

DAS VORPROGRAMM

Lehrfilm / Gebrauchsfilm / Propagandafilm / unveröffentlichter Film
in Kinos und Archiven am Oberrhein
1900–1970

Eine französisch-deutsche Vergleichsstudie

Herausgegeben von:

Philipp Osten

Gabriele Moser

Christian Bonah

Alexandre Sumpf

Tricia Close-Koenig

Joël Danet

A25 Rhinfilm

Heidelberg · Strasbourg 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-00-049852-7

Die französische Fassung dieses Buches trägt den Titel:

Le pré-programme. Film d'enseignement / film utilitaire / film de propagande / film inédit dans les cinémas et archives de la interrégion du Rhin supérieur 1900-1970.
Une étude comparée franco-allemande

Ce projet est cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER)

Dépasser les frontières : projet après projet

Dieses Projekt wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) kofinanziert

Der Oberrhein wächst zusammen, mit jedem Projekt

Redaktion: Gabriele Moser, Leonie Ahmer und Fabian Zimmer

Layout/Gestaltung: Fabian Zimmer

Umschlag: Fabian Zimmer. Bildquelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

A25 Rhinifilm, Heidelberg & Strasbourg



Kinos in Straßburg 1900–1970

Der Ursprung des Spektakels (1896–1906)

Das Kino kommt in wenig auffälliger Art und Weise nach Straßburg. Es entsteht zwar zum Vergnügen, hat aber Probleme, sich dem Publikum hierzu anzubieten.

Erster Auftritt in einem Straßburger Kabarett

Im Elsass lässt das Kino sich erstmals an einem Ort des Vergnügens blicken, der voller Gesang, Lachen und Tanz ist: In den *Variétés Théâtre* von Straßburg, die in einer Straße mit dem hübschen Namen Rue du Jeu-des-Enfants (*Straße der Kinderspiele*) ansässig waren. Es war der 15. Juni 1896.

Die *Variétés Théâtre* waren sehr beliebte „Säle für Vergnügungsveranstaltungen und Tanz“. Man konnte dort Taschenspielern, Sängern, Akrobaten und Vorführungen von Musikern aller Art applaudieren. An Samstagen und Feiertagen wurde getanzt. Kurz: Man amüsierte sich dort sehr gut und oft, und das Haus hatte einen schlechten Ruf bei den Stiftsherren von Saint Pierre-le-Vieux, die in der gleichen Straße residierten.

Ein Pionier, zwischen Paris und Berlin

Dennoch werden die *Variétés Théâtre* als Wiege des Kinos in die Geschichte eingehen, und dies dank ihres Direktors Georges Bruckmann. Das ist kein Zufall, denn Georges Bruckmann war ein wahrer Experte für das Spektakel, der die großen europäischen Vergnügungsstätten bereiste. Er ließ sich von den *Folies Bergère* in Paris bezaubern und für sein Programm inspirieren. Er kannte auch den *Wintergarten* in Berlin sehr gut, zu dessen Bewunderern er zählte. Im *Wintergarten* fand am 1. November 1895 die erste kinematografische Vorführung vor zahlendem Publikum statt. Seine Entscheidung sowohl

für das Kino als auch für das Vorführverfahren von Lumière wurde wahrscheinlich durch seine Erfahrungen in beiden Städten, in Paris und Berlin beeinflusst: Im *Wintergarten* konnte er die Idee des Kinos aufnehmen; in Paris wurde er von den Lichtspielvorführungen nach dem Patent von Lumière überzeugt, die viel weniger umständlich waren als das *Bioskop* von Skladanowsky, das anfangs in Deutschland verbreitet war.

Ein Nicht-Ereignis

Danach kündigt Georges Bruckmann in der Presse an:

„In den *Variétés Théâtre* täglich Vorführung der neuesten Erfindung: Animierte Bilder. Vorstellung von 11 Uhr bis 17 Uhr und von 18 Uhr bis 22 Uhr zu jeder halbe Stunde. Eintritt 1 Mark.“

Die Presse jedoch, die mit den Honoratioren zur Vorpremiere am 15. Juni eingeladen worden war, berichtete nur verhalten über das Ereignis. Man erwähnte die neue Attraktion in der *Straßburger Post*, und betonte die „faszinierenden und originellen“ Vorstellungen, „auch wenn diese Erfindung noch Mängel aufweise“. Das *Journal d'Alsace* stellt den „*Omnigraphen*“ ebenfalls eher zurückhaltend vor, der „eine Bewegung aufzeichnet, die lebendig wirkt und mit großer Genauigkeit die lebende und bewegte Natur aufzeichnet.“ Der Vorführer kam aus Paris, hieß Désiré Kahn, und bot dem Publikum verschiedene Motive an: *Schmiede bei der Arbeit*, *Schlangentanz (Danse serpentine)*, *Straße in Paris*, *Szene im Hydepark*, u.s.w. „Der *Omnigraph* ist die große Kuriosität unserer heutigen Zeit“, raunte das *Journal d'Alsace*.

Dennoch blieben die animierten Fotografien nicht lange auf der Projektionswand. Selbst nach Halbierung der Eintrittspreise wollten die Vorführungen sich einfach nicht rentieren. Georges Bruckmann setzte sie am 27. Juni, nach nicht einmal zwei Wochen, ab.

Zur Unterhaltung in den Bars

Gering geschätzt in Kabarett und Variété, sucht sich das Kino nun seinen Platz im Bistro. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Bars in Straßburg bereits Vergnügungsorte für die Bevölkerung und folgen der Tradition des *Café Concert*.¹ Im Elsass lockten zahlreiche *Bierstubs* ihre Kunden durch verschiedene Unterhaltungsmöglichkeiten, besonders musikalischer Art, mit einer deutlichen Vorliebe für das *Große Militärkonzert*. Man muss hier er-

1 Das *Café Concert* war „ein Saal für musikalische Veranstaltungen und eine Gastwirtschaft, in der sich ein Publikum versammelt, das mit dem Verzehr von Speisen und Getränken zugleich für den Genuss von Romanzen und Liedern oder Stücken aus Opern bezahlt“ (Großes Wörterbuch Larousse aus dem 19. Jh.).

wähnen, dass in Straßburg zahlreiche Regimenter stationiert waren, dass jedes Regiment seine Musiker hatte, und dass die Pächter der Gastwirtschaften diese zu günstigen Preisen engagieren konnten.

Für den 1. Oktober 1896 kündigte das *Bratwurstglöckle* an der Place Kléber in Straßburg eine Vorführung „lebender Photographien“ als „größte und interessanteste Erfindung unserer neuesten Zeit“ an; sie sollten ganztägig ohne Unterbrechung von zehn Uhr morgens bis zehn Uhr abends laufen.

Die erste Veranstaltung fand schließlich am 3. Oktober 1896 statt. Die Presse berichtete nicht über diese Darbietung, aber ab dem 4. November findet man in den *Straßburger Neuesten Nachrichten* (der lokalen Tageszeitung, der Vorgängerin der *Dernières Nouvelles d'Alsace*) eine Anzeige einer Kölner Firma, die verspricht, die Käufer eines Geräts namens „JOLY“ für kinematografische Aufführungen könnten ein Vermögen machen. Einen Monat später führte der Kinematograph im *Bratwurstglöckle* täglich *Der Zar und seine Ehefrau auf der Place de la République* vor. Ob diese Vorführungen erfolgreich waren, ist nicht bekannt, aber sicher ist, dass sie nur von vorübergehender Bedeutung waren.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Ende des 19. Jahrhunderts das Kino Schwierigkeiten hatte, in den Gaststätten Fuß zu fassen, auch wenn man es dort am häufigsten antraf. Wahrscheinlich war es noch zu jung und unbekannt. Aber der ‚come-back‘ ließ nicht lange auf sich warten

Eine Jahrmarktattraktion

Die elsässischen Jahrmärkte werden als *Messti* bezeichnet. Jedes Dorf, jeder Vorort, organisierte einmal im Jahr seinen Jahrmarkt. Man aß dort, tanzte, schaute sich die Attraktionen an. Sehr erfolgreich waren beispielsweise Panoramen. Das waren Darstellungen von Landschaften oder historischen Szenen, die zunächst in gemalter, dann in fotografischer Art hergestellt wurden. Die Zuschauer betrachteten die Vorführung durch ein Guckloch, hinter dem die Dias in festgelegter Reihenfolge zum Vorschein kamen. So ermöglichte die *Manège de Dölle* auf dem *Messti* von Schiltigheim (einem Ort bei Straßburg) im August 1896 das Bewundern von Ansichten, die „auf Glas festgehalten, ästhetisch und naturgetreu wiedergegeben sind, und dank eines rotierenden Systems projiziert und automatisch verändert werden, so dass der Zuschauer der Vorführung im Sitzen folgen konnte, ohne den Platz zu wechseln.“ Einige Monate später findet man dieses Panorama in der Nähe der Kasernen in Colmar wieder. Es war der Vorgänger des Kino-Karussells.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts tauchten auf den *Messti* echte Kinobuden auf, die anstelle der Einzelbetrachtung die gemeinsame Wahrnehmung setzten. Die Projektionen wurden im Innern von Planwagen präsentiert, wo



Fig. 1: Das Kino richtet sich im Bistro ein; die Architektur bleibt jene einer Kneipe und die Tische bleiben an Platz. Die Stühle jedoch beginnen sich wie im Kinosaal anzuordnen, um die Sicht auf die Leinwand zu erleichtern (private Sammlung).

man auch andere Kuriositäten bewundern konnte, z. B. die Frau mit Bart oder den dicksten Mann der Welt. Diese Wander-Panoptiken fuhren das ganze Elsass ab, und sie galten als Missionare des Kinos außerhalb der Großstädte.

Die Schaubude des Straßburgers Valentin Lapp war besonders schön. Sie scheint 1905 teilweise durch einen Brand zerstört worden zu sein, was dazu führte, dass sein Eigentümer sich ein neues, noch prunkvolleres Arrangement zulegte. Der Aufbau beider Anlagen war derselbe: Im Zentrum die hell erleuchtete Kasse, üppig dekoriert und von zwei Engeln flankiert. Auf den beiden Seiten der Kasse befanden sich Ein- und Ausgang. In dem späteren Vorführsaal begrüßten zwei riesige Frauenstatuen (ca. 3 m hoch) den Besucher mit großen Blumenkränzen. Rechts vom Saal befand sich die Technik: Die Maschine, die den für die Projektion notwendigen Strom erzeugt. Links die prunkvolle Orgel, die die Vorführung mit Musik begleitete. Valentin Lapp ließ sie in Deutschland von einem der besten Orgelbauer Europas für zehntausend Goldmark durch Ruth und Sohn in Waldkirch/Baden bauen. Die Orgel und der technische Teil waren dieselben wie im alten Vorführsaal, was beweist, dass der Brand nicht das komplette Gerät zerstört hatte. Die ganze Vorderansicht des neueren Vorführsaals, wo die kurvigen Linien des Jugendstil dominieren, war vollständig mit gemalten oder skulptierten Motiven dekoriert; hier fanden sich Statuen, die Engel und Glücksgötter darstellen. Von Hunderten von Glühbirnen beleuchtet, wirkte es in der Nacht märchenhaft. Dieses Wunder aus Tausenden von Einzelteilen stellte einen unschätzbaren Wert dar. Eine Postkarte, auf deren Rückseite das Programm

von Lapps Wanderkino gedruckt wurde, belegt: Es handelte sich in der Tat um *Lichtspiele*.

Neben den *Messti* auf den Dörfern fanden wie überall in den Städten Jahrmärkte zu bestimmten festen Terminen statt. Man sah dort Schausteller von anderswo, Deutsche, Holländer und Schweizer in erster Linie: Es scheint, dass die Vogesen eine unüberwindbare Grenze für die Wander-Schausteller darstellten, wahrscheinlich aus rechtlichen Gründen. Am *Kronenburgerring*, in einem Vorort von Straßburg, der für seine Bierproduktion berühmt war, kam im Juni 1905 der „BIOGRAPH von KLING“ an, der Vorführungen speziell nur für Männer oder Frauen oder auch für Wissenschaftler anbot. 1907 tauchte dann der „ROYAL BIO von H. HIRDT“ auf, die „größte und vornehmste kin. [kinematographische] Vorstellung des Kontinents“, der „spezielle Vorführungen – Paris am Abend, für Personen über 18 Jahre“ anbot.

