

Seminarfach:

1913-Explosion der Moderne auch in Nienburg?

**Entwicklung von Theater und Kino im späten  
Kaiserreich mit Blick auf die Stadt Nienburg**

Verfasser:

Merle Abelmann

Jana Marx

Sidney Kluge

Abgabe: 25.07.14

Lehrkraft: Frau Bonas

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Theater im Kaiserreich	
2.1. Erneuerungen der Theaterbauten aufgrund der Polizeiverordnung in Preußen von 1889	4
2.2. Vorstellung verschiedener Theatergruppen zu der Zeit um 1900	5
2.3. Das Stanislawski-System als Darstellungsform um 1900	7
2.4. Wandlung der Thematik in den Theaterstücken um 1900	9
2.5. Ein kurzer Ausschnitt zur Theaterkritik und Kritik im späten Kaiserreich	10
3. Kino als neue Unterhaltungsform in Deutschland	
3.1. Technik und Verbreitung des Kinematographen	11
3.2. Das Kino wird eigenständig- Bau von Kinogebäuden	14
3.3. Reaktionen des Publikums auf das neue Medium Film	17
4. Konflikt zwischen Theater und Kino	22
5. Anmerkungen zu der Situation von Theater und Kino in Nienburg	
5.1. Verbesserung der Volksbildung durch Theaterprojekte	23
5.2. Die Interessen der Bürger hinsichtlich der Wahl der Theaterstücke	25
5.3. Der Kinematograph als Unterhaltungs- und Lehrmittel	27
5.4. Reaktionen und Probleme bezüglich des ersten Kinos in Nienburg	28
6. Fazit	31
 Schriftliche Versicherung der selbstständigen Anfertigung	 33
 Literaturverzeichnis	 34



## 1. Einleitung

Die Zeit um 1900: Verdrängung des Theaters durch die Entwicklung des Kinos? Beides liegt im kulturellen Bereich, beides fasziniert das Publikum mit schauspielerischen Darstellungen. Doch was überwog zu der Zeit? Gingen die Zuschauer lieber in das als bildend geltende Theater oder interessierte sie eher das neu aufkommende Medium Film?

5 Beides hatte in dem Zeitraum 1913 eine Hochphase, doch beeinträchtigte es sich gegenseitig?

1913 war eine Zeit der Modernisierungen. Im Mittelpunkt unseres Seminarfachs steht die Frage „1913-Explosion der Moderne auch in Nienburg?“. Auch in unserer Facharbeit mit dem Titel „Entwicklung von Theater und Kino im späten Kaiserreich mit Blick

10 auf die „Stadt Nienburg“ wollen wir auf die Entwicklungen im Bereich Theater und Kino und den Reaktionen der Zuschauer darauf eingehen.

Um uns und den Lesern erst einmal einen groben Überblick über die Entwicklung von Kino und Theater um 1900 im deutschen Kaiserreich geben zu können, werden wir als Einführung die zwei Sektoren zunächst genauer erläutern. Dann führen wir diese beiden

15 Sektoren zusammen, wobei wir hauptsächlich auf die gegenseitige Beeinflussung von Theater und Kino eingehen werden. Später beschreiben wir die Situation von Kino und Theater in Nienburg, um abschließend herausfinden zu können, ob sich Nienburg im Vergleich zum übrigen Deutschen Reich bezüglich der Entwicklung des Kinos und des Theaters, sowie den Zuschauerreaktionen, abhob.

20 Auch in unserer Freizeit begegnet uns heute Theater und Kino immer wieder. Wir engagieren uns in verschiedenen Theatergruppen und das Kino gehört heutzutage zu unseren Freizeitbeschäftigungen dazu. Somit sind wir auf die grobe Richtung Theater und Kino gekommen. Bei Nachforschungen im Archiv sind einige Probleme bei der Findung von Materialien aufgetreten. Dies lag zum einen an den Schriften, die überwiegend in alter Schrift geschrieben waren und die wir somit nicht oder nur schwer entziffern konnten. Zum anderen war zu wenig Material vorhanden, sodass wir uns nicht nur

25 auf Kino oder Theater in Nienburg spezialisieren konnten. Ein weiteres Problem lag in der unterschiedlichen Materiallage, da es schwer war zu den gleichen Themenaspekten im Bereich Kino und Theater Informationen zu finden.

## 2. Theater im Kaiserreich

### 2.1. Erneuerungen der Theaterbauten aufgrund der Polizeiverordnung in Preußen von 1889

30 In den Ursprünglichen Theaterbauten gab es des Öfteren Brände. So gab es beispiels-  
weise 1881 in Nizza<sup>1</sup> und am Wiener Ringtheater Brandkatastrophen. Auslöser hierfür  
waren Gasexplosionen in der Beleuchtung. In diesen Bränden kamen viele Menschen  
um, da die Fluchtwege nur schwer zugänglich waren.<sup>2</sup> Aufgrund dessen überprüften die  
Kulturbehörden in vielen Teilen Europas die Grundlagen, nach denen die Theater bis-  
35 lang gebaut wurden.

So nahm dies auch auf Deutschland Auswirkungen. Infolgedessen wurde 1889 z.B. in  
Preußen die Polizeiverordnung verabschiedet, welche grundlegende Bestimmungen für  
den Bau von Theatergebäuden festlegte. Darin enthalten waren unter anderem Min-  
destmaße für alle Gebäudeteile, eine Reduzierung der Ränge und die damit verbundene  
40 Begrenzung der Zuschauerzahl und die Einführung von elektrischer Beleuchtung.  
Durch diese Festlegungen sollte ausreichend Sicherheit für das Publikum sowie auch für  
die Schauspieler gewährleistet werden. Aufgrund der Verabschiedung dieser Polizei-  
verordnung war eine größtenteils einheitliche Gestaltung der Theaterhäuser vorzufin-  
den. Dies konnte auch als Nachteil gesehen werden, da nun keine großen, individualisti-  
45 schen Unterschiede zwischen den einzelnen Theatern erkennbar waren und sich kein  
Theater mehr mit Hilfe seiner äußerlichen Erscheinung von den anderen abheben konn-  
te.<sup>3</sup>

Des Weiteren kam es zur Einführung des Bühnenturms und des Eisernen Vorhangs. Der  
Bühnenturm war ein Teil des Bühnenhauses. Er beinhaltete die Bühnenmaschinerie,  
50 sowie die Bühnenbeleuchtung und sämtliche Sicherheitstechnik.<sup>4</sup> So wurden anstatt von  
Fackeln mit offenen Flammen Lichtspender eingebaut, die sich zum doppelten Schutz  
auch im Bühnenturm befanden.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Lazardzig, Jan (2013): Glotzt doch - Theaterbauten 1913. In: der Freitag – Politik.

URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/glotz-doch> [Stand: 31.03.2014] S. 2

<sup>2</sup> Schreiber, Janine u.a. (2009): Der Ringtheaterbrand, 1881. In: Marie Antoinette – Forum.

URL: [http://marie-antoinette.forening.com/t1131-der\\_ringtheaterbrand\\_\\_1881.html](http://marie-antoinette.forening.com/t1131-der_ringtheaterbrand__1881.html)

[Stand: 17.07.2014], S. 1.

<sup>3</sup> <http://www.Freitag.de/Autoren/der-freitag/glotz-doch>, S.2.

<sup>4</sup> Winkenbach, Marion (2013): Sicherheitstechnik. In: Duden Oline.URL:

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Sicherheitstechnik> [Stand: 20.07.2014], S.1.

<sup>5</sup> [http://marie-antoinette.forening.com/t1131-der\\_ringtheaterbrand\\_\\_1881.html](http://marie-antoinette.forening.com/t1131-der_ringtheaterbrand__1881.html), S.1. [Stand: 17.07.2014]

Der Eiserne Vorhang ist ein speziell verarbeiteter Vorhang, welcher zum Schutz der Zuschauer bei möglichen erneut auftretenden Bränden diente. Durch diese beiden Erneuerungen entstand eine „strikte Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum“<sup>6</sup>. Das Ziel dieser Trennung lag darin, ein Übergreifen von Flammen auf den Zuschauerraum im Brandfall verhindern zu können. Zusätzlich wurden diverse Nebenräume für Künstlergarderoben, Werkstätten und Verwaltung eingerichtet.<sup>7</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es nach der Verabschiedung der Polizeiverordnung gravierende Veränderungen gab, welche ausschließlich für die Sicherheit der Menschen im Theaterbetrieb sorgten und das Theater dadurch zu einem sichereren Ort gemacht haben. Jedoch haben diese Veränderungen die Ausstattung der Theater auch angeglichen, was für das Ausprägen individueller Merkmale von Nachteil war.

## 2.2. Vorstellung verschiedener Theatergruppen zu der Zeit um 1900

Um 1900 gab es in Deutschland viele verschiedene Theatergruppen und Theatervereine. Dazu gehörten auch die Wandertheater und Wandermarionettentheater. Allgemein ist mit einem Wandertheater ein Theater gemeint, das von Ort zu Ort zieht, also keine feste Bühne in einem Gebäude besitzt und somit mobil ist.<sup>8</sup> Ein bekanntes Beispiel für die Wandertheater ist das Märkische Wandertheater, über welches wir noch in unserem Kapitel 4 zur Stadt Nienburg berichten werden.

Das Wandermarionettentheater zog überwiegend durch kleinere Städte und Dörfer, in denen sie versuchten, dem Publikum das Theater an sich etwas näher zu bringen, da es dort kaum verbreitet war. In den größeren Städten hingegen amüsierte man sich derweil schon mit dem Theater.<sup>9</sup>

1887 gründete der Franzose André Antoine das „Théâtre Libre“<sup>10</sup>. Er gestaltete seine Inszenierungen mit Laienschauspielern und auch was Improvisation anging, war er sehr ideenreich. Da ein Requisitenmangel in seinem Theater herrschte, lieh er kurzerhand

---

<sup>6</sup> <http://www.Freitag.de/Autoren/der-freitag/glottz-doch>, S.3. [Stand: 31.03.2014]

<sup>7</sup> Ebd. S.3.

<sup>8</sup> Dombrowsky, Uwe (o.J.): Leben ist Spiel & Spiel ist Leben. Wandermarionettentheater - ein Massenmedium vor 100 Jahren. In: Förderverein Mitteldeutsches Wandertheater e.V. URL: <http://www.wandertheater.de/sachkunde.html> [Stand 17.07.2014] S. 1.

<sup>9</sup> Ebd. S.1.

<sup>10</sup> Kit. (2005): Théâtre Libre. In: Theatergeschichte 19./20. Jahrhundert. URL: <http://www.haecksen.org/~kit/uni/greiseneggerV.pdf> [Stand 17.07.2014], S. 1.

