

Wolfgang Flügel

1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden. Ein Werkstattbericht

»Der riesige Aufschwung, den die moderne Kinematographie in letzter Zeit genommen hat und der sich allorts bemerkbar macht, ist auch an Dresden nicht spurlos vorübergegangen. Das beweisen die neu erstandenen Unternehmungen, die in unserer Stadt entstanden sind ...«¹

Mit diesen Worten begann ein Reporter seine Beschreibung jener 17 Kinos, die im Jahr 1909 das Dresdner Publikum anzogen. Die rasche Ausbreitung der Kinokultur, die hier fassbar wird, setzte in den Jahren um 1900 ein, wurde durch den Krieg teils unterbrochen, teils aber auch beschleunigt, um sich in den 1920er Jahren mit neuer Dynamik fortzusetzen. Nimmt man 1918 als »Chiffre für Umbruch und Aufbruch«, so stehen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive meist die bekannten Phänomene der »Hochkultur« aus Literatur und Malerei im Fokus. Im Gegensatz dazu lenkt das hier skizzierte Projekt »1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden«² den Blick auf das um 1918 noch junge Medium Film und die mit dem Durchbruch des Kinos verbundene visuelle Massenkultur.

1. Sensation Kino

Die Geburtsstunde des Kinos hatte bereits Ende des 19. Jahrhunderts geschlagen. Am 1. November 1895 zeigten Max und Emil Skladanowsky Kurzfilme im Wintergarten, einem Berliner Varieté. Unabhängig davon veranstalteten die Gebrüder Lumière am 28. Dezember desselben Jahres im Pariser Grand Café ihre ersten Filmvorführungen vor einem größeren Publikum. Von hier

1 »Dresdner Brief«, in *Der Kinematograph* Nr. 115 (1909). Der *Kinematograph* erschien von 1907 bis 1935 und gilt als erste deutsche Kinofachzeitschrift.

2 <https://chiffre1918.de/projekte/massenkultur/> bzw. <https://www.isgv.de/projekte/gemeinsame-projekte/id-1918-als-achsenjahr-der-massenkultur-kino-filmindustrie-und-filmkunstdiskurse-in-dresden-vor-und> (24.4.2019).

aus verbreitete sich die neue Erfindung mit großer Geschwindigkeit. Bereits im Folgejahr gastierten die beiden Hamburger Schausteller Dienstknecht und Meyer mit ihrem Wanderkinematographen auf der Dresdner Vogelwiese, dem bekanntesten Volksfest und Jahrmarkt der sächsischen Residenz.³ Solche Wanderkinos waren charakteristisch für die frühe Kinokultur. Sie waren entstanden, als Schaubudenbesitzer auf der ständigen Suche nach neuen Attraktionen begonnen hatten, ihre Sensationstheater umzurüsten.⁴ Die äußere Gestalt dieser beweglichen Kinos korrespondierte mit der Sensation des neuen Mediums. Die Betreiber hatten sogar »Oelmotore oder grosse Locomobile angeschafft, womit sie ihren elektrischen Strom erzeugten, der nicht nur zur Projektion, sondern auch zur Beleuchtung ihrer Prunkfassaden diente und so entstanden Prachtbauten mit kostbaren Orchestrions, die mitunter einen Gesamtwert bis zu 80.000 Mark repräsentierten.«⁵

Die Filmprogramme der Wanderkinos waren in ihrem Zuschnitt auf ein wechselndes Jahrmarktspublikum abgestimmt, wobei sich die Betreiber auch an die Besonderheiten der lokalen Messen und Jahrmärkte anpassten. Eine Vorstellung, die höchstens 25 Minuten dauerte, bestand aus etwa 18 bis 20 Kurzfilmen, zumeist Humoresken und »Tagesereignisse[n]«.⁶ Die einzelnen Streifen wurden von den Schaustellern gekauft und auf den verschiedenen Jahrmärkten immer wieder gezeigt, bis die Verschleißgrenze erreicht war. Dabei korrespondiert die Geschwindigkeit, mit der sich das Kino durch die Wanderkinematographen ausgebreitet hat, mit der Internationalität der Filme, die gerade in dieser Ära oft aus Frankreich stammten.

Noch zehn Jahre nach ihrem Aufkommen bildeten die Wanderkinos eine Jahrmarktsattraktion, die für ihre Betreiber gute Gewinne abwarf.⁷ Insofern überrascht ein gravierender Wandel, der in den Jahren um 1906 einsetzte. Der Kinematograph wurde in den Metropolen, den »Experimentierfelder[n] der

3 Zum mobilen Kino vgl. die unveröffentlichte BA-Arbeit von Sophie Döring, *Zwischen Kalklicht und Samtessel. Mobile Kinopraxis von 1896 bis 1910*, TU Dresden 2018, zum Jahrmarktkino auf der Dresdner Vogelwiese S. 29 ff.

4 Vgl. dazu Gabriele Klunkert, *Schaustellungen und Volksbelustigungen auf Leipziger Messen des 19. Jahrhunderts. Eine wirtschafts- und sozialgeschichtliche Untersuchung*, Göttingen 2010, besonders S. 358–369.

5 Sammlung Ott, Stadtarchiv Dresden, Handschrift Inv.17.2.10. (im Folgenden SO), Teil: Die Kinematographie als Schaustellung, Blatt 7 und 9 f. Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich alle Nennungen auf diesen Teil.

6 SO, Blatt 2.

7 Vgl. Joseph Garnacz, »Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung des Kinos in Deutschland«, in Corinna Müller und Harro Segeberg (Hg.), *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung*, Marburg 2008, S. 31–43, hier S. 38.

Vergnügungskultur«⁸, sesshaft. Hier lagen die entscheidenden Voraussetzungen dafür, dass sich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg mit den Kinos eine neuartige Massenkultur etablieren konnte. Einerseits, so argumentiert der Kulturwissenschaftler Kaspar Maase,⁹ existierte hier ein großes Publikum mit neuen Freizeiterwartungen, die vom Takt des industriellen Zeitalters, vom urbanen Leben und moderner Lohnarbeit, geprägt waren. Andererseits bestand in den Großstädten ein Angebot kommerzieller Populärkünste, das für breite Schichten erschwinglich und verständlich war. Gewinnorientiert wurde darauf abgezielt, dem starken Unterhaltungsbedürfnis des Publikums zu genügen. Das entscheidend Neue im frühen 20. Jahrhundert lag nach Maase nun darin, dass diese Angebote dank neuer Techniken für große Bevölkerungskreise alltäglich – eben Massenkultur – wurden.¹⁰

Hier schließt das als »städtisches Erlebnismodell« begriffene Kino unmittelbar an.¹¹ Es nutzte gleichermaßen bestehende Infrastrukturen¹² und technische Innovationen, die ihm den Einsatz des neuen Mediums erlaubten. Zugleich beförderte es eine beträchtliche Film- und Kinoindustrie. Es war in Marktmechanismen eingebunden, wobei es sich der durch die Hochindustrialisierung normierten und uniformierten Teilung von Arbeit und Freizeit anpasste. Ein Spezifikum des Kinos, das Corinna Müller und Harro Segeberg betonen, bestand in seiner Mittlerfunktion zwischen den traditionellen Medien der Unterhaltungskultur und der neuen Massenkultur.¹³ Als öffentlicher Ort des Sehens

8 Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970* (Europäische Geschichte), Frankfurt a. M. 2001, S. 66.