Schließlich kamen auch sehr große Kino-Paläste auf die großen europäischen Jahrmärkte und Messen. „THE OCEANIC VIO and Co“, der sich als „the greatest Cinematograph Show on the World“ bezeichnete, beehrte das Elsass zu Beginn des Jahrhunderts mit seiner Anwesenheit. Die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts waren der Höhepunkt des Wander- oder Jahrmarktkinos.

In den Schauspielsälen: Erste Vorführungen vor großem Publikum

Im Juni 1900 präsentierte die *Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft* aus Berlin im großen Saal des *Théâtre de l'Union* in Straßburg (nicht mit dem Union Theater oder U.T. zu verwechseln, das 1914 öffnet) deutsche und internationale Nachrichten, vor allem auch Papst Leo XIII., in Person. Das vornehme Thema entsprach dem Rahmen, in dem die Vorführung stattfand: Das *Union* war ein schöner Gebäudekomplex, der im Herzen der Stadt am Ufer des Ill (Quai Kellermann) lag; er war 1895 von der Katholischen Kirche erbaut worden und verfügte unter anderem über ein Hotel, diverse Versammlungs- und Veranstaltungsräume, darunter auch einen Theatersaal im Erdgeschoss.

Die holländische Gesellschaft *Gebrüder ALBERTS*, die Werkstätten in Breda und Paris hatten, präsentierte „lebende, farbige und sprechende Bilder“, darunter Goethes *Faust*, *Der Walfang* sowie *Dressierte Elefanten*, im Juni 1907 im Palais des Fêtes in Straßburg vor zweitausend begeisterten Zuschauern.

Diese denkwürdige Vorführung hatte wichtige Folgen für die Geschichte des regionalen Kinos. An diesem Tag verliebten sich zwei der Zuschauer in

die „bewegten Bilder“ und beschlossen, in Straßburg das erste feste Kino zu gründen, das einige Wochen später eröffnen sollte.

Der Kinematograph wird sesshaft und zieht in den Krieg (1907–1930)

Nach einem Jahrzehnt des Herumirrens wird der Kinematograph sesshaft. Die Vorführungen werden regelmäßig und finden an festen Orten statt. Das Kino lebte zunächst neben und mit anderen Medien. Dann emanzipierte es sich, wobei der frühere Partner oft vollständig verstoßen wurde. 1914–18 zieht das Kino in den Krieg. Im Anschluss daran wird es bürgerlich und macht es sich bequem.

Die Niederlassung (1907–1914)

Warum?

In diesem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts ist es ein allgemeines Phänomen: Man findet es überall in Deutschland, aber auch in Frankreich, Belgien und den USA. Das liegt an einer revolutionären Veränderung der Verwertungsbedingungen. Der Beschluss der großen internationalen Filmproduzenten, Pathé an erster Stelle, eigene Filme nicht mehr zu verkaufen, sondern zu vermieten, verändert die gesamte Situation des Kinogewerbes. Man muss nun nicht mehr viele Kilometer fahren, damit ein Film sich amortisiert, den man verschiedenen Zuschauergruppen zeigt. Anstatt einen Film zu kaufen, kann der Kinobetreiber nun für das gleiche Geld mehrere Filme mieten. Sein Ziel besteht nun darin, sein Publikum immer wieder an den gleichen Ort zu bringen, damit es sich ständig neue Programme anschaut. Das Sesshaftwerden und das Auftauchen der ersten Kinosäle ist das Ende des Wander-Kinos. Schausteller wie Valentin Lapp müssen ihre Menagerie verlassen und Säle kaufen (in diesem Fall das *Central*, das spätere *UGC Capitole*, in Straßburg).

Es gibt im Elsass einen Vorläufer, und diese Ausnahme bestätigt die Regel: Hansberger aus Mulhouse. Er hatte das Kino bei der Weltausstellung 1900 in Paris entdeckt. Das Kino mit einer riesigen Leinwand der Brüder Lumière war die Hauptattraktion der Ausstellung gewesen. Zurück im Elsass, blieb der Restaurantbesitzer aus dem Département Haut-Rhin der Kino-Idee treu und beschloss, feste Vorführungen zu organisieren; die ersten fanden 1906 statt. Das Sesshaftwerden zu diesem frühen Zeitpunkt ist dadurch zu erklären, dass Hansberger auf lokaler Ebene das System von Pathé übernommen hatte: Da er als Erster eine Reihe von Filmen gekauft hatte, wird er nun zum ersten Verleiher im Elsass. Er besaß einen Vorrat an Filmen, der ihn in die

Lage versetzte, ein immer wieder aktualisiertes Programm in seinem eigenen Etablissement *Wintergarten* (später *Thalia*) in Mulhouse zu spielen.

Aber die bei weitem häufigere Form der stationären Kinos ergab sich durch das Zusammenspiel mit Brauereien.

Die Brauerei-Kinos: Eine elsässische Initiative

Im Elsass gab es zahlreiche Brauereien, und zu dieser Zeit produzierten sie häufig nicht nur Bier, sondern verfügten auch über einen Brauereiausgang. Diese werden, wie in Belgien, einem anderen großen Biererzeugerland, zum bevorzugten Zuhause des neu entstehenden Kinos. Fast alle elsässischen Kino-Betreiber der ersten Generation sind Herbergen-Besitzer oder Pächter einer *Bierstube*: Hansberger in Mulhouse, Hochwelker in Colmar, Muller in Molsheim, Flugel in Sélestat, Schneider in Bischheim, Kempf in Munster usw. Das Kino wird im Hauptsaal einquartiert. Die Leinwand ist ein Laken, das über eine der Wände gespannt wird. Die Kunden sitzen auf Stühlen hinter den großen Tischen, an denen sie bequem ihr Essen verzehren können. Im *Thomasbrau* in Straßburg gibt es Tische und Stühle, die parallel zur Leinwand stehen, aber dies war nicht immer der Fall, wie die Zeichnung eines Innenraums der *Walhalla* oder das Foto eines Saals aus Sarre-Union zeigen. In Wirklichkeit dienten diese großen Säle über einen langen Zeitraum als Vorgänger heutiger kommunaler Mehrzweckhallen.

Oft befindet sich das Kino direkt neben der Brauerei: In Bischheim, einem Vorort von Straßburg, werden zum Beispiel die Vorführungen zunächst im Saal der Herberge organisiert, später errichtet man speziell für das Kino einen eigenen Anbau. Der *Kinematograf* befand sich daher direkt neben der Wirtschaft *Zum goldenen Löwen*. Die beiden Aktivitäten ergänzten sich sehr gut, und Bierkrüge gehören zum Kinospass, sei es während der Vorführung (zahlreiche Kinos behielten lange die Gewohnheit bei, Biere im Saal zu servieren), oder in der Pause. Kinos wie das *CBK* („Cinéma Brasserie de la Krutenau“) in Straßburg entwickelte eine besonders trickreiche Idee: Mit jedem Programmheft wurde ein Tablett oder ein Krughalter abgegeben, damit die Zuschauer ihr Bier abstellen konnten.

Kinos befanden sich manchmal auch in bescheidenen Räumlichkeiten in der Nähe der Brauereien, wie im Fall des *Eldorado* in Straßburg, das *hinter der Taverne* in der Nähe der Place Kléber entsteht, und zwar nicht in einem „großen und schönen Gebäude“, wie die Werbung versprach, sondern in einer Art Schuppen. Es war nicht von Bedeutung: Das Kino konnte sich im Stadtviertel durchsetzen und blieb für mehrere Jahrzehnte am angestammten Ort.

Aber bald darauf nimmt, besonders in den großen Städten, die Filmvorführung den ganzen Raum ein. In Straßburg verdrängt es alle anderen Attraktionen, nachdem es das Programm der *Variétés Théâtre* und des *Eden* in Schwung gebracht hat. Die beiden Kabaretts werden zu Filmtheatern – interessant ist dabei, dass diese beiden Häuser ursprünglich Eigentum derselben Person waren. Sie gehörten Georges Bruckmann, der zum ersten Mal das Kino nach Straßburg gebracht hatte.

Ein von der deutschen Verwaltung gegängeltés Kino?

Die Betreiber störten sich an einer deutschen Verwaltung, die ihrer Meinung nach strenger war als im Rest des Reichs. In Straßburg wollten die Behörden die Ausdehnung des Kinos einschränken, da es „dem Kult der Vergangenheit“ diene (die französischen Produktionen dominierten damals den Weltmarkt). Der *Polizeipräsident* von Straßburg war unbelehrbar und fest dazu entschlossen, die Eröffnung von Kinos zu verhindern. Ein Straßburger Betreiber, Charles Hahn, zog gegen ihn zu Felde. Am 15. September 1910 schrieb er an Hugo Zorn von Bulach, den Vertreter Kaiser Wilhelms II im Elsass. Er kündigt an, dass er kinematografische Vorführungen ohne Genehmigung organisieren werde, um eine richterliche Entscheidung zu erzwingen. Kinobetreiber Hahn erläuterte seine Argumentation und begann zu handeln.

Er erhält zunächst einige Genehmigungen von der lokalen Polizei, die vor so viel Entschlossenheit zurückschreckt: Hahn kann Freiluftvorführungen im Garten des *Wintergarten* organisieren, einem schönen Café, das sich im Erdgeschoss seines Hauses in der Rue de la Demi-Lune befand. Die Presse kündigt *Familienvorstellungen im Sommer-Kinematograph Kosmos* an. Dann gewährt man ihm im Jahr 1911 die Eröffnung eines neuen Kinos, des *Eldorado*, das sich neben seinem Haus befindet, unter der Bedingung, dass er sechsmal wöchentlich günstige Vorführungen zu Bildungszwecken organisieren solle. Zu einer Zeit, in der so vielen anderen diese Genehmigung verweigert wurde, hätte er sich damit zufrieden geben können. Aber Charles Hahn lässt nicht locker, um zu zeigen, dass er nicht für sich selbst, sondern für das Kino insgesamt kämpft: Hahn organisierte eine große Gegenoffensive und gründet die „KINEMATOGRAPHEN-INTERESSENGEMEINSCHAFT“. Im großen Saal der *Aubette* erläuterte Hahn in einer Ansprache am 18. April 1912 sein Ziel: Er kämpfe für das Kino, und er ziehe in den Krieg gegen Unvernunft, Vorurteile und Konformismus, gegen archaische Kräfte, die sich gegen Erneuerer und ihre Erfindungen stellen würden. Er argumentiert leidenschaftlich, wobei sein wichtigstes Argument ist, dass selbst der König von England, der deutsche Kriegsminister, der französische Erziehungsminister sich des Kinos bedienen. Sei dies nicht ein Beweis seines Wertes? Seine histo-



Fig. 2: Das Eldorado, 1911 gegründet von dem Straßburger Pionier Charles Hahn (private Sammlung).

rischen Argumente lauteten: Sieht man nicht, wie sehr sich alle lächerlich gemacht haben, die in der Vergangenheit gegen den Fortschritt gekämpft haben, sei es gegen den elektrischen Strom oder gegen die Lokomotive? Geografische Argumente: Alle Länder der Welt erlauben die Eröffnung von Kinos – warum nicht wir? Sogar politische Argumente: „Elsass-Lothringen hat Männer hervorgebracht und keine Slaven, und wenn wir diese Polizeidominanz reaktionslos hinnehmen, sollten wir uns schämen, Elsässer und Lothringer zu sein! Wir sollten uns keiner Polizeidiktatur unterwerfen!“

Charles Hahn beginnt den offenen Krieg. Trotz der Zugeständnisse der Verwaltung organisiert er, wie angekündigt, nicht genehmigte Vorführungen. Wie zu erwarten, wird Hahn vor Gericht gestellt – und er gewinnt! Aber er bezahlt einen hohen Preis: Während des Ersten Weltkrieges wird er für mehrere Jahre nach Deutschland ins Exil geschickt.

