Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland
Band 1

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland

Herausgegeben von
Peter Zimmermann

im Auftrag des
Hauses des Dokumentarfilms, Stuttgart

Band 1
Kaiserreich (1895–1918)
Herausgegeben von
Uli Jung und Martin Loiperdinger

Band 2
Weimarer Republik (1918–1933)
Herausgegeben von
Klaus Kreimeier, Antje Ehmann
und Jeanpaul Goergen

Band 3
›Drittes Reich‹ (1933–1945)
Herausgegeben von
Peter Zimmermann und Kay Hoffmann

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland

Band 1

Kaiserreich

1895–1918

Herausgegeben von
Uli Jung und Martin Loiperdinger

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Erarbeitung und Drucklegung dieser Filmgeschichte erfolgten mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), des Bundesarchiv-Filmarchivs, des Hauses des Dokumentarfilms und der im Vorwort genannten Institutionen

Alle Rechte vorbehalten
© 2005 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
Umschlaggestaltung: Martin Völlm
Umschlagabbildung: Filmbild aus
9. November 1918 Theresienwiese (Filmmuseum München)
Repro: Günther Piltz Reproduktionen Stuttgart
Druck und buchbinderische Verarbeitung: fgb · freiburger graphische betriebe
Printed in Germany 2005
RECLAM ist eine eingetragene Marke der
Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
ISBN 3-15-010584-6

www.reclam.de

Inhalt

Vorwort 11

1 Überlieferung und Forschungsstand zum nicht-fiktionalen Film im Kaiserreich 17

1.1 Besonderheiten der Mediengeschichte des frühen Films *(Uli Jung / Martin Loiperdinger)* 17
›Neues Medium‹. Programmumbruch versus technische Innovation . . 17
Historische Terminologie wider teleologisches Denken 18

1.2 Überlieferung nicht-fiktionaler Filme aus der Frühzeit *(Uli Jung / Martin Loiperdinger)* 21
Abschätzung des Umfangs des Filmangebots 22
Überlieferung früher Filme 23
Filmzensur 24

1.3 Literaturbericht zum Forschungsstand *(Uli Jung)* 26
Überblicksdarstellungen zum frühen Kino 26
Impulse für die Forschung 28
Einzelstudien und Fallstudien 29
Konzepte des frühen Kinos 32

2 ›Lebende Photographien‹. Bildautomaten und Kinematographen vor 1900 35

2.1 Optisches Vergnügen in Münzautomaten *(Martin Loiperdinger)* 35
Anschütz' Elektrischer Schnellseher 38
Edisons Kinetoscope 40
Deutsche Aktualitäten für Stollwercks Kinetoskop-Automaten 41

2.2 ›Lebende Photographien in natürlicher Größe und Bewegung‹. Projektion auf Leinwand *(Martin Loiperdinger)* 44
Anschütz' Projektions-Schnellseher 44
Bioskop-Projektionen der Gebrüder Skladanowsky 45
Stollwercks Auswertung des Cinématographe Lumière 46
Geschäfte mit ›lebenden Photographien‹ 48

2.3 Der Naturalismus der ›lebenden Photographien‹. Bildhafte Natürlichkeit als Faszinosum *(Martin Loiperdinger)* 51

2.4 Unterhaltung durch Abwechslung. Die Programme der ›lebenden Photographien‹ *(Martin Loiperdinger)* 55

2.5 ›Viel Geld zu verdienen‹. Ein internationales Angebot von Kinematographen und ›Films‹ *(Martin Loiperdinger)* 61

3 ›Optische Berichterstattung‹ im Varieté und die Rolle nicht-fiktionaler Filme im Wanderkino (1896–1907) 71

3.1 Nicht-fiktionale Filmformen in Varietés und Wanderkinos *(Joseph Garncarz)* 71

3.2 Film im Varieté *(Joseph Garncarz)* 75
Das Varieté 75
Die Verbreitung des Films im Varieté 76
Bezugsmodus der Filme 78

3.3 Filmprogramm im Varieté. Die ›Optische Berichterstattung‹ *(Joseph Garncarz)* 80
Eine neue Programmform als Markenartikel 81
Eine nationale Nabelschau 86
Aktualität als Erfolgsgarant 88
Strategien der Teilhabe an aktuellen Ereignissen 93
Mediale Vorbilder der ›Optischen Berichterstattung‹ 97

3.4 Film im Wanderkino *(Joseph Garncarz)* 101
Die Rolle des Wanderkinos für die Verbreitung des neuen Mediums . . 101
Charakteristika des Wanderkinos 102
Entstehung des Wanderkinos 105
Bezugsmodus der Filme 106