9 Ebd., S. 20 f. Hier auch das Folgende.

10 Zu diesen Zusammenhängen vgl. auch Jens Wietschorke, »Die Soziale Arbeitsgemeinschaft Berlin-Ost und der bürgerliche Blick auf das moderne Massenvergnügen«, in Esther Sabelus und Jens Wietschorke (Hg.), *Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900–1930*, Berlin 2015, S. 11–40, hier S. 16–20.

11 Gottfried Korf, zit. nach Andrea Haller, »Frühes Kino zwischen Stadt und Land. Einige Überlegungen zum Verhältnis von Kinoprogrammgestaltung, Kinopublikum und moderner Stadterfahrung vor 1914«, in Tobias Becker, Anna Litmann und Johanna Niedbalski (Hg.), *Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900* (Kulturgeschichten der Moderne, 6), Bielefeld 2011, S. 229–256, hier S. 229. Haller argumentiert, dass der frühe Film durch das Wanderkino auch schnell in die kleinstädtische und ländliche Lebenswelt eindrang, d. h. dass der Film keineswegs nur den Stadtbewohnern vorbehalten war. Dabei betont sie, dass der Topos von der Verwandtschaft von Kino und Großstadt zwar durchaus auf historischen Fakten beruht, aber zum Mythos überhöht wurde. Tatsächlich bestanden gerade in der Frühzeit des Kinos enge Verbindungen zwischen dem Kino in der Groß- und Kleinstadt bzw. dem ländlichen Raum; vgl. ebd., S. 229–235.

12 So explizit Haller, Frühes Kino (Fn. 11), S. 233.

13 Corinna Müller und Harro Segeberg, »Öffentlichkeit« und »Kinoöffentlichkeit«.

und ›Gesehenwerdens‹ glich es traditionellen Formen, etwa der Musikk Bühne oder des Varietés. Aber das Kino bildete ebenso einen »dritten Ort«¹⁴, d. h. einen inszenierten Lebensraum, der zwischen dem eigenen Zuhause und dem Arbeitsplatz angesiedelt ist. Ohne einen Verhaltensnormenzwang zu besitzen wirkte es einladend und stand aufgrund niedriger sozialer Zugangsbarrieren allen Schichten der Bevölkerung offen.¹⁵ Damit überschritt das Kino soziale Schranken¹⁶ und hatte insofern egalitäre, partizipatorische Tendenzen. Tatsächlich zog es ein größeres Publikum an als Oper und klassisches Theater.

2. Kino in Dresden – Bedingungen

In Dresden, einer modernen Großstadt des frühen 20. Jahrhunderts mit all ihren Dynamiken und Widersprüchen, existierten günstige Bedingungen für die Entfaltung einer spezifischen Kinokultur. Gegenüber 1871 hatte sich die Bevölkerung dank Zuwanderung und Eingemeindung sowie steigender Geburtenrate und sinkender Mortalität auf 548.000 Einwohner im Jahr 1910 verdreifacht, wodurch Dresden zur fünftgrößten Stadt im Kaiserreich geworden war. Mit dieser Bevölkerungsexplosion verbunden war die Entwicklung zum Wissenschafts- und Industriestandort, an dem sich eine Technische Hochschule etabliert und eine bedeutende feinmechanische und optische Industrie herausgebildet hatte. In diesem Kontext ist auf eine seit den 1890er Jahren gewachsene Kamera- und Kinoindustrie zu verweisen, zu deren führenden Unternehmen die Ernemann-Werke als Hersteller von Kameras und weltweit nachgefragten

Zum Hamburger Forschungsprogramm«, in Müller und Segeberg, *Kinoöffentlichkeit* (Fn. 7), S. 15.

14 Zum Begriff vgl. Ray Oldenburg, *The great good place. Cafés, coffee shops, community centers, beauty parlors, general stores, bars, hangouts and how they get you through the day*, New York 1989.

15 Vgl. Corinna Müller, »Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter«, in Kaspar Maase und Wolfgang Kaschuba (Hg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900* (Alltagkultur 8), Köln, Weimar, Wien 2001, S. 62–91, hier S. 89 ff.

16 Zu den Kinobesuchern zählte die königliche Familie – vgl. SO, Blatt 69 f.; Winfried Müller und Sophie Döring, »Der Kino«, »die Films«. Ein neues Medium kommt in Dresden an«, in *Moderne in Dresden. Spurensuche in einer ›Barockstadt‹* (Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte, 37/137 [2019], S. 71–79, hier S. 71 f.), Dresden 2019 – ebenso wie Kinder aus Dresdner Arbeiterfamilien, die sich das Geld für die Kinokarte mit Hilfsarbeiten, etwa dem Verteilen von Werbezetteln, als Balljunge beim Tennis oder als Schuhputzer in den Kasernen verdienten – vgl. Holger Starke und Heidrun Wozel, »Freizeit, Alltagsleben und Sport«, in Holger Starke (Hg.), *Geschichte der Stadt Dresden*, Band 3: Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006, S. 298–304, hier S. 298.

Kinoprojektoren zählten.¹⁷ In kultureller Hinsicht schließlich ist Dresden mit seinem kulturrainen Bürgertum als »Metropole der Alternativen« zu beschreiben.¹⁸ Einerseits hatte sich bereits im Juni 1905 die expressionistische Künstlergruppe Brücke gebildet; in der 1906 gegründeten Gartenstadt Hellerau bündelten sich zudem Lebensreform, Tanz oder Reformpädagogik. Dieser Moderne gegenüber stand andererseits die konservative Fürsten- und Beamtenstadt, die von den politischen Institutionen – vom Hof über das Parlament bis hin zur Landesverwaltung – sowie der Kasernenlandschaft der Dresdner Albertstadt geprägt war. In dieser Gemengelage partizipierte Dresden an der Lebensreformbewegung um 1900. Sie trat ein für die Bewahrung der bürgerlichen Ideale in der Tradition der Aufklärung unter den Bedingungen der kritisch gesehene Moderne, der etwa der Zerfall von Familie, Religion und Kultur angelastet wurde.¹⁹ Um dieses Ziel zu erreichen, organisierten sich zahlreiche Gelehrte und Künstler in Vereinen wie dem Dürerbund. Dessen Gründungsvater Ferdinand Avenarius gab in kultureurreformerischer Absicht seit 1887 die Zeitschrift *Der Kunstwart* heraus, die auch als Bühne für zahlreiche bildungsbürgerliche Kinodebatten diente.

3. Das Projekt und seine Hauptquelle

An dieser Stelle setzt das am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde angesiedelte Forschungsprojekt *1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden vor und nach 1918* ein. Mit einer dezidiert kino-, nicht filmgeschichtlichen Fragestellung analysiert es Genese und Entwicklung der urbanen Kinokultur, verortet sie als Phänomen der Massenkultur in ihren räumlichen, technischen, ökonomischen und soziokulturellen Strukturen und fragt dabei nach deren Dresdner Spezifika. Damit wird an Untersuchungen zur lokalen Kinogeschichte angeknüpft, die behaupten, der Elbestadt gebühre ein »Ehrenplatz in der deutschen Filmtheatergeschichte«.²⁰

17 Vgl. etwa Kirsten Vincenz und Wolfgang Hesse (Hg.), *Fotoindustrie und Bilderwelten. Die Heinrich Ernemann AG für Camerafabrikation in Dresden 1889–1926*, Bielefeld, Leipzig 2008, passim.