Möbel bei seiner Mutter aus. Dadurch wirkten die Inszenierung und das Bühnenbild authentischer.<sup>11</sup> Diese Dinge hatten in keiner Weise negative Auswirkungen auf den Ruf seines Theaters. Im Gegenteil, er schaffte es, Pariser Theaterkritiker von sich und seinen Inszenierungen zu überzeugen. Auch versuchte er ein neues Publikum in sein Theater zu locken, indem er „Bauerndichter“<sup>12</sup> aufführen ließ, also Stücke, welche dem Alltag der Landwirte entnommen und deren Sprache mundartlicher war. Über den dadurch fehlenden literarischen Sprachstil, welcher überwiegend in den oberen Schichten verwendet wurde, sah man hinweg, da so „Lebensechtheit“<sup>13</sup> auf der Bühne gewonnen werden konnte. Später gründete er auch den ersten europäischen Theaterverein. Dieser trägt den gleichen Namen wie sein Theater, „Théâtre Libre“. Aufgrund dieses Vereins, dessen Mitglieder durch Erbringung eines Mitgliederbeitrages Zuschauer seiner Stücke werden konnten, gelang es ihm, Polizei und Zensur zu umgehen und sämtliche Stücke zeigen zu können. Die Umgehung der Zensur war durch Aufführungen in geschlossenen Mitgliederversammlungen möglich.<sup>14</sup> Diese Versammlungen sollten nach außen den Schein einer Mitgliederversammlung wahren, jedoch dienten die Treffen dem Zweck, unzensierte Aufführungen vor den Vereinsmitgliedern möglich zu machen. Mit seiner Arbeit war André Antoine Vorbild für viele andere Theatergruppen.

Außerdem wurden zu dieser Zeit in den verschiedensten Städten und Regionen Theatervereine gegründet. So auch zum Beispiel um 1900 in der Kleinstadt Hagen. Zusammen mit der Konzertgesellschaft wurde dann 1901 der Anstoß zur Errichtung eines Theatergebäudes gegeben, welches bis heute noch erhalten ist.<sup>15</sup>

Abschließend ist festzuhalten, dass die Theatergruppen anfänglich in Form von Wandertheatern existierten, welche sich mit den Problemen der Zensurierung und Polizei bei der Aufführung auseinandersetzten mussten. Mit den Theatervereinen nach Antoine wurde hierfür jedoch eine Lösung, sowie eine neue Art des Schauspiels gefunden.

---

<sup>11</sup> Kit. (2005): Théâtre Libre. In: Theatergeschichte 19./20. Jahrhundert.

URL: <http://www.haecksen.org/~kit/uni/greiseneggerV.pdf> [Stand 17.07.2014], S. 1.

<sup>12</sup> Ebd. S.1.

<sup>13</sup> Ebd. S.1.

<sup>14</sup> Gronemeyer, Andrea (2002): Theater. DuMont Schnellkurs. 4. Auflage. Köln: DuMont Buchverlag. S.120.

<sup>15</sup> <https://www.hagen.de/web/de/hagen03/0306/030601/030501.html> [Stand: 17.07.2014], S.1.

### 2.3. Das Stanislawski-System als Darstellungsform um 1900

Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863-1938), ein russischer Theaterdirektor und Regisseur, gründete das „Moskauer Künstlertheater“. Eigene inszenierte Stücke verhalten dem Naturalismus als Theaterthematik zum weltweiten Durchbruch, worauf wir im folgenden Kapitel noch eingehen werden. Dabei protestierte er unter anderem gegen das Vortragen kunstvoll dichterischer Texte, herrschende Konventionen bei Inszenierungen und dem Bühnenbild<sup>16</sup> sowie das Starsystem.<sup>17</sup> Er versuchte, „die naturalistische Ästhetik mit einer wissenschaftlichen Gründlichkeit zu verwirklichen, wie sie bis dahin für die darstellende Kunst unbekannt war.“<sup>18</sup>

Das nach ihm benannte Stanislawski-System<sup>19</sup> ist eine Darstellungsform des naturalistischen Theaters. Konstantin Stanislawski war ein „Fanatiker der Wirklichkeitstreue“<sup>20</sup> und hatte zum Ziel, dass alles was auf der Bühne geschehe echt aussehe. Verlangt wurde von den Schauspielern, sich vollständig mit der jeweiligen Rolle zu identifizieren, um auf der Bühne etwas Echtes und Überzeugendes darstellen zu können. Auch Exkursionen, wie zum Beispiel in ein Moskauer Armenviertel, gehörten zum Lehrplan der nach seinem System ausgebildeten Schauspieler dazu. Stanislawski wollte, dass sie die „Lebensgewohnheiten der ärmsten Schichten studieren“<sup>21</sup> und verinnerlichen. Zudem sollten die Schauspieler, um ihre Rolle so realistisch wie möglich zu präsentieren, auch viele ihrer eigenen Erfahrungen aus dem Leben in die Rolle einfließen lassen.

„Meine Methode beruht darauf, die inneren und äußeren Vorgänge miteinander zu verbinden und das Gefühl für die Rolle durch das physische Leben des menschlichen Körpers hervorzurufen.“<sup>22</sup>

Um seine Aussage besser verstehen zu können ist es nun erst einmal wichtig, ein paar elementare Begriffe zu erklären. Konstantin Stanislawski benutzte bei seinen Erläute-

---

<sup>16</sup> Gronemeyer, Andrea (2002): Theater. DuMont Schnellkurs, Köln. S.124.

<sup>17</sup> Hüning, James (2012): Lexikon der Filmbegriffe. In: Stanislawski- System.  
URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2619>  
[Stand 28.03.2014] S.1.

<sup>18</sup> Gronemeyer, Andrea (2002): Theater. DuMont Schnellkurs, Köln. S.124.

<sup>19</sup> Hüning, James (2012): Lexikon der Filmbegriffe. In: Stanislawski- System.  
URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2619>  
[Stand 28.03.2014]

<sup>20</sup> Gronemeyer, Andrea (2002): Theater. DuMont Schnellkurs, Köln. S.125.

<sup>21</sup> Ebd. S.124.

<sup>22</sup> Brauneck, Manfred (2001): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Hamburg. S.361.



125 rungen sehr oft die Ausdrücke „Physisches und Psychisches Leben“<sup>23</sup>. Als physisches Leben bezeichnete er dabei den Körper des jeweiligen Darstellers, also seine Aktionen und Handlungen während des Auftritts. Beim psychischen Leben handelte es sich dementsprechend um die Emotionen und Gefühle, die dabei zum Ausdruck gebracht werden und dem Zuschauer übermittelt werden sollten.

Erst durch diese Emotionen könne, laut Stanislawski, die Rolle echt und wahrheitsgetreu dargestellt werden.<sup>24</sup> Doch nur mit Emotionen sei die Darstellung nicht vollendet. Daraus lässt sich schließen, dass die perfekte, realistischste Vermittlung der Rolle an  
130 das Publikum ein Zusammenspiel aus physischem und psychischem Leben ist, also aus Körper und Seele.

Des Weiteren betonte Stanislawski, dass zuerst der Körper zur Rolle finden müsse, damit dann die seelischen Emotionen eingebaut werden könnten. Das physische Leben  
135 diene somit als Vorbereitung oder Stütze des psychischen Lebens der Rolle. Daraus folgt, dass das physische Leben leichter zu kreieren sei. Grund dafür sei, dass der Körper, genauer gesagt dessen Aktionen und Handlungen, in erster Linie durch das Drehbuch, aber auch durch bestimmte Übungen und Befehle von außen leicht beeinflusst und gelenkt werden könne. Auf der psychischen Ebene ist dies nicht der Fall. Es sei  
140 schwer, Emotionen und Gefühle, wie zum Beispiel Trauer oder Wut, authentisch und ehrlich an das Publikum zu vermitteln. So sei es wichtig, dass die Schauspieler ihren Körper als Basis haben, woran sie die Emotionen anpassen können würden und dass sie eigene Erfahrungen in die Rolle mit einfließen ließen. Außerdem sei die „Bedeutung der Wahrheit und des Glaubens“ an die Rolle sehr wichtig, damit Gefühle gezeigt werden  
145 könnten.<sup>25</sup> Laut Stanislawski liege „ das Hauptziel [...der; d. Verf.] Kunst nicht im Äußerlichen [...], sondern darin, das geistige Leben der [... Charaktere; d. Verf.] aus dem Stück widerzuspiegeln, das auf der Bühne dargestellt werden soll.“<sup>26</sup> Wichtig sei aber, dass die Schauspieler nicht mit Gewalt versuchen würden, die Gefühle zu erzwingen, denn dies führe häufig zu unehrlichen und unauthentischen Darstellungen und Vermittlungen der Rolle.  
150

---

<sup>23</sup> Brauneck, Manfred (2001): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle., Hamburg.. S.362/363.

<sup>24</sup> Brauneck, Manfred (2001): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Hamburg. S.362/363.

<sup>25</sup> Ebd. S.362.

<sup>26</sup> Ebd. S.362.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Konstantin Stanislawski ein Darstellungssystem entwickelt hat, bei dem es sich um ein enges Zusammenspiel zwischen Körper und Seele handelt und dessen Ziel eine wahrheitsgetreue, echte und ehrliche Darstellung der Rollen in einem Stück ist. Dies ist wie auch bei André Antoine die neu aufkommende Theaterform um 1900.

#### 2.4. Wandlung der Thematik in den Theaterstücken um 1900

Betrachtete man das Publikum genauer erkannte man, dass keine gravierenden Unterschiede zwischen der gehobenen Schicht und der Arbeiterklasse vorlagen, denn für alle war der Theaterbesuch erlaubt. Sie gingen ins Theater um für einen kurzen Moment Abstand von dem alltäglichen Leben zu bekommen, da der Alltag und die damit verbundene harte Arbeit mit der Zeit auch immer wieder das Verlangen nach kleinen Pausen hervorrief.

Somit wurden aufgrund der Neigung des Publikums auch keine sozialgesellschaftlichen und politischen Themen, also Themen des Alltags, in den Stücken thematisiert.<sup>27</sup> Vielmehr sollte das Theaterstück bzw. der Schauspieler versuchen, die Zuschauer „durch seine effektvolle Kunst vollkommen in seinen Bann zu schlagen und von der Mühsal des Alltagslebens abzulenken“<sup>28</sup>, so Andrea Gronemeyer, Autorin des Buches „DuMont Schnellkurs Theater“. Dies ist auch, zumindest für die Länge der Aufführung, weitestgehend gelungen.

Der Geschmack des Publikums hatte Einfluss auf den Spielplan der Theaterhäuser und so entfernte man sich immer weiter vom „literarisch anspruchsvollen Schauspiel.“<sup>29</sup>

Der Fokus lag also nicht mehr darauf, anspruchsvolle Literatur zu inszenieren, welche ein hohes literarisches Verständnis des Zuschauers verlangt. Die Stücke sollten vielmehr rührend, gleichzeitig aber auch spannend und unterhaltsam auf das Publikum wirken.

Übernommen aus den Theatern des Londoner Westends und den Pariser Boulevards wurden Stücke dieser Art um 1900 auch als „Well-made Plays“<sup>30</sup> oder „Pièces bien fai-

---

<sup>27</sup> Gronemeyer, Andrea (2002): Theater. DuMont Schnellkurs, Köln. S.111.

<sup>28</sup> Ebd. S.113.

<sup>29</sup> Ebd. S.112.

<sup>30</sup> Ebd. S.112.

tes<sup>31</sup> bezeichnet, was für handwerklich gelungene Darstellungen steht. Des Weiteren boten Theateraufführungen eine Möglichkeit die Vergangenheit, welche sich auf die Epoche der Romantik bezieht, wieder aufleben zu lassen und zu rekonstruieren. Die Menschen, so Gronemeyer, hätten sich gerne an die „vermeintlich glanzvolle Vergangenheit“<sup>32</sup> zurück erinnert und durch die an die Romantik angelehnten Thematiken in den Inszenierungen würden die Erinnerungen lebendig.

