

Hochschule für Film- und Fernsehen „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg
Studiengang: Medienwissenschaft: Analyse, Ästhetik, Publikum

Themensteller/Gutachter:

Prof. Dr. Michael Wedel

Prof. Dr. Claudia Wegener

Masterarbeit

Kindheit, Jugend und Film in der Weimarer Republik

Andy Räder

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

Eingereicht am 11. Februar 2010

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 3
1.1. Methodischer Ansatz einer deskriptiven Kinder- und Jugendfilmgeschichtsschreibung	S. 8
1.2. Quellenlage und Forschungsstand	S. 10
2. Film als Teil einer Kinder- und Jugendkultur in der Weimarer Zeit	S. 12
2.1. Entwicklung des Films zum Alltags- und Massenmedium	S. 12
2.2. Wandel von Kindheit und Jugend	S. 12
2.3. Kinder und Jugendliche als Kinopublikum	S. 14
3. Zeitgenössische Diskussionen um die Wirkung des Films auf Kinder und Jugendliche vom Ende der Kaiserzeit bis zur Weimarer Republik	S. 17
3.1. Zum „Kampf gegen Schund in Wort und Bild“	S. 17
3.2. Kinoreformbewegung	S. 19
3.3. Schulfilmbewegung	S. 24
4. Filmzensur und Kinder- und Jugendschutz	S. 30
5. Zur Entwicklung einer Kinder- und Jugendspielfilmtradition	S. 34
5.1. Detektiv- und Abenteuerfilme	S. 34
5.1.1. »Die Spinnen« von Fritz Lang (1919/20)	S. 36
5.1.2. »Zigano – Der Brigant von Monte Diavolo« von Harry Piel (1925)	S. 39
5.2. Märchen- und Silhouettenfilme	S. 40
5.2.1. »Die Abenteurer des Prinzen Achmed« von Lotte Reiniger (1923-26)	S. 45
5.2.2. »Kalif Storch« von den Gebrüdern Diehl (1929/30)	S. 49
5.3. Historische und Sozialkritische Filme	S. 50
5.3.1. »Die Unehelichen« von Gerhard Lamprecht (1926)	S. 52
5.3.2. »Kameradschaft« von G. W. Pabst (1931)	S. 54
5.4. Adoleszenzfilme	S. 55
5.4.1. »Der Geiger von Florenz« von Paul Czinner (1925/26)	S. 56
5.4.2. »Mädchen in Uniform« von Leontine Sagan (1931)	S. 58
5.5. Literaturverfilmungen	S. 60
5.5.1. »Der Kampf der Tertia« von Max Mack (1929)	S. 62
5.5.2. »Emil und die Detektive« von Gerhard Lamprecht (1931)	S. 63
6. Ausblick: Kinder- und Jugendfilmproduktion nach 1933	S. 66
7. Zusammenfassung	S. 67
8. Quellen und Literatur	S. 73
8.1. Spielfilmverzeichnis	S. 73
8.2. Archivalien	S. 78
8.3. Zeitgenössische Quellen	S. 79
8.4. Sekundärliteratur	S. 81

1. Einleitung

Kinder und Jugendliche gehören schon seit der Frühgeschichte der Kinematografie zum begeisterten Kinopublikum. Sie strömten scharenweise in die Filmvorstellungen und sahen sich alles an, was die Lichtspielhäuser auf ihre Leinwände brachten. „Wie früher um die Jahrmarktsbuden, so drängen sich heute die Buben und Mädels um die Kinoplakate, nur daß es ihnen heute so viel leichter geworden ist, in die abenteuerliche Welt hinein zu gelangen“ (Altenloh 1914, S. 98) beschrieb Emilie Altenloh ihre Eindrücke vom jungen Kinopublikum in der 1914 erschienenen wissenschaftlichen Arbeit *Zur Soziologie des Kino*. Für Kinder und Jugendliche zwischen 6 und 18 Jahren war das Kino etwas Besonderes, eine Ablenkung vom alltäglichen Leben. Sie konsumierten alle Filmgenres und -gattungen (vgl. Clemens 1931, S. 5f.). In der Zeitschrift des Volksverbandes für Filmkunst, ARBEITERBÜHNE UND FILM beschrieb Trude Sand 1931 ihre Beobachtungen während einer (Kinder-)Vorstellung:

Das Verhältnis des Kindes zum Film: Es ist in einem Vorstadtkino. Ein muffiger, enger Raum. Trotzdem draußen die Sonne scheint, ist er überfüllt. Das Publikum besteht aus ca. 200 Kindern und drei Erwachsenen. Diese mögen alle auf die gleiche Weise hereingekommen sein – angelockt durch ein dröhnendes Gebrüll. [...] Gespielt wird ein Film von Cowboys und entsetzlich wilden Pferden. Und bis zur Selbstaufgabe gehen die Kinder mit. Sie schreien nicht nur und toben, als wären sie selbst die Verfolgten, sondern sie springen von ihren Sitzen auf; bei besonders packenden Szenen fuchtelten sie mit Händen und allem Erreichbaren in der Luft herum. (zit. nach: Schneider 1982, S. 19)

Von jeher wurden Umbrüche im Mediennutzungsverhalten am Beispiel von Kindern und Jugendlichen diskutiert (vgl. Schmerling 2007, S. 1). So verwundert es nicht, dass die Etablierung des Kinobesuches im Freizeitverhalten der Heranwachsenden zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst vor allem medienkritische Vorbehalte bei Lehrern, Eltern, Filmkritikern und Juristen hervorrief. Im Mittelpunkt der öffentlich geführten Diskussionen in der zeitgenössischen Fach- und Tagespresse stand das unmittelbare Wirkungspotential der bewegten Bilder auf die jungen Zuschauer. Lehrer und Kinoreformer vertraten die kulturkritische Annahme, dass die Mehrheit der Filme ein qualitativ niedriges Niveau aufwies. Daraus schlussfolgerten sie, dass ein Eintauchen in fiktive Filmwelten schädliche Auswirkungen auf das Verhalten von Kindern und Jugendlichen in der Wirklichkeit habe (Schorr 1989, S. 118). Der nationalkonservative Kunsterzieher und Kinoreformer Konrad Lange definierte 1920 in diesem Kontext die Gefahren des Filmkonsums für Kinder und

Jugendliche. Er beobachtete zuerst „eine sehr starke Erregbarkeit, abwechselndes Rot- und Bläßwerden, Herzklopfen, Weinen, vielleicht sogar Angstzustände, allmählich bei häufiger Anschauung Abstumpfung, Gleichgültigkeit und Blasiertheit“ (Lange 1920, S. 44f.) während einer Kinovorstellung. Die begeisterte Aufnahme des Films vor allem durch Kinder und Jugendliche stand im ständigen Widerspruch zu den medienkritischen Bedenken der politischen, pädagogischen und gesellschaftlich relevanten Entscheidungsträger während der Weimarer Zeit.

Im Kontext einer film- und kulturhistorischen Darstellung von Kindheit, Jugend und Film soll im Rahmen dieser Arbeit der Versuch unternommen werden, eine Forschungslücke zu schließen und erstmals eine Archäologie und Systematisierung möglicher Kinder- und Jugendspielfilmproduktionen zwischen 1918 bis 1933 erfolgen. Für die hier vorliegende Untersuchung ergeben sich zwei zentrale Fragen: Gab es eine spezielle Kinderfilmproduktion in der Weimarer Zeit und inwieweit konnte das große Interesse an Kinder- und Jugendthemen – vor und nach dem Ende des ersten Weltkrieges – erste Impulse für eine aufkommende Kinderfilmtradition in Deutschland geben. Ausgewählte Filmbeispiele sollen aus einer filmgeschichtlichen Perspektive diskutiert werden, die den Kinder- und Jugendspielfilm kulturgeschichtlich kontextualisieren und verstärkt die Wechselverhältnisse zwischen Kindheit, Jugend und Film in den Blick nimmt. Wie veränderten sich die Vorstellungen von Unterhaltung und Bildung, von Kindheit und Jugend in der Weimarer Republik und wie wirkte sich dies auf die Spielfilmproduktion aus?

Zunächst soll der Film als Teil einer Kinder- und Jugendkultur in der Weimarer Republik betrachtet werden (Kapitel 2). Zwischen 1905 und 1907 etablierte sich das Kino mit dem Wandel von einer Jahrmarkttradition zu ortsgebundenen Lichtspieltheatern. Ferner kam es zur Fiktionalisierung der Filmstoffe als Kultur- und Kunstgut. Zeitgleich begann eine Debatte um die schädlichen Wirkungen des neuen Mediums auf das Publikum (Kapitel 3). Neben dem Anspruch der Kritiker, das Niveau der Filme kontinuierlich anzuheben, stand die Kinder- und Jugendschutzfrage im Mittelpunkt der Diskussionen, die vorwiegend in der Lehrerschaft, unter Pädagogen und Filmkritikern leidenschaftlich geführt wurden. Diese Auseinandersetzung mit den gesundheitlichen, moralischen und ästhetischen Gefahren des neuen Mediums für Heranwachsende ist als *Kinoreformbewegung* in die Filmgeschichtsschreibung eingegangen. Sie orientierte sich dabei an der Schmutz- und Schund-Debatte der Unterhaltungsliteratur zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Mit der

Einführung der Filmzensur 1920 verlagerte sich die Diskussion um spezifische Filmangebote für Kinder und Jugendliche auf den schulischen Rahmen. In der sogenannten *Schulfilmbewegung* gewannen inhaltliche und ästhetische Fragen zum Einsatz des Films im Kontext der Bildungsarbeit immer mehr an Bedeutung. Um genauer zu fragen, welchen Einfluss die Kinoreformer und Vertreter der Schulfilmbewegung auf die Herausbildung einer Kinder- und Jugendspielfilmtradition in Deutschland hatten, soll speziell untersucht werden, inwieweit ihr auf Erhaltung ausgerichteter „bewährpädagogischer“ Ansatz diese Entwicklung förderte oder behinderte.

Bevor eine genaue Analyse der hier ausgewählten Spielfilme erfolgen kann, bedarf es der Untersuchung der Zensurbestimmungen (Kapitel 4). Der Kinobesuch von Kindern und Jugendlichen hing in der Weimarer Republik von den Zugangsbeschränkungen der einzelnen Filme ab. Die zentrale staatliche Kontrolle von Filmvorführungen wurde im Jahr 1920, genauer am 12. Mai 1920 mit der Verabschiedung des Reichlichtspielgesetzes eingeführt. Darin wurde erstmals eine einheitliche Regelung zur Kinder- und Jugendfreigabe geschaffen, die bis dahin faktisch nicht existierte. Durch die Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes mussten alle Filme von den zentralen Prüfstellen in Berlin und München genehmigt werden. Das Reichslichtspielgesetz blieb in seiner Grundform bis zum Ende der Weimarer Republik bestehen. An dieser Stelle sollen Fragen nach dem Einfluss der Zensurbestimmungen auf die Spielfilmrezeption und -produktion sowie auf das Nutzungsverhalten des jungen Publikums im Mittelpunkt stehen. Waren die Prüfstellen als Zensoren maßgeblich für den Zugang von Kindern und Jugendlichen zu den Lichtspieltheatern verantwortlich? Lässt sich durch die Debatten um die Wirkung des Spielfilms eine Art Vorzensur feststellen, die eine Entwicklung des Kinder- und Jugendfilms in der Weimarer Zeit beeinträchtigte?

Die für Kinder und Jugendliche durch die Zensurprüfstellen genehmigten und beliebten Langspielfilme sollen in fünf thematisch umrissene Genres eingeordnet und mit konkreten Analysebeispielen belegt werden (Kapitel 5). Die hier vorgenommene Einteilung erfolgt aus einer gegenwärtigen Perspektive und versucht, dynamische Entwicklungen während der Weimarer Republik in ihrer Historizität zu erfassen (vgl. Hickethier 2002, S. 70). Publikumsbedürfnisse, Produktionsbedingungen, der zeitgenössische Diskurs über die Gefahren des neuen Mediums sowie die Bewertung ausgewählter Filmbeispiele bedingen im Kontext einer Kinder- und Jugendkultur folgende Unterteilung, die eine Zusammenfassung von Einzelspielfilmen in fünf ausgewählte Genres ermöglicht:

- Detektiv- und Abenteuerfilme,
- Märchen- und Silhouettenfilme,
- Historische und Sozialkritische Filme,
- Adoleszenzfilme sowie
- Literaturverfilmungen.

Die Popularität des Unterhaltungsfilms löste bereits während der Kaiserzeit eine Debatte um die schädlichen Wirkungen des Kinobesuches aus, die sich bis in die 1920er Jahre fortsetzen sollte. Diese Diskussionen bezogen sich vorrangig auf den moralischen Zustand der gesamten Gesellschaft, entzündeten sich jedoch häufig am Kinder- und Jugendschutz. Die in den ersten Nachkriegsjahren gedrehten Detektiv- und Abenteuererienfilme erfreuten sich bei Kindern und Jugendlichen besonderer Beliebtheit und werden exemplarisch an Fritz Langs »Die Spinnen« (1919/20) und Harry Piels »Zigano – Der Brigant von Monte Diavolo« (1925) für dieses Genre untersucht (Kapitel 5.1).

Mit Märchen- und Silhouettenfilmen bot sich ein Filmgenre jenseits dieser Auseinandersetzung an, das, obwohl nicht primär für Kinder und Jugendliche konzipiert, großen Zuspruch gerade bei dieser Zielgruppe fand. Deshalb wurde der Kinderfilm lange Zeit mit dem Märchenfilm gleichgesetzt. An Lotte Reinigers Silhouettenfilmen, unter ihnen der erste abendfüllende Trickfilm der deutschen Filmgeschichte, »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« (1923-26) und dem Erstlingsfilm der Gebrüder Diehl »Kalif Storch« (1928-30) werden die Probleme bei der zeitgenössischen Definition eines Kinder- und Jugendfilms anhand dieses marktbeherrschenden Filmgenres für Kinder aufgezeigt (Kapitel 5.2).

Historische und Sozialkritische Filme mit Kindheitsbezügen, Adoleszenzfilme, wie auch Verfilmungen von Kinder- und Jugendliteratur ergänzten das Angebot und wurden gegen Ende der Weimarer Republik und mit der Einführung des Tonfilms immer bedeutsamer. Mitte der 1920er Jahre kamen verstärkt historische Filme in die Kinos, die häufig von Kindern und Jugendlichen gesehen wurden. Fritz Langs zweiteiliger Stummfilmklassiker »Die Nibelungen« (1922-24) über den germanischen Sagenstoff sowie die »Fridericus Rex«-Filme (1920-23) mit Otto Gebühr in der Rolle Friedrichs des Großen wurden häufig als kindgemäße Verfilmungen angesehen (vgl. Clemens 1931, S. 72). Auch zeigten die Lichtspieltheater in Kinder- und Jugendvorführungen häufig Stoffe historischer Persönlichkeiten sowie Kriegsthematiken. Der Stummfilm »Kameradschaft« (1931) von G. W. Pabst soll dafür

beispielhaft untersucht werden. Auch realistische Ereignisse des kindlichen Alltags fanden vermehrt den Weg auf die Leinwand, insbesondere in den späten 1920er Jahren. Sogenannte Kindertragödien, in denen Heranwachsende als Hauptfiguren der Handlung auftraten, kamen verstärkt in die Kinos. An dieser Stelle soll exemplarisch der Frage nachgegangen werden, ob die Milljöh-Filme nach Heinrich Zille, die vor allem von Gerhard Lamprecht verfilmt wurden, einen spezifischen Blick auf die inhaltliche Darstellung kindlicher Alltagsprobleme ermöglichten (Kapitel 5.3).

Gegen Ende der Weimarer Zeit entstand mit den Adoleszenzfilmen eine Vielzahl an Spielfilmen über die erwachende Sexualität von Jugendlichen. Paul Czinnners »Der Geiger von Florenz« (1925/26) und Leontine Sagans »Mädchen in Uniform« (1931) sollen vor dem Hintergrund eines einsetzenden Trends der Verfilmung von Jugendfragen untersucht werden. Dabei stellt sich die Frage, ob diese Spielfilme trotz des Jugendverbots die Entwicklung einer Kinder- und Jugendfilmproduktion beeinflussen konnten (Kapitel 5.4).

Insbesondere die Verfilmungen von Kinder- und Jugendliteratur zum Ende der 1920er Jahre werden in der Filmgeschichtsschreibung oft als Beginn der Kinderfilmtradition in Deutschland angeführt (vgl. Schneider 1982, S. 13). Zeigte sich mit Spielfilmen wie »Der Kampf der Tertia« (1928) von Max Mack und Gerhard Lamprechts »Emil und die Detektive« (1931) ein größeres Bewusstsein für kindgerechte Themen, so dass mit der Tonfilmwende 1929 von einer beginnenden Kinderfilmproduktion in Deutschland gesprochen werden kann? Inwieweit lassen sich hier Nachweise für eine auf Kinder und Jugendliche ausgerichtete Spielfilmproduktion finden (Kapitel 5.5)?

Ergänzend erfolgt ein Ausblick auf die Kinder- und Jugendfilmproduktion nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 (Kapitel 6). Inwieweit wurden Genrelemente der Spielfilme aus der Weimarer Republik in der Übergangszeit zum „Dritten Reich“ übernommen und für einen propagandistischen Umgang mit Kinder- und Jugendthemen verwendet?

1.1. Methodischer Ansatz einer deskriptiven Kinder- und Jugendfilmgeschichtsschreibung

Bei der Bestimmung einer Kinder- und Jugendfilmproduktion während der Weimarer Republik ergeben sich einige Problemfelder, die eine genaue Definition der Zielgruppe sowie der Auswahlkriterien der hier besprochenen Spielfilme erfordern. Nach Fabienne Liptay setzt die Entdeckung der Zielgruppe „Kinder“ eine Unterteilung des Publikums voraus, die sie mit der sich zunehmenden Ausrichtung des Kinoprogramms auf den abendfüllenden Langfilm erfüllt sah (vgl. 2004, S. 13). Aus diesem Grund kann, wie zu zeigen sein wird, von einer Teilöffentlichkeit des Kinopublikums, unter anderem Kinder und Jugendliche, während der Weimarer Zeit gesprochen werden.

Für die hier vorgenommene Untersuchung werden Kinder und Jugendliche in der Altersspanne zwischen 6 und 18 Jahren betrachtet. Diese Einschränkung ergibt sich vor allem aus den damaligen Zensurbestimmungen, die bis auf die ersten beiden Jahre 1918 und 1919 Kindheit und Jugend in diesem Rahmen definierte. In Deutschland war es gesetzlich festgelegt, dass sich Kinder unter 6 Jahren keinen Kinofilm anschauen durften. Diese Altersbeschränkung galt auch für Filme, die zur öffentlichen Vorführung vor Jugendlichen zugelassen waren. Filme ohne Jugendfreigabe konnten von Kindern und Jugendlichen unter 18 Jahren nicht gesehen werden.

Die Erarbeitung einer Filmografie erweist sich aufgrund der fehlenden zeitgenössischen Definition eines Kinder- und Jugendspielfilms als schwierig. Bis heute gibt es zahlreiche Positionen zur Begriffsbestimmung des Kinder- und Jugendfilms, die sich in jeder filmgeschichtlichen und medienpädagogischen Epoche wandelte. Klaus Keller wies zu Recht darauf hin: „Der Kinderfilm sperrt sich gegen Definitionen, er ist kein eigenes Genre, sondern vielmehr das, wozu Pädagogen, Filmemacher, Produzenten, Kritiker ihn erklären, jeder aus seinem Interesse heraus“ (zit. nach: Madlener 1996, S. 3). Um Kriterien für die Auswahl der Filme zu entwerfen, bedarf es demnach eines Analyseansatzes, der die zeitgenössischen Diskurse um Kinder- und Jugendthemen aus der Perspektive der Pädagogik, Film-, Kultur- und Literaturwissenschaft sowie Presselandschaft eingehend beleuchtet. Als Grundlage für diese hier vorgenommene Untersuchung dienen ausgewählte Monografien und Artikel aus Tageszeitungen und Fachzeitschriften, die sich mit Kinder- und Jugendthemen im Kino der Weimarer Republik beschäftigen. Die Diskussionen über Kinder- und Jugendliteratur sollen ebenso für eine mögliche Auswahl der Spielfilme genutzt werden wie Beiträge über die

Gefahren des neuen Mediums auf die Heranwachsenden und Debatten um die Entwicklung der Kultur-, Lehr- und Schulfilm. Ferner werden Zensurenentscheidungen einzelner Spielfilme sowie Veröffentlichungen der Produktionsfirmen beispielhaft herangezogen.

Kinder- und Jugendfilm soll hier nicht nur als ein ausschließlich für Heranwachsende zwischen 6 und 18 Jahren konzipierter Spielfilm verstanden werden. Ergänzend wurden Filmbeispiele ausgewählt, die Erwachsenen Einblicke in die Welt der jungen Menschen ermöglichten. Dies schließt auch Filme mit ein, die durch die Zensurbehörden mit einem Jugendverbot belegt wurden, im öffentlichen Diskurs jedoch Anregungen für eine Entwicklung des Kinder- und Jugendfilms gaben. Insbesondere die Adoleszenzfilme fallen unter diese Kategorie.

Wie zu zeigen sein wird, konzentrierte sich die zeitgenössische Debatte um den Spielfilm für Kinder und Jugendliche überwiegend auf inhaltliche und kaum auf ästhetische Aspekte der Filmanalyse. Obwohl es in der Filmwirkungsforschung heute unbestritten ist, dass formale Gestaltungsmittel wie Kamerabewegungen, Montage, Musik und Ton sowie Effekte den Rezeptionsprozess von Kindern und Jugendlichen im Kino entscheidend beeinflussen, lassen sich diese filmästhetischen Aspekte aufgrund der fehlenden zeitgenössischen Untersuchungen nicht umfassend nachzeichnen (vgl. Kohm 1993, S. 65f). Ebenso schwierig erweist sich die Anwendung unterschiedlicher kindlicher Entwicklungsstufen des kognitiven Filmverstehens, die Tanja Hohmann in ihrer Monografie *Medienkompetenz und Kinderkino* beispielhaft herausgearbeitet hat (vgl. 2002, S. 39ff.). Der Zugang zum filmischen Verständnis bei Kindern und Jugendlichen in der Weimarer Zeit, das durch psychische und soziale Dispositionen, die Rezeptionssituation und durch den kognitiven sowie emotionalen Entwicklungsstand gekennzeichnet war, kann folglich nur sehr bruchstückhaft erfolgen und ist für den hier betrachteten Untersuchungszeitraum lediglich aus der Sicht Erwachsener teilweise rekonstruierbar (vgl. ebd, S. 39).

Aus den genannten Gründen kann eine rückblickende Kinder- und Jugendfilmgeschichtsschreibung, wie sie hier durchgeführt werden soll, nur deskriptiv erfolgen und muss sich an den vorhandenen Quellen zur Kinoreform- und Schulbewegung, zur Zensurproblematik, der Presseberichterstattung sowie den wenigen Filmproduktionsunterlagen oder Werbungsstrategien der Verleiher orientieren.

1.2. Quellenlage und Forschungsstand

Noch heute wird den Jahren der Weimarer Republik eine zentrale Rolle in der deutschen Filmgeschichte eingeräumt. Lediglich zehn Prozent der gedrehten Filme sind erhalten geblieben. Insbesondere die unterhaltenden Genre- und Serienfilme wurden aufgrund der schwierigen Lagerung sowie des leicht brennbaren Materials vernichtet. Der überwiegende Teil des Unterhaltungsfilmes der Weimarer Republik lässt sich heute nur noch über schriftliche Zeugnisse, über Zensurkarten, in denen alle Zwischentitel aufgeführt sind, oder über Publikationen rekonstruieren (vgl. Kaes 1993, S. 40). Alle im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Spielfilme sind zumindest teilweise erhalten geblieben und in den deutschen Filmarchiven einsehbar. Begleitende Artikel zu den Uraufführungen einzelner Spielfilme in der Tagespresse lassen sich fast vollständig rekonstruieren. Als wichtige Quellen neben den tagesaktuellen Filmkritiken erweisen sich die Fachzeitschriften *Der Kinematograph* und *Der Bildwart*. Als Organe der Kinoreform- und Schulfilmbewegung beschäftigten sich die Artikel vorwiegend mit dem Kultur- und Lehrfilm und thematisierten den Spielfilm jedoch nur am Rande.

Zur zeitgenössischen Debatte über Kindheit, Jugend und Film in der Weimarer Republik sind bisher nur wenige Arbeiten erschienen. Vorwiegend handelt es sich hierbei um Untersuchungen der Kinoreform- und Schulfilmbewegung. Hervorzuheben sind Thomas Schorrs *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft* (1989), Armin Degenharts „*Bedenken, die zu überwinden sind ...*“. *Das neue Medium Film im Spannungsfeld zwischen reformpädagogischer Erziehungsziele* (2001) und Alice Schmerlings Dissertation *Kind, Kino und Kinderliteratur. Eine Untersuchung zum Medienumbruch in der Kinderliteratur der Kaiserzeit und der Weimarer Republik* (2007). Dabei konzentrieren sich die Analysen vor allem auf die zugänglichen Monografien der bekanntesten Kinoreformer und Vertreter der Schulfilmbewegung, die den Spielfilm überwiegend aus einer konservativen und unterhaltungsfeindlichen „Bewährpädagogik“ bewerten (vgl. Schmerling 2007, S.4ff.). Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang Arbeiten des Schuldirektors Hermann Lemke, des Journalisten Hermann Häfker, des Lehrers Alfred Sellmann sowie der Kinoreformer Konrad Lange und Karl Brunner. Eine Sonderstellung nimmt der Leiter der Berliner Bildstelle Felix Lampe ein, der mit seinen Aufsätzen *Vom Jugendfilm* (1920) und *Der Jugendfilm* (1925) eine Jugendfilmtheorie zu begründen versuchte.

Umfassend aufgearbeitet wurde das Thema der Zensurbestimmungen in der Weimarer Republik. In seinem Buch *Zensur in der Weimarer Republik* (1995) hat Klaus Petersen sich intensiv damit auseinandergesetzt. Auch Christine Kopf beleuchtete in ihrem Aufsatz »*Der Schein der Neutralität*« - *Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik* (2003) diesen Aspekt ausführlich. Beide Arbeiten orientieren sich jedoch an den institutionellen Rahmenbedingungen und betrachten die Zensurmaßnahmen in einem historischen, politischen und kulturellen Kontext, der die spezifischen Auswirkungen für die Kinder- und Jugendspielfilmproduktion ausklammert.

Die wichtigste zeitgenössische Untersuchung des Kinopublikums wurde 1913 durch Emilie Altenloh durchgeführt. In ihrem Werk *Zur Soziologie des Kino* (1914) wertete sie Statistiken der Besucherfrequenz in Mannheimer Lichtspieltheatern aus. Ergänzt wurden die Ergebnisse durch mündliche Befragungen, die sie unter anderem an Fach- und Gewerbeschulen durchführte. Somit konnte Altenloh Rückschlüsse auf den Kinobesuch 14 bis 18-Jähriger ziehen. Dies blieb jedoch die einzige empirische Arbeit zum Kinopublikum in der Kaiserzeit, der auch keine weitere Untersuchung während der Weimarer Republik folgen sollte. Dennoch liefern ihre Ergebnisse wertvolle Hinweise für das Kinokonsumverhalten Jugendlicher insbesondere in den ersten Nachkriegsjahren.

Abgesehen von den Märchen- und Silhouettenfilmen ist keines der hier benannten Filmgenres in Hinblick auf Kinder- und Jugendliche ausreichend erschlossen. Ferner sind die Detektiv- und Abenteuerfilme für Kinder- und Jugendliche aufgrund der schwierigen Quellenlage kaum untersucht worden. Bei der Recherche nach Historischen und Sozialkritischen Filmen und den Adoleszenzdramen ergibt sich ein ähnliches Szenario. Einzelne Werke erfuhren im Kontext des Filmoeuvres von Autoren wie Gerhard Lamprecht oder Leontine Sagan Beachtung, eine ausführliche Untersuchung im Kontext eines jungen Kinopublikums ist jedoch bisher nicht erfolgt. Bei der Betrachtung von Kinder- und Jugendliteraturverfilmungen sind dagegen zahlreiche literaturwissenschaftliche Untersuchungen erschienen, welche die filmische Adaption insbesondere von Erich Kästners Roman *Emil und die Detektive* (1929) in den Blick nehmen. Diese Arbeiten bieten aufgrund der klaren begrifflichen Abgrenzung des Kinder- und Jugendbuches wertvolle Anregungen für eine Analyse der Verfilmungen.