18 Hans-Jürgen Sarfert, *Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie*, Dresden 1993, S. 26.

19 Vgl. Gerald Heres, »Kulturelle Reformbewegungen der Jahrhundertwende«, in Starke (Hg.), *Geschichte der Stadt Dresden* (Fn. 16), S. 192–199, hier S. 192 ff.

20 Zur Dresdner Kinokultur vgl. etwa *Kinos, Kameras und Filmemacher. Filmkultur in Dresden* (Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte, 23/82 [2005]); Heinz Fiedler, »Vom Kintopp zum modernen Lichtspielhaus«, in Stadtmuseum Dresden (Hg.), *Dresdner*

Mit seinem Zugriff auf das Dresdner Beispiel leistet das Projekt zugleich einen Beitrag, eine doppelte Forschungslücke zu schließen. Denn obgleich in den letzten Jahren verschiedene Studien zur Kinogeschichte erschienen sind, gilt die Geschichte des frühen Kinos in Deutschland noch immer als unzureichend erschlossen, wie etwa Esther Sabelus und Jens Wietschorke betonen.²¹ Dies gilt insbesondere für Dresden, das in diesem Kontext im Vergleich etwa zu Berlin und München ein Schattendasein fristet.

Dies erstaunt umso mehr, als eine umfangreiche Quelle zur frühen Dresdner Kinolandschaft zur Verfügung steht, wie sie in vergleichbarer Form für keine andere Stadt Deutschlands existiert. Es handelt sich um die sogenannte Sammlung Ott, einem Konvolut von etwas mehr als 1000 Schreibmaschinen-seiten, das im Dresdner Stadtarchiv liegt.²² Benannt ist sie nach ihrem Verfasser Heinrich Ott, einem Sänger des Dresdner Opernchores, zugleich Kino-eigentümer und Gründungsvater des ersten Vereins, in dem sich sächsische Kinobesitzer zusammenschlossen haben mit dem Ziel, sich gegen zahlreiche, teils widersprüchliche Zensur-, Brandschutz- und sonstige als schikanös empfundene Regeln zur Wehr zu setzen.²³ Leider ist der Entstehungskontext dieses bis zum Jahr 1936 reichenden Dokumentes nicht bekannt, das vom Forschungsprojekt systematisch erschlossen und ausgewertet wird, um in einem vergleichenden Zugriff nach den Spezifika der Dresdner Kinokultur zu fragen.

Die Sammlung Ott umfasst mehrere Teile, wobei insbesondere der erste Hauptteil für die Projektarbeit von größter Bedeutung ist. Er besteht aus einer chronologisch geordneten Auflistung von 153 Dresdner Kinos, die zwischen 1896 und 1936 existierten, wobei für jedes Kino Detailinformationen geliefert werden. Dazu gehören nicht nur die Namen der Besitzer, die Adresse des Kinos sowie das Eröffnungs- und gegebenenfalls das Schließdatum, sondern auch Informationen aus Behördenunterlagen, etwa der Feuer- und Wohlfahrtspolizei,

Geschichtsbuch 1, Altenburg 1995, S. 151–169, Zitat S. 151; Müller und Döring, *Der Kino* (Fn. 16).

21 Jens Wietschorke, »Einleitung«, in Sabelus und Wietschorke (Hg.), *Die Welt im Licht* (Fn. 10), S. 7–10, hier S. 7.

22 Sammlung Ott, Stadtarchiv Dresden, Handschrift Inv. 17.2.10.

23 »Dresden ist [...] die erste Stadt der Organisation der Theaterbesitzer, die sich im Jahr 1908 zusammenfanden und im Jahr 1909 den Verein gründeten«, SO, Liste Dresdner Filmverleiher, Blatt 3. Zum Verein vgl. Jubiläums-Festschrift des Mitteldeutschen Bezirksverbandes. Verein der Lichtspieltheaterbesitzer von Dresden u. Umg. e.V. (Im Reichsverband Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer e.V.) anlässlich seines 20jährigen Bestehens 1909–14. Mai–1929, [1929], hier insbesondere die Erinnerungen von Ott, S. 29; vgl. außerdem Fiedler, *Kintopp* (Fn. 20), S. 152.

die zumeist den Gründungsprozess widerspiegeln. Einen besonderen Wert besitzen schließlich die beigegefügt Abschriften der Eröffnungsannoncen aus der Tagespresse. Sie eröffnen einen Blick in die zeitgenössische Kinowelt. So wie es zum Charakter des Kinos als Ort der populären Unterhaltung passt, dass die Eröffnungsanzeigen im Zusammenhang mit dem Kinematographen auch von Ballsälen, Bierausschank und Buchverleih berichten, kündigt es gleichermaßen vom Wohlwollen der Presse sowie von deren Begeisterung für moderne Technik und von Sensationslust, wenn wir etwa von der Existenz einer 1909 noch neuartigen Rolltreppe im Kino Imperial erfahren.²⁴

Der zweite Hauptteil listet sowohl in alphabetischer als auch in chronologischer Ordnung rund 6.500 Filme auf und nennt zudem das Kino, in welchem jeder Film erstmals in Dresden vorgeführt worden ist. Ergänzend sind Texte, etwa zur Zensur oder zu Feuerschutzbestimmungen, eingestreut, die Einblicke in die zeitgenössische Kinowelt und deren Verankerung im urbanen Umfeld ermöglichen.

Weitere Quellen, die vor allem in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, im Sächsischen Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden und im Dresdner Stadtarchiv aufbewahrt werden, verifizieren die Angaben der Sammlung Ott. Zu nennen sind die Dresdner Adressbücher sowie Meldungen in der Tagespresse, in der Fachzeitschrift *Der Kinematograph* und in anderen zeitgenössischen Zeitschriften. Hinzu treten die Überlieferungen sowohl von kommunalen Behörden, etwa der Bau- und Feuerpolizei oder des Gewerbebeamten, als auch von Landesregierung und Parlament, das über den Nutzen und über mögliche schädliche Wirkungen des Kinos debattiert hat.

Ausgehend von diesem Tableau analysiert das Projekt verschieden Facetten der Dresdner Kinokultur. So interessiert der chronologische und räumliche Verlauf des Ausbreitungsprozesses in den Stadtraum und dessen strukturelle Bedingungen, wobei auch die Rückwirkungen auf das Kino selbst hinterfragt werden. Dabei gilt das Interesse sowohl den Gründen, die zur Ansiedlung eines Kinos am bestimmten Ort führten, als auch den Besitzern, den Kinoangestellten und sonstigen Akteuren. Ausgehend von der Überlegung, dass die wachsende Anzahl der mit immer besserer Technik ausgestatteten Kinos zu einer Diversifizierung und Ausweitung des Marktes führte, rücken weiterhin die charakteristischen Unternehmensstrukturen sowie die Vertreter der neuen Berufsgruppen ebenso in den Fokus der Aufmerksamkeit wie die Werbung, die als Mittel des Marketings auch dazu beitrug, das Kino in der Stadt sichtbar zu machen. Zielen diese Fragestellung auf die Institution Kino, seine Verbreitung,

24 Vgl. SO, Blatt 50 f.

seine Strukturen und seine Wahrnehmung in der Stadt, so stehen zusätzlich die Diskussionen um die Kinokultur, die insbesondere im *Kunstwart* geführt worden sind, im Fokus der Aufmerksamkeit.