Die ersten „Kinematographen-Theater“: Eine deutsche Erfindung

Eine neue Art von Einrichtung erscheint zu Beginn des Jahrhunderts: Die ersten wirklichen Kinosäle, die im Elsass, und im ganzen damaligen Deutschland, als *Kinematographen-Theater* oder als *ständige Kinematographen-Theater* bezeichnet werden. Sie gehen nicht auf die Initiativen von Elsassern zurück, die sich davon ein Zusatzeinkommen versprechen, sondern sie sind Schöpfungen der kapitalistischen deutschen Unternehmen, die fast gleichzeitig in verschiedenen elsässischen Städten ansässig werden.

Im Dezember 1907 gründet Bayer aus Stuttgart den *Kinematograph International* in Straßburg. Das junge Unternehmen *Welt* aus Freiburg im

Breisgau, das 1906 gegründet worden ist, besitzt bereits Kinosäle in München, Köln, Nürnberg, Düsseldorf und Freiburg. 1908 eröffnet das Unternehmen die *Welt* an der Aubette in Straßburg, einen weiteren Saal in Mulhouse in der Rue du Sauvage, und 1909 einen nächsten Kinosaal in Colmar in der Rue des Deux-Clefs. Die *Aktiengesellschaft für Kinematographie und Filmverleih* nimmt im Jahr 1910 das *Palast Kinema* in Straßburg in Betrieb. 1913 weiht die *Continental Kinogesellschaft* mit viel Prunk das *Corso* in Mulhouse ein. Im gleichen Jahr siedelt sich die mächtige Gesellschaft von Paul Davidson, die *Projektion AG Union*, auch PAGU oder *Union* genannt, in Colmar an; bereits im darauffolgenden Jahr ist sie auch in Straßburg mit dem Kino U.T. vertreten. Das war zweifellos der Beginn einer neuen Ära.

Das Kino im Krieg (1914–1918): Deutscher Sieg auf den Straßburger Leinwänden

Im Jahr 1914 kommen die im Elsass gezeigten Filme hauptsächlich aus dem Ausland.² Es sind vor allem französische Filme, aber es gibt auch zahlreiche dänische sowie englische, italienische und bereits amerikanische Produktionen. Der Krieg ändert die Lage von Grund auf. Ende 1918 wird das elsässische Kino deutsch, was dazu führt, das die methodische Politik des Deutschen Kaiserreiches die ausländischen Bilder vertreibt. Es wird zudem zu einem politischen Instrument zu Diensten des Reiches, das selbst zum Produzenten von Propagandabildern wird.

Der Krieg wird durch Deutschland am 3. August 1914 erklärt; für die Kinos fällt der Termin in die Urlaubssaison. Viele haben ihre Tore zu Beginn des Sommers geschlossen. Im Herbst öffnen die Säle nach und nach wieder, zumindest in den großen Städten. Einige kleine Säle bleiben während des ganzen Krieges geschlossen, andere, wie der *Kaiserhof* in Haguenau, werden in ein Militärkrankenhaus umgewandelt. Dennoch nutzen die Politik und das Militär das Kino wo irgend möglich. Die *Archives Départementales de Strasbourg* haben die Beschlüsse aus Berlin zum Kino im Elsass aufbewahrt.

Die Zensur: Priorität den deutschen Bildern

Ende 1914 beginnt die Gleichschaltung. Am 15. Dezember 1914 verkündet der Kriegsminister einen Erlass zum Kino und sendet diesen ins Elsass³. Er

2 Ein zufällig gewähltes Beispiel sind die Kinoprogramme des 28. Februar und 2. März 1914 in den *Straßburger Neuesten Nachrichten*: Französische Präsenz mit Max Lindner und den Gaumont-Nachrichten, amerikanische Präsenz mit der Ankündigung des Kinetophon Edison in der kommenden Woche, dänische Präsenz mit Asta Nielsen und dem Regisseur Urban Gad.

3 A.B.R., 398 D 33, 23-7 a, Anlage Abschrift Kriegsministerium Nr. 2867/1114 Cl., Berlin, 15. Dez. 1914.

protestiert gegen „den oberflächlichen und faden Charakter der kinematographischen Schauspiele in dieser dramatischen Zeit“, gegen das Kino, das „wie Gift auf das gesunde Volk wirkt“, und das dieses Volk zerstöre. Er inkriminiert, dass „ein großer Teil der französischen und englischen Filme (...) erbärmlich sind, von der übelsten Sorte.“ Der Kriegsminister fordert daher, dass diese Filme aus dem Verkehr gezogen werden. Er wünscht, dass in „dieser schlimmen Zeit“ diese „so stark besuchten Theater (...) zur Verstärkung der Liebe zum Geburtsland und zur Förderung der guten Sitten“ genutzt werden.

Im Mai 1915 beschließt der Kriegsminister, dass die ausländischen Filme, die nach dem Beginn des Krieges gedreht worden sind, verboten werden⁴. In einem Schreiben fragt der *Kreisdirektor* bei dem Bürgermeister von Schiltigheim nach, ob die ausländischen Filme auch wirklich von den Plakaten in seiner Gemeinde entfernt worden seien, denn er werde nicht hinnehmen, dass „in den Kinos Filme aus Feindesländern gezeigt werden, die die öffentliche Meinung negativ beeinflussen“ (Schreiben vom 16. Oktober 1915). Der Kampf gegen die französische Einflussnahme durch das Kino weitet sich aus. Die Militärbehörden aus Straßburg informieren über die neuen Bestimmungen des Kriegsministers aus Berlin: Verbot, französische Vornamen auf Filmplakaten und in Filmprogrammen zu drucken, Verbot, französische Uniformen zu zeigen, und die Kontrolle der Einhaltung der Vorschriften durch das Polizeipräsidiums vor jeder Vorführung.

Einige Tage später wird die Zensur von Filmen über den Krieg von den Militärbehörden in Straßburg verstärkt⁵. Die Behörden des Reichs achten auf die Zensur von allen Themen, die an die historischen Beziehungen der beiden Provinzen zu Frankreich erinnern könnten. So geht der *Minister für Elsass-Lothringen* davon aus, dass Filme wie *Le Général Joffre donne un baiser fraternel à un vieil Alsacien von 1870* oder *Le Président Poincaré remet leurs drapeaux à deux nouveaux régiments en Alsace-Lorraine* „aufgrund der lokalen politischen Bedingungen nicht genehmigt werden dürfen, selbst wenn die Polizei in Berlin die Filme zulassen würde“. Dabei beklagt der Minister jedoch, dass dies eine Auffassung sei, „die er vergeblich seinen Untertanen aufzuzwingen versucht“.⁶

Die Militärzensur möchte auch Filme mit Titeln in ausländischer Sprache, besonders in französischer und englischer Sprache, verbieten, da „sie nicht objektiv sind und nicht der Ernsthaftigkeit unseres Zeitalters entsprechen“.⁷

4 Vgl. Erlass 2461/415C1, Berlin, 11. Mai 1915.

5 Vgl. Mitteilung vom 5. November 1915.

6 Vgl. Schreiben des Staatssekretärs Graf von Roedern an den Bezirkspräsidenten Straßburgs am 23. Dezember 1915.

7 Vgl. Mitteilung vom 15. Dezember 1914.

1916 wird die Zensur noch verstärkt: Ein Erlass vom 6. März 1916, der von den Militärbehörden in Karlsruhe⁸ unterzeichnet wird, fordert eine Unbedenklichkeitserklärung für jeden Film und eine obligatorische Kontrolle aller Filme und Plakate. Der Erlass belegt die Nichteinhaltung der Zensur mit harten Strafen: 1.500 Mark Bußgeld und ein Jahr Gefängnis. Am 24. August lenkt ein Schreiben des Innenministers aus Berlin die Aufmerksamkeit auf die moralische Gefahr gewisser Filme und Plakate und fordert, über die Situation in Elsass-Lothringen informiert zu werden.⁹ Der Reichstag selbst ist beunruhigt über die Situation.

Im Jahr 1918 gehen die Erlasse zur Zensur noch weiter: Ein neuer Text unterwirft „alle Filme, gleich ob sie im Heimatland, an der Front oder im Ausland gedreht worden sind“, der Zensur der Armee. Zu diesem Zweck kann der Generalstab die Spezialisten des Marineministeriums, des Kolonialministeriums, des Außenministeriums usw. hinzuziehen: „Die Zensursitzungen werden im Hauptkommissariat der Polizei abgehalten“. Die Zensurverordnung lässt nur wenige Ausnahmen zu: Sie gilt selbst für „militärische Informationsfilme“, die auch als „Propagandafilme“ bezeichnet werden – eine sehr aufschlussreiche Wortwahl.¹⁰

Die Propaganda

Um „gute Stimmung zu vermitteln“ und „die Liebe zum Vaterland zu stärken“, erstellen die deutschen Behörden ein Programm nach den offiziellen Idealen, gleichgültig, ob es sich dabei um Dokumentarfilme, Nachrichten oder Spielfilme handelt.

Die „Lehrfilme“ der Deulig

Die erste Verpflichtung besteht in der Nutzung und der Vorführung von Dokumentarfilmen und Bildern aus Deutschland. Am 12. September 1916 sendet der Bezirkspräsident von Straßburg ein Schreiben an die Polizeibehörden und die Leiter des Wahlbezirks Basse-Alsace,¹¹ das die Vorführung eines Lehrfilms im ersten Teil der Vorführung sowie von zwanzig Minuten „Naturansichten“ im zweiten Teil für obligatorisch erklärt. Diese zeigen nur Deutschland, Österreich-Ungarn und die Türkei, „damit unser Volk die na-

8 Vgl. Mitteilung, unterzeichnet mit „Der stellv. Kommandierende General Frdr. v. Manteuffel, Infanteriegeneral“. Manteuffel war der erste Statthalter von Elsass-Lothringen.

9 A.B.R., 398 D 33.

10 Vgl. Mitteilung des Kriegspresseamts, Oberzensurstelle: „Diese Regelung gilt auch für militärische Aufklärungs- (Propaganda-) Filme“, Berlin, 2. April 1918.

11 Vgl. ebd.

türlichen Schönheiten dieser Länder entdeckt und dies einen positiven Einfluss auf die Entwicklung des Tourismus nach dem Krieg entfalte“.

Die Umsetzung von Lehrfilmen wird der Deulig (Deutsche Lichtbild Gesellschaft) anvertraut, die 1916 gegründet und von Alfred Hugenberg, dem Vorsitzenden des Pressekonsortiums Scherl und des Verwaltungsrates von Krupp, geführt wird. Hugenberg hatte auch 1891 den *Alldeutschen Verband* gegründet.¹² Er ist ein Industrieller, ein Mann der Medien und leidenschaftlich ‚alldeutsch‘, und er führt das Kino zur nationalistischen Propaganda, was einerseits Vorteile für den Alldeutschen Verband, andererseits für die kriegsindustrielle Produktion von Krupp hatte. Die Deulig sammelt in diesem Sinne auch möglichst viele vorhandene Filme.

Die *Deulig* möchte die Wichtigkeit des Kinos sowie seinen Einfluss auf die Meinungsbildung hervorheben. Wirtschaftlich einerseits, da sie Werbefilme für deutsche Produkte produziert und die Unternehmenschefs überzeugen möchte, Werbefilme zu drehen: Deulig-Mitarbeiter sprachen elsässische Unternehmer an, um Filmbestellungen einzuwerben, die dem Unternehmen helfen sollten, „sein patriotisches und wirtschaftliches Werk zu fördern“.¹³ Die Deulig möchte auch die Behörden von der politischen Wichtigkeit des Kinos überzeugen. Sie macht Propaganda – für die gefilmte Propaganda, wie z. B. in einer Broschüre mit dem Titel *Der Film im Dienste der nationalen und wirtschaftlichen Werbearbeit*.¹⁴

*Kriegsnachrichten: Private Produktionen, danach staatlich.
Die Entstehung des BUFA (Bild- und Filmamts)*

Bis ins Jahr 1914 waren die Nachrichten im Elsass meistens die Nachrichten von Pathé, Eclair oder Gaumont (wie überall in Europa). Während des Krieges werden diese französischen Nachrichten verboten und durch die deutsche *Wochenschau* ersetzt. Zwei deutsche Unternehmen produzieren diese Bilder: Das Unternehmen Messter, gegründet 1900 von Oskar Messter, einem Pionier des deutschen Kinos mit einem der ersten Kinosäle der Welt, der 1896 in Berlin eröffnet wurde, und das Unternehmen Eiko, gegründet 1912. Diese „privaten“ Nachrichten erscheinen wöchentlich: *Messterwoche*

12 Der Alldeutsche Verband war eine Bewegung, die einen großen Teil der deutschen Führungsriege zusammenfasste um bestimmte Themen, wie die Überlegenheit des deutschen Volkes, rühmte sowie das Recht auf Ausdehnung und Herrschaft über ‚niedere Völker‘ forderte. Die Alldeutschen möchten die Bevölkerungen deutscher Kultur in einem Großdeutschland vereinen, die Kolonialbewegung weiterentwickeln und ein Mitteleuropa schaffen, das von Deutschland beherrscht wird.

