunächst vor allem dafür, dass er sich aufgrund seiner Anschaulichkeit hervorragend als Unterrichtsmittel für bereits anerkannte Unterrichts- bzw. Bildungsgegenstände nutzbar machen ließ und als ein solches nicht nur gegenüber dem vom Lehrer gelenkten Unterrichtsgespräch, sondern auch gegenüber anderen Anschauungsmitteln mehrere Vorteile aufzuweisen schien. Herkömmlichen Anschauungsmitteln erwies sich der Film vor allem dadurch überlegen, dass er auch solche Bewegungsvorgänge sichtbar machen konnte, die mit dem bloßen Auge nicht erkennbar waren. Dazu gehörten zum einen Vorgänge, die aufgrund ihrer räumlichen oder zeitlichen Distanz oder auch ihrer normalen Größe oder Geschwindigkeit von den Schülern nicht unmittelbar betrachtet werden konnten. Als ideales Gebiet für einen Filmeinsatz in diesem Sinne galten in erster Linie die naturwissenschaftlichen Fächer und dabei insbesondere die Erd- bzw. Völkerkunde sowie der natur- und pflanzenkundliche Unterricht, wo man mit Hilfe des Films beispielsweise das Wachstum einer Pflanze oder unter dem Mikroskop beobachtete Vorgänge veranschaulichen konnte.⁷¹³ Zu dem Vorteil, dass der Film auch Dinge, die für das menschliche Auge unter normalen Bedingungen unsichtbar waren, der Beobachtung zugänglich machen konnte, kam als weiterer Vorzug, dass der Film im Vergleich etwa zur direkten Einzelbeobachtung am Mikroskop einen ungleich größeren Zuschauerkreis erlaubte. Ähnlich den digitalen Medien heute

⁷¹¹ Vgl. ebd., S. 78-83.

⁷¹² Vgl. ebd., S. 79.

⁷¹³ Vgl. ebd., S. 112-126.

galt deshalb schon der Film als „ein vortreffliches Mittel, das *Wissen zu demokratisieren*.“⁷¹⁴

Ein weiteres Argument für die Verwendung des neuen Mediums als Unterrichtsmittel knüpfte sich an die Beobachtung, dass das Ansehen eines Films von Kindern häufig als „lustbetontes Erlebnis“ empfunden.⁷¹⁵ Hierauf gründete man die Hoffnung, dass durch das damit verbundene spielerische Moment die Lernbereitschaft und die Motivation bei den Kindern gesteigert würden. Hermann Lemke, der wichtigste Wegbereiter der unterrichtlichen Verwendung des Films, sah in dem neuen Medium sogar eine ideale Möglichkeit, die „Aufmerksamkeit [...] und Selbsttätigkeit“ der Schüler zu fördern und damit eines der „Hauptziele“ der modernen Pädagogik zu verwirklichen.⁷¹⁶ Denn während die Schüler im traditionellen, fragend-entwickelnd angelegten Frontalunterricht nur nachsprachen, „was der Lehrer beschreibt“, erlebten sie beim Filmunterricht das Gezeigte nicht nur selbst, sondern mussten es anschließend auch „selbständig mündlich und schriftlich in Worte“ fassen.⁷¹⁷

4.3.2.2 Generelle, auch den Lehr- bzw. Dokumentarfilm einschließende Gefahren

Die Begeisterung für das neue Unterrichtsmittel wurde keineswegs von allen Lehrern geteilt. Vielmehr zeigt die von der bisherigen Forschung noch zu wenig herausgestellte Tatsache, dass auch die Lehrfilme von der kinoreformerischen Kritik nicht verschont blieben, dass es den Kinoreformern letztlich nicht nur um spezielle Inhalte oder die vermeintlich ungünstigen Rezeptionsbedingungen im Kino ging, sondern dass sie das neue Medium als solches angriffen. Ein wichtiger Kritikpunkt, der neben dem Spielfilm auch den Lehrfilm betraf, bezog sich auf die Schnelligkeit im Wechsel der Bilder. So hielt man Kinder noch nicht für fähig, „in raschem Flug die geistige Arbeit zu bewältigen“, welche die „kurzzeitige[n] Bewegungsbilder“ ihnen abverlangten.⁷¹⁸ Vielmehr konstatierte man zwischen der Filmrezeption der Erwachsenen und derjenigen der Kinder und Ungebildeten einen wichtigen entwicklungspsychologischen Unterschied, der einem breiten Einsatz des Lehrfilms durchaus widersprach:

Wenn wir Erwachsenen sehen und beobachten, so ergänzt unsere Seele aktiv aus dem Bestande unseres Wissens, unserer inneren Anschauung jeden neuen Eindruck; nur so wird es uns überhaupt möglich, das rasch wechselnde Kinobild, dessen Einzelheiten kein Mensch in der kurzen Zeit seines Erscheinens wirklich wahrzunehmen vermag, doch in allem Wesentlichen zu erfassen und zu verstehen. Nun sind aber innere Anschauung und eigenes, bereitliegendes Wissen beim Kinde und beim Ungebildeten meist noch viel zu gering, und so muß ihnen viel von dem entgehen, was der flüchtige Augenblick an Eindrücken bietet.⁷¹⁹

⁷¹⁴ Sellmann, *Kino und Schule*, 1914, S. 16.

⁷¹⁵ Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 121.

⁷¹⁶ Lemke, *Durch die Technik zur Schulreform*, 1911, S. 11.

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Gaupp, *Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt*, 1912, S. 6.

⁷¹⁹ Ebd.

Derartige Beobachtungen beförderten die These, dass die permanente Überforderung durch „das hastige Tempo der Bilder“ und „das dem Leipziger Allerlei gleichende Programm“⁷²⁰ zu einer „Bestärkung einer gewissen Oberflächlichkeit“, „Begünstigung der Unaufmerksamkeit“, „Verhinderung der Konzentrierung“⁷²¹ sowie einer allgemeinen „Zerstretheit und Zerfahrenheit“⁷²² führten. Für eine ähnliche ‚Nervenaufreizung‘ machte man schließlich auch das durch kameratechnische Einstellungswechsel bedingte „*ruckweise, plötzliche Ändern des Gesichtswinkels*, wodurch eine Person bald in der Ferne, bald in der Nähe, bald klein, bald groß gesehen wird“, verantwortlich.⁷²³

Ein zweites, gegen den Film generell ins Feld geführtes Argument stellt die thematisierte Gefahr einer ‚Verwirrung‘ der Vorstellungswelt, oder, wie Hellwig schreibt, des „Vorstellungsleben[s]“ des Kindes dar.⁷²⁴ Denn auch wenn man die Zeitraff- bzw. Zeitdehnungsmöglichkeiten des Films zur Veranschaulichung von bildungsrelevanten, jedoch mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbaren Bewegungsvorgängen in weiten Kreisen schätzte, so hielten einige Reformer sie doch für ausgesprochen schädlich.⁷²⁵ Vereinzelt vermutete man, die noch heute aktuelle Diskussion um den medial bedingte Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung des Menschen bereits andeutend,⁷²⁶ sogar schon, dass „das Filmbild seiner Struktur nach von großem Einfluß auf die Entwicklung des kindlichen Raum- und Zeitgefühls“ sei.⁷²⁷

Auch die von bekannten kritischen Medientheoretikern wie Jean Baudrillard in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschürte Angst, die mediale Wirklichkeit könnte die Realität eines Tages durch eine Welt der ‚Simulakren‘ ersetzen, lässt sich im kinoreformerischen Diskurs der Kaiserzeit bisweilen schon erahnen. Selbst ein besonders progressiver Kinoreformer wie Hermann Lemke betonte beispielsweise, dass „[ü]berall, wo die Anschauung am *lebenden* Objekt möglich ist, [...] der Kinematograph *nicht* am Platz“ sei.⁷²⁸ Um eine solche Anbindung an den konkreten Lehrgegenstand selbst dort zu gewähren, wo ein Kontakt mit einem lebendigen Objekt nicht möglich war, schlug der später auch als Sach- und Jugendbuchautor aufgetretene Pädagoge Gregor Victor Mendel 1909 in seiner Broschüre *Kinematographie und Schule* vor, die Kinoräume mit Nebensälen auszustatten, in denen naturwissenschaftliche und kunstgeschichtliche Sammlungen den Kindern, das, was sie in den Lehrfilmen gesehen hätte, auch konkret vor Augen führen sollten.⁷²⁹ Zu den wenigen Kritikern, die den Film als Anschauungsmittel sogar ganz ablehnten, gehörte der Bremer Reformpädagoge und Kinderbuchautor Fritz Gansberg (1871-1950). Für Gansberg, dessen Konzept des Anschauungsunterrichts auf den ‚unvermittelten‘, ‚erlebnishaften‘ Umgang der Schüler mit den ‚Dingen‘ setzte, ließ sich die lebendige Anschauung nur durch die

⁷²⁰ Götze, *Jugendpsyche und Kinematograph*, 1911, S. 418.

⁷²¹ Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 22.

⁷²² Götze, *Jugendpsyche und Kinematograph*, 1911, S. 418.

⁷²³ Lolling, *Kino und Schule*, 1913, S. 164.

⁷²⁴ Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 67.

⁷²⁵ Vgl. Götze, *Jugendpsyche und Kinematograph*, 1911, S. 419.

⁷²⁶ Zu dieser Diskussion vgl. Großklaus, *Medien-Zeit, Medien-Raum*, 1995.

⁷²⁷ Pollatz, *Kinematograph und Schule*, 1913, S. 561.

⁷²⁸ Lemke, *Die kinematographische Unterrichtsstunde*, 1911, S. 7.

⁷²⁹ Vgl. Ruprecht, *Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland*, 1959, S. 26f.

Für Mendels Broschüre selbst konnte von mir leider kein Besitznachweis in einer deutschen Bibliothek ermittelt werden.

„Erzählung“ und die „Schilderung“ ersetzen.⁷³⁰ Zu diesen Anschauungsmitteln bildeten seiner Auffassung nach weder die Landkarte noch der Film eine geeignete Alternative. Denn „während der Erzähler den Hörer“ dazu veranlasse, „sich selbst in die Szene hineinzustellen“ und dadurch „zu einer fortwährenden geistigen Aktivität“ zwingt, zögen die Filmbilder „doch im wahrsten Sinne des Wortes nur außen vorbei“.⁷³¹ Zwar bildet Gansbergs Plädoyer für die Sprache als stets zu bevorzugendes Veranschaulichungsmittel eine Ausnahmeposition. Auch insgesamt fand ein Vorschlag wie derjenige Hermann Lemkes, der die „Lehrtätigkeit“ des Lehrers beim Filmunterricht „auf das *Allernotwendigste* beschränken“ und den „Film möglichst durch sich selbst auf die Kinder wirken lassen“ wollte,⁷³² jedoch weniger Anhänger als die These Hermann Häfkers, dass der Filmeinsatz im Unterricht „des *sorgsam ausgearbeiteten* erläuternden Wortes“ bedürfe.⁷³³

Verantwortlich für dieses Festhalten an der Worterklärung war, dass man die Funktion des ‚Unterrichtsfilms‘ in der Kaiserzeit noch allein in der Veranschaulichung von Sachwissen sah. Da bei einem solchen Unterrichtsziel eine korrekte Darstellung der Wissensbestände eine große Rolle spielte, hielt selbst Hermann Lemke beim Filmunterricht eine Phase, in der „eine Klärung der Vorstellungen seitens des Lehrers“ erfolgte, für unerlässlich.⁷³⁴ Ebenso hielt auch der radikale Schulreformer Berthold Otto, der zu den ersten Pädagogen gehörte, die die engen Pfade des filmischen Anschauungsunterrichts in Richtung auf die sich in den 1920er Jahren durchsetzende ‚Erlebnispädagogik‘ zu überschreiten begann,⁷³⁵ noch 1916 an der Notwendigkeit der sprachlichen Erläuterung der Filmbilder fest. Er sah aber auch, dass den Lehrern das hierzu notwendige Sachwissen durchaus fehlen konnte. Anders als die meisten Reformer, die die Filmerklärungen für eine Sache des Lehrers hielten, machte sich Otto deshalb Gedanken darüber, wie man einen vom Lehrer stärker unabhängigen Filmunterricht weiter perfektionieren könnte. In diesem Rahmen machte er den Vorschlag, das Grammophon in den Filmunterricht einzubeziehen und „für jeden Film eine entsprechende Platte“ herzustellen.⁷³⁶ Erst in einer zweiten Phase sollte der Unterricht im Sinne des von ihm präferierten Reformmodells des Gesamtunterrichts ablaufen, bei dem nicht der Vortrag des Lehrers, sondern das wechselseitige Gespräch - sowohl zwischen den Schülern und dem Lehrer als auch der Schüler untereinander - die maßgebliche Rolle spielte. Anders als Gansberg hielt Otto, an dessen Schule bis zu diesem Zeitpunkt allerdings erst ein einziger und von Otto selbst nicht begleiteter Filmversuch stattgefunden hatte, einen solchen Filmunterricht auch den „Lesestückbesprechungen“ für überlegen.⁷³⁷

Aufgrund der dargestellten prinzipiellen, formbasierten Vorbehalte gegenüber dem neuen Medium kreiste in Teilen der Lehrerschaft bereits 1914 die Furcht vor einer „aufgeregten, zappelnden, hastigen, nervösen, genußsüchtigen, von einem Gegenstand zum anderen fliegenden“ Generation von „*Kinokindern*“, denen „[a]ll

⁷³⁰ Gansberg, Streifzüge durch die Welt der Großstadtkinder, 1905, S. 3.

⁷³¹ Gansberg, Vom Götzendienste in der Geographie, 1912, S. 285.

⁷³² Lemke, Die kinematographische Unterrichtsstunde, 1911, S. 15.

⁷³³ Häfker, Für Kinder!, 1908, [ohne Paginierung].

⁷³⁴ Lemke, Die kinematographische Unterrichtsstunde, 1911, S. 15.

⁷³⁵ Vgl. Degenhart, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001, S. 62-65.

⁷³⁶ Anonym, Fortschritte und Aussichten der Schulkinematographie, 1916, [ohne Paginierung]. Der Artikel druckt eine Reihe von Beiträgen zu einer Umfrage zu den Aussichten der Integration des Films in den Schulunterricht ab. Bertold Ottos kurzer Aufsatz bildet einen der Beiträge.

⁷³⁷ Ebd.

das Geschaute [...] in ihrem Gehirn“ herumwirbelt, „der Geschmack [...] verbildet“ und „das Gemüt leer geworden“ ist und die, jeglicher „ernster Arbeit unlustig“, nur noch „von Genuß zu Genuß taumeln“ wollen.“⁷³⁸ Generell durchsetzen konnte sich diese Auffassung jedoch nicht.⁷³⁹ Entgegengehalten wurde der Behauptung, „daß der Kinematograph ein Geschlecht von „*Kinokindern*“ erzeuge, die oberflächlich, faul, genußsüchtig und arbeitsunfähig“ wären,⁷⁴⁰ die These, dass derartige Schäden nicht durch den Film als solchen, sondern erst „durch Mißgriffe und falsche Methodik“ verursacht würden.⁷⁴¹ Dort, wo eine „zweckmäßige Vorbereitung, Leitung und Verarbeitung der Darbietung“ tatsächlich ausblieb, hielt man die Sorge, „daß die Darbietung lebender Bilder leicht eine Neigung zu träger, passiver Rezeptivität“ begründen könnte, in der Mehrheit allerdings für berechtigt.⁷⁴²

4.3.3 Gefahren und Gratifikationen des Spielfilms

Fand der Lehrfilm von Anfang an insgesamt eher Anklang, so wurde der Spielfilm von Beginn an beargwöhnt. Anders als beim gelegentlich vor allem hinsichtlich seiner ‚gesundheitlichen‘ Gefahren kritisierten Lehrfilm richtete sich die Kritik am Spielfilm vor allem auf die ethisch und ästhetisch bedenklichen Inhalte der Filme, wobei die Argumente, die im literarischen ‚Schundkampf‘ formuliert wurden, hier wiederkehren. Allerdings schien im Film die Zahl bedenklicher Inhalte einen neuen Gipfelpunkt erreicht zu haben. Für viele zeitgenössische Kinokritiker besonders eindrücklich illustriert wurde dies durch das Zahlenmaterial, das der evangelische Pfarrer Walther Conradt in seiner 1910 veröffentlichten Schrift *Kirche und Kinematograph* zusammengetragen hatte. Die von Conradt aufgestellte Statistik gibt an, dass in den von ihm gesehenen „250 Stücken: 97 Morde, 51 Ehebrüche, 19 Verführungen, 22 Entführungen, 45 Selbstmorde vorkommen und 176 Diebe, 25 Dirnen, 35 Trunkenbolde, ein Heer von Schutzleuten, Detektivs und Gerichtsvollziehern auftreten“.⁷⁴³ Trotz der gegen die Spielfilme ins Feld geführten Kritik gab es jedoch schon früh auch Kinoreformer, die den Spielfilm als Teil der Kinderkultur anerkannt wissen wollten. Im Vordergrund standen dabei, wie zu zeigen sein wird, allerdings zunächst nicht ästhetische, sondern pragmatische Gründe.

4.3.3.1 Gefahren des Spielfilms

Im Zentrum der Diskussion um die Gefahren des Spielfilms stand die These von der zerstörenden Wirkung der Filminhalte auf die Sittlichkeit der Kinder und Jugendlichen. Auf zwei Aspekte richtete sich der an solche Beobachtungen immer wieder geknüpfte Vorwurf der entsittlichenden Wirkung des Films: auf den der Sexualität und den der Kriminalität.⁷⁴⁴ Zu dem ersten Komplex sind all jene zeitgenössischen Äußerungen zu rechnen, die durch die im Film dargestellte Erotik

⁷³⁸ Sellmann, *Kind und Schule*, 1914, S. 6. Sellmann selbst schließt sich jedoch nicht dieser Furcht an.

⁷³⁹ Ebd., S. 15.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 11.

⁷⁴¹ Ebd.

⁷⁴² Anonym, *Kinematograph und Schule*, 1911, S. 178.

⁷⁴³ Conradt, *Kirche und Kinematograph*, 1910, S. 32.

⁷⁴⁴ Vgl. Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 24.

eine ‚sittliche Laxheit‘ auch bei Kindern und Jugendlichen gefördert sehen.⁷⁴⁵ Im engeren Sinne ging es dabei zum einen um die durch das Dunkel der Kinosäle und die nicht nach Geschlechtern getrennte Sitzordnung noch verstärkte Angst, dass die Mädchen im Kino verführt werden könnten.⁷⁴⁶ Zum anderen fürchtete man, dass bei den Mädchen eine Bereitschaft zur Prostitution geweckt werden könnte. So vermutete eine der Berichterstatte(r)innen der Hamburger „Kommission für ›lebende Photographien‹“:

Ein Mädchen könnte sich sehr leicht merken, wie man durch den Verkauf seiner Ehre ein sorgen- und arbeitsfreies, in seinen Augen herrliches, Leben genießen kann. Kommt dann später der Kampf ums Dasein, so könnte es sich sagen: „Warum sich abmühen an der Nähmaschine bei einem Stundenlohn von 10 Pfg., warum zur Fabrik gehen für 10 M. die Woche?“⁷⁴⁷

Häufig wurden die direkten Vorwürfe gegen die Liebes- und Erotikfilme auch mit einer Anprangerung des von den Filmen angeblich geförderten Autoritätsverlusts der Kinder gegenüber den Erwachsenen sowie der generellen Gefährdung der Institution der Familie verbunden. Kritische Anmerkungen finden sich in diesem Zusammenhang u.a. gegen die zahlreichen zeitgenössischen Humoresken und Grottesken, in denen Erwachsene verspottet werden. Hermann Häfker geißelt in einem Artikel aus dem *Kinematographen* die respektverletzende Wirkung an folgendem Beispiel:

Einem Kinde werden Reinlichkeit und gute Manieren beigebracht. Wenn es im Bilde einen Erwachsenen sieht, der die Zunge fingerlang herausstreckt und herumwälzt, sich Nase und Kinn leckt und dazu Fratzen schneidet und das alles ohne Humor und möglichst schnell, damit Film gespart wird, so wird es zwar lachen - wie jedes Kind, das überrascht wird - aber es wird etwas in ihm verletzt, das Lehrer und Eltern mühsam erzogen haben.⁷⁴⁸

Gelegentlich ging es auch um die Angst, dass die Kinder durch die ‚Aufklärung‘ des Films verfrüht aus dem Stadium der Kindheit herausgerissen werden könnten. So etwa bemängelte bereits im Hamburger Kommissionsbericht ein Mitglied, dass das Kino Kindern Wissensbestände zugänglich mache, „die ihnen nie bekannt werden sollten, solange sie Kinder sind.“⁷⁴⁹

Für noch gefährlicher als die vom Kino beförderte ‚Unsittlichkeit‘ galt den Kinoreformern die vermeintlich von filmischen Gewaltdarstellungen ausgehende Kriminalisierung der Kinder und Jugendlichen.⁷⁵⁰ In nahezu allen Schriften der

⁷⁴⁵ Vgl. ebd., S. 31-33.

⁷⁴⁶ Vgl. Spier, die sexuellen Gefahren des Kinos, 1912, S. 196.

⁷⁴⁷ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 28.

⁷⁴⁸ Häfker, Für Kinder!, 1908, [ohne Paginierung].

⁷⁴⁹ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 29.

⁷⁵⁰ Während man in den 70er Jahren dieser Kritik eher misstraute (vgl. Kommer, Früher Film und späte Folgen, 1979), wird in letzter Zeit z.B. von Corinna Müller betont, dass die Vorwürfe gegenüber den Darstellungen von „provokanter Erotik“ und brutaler Gewalt zumindest in der Frühphase der Langfilme durchaus „keine aus der Lust gegriffenen Hirngespinnste verknöchertes

Kinoreformbewegung wurden immer wieder Beispiele angeführt, die belegen sollten, dass die im Film häufig dargestellten Grausamkeiten, Diebstähle und Verbrechen zu einer allgemeinen Verrohungen führen bzw. eventuell sogar zur Nachahmung von kriminellen Handlungen animieren könnten.⁷⁵¹ So berichtet beispielsweise Adolf Sellmann von einer vom Kino inspirierten jungen Mörderin, über die am 13. November 1911 folgende Notiz durch die deutschen Tageszeitungen ging:

Geestenmünde, den 11. November: „Ein 15jähriges Mädchen, das seit längerer Zeit bei einer hiesigen Herrschaft bedienstet ist, versuchte diese durch Kleesaltz zu vergiften. Dem Mädchen, das heute verhaftet wurde, sind bis jetzt drei Versuche nachgewiesen worden. Es will sich durch einen Kinematographenfilm, genannt „Das giftige Mittagessen“, den es in einem hiesigen Kinematographentheater sah, auf die ihm selbst unfafßbar erscheinende Tat gebracht worden sein.“⁷⁵²

Besonders beargwöhnt wurden in diesem Zusammenhang die Filme, in denen die Gewalttaten und Verbrechen nicht nur dargestellt, sondern sogar verharmlost wurden, indem beispielsweise die Vertreter der Ordnungsmacht Verbrecher nicht bestrafen, sondern aus Profitgier zu ihren Verbündeten machten.⁷⁵³

Verantwortlich dafür, dass solche Nachahmungstaten fast ausschließlich am Beispiel von straffällig gewordenen Kindern und Jugendlichen demonstriert wurden, ist meiner Ansicht nach das zugrunde gelegte Wirkungsmodell, das - trotz der gelegentlichen Hinweise auf eine als Voraussetzung anzusetzende ‚Disposition‘ - keinen Zweifel daran aufkommen ließ, „daß Kinder in weit höherem Maße als Erwachsene der Gefahr ausgesetzt sind, unsittlichen, verrohenden oder die Phantasie in ungünstigem Sinne erregenden Einflüssen zu erliegen.“⁷⁵⁴ Selbst dort, wo man die Gefahr auf die ungebildete ‚Masse‘ ausdehnte, wusste sich die erwachsenen Bildungsträger immer wieder von der Gefahr auszunehmen. Denn während man bei den Erwachsenen in der Regel davon ausging, dass zumindest „kritische Zuschauer“ das im Film gezeigte „greuliche Zeug“ „wie ein nasser Pudel“ von sich abschüttelten, hielt man die „Kinder“ und „urteilsschwachen Menschen“ noch für prinzipiell formbar.⁷⁵⁵

Diese zu bekämpfende Gefahr [gemeint sind das Kino und der Film, A.S.], welche moralische und ernste Grundsätze unterminiert und damit die moralischen Stützen im Menschen, besteht selbstredend nur für die Jugendlichen und leicht Beeinflußbaren, die nicht gewohnt sind, von jedem Ding ihre eigene Meinung zu haben, alles selbst mit der Sonde kritischer Methoden zu unterscheiden.⁷⁵⁶

Sittenwächter“ waren (Müller, Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter 2001, S. 79).

⁷⁵¹ Vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 27; sowie Hellwig, Kind und Kino, 1914, S. 33-39.

⁷⁵² Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher?, 1912, S. 13.

⁷⁵³ Vgl. Degenhardt, „Bedenken, die zu überwinden sind...“, 2001, S. 28.

⁷⁵⁴ Conradt, Kirche und Kinematograph, 1910, S. 24.

⁷⁵⁵ Gaupp, Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt, 1912, S. 9.

⁷⁵⁶ Spier, Die sexuelle Gefahr im Kino, 1912, S. 192.

Fast schon paradoxerweise galten deshalb auch bei Filmen, denen man eine politisch subversive oder „sozialgefährliche“⁷⁵⁷ Botschaft entnehmen zu können glaubte, die eigentlich noch unpolitischen Kinder als eine der Hauptopfergruppen. Selbst in Schriften, die das Kino nicht primär als ‚Volks-, oder ‚Massenverhetzungsmittel‘, sondern als Teil der Kinderkultur behandelten, wurde diese vermeintlich subversive Gefahr des Films thematisiert. So etwa beklagte der Rektor A. Schmidt in einem Aufsatz über „De[n] Kinematograph[en] als Schädiger und Helfer in Erziehung und Unterricht“, dass durch „die Blödsinnigkeit vieler sogenannter humoristischer Films [...] die festgefügte Ordnung des bürgerlichen Lebens untergraben“ würde.⁷⁵⁸ Hier galt es deshalb jeglichen Anfängen zu wehren und insbesondere bei den Kindern jegliche „Verfälschung des wirklichen Lebens“ zu verhindern.⁷⁵⁹

Elend und Not, Armut und Krankheit, Verzweiflung und Selbstmord wandern in gewollter Verzerrung über die Bühnen und erwecken im Herzen des Kindes quälende Gedanken über die Ungerechtigkeit der Welt. Wir sehen, wie der Arme, wenn er stiehlt, mit rauher Hand in den Kerker geworfen wird, während der Reiche, wenn er dasselbe tut, rücksichtsvoll behandelt wird und alles mit Geld glatt erledigt. Wir Erwachsene wissen, daß eine solche Darstellung bei uns in Deutschland blödsinnig ist, weil sie der Wahrheit ins Gesicht schlägt. Im Herzen des Kindes aber bleibt ein Stachel zurück; das Vertrauen auf Recht und staatliche Ordnung ist erschüttert.⁷⁶⁰

Schließlich führten auch nationalistische Denkfiguren zu einer Ablehnung des Spielfilms. So etwa wies Karl Brunner angesichts der starken Marktstellung der „französischen, italienischen, amerikanischen sowie [...] dänischen Films“ darauf hin, dass beim Film „Inhalt und Form eines Anschauungsmittels von beispielloser Verbreitung und Wirkung“ hauptsächlich von „Völker[n]“ bestimmt werde, die „an unserm Niedergang lebhaft interessiert sind“.⁷⁶¹ Zudem, so Brunner, gingen die Filme „in die ganze Welt hinaus und müss[t]en dem Australier ebenso verständlich sein wie dem Amerikaner, dem Südromanen ebenso wie dem Nordgermanen, dem Japaner und Chinesen.“⁷⁶² Diese grenzüberschreitende Verständlichkeit führe jedoch dazu, dass der Film „nur relativ elementare Vorgänge“ darstellen könne.⁷⁶³

4.3.3.2 Gratifikationen des Spielfilms

Trotz der immer wieder erhobenen Kritik gab es von Anfang an auch Fürsprecher des Spielfilms. Von den liberaleren Reformern plädierten viele dafür, dass auch in das Programm der „Jugendvorstellungen“ nicht nur „wissenschaftliche Films“,

⁷⁵⁷ Hellwig, Schundfilms, 1911, S. 43.

⁷⁵⁸ Schmidt, Der Kinematograph als Schädiger und Helfer in Erziehung und Unterricht, 1913, S. 1291.

⁷⁵⁹ Gaupp, Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt, 1912, S. 10.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 12. Vgl. auch radikale Kritik der „bewußten Aufstachelung der Klassengegensätze“ schon bei Jugendlichen schrieb auch Karl Brunner dem Kino zu (Brunner, Vergiftete Geistesnahrung, 1914, S. 17).

⁷⁶¹ Brunner, Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr, 1913, S. 8.

⁷⁶² Ebd., S. 12. Vgl. auch Gaupp, Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt, 1912, S. 8f.

⁷⁶³ Brunner, Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr, 1913, S. 12.

sondern „auch dramatische oder humoristische“ gehörten.⁷⁶⁴ Sogar ganze Verbände, wie beispielsweise der der Stuttgarter Jugendfürsorge, setzten sich bereits um 1910 dafür ein, dass in den Kindervorstellungen nicht nur Lehrfilme, sondern auch Programme mit „klassischen Bühnenwerken, [...] Märchen und geschmackvollen humoristischen Erlebnissen“ gezeigt würden.⁷⁶⁵ Der Ruf nach einem primär nicht als Lehr-, sondern als Unterhaltungsstätte konzipierten spezifischen „Kinderkino“, in dem beispielsweise Kinderkomödien und Märchen laufen könnten, klang jedoch nur ganz vereinzelt an.⁷⁶⁶ Zudem legitimierte man diese Forderung nach der Integration von Spielfilmen in die Programme in der Regel nicht in einem emphatischen Sinne mit dem Bildungs- oder Kunstwert der Filme, sondern aus einer bloß billigenden Haltung heraus. Hinter der Bekundung, dass das Kind nicht nur Belehrung, sondern auch Unterhaltung⁷⁶⁷ brauche, steckte vielfach nämlich nicht viel mehr als die Einsicht, dass die trockenen Lehrfilmprogramme zur Unterstützung entsprechende ‚Zugmittel‘ benötigten. Deutlich wird dies etwa in dem Bericht, den Paul Samuleit über die Erörterung der ‚Kino-Frage‘ unter der deutschen Lehrerschaft erstattete und in dem er u.a. von der geäußerten Ansicht berichtet, „daß man das Kind nicht mit belehrenden Vorführungen überfüttern dürfe, daß man auch sein natürliches Unterhaltungsbedürfnis befriedigen müsse, wenn man ihm die Schulvorstellungen nicht verleiden wolle“.⁷⁶⁸

Neben solch pragmatischen Überlegungen spielten neoromantische Argumentationsmuster, die die Kompensationsleistung des Films für die sozialen Folgen der Modernisierung betonten, bei den positiven Plädoyers für den Spielfilmeinsatz in den Kinderprogrammen eine Rolle. So verteidigte Fritz Auer in einem Artikel über „Das Zeitalter des Films“, in dem er die kindliche Kinolust als „romantisch[e]“ Reaktion auf den Naturverlust des „modernen Großstadtkind[es]“ deutete, den Filmkonsum damit, dass es „für manches arme Kind [...] immer noch besser“ ist, „wenn es in einer freien Stunde im Kino sitzt als auf der Strasse“.⁷⁶⁹ Selbst eine Autorin wie Frieda Duensing, die ein eigenes Kinoerlebnis durchaus begeistert schilderte⁷⁷⁰, pries die Eigenschaften des Films als „Unterhalter“ und „Illusionsspender“ nicht mit Blick auf einen gegebenenfalls erfahrbaren Kunstgenuss, sondern aufgrund der vermeintlich geleisteten Kompensation für die Schäden der Moderne:⁷⁷¹

⁷⁶⁴ Thielemann, *Jugendpflege und Kinematographie*, 1912, [ohne Paginierung].

⁷⁶⁵ Schultze, *Der Kinematograph als Bildungsmittel*, 1911, S. 117. Schultze zitiert dabei einen der Beschlussanträge, die auf der im Herbst 1910 abgehaltenen Konferenz des Verbandes der Jugendfürsorge in Stuttgart vorgetragen wurden.

⁷⁶⁶ Huppert, *Das Kinderkino*, 1912, [ohne Paginierung].

⁷⁶⁷ Anonym, *Die deutsche Lehrerschaft und das Kino*, 1912, [ohne Paginierung].

⁷⁶⁸ Samuleit, *Die Kino-Frage vor der Deutschen Lehrerschaft*, 1912, S. 227.

⁷⁶⁹ Auer, *Das Zeitalter des Films*, 1911, [ohne Paginierung]. Vgl. ähnlich auch Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kinos*, 1914, S. 60.

⁷⁷⁰ „Es war mitten in einer hervorragend guten Kino-Vorstellung eines Berliner Theaters, viele wundervolle Bilder und Szenen waren schon an unserm Auge vorübergezogen, und wir erlebten eben die kühnen, kraftvollen Manöver der New Yorker berittenen Polizei mit - als mein Begleiter und Kollege von der Jugendfürsorge plötzlich in die Worte ausbrach: „Fräulein Doktor, nehmen sie mich in Schutzaufsicht, ich gehöre unter Kuratel!“ Worauf ich ihm erwidern mußte: „Gerade wollte ich Sie um denselben Liebesdienst bitten.“ - „Gestern“, fuhr er fort, „habe ich noch einen Schützling von mir, der im Begriff steht, sich durch das Kino zu ruinieren, eine Standpauke gehalten und heute - - ich begreif’s, ich begreif’s.““ (Duensing, *Kinematograph und Kinderwelt*, 1911, S. 279) Die hier deutlich werdende Begeisterung darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch Frieda Duensing zu den Befürwortern der Filmzensur gehörte.

⁷⁷¹ Duensing, *Kinematograph und Kinderwelt*, 1911, S. 281.

Jeder, der zu ermessen vermag, was die Kinderwelt der unteren Schichten der Großstadt entbehrt, der sich vorstellen kann, wieviel Häßliches, Quälendes, Abstoßendes, Einengendes solch ein Kinderleben auf Schritt und Tritt umgibt, muß ein Gefühl tiefer Dankbarkeit erfassen, wenn er das Kino diese Kinderseele ihrer trüben Wirklichkeit entreißen und sie in die Welt des Schönen tragen sieht.⁷⁷²

In die gleiche Richtung zielt auch noch das Lob, das Ernst Schultze insbesondere auf den Bildungswert von sogenannten „*Kinderdramen*“ aussprach, in denen die Hauptrollen mit Kindern besetzt waren. Auf diese häufig ‚verkitschten‘ Filme setzte Schultze die Hoffnung, dass die kindlichen Protagonisten ihr noch unschuldiges „Seelenleben“ dergestalt zum Ausdruck bringen würden, dass sie damit die Filmzuschauer ihren „Mitmenschen gegenüber [...] sanfter und menschlicher gestimmt“ machten und dem Kino so „ein Verdienst um die *Entwicklung der Menschlichkeit*“ erwürben.⁷⁷³

Schließlich gab es jedoch schon von Anfang an Stimmen, die auch im Spielfilm mehr als ein bloßes Kompensationsmittel entdeckten. Als positiver Wert des Spielfilms galt zum einen die Verlebendigungsmöglichkeit der Vergangenheit, die er bot.⁷⁷⁴ Auch von den Literaturverfilmungen versprachen sich manche Reformer gute Dienste, indem sie auf eine „befruchtend[e]“ Wirkung auf das Leseinteresse hofften bzw. zumindest davon ausgingen, dass mit den Literaturverfilmungen „*das deutsche Volk auch durch die Bildbühne seine Dichter kennen lerne*“.⁷⁷⁵ Ihnen zufolge sollte deshalb der Spielfilm auch im Deutschunterricht als Veranschaulichungsmittel für die dort behandelten Literaturwerke eingesetzt werden. Bereits 1910 pries Pastor Walter Conradt in diesem Sinne, dass man mit der Verfilmung von „Märchen“ und „Sagen“ sowie von Literaturklassikern wie „die Bürgschaft, Wilhelm Tell, Maria Stuart, Don Carlos, die Räuber,“ oder „die Jungfrau von Orleans“ den Deutschunterricht bereichern und vertiefen könne.⁷⁷⁶ Vielfach blieb aber selbst bei aufgeschlossenen Reformern die Befürchtung bestehen, dass sich eine solche Rezeption von filmischen Literaturadaptionen auf die Lektüregewohnheiten auch schädlich auswirken könne. So etwa schrieb der insgesamt eher liberale Walter Thielemann:

Wer nun im Kino eine Verfilmung irgend eines klassischen oder modernen Romans gesehen hat, betrachtet dies als Aequivalent des Werkes selbst und glaubt, er brauche nun keine genauere Bekanntschaft mit ihm zu machen. Dem Durchschnittsmenschen liegt nicht mehr daran, nachdem er eine Geschichte „gesehen“ hat, sie noch zu lesen. Das Lesen geht ihm zu langsam. Aus dem Gesagten erhellt, daß in unserem Zeitalter der Technik und der Maschine der Kinematograph der Literatur gewissermaßen einen tödlichen Stoß versetzt [...].⁷⁷⁷

⁷⁷² Ebd.

⁷⁷³ Schulze, *Der Kinematograph als Bildungsmittel*, 1911, S. 109.

⁷⁷⁴ Vgl. Böhm, *Schulkind und Kinematograph*, 1910, S. 70.

⁷⁷⁵ Fröhlich, *Bildbühnen als Volks- und Jugendbildner*, 1910, [ohne Paginierung].

⁷⁷⁶ Conradt, *Kirche und Kinematograph*, 1910, S. 42.

⁷⁷⁷ Thielemann, *Die Möglichkeiten einer literarischen Erziehung mit Hilfe des Films*, 1919, S. 83.

Oft zeugen die Vorschläge zum Filmeinsatz im Deutschunterricht deshalb noch von einem deutlichen Unbehagen am Spielfilm. Das mündete zum Teil in absurde Vorschläge. So etwa gab es die Idee, bei der Behandlung von Schillers „Lied von der Glocke“ die Schüler nicht mit einer Verfilmung des Gedichts, sondern mit einer filmischen Darstellung von den „Vorgängen bei dem Glockengusse vertraut“ zu machen.⁷⁷⁸ Neben den unterschiedlichen Anregungen, den Film für den Literaturunterricht zu nutzen, gab es auch Überlegungen, den Film in die Sprachförderung miteinzubeziehen. Die Basis dafür bildete die Beobachtung, dass „selbst Schüler, die sonst im Unterricht zu keiner zusammenhängenden Erzählung zu bewegen waren“, nach dem Sehen einer Filmvorführung „mit wahrem Ergriffensein“ berichten konnten, „wie ein Taucher den andern unter Wasser hat ergurgeln wollen, wie Zigeuner ein Kind geraubt haben“ oder „wie ein Ehemann seine Frau ›verdroschen‹ hat.“⁷⁷⁹

Eine wirkliche Anerkennung des Films, die den Film als eigenständige Kunstform und nicht nur als Hilfsmittel für bestimmte Zwecke zu schätzen wusste, gab es unter den sich als Hüter der Kinderkultur verstehenden Kinoreformern hingegen so gut wie nicht. Als grundsätzlicher Befürworter einer ‚Filmkunst‘ kann unter den Reformern, die sich auch mit dem Film als Teil der Kinderkultur beschäftigten, zunächst nur Hermann Lemke gelten, der den Film tatsächlich als eine neue „*dichterische Darstellungsform*“⁷⁸⁰ anerkannte und in den seit 1909 auf dem deutschen Markt erscheinenden anspruchsvollen französischen Literaturverfilmungen von Emile Zola, Alexander Dumas, Balzac u.a. sogar schon das eigenständige „*Auftreten einer neuen kinematographischen Kunstform*“⁷⁸¹ aufkommen sah. Da Lemkes Begeisterung für den Film aber vor allem auf seinem Wert für Deutschland als Handelsnation beruhte, galt aber selbst sein Interesse stets primär den Lehr- bzw. Dokumentarfilmen und nicht den als neue ‚Kunstform‘ gefeierten Spielfilmen. Zwar gehörte zu seinen „*Leitsätze[n] für die Behandlung eines Film[s]*“ im Unterricht auch die Forderung, dass „[d]ie Betrachtung des Films [...] zunächst nach der künstlerischen Seite hin zu geschehen“ habe.⁷⁸² Genauere Angaben dazu machte Hermann Lemke jedoch nicht. Vielmehr lag auch bei seinen Vorschlägen zum schulischen Filmeinsatz der Schwerpunkt noch auf dem „geographischen“ und „naturgeschichtlichen Unterricht“.⁷⁸³

Zu den wenigen Ausnahmen, die ebenso wie Lemke bereit waren, den künstlerischen Wert des Films anzuerkennen, gehörte auch eines der Mitglieder der Hamburger „Kommission für ›lebende Photographien‹“, das - angesichts einiger viragierter Natur- und Märchenfilme - im Gegensatz zu dem überwiegend spielfilmkritischen Grundton des Rappports die Überzeugung vertrat, „daß der Kinematograph außer zur Belehrung und Unterhaltung auch zur künstlerischen Erziehung ein Erkleckliches beitragen kann und gelegentlich auch schon

⁷⁷⁸ Schmidt, *Der Kinematograph als Schädiger und Helfer in Erziehung und Unterricht*, 1913, S. 1294f.

⁷⁷⁹ Götze, *Jugendpsyche und Kinematograph*, 1911, S. 419. Der an diese Beobachtung anknüpfenden Behauptung, dass die Filmrezeption die „Geschlossenheit der Beobachtung“ fördern könne, wurde im Zeichen der Kritik an der ‚Oberflächlichkeit‘ des neuen Mediums jedoch häufig widersprochen (Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 35).

⁷⁸⁰ Lemke, *Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft*, 1912, S. 31.

⁷⁸¹ Ebd., S. 33.

⁷⁸² Lemke, *Die kinematographische Unterrichtsstunde*, 1911, S. 15.

⁷⁸³ Lemke, *Durch Technik zur Schulreform*, 1911, S. 10.

beiträgt.⁷⁸⁴ Dieser Berichterstatter war von den kolorierten Filmen derart begeistert, dass er sogar die Aussage wagte, dass er „die Auslagen in manchen Schaufenstern und Darbietungen vieler Tagesblätter [...] für weit gefährlicher“ hielt, „als die betr. lebenden Photographien“.⁷⁸⁵ Begründet wurde dies von ihm mit dem Hinweis darauf, dass die Kürze der Filme und die Öffentlichkeit der Vorführung, „eine gewisse reinigende Wirkung“ entfalteten, indem sie verhinderten, dass die Filminhalte „heimlich und mit Muße aufgesogen werden“ könnten.⁷⁸⁶ Noch deutlicher wurde ein Artikel, der 1911 im zunehmend auf der Seite der Filmwirtschaft stehenden *Kinematograph* veröffentlicht wurde. Er bewertete den „Mangel aller Reflexion im Kinodrama“ zugunsten einer exzessiven „Befriedigung der Schaulust“ nicht negativ, sondern stellte die gewagte These auf, dass die „erzählenden Films“ dem „Denken und raschen Erfassen ungleich zuträglicher und nützlicher“ wären „als jede Lektüre“.⁷⁸⁷ Im Kino werde die „Phantasie des Kindes“ nämlich nicht wie bei der Lektüre „überreiz[t]“, sondern „befriedigt“ und „auf das richtige Maß zurückgeführt“, indem die „Wirrnis dunkler Vorstellungen, welche die Lektüre auslöste, zu einem fassbaren, weil *sichtbaren* Gebilde“ geformt werde.⁷⁸⁸ Den Grund dafür, dass das Denken der Kinder im Kino auch ohne explizite, etwa durch einen auktorialen Erzähler zu leistende, Reflexion gefördert würde, erblickt der Verfasser des Artikels vor allem darin, dass die Bilder im Kino in eine „runde dramatische Form“ gebracht seien, welche das Kind anders als das „Leben“ nicht mit „Zwiespältigkeiten und Wirrnissen“ überfordere, sondern fessele und „zum Denken zwing[e]“.⁷⁸⁹

4.3.4 Der kinoreformerische Vergleich des Films mit der Schundliteratur

Dass der Spielfilm trotz der hier angeführten Positivargumente insgesamt eine diskreditierte Erscheinung blieb, machen vor allem die Vergleiche mit der Schundliteratur, welche immer wieder als Maßstab für den Film herangezogen wurde, deutlich. Dabei begegneten die Kinoreformer dem Film in der Regel mit einem noch größeren Ressentiment als den für minderwertig befundenen Literaturbereichen. Die Beweisführung, mit der man glaubte, die der Literatur prinzipielle Unterlegenheit des Films demonstrieren zu können, hatte in einer Art Zusammenfassung der gegen den Kinobesuch und die Filmrezeption geführten Argumente der Psychologe Robert Gaupp⁷⁹⁰ geliefert. Gaupp zufolge fehlte dem Film aufgrund seines Verzichts auf das gesprochene Wort vor allem „die Möglichkeit [...], *komplizierte* seelische Probleme darzustellen“, was ihn entsprechend auf die Darstellung von „einfachen Gefühle[n] und Leidenschaften“ beschränke und zum idealen Erfüller des „Geschmack[s] des *ungebildeten*, des *primitiven* Menschen“ mache.⁷⁹¹ Besonders heftig polemisierte Gaupp in diesem Kontext gegen die aufdringliche Realistik des Films, die vor allem bei

⁷⁸⁴ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, 1907, S. 34.

⁷⁸⁵ Ebd., S. 35.

⁷⁸⁶ Ebd. Diesen Hinweis hat Corinna Müller später ausgebaut. Vgl. dazu Kap. 1.2.

⁷⁸⁷ Schmidl, *Der Kinorausch der Jugend*, 1911, [ohne Paginierung].

⁷⁸⁸ Ebd.

⁷⁸⁹ Ebd.

⁷⁹⁰ Brunner bezeichnet ihn als „angesehene[n] Nervenarzt“ und „Tübinger Universitätsprofessor“ (Brunner, *Vergiftete Geistesnahrung*, 1914, S. 14).

⁷⁹¹ Gaupp, *Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt*, 1912, S. 4.

Jugendlichen zu einer unmittelbaren „Suggestivwirkung“ führe, indem sie ein aktives Erarbeiten des Inhalts überflüssig mache.⁷⁹² Neben der Realistik und vermeintlichen Unmittelbarkeit sah Gaupp diese Tendenz zur filmischen „Suggestion“ durch zwei weitere Aspekte verstärkt.⁷⁹³ Zum einen vermutete er, dass „der verdunkelte Raum“ und „das eintönige Geräusch“ die Wirkung des Gesehenen gegenüber dem Gelesenen noch intensivierten.⁷⁹⁴ Zum anderen glaubte er, dass „die zeitliche Konzentration der Vorgänge“, die im Film stattfand, die Passivität der Filmzuschauer weiter befördere.⁷⁹⁵ Schon in weniger als 15 Minuten würden im Kino genauso viele aufregende Sensationen geboten wie in einem umfangreichen ‚Schundroman‘. Erschwerend kam für ihn hinzu, dass das rasche Abspulen des Films anders als die eigenständig durchgeführte Lektüre keine Pausen und damit keine Zeit zum „Nachdenken“ oder zur „Kritik“ ließ.⁷⁹⁶

Andere Autoren machten neben diesem qualitativen Unterschied zwischen der ‚Schundliteratur‘ und dem Film auch den großen Verbreitungsgrad der Filme für deren besondere Gefährlichkeit verantwortlich. Denn während man selbst bei einem gutgehenden Buch eine Auflage von etwa 100 000 Stück nur selten überschritten sah, und weit verbreitete Zeitschriften nur rund 3 Millionen Leser erreichten, galt es nach Berechnungen des Redakteurs der *Lichtbildbühne*, Arthur Mellini, als ausgemacht, dass erfolgreiche Kinoschlager bis zu 13 Millionen Zuschauer anziehen vermochten.⁷⁹⁷ Diese Massenattraktivität musste den Kinoreformern nicht nur deswegen suspekt erscheinen, weil sie die Furcht weckte, „daß dereinst der Film das gedruckte Wort bei den Massen des Volkes verdrängen“⁷⁹⁸ könnte, sondern auch weil die von Gustav Le Bon angeregten ‚Vermassungsgänge‘ (vgl. Kap. 2.1) damit eine besondere Nahrung erhielten. So etwa schrieb Ernst Schultze 1911 über das Kino:

Ist es doch ein Gesetz der Massenpsychologie, daß die seelische Haltung einer Menschenmenge um so tiefer einzuschätzen ist, je größer die Masse ist. Gebildete und Ungebildete, Erwachsene und Kinder, Angehörige aller Bevölkerungskreise und Bildungsgrade sitzen im Kinematographentheater nebeneinander [...]. Nach dem erwähnten Gesetz *stellt sich das Niveau der gebotenen Vorführungen auf die unterste Durchschnittsbildung dieser Besuchermengen ein* - falls nicht dauernd dafür gesorgt wird, daß es auf höherer Stufe bleibt, was bei nicht nachlassender Aufmerksamkeit wohl erzielt werden könnte.⁷⁹⁹

4.4 Die Diskussion um den Kunstwert des Films und das Verhältnis zwischen Ethik und Ästhetik

Die im vorigen Kapitel dargestellten zeitgenössischen Wirkungsanalysen des Films zeigen, dass auch die Frage nach der Ästhetik des Films bzw. nach dem Stellenwert des Films innerhalb des Kunstsystems schon früh von den Kinoreformern

⁷⁹² Ebd., S. 9.

⁷⁹³ Ebd.

⁷⁹⁴ Ebd.

⁷⁹⁵ Ebd.

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Vgl. Nickol, *Kino und Jugendpflege*, 1919, S. 11.

⁷⁹⁸ Brunner, *Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr*, 1913, S. 9.

⁷⁹⁹ Schultze, *Der Kinematograph als Bildungsmittel*, 1911, S. 136.

mitdiskutiert wurde. Intensiviert hat sich die Beschäftigung mit der Filmästhetik aber erst ab etwa 1912, als schon eine ganze Reihe von Verfilmungen von klassischen Werken der Literatur sowie die ersten französischen *film d'arts* auf dem deutschen Markt waren und sich mit der Gewinnung von anerkannten Schriftstellern für Filmprojekte bereits auch der deutsche ‚Autorenfilm‘ ankündigte. Als die wichtigsten drei frühen Vertreter bzw. Vorläufer der Filmtheorie, deren eigentliche Etablierung häufig erst mit Béla Balázs 1924 erschienener Monographie *Der sichtbare Mensch* angesetzt wird, gelten neben dem Juristen Herbert Tannenbaum der Schriftsteller Hermann Häfker und der Kunstprofessor Konrad Lange.⁸⁰⁰ Tannenbaum und Häfker stellten ihre filmtheoretischen Überlegungen bereits unabhängig von der Jugendschutzfrage an und trugen damit wesentlich zu jener Ausdifferenzierung der kinoreformerischen Debatte bei, in deren Zuge sich eine ästhetisch orientierte Filmtheorie von einer pädagogisch orientierten Filmdidaktik zu trennen begann. Nur der Tübinger Konrad Lange, der mit seiner ‚negativen Ästhetik‘, die dem Film jeglichen Kunstwert abstritt, zwar den rückständigsten filmtheoretischen Ansatz lieferte, gleichzeitig aber weitaus stärker rezipiert wurde als beispielsweise der avanciertere Tannenbaum, gab den Bezug zur stärker pädagogisch orientierten Kino-Debatte niemals vollständig auf. Anders als die beiden anderen frühen Filmtheoretiker verstand Lange seinen ästhetischen Ansatz nämlich nicht als Ergänzung bzw. Ausweitung des ethisch und pädagogischen orientierten Filmdiskurses, sondern als direktes Konkurrenzmodell dazu. Das wird vor allem darin deutlich, dass er die Ästhetikfrage nicht von der ursprünglich aus der Sorge um den Jugendschutz erwachsenen Zensurfrage abkoppelte, sondern für eine Fundierung der Zensur in der Ästhetik plädierte.

⁸⁰⁰ Den aus heutiger Sicht avanciertesten Ansatz von den dreien lieferte der damals erst 20-jährige Herbert Tannenbaum mit seiner 1912 veröffentlichten Broschüre *Kino und Theater*. Tannenbaum, der zwar auch in der Kinoreformzeitschrift *Bild und Film* veröffentlichte, zu den radikalkritischen Vertretern der Reformbewegung aber ausdrücklich auf Distanz ging, erkundete darin die Ästhetik des Films wesentlich über die Differenz gegenüber dem Theaterdrama. Der grundlegende Unterschied zwischen Kino und Theater bestand für ihn darin, dass der Kinematograph die im Theater gegebene „Unmittelbarkeit der Beobachtung“ in „ein mittelbares Erkennen“ verwandelte. Hinzu kamen wichtige formale Verschiedenheiten. So gewann seiner Auffassung nach im Film die Handlung (gegenüber den Charakteren) ein deutlich größeres Gewicht als im Drama. Das Neue an Tannenbaums Argumentation bestand jedoch darin, dass er die mit der Stummheit des Films eng verbundene Orientierung auf die Handlung nicht mit einer grundsätzlichen Absage an die Fähigkeit zur Darstellung seelischer Regungen verband. Der unter den Reformern weithin verbreiteten Auffassung, dass das Kino bloß „Körper ohne Psychologie“ darstellen könne, setzte Tannenbaum vielmehr im Sinne einer Aufwertung der Mimik und Gestik des Schauspielers die Behauptung einer filmischen „Psychologie durch Körper“ entgegen. Auch er konnte sich von den in den 1910er Jahren weit verbreiteten Vorbehalten gegenüber dem Film jedoch noch nicht völlig frei machen. Zwar erkannte er die Existenz und die Eigenständigkeit einer Filmkunst an. Ebenso wie die übrigen Reformers stellte aber auch er das Wortdrama noch über den Film (vgl. Tannenbaum, *Kino und Theater*, 1912, S. 18; sowie dazu Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, 2001, S. 90-100). Häfker ging in seiner 1913 veröffentlichten Schrift über *Kino und Kunst* zwar ebenso wie Tannenbaum von der Möglichkeit einer Filmkunst aus, beschränkte diese aber ganz auf den Bereich des auf die Reproduktion der Wirklichkeit abzielenden Dokumentarfilms. Dem Spielfilm sprach er hingegen einen Kunstwert zunächst grundsätzlich ab (vgl. Häfker, *Kino und Kunst*, 1913; sowie dazu Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, 2001, S. 182-208).

4.4.1 Konrad Langes ‚negative Ästhetik‘ des Spielfilms

Die Basis für die Kritik, die der Tübinger Kunstprofessor Konrad Lange gegenüber dem Film äußerte, bildet die Verschiebung der von der Romankritik bekannten traditionellen Fiktionalitätskritik auf den Bereich des neuen Bildmediums. Besonders interessant ist Konrad Langes These vom Film als Unkunst, die er zwischen 1912 und 1920 in drei Monographien entfaltete,⁸⁰¹ im Kontext der vorliegenden Arbeit schon deshalb, weil er im Umkreis der Jugendschriftenprüfer nicht nur bekannt war, sondern zu jenem Kreis von ‚Kunsterziehungsbewegten‘ gehörte, zu denen - vermittelt über ihren Begründer Alfred Lichtwark - auch Heinrich Wolgast in einem engen Bezug stand. Wie Wolgast basierte auch der Tübinger Kunstprofessor Lange in seiner 1901 erschienen Studie über das *Wesen der Kunst* das Schöne bzw. die Kunst primär auf den *Kunstgenuss*.⁸⁰² „Ästhetik“ ist in einem solchen Ansatz „nicht mehr eine Lehre vom objektiv Schönen, sondern Wissenschaft von der Anschauungswirkung der Kunstwerke, insbesondere Wissenschaft von den ästhetischen Lustgefühlen.“⁸⁰³ Für Hermann Drüe gehört Konrad Lange daher ebenso wie Gustav Theodor Fechner, Wilhelm Wundt oder Theodor Lipps zu jenen Ästhetikern, welche „die idealistische Ontologie des Kunstwerks“ in Nachfolge Hegels durch eine „psychologische Ästhetik“ zu überwinden suchten, die sich wieder stärker an Kants Kriterium des Geschmackurteils orientierte, dabei aufgrund ihrer streng empirischen Ausrichtung aber hinter dessen transzendentalen Ansatz zurückfielen.⁸⁰⁴

Den Kern von Langes Argumentation, die die Kunst eng an die Möglichkeit der Ausbildung eines Fiktionsbewusstseins bindet, stellt seine Definition des Kunstgenusses als Genuss einer „künstlerische[n] Illusion“⁸⁰⁵ der Wirklichkeit dar. Abgegrenzt wird diese Illusion der Wirklichkeit von einem bloßen „Reproduzieren“ derselben.⁸⁰⁶ Künstlerisches Schaffen bestehe nicht in der Reproduktion der Realität, sondern im „Uebersetzen derselben in eine andere Sprache, eben die Sprache der Kunst.“⁸⁰⁷ Kennzeichen dieser Sprache sei es, dass sie nicht zu einer „wirklichen Täuschung“, sondern zu einer „bewussten Selbsttäuschung“ des Kunstgenießenden führe.⁸⁰⁸ Die Voraussetzung zu dieser Bewusstheit schaffe die Kunst durch die ihr eigenen illusionsbrechenden bzw. „täuschungshindernde[n] Elemente“, die die Aufmerksamkeit des Betrachters bzw. Rezipienten stets auch auf die Gemachtheit und formale Gestaltung der Kunstwerke lenkten und damit ein blindes Aufgehen im Inhalt verhinderten.⁸⁰⁹ Das wichtigste dieser Fiktionssignale erblickt Lange in dem in Kunstwerken stets zum

⁸⁰¹ Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt, 1912; Nationale Kinoreform, 1918; Das Kino in Gegenwart und Zukunft, 1920.

⁸⁰² Vgl. dazu, allerdings ohne Bezug auf Wolgast, Drüe, Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich, 1983.

⁸⁰³ Ebd., S. 77.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 93.

⁸⁰⁵ Lange, Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt, 1912, S. 38. Zu diesem ästhetischen Ansatz vgl. auch Drüe, Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich, 1983, S. 77.

⁸⁰⁶ Lange, Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt 1912, S. 38.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Ebd.

⁸⁰⁹ Lange, Nationale Kinoreform, 1918, S. 44.

Ausdruck kommenden subjektiven „*Stil*“ der Künstlerpersönlichkeit, der sich aus der „Umgestaltung und Anpassung“ der Wirklichkeit erbe.⁸¹⁰

Zwar erkennt Lange durchaus an, dass auch die „*Geräuschlosigkeit*“⁸¹¹ und „*Flächenhaftigkeit*“⁸¹² des Films als solch ‚täuschungshindernde Elemente‘ gewertet werden können, dennoch geht er davon aus, dass die Form des Films keine der echten Kunst vergleichbare „*Schutzwehr*“ gegen ein blindes Aufgehen in den oftmals ‚verbrecherischen‘ Inhalten bietet.⁸¹³ Nur das „Wort in der Poesie“ ist für ihn das geeignete Mittel, um „uns durch seinen Wohlklang von dem Grausigen, Häßlichen oder Anstößigen des Inhalts“ abzulenken und der „feineren psychologischen Motivierung“, die er diesem als das eigentlich ‚Glaubwürdige‘ der Kunst entgegenstellt, zugänglich zu machen.⁸¹⁴ Bei einer Realisierung durch den stummen Film bekämen hingegen selbst die Handlungen von anerkannten Klassikern häufig einen verwerflichen Charakter:

Wenn Goethe in seinen „Wahlverwandtschaften“ bedenkliche Verhältnisse schildert, so tut er das mit der überlegenen Kunst der großen Dichters, der die Handlungen seiner Personen psychologisch motiviert, das Herannahen der Sünde und das damit zusammenhängende Hereinbrechen des Unglücks als glaubwürdig, ja sogar als notwendig erscheinen läßt. Der Kinematograph dagegen ist dazu, wie wir schon gesehen haben, außerstande. Er stellt die unsittlichen Handlungen ohne jede Begründung, ohne psychologische Motivierung als einfache Bewegungsvorgänge dar, so daß sie nicht wie Kunst, sondern wie Natur wirken.⁸¹⁵

Das durch das „Fehlen des Wortes“ begründete „Unkünstlerische“ des Films lasse selbst die Werke der klassischen Literatur durch ihre Verfilmung zum Schund degradieren:

Ganz schlimm aber ist es, wenn man diesen Dramen dadurch einen höheren Wert zu verleihen sucht, daß man *klassische Dichtungen* in solch barbarischer Weise herrichtet. Man denke sich etwa Shakespeares „Julius Caesar“ oder Schillers „Wilhelm Tell“ auf ein Drittel des Umfangs zusammengedrängt, der Worte beraubt und als einfache Folge von Bewegungsvorgängen an die Wand geworfen!⁸¹⁶

Selbst für den Kunstgenuss insgesamt hielt Lange, der glaubte, „daß der Kino seiner ganzen Natur nach nichts mit Kunst zu tun hat, ja geradezu kunstfeindlich

⁸¹⁰ Lange, *Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt*, 1912, S. 38. In dieser Hochschätzung einer Kunst, die ihr Fiktionsbewusstsein ausstellt, kommt eine Heinrich Wolgasts Abwertung des Inhalts gegenüber der Form durchaus vergleichbare Haltung zum Ausdruck. Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Heinrich Wolgasts Anlehnung an die sinnenfeindliche Ästhetik Schillers, die den Formgenuss über denjenigen des Inhalts stellt, in Kap. 2.3.

⁸¹¹ Lange, *Der Kino in Gegenwart und Zukunft*, 1920, S. 66.

⁸¹² Ebd., S. 68.

⁸¹³ Ebd., S. 52.

⁸¹⁴ Lange, *Der Kino in Gegenwart und Zukunft*, 1920, S. 25.

⁸¹⁵ Lange, *Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt*, 1912, S. 25.