2. Film als Teil einer Kinder- und Jugendkultur in der Weimarer Zeit

2.1. Entwicklung des Films zum Alltags- und Massenmedium

Zwischen 1911 und 1914 wandelte sich das neue Medium vom *Kino der Attraktionen* zum *Erzählkino* und etablierte sich in den letzten Kriegsjahren als beliebtestes *Unterhaltungsmedium* für alle Bevölkerungsschichten. Mit dem Ende des ersten Weltkrieges kam es, wie in vielen gesellschaftlichen Bereichen, zu einer Zäsur in der Filmindustrie. Das Kino konnte sich in dieser Zeit wirtschaftlich emanzipieren. Der Film wurde zur konkreten Ware, der die Massen erreichte. Er richtete sich zwar nicht direkt an die Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen, sie war jedoch immer Teil des Kinopublikums.

Die Jahre von 1919 bis 1924 wurden geprägt durch den *Expressionistischen Film* und den noch heute bekannten deutschen Stummfilmklassikern. In einer Zeit voller existentieller Unsicherheiten, die sich auf alle politischen und sozialen Bereiche auswirkten, boten die expressionistischen Filme Möglichkeiten des Eskapismus in eine Welt der Imagination. Mit der Konsolidierung der Wirtschaft und Stabilisierung der politischen Lage entstanden nach 1924 Filme im Stil der *Neuen Sachlichkeit*. Zwischen 1929 und 1933 politisierte sich die Filmindustrie zunehmend. (vgl. Hake 2004, S. 57-109). Der deutsche Film war nach dem ersten Weltkrieg zum Massenmedium avanciert. Er bestimmte ungeachtet der jeweiligen politischen Situation einen wichtigen Teil des Freizeitverhaltens der Bevölkerung.

2.2. Wandel von Kindheit und Jugend

Für die Analyse der Kinonutzung von Kindern und Jugendlichen in der Weimarer Republik ist eine Auseinandersetzung mit der Entwicklung und dem Wandel der Kindheitsvorstellungen bedeutsam. Struktur und Funktion der Familie waren vor der Industrialisierung eng an die Produktionsbedingungen innerhalb der jeweiligen Bevölkerungsgruppe geknüpft. In sogenannten Familienwirtschaften fielen Arbeit und Haushalt zusammen. Darin nahmen Kinder und Jugendliche überwiegend die Funktion potentieller Arbeitskräfte wahr und waren anderen Familienmitgliedern im Produktionsprozess gleichgestellt. Dies änderte sich erst mit der Industrialisierung und der damit verbundenen Trennung von Arbeits- und Wohnstätten. Anfang des 19. Jahrhunderts bildete sich langsam die bürgerliche Familie heraus, welche die Heranwachsenden zunehmend vom Arbeitsprozess entband. Dadurch konnte sich Kindheit als selbstständige

Lebensphase langsam durchsetzen (vgl. Peuckert 2008, S. 17ff.). Anders als Rüdiger Peuckert, der die Differenzierung zwischen Kindheit und Erwachsensein eng an die Herausbildung des Bürgertums im 19. Jahrhundert knüpfte, führte Philippe Ariès in seiner *Geschichte der Kindheit* (2000) diese Trennung bereits auf das 18. Jahrhundert zurück. Beide sehen diesen Wandel im Kontext einer veränderten Erwerbsstruktur, verorten sie zeitlich jedoch unterschiedlich. Die Herausbildung von Kindheit als eigenständiger Lebensphase begann mit der Frühindustrialisierung im 18. Jahrhundert und erfuhr während der industriellen Revolution, Mitte des 19. Jahrhunderts, einen vorläufigen Höhepunkt, der alle gesellschaftlichen Bereiche erfasste.

Zwischen den einzelnen Bevölkerungsschichten gab es jedoch große Unterschiede. So erfolgte bei Arbeiterfamilien die Freisetzung von Frauen und Kindern vom Arbeitsprozess zeitlich später. Ihre sozioökonomische Lage erforderte weiterhin die Erwerbstätigkeit im Familienverbund. Peuckert zufolge lässt sich erst „gegen Ende des 19. Jahrhunderts [...] eine zunehmende und alle Schichten umgreifende normative Orientierung am bürgerlichen Familienbild feststellen“ (2008, S. 19). Dieser Aspekt ist vor allem im Hinblick auf die Zuschauerstruktur in der Frühphase des Kinos und während der Weimarer Republik wichtig, denn der Besuch der Lichtspieltheater war spätestens in den 1920er Jahren ein Massenphänomen und wurde vorrangig von proletarischen Schichten genutzt (vgl. Müller 1994, S. 191f.).

Als eine vom Erwachsenenleben abgegrenzte Lebensphase wurde Kindheit ferner durch die bewusste erzieherische Zuwendung zum Kind und die stärkere pädagogische Vorbereitung von Kindern und Jugendlichen auf das Erwachsenenleben. Während den Besonderheiten von Heranwachsenden in der vorindustriellen Zeit wenig Beachtung geschenkt werden konnte, stieg die Bedeutung von Kindheit als spezifische Entwicklungsphase innerhalb der Familienstruktur während des 19. Jahrhunderts kontinuierlich. Vor allem Frauen sollten die kindliche Entfaltung durch Zuwendung und erzieherische Förderung begleiten (vgl. Peuckert 2008, S. 20). Der kindliche Lebensbereich wurde abhängig von der sozialen Lage der Eltern um freie Zeit ergänzt, die sich wiederum mit Aktivitäten im Sinne der Erziehung auffüllen ließ. Max Weber, Émile Durkheim oder Georg Simmel beschrieben die Freisetzung des Menschen aus der Ständegesellschaft und den zunehmenden individuellen Entscheidungsspielraum als zentralen Punkt des Übergangs in die Moderne (vgl. Junge 2002). Der Soziologe Ulrich Beck übertrug diesen Ansatz mit der Individualisierungsthese wiederum

auf die demografischen Veränderungen in Westdeutschland seit den 1960er Jahren (vgl. 1994).

2.3. Kinder und Jugendliche als Kinopublikum

Das Kino bot sich als eine mögliche erzieherische Freizeitaktivität für Kinder und Jugendliche an und wurde von der heranwachsenden Zielgruppe stark nachgefragt. Corinna Müller versuchte in ihrem Aufsatz *Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter* (2001) zu beweisen, dass Kinder das „Hauptklientel“ des frühen Kinos waren und wollte somit die These eines vorrangig proletarisch geprägten Publikums entkräften (vgl. ebd., S. 64). Angesichts der wenig stichhaltigen empirischen Daten zum Kinopublikum der Kaiserzeit und zum Weimarer Kinozuschauer lässt sich dies, wie Alice Schmerling treffend angemerkt hat, jedoch nicht umfassend bestätigen (vgl. 2007, S. 153). Dennoch entwickelte sich in den Lichtspieltheatern bereits vor dem ersten Weltkrieg eine eigenständige Kinder- und Jugendkultur, die sich in der Weimarer Zeit fortsetzte. Der Pastor Walther Conradt beschrieb seine Beobachtungen im Kinosaal folgendermaßen:

Diese Kinder, die die ersten Reihen füllen, geben dem Vorführungsraum überhaupt ein charakteristisches Gepräge. Die Erwachsenen sind hier nur Besucher, sie aber fühlen sich wie zuhause. Mit den Kellnern, die mit den Tablett von Reihe zu Reihe gehn, stehn sie auf gutem Fuße, denn einen oder zwei Groschen für Leckereien haben die meisten von ihren Eltern erbettelt oder sich irgendwie verdient. (Conradt 1910, S. 35)

Emilie Altenloh stellte im Rahmen ihrer Befragung in Mannheim fest, dass 1913 60 Prozent der Jugendlichen bereits mindestens einmal im Kino waren (vgl. 1913, S. 59). Andere Studien, die jedoch meist stichprobenartig von Lehrern vorgenommen wurden gingen von höheren Zahlen aus (vgl. Schmerling 2007, S. 107f.). Jungen gehen mit 79 Prozent häufiger in die Lichtspieltheater als Mädchen mit nur 33 Prozent, so Altenloh (1913, S. 59). Sie erklärte dies mit einer eingeschränkten Freizeitgestaltung. Proletarische Mädchen müssen mehr im Haushalt helfen oder hätten öfter auf jüngere Geschwister aufzupassen (ebd., S. 61). In Hinblick auf das Besucherverhalten der Jungen bemerkte sie:

Die Knaben haben inmitten dieser Verwahrlosung für ihre Person viel Freiheit. Bis zum Eintritt in den Beruf sind sie mehr oder weniger sich selbst überlassen, und es ist ihnen leicht,

sich die wenigen Groschen zu verdienen oder zu stehlen, die ihnen den Besuch einer Kinovorstellung ermöglichen. (ebd.)

Hier zeigt sich deutlich, dass Altenloh vom Surrogat Kino im großstädtischen Kontext ausging, denn das Kino hätte dort die größte Macht, wo beeinflussende Erziehungsarbeit und der nötige Platz zum Spielen fehle (ebd., S. 60).

Schulpflichtige Kinder und Jugendliche hatten in der Weimarer Republik mehrere Möglichkeiten eines Kinobesuches. Zum einen konnten sie in erwachsener Begleitung Nachmittagsvorstellungen in Lichtspieltheatern mit für sie freigegebenen Filmen und einem entsprechenden Beiprogramm besuchen. Dieser Spielplan war jedoch für ein erwachsenes Publikum konzipiert. Oft warben die Kinobesitzer mit Satz: „Jugendliche haben zu den Nachmittagsvorstellungen, in Begleitung Erwachsener Zutritt“ (Clemens, S. 23f.). Marcus Stilegger stellte fest, dass in den Spielplänen der Kinos aufgrund der oft gemischten Altersstruktur der Zuschauer viele Familienfilme gezeigt wurden (vgl. 2003, S. 312). Dies führte Alice Schmerling zu der Annahme, dass gesonderte Kindervorstellungen aus ökonomischer Sicht nicht notwendig waren (vgl. 2007, S. 52). Da der Kinobesuch von Kindern und Jugendlichen mit elterlicher Begleitung jedoch überwiegend an den Wochenenden stattfand und die Präsenz der Heranwachsenden in den Lichtspieltheatern unter der Woche um einiges häufiger war, ist diese These nicht haltbar. Der Reiz von Kinobesuchen ohne elterliche Aufsicht spielte dabei eine wichtige Rolle. Auch die lange Verweildauer einiger Kinder und Jugendlicher von vier bis acht Stunden ist ein weiteres Indiz dafür, auch wenn es sich hierbei um Ausnahmen gehandelt haben dürfte. Adolf Sellmann veranlasste dieses Phänomen zu der Bezeichnung „Kinokinder“ (1914, S. 6) und bezeichnete „damit die aufgeregten, zappelnden, hastigen, nervösen, genußsüchtigen, von einem Gegenstand zum andern fliegenden jungen Menschenleben, wie man sie heute in den Klassenzimmern findet“ (ebd.). Neben dem Aspekt der Erwachsenenbegleitung, ergab sich zusätzlich das Problem der Finanzierung des Kinobesuchs. Der Preis pro Kinokarte begann in den Anfangsjahren der Weimarer Republik bei 5 bis 10 Reichspfennigen, wobei die Höhe des Eintritts von den Plätzen abhängig war (vgl. Schmerling 2007, S. 112). Gegen Ende der 1920er Jahre belief sich der Kartenpreis auf 30 bis 50 Reichspfennige und war somit für viele Kinder und Jugendliche erschwinglich. Erwachsene zahlten den doppelten Eintritt (vgl. Clemens, S. 27).

Eine weitere Möglichkeit des Kinobesuchs boten Schulen und Verbände im Rahmen geschlossener Lehr- und Spielfilmvorführungen. Diese Veranstaltungen fanden in

Anwesenheit von Lehrern und Eltern in Schulen oder Vereinssälen statt. Ferner gab es besondere Kinder- und Jugendvorstellungen an Sonntagnachmittagen oder Feiertagen vor der ersten Erwachsenenvorstellung (vgl. ebd., S. 23f.). Diese Vorführungen waren für die Kinobesitzer wirtschaftlich nur dann interessant, wenn die Säle ausverkauft waren. Zwischen den Altersgruppen und Geschlechtern gab es jedoch einen großen Unterschied bezüglich des Filmgeschmacks. Um die Kinosäle zu füllen, wurden vorrangig Abenteuergeschichten beliebter Helden gezeigt. Detektiv- und Wildwestfilme aus Amerika standen insbesondere bei Jungen hoch im Kurs und sorgten für volle Kassen (vgl. ebd., S. 27). Hier zeigt sich, dass Spielfilme weitaus beliebter waren als Dokumentarfilme. Dennoch war die Kinobegeisterung allumfassend und die Faszination des neuen Mediums auf Kinder und Jugendliche beschränkte sich nicht nur auf spezifische Filmgenres. Den Reiz des Verbotenen übten vor allem die Abendvorstellungen für Erwachsene aus. In der Zeitschrift *DIE WOCHE* veröffentlichte ein Lehrer am 7. Juni 1931, in dem Artikel *Der Film und unsere Jugend – Rundfrage unter Lehrern*, die Ergebnisse einer eigens durchgeführten Umfrage an Schülern im Alter von 12 bis 14 Jahren. Er fragte, wie oft sie ins Kino gingen, welche Filmgenres sie sich anschauten und was ihnen daran am besten gefiel:

Fast alle Kinder erklärten, dass sie so oft wie möglich ins Kino gehen, am liebsten in verbotene Filme. [...] 4,4 Prozent der Knaben und 16,5 Prozent der Mädchen erklärten, dass sie nicht ins Kino gingen, weil es verboten ist. [...] Der Lehrer Pasternak äußerte sich nicht über dieses traurige Ergebnis seiner Rundfragen. Er hat es der Polizei eingereicht mit der Bitte um verschärfte Kontrolle der Kinos. (o. A. 1931)

Bei sogenannten verbotenen Filmen handelte es sich um von den Zensurinstanzen geprüfte, nicht jugendfreie Filme, die nur von Jugendlichen über 18 Jahren gesehen werden durften.

Empirische Angaben über Kinder und Jugendliche als Kinopublikum in der Weimarer Republik lassen sich anhand der bereits beschriebenen schwierigen Quellenlage nicht eindeutig bestimmen. Die Studien der Kinoreformer aus der Kaiserzeit und den Jahren der Weimarer Republik führen zu der Annahme, dass Kinder und Jugendliche einen wichtigen Teil der Kinozuschauer ausmachten. Der Besuch der Lichtspieltheater war vor allem ein Großstadtphänomen. Insbesondere Jungen nutzten die freie Zeit nach der Schule und die niedrigen Eintrittspreise, um im Kinosaal der Erwachsenenkontrolle zu entfliehen. Welche Auswirkungen der regelmäßige und zuweilen unkontrollierte Kinobesuch von Kindern und Jugendlichen auf die Beurteilung des neuen Mediums durch Eltern, Pädagogen, Journalisten

und Juristen hatte und inwieweit dies zu einer spezifischen Kinder- und Jugendschutzdebatte in der Weimarer Zeit führte, sollen die nächsten Kapitel über den „Kampf gegen Schund in Wort und Bild“ sowie die Kinoreform- und Schulfilmbewegung zeigen.

3. Zeitgenössische Diskussionen um die Wirkung des Films auf Kinder und Jugendliche vom Ende der Kaiserzeit bis zur Weimarer Republik

3.1. Zum „Kampf gegen Schund in Wort und Bild“

Wird in der Debatte um die schädlichen Wirkungen des Films von *Schmutz und Schund* gesprochen, so lassen sich hierbei Argumentationslinien bis zur *Lesesuchtdebatte* im 18. Jahrhundert und zur *Jugendschriftbewegung* des ausgehenden 19. Jahrhundert ziehen. Erste kulturkritische Vorbehalte über die Gefahren einzelner Medien entstanden im Kontext einer sich entwickelnden Populärkultur im späten 18. Jahrhundert (vgl. Maase 2001, S. 12ff.). Mit der Herausbildung des Bürgertums und der Freisetzung von Arbeitszeit vergrößerte sich auch in den bildungsfernen Schichten die Nachfrage nach bekannten aber auch neuen Kulturwaren. In diese Zeit fällt die Etablierung einer Kinder- und Jugendliteratur, wie Gisela Wilkending am Beispiel der *Mädchenliteratur* festgestellt hat (vgl. 1994, S. 5). Durch den gestiegenen Medienkonsum von Kindern und Jugendlichen manifestierten sich kulturkritische Bedenken, die zur öffentlich geführten Diskussionen über Lesesucht führten. Zerstreung, Zerfahrenheit und Oberflächlichkeit wurden als mögliche Gefahren einer übermäßigen Lektüre von Kinder- und Jugendliteratur herangeführt (vgl. Schmerling 2007, S. 29).

Im zweiten Drittel des 19. Jahrhundert erweiterte sich der Kanon der Kritik. Neben den schädlichen Auswirkungen des Medienkonsums differenzierten die Vertreter der Jugendschriftbewegung zunehmend zwischen guter und schlechter Literatur (vgl. Wilkending 2001, S. 219). Einer der wichtigsten Vertreter dieser Bewegung war deren Begründer, der Volksschullehrer Heinrich Wolgast. Er arbeitete eng mit der *Hamburger Gesellschaft der Freunde des Vaterländischen Schul- und Erziehungswesens* zusammen und veröffentlichte mit seiner 1896 erschienenen Schrift *Das Elend unserer Jugendliteratur* (Wolgast 1950) das Hauptwerk der Jugendschriftbewegung. Bis in die Weimarer Republik hinein galt diese Monografie als Standardwerk zur Jugendliteraturtheorie. Sein Ansatz, Kinder und Jugendliche von künstlerisch minderwertigen Büchern abzubringen, hinterließ auch in der frühen Kinoreformbewegung seine Spuren (vgl. Degenhart 2001, S. 48f.). Als *Schmutz und Schund*

bezeichneten die Vertreter der Jugendschriftbewegung vor allem die Kolportage- oder Hintertreppenromane. Hierbei handelt es sich um fiktive Geschichten eines Helden oder einer Heldin, die fortlaufend erzählt werden. Charakteristisch für dieses Genre ist die unterbrochene Erzählung. Ein vollständiger Kolportagenroman konnte somit auf 80 bis 110 einzelne Hefte ausgedehnt werden. Daneben etablierten sich zur Jahrhundertwende die Serienhefte. Sie erzählten vollständige Abenteuergeschichten mit einem geringen Seitenumfang. Die Hefte wurden zumeist aus Amerika importiert und hießen umgangssprachlich „Nick-Carter-Hefte“ (vgl. Storim 2001, S. 254ff.). Diese Bezeichnung tauchte während der Weimarer Republik in einzelnen Filmkritiken oder allgemeinen Äußerungen über die Schädlichkeit des Kinokonsums wieder auf. In allen kritischen Auseinandersetzungen mit der *Schundliteratur*, die auf Wolgast zurückzuführen sind, stand der Zusammenhang zwischen dem Lesen und dem Handeln im Mittelpunkt. Diese Wirkungshypothese beschrieb Kaspar Maase in seinem Aufsatz *Krisenbewußtsein und Reformorientierung. Zum Deutungshorizont der Gegner der modernen Populärkünste 1880-1918* folgendermaßen:

Typisch für die öffentliche Thematisierung und überaus wirksam war die schriftlich wie mündlich verbreitete Exempelgeschichte über das zumeist jugendliche Opfer der Massenkunst: durch „Schundliteratur“ oder Film wurde es zu sittlichen oder kriminellen Verfehlungen – Verführung, Verbrechen, Selbstmord u.s.w. – verleitet. (2001, S. 340)

Das Verhältnis von Schundliteratur und Kinoreformbewegung wurde von Corinna Müller in ihrem Buch *Frühe deutsche Kinematographie* neu bearbeitet (1994). In einer ihrer Thesen führt sie die frühe Auseinandersetzung mit dem neuen Filmmedium auf die Bewegung gegen Schundliteratur am Beispiel des Hamburger Lehrervereins *Gesellschaft der Freunde des Vaterländischen Schul- und Erziehungswesen*, mit dem bereits Heinrich Wolgast eng zusammenarbeitete, zurück (vgl. 2001, S. 68). Die Vereinigung untersuchte 1907 erstmals Ausstattung, Programmstruktur der Hamburger Lichtspieltheater sowie die Besucherfrequenz von Kindern und Jugendlichen. Im Anschluss wurde ein aus Lehrern bestehender Prüfungsausschuss gegründet, der Filmempfehlungen für Kindervorstellungen gab (vgl. Birett, S. 643ff.). Hier zeigt sich die Fortsetzung der bereits in der Jugendschriftbewegung vorgenommenen bewussten Differenzierung zwischen guten und schlechten Medien für Heranwachsende. In der Kinoreform- sowie der sich anschließenden Schulfilmbewegung wurde, oft von den selben Personen, die Debatte um die Frage des Schutzes von Kindern und Jugendlichen vor den Schädlichen Einflüssen erneut aufgegriffen oder weitergeführt. In den folgenden Kapiteln wird diese Thematik eingehend untersucht.

3.2. Kinoreformbewegung

Mit dem Wandel des neuen Mediums zum Massenphänomen versuchten gesellschaftlich relevante Gruppen des Bürgertums vermehrt Einfluss auf die Weiterentwicklung des Films zu nehmen. Wie bereits erwähnt war der Hamburger Lehrerverein *Gesellschaft der Freunde des Vaterländischen Schul- und Erziehungswesen* die erste kinoreformerische Initiative, die sich kritisch mit den Filminhalten, der Rezeption sowie den Produktionsvoraussetzungen auseinandersetzte. Die Vertreter der pädagogischen Vereinigung gehörten der liberalen Strömung der ab 1907 aufkommenden Reformbewegung an, die sich intensiv mit dem Kino beschäftigte. Ihr Ziel war ein positiver Umgang mit dem neuen Medium. Im engen Kontakt mit der Filmwirtschaft strebten sie die Verbesserung der Produktionsbedingungen an und forderten bessere Kurz- und Langfilme (vgl. Schorr 1989, S. 54). Eine zweite Strömung der Kinoreformbewegung setzte sich zum Ziel, die schädlichen Einflüsse des neuen Mediums durch präventive Maßnahmen und Regelungen abzuschwächen. Die konservativen Vertreter beabsichtigten über die Einrichtung einer Zensurinstanz Filminhalte zu verändern, durch die Gründung von Reformkinos Abspielstätten zu kontrollieren und durch Kinderverbote den Kinobesuch zu beschränken (vgl. ebd., S. 55). In der filmhistorischen Forschung ist dieser zweiten Gruppierung mehr Bedeutung beigemessen worden, so dass die Kinoreformbewegung lange als reine Protestbewegung gegen das neue Medium galt. Vor allem Corinna Müllers Untersuchung über das frühe Kinopublikum konnte diese Ansicht jedoch relativieren (vgl. 1994).

Die Bemühungen der Kinoreformer, Kinder und Jugendliche vor den befürchteten Gefahren des Filmkonsums zu schützen, waren während der gesamten Phase der Bewegung von 1907 bis in die Anfangsjahre der Weimarer Republik „bewährpädagogisch“ geprägt. Der Begriff bezeichnet das Anliegen, Heranwachsende vor Gefahren, insbesondere den neuer Medien, zu bewahren. Diesen Ansatz vertrat auch der Volksschulrektor Hermann Lemke, der zeitgleich mit der Initiative des Hamburger Lehrervereins 1907 die *Kinematographische Reform-Vereinigung* in Berlin ins Leben rief. Lemke konnte die neugegründete Fachzeitschrift *Der Kinematograph* als Veröffentlichungsorgan seiner Ideen gewinnen. Das Blatt trug ab 1908 den Untertitel *Publikationsorgan der Kinematographischen Reformbewegung*. Obwohl sich Lemke alsbald von der Fachzeitschrift distanzierte, blieben viele Vertreter der Vereinigung journalistisch weiter dort tätig (vgl. Schorr 1989, S. 58). Die Bemühungen Hermann Lemkes ähnelten denen des Hamburger Lehrervereins, waren jedoch nicht regional beschränkt. Er

suchte über seine publizistischen Arbeiten den Kontakt zur Filmindustrie, um seine Forderungen nach einer Mitbestimmung bei der Filmproduktion sowie der Einrichtung von Reformkinos durchzusetzen. Zunächst ging es Lemke um die Bekämpfung der schädlichen Einflüsse des Kinos auf die Arbeiterschaft. Später konzentrierte er sich auf den Schutz der Heranwachsenden und forderte ein eigenes Jugendprogramm, in dessen Mittelpunkt der belehrende Film stehen sollte (vgl. ebd., S. 62). Im Sensationsfilm, den dunklen Kinosälen und im Ausschank von Alkohol in den Lichtspieltheatern sah Lemke die größten Gefahren, die vom neuen Medium ausgingen. Hier fand sich die monokausale Argumentationslinie, wonach ein Fehlverhalten von Kindern und Jugendlichen allein auf deren Filmkonsum zurückzuführen sei, wieder (ebd., S. 64). Daraus leiteten sich seine zentralen Forderungen nach einer Trennung von Kinder- und Erwachsenenvorstellungen, ein Verbot der Sensationsfilme und die Einrichtung von Reformlichtspieltheatern ab. Gleichzeitig beschäftigte er sich mit dem Einsatz und der Verwendung des Films in der schulischen Praxis. Lemke entwickelte laut Corinna Müller „ein neues Lehrkonzept, das mit einer reinen Wissensvermittlung brach und auf Anschaulichkeit und Diskussion setzte“ (2001, S. 73). Auch den unterhaltenden Spielfilm bezog er in seine Überlegungen mit ein. Er sollte den Schülern Entspannung bieten. Den Besuch regulärer Kinovorstellungen außerhalb der Institution Schule betrachtete Lemke als medienpädagogische Ergänzung des Unterrichts (ebd., S. 74). Damit waren seine Ideen fortschrittlicher als die späterer Kinoreformer. Dennoch ließen sich die Vorstellungen kaum umsetzen. Seine Ansätze zu Beginn der Kinoreformbewegung sind jedoch Zeugnisse einer durchaus medienkonstruktiven Position im Kontext des Kinder- und Jugendschutzes und der Filmnutzung im schulischen Rahmen.

Die konservative Bewegung, die sich auf präventive Maßnahmen des Kinder- und Jugendschutzes konzentrierte und mit scharfen Angriffen auf den sogenannten *Schundfilm* und das *Filmdrama* agierte, nahm ihren Anfang 1910 mit Walther Conradts Schrift *Kirche und Kino* (1910). Der Pastor avancierte zu einem der härtesten Präventionsverfechter und urteilte folgendermaßen über die Gefahren des Mediums auf Kinder und Jugendliche:

Am stärksten wirkt der Kinematograph natürlich auf die Kinder, er erregt und überreizt ihre Phantasie, sie verwechseln seine Wirklichkeit mit Sittlichkeit, Tatsächliches mit Erlaubtem, ihre mühsam gefestigten Grundbegriffe von Gut und Böse werden verwirrt. Den kleinen werden zu früh die Augen geöffnet über Dinge, für die sie noch gar kein Interesse haben, auf die sie aber nach wiederholtem Sehen achten. Das köstliche Gut der Kinderseele, die Reinheit, wird vernichtet. (1910, S. 38f.)

Corinna Müller sieht in Conrads Schrift den Ausgangspunkt für weitere Monografien, die „das Kino zum Schreckenskabinett der Verrohung und Kriminalisierung“ (2001, S. 76) machten und benennt den aufkommenden Langspielfilm als weiteren Impuls für eine deutlich härtere Auseinandersetzung mit dem Film. Sie stellt einen Zusammenhang zwischen der Einführung fiktiver und dramaturgischer Elemente in längeren Filmen sowie der veränderten Wirkungsästhetik des Kinoprogramms her. In der Verbreiterung des zu schützenden Kinopublikums durch die Kinoreformer sieht sie eine Erklärung für ihre These (vgl. ebd., S. 77f.). Die Kritik an den fiktionalen Spielfilmen war in der Tat neu. Auch die Einführung des Begriffs *Schundfilm*, der ab 1911 vermehrt in den kinoreformerischen Schriften auftauchte, deutet auf eine veränderte Fokussierung innerhalb der Kinoreformbewegung hin. Die deutliche Ablehnung des fiktiven Langspielfilms stand nun im Zentrum der Auseinandersetzungen innerhalb der kinoreformerischen Bewegung. Dies zeigt sich vor allem an den Veröffentlichungen von Karl Brunner, Robert Gaupp und Adolf Sellmann, die vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges gegen das *Kino der Illusionen* schrieben.