13 A.M.S., Fonds Kieffer.

14 Deutsche Lichtbild Gesellschaft e.V. (Hg.): *Der Film im Dienste der nationalen und wirtschaftlichen Werbung*. Berlin 1917.

und *Eikowoche*. Der Staat, dem eigene Bilder fehlten, nutzte diese. Am 21. Januar 1917 erhält der Bezirkspräsident von Basse Alsace eine Mitteilung des Kriegsministeriums aus Berlin, die ihn darauf hinweist, dass „die Militärfilme (und Fotos der Filme) *Unser Kaiser im Felde* und *Bei unseren Helden an der Somme* als offizielle Filme angesehen werden müssen“, obwohl der Erstgenannte von der Eiko-Film GmbH und der Letztgenannte von der Flora Film GmbH produziert worden war; man muss auf Privatfirmen zurückgreifen, um die Kinos an und hinter der Front versorgen zu können. 1915 produziert die München Kunstfilm Ostermayer einen patriotischen Film, der in den Vogesen gedreht wurde: Es handelt sich um *Die Heldin aus den Vogesen*, einen Film, der ebenfalls unter dem Titel *Das Mädchen von Schirmeck* veröffentlicht wurde. Der Film erscheint kurz darauf auf den Straßburger Leinwänden, aber die Filme werden zu selten gezeigt. Der Staat wird dieses Problem bald lösen.

Am 27. Februar 1917 sendet Berlin an den elsässischen Statthalter eine nächste Mitteilung,¹⁵ in deren Anhang sich ein detaillierter Text befindet, der den Erlass vom 30. Januar 1917 „Nr. 2425 / 1 17 A3“ beinhaltet, der zur Entstehung des *Bild- und Filmamtes* führte, das der Militärabteilung für Außenbeziehungen angegliedert wird, und das die *Film- und Fotostellen* der Armee ersetzt. Man stellt dort das Ziel des Bild- und Filmamtes (BUFA) vor: Alle „Vorgänge, die Erklärungen durch Bild und Film in unserem Land und in den neutralen Ländern zum Ziel haben“ zu zentralisieren und zusammenzufassen, um jede störende Zerstreung zu verhindern. Die BUFA hat somit zahlreiche Aufgaben: Sammlung, Produktion, Labor und Distribution.

Die BUFA ist auch im Elsass präsent. Im November 1917 dreht sie selbst einen Film in Straßburg und Umgebung. Sie erhält die Drehgenehmigung unter der Überwachung der Straßburger Polizei (am Bahnhof und in der Altstadt), sowie in Ittenheim, einem kleinen Dorf in der Nähe der elsässischen Hauptstadt.¹⁶

Die kinematografische Propaganda wurde von der deutschen Politik gewünscht, um die Stimmung der von drei langen Kriegsjahren veränderten Gesellschaft zu heben: Der *Heimatsdienst* verstärkt in den Jahren 1917–18 die Anzahl der musikalischen Veranstaltungen, der Vorträge, der Presseartikel und der Kinovorführungen, um alle möglichen Zuschauer von der Wichtigkeit der nationalen Sache zu überzeugen. Ab August 1917 erstellt der Generalstab des 15. Armeekorps Listen mit Rednern, die unter Kirchen- (katholisch, protestantisch, israelitisch) und Lehrpersonal rekrutiert werden.¹⁷

¹⁵ A.B.R., 398 D 33.

¹⁶ Es handelt sich um den Film *Der Antiquar von Straßburg*.

¹⁷ Christian Baechler: *L'Alsace entre la guerre et la paix. Recherche sur l'opinion publique [Das Elsass zwischen Krieg und Frieden. Öffentliche Meinungsforschung.] 1917–1918.* Straßburg 1969, Bd. 1, S. 88.

Spielfilme im Dienste des Patriotismus

Eine Mitteilung des Kriegsministers, die von Berlin am 7. November 1917 an den *Statthalter* von Elsass-Lothringen gesendet wird,¹⁸ erinnert daran, dass das Kino neben seiner Unterhaltungsfunktion auch „der Förderung Vaterländischer Gesinnung sowie der Visualisierung der Kriegsführung am Boden, auf dem Meer und in der Luft dienen müsse“. Sie gibt genaue Anweisungen in diese Richtung und legt insbesondere die Zusammensetzung der Programme fest: Ein Teil soll aus Dokumentarfilmen bestehen, aber auch Filmdramen sollen entstehen:

„Hat die Erfahrung jedoch gezeigt, dass die Leute dramatische Filme bevorzugen, somit benötigt man nicht nur Lehrfilme und didaktische Filme, die alleine präsentiert werden. Der Unterhaltungsteil muss das Hauptelement einer Vorführung bleiben. Deshalb müssen die Kinovorführungen mindestens 2.500 Meter (eine Dauer von ca. zwei Stunden) betragen, wenn man diese Ziele erreichen möchte.“

Die Kunst bestand darin, Unterhaltungsfilme zu produzieren, die gleichzeitig Propagandafilme sind. Zwei Filme über das Elsass entsprechen diesen Anforderungen: *Madeleine*, produziert vor dem Beginn des militärischen Konflikts, sowie *Der Antiquar von Straßburg*, mitten im Krieg gedreht.

Madeleine, 1912 von der Deutschen Bioscop produziert, wird in der großen Fachzeitschrift *Der Kinematograph*,¹⁹ die in Düsseldorf veröffentlicht wird, als „großes Kriegsdrama in 3 Akten von 1870–71“ präsentiert (8. Mai 1912). Die Ausgabe dieser Zeitschrift vom 5. Juni spricht vom „Erfolg der Bioscop“, die einstimmig „Lob und Begeisterung“ hervorruft. Der Film wird hier als „sensationelles Kriegs- und Liebesdrama in 3 Akten von 1870–71“ dargestellt: Man hat wahrscheinlich in der ersten Ankündigung die romantische Dimension vernachlässigt.²⁰ Der Film zeigt eine junge Elsässerin, die zwischen zwei Männern steht: Zwischen einem Deutschen und einem Franzosen. Sie wählt den Deutschen, während der Franzose im Kugelhagel stirbt.

Der Antiquar von Straßburg ist ein in Straßburg im Jahr 1917 gedrehter Spielfilm. Er soll beweisen, dass das Elsass sehr wohl deutsch ist, und erzählt die Liebesgeschichte zwischen einem jungen deutschen Offizier (der auch Historiker ist) und einer jungen Straßburgerin. Zunächst widerspenstig, wird die junge Frau schließlich davon überzeugt, dass sie historisch und genetisch gesehen eine Deutsche ist. Sie kann somit der unwiderstehlichen Anziehung durch den jungen Mann nachgeben.

18 A.B.R., 398 D 33.

19 *Der Kinematograph*, „Organ für die gesamte Projektionskunst“, Nr. 280.

20 Erste Ankündigung: „Großes Kriegsdrama“; zweite Ankündigung: „Großes Drama um Krieg und Liebe“.

Die Entstehung der UFA

General Ludendorff, der sehr von dem Einfluss des Kinos auf die öffentliche Meinung überzeugt ist, beschließt die Gründung der UFA, der *Universum Film Aktiengesellschaft*, deren Ziel die „Aktivität in allen Bereichen des Kinos ist, besonders die Produktion von Filmen und die Verwaltung von Kinosälen, sowie auch die Herstellung und Vermarktung jeder Art von Erzeugnis im Zusammenhang mit der Kino- und Lichtspielindustrie.“ Die UFA wird somit zu einem enormen Konzern, der die Nordiske, den Konzern von Oskar Messter sowie die Union von Paul Davidson (die U.T.-Kinos) schluckt. Es ist ein staatlicher Konzern mit privatem Kapital: Ein Drittel des Kapitals wird vom Staat geliefert und zwei Drittel von großen Privatunternehmen aus der Industrie (A.E.G., Henkel), dem Bankwesen und der Kinoindustrie. Die UFA produziert zahlreiche patriotische Filme.

Am 4. Februar 1918 verfestigt die Regierung die engen Beziehungen zwischen dem Staat und der UFA. Durch eine vertrauliche Mitteilung, die an die hohen elsässischen Beamten gesendet wird, weist der Kriegsminister darauf hin, dass die Deulig sich „sehr wohl auf die guten Beziehungen mit dem Staat berufen könne“, sie jedoch in Wirklichkeit „ein Privatunternehmen sei, dass aus der Schwerindustrie komme und vollständig von der Regierung abhängig sei. Die einzige Kinogesellschaft, die von der Regierung unterstützt werde, sei die Universum Film A.G., Berlin, Unter den Linden 56.“ Der Kriegsminister fordert, das bekannt zu geben.²¹

Die Situation Ende 1918

Die elsässischen Leinwände werden von deutschen Produktionen überflutet. Im Dezember 1917 organisiert die Armee einen ambulanten Kinodienst, der für die Filmpropaganda zuständig ist.²² Im September 1918 wird ein Treffen zwischen den Militärbeamten aus Elsass-Lothringen und den Eigentümern der Kinosäle organisiert, „um das Kino noch besser als bisher zur patriotischen Belehrung zu nutzen“.²³

In der Tat wurden die nationalistischen Filme immer zahlreicher, die das „Besoffen machen“,²⁴ die Manipulation der Meinung, unterstützten, die jetzt

21 A.B.R., 398 D 33.

22 Zumindest für die Region Saverne nachgewiesen, A.B.R., 398 D 33.

23 Christian Baechler: *L'Alsace entre la guerre et la paix* [Das Elsass zwischen Krieg und Frieden]. Straßburg 1969, Bd. 1, S. 97.

24 Louis Delluc beschreibt in einem Artikel vom 26. Februar 1919 mit dem Titel „L'Allemagne, la guerre et le cinéma“ [„Deutschland, der Krieg und das Kino“] die politische Entfremdung des deutschen Kinos, erkennt aber auch seine Verdienste an: „Das Kino war damals weniger Kunst als Krieg. Das Reich fand hier ein hervorragendes Propagandawerk-

wie auch früher während des Krieges vorherrschte. Seit Anfang des Krieges stellte sich das deutsche Kino in den Dienst der Propaganda und erfand Filme, die dazu dienten, dem Volk die Kriegsanleihen näher zu bringen oder den Patriotismus der Massen zu fördern. Es verstehe sich von selbst, dass diese Produktionen „nichts Künstlerisches“ mehr hätten, und dass sie den Kinokenner „anwidern“, bedauerte der elsässische Künstler Charles Spindler.²⁵

Das Kino war zur politischen Waffe geworden, die die deutschen Behörden für kriegsentscheidend zu hielten: Während im Krieg alles, insbesondere die Heizung, fehlt, werden die beheizten Kinovorstellungen aufrechterhalten. Die einzige Einschränkung ist das Ende der Vorführungen um 22.30 Uhr, um Kohle und Licht zu sparen.²⁶ Zudem müssen die Säle im Oktober 1918 wegen der Spanischen Grippe geschlossen bleiben.²⁷ Aber die Straßburger Betreiber kämpfen und wollen nicht länger die Schließung der Kinosäle hinnehmen, „die außerdem so nützlich für die nationale Propaganda sind“: Von nun an scheint das Kino für Experten wie für Politiker ein unabdingbares Instrument der Überzeugung, also der Macht, zu sein – und ab dem 6. November 1918 sind die Säle wieder der Öffentlichkeit zugänglich.