⁸¹⁶ Ebd., S. 21. Gegen eine Verfilmung und damit eine Erniedrigung „unsere[r] guten Literatur [...] zur Schundliteratur“ hatte sich 1911 auch schon Adolf Sellmann ausgesprochen, der allerdings nicht zum engsten Kreis der ‚Hardliner‘ gehörte (Sellmann, *Der Kinematograph als Volkserzieher?*, 1912, S. 12).

ist“, den Film für schädlich.⁸¹⁷ Denn im krassen Gegensatz zur Kunst, die auf „Klarheit und Deutlichkeit der vorgeführten Gegenstände und Handlungen“ ziele, führe das Kino zu einer „Steigerung ihrer Unruhe und Unklarheit“.⁸¹⁸ Eine kontemplative, auf eine ‚Versenkung‘ ausgehende Betrachtung und damit auch eine kunstgemäße Rezeptionshaltung werde dementsprechend verhindert und nach und nach verlernt.⁸¹⁹

Insgesamt bleibt Langes Haltung äußerst ambivalent. Er akzeptiert zwar einerseits, dass dem Stummfilm eine gewisse illusionsbrechende Kraft zukommt. Andererseits scheint ihm diese aber keineswegs auszureichen, wenn er angesichts der Wortlosigkeit des Stummfilms dessen mangelnde Schutzfunktion gegenüber dem Hässlichen beklagt. Seine Reaktion auf die zeitgenössischen filmischen Ton- und Farbexperimente bleibt deshalb zumindest zum Teil befremdlich. Folgt man seiner Klage über das Fehlen der Sprache im Film, hätte die Überwindung des Stummfilms durchaus die Hoffnung auf eine künftige Filmkunst wecken können. Lange sieht aber dort, wo es um die Entwicklungsmöglichkeiten des Films geht, die illusionsbrechende und damit als Schutzfunktion gegenüber dem Häßlichen wirkende Funktion der Sprache gerade nicht. Stattdessen wertet er die Perfektionierung der technischen Möglichkeiten des Films als eine Annäherung an die Wirklichkeit, die die Entfernung von der Kunst noch vergrößere:

Der Kinematograph [...] strebt danach, eine vollständige, restlose Wiedergabe der Wirklichkeit zu bieten. Je mehr es ihm gelingt, alle Eigenschaften der Natur, Form, Farbe, Licht, Bewegung, Raum, Geräusch usw. darzustellen, genau der Wirklichkeit entsprechend zu reproduzieren, umso weniger Stil wird er haben, umso mehr wird er von der Kunst abrücken.⁸²⁰

Auch wenn sich Lange bei seinem Ausgrenzungsversuch des Films aus dem Bereich der Kunst deutlich wissenschaftlicher und gelehrter gibt als die meisten übrigen Kinoreformer, so bleibt also auch seine negative Ästhetik des Films nicht ohne ‚blinde Flecken‘ und Ungereimtheiten. Langes Vorwurf, dass der Film kaum Fiktionssignale setze, wird - wie der Überblick über die Filmgeschichte in Kapitel 3.1 zeigte - zudem dem historischen Filmmaterial nicht gerecht. Dass Lange im Film keinen vollentwickelten, illusionsbrechenden ‚Stil‘ erblicken konnte, liegt weniger an den Mängeln des Mediums bzw. den zeitgenössischen Filmen, sondern vielmehr an Langes eigenem Unvermögen, sich einen nicht an eine „*künstlerische Persönlichkeit*“ gebundenen und als Ausdruck von „Subjektivität“ zu wertenden Stil vorzustellen.⁸²¹ Letztlich steht hinter Langes Misskreditierung des Films keine ausgefeilte Theorie, sondern das Desinteresse, eine spezifische Ästhetik und Formensprache des Films überhaupt wahrzunehmen und zu erkennen. Lange ging es nicht darum, die künstlerischen Möglichkeiten des Films auszuloten und zu erkunden, sondern das Übergreifen eines Mediums, das der modernen Infragestellung des Subjekts einen Ausdruck verlieh, auf das Terrain der etablierten Kunst und ein Auflösen der etablierten Gattungsgrenzen zu verhindern. Schon

⁸¹⁷ Lange, Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt, 1912, S. 38.

⁸¹⁸ Ebd., S. 13.

⁸¹⁹ Vgl. ebd.

⁸²⁰ Ebd., S. 38.

⁸²¹ Lange, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, 1920, S. 53.

deshalb wollte er den Film als „Bewegungsmaler“⁸²² auf den Bereich solcher Vorgänge beschränkt wissen, die seinen „technischen Bedingungen“⁸²³ entsprächen und demgemäß nicht „des Wortes zur Erklärung der Bewegung bedürfen“.⁸²⁴

Zu den wenigen Bereichen, die nicht nur ‚geduldet‘, sondern ausdrücklich gelobt und als für die Darstellung im Spielfilm geeignet galten, gehörten nicht nur für Konrad Lange, sondern auch für zahlreiche weitere Kinoreformer, in erster Linie die Verfilmung von Pantomimen oder pantomimisch darstellbaren Stoffen. Als ein besonders „gutes Stoffgebiet für die Pantomime des Kinematographen“ und als die „klassische Kunstform“ der Kindervorstellung schätzte Konrad Lange vor allem das Volksmärchen, mit dessen „Inhalt [...] die meisten Menschen vertraut“ wären oder an den sie zumindest „leicht durch vorherige Verlesung des Textes [...] erinnert werden“ könnten.⁸²⁵ Insbesondere die Märchenfilme Paul Wegeners wurden von Lange als wertvolle ‚Kinderkost‘ gelobt.⁸²⁶ Einen dritten, positiv gewerteten Filmbereich bildete schließlich der „für die Ausbildung der Phantasie [...] sehr gut nutzbar[e]“ Trickfilm.⁸²⁷ Der Wert der Humoresken war hingegen umstritten. Während einige Reformer sie durchaus für geeignete Kindermedien hielten, kritisierte Konrad Lange auch an diesem Genre die fehlende Sprache. Ihm zufolge blieb auch der Witz im Kino immer bloß auf „die flachste Situationskomik“ und einen platten „Hampelmannhumor“ beschränkt.⁸²⁸

Dass Konrad Langes Vorliebe für das Märchen auch auf der Sehnsucht nach einer Überwindung der ‚Zweiteilung der Nation‘ beruhte, zeigt vor allem seine Kritik an der filmischen Tendenz, stark mit Gegensätzen wie dem zwischen ‚Arm und Reich‘⁸²⁹ zu arbeiten. Der Wunsch, diese Zweiteilung ohne Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse im Zeichen der Kunst zu überwinden, verband sich bei Lange mit ganz konkreten Ausschlussbemühungen dessen, was die real existente ‚Zweiteilung‘ sichtbar machte und entsprechend den ‚Klassenhass‘ schüren konnte. Insofern lässt sich der von Heinz B. Heller gegen die stark aufs Phantastische konzentrierten Autorenfilme erhobene Vorwurf einer verweigerten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit auch auf Langes Hochschätzung des Märchenfilms überertragen:

Indem sie das Potential des Mediums, einem Massenpublikum neue Sehräume und Wahrnehmungsperspektiven der Wirklichkeit zu erschließen, vorzugsweise auf die Gestaltung unzeitgemäßer, der konkreten Lebenspraxis dieses Publikums fremder Stoffe und Motive verwandten, versagten sie ihm die etwa noch in den trivialsten Detektivfilmen (dem bald populärsten Genre) spürbaren Anreize, eine

⁸²² Lange, Nationale Kinoreform, 1918, S. 22.

⁸²³ Lange, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, 1920, S. 80.

⁸²⁴ Lange, Nationale Kinoreform, 1918, S. 22.

⁸²⁵ Lange Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt, 1912, S. 46.

⁸²⁶ Vgl. Lange, Nationale Kinoreform, 1918, S. 57. Ähnlich lobt Nickol die Märchenfilme Wegeners. Vgl. Nickol, Kino und Jugendpflege, 1919, S. 20. Allerdings schien der Märchenfilm innerhalb der Filmbranche auf wenig Anerkennung zu stoßen; so schrieb H. K. Rose in einem Aufsatz über „Kino und Kunst“ bereits 1919, dass „die ‚Branche‘ [...] nicht viel“ von Wegener halte, „weil er zuletzt meist Märchen verfilmt hat.“ (Rose, Kunst und Kino, 1919, S. 206)

⁸²⁷ Lange, Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt, 1912, S. 19.

⁸²⁸ Ebd., S. 18.

⁸²⁹ Lange, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, 1920, S. 48.

in aktuellen gesellschaftlichen Erfahrungen verankerte Phantasie des [...] Zuschauers auf sich zu ziehen.⁸³⁰

4.4.2 Hellwigs und Langes Streit über das Verhältnis von Ethik und Ästhetik

Die Priorität, die Lange bei der Filmbeurteilung dem Maßstab der Ästhetik zukommen ließ, brachte ihn in eine explizite Frontstellung gegenüber dem gemäßigten Reformler Alfred Hellwig, dessen Argumentation, wie zu zeigen sein wird, der Position Langes letztlich aber näher stand, als dies die beiden Kinoreformer selbst wahrnahmen. Der Jurist Hellwig differenzierte in seiner 1914 erschienen Schrift *Kind und Kino* zwischen den Formen eines „hygienischen“, eines „ethischen“ und eines „ästhetischen“ Films und behandelte dabei nur die ersten beiden Kategorien als durch die Zensur zu bekämpfende, zentrale ‚Filmgefahren‘.⁸³¹ Die ästhetische Gefahr, die seiner Meinung nach durch die künftige Ausbildung einer Filmkunst durchaus weitgehend überwunden werden konnte, stellte für ihn hingegen nur ein nachrangiges Problem dar. Lange hingegen glaubte nicht an die Möglichkeit einer hochstehenden Filmkunst. Vielmehr lehnte er die „in den Kreisen gewisser Juristen“ ausgebildete „Mode“⁸³² einer Unterscheidung „zwischen ethischen und ästhetischen Schundfilmen“⁸³³ ab. Er versuchte auf der Basis seiner ästhetischen Theorie sogar nachzuweisen, dass „[d]ie eigentliche Ursache für die ethische Schädigung des unreifen oder weniger gebildeten Publikums“ in der „ästhetische[n] Minderwertigkeit“ der Filme lag.⁸³⁴ Eine solche Argumentation lag für den an der etablierten Kunst orientierten Kunstprofessor schon deshalb nahe, weil die Verfilmung von Literaturklassikern den Blick darauf gelenkt hatte, dass auch die sogenannten Meisterwerke der Literatur inhaltlich nicht immer unbedenklich waren. Wollte man mit der Zensur also nicht auch die Literatur treffen, mussten letztlich ästhetische Argumente den Ausschlag geben.⁸³⁵

⁸³⁰ Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, 1985, S. 90f.

⁸³¹ Vgl. Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 23. Entscheidend für die Einteilung war, ob die von den jeweiligen Filmen ausgehende Gefahr als gesundheitliche, moralische oder ästhetische einzuschätzen war.

⁸³² Lange, *Nationale Kinoreform*, 1918, S. 49.

⁸³³ Ebd., S. 52.

⁸³⁴ Ebd. Allerdings schwankte Konrad Lange in dieser Frage. So etwa gestand er sich bereits 1913/14 durchaus ein, dass das Kinodrama „als solches nicht gesetzlich verboten werden kann“ und die von ihm geforderte „ästhetisch orientiert[e]“ zweite Reformphase allein auf einer „positiven Reform“ basieren konnte (Lange, *Die Zukunft des Kinos* (1913/14), 1992, S. 111). 1920 hieß es dann allerdings wieder: „Endlich ist auch die Unterscheidung zwischen ethischer und ästhetischer Zensur praktisch undurchführbar, weil die ästhetische Qualität der meisten dramatischen Filme [...] sowieso ganz minderwertig ist, woraus schon folgt, daß sie nur eine inhaltliche, d.h. ethische Wirkung ausüben können. Ein künstlerischer Tanzfilm, ein Märchenfilm, eine gute Grotteske, das sind Gattungen, die natürlich nicht der Zensur unterliegen sollten, auch wenn der Inhalt der Darstellung unter Umständen geeignet ist, die Sinnlichkeit zu erregen. Aber ein Drama von der gewöhnlichen Art, d.h. ein Schundfilm, ist eben kein Kunstwerk. Er kann deshalb nur nach dem Inhalt zensiert werden.“ (Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, 1920, S. 165)

⁸³⁵ Entsprechend betonte Lange immer wieder den Unterschied: „Es ist etwas wesentlich anderes, ob das Verbrechen von Shakespeare in seinem *Richard III.* und von Lessing in seiner *Emilia Galotti* geschildert, d.h. mit strenger psychologischer Begründung, mit dem Reiz der künstlerischen Illusion vorgeführt wird, oder ob es uns im Kinographen in der Form der Naturphotographie vor Augen tritt. Im ersteren Falle erleben wir eine ästhetische Gemütsbefreiung, im letzteren werden wir in die gemeine Welt des Verbrechens herabgezogen.“ (Lange, *Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt*, 1912, S. 27)

Hellwig hingegen trat energisch gegen die von Lange begrüßte „ästhetische Filmzensur“ ein.⁸³⁶ Die „erste und allgemeinste schädliche Wirkung“ und damit letztlich die „Vorbedingung[.]“ der ‚Schundfilme‘ überhaupt bildete für ihn die „*Trübung des Wirklichkeitssinns*“.⁸³⁷ Damit war vor allem eine, auch von anderen Reformern beklagte, „Überreizung der Phantasie“⁸³⁸ gemeint, die angeblich dazu führte, dass sich das Kind in eine Welt der Sinnlichkeit, des falschen Scheins und der vermeintlich leichten Wunschbefriedigung hineinziehen und zu „einer verkehrten, ungesunden Menschen-, Welt- und Lebensauffassung“⁸³⁹ verführen ließ. Trotz des über zahlreiche Anspielungen ausgetragenen Disputs darüber, ob es eher die ethische oder die ästhetische Seite war, die den Film zu einer Gefahr werden ließ, stand Langes Kritik der von Albert Hellwig gar nicht so fern, wie beide dies vorgaben. Im Kern zielte nämlich sowohl Langes als auch Hellwigs Kritik darauf, dass das neue Medium Film die Ausbildung eines Fiktionsbewusstseins verhinderte. Dass Hellwigs Argument der ‚Trübung des Wirklichkeitssinns‘ letztlich auf eine solch ästhetisch orientierte Kritik hinausläuft, zeigt der Vergleich zwischen dem ‚Schund‘ und der Märchenliteratur, anhand dessen Hellwig seine These der Phantasieüberreizung erläutert. Dabei bindet auch er seine ‚Schundkritik‘ an das Fehlen fiktionsbrechender Signale. Nur der Schund, so Hellwig, wolle beim Kind den Eindruck erwecken, „als handle es sich um naturgetreue, geradezu photographische Wiedergabe der Wirklichkeit“.⁸⁴⁰ Beim Märchen hingegen werde eine solche Verwechslung durch die berühmten Einleitungsworte „Es war einmal!“ verhindert.⁸⁴¹ Weder Hellwig noch Lange haben die Ähnlichkeit in ihren Ansätzen jedoch bemerkt. Lange gab sich, was die ‚Trübung des Wirklichkeitssinns‘ betraf, vielmehr betont gelassen, indem er erklärte, dass „in der Kunst [...] eine gewisse Phantastik“ durchaus „berechtigt“ sei.⁸⁴² Entsprechend schätzte er die „Ertötung des Wirklichkeitssinnes“ bei Kindern nicht als eine schwerwiegende Gefahr ein, zumal die Kinder seiner Ansicht nach beständig „in Märchenvorstellungen“ lebten.⁸⁴³

Ein Punkt, in welchem Hellwig und Lange tatsächlich eine grundlegend unterschiedliche Position vertraten, betrifft die angenommenen Entwicklungsmöglichkeiten des Films.⁸⁴⁴ Wie gezeigt, glaubte Lange, dass beim Film der „Weg [...] nicht zur Kunst, sondern weg von ihr, in entgegengesetzter Richtung“ führe.⁸⁴⁵ Je stärker sich der Film „technisch ausbilden“ würde, „um so mehr“ müsse er sich darauf „beschränken“, „das *Leben einfach wie es ist, zu reproduzieren*“.⁸⁴⁶ Hellwig stimmte mit Lange zwar darin überein, dass „die meisten heutigen Filmdramen, komischen Films usw. vom ästhetischen Standpunkte aus nichts als verderblicher Schund“ seien, er bestritt aber, „daß die ästhetische Verbildung mit der Filmdramatik notwendigerweise verbunden ist“.⁸⁴⁷

⁸³⁶ Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 73.

⁸³⁷ Hellwig, *Schundfilms*, 1911, S. 41.

⁸³⁸ Ebd., S. 43.

⁸³⁹ Anonym, *Der Kinematograph und die Jugend*, 1910, [ohne Paginierung].

⁸⁴⁰ Hellwig, *Schundfilms*, 1911, S. 44.

⁸⁴¹ Ebd.

⁸⁴² Lange, *Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt*, 1912, S. 19.

⁸⁴³ Ebd.

⁸⁴⁴ Explizit herausgestrichen wurde dieser Meinungsunterschied von den beiden nicht.

⁸⁴⁵ Lange, *Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt*, 1912, S. 38f.

⁸⁴⁶ Ebd., S. 39.

⁸⁴⁷ Hellwig, *Kind und Kino*, 1914, S. 72f.

Seiner Ansicht nach gab es vielmehr „auch heute schon ästhetisch einwandfreie Filmdramen“, was die von Lange postulierte grundsätzliche Unmöglichkeit einer ‚wirklichen‘ Filmkunst jenseits der ‚Volkskunst‘ des Märchens und der wenig geachteten Pantomime in Frage stellte.⁸⁴⁸

Insgesamt fand Hellwigs Position, die ästhetische Gründe bei der Zensur ausklammern wollte und die Ausbildung einer Filmkunst nicht grundsätzlich ausschloss, weit mehr Anhänger als Langes radikalkritische Position. Allerdings stimmten einige einflussreiche Kinoreformer wie beispielsweise der pädagogische Beirat der Berliner Filmzensur, Karl Brunner, durchaus in wesentlichen Punkten mit dem Tübinger Kunstprofessor überein. Ähnlich wie Lange sprach auch Brunner „dem ›Kinodrama‹ in all seinen Erscheinungsformen, jeglichen Kunstwert, ja überhaupt jede Berechtigung“ ab.⁸⁴⁹ Zwar waren die Gründe für die Ablehnung des Kunstwertes im Einzelnen verschieden. Im Unterschied zu liberaleren Reformern, die zwar ebenfalls das ästhetische Niveau des Films kritisierten, grundsätzlich aber an seine Entwicklungsmöglichkeiten glaubten, war sich die Gruppe der radikalkritischen Kinoreformer aber darin einig, dass aus dem „Wesen der kinematographischen Darstellung“ ableitbar wäre, „daß die Kinematographen sich nicht verbessern können“.⁸⁵⁰

4.4.3 Die Bevorzugung der Ethik in Erwin Ackerknechts entwicklungspsychologisch orientierter Filmtheorie

Dass sich die von den radikalkritischen Kinoreformern propagierte grundsätzliche Ablehnung des ‚Kinodramas‘ und speziell auch Konrad Langes Behauptung einer Interferenz von Ethik und Ästhetik trotz der fast unisono akzeptierten Meinung, dass der Film die ‚Gefährlichkeit‘ der Literatur prinzipiell noch überträfe, nicht insgesamt oder dauerhaft durchsetzen konnte, zeigte vor allem die erste große Tagung der Reformer, die unter dem Titel „Das Lichtbild im Dienste der Schul- und Volksbildung“ 1917 in der Stettiner Urania stattfand und zu einem der wesentlichen Impulsgeber für die Ablösung der primär kinofeindlich orientierten Kinoreformbewegung durch die Schulfilmbewegung wurde (vgl. Kap. 3.2.4).

Die Tagung wurde vor allem von der Position Erwin Ackerknechts geprägt, der seinerzeit Direktor der Stettiner Stadtbücherei war. Er spielte auf der Tagung bereits dadurch eine besondere Rolle, dass er als einziger der acht Redner, unter denen übrigens keiner der prominenten radikalkritischen Kinoreformer vertreten war, gleich zwei Vorträge hielt. Zudem verarbeitete er die noch im Jahr der Tagungsveranstaltung in einem Sammelband publizierten Einzelvorträge 1918 zu einer Monographie mit dem Titel *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, die sich als das maßgebliche „Handbuch für Lichtspielreformer“ verstand. Ackerknecht, der sich zunächst der Literaturpflege und dabei speziell auch der Jugendlektüre gewidmet hatte, war als Vorprüfer der im Stettiner Reformkino gezeigten Programme in engeren Kontakt mit dem Film gekommen.⁸⁵¹ In dem als

⁸⁴⁸ Ebd., S. 72, Anm. 1.

⁸⁴⁹ Brunner, Die „dramatische Kunst des Kinematographen, 1912, S. 268.

⁸⁵⁰ Gauß, Die Notwendigkeit des behördlichen Schutzes vor den Auswüchsen der Kinematographen, 1912, S. 2.

⁸⁵¹ Vgl. Ackerknecht, *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, 1918, S. 11.

Ergebnisbericht der Tagung konzipierten Handbuch, das primär auf seinen eigenen Vorträgen aufbaute, vertrat er einen ‚pragmatischen Standpunkt‘, der bei den wirtschaftlichen Bedingungen des Unterhaltungsmarkts ansetzte und die von radikalkritischen Kinoreformern wie Konrad Lange genährte Hoffnung, die ‚Filmbelletristik‘ „abschaffen oder auch nur in den Hintergrund drängen“ zu können, als nicht zu realisierende Illusion zurückwies.⁸⁵² Vielmehr müssten auch die Kinoreformer akzeptieren lernen, dass der „*Hunger nach gefühlsmäßigem Erleben*, der bezeichnenderweise vor allem die *Großstädter* in die Kinos“ treibe, „keine moralische Krankheit“, sondern „*eine natürliche, triebhafte Gegenwirkung*“ zu der im Zuge der Modernisierung zunehmenden Überbeanspruchung des „*logischen [...] Vermögens*“ bilde.⁸⁵³ Selbst die weniger rigide Forderung, zumindest im Rahmen der Bildungspflege nur „*künstlerisch vollwertig[e]*“ Spielfilme einzusetzen, stieß bei Ackerknecht, der bereits 1914 in einem Aufsatz zur Jugendlektüre den Standpunkt Wolgasts scharf kritisiert hatte,⁸⁵⁴ auf Ablehnung.⁸⁵⁵ Denn vor dem Hintergrund der hohen Kosten einer Eigenproduktion oder eines Eigenvertriebs von Filmen ging auch dieses Ansinnen seiner Ansicht nach an den Marktbedingungen der Filmindustrie grundlegend vorbei.⁸⁵⁶ Dennoch wollte Ackerknecht seinen Vorschlag, auch Filme „auf der Höhe eines mittleren Zeitungsromanes“⁸⁵⁷ im Rahmen der Bildungspflege zum Einsatz kommen zu lassen, nicht ausschließlich als „wirtschaftliches Zugeständnis“⁸⁵⁸ verstanden wissen. Ihm ging es vielmehr darum, seiner „Duldungsmaßregel“ auch eine theoretische Rechtfertigung zukommen zu lassen.⁸⁵⁹

Diesem Rechtfertigungsversuch legte Ackerknecht einen Kunstbegriff zugrunde, der nicht mehr von vornherein an der ‚Hochliteratur‘ und einer als ‚Versenkung‘ verstandenen Rezeption orientiert war, sondern dem Kunstverständnis der „*ausschließlich ästhetisch wertenden*“⁸⁶⁰ Jugendbuchkritiker bewusst entgegnetreten sollte und deshalb bei der von den Hütern der etablierten Kultur häufig misstrauisch beargwöhnten Spannungs- und Entspannungsfunktion des Filmkonsums ansetzte. Dabei übersah er jedoch, dass auch sein theoretischer Ansatz über die von Wolgast und Lange vertretene psychologische Ästhetik nicht hinausging und der von ihm behauptete Unterschied zwischen einer „*stoffliche[n]*“ und einer „*formale[n] Spannung*“ letztlich auf dieselbe Formpräferenz hinauslief, die auch Wolgasts und Langes Argumentation kennzeichnet.⁸⁶¹ Denn auch Ackerknecht zufolge erkennt man den wirklichen Künstler daran, dass er sich - anders als der gemeinhin Schaffende - nicht mit der stofflichen Spannung begnüge, sondern zu dieser stets auch eine formale treten lasse.⁸⁶² Neu - insbesondere Konrad Lange gegenüber - war jedoch, dass dieses Übergewicht der Form Ackerknecht zufolge nicht mehr zu einer prinzipiellen Ablehnung der

⁸⁵² Ebd., S. 62.

⁸⁵³ Ebd.

⁸⁵⁴ Vgl. Ackerknecht, *Jugendlektüre und deutsche Bildungsideale*, 1914.

⁸⁵⁵ Ackerknecht, *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, 1918, S. 63.

⁸⁵⁶ Vgl. ebd., S. 64.

⁸⁵⁷ Ebd.

⁸⁵⁸ Ebd., S. 65.

⁸⁵⁹ Ebd.

⁸⁶⁰ Ebd., S. 69.

⁸⁶¹ Ebd., S. 69.

⁸⁶² Vgl. Ackerknecht, *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, 1918, S. 70.

Kunsthahigkeit des bei Ackerknecht vor allem über seine ‚Gefhlsbetontheit‘ charakterisierten Films führte.⁸⁶³

Als Hauptkategorie für die Bewertungsfrage wollte Ackerknecht die Ästhetik jedoch nicht behandeln. Vielmehr werden die ethische und die ästhetische Wirkung, die Konrad Lange als nicht voneinander abzulösende Einheit herausgestellt hatte, bei ihm durch den Rekurs auf das um 1900 bei der Diskussion um die Jugendlektüre etablierte entwicklungsgeschichtliche Paradigma⁸⁶⁴ entkoppelt. Die Frage, ob etwas Kunst oder Unkunst sei, stellte sich seiner Meinung nach nämlich nur dann, wenn der Mensch eine ‚künstlerische Entwicklungsstufe‘ erreicht habe, wie dies bei dem ‚kunstsinnige[n] (erwachsenen) Kulturmensch[en]‘ der Fall war.⁸⁶⁵ Die ‚innere Reaktionsform des Kindes‘ und ‚weiterhin [...] die Evolutionsschicht der nicht mit einem entfaltenen Kunstsinn ausgestatteten erwachsenen Kulturmenschen‘ unterschied seiner Auffassung nach hingegen bloß zwischen ‚moralisch einwandfreie[n]‘ und ‚unmoralische[n]‘ Kulturprodukten und entsprach insofern einer ‚vorknstlerische[n]‘ Stufe.⁸⁶⁶ Trotz ‚aller Wertschätzung vorgreifender Geschmacksbildung‘ war er deshalb der Auffassung, dass der ‚Bildungswert eines belletristischen Erzeugnisses - sei es nun eine ›Jugendschrift‹ oder ein ›Jugendfilm‹ - für die kindliche Persönlichkeit *nicht* seinem Kunstwert (im Sinne des erwachsenen Gebildeten) gemäß ist.“⁸⁶⁷

Mit dieser Unterscheidung waren allerdings noch nicht alle kunstpädagogischen Probleme gelöst. Denn bei der Auswahl von Filmen für eine Vorstellung konnte der Vorfhrende nicht von einem streng nach ‚vorknstlerischen‘ und kunstsinnigen Menschen getrennten Publikum ausgehen.⁸⁶⁸ Da Ackerknecht aber garantieren wollte, dass keiner der Besucher durch einen moralisch verwerflichen Film geschädigt würde, musste auch er versuchen, die beiden Wertmaßstäbe zu einer Verbindung zu bringen. Diese, seiner Ansicht nach vom Volkserzieher zu leistende Zusammenführung verdeutlichte Ackerknecht mit folgender Grafik:

⁸⁶³ Vgl. Ackerknecht, *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, 1918. Grundsätzlich wird diese Haltung auch noch in den späteren Aufsätzen, die Ackerknecht zum Film schrieb, sichtbar. Vgl. etwa Ackerknecht, *Der Film als Kulturproblem*, 1925; sowie Ackerknecht, *Die künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten des belletristischen Filmes*, 1925. Einen Sammelband mit seinen Aufsätzen zum Film veröffentlichte Erwin Ackerknecht 1928 unter dem Titel *Lichtspielfragen*.

⁸⁶⁴ Vgl. dazu Wilkending, *Die Mdchenlektre im Kontext der Kultur und Geschlechterdebatte um 1900*, 2003, S. 59-62. Kern dieses als ‚biogenetisches Grundgesetz‘ verhandelten Paradigmas bildet die Annahme, dass die Entwicklung des Individuums in verkürzter Form die Stammesgeschichte des Menschen wiederhole.

⁸⁶⁵ Ackerknecht, *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege*, 1918, S. 68.

⁸⁶⁶ Ebd., S. 67f. Ackerknecht verfolgte also eine Linie, die auf der Ebene der Kinder- und Jugendliteraturkritik der Position von Ernst Linde zugeordnet werden kann.

⁸⁶⁷ Ebd., S. 60.

⁸⁶⁸ Vgl. ebd., S. 84.

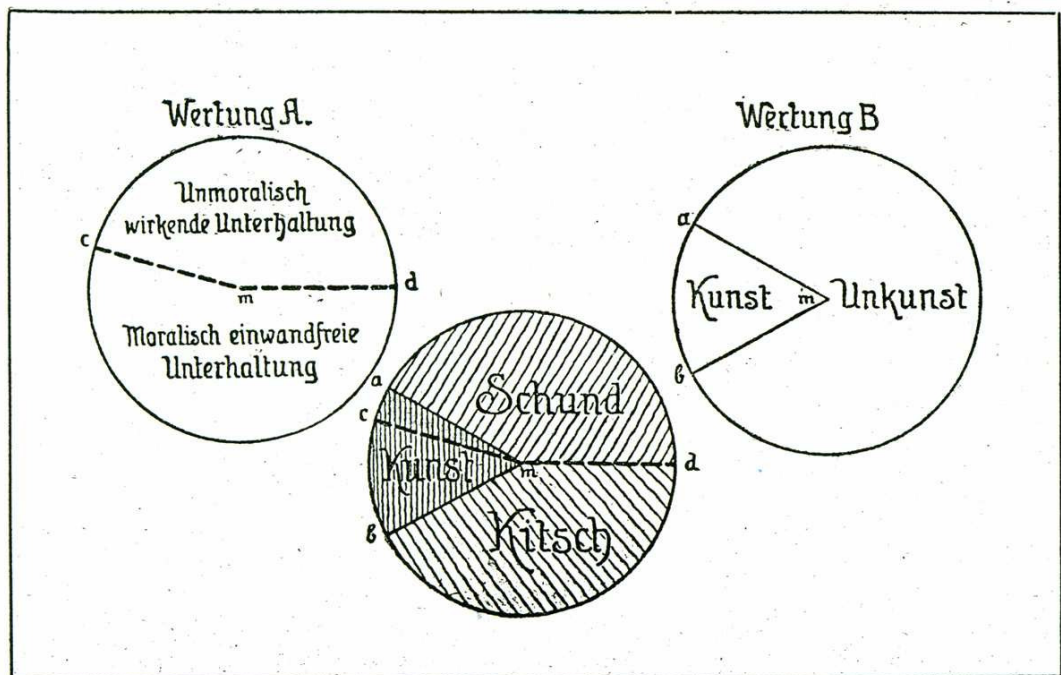


Abb. 1: Grafik aus: Erwin Ackerknecht. *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspielreformer*. Berlin 1918, S. 66.

Wie die Grafik zeigt, hätte der Volkserzieher das, was der ‚vorkünstlerische‘ Mensch als „unmoralisch wirkende Unterhaltung“ und der ‚künstlerische‘ gleichzeitig als „Unkunst“ empfand, als „Schund“ (a-d) zu bezeichnen.⁸⁶⁹ Die moralisch unbedenkliche ‚Unkunst‘ wollte Ackerknecht hingegen bloß als „Kitsch“ (b-d)⁸⁷⁰ verstanden wissen. Dieser sei aufgrund seiner moralischen Unbedenklichkeit aus volkserzieherischer Sicht durchaus „positiv“ zu werten.⁸⁷¹ Als „Kunst“ (b-c) schließlich bezeichnete Ackerknecht nur das, was vom kunstsinnigen Erwachsenen als solche empfunden und vom Kind ohne moralische Bedenken genossen werden konnte.⁸⁷² Den vierten möglichen Bereich (a-c) dessen, was vom dazu fähigen Erwachsenen als Kunst empfunden wurde, obwohl es für den ‚vorkünstlerischen‘ Menschen moralisch bedenklich war, ließ Ackerknecht begrifflich unbestimmt. Da er sowieso der Zensur anheimfalle, habe er nur eine „theoretische Bedeutung“.⁸⁷³

Aufgrund dieser Einteilung kam Ackerknecht zu dem Schluss, dass der „Volkserzieher nicht bloß an *geschmacklich vollwertigen* Erscheinungen interessiert“ sein konnte, sondern auch bereit sein sollte, die „*geschmacklich nicht einwandfreien* Laufbilder“ zu verwenden.⁸⁷⁴ Mit diesem Zugeständnis an das Bedürfnis nach Kitsch und der entsprechenden Zensurakzeptanz bei der Kunst, die moralisch nicht einwandfrei war, billigte Erwin Ackerknecht der ethischen Frage wieder einen höheren Stellenwert zu als der ästhetischen.⁸⁷⁵ Dieser Verschiebung - und nicht etwa einer durch entsprechende Filmbeispiele belegten Bewunderung der spezifischen Ästhetik des Films - verdankt sich seine im Vergleich zu Konrad

⁸⁶⁹ Ebd., S. 66.

⁸⁷⁰ Ebd.

⁸⁷¹ Ebd., S. 81.

⁸⁷² Ebd., S. 66.

⁸⁷³ Ebd., S. 84.

⁸⁷⁴ Ebd., S. 86.

⁸⁷⁵ Ebd., S. 69.

Lange größere Aufgeschlossenheit. Erkauft wurde sie - gerade was den Bereich der Kinderkultur betrifft - mit einem Rückfall in jene Phase einer primär moralischen Betrachtungsweise, die bereits Heinrich Wolgast zu überwinden versucht hatte.

4.5 Zusammenfassung: Die Kinoreformer und die Angst vor dem Einbruch des Massenmediums Film in die Kinderkultur

Auch wenn die kinoreformerischen Gefahrenanalysen, wie bisher gezeigt, zunächst am Film ansetzten, so wurde die Skepsis gegenüber dem neuen Medium doch nicht bloß aus dem medialen Produkt selbst gespeist. Dass vielmehr auch bei der kinoreformerischen Ablehnung des Films spezielle Distinktionsbedürfnisse eine Rolle gespielt haben, zeigen vor allem die Erklärungsversuche, mit denen man den Erfolg, den das neue Medium trotz des ihm angesagten Kampfes zu verzeichnen hatte, zu begründen versuchte. Die große Einhelligkeit, mit der man letztlich eine Verbrüderung des „Masseninstinkts mit dem Kapital“ als Hauptursache für den breiten Vormarsch des vielfach als ‚Schund‘ abqualifizierten Spielfilms betrachtete, gibt darüber eine eindeutige Auskunft.⁸⁷⁶ Hier ging es nicht nur um eine sachlich fundierte Gefahrenanalyse, sondern auch um die Ängste einer ‚Kulturelite‘, die sich sowohl von den Machtansprüchen des Wirtschaftsbürgertums als auch vom aufstrebenden ‚vierten Stand‘ bedroht sah. Je nach der Gewichtung, die man entweder auf den Geschäftssinn des Filmproduzenten oder auf das niedrige Geschmacksniveau des Publikums legte, konnte das Lamento über den Film aber auch außerhalb dieses Kreises einer primär vom Bildungsbürgertum gebildeten ‚Kulturelite‘ angestimmt werden. Ein dritter Faktor, der neben den Abgrenzungsbemühungen angesichts der Internationalität der Filmproduktion eine wesentliche Rolle spielte, war die in einem nationalistischen Denken verankerte und speziell am Beispiel von Karl Brunner aufgezeigte Furcht vor der ausländischen Konkurrenz.

Betrachtet man abschließend noch einmal die Wirkungsanalysen des medialen Produktes selbst, so fallen vor allem zwei Aspekte auf: Zum einen verweist die deutliche Bevorzugung des Dokumentar- bzw. Lehrfilms - die allerdings nicht übersehen lassen sollte, dass selbst die Kinoreformer einigen Filmgenres wie etwa dem Märchen- und Trickfilm durchaus aufgeschlossen gegenüberstanden - auf jenen Abwehrgestus, mit dem die etablierten Kulturträger nicht nur eine traditionelle Ästhetik, sondern auch den klassischen, mit dem Arbeitsbegriff zu vermittelnden Bildungsbegriff zu verteidigen suchten. Eine systematische Aufarbeitung der formästhetischen Mittel des Films konnten und wollten die um die Kinderkultur besorgten Kinoreformer deshalb noch nicht liefern. Zweitens zeigt der Vergleich mit einem anderen Unterhaltungsmedium, nämlich der sogenannten Schundliteratur, aber auch, dass die ‚Aushöhlung‘ des Bildungsbegriffs für den Affront gegen den Film nicht allein verantwortlich gemacht werden kann. Vielmehr belegt der im Zusammenhang mit der Kritik am Film immer wieder ins Feld geführte Nervositätsdiskurs, dass der Film auch als eine Projektionsfläche für viel genereller anzusiedelnde Modernisierungsängste genutzt wurde. Das zeigen vor allem die Befürchtungen, dass man durch den Filmkonsum die „Schattenseite des Grossstadtlebens besonders kultivieren“⁸⁷⁷ bzw. die „infolge des übergroßen

⁸⁷⁶ Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher?, 1912, S. 12.

⁸⁷⁷ Kleibömer, Kinematograph und Schuljugend, 1909, [ohne Paginierung].

Reichtums von Eindrücken durch das Großstadtleben zum oberflächlichen Sehen erzogen[en]“ Kinder in ihrer Fehlentwicklung noch weiter bestärken würde.⁸⁷⁸

Dass sich die Wahrnehmungsbedingungen des Menschen in der Großstadt veränderten, hatte bereits Georg Simmel in seinem 1903 erschienen Aufsatz über „Die Großstädte und das Geistesleben“ bemerkt. Er notierte darin ähnlich wie später die Kinoreformer, dass „aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke“ eine „*Steigerung des Nervenlebens*“ resultiere.⁸⁷⁹ Anders als die Kinoreformer, bei denen der Film die Angst vor einer „Auflösung des Subjekts unter der Hypnose der Bilder“⁸⁸⁰ weckte, glaubte Simmel jedoch nicht, dass das moderne Subjekt widerstandslos „in einem gesellschaftlich-technischen Mechanismus nivelliert und verbraucht“ würde.⁸⁸¹ Er äußerte vielmehr die Hoffnung, dass sich „der Typus des Großstädtlers“ durch die Ausbildung eines „intellektualistische[n] Charakters“, der „statt mit dem Gemüte [...] im wesentlichen mit dem Verstande“ reagiere, ein „Schutzorgan“ gegen die ihm von außen drohende „Entwurzelung“ auszubilden wüsste.⁸⁸² Eine derart optimistische Haltung kannte die Mehrheit der Kinoreformer, die im Kino die Gefahr einer ‚Hypnose‘ oder ‚Suggestion‘ sah, nicht. Mehr als jedes andere zeitgenössische Medium schien der im Dunkel des Kinos gezeigte Film vielmehr einen Individualitätsverlust geradezu zu begünstigen. Die Kinoreformer verstanden die von ihm ausgehende Reizüberflutung nämlich nicht wie Simmel als Appell an den Intellekt. Dass sich mit der kinoreformerischen Angst vor einer Reizüberflutung auch die modernetypische Angst vor einer Auflösung fester Normen und Werte zugunsten pluraler Weltansichten verband, führt das folgende Zitat eindrücklich vor Augen:

Einmal ist an Stelle der intellektuellen Perzeption (d.h. verstandesmäßigen Erfahrung) eine mehr vom Gefühl bestimmte Anpassung getreten; die Wirkungen gehen ausschließlich durch die Sinne und nicht durch den Geist, und das ist für musikalisches Empfinden die günstigste Vorbedingung, und zum andern bietet *die ungenauere Ausdrucksweise der Oper und der Filmdramen* eher die Möglichkeit, an alle die verschiedenen Gefühle zu appellieren, die in den Zuschauern jeweils am stärksten sind. Sie lassen mehr mögliche Deutungen zu, und in einem Zeitalter, in dem die einzelnen Kulturelemente so diffus sind (=auseinandergehend) und von einem einheitlichen Fühlen, von gemeinsamen großen Ideenströmungen, die alle Welt zugleich ergreifen, nicht die Rede sein kann, sind *derartig verwaschene Begriffe, wie Oper und Kinodrama, vielleicht die einzig möglichen Mittelpunkte, um die sich die Massen scharen können.*⁸⁸³

Letztlich stand der kinoreformerische Diskurs damit Le Bons Studie über die Massenpsychologie näher als den Überlegungen Simmels. Der Versuch der Kinoreformer, den Film zu kontrollieren, kann, wie Thorsten Lorenz in seiner Studie *Wissen ist Medium* gezeigt hat, deshalb auch als ein Versuch gewertet

⁸⁷⁸ Ücker, Behandlung von Märchen, Scherz- und anderen Unterhaltungsbildern, 1917, S. 100.

⁸⁷⁹ Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben (1903), 1995, S. 116.

⁸⁸⁰ Loewy, Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film, 2003, S. 149.

⁸⁸¹ Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben (1903), 1995, S. 116.

⁸⁸² Ebd., S. 117.

⁸⁸³ Häfker, Der Kino und die Gebildeten, 1915, S. 78.

werden, vermittelt über den Film die pathologischen Krankheitssymptome der Moderne von außen zu therapieren.⁸⁸⁴

Kaspar Maases These, dass die Ablehnung gegenüber dem Film maßgeblich in der Angst der Erwachsenen vor der Entfremdung von den Kindern begründet war, möchte ich hingegen relativieren. Denn zumindest der eine der beiden zentralen Aspekte, die Maase in diesem Kontext anführt, zielt meiner Ansicht nach in eine falsche Richtung. Maase zufolge fürchteten die Kinoreformer das Kino nicht, weil die Filme die Kinder zu ihren Opfern machten, sondern weil die Reformer mehr oder weniger unbewusst den Anspruch der Kinder spürten, „das Kino unmißverständlich in eine erwachsenenfreie Zone zu verwandeln“ und so eine Grenzziehung in Szene zu setzen, die von Maase als ‚Unabhängigkeitserklärung‘ an die Erwachsenen gedeutet wird.⁸⁸⁵ Meiner Ansicht nach ist diese gegen das Selbstverständnis der Kinoreformer gerichtete Deutung, die die Kinder als aktiv handelnde „Akteure“ verstehen möchte, aber an mehreren Stellen brüchig.⁸⁸⁶ Zum einen unterstellt ein solcher Ansatz den Kinoreformern eine Unfähigkeit, die Kinder selbst als aktiv Handelnde zu betrachten. Es wurden aber zumindest vereinzelt auch von den Reformern nicht direkt die Filminhalte, sondern erst die an sie anknüpfenden Realitätsdeutungen der Kinder kritisiert. Wenn die Kinoreformer diese Aktivität der Kinder nicht zum Kristallisationspunkt ihrer Argumentation machten, so hat das durchaus plausible Gründe. Die Angst vor dem Massenmedium Film lässt sich meiner Ansicht nach nämlich nicht als Angst vor einer eigenständigen Kinderkultur deuten. Als gefährlich an der sich im Kino ausbreitenden ‚Jugend-Kultur‘ galten in erster Linie vielmehr Praxen, die wie beispielsweise das ausgiebige Flirten im Kino oder das Rauchen das Verhalten der Erwachsenen nachahmten. Selbst die Tatsache, dass sich die Kinder im Kino gelegentlich lautstark und tatkräftig gegen ein reines Lehrprogramm und damit gegen die Bevormundung der Erwachsenen wehrten und nach dem von ihnen geliebten ‚Schund‘ verlangten, kann nicht, wie von Kaspar Maase vorgeschlagen, einfach als Ausdehnung des Anspruchs auf eine eigenständige Kinderkultur ‚auf das Programm‘ gewertet werden.⁸⁸⁷ Denn spezifisch auf sie zugeschnitten waren die Spielfilme, die die Kinder sahen und sehen wollten, ja eben nicht.

Meiner Ansicht nach war es eher das Auflösen als das Ziehen von Grenzen zwischen den Erwachsenen und den Kindern, das die Reformer irritierte. Worüber sie sich besorgt zeigten, war zum einen sowohl die kindliche Partizipation an Wissensbeständen, die den Kindern bisher vorenthalten worden waren, als auch die Existenz von Filmen, die diese Emanzipation der Kinder noch zu befördern schienen, indem sie dezidiert die Autorität der Erwachsenen untergruben. Dass in diesem Zusammenhang auch die von Kaspar Maase herausgestellte Angst vor einem ‚Überholtwerden‘ mitgespielt hat, ist angesichts von Äußerungen, denen zufolge die Erwachsenen im Kino nur ‚Besucher‘, die Kinder hingegen ‚zu Hause‘ waren,⁸⁸⁸ durchaus wahrscheinlich. Zum anderen ging es aber auch um die Gefahr einer ‚Infantilisierung‘ der Erwachsenkultur, die angesichts einer Aufhebung der strikten Alterstrennung zu drohen schien. Obwohl an der spezifischen Kinderliteratur häufig bemängelt worden war, dass sie die Kinder von den

⁸⁸⁴ Vgl. Lorenz, Wissen ist Medium, 1988.

⁸⁸⁵ Maase, Kinder als Fremde - Kinder als Feinde, 1996, S. 113.

⁸⁸⁶ Ebd., S. 94.

⁸⁸⁷ Vgl. ebd., S. 113.

⁸⁸⁸ Vgl. Conradt, Kirche und Kinematograph, 1910, S. 35.

Erwachsenen separiere, hat deshalb selbst der ‚Familiencharakter‘ des Kinos nicht zu einer wirklichen Anerkennung des neuen Mediums geführt. Stattdessen fürchtete man im Kino die Zerstörung der kindlichen Unschuld und eine ‚Gleichmacherei‘, die letztlich das von dem ‚Medienapokalyptiker‘ Neill Postmann im Zusammenhang mit den neuen Medien postulierte *Verschwinden der Kindheit* antizipierte.⁸⁸⁹

Auch die Angst vor der ‚Emanzipation‘ der Kinder und vor der damit verbundenen Aufweichung der Grenzen zwischen Kindheit und Erwachsenenalter sollte man jedoch nicht als alleinigen Motor der kinoreformerischen Verdammung des Films überbewerten. Denn dass die Bedenken gegenüber dem neuen Medium gerade am Beispiel der Kinder verdeutlicht wurden, hängt meiner Ansicht nach auch ganz prinzipiell mit dem im Kapitel 2.4 erläuterten *third-person-effect* zusammen. Die Kinoreformer haben zwar noch kein theoretisch reflektiertes Wirkungsmodell besessen, von dem Glauben an eine ‚Medienallmacht‘, wie er ihnen von der älteren Medienwirkungsforschung häufig unterstellt wurde, sind aber auch sie nicht ausgegangen. Vielmehr gab es durchaus Zweifel an der durchschlagenden Wirkung der Medien. Schon bei den Reformern herrschte größtenteils die Auffassung, dass die Medien ihre ‚Macht‘ nur unter bestimmten Voraussetzungen entfalten können. Zu diesen Vorbedingungen rechneten auch sie bereits das Vorhandensein einer gewissen Disposition oder das Fehlen geeigneter ‚Filter‘, das gerade bei dem noch unerfahrenen Kind wahrscheinlich schien. Beweisen konnten die Reformer die Gültigkeit ihrer Annahmen jedoch nicht.

Der Jurist Alfred Hellwig räumte sogar ein, dass man „so gut wie niemals mit Bestimmtheit sagen können“ werde, „daß ein Verbrechen nicht begangen worden wäre, wenn der Jugendliche nicht vorher Schundfilms gesehen hätte.“⁸⁹⁰ Seine Zweifel an einer direkten medialen Bedingtheit der Kinder- und Jugendkriminalität verdeutlichte Hellwig an dem in Geestenmünde durch ein 15-jähriges Mädchen verübten Mord an einem Erwachsenen, den die Tageszeitungen in Zusammenhang mit dem Filmkonsum des Mädchens gebracht hatten. Hellwig war bei seiner Überprüfung des Falls vom zuständigen Polizeirat nämlich mitgeteilt worden, dass die Tageszeitungen zwar den Mordfall „zutreffend geschildert“ hätten, man aber „starke Zweifel an der Aussage des Dienstmädchens hege“.⁸⁹¹ Der von dem Mädchen genannte „Film mit dem Titel ›Das vergiftete Mittagessen‹“ sei „auf der Zensurabteilung des Berliner Polizeipräsidiums, das seit drei Jahren alle ihr vorgeführten Films in ein Kartenregister einreicht [...] nicht[...] bekannt“ gewesen und auf eine entsprechend kritische Nachfrage habe das Mädchen schlichtweg einen anderen Titel genannt.⁸⁹² Dieser hätte zwar nachgewiesen werden können, „[e]s stellte sich aber heraus, daß der Inhalt vollkommen harmlos ist und eine Vergiftungsszene insbesondere in ihm nicht vorkommt.“⁸⁹³ Derartige Vorfälle nährten in dem Juristen Hellwig den Verdacht, dass die Polemik gegen die Gefahrenwirkung des Schundfilms von einem Teil der minderjährigen Straftäter bewusst ausgenutzt wurde, indem sie sich als „Opfer der [...] Schundfilms“

⁸⁸⁹ Postman, *Das Verschwinden der Kindheit* (1982), 1997. Ähnliche „Tendenzen der Liquidierung von Kindheit“ hatte 1981 bereits auch Heinz Hengst im Zusammenhang mit den Medienkonsum der Kinder behauptet (vgl. Hengst, *Tendenzen der Liquidierung von Kindheit*, 1981).

⁸⁹⁰ Hellwig, *Der Kinematograph vom Standpunkt des Juristen*, 1913, S. 75.

⁸⁹¹ Hellwig, *Die Beziehung zwischen Schundliteratur, Schundfilms und Verbrechen*, 1913, S. 6.

⁸⁹² Ebd.

⁸⁹³ Ebd.

darstellten, um so einen „Teil der Schuld“ auf das Kino abwälzen zu können.⁸⁹⁴ Diese Erkenntnis änderte an der generellen Akzeptanz der Stimulationsthese allerdings kaum etwas. Selbst Hellwig ließ trotz des fehlenden Nachweises an der Kinogefährlichkeit keine Zweifel aufkommen:

Daß die kriminellen Schundfilms ungünstig auf die jugendliche Kriminalität wirken, ist, wie mir besonders viele Jugendrichter bestätigt haben, die allgemeine Ansicht. Ihre Richtigkeit ergibt sich unzweifelhaft aus allgemeinen psychologischen Erwägungen, selbst wenn es nicht in einem einzigen bestimmten Fall gelingen sollte, diesen Einfluß mit Sicherheit festzustellen. [...] Ein ungünstiger Einfluß der Schundfilms auf die Kriminalität besonders der Suggestionen leicht zugänglichen Jugendlichen ist also über allen Zweifel erhaben.⁸⁹⁵

Ähnlich argumentierte auch Konrad Lange angesichts der mangelnden Beweislage:

Es mag ja sein, daß die jungen Leute, die den Kino um dieser Schundfilme willen besuchen, oft schon vorher verdorben sind, so daß ihre Kinoleidenschaft nicht als die Ursache, sondern als ein Symptom dieser längst vorhandenen Verderbtheit angesehen werden muß. [...] Aber daß der gewohnheitsmäßige Anblick verbrecherischer Handlungen die Phantasie halbwüchsiger Menschen vergiftet, daß in dieser aus Pulverdampf, Verwesungsdünsten und Patschuli gemischten Atmosphäre die Moral nicht nur der Jugendlichen, sondern auch vieler ungebildeten und leicht lenkbaren Erwachsenen aufs höchste gefährdet ist, kann wohl vernünftigerweise nicht bestritten werden.⁸⁹⁶

Es waren also weniger empirische Befunde als ungeprüfte Vorannahmen und das von Davison als *third-person-effect* bezeichnete Abwehrverhalten, das die Kinder ins Zentrum des kinoreformerischen Diskurses rücken ließ, wo sie zu einem der ‚Hauptopfer‘ des neuen Mediums stilisiert wurden. Denn egal, ob man die ‚Trübung des Wirklichkeitssinns‘ oder die ‚ästhetische Verbildung‘ zum Kernpunkt der Diskussion machte, immer wieder schien dahinter die Verunsicherung des modernen Subjektes und des traditionellen Wahrheits- und Wirklichkeitsverständnisses auf. Gleichzeitig sah man sich mit dem Problem konfrontiert, dass man als Kino-Kritiker nur so lange ernst genommen wurde, wie man die ‚Verblendungsgefahren‘ nicht am eigenen Leibe bewies. Insofern brauchten die Kinoreformer ein ‚Opfer‘, an dem sich die von ihnen behaupteten Gefahren aus sicherer Distanz festmachen ließen. Die Kinder boten hier genauso eine ideale Projektionsfläche wie das ‚ungebildete Volk‘. Sich selbst sprachen die Kulturträger dagegen von jeglicher Vereinnahmung durch das neue Medium frei:

Sind die besseren unter diesen [gemeint sind die humoristischen, A.S.] Films für harmlose Gemüter ganz ergötzlich, für Gebildete freilich öde und langweilig, zum mindesten aber nicht gefährlich, so haben die schlechteren unter ihnen zuweilen etwas geradezu Ekelhaftes und Widerwärtiges, so daß sie auf Unmündige notwendig verrohend einwirken müssen. Kinder, die sich an solche Albernheiten gewöhnen,

⁸⁹⁴ Hellwig, Der Kinematograph vom Standpunkt des Juristen, 1913, S. 75.

⁸⁹⁵ Ebd., S. 76.

⁸⁹⁶ Lange, Nationale Kinoreform, 1918, S. 43.

werden sehr bald den Sinn für wahre Komik und echten Humor verloren haben.⁸⁹⁷

Die an diese Projektion der Kinogefahren auf die Kinder anknüpfbare Frage, ob die Kinder, wie von Corinna Müller behauptet, tatsächlich zu den Hauptbesuchern des Kinos zählten, lässt sich aufgrund des fehlenden wirklich aussagekräftigen statistischen Datenmaterials nur schwer beantworten. Die von Corinna Müller aufgestellte These, dass die Kinder die ‚Hauptklientel‘ des Kinos gebildet hätten, kann ebenso wenig belegt werden wie der lange tradierte ‚Mythos vom Arbeiterkino‘, den Müller mit ihrer Behauptung anfechten wollte. Das Kinopublikum war gemischt. Welche gesellschaftliche Gruppe exakt dominierte, ist für eine Erklärung der kinoreformerischen Ablehnung des neuen Mediums letztlich unwesentlich. Ängste vor dem aufstrebenden ‚vierten Stand‘ und einer möglichen Emanzipation des Kindes haben dabei genauso eine Rolle gespielt wie das Ansichtigwerden der eigenen Ohnmacht gegenüber dem Wirtschaftsbürgertum und eine umfassendere Furcht vor dem Brüchigwerden der etablierten Ordnung, die auf einem stabilen Subjekt-, Wahrheits- und Wirklichkeitsbegriff aufbaute.

5 Die Auseinandersetzung mit dem Film im Handlungs- und Symbolsystem der Kinder- und Jugendliteratur der Kaiserzeit

Eine eigenständige Ästhetik des Spielfilms entwickelten die Kinoreformer, wie gezeigt, noch nicht. Sie hegten zwar durchaus die Angst, der Film könne das Buch verdrängen, gegenüber den direkten intermedialen Bezügen zwischen Literatur und Film waren sie jedoch noch weitgehend blind. Inwiefern man sich im Handlungs- und Symbolsystem der Kinder- und Jugendliteratur - insbesondere in der institutionalisierten Kinder- und Jugendliteraturkritik sowie in der Kinderliteratur selbst - diesbezüglich eingehender mit dem neuen Medium auseinandersetzte, wird deshalb zu untersuchen sein. Anknüpfen kann die Untersuchung dabei nicht nur an Gisela Wilkending's Beobachtung, dass ein Jugendbuchkritiker wie Walter Dittmann schon um 1912/13 für die intermedialen Beziehungen zwischen Literatur und Film sensibilisiert war, sondern auch an einen zeitgenössisch für Aufregung sorgenden Artikel aus dem *Kinematographen*, der bereits 1913 nicht nur die Pädagogen ganz allgemein, sondern auch die Jugendschriftenprüfer und für Kinder und Jugendliche schreibende Lehrer wegen ihrer ‚Kinofeindlichkeit‘ aufs Schärfste angriff:

Das Verhalten der Pädagogen hat noch ein anderes Gesicht. Diese sind zurzeit das unverträglichste und anmaßendste Volk unter der Sonne. In alle Gebiete drängen sie sich hinein und maßen sich überall die Führung an, als ob sie die einzigen berufenen Vertreter der Intelligenz wären. Ein Schulbeispiel liefert uns das Verhalten der Lehrer auf dem Gebiete der Jugendliteratur. Dort haben sich die Volksschullehrer im Bewußtsein ihrer höheren Intelligenz durch Gründung von Prüfungsausschüssen ein Monopol geschaffen und bekämpfen nun alles, auch die anerkannt hervorragendsten Jugendschriften, in einer persönlichen, unsachlichen, unlauteren Beweggründen entspringenden Weise, die niedriger gehängt zu werden verdient. In der Hauptsache

⁸⁹⁷ Lange, *Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt*, 1912, S. 18.

nur deshalb, weil sie in jedem Jugendschriftsteller einen Konkurrenten erblicken und weil sie für sich allein das Recht in Anspruch nehmen, Jugendschriftstellerei zu treiben. [...] Dieselben Ziele, mit derselben Unduldsamkeit, erstreben die Schulmeister jetzt auch gegenüber dem Kinotheater.⁸⁹⁸

Nur um eine thematische Auseinandersetzung kann es, wenn man auch die literarische Produktion selbst in den Blick nehmen will, im Folgenden allerdings nicht gehen. Denn in einer Bekämpfung des Films ging der kinder- und jugendliterarische Diskurs nicht auf. Vielmehr zeigt gerade die von Helga Karrenbrock analysierte ‚filmische Schreibweise‘ in Wolf Durians *Kai aus der Kiste* (1927) und Erich Kästners *Emil und die Detektive* (1929), dass dem in dem Artikel aus dem *Kinematographen* thematisierten Widerstand der Kinderbuchautoren gegen den Film auf der Formebene durchaus eine Orientierung an dem neuen Medium entgegenstand. Es scheint, als hätten einige Autoren die Modernität des neuen Mediums geradezu zum ‚Motto‘ des eigenen Schreibens erhoben. Dieser Eindruck wird hier mit einem Ansatz, der die medienkomparatistisch ausgerichtete Fragestellung nach der literarischen Fremdwahrnehmung des Films mit der von der Intermedialitätsforschung aufgeworfenen Frage nach der literarischen Forminspiration durch den Film zusammenführt, zu präzisieren sein. Damit liefert die Arbeit auch einen Beitrag zu der von Karlheinz Barck projektierten medienwissenschaftlich ausgerichteten Literaturgeschichtsschreibung.⁸⁹⁹

Zunächst soll hier noch einmal grundsätzlich daran erinnert werden, dass sich die Jugendschriftenbewegung im Umfeld der *Jugendschriften-Warte* den von der Volkserziehungsbewegung verfolgten Bestrebungen nicht nahtlos angeschlossen hat, sondern der Einführung einer Zensur zunächst deutlich kritischer gegenüberstand als andere Vertreter des literarischen Schundkampfes (vgl. Kap. 2.3). Insofern ist also auch im Kampf gegen die ‚Kinoseuche‘ nach einer Sonderposition der Prüfungsausschüsse für Jugendschriften zu fragen. Zum anderen gilt es zu bedenken, dass der Film auch außerhalb pädagogischer Kontexte diskutiert wurde und gerade die Debatte, die im Kontext der Allgemeinliteratur über das neue Medium geführt wurde, mehr positive Akzente im Verhältnis zum Film setzte als die Kinoreformbewegung. Dass die in Kapitel 3.3 dargestellte ‚Kino-Debatte‘ der Autoren von Allgemeinliteratur die Wahrnehmung des Films im kinder- und jugendliterarischen Diskurs maßgeblich bestimmt hat, ist aufgrund der um 1900 noch starken Anbindung der Kinder- und Jugendliteratur an den pädagogischen Diskurs zwar nicht wahrscheinlich. Ganz außer Acht gelassen werden sollte die Möglichkeit, dass vom allgemeinliterarischen Diskurs zumindest partiell positive Impulse gegenüber dem neuen Medium Film auf den literaturpädagogischen und kinder- und jugendliterarischen Diskurs ausgingen, aber nicht. Denn da seit der Jahrhundertwende vermehrt auch mit Texten für Erwachsene bekannt gewordene Autoren wie Richard Dehmel oder später Béla Balázs und Erich Kästner für Kinder zu schreiben begannen, löste sich die noch

⁸⁹⁸ Joniak, *Eine wohlverdiente Abfuhr*, 1913, [ohne Paginierung]. Auch in der *Allgemeinen Deutschen Lehrerzeitung* wird diese Stelle empört zitiert (vgl. Anonym, *Kinematographenbesitzer und Lehrerschaft*, 1914, S. 17).

⁸⁹⁹ Vgl. Barck, *Literaturgeschichte als Mediengeschichte*, 2002; sowie die in demselben Band veröffentlichte „Respondenz“ von Joseph Vogel.

niemals undurchlässige Grenze zwischen der Allgemeinliteratur und der Kinder- und Jugendliteratur um 1900 zumindest stellenweise weiter auf.

5.1 Die Kino-Debatte im Kontext der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften

Im folgenden Kapitel geht es nun darum nachzuweisen, dass die Jugendschriftenprüfer um die Hamburger Jugendschriftenbewegung insgesamt den in Kapitel 4 vorgestellten kinoreformerischen Vorbehalten gegenüber dem Film weitgehend folgten. Gleichzeitig soll jedoch auch darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Haltung der Jugendschriftenprüfer keinesfalls einheitlich war und liberalere Positionen, die sich für Literaturverfilmungen insgesamt ausdrücklich erwärmten, ebenso einschloss wie Positionen, die selbst noch die von den übrigen Kinoreformern weitgehend akzeptierten Märchenfilme, ablehnten.

Wie in Kapitel 3.2.1 gezeigt rührt einer der wesentlichen Anfänge der Kinoreformbewegung von der „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens“ her, die parallel zu dem als eine Unterabteilung geführten Jugendschriftenausschuss bereits 1907 eine „Kommission für ›lebende Photographien‹ ins Leben rief. Angesichts dieser Verklammerung war der Umstand, dass auch von den Jugendschriftenprüfern einige in Kontakt mit dem neuen Medium kamen und eine entsprechende Diskussion des Films anstoßen könnten, durchaus zu erwarten. So saßen die beiden Vorsitzenden der Prüfungsausschüsse, C. A. Hellmann⁹⁰⁰ und Hans Brunckhorst⁹⁰¹ direkt in der Hamburger „Kommission für ›Lebende Photographien‹“. Der Hamburger Jugendschriftenprüfer William Lottig war laut dem im Mai gelieferten Bericht der Kommission zumindest bei der Abschlussdiskussion in der „Gesellschaft“ zugegen und mischte sich auch wortkräftig in die Debatte ein. Dass der in dem Bericht nicht erwähnte Heinrich Wolgast kein Freund des Kinos war, hat er in seiner 1910 erschienen Schrift *Ganze Menschen* gezeigt. Dort gehören zu den im Rahmen eines Abschnitts über die „Schlechte Kunst“ aufgezählten Beispielen von „Kunstsurrogate[n]“, welche „von der großen Kunst abführen“, auch die „Theater lebender Bilder“.⁹⁰² Sie sagen Wolgast zufolge „einem unentwickelten und leicht verdorbenen Geschmack“ ebenso zu wie die „Hintertreppenromane“ und „Variétés“, die „Singspielhallen“ oder die „ordinärste[n] Öldruckbilder und Ansichtpostkarten“.⁹⁰³ Wie tief die Abneigung gegen den Film bei Wolgast saß, kommt darin zum Ausdruck, dass Wolgast angesichts der medialen Situation um 1910 sogar einer Zensur nicht mehr grundsätzlich abgeneigt ist:

Im Interesse der Jugend, der in den großen Städten jetzt auf Schritt und Tritt schlechte verderbliche Bilder, Bücher und Kinematographenvorstellungen entgegentreten, ist die Frage der

⁹⁰⁰ C. A. Hellmann amtierte von 1897-1899 als Vorsitzender der VDPfJ (vgl. Azegami, Die Jugendschriften-Warte, 1996, S. 15).

⁹⁰¹ Hans Brunckhorst hatte den Vorsitz der VDPfJ von 1908 bis 1914 inne und vertrat zudem 1916 für einige Monate Franz Heyden als Schriftleiter (vgl. Azegami, Die Jugendschriften-Warte, 1996, S. 13 und 15).

⁹⁰² Wolgast, *Ganze Menschen*, 1910, S. 125.

⁹⁰³ Ebd.