Karl Brunner war literarischer Sachverständiger für Jugendschutz gegen Schundliteratur sowie Theater- und Filmzensor am Berliner Polizeipräsidium. Er übernahm Argumente der Schundliteraturdebatte, um seine moralischen Vorstellungen auf das Kino zu übertragen. Im Zentrum seiner Kritik stand die grundsätzliche Ablehnung des Spielfilms. Dies präziserte er in seinem Artikel *Die 'dramatische Kunst' des Kinematographen* (1912) in der Zeitschrift DIE HOCHWACHT:

Ich spreche dem „Kino-Drama“ in allen seinen Erscheinungsformen jeglichen Kunstwert und überhaupt jegliche Berechtigung ab. Ich halte diese Richtung des Kinematographen in seiner jetzigen Gestalt und in seiner Weiterentwicklung für eine unmittelbare Gefahr für unser Volk in sittlicher wie in ästhetischer Hinsicht. (zit. nach: Schlüpmann 1990, S. 207)

Auch Karl Brunner ging es um die Besucherrestriktion sowie um die Einrichtung kommunaler Kinos. Trotz seiner radikal ablehnenden Haltung gegenüber dem Spielfilm, den er nur durch eine gesetzliche Beschränkung kontrolliert sah, konnte Brunner auf eine breite Unterstützung auf Seiten der Kinoreformer zurückgreifen. Vor allem in der *Gesellschaft für Verbreitung für Volksbildung*, das deutschlandweite Forum der Kinoreformer, fand er eine große Anhängerschaft (vgl. Schorr 1989, S. 98f.). Dieser Zusammenschluss von Lehrern und

Volkserziehern aus über 8.000 Verbänden und Gruppierungen vereinte alle Einzel- und Gruppeninitiativen der reformpädagogischen Bewegung. Die Mitglieder der Gesellschaft setzten sich seit 1911 intensiv mit dem neuen Medium auseinander und strebten nach einem spezifischen Bildungsideal (vgl. ebd., S. 106). Trotz fehlender inhaltliche Gemeinsamkeiten, unterschiedlicher Zielgruppen und Reformansätze einte die Mitglieder der *Gesellschaft für Verbreitung für Volksbildung* die Frage nach dem Kinder- und Jugendschutz. Sie setzten eine medienpädagogische Debatte in Gang, die neben den konservativen Ansichten auch liberale Reformansätze ermöglichte.

Vor allem mit den Schriften von Robert Gaupp und Adolf Sellmann setzte sich innerhalb der Kinoreformbewegung die Vorstellung durch, dass der Spielfilm den Blick auf die Realität verändert. Der Psychiater und Neurologe Robert Gaupp stellte in öffentlichen Vorträgen die schädlichen Auswirkungen des Kinobesuchs auf Kinder und Jugendliche anhand der physischen Wirkungsmacht des Spielfilms in den Vordergrund. Die bewegten Bilder der Lehrspielfilme führen zu Müdigkeit und Abspannung, da die Heranwachsenden die Handlung nicht schnell genug verarbeiten können, so Gaupp 1911/12 in den SÜDDEUTSCHEN MONATSHEFTEN (1992, S. 66). Zwar zeigte er Verständnis für die Begeisterung der Heranwachsenden an humoristischen und schauerlichen Filmstoffen, stellte jedoch einen direkten Wirkungszusammenhang zur steigenden Kriminalitätsrate unter Kinder und Jugendlichen her:

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Seelenverfassung eines phantasievollen Kindes, das im verdunkelten Raum des Kino mit fiebernden Pulsen alle Schrecken des Dramas miterlebt, einer tiefen und nachhaltigen Suggestion zugänglich ist. Die Zeitungen melden uns erschreckende Vorkommnisse, bei denen jugendliche Personen das im Kino gesehene Verbrechen in der Wirklichkeit nachahmen wollen. (ebd., S. 68)

Auch der Kinoreformer Adolf Sellmann argumentierte mit der Wirkungshypothese, dass Kinder und Jugendliche durch den vermehrten Filmkonsum zu Verbrechen und Kriminalität verleitet werden:

Wenn schon längst der nachteilige Einfluß der Schundliteratur festgestellt ist, so ist der große sittliche Nachteil von Schundfilms ebenso sicher. Ja man kann hier sogar von größeren sittlichen Schädigungen sprechen, denn etwa gesehene Verbrecherstücke oder sexuell

aufregende kinematographische Bilder wirken viel tiefgehender und nachhaltiger als das geschriebene Wort, hier ist die Suggestion eine viel größere. Das wird mir jeder bestätigen, der einmal aufmerksam die Zuschauer im Kino beobachtet hat; die Köpfe sind gerötet, die Atmung und der Pulsschlag wird beschleunigt. Ich kann mir denken, wie etwa ein leicht beeinflussbares Kind geradezu im Kino durch ein Verbrecherstück zum Verbrechen angeleitet wird. Man muß nur hier die Zusammenhänge zwischen Verbrechen und Kinobesuch aufsuchen, wie man es bei der Schundliteratur getan hat. Vor allen Dingen sind die Jugendrichter mit dazu berufen. (Sellmann 1912, S. 24)

Sellmann zitierte zur Untermauerung seiner These verschiedene Zeitungsartikel, in denen Kinder und Jugendliche ihre begangenen Verbrechen auf den Konsum von Spielfilmen zurückführten (vgl. ebd., S. 26). Zum Schutz der Heranwachsenden forderte er daraufhin die Abschaffung der schlechten Spielfilme:

Das ist nämlich das allerwichtigste bei der Kinoreform, daß keine schlechten Filme mehr hergestellt, sondern nur noch gute Filme produziert werden. Wenn das Volk aufgeklärt ist und die Schundfilms ablehnt, so wird auch die Filmbranche auf die Herstellung schlechter Filme verzichten. (ebd., S. 61)

Die hier beschriebenen Kinoreformansätze vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges verweisen auf die intensive Beschäftigung vieler gesellschaftlicher Entscheidungsträger mit dem Film als Teil einer möglichen Kinder- und Jugendkultur. Zunächst war die Bewegung, insbesondere im Hinblick auf den aufkommenden Langspielfilm, filmkritisch. Dennoch erkannten die Kinoreformer der ersten Stunden, wie Alice Schmerling treffend bemerkte, „dass die Kinobegeisterung der Kinder in einem engen Zusammenhang mit allgemein anthropologisch sowie entwicklungspsychologisch und sozial-historisch erklärbaren Bedürfnissen stand“ (2007, S. 122). Jedoch war die Kritik am Filmangebot für Heranwachsende nicht ausschließlich auf die Filminhalte beschränkt sondern ganzheitlich angelegt. Neben der Wirkungsfrage der Spielfilme wurde der Vorführort Kino wiederholt in den Mittelpunkt kritischer Betrachtungen gerückt. Der Aufenthalt in den dunklen Sälen, die schlechte technische Ausstattung vieler Lichtspieltheater, der Ausschank alkoholischer Getränke, der Verkauf von Zigaretten an Kinder und Jugendliche, Sittlichkeitsverstöße im Kino oder der gestiegene Geldbedarf durch den übermäßigen Besuch der Vorstellungen standen neben den filmhaltlichen und -ästhetischen Aspekten immer wieder zur Diskussion (vgl. ebd., S. 123). Mit der Einrichtung kommunaler Reformkinos und der Förderung von

Wanderkinos versuchten die Kinoreformer diese Gefahren zu reduzieren und den Bildungsaspekt des neuen Mediums in den Mittelpunkt zu rücken. Obwohl geringes Interesse beim Kinopublikum und hohe Kosten bei den Betreibern diese Bemühungen beeinträchtigte, rückte die pädagogische Nutzung des Films zu Schul- und Bildungszwecken während des ersten Weltkrieges wieder mehr in den Fokus.

Im Kaiserreich gab es noch keinen politischen und juristischen Spielraum für die Forderungen der Kinoreformer. Auch das Föderalismusproblem – jedes Land konnte eine eigene Kinopolitik und Filmzensur begründen – behinderte die Umsetzung der kinoreformerischen Ziele (vgl. Müller 2001, S. 81). Dennoch wurden in den Jahren zwischen 1907 und 1914 die Grundlagen für eine differenzierte Sichtweise innerhalb der Kinoreformbewegung gelegt, die einerseits die ästhetischen Merkmale und Wirkungspotentiale von Spielfilmen auf Kinder und Jugendliche, andererseits die Weiterentwicklung des Lehr- und Schulfilms begünstigten. Nach dem Ende des ersten Weltkrieges konnte die Schulfilmbewegung an die Diskussionen der Kinoreformer nahtlos anknüpfen. Das folgende Kapitel soll zeigen, dass die Debatte um die Gefahren des neuen Mediums, speziell des stark kritisierten Spielfilms, half, das Kino als Teil einer Kinder- und Jugendkultur anzuerkennen. Mit der Herausbildung der Lehr- und Schulfilme sowie die Einrichtung deutschlandweiter Zensurinstanzen in den frühen 1920ern fanden die Forderungen der Kinoreformer mit Verspätung ihren Niederschlag.

3.3. Schulfilmbewegung

Die Kinoreformer waren dem Lehr- und Schulfilm gegenüber deutlich aufgeschlossener als dem Spielfilm. Während der Reformbewegung gab es jedoch wenig Antworten auf methodisch-didaktische Fragen über einen möglichen schulischen Einsatz des Films. Lehrer mussten sich aufgrund der Beliebtheit des Kinos mit dem neuen Medium beschäftigen. Ähnlich wie die Kinoreformer warnten sie vor den Gefahren des Filmkonsums und förderten den Film gleichzeitig als mögliches Anschauungsmittel und Unterrichtshilfe. Der Versuch ihrer Einflussnahme auf die Weiterentwicklung des neuen Mediums variierte zwischen diesen beiden Ansichten. Die vielfältigen Beiträge der Kinoreformer während der Kaiserzeit gaben entscheidende Impulse für die sich entwickelnde Schulfilmbewegung in den frühen 1920er Jahren. In dieser Phase wurde erstmals versucht, den Film als unterstützendes Element auch im Unterricht einzusetzen und mit Hilfe von Filmgesprächen vor und während der

Aufführung zu begleiten (vgl. Schorb 1994, S. 53). Die Pädagogen orientierten sich allmählich nicht ausschließlich am Medium, sondern am jungen Publikum, und erkannten den Film als Teil der Kinder- und Jugendkultur an.

In den Anfängen der Schulfilmbewegung unterschied die Lehrerschaft zwischen dem Einsatz des Films im schulischen Rahmen und der Vorführung außerhalb der Lehreinrichtungen (vgl. Schorr 1989, S. 181). Die Vertreter forderten die Etablierung einer eigenen Lehrfilmindustrie sowie organisierte Abnehmerstrukturen, an deren Ende die sogenannten Schulkinos standen. In Zusammenarbeit mit den Kommunen wurden sogar Schulkinogemeinden gegründet, die regelmäßige Filmvorführungen für Kinder und Jugendliche organisierten (vgl. ebd., S. 168). Zu Problemen führten die schwierigen technischen Rahmenbedingungen und fehlende Fachkräfte für die Bedienung der Projektoren. Aus diesem Grund etablierten sich die Schulkinos zu Beginn der Weimarer Republik noch nicht dauerhaft. Erst 1921 berichtete der KINEMATOGRAPH vom ersten Berliner Schul kino in der Aula eines Charlottenburger Realgymnasiums (vgl. ebd., S. 182). Mit der Verbesserung der Vorführtechnik zu Beginn der 1920er Jahre und der Institutionalisierung des Schulfilms verbreiteten sich die Schulkinos schnell. Nach 1924 wurden die Schulen durch das preußische Ministerium angewiesen das neue Medium für pädagogische Zwecke möglichst in Schulkinos einzusetzen. 1925 gab es bereits 1.100 Schulkinos und drei Jahre später 1.900 schulische Einrichtungen zur Vorführung von Lehr- und Schulfilmen (vgl. ebd., S. 198). Diese nichtkommerzielle Art der Filmpräsentation rief vor allem Widerstand bei den Lichtspieltheaterbesitzern hervor, die in den Schulvorführungen eine Konkurrenz zum regulären Kinoprogramm sahen (vgl. ebd., S. 196). Daraufhin öffneten immer mehr Kinobesitzer vormittags ihre Säle für Schulvorführungen gegen ein geringes Entgelt und erweiterten dadurch gezielt ihr Publikum. Die Kommerzialisierung des Lehrfilms auf der Seite der Filmindustrie begann jedoch schon 1918 mit dem Einstieg der Ufa in die Lehr- und Kulturfilmproduktion (vgl. Degenhart 2001, S. 65). Weitere Produktionsfirmen folgten diesem Beispiel. Auch wenn die Lehrfilmproduktion aufgrund des begrenzten Einsatzes der Filme nur wenig Gewinn versprechend war, verfolgte vor allem die Ufa diese Strategie auch aus Reputationsgründen weiter.

Entscheidend für die Etablierung des Schulfilms war neben dem Engagement der Filmindustrie die Einrichtung einer Bildstelle im *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* unter der Leitung von Felix Lampe 1919 in Berlin. Ihre Aufgaben waren die Beratung der

Lehrfilmproduktionen, deren Beurteilung und Freigabe für den Unterricht, die Unterstützung der Lehrer sowie die Herausgabe von begleitenden Materialien. Zwischen 1920 und 1928 fanden jährliche *Bildwochen* statt. Auf diesen Tagungen diskutierten Lehrer, Vertreter von pädagogischen Verbänden und Organisationen über den Lehrfilm im schulischen Kontext. Ab 1923 erschien mit dem BILDWART das zentrale Publikumsorgan der deutschsprachigen Bildstellen, die mit der Beurteilung der Filme beauftragt waren. Mit der Einrichtung der Bildstelle im *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* erhielt die Schulfilmbewegung einen ersten institutionellen Rahmen und löste die Kinoreformbewegung ab. In diesem Kontext veränderten sich auch die Debatten um den Einsatz des Films für den Unterricht. Nicht mehr das Ob, sondern das Wie der Verwendung stand fortan im Mittelpunkt der Diskussionen.

In der Auseinandersetzung um den Lehrfilm traten mehrere Persönlichkeiten in den Vordergrund, die mit ihren Beiträgen die Schulfilmbewegung maßgeblich prägten. Einer der ersten, der den Film in den Unterricht einbinden wollte war der Schulreformer Berthold Otto. Am 5. Juli 1916 veröffentlichte er im KINEMATOGRAPH den Aufsatz *Fortschritte und Aussichten der Schulkinematographie in Deutschland* (Terveen 1959, S. 54-56). Otto betonte darin den Wert des Films für den Unterricht, der jedoch durch die Kostspieligkeit der Apparate sowie die schwierige Handhabung der Filmprojektoren nicht umfassend genutzt werden könne (ebd., S. 55). Er schlug vor, relevante Lehrfilme in den Schulen zu archivieren oder sie regelmäßig untereinander auszutauschen, um möglichst viele Filme zu unterschiedlichen Themen zur Verfügung zu haben. Das Besondere an Ottos Betrachtungen war der Vorschlag, ergänzende Erklärungen während der Filmvorführungen anzubieten, die er mittels eines Grammophons zu realisieren sah:

[...] das heißt, das Grammophon könnte unabhängig vom Kinematographen aufgestellt werden, und es könnte für jeden Film eine entsprechende Platte geliefert werden. Dann würde also gleichzeitig das Grammophon aufgezogen und der Film in Bewegung gesetzt werden, und man bekäme gleichzeitig die Lichtbildvorführung und die Erklärung, und beides könnte auf Wunsch der Schüler wiederholt werden. Natürlich ist das nur eine Art der unterrichtlichen Behandlung. Mindestens ebenso wichtig, vielleicht viel wichtiger, ist, daß die Besprechung der Schüler mit dem Lehrer angesichts des bewegten Lichtbildes erfolgt. Da müßte in unserer Gesamtunterrichtsweise gefragt und geantwortet werden. Die Schüler müßten sich gegenseitig auf Einzelheiten aufmerksam machen können. (ebd., S. 56)

Das neue Medium sah er in sein Konzept des Gesamtunterrichts integriert, in dessen Mittelpunkt die Auflösung der Unterrichtsfächer und der geförderte Austausch zwischen Schülern und Lehrer stand. Mit Hilfe des Lehrfilms als Anschauungsmittel wollte Otto den Rahmen des Unterrichtsgesprächs erweitern.

Im Gegensatz zu Berthold Otto lehnte der Kunstprofessor und Kinoreformer Konrad Lange die Filmkunst prinzipiell ab. In verschiedenen Monografien, unter anderem *Nationale Kinoreform* (1918) und *Das Kino in Gegenwart und Zukunft* (1920) versuchte er, eine negative Ästhetik des Films herauszuarbeiten und sprach von der Kunstwidrigkeit des Spielfilms (vgl. Lange 1920, S. 93). Langes Definition des Kunstgedankens soll hier jedoch nicht in den Mittelpunkt rücken. Für die Schulfilmbewegung sind vor allem seine Ansichten zum Einsatz von Lehr- und Kulturfilmen im Unterricht interessant, die er in seinem Werk jedoch nur am Rande ausführte. Auch Konrad Lange forderte gesetzliche Regelungen gegen *Schundfilme*. Für ihn verhinderten insbesondere Humoresken, Verbrecher- und Sensationsdramen die ästhetische Bildung der Heranwachsenden (vgl. Degenhart 2001, S. 56). In Natur- und Tierfilmen, Trickfilmen sowie in verfilmten Volksmärchen sah er eine gute Gelegenheit, Kindern und Jugendlichen zusätzliche Aspekte des Dargestellten zu vermitteln, die der menschlichen Beobachtung sonst entgingen. Dabei betonte er die didaktischen und technischen Möglichkeiten des neuen Mediums zur Wissensvermittlung:

Dabei ist noch nicht einmal erwähnt, welchen unerschöpflichen Stoff der Kino für die Popularisierung der Zoologie, Anatomie, Medizin, Biologie usw. darbietet. Das Herauskriechen des Hühnchens aus dem Ei, die Entwicklung des Schmetterlings aus der Puppe, das Leben der Ameisen und Bienen, die Bewegungen des Magens, der Bakterien und Blutkörperchen und so vieles andere ist für die kinematographische Darstellung deshalb so geeignet, weil der Kino durch die Verlangsamung der zu schnellen oder die Beschleunigung der zu langsamen Bewegungen vieles verdeutlichen kann, was man im Leben nur ganz unvollkommen oder überhaupt nicht zu sehen bekommt. (Lange 1918, S. 28)

In Märchenverfilmungen sah Konrad Lange eine „reiche Fundgrube für das Kino“ (1920, S. 108). Speziell das Volksmärchen hätte durch seine Bekanntheit bei Jung und Alt den Vorzug, dass es keiner ergänzenden filmästhetischen Mittel bedarf, um die Handlung in die Erinnerung der Zuschauer zurückzurufen (ebd., S. 107). Der Kritik einiger Pädagogen an der filmischen Umsetzung der Märchenstoffe hielt er entgegen:

Eine Gefahr für die Jugend kann ich in diesen Unwahrscheinlichkeiten und Verzerrungen nicht sehen. Die vielfach verbreitete Meinung, daß Kinder sich durch das häufige Sehen solcher Darstellungen an eine falsche und phantastische Auffassung der Welt gewöhnten, daß die Wirklichkeit in ihren Augen gefälscht würde, teile ich durchaus nicht. Sie gilt gewiß für die sensationellen Kinodramen mit ihrer Verfälschung des Lebens, für die Märchen dagegen kann sie schon deshalb nicht zutreffen, weil das Wesen des Märchens ja in der Umgestaltung der Wirklichkeit besteht. Wollte man den Kindern solche Filme vorenthalten, so müßte man ihnen folgerichtig auch das Lesen von Märchen verbieten. (ebd., S. 108f.)

Auch Konrad Lange forderte die Einrichtung von Schulkinos sowie die Nutzung kommunaler Lichtspieltheater für Schulvorführungen. Er ging jedoch noch einen Schritt weiter und regte die Unterscheidung von Kinder- und Jugendlichen- sowie Erwachsenenaufführungen an und sprach sich für ein Gesetz aus, das Heranwachsenden unter 18 Jahren nur den Besuch von Schulkinos gestattete (ebd., S. 240):

Haben wir erst einmal überall das Schulkino, so ist damit auch das Problem des Jugendlichenbesuches aufs einfachste gelöst. Denn es ist selbstverständlich, daß Schülern dann der Besuch des Kinos nur in der Form des Schulkinos und nur in Begleitung der Lehrer gestattet werden darf. Sie sollen wissen, daß das öffentliche Kino für sie überhaupt nicht existiert. (ebd., S. 178)

Um Kinder und Jugendliche nicht gänzlich von unterhaltenden Spielfilmen auszuschließen, sollten auch ausgewählte Märchen und Humoresken, die dem Filmverständnis der Heranwachsenden angepasst werden müssten, in Schulvorführungen gezeigt werden. Lange zählte hierfür eine Reihe von Filmen auf, die er „als notwendiges Übel“ (ebd., S. 253) bezeichnete und für Vorführungen vorschlug. Diese radikale Forderung fand weder in der Kinoreform- noch in der Schulfilmbewegung viele Befürworter. Dennoch führten Konrad Langes Schriften über die negative Ästhetik des Films zu einer Erweiterung der Auseinandersetzung, die den Wert des Spielfilms für Kinder und Jugendliche erstmals nicht nur von einer streng inhaltlichen Sichtweise betrachtete, sondern die ästhetische Seite einbezog.

Insbesondere der Aufsatz *Vom Jugendfilm* (1919/20) des Leiters der Berliner Bildstelle Felix Lampe ist für die Herausbildung eines Kinder- und Jugendfilms in der Weimarer Republik bedeutend. Lampe forderte im Rahmen seiner Schrift die Schaffung eines spezifischen Jugendfilms, der sowohl belehrende, künstlerische als auch unterhaltene Filme einbezieht

(vgl. 1919/20, S. 306). Er versuchte den von den Kinoreformern und Vertretern der Schulfilmbewegung kritisierten Spielfilm wieder aufzuwerten und bemängelte das Fehlen guter Filme für Kinder und Jugendliche:

Jugendfilme gibt es in der Tat mehr als Jugendunterhaltungsfilme. Der abenteuerreiche Unterhaltungsfilm, der den vermenschlichenden Tiergeschichten, Heldensagen oder geschichtlichen Romanen entspricht, an denen Jugend sich begeistert, ist noch ungeschaffen. Vielleicht fürchten die Filmhersteller, nicht Publikum genug zu finden, weil die Jugendstoffe auf Erwachsene nicht ausreichende Anziehung ausüben. [...] Wahrscheinlicher aber ist, daß noch kein Erzieher, Künstler und Filmhersteller überhaupt die großen Aufgaben und Möglichkeiten des Jugendfilms mit bildhaft geeigneten Stoffen aus Gegenwart und Vergangenheit durchdacht hat. (Lampe 1919/20, S. 310)

In seinem zweiten Aufsatz zu diesem Themenaspekt *Der Jugendfilm* (1924/25), in dem er sein Plädoyer maßgeblich erneuerte, findet sich ferner die Anregung für eine altersspezifische Filmrezeption. Er lehnte darin die Zulassung von Filmen für Kinder unter acht Jahren grundsätzlich ab, da sie zu einer Rezeptionsleistung nicht fähig seien (ebd. 1924/25, S. 243). Bereits in seinem ersten Aufsatz bemerkte Lampe, dass der unterschiedliche Entwicklungsstand der jungen Zuschauer bei der Stoffwahl zu berücksichtigen sei:

Wer der Jugend etwas bieten will, Unterhaltung oder Belehrung, wird [...] daran denken müssen, ob er sich ein Publikum von kleinen Hänsen und großen Petern vorstellen soll, und einen vielleicht für beide Gruppen tauglichen Stoff pädagogisch je nach dem Alter doch mehr für das anschauliche oder das logische Denken formen oder auf Grund dieser psychologischen Rücksichten bei der Stoffwahl für die Jungen solche Inhalte wählen, die mehr der veranschaulichenden Bildbehandlung offen stehen, und für die Älteren solche, die mehr zur abstrakten Formgebung neigen und demnach Lichtspiel oder Erzählung, Mitteilungsform wie den Stoff selbst wählen. (Lampe 1919/20, S. 309)

Obwohl Felix Lampe unter den Kinoreformern und Vertretern der Schulfilmbewegung durch seine Arbeit bei der Berliner Bildstelle sehr angesehen war, hatten seine filmtheoretischen Ansichten keinen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung eines spezifischen Filmangebots für Kinder und Jugendliche. Sein Vorschlag einer altersspezifischen Filmproduktion wurde von Pädagogen, Kinoreformern und der Filmwirtschaft während der gesamten Weimarer Zeit kaum zur Kenntnis genommen (vgl. Schmerling 2007, S. 188).

Mitte der 1920er Jahre war der Lehrfilm im schulischen Kontext etabliert und bis zur Tonfilmwende 1929 gab es keine weiteren wesentlichen Impulse, die dessen Stellung im Rahmen einer Kinder- und Jugendkultur in Frage stellten.¹ Im Bereich der Reformpädagogik konnte der Erlebnispädagoge Hans Bestler mit seinem Aufsatz *Filmunterricht* (1923) in DER BILDWART noch wertvolle Anregungen zum praktischen Einsatz des Lehr- und Schulfilms geben, die sich auf das begleitende Unterrichtsgespräch bezogen. Dennoch ebten die Aktivitäten der Schulfilmbewegung zunehmend ab. Die didaktischen Auseinandersetzungen um die lehrwirksame Gestaltung von Filmen sowie deren medienpädagogischer Einsatz vor Kindern und Jugendlichen waren hiermit beendet. Eine Anerkennung des Spielfilms, als Teil der Kinder- und Jugendkultur während der Weimarer Republik wurde durch die öffentlich geführten Debatten während der Kinoreform- und Schulfilmbewegung angeregt. Dies wirkte sich auch auf die staatlichen Zensurenentscheidungen aus, die den Filmkonsum von Heranwachsenden im Rahmen des Kinder- und Jugendschutzes ab 1920 institutionell beschränkten.

4. Filmzensur und Kinder- und Jugendschutz

Eine zentrale Kontrolle der Filmvorführungen wurde erst mit der Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes am 12. Mai 1920 möglich. Seit der Aufhebung der Zensur durch den *Rat der Volksbeauftragten* am 12. November 1918 waren die örtlichen Polizeibehörden mit der Prüfung der Filme betraut. Bereits 1913 unterlagen in allen Ländern des Kaiserreiches, ausgenommen Württemberg, alle in den Kinos gezeigten Filme einer strengen Kontrolle. Auch wenn es keine einheitliche Regelung gab, war der Filmkonsum von Kindern und Jugendlichen ab diesem Zeitpunkt eingeschränkt (vgl. Müller 2001, S. 81f.). Dennoch blieb der Ruf der Kinoreformer und Pädagogen nach einem einheitlichen und schärferen Gesetz nicht ungehört. Bis zum Ende des ersten Weltkrieges kam es zu mehreren Gesetzesinitiativen, in denen die Kinoreformer ihre guten Verbindungen zur Legislative und Exekutive nutzten, um die Frage des Kinder- und Jugendschutzes mehr in den Mittelpunkt zu rücken. Ihr Einfluss sollte jedoch erst zu Beginn der 1920er Jahre deutlich werden und war von vielen Rückschlägen bestimmt.

¹ Die schul- und medienpädagogischen Ansätze Adolf Reichweins wurden in dieser Arbeit bewusst ausgeklammert, da sein Konzept, den Film in den Unterricht einzubinden, erst in der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur entwickelt und erprobt wurde (vgl. Hüther 2001).

Speziell die Aufhebung der allgemeinen Zensurbestimmungen 1918 kam für die Kinoreform- und frühe Schulfilmbewegung überraschend und wurde als herbe Niederlage betrachtet. Auch die Filmindustrie stellte sich erst nach mehrfachen Rückfragen bei der Weimarer Regierung auf die Lockerung der Zensurgesetze und die unerwarteten Produktionsfreiräume ein. Jedoch waren die bisherigen Kinder- und Jugendschutzbestimmungen nicht gänzlich verschwunden. Filme konnten weiterhin nachträglich für die Zielgruppe der Heranwachsenden verboten werden (vgl. Degenhart 2001, S. 163). Dies erforderte eine nachträgliche und vor allem öffentlich geführte Auseinandersetzung mit möglichen Gefahren des jeweiligen Spielfilms für Kinder und Jugendliche. Erst durch gezielte politische und juristische Einflussnahme konnte ein Film wieder vom Spielplan der Kinotheater verschwinden.