Das Kino wird bürgerlich (1914–1930)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts tauchen die ersten schönen Kinosäle im Elsass auf. Das Kino wird immer öfter Gegenstand von Zeitungsartikeln und erhält eine stetig wachsende Bedeutung im städtischen Leben: Es wird bürgerlich. Die Bewegung, die 1914 begann, entwickelt sich zwischen den beiden Kriegen weiter.

Hierfür gibt es verschiedene Gründe. Zunächst hat sich die filmische Darstellung selbst verändert. Die Filme wurden länger (sie konnten über eine Stunde dauern): Man entfernte sich von den kurzen Filmen der Pionierzeit, die von den Zuschauern laut kommentiert wurden, da man die Zeit überbrücken musste, in der der Vorführer die Rolle wechselte. Und außerdem sind sie „anspruchsvoll“ geworden: Produzenten suchten nach edlen Themen, es gab immer mehr Romanverfilmungen, Theaterstücke, Opern. (Kunstfilme spezialisierten sich ab 1908 auf dieses Genre). Man entfernte sich von den

zeug. Spezielle Filme hatten Auswirkungen auf die Massen. (...) In dieser zügellosen Mobilisierung konnte sich die Kunst nicht wie gewollt entwickeln. Man kann jedoch riesige Fortschritte in der Arbeit des Einzelnen feststellen. Regisseure wie Richard Oswald, William Kahn, Eichberg, Meinhert, Max Mack haben hart und scheinbar glücklich gearbeitet.“ Louis Delluc: *Ecrits cinématographiques* [Kinematografische Schriften] II. Paris 1986.

²⁵ *L'Alsace pendant la guerre* [Das Elsass während des Krieges], op. cit., 25. November 1916.

²⁶ Mitteilung des Innenministeriums aus Berlin vom 7. November 1917, A.B.R., 398 D 33.

²⁷ Mitteilung zur Schließung der Kinos in Schiltigheim und Bischheim, 18. Oktober 1918, A.B.R., 399 D 33.

Verfolgungsrennen, von den Tortenschlachten und den Rodeo-Ritten. Die Intellektuellen begannen, sich für das Kino zu interessieren, das nach und nach zur „siebten Kunst“ wird. Die großen kapitalistischen Unternehmen begreifen die Entwicklung des Marktes sehr schnell, und sie versuchen, das bürgerliche Publikum in die eleganten Säle zu locken. Viele dieser Säle gibt es heute noch. Sie boten ein dem Kino eigenes Feld und dem Volk nicht nur eine günstige Unterhaltung, sondern auch einen angenehmen Ort: Man unterhielt sich, rauchte, lachte zusammen. Landwirte, Arbeiter, Hausmädchen, Soldaten und schwänzende Schüler fanden sich dort in einem herzlichen und lauten Umfeld wieder. Aber neben diesen lebendigen Orten nun neue Spielorte auf, wo man sich zeigt und trifft.

Die neuen Säle

Einer der Säle aus der Zeit vor dem Krieg existiert noch: Das U.T. in Straßburg, das später A.B.C. hieß und sich heute Odyssee nennt. Es profitiert von den großen Arbeiten an der Grande Percée (Bau einer großen Straße, die die Stadt durchquert). Paul Horn, der Architekt aus dem Elsass, baut mitten in der Stadt das erste wirkliche „kinematografische Theater“ der Region, das diesen Namen verdient. In erster Linie aufgrund seiner Lage mitten im Zentrum; aufgrund der Größe des Gebäudes; aufgrund seiner Innenarchitektur: Riesige Treppen, Salon, Saal mit Orchester und Balkonen, eine Bühne; aufgrund seiner Dekoration: Gold, rote Vorhänge, Polstersessel, ein riesiger Kristallkronleuchter. Dies alles erinnert an ein Schauspielhaus. Durch sein großes Orchester mit dreißig Musikern kann es auch die Straßburger Musikfreunde anlocken.

Die Eröffnung des U.T. wird unter Einsatz großer Werbemaßnahmen angekündigt und fördert den Wettbewerb. Jeder reagiert, wie er kann. Der Central Kinematograph in unmittelbarer Nähe reagiert: Sie haben vielleicht ein schöneres Dekor, aber wir haben die besseren Filme! Das Olympia passt sich wie immer erfinderisch an: Es bietet eine Betreuung für die Kinder der Zuschauer an. Das Eldorado zieht im Juli in neue Räumlichkeiten um. Dann kommt die Sommerpause – und der Krieg. Nach einigen Wochen Wartezeit öffnen die Kinos erneut ihre Tore, bis auf einige Ausnahmen, z. B. den Kaiserhof in Haguenuau, der (bereits erwähnt) in ein Lazarett umgewandelt worden ist.

Nach dem Krieg geht die Entwicklung in die gleiche Richtung weiter: Große Säle eröffnen im Stadtzentrum. In Straßburg übernimmt das Grand Cinéma des Arcades den Platz eines Kaufhauses am Rande der Place Kléber. Es nennt sich „das modernste und bequemste, das prunkvollste“. Der Broglie Palace eröffnet im Mai 1921 mit einer „wunderschönen französischen Architektur“ als „größtes und bequemstes französisches Kino“, wie ein Werbeprospekt



Fig. 3: Eröffnung des Union Theaters: deutsche Filme in einem deutschen Saal (Strassburger Neueste Nachrichten, 3. Januar 1914).

behauptet. 1928 entsteht der Ciné-Bal, eine bemerkenswerte Schöpfung von Theo van Doesburg, in Zusammenarbeit mit Jean Arp und seiner Ehefrau, Sophie Taeuber-Arp. 1930 entsteht das Empire (ehemaliges Théâtre de l'Union, späteres Rit's). Lustige Karikaturen von Zislin zeigen die außerordentliche Blüte des Kinos im Elsass nach dem Krieg, was implizit der französischen Präsenz zugeschrieben wird. In Wirklichkeit ist diese Bewegung weltweit zu spüren. Was sich nach dem Krieg ändert, ist nur die Nationalität der großen kinematografischen Unternehmen, die sich im Elsass niederlassen.

Der außergewöhnlichste aller Säle ist auch der vergänglichste: Der Saal des Ciné-Bal, der sich in dem Gebäude der Aubette in Straßburg befindet. Originell ist vor allem das Umfeld. Der Saal befindet sich in einem mondänen Freizeitkomplex mit Restaurants, Spielhallen, Teesalons, einem Gewölbekeller, einem Tanzlokal, einer Festhalle. Auch das Konzept ist originell: Man speist, man tanzt, dann schaut man einen Film an – alles am gleichen Ort. Das Dekor ist originell: Die Pächter der Aubette übertrugen die Ausgestaltung (mit dem Einverständnis der Gemeinde, der das Gebäude gehört) dem holländischen Architekten Van Doesburg, der Rest der Aubette wird Sophie Tauber und ihrem Mann Jean-Hans Arp anvertraut; es handelt sich

um eine entschlossene moderne Kunst in einem futuristischen Saal, der nun nicht mehr die Kopie eines Theaters ist, sondern ein völlig neuer Lebensraum.

Van Doesburg ist sehr ehrgeizig: Er möchte ein Umfeld, eine Sphaere schaffen, in der sich der Zuschauer zu „einer spirituellen Ebene frei von der materiellen Realität erhebt“ (Evert von Straaten). Er möchte dies durch Farbe, durch plastische Gestaltung der Wände und mit Hilfe einer variablen Möblierung des Innenraums umsetzen. Der Ciné-Bal wird, im Gegensatz zum klassischen Theaterbau, in ein Ensemble integriert, das der Architekt als „ein Gebäude des Durchgangs“ entworfen hat, „das die verschiedenen Räume miteinander kommunizieren lassen möchte, so dass das Publikum kommen und gehen kann, ohne dazu gezwungen zu sein, sich zu lange in einem der Säle aufzuhalten“. Gleichzeitig möchte Van Doesburg alle Kunstarten miteinander kommunizieren lassen: Wie Gropius träumt er von einer demokratischen und mit dem Leben zu vereinbarenden Kunst. Sein Ziel besteht beim Ciné-Bal darin, dass sich die Menschen wohlfühlen, und alles soll dazu beitragen: Die musikalische Untermalung, die Bewegungsfreiheit, die Innenarchitektur, der Tanz und natürlich auch die bewegten Bilder.

Vielleicht war er seiner Zeit zu weit voraus, denn der Ciné-Bal überlebt nur ein Jahrzehnt. Noch vor Beendigung der Arbeiten streitet sich Van Doesburg mit den Pächtern der Aubette und der Stadt, nach der Eröffnung der Aubette beschwert sich das Publikum. Zunächst erhalten seine Gegner Recht und das Dekor wird vollständig abgedeckt. Anschließend werden die Projekte von Van Doesburg für die Aubette in der ganzen Welt als Werk mit außergewöhnlicher Reichweite und Kreativität geehrt. Heute hat Van Doesburg gewonnen: Der Saal wurde 2006 rekonstruiert.

Die Kinos im Wandel (1930 – 1945)

Kaum etabliert, musste das elsässische Kino drei Krisen überstehen, die grundlegende Veränderungen mit sich brachten: Die Revolution des Tonfilms, die Wirtschaftskrise der dreißiger Jahre und die Machtergreifung der Nazis.

Der Schock des Tonfilms

1927 ist *Der Jazzsänger* ein Weltereignis: Der „Tonfilm“ überflutet die Kinosaale. Ab November 1928 hat Al Jolson im Elsass einen Riesenerfolg. Er ist ein falscher Afrikaner. Es ist ein falscher Tonfilm. Aber es ist ein wahrer Triumph, der eine wichtige Frage mit sich bringt: Soll man den Stummfilm hinter sich lassen und – für viel Geld – zum Tonfilm übergehen?

Für den Stummfilm ... im Namen der Musik

Das Kino – das weiß man – ist niemals stumm gewesen. Es wurde nur direkt vertont, im Saal selbst. Ein Marktschreier oder Redner begleitet die Bilder mit seinem Text: Im Elsass werden Stummfilme auf elsässisch kommentiert, zur Freude des Publikums. Das Talent des Moderators spielt eine große Rolle für den Erfolg des Films, aber Häuser wie Pathé liefern auch einen erklärenden Text für jede Sequenz, der während der Vorführung verlesen wird.

Was die Musik angeht, so ist es häufig die Familie des Betreibers, die damit beauftragt wird. Man findet Musiker unter vielen elsässischen Kinobesitzern der zwanziger und dreißiger Jahre: Die Familien Jean und Wytsträete aus Straßburg, sowie die Familie Jung aus Münster. Somit war in den kleineren Sälen die Begleitung Sache von Amateuren, und es gibt unzählige Geschichten von den Missgeschicken der Musiker, die Schuberts *Forelle* zu Bildern eines Todeskampfs spielen, oder den *Trauermarsch* zu Ballszenen. Die Musiker haben allgemein ein Repertoire an fröhlichen und traurigen Melodien, je nach Situation. In den großen Sälen begleitet ein Orchester den Film. In Straßburg haben große Säle wie das Broglie Symphonieorchester.

Die Musik ist aus ganz praktischen Gründen im Stummfilmkino wichtig: „Sie befreit die Ohren des Zuschauers“, sagte Jean Epstein, da sie den Ton des Projektors und die Saal-Geräusche überdeckt, und vor allem aus ästhetischen Gründen: Der Einfluss der Musik ist sehr wichtig im Stummfilm, und immer mehr Produzenten nutzen die Arbeit großer Komponisten für die Begleitung ihrer Bilder. Darius Milhaud für *L'Inhumaine*, Eric Satie für *Entr'Acte*, Arthur Honegger für *Napoléon* oder *Liberté*. Die Freude des Zuschauers wird zunehmend durch das Hören und das Sehen bestimmt, und – möge dies auch eine elsässische Eigenart sein – das Publikum hängt immer mehr an seinen Kinomusikern. Deshalb planen die Betreiber zahlreiche Singfilme mitten im Zeitalter des Stummfilms, sowie auch gefilmte Opern, z. B. *Samson et Dalila* „nach Saint-Saëns“ im Broglie-Palace im Jahr 1924. Die Partitur wird live im Saal von regionalen Künstlern interpretiert, in seltenen Fällen auch vom Grammophon gespielt.