Später, etwa um 1900, wurde in den Stücken ein Gegenbild zu den bisherigen Themen und Handlungen entworfen. Immer öfter waren Züge der aufkommenden naturalistischen Darstellung, welche schon im vorherigen Kapitel thematisiert wurde, auch im inhaltlichen Bereich erkennbar. Nun ging es weniger darum, „etwas Schönes, nicht Alltägliches“ darzustellen. Der Fokus lag auf dem Gegenteil. Den Naturalisten ging es darum, in den Stücken das Leiden der Gesellschaft und der Außenseiter zu zeigen und dabei auf eine „wissenschaftlich exakte Darstellung der Wirklichkeit“<sup>33</sup> zu achten. Die Wirklichkeit sollte nicht mehr idealisiert, sondern dem Zuschauer naturgetreu und objektiv übermittelt werden. So war es dem Publikum dann auch möglich, während der Aufführung „Gefühle aus[zu; d. Verf.]leben, die sich der leistungsorientierte Bürger im alltäglichen kapitalistischen Überlebenskampf verbieten musste.“<sup>34</sup> Im alltäglichen Leben hatte er z.B. existenzielle Sorgen, die er während den Aufführungen für einen Moment vergessen konnte

## **2.5. Ein kurzer Ausschnitt zur Theaterzensur und Theaterkritik im späten Kaiserreich**

Um 1900 war Zensur im Theaterbereich ein wichtiges Thema. Nicht alles, was im Theater gezeigt wurde, war von den Behörden akzeptiert worden. So wurden etwa aktuelle Zeitthemen, wie zum Beispiel Darwinismus, Atheismus und Sozialismus durch die Zensur unterdrückt.<sup>35</sup> Das Theater sollte als „kommerzielles Vergnügungstheater“<sup>36</sup> dienen, war also nicht als Ort für die Erörterung aktueller gesellschaftlicher Fragen vorgesehen. Um dies deutlich zu machen gab es Zensurbehörden, welche das Skript einer jeden In-

---

<sup>31</sup> Gronemeyer, Andrea (2002): Theater. DuMont Schnellkurs, Köln . S.112.

<sup>32</sup> Ebd. S.113.

<sup>33</sup> Ebd. S.118.

<sup>34</sup> Ebd. S.119.

<sup>35</sup> Ebd. S.111.

<sup>36</sup> Ebd. S.120.

szenierung mit dem Antrag, das Stück aufführen zu dürfen, zuerst vorgelegt bekamen. Diese Behörden hatten dann die Möglichkeit das jeweilige Stück bis zur Unkenntlichkeit zu verändern, bis es ihren Vorgaben und Ansprüchen entsprechend war.<sup>37</sup>

205 In der darauffolgenden Zeit des Naturalismus hatten die Zensurbehörden zunächst große Bedenken, dass aufgrund dieser maßgeblichen Veränderung in der Stückthematik revolutionäre Aktionen gegen die politischen Strukturen, welche von den Naturalisten kritisiert wurden, folgen würden.

Zuerst waren diese Bedenken auch berechtigt, denn das Publikum reagierte anfänglich  
210 sehr schockiert auf die Erneuerung und das „Eindringen der hässlichen Wirklichkeit“ auf die Theaterbühne.<sup>38</sup>

Doch kam es kaum zu den oben genannten revolutionären Aktionen. Ganz im Gegenteil, die Erneuerung wurde schnell gut angenommen. Die Zuschauer fanden Gefallen daran und fingen an die Vorstellungen auch zu genießen. Der Grund dafür war, dass  
215 naturalistische Thematik und Darstellung das Einfühlen jedes Zuschauers in das Geschehen auf der Bühne erlaubte.<sup>39</sup>

### 3. Kino als neue Unterhaltungsform in Deutschland

#### 3.1. Technik und Verbreitung des Kinematographen

Der Kinematograph ist ein Apparat, der das Abspielen von Filmen ermöglicht. Der Film fand seinen Ursprung 1877, indem Eadweard Mybridge mit Hilfe von mehreren Kameras, die hintereinander im 1/25 Sekundentakt Bilder von sich bewegenden Körpern aufgenommen haben. So wurden die ersten bewegten Bilder erzeugt. Diese Idee wurde  
220 zum Beispiel von Otto Anschütz erweitert. Er verbesserte 1885 die Bildqualität. Eine der wichtigsten Erfindungen machte Thomas Alva Edison, denn er entwickelte 1889 das perforierte Filmband. Mit dieser Entdeckung war der Grundstein für den Kinematographen gelegt, da dieses Filmband „ruckartig durch den Apparat gezogen“<sup>40</sup> werden konnte. Erst durch die Brüder Lumière aus Frankreich konnten diese einzelnen Erfindungen  
225

---

<sup>37</sup> Gronemeyer, Andrea (2002): Theater. DuMont Schnellkurs, Köln. S.120.

<sup>38</sup> Ebd. S.119.

<sup>39</sup> Ebd. S.119.

<sup>40</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 7

- in einem einzigen Apparat zusammengefasst werden. So konnten sie 1890 in Lyon den ersten „kinematographischen Apparat“<sup>41</sup> vorstellen. Bereits fünf Jahre später kam das Gerät nach Deutschland und so fand am 1. November 1895 „die weltweit erste öffentliche Vorführung eines Films vor rund 1500 Besuchern im Berliner Wintergarten statt“<sup>42</sup>.
- 230 Die Zuschauer konnten zu diesem Zeitpunkt einen Film sehen, der durch die Aneinanderreihung von Bildern entstand. Das Erfassen dieser bewegten Bilder ist auch heute noch durch eine „Identifikationstäuschung“<sup>43</sup> möglich. Dies geschieht, indem verschiedene Bilder so dicht hintereinander gezeigt werden, dass unser Gehirn es als eines erfasst, wodurch die Illusion des bewegten Bildes entsteht.<sup>44</sup>
- 235 Der Bildwechsel wurde zum Beispiel durch das „Malteserkreuz“<sup>45</sup> ermöglicht, welches sich um 90° drehte. Jedes Bild des Filmbandes hatte vier Löcher, welche es zuließen, dass die Haken vom „Malteserkreuz“ das Bild festhalten und es sich damit weiterbewegen konnte.
- Hierdurch war die Entwicklung des Films jedoch noch nicht ausgereift. Eins der noch
- 240 bestehenden Probleme war das Flimmern der Bilder. Es entstand durch die so genannten „Dunkelperioden“<sup>46</sup>, die zwischen den Bildern während eines Bildwechsels vorkamen. Dies wurde durch eine „rotierende Blendescheibe“<sup>47</sup>, welche während der Drehung des Malteserkreuzes heruntergelassen wurde, erzeugt. Sie war für die Verdeckung der Weiterbewegung des Bildes zuständig.
- 245 Ein Ziel der Filmindustrie war es, ein „ruhiges und flimmerfreies Vorführen der Bilder“<sup>48</sup> zu ermöglichen. Dies sollte durch eine Verkürzung der Abstände zwischen den Bildern erfolgen.<sup>49</sup> Ein weiteres Ziel war eine möglichst authentische „Nachahmung der

---

<sup>41</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 7

<sup>42</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 14

<sup>43</sup> Schrott, P.v. (o.J.): Kinematographie [1]. In: Academic dictionaries and encyclopedias. URL: <http://de.academic.ru/dic.nsf/technik/12625/Kinematographie> [Stand: 23.06.2014]

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 7

natürlichen Vorgänge<sup>50</sup>. Dies wurde beispielsweise durch die Einführung von Ton versucht zu realisieren, wie wir im folgenden Kapitel noch genauer ausführen werden.

- 250 Zunächst wurden die Filme sowie die Apparate durch sogenannte „Filmvertreter“ vertrieben. Sie reisten durch Europa und stellten die jeweiligen Produkte vor, um sie schließlich auch zu verkaufen.<sup>51</sup> Deutschland war in der Filmwirtschaft vorerst ein „Abnehmerland“<sup>52</sup>, das heißt, Filmprodukte wurden größtenteils aus anderen Ländern ins Deutsche Reich importiert.<sup>53</sup>
- 255 Immer mehr stieg die Nachfrage im deutschen Reich, sodass 1903/04 erste deutsche Filmfirmen gegründet wurden.<sup>54</sup> Es entstanden zunehmend solche großen Firmen. Dies geschah einerseits auf Grund der großen Nachfrage, die die „französische Apparat-Produktion [...] nicht decken konnte“<sup>55</sup>, andererseits aber auch, da „Lumières Preise“<sup>56</sup>, das heißt die Preise, die die Erfinder für ihre Filme forderten, zu hoch für die Schausteller, also die Abnehmer, waren. 1904 expandierten die deutschen Filmproduktionsfirmen auch nach Übersee. Dies förderte unter anderem „eine eigenständige Filmwirtschaft im deutschen Reich“<sup>57</sup>.
- 260

Zusätzlich breiteten sich die Filmgebäude aus. Während es in Berlin im Jahre 1908 noch 34 Varietés gab, so kamen in den folgenden Jahren 300 Lichtspieltheater dazu.

- 265 Diesem Boom lagen zwei Faktoren zugrunde: zum einen die Einführung von Sensationsdramen und zum anderen die Kinopaläste, wie wir im folgenden Kapitel noch beschreiben werden.<sup>58</sup>

---

<sup>49</sup> Robert F. Riesinger (Hrsg.) (2003): *Der kinematographische Apparat; Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Nodus Publikationen, Münster, S. 32

<sup>50</sup> Altenloh, Emilie (2012): *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 7

<sup>51</sup> Schorr, T. (1989): *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*, Universität der Bundeswehr München, S. 16

<sup>52</sup> Schorr, T. (1989): *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*, Universität der Bundeswehr München, S. 17.

<sup>53</sup> Ebd. S. 17.

<sup>54</sup> Ebd. S. 19.

<sup>55</sup> Ebd. S. 18.

<sup>56</sup> Ebd. S. 18.

<sup>57</sup> Ebd. S. 19f.

<sup>58</sup> Altenloh, Emilie (2012): *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 49f.

Dennoch lag das Deutsche Reich in der Entwicklung der Filmwirtschaft zurück. Dies wurde am 02.02.1909 in Paris beim „ersten internationalen Filmkongress“<sup>59</sup> deutlich. Auf diesem Kongress waren alle wichtigen Persönlichkeiten der Filmwirtschaft vertreten, jedoch waren nur wenige davon deutsche Vertreter.<sup>60</sup>

### 3.2. Das Kino wird eigenständig – Bau von Kinogebäuden

Zunächst wurden Filme in Varietés gezeigt, doch schon bald wurde das Publikum von einer Neuheit angezogen: dem „Wanderkino“.<sup>61</sup>

Die Brüder Lumière selbst verwendeten den Kinematographenapparat als erstes in solch einem Wanderkino.<sup>62</sup> Sie waren „die eigentlichen Vorläufer der modernen Lichtbildbühne“.<sup>63</sup> Solch ein Wanderkino stand beispielsweise 1906 auf dem Konradienmarkt in Konstanz und bot bis zu 600 Sitzplätze, welche sich in einer „Lockmobile, eine[r; d. Verf.] Dampfmaschine mit Rädern“<sup>64</sup>, befanden. Sie versorgte den Apparat mit Strom und wurden zusätzlich mit Lichterketten geschmückt. So wurde auf die Attraktion aufmerksam gemacht. Der Apparat selbst projizierte aus einem „eigenen Vorfürswagen auf eine Leinwand“<sup>65</sup> von bis zu 80m<sup>2</sup> Größe. Außerdem besaßen die Wanderkinos eine eigene Orgel, so dass eine musikalische Untermalung während der Vorführung gewährleistet wurde.