Zensur, so anrühlich sie durch die Polizei geworden ist, ernster Erwägung wert.⁹⁰⁴

Zwar bleibt Wolgast gegenüber einer Ausübung der Zensur durch die Polizei, die er für „das denkbar ungeeignetste Organ dafür“ hält, skeptisch.⁹⁰⁵ Eine durch „ein Sachverständigenkollegium, zusammengesetzt aus allen Parteien und allen Kunstrichtungen“, durchgeführte Zensur hält er aber für einen „Versuch“ Wert.⁹⁰⁶

Noch im Jahr von Wolgasts Stellungnahme zum Kino in seiner Schrift *Ganze Menschen* setzte auch in der *Jugendschriften-Warte* eine Auseinandersetzung mit dem neuen Medium ein. Die erste, eigens dem neuen Medium gewidmete kurze Notiz erschien im Oktober 1910 unter dem Titel „Zum Kinounwesen“. Darin wurde das Kino als ein „neben der Schundliteratur unsere Jugend schwer bedrohende[s] Übel“ charakterisiert.⁹⁰⁷ Gleichzeitig wurde jedoch auch betont, dass die für die konkrete Sanktionspolitik notwendige „Zusammenfassung“ der einzelnen Ansichten bislang noch fehle.⁹⁰⁸ Um dieses Manko zu beheben, wurde abschließend zu einem „Meinungsaustausch“ aufgerufen, wobei alle an der Frage Interessierten ihre Beiträge an den Vorsitzenden der Leipziger „Kino-Kommission“, Walter Schubert, senden sollten.⁹⁰⁹ Seine ersten konkreten Vorschläge zum Umgang mit dem Kinematographen legte Schubert in den beiden folgenden Jahren aber nicht in der *Jugendschriften-Warte*, sondern in den Pädagogikzeitschriften *Sonde* und *Jugendfürsorge* vor.⁹¹⁰ Eindeutig war seine Haltung dabei nicht. Zwar gab sich Schubert zunächst vor allem als Vorkämpfer des positiven Schundkampfes, ähnlich wie bei Wolgast hielt seine Skepsis gegenüber der Zensur sowie das umgekehrte Eintreten dafür, „die Frage als Ganzes und von der Seite der Nachfrage her“⁹¹¹ anzugehen, aber nur solange an, wie sie sich auf die Polizei bezog. Als der als Jurist arbeitende Kinoreformer Hellwig dann aber in einem Aufsatz die Einbeziehung ästhetischer Zensurgründe und die sogenannte Lehrerzensur in Frage stellte, war von einer zensurkritischen Einstellung nichts mehr zu spüren. Zwar gestand Schubert ein, „daß in den von Lehrern beeinflussten Instituten sehr viel des Belehrenden geboten wird, und daß sie unter einem

⁹⁰⁴Ebd., S. 126.

⁹⁰⁵ Ebd.

⁹⁰⁶ Ebd., S. 126. Zum ersten Mal gemacht hat Wolgast den Vorschlag zur Bildung eines zensurbefugten Sachverständigengremiums, wie es später im Übrigen die Kommission für „Lebende Photographien“ in Hamburg darstellte, im Rahmen eines Vortrags, den er auf dem „Internationalen Kongreß für Moralpädagogik“ im September 1908 in London gehalten hat. Anders als 1910 bezog sich Wolgast in London allerdings noch bloß auf die Jugendliteratur (vgl. Wolgast, *Das Elend unserer Jugendliteratur*, 1950, S. 260f.).

⁹⁰⁷ [Schubert], *Zum Kinounwesen*, 1910, S. 38. Der Artikel knüpft dabei an Stellungnahmen zu dem neuen Medium an, die einige Prüfungsausschüsse Schubert zufolge bereits abgegeben hatten.

⁹⁰⁸ Ebd.

⁹⁰⁹ Ebd. Ob der Aufruf von Schubert selbst oder der Redaktionsleitung stammt, geht aus der Notiz nicht klar hervor. Da Schubert aber auch andernorts unter Angabe seiner Privatadresse zu einem solchen Meinungsaustausch aufrief, ist es wahrscheinlicher, dass er selbst als Verfasser der Notiz gelten kann.

⁹¹⁰ Die *Sonde* verstand sich als „Monatsschrift für fortschrittliche, theoretische und praktische Pädagogik und für die Standesinteressen der deutschen Lehrer“. Die *Jugendfürsorge* war das Organ der „Deutschen Zentrale für Jugendfürsorge“.

⁹¹¹ Schubert, *Kinematograph, Lehrerschaft und Schule*, 1911, S. 575.

gewissen Mangel an Unterhaltungsstoff⁹¹² leiden, für einen grundsätzlichen „Schaden“ hielt er es jedoch nicht, „wenn der Kinematograph sich“ mit dem Lehrfilm „auf das Gebiet zurückziehen würde, auf dem man ihm bei seinem Entstehen eine große Zukunft prophezeite.“⁹¹³ Zugleich erinnerte er daran, „daß es hauptsächlich die Lehrerschaft war, welche die Kinofrage überhaupt aufrollen half und [...] welche an vielen Orten erst die Polizei aufmerksam machen und drängen mußte, Schritte zu unternehmen.“⁹¹⁴ Sein Einsatz für „einen weitgehenden Einfluß“⁹¹⁵ der Lehrerschaft auf die ‚Kinematographenfrage‘ und die ‚Ausscheidung des Schundes in jeder Form, also auch des ‚ästhetischen Schundes‘“⁹¹⁶, ging nun sogar soweit, dass er forderte, falls die Gesetzgebung die sogenannte Lehrzensur nicht zulasse, so müsste sie eben „geändert“ oder entsprechend „ausgelegt werden“.⁹¹⁷

Dennoch gab es auch positive Stimmen zum Film in der *Jugendschriften-Warte*. Schon 1911 ließ die Redaktion mit Otto Schreiter⁹¹⁸ eine Position zu Wort kommen, die die Betonung nicht auf die Verdammung des Films legte, sondern auf die Chance, dessen Niveau durch die Annäherung an die Literatur zu heben. Schreiter zufolge war die bisherige Filmproduktion durchaus mit den „lockend bunten Kolportageheften“ und deren „Gefahren“ zu vergleichen.⁹¹⁹ Namentlich kritisiert wurden von ihm der Detektivfilm, das Filmdrama und die Humoresken. Trotz dieser Kritik an einzelnen Filmgenres ging es ihm insgesamt aber weniger um die Verdammung des Kinos als Schundlieferant als vielmehr um dessen künftige „Verbindung mit der Jugendschriftenbewegung“.⁹²⁰ Dabei sollte dem Kino nach dem Vorbild der schon existierenden Märchenfilme „die Rolle eines Illustrators“ zugestanden werden.⁹²¹ Neben Jugendschriften und Klassikern der Jugendlektüre (z.B. *Robinson*, Liliencrons *Kriegsnovellen* und *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, *Till Eulenspiegel*, *Die Abenteuer des Baron Münchhausens*) bezogen sich seine Verfilmungsvorschläge auch auf Prosastücke aus der Allgemeinliteratur (z.B. Kleists *Michael Kohlhaas*) und deutsche Heldensagen wie das *Nibelungenlied*.⁹²²

Auffallend an Schreiters Position ist nicht nur die Offenheit, mit der er der Förderung von Literaturverfilmungen gegenüber stand, sondern auch die Tatsache, dass er bei der Rezeption einer solchen filmischen Adaption die Bekanntschaft mit dem literarischen Original nicht grundsätzlich voraussetzte. Die Reihenfolge „erst Bild, dann Wort“ stand für ihn vielmehr gleichberechtigt neben dem umgekehrten Prinzip „erst Wort, dann Bild“.⁹²³ Statt als Veranschaulichung fungiere der Film im ersten Falle als Anregung zur Lektüre. Neben einer „Hebung des Kinorepertoires“ erhofft sich Schreiter von der Befolgung seines Plans dementsprechend auch „für

⁹¹² Schubert, Die Verbesserungen im Kinematographenwesen und die Lehrerschaft, 1912, S. 94.

⁹¹³ Ebd., S. 96.

⁹¹⁴ Ebd., S. 92.

⁹¹⁵ Ebd.

⁹¹⁶ Ebd., S. 94.

⁹¹⁷ Ebd., S. 92.

⁹¹⁸ Otto Schreiter war Mitglied des Meeraner Jugendschriftenausschusses.

⁹¹⁹ Schreiter, Jugendliteratur und Kino, 1911, S. 42.

⁹²⁰ Ebd.

⁹²¹ Ebd.

⁹²² Vgl. ebd., S. 43.

⁹²³ Ebd., S. 42.

die Jugendschriftenbewegung nur günstige Einflüsse“.⁹²⁴ Wie gewagt diese Forderungen 1911 noch waren, macht eine distanzierende Anmerkung der Redaktion, die zu diesem Zeitpunkt noch von Heinrich Wolgast geführt wurde, deutlich. Die Redaktion - und damit also vermutlich Heinrich Wolgast - hegte nämlich „erhebliche[.] grundsätzliche[.] Bedenken gegen den Vorschlag“ des Aufsatzes.⁹²⁵ Immerhin wollte man die Ideen aber zur „öffentlichen Diskussion stellen“.⁹²⁶

Eine ‚mittlere‘ Position vertrat der Hagener Jugendschriftenkritiker und Lehrer-Dichter Ernst Lorenzen.⁹²⁷ Er veröffentlichte 1911 einen Aufsatz, der sich nicht nur mit den Möglichkeiten des Filmeinsatzes im Unterricht befasste, sondern auch das Verhältnis des Films zur spezifischen Jugendliteratur auslotete. Dabei gehörte er zu jener Gruppe von Kinoreformern, die den Film zwar kritisch betrachteten, seinem Schuleinsatz und sogar seinen künstlerischen Möglichkeiten aber durchaus aufgeschlossen gegenüberstanden. Die Hauptgefahr des Films sah Lorenzen ähnlich wie Hellwig darin, dass er seinen fiktionalen Charakter den Kindern nicht zu erkennen gebe und deshalb die Gefahr einer „Überreizung der Phantasie“ und einer Zerstörung des „nüchterne[n] Wirklichkeitssinns“ berge.⁹²⁸ Damit jedoch züchte der Film jene für die Gegenwart unbrauchbaren „Träumer [...], die den scharfen Blick für Realitäten verlieren und überall auf Überraschungen und Wunder lauern.“⁹²⁹ Kritisch äußerte sich der Hagener Jugendschriftenprüfer aber nicht nur über die zahlreichen ‚Verbrecherfilme‘, sondern auch über die filmische Vorliebe „fürs Sentimentale und Moralische“,⁹³⁰ die den strengen „künstlerischen Ansprüchen“, die er aus der Arbeit der Prüfungsausschüsse für Jugendschriften kannte, nicht entsprachen.⁹³¹ Die aufdringliche Moral, die viele Rührfilme predigten, konnte für Lorenzen deshalb nur das „Gegenstück zur tendenziösen Jugendschrift“ bilden.⁹³² Von den angestrebten „lebensechte[n] Bilder[n] von künstlerischem Wert“⁹³³ wollte Lorenzen hingegen ganz im Sinne Wolgasts verlangen, dass sie „zwecklos“ sein müssten und „weder Lebensgrundsätze pauken, noch patriotisch wirken“ dürften.⁹³⁴ Insgesamt gilt, dass die Prüfungsausschüsse ebenso wie die Mehrheit der übrigen Kinoreformer für die nächsten zehn Jahre - und damit in der gesamten Phase der Kaiserzeit - den Lehrfilm weitaus positiver werteten als den weitgehend verdamnten Spiel- bzw. Unterhaltungsfilm.⁹³⁵

⁹²⁴ Ebd., S. 43.

⁹²⁵ [Anmerkung der Redaktion zu] Schreiter, *Jugendliteratur und Kino*, 1911, S. 42.

⁹²⁶ Ebd.

⁹²⁷ Lorenzen, der im Ersten Weltkrieg fiel, war zeitweilig Vorsitzender des Hagener Jugendschriftenausschusses. Zugleich gehörte er mit Autoren wie Fritz Gansberg und Heinrich Scharrelmann zu jener Gruppe von ‚Lehrer-Dichtern‘, welche eine Form der streng realistischen, insbesondere auf Stadtkinder ausgerichteten Umweltgeschichte, mitbegründeten. Auf diese Großstadtgeschichten wird im nächsten Kapitel noch zurückzukommen sein. Zur Begründung der modernen Umweltgeschichte durch die ‚Lehrer-Dichter‘ vgl. Brunken, *Kinder- und Jugendliteratur von den Anfängen bis 1945*, 2000, S. 66f. Ernst Lorenzen findet dort allerdings keine Erwähnung.

⁹²⁸ Lorenzen, *Kinematograph und Schule*, 1911, S. 579.

⁹²⁹ Ebd.

⁹³⁰ Ebd., S. 580.

⁹³¹ Ebd., S. 581.

⁹³² Ebd., S. 580.

⁹³³ Ebd., S. 579.

⁹³⁴ Ebd., S. 580.

⁹³⁵ Zum Ausdruck kommt diese Zweiteilung beispielsweise in dem von Hans Brunckhorst für die Jahre 1910-12 verfassten „Geschäftsbericht der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften“ und in einem 1912 unter dem Titel „Jugend und Kinematograph“ in der *Jugendschriften-Warte* veröffentlichten Bericht über die Arbeit des Osnabrücker Ausschusses.

Zu einer Klärung der eigenen Position sandten die Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse mit W. Gensch aus Schöneberg und Rektor Paul Samuleit aus Berlin schließlich zwei Vertreter auf den vom 17. bis 22. Dezember 1912 in Berlin abgehaltenen „Ersten Deutschen Kino-Kongreß“. In dem in der *Jugendschriften-Warte* abgedruckten Bericht musste Paul Samuleit allerdings enttäuscht bekennen, dass „die Frage nach Wesen, Berechtigung und Zukunft des Kinodramas“, die „die Vertreter der Jugendschriften-Prüfungsausschüsse natürlich vor allem interessiert hätte“, von den Kongressteilnehmern aus Angst, damit einen „Lebensnerv des Kinotheaters“ zu treffen, ausgespart geblieben sei.⁹³⁶ Ohne die „Erörterung der Dramenfrage“ hatte für ihn ein Kongress zum Film aber überhaupt „keine Daseinsberechtigung“.⁹³⁷ Seine eigene diesbezügliche Meinung brachte er deshalb mehrfach an die Öffentlichkeit. Dabei dokumentierte er eine deutliche Nähe zur Position Konrad Langes. Ähnlich wie der Tübinger Kunstprofessor warf Samuleit dem Kinodrama nicht nur vor, bildungszersetzend zu wirken,⁹³⁸ sondern schloss auch die Möglichkeit, aus dem Kinodrama „ein Kunstwerk“ bzw. „ein Erziehungsmittel“ zu machen, prinzipiell aus.⁹³⁹

Diesen rigiden Ausschluss des Films aus dem Bereich der Kunst begründete er mit dem Hinweis auf die von Lessing entwickelten Idee, dass jede Kunst aufgrund der ihr eigentümlichen Mittel und Zeichen einen spezifischen Gegenstandsbereich kenne.⁹⁴⁰ Samuleit verweist in diesem Zusammenhang auf eine handschriftlich hinterlassene Notiz zu dem „Laokoon“-Aufsatz, in der Lessing schreibt: „Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste ebensogut, wo nicht noch besser können als sie.“⁹⁴¹ Dargelegt hatte Lessing diese Auffassung am Beispiel des Unterschieds zwischen der Malerei als einer auf die Darstellung von „Körper[n]“ zielenden Raumkunst, und der Poesie als auf „Handlungen“

Brunckhorst berichtet davon, „daß sehr viele Ausschüsse unserer Vereinigung sich eingehend mit der Abwehr der Schädigung der Jugend durch die *Kinematographentheater* und mit der Nutzbarmachung des Kinematographen für Volksbildungszwecke beschäftigt haben“ (Brunckhorst, Geschäftsbericht der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften 1910/12, 1912, S. 30).

Der Osnabrücker Ausschuss war 1912 sogar soweit gegangen, mit einem „Arbeitsausschuss für kinematographische Jugendvorstellungen“ eine spezielle Unterabteilung zu bilden. Dieser plante einerseits die Einrichtung von eigenen kinematographischen Jugendvorstellungen, zum anderen richtete man in einem Flugblatt an die Eltern den Aufruf, sie sollten ihre Kinder vor den ‚Schundfilmen‘ schützen. Was in den Jugendvorstellungen laufen sollte, erläutert der Artikel über den Osnabrücker Kino-Ausschuss nicht explizit. Dem in dem Artikel angeführten Wortlaut des Flugblatts an die Eltern lässt sich allerdings entnehmen, dass es sich hauptsächlich um Lehrfilme gehandelt haben dürfte (vgl. Dieckmann, *Jugend und Kinematograph*, 1912, S. 4-5). Zu den Jugendschriftenprüfern, die vor allem den Lehrfilm gefördert sehen wollten, gehörte auch Friedrich Murawski, der bereits 1912 die Jugendschriftenausschüsse dazu anregte, ein „Verzeichnis [...] guter Lichtbilder und Kinofilms“ anzulegen (Murawski, *Jugendpflege und Jugendschriftenausschüsse*, 1912, S. 39; vgl. auch Murawski, *Die Kinematographie und ihre Beziehung zu Schule und Unterricht*, 1913, S. 13).

⁹³⁶ Samuleit, *Erster Deutscher Kino-Kongreß*, 1913, S. 15.

⁹³⁷ Ebd.

⁹³⁸ So warf er dem Kinodrama vor, aus „dem Kinematographentheater statt einer Quelle guter Volksunterhaltung und Volksbildung einen Ort der Verwüstung und Vernichtung aller wahren Bildung und geistigen Erhebung“ zu machen und „in ganz erschreckendem Maße eine allgemeine künstlerische Unkultur und Barbarei“ zu fördern (Samuleit, *Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel*, 1912, S. 11f. und S. 33).

⁹³⁹ Ebd., S. 33.

⁹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 33f.

⁹⁴¹ Lessing zit. n. Samuleit, *Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel*, 1912, S. 33f.

ausgerichteter Zeitkunst.⁹⁴² In Analogie zu diesen Überlegungen wollte Samuleit - wie auch andere Kinoreformer - den Film streng auf „die Darstellung des bewegten, wirklichen Lebens“ - und damit im Grunde rein auf den Dokumentar- bzw. Lehrfilm - „beschränken.“⁹⁴³ Übersehen bzw. übergangen wurde von Samuleit damit jedoch, dass die von Lessing aufgestellten Grenzen in der veröffentlichten Version des „Laokoon“-Aufsatzes durchlässiger waren, als dies die von Samuleit angeführte Handschriftennotiz nahelegt und als es die meisten Reformer gewünscht hätten. Denn trotz seiner Auffassung, dass „die Zeichen ein bequemes Verhältnis zum Bezeichneten haben müssen“, wagte Lessing in der veröffentlichten Schrift durchaus anzuerkennen, dass „die Malerei auch Handlungen nachahmen“ und umkehrt die Poesie andeutungsweise auch Körper schildern könne.⁹⁴⁴

Auch Samuleit blieb bei seiner radikal ablehnenden Haltung gegenüber dem Spielfilm nicht stehen. Schon in dem 1913 erschienenen Aufsatz „Kino und Kind“ hatte sich seine ursprüngliche Position merklich aufgeweicht. Die Beschränkung auf die Wirklichkeitsabbildung, die zuvor einen wichtigen Teil seiner Definition des Films als ‚Darstellung des bewegten, wirklichen Lebens‘ gebildet hatte, findet nun keine Erwähnung mehr. Stattdessen konzentriert sich Samuleit nun stärker auf das Bewegungsmoment. Vermittelt über die Tatsache, dass sich Bewegungen stets in der von Lessing noch der Literatur zugeschriebenen Zeitdimension abspielen, führt dies dazu, dass Samuleit bemerkt, dass die strengen Grenzziehungen zwischen den Künsten nicht mehr möglich sind. Vielmehr habe die „bildliche Darstellung“ mit der Erfindung des Films ihre Begrenzung auf den Raum verlassen und sich „das Gebiet der Zeit, das Nacheinander der *Bewegung* erobert.“⁹⁴⁵ Mit diesem Eingeständnis wandelte sich auch Samuleits Haltung in der Frage, ob der Film zur Kunst fähig sei. Allerdings gewann sie damit nicht an Klarheit, sondern nahm an Widersprüchlichkeit zu. Denn obschon Samuleit ganz im Sinne des radikalkritischen Flügels der Kinoreformer noch immer beteuerte, „keinerlei Möglichkeit“ zu sehen, wie der Film auf dem Gebiet des Kinodramas „verbesserungsfähig wäre“,⁹⁴⁶ behauptete er gleichzeitig, dass er die

⁹⁴² Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), 2002, S. 53. Lessing verfolgte mit dem „Laokoon“ eine „Befreiung der Poesie vom Diktat der Malerei [...], das in der Formel ›ut pictura poesis‹ zu orthodoxer Gültigkeit erstarrt war.“ Über die von ihm vorgeschlagene „Grenzziehung zwischen den Künsten“ verwies er die „Malerei und Skulptur auf den beschränkten Wirkraum von Sinnlichkeit und Form auf Grund einer Definition ihrer Art und Beschaffenheit, die sie gegenüber der ‚geistigeren‘ Dichtkunst zurücksetzt.“ (Kreuzer, Nachwort [Zu Lessings ‚Laokoon‘], 2003, S. 219)

⁹⁴³ Samuleit, Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel, 1912, S. 38. Wichtig ist hier festzuhalten, dass für Lessing diese Beschränkungen nicht für die Medien als solche, sondern nur für die medialen Produkte, die als Kunstwerke anzusehen seien, galten (vgl. Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), 2003, S. 122 und 125f.). Samuleits später von Hermann Häfker (vgl. Kap. 4.4) ausformulierter Versuch, den Film auf den Bereich der Wirklichkeitsabbildung festzulegen, folgt diesem Ansatz noch. In der Weimarer Republik wird diese Anbindung an die Ästhetik durch den Leiter der 1919 gegründeten Berliner Bildstelle Felix Lampe, der Lessing im Sinne einer allgemeinen Medientheorie liest, jedoch aufgegeben (vgl. dazu Kap. 6.1).

⁹⁴⁴ Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), 2002, S. 53. Samuleit scheint sich zudem der Tatsache, dass Lessings ‚Gesetze‘ keine überzeitliche Geltung beanspruchen konnten, sondern nur eine historische Position formulierten, nicht bewusst gewesen zu sein. Auch das Problem der Historizität der Medien selbst (vgl. Kap. 1.3) wird von ihm - wie von den übrigen Zeitgenossen auch - nicht reflektiert.

⁹⁴⁵ Samuleit, Kino und Kind, 1913, S. 11.

⁹⁴⁶ Ebd., S. 14.

„Zukunftsmöglichkeiten“ des Films „nach der künstlerischen Seite“ nicht mehr für ausgeschlossen halte.⁹⁴⁷

Diese erste vorsichtige Zurücknahme der grundsätzlichen Ablehnung des Spielfilms änderte allerdings nichts daran, dass Samuleit, wie die Mehrheit der Kinoreformer, den ‚Schundfilm‘ für gefährlicher hielt als die ‚Schundliteratur‘. Auch Samuleit betonte dabei vor allem die größere Reizüberflutung bei gleichzeitig geringerem kognitivem Arbeitsaufwand der Rezipienten. Während sich der Käufer eines Schundheftchens für den gezahlten Preis in drei oder vier Stunden gerade mal „eine der nervenaufpeitschenden Historien zu Gemüte führen“ könne, genieße der Kinozuschauer für die gleichen Unkosten „in der halben Zeit gleich ein halbes Dutzend nacheinander“.⁹⁴⁸ Müsse der Schundheftleser weiterhin zwischen einzelnen Ereignissen der dargestellten Handlung „immerhin drei, vier oder auch mehr Seiten Zwischentext verarbeiten“, ginge im Kino - wo „jedes Meter Film“ den Hersteller „eine Mark“ koste - alles Schlag auf Schlag“.⁹⁴⁹ Hinzu komme der Unterschied, dass der Leser „nach den Schilderungen des Autors in Worten auf Grund eigener Phantasiebetätigung Gesichtsausdruck, Gestalt und Bewegung seines Helden [...] selbst ausmalen“ müsse, während der Film seinen Zuschauern alles „in aufdringlichster Plastik in Überlebensgröße sichtbar vor Augen“ stelle.⁹⁵⁰

Samuleit wiederholte mit diesem Medienvergleich im Grunde bloß die eingeführten Argumentationsmuster. Die Auseinandersetzung der mit dem Film verbundenen politischen Gefahren, die Samuleit lieferte, weist über die geläufigen zeitgenössischen Argumentationsmuster jedoch hinaus. Seine Analyse der Monopol- bzw. Trustbildung in der Kinoindustrie geht nämlich nicht in dem bei den Kinoreformern üblichen Anti-Amerikanismus auf. Vielmehr warnt Samuleit auch bereits vor einer propagandistischen Ausnutzung, wie sie mit ihrer Instrumentalisierung des Films später die Nationalsozialisten vornahmen:

Hat jemals eine so fabelhafte geistige Gewalt in wenigen Händen
geruht, und zwar in den Händen von solchen, die ihre Macht einzig und
allein zur Lösung der Frage benützen: wie verdiene ich am meisten?

⁹⁴⁷ Ebd., S. 11. Zu dieser gewandelten Einstellung passt, dass Samuleit für die nach seiner Auffassung einzurichtenden Schülervorstellungen schon eine ganze Reihe an Filmen vorhanden sah, „die dem ganz berechtigten Unterhaltungsbedürfnis der Jugend, ihrer Freude an Schalkheit und Scherz, am Zaubenhaften und Phantastischen entgegenkommen, ohne die Ansprüche eines geläuterten Geschmacks zu beleidigen.“ Nun glaubte deshalb auch er, dass sich „[n]eben oder zusammen mit den schon bestehenden 140 deutschen Prüfungsausschüssen für Jugendschriften [...] in den deutschen Lehrervereinen“ noch weitere „Kinoausschüsse bilden“ müssten, welche die Filme auf ihre Eignung für Jugendvorstellungen prüfen sollten (ebd., S. 19f).

⁹⁴⁸ Ebd., S. 16.

⁹⁴⁹ Ebd.

⁹⁵⁰ Ebd. Gipfel ließ Samuleit seine Abqualifizierung des Films im Übrigen darin, dass er versuchte eine empirische Nachprüfbarkeit der Minderwertigkeit des Films zu suggerieren. Dazu wurde von ihm die tatsächlich bloß vermutbare größere ‚Gefährlichkeit‘ schlichtweg quantifiziert und auf die Behauptung gebracht, dass die „psychischen Wirkungen“ des Kinodramas diejenigen der Schundliteratur „um ein Vierfaches“ übertrumpfe (ebd.). Die einzigen verlässlichen Zahlen, die Samuleit jedoch wirklich vorlag, bestanden in Angaben über die Leser- bzw. Zuschauerschaft der beiden Medien Literatur und Film. Während Texte aus protegierten Jugendbuchreihen wie der „Deutschen Jugendbücherei“ oder Schaffsteins „Blauen und Grünen Bändchen“ demnach nur Auflagen zwischen 10 000 und maximal 200 000 Stück erzielten, lockte der Film schon durchschnittlich 3,5 Millionen Besucher ins Kino (vgl. ebd., S. 11). Hinter den Anfeindungen des Kinos durch die Jugendschriftenprüfer dürfte deshalb wohl nicht zuletzt der Konkurrenzneid gestanden haben.

[...] Bis jetzt stellt sich diese Riesenmacht in den Dienst der Kultivierung aller niederen menschlichen Instinkte und Gelüste, weil sie sich so am bequemsten die Massen tributpflichtig erhält. Wie aber, wenn diese Jagd nach möglichst hoher Dividende einmal höherem Ehrgeiz weicht? Es ist schon wiederholt in der Kinopresse angedeutet worden, was die so organisierte Kinogewalt z.B. im Dienste einer geschickten politischen Parteileitung erreichen könnte. Wie leicht könnten Volksleidenschaften mit Hilfe des Kinos entflammt und von irgendwem in irgendwelche Bahnen gelenkt, und so irgendwelchen egoistischen Interessen dienstbar gemacht werden!⁹⁵¹

Ähnlich wie Samuleit nahm auch die Mehrheit des Hamburger Jugendprüfungsausschusses eine streng konservative Haltung gegenüber dem Film ein. Das zeigte sich an einer Kontroverse um die Verfilmbarkeit von Literaturwerken, die zwischen dem Hamburger ‚Kino-Ausschuss‘ und dem in diesem Punkt deutlich kinofeindlicheren Jugendschriftenausschuss über die Frage der Verfilmbarkeit von Dramen und Märchen ausgebrochen war und im Januar 1914 schließlich auf einer gemeinsamen Sitzung diskutiert wurde.⁹⁵² Dabei führte der Hauptredner der Sitzung, Max Zelck vom Jugendschriftenausschuss, in seinem Referat über „Märchen und Drama im Kino“ zunächst eine Position aus, die in ihrem Ansatzpunkt derjenigen von Konrad Lange glich, aber in der Schärfe ihrer Kritik noch über dessen Argumentation hinausging. Während der Dichter mittels des Wortes seine „Botschaft von Seele zu Seele“ trage und „durch Rhythmus und Form“ wirke, würde beim Kinodrama „die künstlerische Hülle restlos heruntergerissen“, so dass nur „der nackte Stoff“ übrig bleibe.⁹⁵³ „Alle Anpreisungen, Annoncen und Besprechungen in den Zeitungen“ könnten deshalb „nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Kino nur eine technisch-industrielle Erscheinung“ bzw. „ein rein kapitalistisches Unternehmen“ sei, „das jenseits aller Kunst“ läge.⁹⁵⁴ „Selbst die neuesten, marktschreierisch angepriesenen Kinodramen, wie Lindaus „Student von Prag““ oder „Hauptmanns „Atlantis“ hätten „mit wahrer Kunst nichts zu tun“.⁹⁵⁵ „Am betrübendsten“ sei jedoch - und hierin unterschied sich der Vortrag deutlich von der Position Konrad Langes⁹⁵⁶ - „die Verfilmung von Märchen“, bei der die „grobe und unterstrichene Gebärde des Kinoschauspielers“ immer „nur ein elender Notbehelf“ für die eigentliche „Wortdramatisierung“ sein könne.⁹⁵⁷

Während sich die Jugendschriftenprüfer und insbesondere der zunächst eher als ‚Filmfreund‘ aufgetretene⁹⁵⁸ Wilhelm Lottig, der den Kinoausschuss auf die „positive Arbeit [...] auf dem Gebiet der Schülervorstellungen“ beschränken wollte, dem Einleitungsvortrag Zelcks anschlossen, herrschte im Kino-Ausschuss eine

⁹⁵¹ Samuleit, Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel, 1912, S. 30f.

⁹⁵² Vgl. Harder, Märchen und Drama im Kino, 1914, S. 69. Auf diesen Aufsatz und den darin dokumentierten Streit hat 1985 bereits Jürgen Kinter aufmerksam gemacht (vgl. Kinter, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933), 1985, S. 134).

⁹⁵³ Harder, Märchen und Drama im Kino, 1914, S. 69.

⁹⁵⁴ Ebd.

⁹⁵⁵ Ebd.

⁹⁵⁶ Auch Konrad Lange selbst ist diese Differenz, wie eine Stellungnahme zu dem Aufsatz in der Pädagogischen Reform belegt, nicht entgangen (vgl. Lange, Die Zukunft des Kinos, (1913/14), 1992, S. 118).

⁹⁵⁷ Harder, Märchen und Drama im Kino, 1914, S. 69.

⁹⁵⁸ Vgl. dazu das Kapitel 3.2.1 über die Schulverbote.

geteilte Auffassung. Schulinspektor Fricke, der zu diesem Zeitpunkt bereits zu den wichtigsten Mitgliedern des Kinoausschusses gehörte, wollte sich die Arbeit des Jugendschriftenausschusses durchaus zum Vorbild nehmen.⁹⁵⁹ Dementsprechend trat er dafür ein, dass das „Kinodrama [...] für Kindervorstellungen grundsätzlich abgelehnt werden“ sollte.⁹⁶⁰ Ferdinand Frohböse hingegen vertrat die Ansicht, dass die „Zensur des Kino-Ausschusses [...] wesentlich verschieden von der des Jugendschriften-Ausschusses“ sei und neben Kinder- und Jugendbüchern wie „Robinson“ auch „Märchen sehr wohl verfilmt werden können, da es unter ihnen welche gibt, die nur durch Handlung und Sensation wirken.“⁹⁶¹ Noch deutlicher wurde E. Friedrich, der darauf hinwies, dass solange der „Geschmack der Masse [...] nicht veredelt“ sei, „bei der Prüfung“ von Filmen auch nicht nach einem „rein künstlerischen Maßstab“ verfahren werden dürfe.⁹⁶² Trotz der scharfen Kritik, die die „Verwirrungen“⁹⁶³ Frohböses bei einem Jugendschriftenprüfer wie Wilhelm Lottig ernteten, hat sich im „Kino-Ausschuss“ letztlich die Position Frohböses und Friedrichs durchgesetzt.⁹⁶⁴ Eine „Minderheit der Kommission“ blieb aber auf „dem Standpunkt des Jugendschriftenausschusses stehe[n]“ und wollte weiter „unbeirrt nur nach pädagogischen und literarischen Grundsätzen prüfe[n]“.⁹⁶⁵

Trotz der kinokritischen Haltung, die u.a. ihr wichtigster Ausschuss in Hamburg bekundete, wollten die Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse den Film allerdings genauso wenig wie die Schundliteratur mit den Mitteln der Zensur bekämpfen. Das hatten die Prüfungsausschüsse auf ihrer Generalversammlung 1914 in Kiel ausdrücklich in einem Beschluss festgelegt:

1. Die Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften stellen aus ihren praktischen Erfahrungen heraus, die sie in einem jahrelangen energischen Kampf gegen die Schundliteratur gesammelt haben, fest, daß auch unter den bestehenden gesetzlichen Bestimmungen weitgehende Erfolge zu erzielen sind, wenn nur alle möglichen und rechtlich zulässigen Mittel, wie schärfste Kennzeichnung der Schundhefte und ihrer Verfasser, Herausgeber und Verleger, sowie Boykott der Händler, solange sie Schundliteratur vertreiben, ausgenutzt werden. Es ist auf diese Weise gelungen, in manchen – namentlich in kleineren und mittleren – Städten die Schundliteratur erheblich oder ganz zu verdrängen. Würde in gleicher Weise gegen die Auswüchse des Kinos und seiner Reklame, gegen niedrige Veranstaltungen auf Jahrmärkten und Rummelplätzen vorgegangen, so würde der gleiche Erfolg wie bei der Schundliteraturbekämpfung zu erzielen sein.

⁹⁵⁹ Harder, Märchen und Drama im Kino, 1914, S. 69.

⁹⁶⁰ Ebd.

⁹⁶¹ Ebd.

⁹⁶² Ebd.

⁹⁶³ Ebd.

⁹⁶⁴ Dass letztlich auch Spielfilme von den Hamburgern Jugendschriftenprüfern akzeptiert wurden, zeigen die von Herbert Birett zusammengestellten Listen über die in Hamburg gelaufenen Filme. Der Anteil von Filmen, deren Titel einen Spielfilm vermuten lässt, war jedoch in den Hamburger Empfehlungslisten sehr gering und hat nach eigenen Stichproben wohl nur selten mehr als 15-25% betragen. Die letzten Listenabdrucke, die aus der Zeit des Ersten Weltkriegs stammen dürften, blieben (vermutlich auch aufgrund des Importverbots) zum Teil sogar noch darunter.

⁹⁶⁵ Harder, Märchen und Drama im Kino, 1914, S. 69.

2. Aus diesen Gründen erscheint es den Vereinigten Prüfungsausschüssen nicht notwendig, neue gesetzliche Bestimmungen für den Kampf gegen Schundliteratur, Kinofahren usw. zu treffen.⁹⁶⁶

Angesichts der hier aufgezeigten Kritik am Film und eingedenk der Verschärfung, die der Schundkampf im Zuge des Ersten Weltkriegs insgesamt erfahren hat, war nach 1914 auch innerhalb der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften die Akzeptanz einer staatlichen Filmzensur nur noch eine Frage der Zeit. Deutlich wird die geänderte Haltung bereits in dem Geschäftsbericht von 1914/16, der davon berichtet, dass der Vorort-Ausschuss Hamburg auch im Namen der übrigen Ausschüsse eine an das Kriegsministerium gerichtete Eingabe des „Verbandes der Männervereine zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit“ unterstützt hatte.⁹⁶⁷ Direkt genannt wird die Filmzensur dabei zwar nicht, in die mit der Eingabe geäußerte Bitte, „nicht nur jede Abschwächung der Maßregeln der General-Kommandos abzuweisen, sondern dem segensreichen Vorgehen derselben jede tunliche Förderung zuteil werden zu lassen“, dürfte der Film aber durchaus eingeschlossen gewesen sein.⁹⁶⁸

Ein Blick für die intermedialen Bezüge zwischen Literatur und Film im engeren Sinne, wie ihn beispielsweise Walter Dittmann in seiner Rezension zur ‚Backfischliteratur‘ bereits 1912/13 offenbart hatte (vgl. Kap. 1.2), entwickelte sich innerhalb der Jugendschriftenprüfungsausschüsse hingegen nur sehr zaghafte. Der erste, der sich in der *Jugendschriften-Warte* zumindest ansatzweise mit den direkten Wechselwirkungen zwischen den beiden Medien auseinandergesetzt hat, ist Paul Samuleit. Für die ‚achtlose Verwertung‘ von literarischen Vorlagen machte er anlässlich einer in einer Zeitung erschienenen *Ekkehard*-Bearbeitung 1919 den Film, der mit seinen dürftigen Literaturverfilmungen ein schlechtes Vorbild geliefert habe, verantwortlich:

Man sieht, unsre Kinodramatik, die unsere tiefstnigsten Dichtungen mit dem sicheren Gefühl für die „Bedürfnisse der Masse“ zum Schlager mit spannender Handlung „kürzt“, macht immer weiter Schule. Über den Dichter, wenn er einmal „frei geworden“, kommt nun nicht mehr bloß der Mann an der Kurbel des Flimmerkastens, sondern auch der professorale Unterhaltungsblatt-Schriftleiter mit Rotstift und Schere, streicht und macht flüssiger und übersichtlicher, und schreibt dann selbstbewußt über sein Werk: „Nachdruck in dieser Form verboten!“⁹⁶⁹

Zwar schreibt dieser Artikel dem Film einen Einfluss auf die Literatur noch eher indirekt zu. Er macht jedoch bereits ersichtlich, dass sich auch innerhalb des literaturpädagogischen Diskurses langsam die Einsicht durchsetzte, dass die Ästhetik der etablierten Kultur von den medialen Veränderungen nicht unberührt blieb.⁹⁷⁰

⁹⁶⁶ Brunckhorst, Protokoll der Generalversammlung der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften in Kiel, 1914, S. 40.

⁹⁶⁷ Fritz, Geschäftsbericht der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften 1914/16, 1916, S. 25.

⁹⁶⁸ Ebd.

⁹⁶⁹ Samuleit, Scheffels *Ekkehard*, 1917, S. 30.

⁹⁷⁰ Abgesehen von Samuleits stärkerem Einbezug der Intermedialitätsfrage gewann die Filmdebatte in der *Jugendschriften-Warte* bis zum Ende der Kaiserzeit kaum noch neue Aspekte. Das primäre Ziel bestand auch weiterhin darin, die etablierten Kulturbereiche gegenüber dem Film in Schutz zu

5.2 Das Kino als (ausgeklammerter) Teil der Großstadtkultur in der Kinder- und Jugendliteratur der Kaiserzeit

Da die ‚Kinoseuche‘ unter den Kindern in der Kaiserzeit noch schwerpunktmäßig ein Großstadtphänomen war, bietet sich für eine Untersuchung des kinderliterarischen Umgangs mit dem neuen Medium vor allem die etwa zeitgleich entstandene moderne Großstadtprosa für Kinder an. Deren Etablierung als eigenständiges kinderliterarisches Genre verdankt sich Hans-Heino Ewers und Myriam Mieles zufolge einer im Kontext reformpädagogischer Bemühungen entstandenen Initiative, das in den Volksschulen gebräuchliche *Hamburger Lesebuch* umzugestalten.⁹⁷¹ 1895 beschloss eine neugewählte Lesebuchkommission, deren Mitglieder zumeist auch der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung angehörten, die „zeitgenössische[n] Dichter“ stärker zu berücksichtigen und das Hamburger ‚Heimatleben‘ nicht nur anhand heimatgeschichtlicher (Sach-)Texte darzustellen, sondern auch durch „Hamburger Familiengeschichten, die wichtige Daten in persönlich gehaltener Fassung“ bieten.⁹⁷² Das Programm versuchte man einzulösen, indem man sich an die zu diesem Zeitpunkt in Zürich lebende Schriftstellerin Ilse Frapan wandte und ihr den Vorschlag unterbreitete, ein Buch zu schaffen, das „der Jugend das Leben und die örtlichen Verhältnisse der Vaterstadt“ darstellen sollte.⁹⁷³ Nach Abschluss der Arbeit sollte die Lehrerkommission dann aus dem gelieferten Material geeignete Texte für das Lesebuch auswählen können.⁹⁷⁴ Frapan, die bis dahin nicht als Kinderbuchautorin aufgetreten war, hatte sich für ein solches Unternehmen vor allem mit ihren Novellen- und Erzählbänden für Erwachsene ausgezeichnet, in denen sie ihren Heimatort Hamburg immer wieder literarisch gestaltet hatte (z.B.

nehmen. So etwa veröffentlichte Georg Clasen noch 1917 einen Mahnruf „Wider die Verfilmung unserer Dichter“, der die Position Schreiters mit den altbekannten Argumenten als „Versündigung an den großen Meisterwerken unserer Dichtkunst“ zurückwies (Clasen, *Wider die Verfilmung unserer Dichter*, 1917, S. 17). Kaum weniger innovativ waren die Versuche Paul Matzdorfs und Oswald Trosts, das Theaterspielen als ‚Heilmittel‘ gegen die ‚Kinosucht‘ zu preisen. Während Matzdorf dabei vor allem den Aspekt betonte, dass das Theaterspielen die unter dem „Einfluß eines materialistischen Zeitalters“ entstandenen und als Motor für die Kinolust wirkende Langeweile vertreibe, betonte der im Auftrag der sächsischen Jugendschriftenausschüsse Trost vor allem die geschmacksveredelnde Wirkung von guten Theateraufführungen (vgl. Matzdorf, *Was können die „Vereinigten deutschen Prüfungsausschüsse“ und Lehrervereine zur Hebung der daniederliegenden Volksunterhaltung tun?*, 1919, S. 25; sowie Trost, *Richtlinien für Kinderaufführungen*, 1920, S. 15).⁹⁷¹ Vgl. Ewers, *Kinder- und Jugendliteratur. Von der Gründerzeit bis zum Ersten Weltkrieg*, S. 295.⁹⁷² Jahrmarkt, *Das Hamburger Lesebuch*, 1922, S. 29. Noch krasser wurde der Gegensatz zwischen dem Erfahrungswelt des Großstadtkindes und dem ihm dargebotenen Lesebuchstoffen 1904 vom damaligen Vorsitzenden des Hamburger Jugendschriftenausschusses Friedrich von Borstel gefasst. Ihm zufolge bestand der „Stoff“ im Lesebuch „auch für die Großstadtjugend“ bislang nur aus Gegenständen, die der „Vorstellungswelt unserer Landkinder“ entstammten (vgl. Borstel, *Ein kindertümliches Buch*, S. 47).

⁹⁷³ Wolgast, Ilse Frapan, *Hamburger Bilder für Hamburger Kinder*, [Rez.], 1899, [ohne Paginierung]. Wolgast zufolge war es insbesondere Friedrich von Borstel, der sich für „die örtlichen Verhältnisse der Vaterstadt“ als Stoff für das Lesebuch einsetzte und sich an Ilse Frapan wandte. Jahrmarkt spricht allgemeiner bloß von der Lesebuchkommission (vgl. Jahrmarkt, *Das Hamburger Lesebuch*, 1922, S.29). Unerwähnt bleibt bei ihm auch, die von Heinrich Wolgast in einem Aufsatz über „Die Aufgaben der lokalen Prüfungsausschüsse“ angemerkte Tatsache, dass die von Hamburg ausgehende Anregung zu einer ‚literarischen Heimatkunde‘ von den lokalen Ausschüssen auch in die übrigen größeren deutschen Städte und Gaue eingebracht werden sollte (vgl. Wolgast, *Die Aufgaben der lokalen Prüfungsausschüsse*, 1906, S. 77).

⁹⁷⁴ Vgl. Jahrmarkt, *Das Hamburger Lesebuch*, 1922, S. 29.

„*Hamburger Novellen*, (1886); *Zwischen Elbe und Alster* 1890).⁹⁷⁵ Sie nahm die Anregung auf und schuf ihr erstes Kinderbuch *Hamburger Bilder für Hamburger Kinder*, das sie - ohne Verweis auf den schulischen Entstehungskontext - 1899 im Hamburger Verlag Otto Meissner veröffentlichte. Der Band beinhaltet 60 kurze, zumeist nur wenige Seiten umfassende Geschichten, in denen ein breites Themenspektrum aus dem Alltag und der Umwelt der Stadtkinder zur Darstellung kommt. Kapitel mit Familien- oder Schulszenen („Was Mama erzählte“, „Schulgeschichten“) sind ebenso vertreten wie solche über markante städtische Schauplätze („Im Hafen“), den modernen Verkehr („Der Radfahrer“, „Die Straßenbahn“) oder die Arbeitswelt („Der Laternenanzünder“, „Im Holländisch-Warenladen“).

Auch in Bremen war das „Bedürfnis, im städtischen Anschauungsunterricht ganz besonders diejenigen Stoffe zu behandeln, die den Stadtkindern wichtig und wertvoll erscheinen“, um die Jahrhundertwende „immer dringender geworden“.⁹⁷⁶ Rund neun Jahre nachdem die Thematik der Großstadt in Form von kleinen Geschichten in das *Hamburger Lesebuch* Eingang gefunden hatte, unternahm der Reformpädagoge Fritz Gansberg mit seinen *Streifzügen durch die Welt der Großstadtkinder* (1905) deshalb ebenfalls den Versuch, dem Anschauungsunterricht mit der „städtische[n] Kultur“ ein „neues Gebiet“ zu „erobern“.⁹⁷⁷ Diese Ausrichtung auf einen schulischen Verwendungszweck, die Frapan selbstständige Veröffentlichung der *Hamburger Bilder für Hamburger Kinder* so nicht enthielt, zeigte Gansberg durch den Untertitel des Buches, der die Texte als *Lebensbilder und Gedankengänge für den Anschauungsunterricht in Stadtschulen* auswies, ausdrücklich an. Einen Bruch mit den gängigen Unterrichtstexten wollte Gansberg dabei insofern herbeiführen, als er der Meinung war, „daß ein gesunder, anregender Unterricht nur im alltäglichen Leben des Kindes, in der Kultur, die es umgibt, wurzeln kann“⁹⁷⁸ (vgl. auch Kap. 4.3.2). Genau diesen Aspekt sah er in dem bisher weitgehend auf „dem Naturgeschichtlichen, Ländlichen und Dörflichen“ basierenden Anschauungsunterricht bislang aber wenig verwirklicht. Stattdessen legten die Stadtschulen seiner Auffassung nach den Schwerpunkt immer noch auf Gegenstände, die dem Großstadtkind längst nicht mehr vertraut waren.

An Gewicht gewann die Großstadt als Thema der Kinder- und Jugendliteratur um die Jahrhundertwende auch außerhalb der Unterrichtsmedien. Bereits 1903 veröffentlichte der ebenfalls in Bremen als Lehrer tätige Heinrich Scharrelmann mit *Aus Heimat und Kindheit in glücklicher Zeit* einen Band mit Kindheitserinnerungen bzw. - so der Untertitel - *Geschichten aus der Stadt Bremen*. 1908 folgte mit *Ein kleiner Junge* das erste der insgesamt fünf um die Erlebnisse eines kleinen Bremer Jungen zentrierten ‚Berni‘-Bücher Scharrelmanns. Ebenso wie die Bände von Frapan und Gansberg besitzt auch dieses Kinderbuch keine kontinuierlich verlaufende Handlung mit einem durchgehenden Spannungsbogen, sondern bietet eine Aneinanderreihung von weitgehend in sich abgeschlossenen Einzelepisoden. Im Unterschied zu den kurzen Skizzen mit wechselnden Protagonisten, die Frapan und Gansberg entwarfen, setzte Scharrelmann aber auf einen durchgängigen Protagonisten. Ein ähnliches Konzept,

⁹⁷⁵ Vgl. Graf, Ilse Frapan, 2000, S. 2.

⁹⁷⁶ Gansberg, Streifzüge durch die Welt der Großstadtkinder, 1905, S. V.

⁹⁷⁷ Ebd., S. 1.

⁹⁷⁸ Ebd.

allerdings mit zwei Protagonisten, verfolgte Sophie Jansen, die ihr Kinderbuch *Bebi und Bubi* speziell [a]llen kleinen Hamburgern von 5 bis 8 Jahren widmete. Auch in den Folgejahren blieben Hamburg und Bremen die Zentren der Großstadtliteratur für Kinder. So etwa entstanden dort Gansbergs und Eildermanns *Unsere Jungs* (1906), Wilhelm Scharrelmanns *Piddl Hundertmark* (1912) und *Großmutterns Haus und andere Geschichten* (1913), Richard Hennings' *Klein Heini, ein Großstadtjunge* (2. Bde. 1912 und 1915), Otto Kampes *Hamburger Jungs und Deerns* (1914) und *Ein Korb voll Kirschen* (1914) sowie Eva Gaethgens' *Kleine Hamburger daheim* (1916)). Daneben kamen auch von außerhalb der beiden Hansestädte einige Kinderbücher, welche die Großstadt als Erfahrungsraum von Kindern thematisierten (z.B. Trude Bruns, *Hans und Suse in der Stadt* (1914), Josefine Siebe *Die Sternbuben in der Großstad* (1918)). Diese zweite Gruppe von Texten verfolgt aber wieder stärker jene Strategie eines romanhaften Erzählens, welches von den Hamburger und Bremer Autoren zunächst zugunsten von kürzeren Texten aufgegeben worden war. Der von den frühen Großstadttexten verfochtene realistisch-dokumentarische Anspruch geht im Zuge dieser Rückkehr zum traditionellen, stärker auf Unterhaltung abgestellten Kinderroman dabei wieder verloren.

Eine Thematisierung des Kinos wäre angesichts des Anspruchs der Autoren, der veränderten Realität des Kinderlebens Rechnung zu tragen, durchaus erwartbar gewesen. Denn statt „nostalgische Heimatideologie“ zu betreiben, wollten die von Heinrich Scharrelmann und anderen Bremer und Hamburger Autoren initiierten Geschichten ja den „Großstadtkindern bei der Auseinandersetzung mit ihrer tatsächlichen Umwelt“ helfen.⁹⁷⁹ Zu dieser Erlebniswelt der Kinder gehörte, wie in Kap. 4.1 gezeigt worden ist, das Kino durchaus. Kinobesuche waren zwar auch bei den Großstadtkindern nicht alltäglich, zu ihrem festen Erfahrungsbestand gehörten sie in der Regel aber wohl. Die Kinder- und Jugendliteratur hat sich dem neuen Medium jedoch nur zögernd und sehr vorsichtig angenähert: Ilse Frapan erwähnt den Kinematographen in ihren *Hamburger Bildern für Hamburger Kinder* 1899 noch nicht. Und auch Fritz Gansberg verzichtet in seinen *Streifzügen durch die Welt der Großstadt Kinder* noch bis zur 4. Auflage von 1920 darauf, den Film in das umfangreiche „Verzeichnis von lohnenden Plauderthemen aus der Welt des Stadtlebens“ aufzunehmen, das dem Band angehängt ist.⁹⁸⁰

Ganz ausgewichen ist aber selbst der spätere Kinogegner Gansberg dem neuen Medium nicht. Das belegt der Band *Unsere Jungs*, den der Bremer Reformpädagoge ein Jahr nach seinem ersten Großstadt Kinderbuch zusammen mit Heinrich Eildermann verfasst hat. Der 1906 publizierte Text bezieht sich allerdings noch auf jene Phase des ambulanten Jahrmarktkinos, in der der Film noch kaum auf Kritik stieß. Zudem lässt der Text von der kindlichen Begeisterung über das neue Medium nichts spüren. Vielmehr tritt der kleine Kalli, der dem Kinematographen in der Geschichte „Lore, die Kunstreiterin“ auf dem Bremer Freimarkt begegnet, dem ihm unbekanntem Phänomen recht abwartend entgegen:

⁹⁷⁹ Schmidt-Dumont, *Kunsterziehungsbewegung und Reformpädagogik*, 1990, S. 65.

⁹⁸⁰ Dieses Verzeichnis kennt allerdings zwei unterschiedliche Arten von Einträgen: einmal solche, die mit einer konkreten Seitenangabe versehen sind und entsprechend im Text behandelt werden und einmal solche, die zwar aufgeführt werden, aber ohne Seitenangabe und entsprechenden Textbeitrag bleiben und sich insofern als bloß weiterführende Anregung verstehen. Selbst noch 1920 bleibt das Stichwort ‚Kinematograph‘ auf die letztere Kategorie beschränkt.

Aber er fing doch bald wieder an zu bummeln – am Stall vorüber, wo man durch die offene Tür die schönen Zirkuspferde erblickte, und dann buchstabierte er an einem großen, wunderlichen Namen, der über einer Bude zu lesen war: Ki-ne-ma-to-graph! - - Was war das? – Darunter stand es: Die lebenden Photographien. Kalli kannte das nicht. - - ⁹⁸¹

Zwar regt das hier beschriebene Schild, auf dem der für Kalli seltsam klingende Name ‚Kinematograph‘ nur durch die für den Unwissenden noch befremdlichere Wortzusammenstellung ‚die lebenden Photographien‘ erklärt wird, die Neugier des Lesers gekonnt an. Befriedigt wird sie aber nicht. Denn noch ehe sich Kalli weitere Gedanken über die seltsame Bude machen kann, fängt es an zu regnen und Kalli geht - ohne mit dem neuen Medium eigentlich in Kontakt getreten zu sein - weiter.

Ein ähnlicher Rekurs auf das Jahrmarktskino als Ausweis des Städtischen findet sich 1908 in Heinrich Scharrelmanns erstem *Berni*-Band, *Ein kleiner Junge*, mit dem der Bremer Kinderbuchautor nach eigenem Bekunden eine Wende von einem überzeugten Anhänger des von Wolgast propagierten Kunstprimats hin zu einem stärkeren Bemühen um eine ‚echte‘ Kindertümlichkeit vollzogen hat.⁹⁸² Zwar konnte der Rekurs auf das Wanderkino 1908 schon nicht mehr die aktuelle Entwicklungstendenz des Kinos wiedergeben. Bemerkenswert ist die Erwähnung des neuen Mediums in dem Text, dem es tatsächlich gelingt, sich weitgehend auf die Kinderperspektive zu beschränken, aber dennoch. Denn obwohl Scharrelmanns erstes *Berni*-Buch eine genaue Beschreibung des Kinos ebenso vermissen lässt wie Gansbergs und Eildermanns *Unsere Jungs*, wird die Faszination, die der Film auf die Kinder ausstrahlt, hier schon wesentlich deutlicher. Gleichwertig stehen die ‚lebenden Photographien‘ in dieser Passage neben zahlreichen anderen Attraktionen und Kuriositäten des Bremer Freimarkts, die allesamt den Freizeitwert des städtischen Lebens illustrieren und den kleinen *Berni* merklich begeistern:

Und nun erst die Schaubuden! An einer Riesebude brannten viele hundert elektrische Glühlampen, und davor war eine Maschine aufgestellt, die puffte und drehte sich so rasch, daß man die Speichen in dem großen Rade kaum sehen konnte. In der Bude wurden lebende Photographien gezeigt. Ein Affentheater war da, ferner ein Theater der gelehrten Katzen, ein Kasperle-Theater, die kleinsten Pferde der Welt, ein Kalb mit zwei Köpfen, eine Menagerie, ein Zirkus, eine Reitbahn, ein Zaubertheater, eine Hexenschaukel, ein Wachsfigurenkabinett und dazu noch die Karussells. [...] Wohin sie blickten gab es etwas Neues und Wunderbares zu sehen.⁹⁸³

Eine solch unbefangene Begeisterungsäußerung über das neue Medium scheint in den Folgejahren, die die Hochphase der kinoreformerischen Auseinandersetzung mit dem Film (1909/1911-1914) darstellen, nicht mehr möglich gewesen zu sein.

⁹⁸¹ Gansberg, *Unsere Jungs*, 1906, S. 7.

⁹⁸² Scharrelmann, *Plaudereien über mein Leben und Schaffen*, ²1921, S. 40f. Angedeutet hatte sich Scharrelmanns Abweichung von der Position Wolgasts aber bereits in einem unter dem Titel „Ein Problem“ 1903 in der *Jugendschriften-Warte* veröffentlichten Aufsatz. Schon in diesem Artikel band Scharrelmann an seine Auffassung, „daß die Kinder sich von anderen ästhetischen Gesetzen leiten lassen, als wir Erwachsenen“, die Forderung, dass sich die *Jugendschriften* nicht nur der „Fassungskraft“, sondern auch der „Schönheitsempfindung“ der Kinder anzupassen habe (Scharrelmann, *Ein Problem*, 1903, S. 41).

⁹⁸³ Scharrelmann, *Ein kleiner Junge*, 1908, S. 91.

So etwa schildert der kinokritische Hagener Jugendschriftenprüfer und Kinderbuchautor Ernst Lorenzen (vgl. dazu auch Kap. 5.1) bei dem in seinem Band *Kinderleben* (1914) geschilderten Gang „Durch die Ganze Stadt“ zwar den Bahnhof und die Elektrische, einen ‚Blick‘ auf das Kinematographentheater jedoch gewährt Lorenzen seinen Lesern nicht.⁹⁸⁴ Diese Aussparung stellt in den kaiserzeitlichen Großstadttexten für Kinder keine Ausnahme dar. Auch in vielen anderen Kindergrößtadtgeschichten blieb das Kino im Gegensatz zu Schaustellungen wie „Der Löwenmensch und das Lachkabinett“⁹⁸⁵, der „Vorstellung der Eisbären und Raubtiere“⁹⁸⁶ in Hagenbecks Tierpark oder modernen Techniken und Themen wie „Im Fahrstuhl“⁹⁸⁷, im „Zeppelin“⁹⁸⁸ oder „In der Elektrischen“⁹⁸⁹ unerwähnt. Es scheint fast so, als ob angesichts der überwältigenden Kritik am Kino die Faszination, die das Kino auf die Kinder ausübte, in den kinderliterarischen Texten in ihrem Ausdruck gehemmt hätte.

Statt der Lust an einem nicht altersspezifisch ausgerichteten Unterhaltungsangebot, der die Kinder im Kino frönten, schilderte man im Kinderbuch der ausklingenden Kaiserzeit lieber ganz im Sinne einer ‚pedagogical correctness‘ das sogenannte Reformkino. Damit spielen die Texte, wie in Kapitel 3 ausgeführt, auf jene Kinobetriebe an, die mit ihrer Programmgestaltung den Forderungen der Reformen nach einer Förderung des Lehrfilms bzw. nach einer Einrichtung von speziellen Kindervorführungen nachgekommen waren. So etwa überlegt sich in Otto Kampes Geschichtensammlung *Hamborger Jungs un Deerns* (1914) einer der jugendlichen Ich-Erzähler, ob er für den Groschen, den er vom Onkel geschenkt bekommen hat, in „die Lebenden“ gehen soll, ergänzt aber zugleich, dass er damit das „Reform-Kino“ meint.⁹⁹⁰ Dabei betont er zwar, dass es dort „fein“ sei, seinen Groschen dafür ausgeben will er jedoch nicht.⁹⁹¹ Stattdessen hofft er darauf, dass ihn der Onkel ins Reformkino am Nachmittag vielleicht persönlich begleiten und einladen würde, so dass er sich das Geld für Anderweitiges aufsparen könnte. Kampe stellt damit das Kino als ‚behütete Familienveranstaltung‘ und nicht etwa als Zentrum einer freiheitlichen Jugend-Kultur dar. Dadurch verliert es allerdings seinen erzählerischen Reiz. Denn, ob der Onkel tatsächlich mit Paul in die ‚Lebenden‘ geht, verschweigt die Kurzgeschichte Kampes.

Auch Heinrich Scharrelmanns unter dem Titel *Spaziergänge in die Großstadt* 1914 herausgegebene „Sammlung belehrender Jugendschriften“⁹⁹² zeigt, welche Entwicklung die Wahrnehmung des Kinos durch die Pädagogen und Literaten in den Jahren nach dem Erscheinen der ersten Großstadttexte genommen hat. Die Zielsetzung des Bandes wird in einem Vorwort folgendermaßen umrissen:

Unsere Sammlung ›Die Großstadt‹ will dem Kinde etwa vom 8. Jahre an als Lektüre dienen, will ihm längst bekannte Dinge von neuen Seiten zeigen, seine eigne Beobachtungskraft anregen und will es anleiten,

⁹⁸⁴ Lorenzen, *Kinderleben*, 1914, S. 67.

⁹⁸⁵ Jansen, *Bebi und Bubi*, 1908, 135.

⁹⁸⁶ Gaehtgens, *Kleine Hamburger daheim*, 1916, 59.

⁹⁸⁷ Hennings, *Klein Heini ein Großstadtjunge*. Bd. 1 (1912), [ca. 1915], S. 66.

⁹⁸⁸ Kampe, *Ein Korb voll Kirschen*, 1914, S. 16.

⁹⁸⁹ Manz, *Klein Hilde*, 1921, S. 25.

⁹⁹⁰ Kampe, *Hamborger Jungs un Deerns*, 1914, S. 58.

⁹⁹¹ Ebd.

⁹⁹² Scharrelmann, Vorwort [zu: *Die Großstadt*, Bd.1], 1914, S. 5.