Dies unterstützt die zögerliche Haltung der elsässischen Kinobetreiber hinsichtlich der Einführung des Tonfilms. Eine Umfrage unter den Direktoren der Säle in Elsass-Lothringen vom Mai 1930 ergibt eine Mehrheit für den Stummfilm, zum einen aus sozialen Gründen (Arbeitslosigkeit von „Tausenden braver Bürger, Sänger und Musiker“, die vom Begleiten der Stummfilme leben), zum anderen aus künstlerischen Motiven (das Aufzeichnen ist nur „konservierte Musik“, „eine Mechanisierung, die das Auslöschen jedes künstlerischen Elans bedeutet“).

1931 beginnt jedoch im Elsass „die Leinwand zu singen und zu sprechen, selbst in den kleinsten Städten“ (Hubert Revol). Auch diejenigen, die bisher als unbelehrbare Stummfilmverteidiger galten, statten nun ab August 1931 ihr Kino mit Tontechnik aus.

Wie Régis Jean, der Direktor des Grand Cinéma des Arcades und des Olympia in Straßburg, unterstrich, „sind nicht mehr wir Herr über unsere Säle, das ist das Publikum“. Der Leidenschaft des Publikums und der der Produzenten geben die Betreiber einer nach dem anderen nach. 1933 ist der Stummfilm altmodisch geworden.

Tonfilm ... was?

Die ersten nicht stummen Filme sind „Tonfilme“ mit Geräuschen, aber ohne Worte. Dann entstehen Tonfilme, in denen nur gesungen wird: Gesangseinlagen werden auf Schallplatte aufgenommen. Dann erscheinen die „100%-Tonfilme“, die berühmten „Talkies“ aus Amerika, denn es sind große amerikanische Filme, die hier eine Vorreiterrolle spielten. Nach anfänglichen Erfolgen aufgrund von Neugier finden die Talkies nicht mehr die Zuneigung des Publikums. Das elsässische Publikum möchte – wie auch das Pariser Publikum – Tonfilme in seiner Sprache. Aber um welche Sprache geht es dabei?

Das Kino Broglie in Straßburg zeigt 1930 *La Nuit est à Nous* in französischer und deutscher Sprache. Es werden 17.660 Eintrittskarten für die französische und 17.434 für die deutsche Version verkauft: Unentschieden! Was für das Broglie, den „schicken“ Saal im Stadtzentrum, gilt, ist in Wirklichkeit nicht repräsentativ für die Region. In den dreißiger Jahren verstehen die meisten Elsässer deutsche Filme besser.

Muss daran erinnert werden, dass der Dialekt und nicht das Französische zu diesem Zeitpunkt die gebräuchlichste Muttersprache ist, und dass Französisch, außer im frankophilen Bürgertum, in der Schule und nicht zu Hause gesprochen wird? Zum Entstehungszeitpunkt der ersten Tonfilme im Elsass, zu Beginn der dreißiger Jahre, lernen nur die Elsässer, die nach 1912 geboren sind (und die das Schulalter, sechs Jahre oder mehr, 1918 erreicht haben), die französische Sprache. Fast alle Elsässer von über achtzehn Jahren sprechen diese Sprache schlecht – außer den Älteren, die über fünfundsiebzig Jahre alt sind, und die vor 1870 in eine französische Schule gegangen sind. Eine Studie der *Dernières Nouvelles* von Anfang der 1930er Jahre zeigt, dass die Anzahl der Frankophonen nur bei 30% liegt, wobei der Anteil der Männer aufgrund des Militärdienstes etwas höher ist.

Unter diesen Bedingungen sind die französischen Gesetze im Elsass kaum durchzusetzen. Ein Erlass von 1934 schränkt die Konkurrenz des ausländischen Kinos in Frankreich ein, indem die Anzahl importierter Filme sowie

der Säle, die diese zeigen dürfen, begrenzt wird. Dieser Protektionismus, der allen Ländern gemein ist, da alle glauben, so die Krise von 1929 meistern zu können, hatte bereits in Deutschland begonnen, und er zielte, ebenso wie der französische, vor allem auf die Abwehr des überbordenden amerikanischen kinematografischen Imperialismus ab. Dessen Ausbreitung, so fürchtete man, würde die elsässischen Kinobetreiber ruinieren. Die französische Regierung sucht somit nach einem Kompromiss zwischen den beiden gegensätzlichen Verpflichtungen. Die erste lag auf nationaler Ebene: Die Förderung der französischen Kinoindustrie mit gleichzeitig wirtschaftlichen und kulturellen Zielen, da man befürchtet, dass der amerikanische Film die französische Produktion vernichte, und dass der deutsche Film die französische Präsenz im Elsass untergrabe; man befürchtet, dass die Elsässer seit der Machtergreifung der Nazis im Jahr 1933 durch das dem „deutschen Geist“, der deutschen Propaganda unterworfenen Kino noch mehr entfremdet würden. Die andere Verpflichtung ist regionaler Art: Besonders in diesen durch die Autonomiebestrebungen bewegten Jahren wollte man den Partikularismus des Elsass nicht stören.

Schließlich wählt der französische Staat eine recht komplexe, aber die Interessen jedes Betreibers achtende Strategie: Jeder Kinosaal erhielt eine Quote für französische und deutsche Filme, wobei es durch den Erlass vom 6. Juli 1935 nicht weniger als 50% französische Filme sein durften. In Wirklichkeit gibt es Tränen und Zähneknirschen, und einige Säle, die in den beliebtesten Stadtvierteln oder an Orten mit besonders starker Dialektausprägung lagen, durften schließlich 75% deutsche Filme zeigen. Man stelle sich den Papierkrieg vor, mit dem diese Maßnahme einherging! Die lokale Verwaltung kontrollierte, neben den Unbedenklichkeitsbescheinigungen für jeden Film, die Filmlisten, die jeder Betreiber einmal pro Quartal vorlegen musste. Diese Maßnahme wurde jedoch im Allgemeinen akzeptiert, wenn auch nicht immer beachtet. Diese Kluft sollte in der elsässischen Kinolandschaft noch lange bestehen.

Aufgrund der Einführung des Tonfilms nehmen einzelne Kinosäle eine eher französische oder eher deutsche Färbung an. In Straßburg beispielsweise zeigen das Kléber, das Broglie, das Capitole (ehemals Central) und die Aubette eher französische Filme, während das Palace, das Eldorado und das U.T. Hochburgen des deutschen Films sind. Das U.T. entwickelt sich zu einem Spezialisten für gefilmte Operetten und verkauft die Liedtexte der Filme mit den Programmheften. Der Saal erlebt einen Rekord mit der Aufführung von *Zwei Herzen im Dreivierteltakt*, einem „Ton- und Singfilm aus Wien“, der wochenlang auf dem Programm steht. Man muss zugeben, dass es sich um eine schöne Liebesgeschichte mit „berauschenden Melodien“ handelt.

Es lebe die Krise!

Die Akzeptanz des Tonfilms wird fast überall von einer vollständigen Renovierung der Kinosäle begleitet. Diese Verwandlung vollzieht sich zeitgleich mit der Krise von 1929, die auch Frankreich trifft. Im Sommer 1930, 1931 und 1932 nutzen die elsässischen Betreiber die Sommerpause, um ihre Säle vollständig zu renovieren. Teure Tongeräte, neue Sessel, eine neue Beleuchtung, ein neuer Vorhang, Spiegel ... – wie kann man diesen offensichtlichen Wohlstand erklären?

Man verzeichnet in diesen Jahren Rekordeinnahmen: Die Einnahmen von 1931 liegen um 50% über denen des Vorjahres. Die Gewinne sind nicht so schnell gestiegen, da sich die Investitionen erst amortisieren mussten. Dennoch ist die Situation angenehm, besonders für die großen Unternehmen. Die Beschallung der Kinoräume hat aufgrund ihrer Kosten die Konzentrationsbewegung unter den Kinobetreibern zugunsten der größeren Säle begünstigt. Das Beispiel von Bischheim in der Nähe von Straßburg zeigt dies ganz deutlich. Im Jahr 1931 wechseln die beiden Kinos der Gemeinde ihre Besitzer: Das Cheval Blanc wird von Charles Heitz und der Lion d'Or von Albert Burger gekauft. Einige Monate später steht das Cheval Blanc vor dem Ruin, und dem Lion d'Or geht es prächtig. Warum? Das Erstgenannte ist ein kleines Stadtviertelkino geblieben, das alte Stummfilme zeigt, während das andere vollständig renoviert, mit Schalltechnik versehen wird und die gleichen Filme wie das U.T. präsentiert, das große Kino im Stadtzentrum, das ebenfalls von A. Burger geleitet wird. Das Publikum strömt herbei und das Kino verzeichnet Gewinne. Dies ermöglicht Burger, schließlich auch die Salle Blanche in Schiltigheim zu kaufen und das Scala in Neudorf (einem Vorort der Stadt) bauen zu lassen. In den dreißiger Jahren fasst Gaston Guthmann unter seiner Leitung das Palace, das Capitole, das Eldorado und das Broglie zusammen.

Somit können die großen elsässischen Betreiber von dem Publikumsanstieg profitieren. Dieses Publikum wird von den neuen Tonfilmen angelockt, aber auch von der größeren Vielfalt der Vorführungen. Das Kino passt sich der bürgerlichen Kultur durch das „gefilmte Theater“ an, das die Leinwände zu Beginn der Tonfilmzeit erobert. Diese „kulturellen“ Produktionen ziehen zahlreiche Elsässer an, die nicht die Möglichkeit haben, Theatervorführungen zu besuchen, da sie zu weit von der Stadt entfernt wohnen. Außerdem lockt die amerikanische Kinoindustrie, die Europa mit Talkies, Western oder Musicals überschwemmt, Zuschauer an, die in dieser Zeit der Flaute Träume brauchen. So bemerkt im Januar 1932 *Le Cinéma d'Alsace et de Lorraine*: „Jeder kann feststellen, dass die meisten Firmen und Geschäfte aktuell eine starke Krise durchlaufen, und dass die Arbeitslosigkeit seit einigen Monaten große Ausmaße annimmt. Das Kino jedoch ist die am wenigsten betroffene

Branche, und (...) entwickelt sich nicht langsamer weiter (...). Das Kino stellt eine Unterhaltung dar, an der man nicht mehr vorbei kommt. Der Zuschauer würde eher auf ein sogenanntes notwendiges Objekt verzichten – z. B. auf den Kauf zweier Hüte pro Jahr, hier würde er dann nur einen kaufen – aber er würde nicht aufhören, regelmäßig das Kino zu besuchen, das ihm nun die unabdingbare Aufmunterung bietet.“

Dieses Phänomen wird überall, in Europa wie auch in den USA, beobachtet. Aber im Elsass geht es über die Krise hinaus, weil hier Geschichte und Geografie zusammenspielen, um den Kinobetreibern besonders gute Einnahmen zu ermöglichen.