4. Dresdner Kinogeschichte im Überblick

Am Anfang der Dresdner Kinogeschichte stand wie auch in anderen Großstädten das Wanderkino. Doch zur Popularisierung des neuen Mediums trug ebenso das Varieté als großstädtische Kulturinstitution bei. Ein Inserat des Dresdner Varietétheaters Viktoria vom 1. Oktober 1903 belegt, dass ab sofort »Lebende Photographien« als Attraktion und Schlussnummer des Programms zur Vorführung kämen.²⁵ Dabei erinnert die Tatsache, dass in den Vorstellungen ein Kurzfilm nur als einer von vielen Programmpunkten vorgeführt wurde, an die Praxis des Jahrmarktkinos.

Die Ära der ortsfesten Kinos begann in Dresden, nachdem ein außergewöhnlich früher Versuch einer Kinogründung im Jahr 1902²⁶ fehlgeschlagen war, mit dem Kinogründungsboom, der wie in vielen anderen Städten 1906 einsetzte. In Dresden hielt diese Gründungswelle nur leicht abflachend bis 1911 an – insgesamt 71 Kinos wurden in diesen sechs Jahren gegründet, wobei deren Betriebszeit oft nur bei wenigen Wochen lag.²⁷ Dennoch erschien zu diesem Zeitpunkt die Etablierung von ortsfesten Lichtspielhäusern in Dresden als unumkehrbar, wie ein Blick in die lokalen Adressbücher verrät: Seit der Ausgabe von 1911 enthält der Branchenteil eine eigene Rubrik »Kinematographen«.

Gegen eine solche ortsfeste Konkurrenz hatte das Jahrmarktskino keine Chance. Mit der Dresdner Vogelwiese 1908 endete in der Elbmetropole die Ära des Wanderkinematographen, der sich jedoch in kleineren Städten noch weite-

25 SO, Filmliste Bl. 5; vgl. auch Carola Neumann, »Von der Schaubude zum Kristallpalast. Kinoarchitektur in Dresden«, in *Kinos, Kameras und Filmemacher* (Fn.20), S.25–29. Ähnlich auch im Central-Theater, vgl. SO, Blatt 6. Der Hinweis, dass die Schlussnummer bei Varietéünstlern unbeliebt war, bei Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*, Stuttgart 1994, S.20.

26 Vgl. Carola Zeh, *Lichtspieltheater in Sachsen. Entwicklung, Dokumentation und Bestandsanalyse* (Ex Architectura. Schriften zu Architektur, Städtebau und Baugeschichte 2), Hamburg 2007, S.182. Zeh stützt sich auf eine Angabe im Sächsischen Boten 1. Woche Januar 2003. In der SO ist dieses Kino nicht erwähnt.

27 Folgende Gründungen nennen SO sowie Zeh, *Lichtspieltheater* (Fn.26), S.183–193: 1906: 15 Kinos; 1907: 10 Kinos; 1908: 13 Kinos; 1909: 10 Kinos; 1910: 9 Kinos; 1911: 14 Kinos; 1912: 5 Kinos; 1913: 2 Kinos.

rer Beliebtheit erfreute. Eine abschließende Erklärung dafür, dass 1906 ff. überhaupt massenhaft ortsfeste Kinos gegründet werden konnten, hat die Forschung bislang noch nicht geliefert.²⁸ Plausibel erscheint eine Überlegung von Joseph Garnacz, der eine wesentliche Ursache in der Expansion des Wanderkinomarktes erblickt. Im Ergebnis dieser Entwicklung, so seine Argumentation, gab es seit 1905 ein großes verfügbares und reichhaltiges Filmangebot, das erst eine Zunahme längerer Programme und häufigere Programmwechsel, wie sie für die ortsfesten Kinos unabdingbar sind, ermöglichte.²⁹ Zu hinterfragen ist, ob in kausaler Verknüpfung damit auch die Kinotechnik erschwinglicher wurde, was der Einrichtung von Kinematographen weiteren Vorschub erleichtert hätte.³⁰

Diese frühen Kinos besaßen meist nur die allernötigste Ausstattung – als Sitzmöbel diente manchmal ausrangiertes Kirchengestühl³¹ – und fanden ihren Platz in leerstehenden Ladenlokalen und ähnlichen Räumlichkeiten, die gerade zur Verfügung standen. »Die Kinematographen schiessen jetzt wie Pilze aus der Erde, und die Besitzer glauben, dass jeder Keller, jeder zufällig ungenutzte Lagerraum geeignet erscheint, darin Vorführungen zu veranstalten«, klagte ein Kommissar der Dresdner Wohlfahrts-Polizei.³² Damit illustrierte er einerseits die Faszination, die vom Film ausging, ließ aber andererseits erahnen, welche Herausforderungen die entstehende Kinokultur mit ihren neuartigen Anforderungen für die Behörden darstellte.

Die Gegebenheiten ausnutzend entwickelte sich innerhalb weniger Jahre eine große Formenvielfalt des nun gewissermaßen »sesshaft« gewordenen Kinematographen. Von dem soeben vorgestellten »Ladenkino« unterscheidet die Forschung das größere »Saalkino«, wobei dieses gängige Differenzkriterium nicht sinnvoll erscheint.³³ Vielmehr ist Rolf-Peter Baacke zu folgen, der das entscheidende Charakteristikum der »Lichtspielsäle« darin sieht, dass sie Ball- oder Konzertsäle sowie Markthallen nutzten.³⁴ Einen dritten Idealtyp bilden

28 Vgl. Joseph Garnacz, »Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896–1914«, in *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11 (2002), S. 144–158, hier S. 151.

29 So explizit Garnacz, *Öffentliche Räume* (Fn. 7), S. 38.

30 Hier stehen noch Untersuchungen aus. Ein Indiz für fallende Preise bildet der Umstand, dass spätestens seit 1904 17,5 mm Kameras und seit 1911 Filmprojektoren für den Heimbedarf bei Ernemann erhältlich waren, vgl. Vincenz und Hesse (Hg.), *Fotoindustrie* (Fn. 17), Katalogteil S. 265 und 275.

31 So im 1908 eröffneten Schloß-Salon, vgl. SO, Blatt 43 f.

32 SO, Blatt 23 f.

33 Vgl. Müller, *Kinematographie* (Fn. 25), S. 30 und S. 264, Anm. 15. Der Begriff Ladenkino ist danach seit 1912 umgangssprachlich nachweisbar.