3.5 Der nicht-fiktionale Film im Programm der Wanderkinos *(Joseph Garncarz)* 108
Charakteristika der Programmierung 108
Der fiktionale Film auf Erfolgskurs 113
Die Rolle der Aktualitäten im Wanderkino 115
Neue Formen des nicht-fiktionalen Films 116

3.6 Filmpropaganda des Deutschen Flottenvereins *(Martin Loiperdinger)* 121
Flottenpropaganda 122
Filmaufnahmen deutscher Schiffe 124
Filmpropaganda mit Biograph-Vorführungen in größeren Städten . . . 127
Flächendeckende Filmpropaganda mit Kinematograph-Vorführungen . 138
Grenzen der kinematographischen Flottenpropaganda 142
Filmpropaganda im Auftrag des Deutschen Flottenvereins 144
›Lebende Flottenbilder‹. Propaganda und Modernität 146

3.7 Filmaufnahmen in Afrika. ›Lebende Bilder‹ aus den deutschen Kolonien *(Wolfgang Fuhrmann)* 149

4 ›Naturbilder‹. Nummernprogramme in Kinematographentheatern (1907–1910) 161

4.1 Programmkontext und Verkaufsstrategien von nicht-fiktionalen Kurzfilmen (*Uli Jung / Martin Loiperdinger)* 161
Nicht-fiktionale Akzente 164
Aktualität 165
Authentizität 170
Exklusivität 172

4.2 Das nicht-fiktionale Filmangebot für die Nummernprogramme *(Martin Loiperdinger)* 179
Anteile der wichtigsten Hersteller 180
Sonderstellung der Firmen Raleigh & Robert und Eclipse 184
Deutsche Produktionsfirmen 189

4.3 Deutsche Spezialfirmen für nicht-fiktionale Filme *(Uli Jung)* 191

4.4 Lokalaufnahmen der Familie Marzen in Trier *(Brigitte Braun)* 197

4.5 Ludwig Neumayers Erste Bayerische Filmfabrik in Straubing 204
Ludwig Neumayer und seine Unternehmungen *(Karsten Hoppe)* 204
Ludwig Neumayers Filme *(Uli Jung)* 208

4.6 Nicht-fiktionale Filme in den Nummernprogrammen von Trierer Kinematographentheatern (*Brigitte Braun)* 213

5 Von der ›Ansicht‹ zum dokumentarischen Genre 221

5.1 Ästhetischer Wandel. Von der ›Lebenden Photographie‹ zum Filmgenre *(Uli Jung)* 221
Bewegte Kamera 224
Tiefenschärfe 225
Schnitt 228

5.2 Aktualitäten und Wochenschauen *(Uli Jung)* 230
Aktualitäten der Firma Lumière 230
Prinz Heinrichs Amerika-Reise 231
Aktualitäten im Nummernprogramm 235
Wochenschauen 239
Der Tag im Film 243
Eiko-Woche 244
Messter-Woche 248

5.3 ›Kaiserbilder‹. Wilhelm II. als Filmstar *(Martin Loiperdinger)* 253
Erste Kaiser-Aufnahmen 254
Zur Ikonographie der ›lebenden Kaiserbilder‹ 256

Schlüsselloch-Perspektiven 259
Vorteile beim Aufnehmen des Kaisers 261
Marketing: ›Lebende Kaiserbilder‹ vor dem Kaiser 264
Publikum und Kaiser 266
Der Kaiser im Nummernprogramm 267
Der erste deutsche Filmstar 267

5.4 Tonbilder
(Uli Jung / Martin Loiperdinger) 269

5.5 Städtebilder und Lokalaufnahmen
(Uli Jung) 275
›Ansichten‹ (»vues«, »views«) 275
Kamerafahrten 278
Städtebilder 280
Lokalaufnahmen 294

5.6 Geschichte und Ästhetik des Reisefilms
(Annette Deeken) 299
Der intermediale Kontext 299
Ansichten 301
Travelling: der »Triumph der Technik« 304
Schön – bunt 307
Das serielle Konstruktionsprinzip 309
Reiseziele. Die ganze Welt in Reichweite? 311
Anlassgerecht programmieren. Die Aktualisierung des Zeitlosen 317
Rezeption 319

5.7 Industriebilder
(Martin Loiperdinger) 324
Mit ›Industriebildern‹ auf Reisen 325
›Ansichten‹ aus der Produktion 327
Raffung der Zeit 329
Produkt- und Imagewerbung 330
Gesichtspunkte des Sichtbaren und des Nicht-Sichtbaren 331