Das Ende der Zensur brachte zwischen 1918 und 1920 eine Vielzahl an Aufklärungs- und Sittenfilmen hervor. Die Reaktionen gesellschaftlicher Entscheidungsträger auf dieses Filmgenre führten zu einer drastischen Beurteilung des frühen Weimarer Kinos. In der Nationalversammlung wurden die sogenannten *Schmutz- und Schundfilme* wiederholt in hitzigen Debatten thematisiert und sogar als *Volkseuche* bezeichnet (vgl. Kopf 2003, S. 451). Mehrere Gesetzesinitiativen veranlassten die Abgeordneten bei der Neuregelung der Weimarer Verfassung eine Ausnahmeverordnung zu verabschieden. In Artikel 118 heißt es:

Eine Zensur findet nicht statt, doch können durch Reichsgesetz Bestimmungen über vorgängige Vorführungen in Lichtspielstücken unter Hinzuziehung von Personen, die auf dem Gebiet der Volkserziehung und Kunst erfahren sind, getroffen und auf Grund derselben Verbote erlassen werden. (zit. nach: Petzet, S. 19)

Für alle Bereiche der Unterhaltungsindustrie, mit Ausnahme des Filmwesens, blieb die Zensur aufgehoben.

Mit der Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes 1920 mussten alle Filme vor der öffentlichen Vorführung durch zentrale Prüfstellen genehmigt werden. Es gab Filmprüfstellen in Berlin und München. Sie waren dem Reichsminister des Inneren unterstellt. Die Prüfstellen bestanden aus fünf Mitgliedern, dem Vorsitzenden, einem Vertreter des Kinogewerbes, einem Vertreter aus Kunst und Wissenschaft und zwei Mitgliedern, die der „Volkswohlfahrt, Volksbildung oder Jugendwohlfahrt“ (Kalb 1962, S. 71) angehörten. Im Falle eines Widerspruchs gegen eine Zensurentscheidung wurde die Oberprüfstelle in Berlin als

Berufungsinstanz hinzugezogen. Für Filme, die ein junges Publikum antizipierten gab es folgende gesetzliche Einschränkungen:

Bildstreifen, zu deren Vorführung Jugendliche unter achtzehn Jahren zugelassen werden sollen, [bedürfen] besonderer Zulassung. Von der Vorführung vor Jugendlichen sind außer den im §1 Abs. 2 verbotenen alle Bildstreifen auszuschließen, von welchen eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie der Jugendlichen zu besorgen ist. (zit. nach: Seeger 1923, S. 4)

Nach Armin Degenhart wurde der Begriff der Phantasieüberreizung in diesem Paragraphen im Kontext des Kinder- und Jugendschutzes als Gesundheitsgefährdung aufgefasst (vgl. 2001, S. 32). Bei der Zulassung der Filme für Jugendliche wurde bei Bedarf zusätzlich ein Jugendlicher eingeladen, der nicht entscheidungsbefugt war, von der Prüfkammer jedoch gehört wurde. Der Kinoreformer Konrad Lange kritisierte diese Regelung und sprach ihnen jegliches objektives Urteilsvermögen ab:

Also unter 18 Jahren ist ein junger Mensch nicht reif genug, sexuelle oder kriminelle Filme zu sehen. Mit seinem 18. Geburtstag erhält er plötzlich nicht nur diese Fähigkeit, sondern auch die, darüber zu urteilen, ob ein Film nur für Erwachsene oder auch für Jugendliche freigegeben werden soll! [...] Aber ich bin der Ansicht, daß auch Jugendliche von 18-20 Jahren der entsittlichten Wirkung der sexuellen und kriminellen Filme noch ausgesetzt sind, und daß sie deshalb nicht in eigener Sache gehört werden sollten. (1920, S. 238f.)

Dennoch wurde diese Regelung öffentlich nicht in Frage gestellt und blieb bis zum Ende der Weimarer Republik bestehen. Hieran zeigt sich, dass der Film auch im Rahmen der Zensurmaßnahmen inzwischen als Teil der Kinder- und Jugendkultur anerkannt war. Während der Kinder- und Jugendschutz in der Kaiserzeit ausschließlich unter restriktiven Gesichtspunkten Beachtung fand, veränderte sich diese Position mit der Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes allmählich.

Durch die neuen gesetzlichen Regelungen sahen sich die Kinotheaterbesitzer gezwungen, die ausgestellten Zensurkarten vor den jeweiligen Vorführungen der Ortspolizeibehörde vorzulegen. Dabei wurde nach Alexander Jason zwischen vier Zulassungskategorien unterschieden:

- Bildstreifen, die allgemein, also auch für Jugendliche zugelassen sind (blaue Zensurkarte),
- Bildstreifen, die für Jugendliche verboten sind (weiße Zensurkarte),
- Bildstreifen, die nur für bestimmte Kreise zugelassen sind (rosa Zensurkarte) und
- verbotene Filmstreifen. (1930, S. 36)

Neben den Spiel-, Lehr-, Kultur- und Dokumentarfilmen galten die Zensurbestimmungen auch für die Bild- und Schriftreklame, die zwischen den Aufführungen gezeigt wurden (vgl. Petersen 1995, S. 52).

Das Reichslichtspielgesetz erlaubte es den Gemeinden, eigene Bestimmungen zum Schutz von Kindern und Jugendlichen festzulegen. Dies hatte zur Folge, dass beispielsweise in München das Mindestalter für einen Kinobesuch von 6 auf 14 Jahre erhöht wurde und nach 18 Uhr nur noch Jugendliche über 18 Jahre das Kino betreten durften (vgl. Kopf, S. 456). Trotz dieser landesspezifischen Interpretationen legte das Reichslichtspielgesetz die Altersgrenzen für zugelassene Kinobesuche von Kindern und Jugendlichen zwischen 6 und 18 Jahren fest. Klaus Petersen stellt in seiner Monografie über die *Zensur in der Weimarer Republik* (1995) die drei zentralen Neuerungen des Reichslichtspielgesetzes in den Mittelpunkt seiner Untersuchung: Einerseits betont er die reichsweite Zensurkompetenz und daraus resultierend die Verlagerung der Restriktionsentscheidungen von den örtlichen Polizeibehörden hin zu den Prüfstellen in Berlin und München. Andererseits, und dies ist insbesondere im Kontext der hier vorgenommenen Analyse bedeutend, die Fokussierung des Gesetzes auf den Kinder- und Jugendschutz (vgl. Petersen 1995, S. 52). Dies lässt sich unter anderem an Gerichtsentscheidungen über die Einhaltung der Zulassungsbeschränkungen zeigen. Karl Wolffsohn schilderte eine gerichtliche Auseinandersetzung mit einem Kinobesitzer, der Jugendlichen den Zugang zu verbotenen Filmen nicht verweigert hatte. Er habe zwar einen Anschlag mit dem Hinweis eines Jugendverbotes angebracht, das Gericht kritisierte jedoch die schlechte Kontrolle der Zulassungsbeschränkung und empfahl die Einstellung einer weiteren Person, die ausschließlich das Alter des Publikums kontrollieren soll, so Wolffsohn (Bd. III 1928, S. 317). Lediglich der Kinobetreiber wurde am Ende des Verfahrens zur Verantwortung gezogen. Die zu schützenden Jugendlichen traten in der Verhandlung vor dem Kammergericht lediglich als Zeugen auf.

Im Zuge der politischen Veränderungen während der Weimarer Republik gab es Versuche, das Reichslichtspielgesetz kontinuierlich zu ergänzen. Am 22. Mai 1925 wurde ein Entwurf zur Änderung der Altersgrenzenunterteilung für die Jugendprüfung vorgelegt, der erst nach

mehnjähriger Beratung in den Ausschuss für Bildungswesen überstellt und 1930 im Reichstag verhandelt werden konnte. Eine neue Rechtsprechung wurde aufgrund der sich ständig wandelnden politischen Lage nicht mehr rechtskräftig. Somit blieb das Reichslichtspielgesetz von 1920 im Kontext des Kinder- und Jugendschutzes bis zum Ende der Weimarer Republik bestehen (vgl. Petersen 1995, S. 54f.). Die Prüfstellen in Berlin und München waren als Zensoren somit maßgeblich für den Zugang von Kindern und Jugendlichen zu den Lichtspieltheatern verantwortlich. Während in den letzten Jahren der Kaiserzeit 80 bis 90 Prozent der Filme nicht für Heranwachsende genehmigt wurden, reduzierte sich dieser Anteil von 1920 bis 1924 auf 46 Prozent der zugelassenen Filme. Nach der Tonfilmwende wurden lediglich 12 Prozent der geprüften Filme für Kinder und Jugendliche abgelehnt (vgl. Schmerling 2007, S. 84).

5. Zur Entwicklung einer Kinder- und Jugendspielfilmtradition

5.1. Detektiv- und Abenteuerfilme

Unabhängig von der jeweiligen gesellschaftspolitischen Situation in der Weimarer Republik gab es für das Publikum ein breites Angebot an Unterhaltungsfilmen, das in wachsendem Maße auch von Kindern und Jugendlichen konsumiert wurde. Der deutsche Film, Anfang der 1920er Jahre, strebte nach Popularität (vgl. Kaes 1993, S. 39). Besonders beliebt waren bei den Heranwachsenden neben Humoresken, Grotesken und Filmlustspielen sogenannte Genre- und Serienfilme. Sie hatten einen festen Publikumsstamm. Einige Lichtspielhäuser öffneten bereits 10 Uhr morgens ihre Türen und zeigten ausschließlich die beliebten Filmreihen. Mit niedrigen Eintrittspreisen ermöglichten sie den meist jungen Zuschauern mehrere Kinobesuche pro Woche. Die Serienfilme wurden so Teil der Alltagskultur in der Weimarer Republik und boten kurzweilige Unterhaltung und Zerstreung. Besonders die Detektiv- und Abenteuerserien erfreuten sich großer Beliebtheit bei Kindern und Jugendlichen. Das Gros dieser Stummfilme ist jedoch verschollen. Aus diesem Grunde und wegen der großen Anzahl der Genrefilme ist eine umfassende Darstellung des Filmangebotes, das fortwährend von Kindern und Jugendlichen gesehen wurde, kaum möglich. Einzig die lebhafteste Kritik am Kinobesuch von Heranwachsenden in der Presse, die sich neben den Aufklärungsfilmen wiederholt an den Detektiv- und Abenteuergeschichten entzündete, zeugt von der Bedeutung dieses Unterhaltungsgenres für das junge Publikum.

Zahlreiche Detektivfiguren, die aus der englischen Kriminalliteratur übernommen wurden wie *Sherlock Holmes*, *Stuart Webbs*, *Joe Debbs*, *Max Landa*, *Joe Jenkins*, *Harry Hill*, *Tom Parker* oder *Rat Anheim* fanden den Weg auf die deutschen Leinwände (vgl. Lamprecht 1969). Die Spielfilme erzählten in Serienform einzelne Kriminalfälle, fokussierten sich jedoch immer auf einen berühmten Serienstar. Es wurden stereotype Charaktere erschaffen, die sich während der Serienfilme kaum weiterentwickelten und den Kindern und Jugendlichen somit einfache Identifikationsangebote boten. In diesen Abenteuern ging es jedoch nicht vorrangig um Verbrechen. Vielmehr standen der verschwenderische und gefährliche Lebensstil der Figuren sowie die spektakulären Bilder bei den Verfolgungsjagden oder Kampfszenen im Mittelpunkt. Eine der erfolgreichsten Detektivfilmreihen war mit etwa 50 Folgen die *Stuart Webbs*-Serie. Dabei handelt es sich um einen Nachzügler dieses Genres, denn der Detektivfilm war vor allem vor und während des ersten Weltkrieges beliebt. Nach Sebastian Hesse hatten sich die Ausdrucksmöglichkeiten des Detektivfilms zu Beginn der 1920er Jahre langsam verbraucht, was die Regisseure wiederum durch Sensationen und Attraktionen wettzumachen versuchten (vgl. 2003, S. 205f.). „Die Inflation des Detektivfilms während der Kriegsjahre, die geradezu exzessive Lust der Filmschaffenden am Spiel mit den Genrelementen, dürfte beim Publikum zu Überdruß, zu einer Übersättigung geführt haben“ (ebd.), so Hesse. Dennoch wurde der Detektivfilm bis in die ersten Jahre der Weimarer Republik von Kritikern des neuen Mediums wiederholt als Beweis ihrer Wirkungshypothesen herangezogen. Konrad Lange bezeichnete die Serienfilme als Verbrecherdramen und stellte einen direkten Zusammenhang zwischen Filmkonsum und Kriminalität her:

Wahrlich ein glänzender Unterrichtslehrgang für Anfänger wie Fortgeschrittene im Verbrechen ist das Kino. [...] Das Schlimme ist natürlich auch hier wieder die häufige Darstellung solcher verbrecherischen Handlungen. Wenn ein junger gewohnheitsmäßiger Kinobesucher Tag für Tag solche Verbrechen im Bilde sieht, muß er da nicht zu der Vorstellung kommen, daß das Verbrechen – ebenso wie die Sünde – etwas ganz gewöhnliches ist, was eigentlich fortwährend und von jedermann begangen wird? (Lange 1920, S. 39f.)

Lange kritisierte, ähnlich wie andere Kinoreformer und Bewährpädagogen vor allem die Tatsache, dass die Serienfilme aus dem Verbrecher den eigentlichen Helden machen und den jungen Zuschauern somit den Weg zur Kriminalität ebnet (ebd.). Die Beliebtheit dieses Genres ließ bei Kindern und Jugendlichen zu Beginn der Weimarer Republik langsam nach, die Freude am Sensationellen blieb jedoch erhalten. Emilie Altenloh beschrieb schon 1914, dass es den Heranwachsenden seit jeher um das Spektakel ging und die Handlung eher in den

Hintergrund trete (1914, S. 59). Somit veränderten sich die Erwartungshaltungen des jungen Publikums mit dem allmählichen Genrewandel vom Detektiv- zum Abenteuerfilm nicht grundsätzlich.

Während Detektivfilm-Serien aus abgeschlossenen Folgen bestanden, waren die Abenteuer-Serien mit den Vorgänger- und Nachfolgefilmen inhaltlich verflochten (vgl. Hesse 2003, S. 207). Auch diese Serienfilme zeigten einen immer wiederkehrenden Helden, der in den Einzelepisoden Abenteuer zu bewältigen hatte. Die Filme erweiterten den regionalen Rahmen der Handlung ins Globale und ergänzten ihn um eine Abenteuerromantik. Dem jungen Publikum eröffneten sich unbekannte Welten von Indianer-, Western-, Räuber- und Kriegsgeschichten, in denen jenseits der eigenen Alltagswelt Seltenes und Außergewöhnliches zu sehen war. Die sensationellen Abenteuer geschichten spielten an allen erdenklichen Schauplätzen der Welt. Siegfried Kracauer beschrieb die Popularität der Abenteuer-Serien folgendermaßen:

Sie befriedigen Bedürfnisse des Augenblicks, dienen einem obsoleten Publikumsgeschmack und griffen provinzielle Eigenheiten ebenso auf wie Themen weltweiten Interesses. Bezeichnenderweise folgten sie nicht der introvertierten Tendenz der Zeit, sondern handelten von Themen, mit denen sie sich mehr oder weniger an die Alltagsaspekte des Lebens halten konnten. (1984, S. 62)

Die in China angesiedelte achteilige Serie »Die Herrin der Welt« (1919/20) von Joe May oder Karl Gerhards in Indien spielender Vierteiler »Die Jagd nach dem Tode« (1920/21) werden von Kracauer beispielhaft für das Abenteuer genre aufgeführt. Hierbei handelte es sich auch auf Grund der fehlenden Jugendfreigabe nicht um Spielfilme für Kinder- und Jugendliche. Kaum anders verhält es sich mit Fritz Langs Zweiteiler »Die Spinnen« (1919/20), der im folgenden Kapitel näher untersucht wird. Inwiefern Langs früher Film als mögliche Projektionsfläche für kindliche und jugendliche Eskapismusphantasien gedeutet werden kann, zeigt die nun folgende Analyse.

5.1.1. »Die Spinnen« von Fritz Lang (1919/20)

Fritz Langs dritter und frühester erhaltener Spielfilm »Die Spinnen« (1919/20) war als vierteilige Abenteu erserie konzipiert. Die Erlebnisse des Sportlers, Detektivs, Abenteurers

und Weltreisenden Kay Hoog (Carl de Vogt) wurden letztendlich in zwei Teilen verfilmt. Im ersten Teil »Der Goldene See« (1919) erfährt der Held über eine Nachricht per Flaschenpost von einem sagenhaften Goldschatz der Inka in Peru. Gleichzeitig wird die Verbrecherorganisation *Die Spinnen* auf den Schatz aufmerksam und schickt eine konkurrierende Expedition in die Andenregion. Deren Anführerin Lio Sha (Ressel Orla) versucht alles, um den Wettlauf in das Inkareich zu gewinnen. Am goldenen See in den Anden rettet Hoog die Inka-Prinzessin Naela (Lily Dagover) vor dem Schlangentod und verliebt sich in sie. Der Höhepunkt der Handlung des ersten Teils spielt in einer Höhle unter der Inkastadt. Dort kommt es zur finalen Auseinandersetzung zwischen den *Spinnen* unter der Führung von Lio Sha, den Inkas und Hoog. Die Geheimorganisation raubt den Goldschatz und der Abenteurer flüchtet mit der Prinzessin. Er nimmt sie mit nach San Francisco, wo sie von Lio Sha ermordet wird. Kay Hoog findet Naela im Garten seiner Villa mit dem Zeichen der Spinnen auf ihrem leblosen Körper. Er schwört Rache, was als Übergang und Aufhänger für den zweiten Teil genutzt wird.

In der Fortsetzung »Das Brilliantenschiff« (1919/20) sucht Hoog von Rachegeanken beseelt den offenen Konflikt mit der Geheimorganisation *Die Spinnen*. Die Verbrechervereinigung rückt nun in den Mittelpunkt der Handlung. Ihre undurchsichtige Organisationsstruktur wird durch geheime Treffen, die in bürgerlicher Fassade stattfinden, dargestellt. Sie wollen durch den Besitz eines Edelsteins die Herrschaft über Asien erlangen. In einer Verbrecherjagd um die halbe Welt stellt Hoog Lio Sha im finalen Showdown auf den Falklandinseln. Er nimmt seine Widersacherin als Geisel wird jedoch nach einem Kampf gefangen genommen. In den giftigen Dämpfen eines Kraters sterben Sha und ihre Verbrecherbande. Hoog überlebt den Entscheidungskampf und rettet neben dem wertvollen Stein auch die Tochter des Diamantenhändlers.

Beide Teile von Fritz Langs »Die Spinnen« wurden mit einem Jugendverbot belegt (Teil 1: Zensurkarte B 43393, Film-Prüfstelle Berlin, 24.10.1919 / Teil 2: Zensurkarte B 00651, Film-Prüfstelle Berlin, 03.11.1920). Die Zensurenentscheidungen fanden jedoch noch vor der Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes statt. Nach der reichsweiten Etablierung der Zensurbeschränkung wurde das Verbot für Kinder und Jugendliche unter 18 Jahren erneuert. Durch die uneinheitlichen und abweichenden Bestimmungen in den einzelnen Ländern vor 1920 dürfte der Spielfilm jedoch auch von Heranwachsenden gesehen worden sein. Auch die bereits beschriebenen nachlässig durchgeführten Kontrollen in den Kinos ermöglichten dem

jungen Publikum einen Einblick in die Abenteuerwelten des Kay Hoog. Dennoch ist der Zweiteiler kein für Kinder und Jugendliche konzipierter Spielfilm. Einerseits treten keinerlei Kinderdarsteller auf. Andererseits gibt es inhaltliche und formale Aspekte, die eine kind- und jugendgerechte Rezeption erschweren. Die Zwischentitel sind sehr ausführlich gehalten und unabdingbare Voraussetzung zum Filmverständnis. Lang inszenierte den Film mit vielen dramaturgischen Verästelungen, Schleifen und Irrwegen. Darin ähnelt der »Die Spinnen«-Zweiteiler im Handlungsablauf den Kolportageromanen, die Lang wiederum mit Elementen des Sensationsfilms und des frühen Illusionskinos mischte. Kinder und Jugendliche werden die Handlung ohne eine zusätzliche Erklärung vor oder während der Filmvorführung kaum verstanden haben. Ferner finden sich viele der von den Kinoreformern und Vertretern der Schulfilmbewegung kritisierten Elemente im Film wieder, wie der dargestellte Konsum von Alkohol und Drogen, die Einbindung von Glücksspiel in die Handlung sowie gewalttätige Auseinandersetzungen der Widersacher, die oftmals mit dem Tode enden.

Jedoch finden sich auch dem Genre des Detektiv- und Abenteuerfilms inhärente Elemente in »Die Spinnen«. Als Genremix markiert der Zweiteiler den Übergang vom Detektiv- zum Abenteuerfilm. Lang verwendete einzelne Aspekte, etwa den angelsächsischen Helden, der viele Gemeinsamkeiten mit den *Joe Debbs*- und *Stuart Webbs*-Detektivfiguren aufweist oder den verschwenderischen Einsatz von Transportmitteln, die der Held für seine Abenteuerreisen benutzt (vgl. Hesse 2001, S. 215). Ähnlich zum erwachsenen Publikum dürfte die Fülle von exotischen Schauplätzen – neben dem Inkareich führt Kay Hoogs Reise nach San Francisco, China, den Falklandinseln und nach London –, der Mut und die Technikaffinität des Helden sowie zahlreiche Auseinandersetzungen mit der Verbrecherorganisation bei Kindern und Jugendlichen Begeisterung hervorgerufen haben. Hier werden durch dem Genre zugeschriebene, allgemeine Merkmale des Detektiv- und Abenteuerfilms eskapistische Phantasien und Sensationsgelüste des Publikums befriedigt. Erwachsene konnten sich an kindliche und jugendliche Träumereien zurückerinnern, wie es die Filmzeitschrift *DER FILM* beschrieb:

Rückkehr zu Karl May und zum guten alten Lederstrumpf, den wir alle einmal als Jungen mit Entzücken verschlungen haben. Aber darüber hinaus noch ein Neues: Der erste deutsche Film in Fortsetzungen, der mit voller Absichtlichkeit nach dem Muster des Kolportage-Romans den Zuschauer in ungeduldiger Erwartung auf die nächste Fortsetzung zurückläßt und auf diese Fortsetzung mit allen Mitteln hinweist. (o. A. 1919)

Nicht nur der Verweis auf die literarischen Bezüge zeigt, dass insbesondere Kinder und Jugendliche für das Genre des Detektiv- und Serienfilms empfänglich waren und sich in abenteuerlichen Welten jenseits der eigenen Alltagswelt hinwegträumen konnten.

5.1.2. »Zigano – Der Brigant von Monte Diavolo« von Harry Piel (1925)

Der beliebteste und geschäftigste Darsteller der Detektiv- und später der Abenteuerserienfilme war Harry Piel (1892-1963). Er drehte über 100 Filme dieses Genres und spielte allein 1918/19 achtmal die Hauptrolle in der *Joe Debbs*-Detektivreihe. Die meisten seiner Kinoproduktionen, darunter fast alle Stummfilme, wurden während des Zweiten Weltkrieges vernichtet.

Während der Rezession 1925 entstand der Abenteuerfilm »Zigano – Der Brigant von Monte Diavolo«. Gedreht in Italien, war diese Filmproduktion ein internationales Projekt. Mit italienischer, französischer und deutscher Besetzung wurde Piel's Film, in dem er erneut als Regisseur und Hauptdarsteller auftrat, ein Publikumserfolg. Vom Filmplakat grüßt der Filmstar im historischen Kostüm des 18. Jahrhunderts mit Mantel, Degen, Federhut und Revolver bewaffnet seine Zuschauer und verweist eindeutig auf das Genre Abenteuerfilm. Damit sprach die Produktionsfirma Gaumont auch ein junges Publikum an (vgl. Bleckman 1992, S. 175f.).

Der graduierte Student und Bücherwurm Benito kehrt 1810 in das heimatliche italienische Herzogtum zurück, das von einem Statthalter Napoleons regiert wird. Ursprünglich wollte Benito ein großer Gelehrter werden und sich eine ruhige Anstellung auf dem Fürstenhof suchen. Das Schreckensregime des Verwalters und der Zufall lassen ihn zum Räuberhauptmann werden, der für die Rechte der Armen und Unterdrückten kämpft. Zu allem Überfluss wird er auch noch zum Polizeipräfekten ernannt und verliebt sich in eine schöne Frau. Das Doppelleben als Ex-Student und Brigant Zigano nimmt mit allen Verstrickungen seinen Lauf.

Piel war in seinen Detektiv- und Abenteuerfilmen eher als Großstadtheld in Erscheinung getreten, so dass die historische Verkleidung als Rächer der Armen für sein Publikum

ungewohnt war. Der FILM-KURIER verwies in einer Rezension auf den Rollenwandel Piel und bewunderte die Mantel- und Degenelemente des Abenteuerfilms:

Der Mann ohne Nerven, der Verächter des Todes hat Ehrgeiz. Er strebt nach Horizonten. [...] Die Absicht soll man loben. Sie ist im wesentlichen auch gelungen. [...] Das Klosteridyll ... endlose Wiesen ... gefährliche Abgänge und die springbrunnenberieselten Wandelgänge verträumter, römischer Parks. [...] Virtuose Bilder: die Gefechte mit den entfesselten Degen. Blitzende Hiebe, ein Gewirr von elastischen Kräften, feurig und gefährlich [...]. (o. A. 1925)

Bekannt wurde Piel vor allem als Filmemacher und Hauptdarsteller, der seine Auftritte selten doubeln ließ. Den Beinamen „Dynamit-Regisseur“ erhielt er wegen der vielen realen Explosionen in seinen Filmen. Damit war der Sensationsdarsteller Harry Piel geboren. Aufgrund der nebulösen Trennung zwischen Realperson und fiktiver Filmfigur eignete er sich für Kinder- und Jugendliche als Heldenfigur. Für »Zigano – Der Brigant von Monte Diavolo« wurden zwar keine Sprengungen durchgeführt, dennoch beinhaltet der historische Abenteuerfilm die dem Genre entsprechenden klassischen Fecht- und Degenkampfszenen, Verfolgungsjagden zu Pferde, exotische Schauplätze und aufwendige Kostüme. Piel orientierte sich mit dieser Geschichte an seinem Vorbild Douglas Fairbanks und dessen Verfilmung »The Mark of Zorro« (1920). Dieser spezifische Heldentypus war bei Kindern und Jugendlichen ebenso beliebt wie Harry Piel's frühere Filmfiguren.

5.2. Märchen- und Silhouettenfilme

Der Märchenfilm war das marktbeherrschende Filmgenre für Kinder in der Weimarer Republik. Aus diesem Grund wurde der Kinderfilm lange Zeit mit dem Märchenfilm gleichgesetzt. Von Seiten der Kinoreformer und Vertretern der Schulfilmbewegung gab es wiederholt den Ruf nach Verfilmungen deutscher Volksmärchen, die sie gegen die Sensationsfilme ins Feld führen wollten. Sowohl der Bewährpädagoge Konrad Lange als auch der Leiter der Berliner Bildstelle Felix Lampe hoben in ihren Monografien die Vorzüge des Märchens für den Filmkonsum von Kindern und Jugendlichen hervor. Die Forderungen von Lange und Lampe müssen jedoch im Kontext der Kritik an den schädlichen Wirkungen von Spielfilmen betrachtet werden. Konrad Lange sah in diesem Genre eine Fundgrube für das Kino und forderte zeitgenössische Dichter auf, Märchenstoffe zu verfilmen:

Dieses ist durch seine Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten für das Kino wie geschaffen. Die Übertreibungen und phantastischen Steigerungen der Märchenwelt entsprechen so recht den Bedingungen der Bewegungsphotographie. Sie sind deshalb so künstlerisch, weil alles wie im Fluge vorübergeht. (1920, S. 107)

Auch Felix Lampe stellte die Vorzüge der Aneinanderreihung von bewegten Bildfolgen, angereichert mit wirklichkeitsfernen und phantastischen Schauplätzen, in den Mittelpunkt seiner Beurteilung über die Vorzüge dieses Filmgenres für Kinder und Jugendliche:

Es kommt darauf an, Stoffe zu wählen, die von vornherein bilderreihenhaft gedacht sind, das heißt für die Raumschauung, doch mit lebendigen Zeitfortschritten von Bild zu Bild. Der Fortschritt kann für Erwachsene auch ein Wandel in ihren eigenen Stimmungen sein; Kindern ist reiche Bewegung des Bildstoffes selbst von leibhaftigem Ereignis zu Ereignis willkommener. (1920, S. 308f.)