34 Vgl. Rolf-Peter Baacke, *Lichtspielhausarchitektur in Deutschland. Von der Schau-*

ab 1911 die sogenannten eigenständigen Kinobauten. Diesen landläufig auch als »Kinopalast« bekannten Typus untergliedert das Projekt beim derzeitigen Arbeitsstand nach architektonischen Gesichtspunkten in das »integrierte Kino« und in das »freistehende Kino«. ³⁵ Mit dem 1911 eröffneten Union-Theater (U. T.) und dem Rodera, das seit 1912 das Publikum anlockte, besaß Dresden schon frühzeitig gleich zwei dieser integrierten Kinos, die mit großen Eingriffen in die Innenarchitektur bestehender Bauwerke eingerichtet wurden. Das älteste und noch heute bestehende freistehende Dresdner Kino ist dagegen die Schauburg, die 1926 ihren Betrieb aufnahm.

Die hier skizzierte Ausprägung von Laden-, Saal- und eigenständigen Kinos – bei den Begriffen besteht noch Präziserungsbedarf – belegt nicht nur eine Diversifizierung, sondern ist auch in kultureller Hinsicht von Interesse. Erstens verweist der Umstand, dass zwischen 1906 und den späten 1920er Jahren in Dresden wenigstens 15 Ballsäle zu Kinos umgewidmet wurden, auf eine Verschiebung innerhalb der Freizeitkultur. Zweitens besitzt die Innenarchitektur von Lichtspielhäusern wie dem U. T. eine symbolische Aussage. Indem nun klassische, bislang dem Theater vorbehaltene Gestaltungselemente wie Ränge, Logen, ansteigende Sitzreihen und ausgefeilte Beleuchtungsanlagen übernommen wurden, demonstrierten die Kinos ihren Anspruch einer kulturellen Ebenbürtigkeit. Damit und in der korrespondierenden Tendenz zum abendfüllenden narrativen Spielfilm, ³⁶ der sich mit seinen Inhalten von der Humoreske ab- und weiteren Themen zuwandte, trat das Lichtspielhaus als Kulturinstitution in eine Konkurrenz zum Theater und wohl auch zur Literaturwelt. ³⁷

Dieser Aufstieg des Kinos war jedoch nicht voraussetzungslos, sondern vielmehr mit weiteren Entwicklungen kausal verbunden, die ebenfalls in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg einsetzten. Erstens ist auf die Ausbildung eines institutionellen Filmverleihs zu verweisen. ³⁸ In Dresden gab es nicht nur seit 1906 verschiedene professionelle Filmverleiher, sondern die Stadt bildete 1910 auch die »Urzelle des Film-Verleih-Verbandes«. ³⁹ Ein solcher Filmverleih, der übrigens zu einer Normierung des Filmmaterials beitrug, war notwendig

bude bis zum Kinopalast, Berlin 1982, S. 8 f.

35 Vgl. ebd.; Neben den in Wohn- oder Geschäftsneubauten integrierten Kinotheatern (errichtet als Kinosäle) nennt Baacke noch Lichtspielhäuser als selbständige Gebäude sowie die mit Durchsetzung des Tonfilms ab 1928 errichteten Tonfilmtheater.

36 Haller, *Frühes Kino* (Fn. 11), S. 250.

37 Vgl. Jasmin Lange, *Der deutsche Buchhandel und der Siegeszug der Kinematographie 1895–1933. Reaktionen und strategische Konsequenzen* (Mainzer Studien zur Buchwissenschaft 21), Wiesbaden 2010, S. 25–28.

38 Vgl. dazu Müller, *Kinematographie* (Fn. 25), S. 43–62.

39 Vgl. SO, Teil: *Dresdner Filmverleiher*, Blatt 1–3.

geworden, da anders als beim Wanderkino ständig neue Filme in großer Zahl nötig waren, um den Ansprüchen des großstädtischen Publikums zu genügen und es immer wieder ins Kino zu locken.

Zweitens verdanken die neuen großen Lichtspieltheater wie U. T. und Roderer ihre Entstehung den Fortschritten in der Kinotechnik. Da das anfänglich weit verbreitete schwache Kalklicht der Vorführapparate dem Streben nach immer größeren Kinosälen eine Grenze setzte, erhielten die Filmprojektoren, wie zum Beispiel die Imperator-Kinomaschinen der Dresdner Firma Ernemann, starke, das heißt elektrische Projektionslampen. Doch diese technische Verbesserung setzte eine weitere Entwicklungsspirale in Gang. Weil zum Beispiel 1911 die Windmühlen-Straße, in der sich das Walhalla-Kino befand, noch nicht elektrifiziert war, musste sein Besitzer ein rund 300 Meter langes Kabel zur nächsten Endhaltestelle der Straßenbahn legen.⁴⁰ Damit konnte auch er moderne lichtstarke Projektoren einsetzen.

Diese neuen Vorführapparate erhöhten jedoch aufgrund ihrer Hitzeentwicklung das Brandrisiko und die bis in die 1930er Jahre hinein hauptsächlich verwendeten Filme aus Zellulosenitrat erwiesen sich im wörtlichen Sinne brandgefährlich. Dies musste auch jener Filmvorführer im Grand-Kinematographen am 30. Januar 1928 erfahren, als ihm glimmende Zigarettenasche in eine offene Kiste mit Filmen fiel, die daraufhin explosionsartig verbrannten.⁴¹ Um solchen Unglücken, die Ott in seiner Quelle öfters erwähnt, vorzubeugen, hat die sogenannte Technische Deputation in Dresden unter Zuhilfenahme eines Gutachtens der Berufsfeuerwehr ihre Vorschriften zum Design und Betrieb von Kinos und Vorführanlagen immer wieder aktualisiert. Zu den wohl wichtigsten feuerpolizeilichen Maßnahmen zählte, dass die Filmprojektoren nicht mehr im Zuschauerraum aufgestellt werden durften. Vielmehr verlangten die Behörden den Einbau eines separaten Vorführraumes, wie ihn alle Neubauten besaßen. Falls eine solche Nachrüstung unmöglich war, musste zumindest eine aus Eisenblech gefertigte und darum feuersichere Vorführkabine zum Einsatz kommen.

Das Kino war längst zum festen Freizeitangebot geworden,⁴² als der Weltkrieg einerseits die eben skizzierte Entwicklung kurzfristig unterbrach, andererseits aber zum weiteren Aufstieg des bewegten Bildes beitrug. Nach den

40 Vgl. SO, Blatt 100.

41 Vgl. SO, Blatt 39f.

42 Zum routinierten Umgang mit dem Kino: »Ich besuche fast alles. Montags geht's ins Kino, Dienstag bleibt's zu Hause, Mittwoch geht's ins Theater, Freitag hab ich Turnen um ½ 10 Uhr nachmittags, Sonntag gehe ich mit meinem Nachbarmädchen in den Wald spazieren.«, in Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*, Jena 1914, S. 67.

ersten Kriegswochen hatte sich das Dresdner Kulturleben unter den veränderten Bedingungen rasch wieder normalisiert.⁴³ Gerade das urbane Kinowesen verweist auf eine blühende Vergnügungskultur, welche eine willkommene Ablenkung im Kriegsalltag bot. Zeigten die Kinos der sächsischen Hauptstadt 1913 mehr als 160 Filmprogramme, so stieg deren Zahl im letzten Kriegsjahr auf über 250.⁴⁴ An der Front wurden zudem mobile Feldkinos zur Truppenbetreuung eingesetzt oder durch das Militär ortsfeste Kinos in den besetzten Gebieten angeschafft.⁴⁵ Spätestens nachdem der Krieg mit dem Steckrübenwinter 1916/17 in der Heimat angekommen war, entdeckte man den Film als Propagandamittel und machte ihn so zum Objekt staatlicher Kontrolle und Förderung. Anfang 1917 wurde im Deutschen Reich auf Veranlassung der Obersten Heeresleitung das militärische Bild- und Filmamt (Bufa) gegründet, um den Zugriff auf und die Verwendung des Filmmaterials mit militärischen Inhalten zu koordinieren. Dort entstand noch im selben Jahr der Streifen »Der magische Gürtel«. Er dokumentiert den Kriegseinsatz eines deutschen U-Bootes, das feindliche Handelsschiffe auf Konterbande kontrolliert und gegebenenfalls versenkt. Dabei zeichnete er in propagandistischer Absicht eine geradezu ritterliche Kriegsführung auf hoher See, was in krassem Widerspruch zur Wirklichkeit des uneingeschränkten U-Boot-Krieges stand.