6 Filme für Lehre und Bildung 333

6.1 Kinoreformer. Nicht-fiktionale Filme für Bildungszwecke
(Uli Jung) 333

6.2 Wissenschaftliche Filme
(Uli Jung) 341
Forschungsaufnahmen 341
Kommerzielle wissenschaftliche Filme 344

6.3 Lehr- und Unterrichtsfilme für Schulen und Hochschulen
(Uli Jung) 349
Schülervorstellungen 351
Lehr- und Unterrichtsfilme 354

7 ›Kilometerfilme‹. Umbrüche durch Einführung des Langfilms (1912–1914) 357

7.1 Fiktionale Historienfilme als patriotische ›Dokumente‹ *(Uli Jung)* 357
THEODOR KÖRNER 360
DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE 362
TIROL IN WAFFEN 364
RICHARD WAGNER 366

7.2 Nicht-fiktionale Langfilme *(Uli Jung)* 368
Expeditionsfilme 368
Expeditionen in die Polargebiete 369
Kriegsbilder 372
MIT DER KAMERA IN DER SCHLACHTFRONT 374

8 Front- und Heimatbilder im Ersten Weltkrieg (1914–1918) 381

8.1 Filmpolitische und -wirtschaftliche Veränderungen *(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus)* 381

8.2 Diskussionen zur Ausrichtung des deutschen Filmmarkts zu Kriegsbeginn *(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus)* 386
Ratschläge zur Aktualisierung vorhandener Filmaufnahmen 386
Nationale Ausrichtung des Filmmarkts 387
Kino als Erlebnisort der Teilnahme am Krieg 389
Überlegungen zur Auslandspropaganda mit Filmen 390

8.3 Militärische Filmaufnahmen *(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus)* 392
Die Informationspolitik der Militärs 393
Der unsichtbare Krieg 395

8.4 Wochenschauen als Propagandamedium *(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus)* 397
Mangelnde Aktualität der Wochenschauen 398
Imagewerbung der Wochenschauen 400

8.5 Firmengründungen *(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus)* 406
Deutsche Lichtbild-Gesellschaft 406
Bild- und Film-Amt 409
Universum Film AG 412

8.6 Tätigkeit der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft und des Bild- und Film-Amtes *(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus)* 416
Die Aktivitäten der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft (DLG) 416
Die Aktivitäten des Bild- und Film-Amtes (BuFA) 420

8.7 Export und Import nicht-fiktionaler Filme
(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus) 423

8.8 Ästhetischer Wandel. Dokumentarische Propagandafilme
(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus) 429
Industriefilme 430
Werbung für Kriegsanleihen 438
Filme von der Front 440
Ein Film über den Seekrieg 443
Das Marinelandungsunternehmen auf Oesel 444
Staatliche und militärische Eliten 446
Ausbildungsfilme 450
Die Truppe und die ›Heimatfront‹ 451

8.9 Grenzen deutscher Filmpropaganda im In- und Ausland
(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus) 454
The Battle of the Somme und Bei unseren Helden an der Somme . 454
Graf Dohna und seine Möwe 460
Der magische Gürtel 462

8.10 Exkurs: Spionage und Propaganda im Ersten Weltkrieg.
Das Beispiel Niederlande
(Ivo Blom) 468
Kriegsbilder in einem neutralen Land. Die Wochenschauen 468
Lange Propagandafilme 469
Deutsche Beobachtungen 471
Deutsche Propagandafilme in den Niederlanden 472
Das letzte Kriegsjahr und Konsul Kilianis Dienstreise 475
Die deutsche Übernahme: Ufa statt BuFA 477
Alternative im Dokumentarfilmbereich 478
Epilog 479

8.11 Die Kulturfilmdiskussion von 1914 bis 1920. Die politische und
ideologische Dynamik der Ufa-Gründung
(Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus) 480

9 Nicht-fiktionale Filmaufnahmen aus dem Kaiserreich in Kompilationsfilmen und Fernsehsendungen
(Uli Jung) 487

Anhang

Bibliografie 497
Filmografie *(Uli Jung / Martin Loiperdinger)* 510
Autorinnen und Autoren 532
Abkürzungen 533
Abbildungsnachweis 534
Personenregister 535

Vorwort

Eine umfassende Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland gibt es bislang nicht, da sich die Filmgeschichtsschreibung auf die Erforschung des Spielfilms konzentriert hat. Filmgeschichte wurde dadurch auf die Geschichte fiktionaler Formen reduziert. Das in dokumentarischen Filmbildern bewahrte visuelle Gedächtnis ist ein weitgehend unbekannter Teil der kulturellen Überlieferung. Die hier in drei Bänden vorgelegte Filmgeschichte will diesem Defizit abhelfen. Sie stellt die wichtigsten Perioden der Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland mit den ästhetischen Stilrichtungen und Formen für die Zeit von 1895 bis 1945 im Kontext massenmedialer und kultureller Entwicklungen dar. Sie ist in drei Bände gegliedert: dokumentarischer Film im Kaiserreich, in der Weimarer Republik und im ›Dritten Reich‹.