Menschen und Verhältnisse tiefer zu durchdenken und richtiger zu würdigen.⁹⁹³

In seinem eigenen, „Im Kino“ überschriebenen Beitrag zeichnet Scharrelmann im Rahmen einer Sacherzählung implizit noch einmal den Wechsel von der anfänglichen Filmbegeisterung hin zur Verdammung des Unterhaltungsfilms und zur Forderung nach einem Reformkino nach. Der für eine Sacherzählung eher ungewöhnlich eindringliche Ton lässt durchscheinen, dass mit diesem negativen Umschlag nicht nur ein Stück Kinogeschichte, sondern auch ein persönlicher Einstellungswandel erzählt wird. Zunächst scheint es durchaus so, als ob der Erzähler dem Medium überaus aufgeschlossen gegenübersteht und er der kindlichen Kinobegeisterung sogar entgegenkommen will:

Heute will ich dir mal eine ganz besondere Freude machen! - Hast du Lust mit mir ins Kino zu gehen? - Ja? - Dann mach dich rasch fertig, setz den Hut auf und zieh deinen Mantel an, denn draußen ist es schon kühl. So, und nun komm mit zum Kinderkino in der Rosenstraße.⁹⁹⁴

Schon im nächsten Absatz, in dem der Erzähler darauf hinweist, dass die meisten Kinovorstellungen „gar nichts“⁹⁹⁵ taugen, erfährt die ursprüngliche Begeisterung jedoch eine deutliche Einschränkung. Der Grund für das Verdikt bleibt dem Leser zunächst allerdings verschlossen. Denn weder die beschriebenen „[e]lektrischen Bogenlampen“, die ihr Licht auf „den prachtvoll ausgestatteten Eingang“ werfen, noch der elegante Türsteher mit seinem braunen Livree und den weißen Handschuhen lassen erkennen, wieso der Kinoboom in den Augen des Erzählers eine Fehlentwicklung darstellt.⁹⁹⁶ Auch die Tatsache, dass ständig Vorstellung ist und jeder „kommen und gehen“ kann, „wie es ihm paßt“, und „so lange im Theater bleiben“ darf, „bis er alle Stücke, die in dieser Woche gespielt werden“, gesehen hat, klingt eher verlockend als abstoßend und vermag die angedeutete Kinomisere kaum zu illustrieren.⁹⁹⁷ Im nächsten Absatz übernimmt der Erzähler sogar die Werbesprache der an den Kinos hängenden „[s]chreiende[n] Riesenplakate“, die verkünden, was es im Kino „alles Tolles und Aufregendes zu sehen gibt“:⁹⁹⁸

„Der Überfall auf die Postkutsche! Sensationell!! Spannend!! Eine aufregende Episode aus dem wilden Westen!!!“ lesen wir hier und auf einem anderen Plakate heißt es „Ein Raubmord und seine Sühne! Kriminalroman aus der jüngsten Vergangenheit! Hochdramatisch! Der Clou des Wochenprogrammes!!!“

Gleich anschließend liefert Scharrelmann in einem Erzählkommentar dann aber doch ein unmissverständliches Urteil darüber, wie diese Darbietungen zu bewerten seien. Die in den *Berni*-Büchern noch verfolgte Bindung an die Kinderperspektive ist damit eindeutig aufgegeben. Stattdessen übernimmt Scharrelmann hier den traditionellen Belehrungsgestus der didaktischen

⁹⁹³ Ebd.

⁹⁹⁴ Scharrelmann, *Im Kino*, 1914, S. 17.

⁹⁹⁵ Ebd.

⁹⁹⁶ Ebd., S. 18.

⁹⁹⁷ Ebd.

⁹⁹⁸ Ebd.

Literatur, die dem im Vorwort verkündeten Programm einer ‚Anleitung zur eigenen Beobachtung‘ allerdings deutlich widerspricht:

Die Polizei hat Kindern den Besuch von solchen Schaufstellungen gottlob verboten, und das ist gut! Sie sollte sie eigentlich auch allen Erwachsenen verbieten, denn alle diese Dramen taugen gar nichts, sie sind erlogen und dumm wie die schlechten Indianerbücher und Schundromane, regen die Menschen nur auf und nutzen niemanden.⁹⁹⁹

Dennoch will Scharrelmann auch 1914 das Kino den Kindern nicht gänzlich verleiden. Wichtig ist ihm nur, dass die Kinder in ‚ein gutes Kino‘ - und das heißt auch bei ihm ein ‚Reformkino‘ - gehen. Allerdings scheint auch Scharrelmann zu wissen, dass diese Reformkinos in der Gunst der Kinder mit den normalen Kinos in der Regel nicht mithalten konnten. Entsprechend wird umso kräftiger die Werbetrommel gerührt:

Aber es gibt auch hier in der Stadt ein gutes Kino, Reformkino heißt es. Dahinein dürfen auch Kinder gern kommen, denn es werden sehr schöne Reisen mit wechselnden Landschaftsbildern, allerlei lustige Sachen zum Lachen und Tierbilder gezeigt. Glaub also ja nicht etwa, daß es in diesem Kino nichts Interessantes zu sehen gäbe!¹⁰⁰⁰

Was die Kinder im Reformkino tatsächlich erwartet, wird auf den nächsten Seiten ausführlich geschildert. Interessant ist dabei, dass der Text tatsächlich den Unmittelbarkeitseindruck des Kinos imitiert und im Leser die Illusion zu erwecken versucht, dass dieser sich zusammen mit dem Erzähler mitten im Kinoraum befinde. Entsprechend ist der Text nicht nur im Präsens geschrieben, sondern auch in einer ‚wir‘-Form gehalten, die dem Leser die Partizipation an der Perspektive des Erzählers suggerieren soll. Das derart vorgestellte Kino ist allerdings außergewöhnlich geordnet. Denn statt einer lärmenden Kinderhorde begegnet man in Scharrelmanns Filmhaus zunächst einer freundlichen jungen Dame, welche die Kinogäste durch einen matt erhellten Vorraum hindurch und über einen dicken und schalldämpfenden Läufer hinweg mit ihrer Taschenlampe ‚ehrvoll‘ zu den bequemen Sitzmöglichkeiten im eigentlichen Kinoraum geleitet. Auch dort herrscht abgesehen von dem ‚leise[n] Schwirren‘ des Abspulgeräts und dem gelegentlichen Husten oder Lachen eines Zuschauers weitgehend eine andächtige Stille.¹⁰⁰¹

Die ausführlichste Filmschilderung, die der Text bei der folgenden Programmwiedergabe liefert, gebührt einem Streifen mit ‚Bilder[n] aus der Schweiz‘, der ein Beispiel für die in den Reformkinos hauptsächlich gezeigten Naturaufnahmen liefert. Eindrucksvoll werden dabei die verschiedenen Kameraeinstellungen beschrieben, mittels derer die Dinge vermeintlich in Bewegung gesetzt wurden. Der Blick des noch filmunerfahrenen Kindes, das sich ganz von der Filmillusion in den Bann schlagen lässt, wird dabei allerdings nicht wirklich imitiert. Vielmehr wird der ‚Suggestivwirkung‘ des Kinos rechtzeitig durch entsprechende Aufklärungshinweise, die den Fiktionscharakter des Films verdeutlichen sollen, entgegengewirkt:

⁹⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰⁰ Ebd., S. 17-19.

¹⁰⁰¹ Ebd., S. 19.

Hohe Berge und vor diesen einen weiten See. Berge und See scheinen näher auf uns zuzukommen. Das Wasser wird deutlicher, die Wellen größer und die fernen Berge schärfer. Es ist, als führen wir in einem Schiffe über das Wasser und näherten uns dem gegenüber liegenden Ufer. Und so sind diese Photographien auch wohl aufgenommen. Der Photograph ist sicher mit seinem Apparate über den See gefahren und hat von der Schiffsspitze aus die Aufnahmen gemacht. Und wir sitzen nun hier im Kino und erleben seine Reise nach.¹⁰⁰²

Zwar wird in der Textpassage auch Scharrelmanns Faszination für den Film deutlich, wenn er die Tatsache, dass sich mit Hilfe des Films bewegte Vorgänge der Einmalig- bzw. Geschichtlichkeit entreißen lassen, mit einem „Wunder“ vergleicht.¹⁰⁰³ Völlig in den Bann schlagen lässt sich Scharrelmann allerdings nicht. Stattdessen versucht er, das Kino zu ‚entmythisieren‘, indem er seinen Lesern auf fast zwei Seiten den sogenannten Nachbildeffekt und dessen Ausnutzung durch die Technik des Kinematographen erklärt. Erst nachdem mittels dieser Distanznahme der Leser über die ‚Gemachtheit‘ des Films aufgeklärt worden ist, wird ihm mit dem Streifen ‚der magnetische Möbeltransporter‘¹⁰⁰⁴ auch ein Blick auf ein ‚gestelltes Bild‘ gewährt.¹⁰⁰⁴ Es handelt sich bei diesem Film aber nur um einen ‚harmlosen‘ Trickfilm, der die auf dem Rückwärtslauf beruhenden Möglichkeiten des Films vorführt, indem er die Möbel wie von selbst von ihren angestammten Wohnungsplätzen in einen Möbeltransporter kommen lässt. Einen Sensationsfilm bekommt der Leser in Scharrelmanns Reformkino hingegen nicht zu sehen. Stattdessen endet das Reformkinoprogramm, in dem nacheinander die Filme ‚Löwen in der Menagerie, die Seidenraupe und ihre Pflege, Meeresbrandung an der spanischen Küste‘ und ‚der lustige Maler‘¹⁰⁰⁵ abgespielt werden, mit einer Mischung aus weiteren Naturaufnahmen und einer leicht verdaulichen Komödie.¹⁰⁰⁵

Wie zurückhaltend Scharrelmann sich insgesamt gesehen gegenüber der Kinobegeisterung der Kinder verhält, zeigt sich, wenn man seine Kinderbücher mit der Thematisierung des Kinos vergleicht, die die Norwegerin Barbra Ring bereits 1910 in ihrem Kinderbuch *Peik skulde gjore sin lykke* geliefert hat, das 1928 zusammen mit dem Vorgängerband *Peik* (1909) unter dem Titel *Peik. Die Geschichte eines kleinen Jungen* in einer Übersetzung auch auf dem deutschen Markt veröffentlicht wurde. Erzählt wird in der deutschen Zusammenführung der beiden norwegischen Originalbände die Geschichte des kleinen Peik, der nach dem Tod seiner Eltern eine Odyssee von einer Ersatzfamilie zur anderen erlebt. Diese Odyssee führt ihn vom norwegischen Land zunächst zu einem liebevoll ‚Onkel Pavel‘¹⁰⁰⁶ genannten entfernten Verwandten nach Oslo und schließlich nach Berlin, wo ihn eine reiche deutsche Tante aufnehmen will. In der deutschen Hauptstadt angekommen, freundet sich Peik rasch mit dem ebenfalls nur zu Besuch in der Stadt verweilenden Nachbarsmädchen Marie an, das sich trotz seines Spitznamens

¹⁰⁰² Ebd., S. 20.

¹⁰⁰³ Dieser Vergleich zeigt auch, dass Scharrelmann die von Walter Benjamin thematisierte Zerstörung der ‚Aura‘ des Kunstwerks, nicht bekümmert. Solange es sich um Dokumentaraufnahmen handelt, denkt der kinokritische Scharrelmann vielmehr wie die übrigen Kinoreformer an den erwartbaren Nutzen.

¹⁰⁰⁴ Scharrelmann, Im Kino, 1914, S. 23.

¹⁰⁰⁵ Ebd., S. 24.

¹⁰⁰⁶ Ring, *Peik. Die Geschichte eines kleinen Jungen*, 1928, S. 47.

„Feldmaus“¹⁰⁰⁷ bereits bestens in die großstädtische Umgebung eingelebt hat. Zusammen mit ihr und Onkel Pavel erlebt Peik in Berlin u.a. seinen ersten Kinobesuch. Im Unterschied zu Scharrelmanns Text, der zwar seinen Leser mit auf eine imaginative Reise ins Kino nimmt, auf die Beschreibung eines Kinobesuchs einer Kinderfigur aber zugunsten der Perspektive des immer wieder Distanz nehmenden auktorialen Erzählers verzichtet, präsentiert Barbra Ring das Kino damit aus einer streng kindlichen Erlebnisperspektive, die sehr authentisch wirkt:

Sie saßen natürlich auf der allerersten Bank. Es wurde dunkel, furchtbar dunkel - und ging los. Peik legte seine eine Hand in die Onkel Pavels, die andere ruhte wohlverwahrt in Feldmausens [...]. Wasser war da mit Wellen und Segelbooten - ganz wie zu Hause. Die Boote kamen von der einen Seite hereingesaut und verschwanden wieder. Und lebendige Menschen, die sich bewegten, waren zu sehen. Peik zupfte Feldmaus am Kleid. „Sind das ordentliche Boote?“ „Nein, das sind bloß Bilder“, sagte die Feldmaus. Peik sah sie ungläubig an. Bilder, wo die Boote segelten und die Menschen lebten?! Aber mit einemmal war es vorbei und wurde wieder hell. „Hat es dir gefallen, junger Mann?“ fragte Onkel Pavel. „Wie kam denn das Boot und das Wasser hier herein?“ fragte Peik.¹⁰⁰⁸

Zwar erhält auf seine Frage hin auch Peik von seinem Onkel eine Erklärung zur Filmtechnik. Eine den Leser aufklärende Funktion wie in Scharrelmanns „Im Kino“ erhält die vom Text nur konstatierte, nicht jedoch näher ausgeführte wissenschaftliche Erklärung jedoch nicht. Auch Peik selbst versteht die von seinem Onkel wenig adressatengerecht vorgetragene Erklärung nicht. Sein somit aufrechterhaltenes naives Verhältnis gegenüber der Fiktion nutzt Barbra Ring zur Erzeugung von humoristischen Effekten:

Dann wurde es wieder dunkel. Aber nun machte es Spaß. Ein Mann hatte etwas verbrochen. Ein Polizist war hinter ihm her. Und der Polizist war der gefährlichste und schrecklichste Mann, den Peik je gesehen hatte. Der hatte einen Arm, der war so lang, so lang, daß er an den Häusern hinauf und durch die Fenster hineinreichen und den Mann herausholen konnte. Und der Arm kroch durch Kachelöfen und Schornsteine und um Straßenecken. Der war einfach furchtbar. „Halt mich fest“, sagte Peik ganz leise zu Feldmaus. Und die Feldmaus hielt ihn so fest um den Leib, daß er kaum atmen konnte. Aber als der Arm gewissermaßen aus dem Bild herauskroch, wurde Peik trotzdem so bange, daß er ein gellendes Geheul ausstieß. „Er holt mich“, schrie er. Und stürzte sich kopfüber in Feldmausens Schoß.¹⁰⁰⁹

Auch Barbra Ring fördert mit dieser Textpassage durchaus das Fiktionsbewusstsein der Leser. Anders als Scharrelmann setzt sie ein gewisses Fiktionswissen der Leser aber dabei schon voraus. Denn im Gegensatz zu dem Hamburger Reformpädagogen baut die Norwegerin Ring nicht auf trockene Belehrung, sondern auf eine humoristisch gefärbte Schreibweise, die es dem Peik an Wissen überlegenen Leser erlaubt, über die

¹⁰⁰⁷ Ebd., S. 44.

¹⁰⁰⁸ Ebd., S. 55.

¹⁰⁰⁹ Ebd., S. 56.

unbegründete Angst des kleinen Jungen zu lachen. Die Reaktion der Feldmaus zeigt jedoch, dass der Humor hier in einem Überlegenheitslachen nicht aufgeht, sondern auch den ‚unaufgeklärten Rest‘ im modernen Menschen anspricht:

Alle Leute lachten. "Denk mal an, Penemann hat Angst", sagte Mariechen erwachsen und erhaben - und laut - damit alle hören sollten, daß sie nicht die geringste Angst hatte. Es war nicht sehr lange her, daß Mariechen aus Angst vor einem Löwen auf der Leinwand beinahe gestorben wäre. Alle konnten sehen, wie schrecklich der Löwe brüllte. Als Mariechens Basen sagten, es sei Unsinn, daß sie den Löwen gehört hätte, wurde sie furchtbar böse. Mariechen wußte ganz genau, daß sie ihn gehört hatte. In Wahrheit fühlte auch Mariechen sich etwas erleichtert, als es hell wurde und der lange Arm nicht mehr da war.¹⁰¹⁰

Statt wie die deutschen Kinderbuchautoren den Nervenkitzel des Kinos in ihren Großstadttexten weitgehend auszusparen, spricht Barbra Ring ihn also bewusst an. Auf ein Werben für eher am Lehr- bzw. Dokumentarfilm orientierte Naturfilme, wie es sich bei Scharrelmann findet, wird in ihrem Kinderbuch hingegen verzichtet. Von dem Streifen über „einige Jäger, die durch hohes Gras gingen“, heißt es vielmehr, dass er „keinen Spaß“ machte.¹⁰¹¹ Ebenso realistisch wie die Langeweile, die viele Kinder bei den frühen Dokumentarfilmen empfanden, weiß sie jedoch auch die ausgelassene Begeisterung zu schildern, welche die zeitgenössischen Humoresken vielfach bei den Kindern auslösten. Das Kino erscheint dabei als ein sinnliches Erlebnis, das die Kinder geradezu körperlich anspricht:

Aber dann zum Schluß! Da hatte ein Hund eine Wurst gestohlen. Und dann liefen alle Leute hinter dem Hund her. Eine Frau mit einer Bratpfanne und Männer und Frauen mit Kindern. Sie rannten Treppen hinauf und hinunter, um Hausecken und in Läden hinein. Dann ging's wieder hinaus. Aber als sie den Hund kriegten, hatte er die Wurst aufgefressen. Das machte einen ganz furchtbaren Spaß. Gelächter schallte durch das ganze Kino. Peik war so wild, daß er auf den Stuhl hinaufkletterte, klatschte und winkte und schrie - so daß Onkel Pavel ihn auf sein Knie herunterziehen mußte, weil die Leute hinter ihnen sagten, er solle sich setzen. Peik war riesig traurig, als Schluß war. Die Geschichte mit dem Hund war das ulkigste, was Peik in seinem bisherigen friedlichen Leben mitgemacht hatte.¹⁰¹²

Zwar verschweigt auch dieser Text die Verunsicherung, die das Filmerlebnis bei einem Kind auslösen kann, nicht. Aber es wird den Kindern durchaus die Fähigkeit zugetraut, solche Erfahrungen zu verarbeiten und die eingetretene Verunsicherung zu bewältigen. Allen ‚Unkenrufen‘ späterer Kinokritiker zum Trotz lässt Barbara Ring den kleinen, durchaus ja auch aufgewühlten Peik deshalb gleich anschließend noch ein zweites Kino besuchen. Ring geht es weniger darum, die Leser zu einem bestimmten Kinoverhalten zu erziehen, als vielmehr darum, die Kinobegeisterung zur Gestaltung von humoristischen kleinen Szenen zu nutzen. Auch diese können -

¹⁰¹⁰ Ebd., S. 57.

¹⁰¹¹ Ebd.

¹⁰¹² Ebd., S. 57f.

und zwar auf eine subtilere Art als Scharrelmanns Belehrungen durch einen auktorialen Erzähler - das Fiktionsbewusstsein des Lesers stärken. Sie lassen ihm jedoch auch die Freiheit, sich mit einer ‚unaufgeklärten‘ Position zu identifizieren.

Interessant ist an Rings Text jedoch nicht nur die Darstellung des Kinobesuchs selbst, sondern sind auch die Umstände, die zu ihm führen. Auffälligerweise stammt der Vorschlag, ins Kino zu gehen, in Barbra Rings *Peik*-Buch nämlich nicht von einem Erwachsenen, sondern von der kleinen Marie, die zwar ebenfalls nur zu Besuch in der Stadt ist, aber bereits ihr ganzes Geld „für Kinobesuche und Straßenbahnfahrten“ ausgibt.¹⁰¹³ Ihr Vorschlag, zusammen mit Peik ins Kino zu gehen, stößt bei Peiks Onkel Pavel zunächst allerdings auf Widerstand. Marie lässt sich von der verweigerten Erlaubnis jedoch nur wenig beeindrucken. Vielmehr ist die dem Tempo der modernen Großstadt bereits bestens angepasste kleine Kinogängerin um ein schlagfertiges Gegenargument keine Sekunde lang verlegen. Als der Onkel trotz ihres Zuredens bei seiner Ablehnung bleibt, kehrt sie - ähnlich wie es später Durians und Kästners Kinder tun werden - die traditionelle Rollenverteilung einfach um, indem sie den Onkel und die strenge deutsche Tante einlädt und somit gegenüber den Erwachsenen als Gönnerin auftritt. Auf die Spitze getrieben wird diese Rollenverkehrung dadurch, dass ihre Einladung an die Erwachsenen nicht das gleiche Angebot umfasst wie die an Peik gerichtete. Denn während Marie mit Peik den Besuch von zwei Vorstellungen plant, will sie den Erwachsenen nur einen Eintritt spendieren. Erst als Onkel Pavel immer noch zögernd verharret, ist sie zu größeren Zugeständnissen bereit und entschuldigt die von ihr ursprünglich beabsichtigte Benachteiligung der Erwachsenen mit den höheren Eintrittspreisen, die für diese zu zahlen wären:

"Willst du etwa nicht?" fragte die Feldmaus in höchstem Erstaunen. Daß ein Mensch sich weigerte, ins Kino zu gehen, war ihr ganz unbegreiflich. [...] Vielleicht war er ärgerlich darüber, daß er nur in ein Kino eingeladen wurde! Sie zog ihre kleine Börse hervor und fing an zu zählen. Dann ging sie dicht zu Onkel Pavel heran und sagte strahlend: "Du kannst auch in zwei mitkommen, aber nicht die Böse. Für dich habe ich Geld genug, aber nicht für die. Du weißt doch, ihr seid so furchtbar teuer" setzte sie entschuldigend hinzu. "Ihr kostet viel mehr wie wir, fünfundzwanzig Oere jeder. Wir kosten bloß zehn."¹⁰¹⁴

Am Beispiel der schlau kalkulierenden kleinen Marie zeigt Barbra Ring die begeisterten ‚Kinokinder‘ also nicht als wirklichkeitsuntaugliche Phantasten, sondern als clevere kleine Medienexperten, die aus ihrer Rolle als zahlende Kinogäste so viel Selbstbewusstsein geschöpft haben, dass sie sich selbst in Erwachsenenrollen wohlfühlen. Sie bereitet damit in Norwegen bereits um 1910 einem neuen Kindertyp den Weg, der in Deutschland erst Mitte der zwanziger Jahre zum vollen Durchbruch gelangen wird und nicht zuletzt die Tatsache spiegelt, dass der Medienmarkt zu Zeiten des Films auch von der Kaufkraft der Kinder und Jugendlichen getragen wird.¹⁰¹⁵

¹⁰¹³ Ebd., S. 53.

¹⁰¹⁴ Ebd.

¹⁰¹⁵ So etwa schrieb der Jurist und Kinoexperte Alfred Hellwig in seiner Untersuchung über den Kinobesuch der Kinder bereits 1914, „daß die Kinobesitzer gegenüber den Versuchen, immer strengere Kinderverbote durchzuführen, nicht ganz mit Unrecht geltend gemacht haben, es wäre

Abschließend soll nun noch zwei in der Einleitung aufgeworfenen Fragen nachgegangen werden, die die Ausbildung einer ‚filmischen Schreibweise‘ in der Kinderliteratur der Kaiserzeit betreffen. Dabei geht es zum einen um die an die Schwierigkeit einer eindeutigen Historisierbarkeit und Identifizierbarkeit einer ‚filmischen Schreibweise‘ anknüpfende Frage, inwieweit die neuen, dem heutigen Leser ‚filmnah‘ erscheinenden avantgardistischen Schreibweisen, die sich nach 1900 rudimentär auch in der Kinderliteratur im Sinne einer kinderliterarischen Moderne herausbilden, tatsächlich auf einen Einfluss des Films zurückgeführt werden können. Darauf aufbauend soll zum Abschluss des Kapitels schließlich gefragt werden, inwiefern sich der Unterschied zwischen dem den neuen Medien geschuldeten „Anpassungsprozeß“, den die Massen- bzw. Trivalliteratur im Sinne einer „Erosion“ des „narrativ-auktorialen Schreibkonzepts“ erlebte¹⁰¹⁶, und einem ‚Abarbeiten‘ an der neuen medialen Situation, wie es die Texte der literarischen Moderne im Sinne einer bewusst intendierten ästhetischen Innovation leisteten, auch in der Kinder- und Jugendliteratur zeigt (vgl. Kap. 1.2).

Die Tatsache, dass es zu kurz gegriffen wäre, wenn man davon ausginge, dass alle Beispiele von Schreibweisen, die dem heutigen Leser höchstwahrscheinlich als ‚filmnah‘ erscheinen, direkt von einem Einfluss des Films herrührten, lässt sich in der Kinderliteratur wohl am eindrucklichsten an Ilse Frapans bereits angesprochenen *Hamburger Bildern für Hamburger Kinder* illustrieren. Dieser von der Kinderliteraturforschung als eines der wenigen Beispiele der Herausbildung einer kinderliterarischen Moderne betrachtete Band unterscheidet sich vom Gros der kinderliterarischen Erzählprosa schon dadurch, dass die in ihm versammelten Texte gattungsmäßig zumeist nicht als „Geschichten‘ im eigentlichen Sinne“, sondern eher als „literarische Impressionen“ und „Umwelt-Skizzen aus dem städtischen Leben“ zu bezeichnen sind.¹⁰¹⁷ Deren bunt gemischte Aneinanderreihung, die auf einen kontinuierlichen Handlungsverlauf ebenso verzichtet wie auf eine durchgängigen Hauptfigur, entspricht der Eindrucksvielfalt der Großstadt weit eher als beispielsweise der wohlgeordnete Erzählkosmos aus Scharrelmanns Kinderliteratur. Verwirrend ist dieses Reihungsprinzip¹⁰¹⁸ vor allem deswegen, weil die Protagonisten der einzelnen Skizzen in der Regel anonym und ohne Geschlechtsmarkierung bleiben und deshalb nicht immer klar wird, ob die einzelnen Kapitel als in sich abgeschlossene Einzeltexte oder als fortlaufende Geschichten zu lesen sind. Noch wichtiger ist, dass Frapan die Reizfülle der Großstadt auch in den Einzeltexten in einer Weise wiederzugeben vermag, die stellenweise weit über die von anderen zeitgenössischen Kinderbuchautoren hinausweist. Denn Frapan verfolgt bereits das Programm einer ‚Poetik der Bilder‘, an der sich die in dem Kapitel zur Intermedialitätsforschung aufgezeigten Probleme einer eindeutigen Historisier- und Identifizierbarkeit einer ‚filmischen Schreibweise‘ vor dem Film (vgl. Kap. 1.3) auf geradezu exemplarische Weise verdeutlichen lassen.

vielen von ihnen unmöglich zu existieren, wenn ihnen die Einnahmen aus dem Kinderbesuch unterbunden würden.“ (Hellwig, Kind und Kino, 1914, S. 8)

¹⁰¹⁶ Wilkending, Massenunterhaltung und Jugendliteratur, 2001/2002, S. 55.

¹⁰¹⁷ Graf, Ilse Frapan, 2000, S. 3.

¹⁰¹⁸ Frapans skizzenhafte Erzähltechnik dürfte sich vermutlich stark der Entstehung im Kontext eines Lesebuches verdanken, lässt sich aber nicht bloß auf den üblichen Charakter eines ‚Sammelbandes‘ reduzieren.

Von einer ‚filmischen Schreibweise‘ im Sinne einer eindeutigen Systemkontamination kann bei Frapan sicherlich noch nicht gesprochen werden. Denn dass die ‚Schockwirkung‘, die das von einer Ästhetik des Fragments geprägte Buch im Benjamin’schen Sinne zumindest ansatzweise schon kennzeichnet, tatsächlich von der Zerstreuungskultur des Films inspiriert war, ist schon angesichts des Erscheinungsdatums des Bandes und der Tatsache, dass der Film unerwähnt bleibt, äußerst unwahrscheinlich. Zudem widerspricht einer solchen Annäherung an den Film auch die Eigenbeschreibung Frapans, die dem Band in einem „Prospekt“¹⁰¹⁹ bzw. „Geleitwort“¹⁰²⁰ ursprünglich beigelegt war. Der Anspruch auf eine Dominanz des Visuellen ist darin zwar deutlich belegt, den Orientierungspunkt bildet jedoch nicht das ‚Kamera-‘, sondern das Kinderauge:

Kleine Bilder aus der Großstadt wollte ich geben. Die zarten scharfen Kinderaugen hinlenken auf Formen und Farben, indem ich selber mich von allem Wissen frei zu machen suchte: Anschauungsunterricht, unmittelbare Freude an den Dingen, ganz abgesehen von ihrer Bedeutung, von ihrem Nutzen und Schaden. Das Kind ist ja eigentlich ganz Auge, bis man ihm die Augen künstlich verhängt mit lauter weit abliegenden oder verblaßten oder toten Dingen. Das Kind ist ja eigentlich auch ganz Freude, bis wir ihm unsere erwachsene graue Meinung und Stimmung aufprägen über die Welt, die es umgibt. Mögen mir diese kleinen Stimmungsbilder nun gelungen sein oder nicht – nie habe ich mit größerer Freude geschrieben.¹⁰²¹

Die in dem Gleitwort angedeutete ‚Poetik der Bilder‘ bekommt der Leser schon bei der graphisch angelegten Titelgestaltung zu fassen. Der vollständige Titel des Bandes erschließt sich ihm nämlich erst, wenn man die beiden Striche, die das auf dem Titelblatt nur einmal abgedruckte Wort ‚Hamburger‘ sowohl mit dem Wort ‚Bilder‘ als auch mit ‚Kinder‘ verbindet, realisiert. Frapan geht über die späteren filmthematisierenden Texte also zumindest insofern hinaus, als sie dem Visuellen nicht nur in einer *Als ob*-Manier des intermedialen Bezugs, sondern mit einem tatsächlichen Eintritt des Bildlichen in den Text Rechnung trägt.

Trotz der an herausgehobener Stelle deutlich werdenden Orientierung am Einzelbild bleibt - zumindest für den heutigen, mit dem Film aufgewachsenen Leser - die Frage, ob Frapans ‚Bilder‘, wie Gina Weinkauff behauptet hat, an „impressionistische Gemälde“¹⁰²² erinnern oder eine filmische Illusionsbildung anregen, auf das ganze Buch bezogen an vielen Stellen offen. Illustrieren lässt sich das bereits an der ersten Skizze des Bandes, die sich lesen lässt, als ob eine Kamera mehrfach zwischen einer Zimmerszene und dem durch ein Fenster gewährten Blick auf die Stadt hin und her schwenkte und dabei ihre Einstellung änderte:

Heute morgen wachte ich früh auf. Ich guckte aus dem Fenster, weil ich sehen wollte, ob schönes Wetter sei. Aber was ist das? Ich sehe fast

¹⁰¹⁹ W[olgast], Ilse Frapan, *Hamburger Bilder für Hamburger Kinder*, 1899, [ohne Paginierung].

¹⁰²⁰ Anonym [Karl Emil Franzos?], *Hamburger Bilder für Kinder von Ilse Frapan*, [Rez.], 1900, S. 204.

¹⁰²¹ Frapan zit. n. Anonym [Karl Emil Franzos?], *Hamburger Bilder für Kinder von Ilse Frapan*, [Rez.], 1900, S. 204. Das Zitat findet sich auch bei W[olgast], *Ilse Frapan, Hamburger Bilder für Hamburger Kinder*, 1899, [ohne Paginierung].

¹⁰²² Weinkauff, *Ilse Frapans kleine Flaneure*, 2000, S. 240.

nichts! Wo ist der Turm der Catharinenkirche geblieben mit seinem schönen grünen Dach? Ist er heute nacht umgefallen? Ich rufe: „Mama, Mama! der Kirchturm ist weg! der Turm ist umgefallen!“ Mama kommt nicht, sie wäscht schon in der Küche auf. Ich sehe nach den Häusern gegenüber: sie sind ganz undeutlich, wie unter einem Schleier. Ich sehe auf die Straße hinunter, da gehen Leute zur Arbeit, aber ich kann sie nicht erkennen. Die Straße ist wie voll grauem Rauch. Endlich lief ich zu Mama in die Küche. Ich war ganz ängstlich. „Ja, das ist Nebel!“ sagte Mama und lachte.

Noch radikaler verfährt Frapan in der Skizze „Der Radfahrer“, in der sie nicht nur auf jene präsentische Unmittelbarkeit setzt, die auch Heinrich Scharrelmann für die Gestaltung seiner Kinoszene später wieder nutzen wird, sondern auch eine Perspektivvielfalt inszeniert, wie sie selbst bei den Kinderbüchern nachfolgender Autoren, bei denen von einer gewissen Filmerfahrung bereits ausgegangen werden kann, noch Seltenheitswert hat. Unvermittelt wechselt die Perspektive hier nämlich von einem nicht näher gekennzeichneten Beobachter zu dem noch eben beobachteten Radfahrer:

Hui, was fliegt da die Straße entlang? Ich sehe zwei Räder, die sich schnell drehen und obendarauf hockt ein Mensch und seine Beine heben und senken sich, als träte er eine Nähmaschine. [...] Es geht weich und sanft. Die Räder sind mit einem Gummischlauch eingefaßt. Im Schlauch ist Luft. Nein, ich freue mich, daß ich kein Fußgänger bin, denkt der Radfahrer. P-ff! macht es plötzlich! Oh weh! Was ist geschehen? Der Gummischlauch ist geplatzt, die Luft ist aus dem Schlauch entwichen! Das kommt von der alten Glasscherbe her, die auf dem Fahrweg liegt.

Auch die Kinderliteratur, das zeigt dieser Text, bildete also bereits vor dem großen Durchbruch des Films Modi des Schreibens aus, die mit ihrer Suggestion von Unmittelbarkeit und ihrer Gestaltung der Perspektive mit der ‚Filmsprache‘ durchaus konkurrieren können. Um zu lernen, wie man der Dynamik und Eindrucksvielfalt des modernen Großstadtlebens Ausdruck verleiht, haben die Kinderbuchautoren den Film als Vorbild nicht gebraucht.

Bleibt abschließend noch der Frage nachzugehen, inwieweit sich Ilse Frapans avantgardistisches Literaturprogramm von der Anpassung an die neuen Medien unterscheidet, die auch in der Massenkultur um 1900 sichtbar wird. Zu diesem Zweck soll Frapans *Hamburger Bilder für Hamburger Kinder* mit Josephine Siebes 1918 erstmals erschienenem Erfolgsbuch *Die Sternbuben in der Großstadt* verglichen werden, das von den Erlebnissen zweier Kleinstadtjungen bei einem Besuch bei Verwandten in der Großstadt Leipzig erzählt und schon mit seinem Untertitel „Eine heitere Geschichte für die Jugend“ eine Anspruchslosigkeit verspricht, die das elaborierte Programm Frapans deutlich kontrastiert. Zwar lassen sich die von Gisela Wilkending als Anpassungsstrategien an die medialen Veränderungen beschriebene „Verdichtung“ von „Erlebniseinheiten“, die „Fingierung von mehr Unmittelbarkeit“ und die weitgehende Rücknahme eines ‚auktorialen Erzählers‘, der als klare „Bildungs- und Erziehungsinstanz“ fungiert,

in beiden Kinderbüchern beobachten.¹⁰²³ Der Grad der Ausführung unterscheidet sich in Frapans *Hamburger Bildern für Hamburger Kinder* von dem des eher anspruchslosen Unterhaltungsroman Siebes jedoch gewaltig. Einen Orientierungsverlust wie ihn Frapan mit ihren häufig namenlosen und noch nicht einmal über die Geschlechtszugehörigkeit identifizierbaren Figuren riskiert, wagt Siebe, die die Eindrucksfülle der Großstadt nur in einem für den Leser noch leicht verdaulichen Maß wiedergibt, nämlich nirgends.

Es ist jedoch nicht nur die gesteigerte Radikalität, die Frapans kinderliterarisches Moderneprogramm von dem in der Massenerliteratur gängigen Mustern der Anpassung an die neuen Medien unterscheidet. Ebenso wichtig und charakteristisch für die Differenz zwischen der kinderliterarischen Avantgarde- und der kinderliterarischen Massenerliteratur scheint mir der unterschiedliche Umgang mit den jeweiligen intermedialen Bezügen zu sein. Denn während Frapan, wie gezeigt, ihre ‚Poetik der Bilder‘ schon in der Titelgebung und deren graphischen Gestaltung auf dem Deckblatt reflektiert, scheint die in der Schreibweise vollzogene Annäherung an die um die Jahrhundertwende aufkommenden neuen Medien bei Siebe unbewusst zu verlaufen. Nicht nur lässt der Roman eine Selbstreflexion der eigenen Poetik durchgängig vermissen. Auf der Inhaltsebene unterläuft er sogar die in der „Auflösung des narrativ-auktorialen Schreibkonzepts“ sichtbar werdenden Anpassung an die neuen Medien. Allein schon die Tatsache, dass Siebes Kinderbuch *Die Sternbuben in der Großstadt* die moderne Großstadthematik mit dem rührselig gestalteten Motiv des ‚verlorenen Sohnes‘ verknüpft, das bereits zum Standardrepertoire der moralischen Kindergeschichten zählte, erscheint erzählerisch wenig konsequent. Noch deutlicher wird die Scheu vor einem radikalen Bekenntnis zur Moderne auf der Ebene der Medienthematisierungen. Anders als bei Frapan wird das „Lichtspiel“¹⁰²⁴ an einer Stelle zwar kurz erwähnt, als die Köchin Hulda den beiden zu Besuch in der Großstadt verweilenden Jungen Mathes und Peter einen Kinobesuch in Aussicht stellt; tatsächlich bekommen die Jungen den Kinosaal aber nie zu Gesicht. Stattdessen beschließt Peter am Schluss der Geschichte sogar, dass er später einmal in die Fußstapfen des als Buchhändler arbeitenden Onkels aus Leipzig treten will.¹⁰²⁵ Letztlich wird in diesem Kinder- bzw. Jugendbuch, das ‚Neues‘ und ‚Altes‘ in bunter Reihenfolge mischt und scheinbar problemlos miteinander vereinbart, also doch noch dieselbe, die Literatur als Leitmedium akzeptierende Medienhierarchie präferiert, die auch den kinoreformerischen Diskurs prägte. Dass ihre eigene, an die modernen Massenmedien angepasste Schreibweise diese ausschließliche Orientierung an dem Leitmedium Literatur allerdings bereits selbst schon nicht mehr erkennen lässt, scheint Josephine Siebe nicht gesehen zu haben. Anders als bei Frapan, die ihre ‚Poetik der Bilder‘ nicht nur mit dem geschilderten Inhalt in ein einheitliches Programm zu überführen weiß, sondern dieses Programm auch dezidiert ausstellt, bleibt hier das Verhältnis zwischen der (modernen) formalen Annäherung an eine stark mit dem Film assoziierte Unterhaltungskultur und der gegenläufigen konservativen Thematik widersprüchlich.

¹⁰²³ Wilkending, *Massenunterhaltung und Jugendliteratur*, 2001/2002, S. 55.

¹⁰²⁴ Siebe, *Die Sternbuben in der Großstadt* (1918), ⁹1938, S. 200.

¹⁰²⁵ Vgl. ebd. Auch in Gabriele Reuters *Großstadtmädel* (1920), das wohl eines der ersten der zeitgenössischen Jugendbücher war, das verfilmt wurde, steht - vermittelt über die Mutter der Protagonistin, die Schriftstellerin ist - noch die Literatur im Vordergrund. Der Film wird dort überhaupt nicht erwähnt.

5.3 Zusammenfassung: Der kinder- und jugendliterarische Diskurs und die Medienkonkurrenz zum frühen Film

Was in den letzten beiden Kapiteln gezeigt wurde, ist vor allem eines: Die im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur tätigen Literaturpädagogen und Autoren haben die Kinoreformbewegung nicht nur ideell durch ihren Kampf gegen die ‚Schundliteratur‘ vorbereitet, sondern an ihr auch direkt mitgewirkt. Dabei transportierten auch sie jenes Bild eines ‚filmischen Gefahrguts‘, das Modernisierungängsten entsprang. Angestoßen worden sein dürfte die Diskussion, die sich in der *Jugendschriften-Warte* ab 1910 beobachten lässt, nicht nur von Hans Brunckhorst und C. A. Hellmann, die in der „Kommission für ›lebende Photographien“ der „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Erziehungswesens zu Hamburg“ saßen, sondern auch von Heinrich Wolgast, der sich in seiner 1910 veröffentlichten Schrift *Ganze Menschen* kritisch mit dem neuen Medium auseinandergesetzt hat. Auffällig ist allerdings, dass sich die ‚Sonderrolle‘, die die Forschung der Hamburger Jugendschriftenbewegung im Kampf gegen die ‚Schundliteratur‘ attestiert hat, so nicht nahtlos auf den Kampf gegen das Kino übertragen lässt. Parallelen ergeben sich, was die Einstellung zur Zensur betrifft: Bis 1914 verwehrte man sich - und das ist gerade im Kampf gegen das Kino singulär - zumindest gegen eine staatliche Polizeizensur. Überbewerten sollte man die darin zum Ausdruck kommende freiheitliche Gesinnung der Jugendschriftenprüfer jedoch nicht. Denn, das zeigen sowohl die Schriften Heinrich Wolgasts als auch die des kinoreformerisch engagierten Walter Schuberts, letztlich ging es häufig weniger um die prinzipielle Frage, ob eine Zensur zu rechtfertigen sei, als vielmehr um die ganz konkrete Machtfrage, wem diese zu übertragen sei.

Die bei der Analyse des literarischen ‚Schundkampfes‘ gemachte Beobachtung, dass primär ästhetische Kriterien für eine negative Sanktionspolitik der Jugendschriftenprüfer ausschlaggebend waren, während sich andere Vorreiter des Schundkampfes hierbei häufig allein auf pädagogische Argumente stützten, gilt beim Kampf gegen das Kino so nicht. Zum einen griffen angesichts der Tatsache, dass eine rein inhaltliche Argumentation beim Film schon aufgrund der zahlreichen Verfilmungen klassischer Literaturwerke nicht möglich war, nämlich auch die Kinoreformer bei ihrer Verdammung des Films auf die Argumente zurück, die einer ‚negativen‘ Ästhetik des Spielfilms entstammten. Zum anderen wurde eine ‚positive‘ Ästhetik, anhand derer man den ‚guten‘ Spielfilm vom ‚schlechten‘ hätte unterscheiden können, auch innerhalb der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften in der Kaiserzeit noch nicht entwickelt. In einem Punkt erlangte der Hamburger Jugendschriftenausschuss aber tatsächlich eine Sonderposition: Im Gegensatz zum Gros der Kinoreformbewegung, die zumindest den Märchenfilmen positiv gegenüberstand, lehnte er nämlich Literaturverfilmungen kategorisch ab.

Auch in der Kinder- und Jugendliteratur schlug sich die Begeisterung der Kinder für das neue Unterhaltungsmedium allenfalls ansatzweise nieder. Zwar rekurrierte die sich um die Jahrhundertwende etablierende Großstadtprosa zum Ausweis des Städtischen immer wieder auf das neue Medium. Dabei dominierten aber eindeutig die Ängste vor dem neuen Konkurrenten auf dem kinderkulturellen Markt. Die Abwehr gegenüber dem Kino wird selbst bei einem Autor, der wie Heinrich

Scharrelmann in seinen Texten den Blick ‚vom Kinde aus‘ zum Ausdruck bringen wollte, deutlich. Und sogar in einem Text wie Otto Kampes *Hamborger Jungs un Deerns*, der dem realistischen Anspruch, aus dem heraus die Kinder Großstadtprosa um die Jahrhundertwende entstanden war, auch noch 1914 treu blieb, findet sich eine im Zeichen der ‚Reform‘ eher geschönte Abbild der zeitgenössischen Medienrealität. Widersprüchlich bleibt schließlich sogar die Haltung, die sich einem primär auf ‚Unterhaltung‘ abgestellten Kinderbuch wie Josefine Siebes *Die Sternbuben in der Großstadt* ablesen lässt. Denn obwohl der Text auf der Formebene im Zeichen einer ‚Auflösung des narrativ-auktorialen Schreibkonzepts‘ durchaus eine Anpassung an die neue mediale Situation um 1900 erkennen lässt, wird auf der Inhaltsebene immer noch das Ideal eines ‚Buchhändlers‘ hochgehalten. Wirklich forminnovativ im Sinne einer ‚visuellen Poetik‘ wirkte mit Ilse Frapans *Hamburger Bilder für Hamburger Kinder* hingegen ein Text, in dem das Kino noch gar nicht erwähnt wurde.

6 Die Diskursivierung des Spielfilms als Teil der Kinderkultur der Weimarer Republik

Wie in Kapitel 3.2.4 gezeigt wurde, wurde der kaiserzeitliche Ruf nach einer restriktiven Zensur des Films in der Weimarer Zeit zunehmend stärker von Bemühungen um eine positive Förderung des ‚guten‘ Films abgelöst. Eine Vorreiterrolle spielte dabei Preußen, wo 1919 in Berlin eine amtlich anerkannte ‚Bildstelle‘ beim Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht eingerichtet worden war. Staatlich unterstützt wurden - über die Anerkennung als Lehrmittel und über steuerliche Vergünstigungen - zunächst nur Lehrfilme bzw. Filme mit ‚volksbildendem Charakter‘. Ab 1926 wurden im Rahmen der ‚Vergnügungssteuer‘ dann aber auch Spielfilme reichsweit gefördert, die für ‚künstlerisch wertvoll‘ befunden worden waren. Die bereits in der Kaiserzeit allmählich einsetzende Anerkennung der Filmkunst, deren erste umfassende und avancierte theoretische Ausformulierung Béla Balázs‘ *Der sichtbare Mensch* (1924) darstellt, hatte damit auch ihren politischen Ausdruck gefunden.

Im Folgenden wird zu überprüfen sein, inwiefern sich die veränderte Haltung gegenüber dem Film auch im Kontext der Kinderkultur niedergeschlagen hat. Vor dem Hintergrund, dass das Reichslichtspielgesetz den Kindern und Jugendlichen endgültig nur noch den Zugang zu speziell für sie veranstalteten ‚Jugendvorstellungen‘ gewährte, wird dabei zum einen nach der Ausbildung einer spezifischen ‚Theorie des Jugendfilms‘ zu fragen sein. Zum anderen gilt es in einem allgemeineren Sinne zu untersuchen, inwiefern die theoretische Anerkennung der Filmkunst auch innerhalb der Didaktik Folgen zeitigte. Schließlich bleibt angesichts des Umstands, das sich mit der Etablierung des intentionalen Kinderfilms Ende der 1920er Jahre der Konkurrenzdruck zwischen der Kinder- und Jugendliteratur und dem Film erheblich verstärkt haben dürfte, die Frage zu stellen, wie die Kinderbuchautorinnen und -autoren auf die wachsende Bedeutung des neuen Mediums reagiert haben.

6.1 Die Begründung der Jugendfilmtheorie durch Felix Lampe

Der erste grundlegende Versuch, sich mit dem spezifischen Kinder- und Jugendfilm auseinanderzusetzen, bildet Felix Lampes Aufsatz „Vom Jugendfilm“, der 1920 im siebten Heft des vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht herausgegebenen *Pädagogischen Zentralblattes* erschien. Eine herausragende Stellung kommt diesem in der Forschung bislang unbeachtet gebliebenen Aufsatz nicht nur deshalb zu, weil er eine der ‚Theorie der Jugendlektüre‘ vergleichbare Theorie des Jugendfilms zu begründen suchte, sondern auch weil er in seiner grundsätzlichen Reflexion auf das Medium Film den Blick auf das Wahrnehmungsdispositiv des Films neu konturierte. Zwar blieb Lampes Ansatz zu einer ‚Theorie des Jugendfilms‘, die aufgrund des Schwankens zwischen einer deskriptiv ausgerichteten Medientheorie und dem Festhalten an einer normativen Ästhetik erhebliche Widersprüche in sich barg, als spezifische Jugendmedientheorie weitgehend folgenlos. Die von Lampe im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Jugendfilm entwickelten generellen filmtheoretischen Überlegungen haben die filmdidaktische Theoriebildung, auf die in Kapitel 6.2 eingegangen werden wird, aber maßgeblich beeinflusst.

Lampe bezieht sich in dem einleitenden Absatz seines Aufsatzes „Vom Jugendfilm“ ähnlich wie fast ein Vierteljahrhundert zuvor bereits Heinrich Wolgast und Ernst Linde (vgl. Kap. 2.3) auf Theodor Storms Überlegungen zur Jugendliteratur:

Wenn du für die Jugend schreiben willst, so darfst du *nicht* für die Jugend schreiben; denn es ist unkünstlerisch, die Behandlung des Stoffes so oder anders zu wenden, je nachdem du dir den großen Peter oder den kleinen Hans als Publikum denkst. [...] Durch diese Betrachtungsweise wird die große Welt der Stoffe auf ein nur kleines Gebiet beschränkt; denn es gilt, einen Stoff zu finden, der - unbekümmert um das künftige Publikum und nur seinen inneren Erfordernissen gemäß behandelt - gleichwohl wie für den reifen Menschen so auch für das Verständnis und die Teilnahme der Jugend geeignet ist.¹⁰²⁶

Aus diesen Überlegungen leitet Lampe eine Kunstdefinition ab, bei der das zentrale Moment in einer Entsprechung von Inhalt und Form besteht: „Beim echten Kunstwerk kommt die Form nicht aus äußeren Rücksichten zum Stoff hinzu, sondern folgt mit Notwendigkeit aus seinem inneren Wesen.“¹⁰²⁷ Diese allgemeine Bestimmung versucht Lampe anschließend unter Rückgriff auf die Überlegungen aus Lessings „Laokoon“-Aufsatz für die einzelnen Medien näher zu spezifizieren. Dabei bleibt seine Lessing-Lektüre an einer wichtigen Stelle ungenau. Lessing hatte, wie im Kapitel zur Kino-Debatte im Kontext der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften (vgl. 4.7.1) ausgeführt worden ist, den künstlerischen Gebrauch eines Mediums an bestimmte Gesetze zu binden gesucht und dabei sowohl der Dichtung als ‚Zeitkunst‘ als auch der Malerei als ‚Raumkunst‘ bestimmte ‚Grenzen‘ auferlegt. Gleichzeitig hatte er jedoch betont, dass diese Beschränkungen nicht für die Medien als solche, sondern nur für die

¹⁰²⁶ Theodor Storm zit. n. Lampe, Vom Jugendfilm, 1919/20, S. 305.

¹⁰²⁷ Lampe, Vom Jugendfilm, 1919/20, S. 305.

medialen Produkte, die als Kunstwerke anzusehen seien, gälten.¹⁰²⁸ Lampe, der anders als Storm und Lessing die „Gesetze, nach denen redende und bildende Künste Stoffe formen“ nicht als Kunsttheorie, sondern als allgemeine Medientheorie interpretiert, übergeht diesen Unterschied.¹⁰²⁹ Das hat zur Folge, dass sein Ansatz zwischen einer normativen Kunsttheorie und einer deskriptiven Medientheorie bzw. -didaktik schwankt.

Auf den ersten Blick scheint es noch, als hätte sich Lampe von einer normativen Theorieausrichtung befreit. Denn anders als Paul Samuleit (vgl. dazu Kap. 4.7.1), der den Film noch auf den Bereich der wirklichen Bewegung festlegen und damit als bloße Reproduktion vom Bereich der traditionellen Kunst ausschließen wollte, versucht Lampe nicht mehr, dem Spielfilm eine Illegitimität zu unterstellen. Vielmehr wertet er den Film als ‚Mittler‘, dem es gelinge, die von Lessing beschriebenen Grenzen zwischen der Malerei als künstlerischer Darstellung von Körpern und der Dichtung als künstlerischer Darstellung von Handlungen zu überwinden:

In die von Lessing gezeichneten Grenzen zwischen Malerei und Poesie schiebt sich nun wie ein Pufferstaat das laufende Lichtbild ein. Als Bild teilt es Räumliches mit, allerdings in Flächenanordnung. Es fesselt und spannt aber gerade durch die Bewegung seines Stoffes, also durch Zeitfortschritte; doch gleitet es nicht aus dem Reich anschaulichen Denkens hinüber, dem die Wortdarstellung zustrebt, weil das Bild stets Konkretes, Materielles vor den Betrachter stellt.¹⁰³⁰

Auch Lampe kann sich von den in der Kaiserzeit ausgebildeten normativen Denkmustern aber noch nicht ganz frei machen. Von den ‚Reinformen‘ der Dichtung und der Malerei schließt selbst er den Film aus. „Stoffe von rein geistigem, abstraktem Gehalt“ sollen seiner Auffassung nach vom Film ebenso wenig gestaltet werden wie „Stoffe, für deren Wesen der Zustand ihrer Körperlichkeit bezeichnender ist als die Veränderungen, denen sie mit der Zeit unterliegen“ bzw. „die Handlungen, denen sie zeitlich ausgesetzt sind“.¹⁰³¹

Dieses Festhalten an einem normativen Rest darf aber nicht davon ablenken, dass es Lampe im Grunde um eine Aufwertung des von den Kinoreformern stark diskreditierten Films geht. Die didaktischen Überlegungen, die er in seinen späteren Arbeiten immer wieder an das bereits in dem Aufsatz „Vom Jugendfilm“ verwendete Modell angeschlossen hat, machen dies deutlich. Erstmals detailliert ausgeführt hat Felix Lampe den zunächst nur angedeuteten Versuch, den Film von den gegen ihn erhobenen Vorwürfe zu entlasten, auf der Ersten Deutschen Bildwoche, die vom 4. -9. Oktober 1920 in Berlin stattfand.¹⁰³² Den Kern des dort gehaltenen Vortrags „Zur Methodik des stehenden und laufenden Lichtbildes“ bildet der Versuch, den Film als idealen „Erzieher zu rascher Auffassung des Wirklichen unter Willensanspannung und zur Beobachtung aus Synthesen“

¹⁰²⁸ Vgl. Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), 2003, S. 122 und 125f.

¹⁰²⁹ Lampe, Vom Jugendfilm, 1919/20, S. 306. Das wird u.a. darin deutlich, dass die von ihm in Anlehnung an Lessing entwickelten Gesetze für den Lehr- wie den Spielfilm gleichermaßen gelten sollen, obwohl nur Letzterer einen Kunstanspruch überhaupt stellt.

¹⁰³⁰ Ebd.

¹⁰³¹ Ebd., S. 307.

¹⁰³² Zur der Einrichtung der Veranstaltung von ‚Deutschen Bildwochen‘ vgl. Kap. 3.2.4.

darzustellen.¹⁰³³ Lampe vergleicht zu diesem Zweck den „formalen Bildungswert“, den er den einzelnen Medien entsprechend der von ihnen an den Rezipienten gestellten Anforderungen zuspricht.¹⁰³⁴ Beim Bild beschreibt Lampe die Rezeption als in die Tiefe strebende „Analyse“, bei der nicht nur die „Teilinhalte“ des Bildes auf ihre ursächlichen und wirkungsmäßigen Zusammenhänge untersucht, sondern auch das eigene Vorwissen und die eigenen Erfahrungen genutzt würden, um so aus dem nur statisch Dargestellten ein zeitliches Vorher und ein zeitliches Nachher abzuleiten.¹⁰³⁵ Den Bildungswert des Films bestimmt er hingegen als Beförderung der Fähigkeit zur Synthesebildung, was einer Gleichstellung des Films mit der von vielen zeitgenössischen Pädagogen höher bewerteten Sprache/Schrift¹⁰³⁶ gleichkommt:

Wie beim geübten Lesen die Buchstaben zu Silben, die Silben zu Worten und Sätzen sich vereinigen, [...] ja wie das ganze Leben eine Folge von Einzelheiten ist, deren Verschmelzung zu harmonischem Verlauf die Aufgabe einer bewußten Lebensgestaltung ist, so veranlassen die einzelnen Szenen des Bildstreifens eine unwillkürliche, durch Uebung steigerungsfähige, ins volle Bewußtsein erhebare Synthese von Vorstellungen.¹⁰³⁷

Hinter diesem Versuch, den Film auf das gleiche Niveau zu stellen wie die Sprache, steht die Bemühung, zwei der grundlegenden kinoreformerischen Einwände gegenüber dem Film zu entkräften. Zum einen geht es um den Vorwurf, der Film führe mit seinem Temporeichtum wie kein zweites Medium zu einer „Oberflächlichkeit der Auffassung“.¹⁰³⁸ Lampe begegnet dieser These mit dem Hinweis, dass „[a]uch die Wirklichkeit des Lebens [...] nirgends still“ hält, „bis der Zuschauer sich in sie hineingedacht hat“.¹⁰³⁹ Zudem betont er ausdrücklich auch die „Willensanspannung“, die bei einer bewussten Filmrezeption zur Bewältigung

¹⁰³³ Lampe, Zur Methodik des stehenden und laufenden Lichtbildes, 1921, S. 23. Zwar bezieht sich dieses Urteil in dem Bildwochen-Vortrag streng genommen nur auf den Bereich des Lehrfilms. Lampes spätere Arbeiten machen jedoch deutlich, dass er die gleiche Anerkennung auch dem Spielfilm zukommen lässt. So etwa charakterisiert er 1925 in einem zweiten Aufsatz über den „Jugendfilm“ auch diesen als „eine Schule für kritisches Anschauen des Daseins überhaupt.“ (Lampe, Der Jugendfilm, 1924/25, S. 246)

¹⁰³⁴ Lampe, Zur Methodik des stehenden und laufenden Lichtbildes, 1921, S. 21.

¹⁰³⁵ Ausführlich heißt es bei Lampe: „Die Leistung bei der Bildbetrachtung ist im wesentlichen Analyse: Aus einer Inhaltsfülle sucht der Beschauer sich dies oder das heraus, was seine Seele am meisten anspricht, und bohrt sich von da aus tiefer in die anderen Teilinhalte und Zusammenhänge hinein. Gemächlich hält ihm das zeitlose Bild still, wenn er das aus vollem Leben heraus gleichsam plötzlich erstarrte oder gefrorene statische Bild sozusagen auftaut und sich vergegenwärtigt, welche Kräfte aus dem Zuständlichen heraus erkennbar sind und was wohl vor dem dargestellten Augenblick geschah und nach ihm folgen wird. Allerlei Suchen nach Ursachen und Wirkungen veranlaßt das Denken, dabei vom Bild auszugehen, doch auch von ihm abzuschweifen und später [...] wieder zu ihm zurückzukehren“ (ebd., S. 20).

¹⁰³⁶ Einen Unterschied zwischen Schrift und Sprache macht Lampe, der auch von der „Wortschilderung“ spricht, nicht (Lampe, Zur Methodik des stehenden und laufenden Lichtbildes, 1921, S.21). Die vorliegende Untersuchung spricht vereinfachend im Folgenden stets von ‚Sprache‘. Zur Aufwertung der Lektüre gegenüber der Bildbetrachtung hatte nicht zuletzt Lessing beigetragen (vgl. dazu Kreuzer, Nachwort [Zu Lessings „Laokoon“], 2003).

¹⁰³⁷ Lampe, Zur Methodik des stehenden und laufenden Lichtbildes, 1921, S. 21. Den Gipfelpunkt einer solchen Syntheseleistung sieht Lampe in der Fähigkeit, „im sich aufdrängenden Schwall der Synthesen Oberbegriffe“ zu finden, „unter die sich die Einzelheiten an- und einordnen lassen zu Gesamtanschauungen und Urteilen.“ (Ebd.)

¹⁰³⁸ Ebd.

¹⁰³⁹ Ebd., S. 20f.

der in hoher Geschwindigkeit aufeinanderfolgenden Eindrücke erforderlich ist und diese geradezu zu einem Training der „rasche[n] Auffassung des Wirklichen“ werden lasse.¹⁰⁴⁰ Nicht das Tempo des Films sei kritikwürdig, sondern die Statik des Bildes, die „den Menschen bequem gemacht“ habe.¹⁰⁴¹

Zweitens bemüht Lampe sich, der Angst entgegenzuarbeiten, dass der Film den Zuschauer auf eine „bloß passive[.] Rolle“¹⁰⁴² festschreibe und die Einbildungskraft verkümmern lasse. Der entscheidende Unterschied zwischen der Sprache und dem Film besteht ihm zufolge nicht darin, dass der Film die - von der Sprache geförderte - schaffende Phantasie des Rezipienten überflüssig mache, sondern darin, dass er *eine andere Art* der Aktivität erfordere. Die Sprache erlaube es dem Rezipienten auf mühelose Weise, sich „in Motive und Absichten handelnder Personen“ sowie „in Ursachen und Wirkungen von Naturvorgängen hineinzufinden“.¹⁰⁴³ Bei der Darstellung von „äußeren Erscheinungen“, die erst auf der Basis der Erinnerung und der Phantasie des Lesers bzw. Zuhörers einen gegenständlichen Charakter erhielten, verlange sie vom Rezipienten jedoch eine stärkere Eigenaktivität.¹⁰⁴⁴ Beim Film werde die „sinnliche Welt“ hingegen unmittelbar gezeigt.¹⁰⁴⁵ Die Aufgabe der Phantasie und des Gedächtnisses bestehe hier deshalb anders als bei der Sprache darin, die hinter den sinnlichen Eindrücken wirkenden psychologischen Kausal- und Motivationsbeziehungen zu imaginieren:

[A]uch er [der Film, A.S.] ruft unsere Phantasie und das Gedächtnis zu Hilfe, doch um aus dem Schatz innerer Erfahrungen und Selbstbeobachtungen das seelische Triebwerk zu erfassen, das hinter der Flucht äußerlichen Gebarens in den Filmpersonen wirksam sein muß, und um aus der Fülle unseres Vorrats an Beobachtungen das kausale Netzwerk von Fäden zu erkennen, das die zeitliche Aufeinanderfolge von Naturszenen oder technischen Vorgängen im Film zu einer Reihe von kausalen Zusammenhängen umwandelt. Mittätigkeit verlangen also der Film, das stehende Bild und das Wort, wenn diese Mittel der Ueberlieferung von nicht selbst wahrgenommener Wirklichkeit unser Abbild von der Außenwelt und unser seelisches Leben bereichern sollen.¹⁰⁴⁶

Die Bedenken gegenüber dem Film als Kindermedium waren allerdings auch bei Felix Lampe noch nicht völlig ausgeräumt. Das zeigt vor allem sein zweiter Artikel über den „Jugendfilm“, der 1925 in der *Pädagogischen Rundschau* erschien. Der Leiter der Berliner Bildstelle wiederholt darin zwar einerseits sein Plädoyer, „Jugendfilme zu schaffen, wie es gute Jugendidichtungen gibt“¹⁰⁴⁷, andererseits weist er in dieser Schrift aber auch darauf hin, dass man Kindern Filme „[n]icht zu früh“¹⁰⁴⁸ vorführen sollte. Zur Filmrezeption seien erst gewisse Voraussetzungen wie „eine Gewandtheit im rein sinnlichen Erfassen und geistigen Verarbeiten von

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 23.

¹⁰⁴¹ Ebd., S. 22.

¹⁰⁴² Ebd., S. 21.

¹⁰⁴³ Ebd., S. 21f.

¹⁰⁴⁴ Ebd..

¹⁰⁴⁵ Ebd., S. 22.

¹⁰⁴⁶ Ebd.

¹⁰⁴⁷ Lampe, *Der Jugendfilm*, 1924/25, S. 245.

¹⁰⁴⁸ Ebd., S. 241.

Bewegungserscheinungen“ zu erwerben.¹⁰⁴⁹ Die Filmrezeption verlaufe unter günstigen Bedingungen zwar schon bei achtjährigen Kindern als aktiver, schöpferischer Prozess.¹⁰⁵⁰ Noch jüngere Kinder seien zu einer solchen Rezeptionsleistung aber noch nicht fähig. Schon die hohe Abspielgeschwindigkeit sei für diese Kinder eher quälend als genussvoll. Ebenso erscheine das, „was der geübte Filmbeurteiler als reizvollen Bildschnitt“ lobe, dem Kinde häufig nur als eine „Bildhutz“, welche ein „Verständnis für den Inhalt“ verhindere und selbst auf den „kritischeren Betrachter“ noch als „eine Barbarbarei des Durcheinandergestückels viel zu kurzer Szenen“ wirken könne.¹⁰⁵¹

Die Warnung vor einer verfrühten Filmrezeption ist innerhalb Lampes filmtheoretischer Überlegungen nicht nur deshalb bedeutsam, weil sie den von ihm verbreiteten Optimismus ein Stück weit relativiert, sondern auch, weil sie den Versuch, eine Theorie des Jugendfilms in direkter Anlehnung an Storm zu entwickeln, fragwürdig werden lässt. Sichtbar wird hier nämlich, dass Lampes Überführung einer Kunst- in eine Medientheorie den schon von den Jugendschriftenprüfern thematisierten Widerspruch zwischen ‚Kind und Kunst‘ als Gegensatz zwischen ‚Kind und Film‘ wiederholt: Denn genauso wie eine normativ ausgerichtete Ästhetik verlangt auch eine normative Medientheorie von den Rezipienten gewisse Fähigkeiten, die das Kind noch nicht besitzt. Wenn sich bestimmte mediale Formgebungen dem Kind versperren, heißt das jedoch, dass die Frage der besonderen Erfordernisse einer an ‚die Jugend‘ adressierten Medienproduktion nicht, wie von Lampe unter Rekurs auf Storm zunächst vorgeschlagen, unabhängig von allen Formfragen allein mit dem Hinweis auf eine geeignete Stoffwahl beantwortet werden kann. Dass auch Lampe selbst die Unverträglichkeit von ‚Kind und Film‘, die sein medientheoretisches Konzept birgt, spürte, wird bereits in dem 1920 erschienenen ersten Aufsatz „Vom Jugendfilm“ deutlich. Bereits hier rückt Lampe von der in den ersten Abschnitten propagierten engen Anlehnung an Storm am Schluss der Ausführungen wieder ab. Begründet wird dies mit der von ihm wahrgenommenen Differenz zwischen dem „anschaulichen Kinderdenken“ und dem „erst allmählich zum zusammenhängenden Fluß logischen Denkens“ anwachsenden „geistigen Leben der heranreifenden Jugend“:¹⁰⁵²

Wer der Jugend etwas bieten will, Unterhaltung oder Belehrung, wird also trotz Storm daran denken müssen, ob er sich ein Publikum von kleinen Hänsen oder großen Petern vorstellen soll, und einen vielleicht für beide Gruppen tauglichen Stoff pädagogisch je nach dem Alter doch mehr für das anschauliche oder für das logische Denken formen oder auf Grund dieser psychologischen Rücksichten bei der Stoffwahl für die Jungen solche Inhalte wählen, die mehr der veranschaulichenden Bildbehandlung offen stehen, und für die Älteren solche, die mehr zur abstrakten Formgebung neigen, und demnach

¹⁰⁴⁹ Ebd., S. 240.