Ergänzend betonen beide den Vorzug eines für das Publikum bekannten Märchenstoffes. Die umfangreichen Zwischentitel werden dadurch überflüssig und lassen die sonst so zentrale Forderung der Pädagogen nach einer Vor- und Nachbereitung des Filmkonsums obsolet werden. Insbesondere Konrad Lange nutzt die Märchenverfilmungen als positives Beispiel des Kinder- und Jugendspielfilms, an dem er die Gefahren der von ihm kritisierten Sensationsfilme verdeutlichte (vgl. ebd. 1920, S. 108f.).

Diese Beispiele einer positiven Betrachtung des Märchenfilms durch die sonst so filmkritischen Kinoreformer und Vertreter der Schulfilmbewegung beweisen, dass dieses Filmgenre nicht nur aufgrund seiner Beliebtheit bei Kindern und Jugendlichen als für Heranwachsende am besten geeignete Art der Filmproduktion betrachtet wurde. Auch die kindgerechten Genremerkmale erklären die wiederholte Gleichsetzung des Kinderfilms mit den Märchenverfilmungen dieser Zeit, auch wenn sich die Filmindustrie noch nicht primär auf ein junges Publikum beschränken wollte.

Einer der ersten, der dem Ruf nach Märchenverfilmungen nachkam, war Paul Wegener. Seine frühen Spielfilme »Rübezahls Hochzeit« (1916), »Hans Trutz im Schlaraffenland« (1917) und »Der Rattenfänger von Hameln« (1918) gelten als Vorläufer des Märchenfilms in Deutschland.

Der Film über den Berggeist Rübezahl, der sich in eine Elfe verliebt, wurde jedoch keineswegs für ein junges Publikum gedreht. Auch wenn DER KINEMATOGRAPH am 6. Dezember 1916 Wegeners Film als echten Weihnachtsfilm beschrieb, „zu dem man die Kinder führen sollte“ (Argus 1916) und Paul Wegener zu Beginn des Films Kindern das Märchen vom Rübezahl vorlas, war er doch als ein Märchenfilm für Erwachsene konzipiert. Auch Felix Lampe sah in der Verfilmung eher einen Erwachsenenfilm, denn:

[...] auch in Rübezahl [sei] die Märchenhandlung dünn für den Ereignishunger von Kindern. Der Mangel an Zeitausfüllung durch Ereignisse bedeutet für Kinder ein Fehlen von Spannung und läßt die Aufmerksamkeit ermüden. Für Erwachsene dagegen ist der letzte Akt Rübezahl wegen des Stimmungszaubers, den der durch immer neue, reizvolle Talniederungen oder silhouettenhaft über Gipfelhöhen ziehende Hochzeitszug ausstrahlt, ein Genuß [...]. (1920, S. 308)

Gleiches gilt für »Der Rattenfänger von Hameln«. In dieser Verfilmung nach einem Märchen der Gebrüder Grimm spielte Wegener einen fremden Flötenspieler, der die Stadt Hameln von der Rattenplage befreien soll. Als er nach getaner Arbeit ohne den versprochenen Lohn weiterziehen muss, will er sich an den Bewohnern rächen. Er lockt alle Kinder der Stadt in einen Berg und verschwindet für immer mit ihnen. Felix Lampe lobte die filmische Umsetzung des Märchens durch Wegener:

Dagegen die alle Räume erfüllenden, kribbelnd beweglichen Ratten und Mäuse im Rattenfänger, sie sind ein Stoff, wie er filmgerechter nicht zu finden ist, und all das Episodenwerk von Nebenhandlungen, [...] hier im Rattenfänger unterstützt es die Haupthandlung, weil auch sie filmgemäß ist. (ebd.)

Beide Filme wurden für ihre schauerlichen Darstellungen kritisiert und führten in der Tagespresse zu pädagogischen Debatten über Adaptionen von Märchen für die Leinwand. In den Anfangsjahren des Spielfilms zeigte sich, dass insbesondere menschliche Darsteller als Märchenfiguren bei den jüngeren Zuschauern noch für große Irritationen sorgten (vgl. Endler, S. 17). Dies führte zu widersprüchlichen Beurteilungen der Filmkritiker und Pädagogen bei der Analyse der Märchenverfilmungen im Rahmen des Kinokonsums von Kindern und Jugendlichen.

1918 wurde die Wilhelm Hauff-Verfilmung »Das kalte Herz« als erstes Märchen des Schriftstellers für die Kinoleinwand umgesetzt. Der Film ist bis heute verschollen. Fünf Jahre später adaptierte Adolf Wenter das Märchen erneut als Langspielfilm. Der arme Köhlerjunge Peter Munk tauscht sein Herz beim Holzmichel gegen einen Stein, um als reicher Mann seine große Liebe Liesbeth zu heiraten. Mit dem kalten Herzen in der Brust wird er hartherzig und rücksichtslos. Er beschließt daraufhin den Holländermichel zu überlisten, um sein altes Herz zurückzugewinnen. Die erste Verfilmung wurde zum Ende des Ersten Weltkrieges uraufgeführt, wogegen die zweite Adaption vor dem Hintergrund der großen Inflation in die Lichtspielhäuser kam (vgl. Giera 2002).

Mit »Der kleine Muck« von Wilhelm Prager fand 1921 ein weiteres Märchen von Wilhelm Hauff den Weg auf die Kinoleinwände. Nach dem Tod des Vaters macht sich der kleine Muck auf die Suche nach dem Händler, der das Glück verkauft. Auf seiner Reise erlebt er viele Abenteuer, verliert die Gunst des Königs, um ihm und seinem Hofstaat mit Hilfe von Zauberpantoffeln und -feigen schließlich eine Lehre zu erteilen. Bis 1929 sollte dies die vorerst letzte Verfilmung einer Wilhelm Hauff -Vorlage bleiben (vgl. ebd.).

Zu Beginn der Weimarer Republik weisen alle Märchenfilme eine Vielzahl frühexpressionistischer Elemente auf. Auch hieran zeigt sich, dass die Adaptionen alter Märchen und Sagen nicht explizit für Kinder geschaffen wurden. Einer Ausschließlichkeit des Märchenfilms als deutsche Kinderfilmtradition in dieser Zeit kann hiermit nicht gefolgt werden (vgl. Erber-Groiß, S. 244). Dennoch erlangte dieses Genre für den Filmkonsum von Heranwachsenden aufgrund der großen Zahl von Verfilmungen eine große Bedeutung. Bis 1930 entstanden über 120 Märchenfilme, wobei viele Stoffe mehrfach auf die Leinwände gebracht wurden (vgl. Schmerling 2007, S. 55).

Auch Ludwig Bergers Aschenputtelverfilmung »Der verlorene Schuh« (1923), dem in der Presse große Aufmerksamkeit zuteil wurde, ist nicht für ein Kinderpublikum produziert worden. In den Reaktionen auf die Uraufführung des Films, der durch Motive von Clemens Brentano und E.T.A. Hoffmann erweitert wurde, lassen sich Debatten aufzeigen, die grundsätzlich nur ein erwachsenes Publikum berücksichtigten. Herbert Ihering, Kritiker beim BÖRSEN-COURIER beschrieb die Situation folgendermaßen:

Es war mehr als ein großer Filmerfolg, es war der Durchbruch eines spezifisch deutschen Films, in keinem Land nachzumachen, und deshalb in jedem Land wirksam. Deutsch ist der Film nicht wegen seines Stoffes. Man könnte sich vorstellen, dass Aschenputtel in dem volkstümlichen Gegensatz von arm und reich, von Einfachheit und Glanz auch in Amerika gedreht werden könnte. Dieser Film ist deutsch, weil er der Sprache des deutschen Märchens etwas organisch Gleichwertiges im bewegten Bild gegenüberstellt. (ebd. 1923)

Ludwig Berger nutzte in »Der verlorene Schuh« zentrale Motive des Aschenputtelmärchens, um sich vom Stoff immer wieder ironisch zu distanzieren. Zwar hielt er die in Reimen verfassten Zwischentitel seines Stummfilms relativ kurz, was für Kinder und Jugendliche bei der Rezeption hilfreich war, jedoch wurden die Einblendungen wiederholt durch reflektierende Kommentare unterbrochen. Im 5. Akt des Films wird im Zwischentitel von der »Schuh-Neurose« gesprochen (Zensurkarte Nr. 07928, Film-Prüfstelle Berlin, 3.12.1923). Eine Beschreibung, die sich nicht an Kinder und Jugendliche wenden konnte. Auch im Programmheft zum Filmstart erläuterte Berger sein Anliegen, einen Märchenfilm für Erwachsene zu konzipieren:

Der Film beweist für das Märchen, daß das Märchen kein Stoff „von gestern“ und keine Angelegenheit nur „für Kinder“ ist. Die schöne Möglichkeit, daß sich das tiefste Wesen des Märchens (das „Erschaut-sein-wollen“) mit einer aus dem lebendigsten Zeitgefühl heraus geborenen Form deckt und bindet, mag wie ein Hornruf in das Dunkel der Gegenwart klingen und verkünden, dass der Geist der deutschen Romantik durch die Zeiten der Not und des Materialismus hindurch ein lebendiges „Morgen“ bedeutet. (zit. nach: Liptay 2004, S. 399)

Kinder und Jugendliche wurden in den Beurteilungen dieses Märchenfilms niemals als Publikum ernst genommen. Dennoch strömten sie in die Vorführungen von »Der verlorene Schuh«. Der Film wurde von der Film-Prüfstelle Berlin auch für Kinobesucher unter 18 Jahren zugelassen. Die Bestrebungen Ludwig Bergers, den Märchenfilm der Kinder- und Jugendunterhaltung zu entreißen, wurden spätestens Anfang der 1930er Jahre wieder aufgegeben. Mit dem Bruch ästhetischer Traditionen durch die Einführung des Tonfilms wurde der Märchenfilm nur noch als reine Kinderfilmproduktion begriffen und nicht mehr altersgruppenübergreifend wahrgenommen.

5.2.1. »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« von Lotte Reiniger (1923-26)

Eine der einflussreichsten Vertreterinnen des Märchenfilms in der Weimarer Republik war Lotte Reiniger. Mit ihren Silhouetten- oder Scherenschnittfilmen kreierte sie Anfang der 1920er Jahre ein spezifisches Märchengenre. Rudolf Arnheim beschrieb nach der Uraufführung der drei Kurzfilme »Doktor Doolittle und seine Tiere« (1928) in der WELTBÜHNE das Besondere ihrer Märchenverfilmungen:

Es ist nicht leicht, Märchen auch für das Auge lebendig zu machen, weil die zauberische Kraft, mit der sich Kinder Erzähltes vorstellen können, durch jedes Bild allzu leicht gelähmt wird. [...] Lotte Reiniger benutzt die ideale Technik: den Silhouettenfilm. Die Silhouette ist nicht so wirklichkeitsnah wie ein plastisches Ding, und sei es noch so phantastisch erdacht; sie bewahrt dadurch den Zuschauer, besonders den kindlichen, vor dem Entsetzen, das sich einstellt, wenn Märchenhaftes bis über einen gewissen Grad der Anschaulichkeit hinaus greifbare Wirklichkeit wird. Die bewegliche Silhouette hält mit Charme ganz die richtige Grenze zwischen Kunstprodukt und Leben; man glaubt ihr genug, um gefesselt zu werden, und man glaubt ihr nicht genug, um bei dem Erlebnis des Übernatürlichen eine Gänsehaut zu kriegen. (Arnheim 1928, S. 961)

Reiniger, geboren 1899 in Berlin, interessierte sich schon früh für den Film und das Schattentheater. Für Paul Wegeners Märchenfilme »Rübezahls Hochzeit« und »Der Rattenfänger von Hameln« fertigte sie die Zwischentitel an. 1919 ging sie an das neu gegründete *Institut für Kulturforschung* in Berlin, in dem experimentelle Animationsfilme produziert werden sollten. Dort entstand ihr erster eigener Silhouettenfilm »Das Ornament des verliebten Herzens« (1919). Alles im Film Dargestellte war mit der Schere ausgeschnitten und von einem speziell konstruierten Tisch mit einer Glasplatte in der Mitte abgefilmt. Die Figuren wurden in einzelnen Teilen aus Pappe und Blei angefertigt und mit dünnen Drähten zusammengehalten. Dadurch ließen sie sich in alle Richtungen bewegen. Auf dem von unten beleuchteten Tricktisch ordnete sie die Figuren an und nahm die einzelnen Szenen Bild für Bild auf (vgl. Strobel 2000, S. 6ff.). Reiniger beschrieb ihre Tricktechnik folgendermaßen:

Man kann die Figuren so beweglich wie möglich herstellen, sie auf eine von unten beleuchtete Glasplatte legen, die Kamera über der Glasplatte befestigen und die Figur aufnehmen, indem man vorsichtig Bildchen für Bildchen weiterrückt und jeweils eine Aufnahme macht. (1973, S. 90)

Bei einer Sekunde Film mit 24 Einzelbildern wurden für langsame Schrittfolgen der Figuren 12 Einzelbilder, für ein normales Gehen 8 und beim Rennen 6 Bilder in der Sekunde benötigt. Für einen einstündigen Silhouettenfilm konnten so bis zu 100.000 Einzelbilder erforderlich sein.

In ihren kunstvollen Scheren- und Silhouettenfilmen vereinigte Reiniger zwei alte Traditionen. Einerseits war die Silhouette in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert ein beliebtes Ausdrucksmittel, um kleine Geschichten zu erzählen. Andererseits war das Schattentheater besonders in China und den arabischen Ländern weit verbreitet. In ihren Märchenfilmen verband Reiniger diese beiden Einflüsse. Sie nutzte die Erzähltradition des Orients, der Gebrüder Grimm und Wilhelm Hauffs und setzte sie filmischästhetisch um. Neben der großen Menge an Einzelbildern und dem Problem, glaubwürdige Bewegungsabläufe zu erzeugen, war es am schwierigsten, die Zweidimensionalität der Bilder zu überwinden. Ihre Figuren besaßen kaum Innenkontur. Sie verwendete keinen gemalten Hintergrund, sondern mehrere Lagen mit grauem Papier, die den Bildern Tiefe geben sollten.

Die folgenden Kurzfilme Reinigers entstanden ausnahmslos nach Märchenvorlagen. »Der fliegende Koffer« (1921), »Aschenputtel« (1922) und »Dornröschen« (1923) wurden kaum in den Kinos gezeigt, fanden jedoch ihr Publikum in Schulvorstellungen. Auch diese Filme waren nicht ausschließlich für ein Kinderpublikum geschaffen. In Lotte Reinigers Erzählungen gab es keine pädagogischen Absichten. Sie wählte das Märchensujet aufgrund ihres künstlerischen Interesses an den jeweiligen Stoffen. Ferner war, wie bereits beschrieben, die Rezeption von romantischen Märchenthemem zu Beginn der Weimarer Republik äußerst beliebt (vgl. Erber-Groiß 1989, S. 243).

Gleiches gilt für den ersten abendfüllenden Trickfilm der deutschen Filmgeschichte »Die Abenteuer des Prinzen Achmed«, der von 1923 bis 1926 in Lotte Reinigers kleinem Potsdamer Trickfilmstudio in Zusammenarbeit mit ihrem Ehemann Carl Koch, Walther Ruttmann, Berthold Bartosch, Wolfgang Zeller und Alexander Kardan entstand. Koch übernahm die Aufnahmeleitung und die Kameraarbeit, Ruttmann erschuf die Bewegungen für die Wolken, Feuer spuckende Berge sowie die Schlachten und Zauberkämpfe. Bartosch erfand die Wellenbewegungen während des Seesturms und Zeller komponierte die Musik. Nach Motiven der orientalischen Märchenerzählung *Tausendundeine Nacht* erzählt der Film

von der abenteuerlichen Reise des Prinzen Achmed, der auf einem fliegendem Pferd seine Schwester Dinarzade sucht und aus den Klauen des bösen Zauberers befreien will. Auf der Insel Wak-Wak begegnet und verliebt er sich in die Fee Pari Banu, die von einem bösen Zauberer entführt wird. Mit der Hilfe einer guten Hexe will er den Bösewicht besiegen und Pari Banu retten. Aladins Wunderlampe soll ihm helfen, die Fee aus dessen Gewalt zu befreien. Zwischen der Hexe und dem Zauberer kommt es am Ende zu einem eindrucksvollen Zweikampf.

Für den 66-minütigen Film nahm Reiniger über 250.000 Einzelbilder auf, von denen ca. 100.000 Verwendung fanden. Einzelne Szenen wurden sogar koloriert. Die Gestaltung der vielen Figuren und Dekorationselemente dauerte drei Jahre. Während der Aufnahmen mussten ständig neue Erfindungen gemacht werden, um den hohen Ansprüchen Reinigers zu genügen. Sie lud wiederholt Kinder ein, erklärte ihnen die Tricktechnik und ließ sie an der Erstellung des Filmmaterials mitarbeiten (vgl. Strobel 2000, S. 3).

Zunächst fand sich kein Verleih für den Film. Mithilfe zahlreicher Freunde und Förderer, unter ihnen Bertolt Brecht, der die Poesetexte verfasste, gelang es am 2. Mai 1926 eine privat finanzierte Erstaufführung in der Berliner Volksbühne zu organisieren. Über 2.000 Besucher zeigten sich begeistert, die Presse reagierte positiv. Es wurde ein französischer Verleiher auf den Film aufmerksam. Die offizielle Premiere fand im Juli 1926 in Paris statt. Am 3. September 1926 kam der Film in die deutschen Kinos und wurde ein großer Erfolg bei Groß und Klein. Obwohl als abendfüllender Silhouettenfilm konzipiert, lief der Film häufig als Vorfilm, unter anderem vor »Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines« (1926) von Berthold Viertel. Der sehr komplexe Inhalt und die vielen Figuren in den fünf Akten des »Prinzen Achmed« dürfen für das junge Publikum jedoch sehr schwer fassbar gewesen sein. Der Film war für Kinder und Jugendliche freigegeben. Eine kurze inhaltliche und technische Einführung vor Filmbeginn schien für das Verständnis der Heranwachsenden jedoch unerlässlich. Auch wenn dem nicht immer Folge geleistet wurde, staunte das junge Publikum vor allem über die eindrucksvollen Bilder, wie beim Zweikampf zwischen der Hexe und dem Zauberer, in dem sich beide in immer neue Gestalten verwandeln (vgl. Strobel 1999).

Mit diesem ersten abendfüllenden Trickfilm der deutschen Filmgeschichte verschaffte sich Lotte Reiniger große internationale Geltung. »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« zählt heute zu den einflussreichsten Werken der Filmgeschichte.²

Nach dem großen Erfolg ihres letzten Films drehte Lotte Reiniger von 1927 bis 1928 eine Reihe von Kurz-Animationsfilmen nach Motiven des Kinderbuch-Klassikers »Doktor Dolittle und seine Tiere« (1920) von Hugh Lofting. Verglichen mit dem »Prinzen Achmed« fällt die einfache, klare Gestaltung der Figuren und der Hintergründe auf. Im Mittelpunkt der Handlung stehen die Abenteuer des Tierarztes Dr. John Dolittle, der sich mit allen Tieren verständigen kann. Im ersten von drei fertig gestellten Kurzfilmen macht sich Dolittle auf den Weg nach Afrika, um die Affen von einer mysteriösen Krankheit zu heilen. Vor Ort erleben er und seine Tiere viele Abenteuer. Sie müssen sich gegen Eingeborene zur Wehr setzen und eifersüchtige Löwen besänftigen. Am Ende kann Dolittle allen Geschöpfen, denen er begegnet, helfen.

Die drei Episoden von »Doktor Dolittle und seine Tiere« richteten sich wiederum nicht ausschließlich an Kinder und Jugendliche. Dennoch sind diese Silhouettenfilme die lehrhaftesten Werke Reinigers während ihrer Schaffenszeit in der Weimarer Republik. Die Adaption des Märchens zeigt einen verarmten Doktor der Tiere, der ohne Gewalt zum Freund aller Kreaturen emporsteigt. Die pädagogischen Absichten und die Schlichtheit der Handlung lagen jedoch ausschließlich im märchenhaften Sujet begründet.

Lotte Reinigers Silhouetten- oder Scherenschnittkunst, die half, den Trickfilm in Europa zu etablieren, wird häufig als Beweis einer aufkommenden deutschen Kinder- und Jugendfilmtradition herangezogen. Ihr Filmwerk in der Zeit der Weimarer Republik stellte sie selbst jedoch nicht in den Kontext eines Kinder- und Jugendfilms:

Wir gehörten nicht zur Industrie. Wir waren immer Außenseiter und wir machten immer nur das, was wir wollten. Unsre Freunde waren Künstler vom selben Kaliber, die je auf eigene Weise an ihre Filme herangingen, Leute wie Ruttman, Bartosch, Richter und Eggeling und andere. (zit. nach: Happ 2004, S. 148f.)

² In der Filmgeschichtsschreibung wird »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« als erster abendfüllender Spielfilm der Filmgeschichte bezeichnet. Bereits 1917 entstand jedoch der 70-minütige argentinische Trickfilm »El Apóstol«, der als verschollen gilt. Angeblich wurden die letzten Filmkopien 1926 bei einem Brand vernichtet. »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« ist somit lediglich der erste abendfüllende Trickfilm der deutschen Filmgeschichte.

Auch die zeitgenössische Filmkritik sah ihre Arbeiten eher in der künstlerischen Umgebung der Malerei oder Filmavantgarde und hob ebenso wie Béla Balázs den Kunstanspruch der von Reiniger geschaffenen neuen Formen hervor:

Marionetten und Silhouetten sind von vornherein Kunstformen. Es sind absolute Bilder. Die Kamera hat mit ihrer optischen Gestaltung nichts zu tun. Der Film ist dabei nur eine Technik, die fertigen Formen zu bewegen. Er vermag durch die Montage ihrem Spiel wohl auch einen Rhythmus zu geben, der mit Schnüren und Stäbchen nicht zu schaffen wäre. Aber die künstlerische Schöpfung geschieht jedenfalls nicht durch die Kamera. Nicht Leben wird hier geformt, sondern fertige Formen werden lebendig durch Technik. [...] Das war auch eine Flucht vor der Literatur, die zu diesen artistisch stilisierten Filmen führte. Denn die entzückenden Puppenfilme von Starewitsch [polnischer Puppentrickfilmer, Anm. d. Autors], die zarten, schönen Silhouettenfilme der Lore Reiniger haben wohl auch eine Fabel. Aber keine literarische. Denn die Erfindung beginnt nicht erst bei der Geschichte, sondern schon bei der visuellen Erscheinung dieser Wesen. Schon wie sie aussehen, ist Märchen. Nicht die Handlung bestimmt den Märchencharakter, sondern die Form der Gestalten. Visuelle Phantasie ist die bewegende Kraft. Jene andere Welten, in die uns [...] Lotte Reiniger in »Prinz Achmed« führ[t], sind vor allem andere Formwelten. Sie liegen schon jenseits jeder Verzauberung. Denn es sind keine Wunder, die in *unsere* Welt einbrechen. Es ist eine in sich geschlossene andere Gesetzmäßigkeit einer *anderen* Welt. (2001, S. 97f.)

Der Einfluss des ersten abendfüllenden Trickfilms der deutschen Filmgeschichte auf die Entwicklung einer sich langsam herausbildenden Kinder- und Jugendfilmproduktion soll hier nicht in Frage gestellt werden. Im zeitgenössischen Kontext besaß »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« jedoch keine herausgehobene Stellung innerhalb der Kinder- und Jugendkultur. Detektiv- und Abenteuerfilme, Realverfilmungen von Märchen sowie historische und sozialkritische Spielfilme hatten Mitte der 1920er Jahre ein größeres Wirkungspotential auf das junge Publikum.

5.2.2. »Kalif Storch« von den Gebrütern Diehl (1929/30)

Der große Einfluss von Reinigers Filmen auf die Entwicklung des Trickfilms zeigte sich gegen Ende der Weimarer Republik im Erstlingsfilm der Brüder Paul, Hermann und Ferdinand Diehl. Inspiriert von »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« begannen sie im

Frühjahr mit dem Dreh des Silhouettenfilms »Kalif Storch«. Dieser 42-minütige Kurzfilm, nach einem Märchen von Wilhelm Hauff, erzählt die Geschichte des Kalifen von Bagdad. Dieser kauft sich ein Zauberpulver, mit dem er und sein Großwesir sich in Störche verwandeln können. Nachdem sie den Zauberspruch vergessen haben, treffen sie auf eine verzauberte Prinzessin, mit deren Hilfe sie sich zurückverwandeln.

Ähnlich wie bei »Doktor Dolittle« tauchen zahlreiche Tiere in diesem Silhouettenfilm auf. Die Gebrüder Diehl verzichteten jedoch auf die aufwendigen Scherenschnitte im Hintergrund und zeichneten diese Flächen. Ferner experimentierten sie mit Spezialeffekten, um Wasser, Sand oder Wolken zu simulieren und verwendeten eine Erzählerstimme, die in Reimen die Geschichte erklärt.

»Kalif Storch« richtete sich weitaus direkter an Kinder und Jugendliche, als die zuvor erschienenen Märchenfilme Reinigers. In den 1930er Jahren widmeten sich die Gebrüder Diehl der Gestaltung von Puppenfilmen und setzten mit der Figur des „Mecki“ neue Maßstäbe für den Kinder- und Jugendfilm bis in die 1960er Jahre.

5.3. Historische und Sozialkritische Filme

Mitte der 1920er Jahre wurden verstärkt historische Filme produziert, die häufig von Kindern und Jugendlichen gesehen wurden. Sogar Fritz Langs zweiteiliger Stummfilmklassiker »Die Nibelungen« (1922-24) über den germanischen Sagenstoff sowie die »Fridericus Rex«-Filme (1920-23) galten als kindgemäße Verfilmungen (vgl. Clemens 1931, S.72). Während Weltkriegsverfilmungen erst nach 1925 vermehrt in die Kinos kamen, konzentrierte sich unmittelbar nach Beendigung des Kriegsgeschehens der historische Blick vor allem auf die Ereignisse um den preußischen Aufstieg zur Großmacht. Auffällig viele Preußenfilme thematisierten vor allem die zeitlichen Epochen des Siebenjährigen Krieges, der Napoleonischen Befreiungskriege und der Zeit Bismarcks. Insbesondere die vierteilige Verfilmung des Lebens Friedrichs des Großen – der »Fridericus Rex«-Reihe – mit Otto Gebühr in der Hauptrolle, erfreute sich altersübergreifend großer Beliebtheit. Die ersten drei Teile beschreiben die Jugend des späteren Königs, den Konflikt mit dem Vater und die ersten Regierungsjahre. Der letzte Film thematisiert die entscheidenden Tage der Schlacht bei Leuthen gegen die Österreicher. Trotz der späteren heftigen Auseinandersetzungen um die

filmische Darstellung Preußens, erhielten alle vier Teile das Prädikat „volksbildend“ und wurden für Kinder und Jugendliche zugelassen (vgl. Stiasny 2003, S. 275). Während die linke und liberale Presse die Zurschaustellung des preußischen Staates kritisierte, wurde die Inszenierung der Machtsymbole preußischer Monarchie auf konservativer Seite bejubelt. Dies führte sogar zum Versuch, Jugendliche gezielt in die Kinos zu locken. Die Schilderungen der Filmkritiker waren derart plastisch und pathetisch, dass sie auch als Aufforderung des Kinobesuchs gelesen werden konnten. Fred Hildenbrandt schrieb trotz kritischer Betrachtung der Kriegsbilder im BERLINER TAGEBLATT am 20. März 1923:

Nur, wenn man in sich hineinlauscht, hört man das Paradegeschmetter überbrüllt von Erinnerungen an Dinge, die noch nicht lange her sind, sieht man das Degenblitzen und Standartenfunkeln überweht von Bildern, die noch zu nahe sind, als daß man sie so eilig vergessen könnte. [...] denn der jubelnde Beifall gestern schwieg gelangweilt vor dem Zauber eines schönen meisterlichen Bildes auf der Leinwand, kam aber wie ein Gewitter vor den Paraden, den Infanteriekolonnen, den Schwadronen und Kanonen, den Gefechten, den schlagenden, stoßenden, schießenden, sterbenden Grenadieren. Es war ganz egal, was da ankam, Preußen oder Österreicher; nahten Kolonnen, empfing sie dröhnender Beifall. (zit. nach: Stiasny 2003, S. 276)

Der Einfluss der Erwachsenen auf Kinder und Jugendliche beim Kinobesuch der »Fridericus Rex«-Reihe lässt sich gegenwärtig nicht mehr nachweisen. Festzuhalten bleibt jedoch, dass insbesondere männliche Jugendliche äußerst empfänglich für Kriegs- und Soldatenstoffe waren und somit zum Kinopublikum der Preußenfilme gezählt werden müssen. Auch ist davon auszugehen, dass rechtkonservative Lehrer und Pädagogen die Spielfilme über Friedrich den Großen in Schulvorführungen verwendeten.