Im Dezember 1917 folgte schließlich unter Beteiligung der Reichsregierung die Gründung der Universum-Film AG (Ufa) mit dem Auftrag, Spiel- und Dokumentarfilme sowie Wochenschaubeiträge zu produzieren. Damit war ein nationaler Filmkonzern entstanden, mit dessen Namen sich die großen Filmerefolge der Weimarer Republik verbanden. Zugleich trat der Konzern als Kinobesitzer auf, dem allein in Dresden fünf Kinopaläste gehörten.

Nachdem im Jahr 1930 die Zahl der Dresdner Kinos auf 41 angestiegen war, vollzogen sich tiefe Einschnitte in diese Kinokultur. Die nationalsozialistischen Machthaber unterwarfen ab 1934 die gesamte deutsche Film- und Kinoindustrie der staatlichen Kontrolle, damit einher gingen Enteignungen und Verfolgung jüdischer Besitzer, Angestellter und Zuschauer. Die Bombardierung Dresdens im Februar 1945 zerstörte rund die Hälfte der 36 Kinos, die zu diesem Zeitpunkt in der Elbestadt existierten. Die restlichen wurden in den

43 Vgl. Starke und Wozel, Freizeit (Fn. 16), S. 246 ff.

44 Im Jahr 1913 gab es in Dresden 48 Kinos, 1918 waren es 49. Jedoch nur von 16 (1913) bzw. 10 (1918) Lichtspielhäusern sind die Programme bekannt, vgl. SO, Teil: Chronologisches Verzeichnis aller Filme, Blatt 46–68 (für 1913) und Blatt 173–202 (für 1918).

45 Das in Dresden stationierte XII. Armeekorps beschäftigte einen Lichtspieloffizier, der u. a. die Filmaufklärung von Kriegsgefangenen, Militärs und der Zivilbevölkerung verantwortete; vgl. Sächsisches HStA Dresden, Bestand 11352, Nr. 0560. Der Kaufvertrag über das Kino in Marquilles in Sächsisches HStA Dresden, Bestand 11359, Nr. 2526.

darauffolgenden Jahren enteignet und verstaatlicht, wobei die Gründung der DDR 1949 eine endgültige Zäsur bildet.

Um noch einmal den Untersuchungsgegenstand quantitativ zu fassen: Zwischen 1896 und 1949 gab es in Dresden 163 Kinos. Manche von ihnen bestanden nur wenige Monate, das Programmkinos Ost oder die Schauburg, die beide in den 1920er Jahren gegründet wurden, existieren noch heute und reihen sich ein in die Zahl der insgesamt 18 Kinos, die in Dresden um die Gunst des Publikums konkurrieren.⁴⁶

5. Erste Ergebnisse und weitere Arbeitsfelder

Das Projekt hat seine Arbeit im Februar 2018 aufgenommen, sodass an dieser Stelle lediglich erste Arbeitsergebnisse präsentiert werden können.

Die Sammlung Ott erlaubt es, jedes einzelne Dresdner Lichtspielhaus in der Stadt zu verorten. Wenig überraschend wurde das Kino zunächst »in den Seitengäßchen der Hauptstraßen«⁴⁷ im Bereich der inneren Altstadt rund um Schloss und Altmarkt sesshaft, weiterhin in den unmittelbar angrenzenden Stadtteilen sowie in der vom Zentrum zum Hauptbahnhof führenden Prager Straße. Dieses Areal blieb in den Folgejahren räumlicher Mittelpunkt der Dresdner Kinoszene, immerhin befanden sich hier 12 der 36 Lichtspielhäuser, die zu Beginn des Zweiten Weltkrieges existierten. Doch schon im Zuge des Gründungsbooms der Jahre nach 1906 begannen sich weitere lokale Kino-Cluster herauszubilden, so in der Dresdner Neustadt nördlich der Elbe, sowie in den westlichen Arbeiterbezirken Löbtau und in Pieschen. Schließlich entstanden verschiedene Lichtspielhäuser in einem Streifen, der östlich der Altstadt einsetzte und sich über die angrenzenden bürgerlichen Stadtteile Johannstadt und Striesen bis hin zur Elbbrücke in Blasewitz, dem sogenannten Blauen Wunder, zog. In diesen Bereichen verdichtete sich die Kinolandschaft, bis schließlich in den Jahren um 1930 auch einige der seit der Jahrhundertwende eingemeindeten Vororte wie Briesnitz, Cotta oder Reick Kinos erhielten. Allerdings waren die Zuschauer mobil, sodass die Lage nur sehr begrenzte Aussagen zur sozialen Zusammensetzung des jeweiligen Publikums erlaubt.

Nicht zufällig lagen die ersten Kinos im Bereich der Innenstadt, oder besaßen zumindest eine gute Straßenbahnanbindung, die im Falle der 1926 gegründeten Schauburg sogar als Argument in der Eröffnungsannonce diente.⁴⁸

46 Vgl. »Dresden ist Kinostadt«, in Sächsische Zeitung vom 4.10.2018.

47 Jubiläums-Festschrift (Fn. 23), S. 7.

48 Zur Schauburg vgl. SO, Blatt 154 f.

In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass die Kinobetreiber ihr Unternehmen zudem oft in unmittelbarer Nachbarschaft zu Orten mit hohem Publikumsverkehr einrichteten. Hierzu zählen die Hotels in der Prager Straße ebenso wie die Internationale Hygiene-Ausstellung 1911, auf deren Gelände Heinrich Ott das Reform-Kino betrieb. In diesem Kontext ist auch das Universal-Kino zu erwähnen, das in dem Gebäude eingebaut wurde, in dem bereits ein Kabarett untergebracht war.⁴⁹

Insgesamt zeigt sich eine Tendenz, die auch in anderen Städten feststellbar ist und welche die Bedeutung des Kinos als dritten Ort unterstreicht. Nach ersten Zählungen befanden sich 32 Kinos in Gaststätten oder Ballsälen, deren Inhaber die steigende Popularität des Films für ihr eigentliches Kerngeschäft nutzen wollten, auch wenn die Rechnung nicht immer aufging und die Filmvorführungen bald wieder eingestellt werden mussten.⁵⁰ Mit dem Ausbau des Straßenbahnnetzes wurde diese Option auch für die Inhaber der stadtnah gelegenen Ausflugsgaststätten lukrativ, wie das Beispiel des Schillergartens am Blauen Wunder zeigt. Ebendiese Hoffnung, die Kombination von Kino und Gastwirtschaft würde zu steigendem Umsatz führen, veranlasste spätestens seit 1919 die Kinobesitzer, in Lichtspielhäusern wie dem Vaterland eigene Verkaufsräume einzurichten, in denen das Publikum Getränke und einen Imbiss einnehmen konnte. Damit öffnete sich das Kino letztendlich für weitere bzw. veränderte Nutzungsfelder, was auch Konsequenzen für die architektonische Gestaltung nach sich zog, etwa die Aufwertung des Foyers als Treffpunkt.⁵¹