¹⁰⁵⁰ Vgl. ebd., S. 243.

¹⁰⁵¹ Ebd., S. 240. Lampe weiß jedoch auch, dass die Wahrnehmung der Kinder nicht ahistorisch gedacht werden kann. Darauf zumindest deutet die Tatsache, dass er seine Altersempfehlungen um die Bemerkung ergänzt, dass die Kinder „auf dem Lande mit seinem gemächlichen Lebensrhythmus“ dem Tempo des Films wohl noch fremder gegenüberstünden als die Kinder aus „der großen Stadt mit ihrer Neigung zur Beschleunigung aller Zeitmaße“ (ebd., S. 241).

¹⁰⁵² Lampe, Vom Jugendfilm, 1919/20, S. 309.

Lichtspiel oder Erzählung, Mitteilungsform wie den Stoff selbst wählen.¹⁰⁵³

Kompromisse, die einen Film zugunsten einer größeren ‚Kindgemäßheit‘ hinsichtlich der von ihm geforderten medialen Wohlgeformtheit Einbußen bedeuteten, akzeptiert Lampe genauso wenig wie Wolgast ein Infragestellen des Kunstanspruchs im Zeichen einer ‚Pädagogik vom Kinde aus‘. Er versucht vielmehr zu begründen, dass ein Festhalten an den normativen Implikationen seines ästhetisch geprägten Medienkonzepts beim Jugendfilm sogar besonders dringlich sei:

Da urteilsunreife Betrachter Mängel in der Darstellungsweise wenig von Unvollkommenheiten des Stoffes selbst zu trennen wissen und in Aufmerksamkeit und innerer Anteilnahme am Bildinhalt leicht durch Unzulänglichkeiten in der Bildform beeinträchtigt werden, müsste der Jugendfilm besonders gattungsrein sein und, weder wenn er belehren noch wenn er unterhalten möchte, Stoffe wählen, denen die Wiedergabe durch rein bildende oder durch die redenden Künste angemessener ist.¹⁰⁵⁴

Lampes Position bleibt insgesamt allerdings uneindeutig. Denn neben dieser medienästhetisch ausgerichteten Grundforderung spricht er, ausgehend von dem Wunsch, die „Jugend möglichst lange jung bleiben zu lassen“, auch einige weitere Empfehlungen für den Jugendfilm aus, welche auf dem Niveau von Ernst Lindes Auslegung des Storm’schen Diktums im Sinne einer bloßen altersspezifischen Inhaltsempfehlung verharren.¹⁰⁵⁵ „Das übliche Lichtspiel“, so schreibt Lampe, „behandelt Beziehungen zwischen Mann und Weib oder allerlei Verbrechen und ihre Enthüllung.“¹⁰⁵⁶ Sogar „gute Unterhaltungsfilme für Erwachsene“ würden aufgrund „ihrer Stoffe die Jugend deshalb im besten Falle frühreif“ und „zu Nachahmern der Lebenskreise“ der Erwachsenen machen.¹⁰⁵⁷ Der gelungene Jugendfilm, der Lampe zufolge sowohl dem Bereich der „Phantastik“ als auch dem Bereich der „Realistik“ angehören könne, müsse hingegen „die Freude der Jugend am Sinnlich-Anschaulichen“ und „ihre Sehnsucht nach idealer Steigerung alles Irdischen“ auf taktvolle Weise zur Versöhnung bringen.¹⁰⁵⁸ Lampe räumt zwar ein, dass „die Kenner und Freunde der Jugend zu wenig von den Eigenheiten des beweglichen Filmstreifen“ wüssten und deshalb realiter noch kaum gelungene Jugendfilme geschaffen worden seien.¹⁰⁵⁹ Der Zukunft des Jugendfilms schreibt Lampe, der weniger resümierend rückwärts, als vielmehr programmatisch vorwärts denkt, aber eine umso größere Leistungskraft zu. Entspräche er erst einmal dem Ideal eines nicht nur besonders ‚gattungsreinen‘, sondern auch stofflich dem Alter seiner Adressaten angepassten Mediums, so könnte er zum Vorbild der gesamten Filmproduktion werden und den Geschmack des Publikum grundlegend erneuern:

¹⁰⁵³ Ebd.

¹⁰⁵⁴ Ebd., S. 307.

¹⁰⁵⁵ Lampe, Der Jugendfilm, 1924/25, S. 245.

¹⁰⁵⁶ Lampe, Vom Jugendfilm, 1919/20, S. 310.

¹⁰⁵⁷ Ebd., S. 311.

¹⁰⁵⁸ Ebd.

¹⁰⁵⁹ Ebd.

Es wäre denkbar, daß an den besonderen Aufgaben des Jugendfilms die Herstellung von Laufbildern lernt, der Hintertreppe, den faden Liebschaften und den potenzierten Verbrecherscheußlichkeiten wie allem anderen Kitsch, der den Unterhaltungsfilm noch immer anfüllt, aus dem Wege zu gehen. Es wäre auch denkbar, daß das heranwachsende Geschlecht, an einwandfreie Jugendfilme gewöhnt, dereinst das üble Lichtspiel bewußter ablehnt, als es die Gegenwart gelegentlich einmal tut, nicht immer an rechter Stelle.¹⁰⁶⁰

6.2 Der Einbezug der Filmkunst in die Filmdidaktik

So bekannt und einflussreich Felix Lampe unter den Filmpädagogen und ‚Schulfilmern‘ der Weimarer Republik war, sein Versuch, eine Theorie des Jugendfilms zu begründen, hat dem Filmdiskurs keinen bedeutenden Anstoß gegeben. Zwar befasste man sich innerhalb der ‚Schulfilmbewegung‘ durchaus mit dem Filmeinsatz vor einem Kinderpublikum. Es ging den Schulfilmern bei ihrer Behandlung des Films als Bildungsmittel der Schule und der Jugendpflege aber vor allem um organisatorische und technische Fragen. Die Bedingungen und Möglichkeiten einer altersspezifischen Filmproduktion interessierten die pädagogisch orientierten Filmkritiker der 1920er Jahre hingegen kaum. Lampes filmdidaktische Überlegungen erwiesen sich aber insofern als folgenreich, als sein Versuch, die Eigengesetzlichkeiten des neuen Mediums zu betonen und daran anknüpfend dem Film über seine jeweiligen Inhalte hinaus auch einen ‚formalen Bildungswert‘ des Films nachzuweisen, der dem neuen Medium auch über die jeweils transportierten Inhalte hinaus eine Bildungsfunktion zuschrieb, eine wichtige Grundlage für die Anerkennung der Filmkunst auch innerhalb des schulischen Verwendungszusammenhangs legte. Ausschlaggebend war dabei, dass seine Stilisierung des Films zur idealen Schulungsmöglichkeit der Wirklichkeitsauffassung des neuen Mediums von jener einseitigen didaktischen Festlegung auf eine Veranschaulichungsfunktion befreite, die der schulischen Anerkennung einer Filmkunst selbst dann noch entgegengestanden hatte, als die ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums längst nicht mehr prinzipiell bestritten wurden.¹⁰⁶¹

¹⁰⁶⁰ Ebd.

¹⁰⁶¹ Das Überdauern der Ressentiments gegenüber der Filmkunst innerhalb der Didaktik zeigen beispielhaft die Überlegungen, die der stark von Lampe geprägte wissenschaftliche Referent der Kulturabteilung der Ufa, Oskar Kalbus, über die Integration des Films in den Deutschunterricht angestellt hat. Obwohl sich der Wirtschaftsvertreter Kalbus ausdrücklich als ‚Filmfreund‘ zu erkennen gab und Konrad Langes ‚negative‘ Ästhetik des Films als verfehlt kritisierte, lehnte er den Einsatz des Films im Deutschunterricht weitgehend ab. Diese Einschätzung rührte daher, dass sich die neue Achtung vor dem Film als eigenständiger Kunstform nicht mit der von Kalbus noch uneingeschränkt akzeptierten schulischen Funktionsfestlegung des Films auf die Aufgabe der Veranschaulichung von Unterrichtsstoffen vertrug. Gerade im Deutschunterricht, wo eine solche Auffassung den Film auf die ‚Veranschaulichung‘ von Literaturwerken beschränkte, wurde rasch deutlich, dass es zu Widersprüchen zwischen den didaktischen Intentionen und den filmästhetischen Grundsätzen kam. Einerseits verlangte die konsequente Anerkennung der Eigenständigkeit der Filmkunst in Kalbus‘ Augen, dass ein Film seine literarische Vorlage nicht bloß ‚übersetzt[en]‘ dürfe, sondern aus ihr ‚nach den spezifischen Gesetzen des Films ein ganz neues Kunstwerk‘ machen solle. Andererseits sollte der Film im Unterricht aber keinen eigenen Unterrichtsgegenstand bilden, sondern nur als Hilfsmittel für die Vermittlung eines außer ihm selbst liegenden Stoffes dienen. Diese Unvereinbarkeit mündete bei Kalbus in das Urteil, dass der ‚literarische Film [...] für die

6.2.1 Richard Meisters Plädoyer für den Film als selbstständiges Lehrobjekt

Die schulische Festlegung des Films auf ein Veranschaulichungsmittel, die einer Integration der ‚Filmkunst‘ in den Unterricht lange Zeit entgegenstand, wurde explizit erstmals von dem österreichischen Universitätsprofessor Richard Meister angefochten. Meister unterschied in seinem Vortrag „Der Unterrichtsfilm, seine Didaktik und Methodik“, den er auf der ersten stärker international ausgerichteten VI. Deutschen Bildwoche 1925 in Wien hielt, in Anknüpfung an Felix Lampe drei grundsätzliche Filmgattungen: den theoretisch ausgerichteten Forschungsfilm, den pädagogisch orientierten Lehrfilm und den ästhetisch grundierten Spielfilm.¹⁰⁶² Idealtypischerweise trat Letzterer als ausgesprochener ‚Kunstfilm‘ in Erscheinung:

Suchen wir [...] im Bereich des *Spielfilms* den ausgeprägtesten Typus, so kann dies meines Erachtens nur der *Kunstfilm* sein, das der Darstellungsform des Films sich bedienende Kunstwerk mit ausgesprochen ästhetischer Absicht, das Filmdrama, die gefilmte Pantomime, dramatisierte Märchen, Sagen und Historien, der künstlerische Tanzfilm.¹⁰⁶³

Der Zuschauer verhalte sich gegenüber diesen Kunstfilmen weder „intellektuell lernend“ wie beim Forschungsfilm noch in Erwartung einer „erzieherischen Einwirkung“ wie beim Lehrfilm, sondern in Erwartung einer „ästhetische[n]“ Erfahrung „wertvoll einfühlend“.¹⁰⁶⁴ Ausgehend von dieser Einteilung fragt Meister nach den verschiedenen Möglichkeiten einer Nutzung des Films im Rahmen des Unterrichts. Dabei stellt er zwei grundsätzliche Verwendungsarten fest. Das Hauptgebiet liegt auch für ihn noch in dem altbekannten Einsatz, bei dem der Film als „Mittel zur Veranschaulichung“ für einen außerfilmischen Gegenstand dient.¹⁰⁶⁵ Meister zieht in Weiterentwicklung des Ansatzes von Lampe allerdings auch in Erwägung, „daß der Film *selbst* zum *Lehrobjekt*“ werden könne.¹⁰⁶⁶ Bei einer solchen Verwendung käme es „nicht bloß darauf an, durch den Film die jeweils beste erreichbare Veranschaulichung zu bieten, sondern durch ihn *bildende und erziehliche Einwirkungen* auszuüben, die ganz wesentlich an *seine Darstellungsform gebunden*“ seien.¹⁰⁶⁷ Das Ziel eines solchen Einsatzes bestünde zunächst in einer generellen „Anleitung zum Filmsehen“, mit der „die Kinder erst in der Aufnahmefähigkeit gegenüber diesem Lehrmittel“ geschult und dadurch in ihrer Ausbildung von „gewisse[n] feinere[n] Fähigkeiten des Beobachtens und Zusammenfassens bewegter Eindrücke und Vorgänge“ gefördert würden.¹⁰⁶⁸ Bei der „Vorführung eines Kunstfilms“ ginge es dann aber auch in einem spezielleren Sinne darum, „ästhetische Wirkungen“ zu erzielen.¹⁰⁶⁹

Schule nicht geeignet“ sei, weil er aufgrund der bei der Adaption notwendigen Veränderungen „den Schüler verwirren und das literarische Werk im Grunde fälschen“ würde (Kalbus, *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, 1922, S. 194 und S. 202).

¹⁰⁶² Meister, *Der Unterrichtsfilm, seine Didaktik und Methodik*, 1926, S. 60.

¹⁰⁶³ Ebd., S. 62.

¹⁰⁶⁴ Ebd., S. 63.

¹⁰⁶⁵ Ebd., S. 67.

¹⁰⁶⁶ Ebd., S. 76.

¹⁰⁶⁷ Ebd.

¹⁰⁶⁸ Ebd.

¹⁰⁶⁹ Ebd.

Bei allen Arten des Filmeinsatzes im Unterricht gelte es allerdings vier didaktischen Bedenken Rechnung zu tragen. Erstens sei eine „*quantitative Uebertreibung*“ des Filmeinsatzes dadurch zu vermeiden, dass man den Filmunterricht „vor allem Spielerischen“ bewahre.¹⁰⁷⁰ Stattdessen solle man ihn „auf alle die Fälle“ beschränken, in denen die Filme „ihre Vorzüge voll entfalten und nur sie allein der Forderung nach der bestmöglichen Anschauungsvermittlung genügen können“.¹⁰⁷¹ Zweitens dürfe der Filmunterricht nicht zu einer „*Beeinträchtigung* des noch wenig gefestigten *Wirklichkeitssinnes*“ des Kindes führen und deshalb nicht zu früh beginnen.¹⁰⁷² Drittens müsse darauf geachtet werden, dass der Film nicht „*das kindliche und jugendliche Fühlen stör[e]*“.¹⁰⁷³ „[A]lles Gräßliche und abstoßend Häßliche“ sei bei den Filmvorführungen in den Schulen daher zu vermeiden.¹⁰⁷⁴ Viertens schließlich müsse dafür Sorge getragen werden, dass „*die dem Film gemäße Art der Auffassung des Bildlichen*“ nicht „*mit anderen seelischen Kräften in Widerstreit*“ gerate und dadurch etwa die „*Phantasie*“ verkümmern lasse.¹⁰⁷⁵ Zwar machen diese Einschränkungen deutlich, dass auch Meister den Film nur bedingt für ‚kindgemäß‘ hielt. Sein Hinweis auf die Möglichkeiten einer ästhetischen Erziehung mittels der Filmrezeption hat dem Einsatz des Spielfilms im Unterricht aber eine Lanze gebrochen.

6.2.2 Belá Balázs’ filmpädagogischer Einsatz für die Filmkunst

Das eindringlichste Plädoyer für eine Integration der Filmkunst in den Unterricht, das auf der wichtigen VI. Deutschen Bildwoche in Wien und im gesamten Kontext der deutschsprachigen filmdidaktischen Diskussion der 1920er Jahre gehalten wurde, stammt nicht aus dem engeren Kreis der ‚Schulfilmer‘, sondern von dem Schriftsteller, Drehbuchautor und Filmtheoretiker Béla Balázs, dessen Monographie *Der sichtbare Mensch* (1924) in der Filmgeschichtsschreibung als erster bedeutender filmtheoretischer Ansatz gilt. Balázs, der zeitweise eng mit Georg Lukács befreundet war und dessen Theorie des Films stark von der Lebensphilosophie seiner Lehrer Georg Simmel und Henri Bergson geprägt wurde, war 1919 nach dem Sturz von Béla Kuhn von Ungarn nach Österreich geflohen, wo er bis zu seinem Umzug nach Berlin im Jahre 1926 lebte.¹⁰⁷⁶ Während dieser Zeit warb er 1925 auf der in der österreichischen Hauptstadt veranstalteten VI. Deutschen Bildwoche unter dem Titel „Filmkunst und Kunstfilm“ auch unter den

¹⁰⁷⁰ Ebd., S. 71.

¹⁰⁷¹ Ebd.

¹⁰⁷² Ebd.

¹⁰⁷³ Ebd., S. 72.

¹⁰⁷⁴ Ebd.

¹⁰⁷⁵ Ebd. Trotz seiner prinzipiellen Aufgeschlossenheit gegenüber dem Spielfilm behandelt Meister deshalb den historischen Film sowie die Literaturverfilmungen noch mit großer Vorsicht. Ersteren hält er nur dort für angebracht, wo „auf eine möglichst konkrete bildhafte Vergegenwärtigung der Vorgänge [...] hingewiesen werden soll.“ Was die Literaturadaptionen betrifft, so verlangt Meister zum einen, dass Literaturgattungen, die wie die Ballade „eines gewissen mystischen Dunkels“ bedürften, überhaupt nicht verfilmt werden sollten. Bei den dem Film eher zugänglichen „Märchen, Fabeln und Sagen“ wünscht er zum anderen, dass eine Filmrezeption erst erfolgen dürfe, wenn die Textvorlage bekannt sei (ebd., S. 73f).

¹⁰⁷⁶ Bathrick, *Der ungleichzeitige Modernist: Béla Balázs in Berlin*, 1992, S. 27f.

zeitgenössischen Medienpädagogen für die Anerkennung des Films als neuer Kunstform.¹⁰⁷⁷

Balázs setzt in seinem Bildwochenbeitrag ähnlich wie in *Der sichtbare Mensch* mit der Kritik an, dass bislang auch bzw. gerade die „Gebildetsten“ dem Film mit „Hochmut“ und mit ihrer Vorbildung entsprechenden „literarischen Vorurteile[n]“ begegneten, „die ein Verständnis für die besonderen Qualitäten einer ganz anderen Kunst unmöglich“ machten.¹⁰⁷⁸ Aus dieser Unbeholfenheit heraus schauten sie beim Film „nur auf den Fabelinhalt“, den sie „meistens zu primitiv und banal“ fänden.¹⁰⁷⁹ Die Aufgabe des Films kann Balázs zufolge aber auch „vom erzieherischen Standpunkt“ aus betrachtet nicht darin liegen, rein über den Inhalt „eine allgemeine Bildung unter das Volk zu schmuggeln.“¹⁰⁸⁰ Ein „verkappter Lehrfilm“ würde vielmehr „immer ein schlechter Kunstfilm sein“ und umgekehrt „diskrediert[e]“ eine solch „schlechte Kunst“ immer auch „die beste Lehre“.¹⁰⁸¹ Letztlich müsste „die Filmkunst“ unter einer durch eine literarische Perspektive bestimmten, inhaltlich ausgerichteten Filmbeurteilung deshalb immer „leiden“.¹⁰⁸² Denn auch dem Film sei im Grunde nur eine „ästhetische Bildung“ angemessen, die ihn nicht auf seine Inhalte verkürze.¹⁰⁸³

Balázs begründet seinen Einsatz für diese neue Form der Filmerziehung mit zwei Argumenten. Zum einen beruft er sich auf den massenmedialen Charakter des Films. Denn obwohl es „für 99 Prozent der Menschen“ aufgrund des fehlenden Kontakts zur traditionellen Kunstwelt „ziemlich gegenstandslos“ sei, „ob sie ein richtiges Kunstverständnis für alte Tische und feines Porzellan“ hätten, sei es bei der Filmkunst angesichts der riesigen Besucherschaft der Kinos geradezu eine „Schicksalsfrage für die Kultur eines Volkes geworden, ob es ein richtiges Verständnis für die Filmkunst hat.“¹⁰⁸⁴ Zum anderen führt er die besonderen Bedingungen, die auf dem Filmmarkt herrschten, als Grund für die Notwendigkeit einer intensiven Filmerziehung an. Während man bei den traditionellen Künsten versuchen könne, „durch gute Kunst nachträglich den Geschmack des Publikums zu bilden“, wären beim Film die Produktionskosten so hoch, „daß kein Unternehmen es auf die Dauer riskieren kann, dem Geschmack der Zeit vorauszuweichen.“¹⁰⁸⁵ „Gute Filme“ würden folglich erst dann hergestellt, wenn „eine gewisse *theoretisch ästhetische Bildung*“ die Voraussetzungen für einen entwickelten Filmgeschmack geschaffen hätte.¹⁰⁸⁶ Aus diesem Grund fordert Balázs die Lehrer schließlich auf, den Film im Unterricht auch im Sinne einer ‚Filmkunst‘ zu behandeln:

¹⁰⁷⁷ Erstmals auf Balázs Bildwochen-Vortrag und das darin zum Ausdruck kommende medienpädagogische Interesse aufmerksam gemacht hat 2001 Helmut H. Diederichs in seinem Nachwort zu der Neuauflage von *Der sichtbare Mensch* (1924). Diederichs geht auf den Bildwochen-Vortrag, den er nur an einer einzigen Stelle zitiert, allerdings nur ganz knapp ein. Den zuvor von Balázs im *Bildwart* veröffentlichten Aufsatz „Die Psychologie des Films“ (1925) erwähnt er überhaupt nicht (vgl. Diederichs, „Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen“. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge, 2001, S. 116f).

¹⁰⁷⁸ Balázs, *Filmkunst und Kunstfilm*, 1926, S. 184.

¹⁰⁷⁹ Ebd.

¹⁰⁸⁰ Ebd., S. 183.

¹⁰⁸¹ Ebd.

¹⁰⁸² Ebd., S. 186.

¹⁰⁸³ Ebd., S. 183.

¹⁰⁸⁴ Ebd.

¹⁰⁸⁵ Ebd., S. 183f.

¹⁰⁸⁶ Ebd., S. 184.

Darum erlaube ich mir der Tagung eine Resolution zur Annahme vorzulegen, in der sich die Tagung für die Notwendigkeit ausspricht, in den Schulen den *ästhetischen Unterricht auch auf die Filmkunst auszudehnen*, und wenn [mit, A.S.] den Schülern über Literatur und Theater gesprochen wird, auch die Filmkunst zu besprechen und den unterschiedlichen und besonderen Charakter dieser neuen Kunst hervorzuheben. Die Lehrer sollen Gelegenheit bekommen, sich für diese neue Aufgabe vorzubereiten.¹⁰⁸⁷

Balázs bekundete mit diesem Aufruf sein filmpädagogisches Interesse nicht zum ersten Mal. Erstmals an Pädagogenkreise gerichtet hatte er sich bereits im Frühjahr 1925 mit einem Artikel, den er im *Bildwart* veröffentlichte. Ziel dieses Aufsatzes bildet der im Titel angekündigte Versuch, eine „Psychologie des Filmes“ zu entwickeln. Der Filmtheoretiker Balázs bekräftigte damit im Kontext der Filmpädagogik erstmals jene Möglichkeit, psychologische Vorgänge im Film auszudrücken, die Konrad Lange stets vehement bestritten hat. Gleichzeitig tritt bei Balázs die von den Kinoreformern der Kaiserzeit ins Zentrum des Interesses gestellte „*Psychologie des Publikums*“, die sich auf die Rezeptionsbedingungen des neuen Mediums konzentrierte, weitgehend in den Hintergrund.¹⁰⁸⁸ Stattdessen widmet sich Balázs mit der „*Psychologie der Darstellung*“ und der „*Darstellung der Psychologie*“ zwei Aspekten, die für ihn direkter zu einer Beurteilung der Filmkunst führen und auf einer jeweils unterschiedlichen Ebene sowohl Mimik als auch Kamera schon früh als formästhetische Mittel des Films in den Blick rücken.¹⁰⁸⁹

Die „Psychologie der *Darstellung*“ besteht Balázs zufolge in einem „*Wissen um die Mittel der Suggestion*“. ¹⁰⁹⁰ Bei diesen handelt es sich ihm zufolge um die „bewußt oder unbewußt angewendeten Methoden und technischen Kniffe, um gewisse seelische Wirkungen und Illusionen im Zuschauer hervorzurufen“. ¹⁰⁹¹ Balázs erklärt die weitgehende Unkenntnis dieser Methoden in erster Linie damit, dass sie „auch bei der Literatur und bei den anderen Künsten“ bislang „niemals systematisch untersucht wurde[n]“. ¹⁰⁹² Was den Film betrifft, so hält er die „als Spezifikum des Films“ gewertete Kamera und insbesondere die „Großaufnahme“ für die grundlegenden Möglichkeiten, die Rezeption des Zuschauers zu lenken. ¹⁰⁹³ Die Leistung der Kamera sieht Balázs zum einen darin, dass sie im Unterschied zum direkt vor dem Publikum auf der Theaterbühne inszenierten Drama „das ganze Bild des Geschehens“ auf „gewisse Einzelmomente“ reduziert und pointiert. ¹⁰⁹⁴ Zum anderen besteht für ihn eine Grundeigenschaft der Kamera darin, dass sie die Mittelbarkeit im Vergleich zur Literatur gekonnt verleugnet:

[D]ie ungeheure Suggestionskraft der Großaufnahme besteht darin, daß sie *ein unauffälliges Betonen ist*. Nachdem der Regisseur die Totale gezeigt hat, *führt er Dein Auge* und läßt Dich dies oder jenes länger

¹⁰⁸⁷ Ebd.

¹⁰⁸⁸ Balázs, *Die Psychologie des Filmes*, 1925, S. 710.

¹⁰⁸⁹ Ebd.

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. 711.

¹⁰⁹¹ Ebd.

¹⁰⁹² Ebd.

¹⁰⁹³ Ebd.

¹⁰⁹⁴ Ebd.

betrachten, anderes vernachlässigen. Die „Einstellung“ der photographischen Aufnahme suggeriert eine psychologische und moralische Einstellung zur Begebenheit selbst, die in ihrer Unauffälligkeit um so wirksamer ist, da der Regisseur nicht wie der Schriftsteller seine Meinung äußert.¹⁰⁹⁵

Eine ‚wirkliche‘ Unmittelbarkeit gibt es für den an Kant geschulten Balázs aber auch im Film nicht:

Man meint in der Photographie immer die Sache selbst zu sehen und nach eigener Anschauung zu urteilen. Aber „die Sache selbst“, das gibt es im Film nicht oder ist eine metaphysische (sic!) Angelegenheit, wie das Ding an sich. Man bekommt die Dinge aus der Perspektive zu sehen, die der Regisseur haben will.¹⁰⁹⁶

Die Tatsache, dass vom Rezipienten die Mittelbarkeit des Films meist nicht bemerkt werde, verschaffe dem Film allerdings „eine propagandistische Gewalt ohne gleichen“, die ihn auch zu „pädagogischen Zwecken so ganz besonders geeignet“ mache.¹⁰⁹⁷

Auf der zweiten Ebene, die Balázs dem Film attestiert und als „Darstellung der Psychologie“ bezeichnet, dreht sich ihm zufolge alles darum, „wie der psychologische Prozeß eines Menschen im Bild gestaltet wird“.¹⁰⁹⁸ Auch Balázs meint zwar noch, „daß die notwendige Beschränkung des Films auf die sichtbare Psychologie des Menschen ihm die ›Tiefe‹ in gewisser Weise „versagt“.¹⁰⁹⁹ Er relativiert die daran anschließende Behauptung, dass der Film deshalb „auch auf der höchsten Stufe seiner Entwicklung in gewissem Sinne primitiver sein wird, als etwa die Literatur“, aber mit dem Hinweis, „daß er [der Filmemacher, A.S.] in einer anderen seelischen Dimension unvergleichlich größere Ausdrucksmöglichkeiten hat als der Literat.“¹¹⁰⁰ Diese Dimension liegt für Balázs in der „Differenziertheit“, der „Evidenz“ und dem Echtzeitcharakter der dargestellten Seelenvorgänge.¹¹⁰¹

Im leisen Beben eines Mundwinkels, in einem kaum merklichen Zucken der Augenbrauen erscheint oft auf dem Film deutlich ein Gefühl, ein Seelenzustand, in einem Augenblick dargestellt, den es zu beschreiben der beste Dichter viele Seiten brauchte, und dann hätte es auch nicht die unmittelbare Evidenz. [...] Vor allem aber hat die Filmkunst die Möglichkeit, im Rhythmus der Darstellung den Originalrhythmus des Geschehens darzustellen. Denn [...] im geschriebenen oder gesprochenen Wort dauert die Beschreibung eines momentanen Gefühls viel länger als einen Moment.¹¹⁰²

¹⁰⁹⁵ Ebd.

¹⁰⁹⁶ Ebd.

¹⁰⁹⁷ Ebd.

¹⁰⁹⁸ Ebd., S. 712.

¹⁰⁹⁹ Ebd.

¹¹⁰⁰ Ebd.

¹¹⁰¹ Ebd., S. 713.

¹¹⁰² Ebd. Vgl. auch: „Das Gefühl wird in der Gebärde unmittelbar sichtbar mit einer Nüanciertheit, die mit keinen Worten zu definieren wäre.“ (Balázs, Filmkunst und Kunstfilm, 1926, S. 185)

Noch deutlicher hat Balázs den alten Vorwurf, dem Film fehle die Fähigkeit, die Psychologie des Menschen abzubilden, noch im selben Jahr in dem bereits angesprochenen Bildwochen-Vortrag mit dem Hinweis auf eine anders gelagerte ‚Psychologie der Oberfläche‘ zurückgewiesen:

Ein guter Film hat überhaupt keinen literarischen „Inhalt“. Denn er ist „Kern und Schale“ mit einemale. Er hat so wenig einen Inhalt, wie ein Gemälde oder eben ein Gesichtsausdruck. Denn, was „innen ist, ist außen“, der Film ist eine Flächenkunst. Nicht etwa ohne Psychologie. Doch diese Psychologie ist sichtbar, also an der Oberfläche.¹¹⁰³

Dieses Fehlen einer Tiefendimension rückt den Film, wie Hanno Loewy in seiner Monographie über Béla Balázs gezeigt hat, in die Nähe des Märchens. Denn anders als zuvor Konrad Lange deutet Balázs die ‚Flächenhaftigkeit‘ des Films nicht mehr im Sinne einer Zweidimensionalität der Leinwand, sondern wie der Märchenforscher Max Lüthi im Sinne einer besonderen Poetik, in der eine strenge Trennung von Innen und Außen nicht mehr möglich ist.¹¹⁰⁴ Vor diesem Hintergrund erscheint Balázs der Film nicht nur als „Kunst, durch die der Mensch in seiner körperlichen Ausdrucksfähigkeit gebildet werden kann“¹¹⁰⁵, sondern auch als eine mediale Utopie, in der der Dualismus von Körper und Geist und damit ein Zustand der Entfremdung aufgehoben erscheint:

[D]ie Kultur scheint überhaupt den Weg vom abstrakten Geist zum sichtbaren Körper zu gehen. Sieht man denn nicht den Bewegungen, den feinen Händen eines Menschen den Geist seiner Ahnen an? [...] Das bewußte Wissen wird zu unbewußter Sensibilität: *es materialisiert sich zur Kultur im Körper*. Die körperliche Ausdrucksfähigkeit ist immer das letzte Resultat einer Kulturentwicklung und darum: mag der Film von heute ein noch so primitives, barbarisches Stammeln im Verhältnis zur Literatur *von heute* sein, bedeutet er dennoch die Entwicklung der Kultur, weil er eine unmittelbare Körperwerdung des Geistes bedeutet.¹¹⁰⁶

Die ganze Dimension der in diesem Zitat erst angedeuteten Hoffnung Balázs‘, dass die „visuelle[.] Kultur“, die mit der Erfindung der Buchdruckerkunst zunächst verloren gegangen und durch eine „begriffliche“ ersetzt worden sei, durch den Film wiederbelebt würde, erschließt sich allerdings erst, wenn man seine medienpädagogischen Schriften in einen Zusammenhang mit seiner ersten größeren Filmabhandlung, *Der sichtbare Mensch*, stellt.¹¹⁰⁷ In diesem Buch beschreibt der von der Sehnsucht, „mit unserem ganzen Körper, vom Scheitel bis zur Sohle wir selbst, Mensch sein zu können“¹¹⁰⁸, ergriffene Balázs die filmische Ausbildung einer „neuen Gebärdensprache“ als Überwindung der durch das Wort hervorgebrachten „entmaterialisierte[n], abstrakte[n], verintellektualisierte[n] Kultur“.¹¹⁰⁹ Die Grundlage für diese Deutung bildet Balázs‘ Auffassung, dass die

¹¹⁰³ Ebd.

¹¹⁰⁴ Vgl. Lüthi, *Das Volksmärchen als Dichtung*, 1975, insbes. S. 53-56.

¹¹⁰⁵ Balázs, *Filmkunst und Kunstfilm*, 1926, S. 186.

¹¹⁰⁶ Ebd., S. 187.

¹¹⁰⁷ Balázs, *Der sichtbare Mensch* (1924), 2001, S. 16.

¹¹⁰⁸ Ebd., S. 18.

¹¹⁰⁹ Ebd.

im Film sichtbar werdenden Gebärden des Menschen „keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst“¹¹¹⁰ und damit „die eigentliche Muttersprache der Menschheit“¹¹¹¹ darstellen.

Die Utopie einer grenzüberschreitenden, „*internationale[n] Sprache*“¹¹¹² bleibt bei Balázs aber keineswegs auf die menschliche Gebärde der Schauspieler beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf die als Filmrequisiten verwendeten Dinge. Das zeigt vor allem das Kapitel „*Die Physiognomie als Kategorie und der Pansymbolismus*“, das die beiden zentralen Begriffe von Balázs Filmtheorie einführt.¹¹¹³ Der auch in dem *Bildwart*-Aufsatz wiederaufgenommene Begriff der „Physiognomie“¹¹¹⁴ zielt Hanno Loewys materialreicher und einfühlsamer Untersuchung von Balázs Gesamtwerk zufolge auf eine Überwindung des Nacheinanders der Worte durch eine im bildlichen Raum mögliche Simultaneität.¹¹¹⁵ Die in den beiden später erschienenen medienpädagogischen Schriften nicht mehr explizit benannte romantische Figur des ‚Pansymbolismus‘ weist Loewy zufolge hingegen noch einen Schritt weiter. Zum einen überträgt sie die physiognomische Bedeutung vom Menschen auch auf die Dinge, zum anderen nähert sie diese beiden Ebenen einander auch an. Balázs selbst hat das am treffendsten in einem Bild zum Ausdruck gebracht: „Irgendwo fällt ein Blatt vom Baum, eine Wolke zieht irgendwo vorüber, irgendwo weint eine Frau, irgendwo schweigt ein Mann. Dies ist alles Eins, dies alles ist mein Leben, [...] eins mit mir.“¹¹¹⁶

Geht man den Ursprüngen von Balázs Beschäftigung mit der romantischen Denkfigur eines ‚Pansymbolismus‘ nach, so zeigt sich, dass die von Loewy festgestellte Nähe zwischen Balázs‘ Film- und der modernen Märchentheorie Lüthi keineswegs zufällig ist. Sie rührt vielmehr daher, dass der für Balázs Filmtheorie zentrale Begriff des ‚Pansymbolismus‘ aus der Auseinandersetzung mit dem Märchen hervorgegangen ist, die der junge Balázs 1907 in dem das eigene Schaffen grundlegend bestimmenden Referat über seine „Todesästhetik“ festgehalten hat.¹¹¹⁷ Auch im Märchen, so Loewy, entwickeln die Requisiten für Balázs jenes als „Pansymbolismus“ bezeichnete Eigenleben, das später in seiner Filmästhetik ebenfalls eine zentrale Rolle spielt.¹¹¹⁸ Eben dieser ‚Pansymbolismus‘ lasse das Märchen für ihn zu einem Medium werden, das den modernen Zustand der Entfremdung aufheben und „Sehnsucht und Ausdruck zur ›Wahrheit der

¹¹¹⁰ Ebd., S. 16.

¹¹¹¹ Ebd., S. 18.

¹¹¹² Ebd., S. 22.

¹¹¹³ Vgl. ebd., S. 70f.

¹¹¹⁴ Balázs, *Die Psychologie des Films*, 1926, S. 712.

¹¹¹⁵ Vgl. Loewy, *Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film*, 2003, S. 313. In *Der sichtbare Mensch* heißt es dazu: „Es kommt daher, daß die Bedeutung der Worte teils zeitgebundener ist als die des Mienenspiels und teils im notwendigen Nacheinander der Worte keine gleichzeitige Harmonie, kein Akkord ihrer Bedeutungen entstehen kann.“ (Balázs, *Der sichtbare Mensch* (1924), 2001, S. 78)

¹¹¹⁶ Balázs, Béla: *Halálesztétika*. In: Ders.: *Halálos Fiatalság. Drámak/Tanulmányok* [Tödliche Jugend. Dramen/Studien]. Hrsg. v. Ferenc Fehér und Sándor Radnóti. Budapest 1974, S. 307. In der von Hanno Loewy präsentierten Übersetzung zit. n. Loewy, *Zwischen Utopie und Initiation*, 2003, S. 140.

¹¹¹⁷ Vgl. dazu insgesamt den Versuch Hanno Loewys, Balázs‘ Kunstphilosophie des Films aus einer am Märchen orientierten Poetik zu rekonstruieren (Loewy, *Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film*, 2003).

¹¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 215.

Form“ verschmelzen könne.¹¹¹⁹ Der durch diese Aufhebung angedeutete Schwebезustand drückt bei Balázs das „Durchleben einer Grenzsituation zwischen Leben und Tod“¹¹²⁰ aus, wie es auch für die von Arnold van Gennep analysierten „Übergangsriten“ und kulturellen Initiationsrituale charakteristisch ist.¹¹²¹

Eine ähnliche Grenzsituation haben Loewy zufolge auch immer wieder Theoretiker beschrieben, die sich mit der auf die Bilder gerichteten Augenlust befasst haben, die dem Zuschauer ebenfalls die grenzwertige Erfahrung einer ‚Einverleibung‘, die nicht in der damit gängigerweise verbundenen Vernichtung aufgeht, ermöglicht: „Denn nicht nur bleibt das Einverleibte nur lebendig, wenn es Bild ist, auch das Bild bleibt nur lebendig, wenn es einverleibt wird.“¹¹²² Dieser Einsicht entspreche bereits bei Balázs, dass der Zuschauer sich seinerseits mit der Kamera identifiziere¹¹²³, gleichzeitig jedoch darauf achten müsse, eine gewisse Distanz zur Leinwand und damit zum Objekt zu wahren.¹¹²⁴ Balázs‘ Kinoraum lässt sich insofern als Ort eines utopischen Gleichgewichts zwischen der Gefahr, vom Objekt überwältigt zu werden, und der, das Objekt selbst zu verschlingen, beschreiben. Die „Projektion der Träume auf die Leinwand“, die der Zuschauer im Kinoraum vornimmt, stellt zwar einerseits eine Realisation von Wünschen dar, gleichzeitig jedoch verwandelt sie „Gegenständlichkeit in ein immaterielles Medium, ein Medium, das sich auflöst, wenn man es berühren will.“¹¹²⁵ Der Zuschauer erfährt im Kinoraum also eine seltene „Balance zwischen den orgiastischen Energien, die auf Nähe, den Kontakt und das Verschlungenwerden aus sind, und jenen anderen der Besonnenheit, die Dauer durch distanzierte Beharrlichkeit anstreben.“¹¹²⁶ Loewy versteht Balázs Filmtheorie deshalb letztlich nicht als Beitrag zu einer Semantik der Filmsprache, sondern als „Utopie einer neuen Identität von Kultur und Ritual, Ausdruck und Erleben“:¹¹²⁷

Balázs‘ Wendung zum Film war der Versuch, im Kontext der modernen, technisierten Massengesellschaft ein dem Märchen entsprechendes populäres Medium zu etablieren, das Entfremdung in einem Initiationsakt rituell und kontrolliert aufzuheben vermag - um den Preis freilich, die reale Erfüllung der Sehnsucht gegen einen Akt visueller Vereinigung mit dem Erträumten einzutauschen.¹¹²⁸

Inwieweit die hier aufgezeigte Durchdringung von Märchen- und Filmtheorie, die Balázs Schriften kennzeichnet, auch in seinen für Kinder geschriebenen Märchen einen Niederschlag findet, wird in Kapitel 7.2.1 am Beispiel des titelgebenden Märchens seines ersten Kinderbuchs, *Das richtige Himmelblau* (1924), noch zu klären sein.

¹¹¹⁹ Ebd., S. 12.

¹¹²⁰ Loewy, *Zwischen Utopie und Initiation*, 2003, S. 139.

¹¹²¹ Vgl. ebd., S. 142.

¹¹²² Mattenklott, *Das gefräßige Auge*, 1981, S. 1258.

¹¹²³ „Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe.“ (Balázs, *Der Geist des Films* (1930), 2001, S. 15)

¹¹²⁴ Loewy, *Die Geister des Films*, 2001, S. 191f.

¹¹²⁵ Loewy, *Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film*, 2003, S. 273.

¹¹²⁶ Mattenklott, *Das gefräßige Auge*, 1981, S. 1259.

¹¹²⁷ Loewy, *Zwischen Utopie und Initiation*, 2003, S. 139.

¹¹²⁸ Ebd., S. 142.

6.3 Zusammenfassung: Vom schwierigen Weg der pädagogischen Annäherung an das neue Medium Film

Mit der Durchsetzung der Zensur durch das Reichslichtspielgesetz nahm die Diskussion um den Film als Teil der Kinderkultur rasch eine neue Wendung. Galt in der Kaiserzeit das Hauptaugenmerk der Abwendung der Filmgefahr und damit den Möglichkeiten der Regulierung des Films und seiner Rezeption, war nach der Realisation der Filmzensur in der Weimarer Republik der Weg frei geworden für eine Beschäftigung mit dem Film, die diesen auch als Teil der Kinderkultur prinzipiell anerkannte. Die Vorreiterrolle bei der sich im Zuge dieser Entwicklung etablierenden Theorie des Jugendfilms übernahm der Leiter der Berliner Bildstelle, Felix Lampe, der den Film als ‚Mittler‘ zwischen der Malerei als Raumkunst und der Dichtung als Zeitkunst zu etablieren suchte. Es gelang zwar auch Lampe nicht, alle Widersprüche zwischen einer normativ verstandenen medialen Wohlgeformtheit und der anvisierten ‚Kindgerechtheit‘ aufzulösen, seine Betonung der Beförderung der kindlichen Fähigkeit zur Synthesebildung durch den Film legte jedoch den entscheidenden Grundstein dafür, dass der Film sich in Pädagogenkreisen in den 1920er Jahren allmählich von seiner einseitigen Festlegung auf ein Anschauungsmittel für Bildungsinhalte emanzipieren konnte.

Die entscheidenden Anstöße zur vollwertigen Anerkennung des Spielfilms als Teil der Kinderkultur kamen aber nicht aus den Reihen der deutschen Filmpädagogen, sondern aus Österreich, wo 1925 die VI. Deutsche Bildwoche stattfand. In ihrem Rahmen erwog der Universitätsprofessor Richard Meister in Anknüpfung an Felix Lampe erstmals die Möglichkeit eines Filmunterrichts, bei dem der Film nicht wie üblich bloß als Anschauungsmittel für außerhalb seiner selbst liegende Unterrichtsstoffe dienen, sondern als eigentliches Lehrobjekt fungieren sollte, was einer ästhetischen Filmbetrachtung in der Schule schließlich die Tore öffnete. Ähnlichen Zielen sah sich auch der ungarische Schriftsteller und Drehbuchautor Béla Balázs verpflichtet, der auf der Wiener Bildwoche dazu aufrief, die Filmkunst in den Unterricht einzubeziehen. Mit Balázs‘ beiden Aufsätzen „Die Psychologie des Filmes“ (1925) und „Filmkunst und Kunstfilm“ (1926) war innerhalb der Pädagogik Mitte der Zwanziger Jahre ein Niveau der Reflexion der Filmkunst und ihrer ästhetischen Mittel erreicht, welches in der Phase der Weimarer Republik selbst zur Tonfilmzeit um keine wesentlichen Aspekte mehr bereichert wurde. Auch im Kontext der Pädagogik wurde ab Mitte der Zwanziger Jahre nicht mehr ernsthaft bestritten, dass der Film zur Kunst fähig war. Explizite Rezeptionshinweise auf Balázs‘ filmtheoretische Schriften finden sich in der filmpädagogischen Literatur zwar eher selten; die wesentlich von ihm popularisierte Auffassung, dass auch und gerade der Spielfilm als das „Hauptgebiet filmischer Kunst“ betrachtet werden und eine gelungene Filmerziehung ihre Edukanden entsprechend zu einem „filmischen Sehen“ als „künstlerische[m] Sehen“ schulen müsse, hatte in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre jedoch bereits zahlreiche Anhänger gefunden.¹¹²⁹ Die in der Kaiserzeit etablierten

¹¹²⁹ Seydlitz, Jugendbewegung und Spielfilm, 1929, S. 211. Zwar glaubte Erwin Ackerknecht noch 1928, als er seinen 1917 auf der Stettiner Reformtagung gehaltenen Vortrag über „Psychologie und

Vorbehalte gegenüber dem Film konnten von diesen neuen Ansätzen zwar nicht überall vollständig ausgeräumt werden. Die Tatsache, dass ab 1926 der ‚künstlerische Charakter‘ des Films dem neuen Bildmedium im Rahmen der ‚Vergnügungssteuer‘ gewisse Vergünstigungen einbrachte (vgl. Kap. 3.2.4), belegt aber doch, dass auch in Deutschland Mitte der 1920er Jahre eine neue Art der Filmpolitik einkehrte, der sich auch die Hüter der Kinderkultur nicht zu verschließen vermochten. Inwieweit dies auch für die Kinderliteratur gilt, die Ende der 1920er Jahre erstmals auch durch realistische Kinderfilme Konkurrenz bekam, wird in einem abschließenden Kapitel zu überprüfen sein. Am Beispiel von Balázs’ 1924 erschienenem Kindermärchenbuch *Das richtige Himmelblau* gilt es hier auch zu fragen, inwieweit seine Auseinandersetzung mit dem Film auch Balázs’ kinderliterarisches Schaffen beeinflusste. Bei der Beantwortung dieser Frage gilt es zu bedenken, dass es Balázs nicht nur darum ging, die Filmästhetik als Unterrichtsgegenstand zu etablieren. Kern seines Ansatzes bildete vielmehr der Versuch, das utopische Potential des neuen Mediums freizulegen, indem er es als eine neue Form des ‚Märchens‘ der Entfremdung des modernen Menschen entgegenstellte.

7 Die Auseinandersetzung mit dem Film im Handlungs- und Symbolsystem der Kinderliteratur der Weimarer Republik

Die im Kontext der kaiserzeitlichen Kinoreformbewegung ausgeprägte Ablehnung gegenüber dem neuen Medium hatte, wie in Kapitel 5 dargelegt worden ist, auch im Handlungs- und Symbolsystem der Kinder- und Jugendliteratur ihren Niederschlag gefunden. Vielfach hatten sich die Jugendschriftenprüfer und Kinderbuchautoren dabei sogar als besonders radikale Gegner des neuen Mediums erwiesen. Nach der Verwirklichung einer Kontrolle des Films durch das Reichslichtspielgesetz setzte sich aber auch im Kontext der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften eine stärkere Konzentration auf eine positiv ausgerichtete Filmarbeit durch. Im Zuge dieser Entwicklung fand unter den Jugendschriftenprüfern schon bald eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Jugendfilm statt, die das Reflexionsniveau von Felix Lampes Ansatz zu einer Theorie des Jugendfilms (vgl. Kap. 6.1) zumindest ansatzweise erreichte.¹¹³⁰ Als federführend erwies sich dabei der Frankfurter Jugendschriftenprüfer Wilhelm Fronemann, der im Bereich der

Pädagogik des Lichtspiels“ im Rahmen eines Sammelbandes zu den von ihm bis zu diesem Zeitpunkt behandelten *Lichtspielfragen* ein zweites Mal veröffentlichte, dass seine „bildungspflegerische Beurteilung“ des Films „im wesentlichen unveraltet ist“ (Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, 1928, S. 6). Die in diesem Aufsatz vertretene Ansicht, dass die moralisch einwandfreien, jedoch ästhetisch betrachtet „geschmacklosen Kitschfilm[e]“ im Rahmen der Bildungspflege als „kulturelle[r] Übergangswert“ anzuerkennen seien, an dem man sich „emporbilden“ könne, stieß rund zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung aber auch im *Bildwart* auf energischen Widerspruch (Radtke, *Jugendpflege und Jugendfilm*, 1927, S. 16).

¹¹³⁰ Neben den Jugendschriftenprüfern beschäftigte sich zwar auch noch der wissenschaftliche Referent der Kulturabteilung der Ufa, Oskar Kalbus, mit dem Jugendfilm. Er beschränkt sich in seiner 1922 erschienenen Monographie *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht* jedoch im Wesentlichen darauf, Lampes Überlegungen zum „Jugendfilm“ ausführlichst über mehrere Seiten hinweg zu zitieren. Einen eigenständigen theoretischen Ansatz entwickelt er hingegen nicht (vgl. Kalbus, *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, 1922).

Jugendschriftenkritik wesentlich zur endgültigen Ablösung von Wolgasts kunstästhetisch orientierter Literaturpädagogik zugunsten einer Orientierung an der Entwicklungspsychologie beigetragen hatte. Diesen Ansatz übertrug er auch auf den Film. Der in diesem Kontext maßgebliche Aufsatz zum „Jugendfilm“ erschien allerdings bereits nicht mehr in der *Jugendschriften-Warte*, sondern in dem als Fachzeitschrift der Filmpädagogik und -didaktik 1923 gegründeten *Bildwart*.¹¹³¹ In der *Jugendschriften-Warte* selbst dominierten Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre hingegen erstmals stärker intermediale Fragestellungen, die der Tatsache Rechnung trugen, dass sich auch in der Kinderliteratur die Bezüge auf das Konkurrenzmedium Film in der Weimarer Republik mehrten.

7.1 Die Diskursivierung des Films und die Entwicklung einer Jugendfilmtheorie im Kontext der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften

Bis zur Gründung des *Bildwartes* und dem dort veröffentlichten Fronemann-Aufsatz zum Jugendfilm beschäftigte man sich im Kreis der Jugendschriftenprüfer nach Kriegsende, was die Filmfrage betrifft, zunächst noch primär mit der Einführung bzw. Wiedereinführung der 1918 weitgehend abgeschafften Zensur. Den Hintergrund für diese Forderung bildete der im Kapitel zur Kino-Debatte im Kontext der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften (vgl. Kap. 4.7.1) angesprochene Umstand, dass die Mehrheit der Jugendschriftenprüfer ihre ablehnende Haltung gegenüber einer staatlichen bzw. militärischen Zensur im Ersten Weltkrieg aufgegeben hatte. Die Zensuraufhebung durch den Rat der Volksbeauftragten (vgl. Kap. 3.2.3.3) fand deshalb innerhalb der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften keinen Beifall. Vielmehr gehörten die Ausschüsse nach 1918 zu den Kräften, die eine Wiedereinführung der durch die Generalkommandos bereits weitgehend reichsweit verwirklichten Filmzensur ausdrücklich befürworteten.¹¹³² Das belegt u.a. ein von Paul Matzdorf beim Deutschen Lehrerverein mit der Unterstützung der Vereinigten deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften eingereichter Antrag, der die Lehrerschaft dazu aufforderte, sich für eine „strenge Zensur der Schundliteratur und des Kinos“ einzusetzen.¹¹³³ Besonders engagiert zeigten sich die sächsischen Ausschüsse. Auf Anregung des Vorsitzenden des Leipziger Ausschusses, Walter Schubert, der nicht nur bereits vor dem Ersten Weltkrieg eine Kino-Kommission gegründet hatte, sondern zusammen mit anderen Lehrern und Schulleitern im Ersten Weltkrieg in Leipzig auch tatsächlich bereits bei der Filmzensur mitgewirkt hatte, beschlossen sie auf ihrer Vertreterversammlung am 27. Dezember 1919, folgende drei Ersuche an das Unterrichtsministerium zu richten:

¹¹³¹ Abgesehen von Fronemanns Aufsatz ließ der *Bildwart* fundierte Versuche, den Jugendfilm theoretisch zu erfassen, aber ebenso vermissen wie die übrigen filmdidaktisch orientierten Schriften der Weimarer Republik.

¹¹³² Besonders kritisch gegenüber dem Film gab sich der zum engeren Kreis der Kinoreformbewegung zu rechnende Jugendschriftenprüfer Franz X. Schönhuber, der selbst „die sogenannten Jugendvorstellungen, wie sie vor dem Kriege in einzelnen Städten eingeführt waren“, grundsätzlich ablehnte (Schönhuber, Die Kinofrage in der Jugendschutzbewegung, 1919/20, S. 165).

¹¹³³ Matzdorf, Antrag: Ein dringendes Gebot der Stunde, 1919, S. 105.

- 1) daß der Besuch der Vorstellungen für Erwachsene der männlichen und weiblichen Jugend bis zum 18. Lebensjahr verboten,
- 2) daß eine Vorzensur für Jugendvorstellungen eingeführt und der Lehrerschaft hierbei ausreichender Einfluß gesichert werde,
- 3) daß während der Jugendvorstellung eine Trennung nach Geschlechtern eintritt¹¹³⁴

Den Jugendschriftenausschüssen selbst empfahl die Vertreterversammlung, „von den Bestrebungen des Bühnenbilderbundes in Stettin Kenntnis zu nehmen und die Gemeinden zu veranlassen, die Erwerbung der Mitgliedschaft dieses Bundes in Erwägung zu ziehen.“¹¹³⁵

Das wenige Monate später verabschiedete Reichslichtspielgesetz kam den von Walter Schubert erhobenen Forderungen zwar nur in beschränktem Umfang nach. Die Kommentierung, die ihm Wilhelm Fronemann im Juli-Heft des Jahres 1920 zukommen ließ, war aber dennoch von Zustimmung geprägt. Ein Grund für dieses Wohlwollen bildete vermutlich die Tatsache, dass Fronemann in seiner Interpretation des Gesetzes die weitgehende Entmachtung der Lehrer bei der Filmzensur nicht registrierte. Fronemann glaubte nämlich, dass der Umstand, dass das Gesetz zwar „das unbedingt Minderwertige oder Anstößige ausmerzen“, jedoch keinen Einfluss „auf die kulturelle Förderung des Lichtspielbetriebs“ nehmen konnte, nur für die allgemeinen Vorstellungen galt.¹¹³⁶ Hinsichtlich der Jugendvorstellung stellten sich seiner Auffassung nach die Verhältnisse anders dar. Hier räumte § 3, Absatz 3 des Reichslichtspielgesetzes laut seinem Dafürhalten den Gemeinden - und entsprechend auch den mit ihnen kooperierenden Jugendschriftenausschüssen - durchaus die Möglichkeit ein, zur Aufstellung der „Spielpläne für die Jugendvorstellungen“ eigene Sachverständigenausschüsse zu bilden, die über die gesetzlich verankerten Schutzmaßnahmen hinaus auch „erzieherische“ und „künstlerische Grundsätze zur Anwendung bringen“ sollten.¹¹³⁷ Mit den „weitere[n] Bestimmungen für die Zulassung der Jugendlichen“¹¹³⁸, die der betreffende Paragraph den Gemeinden einräumte, waren tatsächlich jedoch nur solche Möglichkeiten einer Verschärfung der gesetzlichen Regelungen gemeint, die - wie etwa die Uhrzeitbeschränkung oder die Festlegung einer Sitzordnung - die eigentlichen Zensurenentscheidungen nicht korrigierten. Eine Beschränkung der öffentlichen Spielpläne, die de facto einer zweiten Zensurinstanz gleichgekommen wäre, konnte hingegen auch von den Gemeinden nicht vorgenommen werden (vgl. Kap. 3.2.3.3). Das Reichslichtspielgesetz verwies die Lehrerschaft - und damit auch die Jugendschriftenprüfungsausschüsse - vielmehr ganz auf den Bereich der freiwilligen, von positiven Sanktionen getragenen Arbeit.

Ein 1921 in der *Jugendschriften-Warte* veröffentlichter Bericht über die „3. Vertreterversammlung der sächsischen Jugendschriften-Ausschüsse“ belegt, dass man auf diesem Bereich innerhalb der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften tatsächlich tätig wurde. In diesem Bericht, der in Analogie zu den in den sächsischen Ausschüssen bereits beratenen „Grundsätzen für die

¹¹³⁴ Vgl. Rachel, Zweite Tagung der Vereinigung der Sächsischen Jugendschriftenausschüsse, 1920, S. 13.

¹¹³⁵ Vgl. ebd.

¹¹³⁶ Fronemann, Jugendschutz-Bestimmungen im neuen Lichtspielgesetz, 1920, S. 18.

¹¹³⁷ Ebd., S. 19.

¹¹³⁸ Popert, Hamburg und der Schundkampf, Bd. 2: Filmfragen, 1927, Beilage 26, S. 199f.

Beurteilung von Jugendschriften“ erstmals auch „Grundsätze für die Beurteilung von Filmen für Kinder und Jugendliche“ präsentiert, wird der mit der Verwirklichung der Zensur in der Kinofrage vollzogene Wechsel von der Abwehr hin zur Förderung auch innerhalb der *Jugendschriften-Warte* sichtbar.¹¹³⁹ Vorgelegt hatte die in einer Abstimmung angenommenen Prüfkriterien für Jugendfilme kein anderer als der ursprünglich als restriktiv orientierter Kinoreformer angetretene Walter Schubert (vgl. Kap. 5.1). Neu gegenüber dem kaiserzeitlichen Diskussionszusammenhang ist an den Grundsätzen nicht nur, dass sie sich zum ersten Mal speziell mit dem ‚Kinder- und Jugendfilm‘ beschäftigen, sondern auch, dass sie die Kunstfähigkeit des Mediums bereits unhinterfragt voraussetzen und ihm damit implizit den gleichen Status wie der Literatur zuerkennen. Einen Unterschied zu den gleichzeitig aufgestellten neuen Literaturgrundsätzen wahren die den Film betreffenden Forderungen allerdings insofern, als sie den von Wolgast etablierten Kunstanspruch der Jugendschrift bzw. der Jugendmedien, nicht nur um die Forderung nach Kindertümlichkeit, sondern auch um einen Anspruch auf mediale Wohlgeformtheit ergänzen:

1. Der Jugendfilm soll ein Kunstwerk sein, das nach Inhalt und Form kindertümlich ist. Es soll sich der Darstellung solcher Stoffe enthalten, welche zu ihrer vollen Wirkung anderer Mittel bedürfen.¹¹⁴⁰

Wolgasts Ansatz wird bei seiner Übertragung auf den Film also nicht nur durch die innerhalb der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften bereits kurz nach der Jahrhundertwende etablierte ‚Pädagogik vom Kinde aus‘, sondern auch durch Felix Lampes didaktisch orientierte ‚Medienästhetik‘ modifiziert. An der deutlichen Aufwertung des Films, die in der an Wolgast angelehnten Verpflichtung auf einen Kunstanspruch zum Ausdruck kommt, ändert das jedoch nichts.

Dass Wolgasts Ideal von der ‚guten Jugendschrift‘ Schuberts Filmverständnis insgesamt betrachtet noch immer stark prägte, zeigt sich auch darin, dass die von dem Hamburger Jugendbuchtheoretiker etablierte Kritik am tendenziösen Charakters der Jugendschriften ebenfalls in den Grundsatzkatalog des ‚guten‘ Jugendfilms aufgenommen wird.¹¹⁴¹ Allerdings wird der von den sächsischen Jugendschriften-Ausschüssen bei der Literaturbetrachtung gleich an zweiter Stelle genannte Vorbehalt gegenüber der Tendenzlastigkeit in dem 9-Punkte Katalog für den Film erst an sechster Stelle angeführt. Dort lautet er folgendermaßen:

6. Filme, denen die Tatsachen einer Tendenz zuliebe nicht lebenswahr gestaltet sind, sind auszuschneiden. Art und Richtung der Tendenz haben keinen Einfluß auf die Beurteilung.¹¹⁴²

Was die in Punkt eins zunächst nur angedeutete Wahl der Inhalte betrifft, so fällt vor allem auf, dass die in der Kaiserzeit entwickelte Skepsis der Hamburger Jugendschriftenprüfer gegenüber den Märchenverfilmungen (vgl. Kap. 4.7.1) von

¹¹³⁹ Anonym, 3. Vertreterversammlung der sächsischen Jugendschriften-Ausschüsse, 1921, S. 7.

¹¹⁴⁰ Ebd. Der entsprechend abgedruckte Passus für die Jugendschriften zielt hingegen noch auf eine Verbindung von Kunst und Kindertümlichkeit ab: „1. Die dichterische Jugendschrift soll ein Kunstwerk sein, das nach Inhalt und Form kindertümlich ist.“ (Ebd.)