Eine weitere Möglichkeit der musikalischen Begleitung gab es durch eine eigene Kapelle.<sup>66</sup> Auch ein Klavier erbrachte den nötigen Ton. Dies wurde in den späteren Licht-

---

<sup>59</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 17

<sup>60</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 17

<sup>61</sup> Schorr, T.(1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S.25-29

<sup>62</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 8.

<sup>63</sup> Ebd. S.13.

<sup>64</sup> Paech, Anne (2010): Konstanzer Kinogeschichte: Die Anfänge (1896 - 1914). URL: [www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Konstanzer-Kinogeschichte.pdf](http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Konstanzer-Kinogeschichte.pdf) [Stand: 23.06.2014]

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

spieltheatern und Kinopalästen übernommen. Die Musik sollte die Bilder unterstützen und zusätzlich Emotionen beim Publikum wecken.

290 Hier hatte der Kapellmeister meist freie Hand, da selten Vorgaben für die Stücke gegeben waren. Er konnte die Filmmusik folglich frei gestalten.<sup>67</sup>

Wanderkinobesitzer kauften ihre Filme und tauschten sie dann untereinander, denn durch ihren ständigen Ortswechsel war es ihnen möglich, ihr Programm für längere Zeit zu behalten.<sup>68</sup> Die Zuschauer konnten sich eine etwa 20 minütige Vorführung anschauen, welche aus einem vom Verleiher zusammengestellten Programm von Kurzfilmen  
295 bestand. Mit diesen Programmen der Vorstellungen wurde sich am Varieté orientiert. Doch dieses Vergnügen war fast doppelt so teuer wie anderen Attraktionen auf einem Jahrmarkt, da neben der Technik auch die Personalkosten und vor allem die Vorschriften sowie Papiere bezahlt werden mussten.<sup>69</sup> So kostete ein Platz je nach Qualität 40 Pfennig bis 80 Pfennig.<sup>70</sup>

300 Die Wanderkinos bekamen ab 1906 zunehmende Konkurrenz von Lichtspiel-, also Ladenkinos, sodass schließlich ab 1908 ein Rückgang der Wanderkinos verzeichnet werden konnte.<sup>71</sup> Nun kamen die Ladenkinos auf, welche sich fest in Gebäuden befanden. Nach der Gründung des ersten Ladenkinos 1905 in Berlin<sup>72</sup> verbreiteten sie sich im Deutschen Reich explosionsartig, so dass „1908 jene Hochflut der kinematographischen  
305 Bewegung entstand“<sup>73</sup>. Diese Ausbreitung fand überwiegend in Großstädten statt und war „[...] zunächst auf ein Laufpublikum eingestellt und alles andere als komforta-

---

<sup>67</sup> Altenloh, Emilie(2012):Zur Soziologie des Kino.Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S.20.

<sup>68</sup> Ebd. S.13.

<sup>69</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 19.

<sup>70</sup> Paech, Anne (2010): Konstanzer Kinogeschichte: Die Anfänge (1896 - 1914). URL: [www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Konstanzer-Kinogeschichte.pdf](http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Konstanzer-Kinogeschichte.pdf) [Stand: 23.06.2014]

<sup>71</sup> Schorr, T.(1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S.22-25.

<sup>72</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S.18.

<sup>73</sup> Ebd. S.49.



bel<sup>74</sup>. So fanden nur wenige Aufführungen vor ausgewähltem Publikum statt. Meist waren die sie für jeden mit einem Ticket zugänglich.

Das Mobiliar setzte sich anfänglich aus Gartenmöbeln und anderen Einrichtungen, wie  
310 z.B. Wohnzimmereinrichtungen, zusammen, was sich aber stetig verbesserte. Dies war auch erforderlich, da das Publikum zunehmend Wert auf Komfort legte.

Doch mit der Zeit hatten auch die Ladenkinos zu kämpfen. Die Anforderungen der Gesellschaft stiegen ständig, und die kleinen Kinotheater konnten den luxuriösen Ansprüchen des Publikums auf Dauer nicht mehr genügen. Sie wurden von den immer größer  
315 werdenden Kinopalästen verdrängt.<sup>75</sup> In solchen Kinopalästen, beispielsweise in Berlin, wurde mit „prunkvoller Ausstattung“<sup>76</sup> und bis zu 1890 Plätzen geprahlt. Ein letzter Rettungsversuch der Ladenkinos, über tiefere Preise konkurrenzfähig zu bleiben, scheiterte ebenfalls.

Ein Programm in den Kinopalästen dauerte zwischen 3-4 Stunden und wurde anfangs  
320 von den Verleihern zusammengestellt und in Paketen an die Kinos verliehen<sup>77</sup>, wodurch ab 1908 der Filmverleih und -handel betrieben wurde. Sie hatten die Filme zuvor von den Produzenten gekauft und verliehen sie dann gegen eine Kautions<sup>78</sup>, mit der sie wiederum neue Filme von den Produzenten kaufen konnten. Ein Programm wurde dann jeweils 18 bis 25 Wochen in den Kinos gezeigt und danach an andere Kinos weiter ver  
325 liehen. Abgerechnet wurde nach Meter und Alter der Filme<sup>79</sup>, wobei ab 1912 zusätzlich auch nach Qualität berechnet wurde und somit die Preise stiegen.<sup>80</sup>

---

<sup>74</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft.

Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 27f.

<sup>75</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S.21.

<sup>76</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft.

Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 22.

<sup>77</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 18f.

<sup>78</sup> Ebd. S. 13.

<sup>79</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft.

Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S.23f.

<sup>80</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S.16f.

### 3.3. Reaktion des Publikums auf das neue Medium Film

Emilie Altenloh führte für eine Dissertation zum Interesse des Publikums am Kino 1912 eine Umfrage durch. Daraus ging hervor, dass sich das Kinopublikum aus unterschiedlichen Schichten zusammensetzte. Dies war auch durch die Einführung der Kinopaläste um 1912 begründet, da so das Kino aufgrund der gehobenen Ausstattung auch für die oberen Schichten akzeptabler gemacht wurde. Dennoch bestand der größte Teil des Publikums aus Arbeitern.<sup>81</sup>

Außerdem sei der Wunsch, ins Kino zu gehen, bei Ungebildeteren stärker als bei Gebildeten.<sup>82</sup> Dies spiegele sich auch in den Besucherzahlen wider, denn den geringsten Anteil des Publikums stellten die Gebildeten, da es für sie schwer gewesen sei, sich in „zusammenhangslos aneinandergereihte[...] Handlungen hineinzusetzen“.<sup>83</sup>

Alle Kinobesucher schien es vor allem bei schlechtem Wetter und Langeweile ins Kino zu ziehen. Auch an Freitagen, also an den Lohntagen, und an Sonntagen, also an Familienausflugtagen, stiegen die Besucherzahlen an.<sup>84</sup> Dies sei wohl auf die Kosten, die geringer gewesen seien, als sie bei anderen Veranstaltungen oder für andere Ausflüge zu zahlen gewesen wären, zurück zu führen. Außerdem habe ein Kinobesuch „keiner besonderen Vorbereitungen“<sup>85</sup> bedurft und man sei nicht an bestimmte Zeiten gebunden gewesen, da ein Programm mehrmals am Tag gelaufen sei, so Emilie Altenloh. Überdies sei das Kino eine gute Möglichkeit gewesen, dem Alltag für eine kurze Zeit zu entfliehen. Die Zuschauerzahlen wurden von „wissenschaftlichen Vorträgen“<sup>86</sup>, Konzerten und Theaterveranstaltungen nicht beeinflusst, was darauf hinweise, dass das Kino andere Interessentenkreise gehabt habe.<sup>87</sup>

Was dieses Publikum zu fesseln schien, seien Verbrecherfilme und erotische Filme gewesen, bei denen sie in eine fiktionale Welt eintauchen konnten. Gerade die „Fülle von Ereignissen“<sup>88</sup> und ein „bunter Wechsel des Geschehens“<sup>89</sup> habe das Kino für sie interessant gemacht.<sup>90</sup>

---

<sup>81</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel., S. 50.

<sup>82</sup> Ebd. S. 60f.

<sup>83</sup> Ebd. S. 90f.

<sup>84</sup> Ebd. S. 54.

<sup>85</sup> Ebd. S. 55.

<sup>86</sup> Ebd. S. 53ff.

<sup>87</sup> Ebd. S. 53ff.

<sup>88</sup> Ebd. S. 56.

<sup>89</sup> Ebd. S. 56.

<sup>90</sup> Ebd. S. 56.

Bei genauerer Betrachtung des Publikums, konnte man erkennen, so Altenloh weiter, dass Jungen öfter das Kino besuchten als Mädchen. Die Gründe hierfür waren, dass sie nicht so fest im Haushalt eingebunden waren wie die Mädchen, schon früh ihr eigenes  
355 Geld verdienen konnten und auch ihre Freizeit selbstständiger gestalten konnten.

Die 15/16-jährigen Jungen gingen dann meist mit einem Mädchen ins Kino und schauten sich mit ihr zusammen „Liebes- und Sittendramen“ an, welches das Mädchen bevorzugte. Er selbst mochte hauptsächlich Indianerfilme und historische Stücke. Später dann auch Sensationsdramen.<sup>91</sup>

360 Die Jungen gingen am häufigsten im Alter von 17 und 18 Jahren ins Kino, die Mädchen im Alter von 14 und 15 Jahren.<sup>92</sup> Danach nahm die Zahl der Kinobesuche ab.<sup>93</sup> Aufgrund dessen war zu beobachten, dass die Publikumszahlen bei Kindervorstellungen stiegen, bei Erwachsenenvorstellungen jedoch sanken. Es lässt sich also schließen, dass die Erwachsenen nicht so viel ins Kino gingen. Die Männer noch weniger als die Frauen,  
365 denn sie waren häufig den ganzen Tag im Beruf und wollten ihr hart erarbeitetes Geld nicht für „derartigen Unsinn“<sup>94</sup> ausgeben. Hinzu kam, dass die Männer sich meist für Politik o.ä. interessierten und nur aus Langeweile, oder wenn ihre Frauen sie dazu überredeten, ins Kino gingen.<sup>95</sup>

Die gebildeten Frauen hingegen schauten öfter Filme im Kino. Sie flüchteten sich dort  
370 in eine spannende Welt, in der sie neue Lebensstile aus fernen Ländern entdecken konnten. Da sie nicht so viel arbeiten mussten, hatten sie mehr Zeit und so wurde der wöchentliche Kinobesuch zwischen den Einkäufen und dem Abholen des Mannes zur Routine. Man ging nun zum Ausruhen ins Kino anstatt ins Café.<sup>96</sup>

Die weniger gebildeten Frauen gingen selten mit Freundinnen, ansonsten mit der Familie oder in männlicher Begleitung ins Kino. Bei ihnen war der Wunsch nach einem Kinobesuch zwar größer, doch konnten sich diese Frauen ihren Wunsch durch ihre Einspanntheit in der Familie seltener verwirklichen.<sup>97</sup>

---

<sup>91</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel. S. 67.

<sup>92</sup> Ebd. S. 88f.

<sup>93</sup> Ebd. S. 84.

<sup>94</sup> Ebd. S. 80f.

<sup>95</sup> Ebd. S. 74f.

<sup>96</sup> Ebd. S.78/91f.

<sup>97</sup> Ebd. S.78/91f.