Im Mittelpunkt steht die Untersuchung dokumentarischer Filme in ihren vielfältigen Ausprägungen. Neben der Sammlung und Aufarbeitung zeitgenössischer Quellen war die Sichtung und Auswahl von Filmen ein zentrales Problem bei der Erstellung dieser Filmgeschichte. Zwar gibt es auch im dokumentarischen Bereich einen filmhistorischen Kanon bedeutender oder zeittypischer Autoren und Filme, der eine erste Orientierung vermittelt, doch gerade dieser Kanon musste im Sinne einer kultur- und mediengeschichtlich orientierten Filmgeschichtsschreibung problematisiert, revidiert und vor allem ergänzt werden. Bei den in den Archiven lagernden Filmen konnte es nicht um eine vollständige Erfassung und Auswertung gehen, sondern um eine qualifizierte Auswahl relevanter Filme, Autoren, Formen und Stilrichtungen.

Dokumentarische Filme sind eng mit zeitgeschichtlichen Prozessen verbunden. Wir haben versucht, dies in der filmhistorischen Darstellung angemessen zu berücksichtigen. Die Analyse der Filme erfolgte sowohl unter ästhetisch-strukturellen, stilistischen und typologischen als auch unter medien- und kulturgeschichtlichen Aspekten. Es geht also nicht nur um eine Auseinandersetzung mit Filmen, die für die Formenentwicklung wichtig oder typisch sind, sondern auch um mediale Produktionsbedingungen im Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung sowie um Distribution, öffentliche Diskussion und Rezeption. Ein wichtiger Aspekt ist die Funktionalisierung dokumentarischer Filme für unterschiedliche Interessen und die damit eng verknüpften Umbrüche, Perspektiven- und Paradigmenwechsel, durch die insbesondere die Entwicklung in Deutschland gekennzeichnet ist.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren Aktualitäten, Wochenschauen, Kultur- und Werbefilme feste Bestandteile des Kinoprogramms, während Industrie- und Lehrfilme vor allem für die nicht-kommerzielle Verbreitung hergestellt wurden. Mehrere historische Zäsuren zeichnen sich ab: Während dokumentarische Filme im Kaiserreich ähnlich wie Spielfilme eher der Unterhaltung als der Information dienten, machte der Erste Weltkrieg ihr Potential als Propagandainstrument deutlich. Das führte auf Betreiben der Heeresleitung zur Gründung der Ufa, die in der Weimarer Republik zu einem der größten Filmkonzerne in Europa wurde. Mit der Machtübernahme der NSDAP wurden dokumentarische Filme ab

1933 zunehmend für die Propagierung der nationalsozialistischen Weltanschauung genutzt. Nach 1945 schließlich unterlag die Aufführung aller zuvor produzierten Filme der Kontrolle der alliierten Besatzungsmächte.

Die Entwicklung dokumentarischer Filmformen in Deutschland kennzeichnen dementsprechend mehrfache Perspektivenwechsel von Filmstil, publizistischen Intentionen und weltanschaulichen Positionen der Filmemacher. In deren Verlauf wurden ästhetische und politische Positionen mehr oder minder umfänglich revidiert und durch neue dokumentarische Paradigmen ersetzt. Das Dokumentarische ist keine Qualität, die den Filmen ein für alle Mal eingeschrieben ist, sondern wird in Prozessen gesellschaftlicher Kommunikation stets neu diskutiert und problematisiert. Dokumentarische Filme sind meist nicht die realistischen Abbilder gesellschaftlicher Ereignisse und Verhältnisse, als die sie sich ausgeben, sondern artifizielle Produkte, die diesen Eindruck durch wechselnde Strategien der Inszenierung und Authentifizierung zu vermitteln versuchen.