¹¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹¹⁴² Ebd.

den sächsischen Ausschussmitgliedern nicht mehr berücksichtigt wird. Sie rechnen zu den „Stoffe[n]“, derer sich der Film bedienen soll, neben der „Natur, dem Alltagsleben, insbesondere dem Gebiete der Arbeit“ und „dem Leben anderer Völker“ nämlich auch die Gebiete „der Geschichte, Sage und der Märchenwelt“.¹¹⁴³ Was die „geschichtlichen Bilder“ betrifft, so verlangen ihre Bestimmungen allerdings, dass auf eine „genaue Zeitfärbung“ sowohl der Kostüme und Kulissen als auch der Schauspielerleistung „zu achten“ ist.¹¹⁴⁴

Die weiteren positiven Forderungen, die die Grundsätze enthalten, beziehen sich zum einen auf die zu wahrende Folgerichtigkeit in der Darstellung, zum anderen auf die anzustrebende „Einheit des Ortes“ und die möglichst zu vermeidende „Zerstückelung der einzelnen Begebenheiten“.¹¹⁴⁵ Drittens zielen die Grundsätze auf technische Vollkommenheit und den Verzicht von überflüssigen Zwischentiteln.¹¹⁴⁶ „Auszuscheiden sind“ laut den Grundsätzen „alle Filme, von denen eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie des Jugendlichen zu besorgen ist“.¹¹⁴⁷ Auch ‚pseudo-dokumentarische‘ „Filme, welche sich den Anschein geben, Wirklichkeitsdarstellungen zu sein, aber über die vorgeführten Dinge und Tatsachen falsche Vorstellungen erzeugen“, werden von den sächsischen Jugendschriftenprüfern abgelehnt.¹¹⁴⁸ Abschließend hält ihr Grundsatzkatalog fest, dass „[s]olange noch nicht genug gute, abgeschlossene Filme für Kinder und Jugendliche zur Verfügung stehen“, der entsprechende Bedarf mittels einer Bearbeitungen der vorhandenen Filmstreifen zu decken sei.¹¹⁴⁹

Die in den Beurteilungskriterien der sächsischen Prüfungsausschüsse zum Ausdruck kommende Dominanz einer medienästhetischen Perspektive, die den in der Jugendschriftenfrage längst etablierten Grundsatz der Kindertümllichkeit noch einmal zugunsten einer eher auf der Wolgast’schen Linie liegenden Präferenz des medial wohlgeformten Kunstwerks ausklammert, hat sich auch im Bereich des Films letztlich nicht durchsetzen können. Stattdessen beginnen auch in der Filmfrage entwicklungspsychologische Betrachtungsweisen den ästhetischen Ansatz, der bei Heinrich Wolgast noch aus einem gesellschaftlichen Interesse heraus formuliert war, später aber eher einer Abwehrhaltung der Vertreter der etablierten Kultur entsprang, zu verdrängen. Dieser Verdrängungsprozess wird bereits in einem Aufsatz zur „Jugendbühne“, den der Hamburger Wilhelm Engelke 1922 in der *Jugendschriften-Warte* veröffentlicht hat, sichtbar. Engelke begründet in diesem Artikel den schon von den Kinoreformern unternommenen Versuch, den Film im System der Künste zu verorten, erstmals nicht mehr wie Konrad Lange allein mittels eines Rekurses auf die Ästhetik, sondern sucht die ästhetische

¹¹⁴³ Ebd. Dass sich die vom Hamburger Jugendschriftenausschuss 1914 herausgestellte Ablehnung des Märchens nicht halten oder sogar in den Jugendschriftenausschüssen insgesamt durchsetzen konnte, belegt auch Paul Matzdorfs Aufsatz „Unsere Märchen- und Sagenwelt im Film“, der 1925 im *Bildwart* erschien. Der Jugendschriftenprüfer Matzdorf, der in der Kaiserzeit noch in der *Jugendschriften-Warte* über den Film geschrieben hatte, plädiert darin allerdings noch dafür, dass sich „der Märchen- und Sagenfilm dem vorhandenen klassischen Text anpassen“ müsse (Matzdorf, *Unsere Märchen- und Sagenwelt im Film*, 1925, S. 863).

¹¹⁴⁴ Anonym, 3. Vertreterversammlung der sächsischen Jugendschriften-Ausschüsse, 1921, S. 7.

¹¹⁴⁵ Ebd.

¹¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁴⁷ Ebd.

¹¹⁴⁸ Ebd.

¹¹⁴⁹ Ebd.

Perspektive mit der Psychologie Wilhelm Wundts zu koppeln. Den Ansatzpunkt für Engelke bildet dabei die von Wundt abgeleitete Behauptung, dass die über das Gefühl erregbare Phantasie beim Kinde größer sei als beim Erwachsenen.¹¹⁵⁰ Übertragen auf den Bereich der Kunst glaubt der Hamburger Jugendschriftenprüfer daraus folgern zu können, dass dem Kinde im Grunde nur solche Kunstwerke entsprächen, die sich durch eine große Wirklichkeitsferne auszeichneten und entsprechend der Phantasiearbeit bedürften. Jugendlichen und Erwachsenen wären hingegen künstlerische Gebilde angemessen, die der Wirklichkeit nahe kämen.¹¹⁵¹

Bei den Künsten, die sich an die „Schaulust“¹¹⁵² des Rezipienten wenden, leitet er aus diesem Grundsatz folgendes Stufenmodell ab: In einer ersten Lebensphase wären den Kindern vor allem stark stilisierende Schattenspiele und Schattenfilme zu präsentieren. Anschließend kämen für sie Puppenspiele in Betracht. Auf der dritten Stufe siedelt Engelke angesichts der Hoffnung, dass der Umstand, „daß wir bis heute so gut wie gar keinen zureichenden Jugendfilm haben“¹¹⁵³, mit Sicherheit überwunden werden wird, den (mit Schauspielern hergestellten) Film an. Den Abschluss seines Stufenmodells bildet das durch die aktuelle Präsenz der Schauspieler charakterisierte Theater, dem künftig allerdings der bereits anvisierte Farbfilm Konkurrenz machen könne.¹¹⁵⁴ Engelke stellt mit diesem Modell, das den Film „als gültige dramatische Gattung“¹¹⁵⁵ behandelt, die Kunstfähigkeit des Films zwar nicht mehr grundsätzlich in Frage. Ein Rest an Skepsis gegenüber den ästhetischen Qualitäten des Films schwingt aber auch in seinem entwicklungspsychologischen Modell der ‚Medienalter‘, das den gegenwärtigen Film im Vergleich zum Theater auf einer eher ‚kindlichen Stufe‘ ansiedelt, noch mit.¹¹⁵⁶

Erstmals voll zum Durchbruch kommt die Ablösung der Ästhetik durch die Psychologie im Kinder- und Jugendmedienbereich 1926 in Wilhelm Fronemanns im *Bildwart* veröffentlichten Aufsatz „Der Jugendfilm“, der den wichtigsten Beitrag der in den Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüssen für Jugendschriften organisierten Jugendschriftenbewegung zur Jugendfilmtheorie darstellt. Zunächst scheint Fronemann in diesem Aufsatz durchaus an Wolgast anzuknüpfen, wenn er beklagt, dass der Blick auf den „heutigen Bestand an Jugendfilmen“ dem Beobachter „das Wort ›Vom Elend unseres Jugendfilms‹“ geradezu aufdränge.¹¹⁵⁷ In seinen weiteren Ausführungen macht der Frankfurter Jugendschriftenprüfer dann aber sehr schnell deutlich, dass er den auf den Kunstcharakter der Jugendschrift abgestellten Ansatz Wolgasts, den er als einen „Kampf um den kulturellen Fortschritt“ charakterisiert, in seiner ursprünglichen Form für überholt und für nicht auf den Bereich des Jugendfilms übertragbar hält.¹¹⁵⁸ Zum einen behauptet er

¹¹⁵⁰ Vgl. Engelke, *Jugendbühne*, 1922, S. 33.

¹¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 33 und 35.

¹¹⁵² Ebd., S. 33.

¹¹⁵³ Ebd., S. 35.

¹¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 34f.

¹¹⁵⁵ Ebd., S. 35.

¹¹⁵⁶ Explizit selbst kritisiert Engelke allerdings nur, dass das Lichtspielgesetz die Altersadäquatheit der Filme noch zu wenig berücksichtige: „Man vergleiche nur einmal den Paragraphen 3 des Lichtspielgesetzes (Filme für Jugendliche) mit der reichen Stufenfolge der Phantasieentwicklung, die die Psychologie kennt, man sehe sich die Filme [...] für das genannte Lebensalter an, und man bekommt eine Ahnung davon, wie hier die Behörden und die Privaten in Ahnungslosigkeit miteinander wetteifern (den nackten Geschäftsgeist vieler Privater ganz beiseite gelassen).“ (Ebd.)

¹¹⁵⁷ Fronemann, *Der Jugendfilm*, 1926, S. 721.

¹¹⁵⁸ Ebd., S. 722.

- allerdings ohne die von Walter Schubert ja bereits entwickelten Prüfkriterien auch nur mit einem Wort zu erwähnen - dass es „bei dem heutigen Stand der Filmproduktion ungemein schwer“ sei, „lückenlose Kriterien für den idealen Jugendfilm aufzustellen.“¹¹⁵⁹ Zwar stehe fest, dass der „Spielfilm“ seinen Grundsätzen nach „zweifellos als Kunst zu werten“ sei, die „besonderen Bedingungen einer optischen Kunst“ seien „aber erst in den Anfängen erkannt.“¹¹⁶⁰ Ein Gütekriterium, das gleichwohl die ursprünglichen Filmideale der Jugendschriftenprüfer umkehrt, scheint aber auch bei Fronemann bereits auf, wenn er ganz im Sinne Lampes „die meisten unserer Märchenfilme“ dafür kritisiert, „nicht aus dem Bildlichen heraus komponiert“ zu sein und „nichts anderes als Illustrationen“ darzustellen, die „zu ihrem Verständnis die Bekanntschaft mit der literarischen Unterlage“ voraussetzen.¹¹⁶¹ Diesen Vorwurf macht er auch dem als Meilenstein der Filmgeschichte bis heute bekannten *Nibelungenfilm* von Fritz Lang, dem er trotz der insgesamt sichtbar werdenden Bewunderung vorhält, „im Grunde“ ebenfalls einen „rein literarischen Charakter“ zu besitzen.¹¹⁶²

Der zweite, wesentlichere Grund für Fronemanns Abkopplung von Wolgast wurzelt in Fronemanns Auffassung, dass man in der Jugendschriftenfrage inzwischen stärker „vom Kind aus“ denke und die „seelische Eigenart“ der Jugend stärker berücksichtige als der ehemalige Kopf der Hamburger Jugendschriftenbewegung dies getan habe.¹¹⁶³ Entsprechend empfiehlt Fronemann für die Behandlung des Jugendfilms einen entwicklungspsychologischen Ansatz, der den verschiedenen lebensalterlichen Stufen Rechnung tragen soll. Von den vier Stufen bzw. ‚Lesealtern‘, die von der Forschung zur ‚Jugendkunde‘ aufgestellt und u.a. von Fronemann in der Jugendschriftenkritik etabliert wurden, sind seiner Ansicht nach allerdings nur drei auf den Bereich des Films übertragbar.¹¹⁶⁴ Ausschließen will er die erste Stufe des auf die ein- bis vierjährigen Kinder gerichteten ‚Struwelpeter-Alter[s]‘.¹¹⁶⁵ Die weiteren Stufen setzt er hingegen durchaus parallel zur Literatur an. Zunächst kommt das ‚Märchenalter‘, in dem das Kind ‚Vorstellungs- und Erscheinungswelt‘ gleichsetze.¹¹⁶⁶ Dieses Alter, für das Fronemann neben Märchen- und Sagenfilmen auch Sachfilme über Tiere empfiehlt, schließt Fronemann zufolge ‚je nach Geschlecht, Veranlagung und Umwelt mit dem 7. bis 11. Lebensjahr ab.‘¹¹⁶⁷ Anschließend trete das Kind mit dem ‚Robinson-Alter‘ bzw. der ‚Vorpupertät‘ in die ‚Stufe der Wirklichkeitsnähe‘ ein, ‚die im Durchschnitt erst mit dem 16. Jahre‘ ende.¹¹⁶⁸ Hier stünden die Sachfilme ganz im Vordergrund. Daneben kämen auch einige Bereiche des von Fronemann als ‚Kunstfilm‘ bezeichneten anspruchsvollen Spielfilms in Betracht.¹¹⁶⁹ Fronemann denkt dabei primär an das ‚Heldenmythos‘, welches wie etwa der *Nibelungen*-Film das behandle, ‚was in der geistigen Vergangenheit des Volkes

¹¹⁵⁹ Ebd.

¹¹⁶⁰ Ebd., S. 723.

¹¹⁶¹ Ebd., S. 723f.

¹¹⁶² Ebd. Das Drehbuch zu dem Film lieferte Thea von Harbou.

¹¹⁶³ Fronemann, *Der Jugendfilm*, 1926, S. 722.

¹¹⁶⁴ Ebd. Fronemann bezieht sich mit seinem entwicklungspsychologischen Ansatz vor allem auf Spranger, Hoffmann, Bühler, Croner (vgl. ebd., S. 723).

¹¹⁶⁵ Ebd., S. 722.

¹¹⁶⁶ Ebd.

¹¹⁶⁷ Ebd.

¹¹⁶⁸ Ebd.

¹¹⁶⁹ Ebd., S. 724.

zum überzeitlichen Erlebnis geworden ist“.¹¹⁷⁰ Neben solch heldenverehrenden Geschichtsfilmen rechnet Fronemann dem ‚Robinson-Alter‘ auch „einige Abenteuerfilme“ zu.¹¹⁷¹ Die eigentlich geeignete Phase, um die Sachfilmrezeption um den Spielfilm zu ergänzen, stellt für Fronemann aber erst die auf die Entdeckung der eigenen Individualität gerichtete „Reifezeit“ dar.¹¹⁷² Für diese Phase, in der das Kennenlernen von Spielfilmen angebracht sei, wagt Fronemann allerdings keine konkreten Filmempfehlungen auszusprechen, da er - anders als viele der Kinoreformer aus der Kaiserzeit - zuzugeben bereit ist, dass ihm der „heutige Kunstfilm [...] ein völlig unübersichtliches Gebiet ist“.¹¹⁷³ Er ist sich nur dessen sicher, dass er dem „Abenteuerfilm, wie er als Indianer- und Detektivfilm von heute vielfach gezeigt wird“, ebenso wie die meisten übrigen filmpädagogisch interessierten Zeitgenossen „mit großer Skepsis“ gegenübersteht.¹¹⁷⁴ Bei diesem Filmgenre handle es sich „[i]n den meisten Fällen“ nämlich „lediglich um einen Abklatsch des Abenteuerbuches oder der ›Schundliteratur‹“.¹¹⁷⁵

Trotz des abschließend gezogenen ernüchternden Resümees, dass „ein lückenloser Aufbau des Jugendfilms nach den seelischen Entwicklungsstufen der Jugend heute an der Unvollkommenheit des vorhandenen Film-Materials scheitert“, fällt Fronemanns Blick in die Zukunft positiv aus.¹¹⁷⁶ Hoffnungsvoll glaubt er daran, „daß ein planmäßiges Vorgehen auf dem Gebiete des Jugendfilms viel rascher und reibungsloser zum Ziel führen würde als bei der Jugendliteratur.“¹¹⁷⁷ Dieser Optimismus wird mit dem Hinweis begründet, dass die „Unkultur“ in der Literatur „eine lange Tradition“ gehabt habe und „in sozialen und politischen Institutionen tief verankert“ gewesen sei.¹¹⁷⁸ Der Film hingegen stecke noch in den „Kinderschuhen“ und stoße prinzipiell überall auf Reformbereitschaft, auch wenn der konkreten Umsetzung zum Teil wirtschaftliche Schwierigkeiten entgegenstünden.¹¹⁷⁹ Um das noch vorherrschende ‚Elend‘ zu überwinden, müsse man Fronemann zufolge „unbedingt zu jugendkundlich und sachlich aufgebauten Jugendfilm-Verzeichnissen entsprechend den Jugendschriftenverzeichnissen kommen.“¹¹⁸⁰ Anders als die aus der Jugendschriftenbewegung kommenden Kinoreformer der Kaiserzeit will er diese Arbeit jedoch nicht in den Händen der Prüfungsausschüsse für Jugendschriften, sondern in denen des Bildspielbundes deutscher Städte wissen. Nur diese Organisation steht seiner Meinung nach sowohl mit den „Zweigen des Filmgewerbes“ als auch mit den „Zweigen des Verbrauchs“ ausreichend in Kontakt, um der Herstellung und Verbreitung des „kurzlebige[n]“ Films gerecht werden zu können.¹¹⁸¹

Die Tatsache, dass mit Wilhelm Fronemann einer der wichtigsten zeitgenössischen Jugendschriftenprüfer auf das Gebiet einer Theorie des Jugendfilms vorstieß, hat in der *Jugendschriften-Warte* keine Folgen gezeigt. Vielmehr erschienen dort nach

¹¹⁷⁰ Ebd., S. 724f.

¹¹⁷¹ Ebd., S. 723.

¹¹⁷² Ebd.

¹¹⁷³ Ebd., S. 725.

¹¹⁷⁴ Ebd.

¹¹⁷⁵ Ebd.

¹¹⁷⁶ Ebd.

¹¹⁷⁷ Ebd., S. 721.

¹¹⁷⁸ Ebd.

¹¹⁷⁹ Ebd.

¹¹⁸⁰ Ebd., S. 725.

¹¹⁸¹ Ebd.

der Gründung des *Bildwartes* im Jahre 1923 überhaupt keine eigens dem Film gewidmeten längeren Artikel mehr. Nur als beiläufiges Randthema innerhalb von übergeordneten Fragestellungen wurde der Film weiterhin gelegentlich behandelt. In diesen Artikeln wird deutlich, dass die Bedenken gegenüber dem Film keineswegs vollständig abgebaut worden waren. Allerdings mussten die ‚Schundliteratur‘ und der Film seit der Etablierung des Radios nicht mehr allein als Projektionsfläche für die durch die Modernisierung ausgelösten Ängste erhalten. Zwar gab es in der Weimarer Republik niemals eine breite Debatte um das Radio als Kindermedium. In der *Jugendschriften-Warte* führte der Hamburger Heinrich Pralle in seinem Aufsatz „Der neue Mensch“ allerdings bereits 1925 die „körperliche[n] und seelische[n] Gefahren“ der Moderne nicht nur auf den Film, sondern auf die „Automobil-, Kino- und Radiozeit“ als Gesamtphänomen zurück.¹¹⁸² Auch der damalige Vorsitzende, John Barfaut, äußerte sich im selben Jahr ähnlich. In seinem schon deutlich von einem ‚völkischen‘ Vokabular durchzogenen Bericht „Aus der Arbeit der Jugendschriftenausschüsse“, in dem Barfaut die Konkurrenz der neuen Massenmedien für das Buch herausstellt, klingt sogar leise die Vermutung an, dass das Radio aufgrund seiner größeren Präsenz im Alltag noch gefährlicher sein könnte als das Kino:

Unser Leben, will es mehr sein als bloß den Alltag füllen, ist eine stetige Erziehungsarbeit an uns, ein Kampf mit den in und um uns wirkenden Kräften und Hemmnissen gegen alles Echte und Gute. [...] Wohl wird dieser Kampf, aus dem das Formen des eigenen Ichs entspringt, von nur wenigen Menschen mit klarer Bewusstheit geführt, [...]. Und doch ist die Bewusstheit dieses Kampfes heute umsomehr not, als die gegen unser Wollen arbeitenden Kräfte überaus stark, von großem Einfluß sind. Neben Schund und Schmutz im Wort tritt [...] das Kino mit seiner technischen Wunderwelt. Der verwirrende Einfluß dieser hastenden Flimmerwelt auf die Massen unseres Volkes ist noch nicht zu übersehen. Und dann die neueste Errungenschaft, die auch schon den Anspruch erhebt, Volksbildungsmittel zu sein, Radio, läßt den Menschen nicht einmal in seiner Wohnung zu sich selbst kommen. [...] Diese beiden Mächte ziehen immer weitere Kreise, gewinnen immer stärkeren Einfluß, führen ungezählte unserer Volksgenossen immer weiter von unserem tiefsten Volksgut fort: der Kunst im Buch, im Bild.¹¹⁸³

Trotz der kritischen Perspektive auf den Druck, den die neuen Medien Film und Radio auf die Literatur ausübten, sahen die Jugendschriftenprüfer aber auch, dass ihnen unter Umständen der Film als Konkurrent der Literatur sogar gelegen sein konnte. So attestierte der im literarischen Schundkampf besonders engagierte Hans Brunckhorst, der zeitweise den Vorsitz der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften geführt hatte, dem Film 1929 im Zusammenhang mit dem literarischen ‚Schundkampf‘ durchaus einen positiven Effekt. Er führte den von ihm beobachteten Rückgang in der Schundliteraturproduktion nämlich nicht nur auf die Bemühungen der Jugendschriftenprüfer, sondern auch auf den verstärkten Filmkonsum zurück:

Die erste Frage ist: Lesen die Kinder heute soviel Schund wie früher?

¹¹⁸² Pralle, *Der neue Mensch*, 1925, S. 10.

¹¹⁸³ Barfaut, *Aus der Arbeit der Jugendschriften-Ausschüsse*, 1925, S. 7.

Jeder, der in der praktischen Arbeit steht, wird diese Frage verneinen. Vor zehn bis fünfzehn Jahren hatten alle diejenigen, die als Lehrer, Fürsorger oder Erzieher mit der schulpflichtigen Jugend zu tun hatten, sehr viel mehr gegen die Verbreitung der Schundliteratur unter der Schuljugend zu kämpfen.

Die Besserung, die hier eingetreten ist, darf man aber nicht ohne weiteres und in erster Linie als Wirkung des Schundkampfgesetzes ansehen. Vielmehr ist einesteils der Teufel durch Beelzebub ausgetrieben worden: das Kino hat die Schundliteratur abgelöst.¹¹⁸⁴

Wichtiger als solche Spekulationen über die Interdependenzen zwischen den medial unterschiedlichen Formen des ‚Schundes‘ sind jedoch die in der *Jugendschriften-Warte* veröffentlichten Betrachtungen, die der Intermedialität zwischen Literatur und Film im engeren Sinne nachgehen und dabei zeigen, dass der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sichtbar werdende Anbruch des ‚Medienzeitalters‘ auch am Literaturverständnis der Jugendschriftenprüfer nicht spurlos vorbeiging. Am deutlichsten macht dies ein Aufsatz, den der Chemnitzer Kurt Hildebrand unter dem Titel „Die Jugendschrift der Gegenwart als Funktion unserer Zeit“ 1931 als Beitrag zu der ein Jahr zuvor entbrannten Debatte um die ‚gegenwartsbetonte‘ Jugendschrift veröffentlichte.¹¹⁸⁵ Wie im Titel bereits angedeutet geht es Hildebrand darum, die Jugendschrift in ihrer Abhängigkeit von gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen zu analysieren. Als bestimmender Grundzug erscheint ihm dabei die durchgreifende „*Technisierung*“, die in der zeitgenössischen Gegenwart auch vor den Kindern nicht mehr Halt mache.¹¹⁸⁶ Für zeittypisch hält Hildebrand, der damit auf die bereits in der Kinoreformdebatte durchscheinende grundlegende Angst vor der Einebnung der Grenzen zwischen dem Erwachsenenalter und der Kindheit rekurriert, vielmehr den Umstand, dass die Kinder sich zum Teil besser auf das „*Zeitalter der Technik*“ eingestellt hätten als die Erwachsenen:¹¹⁸⁷

Das technische Interesse selbst unserer Jüngsten ist heute so stark, daß mancher Knirps über Automarken, Motorräder, Radio, Flugzeuge u. dgl. oft besser Bescheid weiß als sein Vater oder Großvater.¹¹⁸⁸

Als Folge dieser Entwicklung, in deren Zuge das Kind der „idyllische[n] Welt der älteren Kinderliteratur und des Märchens“ zunehmend fremd geworden sei, habe sich schließlich auch die Kinder- und Jugendliteratur grundlegend verändert.¹¹⁸⁹ Dies mache sich bereits an der veränderten Motivik und Thematik, in die auch die „modernen Verkehrsmittel wie Auto [und] Flugzeug“ sowie „die modernen Unterhaltungsmittel“ wie „Kino [und] Radio“ Einzug gehalten hätten, bemerkbar.¹¹⁹⁰ Darüber hinaus habe sich aber auch die Poetik des Jugendbuchs insgesamt im Zuge der Modernisierung und speziell der Technisierung im Sinne

¹¹⁸⁴ Brunckhorst, Die Auswirkungen des Schundkampfgesetzes vom 18. Dezember 1926, 1929, S. 22. Als weiteren Faktor im Kampf gegen die Schundliteratur nannte Brunckhorst den Sport, der die Jugend „vom Lesen abgehalten“ hätte (ebd.).

¹¹⁸⁵ Vgl. dazu Schmidt, Die Diskussion über die „Gegenwärtigkeit“ - ein Streit für eine realistische Kinderliteratur?, 1964.

¹¹⁸⁶ Hildebrand, Die Jugendschrift der Gegenwart als Funktion unserer Zeit, 1931, S. 49.

¹¹⁸⁷ Ebd.

¹¹⁸⁸ Ebd.

¹¹⁸⁹ Ebd.

¹¹⁹⁰ Ebd.

einer „*Neue[n] Sachlichkeit*“ grundlegend gewandelt.¹¹⁹¹ Geschuldet sieht Hildebrand dieser Entwicklung nicht nur einen verstärkten Hang zum „*Konstruktiven*“, sondern auch das Vorherrschen eines „*Rationalismus*“, der allenfalls eine direkt „aus dem Lebenskreis der Jugend“ entstammende „*realistische Romantik*“ erlaube.¹¹⁹²

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Hildebrand zu den Charakteristika des ‚gegenwartsbetonten‘ Jugendbuchs auch das „Eindringen von Elementen des *Films* und *Kinos*“ und damit das Sichtbarwerden von intermedialen Bezügen zählt.¹¹⁹³ Dabei geht es nicht nur um die als einfache Systemerwähnungen greifbar werdende Thematisierung des modernen Unterhaltungsmediums, sondern auch um komplexere Formen der Systemkontamination, bei denen die Grenze zwischen den Einzelmedien zu verwischen scheint: „Man weiß dann nicht mehr recht: ist ein Film zu einem Jugendbuch verarbeitet worden oder harrt hier umgekehrt ein Buch der Verfilmung?“¹¹⁹⁴ Als besonders eindrückliches Beispiel für ein solches Verfahren nennt Hildebrand, der damit Helga Karrenbrocks spätere Arbeiten¹¹⁹⁵ schon vorwegnimmt, Wolf Durians *Kai aus der Kiste*, in dem die „Gestalt des Kai [...] häufig in recht fataler Weise an den inzwischen unwiederbringlich erwachsenen Jackie Coogan, den ›Film-Lausbuben‹“ erinnere.¹¹⁹⁶ Aber auch in Erich Kästners *Emil und die Detektive* erkennt Hildebrand deutlich die Spuren des anbrechenden ‚Medienzeitalters‘. Er beobachtet an diesem Beispiel nicht nur, dass man aus „einer juristischen Vorsicht“ heraus inzwischen anscheinend beginne, zusätzlich zu „dem üblichen Copyright-Vermerk das Recht der Verfilmung sich vorzubehalten.“¹¹⁹⁷ Das Buch erinnert den Jugendschriftenprüfer auch aufgrund seines „Personenverzeichnisses“ auffallend an den Film.¹¹⁹⁸ Ähnliches hatte ein Jahr zuvor auch schon Wilhelm Mennerich in einer in der *Jugendschriften-Warte* erschienenen Besprechung der Tendenzen im modernen Kinder- und Jugendbuch bemerkt. Für ihn gehört die „dem Film abgelauschte Einleitung durch Bilder der Hauptakteure mit entsprechenden Unterschriften“ eindeutig zu den „Mängel[n]“ des insgesamt durchaus wohlmeinend rezensierten Buches.¹¹⁹⁹ Nicht alle Jugendschriftenprüfer standen der kinderliterarischen Annäherung an den Film jedoch kritisch gegenüber. Das zeigt ein Artikel von Wilhelm Albert, der die Filmwelt geradezu als geeigneten Stoff für die Kinderliteratur anpries. Albert hatte auf der internationalen Kinderbuchausstellung, die im Herbst 1931 in Nürnberg stattgefunden hatte, nämlich ein „amerikanisches Charlie-Chaplin-Buch“¹²⁰⁰ gesehen, das ihn so anregte, dass er es als neues „Werk der Jugendweltiliteratur“¹²⁰¹ nicht nur

¹¹⁹¹ Ebd., S. 50. Streng genommen betrachtet Hildebrand den Zug zur Sachlichkeit nur als ein Charakteristikum des modernen Jugendbuchs unter anderen. Die weiteren Charakteristika lassen sich aber sinnvoll unter diesen Oberbegriff fassen.

¹¹⁹² Ebd.

¹¹⁹³ Ebd., S. 51.

¹¹⁹⁴ Ebd.

¹¹⁹⁵ Vgl. vor allem Karrenbrock, *Märchenkinder - Zeitgenossen*, 1995, Kap. 4.

¹¹⁹⁶ Hildebrand, *Die Jugendschrift der Gegenwart als Funktion unserer Zeit*, 1931, S. 51.

¹¹⁹⁷ Ebd., S. 49.

¹¹⁹⁸ Ebd., S. 51.

¹¹⁹⁹ Mennerich, *Pik, Kai und Emil*, 1930, S. 8.

¹²⁰⁰ Albert, *Gedanken zu dem amerikanischen Charlie-Chaplin-Buch*, 1932, S. 26. Das von Albert gelobte Buch über Chaplin konnte von mir allerdings nicht bibliographisch ermittelt werden.

¹²⁰¹ Ebd.

gleichberechtigt „neben Don Quixote“¹²⁰² stellte, sondern sogar als Modell für das „Jugendbuch der Zukunft“¹²⁰³ zur Diskussion stellen wollte.

7.2 Medienkindheiten und ihre Gegenwelten in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik

Auch im Kontext der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften wurde, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, die Möglichkeit einer Filmkunst seit Anfang der 1920er Jahre anerkannt. Inwieweit sich auch die Kinderbuchautoren dem neuen Medium, das sich mit der Etablierung des intentionalen Kinderfilms gegen Ende der 1920er Jahre immer offenkundiger zu einem Konkurrenten entwickelte, stärker aufgeschlossen zeigten als noch in der Kaiserzeit, wird im Folgenden zu überprüfen sein. In diesem Kontext interessiert besonders, inwiefern sich auch die Autoren selbst mit der von den Jugendschriftenprüfern rasch bemerkten Intermedialität zwischen Literatur und Film auseinandergesetzt haben. Der Beantwortung dieser Frage soll – analog zum Kapitel zur Kaiserzeit - vornehmlich anhand einer Untersuchung der kinderliterarischen Großstadtprosa nachgegangen werden. Zusätzlich herangezogen werden jedoch auch die ersten Kinderromane, in denen der Film bzw. die Filmwelt selbst das thematische Zentrum bilden. Zunächst gilt es mit Béla Balázs‘ Märchenbuch *Das richtige Himmelblau* jedoch dem Sonderfall eines Kinderbuchs nachzugehen, bei dem die Auseinandersetzung mit dem Film eine rein implizite, dafür aber umso theoriegeleaktere bleibt.

7.2.1 Béla Balázs‘ Kindermärchen *Das richtige Himmelblau* als poetischer Entwurf einer Ästhetik des Kinos

Hanno Loewy hat die Tatsache, dass sich Balázs Märchen „wie der poetische Entwurf“ zu seiner „Ästhetik des Kinos“ lesen lassen, bereits anhand des titelgebenden Märchens aus dem Band *Der Mantel der Träume* gezeigt.¹²⁰⁴ Balázs‘ romantisch inspirierter Versuch, den Film als ein Medium zu beschreiben, das die Entfremdung in einem Initiationsakt rituell aufzuheben vermag, lässt sich aber auch an seinem ersten Kinderbuch *Das richtige Himmelblau* illustrieren, das Joseph Zsuffa zufolge direkt auf ein - allerdings nicht erhaltenes - Filmszenario Balázs zurückgeht.¹²⁰⁵

Das Märchen erzählt die Geschichte des armen Franzl, der von seinem reichen Schulkameraden Karl einen Malkasten ausgeliehen bekommt, damit er ein Bild für die von Karl angeschwärmte Grete malen kann. Noch bevor Franzl den Himmel auf dem Bild fertiggestellt hat, frisst eine kleine Maus das Preußischblau aus dem Malkasten auf. Als Franzl das Preußischblau nicht mehr finden kann und schließlich sogar vom am Schultor stehenden Schuldiener auf die Farbe angesprochen wird, bekommt er eine solche Angst, dass er sich nicht mehr in die Schule traut. Der Junge wandert ziellos aus der Stadt, immer in der Hoffnung irgendwo ein Preußischblau zu finden, das ihn aus seiner misslichen Situation

¹²⁰² Ebd.

¹²⁰³ Ebd., S. 27.

¹²⁰⁴ Loewy, Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film, 2003, S. 228.

¹²⁰⁵ Zsuffa, Béla Balázs. *The Man and the Artist*, 1987, S. 96.

erlöst. Kurz davor, ohne Erfolg wieder umzukehren, begegnet er auf einer Wiese schließlich erneut dem alten Schuldiener, der ihn auf das auf der Wiese plötzlich entstandene Meer aus blauen Blumen aufmerksam macht. Aus ihnen soll sich Franzl dem Schuldiener zufolge „das richtige Himmelblau“¹²⁰⁶ anfertigen. Froh über den Tipp kehrt Franzl nach Hause zurück, wo er das Bild beendet und dabei überrascht feststellt, dass der mit dem neuen Blau gemalte Himmel zum Leben erwacht und zum sternbedeckten Nachtfirmament wird. Als Franzl das Bild wie versprochen an Karl übergeben will, hat sich der Himmel jedoch bereits so stark zu einem tristen Grau in Grau zugezogen, dass Karl die Auftragsarbeit zurückweist. Erst Grete, die das Bild mit einem im Sonnenschein strahlend leuchtenden Himmel zu sehen bekommt, weiß Franzls Künste zu schätzen und wünscht sich das Bild von ihm. Als schließlich auch Karl von dem geheimnisvollen Himmel erfährt, erwacht sein Interesse für die Farbe und er verlangt Franzl mehr als die Hälfte des ‚richtigen Himmelblaus‘ ab. Den Rest verwendet Franzl dazu, den Deckel einer auf dem Dachboden herumstehenden Kiste auf seiner Innenseite so zu bestreichen, dass im Innern der Kiste für Franzl ein Rückzugsraum mit eigenem Himmel entsteht. Dieser Rückzugsraum wird ihm allerdings zum Verhängnis, als die Knechte des Hausherrn kommen, um die alten Kisten zu entsorgen und dabei Franzl unbemerkt in seiner Himmelskiste mitnehmen. Franzl droht nun, mitsamt der Kiste verfeuert zu werden. Dieser Gefahr entgeht er nur dank des bemalten Deckels, den er versehentlich umgekehrt auf die Kiste gelegt hat, so dass die Knechte sie im Dunkeln für eine Pfütze halten, in der sich der Mond spiegelt. Seinem tödlichen Schicksal entronnen, macht Franzl sich anschließend mitsamt dem Deckel auf die Flucht. Als er bereits fast ohnmächtig vor Hunger ist, pflückt er unerlaubterweise eine wurmstichige Birne vom Baum eines Bauern, der daraufhin seinen Wolfshund auf den kleinen Flüchtling hetzt. Franzl bleibt nichts anderes übrig, als sich mit einem Sprung in einen Fluss zu retten und den Deckel als Floß zu nutzen. Da den Menschen an den Ufern Franzls Gefährt jedoch verborgen bleibt, weil sie es ebenso wie zuvor der Knecht für eine Spiegelung des Himmels halten, verehren sie den kleinen Jungen schon bald als einen Heiligen, der über das Wasser zu gehen vermag. Reich beschenkt, allerdings ohne den Himmelsdeckel, dessen Farbe das Flusswasser schließlich abgewaschen hat, gelangt Franzl schließlich wieder nach Hause. Was ihm von dem Himmelblau bleibt, ist nur ein kleiner Fleck auf seiner Hose. Drei Jahre trägt Franzl diese anschließend noch. Dann aber bittet ihn Grete, die Zeugin geworden ist, wie sich die Mädchen bereits über Franzls Kinderhose lustig machen, sich wie die übrigen Jungen eine lange Hose zuzulegen.

Liest man dieses Kindermärchen vor dem Hintergrund von Balázs‘ filmtheoretischen Schriften, so wird schnell deutlich, dass Balázs darin seine eigene Filmtheorie bildlich entfaltet. So entspricht die ‚Himmelskiste‘ exakt jener „dunkle[n] Kinohöhle“, welche Hanno Loewy als den mütterlichen Raum bzw. die „Chora“ beschrieben hat, in dem sich Balázs‘ „kindliche Phantasie der Verschmelzung mit der Macht, der völligen Geborgenheit eines gefahrlosen Schwebezustandes“ in dem für Balázs so bezeichnenden „Schema distanzierter Vereinigung“ erfüllt.¹²⁰⁷ Das Sich-Ausliefern an die Kinohöhle der Himmelskiste bildet zwar die notwendige Voraussetzung dafür, dass Franzl später - vermittelt über die Identität von Gretes blauen Augen und dem blauen Himmelsdeckel - seine Liebe zu Grete erkennt, es führt ihn zunächst aber auch in Gefahr. Erst jener

¹²⁰⁶ Balázs, Das richtige Himmelblau, 1925, S. 19.

¹²⁰⁷ Loewy, Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film, 2003, S. 287.

Schwebezustand, den Franzl auf dem Himmelsdeckel stehend auf dem Wasser erfährt, bringt ihn seinen eigentlichen Wünschen näher. Auch Franzl, der seine ‚Himmelshose‘ schließlich Grete zuliebe ablegt, muss aber erfahren, dass die reale Erfüllung des Wunsches über den Weg der Projektion nicht zu haben ist. Die Regression in die ‚Chora‘ der Kinohöhle war zwar notwendig, um Franzl seine Wünsche vorzuführen, einmal sensibilisiert für diese, findet die Erfüllung jedoch in der Realität statt. Damit zeigt das Kindermärchen deutlich, dass Balázs‘ Theorie des Films als einer Projektion des Traumes bzw. des Wunsches auf ein immaterielles Medium durchaus auch von einem wirklichkeitsverändernden Potenzial einer solchen Projektion ausgeht.

Balázs Initiationsmärchen illustriert nicht nur seine eigenen ästhetischen und filmtheoretischen Überlegungen, sondern lässt sich auch sehr genau auf die Theorie des Märchens beziehen, die Bruno Bettelheim in seiner Schrift *Kinder brauchen Märchen* entfaltet hat. Bettelheim zufolge besteht die Funktion des Märchens darin, existenzielle Dilemmata durchzuspielen, um dadurch dem Rezipienten die Angst vor dem Tode bzw. die kindliche Furcht vor dem Verlassenwerden zu nehmen.¹²⁰⁸ Auch für Bettelheim spielt dabei das harmonische Zusammenwirken zwischen dem Leben und den Dingen, das Balázs als ‚Pansymbolismus‘ bezeichnet hat, eine wesentliche Rolle. So wie in Balázs‘ Märchen ein Himmelsdeckel einen kleinen Jungen rettet, so geht auch Bettelheim davon aus, dass im Märchen Krisensituationen durch eine Solidarität des Lebens mit den Dingen aufgefangen werden. Denn über bedrohlich wirkende Übergangssituationen der Persönlichkeitsbildung helfe das Märchen seinen Rezipienten dadurch hinweg, dass es ihnen die Möglichkeit biete, sich über eine symbolische Vergegenständlichung mit ihrem Unbewussten auseinanderzusetzen und damit das Unbewusste dominieren zu lernen. Ähnlich wie in Balázs Märchen vom *richtigen Himmelblau* die Projektion des Wunsches auf den ‚Kinohimmel‘ der Holzkiste die Initiation in die Geschlechtsreife vorbereitet, deutet auch Bettelheim das Märchen als eine Ableitung von Initiations- und Übergangsriten, die beispielsweise das Abstreifen eines alten, unzulänglichen Selbst und seine Wiedergeburt auf einer höheren Daseinsebene inszenieren. Denn obwohl es zunächst so scheint, als ob die ‚Kinohöhle‘ der Himmelskiste, in die Franzl sich voller Vertrauen begeben hat, ihm zur Gefahr würde, bildet ihr blauer Deckel doch erst die Voraussetzung dafür, dass Franzl seine Liebe zu Grete zu erkennen vermag. Diesen Schwebezustand zwischen Gefahr und Chance setzt Balázs bildlich in Szene, wenn er den der ersten Gefahr des Verfeuertwerdens entronnenen Jungen auf dem unsichtbaren Himmelsdeckel über das Flusswasser schweben lässt. Balázs‘ Kinohöhle bildet damit genau jenes utopische Gleichgewicht ab, in welchem die Gefahr, vom Objekt überwältigt zu werden, mit der, das Objekt selbst zu verschlingen, ausbalanciert ist. Das Kino erscheint bei Balázs damit nicht schlichtweg als Ort der Regression, sondern auch als „Ort, an dem der Mensch sein Auge öffnet, an dem der Distanzsinn an die Stelle körperlicher Einheit“ tritt.¹²⁰⁹

¹²⁰⁸ Vgl. Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*, 1977, S. 9-23; sowie dazu Loewy, Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film, 2003, S. 206f.

¹²⁰⁹ Loewy, Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film, 2003, S. 287f.

7.2.2 Das Kinderbuch und die Entwürfe einer Kindheit als ‚Medienkindheit‘

In der realistischen Kinderliteratur findet der Film ähnlich wie bereits in der Kaiserzeit vor allem innerhalb der Großstadtprosa Erwähnung. Dabei verbleibt die Auseinandersetzung mit dem neuen Medium zunächst auf der Motivebene. Inhaltlich neu gegenüber der Großstadtprosa der Kaiserzeit ist jedoch, dass die Kinder verstärkt als geschickte Mediennutzer herausgestellt werden. Wohl am deutlichsten kommt dieser neue Typ von cleveren Medienkindern in Wolf Durians Kinderbuch *Kai aus der Kiste* von 1927 zum Ausdruck, dessen kleiner Held Kai bereits den zeitgenössischen Jugendschriftenprüfer Kurt Hildebrand an den zusammen mit Charlie Chaplin in *The Kid* spielenden Kinderstar Jackie Coogan erinnerte (vgl. Kap. 5.1.2).¹²¹⁰ Dargestellt wird in dem stark der Neuen Sachlichkeit verpflichteten¹²¹¹ und mit rasantem Tempo erzählten¹²¹² Kinderbuch der Sieg, den eine von Kai angeführte Kinderbande in einem Reklamewettstreit gegenüber einem diplomierten Werbefachmann erringt. Der Werbefeldzug wird von den Kindern nicht zuletzt deshalb gewonnen, weil diese für ihre Reklamezwecke auch die neue Massenattraktion Film zu nutzen wissen. Geschickt haben sie auf den Sitzen in einem Kinosaal ihre selbstklebenden Werbezetteln verteilt:

Er kam am Kammerlichtspielpalast vorbei. Dort war ein Gedränge, daß die Straßenbahn beinahe stecken blieb. Die Aufführung des Dramas "Skalpiert und lebendig begraben" war gerade zu Ende, und die Zuschauer strömten aus der Halle des Theaters heraus. Und mindestens jeder dritte hatte auf dem Körperteil, auf dem man zu sitzen pflegt, einen Zettel kleben: "TUT, die beste Schokolade der Gegenwart".¹²¹³

Auf den für die Texte der Kaiserzeit charakteristischen bloßen Ausweis des Großstädtischen lässt sich diese Passage nicht mehr reduzieren.¹²¹⁴ Vielmehr wird hier deutlich, wer sich in der modernen Medienlandschaft wirklich durch Medienkompetenz auszeichnet: Dies sind nämlich gerade nicht die Erwachsenen, sondern die dem Neuen des Mediums Film gegenüber aufgeschlossenen Kinder. Damit bestätigt der Text, der mit seiner perfekt inszenierten Suggestion einer erzählerischen Unmittelbarkeit auch formal an das neue Konkurrenzmedium Film erinnert,¹²¹⁵ genau jene Angst eines ‚Überflügeltwerdens‘ der Erwachsenen, die hinter vielen der kritischen kinoreformerischen Äußerungen sichtbar wurde und insofern die Kritik an dem Medium in Teilen erst mitbegründet zu haben scheint.

¹²¹⁰ Helga Karrenbrock zufolge verweist neben dem Cover der ersten Buchausgabe vor allem die Anfangsszene, in der Kai aus seinem Versteck in einer Kiste klettert, auf den Film *The Kid* (vgl. Karrenbrock, *Märchenkinder - Zeitgenossen*, 1995, S. 187).

¹²¹¹ Vgl. dazu Karrenbrock, *Das stabile Trottoir der Großstadt*, 1995; sowie Dies., "Revolution im Bücherschrank", 1997.

¹²¹² Das rasante Erzähltempo und die Spannungsintensität des Buches verdanken sich u.a. wohl der Tatsache, dass der Kinderroman ursprünglich als Fortsetzungsgeschichte für die Kinderzeitschrift *Der heitere Fridolin* konzipiert wurde. Die Version als Fortsetzungsroman erschien in der Kinderzeitschrift *Der heitere Fridolin* bereits 1925 (vgl. Tost, *Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*, 2005, S. 52).

¹²¹³ Durian, *Kai aus der Kiste* [1927], 1995, S. 84.

¹²¹⁴ Der „Kammerlichtspielpalast“ als Kombination aus kleinem Kammerspiel und großem Lichtspielpalast dürfte eine Wortneuschöpfung Durians sein, die angesichts des in dem Palastbau gezeigten ‚billigen‘ Indianerfilms *Skalpiert und lebendig begraben* eine satirische Note enthält, die sich vor allem gegen die Erwachsenen, die das anvisierte Publikum solch äußerlich pompöser, hinsichtlich ihrer Programmqualität aber keinesfalls ausgezeichnete Luxuskinos bildeten, richtet.

¹²¹⁵ Vgl. Karrenbrock, *Märchenkinder - Zeitgenossen*, 1995, S. 200.

Eine ähnliche Medienkompetenz besitzen vier Jahre später auch die Kinder in Erich Kästners Erfolgsroman *Emil und die Detektive* (1929). Wie intensiv sich Kästner zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines ersten Kinderromans bereits mit dem Film auseinandergesetzt hatte und wie sehr er sich für das neue Medium auch theoretisch interessierte, beweist vor allem eine 1928 unter dem Titel „Ästhetik des Films“ veröffentlichte Sammelrezension, in der Kästner neben Rudolf Harms‘ weitgehend folgenlos gebliebener *Philosophie des Films* auch Béla Balázs‘ Schrift *Der sichtbare Mensch* besprach und sie dabei als eines der „interessantesten essayartigen Bücher[.] der letzten Jahre“¹²¹⁶ pries. Kästner schließt sich implizit Balázs‘ Plädoyer für eine Anerkennung der Filmkunst an, wenn er konstatiert, dass sich „[e]rst jetzt“ nach rund „dreißig Jahre[n]“ Filmgeschichte, die „Erkenntnis“ durchsetze, „daß der Film eine unverwischbare eigenwillige Kunst- und Unterhaltungsgattung darstellt und, gleichberechtigt neben Theater, Malerei, Dichtkunst, Musik gehört.“¹²¹⁷ Als Konsequenz aus dieser Einsicht folgert Kästner, dass man „bemüht sein“ müsse, „festzustellen, welche Mittel der Darstellung, der Handlung, der Wirkung dem Film gemäß und nützlich sind, und welche nicht.“¹²¹⁸ Zu berücksichtigen gelte dabei vor allem, dass der Film „eine Kunst der Fläche, der Schwarzweiß-Kontraste, der Bewegung“ und der „Wortlosigkeit“ sei.¹²¹⁹ Wichtig in diesem Kontext ist jedoch vor allem die Tatsache, dass Kästner sich mit den filmästhetischen Mitteln nicht isoliert beschäftigt, sondern dass er über die Auseinandersetzung mit Balázs Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* auch einen neuen Zugang zur Literatur gewinnt:

Balázs Denktechnik führt dazu, daß er nicht nur den Film durch Vergleiche mit andern Künsten, sondern auch die anderen Künste durch Vergleiche mit dem Film scharf umreißt und orientiert.¹²²⁰

Vor diesem Hintergrund ist es wohl kein Zufall, wenn Kästner in seinem ersten Kinderbuch *Emil und die Detektive* (1929) bereits im Vorwort die eigene Produktionsästhetik mittels eines Rekurses auf den Film umreißt. Dabei wird die als Einfangen von Erinnerungsfetzen beschriebene Produktionsästhetik des Romans vom Erzähler mit dem rückwärtigen Abspulen eines Films verglichen:

Im Film habe ich einmal etwas gesehen, was mich lebhaft an das, was ich eben beschrieb, erinnert. Da stand ein Mann im Zimmer und hatte nichts am Leibe als sein Hemd. Plötzlich ging die Tür auf und die Hosen flogen herein. Die zog er an. Dann sauste der linke Stiefel

¹²¹⁶ Ebd., S. 176.

¹²¹⁷ Kästner, *Ästhetik des Films* [1928], 2001, S. 175.

¹²¹⁸ Ebd.

¹²¹⁹ Ebd.

¹²²⁰ Ebd. Dass Kästner in seiner Auseinandersetzung mit der „Ästhetik des Films“ den Film den übrigen Künsten gleichstellte, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch das ‚Multimediatalent‘ Kästner, dem der Kindertonfilm seinen ersten Klassiker verdankt, gegenüber der tatsächlichen Filmproduktion in Deutschland skeptisch blieb. Das zeigt sein Beitrag zu einer Umfrage unter Literaten, welche *Die neue Bücherschau* 1929 unter dem Titel „Hätten wir das Kino!“ veröffentlichte. „Jeder aussichtsreiche Versuch, den deutschen Film wesentlich zu qualifizieren“, so heißt es dort, „müßte mit der Durchführung des aussichtslosen Planes beginnen: die Industrialisierung der Filmproduktion zu beseitigen.“ Zur Förderung dieses Endziels sollte man in einer „Übergangszeit“ den „Geschmack des Publikums [...] durch psychologisch und bewußt ›überkitschte‹ Filme aushungern und, so oder nie, Werten zugänglich machen.“ (Kästner, *Hätten wir das Kino*, 1929, S. 218.)

herein. Dann der Spazierstock. Dann der Schlips. Dann der Kragen. Dann die Weste, der eine Strumpf, der andere Stiefel, der Hut, das Jackett, der andere Strumpf, die Brille. Es war toll. Doch zum Schluss war der Mann richtig angezogen. Und es stimmte alles. Genauso ging mir's mit meiner Geschichte, als ich in der Stube lag und Tischbeine zählte und dabei an Emil dachte.¹²²¹

Mit diesem Vergleich gewinnt das Sprechen über den Film innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur eine neue Dimension. Denn anders als etwa noch bei Scharrelmann, bei dem die Filmthematisierung keine Selbstreflexion der eigenen Poetik nach sich zog, geht es hier tatsächlich um einen metamedialen Medienvergleich und nicht mehr nur um ein Messen der modernen Massenmedien an den Vorgaben der (nicht medial gedachten) Belehrung oder Kunst. Erst diese prinzipielle Anerkennung der Gleichwertigkeit der unterschiedlichen Medien öffnet den Weg für bewusste Anleihen. Kästner nutzt diese Chance, indem er die in *Emil und die Detektive* thematisierte Möglichkeit des filmischen Rückspulens durch das Vorschalten der zehn kommentierten Bilder, in denen einige Handlungselemente schon vorweggenommen werden, literarisch simuliert. Die Bezugnahme auf den Film erhält dadurch den Status einer Systemkontamination.¹²²²

Vor dem Hintergrund von Kästners Anerkennung der Ebenbürtigkeit der Medien Film und Literatur liegt die Vermutung nahe, dass auch was den Titel *Emil und die Detektive* anbelangt, der Film Pate gestanden haben könnte. Denn kein anderer als der Detektivfilm war 1924 von Balázs als der eigentliche Beginn des Films gefeiert worden.¹²²³ Dabei hatte Balázs das Genre als eine kapitalistische Form der Romantik umschrieben und auf die dem Genre inhärente Bedeutung des Geldes aufmerksam gemacht:

Der Film hat mit dem Detektiv angefangen. Denn der Detektiv bedeutet die Romantik des Kapitalismus. Das Geld ist die große Idee, um die der Kampf geht. Das Geld ist der vergrabene Märchenschatz, der heilige Gral und die blaue Blume der großen Sehnsucht. Des Geldes wegen setzt der kühne Verbrecher sein Leben aufs Spiel, der fast nie ein armer Proletarier ist, den äußerste Not zum Diebstahl zwingt. Es ist meist der elegante Einbrecher in Frack und Lack, der nicht eines Bissens Brotes wegen in der Nacht seine Maske umbindet, sondern um des romantischen Schatzes willen, für die mystische Blume des Lebens: für den Reichtum. [...] Was ist dabei romantisch? [...] Nun, alles, was die Grenzen des Strafgesetzes überschreitet. Für den Bürger bedeutet Weltordnung und Rechtsordnung ein und dasselbe. [...] Wird irgendwo diese Ordnung gestört, dann greift der Bürger nicht nur erschrocken nach seiner Tasche, sondern mit heiligem Schauer auch an sein Herz.¹²²⁴

Diese Grundbestimmung des Detektivfilms als ‚kapitalistische Romanze‘ lässt sich auch auf Kästners Kinderbuch übertragen. Bis in die Details hinein weist Kästners Kinderbuch deutliche Anklänge an den Detektivfilm, wie ihn Belá Balázs

¹²²¹ Kästner, *Emil und die Detektive* (1929), 2001, S. 16.

¹²²² Zur ‚filmischen Schreibweise‘ bei Kästner und Durian vgl. auch Karrenbrock 1995, Kap. 4.

¹²²³ Balázs, *Der sichtbare Mensch* (1924), 2001, S. 101.

¹²²⁴ Ebd.

beschrieben hat, auf. So etwa erinnert Herr Grundeis an den eleganten Verbrechertyp, den Balázs erwähnt. Und auch der kleine anständige Emil, der sich erschrocken an die Brust greift, als er den Diebstahl aus seiner Jackettasche bemerkt, lässt sich ohne Schwierigkeiten auf Balázs Ausführungen zur temporären Infragestellung der bürgerlichen Weltordnung im Detektivfilm beziehen.

Auch die zahlreichen Passagen, die den visuellen Slapstick- oder Trickfilm-Elementen des Films ähneln, erinnern in Kästners Kinderbuch an das neue Konkurrenzmedium. Dies zeigt sich besonders eindrücklich im vierten Kapitel über einen „Traum, in dem viel gerannt wird“.¹²²⁵ Zur tricktechnischen Verfilmung einladen würde dort beispielsweise folgende, von Emil imaginierte Szene: „Die Lokomotive kam dem letzten Wagen immer näher. [...] Der Zug drehte sich um sich selber wie ein Hund, der sich in den Schwanz beißen will.“¹²²⁶ Von einer ausschließlichen Orientierung am Film kann bei Kästner allerdings keinesfalls die Rede sein. Das macht insbesondere die durch bisweilen recht aufdringlichen Erzähler ausgestellte Mittelbarkeit, die Franz K. Stanzel als das definierende Charakteristikum der Erzählung betrachtet,¹²²⁷ deutlich. Erzählkommentare und Leseranreden, in denen ein auktorialer Erzähler für einen ‚modernen‘ Kinderroman ungewöhnlich prominent wird, finden sich bereits im ersten Kapitel. Als Beispiel sei hier folgender Abschnitt angeführt, in dem die im Vergleich zu Durian eher ‚altertümlich‘ wirkende Belehrungsfunktion des Erzählers deutlich zu Tage tritt:

Manche von euch werden sicher der Ansicht sein, man brauche sich wegen hundertvierzig Mark wahrhaftig nicht so gründlich zu unterhalten wie Frau Friseur Tischbein mit ihrem Jungen. Und wenn jemand zweitausend oder zwanzigtausend oder gar hunderttausend Mark im Monat verdient, hat er das auch nicht nötig. Aber, falls ihr es nicht wissen solltet: Die meisten Leute verdienen viel, viel weniger.¹²²⁸

Im Unterschied zu Durian, bei dem Erzählkommentare weitgehend fehlen und die Innenwelt der Figuren dem Leser weitgehend verschlossen bleibt, ist Kästner auch an der Gedanken- und Gefühlswelt seiner Figuren interessiert. Auf die Suggestion von Unmittelbarkeit ist er nur passagenweise bedacht. Daneben finden sich immer wieder ausgiebige Erzählkommentare, die deutlich machen, dass Kästner die Literatur auch als Reflexionsmedium genutzt wissen will. Die Tatsache, dass mit Erich Kästner gerade ein filminteressierter Autor die ‚Rückkehr‘ zu dem seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auch in der Kinderliteratur mehr und mehr verabschiedeten auktorialen Erzähler wagt, scheint nicht ganz zufällig zu sein. Denn ihre ‚Berechtigung‘ erfährt eine solche Rückkehr nicht zuletzt durch den Umstand, dass der Film die Literatur hinsichtlich einer suggestierten Unmittelbarkeit ohnehin zu übertreffen schien.¹²²⁹ Kästners Kinderliteratur verschließt sich der Innovation durch den Film zwar nicht, ihren Status als

¹²²⁵ Kästner, Emil und die Detektive (1929), 2001, S. 50.

¹²²⁶ Ebd.

¹²²⁷ Vgl. Stanzel, Theorie des Erzählens, ⁶1995, S. 15-21.

¹²²⁸ Kästner, Emil und die Detektive (1929), 2001, S. 34.

¹²²⁹ Ähnliches lässt sich im Übrigen auch bei Alfred Döblins häufig als ‚filmischen‘ Roman gewürdigten Großstadroman *Berlin Alexanderplatz* (1929) feststellen, bei dem Passagen höchster erzählerischer ‚Unmittelbarkeit‘ ebenso mit einem ‚aufdringlichen‘ Erzähler kontrastiert werden wie bei Kästner.

Reflexionsmedium stellt er jedoch eher aus, als dass er ihn dem Konkurrenzdruck des Films opfern würde.¹²³⁰

Was die explizite Thematisierung des Fremdmediums ‚Film‘ betrifft, so fällt auf, dass Kästner sich vor allem für den ‚Film im Kopf‘ der Kinder interessiert. Dabei greift sein Erzähler auch auf die von den Kinoreformern geprägten Argumentationsmuster zurück. So bescheinigt er dem kleinen Petzold, der „schon über zweiundzwanzig Kriminalfilme gesehen“ hat und sein daraus gewonnenes Wissen über die Mittel zur Verbrechensaufklärung gleich auf den Ermittlungsfall der Kinder übertragen will, ganz im Sinne der Kinokritiker, dass dies dem kleinen Jungen „nicht gut bekommen“ sei.¹²³¹ Dennoch lässt sich Kästner nicht auf eine kinoreformerische Position reduzieren. Ihm geht es in seinem Kinderroman *Emil und die Detektive* im Grunde nicht mehr um das vom Kino oder von bestimmten Filmgenres ausgehende Gefahrenpotenzial, sondern um die Darstellung einer neuen Wahrnehmungsweise. Die Wahrnehmungs- und Erlebnisweisen der Kinder des Romans zeugen nämlich schon von einer durchgreifenden Mediatisierung des gesamten Lebens und damit von jener Kindheit als Medienkindheit, die erst im Zeichen von Fernsehen und Internet in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf breiter Front diskutiert worden ist.¹²³² Auch wenn Kästners Protagonisten tatsächlich kein einziges Mal ins Kino gehen, ja, noch nicht einmal an einen Kinobesuch denken, ist der ‚Film im Kopf‘ überall präsent: „Na Mensch, das ist ja großartig! [...] Das ist ja wie im Kino!“¹²³³, schreit Gustav begeistert, als Emil ihm von den Erlebnissen während der Zugfahrt nach Berlin berichtet, und vergisst dabei ganz, dass der Umstand, von einem Dieb bestohlen zu werden, alles andere als großartig ist. Und auch Pony Hütchen erlebt die Realität vor dem Hintergrund des neuen Bildmediums, wenn sie Emils Abenteuer mit einem Film vergleicht und ihrem Cousin attestiert: „Also, Emil, du Rabe [...], kommt nach Berlin und dreht gleich 'nen Film!“¹²³⁴ Sogar Emil selber, der sich eigentlich dazu

¹²³⁰ In die erste Filmversion seines Erfolgsromans für Kinder konnte Kästner den Erzähler allerdings nicht retten. Vielmehr blieb ihm bei der Verfilmung von *Emil und die Detektive* die angestrebte Mitarbeit weitgehend verwehrt. Seine zusammen mit Emmerich Preßburger erstellte Drehbuchfassung wurde von der Ufa abgelehnt, stattdessen schließlich Billy Wilder mit der Umsetzung beauftragt. Diesem Filmfachmann war nicht an einer ‚Literarisierung des Films‘ gelegen. Das zeigte sich vor allem in der Elimination des rasonierenden und kommentierenden Erzählers. Erst bei der 1950 erfolgten Verfilmung von *Das Doppelte Lottchen* (1949) konnte Kästner selbst das Treatment schreiben und die Kommentare des Erzählers mittels eines Kommentars aus dem Off realisieren (vgl. Fuchs, Kästners Kinderromane auf der Leinwand, 1999, S. 110-112).

¹²³¹ Kästner, *Emil und die Detektive* (1929), 2001, S. 90.

¹²³² Vgl. dazu etwa Richter/Trautmann, *Kindsein in der Mediengesellschaft*, 2001.

¹²³³ Kästner, *Emil und die Detektive* (1929), 2001, S. 81.

¹²³⁴ Ebd., S. 105. Ähnlich durch den Erlebnisraum Kino geprägt nehmen auch in Anni Geiger-Gogs proletarisch orientierter Kindergroßstadtgeschichte *Fiete, Paul & Kompanie* (1932) die Kinder, die einem ihrer Freunde aufgrund eines gewagten, an eine Filmszene erinnernden Sprungs den Spitznamen „Micky-Maus“ geben, ihre Umwelt wahr (Geiger-Gog, *Fiete, Paul & Kompanie*, 1932, S. 20). Auch in Alex Weddings proletarischem Kindergroßstadtroman *Ede und Unku* (1931) findet sich ein solcher Vergleich. Edes Schwester Lieschen fühlt sich an einen „Tonfilm“ erinnert, als ein unangekündigter Besuch die Eltern in Aufregung versetzt (Wedding, *Ede und Unku* (1931), 1972, S. 76). Zum Film in Weddings *Ede und Unku* vgl. auch S. 56f, S. 125 und S. 141. Zu über den bloßen Vergleich hinausgehenden Verwechslungen zwischen Fiktion und Realität kommt es bei den Kindern in den ‚filmfreundlich‘ gesinnten Kinderbüchern hingegen so gut wie nicht. Zwar gibt es Kinderfiguren, die wie Petzold ihre Filmerfahrungen in einem naiven Sinne auf die Realität übertragen zu können glauben, in der Regel werden diese Kinder jedoch durch ihre Altersgenossen eines Besseren belehrt. So etwa werden in Marianne Bruns *Jau und Trine laden ein* (1933), das erzählt, wie die Kinder der Familie Ziegler im Zuge eines Rollentauschspiels zwischen Kindern und

entschlossen hatte, ein „Musterknabe“ zu sein, so „wie man sich etwa dazu entschließt, nicht mehr ins Kino zu gehen oder keine Bonbons mehr zu essen“¹²³⁵, erliegt schließlich dem großstädtischen Kinorausch und bekennt: „Berlin ist natürlich großartig. Man denkt, man sitzt im Kino.“¹²³⁶

Welt und Stadt als Kinofilm, in dem man selbst Regie führen kann, bedingen in ihrer Verlängerung einen völlig neuen, selbstständigen und teilweise sogar den Erwachsenen überlegenen Kindertyp, der für den Kinderroman der Weimarer Republik unter dem Stichwort des ‚Rollentausches von Kindern und Erwachsenen‘ bereits mehrfach thematisiert worden ist.¹²³⁷ Das zeigt sich insbesondere bei Kästner, bei dem die Kinder ihre Stärke eben auch und gerade dadurch gewinnen, dass sie sich von ihrer Vorstellung von Welt und Stadt als Kinofilm, in dem man selbst Regie führen kann, leiten lassen.¹²³⁸ Als die von den Kinoreformern gefürchteten ‚zappelnden Kinokinder‘ lassen sich die Kinogänger des Kinderbuchs jedenfalls nicht beschreiben. Kästners kleine rationale Helden zeichnen sich vielmehr durch jene verstärkte ‚Verstandesmäßigkeit‘ und jenen ‚intellektualistische[n] Charakter‘ aus, den Georg Simmel in seinem Aufsatz ‚Die Großstädte und das Geistesleben‘ als ‚Präservativ des subjektiven Lebens gegen die Vergewaltigung der Großstadt‘ und die ‚Übermacht [...] der äußeren Kultur‘ beschrieben hat (vgl. Kap. 4.6).¹²³⁹

Erwachsenen die mit finanziellen Schwierigkeiten kämpfenden Eltern zu einem Ausflug einladen, dabei jedoch das mitgenommene Geld verlieren, die dem Film abgelauchten Lösungsvorschläge ‚Köpfchens‘ von Jau als unrealistisch zurückgewiesen (vgl. Bruns, Jau und Trine laden ein, 1933, S. 103). Auch das schon erwähnte Kinderbuch Alex Weddings, *Ede und Unku*, zeigt, dass in der Regel die Kinderfiguren im Kinderbuch der Weimarer Republik zwischen Realität und Fiktion sehr wohl zu unterscheiden wissen. Zwar träumt das Zigeunermädchen Unku davon, „zum Film“ zu gehen. Sie weiß aber sehr wohl, dass ein solcher Wunsch im Grunde genommen „Quatsch“ ist und sie schon froh sein müsste, wenn sie „in einem Kino als Schokoladenverkäuferin ankäme“ (Wedding, *Ede und Unku* (1931), 1972, S. 56; zu anderen Beispielen vgl. das nächste Kapitel). Weniger medienkompetent zeigen sich gelegentlich die Erwachsenen, die sich nicht immer vor Verwechslungen von Realität und Fiktion gefeit wissen. So etwa halten in Erich Kästners *Pünktchen und Anton* Passanten, die beobachten, wie Pünktchens Mutter ihre streichholzverkaufende Tochter von der Straße rettet, das Ganze für eine Aufnahmeszene bei einem Filmdreh (vgl. Kästner, *Pünktchen und Anton*, 1932, S. 190). Auf die Spitze getrieben wird diese Art der Verwechslung von Kästner dann in dem Folgeband zu *Emil und die Detektive*, *Emil und die Zwillinge* (1935). In diesem Kinderroman, der mit den Dreharbeiten zu der Verfilmung der ersten *Emil*-Geschichte beginnt, verwechselt selbst der Erzähler eine Drehszene mit der Realität (vgl. Kästner, *Emil und die Zwillinge* (1935), 1998, S. 143; sowie dazu Ettwein, *Die Kinder- und Jugendliteratur und die Medienkonkurrenz zum frühen Film*, 2003/2004, S. 56f).