Doch gab es nicht nur positive Reaktionen in den Reihen des Publikums. Es wurde auch viel negative Kritik deutlich. Ein Kritikpunkt lag in den Themen der Stücke. Man befürchtete, dass man gerade die Kinder vor den Filmen in Schutz nehmen müsse, da sie durch unangemessene Szenen<sup>98</sup> zu „sittlichem Fehlverhalten“<sup>99</sup> verleitet werden könnten.

Des Weiteren wurde argumentiert, dass die von Eltern und Lehrern anezogenen Manieren durch den anzüglichen Inhalt der Filme zerstört werden würden. Auch, dass die Darsteller meist Erwachsene waren, die das unsittliche Verhalten somit vorleben würden, führe bei den Kindern zu großer Verwirrung. Ferner könne dieses gezeigte, nicht kindgerechte Verhalten bei den Kindern Scham hervorrufen, mit der sie noch nicht umzugehen verstünden.<sup>100</sup>

Ein weiterer kindergefährdender Aspekt wäre auch das Ausschanken von Alkohol während der Kinoveranstaltungen, wodurch Kinder leicht an Alkohol gelangen könnten. Außerdem hätten die Kinobesuche bis 23 Uhr am nächsten Tag in der Schule verheerende Folgen, sodass das Kind dann nicht mehr gut genug aufpassen könne, so ein anderer Kritiker.<sup>101</sup>

Infolgedessen wurden immer mehr Forderungen laut: Ein Beispiel hierfür war die Forderung nach einem eigenen „Jugendprogramm mit dem Schwerpunkt „belehrender Film“<sup>102</sup> und die damit verbundene „Trennung von Kinder- und Erwachsenen-Vorstellungen in Filmtheatern“<sup>103</sup>. In diesen Kindervorstellungen sollten bestimmte Filme verboten werden. Außerdem sollten alle unter 16-jährigen nur zu den Kindervorstellungen zugelassen werden, wobei die Kinobesitzer dann einen erheblichen Rückgang des Publikums befürchteten.<sup>104</sup> Überdies sollten sogenannte Reformtheater bzw. Musterkinos entstehen, die nur Filme zeigten, die laut Filmkritikern für das Volk geeig-

---

<sup>98</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S.64.

<sup>99</sup> Ebd. S. 64.

<sup>100</sup> Ebd. S. 74.

<sup>101</sup> Ebd. S. 65.

<sup>102</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 61f.

<sup>103</sup> Ebd. S. 65.

<sup>104</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpmann, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 42.

net wären.<sup>105</sup> Sie sollten einen positiven Einfluss auf die Bevölkerung ausüben und versuchen, den negativen Einfluss der bisherigen Kinos auszugleichen. Dies scheiterte aber an den knappen finanziellen Mitteln.<sup>106</sup>

405 Diese Jugendschutzmaßnahmen sollten eine Unterstützung für die Eltern sein, da sie meist gar nicht in der Lage gewesen seien, die Gefahren der Filme für die Kinder einzuschätzen. Somit müsse man sie mit dem Gesetz unterstützen<sup>107</sup>, was durch eine Verschärfung der Jugendschutzbestimmungen geschehen solle.<sup>108</sup>

Diese Themen würden auch Gefahren für Erwachsene enthalten, so die Kritiker weiter.  
410 Denn der Film erzeuge eine „Scheinwelt“<sup>109</sup>, die negative Auswirkungen auf das Publikum habe. Für die Kritiker, welche meist Lehrer und Volkserzieher waren,<sup>110</sup> war das gefundene Diskussionsstoff. Sie waren der Meinung, dass die Interessen an Filmen und die schädlichen Folgen des Kinos bekämpft werden müssten.<sup>111</sup> Aufgrund dessen versuchten die Kritiker und Reformer, das Kino wieder auf den „richtigen Weg“ zu bringen  
415 und das Niveau der Filme anzuheben.<sup>112</sup> Weiter wurde durch die oben genannten Musterkinos, aber auch durch Steuern und Zensur, „sowie bau- und polizeirechtliche Bestimmungen“<sup>113</sup> versucht, die Kinoausbreitung zu begrenzen.

Am 5. Mai 1906 wurde durch den Berliner Polizeipräsidenten die Präventivzensur eingeführt, was zur Folge hatte, dass jeder Film „vor einer Öffentlichen Aufführung be-  
420 sichtigt und freigegeben werden“<sup>114</sup> musste. Am 13. Dezember 1911 wurde die Präventivzensur überarbeitet. Von da an mussten Stücke dem Bezirksamt immer 24 Stunden vor Aufführungsbeginn vorgelegt werden. Ein Nachteil dabei war jedoch, dass dies in jeder Stadt neu gemacht werden musste. Jeder Zensor wollte andere Stellen überarbeitet haben, sodass erhebliche Unkosten für die Kinos entstanden. Dadurch kam es zu der  
425 Forderung nach einer „einheitlichen Reichszensur“<sup>115</sup>, welche am 30. April 1912 einge-

---

<sup>105</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S.65.

<sup>106</sup> Ebd. S.102

<sup>107</sup> Ebd. S.97.

<sup>108</sup> Ebd. S.114.

<sup>109</sup> Ebd. S.118.

<sup>110</sup> Ebd. S.81.

<sup>111</sup> Ebd. S.61/65.

<sup>112</sup> Ebd. S.60/77.

<sup>113</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 99.

<sup>114</sup> Prinzler, Hans Helmut (2004): Chronik 1895 – 2004. In: Geschichte des deutschen Films.  
URL: <http://www.filmportal.de/thema/1905-1914> [Stand 23.06.2014]

führt wurde. Von da an wurde in „Berlin und München zentral zensiert“<sup>116</sup>. Ein Film bekam nach der Zensur die „Berliner Erlaubniskarte“<sup>117</sup>, in der Angaben über den Film, sowie die Details zur Zensur und zum Stück enthalten waren. Damit war keine weitere Zensur mehr erforderlich.<sup>118</sup>

430 Das Kino hatte jedoch noch mit weiteren Problemen zu kämpfen. Die „Einführung kommunaler Vergnügungssteuer[n; d. Verf.]“<sup>119</sup> führte 1913 zur Schließung von 150 Filmtheatern in Berlin.<sup>120</sup> Berlin war hierbei nur ein Beispiel, denn den Rückgang der kleineren Kinotheater aufgrund dieser Steuern konnte man in vielen Städten verzeichnen.<sup>121</sup> Die vom Staat eingeführte Lustbarkeits- oder auch Vergnügungssteuer mussten  
435 Inhaber von Theater- und Kinogebäuden für Ihre Vergnügungseinrichtung bezahlen. Die Steuern betrug meist 25% der Bruttoeinnahmen der Kinos, was viele nicht halten konnten.<sup>122</sup> Doch diese Steuereinnahmen waren nicht unwichtig für die Städte, denn sie bildeten beispielsweise in Köln 13% der gesamten Vergnügungssteuer. Die Städte verwendeten diese Einnahmen jedoch nicht zum Wohl der Kinos, sondern unterstützten  
440 damit die Konkurrenz: die Theater.<sup>123</sup>

Die Steuern wurden nicht nur verwendet, um die Anzahl der Kinos zu verringern, sondern auch, um auf die Themen Einfluss zu nehmen. Sie mussten nämlich nicht bei Naturaufnahmen und Lehrfilmen gezahlt werden, sondern nur bei Sensationsfilmen, in denen man eine Gefahr für das Volk sah. Somit war ein Ziel ganz klar erkennbar: „Die  
445 Eliminierung der Dramen und Humoresken“<sup>124</sup>. Die Steuer wurde also als „Repressiv-

---

<sup>115</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 40.

<sup>116</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 30.

<sup>117</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 41.

<sup>118</sup> Ebd. S. 41.

<sup>119</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 22.

<sup>120</sup> Ebd. S. 22.

<sup>121</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 44.

<sup>122</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 21.

<sup>123</sup> Ebd. S. 21.

<sup>124</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide

steuer“ verwendet, was jedoch keine Zustimmung fand, da das Kino vom Kinopublikum als Unterhaltungsmittel und nicht als Bildungsmittel gefordert wurde.<sup>125</sup>

Der Konflikt zwischen Kinobefürwortern und Kinokritikern blieb bis zum Anfang des ersten Weltkrieges ungeklärt. So war der Film auf der einen Seite eine Bereicherung für das Volk, zum anderen verbreitete sich aber auch Angst vor seinen Auswirkungen gerade auf die junge Bevölkerung.

#### 4. Konflikt zwischen Theater und Kino

Mit der Einführung der Kinos konnten Publikumsrückgänge auf den preiswerteren Plätzen der Theater verzeichnet werden.<sup>126</sup> Dies weist auf die oben genannte Verteilung der Bevölkerungsschichten zwischen Theater und Kino hin. Eine Leserumfrage des „Hannoverschen Anzeigers“, welche überwiegend Einsender des Bildungsbürgertums hatte, zeigte, dass das Kino in der höheren Schicht akzeptiert wurde, aber keinen höheren kulturellen Wert beigemessen wurde. Demnach ließ sich eine Bevorzugung des Theaters erkennen.

Die Bevölkerung besuchte zwar das Kino, jedoch hatte dies keinen höheren Stellenwert als andere Veranstaltungen, wie beispielsweise ein Konzert oder Restaurantbesuch.<sup>127</sup>

Ins Kino gingen also vorerst Angehörige der Arbeitsschichten, ins Theater hingegen die gebildeteren Leute. Grund dafür war, dass das Theater einen gewissen Anspruch an die Bildung der Zuschauer stellte, welcher zumeist von den unteren Schichten nicht erfüllt werden konnte. Das Kino wurde nicht als so anspruchsvoll empfunden wie Theateraufführungen, Lesungen oder Konzerte. Auch die Preise waren im Kino geringer. So kostete beispielsweise ein Platz in der Loge im Kino die Hälfte von einem der schlechtesten Plätze im Theater.<sup>128</sup>

Durch diese Abwanderung des Publikums sahen die Theater sich gezwungen, ihre Preise zu senken. Das Resultat daraus war lediglich eine Verzögerung des weiteren Rück-

---

Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel S. 43.

<sup>125</sup> Ebd. S. 43.

<sup>126</sup> Ebd. S. 102.

<sup>127</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 134f.

<sup>128</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel, S. 53ff.

470 gangs der Zuschauerzahlen.<sup>129</sup> Auch der Versuch, anspruchslose Stücke zu inszenieren, scheiterte.

Ab 1908 mussten immer mehr Theater schließen und die Kinos zogen in die nun freistehenden Gebäude ein. Es entstand somit nicht nur eine Verdrängung im Gewerbe, sondern auch aus den Gebäuden.<sup>130</sup> Zudem wanderten einige Schauspieler ins Filmgeschäft ab. So schlossen immer mehr Theaterhäuser, die Kinos hingegen verbreiteten sich rasant. Infolgedessen wurde dies in einer Theaterzeitschrift 1912 als „Kinoseuche“ betitelt.<sup>131</sup>

In Deutschland gab es Zensurbehörden, welche Auswirkungen sowohl auf das Theater als auch auf das Kino hatten. In beiden Fällen war das Ziel die Vorführung unangebrachter Themen zu unterbinden. Jedoch handelte es sich beim Theater eher um politische Themen und beim Kino um den Jugendschutz.

## 5. Anmerkungen zu der Situation von Theater und Kino in Nienburg

### 5.1. Verbesserung der Volksbildung durch Theaterprojekte

Das „Märkische Wandertheater“ nahm in der Zeit um 1913 eine bedeutende Rolle im kulturellen Leben der Bewohner Nienburgs ein.