Dass die Periodisierung sich zunächst an historischen Zäsuren orientiert, heißt nicht, dass die Entwicklungsperioden des dokumentarischen Films in Deutschland damit völlig synchron verliefen. So stellt etwa der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm Ende der 1920er Jahre eine wichtige filmästhetische Zäsur dar, die angemessene Berücksichtigung erfordert. Andererseits bewirkten bereits der Erste Weltkrieg und die Gründung der Ufa einen folgenreichen Wandel dokumentarischer Filmformen, der in den 1920er und 1930er Jahren ein breites Spektrum von ›Kulturfilmen‹ hervorbrachte, wie dokumentarische Kinofilme seinerzeit genannt wurden. Ihre Entwicklung von den 1920er bis in die 1940er Jahre ist weit fließender und widersprüchlicher als die politischen Zäsuren von 1933 und 1945 vermuten lassen. Gleitenden Übergängen wird Rechnung getragen, indem die Entwicklungen von dokumentarischen Formen wie Städtefilm, Reisefilm, Propagandafilm usw. und von Stilrichtungen und Produktionsbedingungen in allen drei Bänden betrachtet werden und auch die Verwendung historischer Filmaufnahmen nach 1945 in Kino und Fernsehen Berücksichtigung findet. Das ist auch deshalb wichtig, weil es sich vielfach um film- und zeitgeschichtliche Dokumente handelt, die für die Konstruktion und Rekonstruktion von Geschichtsbildern in den audiovisuellen Medien von größter Bedeutung sind. Sie liefern die Illustrationen für historische Film- und Fernsehdokumentationen zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert und prägen das Bild dieser Zeit selbst dort, wo die Autoren die vielfach propagandistische Intention der jeweiligen Filmzitate zu konterkarieren versuchen. So haben Leni Riefenstahls Filme und Joseph Goebbels' Wochenschauen unsere visuelle Vorstellung dieser Zeit weit stärker beeinflusst als alle Autoren, die diese Archivfilme in kritischer Absicht für ihre historischen Kompilationsfilme verwertet haben: von den Regisseuren Andrew Thorndike und Erwin Leiser bis zu denen der vielfältigen Fernseh-Dokumentationen. Die Erschließung unbekannter dokumentarischer Filme ist deshalb nicht nur aus filmhistorischen und zeitgeschichtlichen, sondern auch aus medienpädagogischen Gründen und für die audiovisuelle Vermittlung der Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung.

Wenn dokumentarische Filme trotz ihrer film- und zeitgeschichtlichen Bedeutung bislang wenig untersucht worden sind, so hat das verschiedene Gründe. Die

Diskreditierung der deutschen Kulturfilm-Tradition infolge ihrer Instrumentalisierung im ›Dritten Reich‹ mag dafür ebenso verantwortlich sein wie der erschwerte Zugang zu den in vielen Archiven verstreut lagernden Filmmaterialien. Hinzu kommt die Unübersichtlichkeit dokumentarischer Formen und die in Deutschland erst spät einsetzende Reflexion dokumentar-ästhetischer Entwicklungen und Fragestellungen.

Die vorliegende Filmgeschichte geht von einer weit gefassten Definition des dokumentarischen Films aus, die von den frühen Aktualitäten, Städtebildern und Reisebildern über Kulturfilme, Lehrfilme, Industriefilme und Wochenschauen bis zu dokumentarischen Avantgardefilmen reicht und auch semidokumentarische Formen einschließt. Der Verzicht auf eine ontologisierende Gattungsdefinition öffnet den Blick für ein im historischen Kommunikationsprozess sich stets neu ausdifferenzierendes Verständnis des Dokumentarischen. So trat die Dominanz diskursiver Anliegen bei der ästhetischen Organisation des Aufnahmematerials manifest erst in dokumentarischen Propagandafilmen während des Ersten Weltkriegs in den Vordergrund. Die Aktualitäten, Reisebilder, Industriebilder etc. vor dem Krieg wollten dem Publikum weniger etwas sagen, sondern vor allem etwas zeigen. Tom Gunning spricht hier in Absetzung zum Dokumentarfilmverständnis John Griersons von der »Ästhetik der ›Ansicht‹«. Im dominierenden Gestus des Zeigens hat die Ästhetik dokumentarischer Filme aus der Zeit des Kaiserreichs mehr Gemeinsamkeiten mit den fiktionalen Genres des frühen Kinos als mit den Dokumentarfilmen der 1920er und 1930er Jahre. Die herkömmliche Trennung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm ist im frühen Kino noch nicht etabliert. Die Unterscheidung früher Film-›Genres‹ in Firmenkatalogen und Programmannoncen unterliegt der notwendigen Abwechslung bei der Zusammenstellung von Nummernprogrammen. Entscheidend sind die beabsichtigten Wirkungen beim Publikum (»hochkomisch«, »dramatisch«, »interessant«) oder Merkmale jenseits aller Sujets wie Farbe (»kolorierte Films«) oder überdurchschnittliche Länge (»Schlager«). »Hochdramatisch« kann sowohl ein Melodram meinen wie die Aufnahmen einer Erdbebenkatastrophe.