¹²³⁵ Kästner, *Emil und die Detektive* (1929), 2001, S. 36.

¹²³⁶ Ebd., S. 110. Auch Emils Aufstieg zum „gefeierten Star“ am Schluss des Romans wäre ohne „die Existenz der modernen Massenmedien“ so nicht möglich gewesen. Allerdings ist es hier die Presse, die Emil in den Stand eines kindlichen Medienstars erhebt (vgl. Ewers, *Der Autor als Star*, 2002, S. 24).

¹²³⁷ So zuletzt bei Tost, *Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik* 2005, S. 54. Den hier angedeuteten Zusammenhang zwischen der Auflösung der Generationengrenze durch den Film und dem in den Kinderbüchern der Weimarer Republik vorgeführten Rollentausch zwischen Kindern und Erwachsenen bemerkt Tost allerdings nicht.

¹²³⁸ Vgl. Karrenbrock, *Märchenkinder - Zeitgenossen*, 1995, S. 227f.

¹²³⁹ Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), 1995, S. 117. Als weitere Voraussetzung für die Ausbildung der modernen „Verstandesherrschaft“ betrachtet Simmel in seinem Aufsatz die den Menschen immer stärker prägende, auf dem Prinzip der Rationalität fußende „Geldwirtschaft“ (ebd., S. 118). Diese wird in den Kinderbüchern der Kaiserzeit und der Weimarer Republik insofern häufig mit dem Kino verbunden, als die kinderliterarischen Texte immer wieder die zum Kino notwendigen finanziellen Mittel betonen und damit ausstellen, dass nicht zuletzt der eigenständige Kauf eines Kinotickets den Kinder den Wert der Ware ‚Kultur‘ nahegebracht haben dürfte.

Dass Kästners Modell des kinderliterarischen Detektivromans schon bald Nachahmer fand, die ihre Protagonisten ebenfalls als ausgemachte ‚Medienjongleure‘ zeichneten, zeigt Wilhelm Komakichi von Noharas Kinderbuch *Hans und Kathrin entdecken Berlin* (1931). Komakichi, der das Modell des kinderliterarischen Detektivromans von Kästner übernimmt, jedoch auf eine poetologische Selbstreflexion verzichtet, erzählt, wie die achtjährige Kathrin Geisler und der zwölfjährige Hans Dampf während eines Berlinbesuchs einen gesuchten Dieb überführen. Zwar weist Nohara seine Kinder- bzw. Jugendfiguren eher als Leser denn als Filmzuschauer aus, wenn er sie „Nat Pinkerton“ noch in seiner Originalform als Held von Kriminalromanen zum Vorbild wählen lässt.¹²⁴⁰ Die Überführung des Diebes gelingt den beiden Kindern aber nur, weil sie sich als geschickte Mediennutzer erweisen und die von ihnen beobachtete Fluchtrichtung, die der Dieb genommen hat, per Rundfunk in Berlin verbreiten lassen.¹²⁴¹ Was den Film betrifft, so wagt Komakichi allerdings nicht, eindeutig Position zu beziehen. Auch er scheint zwar zu wissen, dass die wahren ‚Stars‘ inzwischen dem Film entstammen, wenn er seine Helden nach der gelungenen Festnahme des Diebs im Kino auftreten und von ihren Erlebnissen berichten lässt. Der Umstand, dass die Erzählung der Kinder das Publikum mehr begeistert als selbst die im Kino vorgeführten Detektivfilme, zeigt allerdings, dass sich der Autor Komakichi von dem neuen Medium anscheinend nicht ‚den Rang ablaufen‘ lassen will:

Abends traten sie im Palastkino auf; der Saal war voller Menschen; aller Augen waren auf die Kinder gerichtet, die im grellen Licht von Scheinwerfern auf der Bühne standen und erzählten. - Und das Publikum war sich nachher einig, daß ihre Abenteuer viel aufregender und toller waren als der ganze Detektivfilm, der vorgeführt worden war.¹²⁴²

Das meines Wissens erste Kinderbuch, in dem die Hauptfigur einen Filmdreh tatsächlich - und nicht nur wie Kästners Kinder ‚im Kopf‘ - erlebt, ist Tami Oelfkens¹²⁴³ 1931 erschienener Band *Nickelmann erlebt Berlin*. Erzählt wird darin von den Erlebnissen der mit der berufstätigen Mutter und einer übervorsichtigen Tante aufwachsenden zehnjährigen Gertrud, genannt Nickelmann. Das Zentrum bilden dabei ähnlich wie in der Großstadtprosa der Kaiserzeit kleine, um das häusliche Umfeld und die Schule zentrierte Begebenheiten, die in nur locker verbundenen Episoden aneinandergereiht werden. Die Reformpädagogin Oelfken, die 1928 in Berlin eine eigene Schule gegründet hatte, folgt damit dem von Autoren wie Heinrich Scharrelmann ausgebildete Ansatz einer realistischen Kindergrößtadtliteratur. Sie zeigt dabei allerdings bereits eine größere ‚Sensationsbereitschaft‘ als die Autoren der Kaiserzeit. Das beweist vor allem das dritte Kapitel, das davon berichtet, wie Grete, die dank eines Schulausfalls zu Hause bleiben durfte, die vor ihrem Haus stattfindenden Dreharbeiten zu einem Film über einen Kindsraub miterlebt. Obwohl die kleine Grete die Situation nicht

¹²⁴⁰ Komakichi, *Hans und Kathrin entdecken Berlin*, 1931, S. 47.

¹²⁴¹ Vgl. ebd., S. 88ff.

¹²⁴² Ebd., S. 108.

¹²⁴³ Zur Autorin vgl. insbes. Tost, *Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*, 2005, S. 72-78; Habermann, „Das Gewohnte und das Feste will ich lassen...“ *Annäherung an eine vergessene Dichterin: Tami Oelfken (1888-1957)*, 1990; sowie Hansen-Schaberg, *Tami Oelfken (1888-1957)*, 1997.

recht zu durchschauen vermag, reagiert sie keineswegs verängstigt auf die dargestellte Kriminalszene. Als der Regisseur, der Grete zufällig bemerkt, sie schließlich fragt, ob sie mitspielen will, erklärt sie sich sofort bereit:

„Was muß ich tun?“ fragte sie begierig.
„Du faßt dich bei der Fifi (,die die Aufsichtsperson des Kindes spielt, A.S.) an den Wagen und läufst mit. Wenn das Kind geraubt wird, fängst du schrecklich an zu schreien! Kannst du das?
Ja, das konnte Nickelmann fest versichern.¹²⁴⁴

Bei den anschließenden Dreharbeiten erweist sich Nickelmann tatsächlich als Talent. Voll Stolz beschließt sie anschließend, die Filmerlebnisse zur „erste[n] große[n] Geschichte ihres Lebens“ zu verarbeiten, um sie dann ihrer Mutter zu Weihnachten schenken zu können.¹²⁴⁵ Herr Mietke, der Portier des Hauses, der ihr bei der Niederschrift hilft, schlägt vor, sich bei der Überschrift „nach dem Achtuhrabendblatt zu richten“, wo es heißen würde: „Gertrude Linde, aus den Jugenderinnerungen einer Filmdiva.“¹²⁴⁶ Schon ganz ein kleiner ‚Medienprofi‘, erkennt Nickelmann jedoch sofort, dass dieser Titel für sie nicht der passende ist, da sie ihren Berufswunsch, „Filmdiva“ zu werden, ja erst noch verwirklichen will und es ihrer „Karriere“ eher schaden könnte, „wenn sie schon jetzt so unbescheiden wäre.“¹²⁴⁷ Sie will, anstatt von „Jugenderinnerungen“ zu sprechen, deshalb lieber über ihre „Zukunftsträume“ schreiben.¹²⁴⁸

Selbst der Erzähler lässt sich ganz anders als noch in den kaiserzeitlichen Großstadtkinderbüchern - trotz des ‚billigen‘ Sensationsdramas, bei dem Nickelmann mitgewirkt hat - von Nickelmanns Medienbegeisterung ‚anstecken‘, wenn er in dem Abschlusskommentar zu dem ‚Filmkapitel‘ jegliche Distanz zu der Figurenstimme vermissen lässt:

Es ist ganz klar, daß von diesem Tage an Nickelmann geneigt war zu glauben, daß die interessantesten Dinge nicht in der Schule vorkamen. Und daß sie durch zu reichlichen Schulbesuch viele Dinge verpassen würde, die weit wichtiger waren als alles, was je in der Schule passieren konnte, hatte sie an diesem Regentag am eigenen Leib erfahren.¹²⁴⁹

Auch der Humor, der in dem Buch zum Ausdruck kommt, scheint an einigen Stellen - ähnlich wie bei Kästner - eindeutig der Slapstick-Tradition des amerikanischen Stummfilms verpflichtet. Geradezu dem Kino abgeschaut wirkt beispielsweise folgende Szene, in der Nickelmann beobachtet, wie eine von ihr

¹²⁴⁴ Oelfken, Nickelmann erlebt Berlin, 1931, S. 35.

¹²⁴⁵ Ebd., S. 55.

¹²⁴⁶ Ebd., S. 57.

¹²⁴⁷ Ebd., S. 57f.

¹²⁴⁸ Ebd., S. 58. Birte Tost weist mit Kadidja Wedekinds unveröffentlichtem Manuskript "Der schwarze Prinz" noch auf einen weiteren kinderliterarischen Text hin, in dem bereits in der Weimarer Republik der Wunsch, Schauspielerin zu werden, ausgesprochen wird. In dem 1932 bei Union erschienen Jugendbuch Grete Berges *Liselotte diktiert den Frieden* wirkt die Protagonistin wie bei Oelfkens ebenfalls bereits tatsächlich in einem Kinofilm mit (vgl. Tost, *Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*, 2005, S. 137).

¹²⁴⁹ Oelfken, Nickelmann erlebt Berlin, 1931, S. 39.

wenig gemochte, strenge Hundehalterin sich selbst in der Leine ihres vor einem Bäckerladen angebandenen Hundes verfangt:

In diesem Augenblick öffnet sich die Tür vom Bäckerladen und die scheußliche Köchin kam zum Vorschein. Im Arm hielt sie eine große weiße Tüte mit den Vesperbrötchen für Buschmanns. Auf der Hand balancierte sie vorsichtig ein eingehülltes Papptablett mit Kuchen. [...] Wie plötzlich dann das herrliche Unglück passiert war, das konnte später keiner mehr genau sagen. Die Köchin drehte sich ein paarmal um sich selbst, wobei sie von Sentas [die Hündin, A.S.] Leine eng umwickelt wurde! [...] Die Brötchentüte platzte, die Brötchen rollten dem verblüfften Hulle [der Hund, A.S.] direkt vor die Nase. [...] Und dann sauste plötzlich in einem schrägen Bogen auch noch das Kuchentablett hinterher.¹²⁵⁰

Angesichts der ausführlich beschriebenen Drehszene und dem in mehreren Szenen sichtbar werdenden ‚filmischen‘ Slapstick-Humor scheint es mir zudem durchaus möglich, dass Tami Oelfken schon mit ihrer Titelwahl *Nickelmann erlebt Berlin* auf die Filmthematik anspielen wollte. Immerhin wird der ungewöhnliche Spitzname der zehnjährigen Grete an keiner Stelle des Buches erklärt und darf insofern wohl auch mit dem ersten amerikanischen Kino, das für einen Nickel - und dementsprechend unter dem Namen 'Nickelodeon' - 1905 in Pittsburgh seine Tore öffnete, assoziiert werden.¹²⁵¹

7.2.3 Gegenentwürfe zu einer Kindheit als moderner Medienkindheit

Neben der medialen Offenheit, die Autoren wie Durian, Kästner oder Oelfken an den Tag legten, finden sich in der Kinderliteratur der Weimarer Republik auch noch kinokritische Positionen. Der plumpen Polemik der frühen Kinodebatte folgt jedoch nur ein einziger Text, nämlich Helene Hoheneggs wohl um 1920 erschienenen Heftchenstück *Die Kinoheldin*. Bei diesem Bühnenstück handelt es sich meines Wissens um den ersten kinder- bzw. jugendliterarischen Text, der mit der Thematik im Titel offen wirbt. Abgesehen von dem Gegenstand und dem zugkräftigen Titel ist jedoch kaum etwas modern an diesem Text, der noch ganz in der Tradition des moralischen Lehrstücks bzw. der moralischen Abschreckgeschichte steht und diese höchstens mit einigen Zügen der Verwechslungskomödie anreichert. Die Handlung ist schnell erzählt: Eine ursprünglich vom Land in ein Mädchenpensionat in Wien kommende Handelsschülerin lässt sich von ihrer Freundin anstacheln, Schauspielerin werden zu wollen. Um diesen Wunsch zu verwirklichen, meldet sich Karoline schließlich auf ein Zeitungsinserat, in dem eine kostenlose Bühnenausbildung ausgeschrieben ist. Durch einen Zufall landen die beiden Mädchen dann aber bei der Tante ihrer fleißigen Mitschülerin Anna. Die Tante Annas bildet selbst für die Bühne aus und kann so nicht nur die Talentlosigkeit Karolines, sondern auch die Naivität der beiden Freundinnen mühelos enttarnen. Hinter dem Zeitungsinserat steckt in Wirklichkeit nämlich eine Betrügerbande, auf die die beiden Mädchen beinahe hereingefallen wären. Derart brüskiert, geben die zwei Freundinnen ihre Schauspielträume auf und sind so von ihrer Theater- bzw. Kinomanie geheilt.

¹²⁵⁰ Ebd., S. 26.

¹²⁵¹ Zum Nickelodeon vgl. Bundesverband Jugend & Film, Von Lumière zu Multiplex, 1993, S. 31.

Auch hier interessiert das Kino also schon nicht mehr bloß als Ausweis des Städtischen. Im Zentrum steht vielmehr die vom Film ausgehende Wirkung. Als reine Filmkritik lässt sich Hoheneggs Bühnenstück jedoch noch nicht bezeichnen. Vielmehr wird bei ihr die in Kapitel 4 deutlich gewordene Tatsache, dass die Kritik am Film die Romankritik des 19. Jahrhunderts fast bruchlos fortführt, besonders deutlich. Denn Hoheneggs Abrechnung mit der medialen Trübung des Wirklichkeitssinns bezieht sich auf die Romanlektüre wie die Filmrezeption gleichermaßen. Auch zwischen der gefährlichen Anziehungskraft der Theaterbühne und dem Kino differenziert sie nicht. Auf ihre Hauptfiguren wirken sich vielmehr scheinbar alle fiktionalen Medien schädlich aus. Angesichts der wachsenden Akzeptanz des neuen Massenmediums war mit der von Hohenegg gelieferten Polemik gegen den Film aber wohl schon bald kein Geld mehr auf dem Kinder- und Jugendbuchmarkt zu machen. Nachfolger von Hoheneggs Abschreckmodell gibt es deshalb zumindest in dieser krassen Form meiner Kenntnis nach nicht.¹²⁵² Auch die Autorin selbst scheint bereits geahnt zu haben, dass ihre ‚Stellung‘ gegen das Kino nicht zu halten sein würde. Zumindest verstrickt sich ihre Erzählerin am Schluss in Widersprüche, wenn sie bedauert, dass die Kinophantasien ihrer Protagonistinnen nicht mit einem Film bekämpft werden konnten:

Schade nur, daß kein Kinooperateur dabei war, um die Sache für den Film aufzunehmen; sie ist zwar nur eine Struwelpetergeschichte [sic!], aber vielleicht wäre sie gesünder für manche Zuschauerin als die beliebtesten Schauerromane.¹²⁵³

Die medienkritische Tradition ist zwar mit Helene Hoheneggs *Kinoheldin* nicht abgebrochen, mit der Thematik im Titel geworben hat jedoch keiner der weiteren filmkritischen Texte mehr. Eklatante Unterschiede zeigen sich auch in der Gestaltungsweise. Stand bei Hohenegg noch ganz die polemisch vorgetragene Kritik im Zentrum, so tritt bei den übrigen Filmskeptikern der Weimarer Republik das Kritikmodell stark hinter einem positiv gezeichneten Gegenentwurf zurück. Zudem wird die einsinnige Polemik ab Mitte der zwanziger Jahre durch differenziertere Analysen ersetzt. So etwa führt Carl Dantz die Medienthematik in seinem Jugendroman über das Leben des Hamburger Arbeiterjungen *Peter Stoll* (1925) zunächst ganz ähnlich wie Erich Kästner dadurch ein, dass dem Ich-Erzähler seine Träume und Phantasien „wie ein Film durch den Kopf“ gehen.¹²⁵⁴ Der kulturkritische Impetus, von dem die Filmthematization bei Dantz bestimmt ist, offenbart sich hingegen erst am Ende des Romans. Im Unterschied zu den glorifizierten ‚Medienjongleuren‘ bei Kästner und Durian lernt der junge Peter Stoll nämlich, sich von der Traumfabrik des Kinos zu distanzieren. Er ist am Schluss deshalb kein Medienstar, sondern ein selbstbewusster Arbeiterjunge, der sich von der Traumfabrik Kino nicht ‚verführen‘ lässt. Das wird vor allem auf den letzten Seiten des Buches ersichtlich, als es für die Jungen darauf ankommt, eine Lehrstelle zu finden. Peters Schulkamerad Jonni Heuermann, dessen Vater ihn als Aufpasser für die mutterlosen Geschwister zu Hause behalten will, wird hier von

¹²⁵² Selbst Anton Bossi Fedrigottis *Lotti geht nicht zum Film* (1958) stellt nur bedingt eine Nachfolge dar. Die Friseurin Lotti muss hier zwar auch ihre Filmträume aufgeben, wird jedoch immerhin Mannequin.

¹²⁵³ Vgl. Hohenegg, *Die Kinoheldin*, o.J. [ca. 1920], S. 43.

¹²⁵⁴ Dantz, *Peter Stoll* (1925), 1978, S. 46.

dem bei den „Marslichtspielen“ in einem kleinen Kontorposten beschäftigten Hermann Frese, der sich schon wie ein „Filmdirektor“¹²⁵⁵ gebärdet, gehänselt:

Pa, ließ ich mir nicht gefallen! schreit Hermann gleich dazwischen. [...] Ich würde ausreißen, Flucht über die Dächer, als blinder Passagier nach Amerika, als Goldgräber nach....¹²⁵⁶

Für Peter gehen diese wilden Empfehlungen auf das Konto einer von der Filmindustrie verursachten ‚Verblendung‘, weshalb er Hermann mit einem sarkastischen Zwischenruf Einhalt gebietet: „Ruhig, du Kinoindianer!“¹²⁵⁷ Dem vom Kino propagierten amerikanischen (Goldgräber-)Traum stellt er die sozialistische Idee des Arbeiterkampfes entgegen:

Heimarbeiter ist auch Arbeiter, Jonni, hab ich zu ihm gesagt. Und hab alles ausgekramt, was ich von der Arbeiterbewegung gehört hab. Sie müssen sich einig sein und sich verbrüdern. Sie müssen sich gegen die Ausbeutung wehren, dann können sie sich auch zuletzt freimachen von den Kapitalisten.¹²⁵⁸

Bei dem ‚Heimarbeiter‘ Jonni stößt Peters Trost aber auf wenig Gefallen:

Mein Vater ist aber kein Kapitalist, hat Jonni da gesagt. Du mußt dir für mich andere Märchen ausdenken als solche Siouxgeschichten. Zu Hermann sagst du Kinoindianer, aber du selbst bist ein Sozialindianer.¹²⁵⁹

Ob von der Traumfabrik oder einer sozialistischen Utopie in die Irre geführt, das macht hier zumindest für Jonni Heuermann keinen Unterschied. Peter jedoch entscheidet sich gegen die Traumwelt des Kinos und tritt als Fabrikarbeiter in die Fußstapfen seines Vaters.

Eine ähnlich ambivalente Haltung gegenüber dem Kino und der modernen Freizeitkultur vertritt auch Lisa Tetzner¹²⁶⁰, deren proletarischer Kinderroman *Der Fußball. Eine Kindergeschichte aus Großstadt und Gegenwart* (1932) sich als leidenschaftliches Plädoyer für eine kindliche Spielkultur und damit als romantisch geprägter Gegenentwurf zur modernen Medienkindheit und deren Freizeitkultur lesen lässt. Die Geschichte erzählt, wie zwei Freunde auf einen Fußball sparen und mühsam die 9,50 Mark dafür erarbeiten. Um das Geld zusammenzubringen, verzichten sie selbst auf den sogar für „Proleten“ erschwinglichen Kinobesuch.¹²⁶¹ Als sie den Fußball endlich besitzen, finden sie jedoch keinen Platz, wo das kostenlose Spielen gestattet wäre. Schließlich spielen sie auf einer Zierwiese und Erwin legt sich mit einem Schutzmann an. Als der Ball konfisziert wird, schreibt die Clique einen Beschwerdebrief an den Bürgermeister. Wochen später lesen sie in der Zeitung eine Notiz, dass nun tatsächlich Spielstraßen eingerichtet würden.

¹²⁵⁵ Ebd., S. 60.

¹²⁵⁶ Ebd., S. 118.

¹²⁵⁷ Ebd., S. 119.

¹²⁵⁸ Ebd.

¹²⁵⁹ Ebd.

¹²⁶⁰ Zur Autorin vgl. Eberts, Tetzner Lisa, 1984, S. 520.

¹²⁶¹ Tetzner, *Der Fußball*, 1932, S. 31.

Die Kritik, die der Text an dem neuen Medium übt, äußert sich darin, dass die Filmindustrie für das Schwinden der großstädtischen Spielräume mitverantwortlich gemacht wird: „Warum vernageln sie die leeren Bauplätze, warum bauen sie überall Kinos und so Zeug drauf. Warum verbieten sie uns die grünen Grasplätze?“¹²⁶² Lisa Tetzner lässt sich auf eine kinokritische Position allerdings nicht reduzieren. Denn ihr scheint durchaus bewusst zu sein, dass selbst die von ihr gestaltete romantische Anderswelt des Spiels ohne Geld kaum mehr zu haben ist. Darauf deutet zumindest die Tatsache hin, dass sich die Kinder das Geld für den ersehnten Fußball u.a. damit verdienen, dass sie vor den Kinos die Autotüren öffnen.

Dantz' und Tetzners' Kinderbücher *Peter Stoll* und *Der Fußball* sind nicht die einzigen Kinder Großstadtromane aus dem Umfeld der proletarischen Kinder- und Jugendliteratur, welche die bei Autoren wie Durian und Kästner zum Ausdruck kommende Begeisterung für das moderne Medium Film nicht teilen. Auch die von den Nationalsozialisten in Ausschwitz getötete Autorin Ruth Rewald verweigert sich in ihrem im Arbeitermilieu angesiedelten Kinder Großstadtroman *Müllerstraße* (1932) der Faszination Kino. Erzählt werden die Ferienerlebnisse von sechs Kindern in Berlin, die aufgrund der finanziellen Situation ihrer Familien den Sommer über in Berlin bleiben müssen. Der Chaplin-Film, für den der Vater einer der Jungen seinem Sohn Geuni das Geld gibt, vermag in dieser Situation kaum Trost zu spenden. Bei Geuni sitzt die Enttäuschung über den nicht realisierbaren Urlaub vielmehr so tief, dass er sich in seiner Verzweiflung zu einem Eiskauf verführen lässt und so mit dem Geld auch seine Chance, sich wenigstens im Kino zu amüsieren, verspielt.¹²⁶³ Erst der Vorschlag Kurts, „etwas an[zu]fangen, was einen Sinn hat“, befreit die Jungen von ihrer zu Spannungen in der Gruppe führenden Unzufriedenheit.¹²⁶⁴ Einen solchen Lebensinhalt vermag das Kino den Kindern, die nach mehr als einem bloßen Zeitvertreib suchen, bei Ruth Rewald nicht zu bieten. Vielmehr scheint Rewald die von dem Theoretiker des proletarischen Kinderbuchs, Edwin Hoernle, vorgebrachte Hochschätzung des Kindertheaters zu teilen, wenn sie die Jungen als Antwort auf ihr Bedürfnis, gemeinsam etwas zu „arbeiten, so daß wir nachher sehen, was wir geschafft haben“, schließlich eine Theaterbühne bauen und ein selbstgeschriebenes Stück aufführen lässt.¹²⁶⁵

Auch auf der Seite der Gegenentwürfe zu einer modernen Medienkindheit verbleiben die Filmerwähnungen jedoch nicht bloß auf der *histoire*-Ebene. Als metamedial verhandelten Gegenentwurf zu einer durch die Medien geprägten

¹²⁶² Ebd., S. 87.

¹²⁶³ Vgl. Rewald, *Müllerstraße*, 1932, S. 23-31.

¹²⁶⁴ Ebd., S. 35.

¹²⁶⁵ Ebd., S. 41. Das öffentliche Theater kritisierte Hoernle hingegen ebenso wie das Kino als „mächtige Mittel der bürgerlichen Kinderbeeinflussung“, denen eine „proletarische Gegenwirkung“ entgegenzustellen sei (Hoernle, *Grundfragen der proletarischen Erziehung*, 1929, S. 137). Diese Forderung wertet Dirk Krüger, der in seiner Dissertation über Ruth Rewald erstmals auf die Nähe ihres Kinderbuchs *Müllerstraße* zu Hoernles Auffassung des Kindertheaters aufmerksam gemacht hat, als eine der theoretischen Grundlagen für die Entwicklung einer proletarisch-revolutionären Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Krüger, *Die deutsch-jüdische Kinder- und Jugendbuchautorin Ruth Rewald und die Kinder- und Jugendliteratur im Exil*, 1989, S. 49 und S. 61). Die Hochschätzung des Theaters gegenüber dem Film war allerdings nicht auf die Theorie des proletarischen Kinderbuchs beschränkt. Auch im Kontext der *Jugendschriften-Warte* wurde das Theaterspielen gelegentlich als ‚Heilmittel‘ gegen die moderne ‚Kinoplage‘ gepriesen (vgl. Kap. 5.1).

Kindheit lässt sich Otto Bernhard Wendlers Roman *Zirkuspaul* (1932) lesen, der den durch einen Zufall ermöglichten Aufstieg des zwölfjährigen Paule zum Zirkuskünstler erzählt. Ähnlich wie zuvor schon Kästner nutzt Wendler seine Thematisierung des Films zu einer Reflexion der Ästhetik des Kinderbuches. Dabei fokussiert Wendler aber nicht die Vergleichspunkte, sondern die Differenz der beiden Medien Literatur und Film. Der Erzähler des Buches berichtet in seiner „krumme[n] Einleitung mit Sommersprossen“ zunächst, wie eines Tages bei ihm ein sommersprossiger Junge vorbeigekommen sei und sich darüber beschwert habe, „daß in allen Geschichten immer nur Jungen mit geraden Beinen vorkommen, und mit Gesichtern, als wollten sie später einmal Filmschauspieler werden.“¹²⁶⁶ Das ganze Buch sei also durch ein Versprechen zu Stande gekommen, „einmal eine Geschichte zu schreiben“, in der kein aalglatte Filmgesicht, sondern ein Junge mit krummen Beinen und Sommersprossen die Hauptrolle spiele.¹²⁶⁷ Wie Kästner belässt auch Wendler es nicht bei der theoretischen Reflexion. Die Systemdifferenzierung vollzieht sich bei ihm dadurch, dass der Erzähler den Wünschen des Jungen nachkommt und seinen sommersprossigen Hauptprotagonisten tatsächlich in Abgrenzung zum perfekten Filmgesicht entwirft. In seiner Weiterführung bedeutete ein derartiges Programm jedoch auch, dass letztlich die Literatur den Anspruch erheben würde, das realistischere der beiden Medien zu sein. Während man Carl Dantz' *Peter Stoll* durchaus als Umsetzung eines derartigen Poetologie lesen könnte, bleibt bei Otto Bernhard Wendler eine entsprechende Gestaltung auf der formalen Ebene allerdings aus.¹²⁶⁸ Sein aus vielen kurzen Kapiteln bestehender und mit einer hohen Dichte von Erlebniseinheiten geschriebener Kinderroman gehört vielmehr zu jenen Beispielen, welche im Zeichen eines medialen Anpassungsprozesses die Auflösung des narrativ-auktorialen Schreibkonzepts vorführen (vgl. dazu Kap. 1.2).

7.2.4 Die ersten ‚Kinderfilmbücher‘ der Weimarer Republik

Neben den bisher behandelten Kinderbüchern, die den Film nur auf Motivebene verhandelten, bildete sich Ende der 1920er Jahre eine Gruppe von ‚Filmromanen‘ aus, die ihre Handlung erstmals schwerpunktmäßig um die Filmthematik zentrierten. Zunächst setzte diese Entwicklung mit John Fuhlberg-Horsts *Hans Raven, der Filmregisseur* (1928) und Gregor Victor Mendels *Ins Zauberreich des*

¹²⁶⁶ Wendler, *Zirkuspaul*, 1932, S. 8.

¹²⁶⁷ Ebd., S. 8.

¹²⁶⁸ Eine Motivation für Wendlers filmkritische Haltung dürfte vielleicht seine Arbeit als Puppenspielautor und Theaterkritiker gewesen sein. Denn insbesondere das Theater bekam die Konkurrenz des neuen Mediums zu spüren. Ähnlich wie Lisa Tetzner, die ab 1927 als Leiterin der Kinderstunde des Berliner Rundfunks arbeitete, lässt sich aber auch Otto Bernhard Wendler kein pauschaler Vorbehalt gegenüber den neuen Medien Radio und Film attestieren. Seit 1927 war Wendler Rektor an der weltlich ausgerichteten Brandenburger Sammelschule am Katharinenkirchplatz und initiierte dort statt der üblichen Weihnachtsfeiern eine neue Art von Lichtfeiern. Für deren Aufführungsprogramm verfasste Wendler 1931 u.a. die Tanzpantomime *Sechs Jungen schreiben einen Tonfilm*. 1932 erschien dann das Jugendbuch *Jochen sucht den Sender R.O.K.* bei Thienemann in Stuttgart. Nach Kriegsausbruch, als Wendler seinen Lebensunterhalt nicht mehr allein durch die Literatur finanzieren konnte, wandte er sich sogar selbst verstärkt dem Film zu und verfasste sechs Drehbücher. Vor dem Hintergrund dieser Arbeit erschien 1949 beim Mitteldeutschen Verlag in Halle sein Buch *Der Junge mit der grossen Klappe*, das 1960 beim Weimarer Knabe Verlag mit dem Titelzusatz *Eine Filmgeschichte* eine Neuauflage erfuhr (vgl. Wiehle, Otto Bernhard Wendler - Leben und Werk, o.J., S. 3; sowie Wiehle, Otto Bernhard Wendler - Schriftsteller, Pädagoge und Kulturpolitiker. 1995/97, S. 14).

Films (1930) im Kontext der Sacherzählung ein. Kurze Zeit später entstanden dann aber auch die ersten rein fiktionalen ‚Filmromane‘ für Kinder.

John Fuhlberg-Horsts *Hans Raven, der Filmregisseur* gestaltet zunächst die Rahmensituation einer Ferienfahrt, die fünf Schüler gemeinsam mit ihrem Lehrer unternehmen. Unterwegs trifft man auf einen Freund des Lehrers, den Filmregisseur Hans Raven, der sich dazu bereit erklärt, die Schüler in den folgenden Tagen an seinen Filmkenntnissen teilhaben zu lassen. Hochinteressiert entwerfen die Jungen einen Fragekatalog von 18 Punkten, der von dem Aufbau der zum Filmen notwendigen Apparaturen bis zu dem Wunsch nach der Preisgabe von Filmtricks und dem Honorar der Schauspieler sämtliche Aspekte der Filmwelt umfasst. Der Leser erfährt nicht nur, wie Filmherstellung und Filmvorführung technisch funktionieren, sondern auch, welche Möglichkeiten, Abenteuer, Risiken und Chancen die Filmberufe bieten bzw. bergen. Das von den Lesern möglicherweise erhoffte Plädoyer für die Aufhebung der Bestimmungen zum Jugendschutz liefert der Text allerdings nicht. Selbst der Filmregisseur Hans Raven spricht sich gegen eine Freigabe aller Filme und Vorführungen auch für Kinder und Jugendliche aus:

Ich halte es für sehr vernünftig, dass für junge Leute bis zu achtzehn Jahren die Abendvorstellungen verboten sind. Erstens ist es besser für sie, zur rechten Zeit ins Bett zu kriechen. Zweitens setzen manche Filmstücke ihnen nur Unsinn ins Gehirn. Und drittens verstehen sie auch vieles noch nicht, was für ältere Leute sehr schön und zum Nachdenken anregend sein mag.¹²⁶⁹

Dem gleichen Muster einer Sacherzählung über den Film folgt auch das Jugendbuch *Ins Zauberreich des Films*, das der ehemalige Kinoreformer Gregor Victor Mendel¹²⁷⁰ 1930 veröffentlichte. Während bei Fuhlberg-Horst die jugendlichen Protagonisten noch auf die Rolle der Zuhörer des berühmten Regisseurs Hans Raven festgelegt sind, darf in Mendels Erzählung erstmals ein Jugendlicher selbst seine Erfahrungen in der Filmwelt sammeln. Diese Erfahrungen werden von dem sechzehnjährigen Kurt gemacht, dessen Eltern angesichts der Einsicht, dass ihr Sohn als miserabler Schüler sowieso keine akademische Laufbahn einschlagen kann, schließlich einer Ausbildung zum Kameramann zustimmen. Diese Einwilligung kommt allerdings nur mit Hilfe der Fürsprache eines filmerfahrenen Onkels zu Stande. Erst er kann den Vater von Kurt davon überzeugen, dass sein Sohn keinem überspannten „Filmfimmel“¹²⁷¹ hinterherläuft, sondern ernsthafte künstlerische Ambitionen hegt. Ähnlich wie in Fuhlberg-Horsts Jugendbuch die Erzählungen des Regisseurs Hans Raven, so vermittelt hier die Darstellung von Kurts Ausbildungsgang dem Leser zahlreiche Kenntnisse aus allen Bereichen des Films - angefangen vom Atelierbau über die Beleuchtungstechnik bis zum Verfassen eines Drehbuches und dem Regieführen oder den Trick-Verfahren. Die Darstellung der Filmwelt soll laut Vorwort jedoch nicht in erster Linie der Wissensvermittlung dienen, sondern vor allem der Förderung der „Achtung vor der filmischen Arbeit“.¹²⁷² Mendel präsentiert sich weniger als Fachmann denn vielmehr als Aufklärer, der mit den „gefährlich falschen

¹²⁶⁹ Fuhlberg-Horst, *Hans Raven der Filmregisseur*, 1928, S. 55.

¹²⁷⁰ Vgl. dazu Kap. 4.3.2.2.

¹²⁷¹ Mendel, *Ins Zauberreich des Films*, 1930, S. 10.

¹²⁷² Ebd., S. 8.

Meinungen über ihn [den Film, A.S.], seine Herstellung und seine Leute im Publikum“ aufräumen will.¹²⁷³ Er betont deshalb ausdrücklich, dass er mit seiner Erzählung „ein echtes und ungeschminktes Bild aus der bisher so streng verschlossenen Werkstatt des Films“ liefern wolle und „[a]uch die Hauptperson [...] keine frei erfundene Figur“ sei.¹²⁷⁴

Das meinen Recherchen zufolge erste eindeutig fiktional gestaltete Kinderbuch, das ebenso wie die beiden Sacherzählungen von Georg Victor Mendel und John Fuhlberg-Horst den Film nicht nur als Motiv, sondern als zentrales Thema behandelt, stellt Otto Franz Heinrichs 1932 im Union-Verlag erschienener Kinderroman *Chaplin auf Verbrecherjagd* dar, das das Modell der klassischen Aufstiegsgeschichte in die Filmwelt transponiert und mit Elementen der Kriminal- bzw. Detektivgeschichte verbindet. Einsatzpunkt der Handlung bildet die zunächst noch an Lisa Tetzners Kinderbuch *Der Fußball* erinnernde Versöhnung zweier seit dem Abhandenkommen eines ausgeliehenen Fußballes verfeindeter Krahnener Jugendbanden, die sich darauf einigen, gemeinsam für einen neuen Ball zu sparen. Tetzners Modell einer romantisch geprägten Spielwelt wird in Heinrichs Roman jedoch rasch verabschiedet. Denn nachdem Konrad, der Anführer der Bande aus der ‚Nordstadt‘, von seinem Vater eine Filmkamera geschenkt bekommen hat, ist der Wunsch nach einem Fußball bald vergessen. Die Jungen arbeiten stattdessen von diesem Zeitpunkt gemeinsam an einem Filmprojekt, bei dem sich der aus ärmlichen Verhältnissen kommende zwölfjährige Karl Kiepenkerl zum ‚Star‘ der Truppe mausert. Der schüchterne Junge liefert mit seiner als *mise en abyme* der Haupthandlung angelegten Kriminalgeschichte „Chaplin auf Verbrecherjagd“ nämlich nicht nur das Drehbuch für das Filmunternehmen der Jungen, sondern bekommt von den übrigen Jungen auch die Hauptrolle als Charlie Chaplin zugewiesen.

Zur Kriminalgeschichte wird der Kinderroman, als auf dem Firmengelände der Fotofabrik von Konrads Vater, auf dem die Jungen drehen, eingebrochen wird. Dieser Zwischenfall führt Konrads Vater mit dem Polizeikommissar Pelke zusammen, der so auch von dem Filmprojekt der Krahnener Jungen erfährt. Interessiert erscheint er zur Uraufführung des Films anlässlich der Geburtstagsfeier von Konrads Vater. Dabei entdeckt er im Hintergrund einer Szene einen bekannten Einbrecher wieder, den die Jungen zufällig mitaufgenommen und angesichts der hohen Kosten des Filmmaterials nicht wieder herausgeschnitten hatten. Diese Entdeckung führt kurz darauf zur Festnahme des Verbrechers und beschert den Jungen dadurch eine unerwartete Medienaufmerksamkeit. Nicht nur der „Krahnener Anzeiger“ berichtet schon bald von dem Vorfall, auch das städtische Kino wird rasch auf die Jungen aufmerksam und will ihren Film zur Vorführung bringen. Sogar ein Berliner Filmdirektor, der mit Charlie Chaplin persönlich in Kontakt steht, interessiert sich schließlich für den von den Jungen gedrehten Streifen, für dessen Vermarktungsrechte er den jugendlichen Filmemachern 20 000 Mark Honorar zahlt. Damit ist es dem auf Sensationen und immer neue Überbietungen angelegten Unterhaltungsroman für Kinder jedoch noch nicht genug. Der erste Höhepunkt wird nämlich noch dadurch übertroffen, dass der von den Jungen gedrehte Film auch Charlie Chaplin, der kurz nach den geschilderten Ereignissen zu einem Berlinbesuch nach Deutschland kommt, vorgeführt wird. Die Karrierechance für Karl, der schon lange davon träumt, wie

¹²⁷³ Ebd., S. 7.

¹²⁷⁴ Ebd., S. 7f.

Chaplin selbst aus einem Arbeiterviertel heraus zur berühmten Persönlichkeit aufzusteigen, ist damit vorprogrammiert. Der Kinderroman endet entsprechend damit, dass Chaplin von den Schauspielkünsten des an Jackie Coogan erinnernden Karls so angetan ist, dass er sich spontan zu einem Besuch in Krahenburg entscheidet, wo er Karls kranke Mutter überredet, den talentierten Jungen mit nach Hollywood nehmen zu dürfen.

In funktionsgeschichtlicher Perspektive bildet dieser Aufstieg zum gefeierten Kinderstar einen entscheidenden Einschnitt. In der Kaiserzeit hatten die Filmthematizierungen im Kinderbuch, die das neue Medium als ein Element der modernen Großstadt vorführten, noch vor allem die Funktion der Vermittlung von Weltwissen. Gleichzeitig bildete sich auch eine kritische Perspektive aus. Diese wurde, wie die Beispiele zu den literarischen Gegenbildern einer Medienkindheit gezeigt haben, auch in der Weimarer Republik nicht auf breiter Front aufgegeben. Neben den eher kritischen Texten etablierte sich Mitte der zwanziger Jahre aber erstmals ein Typ von filmthematizierenden kinderliterarischen Texten aus, der sich stärker an die Erlebnisweise der Kinder anschließt und dabei jene Veränderung von Kindheit, die heute unter dem Stichwort einer ‚Medienkindheit‘ verhandelt wird, zum Ausdruck brachte. All diesen unterschiedlichen Versuchen ist jedoch gemeinsam, dass die Literatur primär als Beobachtungs- und Reflexionsmedium eingesetzt wird und dabei eine eigene literarische Perspektive ausbildet. Erst mit Otto Franz Heinrichs Kinderbuch *Charlie Chaplin auf Verbrecherjagd*, das von Sacherzählungen wie Georg Victor Mendels *Im Zauberreich des Films* vorbereitet wurde, deutete sich ein fundamentaler Wechsel in der fiktionalen Kinderliteratur an: Die Kinderliteratur gibt sich hier nämlich erstmals mit einem gleichsam ‚sekundären‘ Charakter zufrieden. Die vom Film geweckten Starträume werden nämlich nicht mehr kritisch beleuchtet oder durch entsprechende Gegenmodelle kontrastiert, sondern in der Hoffnung, damit am Erfolg des Films partizipieren zu können, umstandslos befriedigt.

7.3 Zusammenfassung: Der Film und die Kinderliteratur der Weimarer Republik

Die Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften, deren Hamburger Mitgliedervereinigung in der Kaiserzeit sogar noch die weithin akzeptierten Märchenfilme abgelehnt hatten, haben im Laufe der Zwanziger Jahre ihre Haltung gegenüber dem Film ebenso einschneidend verändert wie die übrigen Lehrer und Pädagogen, die sich mit dem Film auseinandersetzten. Auch von den Jugendschriftenprüfern wurde das neue Medium mehr und mehr akzeptiert. Die in den Zwanziger Jahren stärker werdende Orientierung an der Entwicklungspsychologie verhinderte allerdings, dass Wolgasts - auch bezüglich der Literatur längst nicht mehr unumschränkt gültiger - Kunstanspruch nahtlos auf den Bereich des Films übertragen wurde. Die sächsische Vertreterversammlung, die bereits 1921 einen Katalog von Grundsätzen zur Beurteilung von Jugendfilmen aufstellte, nahm den von Wolgast propagierten Kunstanspruch zwar noch auf, ergänzte ihn aber nicht nur um die Forderung nach einer entsprechenden Kindertümlichkeit, sondern auch um jenen Anspruch auf eine ‚mediale Wohlgeformtheit‘, der als ‚Rest‘ der normativen kaiserzeitlichen Medienbetrachtung auch noch die filmdidaktischen Schriften der Weimarer Republik bestimmte.

Einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel läutete aber erst der Frankfurter Jugendschriftenprüfer Wilhelm Fronemann ein, der mit seinem 1926 im *Bildwart* veröffentlichten Aufsatz zum „Jugendfilm“ in der Weimarer Republik den neben Lampes Schriften einzigen ernsthaften Versuch lieferte, sich theoretisch mit dem Film als Kinder- und Jugendmedium auseinanderzusetzen. Fronemann, der im gleichen Jahr bereits in der *Jugendschriften-Warte* für eine Ablösung von der Position Wolgasts plädiert hatte, versuchte darin die zunächst innerhalb der Literaturpädagogik entwickelte ‚Theorie der Lesealter‘ für die Bestimmung der ‚jugendkundlichen Grundlagen‘ des Films fruchtbar zu machen. Der ab Mitte der 1920er Jahren innerhalb der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse zunehmend sichtbarer werdende Bruch mit Wolgasts ästhetisch orientiertem Theorieansatz zugunsten einer stärkeren Orientierung an der Entwicklungspsychologie griff damit auch auf den Bereich des Films über.

Mit Belá Balázs modernem Märchenbuch *Das richtige Himmelblau*, das sich als poetische Umsetzung seiner filmtheoretischen Überlegungen lesen lässt, fand auch innerhalb der Kinderliteratur selbst eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik des neuen Mediums statt. Explizit wird der Film in der Titelgeschichte des Märchenbandes zwar niemals erwähnt. Implizit wird Balázs Versuch, mit dem Film „im Kontext der modernen, technisierten Massengesellschaft ein dem Märchen entsprechendes populäres Medium zu etablieren, das Entfremdung in einem Initiationsakt rituell und kontrolliert aufzuheben vermag“, aber perfekt illustriert.¹²⁷⁵ Im Allgemeinen vollzog sich die kinderliterarische Auseinandersetzung mit dem Medium Film jedoch auch in der Weimarer Republik in der realistischen Großstadtprosa, von der zwischen 1920 und 1933 kaum ein Text den Film unerwähnt lässt. Die Filmthematik wird dabei allerdings auch in der Kinderliteratur der Weimarer Republik bis zum Ende der Zwanziger Jahre noch fast ausschließlich auf der Motivebene verhandelt. Inhaltlich findet die zunehmende Akzeptanz, auf die der Film im Laufe der 1920er Jahre stieß, jedoch rasch ihren Niederschlag. Mit *Kai aus der Kiste* und *Emil und die Detektive* entstehen auch in Deutschland erstmals kinderliterarische Texte, welche die neue Generation von ‚Medienkindern‘ emphatisch begrüßen. Daneben gibt es aber auch in der Weimarer Republik noch zahlreiche Autoren, die gegenüber dem neuen Medium skeptisch bleiben und die kinoreformerischen Ängste entsprechend literarisch gestalten. Vor allem im proletarischen Kinderbuch wird der Film als Teil der Vergnügungsindustrie häufig kritisch gesehen. Dabei bemühen sich die Autoren jedoch stärker als noch in der Kaiserzeit der kritisierten Medienwelt entsprechende Alternativentwürfe gegenüberzustellen. Auch die Kinderliteratur konnte sich auf lange Sicht der Sogkraft des Films aber nicht entziehen. Ende der Zwanziger Jahre entstehen zunächst im Kontext der Sacherzählung, dann auch in der rein fiktionalen Kinderliteratur selbst die ersten Bücher, deren Handlung ganz um die Filmthematik zentriert ist. Diese ‚Filmromane‘, die sich später in den 1950er Jahren sogar als eigenständiges Genre in der Kinderliteratur etablieren können, markieren in funktionsgeschichtlicher Perspektive einen tiefgreifenden Bruch: Hatte die Kinderliteratur bis zu ihrer Entstehung gegenüber dem Film die auf einer Metaebene angesiedelte Position eines Reflexionsmediums eingenommen, welches den Mediengebrauch der Kinder beobachtete und das neue Medium Film zum Teil kritisch reflektierte, so begab sie sich mit den zumeist als

¹²⁷⁵ Loewy, *Zwischen Utopie und Initiation*, 2003, S. 142.

einfache Unterhaltungsliteratur konzipierten Filmromanen erstmals in eine gegenüber dem medialen Konkurrenten bloß nachgeordnete Stellung. Die von der ‚Traumfabrik‘ geweckten Wünsche wurden von ihr nun nicht mehr kritisch reflektiert, sondern in der Hoffnung, damit am Erfolg des Konkurrenten partizipieren zu können, in der Form eines neuen Typs der Aufsteigergeschichte, die den Traum vom Kinderstar bediente, befriedigt.

8 Schluss

Ziel der vorliegenden Untersuchung war es, den an der Diskursivierung des frühen Films ablesbaren Medienumbruch der Kinderkultur der Kaiserzeit und Weimarer Republik sichtbar zu machen und dabei insbesondere auf den bislang vernachlässigten kinder- und jugendliterarischen Diskursbeitrag aufmerksam zu machen. Was die Kaiserzeit anbelangt, so ist hier als wesentliches Ergebnis festzuhalten, dass sich die kinoreformerische Auseinandersetzung mit dem Film nicht so eindeutig in ein Gutheißen des Lehrfilms und eine Verdammung des Spielfilms aufspalten lässt, wie dies die ältere Forschung getan hat. Die hier erneut unternommene Sichtung des Quellenmaterials ergab vielmehr ein differenzierteres Bild, das zum einen zeigt, dass die kinoreformerische Ablehnung des Films zum Teil auch vor dem Lehrfilm nicht Halt machte und sich vielmehr auf das Medium als solches bezog. Auf der anderen Seite war aber auch die Haltung gegenüber dem Spielfilm nicht homogen. Zwar war man sich in der Kaiserzeit noch weitgehend einig, dass bislang kaum ein Film den Status eines Kunstwerkes erreicht hätte. Grundsätzlich abgesprochen wurden dem Film seine künstlerischen Möglichkeiten jedoch nur von einem radikalkritischen Flügel um Konrad Lange, der behauptete, dass das ‚Wesen‘ des Films der Kunst grundsätzlich widerspreche. Dieser Flügel, der in dem pädagogischen Beirat der Berliner Filmzensur, Karl Brunner, einen einflussreichen Fürsprecher fand, konnte sich allerdings auch im Kontext der Kinderkultur auf Dauer nicht durchsetzen. Das wurde bereits 1917 auf der ersten großen Tagung der Kinoreformer in Stettin deutlich, auf der der Bibliotheksdirektor Erwin Ackerknecht eine am ‚biogenetischen Grundgesetz‘ orientierte Filmdidaktik entwarf, die ethische Aspekte bei der Filmauswahl für Kinder deutlich über ästhetische stellte.

Endgültig durchsetzen konnte sich der Kunstanspruch des Films im Kontext der Kinder- und Jugendliteratur erst, nachdem mit der Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes das neue Medium einer staatlichen Kontrolle unterworfen worden war. Erst im Anschluss an die damit erreichte weitgehende Verwirklichung der kinoreformerischen Forderungen löste sich die Konzentration auf eine repressive Abwehrpolitik zugunsten einer stärkeren Beschäftigung mit den Förderungsmöglichkeiten des ‚guten‘ Films langsam auf. Im Zuge dieses Richtungswechsels entwickelte der Leiter der für die staatliche Filmförderung zuständigen Berliner Bildstelle, Felix Lampe, im Rahmen von zwei Aufsätzen auch einen ersten Ansatz zu einer ‚Theorie des Jugendfilms‘. Der von Lampe unternommene Versuch, das bereits von Heinrich Wolgast zitierte Storm’sche Diktum über die vom Alter des Rezipienten unabhängige Form des Kunstwerks mit Lessings Festlegung der einzelnen Künste auf bestimmte Darstellungsbereiche zu vereinen, ging allerdings nicht ohne Widersprüche auf. Lampes Entwurf einer Theorie des Jugendfilms mündete deshalb in eine durchaus brüchige ästhetisch orientierte Medientheorie, deren oberster Grundsatz einer medialen

Wohlgeformtheit mit dem Anspruch auf Kindgerechtigkeit nur bedingt zu vermitteln war.

Lampes ‚Theorie des Jugendfilms‘ blieb im Filmdiskurs der Weimarer Republik - wohl nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass sich eine intentionale Kinderfilmproduktion erst Ende der 1920er Jahre etablierte - weitgehend unbeachtet. Die generellen filmtheoretischen Überlegungen, die die Basis für seine Auseinandersetzung mit dem Jugendfilm bildeten, haben die Filmdidaktik aber nachhaltig geprägt. Entscheidend wirkte vor allem seine Behauptung, dass dem Film unabhängig vom jeweiligen Inhalt ein ‚formaler Bildungswert‘ zukomme, der sich über die Förderung der Fähigkeit zur Synthesebildung positiv auf die kindliche Wirklichkeitsauffassung auswirke. Mit dieser Aufwertung der formalen Aspekte der Filmrezeption gegenüber den vermittelten Inhalten legte Lampe den Grundstein für eine Filmdidaktik, die das neue Medium nicht mehr nur auf die Funktion eines Veranschaulichungsmittels festlegte, sondern in ihm selbst ein Lehrobjekt sah und damit einer ästhetischen Filmerziehung, wie sie schließlich auf der VI. Wiener Bildwoche am prominentesten von dem ungarischen Filmtheoretiker und Schriftsteller Béla Balázs gefordert wurde, den Weg ebnete.

Dieser Entwicklung hin zu einer Anerkennung der Filmkunst als Teil der Kinderkultur sind in den 1920er Jahren auch die Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften gefolgt, die, was die Ästhetik des neuen Medium anbelangte, in der Kaiserzeit mit zu seinen schärfsten Kritikern gehört hatten. Davon zeugen vor allem die Beurteilungsgrundsätze, die der sächsische Ausschuss 1921 in Anlehnung an die etablierten Kriterien zur Begutachtung der Kinder- und Jugendliteratur für den Bereich des Jugendfilms vorlegte. Der damit implizit vorgetragene Anspruch, dass die Jugendschriftenausschüsse ihre Führungsrolle bei der Bewertung der Kinder- und Jugendmedienproduktion auf den Film ausgedehnt wissen wollten, hatte jedoch nicht lange Bestand. Vielmehr trat der Frankfurter Jugendschriftenprüfer Wilhelm Fronemann 1926 in einem bereits nicht mehr in der *Jugendschriften-Warte*, sondern im *Bildwart* als Organ der Schulfilmbewegung veröffentlichten Aufsatz zum „Jugendfilm“ offen dafür ein, dass die Prüfung der Kinder- und Jugendfilme dem als Zentrum der Schulfilmbewegung fungierenden Bildspielbund deutscher Städte aufgetragen werden sollte. An der Tatsache, dass mit der auch im Kontext der Vereinigten Deutschen Jugendschriftenausschüsse einsetzenden Theoriebildung zum Jugendfilm das neue Konkurrenzmedium grundsätzlich im Bereich der etablierten Kinderkultur angekommen war, ändert das jedoch nichts. Vielmehr blieben die Bezüge zwischen der Literatur- und Filmtheorie im Bereich der Kindermedien eng. Das zeigt sich u.a. daran, dass Fronemann, der wesentlich zu Ablösung der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften von der Position Wolgasts beigetragen hatte, seine zunächst für die Literatur entworfene entwicklungspsychologisch orientierte Theorie der ‚Lesealter‘ auch auf den Film übertragen zu können glaubte.

Auch in der Kinderliteratur selbst ist die Zurückhaltung gegenüber dem kommerziell ausgerichteten Kino nach und nach aufgebrochen worden. In der Kaiserzeit wurde das neue Medium selbst in der Großstadtprosa, die eine Erwähnung des Kinos thematisch eigentlich nahegelegt hätte, vielfach noch ausgeklammert. Die gemachten Referenzen dienen primär der Illustration und dem Ausweis der modernen Urbanität. Eine literarische Gestaltung der ‚wilden‘

Begeisterung, die das Kino zeitgenössischen Augenzeugenberichten bei vielen Kindern entfachte, findet sich bei den deutschen Autorinnen und Autoren in der Kaiserzeit noch nicht. In der Hochphase der kinoreformerischen Agitation gegen den Film waren viele Autoren bei ihrer Auseinandersetzung mit dem neuen Medium vielmehr äußerst vorsichtig. Das äußert sich u.a. darin, dass sie sich auf eine pädagogisch unverfängliche Erwähnung des Reformkinos beschränkten bzw. wie Heinrich Scharrelmann explizit gegen das ‚Normalkino‘ polemisierten. Auch in der Weimarer Republik gab es noch Kinderbuchautoren, die sich kritisch mit dem neuen Medium auseinandersetzten und der sich anbahnenden Kindheit als Medienkindheit nochmals andersartige Entwürfe entgegenstellten. Die Mehrzahl der Autoren stand dem Medium Film nun jedoch positiv gegenüber. Das zeigt sich insbesondere daran, dass sich Ende der 1920er Jahre die ersten Kinderbücher ausbildeten, die den Film nicht nur wie bisher als Motiv behandelten, sondern zu ihrem thematischen Zentrum machten. Im Zuge dieser Entwicklung, die ihren Höhepunkt erst in den 1950er Jahren erreichen sollte, bildete sich Anfang der 1930er Jahre ein auf die Kinderkarriere als Filmstar ausgerichteter neuer Typ der Aufstiegsgeschichte aus, der funktionsgeschichtlich einen wichtigen Einschnitt markiert. Hatte die Kinderliteratur das neue Medium Film zuvor nämlich beobachtet und kritisch reflektiert, so setzte sie nun darauf, die vom Film geweckten Wünsche der Rezipienten zu befriedigen.

9 Literaturverzeichnis

9.1 Bibliographien, Anthologien und Materialsammlungen

- Ackerknecht, Erwin: Verzeichnis deutscher Fachschriften über Lichtspielwesen. 2. erw. Aufl. Berlin 1930.
- Greve, Ludwig/Margot Pehle/Heidi Westhoff: Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. Vom 24. April bis 31. Oktober 1976. Stuttgart 1976.
- Güttinger, Fritz (Hg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung. Frankfurt/M. 1984.
- Heinrich, Karl. Bibliographie Film und Jugend. Bibliography Film and Youth. Bibliographie Le Film et la Jeunesse. Frankfurt/M. 1959.
- Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München 1978.
- Klotz, Aiga: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840-1950. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache. Bd. I-VI. Stuttgart u.a. 1990-2000. (Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte; 11-16).
- Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Stuttgart 1992.
- Traub, Hans/Hanns Wilhelm Lavies: Das deutsche Filmschrifttum. Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896-1939. Nachdr. d. Ausg. von 1940 mit einem Nachtrag 1940-1960 von Herbert Birett. Stuttgart 1980.

9.2 Artikel aus der JSW

- Albert, Wilhelm: Gedanken zu dem amerikanischen Charlie-Chaplin-Buch. In: JSW 37 (1932), S. 26-27.
- Anonym: 3. Vertreterversammlung der sächsischen Jugendschriften-Ausschüsse. In: JSW 28 (1921), S. 7.
- Barfaut, J[ohn]: Aus der Arbeit der Jugendschriften-Ausschüsse. In: JSW 30 (1925), S. 7.
- Barfaut, J[ohn]: „Kann die Volksschule ihre Schüler zum guten Buch erziehen?“ In: JSW 35 (1930), S. 26-27.
- Borstel, Fr[iedrich] von: Ein kindertümliches Buch. In: JSW 12 (1904), S. 47-48.
- Brunckhorst, Hans: Geschäftsbericht der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften 1910/12. Erstattet vom Vorortsausschuß Hamburg. In: JSW 20 (1912), S. 29-34.
- Brunckhorst: Geschäftsbericht der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften 1912/14. In: JSW 22 (1914), S. 25-32.
- Brunckhorst, Hans: Protokoll der Generalversammlung der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften in Kiel. In: JSW 22 (1914), S. 37-40.
- Brunckhorst, Hans: Die Auswirkungen des Schundkampfgesetzes vom 18. Dezember 1926. In: JSW 34 (1929), S. 21-24.
- Clasen, Georg: Wider die Verfilmung unserer Dichter. Ein Mahnruf zur Kultur des Ohres. In: JSW 24 (1917), S. 13-14.

- Clasen, Georg: Schule und Theater. In: JSW 26 (1919), S. 18-19.
- Dieckmann, Aug[ust]: Jugend und Kinematograph. In: JSW 20 (1912), S. 4-5.
- Engelke, Wilhelm: Jugendbühne. In: JSW 29 (1922), S. 33-36.
- Fritz, Geschäftsbericht der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für
Jugendschriften 1914/16, 1916, S. 25-26.
- Fronemann, Wilhelm: Jugendschutz-Bestimmungen im neuen Lichtspielgesetz. In:
JSW 7 (1920), S. 18-19.
- Fronemann, Wilhelm: Wo stehen wir heute? In: JSW 31 (1926), S. 57-59.
- Hildebrand, Kurt: Die Jugendschrift der Gegenwart als Funktion unserer Zeit. In:
JSW 36 (1931), S. 49-52.
- Jahrmarkt, K.: Das Hamburger Lesebuch. In: JSW 29 (1922), S. 29-30.
- Köster, Herm. L./L. Opfinger/ Fr. Ries: Protokoll der Generalversammlung der
Vereinigten deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften in München.
In: JSW 14 (1906), S. 25-27.
- Mahlau, L./G. Hassenpflug: Literarische Kritik, Schundliteratur, Herr Prof.
Brunner und die Jugendschriften-Warte. In: JSW 20 (1912), S. 45-47.
- Matzdorf, Paul: Was können die „Vereinigten deutschen Prüfungsausschüsse“ und
Lehrervereine zur Hebung der daniederliegenden Volksunterhaltung tun?
In: JSW 26 (1919), S. 25-26.
- Mennerich, Wilhelm: Pik, Kai und Emil. Eine Betrachtung „abseits unserer
Grundsätze“. In: JSW 35 (1930), S. 7-8.
- Murawski, Friedrich: Jugendpflege und Jugendschriftenausschüsse. In: JSW 20
(1912), S. 39- 40.
- Münzel, Herm.: Lehmann-Brunner. Ein Beitrag zur Bewegung gegen die
Schundliteratur. In: JSW 19 (1911), S. 25-27.
- Pralle, Heinrich: Der neue Mensch. In: JSW 30 (1925), S. 10-11.
- Rachel, Susanna: Zweite Tagung der Vereinigung der Sächsischen
Jugendschriftenausschüsse. In: JSW 27 (1920), S. 13.
- Samuleit, Paul: Erster Deutscher Kino-Kongreß. In: JSW 21 (1913), S. 14-15.
- Samuleit, P[aul]: Scheffels Ekkehard. In: JSW 24 (1917), S. 29-30.
- Scharrelmann, Heinrich: Ein Problem. In: JSW 11 (1903), S. 41-42.
- Schreiter, Otto: Jugendliteratur und Kino. In: JSW 19 (1911), S. 42-43.
- [Schubert, W.[alter]]: Zum Kinounwesen. In: JSW 18 (1910), S. 38.
- Trost, Oswald: Richtlinien für Kinderaufführungen. In: JSW 27 (1920), S. 13-15.