Am 5. Mai 1912 wurde erstmals ein Stück des Wandertheaters auf einer Nienburger Bühne präsentiert. Dieses und weitere Schauspiele dienten dem Zweck, „die tiefe, unmittelbare, dabei nachhaltige Wirkung der Bühne für die Volksbildung [...] dienstbar zu machen“<sup>132</sup>. Zudem wurde diese Theaterform gegründet, um der üblicherweise an Qualität und Quantität mangelnden Theaterkunst in Kleinstädten entgegen zu wirken.<sup>133</sup>

Aufgrund der oben dargelegten Funktion des Theaters ist anzunehmen, dass das Angebot an Theatervorführungen in Nienburg vor Aufkommen des „Märkischen Wandertheaters“ nur gering und auf niedrigem Niveau vorhanden gewesen sein musste.

Diese sogenannte Wohlfahrtseinrichtung brachte jedoch nach kurzer Zeit erste Nachteile mit sich. Das „Märkische Wandertheater“ war auf finanzielle Unterstützung angewie-

---

<sup>129</sup> Altenloh, Emilie(2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpman, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel. S. 100.

<sup>130</sup> Ebd. S. 101.

<sup>131</sup> Schorr, T. (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Universität der Bundeswehr München, S. 132.

<sup>132</sup> St.A.NI (o.J.) 113.530.014 betreffend „Märkisches Wandertheater“

<sup>133</sup> Ebd.



sen. So musste jeder Verein der Stadt Nienburg nach Möglichkeit seiner finanziellen  
495 Lage einen Beitrag zur Unterhaltung der Aufführungen leisten.<sup>134</sup> Genaueres ist in ei-  
nem Vertrag zwischen dem „Märkischen Wandertheater“ und dem Nienburger Magist-  
rat festgelegt worden. In diesem verpflichtete sich das Theater, zwei Vorstellungen in  
der Stadt Nienburg im Jahr 1912 zu geben. Im Gegenzug musste die Kleinstadt für die  
500 Kosten zur Vorbereitung des Stücks aufkommen. Sie war für die Werbung und die Ver-  
fügbarkeit einer geeigneten Bühne, ebenso wie für die Kosten des Transports der Requi-  
siten und deren Bereitstellung, wenn diese aufgrund ihres Umfangs nicht mobil waren,  
verantwortlich. Auch die örtlichen Dienstleistungen, wie zum Beispiel die Feuerwehr  
oder der Friseur, mussten vor Ort zur Verfügung stehen.<sup>135</sup>

Während die Mehrheit der ausgewählten Stücke im Mai und November 1912 sowohl  
505 große Begeisterung auf Seiten des Publikums hervorrief als auch einen Überschuss an  
Einnahmen von 87,25 Mark aufwies, verblieb im November 1912 ein negativer Endbe-  
trag von 205 Mark<sup>136</sup>.

Mögliche Gründe für dieses Ergebnis werden im späteren Verlauf erläutert.

In den darauffolgenden Aufführungen konnte das „Märkische Wandertheater“ die ent-  
510 standenen Defizite nicht wieder ausgleichen, sodass der damalige Nienburger Bürger-  
meister Stahn verkünden musste, dass den Nienburger Bürgern wohl in Zukunft der  
Genuss der Theatervorstellungen enthalten bleiben müsse.<sup>137</sup>

Aus diesem Grund trat das Märkische Wandertheater im Frühjahr vorerst mit einem  
letzten Theaterstück im „Saarbeckischen Saale“<sup>138</sup> auf.<sup>139</sup>

515

Mit den finanziellen Problemen bezüglich des Theaters in Nienburg ist auch eine weite-  
re Problematik verbunden, die vor allem bei einem weiteren Theaterprojekt zum Hin-  
dernis wurde.

Am 22. Dezember 1910 erreichte den Bürgermeister der Stadt Nienburg ein Schreiben  
520 der Direktion des Magdeburger Stadttheaters. Dieses beabsichtigte die Gründung eines  
„Städtebund- Theaters“<sup>140</sup>. In das Projekt sollte auch Nienburg involviert werden, indem

---

<sup>134</sup> Ebd.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Gatter, Frank Thomas (1989): „...für die agierte Comedie anderthalb Thaler“. Nienburg: „die  
druckerei“ GmbH & Co.Kg. S. 30

<sup>137</sup> Ebd. S. 30.

<sup>138</sup> Ebd. S. 30.

<sup>139</sup> Ebd. S. 30.

<sup>140</sup> St.A.NI (o.J.): 113.530.013 betreffend Verhältnisse der Theater

die Stadt eine geeignete Bühne zur Verfügung stellte, um dort das Ensemble des Magdeburger Stadttheaters auftreten zu lassen.

Der „Düdden’sche Saal“ entsprach dabei ihren Vorstellungen. Jedoch bemängelte Rieder, der Theaterdirektor Magdeburgs, den dortigen Zustand der Bühne und forderte einen Umbau. Dieser beinhalte „lediglich“<sup>141</sup>, so Rieder, einen Durchbruch der Bühne nach oben, sowie die Verschiebung der Bühne nach vorne, um eine Hinterbühne schaffen zu können. Diese Änderung sei unbedingt notwendig, damit das benötigte Bühnenbild und die Dekoration auf der Bühne genügend Platz finde. Anschließend strebe man eine Höhe vom Boden bis zum Bühnenrand von etwa 1,60 Meter an. Damit solle vermieden werden, dass die Schauspieler von den Köpfen des davor sitzenden Orchesters halb verdeckt werden. Weiterhin sei eine Modernisierung durch ein „möglichst elektrisches „3- Farbensystem“<sup>142</sup> oder auch Glühlicht wünschenswert.<sup>143</sup>

Doch auch nach mehrmaligem Bitten des Magdeburger Stadttheaters und Zuspruch Stahns ließ sich Bässmann, der Inhaber des Saals, nicht für den Umbau der Bühne begeistern. Dies begründete er damit, dass sein Pachtvertrag auslaufe und er bis zur sicheren Zusage eines neuen Vertrags kein Geld in das Bauprojekt investieren wolle.<sup>144</sup>

In einem letzten Schreiben der Stadt Magdeburg im Jahr 1913 wird deutlich, dass der Bühnenumbau ausgeblieben ist. Da keine weiteren Briefe bezüglich dieses Themas folgen, kann daraus geschlossen werden, dass das Projekt für die Stadt Nienburg hiermit ein Ende genommen hat. Der Ausbau des Theaterwesens scheiterte somit an Finanzierungsschwierigkeiten bezüglich der Aufbereitung der Bühne.

## 5.2 Die Interessen der Bürger hinsichtlich der Themen der Theaterstücke

Die bereits erwähnten finanziellen Defizite sind zu einem Teil auch auf die Auswahl der Stücke zurückzuführen. Vorführungen wie „Der Geizige“ von Molière oder „Sappho“ von Grillparzer lösten bei den Bürgern Nienburgs große Zustimmung aus. Dementsprechend folgte daraus ein Einnahmeüberschuss.

Anders entfaltete sich die Reaktion der Zuschauer auf das vom „Märkischen Wandertheater“ selbst empfohlene Stück „Lokalbahn“ von L. Thomas.<sup>145</sup> Da es sich bei den

---

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> St.A.NI (o.J.): 113.530.013 betreffend Verhältnisse der Theater

<sup>145</sup> Gatter, Frank Thomas (1989): „...für die agierte Comedie anderthalb Thaler“. Nienburg: „die Druckerei“ GmbH & Co.Kg. S. 27.

550 drei erwähnten Stücken um die Besetzung des „Märkischen Wandertheaters“ handel-  
te<sup>146</sup>, ist auszuschließen, dass das Missfallen des letzten Stückes nicht den schauspieleri-  
schen Leistungen zugrunde lag, sondern vielmehr auf den Inhalt der Vorführung zu-  
rückzuführen ist.

Die Stücke „Der Geizige“ und „Sappho“ können durch die Uraufführung, die einmal  
555 1668 und im anderen Fall 1818 stattgefunden haben, als unmodern, aber klassisch ein-  
gestuft werden.

„Der Geizige“ lässt sich durch ein Chaos von Verwechslungen der Personen und un-  
glücklichen Lieben aufgrund von Klassenunterschieden charakterisieren. Zudem wird  
die Thematik des verschwenderischen Umgangs mit „ökonomischen Ressourcen“<sup>147</sup>  
und der Distanzierung des geizigen Hauptcharakters von der Gesellschaft durch die  
560 Liebe zum Geld angesprochen.<sup>148</sup>

Bei „Sappho“, einer Dichterin, handelt es sich um ein „Eifersuchtsdrama“<sup>149</sup>, das mit  
der Gefangenschaft ihrer Konkurrentin Melitta und dem Selbstmord ihres Ehemannes  
und zugleich des Geliebten Melittas endet. Dabei entstehe ein Konflikt zwischen Kunst  
und Leben, wobei der klassisch künstlerische Aspekt verbürgerlicht werde, wie einer  
565 der Autoren des Sammelbandes „Reclams neuer Schauspieler Führer“ bemerkte.<sup>150</sup>

Im Gegensatz dazu ist „Lokalbahn“ ein Lustspiel aus dem Jahr 1902. Die Aufführung  
beschäftigt sich mit einem Schwindel des Bürgermeisters der Stadt Dornstein. Darauf-  
hin verliert dieser sein Ansehen und es kommt Kritik an seiner Person seitens der Bür-  
ger auf, woraufhin eine Gefährdung seines Familienfriedens droht. Durch eine Ent-  
570 schuldigung schafft der Bürgermeister es, seinen Ruf zu retten und damit ein glückli-  
ches Ende herbeizuführen. Hierbei werde die Kritik am „Spießbürgertum“ laut, wie der  
Autor des Buches anmerkt.<sup>151</sup>

Die größten Unterschiede in den Stücken liegen demnach in der Tragik und der Kon-  
fliktlösung, die bei dem von den Nienburgern als unbeliebt eingestuften Stück

---

<sup>146</sup> Ebd. S. 29.

<sup>147</sup> Siems, Marion (Hg.) (2005): Reclams neuer Schauspiel Führer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. S. 124.

<sup>148</sup> Siems, Marion (Hg.) (2005): Reclams neuer Schauspiel Führer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co S. 123-124.

<sup>149</sup> Ebd. S. 228.

<sup>150</sup> Ebd. S. 228-229.

<sup>151</sup> Ebd. S. 363.

575 „Die„Lokalbahn“ vergleichsweise schlicht und oberflächlich ausfallen. Zudem ist bei den Zuschauern nach der Auswertung der einzelnen Schauspiele ein tragisches oder dramatisches Ende gewünscht.