Um die Unterschiedlichkeit dokumentarischer Filme des frühen Kinos im Kaiserreich im Vergleich zu dokumentarischen Filmen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus zu kennzeichnen, wird für die frühen Filme der Terminus ›nicht-fiktionaler Film‹ verwendet. Die Unschärfe des Begriffs weist darauf hin, dass der Dualismus zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm noch nicht etabliert war. Das Dokumentarische folgte später unterschiedlichen Konzepten der diskursiven und narrativen Inszenierung etwa des didaktisch aufbereiteten Unterrichts- und Lehrfilms, des Propagandafilms oder verschiedener Varianten des ›dramatizing life‹ im Kultur- und Dokumentarfilm und wurde erst spät im Sinne journalistischer ›Objektivität‹ oder dokumentarfilmischer ›Authentizität‹ auf die möglichst unverfälschte und wirklichkeitsgetreue Abbildung von Realität verpflichtet – ein Selbstverständnis, das bald wieder als neue Mythenbildung kritisiert wurde.

*

Die Erarbeitung der vorliegenden Filmgeschichte wurde vom Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart angeregt, das finanzielle und organisatorische Hilfe bereitstellte und dessen Wissenschaftlicher Leiter die Organisation und Koordination des Gesamtprojekts übernahm. Sie war angesichts der defizitären Forschungslage nur möglich dank der Einrichtung eines Forschungsprojekts durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), an dem die Leiter der drei Teilprojekte Kaiserreich, Weimarer Republik und ›Drittes Reich‹, Martin Loiperdinger, Klaus Kreimeier und Peter Zimmermann, sowie die wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen, Kay Hoffmann, Uli Jung, Thomas Meyer, Jutta Schäfer und Kerstin Stutterheim beteiligt waren. Unterstützt wurde diese Arbeit im Haus des Dokumentarfilms durch Felicitas Jakob, Anita Raith, Kurt Stenzel, Rainer C. M. Wagner und Reiner Ziegler. Organisatorische und finanzielle Unterstützung leisteten die Universitäten Siegen und Trier, das Land Baden-Württemberg, der Südwestrundfunk (SWR) und die Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg Filmförderung (MFG).

Die Erschließung und Auswertung bislang weitgehend unbekannter und von der Forschung vernachlässigter Archivkopien wurde insbesondere vom Bundesarchiv-Filmarchiv unter der Leitung von Karl Griep ermöglicht. Das Bundesarchiv-Filmarchiv verfügt über die weitaus größten einschlägigen Filmbestände und gewährte den Projektmitarbeitern als Kooperationspartner in großzügiger Weise die Sichtung zahlreicher Filme. Der Dank der Herausgeber dieser dreibändigen Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland gilt ebenso der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung für ihr Entgegenkommen wie einer Reihe von Filmarchiven, Kinematheken und Filmmuseen, die ihre Sammlungen für das Projekt geöffnet haben. Zu nennen sind insbesondere: Deutsches Filminstitut – DIF, Filmmuseum Berlin / Deutsche Kinemathek, Filmmuseum München, Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, CineGraph Hamburg, Gesellschaft für Filmstudien Hannover, IWF Wissen und Medien, Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), Kinemathek im Ruhrgebiet, Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv, Archiv der Rheinischen Mission Wuppertal-Barmen, Hauptarchiv der von Bodelschwinghschen Anstalten Bethel, Audio-Visuelles Archiv St. Ottilien, Landesfilmsammlung Baden-Württemberg, DaimlerChrysler-Archiv, Spiegel-TV, Progress Film-Verleih, Filmarchiv Austria, Filmmuseum (Amsterdam), British Film Institute, Imperial War Museum, Newsfilm Library der University of South Carolina sowie Library of Congress. Für die Bereitstellung von Bildern aus privaten Sammlungen danken wir Carsten Diercks, Götz Hirt-Reger, Gert Koshofer, Oliver Lammert, Fritz Lehmann, Gerhard P. Peringer, Karl Stamm und Peter von Zahn, für die Bildbearbeitung und die Herstellung von Fotos aus Filmen Günther Piltz, M. Reinhardt und Gerhard Ullmann. Ein besonderer Dank gilt auch den nicht dem Projektteam angehörenden Filmwissenschaftlern, die als Autoren einzelner Artikel an der Filmgeschichte mitgearbeitet haben, sowie Rosel Müller für die Gesamtredaktion. Erst durch die Hilfe dieser Einrichtungen und Personen war es möglich, die Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland umfassend aufzuarbeiten. Schließlich möchten wir allen unseren Dank sagen, die sich für die Einrichtung dieses Forschungsprojekts eingesetzt haben und es über die Jahre mit Rat und Tat unterstützt haben.