9.3 Zeitgenössische Quellen (bis 1933)

- Ackerknecht, Erwin: Jugendlektüre und deutsche Bildungsideale. In: Ackerknecht,
E./G. Fritz (Hg.): Büchereifragen. Aufsätze zur Bildungsaufgabe und
Organisation der modernen Bücherei. Berlin 1914.
- Ackerknecht, Erwin: Das Lichtbild im Dienst der Jugendpflege. Handbuch für
Lichtspielreformer. Berlin 1918.
- Ackerknecht, Erwin: Der Film als Kulturproblem. In: Der Bildwart 3 (1925), S.
407-416.
- Ackerknecht, Erwin: Die künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten des
belletristischen Filmes. In: Der Bildwart 3 (1925), S. 539-546.
- Ackerknecht, Erwin: Lichtspielfragen. Berlin 1928.
- Ackermann, [Friedrich]: Die Geschichte des Bilderbühnenbundes Deutscher Städte
E. V. In: Der Bildwart 3 (1925), S. 385-391.

- Altenloh, Emilie: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena: 1914 (Schriften zur Soziologie der Kultur; 3).
- Anonym [Karl Emil Franzos?]: ‚Hamburger Bilder für Kinder‘ von Ilse Frapan. [Rezension]. In: Deutschen Dichtung 28 (1900), S. 204.
- Anonym: Kinematographisches. In: Der Komet 24 (1906), Nr. 1131, S. 4.
- Anonym: Die Berliner Lehrer und der Kinematograph. In: Der Kinematograph 1 (1907), H. 36, [ohne Paginierung]
- Anonym: Eine neue Filmzensur in Berlin. In: Der Kinematograph 1 (1907), H. 45, [ohne Paginierung].
- Anonym: Behördliche Bestimmungen für kinematographische Vorführungen. In: Der Kinematograph 1 (1907), H. 1, 8, 11, 13 und 19, [ohne Paginierung].
- Anonym: Kinematograph und Schule. In: Der Säemann 2 (1911), S. 177-178.
- Anonym: Was geschieht für den Schutz der Kinder gegen den Kinoschund? In: Volksbildung 42 (1912), S. 386-387.
- Anonym: Die deutsche Lehrerschaft und das Kino. In: Der Kinematograph 5 (1912), H. 284, [ohne Paginierung].
- Anonym: „Kino-Kinder.“ In: Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik 55 (1913), S. 376-377.
- Anonym: Die hoffnungsvolle Jugend im Kino. In: Die Hochwacht 3 (1913/14), S. 152.
- Anonym: Fortschritte und Aussichten der Schulkinematographie. Die Schulkinematographie in Deutschland. [Eine Umfrage]. In: Der Kinematograph 10 (1916), H. 497, [ohne Paginierung].
- Anonym: Kinematographenbesitzer und Lehrerschaft. In: Allgemeine Deutsche Lehrerzeitung 66 (1914), S. 16-18.
- Anonym: Jugendvorstellungen. In: Der Kinematograph 11 (1917), H. 551, [ohne Paginierung].
- Anonym: Zur Jugend- und Lehrprogrammfrage. In: Der Kinematograph 11 (1917), H. 558, [ohne Paginierung].
- Anonym: Jugendschutz im Kino. In: Die Hochwacht 9 (1919), S. 139-140.
- Anonym: Die Jugend im Kampfe gegen den Kinoschund: In: Volksbildungsarchiv 7 (1920), S. 212-213.
- Anonym: Selbsthilfe der Jugend gegen den Filmschund. In: Die Hochwacht 9 (1919), S. 235.
- Anonym: Lichtspiel-Ausschuß „Groß-Hamburg“. In: Volksbildungsarchiv 7 (1920), S. 75-76.
- Anonym: Bestimmungen des deutschen Reichsrats über die Vergnügungssteuer. Vom 9. Juni 1921. In: Finanzarchiv 38 (1921), S. 660-667.
- Anonym: Bestimmungen über die Vergnügungssteuer. Vom 7. Juli 1923. In: Finanzarchiv 40 (1923), S. 501-510.
- Anonym: Filme volksbildenden Charakters. Ein Beitrag zur Frage der Kulturfilmprüfung. In: Der Bildwart 3 (1925), S. 110-113.
- Anonym: Die Entwicklung der Bildstelle des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht. In: Der Bildwart 9 (1931), S. 164-169.
- Anonym: Sechzigster Geburtstag des stellvertretenden Leiters des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Professor Dr. Felix Lampe. In: Pädagogisches Zentralblatt 8 (1928), S. 501.
- Anonym: Kinder als Schauspieler und als Zuschauer. In: Internationale Lehrfilmschau 2 (1930), S. 333-344.

- A (=Avenarius, Ferdinand): Die Kinematographen-Schaustellungen. In: Der Kunstwart 20 (1906/07). Bd. 1, S. 670-671.
- Auer, Fritz: Das Zeitalter des Films. Eine Kino-Umfrage. In: Der Kinematograph 4 (1911), H. 224, [ohne Paginierung].
- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924). Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt/M. 2001 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1536).
- Balász, Béla: Die Psychologie des Filmes. In: Der Bildwart 3 (1925), S. 709-713.
- Balász, Béla: Filmkunst und Kunstfilm. In: Bergstein, Ludwig/Heinrich Fuchsig/Adolf Hübl (Hg.): Die Wiener Bildwoche. Bericht über die vom Oesterreichischen Bildspielbund gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin und dem Bildspielbund Deutscher Städte vom 9.-14. Oktober 1925 in Wien veranstaltete VI. Deutsche Bildwoche. Wien 1926, S. 182-188.
- Balázs, Béla: Der Geist des Films (1930). Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Frankfurt/M. 2001 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1537).
- Baranowski, [...]: Die Lektüre unserer Kinder. In: Die Mittelschule 5 (1891), S. 37-40, 56-59.
- Böhm, A.: Schulkinder und Kinematograph. In: Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik 17 (1910), S. 69-75.
- Brauner, Ludwig: Das deutsche Märchen im Kinematographen. In: Der Kinematograph 2 (1908), H. 83, [ohne Paginierung].
- Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenoperprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: Prokop, Dieter (Hg.): Materialien zur Theorie des Films. Frankfurt/M. 1971, S. 111-134.
- Brunner, Karl: Die „dramatische Kunst“ des Kinematographen. In: Volksbildung 42 (1912), S. 267-288.
- Brunner, Karl: Geschichtliche Films. In: Die Hochwacht 3 (1912/13), S. 256-265.
- Brunner, Karl: Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr. Berlin 1913.
- Brunner, Karl: Vergiftete Geistesnahrung. Eine ernste Mahnung an Jugendliche, Eltern und Erzieher. Berlin, Leipzig 1914.
- Brunner, Karl: Ein Weg aus dem Sumpf. Betrachtungen zum Reichslichtspielgesetz. In: Die Hochwacht 10 (1920), S. 97-102.
- Brunner, Karl: Das neue Lichtspielgesetz im Dienste der Volks- und Jugendwohlfahrt. Berlin-Lichterfelde 1920.
- [Cohen, Siegfried]: Der Kinematograph, seine Freunde und Feinde. In: Erste Internationale Kinematographen-Zeitung vom 5. Dez. 1906, zit. n. Reprint in der Ausstellung „Pioniere in Celluloid“ vom 2.02.-31.05.2004 im Centrum Judaicum in Berlin.
- Conradt, Walther: Kirche und Kinematograph. Eine Frage. Berlin 1910.
Die Verfassung des Deutschen Reiches vom 11. August 1919. RGBL. S. 1383. Textausgabe. Berlin 1919.
- Diehle, H.: Kino und Jugend. Warendorf i.W. [1913].
- Dittmann, Walter: Die sogenannte Backfischlektüre. Auch ein Kapitel Schundliteratur. In: Die Frau 20 (1912/13), S. 418-424.
- [Dehmel, Richard]: Kino und Buchhandel. [Eine Umfrage des Börsenblatts für den deutschen Buchhandel (1913)]. In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München 1978 (Deutsche Texte; 48), S. 83-93.

- Döblin, Alfred: Das Theater der kleinen Leute (1909). In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München 1978 (Deutsche Texte; 48), S.37-38.
- Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (1913). In: Ders.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Freiburg i.Br. 1989, S. 119-123.
- Duensing, Frieda: Kinematograph und Kinderwelt. In: Der Säemann 2 (1911), S. 279-286.
- Eger, Lydia: Kinoreform und Gemeinden. Dresden 1920 (Veröffentlichungen der sächs. Landesstelle für Gemeinwirtschaft; IV).
- Frey, O[skar]: Lichtbild und Schule. Beiträge zur Ökonomie der Anschauungsarbeit der Schule. Leipzig u.a. 1916 (Beihefte zur Zeitschrift Schaffende Arbeit und Kunst in der Schule; 63).
- Friedell, Egon: Prolog vor dem Film (1912). In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München 1978 (Deutsche Texte; 48), S. 42-47.
- Fröhlich, Arnold: Bildbühnen als Volks- und Jugendbildner. In: Der Kinematograph 3 (1910), H. 204, [ohne Paginierung].
- Fronemann, Wilhelm: Der Jugendfilm. Sein Aufbau und seine jugendkundliche Grundlage - Eine Anregung. In: Der Bildwart 4 (1926), S. 721-725.
- Gansberg, Fritz: Vom Götzendienste in der Geographie. In: Die Sonde 4 (1912), S. 284-288.
- Gaupp, Robert: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. Vortrag von Prof. Dr. Robert Gaupp. In: Gaupp,Robert/ Konrad Lange: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. Vorträge gehalten am 21. Mai 1912 in Tübingen. München [1912] (Dürer Bund. Flugschrift zur Ausdruckskultur; 100), S. 1-12.
- Gauß, Heinrich von: Die Notwendigkeit behördlichen Schutzes vor den Auswüchsen des Kinematographen. In: Die Hochwacht 3 (1912/13), S. 1-5.
- Gedike, Friedrich: Einige Gedanken über Schulbücher und Kinderschriften. In: Ders.: Gesammelte Schulschriften. Bd. 1. Berlin 1789, S. 422-466.
- Gennecher, R.: Die Kommunalisierung der Kinotheater im Lichte der Jugenderziehung. In: Die neue Erziehung 1 (1919), S. 305-308.
- Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg (Hg.): Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“. Erstattet am 17. April 1907 und im Auftrage des Vorstands bearbeitet von C. H. Dannmeyer. Faksimiledruck der Erstausgabe von 1907. Hamburg 1980.
- Gilbert, Thekla: Die Kinogefahr und ihre Bekämpfung. In: Die Lehrerin 30 (1913), S. 265-267.
- Gripp, Chr.: Kinematograph und Lehrerschaft in Hamburg. In: Der Säemann 2 (1911), S. 247-250.
- Gohde, G.: Filmzensur und Jugendbewegung. Zeitschrift für Schulgesundheitspflege 33 (1920), S. 325-327.
- Götze, O.: Jugendpsyche und Kinematograph. In: Zeitschrift für Kinderforschung 16 (1911), S. 416-417.
- Günther, Walther (Hg.): Verzeichnis deutscher Filme. Grundaussgabe. I. Lehr- und Kulturfilme. Abgeschlossen am 31. März 1926. Berlin 1927.
- Günther, Walther: Herrn Prof. Dr. Felix Lampe zum sechzigsten Geburtstag (31. Juli 1928). In: Der Bildwart 6 (1928), S. 339-341.

- Gurlitt, Ludwig: Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten. [Rez.] In: Die Hochwacht 8 (1918), S. 172-177.
- Häfker, Hermann: Für Kinder! In: Der Kinematograph 2 (1908), H. 72, [ohne Paginierung].
- Häfker, Hermann: Kino und Kunst. M. Gladbach 1913 (Lichtbildbühnen-Bibliothek; 2).
- Häfker, Hermann: Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege. [München 1914] (Dürer Bund. Flugschrift zur Ausdruckskultur; 128).
- Häfker, Hermann: Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens. M. Gladbach 1915 (Lichtbühnen-Bibliothek; 8).
- Harder, H.: Märchen und Drama im Kino. In: Pädagogische Reform 38 (1914), 2. Beilage zu Nr. 5, [ohne Paginierung].
- Hellwig, Albert: Lehrer als Zensoren. In: Der Kinematograph 4 (1911), H. 253, [ohne Paginierung].
- Hellwig, Albert: Schundfilms und Kinematographeninteressenten. In: Die Hochwacht 1 (1910/11), S. 87-89.
- Hellwig, Albert: Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahr und ihre Bekämpfung. Halle a.d.S. 1911.
- Hellwig, Albert: Kinder und Kinematograph. In: Volkswart (Cöln) 4 (1911), S. 181-184 und 5 (1912), S. 19-21 und S. 39-42.
- Hellwig, Albert: Der Kinematograph vom Standpunkt des Juristen. In: Die Hochwacht 3 (1912/13), S. 73-80.
- Hellwig, Albert: Beziehungen zwischen Schundliteratur, Schundfilms und Verbrechen. Das Ergebnis einer Umfrage. In: Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik 51 (1913), S. 1-32.
- Hellwig, Albert: Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts. Systematische Zusammenstellung der wichtigsten deutschen und fremden Gesetze und Gesetzentwürfe, Ministerialerlasse, Polizeiverordnungen. Aus amtlichem Material gesammelt, mit Einleitung, kurzen Erläuterungen und einem Sachregister versehen. M. Gladbach 1913 (Lichtbildbühnen-Bibliothek; 5).
- Hellwig, Albert: Kind und Kino. Langensalza 1914 (Beiträge zur Kinderforschung und Heilerziehung; 119).
- Hellwig, Albert: Rechtsgültigkeit von Kinderverbot und Filmzensur in Hamburg. In: Zeitschrift für Kinderforschung 20 (1915), S. 272-275.
- Hellwig, Albert: Die Erlasse zum Schutze der Jugendlichen vor erziehungswidrigen Einflüssen. In: Volkswart 10 (1917), S. 37-52.
- Hellwig, Albert: Der Schutz der Jugend vor erziehungswidrigen Einflüssen. Langensalza 1919.
- Hellwig, Albert: Revolution und Lichtspielreform. In: Hochland 16 (1919), S. 635-638.
- Hellwig, Albert: Jugendschutz gegen Schundliteratur. Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften vom 18. Dezember 1926. Ausführlich erläutert, mit einer eingehenden Einführung in die gesetzgeberischen Probleme der Schundliteraturbekämpfung versehen, unter Abdruck der Ausführungsbestimmungen und Beifügung eines Sachverzeichnisses. Berlin 1927 (Stilke's Rechtsbibliothek; 56).
- Hoernle, Edwin: Grundfragen der proletarischen Erziehung. Berlin 1929.
- Huppert, R.: Das Kinderkino. In: Der Kinematograph 5 (1912), H. 294, [ohne Paginierung].

- Joniak, N.: Eine wohlverdiente Abfuhr. In: Der Kinematograph 6 (1913), H. 364, [ohne Paginierung].
- Kalbus, Oskar: Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht. Berlin 1922.
- Kästner, Erich: Ästhetik des Films [1928]. In: Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924). Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt/M. 2001. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1536), S. 175-176.
- Kästner, Erich: Hätten wir das Kino
- Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen (1932). München ⁴2003.
- Kleibömer, Georg: Kinematograph und Schuljugend. In: Der Kinematograph 3 (1909), H. 124, [ohne Paginierung].
- Kühner, Carl: Gefahren moderner Jugendlektüre (1859). In: Ders.: Pädagogische Zeitfragen für Eltern und Schulmänner. Frankfurt/M. 1863, S. 98-134.
- Kunte, Josef: Das Kino. Ein Mahn- und Warnruf an Eltern und Jugend. Klagenfurt [1917].
- L., M.: Das Kino für Kinder. In: Der Kinematograph 13 (1919), H. 627, [ohne Paginierung].
- Lampe, F[elix]: Filmbegutachtungen bei der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. Berlin [o.J:] (Bildwart-Flugschriften; 9).
- Lampe, Felix: Vom Jugendfilm. In: Pädagogisches Zentralblatt 1 (1919/20), S. 305-311.
- Lampe, [Felix]: Zur Methodik des stehenden und des laufenden Lichtbildes. In: Lampe, F./P. Hildebrandt (Hg.): Das stehende und laufende Lichtbild. Bericht über die Bildwoche vom 4. bis 9. Oktober 1920. Berlin 1921, S. 16-27.
- Lampe, Felix: Von der Bildstelle des Zentralinstituts. In: Das Bildspiel 1 (1922), S. 67-68.
- [Lampe, Felix/Walther Günther]: Prüfungsordnung für technische Leiter von Lichtbildveranstaltungen. In: Bild und Schule (1924), Heft 2.
- Lampe, F[elix]: Der Jugendfilm. In: Pädagogische Rundschau 1 (1924/25), S. 239-246.
- Lampe, F[elix]: Die Geschichte der Bildstelle des Zentralinstituts. (Persönliche Erinnerungen). In: Der Bildwart 3 (1925), S. 309-314.
- Lampe, Felix: Zehn Jahre Bildstelle. In: Pädagogisches Zentralblatt 9 (1929), S. 199-204.
- Lampe, Felix: Zehn Deutsche Bildwochen. Persönliche Erinnerungen. In: Der Bildwart 7 (1929), S. 532-539.
- Lange, Konrad: Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt. In: Gaupp, Robert/Konrad Lange: Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. Vorträge gehalten am 21. Mai 1912 in Tübingen. (Dürer Bund. Flugschrift zur Ausdruckskultur; 100) S. 12-48.
- Lange, Konrad: Die Zukunft des Kinos (1913/14). In: Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Stuttgart 1992, S. 109-120. Lange, Konrad: Nationale Kinoreform. M. Gladbach 1918.
- Lange, Konrad: Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart 1920.
- Le Bon, Gustav: Psychologie der Massen (1895). Mit einer Einführung von Walther Moede. 5. deutsche Aufl. auf Grund der autorisierten Übersetzung

- von Dr. Rudolf Eisler, durchgesehen von Elisabeth Göhlsdorf. Leipzig [1932] (Kröners Taschenausgabe; 99).
- Lemke, Hermann: Durch die Technik zur Schulreform. Zwei modern-technische Lehrmethoden und Veranschaulichungsmittel in der Schule der Zukunft. Leipzig 1911.
- Lemke, Hermann: Die kinematographische Unterrichtsstunde. (Methodische Bemerkungen und ausgeführte Lektionen). Leipzig 1911.
- Lemke, Hermann: Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Eine kulturgeschichtliche und industrielle Studie. Leipzig [1912].
- Lemke, Hermann. Kinematographische Wanderungen durch Deutschland. In: Volksbildung 42 (1912), S. 124-125.
- Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766). In: Helmes, Günter/Werner Köster (Hg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart 2002, S. 52-55.
- Linde, Ernst: Kunst und Kind. In: Ders.: Kunst und Erziehung. Gesammelte Aufsätze. Leipzig 1901, S. 242-266.
- Lolling, J.: Kino und Schule. In: Pädagogische Abhandlungen 16 (1913), S. 161-172.
- Lorenzen, Ernst: Kinematograph und Schule. In: Die Sonde 3 (1911), S. 578-582.
- Lottig, William: Fitzebutze. Ein neues deutsches Kinderbuch. Im Auftrage des Hamburger Jugendschriften-Ausschusses besprochen von W. Lottig, Lehrer in Hamburg. Sonderabdruck aus der Pädagogischen Reform, Organ der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung. [Berlin 1900].
- Lukács, Georg: Gedanken zu einer Ästhetik des Kino (1913). In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München 1978 (Deutsche Texte; 48), S. 112-118.
- Marcks, Georg/Walther Günther: Lehr- und Kulturfilm. Gesetze und Verordnungen über das Filmwesen, unter besonderer Berücksichtigung von Schule, Jugendpflege und Volksbildung. Berlin 1933 (Weidmannsche Taschenausgaben für die preußische Schulverwaltung; 75).
- Markull, Wilhelm: Vergnügungssteuer. Die Bestimmungen des Reichsrats über die Vergnügungssteuer in der Fassung der Bekanntmachung vom 12. Juni 1926 (RGBl. I S. 262) in Verbindung mit § 14 des Finanzausgleichsgesetzes. 2. vollständig umgearbeitete Auflage 1927.
- Matzdorf, Antrag: Ein dringendes Gebot der Stunde. In: Pädagogische Reform 43 (1919), Nr. 16, S. 104-105.
- Matzdorf, Paul: Unsere Märchen- und Sagenwelt im Film. In: Der Bildwart 3 (1925), S. 863-864.
- Meister, Richard: Zur Einführung [der 6. Deutschen Bildwoche 1925 in Wien]. In: Bergstein, Ludwig/Heinrich Fuchsig/Adolf Hübl (Hg.): Die Wiener Bildwoche. Bericht über die vom Oesterreichischen Bildspielbund gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin und dem Bildspielbund Deutscher Städte vom 9.-14. Oktober 1925 in Wien veranstaltete VI. Deutsche Bildwoche. Wien: 1926, S. 15- 17.
- Meyer, Lucie: Die Bremer Lehrerinnen und die Kinogefahr. In: Die Lehrerin 30 (1913), S. 153-156 und S. 161-164.
- Mildner, [...]: Aus der Geschichte der Filmzensur. In: Der Bildwart 3 (1925), S. 339-346.
- Murawski, Friedrich: Die Kinematographie und ihre Beziehung zu Schule und Unterricht. Dresden-Blasewitz 1913 (Zur Pädagogik der Gegenwart; 39).

- Murawski, Friedrich: Kindervorstellungen im Kino. (Zugleich ein Beitrag zum Thema „Pädagog und Kinobesitzer“.) In: Pädagogische Warte 21 (1914), S. 980-987.
- Nack, Erwin Wolfgang: Hinter den Kulissen der internationalen Märchenfilmproduktion. In: Internationale Lehrfilmschau 2 (1930), S. 1516-1522.
- Nickol, H[ermann]: Kino und Jugendpflege. [Vortrag, gehalten in der Frauenakademie in Düsseldorf]. Langensalza 1919 (Aktuelle Fragen aus der Pädagogik der Gegenwart; 18).
- Noack, Victor: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Gautzsch b. Leipzig 1913 (Kultur und Fortschritt. Neue Folge der Sammlung „Sozialer Fortschritt. Hefte für Volkswirtschaft, Sozialpolitik, Frauenfrage, Rechtspflege und Kulturinteressen; 487/88).
- Ockelmann, H.: Schundliteratur und Kino. In: Pädagogische Reform 37 (1913), 2. Beilage zu Nr. 43, [ohne Paginierung].
- Ohnesorg, Franziska: Kino und Jugendschutz. In: Die Lehrerin 30 (1914), S. 369-370.
- Pallat, Eröffnung des Lehrgangs [„Das stehende und laufende Lichtbild“ auf der 1. Bildwoche 1920 in Berlin]. In: Lampe, F./P. Hildebrandt (Hg.): Das stehende und laufende Lichtbild. Bericht über die Bildwoche vom 4. bis 9. Oktober 1920. Berlin 1921, S. 7-15.
- Pallat, Ludwig: Zum Ausscheiden von Professor Lampe aus der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. In: Der Bildwart 9 (1931), S. 157-161.
- Pallat, Eröffnung des Lehrgangs [„Das stehende und laufende Lichtbild“ auf der 1. Bildwoche 1920 in Berlin]. In: Lampe, F./P. Hildebrandt (Hg.): Das stehende und laufende Lichtbild. Bericht über die Bildwoche vom 4. bis 9. Oktober 1920. Berlin 1921, S. 7-15.
- Paulsen, Friedrich: Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten. Vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart. Bd. 2: Der gelehrte Unterricht im Zeichen des Neuhumanismus. 1710-1892. 2. umgearb. und sehr erw. Aufl. 1897.
- Pfemfert, Franz: Kino als Erzieher (1911). In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München 1978 (Deutsche Texte; 48), S. 59-62.
- Pinthus, Kurt (Hg.): Das Kinobuch. Kinodramen von Bermann, Hasenclever, Langer u.a. Leipzig 1914.
- Pollatz, M.: Kinematograph und Schule. In: Archiv für Pädagogik 1 (1913), S. 559-561.
- Popert, Hermann M.: Hamburg und der Schundkampf. Bd. 2: Filmfragen. Hg. vom Ausschuß beim Jugendamt Hamburg für das Lichtspielwesen und den Schutz der Jugend bei Lustbarkeiten im Einvernehmen mit dem Landesjugendamt Haumburg und der Hamburgischen Oberschulbehörde. Hamburg-Großbostel 1927.
- Prestel, Josef. Geschichte des deutschen Jugendschrifttums. Freiburg 1933 (Handbuch der Jugendliteratur; 3).
- Radtke, Jugendpflege und Jugendfilm: In: Der Bildwart 5 (1927), S. 16-19.
- Rein, [...]: Der Lehrfilm und die Schule. In: Der Kinematograph 17 (1923), Nr. 832, S. 5-6.
- Reiniger, Lotte: Wie ich zum Scherenschnittfilm kam. In: Daheim 63 (1926/27), S. 10-12.

- Rose, H. K.: Kino und Kunst. In: Die Hochwacht 9 (1919), S. 205-206.
- Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder Über die Erziehung (1763). Herausgegeben, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Martin Rang. Stuttgart 2001 (Universal-Bibliothek; 901).
- S.: Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben. In: Pädagogische Zeitung 36 (1907), S. 845-848.
- Samuleit, P[aul]: Die Kinofrage vor der deutschen Lehrerschaft. Volksbildung 42 (1912), S. 226-228.
- Samuleit, Paul/Emil Borm: Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel. Vorträge und Verhandlungen der 42. Hauptversammlung der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung. Berlin 1912.
- Schultze, Ernst: Der Kinematograph als Bildungsmittel. Halle a.d.S. 1911.
- Scharrelmann, Heinrich: Plaudereien über mein Leben und Schaffen. Braunschweig und Hamburg ²1921.
- Schmidl, Leopold: Der Kinorausch der Jugend. In: Der Kinematograph 4 (1911), H. 239, [ohne Paginierung].
- Schmidt, A.: Der Kinematograph als Schädiger und Helfer in Erziehung und Unterricht. Pädagogische Warte 20 (1913), S. 1288-1296.
- Schmidt, Otto: Die Gefahren der Kinematographen für unsere Kinder. In: Schroedels Praxis der Volksschule 18 (1908), S. 16-21.
- Schmitz, [...]: Kino und Großstadtjugend. In: Die Hochwacht 4 (1913/14), S. 26-30.
- Schönhuber, Franz X.: Die Kinematographentheater. Eine Orientierung und eine Kritik. In: Bayerische Lehrerzeitung 47 (1913), S. 213-218.
- Schönhuber, Franz Xaver: Das Kinoproblem im Lichte von Schülerantworten. [Leipzig 1918] (Beihefte zur Zeitschrift „Lehrerfortbildung“; 19).
- Schönhuber, Franz Xaver: Die Kinofrage in der Jugendschutzbewegung. Bildungspflege 1 (1919/20), S. 160-165.
- Schroeder, Johannes: Der Jugendliche im Reichslichtspielgesetz. Jugendführung 12 (1925), S. 153-157.
- Schubert, W. Kinematograph, Lehrerschaft und Schule. In: Die Sonde 3 (1911), S. 573-578.
- Schubert, W.: Die Verbesserung im Kinematographenwesen u. d. Lehrerschaft. In: Die Jugendfürsorge 13 (1912), S. 91-97.
- Samuleit, Paul: Kino und Kind. In: Archiv für Pädagogik 1 (1913), S. 9-21.
- Sellmann, Adolf: Der Kinematograph als Volkserzieher? Vortrag, gehalten am 14. November 1911 in der 26. Generalversammlung des Westdeutschen Sittlichkeitsvereins in Gelsenkirchen, in erweiterter Form.). Langensalza 1912 (Pädagogisches Magazin; 470).
- Sellmann, Adolf: Kino und Schule. M. Gladbach 1914 (Lichtbühnen-Bibliothek; 6).
- Seydlitz, Alfred. Jugendbewegung und Spielfilm. In: Mitteilungen der Staatlichen Zentralstelle für Jugendpflege im Regierungsbezirk Arnsberg 17 (1929), S. 210-211.
- Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben (1903). In: Ders.: Georg Simmel. Gesamtausgabe. Hg. von Ottheim Rammstedt. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd.1. Frankfurt/M. 1995, S. 116-131.
- Spier, Ike: Die sexuelle Gefahr im Kino. In: Die neue Generation 8 (1912), S. 192-198.
- Tannenbaum, Herbert: Kino und Theater. München 1912.

- Thielemann, Walter: Jugendpflege und Kinematographie. In: Der Kinematograph 5 (1912), H. 295, [ohne Paginierung].
- Thielemann, Walter: Die Möglichkeiten einer literarischen Erziehung mit Hilfe des Films. In: Die Hochwacht 9 (1919), S. 80-84.
- Thürnagel, Georg: Die Jugend und das Kino. Eine Kundgebung der gesamten Jugend Hamburgs. In: Hamburger Echo vom 21.9.1919.
- Treitl, Richard: Die Handhabung der Filmzensur. In: Der Kinematograph 5 (1912), H. 280, [ohne Paginierung].
- Ücker, [...]: Behandlung von Märchen, Scherz- und anderen Unterhaltungsbildern. In: Acht Vorträge zur Lichtspielreform. Als Manuskript gedruckt. Stettin [1917], S. 91-102.
- Verband Deutscher Volksschullehrerinnen (Hg.): Die deutsche Jugend im Kino. Beobachtungen deutscher Volksschullehrerinnen. Sonderdruck aus dem 30. Jahrgange der „Lehrerin“, Beiblatt B und Hauptblatt, Nr. 20 und 21. Leipzig 1914.
- Viertel, Berthold: Das Kino (1912/13). In: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München 1978 (Deutsche Texte; 48), S. 70-72.
- Warstatt, Willi: Zur Frage des Besuches der Lichtspielhäuser durch Jugendliche. In: Bücherei und Bildungspflege 1 (1921), S. 84-88.
- Warstatt, Willi/Franz Bergmann: Kino und Gemeinde. M. Gladbach 1913 (Lichtbühnen- Bibliothek; 3).
- Wolgast, Heinrich: Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Hamburg 1896.
- Wolgast, Heinrich: Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Leipzig ⁴1910.
- Wolgast, Heinrich: Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Hg. von Elisabeth Arndt-Wolgast und Walter Flacke. Worms ⁷1950.
- Wolgast, Heinrich: Die Aufgaben der lokalen Prüfungsausschüsse. In: Ders: Vom Kinderbuch. Gesammelte Aufsätze. Leipzig und Berlin 1906, S. 67-79.
- W[olgast], H[einrich]: Ilse Frapan. Hamburger Bilder für Hamburger Kinder. [Rezension]. In: Pädagogische Reform 23 (1899), Beilage zu Nr. 41 [ohne Paginierung].
- Wolgast, Heinrich: Ganze Menschen. Ein sozial-pädagogischer Versuch. Berlin-Schöneberg: Buchverlag der „Hilfe“ 1910.
- Wolgast, Heinrich: Über Bilderbuch und Illustration. In: Ders: Vom Kinderbuch. Gesammelte Aufsätze. Leipzig und Berlin 1906, S. 121-140.

9.4 Sekundärliteratur

- Albersmeier, Franz-Josef. Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer ‚Literaturgeschichte des Films‘. Heidelberg 1989.
- Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit (1960). München ¹⁴2000.
- Azegami, Taiji: Die Jugendschriften-Warte. Von ihrer Gründung bis zu den Anfängen des ‚Dritten Reiches‘ unter besonderer Berücksichtigung der Kinder- und Jugendliteraturbewertung und -beurteilung. Frankfurt/M. u.a. 1996.
- Barck, Karlheinz: Literaturgeschichte als Mediengeschichte. In: Münz-Koenen, Inge/Wolfgang Schäffner (Hg.): Masse und Medium. Verschiebungen in

- der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000. Berlin 2002, S. 222-235.
- Barth, Susanne: Mädchenlektüren. Lesediskurse im 18. und 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 2002.
- Bathrick, David: Der ungleichzeitige Modernist: Béla Balázs in Berlin. In: Jung, Uli/Walter Schatzberg (Hg.): Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg. München u.a. 1992, S. 26-38.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung (1935): In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I,2: Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1991, (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 931), S.431-469.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung (1936/39): In: Ders.: Medienästhetische Schriften. Frankfurt/M. 2002, (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1601), S.351-383.
- Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart 1977.
- Birett, Herbert (Hg.): Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920. Berlin u.a. 1980.
- Böhme, Günther: Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und seine Leiter. Zur Pädagogik zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. Neuburgweier/Karlsruhe 1971.
- Bonfadelli, Heinz: Medienwirkungsforschung. Bd. 1: Grundlagen und theoretische Perspektiven. Konstanz 1999 (Uni-Papers; 10).
- Bracht, Edgar: Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M. u.a. 1987 (Marburger germanistische Studien; 8).
- Brüggemann, Theodor in Zusammenarbeit mit Otto Brunken (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1570 bis 1750. Stuttgart 1991.
- Brunken, Otto: Kinder- und Jugendliteratur von den Anfängen bis 1945. In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 1: Grundlagen - Gattungen. Baltmannsweiler 2000, S. 17-96.
- Brunken, Otto/Bettina Hurrelmann/Klaus-Ulrich Pech: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850. Stuttgart 1998.
- Bundesverband Jugend & Film (Hg.): Von Lumière zu Multiplex. Film - Spiegel des Lebens? Eine Annäherung an 100 Jahre Kino. Gerolzhofen 1993.
- Capovilla, Andreas: Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938. Wien, Köln, Weimar 1994 (Literatur in der Geschichte - Geschichte in der Literatur; 32).
- Crary, Jonathan: Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture. Cambridge, London 1999.
- Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden, Basel 1996.
- Davison, Phillips W.: The Third-Person Effect in Communication. In: Public Opinion Quarterly 47 (1983), S. 1-15
- Davison, Phillips W.: The Third-Person Effect Revisited. In: Int. Journal of Public Opinion Research 8 (1996), S. 113-119.
- Degenhart, Arnim: „Bedenken, die zu überwinden sind...“. Das neue Medium Film im Spannungsfeld reformpädagogischer Erziehungsziele. Von der Kinoreformbewegung bis zur handlungsorientierten Filmarbeit Adolf Reichweins. München 2001.

- Diederichs, Helmut H.: Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Publikation im Internet 2001 (<http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf> vom 04.07.2006)
- Diederichs, Helmut H.: Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films. In: Ders. (Hg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Frankfurt/M. 2004 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1652), S. 9-27.
- Diederichs, Helmut H.: „Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen“. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge. [Nachwort]. In: Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1924). Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt/M. 2001. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1536), S. 115-147.
- Drüe, Hermann: Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich. In: Mai, Ekkehard/Stephan Waetzoldt/Gerd Wolandt (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Berlin 1983 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich; 3), S. 71-98.
- Duckwitz, Amelie/Martin Loiperdinger/Susanne Theisen: „Kampf dem Schundfilm!“ - Kinoreform und Jugendschutz in Trier. In: KINtop 9 (2000), S. 53-61.
- Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt/M. 1984.
- Erber-Groiß, Margarete: Unterhaltung und Erziehung. Studien zur Soziologie und Geschichte des Kinder- und Jugendfilms. Frankfurt/M. u.a. 1989 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 30: Theater- Film- und Fernsehwissenschaften; 27).
- Ewers, Hans-Heino (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Romantik. Eine Textsammlung. Stuttgart 1984.
- Ewers, Hans-Heino: Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck. München 1989.
- Ewers, Hans-Heino (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung. Eine Textsammlung. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1990.
- Ewers, Hans-Heino, in Zusammenarbeit mit Myriam Mieles (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Von der Gründerzeit bis zum Ersten Weltkrieg. Eine Textsammlung. Stuttgart 1994.
- Ewers, Hans-Heino: Eine folgenreiche, aber fragwürdige Verurteilung aller „spezifischen Jugendliteratur“. Anmerkungen zu Heinrich Wolgasts Schrift „Das Elend unserer Jugendliteratur“ von 1896. In: Dolle-Weinkauff, Bernd/Hans-Heino Ewers (Hg.): Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast. Weinheim, München 1996 (Jugendliteratur – Theorie und Praxis), S. 9-25.
- Ewers, Hans-Heino: Der Autor als Star. Erich Kästners auktoriale und aktionale Selbstinszenierung im Kinderroman. In: Dolle-Weinkauff, Bernd/Hans-Heino Ewers unter Mitarbeit von Ute Dettmar (Hg.): Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller. Studien zur internationalen Rezeption des kinderliterarischen Werks. Frankfurt/M. 2002, S. 11-30.
- Ettwein, Alice. Die Kinder- und Jugendliteratur und die Medienkonkurrenz zum frühen Film. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2003/2004, S. 44-59.

- Faulstich, Werner/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924. Frankfurt/M. 1994.
- Faulstich, Werner/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft. 1924-1944. Frankfurt/M. 1991.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt/M. 192003.
- Fuchs, Sabine: Kästners Kinderromane auf der Leinwand. Mit Anmerkungen zur Geschichte des deutschen Kinderfilms. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1998/99. Hg. von Hans-Heino Ewers u.a. Stuttgart, Weimar 1999, S. 107-121.
- Führ, Christoph: Gelehrter Schulmann - Oberlehrer - Studienrat. Zum sozialen Aufstieg der Philologen. In: Conze, Werner/Jürgen Kocka (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 1: Bildungssystem und Professionalisierung in internationalen Vergleichen. Stuttgart 1989 (Industrielle Welt; 38), S. 417-457.
- Graf, Andreas: Ilse Frapan. (Ungedrucktes Manuskript. Erscheint in: Brunken, Otto/Bettina Hurrelmann/Gisela Wilkending (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850-1900. Stuttgart.)
- Grois, Boris: Über das Neue. Versuche einer Kulturökonomie. München, Wien 1992.
- Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt/M. 1995 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1148).
- Gunning, Tom: The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-garde. In: Wide Angle 8 (1986), S. 63-70.
- Habermann, „Das Gewohnte und das Feste will ich lassen...“ Annäherung an eine vergessene Dichterin: Tami Oelfken (1888-1957). In: Allmende 11 (1991), S. 166-188.
- Hake, Sabine: The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany 1907-1933. Lincoln, London 1993.
- Hake, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbek 2004 (rowohlts enzyklopädie).
- Hansen-Schaberg: Tami Oelfken (1888-1957). Die reformpädagogischen Berliner Jahre. In: Dies. (Hg.): „Etwas erzählen“. Die lebensgeschichtliche Dimension in der Pädagogik. Bruno Schonig zum 60. Geburtstag. Baltmannsweiler 1997, S. 132-141.
- Heidtmann, Kindermedien und Medienverbund. In: Wild, Reiner (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Unter Mitarbeit von Otto Brunken u.a. 2. ergänzte Auflage. Stuttgart, Weimar 2002, S. 402-454.
- Heller, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland. Tübingen 1985 (Medien in Forschung + Unterricht. Ser. A; 15).
- Hengst, Heinz: Tendenzen der Liquidierung von Kindheit. In: Ders. u.a.: Kindheit als Fiktion. Frankfurt/M. 1981 (edition suhrkamp 1081, Neue Folge; 81), S. 11-72.
- Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans. Frankfurt/M. 1996.
- Hobsch, Manfred: Deutsche Märchenfilme für das Kino. In: Lexikon des Kinder- und Jugendfilms im Kino, im Fernsehen und auf Video. Hg. von Horst Schäfer in Zusammenarbeit mit dem Kinder- und Filmzentrum in Deutschland (KJF) und der Kinder- und Jugendfilm-Korrespondenz (KJK)

- Bd. 3. Teil 4: Geschichte des Kinder- und Jugendfilms. 9. Erg.-Lfg. September 2001. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer 1998ff.
- Honig, Michael-Sebastian: Entwurf einer Theorie der Kindheit. Frankfurt/M. 1999.
- Hüther, Jürgen: Wegbereiter der Medienpädagogik (7). Die Schulfilmer. In: medien + erziehung 46 (2002), S. 320-323.
- Jacobsen, Wolfgang: Frühgeschichte des deutschen Films. In: Jacobsen, Wolfgang/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar 1993, S. 13-37.
- Jarausch, Konrad H.: Die Krise des deutschen Bildungsbürgertums im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. In: Kocka, Jürgen (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 4: Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation. 1989 (Industrielle Welt; 48), S. 180-205.
- Josting, Petra: Der Jugendschrifttums-Kampf des Nationalsozialistischen Lehrerbundes. Hildesheim u.a. 1995 (Germanistische Texte und Studien; 50).
- Jürgens, Christian: Literatur im Zeitalter des Kinos II: Das „Man“ ohne Eigenschaften oder: Fluchtlinien der Aufschreibssysteme. In: Harro Segeberg (Hg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. Mediengeschichte des Films. Bd. 3. München 2000, S. 241-274.
- Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. München 1978 (Deutsche Texte; 48).
- Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik. In: Jacobsen, Wolfgang/Anton Kaes/Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar 1993, S. 39-100.
- Kalb, Werner: Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen. Probleme, Geschichte, Praxis. Berlin-Spandau; Neuwied 1962.
- Karrenbrock, Helga: Märchenkinder - Zeitgenossen. Untersuchungen zur Kinderliteratur der Weimarer Republik. Stuttgart 1995.
- Karrenbrock, Helga: Das stabile Trottoir der Großstadt. Zwei Kinderromane der Neuen Sachlichkeit, Wolf Durians „Kai aus der Kiste“ und Erich Kästners „Emil und die Detektive“. In: Becker, Sabina/Christoph Weiß (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar 1995, S. 176-194.
- Karrenbrock, Helga: „Revolution im Bücherschrank der Kinder“. Zur Synchronisierung von Kindheit in den Kinderromanen der Neuen Sachlichkeit. In: Wild, Reiner (Hg.): Gesellschaftliche Modernisierung und Kinder- und Jugendliteratur 1997 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft; 12), S. 124-139.
- Kilchenstein, Gabriele. Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906-1914). München 1997 (Diskurs Film Bibliothek; 12).
- Kinter, Jürgen: Arbeiterbewegung und Film (1895-1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiter- und Alltagskultur und der gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Kultur- und Medienarbeit. Hamburg 1985 (MPZ-Materialien-Reihe; 6).
- Kloock, Spahr: Medientheorien. Eine Einführung. 2., korr. und erw. Aufl. München 2000 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 1986).
- Kocka, Jürgen: Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. Göttingen 1987, S. 21-63.

- Köster, Udo: Elitekultur - Kulturelite. Repräsentative Kultur und Sezessionsbewegungen im Kaiserreich. In: Langewiesche, Dieter (Hg.): Das deutsche Kaiserreich. 1867/71 bis 1918. Bilanz einer Epoche. Freiburg, Würzburg 1984, S. 181-188.
- Kollditz, Stefan: Film und kulturelle Kommunikation. Untersuchungen zur Veränderung der Wahrnehmungsweise am Modell des deutschen Stummfilms von 1895 bis 1913. Berlin 1990. (Diss.).
- Kommer, Helmut: Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung. Berlin 1979.
- Kopf, Christine: „Der Schein der Neutralität“ - Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik. In: Koebner, Thomas (Hg.): Diesseits der Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München 2003 (edition text und kritik), S. 451-466.
- Kreuzer, Ingrid: Nachwort. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart 2003, S. 215-230.
- Krüger, Dirk: Die deutsch-jüdische Kinder- und Jugendbuchautorin Ruth Rewald und die Kinder- und Jugendliteratur im Exil. Wuppertal 1989.
- Langewiesche, Dieter: Das neue Massenmedium Film und die deutsche Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik. In: Kocka, Jürgen/Hans-Jürgen Puhle/Klaus Tenfelde (Hg.): Von der Arbeiterbewegung zum modernen Sozialstaat. Festschrift für Gerhard A. Ritter zum 65. Geburtstag. München u.a. 1994, S. 114-130.
- Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie. München 2003.
- Loewy, Hanno: Nachwort. Die Geister des Films. Béla Balázs Berliner Aufbrüche im Kontext. In: Balázs, Béla: Der Geist des Films (1930). Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Frankfurt/M. 2001 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1537), S. 171-230.
- Loewy, Hanno: Zwischen Utopie und Initiation. Béla Balázs' Versuch über die visuelle Kultur des Films. In: Koebner, Thomas (Hg.): Diesseits der Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München 2003 (edition text und kritik), S. 139-167.
- Loewy, Hanno: Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film. Berlin 2003.
- Lorenz, Thorsten: Wissen ist Macht. Die Philosophie des Kinos. München 1988.
- Lüthi, Max: Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie. Köln 1975 (Studien zur Volkserzählung; 1).
- Maase, Kaspar: Die soziale Konstruktion der Massenkünste. Der Kampf gegen Schmutz und Schund 1907-1918. Eine Skizze. In: Papenbrock, Martin u.a. (Hg.): Kunst und Sozialgeschichte. Pfaffenweiler 1995, S. 262-278.
- 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: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970. Frankfurt/M. 1997.
- Maase, Kaspar: Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich. In: Archiv für Sozialgeschichte 41 (2001), S. 39-77.

- Maase, Kaspar: Einleitung: Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900. In: Ders./Wolfgang Kaschuba (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. Köln, Weimar, Wien 2001 (Alltag & Kultur; 8), S. 9-45.
- Maase, Kaspar: Die soziale Bewegung gegen Schundliteratur im deutschen Kaiserreich: ein Kapitel aus der Geschichte der Volkserziehung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 27 (2002), S. 45-123.
- Maase, Kaspar: ‚Schundliteratur‘ und Jugendschutz vor dem Ersten Weltkrieg. Eine Fallstudie zur Kommunikationskontrolle in Deutschland. (URL:http://www.uni-frankfurt.de/fb03/K.G/B3_2002_Maase.pdf vom 20.05.05)
- Major, Herbert: „...Ein Genie der Nächstenliebe“. Dr. jur. Frieda Duensing. Diepholz 1985.
- Mattenkloft, Gert: Das gefräßige Auge. In: Merkur 35 (1981), S. 1252-1262.
- Meyer, Peter: Medienpädagogik. Entwicklung und Perspektiven. Königstein 1978 (Hochschulschriften Erziehungswissenschaft; 1).
- Mischke, Horst: Die Bremer Schulreformer Heinrich Scharrelmann und Fritz Gansberg. In: Informationen Jugendliteratur und Medien. 1. Beiheft 1990: Von den Anfängen der Jugendschriftenbewegung. Die Jugendschriftenausschüsse und ihr „Vorort“ Hamburg um 1900. Hg. von Gerade Schmidt-Dumont, S. 71-77.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: German film censorship during World War I. In: Film History 9 (1997), S. 71-94.
- Müller, Corinna: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912. Stuttgart, Weimar 1994.
- Müller, Corinna: Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Müller, Corinna/Harro Segeberg (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918. Mediengeschichte des Films. Bd. 2. München 1998, S. 43-75.
- Müller, Corinna: Frühes Hamburger Kinderkino. Aspekte der Konstituierung einer jugendlichen Kino-Teilöffentlichkeit. In: Faulstich, Werner/Knut Hickethier (Hg.): Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffsklärung. Bardowick 2000 (IfAM-Arbeitsberichte; 18), S. 118-131.
- Müller, Corinna: Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter. In: Maase, Kaspar/Wolfgang Kaschuba (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. Köln, Weimar, Wien 2001 (Alltag & Kultur; 8), S. 62-91.
- Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918. Bd. 1: Arbeitswelt und Bürgergeist. München ²1991.
- Oelkers, Jürgen: Bruch und Kontinuität. Zum Modernisierungseffekt der Reformpädagogik. In: Zeitschrift für Pädagogik 40 (1994), H. 4, S. 565-583.
- Paech, ‚Filmisches Schreiben‘ im Poetischen Realismus. In: Segeberg, Harro (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films. Bd. 1. München 1996, S. 237-260.
- Pech, Klaus-Ulrich (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur vom Biedermeier bis zum Realismus. Eine Textsammlung. Stuttgart 1985.
- Platon: Phaidros oder Vom Schönen. In: Helmes, Günter/Werner Köster (Hg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart 2002, S. 26-30.

- Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990.
- Postman, Neil: Das Verschwinden der Kindheit (1982). Frankfurt/M. 1997.
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen; Basel 2002.
- Richter, Dieter: Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt/M. 1987.
- Richter, Karin/Thomas Trautmann: Kindsein in der Mediengesellschaft. Interdisziplinäre Annäherungen. Weinheim, Basel 2001.
- Ringer, Fritz K.: Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933. München 1987.
- Ruprecht, Horst: Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland. München 1959.
- Ruprecht, Lehren und Lernen mit Filmen. Bad Heilbrunn/Obb 1970.
- Rutz, Gerd-Peter: Darstellungen von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre. Hamburg 2000 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte; 8).
- Schenk, Michael: Medienwirkungsforschung. 2., vollst. überarb. Aufl. Tübingen 2002.
- Schlüpmann, Heide: Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos. Basel; Frankfurt/M. 1990.
- Schmidt, Joachim: Die Diskussion um die „Gegenwärtigkeit“ - ein Streit für eine realistische Kinderliteratur? In: Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur 6 (1964), S. 142-149.
- Schmidt-Dumont: Kunsterziehungsbewegung und Reformpädagogik. In: Informationen Jugendliteratur und Medien. 1. Beiheft 1990: Von den Anfängen der Jugendschriftenbewegung. Die Jugendschriftenausschüsse und ihr „Vorort“ Hamburg um 1900. Hg. von Gerade Schmidt-Dumont, S. 56-70.
- Schön, Erich: Geschichte des Lesens. In: Franzmann, Bodo u.a. (Hg.): Handbuch des Lesens. München 1999, S. 1-85.
- Schorb, Bernd: Medienalltag und Handeln. Medienpädagogik im Spiegel von Geschichte, Forschung und Praxis. Opladen 1995.
- Schorr, Thomas: Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Neubiberg 1990.
- Siemann, Wolfram in Verbindung mit Andreas Graf: Recht, Staat und Öffentlichkeit. In: Jäger, Georg/Dieter Langewiesche/Wolfram Siemann (Hg.): Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1870-1918. Bd. 1. Teil 1. Frankfurt/M. 2001, S. 87-121.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen⁶1995 (UTB für Wissenschaft. Uni- Taschenbücher; 904).
- Stiglegger, Marcus: Zwischen Revolte und Diktatur. Jugendfilme der Weimarer Republik. In: Koebner, Thomas (Hg.): Diesseits der ›Dämonischen Leinwand‹. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München 2003 (edition text und kritik), S. 311-326.
- Storim, Miriam: „Einer, der besser ist, als sein Ruf“. Kolportageroman und Kolportagebuchhandel um 1900 und die Haltung der Buchbranche. In: Maase, Kaspar/Wolfgang Kaschuba (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. Köln, Weimar, Wien 2001 (Alltag & Kultur; 8), S. 252-282.

- Stratenwerth, Irene/Hermann Simon (Hg.): Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung im Centrum Judaicum Berlin vom 2. Februar 2004 bis Mai 2004. Berlin 2004.
- Strobel, Hans: Kinderfilm und Kinderkino in der BR Deutschland. In: Twele, Holger (Hg.): Kinderkino in Europa. Wunsiedel 1993, S. 9-16.
- Sturm, Eva: Von der Zensurfreiheit zum Zensurgesetz. In: Malte Hagener (Red.): Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933. München 2000 (Ein CineGraph Buch), S. 63-69.
- Terveen, Fritz: Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland. Emsdetten 1959 (Beiträge zur Filmforschung; 3).
- Tost, Birte: Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik. Frankfurt/M. 2005 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 35).
- Töteberg, Michael: Filmstadt Hamburg. Von Hans Albers bis Wim Wenders, vom Abaton zu den Zeise-Kinos. Kino-Geschichte(n) einer Großstadt. Hamburg² 1997.
- Troitsch, Ulrich: Technik, Naturwissenschaft und Medizin. In: Langewiesche, Dieter (Hg.): Das deutsche Kaiserreich. 1867/71 bis 1918. Bilanz einer Epoche. Freiburg, Würzburg 1984, S. 166-180.
- Ullrich, Volker: Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt/M. ⁴2001.
- Vogel, Josel: Respondenz [zu Karlheinz Barcks Vorschlag einer „Literaturgeschichte als Mediengeschichte“]. In: Münz-Koenen, Inge/Wolfgang Schäffner (Hg.): Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000. Berlin 2002, S. 236-238.
- Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart 1996.
- Wiehle, Martin: Otto Bernhard Wendler - Leben und Werk (unveröffentlichtes Manuskript).
- Wiehle, Martin: Otto Bernhard Wendler - Schriftsteller, Pädagoge und Kulturpolitiker. In: Almanach. Literarische Gesellschaft Magdeburg e.V. 1995/97, S. 10-23.
- Wild, Reiner: Aufklärung. In: Ders. (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Unter Mitarbeit von Otto Brunken u.a. 2. ergänzte Auflage. Stuttgart, Weimar 2002, S. 45-98.
- Wilkending, Gisela: Volksbildung und Pädagogik ‚vom Kinde aus‘. Eine Untersuchung zur Geschichte der Literaturpädagogik in den Anfängen der Kunsterziehungsbewegung. Weinheim, Basel 1980 (Beltz-Forschungsberichte).
- Wilkending, Gisela: Literaturpädagogik in der Kaiserzeit. Paderborn u.a. 1982 (Informationen zur Sprach- und Literaturdidaktik; 40).
- Wilkending, Gisela: „Kind und Kunstwerk! Sind das nicht gewaltige unvereinbare Gegensätze?“ Historische Anmerkungen zu einer unentschiedenen Streitfrage. In: Ader, Dorothea u.a. (Hg.): Sub tua platano. Festgabe für Alexander Beinlich. Emsdetten 1981, S. 279-292.
- Wilkending, Gisela: Wolgast, Heinrich. In: Doderer, Klaus (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- u. Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Hg. von Klaus Doderer. Bd. 3 (P-Z). Weinheim, Basel: 1984, S. 825-827.

- Wilkending, Gisela: Einige Mitteilungen über die Kontinuität leseskeptischer Positionen in der Kinder- und Jugendliteraturkritik. Von Friedrich Gedike zu Heinrich Wolgast. In: Josting, Petra/Jan Wirrer (Hg.): Bücher haben ihre Geschichte: Kinder- und Jugendliteratur, Literatur und Nationalsozialismus, Deutschdidaktik. Norbert Hopster zum 60. Geburtstag. Hildesheim, Zürich, New York 1996, S. 141-149.
- Wilkending, Gisela: Kritik der Jugendlektüre. In: Dolle-Weinkauff, Bernd/Hans-Heino Ewers (Hg.): Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast. Weinheim, München 1996, S. 38-68.
- Wilkending, Gisela: Kritik der Jugendlektüre. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Herausbildung der Hamburger Jugendschriftenbewegung. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung (1996/97), S. 38-68.
- Wilkending, Gisela: Von der Abwehr des Häßlichen zur Suche nach den Grundlagen einer kindlichen Ästhetik. Zu den Anfängen einer kinderliterarischen Moderne. In: Reiner Wild (Hg.): Gesellschaftliche Modernisierung und Kinder- und Jugendliteratur 1997 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft; 12), S. 81-99.
- Wilkending, Gisela: Kind und Gedicht. Reformpädagogik, Jugendschriftenbewegung und moderne Kunstbewegung der Jahrhundertwende. In: Rank, Bernhard/Cornelia Rosebrock (Hg.): Kinderliteratur, literarische Sozialisation und Schule. Weinheim 1997 (Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Heidelberg; 29), S. 177-199.
- Wilkending, Gisela: Die Kommerzialisierung der Jugendliteratur und die Jugendschriftenbewegung um 1900. In: Maase, Kaspar/Wolfgang Kaschuba (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. Köln, Weimar, Wien 2001 (Alltag & Kultur; 8), S. 218-251.
- Wilkending, Gisela: Massenunterhaltung und Jugendliteratur. Zur Auflösung des narrativ-auktorialen Schreibkonzepts in der Jugendliteratur der Jahrhundertwende. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002, S. 49-70.
- Wilkending, Gisela: Die Mädchenlektüre im Kontext der Kultur und Geschlechterdebatte um 1900. In: Dies. (Hg.): Mädchenliteratur der Kaiserzeit. Zwischen weiblicher Identifizierung und Grenzüberschreitung. Stuttgart, Weimar 2003, S. 11-73.
- Weinkauff, Gina: Ilse Frapans kleine Flaneure. Bilder der Großstadt in einem zu Unrecht vergessenen Kinderbuch der Jahrhundertwende. In: Barthel, Henner u.a. (Hg.): Aus „Wundertüte“ und „Zauberkasten“. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinz-Jürgen Kliwer 2000 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 9), S. 227-244.
- Wuss, Peter: Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms. Berlin: 1990.
- Zimmereimer, Kurt: Die Filmzensur. Breslau-Neukirch 1934. (Abhandlungen der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der Universität Königsberg; 5).
- Zsuffa, Joseph: Béla Balázs. The man and the artist. Berkeley u.a. 1987.

9.5 Kinder- und Jugendbücher

- Asenijeff, Elsa: Unschuld. Ein modernes Mädchenbuch. Leipzig: Seemann 1901.
- Balázs, Béla: Das richtige Himmelbau. 3 Märchen. München: Drei Masken Verlag 1925.
- Bossi Fedrigotti, Anton: Lotti geht nicht zum Film. Göttingen: Fischer 1958 (Göttinger Jugend-Bände).
- Bruns, Marianne: Jau und Trine laden ein. Berlin-Grunewald: Williams & Co 1933.
- Dantz, Carl: Peter Stoll. Ein Kinderleben. Von ihm selbst erzählt (1925). Neu herausgegeben von Johannes Merkel und Dieter Richter. München: Weismann 1978. (Sammlung alter Kinderbücher; 3).
- Durian, Wolf: Kai aus der Kiste. Eine ganz unglaubliche Geschichte (1927). Neuausg. der Erstfassung. München: Klopp 1995.
- Frank, Leonhard: Die Räuberbande. Roman. München; Berlin: Georg Müller 1914.
- Fuhlberg-Horst, John: Hans Raven der Filmregisseur. Reutlingen: Enßlin & Laiblin [1928].
- Gahtgens, Eva: Kleine Hamburger daheim. Eine Erzählung für kleine Leute. Hamburg: Agentur der Rauhen Hauses 1916.
- Gansberg, Fritz: Streifzüge durch die Welt der Großstadtkinder. Lebensbilder und Gedankengänge für den Anschauungsunterricht in Stadtschulen. Leipzig, Berlin: Teubner 1905.
- Gansberg, Fritz und H. Eildermann: Unsere Jungs. Geschichten aus der Stadt Bremen. Hg. vom Bremer Jugendschriftenausschuss. Leipzig: Teubner 1906.
- Geiger-Gog, Anni: Fiete, Paul & Kompanie. Die von der Webergasse. Stuttgart: D. Gundert Verlag 1932 (Sonne und Regen im Kinderland; 40).
- Hennings, Richard: Klein Heini ein Großstadtjunge. Geschichten aus dem Leben eines sechsjährigen Jungen erzählt für andere kleine Jungen und Mädchen. Bd.1. 81.-95. T. Köln: Schaffstein [ca. 1915] (Schaffsteins Blaue Bändchen; 21) [EA 1912].
- Hohenegg, Helene: Die Kinoheldin. Ein Jugendstreich in zwei Aufzügen. Regensburg: Josef Habbel o.J. [ca. 1920].
- Jansen, Sofie: Bebi und Bubi. Ein Jahr aus dem Kinderleben. Allen kleinen Hamburgern von 5 bis 8 Jahren erzählt. Neudamm: Neumann [1909].
- Kampe, Otto: Ein Korb voll Kirschen. Kleine Geschichten für kleine Kinder. Halle: Marhold [1914].
- Kampe, Otto: Hamburger Jungs un Deerns. Lustige Geschichten für Heini und Hans und Theo und Paul und Trude und Suse und noch mehr. Hamburg, Braunschweig, Berlin: Westermann 1914.
- Kästner, Erich: Emil und die Detektive (1929). Ein Roman für Kinder. 145. Aufl. Hamburg, Zürich: Dressler & Atrium 2001.
- Erich Kästner: Pünktchen und Anton. Ein Roman für Kinder. Illustriert von Walter Trier. Berlin-Grunewald: Williams & Co. 1932.
- Kästner, Erich: Emil und die Detektive / Emil und die drei Zwillinge (1929/1935). Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag Erich Kästners. Hamburg, Zürich: Dressler & Atrium 1998.
- Komakichi von Nohara, Wilhelm: Hans und Kathrin entdecken Berlin. Leipzig: Franz Schneider 1931.
- Lemke, Hermann: Ferdinand Schill. Ein vaterländisches Drama in 4 Aufzügen für Schule, Haus und Bühne. Dresden: Jaenike 1908.

- Lemke, Hermann: Schillbüchlein. Ferdinand von Schills Leben und Taten. Der deutschen Jugend gewidmet. Dresden: Jaenicke 1907;
- Lemke, Hermann: Werke. 2 Bände. Dresden: Jaenicke 1907.
- Lemke, Hermann: Die Geschichte eines Schill'schen Reiters. Wie sie einem Berliner Jungen von seiner Grossmutter erzählt wurde. Stargard, Leipzig: Prange [1908].
- Lemke, Hermann: Paulus, der Apostel der Heiden. Eine Erzählung zur Zeit Christi für alt und jung. Dresden: Jaenicke 1909.
- Lemke, Hermann: Die 11 Offiziere vom Schill'schen Corps. Eine Erzählung aus schwerer Zeit für alt und jung. Dresden: Jaenicke 1910.
- Lorenzen, Ernst: Kinderleben. Geschichten und Skizzen aus dem Alltag der Kleinen. Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung 1914 (Jugendfreuden; 1).
- Manz, Ilse: Klein Hilde. Geschichten aus dem Leben eines Großstadtkindes. 2 Bde. Köln: Schaffstein [1921] (Blaue Bändchen; 125).
- Mendel, Gg. Victor von: Ins Zauberreich des Films. Berlin: Rich. Bong 1930. (Bongs Jugendbücherei).
- Oelfken, Tami: Nickelmann erlebt Berlin. Ein Großstadt-Roman für Kinder und deren Freunde. Potsdam: Müller & Kiepenheuer 1931.
- Ring, Barbra. Peik. Die Geschichte eines kleinen Jungen. München: Georg Müller [1928].
- Reuter, Gabriele: Großstadtmädel. Jugendgeschichten. Berlin: Ullstein & Co. 1920.
- Rewald, Ruth: Müllerstraße. Jungens von heute. Stuttgart: Gundert 1932.
- Scharrelmann, Heinrich: Ein kleiner Junge. Was er sah und hörte, als er noch nicht zur Schule ging. Hamburg: Alfred Janssen 1908.
- Scharrelmann, Heinrich: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Die Großstadt. Bd. 1: Spaziergänge in die Großstadt. Hamburg: Alfred Janssen 1914, S. 5-6.
- Scharrelmann, Heinrich: Im Kino.. In: Ders. (Hg.): Die Großstadt. Bd. 1: Spaziergänge in die Großstadt. Hamburg: Alfred Janssen 1914, S. 17-24.
- Siebe, Josefine: Die Sternbuben in der Großstadt. Eine heitere Geschichte für die Jugend. Stuttgart: Herold Verlag ⁹1938. [EA 1918]
- Speyer, Wilhelm: Der Kampf der Tertia. Erzählung. Berlin: Rowohlt 1927.
- Tetzner, Lisa: Der Fußball. Eine Kindergeschichte aus Großstadt und Gegenwart. Potsdam: Müller & J. Kiepenheuer 1932, S. 87.
- Wedding, Alex: Ede und Unku. Ein Roman für Jungen und Mädchen. [Nachdr. d. Ausg.] Berlin, Malik-Verlag, 1931. Berlin: Basis-Verlag [1972] (Rote Kiste).
- Wendler, O[tto] B[ernhard]: Zirkuspaul. Leipzig: Franz Schneider 1932.

9.6 Abbildungen

- Abb. 1: Erwin Ackerknecht. Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspielreformer. Berlin 1918, S. 66.