Damit stellt sich die Frage nach den Akteuren der Kinokultur, nach den Kinobetreibern und dem Kinopersonal. Wie auch in anderen Städten waren es nicht die Besitzer von Wanderkinematographen, die das Kino sesshaft machten. Eine Dresdner Ausnahme zu dieser Regel bildet der Versuch des Schaustellers Arthur Haase. Auf einem leerstehenden Grundstück errichtete er Ende 1907 seinen Kinematographen National, den jedoch ein Brand im Folgejahr vollständig zerstörte.⁵² Doch wer führte dann in den Großstädten dem Publikum Filme vor?

49 Vgl. SO, Blatt 162–165.

50 Zur Kombination von Gaststätte und Kino in norddeutschen Städten vgl. Michael Töteberg, »Neben dem Operetten-Theater und vis-à-vis Schauspielhaus. Eine Kinotopographie von Hamburg 1896–1912«, in Müller und Segeberg (Hg.), Kinoöffentlichkeit (Fn. 7), S. 87–104, hier S. 90f. Ein Beispiel für das Scheitern bei SO Blatt 33.

51 Hinweise zur Rolle des Foyers bei Müller und Segeberg, »Öffentlichkeit« (Fn. 13), S. 15, ebenso Müller, Kinematographie (Fn. 25), S. 15 und 233.

52 Vgl. SO, Blatt 41. Danach ist Hasse ausweislich der Adressbücher nicht mehr in Dresden nachweisbar. Ein Schausteller, der mit Erfolg vom Wanderkinobesitzer zum Inhaber von gleich fünf ortsfesten Kinos avancierte, war Hermann Fey in Leipzig, vgl. Müller und Döring, Der Kino (Fn. 16), S. 78.

Am Anfang standen neben den Besitzern der bereits erwähnten Variété-Theater technikaffine Personen, die gelegentlich Vorführungen veranstalteten. Zu diesem Kreis zählte der Zwickauer Ingenieur August Kade, der in Dresden 1903 und erneut 1908 mit seinem eigenen Projektor für den kurzen Zeitraum von jeweils zwei bis vier Wochen Filme in einem Vereinshaus bzw. im städtischen Ausstellungspalast zeigte. Solche Veranstaltungen, deren primärer Zweck nicht im Generieren von Eintrittsgeldern lag, lassen sich bis in die 1930er Jahre hinein nachweisen, etwa im Lokal Bürgergarten, in dem der Konsumverein Werbefilme vorführte oder im Volkshaus Ost, das der SPD als Vereinshaus diente.⁵³

Als Besitzer bzw. als Betreiber der ortsfesten Kinos gerät hingegen eine differenzierte Personengruppe in den Blick. Neben den bereits erwähnten Gastwirten sind etwa Hausbesitzer zu nennen, die oft in eigener Regie oder in enger Zusammenarbeit mit einem künftigen Betreiber in leerstehenden Ladenlokalen ihrer Wohnhäuser Kinematographen einrichteten. Zu ergänzen sind Handwerker und Kaufleute. Einige von ihnen waren wohl durch die zahlreich entstehenden Warenhäuser in Bedrängnis geraten und mussten ihr Ladengeschäft aufgeben, weshalb sie ins Kinogeschäft einstiegen.⁵⁴ Für andere Unternehmer wie den Fliegentütenfabrikanten Karl Kulcsar bildete das Kino lediglich ein zweites geschäftliches Standbein.⁵⁵

Schließlich offenbart der Datenabgleich mit den Einträgen in den Adressbüchern eine Dresdner Besonderheit, die für andere Städte nicht beschrieben wurde. Viele Kinobetreiber, darunter auch der bereits erwähnte Schausteller August Haase, waren exakt für jenen Zeitraum mit einem Dresdner Wohnort nachgewiesen, an dem sie auch ihren Kinematographen betrieben, nicht aber für die Zeit davor und danach.⁵⁶ Dies erlaubt den vorsichtigen Schluss, dass auch das ortsfeste Kino mit einer erheblichen Mobilität verbunden sein konnte. Offenkundig eröffnete der Besitz eines Lichtspielhauses die Chance, in der Großstadt Fuß zu fassen. Manche von diesen Kinobesitzern übten einen neuen Beruf in Dresden aus, nachdem sie mit ihrem Kino gescheitert waren,⁵⁷

53 Vgl. SO, Blatt 161 f. und 144.

54 Diese Kaufleute waren die ersten Kinogründer behauptet Garnacz, *Öffentliche Räume* (Fn. 7), S. 38.

55 Vgl. die Adressbücher von 1910 bis 1913 und SO, Blatt 99. Kulcsar besaß das Triumph-Kino.

56 Weitere Kinobesitzer sind nur mit ihrem Kino, nicht aber mit einer Wohnadresse in den Adressbüchern genannt.

57 Zu diesen Kinoo Eigentümern zählte Max Böhme. Im Adressbuch 1912 noch nicht erwähnt, wurde er 1913 und 1914 als Kinobesitzer und ab 1915 unter derselben Adresse als »Blumenverfertiger« geführt. Zu Böhmies Kino, das nur ein Jahr bestand, vgl. Zeh, *Licht-*

andere sind dagegen nicht mehr nachweisbar. Ob die fraglichen Kinobesitzer jedoch in der Zeit vor bzw. nach ihrer Dresdner Tätigkeit als Kinobetreiber in einer der umliegenden Städte ein Lichtspielhaus betrieben, müssen weitere Recherchen beantworten.

Neben den eben skizzierten Personen noch eine weitere Besitzergruppe zu nennen, die einen Hinweis auf die hohe Professionalisierung der Kinobranche liefert. Schon 1906 entstanden erste Betreibergesellschaften, die wie die Deutsche Tonbild-Theater GmbH überregional agieren konnten. Eine Sonderform bildeten einzelne Kinounternehmer, die mehrere Kinos und/oder weiterführende Betriebe im Filmgeschäft besaßen. Zu ihnen gehörten neben Heinrich Ott etwa Otto Dederscheck, der mit dem Dedrophon eines der ersten ortsfesten Kinos in Dresden gegründet hatte und innerhalb kürzester Zeit drei weitere Dedrophon-Filialen eröffnete. Außerdem war er Inhaber der Filmverleihzentrale Glücksstern und der Deutschen Kinematographen-Werke, bis er 1910 zu einer Haftstrafe verurteilt wurde, weil er 18 Filme, die »das Sittlichkeitsgefühl auf das gröblichste« verletzen, in Umlauf gebracht hatte.⁵⁸

Zu den Berufsgruppen im Kinogewerbe, deren Arbeitsalltag von der Kinetik unmittelbar geprägt war, zählten schließlich die Rezipienten und Kinomusiker, welche die Vorführungen der Stummfilmära bis etwa 1930 begleiteten, sowie der Filmvorführer. Voraussetzung für den Filmvorführerberuf war anfänglich lediglich eine gewisse technische Begabung. Doch die zunehmende Komplexität der Projektoren und die im Falle einer Fehlbedienung von ihnen ausgehende Brandgefahr erforderte es, dass Filmvorführer eine Prüfung ablegen und einen Berechtigungsschein erwerben mussten. Der Filmvorführer ist damit so etwas wie ein Lehrberuf geworden. Ausgehend von den hier skizzierten Unternehmenssparten und Berufsgruppen fragt das Projekt künftig nach dem Arbeitsplatz Kino sowie der soziokulturellen Verortung des Arbeitens im Kino.