Das Elsass, Zufluchtsort der Ausgestoßenen auf der Flucht vor den Nazis

Im Januar 1933 kommt Hitler in Deutschland an die Macht. Er macht sich auch sofort das Kino zunutze: Im Juli wird die *Reichsfilmkammer* gegründet. Und ab dem 6. Juni 1933 schließt eine Verordnung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, das von Joseph Goebbels geleitet wurde, alle Juden und Ausländer aus der Kinoindustrie aus. Filme mit jüdischen Schauspielern werden aus dem Verkehr gezogen. Was macht man damit? Die deutschen Händler besitzen nun eine unverkäufliche Ware. Oder soll man deutsche Filme außerhalb von Deutschland zeigen? Das Elsass (sowie Nord-Lothringen und Luxemburg) werden zum bevorzugten Ziel dieser politisch im Reich nicht gewollten Werke. Sie werden günstig an die elsässischen Betreiber vermietet und gefallen dem Publikum, das Heimatfilme und „Bergfilme“ liebt, mit schönen Landschaften, schönen Tieren und schönen jungen Mädchen mit blonden Zöpfen und schönen Herren mit Gamsbarthut. Es sind gesegnete Jahre für die elsässischen Betreiber, vor allem für diejenigen, die einen großen Anteil deutscher Filme zeigen. Einer von ihnen, ein Eigentümer von Kinosälen in Straßburg, erinnert sich daran, dass *Der Pfarrer von Kirchfeld*, der von seinem Vater 1938 gekauft wurde, ihm außergewöhnliche Einnahmen einbrachte. Es handelt sich um einen österreichisch-tschechischen Film mit einem jüdischen Schauspieler, Hans Jarey. Nach dem ‚Anschluss‘ wird der Film in Österreich unbrauchbar, anschließend auch in der Tschechoslowakei – in beiden Ländern war der Film produziert worden. Der Film wird im Palace sechzehn Wochen lang gezeigt und dann gegen eine Provision an andere Kinos vermietet. Die beträchtlichen Gewinne, die über diesen Film eingenommen werden, ermöglichen der Familie, zwei Jahre lang davon zu leben, nachdem die Nazis ihr Unternehmen beschlagnahmt hatten. Bei dem Film handelt es sich um ein perfektes Melodram, um die Geschichte einer jungen Landwirtin, die sich in einen Pfarrer verliebt und es ihm gesteht,

ohne dies zu wissen. Der Film ist in deutscher Sprache vertont und er ist eine Liebesgeschichte: Er hatte daher alles, um im Elsass erfolgreich zu sein.

Die elsässischen Kinos gingen gestärkt aus den wirtschaftlichen und politischen Krisen hervor. Die Schwächsten verschwanden, und die Überlebenden wurden noch mächtiger. Die Architektur der Kinos, die in den dreißiger Jahren erbaut wurden, wie das Palace in Straßburg (1929), das Vox und das Scala (zwei Kinos, deren Pläne noch von vor dem Krieg stammten, die aber erst in den vierziger Jahren eröffnen), zeigt diese Kraft und Dynamik. Vielleicht unter dem Einfluss der Architekten der deutschen Kinos, die als erste der Theatertradition den Rücken kehren, werden die neuen Gebäude völlig modern gestaltet. Das Palace, das im Jahr 1929 vollständig renoviert wird, ist inspiriert von der modernen Bewegung im internationalen Stil. Seine klare Fassade wird von geometrischen Reliefs verziert. Das Vorherrschen der geraden Linien, des rechten Winkels und der absichtliche Verzicht auf alle Schnörkel des Jugendstils sollen den dynamischen und modernen Stil des Kinos zeigen. Das Vox, das von den Architekten Scob und Wolff erbaut wurde, zeigt eine befremdlich enge Verwandtschaft mit den englischen Odeon-Kinos der dreißiger Jahre, insbesondere mit dem Ritz von Birkenhead, das 1937 erbaut wurde. Das Kapitol wird ebenfalls Mitte der dreißiger Jahre völlig renoviert – es feiert 1935 seine Wiedereröffnung und sieht gleichzeitig kolossal und sachlich aus.

Massiv, geometrisch, mit Neonröhren – die neuen Kinos setzen sich in der Stadt durch.

Die Nazis und die Kinos in Straßburg

Die Kinos im Elsass leiden ganz besonders unter dem Zweiten Weltkrieg. Sie erblühen zu neuem Leben – zu einem ganz besonderen Leben.

Der Zweite Weltkrieg führt zur Schließung der Kinos in der Nähe der deutschen Grenze. Im September 1939, zum Zeitpunkt der Kriegserklärung, ordnet die französische Regierung die Evakuierung der Zivilbevölkerung in dieser Risikozone an. Aus Ballungsräumen wie Straßburg werden die Menschen weggebracht, und es bleiben nur einige Tausend Beamte sowie eine zweifellos ansteigende Katzenbevölkerung übrig. Dies dauert einen ganzen Herbst, einen ganzen Winter und einen ganzen Frühling.

Am 4. Juni 1940, nach dem ‚Blitzkrieg‘, verlassen die Franzosen das Elsass. Am 19. Juni hängt ein Hakenkreuz am Straßburger Dom – noch vor der Unterzeichnung des Waffenstillstands. Das ganze Elsass wird annektiert, wobei dieser Waffenstillstand dadurch prinzipiell unterhöhlt ist, dass das Elsass nun vollständig zum Dritten Reich gehört. Die ganze nationalsozialistische Gesetzgebung gilt nun hier. Die Kinos leiden unter dem ‚Führerprinzip‘: Sie

unterliegen der allmächtigen Herrschaft des Ministers für Volksaufklärung und Propaganda, Goebbels, der alle Phasen der kinematografischen Arbeit kontrolliert.

Missbrauch der Säle

Zunächst erfolgt die Betriebskontrolle, das letzte Glied der Kette, und auch das repressivste, da es die Bevölkerung betrifft. Die allgemeine Politik ist einfach: Das Elsass soll germanisiert und nazifiziert werden. Die Germanisierung der Elsässer macht für die Nazis keinen Sinn, da sie davon ausgehen, dass die Elsässer Deutsche sind. Es sind somit die Nicht-Elsässer, die ausgeschlossen werden müssen (in der rassistischen Auffassung der Gesellschaft macht Integration keinen Sinn: Man wird als Deutscher geboren, oder man ist es nicht). Der Gauleiter Wagner, dessen Befehlen das ganze Elsass untersteht, verkündet 1940: „Wir kennen im deutschen Elsass nur die Deutschen. Für eine französische Mentalität ist hier kein Platz.“ Ab dem 13. Juli 1940 werden somit „die Feinde des deutschen Volkes und Reiches“ verjagt: Franzosen aus anderen Gebieten, „notorisch frankophile Elsässer“, Juden usw. Tausende von Menschen werden vertrieben und ihr Hab und Gut beschlagnahmt. Ihre Unternehmen werden an deutsche Firmen angeschlossen. So will man auch den elsässischen Produktionsapparat dem Deutschen Reich einverleiben. Alle Aktivitäten sind betroffen.

Die Kinosäle sind keine Ausnahme. Der größte Straßburger Kinobetreiber Gaston Guthmann ist Jude. Seine Säle unterliegen der Kontrolle der Nazis: Das Capitole wird von der allmächtigen Ufa (deren Hauptaktionär Alfred Hugenberg einer der wichtigsten Unterstützer Hitlers ist) übernommen, die in Deutschland nach 1938 rund 5.500 Kinosäle besitzt. Das Eldorado und das Broglie werden von zwei Direktoren kontrolliert, einer davon elsässisch, einer deutsch. Das Palace wird einem deutschen Weltkriegsveteran anvertraut. Régis Jean, der Franzose aus Nantes, ist nicht mehr erwünscht, ihm werden die Säle der Arcades und des Olympia weggenommen. Er weiß das und kehrt vor Kriegsende nicht mehr ins Elsass zurück.

Somit beherrscht die nationalsozialistische Partei mehr oder weniger direkt den kinematografischen Betrieb, häufig mit der Unterstützung „alter Elsässer“, d.h. Deutscher, die 1870 ins Elsass gekommen waren und es 1918 verlassen hatten.

Die Nazis verstehen es, das Kino für ihre Propaganda zu nutzen. Das Dekor muss Zuschauer anlocken. Deutsche Architekten arbeiten viel an der Modernisierung und Verschönerung der Säle während des Zweiten Weltkriegs. Sie wenden die nationalsozialistischen Sicherheitsstandards an und führten Komfortklassen ein, die den Deutschen vorbehalten sind. Z. B. setzt sich das

Prinzip der luxuriösen Eingangshalle der Kinos durch, die dem Empfang der Zuschauer dient. Die Kasse, die zuvor draußen am Gehweg zu finden war, befindet sich nun in der Eingangshalle. Dies verkleinert die Kinoräumlichkeiten, macht sie aber ansprechender. Das Cinéac, die Arcades, das Eldorado, das Broglie und das Scala werden während der deutschen Besatzung in Straßburg umgebaut.

Diese Umwandlungen tragen wahrscheinlich dazu bei, ein immer breiteres Publikum anzulocken. Weitere Gründe spielen auch eine Rolle: Der Bedarf an Informationen zum Krieg (vor allem ab 1942, als entgegen aller Versprechen die Elsässer in die deutschen Streitkräfte eingezogen werden), der Bedarf an Ablenkung, die finanzielle Verfügbarkeit (es gab so wenig Waren zu kaufen...) und die oft vorhandene politische Verpflichtung (besonders für junge Menschen), an den Vorführungen teilzunehmen. Dies alles bringt die Straßburger in die Kinosäle, und die Kriegsjahre führen zu Besucherrekorden.

Eine bewegte Nachkriegszeit (1945–1970)

Rückkehr nach Frankreich und amerikanischer Sieg

Nach dem Kriegsende verbietet die französische Regierung zunächst den deutschen Film. Der französische Staat führt eine Politik der Entnazifizierung durch, die häufig von einer Kampagne des Französisierens begleitet wird. Das entspricht auch dem Willen des Publikums: Nach vier Jahren Nazi-Zensur und österreichisch-bayerisch-preußischem Monopol genießen die Straßburger die Filme, die sie während der Annektierung nicht sehen durften: Französische und vor allem amerikanische Filme. Von 1945 bis 1946 hält das französische Kino dem noch Stand, aber ab 1946 wird es überflutet von einer Welle von Produktionen der Columbia, der Paramount und weiterer Hollywood-Giganten. Man muss sagen, dass die Verträge von Blum-Byrnes 1946 diesem amerikanischen Sieg zum Durchbruch verholfen haben. Die Straßburger der Nachkriegszeit gehen in die Stadt, um mit der Familie im Kino einen Film zu sehen: Die Western sind am erfolgreichsten, vielleicht weil es sich um Actionfilme handelt, in denen der Dialog eine untergeordnete Rolle spielt, und keine Verständnisprobleme auftreten – in einer Region, die öfter die Amtssprache wechseln musste, ein möglicher Gesichtspunkt.

1950 erlaubt der Staat die Rückkehr deutscher Filme. Dies führt zu großen Erfolgen: Allein für den Film *Die Fischerin vom Bodensee* wurden 80.000 Eintrittskarten verkauft. Der deutsche Film bleibt der Favorit in den Vorstadt- und Landkinos. 1953 siegen in Straßburg jedoch die Amerikaner: Von 142 gezeigten Filmen sind 52 amerikanisch, 40 französisch und 26 deutsch...

Die 1950er Jahre: Die Blütezeit der Filmclubs

Die fünfziger Jahre sind aus kinematografischer Sicht ein Schmelztiegel der Ideen, in denen es zur Verbreitung der Filmclubs kommt, d.h. zu einer Form nicht kommerzieller Kinos, in denen die Vorführung eines Films obligatorisch von einer Präsentation und einer Diskussion begleitet wird.

Nach dem Krieg denkt man an die Nutzung dieses Mittels, um besonders bei jungen Menschen den Sinn für die französische Kultur wieder zu beleben. Aber das Ziel scheint sehr schnell als zu eng gefasst, und die Perspektive wird daher so breit wie möglich erweitert.

Die Bewegung der Filmclubs in Straßburg entsteht mit *Jeune Alsace*, einem Verein zur Volksbildung, der nach der Befreiung gegründet wird, der Filmclub *Jeune Alsace* wird im Oktober 1948 gegründet. Er wird als Filmclub der Stadt angesehen und spielt eine wichtige Rolle bei der Verbreitung von qualitativ hochwertigen Filmen. Filmprogramme werden im Allgemeinen zwischen Oktober und März vorgeführt, 1956/57 zeigt man z. B. 14 Hauptfilme, denen jeweils ein hochwertiger Kurzfilm vorausgeht. Der riesige Saal des Rit's ist manchmal zum Bersten voll, z. B. bei der Vorführung von *Enfants du Paradis*. Später tritt das Caméo an die Stelle des Rit's, bis der Filmclub 1967 schließlich verschwindet. Die Vorführung des Films, die Leitung der Diskussion – all dies wird von Freiwilligen organisiert. Häufig sind dies Lehrkräfte weiterführender Schulen, manchmal sogar der Hochschulen, und gelegentlich ist auch ein Regisseur dabei: Jean Renoir ist das bekannteste Beispiel.