Die den Forschungsarbeiten zugrunde liegenden dokumentarischen Filme und Materialien sind zum größten Teil im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart als Präsenzbestände in Kopie gesammelt und können dort eingesehen werden. Die filmografische Datenbank des Projekts ist auf der Homepage des Hauses des Dokumentarfilms (www.hdf.de) verfügbar.

Die Herausgeber

Kinematographentheater, vermutlich Frankfurt am Main, Ansichtskarte, um 1913

1

Überlieferung und Forschungsstand zum nicht-fiktionalen Film im Kaiserreich

1.1

Uli Jung / Martin Loiperdinger

Besonderheiten der Mediengeschichte des frühen Films

›Neues Medium‹. Programmumbruch versus technische Innovation

Für die Periode der Etablierung des ›neuen‹ Mediums Film hat sich der Begriff frühes Kino eingebürgert. Diese Periode setzt in Deutschland schon 1891 mit kommerziellen Vorführungen ›lebender Photographien‹ durch Ottomar Anschütz ein und reicht bis zur Durchsetzung des langen Spielfilms mit Beiprogramm – dem bis heute gültigen Standardformat der Filmaufführung – gegen Ende des Ersten Weltkriegs. Die politische Zäsur von 1918 fällt mit dem Abschluss eines Medienumbruchs zusammen: Zu Beginn der Weimarer Republik zeigten die kommerziellen städtischen Filmtheater in der Regel einen langen Spielfilm mit Beiprogramm. Sie präsentierten also ihr Unterhaltungsangebot in dem Programmformat, das bis heute allgemein unter Kino verstanden wird. Mediengeschichtlich betrachtet ist die Etablierung dieses dauerhaft stabilen Programmstandards die Zäsur, die Kino und Film von anderen Medien unterscheidet – nicht die Erfindung von Apparaten zur Aufnahme und Wiedergabe von fotografischen Laufbildern, die wir gewöhnlich ›Film‹ nennen: »Der eigentliche mediengeschichtliche Umbruch vollzieht sich nicht im Bereich der Technikgeschichte, auch wenn die Jahreswende 1895/96 in der öffentlichen Wahrnehmung bis heute als Epochenschwelle gehandelt wird. Er vollzieht sich im Bereich der Programmgeschichte, und zwar geraume Zeit später, nämlich während des Ersten Weltkriegs. Erst die Durchsetzung des Programmstandards ›langer Spielfilm‹ brachte jene Umwälzung, welche die Medienlandschaft für die nachfolgenden Jahrzehnte geprägt hat.«[1] Auch André Gaudreault spricht sich in einem programmatischen Beitrag im Jahrbuch »KINtop« für diese Auffassung aus: »Man muß zur Überzeugung gelangen, dass der wesentliche Bruch in der Filmgeschichte nicht die Erfindung von Aufnahmeverfahren (Edisons Kinetograph, Lumières Cinématographe) in den 1890er Jahren ist, sondern die Herausbildung einer Institution ›Kino‹ in den 1910er Jahren.«[2] Erste Langfilme, die als Dreiakter etwa eine Dreiviertelstunde Spielzeit benötigten, wurden schon 1911 in Deutschland gezeigt, bis weit in

1 Loiperdinger 1998, S. 72.
2 Gaudreault 2003, S. 37.

den Ersten Weltkrieg hinein führten aber viele Kinos weiterhin sogenannte Nummernprogramme auf, die aus einer Reihe von Kurzfilmen bestanden.