Eine ähnliche Diversifizierung wie auf dem Arbeitsmarkt ist auch auf der strukturellen Ebene zu bemerken. Es sind nicht nur die bereits erwähnten Kinoketten entstanden, zu deren bekannteste wohl die Ufa mit ihren fünf Kinos allein in Dresden zählt, sondern auch Filmverleihfirmen, sowie Händler für Kinobedarf, die im Dresdner Adressbuch verzeichnet sind. In dem Zusammenhang ist auf ein bemerkenswertes Phänomen aufmerksam zu machen.

spieltheater (Fn. 26), S. 193.

⁵⁸ Vgl. Hugo Hayn und Alfred N. Gotendorf (Hg.), *Bibliotheca Germanorum Erotica Curiosa. Verzeichnis der gesamten Deutschen erotischen Literatur mit Einschluß der Übersetzungen, nebst Beifügungen der Originale*, Bd. VII: S–T, München 1914, S. 20–22, Zitat S. 22.

Zum Kinogeschäft gehört auch, dass es einen Markt nicht nur für Kinobedarf, sondern auch für Kinos gab! Die Sammlung Ott bestätigt, dass viele Kinos sehr oft den Besitzer wechselten. Entsprechende Angebote und Kaufgesuche finden sich in Annoncen in der Tages- und in der Fachpresse. Gemeinsam mit den Spielplänen, der Werbung, die zunächst auf Alleinstellungsmerkmale der Kinos und später auf Filmstars abzielte, sowie sonstigen Berichten über einzelne Lichtspielhäuser trugen sie dazu bei, dass und wie das Kino in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Hier liegt ebenfalls ein Ansatzpunkt für die weitere Recherche des Projektes.

Mit der technischen Entwicklung des Kinos korrespondiert der bereits erwähnte inhaltliche und qualitative Entwicklungssprung vom Kurzfilm hin zur Durchsetzung des narrativen Langfilms, des abendfüllenden Spielfilms. Dieser Prozess beförderte nicht nur den anhaltenden Kinoboom der 1920er Jahre, sondern auch jene Filmkunstdiskurse, die von Dresden ausgingen. In der bereits erwähnten, von Ferdinand Avenarius herausgegebenen Zeitschrift *Der Kunstwart* wurden alle Themen der Kultur und Ästhetik und damit auch das Kino diskutiert. Dabei bewegten sich die Positionen, die die verschiedenen Autoren gegenüber dem Kino bezogen, zwischen zwei Polen. Da die Lebensreformer die Moderne mit kritischen Augen sahen, verwundert es nicht, dass das Kino als Phänomen dieser Moderne bei ihnen einerseits auf Skepsis stieß: Die Filme seien »alberne ›Arrangements‹ von Schauspielern dargestellter, sogenannt ›humoristischer‹ oder ›sensationeller‹ Szenen, deren Komödianteorie den Menschen von Geschmack langweilte.«⁵⁹ Sieben Jahre später klang es wie folgt: »Das durchschnittliche Kino ist weiter nichts als projizierte Schundlektüre.«⁶⁰

Andererseits versuchten die Lebensreformer das Kino ihrem Ideal einer allgemeinen Volkserziehung, die sie dem gefühlten Verfall entgegenstellten, nutzbar zu machen. Das Kino »strahlt doch wie ein Kulturwerk in den grauen Straßen der ärmsten Viertel. Es wird an den Dichtern liegen, ihre Balladen so bunt, so freudig, so beseeligend auf seine weiße Wand zu werfen, daß die geistig und leiblich Hungernden auch vor ihnen satt werden.« Von dieser affirmativen Qualität ausgehend brach sich die Vorstellung Bahn, »daß die Kinematographie, bei sachgemäßer, gewissenhafter und geschmackvoller Aufnahme

59 Ferdinand Avenarius (Hg.), *Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste* 20 (1906/07), 1. Märzheft, Dresden 1907, S. 671.

60 Ferdinand Avenarius (Hg.), *Der Kunstwart und Kulturwart. Halbmonatsschau für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten, Kriegsausgabe* 28 (1914/15), Oktoberheft 1914, S. 172.

und Vorführart, ein wertvolles Hilfsmittel verschiedener Wissenschaften, des Unterrichts und der im weiteren Sinne ästhetischen Volks- und Jugendbildung und geistfördernder Unterhaltung darstelle.«⁶¹

6. Ausblick

Das Projekt wird die Ergebnisse seiner Tätigkeit auf einer Tagung »Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt zwischen 1895 und 1949« im Herbst 2019 mit der Fachwissenschaft diskutieren und sie im Laufe des Jahres 2020 sowohl elektronisch publizieren als auch auf einer interaktiven Website präsentieren. Dieser Online-Auftritt wird einerseits die chronologische und räumliche Verdichtung der Dresdner Kinolandschaft darstellen. Als Basis hierfür dient der Dresdner Stadtplan von 1911, der es aufgrund seiner Detailgenauigkeit erlaubt, alle Kinos exakt im Straßenverlauf zu verorten.⁶² Über einen Layer können für jedes Lichtspielhaus historische Abbildungen, eine Kurzbeschreibung sowie Informationen zur technischen Ausstattung, den Besitzern sowie den gezeigten Filmen abgerufen werden. Zudem sollen Links diese Angaben mit externen Online-Auftritten, etwa der Sächsischen Biografie oder dem Filmportal verbinden. Buttons erlauben den Zugang zu transkribierten Textpassagen aus der Sammlung Ott oder zu Texten, in denen das Projekt seine Arbeitsergebnisse dokumentiert.

Schließlich ist das Projekt dabei, gemeinsam mit der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden eine Filmreihe vorzubereiten. Sie findet zwischen Oktober 2019 und Juni 2020 statt und umfasst insgesamt zehn Einzelveranstaltungen. Um einem breiten Publikum verschiedene Aspekte der Dresdner Kinokultur zu präsentieren, soll jeweils in einem Einführungsvortrag ein ausgewähltes Dresdner Kino vorgestellt und in der Kinokultur verortet werden, bevor im Anschluss ein dort gezeigter Film vorgeführt wird.

61 Ebd., S. 173.

62 Vgl. Jens Wietschorke, »Wie kommt das Kino in den Stadtplan? Von der evangelikalen Stadtforschung zur Kartographie des Vergnügens«, in Sabelus und Wietschorke (Hg.), *Die Welt im Licht* (Fn. 10), S. 151–160.