Bezüglich der „Lokalbahn“ vermerkt Bürgermeister Stahn noch, dass die Arbeiterklasse, die den Großteil des Publikums füllte, für klassische Stücke mehr zu begeistern sei  
580 und dass die „Lokalbahn“ für ein „kleines gebildetes Publikum geeignet“<sup>152</sup> wäre, jedoch nicht als Volksstück in Frage käme.<sup>153</sup>

Den Quellen ist zu entnehmen, dass der damalige Bürgermeister der Stadt, Stahn, sich im Theaterwesen sehr engagierte. Beispielsweise versuchte er in einem Schreiben den Inhaber des „Düdden’schen Saals“ zu überzeugen, die Bühne für das Projekt der Gründung des „Städtebund- Theaters“ ein wenig zu verändern.<sup>154</sup> Auch bei der Auswahl der  
585 Stücke äußerte Stahn stets seine Wünsche. Beispielsweise sprach er sich am 28. August 1913 anstelle des klassischen Stückes „Emilia Galotti“ für das nach seiner Ansicht „packender[e; d. Verf.] und fesselnder[e; d. Verf.] Stück des ‚Erbförsters‘“<sup>155</sup> aus.<sup>156</sup>

### 5.3. Der Kinematograph als Unterhaltungs- und Lehrmittel

Entsprungen aus der Idee vom „Märkischen Wandertheaters“ traf etwa sieben Monate  
590 später eine modernere Unterhaltungsform in Nienburg ein. Dabei handelte es sich um das „Märkische Wanderkino“, das am 24. Januar 1913 in einem Schreiben an die Stadt Nienburg seine Kunst vorstellte. Dabei betonte die „Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung“<sup>157</sup> die Beliebtheit des Wanderkinos damit, dass von zahlreichen Dörfern um eine zweite Aufführung des Wanderkinos gebeten werde. Zudem stellte sich heraus,  
595 dass nicht allein die Filmvorführung den Erfolg brachte. Vielmehr vervollständigte die Erläuterung des Stummfilms durch erklärende Texte vor Beginn der Aufführung das

---

<sup>152</sup> Gatter, Frank Thomas (1989): „...für die agierte Comedie anderthalb Thaler“. Nienburg: „die druckerei“ GmbH & Co.Kg. S. 27-29.

<sup>153</sup> Ebd. S.29.

<sup>154</sup> St.A.NI (o. J.): 113.530.013 betreffend Verhältnisse der Theater

<sup>155</sup> Gatter, Frank Thomas (1989): „...für die agierte Comedie anderthalb Thaler“. Nienburg: „die druckerei“ GmbH & Co.Kg. S. 29

<sup>156</sup> Ebd. S. 29.

<sup>157</sup> St.A.NI (1912): 113.530.016 betreffend Kinematographen, S. 27.

Verständnis des Films. Die Informationstexte stelle das Wanderkino selbst zur Verfügung.<sup>158</sup>

600 Bereits am 7. Juni 1913 konnte man eine weitere Entwicklung in Nienburg hinsichtlich des Kinematographen wahrnehmen. Diese erschien in Form einer Fachzeitschrift für Kinematographen. In einem beigelegten Text wurde erläutert, dass die Zeitschrift an die Schulen weitergegeben werden solle, um zur „Bekämpfung des Schundes auf dem Gebiete der Kinematographie durch ein Abonnement“<sup>159</sup> der Zeitschrift beitragen zu können.

605 Das Magazin „Film und Lichtbild“ wäre, nach Ansicht der Herausgeber, gerade für Schulen sehr geeignet, da sich die Zeitschrift nicht auf die Kritik an der neuen Technik stütze, sondern die Nützlichkeit des Kinematographen besonders auf dem Gebiet der Naturwissenschaften, Technik, Reklame und Pädagogik behandle und das Gerät so diversen Berufen nützlich mache<sup>160</sup>.

610 Laut einem Brief schien die Stadt Nienburg zwar interessiert an dem Angebot zu sein, jedoch erfolgte nach etwa zwei Monaten noch keine Bestellung des Magazins. Eine Reaktion bezüglich dieses Themas folgte erst nach dem Angebot, den ersten Schulfilm „Die Deutschen Nord- und Ostseeküsten“ auszuleihen und ihn den Nienburger Schülern präsentieren zu dürfen. Die Leihgebühr am Tag betrug 30 Mark.<sup>161</sup> In einem Brief an  
615 die Hannoversche Firma „Rieder und Walter“ verkündeten die Nienburger Lehrer ihr Interesse und baten dabei um möglichst geringe Eintrittspreise, sodass „tunlichst jedem Volksschulkind [der Besuch der Vorstellung; d. Verf.] möglich wird“<sup>162</sup>.

#### 5.4. Reaktionen und Probleme bezüglich des ersten Kinos in Nienburg

Nachdem die Kunst der Kinematographie auch in vielen Theatersälen, wie etwa dem Düdden'schen Saal, präsentiert wurde<sup>163</sup>, kam es schließlich zur Errichtung des ersten  
620 Kinos in Nienburg Weser. Sie erfolgte durch Willy Gehrcke, der für das Kino „Lichtspiele“ einen zentralen Standort auswählte: Das Erdgeschoss eines Gebäudes in der „Langen Straße“ bot Platz für 200 Zuschauer, die auf „Sperrsitzen mit Plüsch [...] von

---

<sup>158</sup> Ebd. S. 27.

<sup>159</sup> Ebd. S. 5.

<sup>160</sup> St.A.NI (1912): 113.530.016 betreffend Kinematographen, S. 6.

<sup>161</sup> St.A.NI (1912): 113.530.016 betreffend Kinematographen, S. 5.

<sup>162</sup> Ebd. S. 8.

<sup>163</sup> St.A.NI (1987): „Rückblende (1912)“. In: Stadtgeschichte aus „Die Harke“ Datum 1987.

feinster Art“<sup>164</sup> die Filmvorführung genießen konnten. Der Genuss wurde zudem durch eine verbesserte Technik verstärkt, die die schlechte Bildqualität reduzierte.<sup>165</sup>

625 Anfangs traten jedoch noch einige Schwierigkeiten bezüglich der Filmvorführung auf, die sich jedoch als lösbar erwiesen. Wenn zum Beispiel das Schwungrad des Gasmotors nicht in Bewegung gebracht werden konnte, halfen üblicherweise einige starke männliche Passanten, die im Gegenzug eine Freikarte erhielten. Für den Feuerschutz, der anfangs nicht garantiert werden konnte, organisierte Willy Gehrcke ein großes Wasserfass, in das das brennende Material bei Not eingetaucht wurde.<sup>166</sup>

630 Doch trotz der Mängel waren die Vorstellungen oft schon Tage vor der eigentlichen Vorführung ausverkauft. Ein Grund hierfür waren die erstklassigen Schauspielleistungen in den Filmen. Die Aussage, die Filme seien „eine Verführung der Jugend“,<sup>167</sup> stand den hochqualitativen Produkten entgegen und so traten Zweifel an die neue Unterhaltungsmöglichkeit bald in den Hintergrund.

635 Eine weitere Bereicherung während der Vorstellung war die Musik des „Flohkistenpianisten“<sup>168</sup> Conny Spellerberg. Er passte sich der Stimmung der jeweiligen Szene des Films an und spielte nach Gefühl, was ihm gerade passend erschien. Die musikalische Untermalung der Stücke wurde dabei als das wichtigste Instrument des kulturellen Wandels angegeben und hob somit das Ansehen des Kinos.<sup>169</sup>

640 Die Begeisterung zeigte sich zudem in den langen Warteschlangen auf der Langen Straße. Ziel dieser Menschen war es, einen Platz im Kino ergattern zu können. Sie wurden jedoch durch Besucher aufgehalten, die sich eine Vorstellung gleich zweimal ansehen wollten und somit die Sitze blockierten. Ein weiteres Hindernis stellte sich den Minderjährigen in den Weg. So versuchten diese sich als Erwachsene auszugeben, um einen Film mit Altersbeschränkung anschauen zu dürfen<sup>170</sup>. Ab September 1912 wurde ein Verbotsschild für Kinder aufgehängt, damit den jungen Bürgern Nienburgs keine unangebrachte Handlung in den Filmen vorgeführt werden und sie sich womöglich ein Bei-

---

<sup>164</sup> St.A.NI (1987): „Als Bilder laufen lernten: ‚Lichtspiele‘ erstes Kino“. In: Stadtgeschichte aus „Die Harke“. 4.Mai 1987.

<sup>165</sup> Ebd.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> St.A.NI (1987): „Als Bilder laufen lernten: ‚Lichtspiele‘ erstes Kino“. In: Stadtgeschichte aus „Die Harke“. 4.Mai 1987.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Ebd.

spiel daran nehmen würden<sup>171</sup>. Dabei genügte schon das Auftauchen eines unehelichen  
650 Kindes während des Handlungsgeschehens.<sup>172</sup>

Zwar sollte man annehmen, dass die Lichtspiele aufgrund ihrer hohen Attraktivität keine Finanzierungsschwierigkeiten gehabt hätten, jedoch erreichte den Magistrat der Stadt Nienburg noch im Gründungsjahr des Kinos ein Schreiben. Darin baten die „Lichtspiele“ um die Senkung des Gaspreises auf 0,10 Mark pro cbm. Der Gasverbrauch des Kinos überschreite alle Vorrechnungen und diesem könne ohne Senkung der täglichen  
655 Ausgaben nicht entgegengewirkt werden. Um den Erhalt der „Lichtspiele“ zu sichern, solle zudem die Vergnügungssteuer auf 4% der Bruttoeinnahmen des Kinos gesenkt werden. Damit würde die Unterhaltungsmöglichkeit nicht nur seine Stellung als „anerkannt[e; d. Verf.] [...] Zierde der Stadt“<sup>173</sup> beibehalten, sondern auch einigen Bürgern  
660 ihren Unterhalt sicherstellen<sup>174</sup>, argumentierten die „Lichtspiele“.

Darauf reagierte die Finanzkommission ablehnend. Als Begründung nannte sie den zu kurzen Zeitraum von nicht einmal einem Jahr, in dem die „Lichtspiele“ nun bestanden. Nach dem Winter von 1912 bis 1913 könne genaueres über die Steuersenkung gesagt werden, da dann einzusehen wäre, in welcher finanziellen Lage sich das Geschäft befinde und ob langzeitige Erfolgchancen erkennbar wären.<sup>175</sup>  
665

Zur Gaspreissenkung äußerte sich die Kommission positiv für das Kino. Zwar sei es noch nicht ganz sicher zu garantieren, jedoch solle es einen Rabatt von 10% bis 15% für die „Lichtspiele“ geben. Genaueres könne erst nach dem Beschluss der Kollegien über die Rabattskala gesagt werden.<sup>176</sup>

670 Aus den Ergebnissen geht hervor, dass seitens der Bürger Nienburgs ein hohes Interesse an der neuen Unterhaltungsmöglichkeit bestand. Ein möglicher Grund hierfür lässt sich auf das große Repertoire zurückführen: Neben den Familienvorstellungen, wurden auch Naturfilme, wie etwa die „Feldspinne“, sowie Komödien oder Dramen, wie „Der Graf von Monte Christo“ dargeboten.<sup>177</sup>

---

<sup>171</sup> St.A.NI (1912): 113.530.016 betreffend Kinematographen

<sup>172</sup> St.A.NI (1987): „Als Bilder laufen lernten: ‚Lichtspiele‘ erstes Kino“. In: Stadtgeschichte aus „Die Harke“. 4.Mai 1987.

<sup>173</sup> St.A.NI (1912): 113.530.016 betreffend Kinematographen, S.20.

<sup>174</sup> Ebd. S.21.

<sup>175</sup> St.A.NI (1912): 113.530.016 betreffend Kinematographen, S. 22.

<sup>176</sup> Ebd. S. 22

<sup>177</sup> St.A.NI Werbeannounce: „Lichtspiele“. In: „Die Harke“. 18. März 1913.