Neben den Verfilmungen historischer Ereignisse, wurde Mitte der 1920er Jahre eine Reihe von sozialkritischen Filmen produziert. Die großstädtische Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen spielte sich während der Weimarer Republik überwiegend im öffentlichen Raum, also auf der Straße und den Hinterhöfen der Mietshäuser ab (vgl. Peuckert 2008, S. 149). So verwundert es nicht, dass die Filmemacher und die Produktionsfirmen diesen Aspekt der Straßenkindheit und -jugend vermehrt auf die Kinoleinwände brachten. Realistische Ereignisse des kindlichen Alltags, sogenannte Kindertragödien, standen im Mittelpunkt dieser Spielfilme. Die Zille-Verfilmungen, Mitte der 1920er Jahre, etablierten einen Teilbereich des sozialkritischen Spielfilms, in denen Kinder und Jugendliche erstmals als Hauptdarsteller

auftraten. Aufgrund der eigenen Alltagssituation während der schwierigen wirtschaftlichen Lage in der Rezession, wurden soziale Themen als Teil der Kinder- und Jugendwelten auch für das junge Kinopublikum immer bedeutsamer. Zahlreiche Filme, die im Straßenmilieu angesiedelt waren, Proletarierdramen, aber auch eskapistische Filmoperetten, Militärschwänke und die bereits beschriebenen Historienfilme warben um die Zielgruppe der Heranwachsenden.

5.3.1. »Die Unehelichen« von Gerhard Lamprecht (1926)

„Noch kein Kinderfilm war so ergreifend, weil noch kein Kinderfilm Wesen und Art des Kinderfilms so echt spiegelte“ (Nürnberg 1926), so beschrieb DAS 12-UHR BLATT Gerhard Lamprechts Film »Die Unehelichen« (1926). In diesem wird die Geschichte von drei unehelichen Kindern erzählt, die unter der Obhut eines Ehepaars stehen. Der Mann trinkt und misshandelt die Kinder. Als die sechsjährige Lotte halb verhungert an Herzschwäche stirbt, werden die beiden anderen Kinder dem Ehepaar weggenommen. Die vierjährige Frieda kommt zu einem Müller und der 13-jährige Peter wird von einer reichen Frau aufgenommen. Sein neues Glück scheint in Gefahr, als sein leiblicher Vater auftaucht. Er hat kein Anrecht auf sein uneheliches Kind und beantragt deshalb die Adoption. Doch der Junge will lieber sterben, als bei seinem Vater zu leben. Am Ende kehrt Peter wieder zu seiner Pflegefamilie zurück.

Dem Drehbuch lagen neben den Zeichnungen Heinrich Zilles Aktenmaterial des *Vereins zum Schutz der Kinder vor Ausnutzung und Misshandlung* zu Grunde. Im Mittelpunkt stand dabei der Vater-Sohn-Konflikt, der sich im *Zille-Milljöh* zum gewaltsamen Generationskonflikt ausweitete. Lamprecht schilderte mit seiner Kindertragödie die Probleme und Sehnsüchte vieler Kinder in der Weimarer Republik, die an den sozialen Umständen und der verweigerten Hilfe durch die staatlichen Institutionen zerbrachen. Heinz Michaelis schrieb 1926 im *ILLUSTRIERTEN FILM-KURIER*: „Das Kind ist dazu geschaffen, tragische Konflikte bis zu den äußersten Konsequenzen zu durchleben; sein Fühlen und Denken wurzelt im Unbedingten“ und hob die Bedeutung der Kinderdarsteller für diese „erste Kindertragödie des Films“ (ebd. 1926) hervor. Gerhard Lamprecht gelang es in seiner Inszenierung, die Atmosphäre der Kinderzeichnungen Zilles milieugenau und authentisch auf die Leinwand zu bringen. In der Abendausgabe des *BERLINER BÖRSEN-COURIERS* schrieb Fritz Walter 1926:

Lamprecht hat den Blick für die Unerbitterlichkeit des Gegenständlichen; von hier aus inszenierte er seinen Film. Ein Junge wird vom Auto überfahren; das nächste Bild: Die Schiefertafel über dem Krankenhausbett, auf die mit Kreide der Name des Patienten geschrieben wird. Der betrunkene Pflegevater will vom Bett aufstehen, um seine Ziehkinder zu verprügeln; man sieht nur, wie er langsam das Bein auf den Boden setzt, mit einer schleichend brutalen Bewegung. Ein Parkwächter vertreibt die Kinder von der Wiese, auf der sie Gras für ihre Kaninchen sammeln; man sieht – quer ins Bild hineinragend – den drohend geschwungenen Stock des Wächters und in verschwimmender Entfernung die flüchtenden Kinder. (ebd. 1926)

Der Film richtete sich in seiner Anklage überwiegend an ein erwachsenes Publikum. Die Beschreibung des kindlichen Milieus und die natürliche und sensible Darstellung der Kinderfiguren schlossen junge Zuschauer jedoch keineswegs aus. Der Zwischentitel „Eine Kindertragödie“, der sich auch in der Vorankündigung wiederfand, suggerierte dem Kinopublikum eine spezifische Kinderthematik und zeigte, dass die tragenden Rollen ausschließlich von Heranwachsenden verkörpert wurden. Die Berliner Bildstelle genehmigt die Bewerbung des Films in Lichtspieltheatern ausdrücklich auch vor einem jugendlichen Publikum (Zensurkarte Nr. 13565, Film-Prüfstelle Berlin, 27.08.1926). In der spezifischen Darstellung von Kindheitsthemen liegt die Bedeutung von »Die Unehelichen« für eine aufkommende Kinder- und Jugendfilmtradition in Deutschland. Das junge Publikum wurde zuvor lediglich als Teil der Kinobesucher wahrgenommen und trat mit dieser Kindertragödie erstmals in den gesellschaftlichen und filmischen Fokus. Lamprechts Verdienst war es, die zeitgenössischen kindlichen Empfindungen ernst zu nehmen und sie innerhalb einer von Erwachsenen geprägten Lebenswelt glaubhaft darzustellen:

Er zeigt, wie beeinflussbar diese Kinder durch äußere Widerstände, durch innere Erschütterungen sind, wie sie das Grauen packt, wenn ein Haustier zerschmettert am Boden liegt, wie die Furcht über ihrem jungen Leben liegt, das gar nicht mehr blühend, sondern nur noch lastend ist. Die Leiden der Kinder sind heroische, stille Taten, die Leiden der Kinder graben sich ein. (Nürnberg 1926)

Diese Fähigkeit, sich überzeugend in Probleme von Kindern und Jugendlichen hineinzusetzen, sollte Gerhard Lamprecht nach der Tonfilmwende mit der Verfilmung von Emil Kästners »Emil und die Detektive« (1931) noch einmal unter Beweis stellen.

5.3.2. »Kameradschaft« von G.W. Pabst (1931)

Neben sozialkritischen Filmen wurden Kindern und Jugendlichen auch realistische Kriegsthemen gezeigt. In »Kameradschaft« (1931) von Georg Wilhelm Pabst werden Krieg und Völkerhass nach dem Ersten Weltkrieg durch die Solidarität zwischen Bergleuten in Deutschland und Frankreich überwunden. Nachdem in einer französischen Zeche zahlreiche Bergleute verschüttet werden, machen sich deutsche Arbeiter gegen den Willen ihrer Vorgesetzten auf, um ihren Kollegen jenseits der Grenze zu helfen. Der Film kam 1931 in die Kinos und war wenig erfolgreich. Trotzdem wurde »Kameradschaft«, der mehrere Unglücksszenen beinhaltet, die mit Bildern des zurückliegenden Krieges vergleichbar waren, auch für Vorführungen vor Schulkindern verwendet. Die LICHTSPIEL-RUNDSCHAU schrieb 1931 von einer Aufführung vor über tausend Schulkindern im Berliner Bezirk Prenzlauer Berg:

In schlichter, eindrucksstarker Weise sprach Bürgermeister Genosse Dr. Ostrowsky die einführenden Worte, dann rollte der Film, der mit scharfer Sonde menschliches Elend und bitterste Qual bloßlegt [...]. Totenstille herrschte in dem großen Raum, nur einmal von starkem Beifall der jungen Menschen unterbrochen, als die Grenze fällt. [...] Was man hier den Schülern bot, ist so wertvoll, daß man nur hoffen kann, diese praktische Aufklärungsarbeit nachgeahmt zu sehen. (o.A. 1931)

Szenen von Verschütteten, vom Zusammenbrechen der Stollen und die Visionen vom Schlachtfeld des Ersten Weltkrieges schienen problematisch für eine Aufführung vor Kindern und Jugendlichen. Der Botschaft einer Völkerverständigung, der Solidarität zwischen deutschen und französischen Bergarbeitern bei einem Grubenunglück wurde von Pädagogen jedoch eine größere Bedeutung eingeräumt. Damit lässt sich eine direkte Linie zu den öffentlich geführten Diskussionen um die Kriegsdarstellungen der »Fridericus Rex«-Filme ziehen. Auch wenn dort die konservative Filmkritik die militärischen Ideale des Preußentums betonte, während in »Kameradschaft« die Bedeutung der dargestellten Völkerverständigung im Mittelpunkt stand, ähnelten sich die Argumente. Einzig die politische und gesellschaftliche Position der Befürworter war für die Filmauswahl in Schulvorführungen entscheidend. Dessen ungeachtet blieb die Film begleitende Erklärung des historischen Kontextes bei realistischen Darstellungen von Krieg, häuslicher Gewalt und sozialen Elends auf der Leinwand vor Kindern und Jugendlichen obligatorisch (vgl. Hohmann, S. 45).

5.4. Adoleszenzfilme

Wie bereits erwähnt, kann eine altersspezifische Analyse von Kinder- und Jugendfilmen in dieser Arbeit nicht gewährleistet werden. Der Grund hierfür ist die fehlende differenzierte Auseinandersetzung mit den Besonderheiten kindlicher und jugendlicher Entwicklungsphasen im Kontext des Filmkonsums während der Weimarer Republik. Am Beispiel der Adoleszenzfilme, die sich mit Generationskonflikten und Pubertätskrisen beschäftigen, soll der Kinder- und Jugendfilmkanon der Weimarer Filmproduktion jedoch um diese beliebten Jugendfilmstoffe erweitert werden. Bereits Emilie Altenloh wies 1914 auf den unterschiedlichen Filmgeschmack von Jungen und Mädchen sowie den einzelner Altersgruppen hin und betonte das Interesse der 15 bis 16-Jährigen an schwärmerisch-sentimentalen Liebes- und Sittendramen (vgl. ebd., S. 61ff.). Sie hätten in dieser Altersgruppe eine ähnliche Bedeutung, wie die Indianer- und Räubergeschichten, so Altenloh (ebd., S. 67).

Zunächst standen die warnenden Stimmen der Kinoreformer über die schädlichen Auswirkungen der dargestellten Liebesgeschichten im Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion. Eine Unterteilung des schützenswerten Kinder- und Jugendpublikums in Altersstufen wurde dabei nicht in die Argumentationen einbezogen. Erst 1925 griff Felix Lampe in seinem Aufsatz *Der Jugendfilm* die allgemeine institutionalisierte Definition aller Altersgruppen zwischen 6 und 18 Jahren im Reichslichtspielgesetz auf und kritisierte diese:

Bei uns schützt das Lichtspiel-Gesetz, das Kindern unter 6 Jahren den Zutritt ins Lichtspielhaus sperrt, die Kleinsten vor dem Film; aber dasselbe Gesetz stellt, sofern der Bildstreifen für Jugendliche bis zu 18 Jahren zugelassen ist, das gleiche Bildwerk ohne Unterschied dem A-B-C-Schützen, der mit 6 Jahren in die Schule eintritt, wie dem aus der Kindheit sich herausmauernden Backfisch oder dem mit dem Reifezeugnis zu entlassenen Gymnasialprimaner zur Besichtigung frei. Sofern der jugendliche Zuschauer seinen Platz bezahlt, mag er sich beliebig die für Jugendliche zugelassenen Filme ansehen. (ebd. 1925, S. 240)

Die Spielfilmproduktion der Weimarer Republik reagierte auf die weit gefassten Zensurbestimmungen, die nachlassenden Diskussionen um die sittlichen Gefahren des Spielfilms auf Kinder- und Jugendliche sowie auf die steigende Wahrnehmung des jungen Zuschauers als Teil der Kinoöffentlichkeit mit dem einsetzenden Trend der Verfilmung von Jugendfragen um 1926/27. Siegfried Kracauer ordnete in seinem Buch *Von Caligari zu Hitler* den „Jugendstudien“ unter anderem Paul Czinners »Der Geiger von Florenz«,

»Primärerliebe« (1927) von Robert Land, »Der Kampf des Donald Westhof« (1927) von Fritz Wendhausen und Richard Oswalds »Frühlings Erwachen« (1929) zu (ebd. 1984, S. 169f.). Im Kontext des hier verwendeten Genres des Adoleszenzfilms fehlen in dieser Aufzählung noch »Die Siebzehnjährigen« (1928) und »Revolte im Erziehungsheim« (1929/30) unter der Regie von Georg Asagaroff, »Geschminkte Jugend« (1929) von Carl Boese sowie der Tonfilm »Mädchen in Uniform« (1931) von Leontine Sagan. Die meisten der genannten Spielfilme ereilte vor den Zensurprüfstellen dasselbe Schicksal. Nahezu alle erhielten Jugendverbot, welches das antizipierte junge Publikum offiziell ausschloss. Dennoch sind die Adoleszenz Dramen für die Entwicklung eines Kinder- und Jugendspielfilms in der Weimarer Republik bedeutend. Das Interesse an Jugendfilmstoffen erreichte die Weimarer Filmwirtschaft und wurde Genre bildend. Beispielhaft sollen hier zwei Spielfilme untersucht werden, die Pubertät als eigenständige Phase von Jugend heraushoben und jugendliche Sexualität thematisierten.

5.4.1. »Der Geiger von Florenz« von Paul Czinner (1925/26)

Einer der wenigen für Kinder und Jugendliche zugelassene Adoleszenzfilme war Paul Cziners »Der Geiger von Florenz« aus den Jahren 1925/26 (Zensurkarte Nr. 12525, Film-Prüfstelle Berlin, 09.03.1926). In diesem frühen Beispiel des Genres wurde das Thema des Heranwachsens als Generationskonflikt mit einer ersten Liebesschwärmerei kombiniert. Die LICHTBILD-BÜHNE schrieb über den Film:

Mit wenigen Worten ist die simple Geschichte erzählt. Sie beginnt im Stil von "Trotzkopf" oder ähnlichen Backfischromanen mit der Eifersucht einer halberwachsenen Tochter [Elisabeth Bergner] auf ihre junge Stiefmutter. Zwangsweise Verschickung in ein Schweizer Pensionat, abenteuerliche Flucht nach Italien, Verkleidung als vagabundierender Junge, Entdeckung durch einen Maler, gegenseitiges Verlieben, Versöhnung mit dem Elternhaus, Kuß und . . . Schluß! Also wirklich nicht viel. (Mendel 1926)

Das Besondere dieser Verfilmung, so betonten es alle zeitgenössischen Filmkritiken, war die Hauptdarstellerin Elisabeth Bergner. Als gefeierte Bühnendarstellerin begann sie relativ spät mit der Arbeit am Film. »Der Geiger von Florenz« war erst ihre dritte Filmrolle und begründete die enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur Paul Czinner. In dieser Verfilmung verkörperte sie die Rolle der jungenhaften Pubertierenden im Alter von 28 Jahren. Damit steht

sie in der Tradition der von Erwachsenen dargestellten jugendlichen Protagonisten der frühen 1920er Jahre. Erst gegen Ende des Jahrzehnts sollten die Darsteller sich auch vom Alter ihren Rollen tendenziell annähern. Die Identifikation des Kinder- und Jugendpublikums mit der zentralen Figur über die Hauptdarstellerin wurde demnach erschwert. Das Verwertungsmotiv der Filmindustrie mit der Besetzung jugendlicher Protagonisten ein junges Publikum zu binden, wie es Ursula von Keitz bei späteren Adoleszenzfilmen feststellte, lässt sich hier noch nicht anwenden (vgl. 2005, S. 238).

Die Identifikation mit dem Geschehen auf der Leinwand funktionierte beim Kinder- und Jugendpublikum vor allem über die Handlung. Renée „ist ein in den Vater verliebtes junges Mädchen, das auf seine neue Stiefmutter eifersüchtig ist. [...] Sie ist bei der Schlußapotheose ein in den Maler verliebtes junges Mädchen“ beschrieb Siegfried Kracauer (1926) in der FRANKFURTER ZEITUNG die Rahmenhandlung von »Der Geiger von Florenz«. Damit verband er das Aufbegehren der jugendlichen Figur gegen die Abwehrhaltung des Elternhauses mit dem Liebessujet, das am Ende durch den ausgesprochenen Heiratswunsch angedeutet wurde. Auch zeigt sich in Paul Czinners Spielfilm, wie in vielen Adoleszenzfilmen der Weimarer Zeit, das wiederkehrende Motiv einer mehrdeutigen Geschlechterkonstruktion. Renée wurde als androgyne Figur angelegt, deren physische und psychische Ambiguität sich erst durch die Flucht nach Italien und ihre Bekanntschaft mit dem Künstler löst. Ihre langsam erwachende sexuelle Neugier verlagert sich vom leiblichen Vater zur väterlichen Bezugsperson während der Flucht durch Italien. Am Ende lösen sich alle pubertären Verwirrungen durch die Akzeptanz des Vaters auf, indem er den Maler bittet, seine zukünftige Frau zu küssen.

»Der Geiger von Florenz« behandelt jugendliche Themen aus einer deutlich erwachsenen Sichtweise. „Das Kino ist, bei Filmen, die Erotik und Sexualität auch nur streifen, in diesen Jahren zumindest offiziell, fast ausschließlich ein Erwachsenenmedium“, bemerkte Ursula von Keitz treffend (ebd. 2005, S. 238). Für die Entwicklung eines Kinder- und Jugendfilms ist dieses Beispiel insofern interessant, als dass der Film Themen, Figuren- und Genderkonstruktionen sowie Konflikte aufnimmt, die gerade gegen Ende der Weimarer Republik in vielen Adoleszenzfilmen und Literaturverfilmungen wiederholt dargestellt wurden. Dies förderte das kind- und jugendgerechte Verständnis für Probleme und Wünsche der Heranwachsenden und begünstigte die Etablierung eines Kinder- und Jugendfilms gegen Ende der Weimarer Republik.

5.4.2. »Mädchen in Uniform« von Leontine Sagan (1931)

Eine besondere Stellung innerhalb des hier beschriebenen Kinder- und Jugendspielfilms während der Weimarer Republik kommt, trotz des Jugendverbotes (Zensurkarte Nr. 29999, Film-Prüfstelle Berlin, 01.10.1931), dem 1931 entstandenen Tonfilm »Mädchen in Uniform« von Leontine Sagan zu. Der Regisseur Carl Froehlich übernahm die Koordination der filmischen Adaption des Theaterstücks »Gestern und heute« von Christa Winsloe und wurde im Abspann mit dem Titel „künstlerische Oberleitung“ erwähnt. Vor und hinter der Kamera standen überwiegend weibliche Mitarbeiter und Darsteller. Der Spielfilm vereint die Rebellion gegen die preußische Internatserziehung mit dem Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe und zeigt die möglichen Folgen dieser repressiv-autoritären Pädagogik.

Die 14-jährige Manuela von Meinhardis (Hertha Thiele) wird in ein Potsdamer Stift für die Töchter verarmter Offiziere gebracht. Hier soll sie mit preußischem Drill erzogen werden. Der autoritäre und patriarchale Stil der Oberin (Emilie Unda) an der Schule widerspricht jedoch der sensiblen und phantasievollen Natur des jungen Mädchens. In der Lehrerin Fräulein von Bernburg (Dorothea Wieck) findet sie eine Verbündete. Manuela reagiert auf die ihr von der Erzieherin entgegengebrachte Zuneigung mit pubertärer Schwärmerei. Nach einer erfolgreichen Schultheateraufführung, in der Manuela die Hauptrolle spielt, gesteht sie leicht angetrunken Fräulein von Bernburg öffentlich ihre Liebe und fällt anschließend in Ohnmacht. Daraufhin bringt sie die Oberin ins Krankenzimmer und isoliert sie von den Mädchen. Fräulein von Bernburg wird für den Skandal verantwortlich gemacht. Als Manuela versucht, sich in ihrer Verzweiflung das Leben zu nehmen, können ihre Mitschülerinnen dies im letzten Moment verhindern.

Der zentrale Konflikt in »Mädchen in Uniform« ist die Auseinandersetzung mit den Folgen der preußischen Erziehungsart. Die beiden Hauptfiguren Manuela und Fräulein von Bernburg rebellieren gegen den kühlen und ritualisierten Alltag im Mädchenstift, an dem die 14-jährige letztendlich zerbrechen wird. Leontine Sagan beschrieb ein autoritäres und militaristisches Internatssystem, das Schule als antidemokratisch und patriarchal verstand. Als Vertreterin dieses Ansatzes fungierte die Oberlehrerin des Stifts, deren wichtigstes Ziel die Erziehung der Mädchen als zukünftige „Mütter von Soldaten“ ist. Diesem durchgängig negativ dargestellten Wertesystem stellt der Film die emotionalen Ausbrüche der Hauptfigur gegenüber. Gestützt wird diese Position durch die humanistischen Pädagogikansätze Fräulein von Bernburgs.

Damit steht diese filmische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen erzieherischen Positionen ganz in der Tradition der Spielfilme zum Ende der Weimarer Republik, die in Schulen oder anderen Erziehungseinrichtungen spielten und in denen meist jugendliche Darsteller auftraten.

In der zeitgenössischen Presseberichterstattung sowie der filmhistorischen Kritik dominierten zwei gegensätzliche Positionen, die »Mädchen in Uniform« entweder im Kontext einer antifaschistischen Position der Filmemacherin und der Autorin sahen oder die homoerotischen Elemente vor allem des Theaterstücks betonten. Die narrative Auseinandersetzung mit dem militaristisch geprägten preußischen Schulsystem stand im Mittelpunkt vieler zeitgenössischen Filmkritiken wie beispielsweise Siegfried Kracauers Analyse des Films in der FRANKFURTER ZEITUNG (1931). Im Rahmen des hier betrachteten Kinder- und Jugendspielfilms erscheint die zweite Lesart ebenso bedeutsam. Im Theaterstück von Christa Winsloe, die zudem am Drehbuch mitwirkte, steht die gleichgeschlechtliche Schwärmerei deutlich im Vordergrund. Die Bühneninszenierung im Jahre 1930 war gleichzeitig Skandal und großer Publikumserfolg. Carl Froehlich wollte die Verfilmung des Stückes jedoch auch für ein männliches Publikum interessant gestalten und entschied sich, Einfluss auf das Drehbuch zu nehmen (vgl. Filmstelle VSETH/VSU 1988, S. 142). Somit trat die homoerotische Thematik zugunsten der Kritik am preußischen Erziehungssystem zurück. Die Darstellung der angedeuteten gleichgeschlechtlichen Liebe zwischen Manuela und Fräulein von Bernburg antizipierte jedoch vor allem ein junges weibliches Publikum.

Der von Richard W. McCormick in seinem Aufsatz *Political and Sexual Emancipation in Leontine Sagan's MÄDCHEN IN UNIFORM (1931)* aufgeworfene Diskurs um die Faszination der Schülerinnen an der modernen Massenkultur im Film, ist für die in dieser Arbeit angewendete Definition des Kinder- und Jugendfilms in der Weimarer Republik bedeutend: „In addition, the film manifests a number of specific, positive attitudes toward phenomena commonly associated with modernity in Weimar: jazz, the adulation of film stars, ‚trashy‘ popular novels, and ‚sex appeal‘“ (ebd. 2009, S. 278). Sowohl in der Vorlage als auch im Drehbuch zu »Mädchen in Uniform« wurden Erzeugnisse der modernen, großstädtischen Massenkultur aufgegriffen. Ilse (Ellen Schwanneke), eine von Manuelas besten Freundinnen, besitzt eine geheime Bildersammlung von Filmstars wie Hans Albers und diskutiert mit den anderen Mädchen, wer mehr Ausstrahlung besitze, der Schauspieler oder Henny Porten. Auch

Siegfried Kracauer bemerkte in *Von Caligari zu Hitler* rückblickend die Bedeutung dieser Szene:

Von 1930 bis 1933 spielte der Schauspieler Hans Albers die Helden der Filme, in denen typisch bürgerliche Tagträume unverzüglich Erfüllung fanden; seine Heldentaten erfreuten die Herzen des Arbeiterpublikums, und in *MÄDCHEN IN UNIFORM* sehen wir, wie seine Fotografie von den Töchtern aristokratischer Familien verehrt wird. (ebd. 1984, S. 15)

Ferner liest Manuela in ihrer Freizeit gern Trivialliteratur und muss diese Romane vor den Lehrerinnen im Stift verstecken. Auch nach der Aufführung des Theaterstückes zeigt sich die Begeisterung der Mädchen an der Populärkultur. Zuerst tanzen sie gemeinsam Walzer, um letztendlich lautstark nach moderner Jazzmusik zu verlangen. Leontine Sagan stellte diese Elemente jugendlicher Rebellion den aristokratischen Ansichten der Oberlehrerin gegenüber. Filmästhetisch wird der Gegensatz zwischen der Unschuld der Mädchen und dem Drill im Potsdamer Stift durch Hell-Dunkel Kontraste unterstützt. Manuela wird oft in hellen Nahaufnahmen gezeigt, während die Oberlehrerin nur in dunklen Kostümen und häufig in Totalen zu sehen ist.

Obwohl der Film für Jugendliche unter 18 Jahren letztendlich nicht freigegeben wurde, antizipierte die Produktionsfirma, die Deutsche Film-Gemeinschaft GmbH, während der Konzeptions- und Drehphase noch ein junges Publikum. Abgesehen von den zentralen Sprechrollen besetzte Sagan aus Oberschulen ausgewählte Laiendarstellerinnen. Im Gegensatz zu Hertha Thiele waren die Nebendarstellerinnen damit im selben Alter wie ihre Figuren. Diese Tendenz, junge Darsteller ohne Schauspielerfahrungen in Kinder- und Jugendspielfilmen einzusetzen, etablierte sich zeitgleich im Genre der Literaturverfilmungen und begünstigte die Identifikationsangebote an ein junges Kinopublikum.

5.5. Literaturverfilmungen

Gegen Ende der Weimarer Republik kamen zahlreiche Literaturverfilmungen in die Kinos, die auf Kinder- und Jugendbüchern basierten und überwiegend junge Laiendarsteller in den Hauptrollen zeigten. Oft beschrieben diese Filme das Kollektive, in dem der einzelne Heranwachsende erst in einer Gruppe von Kindern und Jugendlichen aufging. Im Mittelpunkt standen meist jugendliche Banden, die sich gegen eine Erwachsenenwelt zur Wehr setzten.

Diese Auflehnung fand in der Schule, im Elternhaus oder auf der Straße der Großstadt statt. Wie Alice Schmerling feststellte, wurden gegen Ende der Weimarer Republik erstmals Kinderfiguren geschaffen, die sich der direkten Konfrontation mit Erwachsenen stellten: „Welt und Stadt als Kinofilm, in dem man selbst Regie führen kann, bedingen in ihrer Verlängerung einen völlig neuen, selbstständigen und teilweise sogar den Erwachsenen überlegenen Kindertyp [...].“ (ebd. 2007, S. 217). Schmerling führte die Auflösung der Generationengrenzen auf den bereits in den Kinderbuchvorlagen vorgeführten Rollentausch zwischen Kindern und Erwachsenen zurück (vgl. ebd.). Zwischen beiden Medien vollzog sich gegen Ende der 1920er Jahre eine inhaltliche Annäherung. Die Kinder- und Jugendliteratur wurde filmischer und bezog das neue Medium in die Handlung ein. Am Beispiel von Wolf Durians 1926 erschienenem Kinderbuch »Kai aus der Kiste« und Erich Kästners »Emil und die Detektive« (1929) stellte Helga Karrenbrock eine Übernahme verschiedener filmischer Elemente in die Kinder- und Jugendliteratur dieser Zeit fest (vgl. ebd. 1995, S. 200).