Unter dem Einfluss von *Jeune Alsace* und parallel zu dessen Aufschwung zerfällt das Phänomen des Filmclubs in Straßburg und Umgebung, wobei ausnahmslos die Jugendlichen am meisten darunter leiden: Die Filmclubs müssen in einem Verband zusammengefasst werden, und die Filme (die mindestens vier Jahre alt sind) müssen über entsprechende Verbände entliehen werden. Das Spektrum der Filmclubs ist sehr breit: Es gibt sie in der Grundschule und in den weiterführenden und technischen Schulen, in freien oder in staatlichen Bildungseinrichtungen oder in Jugendzentren; es gibt Filmclubs auf dem Land, in Pfarrgemeinden und sozialen Bildungszentren.

Die Arbeitsbedingungen sind sehr unterschiedlich. Meist sind es zwei große Filmsammlungen, die die Versorgung mit Filmen sicher stellen, die im Jahr 1949 gegründete CRCC (Coopérative Régionale du Cinéma éducateur) und die seit 1952 bestehende UFOLEIS (Union des Œuvres Laïques d'Education par l'Image et le Son). Am Ende der fünfziger Jahre übersteigt die Anzahl der Vorführsäle dieser beiden Filmsammlungen die Anzahl der kommerziellen Kinos deutlich.

Erstaunlicherweise findet das Thema Film nur geringe Berücksichtigung in der Hochschulbildung. Wie auch anderswo, scheinen sich auch in Straß-

burg die Studierenden für das Kino zu interessieren, aber das Interesse trifft nur auf eine „höfliche Gleichgültigkeit“ seitens der Universitäten. Allerdings muss man festhalten, dass sich in Straßburg auch einige wenige Universitätsprofessoren in den fünfziger Jahren aktiv im *Jeune Alsace* engagieren.

Tod oder Veränderung des Kinos? Die 1970er Jahre

In den 1960er Jahren wird die Existenz des Kinos von der Entwicklung der Freizeitaktivitäten bedroht: Die Erwachsenen bleiben vor ihrem Fernseher sitzen (und schauen deutsche und französische Kanäle) oder fahren übers Wochenende mit ihrem neuen Auto fort. Nur die Jugendlichen gehen in die Stadt und schauen sich die neuesten Filme an.

Dennoch nutzen die Straßburger Kinos das Vertriebssystem, das die besten (und rentabelsten) Filme den am stärksten frequentierten Sälen vorbehalten. Die Konzentration begünstigt die Straßburger Kinos. Während die Landkinos sterben, passen sich die Straßburger Kinos der veränderten Öffentlichkeit an.

In der Stadt führt die Krise des Kinos zum Ende der „*Kines*“, der „*Flohkinos*“, wie man die kleinen Volkskinos nannte. Die Grand-Rue in Straßburg verliert beispielsweise zwei Säle. Das Caméo, das wichtigste Kino der Stadt, das 1907 unter dem Namen Thomasbräu eingerichtet worden war, war ein Stadtviertelkino. Es wird nach dem Krieg zu einem Treffpunkt der Kinoliebhaber des *Filmclubs Jeune Alsace*, aber es schließt in den sechziger Jahren und wird in eine Diskothek umgebaut. Das Eldorado verwandelt sich, bevor es ganz verschwindet. Es war ein echtes „Kine“, das ebenfalls vor dem Ersten Weltkrieg entstanden war. Sein Name allein war schon Programm, es war der ganze Traum, den das Kino dem Zuschauer versprach, es war ein Raum der Flucht an einen nicht unbedingt goldenen, aber weit entfernten und exotischen Ort. Das Eldorado der Grand-Rue war ein Paradies für Cowboys und Gangster, ein Tempel der Western und B-Movies. Aber im Dezember 1972 ändert sich das Programm: Das Eldorado wird zum Ariel, „mit bequemen Sitzen, einem ansprechenden Ort für jeden Zuschauer und einer guten Vorführqualität“. Es wird ein stiller Ort, wo das bedächtige und informierte Publikum die „Musts“ des intellektuellen Kinos genießt.

Die Vorstadtkinos sind hier keine Ausnahme. Das Scala in Neudorf, einem Vorort von Straßburg, schließt im Oktober 1975 wegen Kundenmangels – und wird ein Verkaufsdepot und schließlich ein Jeansgeschäft. Von 15 Kinos in den Straßburger Vororten bleibt 1980 nur eines übrig, und auch dieses ist in seiner Art und in seinem Publikum völlig verändert: Die Salle Blanche in Schiltigheim ist nun das Alpha und widmet sich dem Kunst- und Versuchskino.

Im Zentrum: Geografische (und finanzielle) Konzentration

Während die Säle überall aussterben, konzentrieren sich in den elsässischen Stadtzentren alle neuen Kinos. Straßburg, mit 1,7 Millionen Zuschauern im Jahr 1968, kann 1979 schon 2,2 Millionen in die Säle locken.

Im Gegensatz zu den kleinen Zentren erleben die Großstädte in den siebziger Jahren einen Anstieg der Anzahl der Kinos, aber auch ihre Miniaturisierung. Es ist das Zeitalter der Kinos mit mehreren Sälen. Vor 1973 gab es im Elsass nur zwei Kinos mit mehreren Sälen, darunter eines in Straßburg (die beiden Säle des Club). Aber kurz darauf versuchen die Betreiber, der Krise entgegenzuwirken, indem sie sich der Vervielfachung der Geschmäcker der Zuschauer anpassen und dementsprechend die Anzahl der gezeigten Filme vermehren. Das Capitole in Straßburg besitzt im November 1973 sechs Säle. Das Omnia öffnet fast gegenüber einige Tage später an der Place de la Taverne Mutzig. Im Dezember 1973, mit nun zehn Leinwänden statt einer Leinwand, ist die Rue du 22 Novembre zum Grand Boulevard der Kinos in Straßburg geworden. 1976 wiederum spaltet sich das Rit's auf: vier Säle anstatt des ehemaligen großen Saals, der 70 Jahre alt war. Das Rit's behält dennoch einen Saal von 620 Plätzen im ersten Stock bei (Balkon des ehemaligen Rit's). Zudem eröffnet es drei kleinere Säle im Erdgeschoss. Der Prozess geht 1981 weiter mit den fünf Sälen des Club anstelle von zweien. Das Phänomen ist in allen wichtigen elsässischen Städten das gleiche.

Wie kann man diesen Erfolg der Kinos im Stadtzentrum erklären?

Durch die Entwicklung des Publikums, das hinsichtlich der Aktualität der Produkte immer anspruchsvoller wird. Wie Pierre Hochwelker, ein Straßburger Kinobetreiber, humorvoll betont: „Gleich einer Tomate ist der Film ein verderbliches Lebensmittel. Er muss frisch gegessen werden. Aus Neugier, oft aus Spaß, manchmal aus Snobismus.“ Die kleineren Betriebe haben jedoch keinen einfachen Zugang zum Film: Sie kommen erst nach den großen Kinos an die Reihe. Und die Zuschauer sind heutzutage alle motorisiert. Sie nehmen ihr Auto oder Zweirad und fahren in die Stadt, um sich den Film zu anzusehen, von dem man spricht.

Durch die Entwicklung des Geschäftsfeldes, das über die Niederlassungen bestimmt. Das Monopolwesen der Kinowelt ist für Selbständige hart. Die großen Unternehmen mit internationaler Reichweite kaufen im Elsass wie auch anderswo die Kinos auf – um ihre Ware zu vermarkten oder die anderen daran zu hindern, ihnen Konkurrenz zu machen. Die Krise von 1977 bis 1987, führte, wie alle Krisen des kapitalistischen Systems, zu einer sehr starken Konzentration. Die mächtigsten Firmen kaufen die Kinos, behalten die rentabelsten, modernisieren diese und schließen die anderen. Diese Säle haben eine Bild- und Tonqualität und einen Komfort, der das Publikum anlo-

cken soll und zum Ruin von Kinos führt, die weniger zur Anpassung an den technischen Fortschritt in der Lage sind. Zudem ist das Kino am Ende dieser Krise immer weniger elsässisch. Die Programmgestaltung der Säle findet immer zentralisierter von Paris aus statt; sie ist uniform und standardisiert. Man benötigt sehr viel Talent und Energie, wenn man als Selbständiger den drei Großen die Stirn bieten möchte: Gaumont, UGC, Pathé.

Wie sieht beispielsweise die Strategie von Gaumont im Elsass aus? Das Spiel mit dem Gänseblümchen (Das Markenzeichen der Firma Gaumont ist eine Margerite) ist wohlbekannt: „Er liebt mich, er liebt mich nicht...“: Zunächst kauft Gaumont Aktien von Kinounternehmen in Ostfrankreich. „Er liebt mich“: Anschließend kauft es den größten Teil der Aktien von Gesellschaften, die unter seiner Leitung fusionieren (Rex Cinéma, Société Immobilière Serpenoise in Metz, Studio Kléber und Société des Cinémas de l'Est en Alsace)... „Er liebt mich“: Im Dezember 1986 erklärt Nicolas Seydoux: „Gaumont ist unzureichend in Straßburg angesiedelt. Wir denken, dass es in Straßburg große Potenziale für unseren Konzern gibt.“... „Er liebt mich nicht?“: Im Juni 1987 kündigt Gaumont die Schließung von acht Sälen in Straßburg an. Das ganze Gänseblümchen verschwindet schließlich in Straßburg vollständig mit der Schließung des Rit's und des ABC.

Die Strategie der Selbständigen bleibt ein Kampf von David gegen Goliath. Man muss sich anpassen und schnell reagieren. Sich anpassen, das kann bedeuten, größer zu werden, um den Riesen des internationalen Kinos zu widerstehen. So übernimmt René Letzgus, der an der Spitze des Unternehmens CinEst (Le Star et l'Étoile, Straßburg) steht, auch die Omnia-Kinos in Mulhouse. Sich anpassen bedeutet jedoch auch, die wirtschaftlichen Notwendigkeiten anzunehmen, sich den Gesetzen des Marktes zu beugen, d.h. sich dem Geschmack der Verbraucher anzunähern. Das ist seit langem die Überlebensstrategie von Pierre Hochwelker. Das ist die Strategie derjenigen, die überleben wollen: „Man kann sagen, dass ich meine Kinoliebhaber-Seele verkauft habe, als ich *Rambo III* oder den letzten *Murphy* aufs Programm setzte, aber ich bin mit meinem Gewissen im Reinen, sonst wäre ich längst zurückgetreten“, sagt Daniel Uhmann im September 1988, „sagen wir, dass ich das Colisée mag, und deshalb läuft neben Stallone auch *Die Schöne und der Krieg*, *Nola Darling*, *Die Leserin*, *Salaam Bombay* oder *Zwei Welten*.“ Er sagt weiterhin: „Ich bin immer noch ein Außenseiter, aber mir ist bewusst geworden, dass das Kino die einzige künstlerische Aktivität ist, die von einer wirtschaftlichen Kette abhängig ist. Um einen Film zu machen braucht man Geld. Um ihn zu zeigen, braucht man Geld. Um ihn bekannt zu machen, braucht man Geld. Um ihn zu vertreiben, braucht man Geld.“

Die Geschichte der Straßburger Kinos ist eine Illustration der politischen, technischen und wirtschaftlichen Entwicklung Europas im 20. Jahrhundert.

Die Entwicklungslinien des Unterhaltungsspektakels, der Globalisierung, des Kapitalismus überkreuzen sich unentwegt, und man arbeitet mit Filmen und Kinos, die immer größere Geldmittel erforderlich machen.

Das Kino ist eine Industrie, die riesige Bedürfnisse hat. Es ist ein Werkzeug zur Manipulation des Geistes, den es der politischen Kontrolle unterordnet. Aber das Kino ist auch eine Kunst, die die Bedürfnisse der begeisterten Anhänger befriedigt, die (gelegentlich) den Zwängen des dominierenden kinematografischen Systems entkommen.