675 Des Weiteren entnehme ich den Werbeanzeigen aus der „Harke“ von 1913, dass die  
„Lichtspiele“ besonders im Februar und März eine große Anzahl an Filmneuheiten an-  
boten. Im Vergleich dazu sind Werbeanzeigen für Theateraufführungen nur noch ver-  
einzelt vorhanden oder beziehen sich auf Theater in den umliegenden Städten.<sup>178</sup> Auch  
wurden einige Theatersäle nun vorwiegend als Filmpräsentationsräume genutzt<sup>179</sup>. Laut  
680 der vorgenommenen Recherchen war die Unterhaltungsform Kino in der Kleinstadt  
Nienburg überwiegend vorzufinden.

## 6. Fazit

Führt man die Situation des Kinos und des Theaters im Deutschen Kaiserreich mit der  
in Nienburg zusammen, fällt auf, dass die Bevölkerung Nienburgs sich ebenfalls haupt-  
sächlich für das Kino aussprach. Speziell für Nienburg könnte man dies auf das Fehlen  
685 eines Theatergebäudes zurückführen. Auch das Auftreten des „Märkischen Wanderthe-  
aters“, das den Mangel an Theaterkunst in Kleinstädten und Dörfern beheben sollte,  
wies auf Nienburgs Rückständigkeit im Theater hin. In anderen Regionen Deutschlands  
hingegen waren Theatergebäude verbreitet und der Theaterbesuch gehörte zum Alltag  
der deutschen Bevölkerung.

690 Zudem ist ein großer Unterschied in den Interessen der Zuschauer bezüglich der The-  
matik der Stücke erkennbar. Während in Nienburg die klassischen Stücke favorisiert  
wurden, stand im Großteil des Deutschen Reiches dieser literarische Anspruch eher im  
Hintergrund. Dafür waren alltägliche Themen, in die sich jede im Publikum vertretene  
Gesellschaftsklasse leicht hineinversetzen konnte, generell mehr gefragt.

695 Die Anfänge des Kinematographen in Nienburg erfolgten durch Vorführungen der  
Wanderkinematographen. Hier ist eine Parallele zum gesamten deutschen Reich er-  
kennbar, da auch dort der Film anfänglich durch Wanderkinematographen verbreitet  
wurde.

In der weiteren Entwicklung Nienburgs kam es 1912 zu der Eröffnung des ersten Licht-  
700 spieltheaters, welches sich in einem eigenen Gebäude befand. Hier fand ebenfalls eine  
Verdrängung der Theater aus den Gebäuden statt. Dieses Kino konnte aufgrund seiner

---

<sup>178</sup> St.A.NI (1913): verschiedene Werbeanzeigen. Die Harke. Februar- März 1913.

<sup>179</sup> St.A.NI (1987): „Rückblende (1912)“. In: Stadtgeschichte aus „Die Harke“ Datum 1987.



gut entwickelten Technik mit den Großstadtkinos in anderen Teilen Deutschlands mit-  
halten. Auch die Ausstattung des damaligen Nienburger Kinos, welches den Namen  
„Lichtspiele“ trug, ähnelte den in Deutschland als Kinopalast bezeichnenden großen  
705 Kinogebäuden, sodass dies für vergleichbare Qualität der Einrichtung spricht.

Des Weiteren spielte auch der Jugendschutz in Nienburg eine wichtige Rolle. Bei-  
spielsweise erfolgte die Trennung von Jugend- und Erwachsenenvorstellungen, um den  
Jugendlichen keine für ihre Altersgruppe unangemessenen Szenen vor Augen zu führen.  
Die Angst, die Jugend durch das Kino zu schädigen, war in ganz Deutschland verbreitet  
710 und in den meisten Kinos existierten dort ebenfalls Schutzmaßnahmen für Jugendliche.  
Außerdem war auch in Nienburg die Untermalung der Filme durch Musik vorhanden.  
Dies hatte, wie im ganzen Deutschen Reich, das Ziel, das Ansehen des Kinos zu stei-  
gern.

Die abnehmende Zahl der kleineren Kinos war in Deutschland hauptsächlich auf finan-  
715 zielle Probleme zurück zu führen. Zum Beispiel konnten viele Kinoinhaber die zu zah-  
lende Lustbarkeitssteuer nicht auf Dauer aufbringen und mussten deshalb schließen.  
Auch in Nienburg erfolgten mehrere Briefwechsel, die sich auf die Bitte, die Lustbar-  
keitssteuer zu senken, um die „Lichtspiele“ erhalten zu können, bezogen.

Die Frage, ob Theater und Kino Einfluss aufeinander nahmen, kann bestätigt werden.  
720 Sowohl in Nienburg als auch im gesamten späten Deutschen Kaiserreich lag eine Ver-  
drängung des Theaters durch das Kino vor. In Nienburg fiel dazu die funktionale Ver-  
änderung der Theatersäle in Filmvorführungsräumen auf, sowie die schwindende Wer-  
bung des Theaters aus der Harke. Zwar erfolgten während des Bestandes der  
„Lichtspiele“ auch noch Aufführungen des „Märkischen Wandertheaters“, jedoch gab  
725 es hier keine Anmerkungen zu einem vergleichsweise größeren Ansturm, wie auf das  
Kino Nienburgs. Dies ist vergleichbar mit dem Ergebnis der gegenseitigen Einfluss-  
nahme von Kino und Theater im gesamten Deutschen Kaiserreich. So lag zwar eine  
Favorisierung des Kinos im deutschen Reich und auch in Nienburg, vor, jedoch ist das  
Theater nie ganz verdrängt worden und behielt seinen kulturellen Wert für die Bevölke-  
730 rung des Deutschen Reiches bei.

## **Schriftliche Versicherung der selbständigen Anfertigung**

Hiermit erklären wir, dass wir die vorliegende Facharbeit selbständig angefertigt haben, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und die Stellen der Facharbeit, die im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt aus anderen Werken entnommen wurden, mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht haben.

Verwendete Informationen aus dem Internet sind der Lehrerin digital zur Verfügung gestellt worden.

Das Kapitel 2 hat Merle Abelmann eigenverantwortlich verfasst und zeichnet für die Einleitung, Kapitel 4 und das Fazit mitverantwortlich.

Das Kapitel 3 hat Jana Marx eigenverantwortlich verfasst und zeichnet für die Einleitung, Kapitel 4 und das Fazit mitverantwortlich.

Das Kapitel 5 hat Sidney Kluge eigenverantwortlich verfasst und zeichnet für die Einleitung und das Fazit mitverantwortlich.

Marklohe, den 24.07.2014

Merle Abelmann:

---

Sidney Kluge:

---

Jana Marx:

---

## Quellenverzeichnis

### Literaturverzeichnis

- Alteloh, Emilie (2012): Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Frankfurt am Main/ Basel: Stroemfeld Verlag
- Brauneck, Manfred (2001): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle (9. Auflage). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH
- Gronemeyer, Aandrea (2002): Theater. DuMont Schnellkurs (4. Auflage). Köln: DuMont Buchverlag
- Riesinger, Robert F. (2003): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster: Nodus Publikationen
- Schorr, Thomas (1989): Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten. München: Universität der Bundeswehr München
- Siems, Marion (2005): Reclams neuer Schauspiel Führer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

### Internetquellen

- Dombrowsky, Uwe (o.J.): Leben ist Spiel & Spiel ist Leben. Wandermarionettentheater - ein Massenmedium vor 100 Jahren. In: Förderverein Mitteldeutsches Wandertheater e.V. URL: <http://www.wandertheater.de/sachkunde.html> [Stand 17.07.2014]
- Geyken, Dr. Alexander (o.J.): Wandertheater. In: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <http://www.dwds.de/cache/shortcuts/Wandertheater> [Stand: 17.07.2014]
- Hüning, James (2012): Lexikon der Filmbegriffe. In: Stanislawski- System.URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2619> [Stand 28.03.2014]
- Kit. (2005): Théâtre Libre. In: Theatergeschichte 19./20. Jahrhundert. URL: <http://www.haecksen.org/~kit/uni/greiseneggerV.pdf> [Stand 17.07.2014]

- Lazardzig, Jan (2013): Glotzt doch - Theaterbauten 1913. In: der Freitag – Politik.  
 URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/glottz-doch> [Stand: 31.03.2014]
- Paech, Anne (2010): Konstanzer Kinogeschichte: Die Anfänge (1896 - 1914).  
 URL: [www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Konstanzer-Kinogeschichte.pdf](http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Konstanzer-Kinogeschichte.pdf) [Stand: 23.06.2014]
- Prinzler, Hans Helmut (2004): Chronik 1895 – 2004. In: Geschichte des deutschen Films. URL: <http://www.filmportal.de/thema/1905-1914> [Stand 23.06.2014]
- Schmal, Michael (20014): Theater Hagen. In: Stadt Hagen.  
 URL: <https://www.hagen.de/web/de/hagen03/0306/030601/030501.html>  
 [Stand: 17.07.2014]
- Schreiber, Janine u.a. (2009): Der Ringtheaterbrand, 1881. In: Marie Antoinette – Forum. URL:  
[http://marie-antoinette.foreking.com/t1131-der\\_ringtheaterbrand\\_\\_1881.html](http://marie-antoinette.foreking.com/t1131-der_ringtheaterbrand__1881.html)  
 [Stand: 17.07.2014]
- Schrott, P.v. (o.J.): Kinematographie [1]. In: Academic dictionaries and encyclopedias.  
 URL: <http://de.academic.ru/dic.nsf/technik/12625/Kinematographie>  
 [Stand: 23.06.2014]
- Winkenbach, Marion (2013): Sicherheitstechnik. In: Duden Oline.  
 URL: <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Sicherheitstechnik>  
 [Stand: 20.07.2014]

### **Akten des Stadtarchives Nienburg**

- Gatter, Frank Thomas (1989). „...für die agierte Comedie anderthalb Thaler“.  
 Nienburg: „die Druckerei“ .
- St.A.NI (o.J.): 113.530.013 betreffend Verhältnisse der Theater
- St.A.NI (o.J.): 113.530.014 betreffend „Märkisches Wandertheater“
- St.A.NI (o.J.): 113.530.016 betreffend Kinematographen
- St.A.NI (1987): „Rückblende (1912)“. In: Stadtgeschichte aus „Die Harke" Datum 1987.
- St.A.NI (1913): verschiedene Werbeannoncen. Die Harke. Februar- März 1913.  
 Werbeannonce: "Lichtspiele". In: " Die Harke" .18. März 1913. In: „Als Bilder laufen lernten: ‚Lichtspiele‘ erstes Kino“. In: Stadtgeschichte aus „Die Harke“. 4. Mai 1987.

## Schriftliche Versicherung der selbständigen Anfertigung

Hiermit erklären wir, dass wir die vorliegende Facharbeit selbständig angefertigt haben, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und die Stellen der Facharbeit, die im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt aus anderen Werken entnommen wurden, mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht haben.

Verwendete Informationen aus dem Internet sind der Lehrerin digital zur Verfügung gestellt worden.

Das Kapitel 2 hat Merle Abelmann eigenverantwortlich verfasst und zeichnet für die Einleitung, Kapitel 4 und das Fazit mitverantwortlich.

Das Kapitel 3 hat Jana Marx eigenverantwortlich verfasst und zeichnet für die Einleitung, Kapitel 4 und das Fazit mitverantwortlich.

Das Kapitel 5 hat Sidney Kluge eigenverantwortlich verfasst und zeichnet für die Einleitung und das Fazit mitverantwortlich.

Marklohe, den 24.07.2014

Merle Abelmann:

\_\_\_\_\_ *M. Abelmann*

Sidney Kluge:

\_\_\_\_\_ *S. Kluge*

Jana Marx:

\_\_\_\_\_ *J. Marx*