Zweifelsohne boten sich diese literarischen Kinder- und Jugendstoffe für eine filmische Umsetzung geradezu an. So auch die Verfilmung von Leonard Franks Romanvorlage des gleichnamigen Stummfilms »Die Räuberbande« (1928) von Hans Behrendt. Der Film beschreibt eine Gruppe von Jungen, die sich heimlich in einer verfallenen Höhle trifft und gegen die Tyrannei der Lehrer und die strenge Erziehung der Eltern aufbegehren möchte. Sie träumen vom Wilden Westen und eigenen Raubzügen. Nachdem die Jugendträume wieder verblasst und die Mitglieder der Räuberbande ihrer Wege gegangen sind, bleiben auf dem Weg zum Erwachsenwerden nur Erinnerungen zurück. Hans Behrendt traf mit seiner Verfilmung ebenso wie auch Leonard Franks Roman das Lebensgefühl der Jugendlichen, indem er ihnen das Recht auf Rebellion einräumte. Der Film schlug sich auf die Seite der Jugendlichen und schloss das Aufbegehren gegen die strenge Erziehung in der Weimarer Republik in den Prozess des Erwachsenwerdens ein. Der Film blickt jedoch wehmütig auf die Abenteuer der Bande und ihre Jugendträume zurück und verkörpert eine erwachsene Sichtweise auf die Kinder- und Jugendzeit der Figuren. Die Verfilmung griff zwar die bereits beschriebenen Auseinandersetzungen der Heranwachsenden mit der Erwachsenenwelt auf, einen Rollentausch, wie ihn Helga Karrenbrock (1995) beschrieb, wurde jedoch erst ein Jahr später mit Max Macks »Der Kampf um Tertia« (1929) vollzogen und mit »Emil und die Detektive« (1931) von Gerhard Lamprecht vervollkommenet.

5.5.1. »Der Kampf der Tertia« von Max Mack (1929)

Die Verfilmung des Kinderbuchklassikers »Der Kampf der Tertia« (1928) von Wilhelm Speyer durch Max Mack beschreibt den Kampf einer Schulklasse in der Küstenstadt Boestrum gegen den Pelzhändler Benno Biersack, der alle Katzen im Ort töten lassen will. Die Tertia beschließt dies zu verhindern. Die Schüler malen die Losung „Seid gut zu den Tieren!“ auf alle Wände der Stadt und nehmen ihren Widersacher gefangen. Als sich eine rivalisierende Schulklasse aus der Stadt in ihren Kampf einmischt, kommt es zu einer großen Schlacht zwischen den Insel- und den Stadtschülern. Daniela, das einzige Mädchen, das im Bandenkollektiv akzeptiert wird, entscheidet mit ihren beiden Hunden den Kampf für die Tertia. Nach einer Protestaktion vor dem Rathaus von Boestrum wird die Verordnung zur Tötung der Katzen zurückgenommen.

Max Mack arbeitete überwiegend mit jungen Laiendarstellern (vgl. Wedel 1996, S. 26). „Zum erstenmal durfte Jugend Jugend spielen, zum ersten Male vielleicht sah man heutiges Leben in aller Frische und Unverderbtheit [...]“ (Mack 1929, S. 26), beschrieb der Regisseur im REICHSFILMBLATT seinen Film und versprach den Kinobesitzern volle Kassen. In den Terralichspielen im Mozartsaal in Berlin, in dem am 18. Januar 1929 auch die Uraufführung stattfand, wurden besondere Schulvorstellungen angeboten. Noch in der zweiten Vorführungswoche berichtete die LICHTBILDBÜHNE von ausverkauften Kinosälen und wies ausdrücklich darauf hin, dass es eine große Nachfrage von Kindern und Jugendlichen gebe (o. A. 1929, S. 18).

Siegfried Kracauer lobte in seinem Buch *Von Caligari zu Hitler* das „sensible Verständnis [des Films] für vorpubertäre Gefühle“ (1984, S. 169), betonte jedoch auch dessen Tendenz zum „kollektiven Bewußtsein“ (ebd.). Die Gemeinschaft der Schüler stand im Mittelpunkt der Handlung und diente als Ausgangspunkt für die erfolgreiche Auflehnung gegen ältere Autoritäten. Im Gleichschritt marschiert die Tertia durch die Straßen der Gemeinde, entlang der Dünen und wappnet sich mit militärischem Eifer für den entscheidenden Kampf gegen die Stadtschüler. Der Film gab vor, mit Werten wie Loyalität und Kameradschaft dem autoritären Schulsystem Einhalt gebieten zu können (vgl. Stilegger 2003, S. 314f.). Mit dem Zusatztitel des Films „Jugend von morgen“ wurde eine Homogenität unter Heranwachsenden postuliert, die sich später in der Tendenz zur Organisation Heranwachsender in Kinder- und Jugendorganisationen weiter manifestieren sollte.

Der ungestüme, mit Fäusten ausgetragene und entschiedene Kampf der Tertia mit den rivalisierenden Schülern findet unter Beobachtung der Erwachsenen statt. Sie feuern die Kinder an, lachen und applaudieren. Der gewalttätige Einsatz der Kinder wurde durch die zeitgenössische Presse als legitimer Protest gedeutet. „Gegen ein Heute, das vielfach noch die Schule von gestern konserviert hat. Man hat es nicht nötig, den Betrieb des Autoritätsrummels, den verstaubten Plunder der Lernmethoden, die pädagogische Unzulänglichkeit der Lehrenden zu karikieren“, so Hans Feld (1929) im FILM-KURIER. Damit liefert »Der Kampf der Tertia«, gerade durch seine Darstellung kindlicher und jugendlicher Sorgen, die sich im Überindividuellen auflösen, einen aufschlussreichen Entwurf von Kindheit und Jugend gegen Ende der Weimarer Republik und verweist auf den Kinder- und Jugendspielfilm Anfang der 1930er Jahre.

5.5.2. »Emil und die Detektive« von Gerhard Lamprecht (1931)

Ein ähnliches Filmbeispiel, das von einer Kinderöffentlichkeit ausging und sich in der Handlung offen gegen erwachsene Autoritäten stellte, war Gerhard Lamprechts Verfilmung von Erich Kästners »Emil und die Detektive« (1931). Dem Jungen Emil Tischbein (Rolf Wenkhaus) werden während einer Zugfahrt nach Berlin von einem Taschendieb 120 Mark gestohlen. Er folgt dem Täter Grundeis (Fritz Rasp) durch die Straßen der Großstadt und lernt den gleichaltrigen Gustav mit der Hupe (Hans Joachim Schaufuß) kennen. Gemeinsam mit dessen Freunden und ohne die Hilfe der Polizei macht er sich an die Verfolgung. Die Kinder organisieren mit detektivischem Gespür die Überwachung des Übeltäters und können ihn, nach erfolglosen Versuchen, das Geld zurückzustehlen, in einer Bank stellen. Als Grundeis hinter Schloss und Riegel sitzt, erfährt Emil, dass es sich um einen gesuchten Bankräuber handelt. Auf seine Ergreifung ist eine Belohnung ausgesetzt. Als Held gefeiert, kehrt Emil in seine Heimatstadt zurück.

Der große Erfolg des Buches veranlasste die Ufa 1930 die Filmrechte zu erwerben. Gemeinsam mit Emmerich Pressburger schrieb Emil Kästner einen ersten Drehbuchentwurf, der anschließend noch einmal von Billy Wilder bearbeitet wurde. Die endgültige Fassung hielt sich eng an die Romanvorlage, beinhaltete jedoch einzelne Passagen, die dem Geschmack von Kindern entgegenkommen sollten. Um diese Intention umzusetzen, wurde

das Drehbuch um ein Indianerspiel zu Beginn des Films ergänzt. Auch in der Hotelszene, in der Emil das Geld von Grundeis zurückstehlen will, wich der Film von der Vorlage ab. Im Buch diskutieren die Jungen dieses Vorhaben lediglich, setzen es jedoch nicht in die Tat um. Für den Film nutzte Gerhard Lamprecht diese Szene zur Steigerung der Spannung. In effektvollen Hell-Dunkel-Bildern inszenierte der Regisseur den aussichtslosen Versuch, das Geld zurückzuerobern, und traf damit den Nerv seines jungen Publikums (vgl. Lutz-Kopp 1993, S. 26). Der pädagogische Aspekt geriet auf diese Weise allerdings in den Hintergrund. In der Figur des kleinen Detektivs Dienstag (Hans Löhr), der auf seinem Posten im elterlichen Haus pflichtbewusst ausharrt und auf Nachrichten wartet, wurde er jedoch wieder stärker betont.

»Emil und die Detektive« propagierte ein eigenverantwortliches und gemeinsames Handeln von Kindern. Das Fehlen erwachsener Leitfiguren und der Drang nach Selbstbestimmung übten große Anziehungskraft auf Heranwachsende aus. Die Erwachsenenwelt erschien entweder hilflos oder bedrohlich. Mit ihrer Phantasie erschufen sich die jungen Detektive, ähnlich wie in »Der Kampf der Tertia«, eine eigene Öffentlichkeit, welche die realen autoritären Strukturen von Kindheit in der Weimarer Republik in Frage stellte (vgl. Erber-Groiß 1989, S. 245). Siegfried Kracauer (1984, S. 236) erkannte darin die „schwache Vorahnung demokratischen Denkens“ dieser Zeit, die in der Detektivspielerei eine „gewisse Demokratisierung des deutschen Alltags“ (ebd.) suggerierte. Gleichwohl blieb »Emil und die Detektive« in der Darstellung bewährter Muster kindlichen Lebens in der Weimarer Zeit verhaftet. So wurde Grundeis beispielsweise im einfachen Gut-Böse-Schema gezeichnet. Bereits in der ersten Einstellung war er für das junge Publikum als Verbrecher erkennbar.

Erstmals in der Geschichte der deutschen Filmproduktion richtete sich mit »Emil und die Detektive« ein Film nicht nur in einzelnen Episoden der Handlung, sondern auch in seiner Werbung bewusst an ein junges Publikum. Die Ufa bezahlte 10.000 Reichsmark für die Rechte an der Geschichte und wollte durch die Erweiterung des Publikums das Risiko eines finanziellen Fehlschlages verringern. Somit wurde aus dem Kinderbuch ein Kinderfilm für Erwachsene zwischen 70 und 6 (vgl. Ufa Film-Verleih 1931, S. 13). Um Kinder und Jugendliche gezielt ansprechen zu können, wählte der Ufa-Verleih verschiedene Werbemaßnahmen. Den Kinobesitzern wurden Reklameratschläge zur richtigen Bewerbung des Films gegeben:

Der Propagandist muß sich klar darüber sein, dass die meisten Kinder noch nicht so weit sind, täglich Kinoanzeigen in den Zeitungen zu lesen – das bedeutet für Sie: Die Jugend in ihren Arbeitsstätten aufzusuchen, an Schulen, auch an Spiel- und Sportplätzen, und sie mit Reklame zu bearbeiten, die ganz auf die Psyche der Jugend eingestellt ist. Geht aus der Reklame hervor, dass in diesem Film unerhört viel „los“ ist, was ein echtes Jungenherz höher schlagen lässt, fühlt der kleine Leser heraus, dass „Emil und die Detektive“ wirklich „knorke“ sind, dann ist der Kontakt zwischen den Buben auf der Leinwand und denen im Parkett bereits hergestellt, und die Zuneigung für den Filmhelden und seine Getreuen wird zur Begeisterung, wenn sie dann alles mit eigenen Augen sehen. Je mehr Liebe Sie für die Jugend-Propaganda aufbringen, um so größer wird der Erfolg sein, und die begeisterte Mundpropaganda der leicht entflammten Jugend wird weite Kreise ziehen. (ebd., S. 10)

Zusätzlich verteilte die Ufa in den Kinos ein »Emil und die Detektive«-Filmspiel, das sofort und ohne Hilfsmittel gespielt werden konnte und die Zuschauer mit den Figuren und dem Milieu des Films vertraut machte. Weitere Werbemittel waren eine Augenmaske für Kinder, auf deren Rückseite Werbung für den Film platziert wurde sowie Gemeinschaftsreklamen mit Buchhandlungen (ebd., S. 16). Theaterleiter wurden zudem gebeten, vor anderen Kindervorstellungen eine kleine Ansprache zu halten. Der Ufa-Verleih verfasste hierfür einen Text, der im Kinosaal vorgelesen werden konnte:

Liebe Kinder! Jungens und Mädels haben sich neulich in Berlin zusammengetan und ein tolles Abenteuer erlebt. Denkt euch nur, da hat man dem kleinen Emil aus Neustadt, der seine Großmutter in Berlin besuchen wollte, in der Bahn 120 Mark gestohlen. Er wusste aber, wer es gewesen ist – ein übler Kerl mit einem Melonenhut auf dem Kopfe. Was meint ihr wohl, was Emil nun gemacht hat? Na, wer weiß es schon aus dem schönen Buch? Anstatt, dass er zu seiner Großmutter geht und heult, verfolgt er den Spitzbuben, trifft dabei einen anderen Jungen – Gustav mit der Hupe –, klagt ihm sein Leid, und nun trommelt oder hupt Gustav seine ganze Bande zusammen, um dem Dieb die Beute wieder abzujagen. Zur Polizei durfte Emil nicht gehen, der Bengel hatte nämlich zu Hause selbst etwas ausgefressen. Er hatte eine würdige Denkmalsfigur durch Ankleben eines Schnurrbartes und durch Aufsetzen einer Mütze in den Ortpolizisten verwandelt. Was er da nun alles mit seinen Freunden Gustav mit der Hupe, dem Professor, dem fliegenden Hirsch, dem kleinen Dienstag und Pony Hütchen anstellt, das ist eine ganz aufregende Sache – schöner als die herrlichste Räubergeschichte. Wie Emil und seine Detektive den Spitzbuben verfolgen und wie sie ihn schließlich geschnappt haben, dass müsst ihr sehen. Ihr werdet euch biegen vor Lachen. Sagt's mal euren Eltern, dass sie sich mit euch den Film ansehen sollen, denn der Film ist ja eigentlich für die Großen! Also, ich hoffe

bestimmt, euch in der nächsten Woche alle wieder hier versammelt zu sehen. Auf Wiedersehen, nächste Woche bei „Emil und die Detektive“. Damit ihr es nicht vergesst, kriegt ihr alle das neue „Emil-Detektiv-Spiel“. (ebd. 15f.)

In dieser vorformulierten Ansprache zeigten sich die Bedenken des Verleihs, einen reinen Kinderfilm zu postulieren. Trotz dieser Unsicherheiten markierte Gerhard Lamprechts »Emil und die Detektive« den Beginn einer deutschen Kinder- und Jugendspielfilmtradition. Die Filmproduktion erfüllte die Zugangsvoraussetzungen, orientierte sich an einer bei Heranwachsenden beliebten Kinderbuchvorlage, verhandelte unterhaltsam kindliche Themen, bezog die Begeisterung des jungen Publikums für die Populärkultur ein und löste die Generationengrenzen durch den vollzogenen Rollentausch zwischen Erwachsenen und Kindern auf. Damit ist »Emil und die Detektive« die erste Kinderfilmproduktion, die sich inhaltlich, filmästhetisch und durch die Bewerbung direkt an ein junges Publikum wandte. Nicht zuletzt diese Zuschauergruppe machte den Film am Beginn der 1930er Jahre zu einem der großen Publikumserfolge.

6. Ausblick: Kinder- und Jugendfilmproduktion nach 1933

Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung am 30. Januar 1933 wurde das Medium Film zum zentralen Propagandainstrument während des „Dritten Reiches“. Josef Goebbels, Minister für Volksaufklärung und Propaganda, verabschiedete am 14. Juli 1933 das Filmkammer-Gesetz und kontrollierte fortan die Filmpolitik. Mit diesem Erlass begann die Gleichschaltung der deutschen Filmindustrie in den Jahren 1933 und 1934. Das kulturelle Schaffen der Filmemacher wurde kontrolliert, das Filmwesen arisiert und von politischen Gegnern „gesäubert“ (vgl. Hake 2004, S. 13ff.). Mit dem Reichslichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 konnten alle Filme verboten werden, die das nationalsozialistische Regime kritisierten. Dies schloss auch Spielfilme für Kinder- und Jugendliche mit ein, die jedoch einer zusätzlichen Prüfung unterzogen wurden. In dieser ging es nicht ausschließlich um die Gefahren für Heranwachsende im Sinne eines Kinder- und Jugendschutzes, sondern um den Wert des jeweiligen Filmes im Sinne einer nationalsozialistischen Erziehung. Obwohl 20 bis 30 Prozent der Spielfilme als „jugendfrei“ eingestuft wurden, zählte Manfred Hobsch lediglich vier Prozent der geprüften Filme zwischen 1933 und 1945 zu den Kinder- und

Jugendfilmen (vgl. 2009, S. 39f.). Der überwiegende Teil der abendfüllenden Spielfilme bestand aus Unterhaltungsfilmen.

Kinder und Jugendliche wurden als Kinozuschauer von den Nationalsozialisten besonders umworben. Seit Oktober 1933 gab es „Staatliche Schulfilmveranstaltungen“ und ein Jahr später kam es zur Einführung von Jugendfilmstunden durch die Hitlerjugend (vgl. ebd., S. 52f.). Vor allem Propagandafilme kamen dort zur Aufführung.

Einer der fragwürdigsten NS-Propagandafilme war »Hitlerjunge Quex« (1933) von Hans Steinhoff. In formaler Anlehnung an den sozialkritischen Film gegen Ende der Weimarer Republik beschreibt der Film den ideologischen Gesinnungswandel einer Arbeiterfamilie. Vater und Sohn wechseln die politischen Seiten und schließen sich der nationalsozialistischen Bewegung an, nachdem sie einen geplanten kommunistischen Anschlag auf das Hitlerjugendheim verraten haben. Nach Aufnahme des Sohnes in die Hitlerjugend wird er bei einer Propaganda-Aktion von Kommunisten niedergeschossen und stirbt. Zu Beginn der 1930er Jahre entstanden, ist »Hitlerjunge Quex« der erste Spielfilm, in dem die politischen Organisationen propagandistisch genutzt wurden, um Kinder und Jugendliche zum Beitritt in die Hitler-Jugend zu bewegen (vgl. Schäfer 1998, Teil 4, S. 11). Jedoch stellte dieser Propagandafilm eher eine Ausnahme im Kinder- und Jugendfilmkanon der Übergangszeit zwischen der Weimarer Republik und dem Nationalsozialismus dar. Denn bei den Heranwachsenden waren vorrangig die in den vorherigen Kapiteln bereits beschriebenen Filmgenres beliebt.

7. Zusammenfassung

Wie sich in den einzelnen Analysen der hier vorliegenden Arbeit gezeigt hat, gab es während der Weimarer Republik keine spezifische Kinder- und Jugendfilmtradition und keine eindeutige theoretische Klärung eines Kinder- und Jugendfilmbegriffs. Da das Kino einer großen Masse zugänglich war, gehörten Kinder und Jugendliche wie selbstverständlich zum Publikum. Abgesehen von wenigen Beispielen existierte keine ausschließliche Filmprogrammierung für Heranwachsende zwischen 6 und 18 Jahren. Dennoch gab es ein großes Interesse von jungen Menschen am Medium Film und von Erwachsenen an den Themen Kindheit und Jugend. Folglich nahm das populäre Kino eine gesonderte Stellung

innerhalb der sich herausbildenden Kinder- und Jugendkultur während der Weimarer Republik ein. Der rasche politische, soziale und kulturelle Wandel aller Gesellschaftsbereiche zwischen 1918 und 1933 führte auf Seiten der Filmproduktion, der Rezeption und im öffentlich geführten Diskurs um die Gefahren des neuen Mediums für Heranwachsende zu vielfältigen Positionen, die eine Entwicklung des Kinder- und Jugendspielfilms entweder behinderten oder begünstigten.

Ausgehend von der Schundliteratur-Debatte des 19. Jahrhunderts beschäftigten sich die Kinoreformer bereits seit 1907 intensiv mit den „schädlichen“ Auswirkungen des Kinobesuches Heranwachsender im Sinne eines Kinder- und Jugendschutzes. Sie verstanden die Rezeption des Films als unmittelbar und fürchteten ein direktes Wirkungspotential der bewegten Bilder auf das junge Publikum. Daher versuchten die Vertreter der Bewegung Einfluss auf die Qualität der Filminhalte zu nehmen. Aufgrund fehlender Verbindungen zur Filmwirtschaft gelang dies jedoch kaum. Die filmkritischen Positionen der Kinoreformer beschränkten sich nicht nur auf das Filmangebot, sondern bezogen sich auch auf das Kino als Vorführort. Zu Beginn der 1920er Jahre führten ihre Forderungen zur Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes, welches den Zugang von Heranwachsenden in die Lichtspieltheater einschränkte. Zeitgleich trat der Bildungswert des neuen Mediums verstärkt in den Mittelpunkt der Debatten und wurde von Vertretern der Schulfilmbewegung verhandelt. Die aus diesen Diskussionen entstanden Lehr- und Schulfilme verdeutlichen die Anerkennung des Kinos als Teil einer Kinder- und Jugendkultur in der Weimarer Epoche. Der unterhaltende Spielfilm, den vor allem Heranwachsende konsumierten, war von dieser Entwicklung ausgenommen und fand erst ab Mitte der 1920er Jahre auch im schulischen Rahmen mehr Beachtung. An der inhaltlichen Trennung zwischen Lehrfilmen und kommerziellen Spielfilmen, die von den Kinoreformern und Vertretern der Schulfilmbewegung vorgenommen wurden, zeigt sich, dass beide Richtungen keinen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des Kinder- und Jugendspielfilms nehmen wollten und konnten. Die Anregungen der öffentlich geführten Debatten um den Wert des neuen Mediums und die Gefahren des Filmkonsums lieferten lediglich Impulse für spätere Zensurenentscheidungen oder die Presseberichterstattungen einzelner Filmstarts. Darin wurden frühere filmkritische Vorbehalte erneut aufgegriffen.

Mit der Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes 1920 wurde der Zugang von Kindern und Jugendlichen zu Lichtspieltheatern erstmals an das Alter von 6 bis 18 Jahren geknüpft

und somit von den Entscheidungen der Zensurprüfstellen abhängig. Im Sinne eines geregelten Kinder- und Jugendschutzes bestimmte das Gesetz bis zum Ende der Weimarer Republik, welche Spielfilme Heranwachsende sehen durften. Die Filmindustrie stellte sich allmählich auf die Zensurkriterien ein, was sich zum Ende der Weimarer Republik an der deutlichen Abnahme von für Kinder und Jugendliche zugelassenen Spielfilmen erkennen lässt. Sollte das junge Publikum in die Planungen der Verleiher mit einbezogen werden, erforderte dies zumeist entweder inhaltliche Konzessionsentscheidungen oder nachträgliche Veränderungen an den Spielfilmen. Trotz aller Reglementierungen kam es zu regelmäßigen Umgehungen der Zensurbestimmungen in den Lichtspieltheatern. Die schwer umsetzbaren Kontrollen ermöglichten den Kindern und Jugendlichen auch im großen Umfang verbotene Kinovorstellungen zu besuchen.

Obwohl sich während der Weimarer Republik keine spezifische Kinder- und Jugendfilmtradition herausbildete, hat sich anhand der hier erfolgten Untersuchung gezeigt, dass Heranwachsende ein bedeutsamer Teil des Kinopublikums waren. Die Filmindustrie stellte sich auf diese Tatsache jedoch erst zu Beginn der 1930er Jahre ein. Von den unterhaltenden Detektiv- und Abenteuerfilmen nach dem Ende des 1. Weltkrieges bis zu den Verfilmungen von Kinder- und Jugendliteratur gegen Ende der Weimarer Republik ist eine kontinuierliche Zunahme kindheitsbezogener Themen in den Kinoproduktionen erkennbar. Dieser Trend konnte vereinzelte Impulse für eine sich entwickelnde deutsche Kinder- und Jugendspielfilmtradition geben.

Zu Beginn der Weimarer Republik löste der Unterhaltungsfilm eine Debatte um die schädlichen Wirkungen des Kinobesuches aus. Die Diskussionen bezogen sich vorrangig auf den moralischen Zustand der gesamten Gesellschaft, jedoch entzündeten sie sich häufig am Kinder- und Jugendschutz. Insbesondere die Detektiv- und Abenteuererienfilme erfreuten sich bei Heranwachsenden großer Beliebtheit, obwohl sie nach 1920 oft mit Jugendverboten belegt waren. Fritz Langs Genremix »Die Spinnen« markierte den Übergang vom Detektivfilm zu den beliebten Abenteuererien. Dieses Filmbeispiel verdeutlicht die Probleme der kind- und jugendgerechten Rezeption zu Beginn der Weimarer Republik. Einerseits griff der Filmemacher Aspekte des Kolportagenromans auf, verwendete Elemente des Sensationsfilms mit exotischen Schauplätzen sowie einer großen Technikaffinität und beflügelte dadurch kindliche und jugendliche Phantasien. Andererseits erschwerten die Zwischentitel, die komplizierte Handlung sowie das Fehlen von Kinder- und

Jugenddarstellern die Rezeption für Heranwachsende. Ferner lassen sich in »Die Spinnen« die zentralen Kritikpunkte der Kinoreformbewegung nachzeichnen, wie die Darstellung von Gewalt, Alkohol- und Drogenkonsum sowie Glücksspiel. In »Zigano – Der Brigant von Monte Diavolo« von und mit Harry Piel finden sich die klassischen Elemente des historischen Abenteuerfilms wieder. Die Fecht- und Degenkampfszenen, Verfolgungsjagden zu Pferde, exotischen Schauplätze und aufwendigen Kostüme verwiesen auf den typischen Heldentypus dieses Genres und begeisterten sowohl Kinder und Jugendliche als auch ein erwachsenes Publikum.

Mit den Märchen- und Silhouettenfilmen bot sich ein Filmgenre jenseits der Auseinandersetzungen um die Gefahren des neuen Mediums an, das, obwohl nicht primär für Kinder und Jugendliche konzipiert, bei Heranwachsenden großen Zuspruch fand. Selbst filmkritische Kinoreformer und Vertreter der Schulfilmbewegung zogen den Märchen- und Silhouettenfilm wiederholt gegen die Sensationsfilme heran. Sie betonten die Vorzüge des Genres für ein junges Publikum. Auch die so oft kritisierten wirklichkeitsfernen Stoffe fanden hier eine positive Beurteilung. In den zeitgenössischen Filmkritiken wurde der Märchenfilm mit dem Kinderfilm sogar gleichgesetzt. Der Hinweis auf die frühen Märchenverfilmungen von Paul Wegener und Ludwig Berger sowie die Analysen von Lotte Reinigers »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« und »Kalif Storch« von den Gebrütern Diehl zeigen jedoch, dass diese Filme nicht speziell für Kinder und Jugendliche konzipiert waren. Das Genre nahm lediglich aufgrund der Vielzahl verfilmter Märchenstoffe eine gesonderte Stellung innerhalb einer spezifischen Kinder- und Jugendkultur ein. Lotte Reinigers erster abendfüllender Trickfilm der deutschen Filmgeschichte sowie das Filmdebüt der Gebrüder Diehl hatten keinen maßgeblichen Einfluss auf die Herausbildung einer Kinder- und Jugendfilmtradition in der Weimarer Republik. Anders als in der gegenwärtigen Filmgeschichtsschreibung angeführt, lässt sich die Entwicklung eines Spielfilms für Heranwachsende nicht auf die Uraufführung von Reinigers »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« zurückführen. Die Filmemacherin selbst und die zeitgenössischen Kritiker verorteten diese Arbeit in einem erweiterten kulturellen Rahmen, der den künstlerischen Aspekt stärker betonte als ein antizipiertes Kinder- und Jugendpublikum.

Historische und Sozialkritische Filme mit Kindheitsbezügen, Adoleszenzdramen sowie Verfilmungen von Kinder- und Jugendliteratur ergänzten das Filmangebot für das junge Publikum. Sie wurden insbesondere gegen Ende der Weimarer Republik und mit der

Einführung des Tonfilms immer bedeutsamer. Der Kinobesuch von historischen Filmen wurde oft von Erwachsenen und ihren politischen Ansichten beeinflusst. Rechtskonservative Pädagogen empfahlen den Besuch der Preußenfilme, liberale Lehrer regten Schulvorführungen von Antikriegsfilmen wie »Kameradschaft« von G. W. Pabst an, obwohl dieser Film keine Jugendfreigabe erhalten hatte. Die intendierte Botschaft der Spielfilmhandlung veranlasste sie, Zensurbestimmungen gezielt zu umgehen. Sogenannte „Kindertragödien“ mit sozialkritischen Themen waren die ersten Filme, in denen Kinder- und Jugendliche als Hauptdarsteller auftraten. Anhand eines gewaltsam ausgetragenen Generationskonfliktes thematisierte Gerhard Lamprechts »Die Unehelichen«, Mitte der 1920er Jahre die Sehnsüchte und Ängste vieler Heranwachsender. Diese authentischen und milieugenauen Beobachtungen der Kinder- und Jugendprobleme rückte sie in den Fokus der Kinoöffentlichkeit. Aufgrund der sensiblen Darstellung der kind- und jugendlichen Empfindungen durch gleichaltrige Darsteller boten sich diese Spielfilme auch als kind- und jugendgerechte Vorführungen an.

Die Jugendfilmstoffe der Adoleszenzdramen stehen am Rande der Betrachtungen um ein junges Publikum während der Weimarer Epoche. Dies zeigt sich anhand der eingeschränkten Zensurbestimmungen – nahezu alle Spielfilme dieses Genres erhielten ein Jugendverbot – sowie der kleineren Altersspanne der jugendlichen Zielgruppe, die sich für Spielfilme über Pubertätskrisen begeistern konnte. Gleichwohl sind einzelne Spielfilme im Hinblick auf die Entwicklung eines Jugendfilms interessant, weil sie Pubertät als eigenständige Lebensphase beschreiben. In Paul Czinners »Der Geiger von Florenz« wurde das jugendliche Aufbegehren gegen das Elternhaus und die erste Liebesschwärmerei von einer professionellen Schauspielerin dargestellt. Sie ist um einiges älter als ihre Figur. Jugendliche Protagonisten traten erst gegen Ende der 1920er Jahre in Erscheinung. In Leontine Sagans »Mädchen in Uniform« traten überwiegend junge Laiendarstellerinnen auf, die Kindern und Jugendlichen eine Identifikation mit den Filmfiguren und deren Konflikten erleichterten. Erneut wird hier das Motiv der Rebellion gegen die Erwachsenenwelt und autoritäre Erziehungsmethoden aufgegriffen. Die Darstellungen der gleichgeschlechtlichen Liebe der Protagonistin sowie ihre Faszination für moderne Populärkultur richteten sich vorrangig an weibliches jugendliches Publikum.

Mit der Verfilmung von Kinder- und Jugendbüchern wie »Der Kampf der Tertia« und »Emil und die Detektive« zeigte sich ein großes Bewusstsein für kindgerechte Themen gegen Ende

der Weimarer Epoche. Inhaltlich wandte es sich aktiv an ein Kinder- und Jugendpublikum. Erneut bestand der zentrale Konflikt in der Auflehnung der jungen Protagonisten gegen die Erwachsenenwelt. Diesmal zeigten die Filme jedoch Kinderfiguren, die sich nicht nur gegen die älteren Autoritäten zur Wehr setzten, sondern ihnen auch überlegen waren. Der Rollentausch in der Figurenkonstruktion vollzog sich bereits in den Literaturvorlagen und wurde im neuen Medium nun filmisch umgesetzt. In »Der Kampf der Tertia« lösten sich die kindlichen und jugendlichen Probleme im Kollektiven der Schülerbande auf. In »Emil und die Detektive« wird eigenverantwortliches Handeln innerhalb einer jungen Detektivbande propagiert, die den Kampf gegen einen Verbrecher nur gemeinsam und ohne erwachsene Unterstützung gewinnen können. Das Besondere dieser Detektivgeschichte im Kontext der hier untersuchten Kinder- und Jugendfilmtradition ist die Bewerbung des Films. Erstmals wurde ein Kinder- und Jugendpublikum direkt angesprochen. Somit stellt »Emil und die Detektive in seiner filmischen Ganzheit den ersten Kinder- und Jugendfilm dieser Zeit dar.

Von einem deutschen Kinder- und Jugendfilm während der Weimarer Republik kann demzufolge nicht gesprochen werden. Die lange Tradition der Auseinandersetzungen mit dem neuen Medium als Teil einer eigenständigen Kinder- und Jugendkultur gab vereinzelte Impulse, die jedoch erst mit den Verfilmungen von Kinder- und Jugendbüchern und insbesondere mit Gerhard Lamprechts »Emil und die Detektive« im ersten Kinder- und Jugendspielfilm ihren Höhepunkt fand.

8. Quellen und Literatur

8.1. Spielfilmverzeichnis

»Die Abenteuer des Prinzen Achmed«

Deutschland 1923-26

Regie: Lotte Reiniger, Drehbuch: Lotte Reiniger, Kamera: Carl Koch, Produzent: Louis Hagen

Uraufführung: 02.05.1926

»Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines«

Deutschland 1926

Regie: Berthold Viertel, Drehbuch: Béla Balázs, Kamera: Helmar Lerski, Robert Baberske, Produzent: Karl Freund

Uraufführung: 28.10.1926

»Aschenputtel«

Deutschland 1922/23

Regie: Lotte Reiniger, Drehbuch: Lotte Reiniger, Kamera: Carl Koch, Produzent: Institut für Kulturforschung e.V. (Berlin)

Uraufführung: 24.04.1923

»Doktor Doolittle und seine Tiere«

Deutschland 1927/28

Regie: Lotte Reiniger, Drehbuch: Lotte Reiniger, Kamera: Carl Koch, Produzent: o. A.

Uraufführung: o. A.

»Dornröschen«

Deutschland 1922

Regie: Lotte Reiniger, Drehbuch: Lotte Reiniger, Kamera: Carl Koch, Produzent: o. A.

Uraufführung: 23.12.1922

»Emil und die Detektive«

Deutschland 1931

Regie: Gerhard Lamprecht, Drehbuch: Billy Wilder, Paul Frank (ungenannt), Erich Kästner (Entwurf - ungenannt), Emerich Pressburger (ungenannt), Kamera: Werner Brandes, Produzent: Günther Stapenhorst

Uraufführung: 02.12.1931

»Der fliegende Koffer«

Deutschland 1921

Regie: Lotte Reiniger, Drehbuch: Lotte Reiniger, Kamera: Carl Koch, Produzent: Institut für Kulturforschung e.V. (Berlin)

Uraufführung: 14.09.1921

»Fridericus Rex« (4 Teile)

Deutschland (1920-23)

Regie: Arsen von Cserépy, Drehbuch: Hans Behrendt, Arsen von Cserépy, Bobby E. Lühge, Kamera: Guido Seeber, Ernst Lüttgens, Reimar Kuntze, Friedrich Paulmann, Produzent: Arsen von Cserépy

Uraufführung: 31.01.1921 (Teil 1), 31.01.1922 (Teil 2), 19.03.1923 (Teil 3 und 4)

»Frühlings Erwachen«

Deutschland 1929

Regie: Richard Oswald, Drehbuch: Friedrich Raff, Herbert Rosenfeld, Kamera: Eduard Hoesch, Produzent: Liddy Hegewald, Richard Oswald

Uraufführung: 14.11.1929

»Der Geiger von Florenz«

Deutschland 1925/26

Regie: Paul Czinner, Drehbuch: Paul Czinner, Kamera: Otto Kanturek, Adolf Schlasy, Arpad Viragh, Produzent: Erich Pommer

Uraufführung: 10.03.1926

»Geschminkte Jugend«

Deutschland 1929

Regie: Carl Boese, Drehbuch: Martin Land, Kamera: Karl Hasselmann, Produzent: Carl Sander

Uraufführung: 17.04.1929

»Hans Trutz im Schlaraffenland«

Deutschland 1917

Regie: Paul Wegener, Drehbuch: Paul Wegener, Kamera: Frederik Fuglsang, Produzent: Paul Davidson

Uraufführung: o. A.

»Die Herrin der Welt« (8 Teile)

Deutschland 1919/20

Regie: Joe May, Karl Gerhardt, Uwe Jens Krafft, Drehbuch: Joe May, Richard Hutter, Ruth Goetz, Wilhelm Roellinghoff, Kamera: Werner Brandes, Produzent: Joe May

Uraufführung: 05.12.1919 (Teil 1), 12.12.1919 (Teil 2), 19.12.1919 (Teil 3), 26.12.1919 (Teil 4), 09.01.1920 (Teil 5), 16.01.1920 (Teil 6), 23.01.1920 (Teil 7), 30.01.1920 (Teil 8)

»Hitlerjunge Quex«

Deutschland 1933

Regie: Hans Steinhoff, Drehbuch: Karl Aloys Schenzinger, Bobby E. Lühge, Kamera: Konstantin Tschet, Produzenten: Karl Ritter, Fritz Koch

Uraufführung: 12.09.1933

»Die Jagd nach dem Tode«

Deutschland 1919/20

Regie: Karl Gerhardt, Drehbuch: Robert Wiene, Johannes Brandt, Robert Liebmann, Kamera: Paul Holzki, Produzent: Erich Pommer

Uraufführung: 22.10.1920 (Teil 1 und 2), 18.02.1921 (Teil 3), 25.02.1921 (Teil 4)

»Kalif Storch«

Deutschland 1929/30

Regie: Ferdinand Diehl, Drehbuch: Ferdinand Diehl, Hermann Diehl, Kamera: Ferdinand Diehl, Produzent: Ferdinand Diehl, Hermann Diehl, Paul Diehl

Uraufführung: o. A.

»Das kalte Herz«

Deutschland 1923

Regie: Adolf Wenter, Drehbuch: Adolf Wenter, Kamera: o. A., Produzent: o. A.

Uraufführung: o. A.

»Kameradschaft«

Deutschland / Frankreich 1931

Regie: G. W. Pabst, Drehbuch: Anna Gmeyner (ungenannt), Ladislaus Vajda, Gerbert Rappaport, Karl Otten, Peter Martin Lampel, Kamera: Fritz Arno Wagner, Produzent: Seymour Nebenzahl

Uraufführung: 17.11.1931

»Der Kampf der Tertia«

Deutschland 1928

Regie: Max Mack, Drehbuch: Max Mack, Axel Eggebrecht, Kamera: Emil Schünemann, Produzent: Rudolf Strobl

Uraufführung: 18.01.1929

»Der Kampf des Donald Westhof«

Deutschland 1927

Regie: Fritz Wendhausen, Drehbuch: Fritz Wendhausen, Kamera: Curt Courant, Günther Rittau, Produzent: o. A.

Uraufführung: 29.09.1927

»Der kleine Muck«

Deutschland 1920/21

Regie: Wilhelm Prager, Drehbuch: Johannes Meyer, Wilhelm Prager, Kamera: Erich Waschneck, Produzent: o. A.

Uraufführung: 11.02.1921

»Mädchen in Uniform«

Deutschland 1931

Regie: Leontine Sagan, Drehbuch: Christa Winsloe, F. D. Andam, Kamera: Reimar Kuntze, Franz Weihmayr, Produzent: Friedrich Pflughaupt

Uraufführung: 27.11.1931

»Die Nibelungen« (2 Teile)

Deutschland 1922-24

Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou, Kamera: Carl Hoffmann, Günther Rittau, Produzent: Erich Pommer

Uraufführung: o. A.

»Das Ornament des verliebten Herzens«

Deutschland 1919

Regie: Lotte Reiniger, Drehbuch: Lotte Reiniger, Kamera: Lotte Reiniger, Produzent: Institut für Kulturforschung e.V. (Berlin)

Uraufführung: 12.12.1919

»Primanerliebe«

Deutschland 1927

Regie: Robert Land, Drehbuch: Alfred Schirokauer, Curt Wesse, Kamera: Willy Goldberger, Produzent: Josef Stein

Uraufführung: 03.06.1927

»Der Rattenfänger von Hameln«

Deutschland 1918

Regie: Paul Wegener, Drehbuch: Paul Wegener, Kamera: Frederik Fuglsang, Produzent: Paul Davidson

Uraufführung: 19.12.1918

»Die Räuberbande«

Deutschland 1928

Regie: Hans Behrendt, Drehbuch: Leonhard Frank, Franz Schulz, Hans Behrendt, Kamera: Otto Kanturek, Produzenten: Hermann Fellner, Josef Somlo

Uraufführung: 13.11.1928

»Revolte im Erziehungshaus«

Deutschland 1929/30

Regie: Georg Asagaroff, Drehbuch: W. Solsky, Herbert Rosenfeld, Kamera: Curt Oertel, Alexander von Lagorio, Produzent: o. A.

Uraufführung: 08.01.1930

»Rübezahls Hochzeit«

Deutschland 1916

Regie: Paul Wegener, Drehbuch: Paul Wegener, Kamera: Mads Anton Madsen, Produzent: Paul Davidson

Uraufführung: o. A.

»Die Siebzehnjährigen«

Deutschland 1928

Regie: Georg Asagaroff, Drehbuch: Fritz Falkenstein, Kamera: Friedrich Weinmann, Produzent: Alfred Kern

Uraufführung: 08.01.1929

»Die Spinnen« (2 Teile)

Deutschland 1919/20

Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Fritz Lang, Kamera: Emil Schünemann, Karl Freund, Produzent: Erich Pommer

Uraufführung: 03.10.1919 (Teil 1), 06.02.1920 (Teil 2)

»Die Unehelichen«

Deutschland 1926

Regie: Gerhard Lamprecht, Drehbuch: Luise Heilborn-Körbitz, Gerhard Lamprecht, Kamera: Karl Hasselmann, Produzent: Gerhard Lamprecht

Uraufführung: 17.08.1926

»Der verlorene Schuh«

Deutschland 1923

Regie: Ludwig Berger, Drehbuch: Ludwig Berger, Kamera: Günther Krampf, Otto Baecker, Produzent: Erich Pommer

Uraufführung: 05.12.1923

»Zigano – Der Brigant von Monte Diavolo«

Deutschland / Frankreich 1925

Regie: Harry Piel, Gérard Bourgeois, Drehbuch: Harry Piel, Henrik Galeen, Kamera: Georg Muschner, Gotthardt Wolf, Produzent: Harry Piel, Heinrich Nebenzahl

Uraufführung: 27.07.1925

8.2. Archivalien

Bundesarchiv Filmarchiv, Berlin (BArch, Film Sg1)

Filmmappen

- Filmmappe 37228: »Der fliegende Koffer« (1921)
Filmmappe 7226: »Der verlorene Schuh« (1923)
Filmmappe 5368: »Der Geiger von Florenz« (1925/26)
Filmmappe 27346: »Die Unehelichen« (1926)
Filmmappe 13141: »Primanerliebe« (1927)
Filmmappe 2876: »Dr. Dolittle und seine Tiere« (1927/28)
Filmmappe 13409: »Die Räuberbande« (1928)
Filmmappe 8364: »Der Kampf der Tertia« (1929)
Filmmappe 10503: »Mädchen in Uniform« (1931)
Filmmappe 3528: »Emil und die Detektive« (1931)

Zensurkarten (Film-Prüfstelle Berlin)

- Nr. 43393 / 00651 »Die Spinnen« (vom 10.1919)
Nr. 07928 »Der verlorene Schuh« (vom 03.12.1923)
o. A. »Zigano – Der Brigant von Monte Diavolo« (vom 06.07.1925)
Nr. 12172 »Die Abenteuer des Prinzen Achmed« (vom 15.01.1926)
Nr. 12525 »Der Geiger von Florenz« (vom 09.03.1926)
Nr. 13565 »Die Unehelichen« - Vorspannfilm (vom 27.08.1926)
Nr. 21248 »Der Kampf der Tertia« (vom 21.12.1928)
o. A. »Kalif Storch« (vom 17.01.1931)
Nr. 29999 »Mädchen in Uniform« (vom 01.10.1931)
Nr. 30300 »Emil und die Detektive« (vom 06.11.1931)
Nr. 30393 »Kameradschaft« (vom 16.11.1931)

8.3. Zeitgenössische Quellen

- Altenloh, Emilie (1914) *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Diederichs.
- Argus (1916) Rübezahls Hochzeit. In: *Der Kinematograph*, Nr. 519 vom 6.12.1916.
- Arnheim, Rudolf (1928) Lotte Reinigers Schattenfilme. In: *Die Weltbühne*, Nr. 52 vom 24.12.1928, S. 961.
- Balázs, Béla (2001) *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bestler, Hans (1923) Filmunterricht. In: *Der Bildwart*, Nr. 2, S. 70.
- Clemens, Walter (1931) *Der Kinderfilm. Untersuchungen über seine psychologischen, pädagogischen und methodischen Grundlagen*. Phil. Diss. Braunschweig: TU Braunschweig.
- Conradt, Walther (1910) *Kirche und Kinematograph. Eine Frage*. Berlin: Hermann Walther Verlagsbuchhandlung.
- Feld, Hans (1929) Loslösung von Gestern. In: *Film-Kurier*, Nr. 18 vom 19.01.1929.
- Gaupp, Robert (1992) Die Gefahren des Kino. In: Jörg Schweinitz (Hrsg.) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig: Reclam Verlag, S. 64-69.
- Ihering, Herbert (1923) „Der verlorene Schuh“. In: *Berliner Börsen-Courier* vom 06.12.1923.
- Jason, Alexander (1930) *Handbuch der Filmwirtschaft*. Band I. Berlin: Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik.
- Kracauer, Siegfried (1926) Elisabeth Bergner im Film. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 393 vom 29.05.1926. Wieder abgedruckt in: Inka Müller-Bach (Hrsg.) Siegfried Kracauer: Werke. Band 6. Kleine Schriften zum Film. 3 Teilbände. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Kracauer, Siegfried (1931) Revolte im Mädchenstift. In: *Frankfurter Zeitung* vom 01.12.1931. In: Ders. (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 515-518.
- Lampe, Felix (1919/20) Vom Jugendfilm. In: *Pädagogisches Zentralblatt*, Nr. 7. Berlin: Verlag Mittler & Sohn, S. 305-311.
- Lampe, Felix (1924/25) Der Jugendfilm. In: *Pädagogische Rundschau*. Berlin: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, S. 239-246.
- Lange, Konrad (1920) *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke.
- Lange, Konrad (1918) *Nationale Kinoreform*. M. Gladbach: Volksvereinsverlag.
- Mack, Max (1929) »Kunst und Geschäft sei eines nur ...«. In: *Reichsfilmblatt*, Nr. 5 vom 02.02.1929.
- Mendel (1926) Der Geiger von Florenz. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 59 vom 11.03.1926.
- Michaelis, Heinz (1926) Kindertragödie. In: *Illustrierter Film-Kurier*, »Die Unehelichen«, Nr. 495 [ohne Datumsangabe].

- Nürnberg, Rolf (1926) Die Unehelichen. In: *12 Uhr-Blatt* vom 07.09.1926.
- o. A. (1931) Der Film und unsere Jugend – Rundfrage unter Lehrern. In: *Die Woche* vom 07.06.1931.
- o. A. (1929) Erfolge der Tertia. In: *LichtBildBühne*, Nr. 28 vom 02.02.1929.
- o. A. (1931) »Kameradschaft«: Film vor Arbeiterkindern. In: *Lichtspiel-Rundschau*, [ohne Datumsangabe].
- o. A. (1919) »Die Spinnen«. In: *Der Film*, Nr. 41 vom 12.10.1919.
- o. A. (1925) Zigano – Der Brigant von Monte Diavolo. In: *Film-Kurier* vom 28.07.1925.
- Petzet, Wolfgang (1931) *Verbotene Filme. Eine Streitschrift*. Frankfurt am Main: Societätsverlag.
- Seeger, Ernst (1923) *Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920. Für die Praxis erläutert von Ernst Seeger*. Berlin: Heymanns Verlag.
- Sellmann, Adolf (1912) *Der Kinematograph als Volkserzieher?* (Vortrag, gehalten am 14. November 1911 in der 26. Generalversammlung des Westdeutschen Sittlichkeitsvereins in Gelsenkirchen, in erweiterter Form.). Langensalza: Pädagogisches Magazin.
- Sellmann, Adolf (1914) *Kino und Schule*. München-Gladbach: Volksvereinsverlag.
- Ufa Film-Verleih (1931) *Reklame Ratschläge des Ufa-Verleih für »Emil und die Detektive«*. In: BArch, Film Sg1, (Emil und die Detektive 3528).
- Walter, Fritz (1926) Die Unehelichen. In: *Berliner Börsen-Courier* vom 07.09.1926.
- Wolffsohn, Karl (1923-1933) *Jahrbuch der Filmindustrie*. 5 Bd. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne.
- Wolgast, Heinrich (1950) *Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend*. Elisabeth Arndt-Wolgast / Walter Flacke (Hrsg.). 7. Auflage. Worms: Wunderlich Verlag.

8.4. Sekundärliteratur

- Ariès, Philippe (2003) *Geschichte der Kindheit*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag.
- Beck, Ulrich / Beck-Gernsheim, Elisabeth (1994) Individualisierung in modernen Gesellschaften – Perspektiven und Kontroversen in einer subjektorientierten Soziologie. In: Dies. (Hrsg.) *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 10-39.
- Birett, Herbert (1980) *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920*. Berlin u.a.: Saur.
- Bleckman, Matias (1992) *Harry Piel. Ein Kino-Mythos und seine Zeit*. Düsseldorf: Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf.
- Degenhart, Armin (2001) „Bedenken, die zu überwinden sind ...“. *Das neue Medium Film im Spannungsfeld zwischen reformpädagogischer Erziehungsziele. Von der Kinoreformbewegung bis zur handlungsorientierten Filmarbeit Adolf Reichweins*. München: KoPäd Verlag.
- Endler, Cornelia A. (2006) *Es war einmal ... im Dritten Reich. Die Märchenfilmproduktion für den nationalsozialistischen Unterricht*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Erber-Groiß, Margarete (1989) *Unterhaltung und Erziehung. Studien zur Soziologie und Geschichte des Kinder- und Jugendfilms*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Filmstelle VSETH/VSU (1988) *Frauen hinter der Kamera: Postmoderne im Kino*. Zürich: Filmstellen VSETH/VSU.
- Giera, Joachim (2002) Wilhelm Hauff: Das kurze Leben und der lange Ruhm. Ein Beitrag zum 200. Geburtstag. In: *Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz*, Nr. 90-2, <http://www.kjk-muenchen.de/archiv/index.php?id=1289&sausgabe=90> (Abruf: 02.02.2010).
- Hake, Sabine (2004) *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Happ, Alfred (2004) *Lotte Reiniger 1899-1981. Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*. Tübingen: Kulturamt der Universitätsstadt Tübingen.
- Hesse, Sebastian (2003) *Kamera-Auge und Spürnase. Der Detektiv im frühen deutschen Kino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag.
- Hickethier, Knut (2002) Genretheorie und Genreanalyse. In: Jürgen Felix (Hrsg.) *Moderne Film Theorie*. Mainz: Theo Bender Verlag, S. 62-96.
- Hobsch, Manfred (2009) Ideologie für Kopf und Herz der Jugend. In: Horst Schäfer / Claudia Wegener (Hrsg.) *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 39-55.
- Hohmann, Tanja (2002) *Medienkompetenz und Kinderkino. Perspektiven der kulturellen Kinderfilmarbeit und ihr Beitrag zur Vermittlung und zum Erwerb von Medienkompetenz*. München: Sonderdruck der Kinder Jugend Film Korrespondenz.

- Hüther, Jürgen (Hrsg.) Vom Schauen zum Gestalten. Adolf Reichweins Medienpädagogik, München: KoPäd Verlag 2001.
- Junge, Matthias (2002) *Individualisierung*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Kaes, Anton (1993) Film in der Weimarer Republik. In: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/ Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 39-101.
- Kalb, Werner (1962) *Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen. Probleme, Geschichte, Praxis*. Berlin: Luchterhand.
- Karrenbrock, Helga (1995) *Märchenkinder – Zeitgenossen. Untersuchungen zur Kinderliteratur der Weimarer Republik*. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- von Keitz, Ursula (2005) Lebenskrisen en gros. Richard Oswalds Filme der 20er-Jahre. In: Jürgen Kasten / Achim Loacker (Hrsg.) *Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, S. 141-245.
- Kohm, Roland (1993) Kinder und Filmsprache. Wahrnehmung und Wirkung formaler Gestaltungsmittel. In: Walter Stock (Hrsg.) *Von Lumiere zu Multiplex. Film – Spiegel des Lebens? Eine Annäherung an 100 Jahre Kino*. Gerolzhofen: LAG Film Bayern, S. 65-67.
- Kopf, Christine (2003) »Der Schein der Neutralität« – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik. In: Thomas Koebner (Hrsg.) *Diesseits der ›Dämonischen Leinwand‹. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München: Edition Text & Kritik, S. 57-85.
- Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lamprecht, Gerhard (1969) *Deutsche Stummfilme*. Bd. 4-9. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek.
- Liptay, Fabienne (2004) *WunderWelten. Märchen im Film*. Remscheid: Gardez! Verlag.
- Lutz-Kopp, Elisabeth (1993) »Nur wer Kind bleibt ...«. *Erich Kästner-Verfilmungen*. Frankfurt am Main: Bundesverband Jugend und Film e.V.
- Maase, Kaspar (2001) Krisenbewußtsein und Reformorientierung. Zum Deutungshorizont der Gegner der modernen Populärkünste 1880-1918. In: Ders. / Wolfgang Kaschuba (Hrsg.) *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, S. 290-342.
- Madlener, Helga (1996) *Kinderfilm in der Sozialpädagogik*. In: Sonderdruck der Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz, Nr. 17. München: Kinderkino München e.V.
- McCormick, Richard W. (2009) Political and Sexual Emancipation in Leontine Sagan's Mädchen in Uniform (1931). In: Noah Isenberg (Hrsg.) *Weimar Cinema*. New York: Columbia University Press, S. 271-289.
- Müller, Corinna (1994) *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag.

- Müller, Corinna (2001) Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter. In: Kaspar Maase / Wolfgang Kaschuba (Hrsg.) *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, S. 62-91.
- Petersen, Klaus (1995) Zensur in der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Peuckert, Rüdiger (2008) *Familienformen im sozialen Wandel*, 7., vollständig überarbeitete Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Reiniger, Lotte (1973) Wie macht man einen Silhouettenfilm. In: Jugend Film Fernsehen, Heft 2, München: Wissenschaftliches Institut für Jugend- und Bildungsfragen in Film und Fernsehen, S. 90-104.
- Schäfer, Horst (Hrsg.) *Lexikon des Kinder- und Jugendfilms im Kino, im Fernsehen und auf Video*. Loseblattsammlung mit Ergänzungen. Meitingen: Corian-Verlag 1998.
- Schlüpmann, Heide (1990) *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- Schmerling, Alice (2007) *Kind, Kino und Kinderliteratur. Eine Untersuchung zum Medienumbruch in der Kinderliteratur der Kaiserzeit und der Weimarer Republik*. Phil. Diss. Köln: Universität Köln.
- Schneider, Wolfgang (1982) *Aufbruch zum neuen bundesdeutschen Kinderfilm. Themen, Macher und Projekte*. Hardebek: Eulenhof-Verlag.
- Schorb, Bernd (1994) Zwischen Reformpädagogik und Technozentrik. In: Susanne Hiegemann / Wolfgang H. Swoboda (Hrsg.) *Handbuch der Medienpädagogik. Theorieansätze – Traditionen – Praxisfelder – Forschungsperspektiven*. Opladen: Leske + Budrich, S. 149-166.
- Schorr, Thomas (1989) *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts „Der Kinematograph“ (1907 - 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*. Phil. Diss. München: Universität München.
- Stiasny, Philipp (2003) »Die poetische Schmachlocke sträubt sich hier ohne weiteres zur politischen Borste«. »Fredericus Rex« und das Bild des Krieges im Weimarer Kino. In: Bernhard Chiari / Matthias Rogg / Wolfgang Schmidt (Hrsg.) *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München: R. Oldenbourg Verlag, S. 269-296.
- Stilegger, Marcus (2003) Zwischen Revolte und Diktatur. Jugendfilme der Weimarer Republik. In: Thomas Koebner (Hrsg.) *Diesseits der ›Dämonischen Leinwand‹. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München: Edition Text & Kritik, S. 311-327.
- Storim, Mirjam (2001) „Einer, der besser ist, als sein Ruf“. Kolportageroman und Kolportagebuchhandel um 1900 und die Haltung der Buchbranche. In: Kaspar Maase / Wolfgang Kaschuba (Hrsg.) *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, S. 252-282.

- Strobel, Christel (1999) Die Abenteuer des Prinzen Achmed. In: Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz, Nr. 79-3, www.kjk-muenchen.de/archiv/index.php?sausgabe=79 (Abruf: 02.02.2010).
- Strobel, Christel (2000) *Lotte Reiniger. Erfinderin des Silhouettenfilms*. München: Primrose Film Productions/Kinderkino München e.V.
- Terveen, Fritz (1959) *Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland*. Emsdetten: Verlag Lechte.
- Wedel, Michael (1996): *Max Mack: Showman im Glashaus*. Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek.
- Wilkending, Gisela (2001) Die Kommerzialisierung der Jugendliteratur und die Jugendschriftbewegung um 1900. In: Kaspar Maase / Wolfgang Kaschuba (Hrsg.) *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, S. 218-251.
- Wilkending, Gisela (1994) *Kinder- und Jugendliteratur. Mädchenliteratur. Vom 18. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*. Stuttgart: Reclam.