In der Periode des frühen Kinos waren die Medienangebote sehr vielfältig und grundlegend anders beschaffen als in allen nachfolgenden Dekaden. Dies trifft vor allem für die Filme selbst sowie für die Art ihrer Programmierung und ihrer Aufführung zu, teilweise auch für die Örtlichkeiten der Vorführungen. Filme waren Bestandteile von Programmen, die sich aus mehreren Filmnummern zusammensetzten, oft ergänzt durch Diapositive, manchmal auch durch Bühnendarbietungen. Ihre Aufführung war stets begleitet von Musik und meist von Conférencen eines Rezitators oder Filmerklärers. Insofern ist eine heute noch erhaltene Filmkopie aus der Zeit des frühen Kinos als Relikt einer Aufführungsinszenierung anzusehen, die aus der Projektion industriell vorgefertigter Lichtbilder und Filme und aus szenischen und auditiven Live-Darbietungen ein ›gemischtes‹ Medienereignis mit Erlebnisqualitäten bildete, wie sie das Publikum nach dem Ersten Weltkrieg in den Lichtspieltheatern nicht mehr erfahren konnte.[3] Die Programmierung der Filme umfasste in der Regel fiktionale wie nicht-fiktionale Kurzfilme und war, um ein Optimum an Unterhaltung und Zerstreuung zu bieten, nach dem Prinzip der Abwechslung organisiert. Kurzum, die neue, 1895/96 eingeführte Technologie der kinematographischen Projektion orientierte sich eine ganze Weile lang, wie bei neuen Medien nicht anders üblich, an bereits bekannten ›alten‹ Medienangeboten: »Die Programme des frühen Kinos erinnern an ein ›zweidimensionales Varieté‹, das mit dem Erzählkino der langen Spielfilme nicht kompatibel ist. Das frühe Kino ist eine Spätform der Projektionskunst, die sich statt der Laterna magica der Technik des Kinematographen bedient […].«[4]

Historische Terminologie wider teleologisches Denken

Das grundlegend ›Andere‹ des frühen Kinos – die »Extraneität (also die Fremdartigkeit wie auch die Sonderstellung) des Films der Frühzeit«, wie André Gaudreault sagt[5] – ist terminologisch zu berücksichtigen, wenn von Phänomenen des frühen Kinos die Rede ist. Gaudreault plädiert dafür, »systematisch die zeitgenössischen Begriffe und Ausdrucksweisen zu verwenden, wenn Phänomene aus der Frühzeit zu beschreiben sind. Man spricht dann z. B. von der ›Herstellung lebender Photographien‹ statt von ›Filmproduktion‹, von ›Ansichten‹ oder ›Bildern‹ statt von ›Filmen‹, von ›Tableaus‹ statt von ›Einstellungen‹, von ›Operateuren‹ statt von ›Kameraleuten‹ usw.«[6]

Tatsächlich haben frühe Filme außer dem 35 mm-Format des Trägermaterials mit späteren Kinofilmen wenig gemein. In den ersten Jahren wurden sie treffend »lebende Photographien« genannt. Die Société Lumière bezeichnete ihre maximal 50 Sekunden dauernden, in der Regel nicht montierten Filmaufnahmen als »Vues«, d. h. als ›Ansichten‹. Bis in die 1910er Jahre war im deutschen Sprachgebrauch von »Bildern« die Rede. Dieser Ausdruck wurde zunächst für nichtmon-

3 Vgl. dazu Vogl-Bienek 1993, S. 14 f.; Schlüpmann 1996; Loiperdinger 1998, S. 76 ff.
4 Loiperdinger 1998, S. 75.
5 Gaudreault 2003, S. 37.
6 Gaudreault 2003, S. 37.

tierte Filmaufnahmen benutzt, dann auch für einzelne Filmaufnahmen innerhalb einer montierten Reihe von Filmaufnahmen. Dafür ist heute der Begriff der Einstellung gebräuchlich: Er entstammt jedoch der Entwicklung von Schnitt- und Montagetechniken im klassischen Erzählkino der nachfolgenden Jahrzehnte und ist etwa für ein ›Reisebild‹ von 1910 völlig unangebracht. Denn dessen einzelne ›Einstellungen‹ sind keine Funktionen für die Darstellung einer übergeordneten narrativen Idee, sondern sie sind, jede für sich, selbständige Ansichten einer Gegend, die im zeitlichen Ablauf als Bilderfolge angeordnet sind – ähnlich einer Lichtbilderserie für Laterna magica-Projektionen oder für Vorführungen in Stereobilder-Automaten.

Gleiches trifft für die Benennung der verschiedenen Filmarten der Frühzeit zu. Die heutzutage übliche Unterscheidung von dokumentarischem Film und Spielfilm, welche auf die Referenten von Filmaufnahme und Narration abhebt, ist dem frühen Kino ebenso fremd wie die Separierung beider Filmarten in der Auswertung, d. h. die Zweiteilung des Kinoprogramms in einen langen Spielfilm und das aus Werbefilmen, Wochenschau und einem sogenannten Kulturfilm zusammengesetzte Beiprogramm. Die Nummernprogramme des frühen Kinos unterscheiden verschiedene ›Genres‹ von Filmen bzw. ›Bildern‹ gemäß ihrer Bedeutung für die Stimmungslage des Publikums. Sie betreiben gewissermaßen die »Programmierung des Zuschauers«.[7] Die als Fingerzeig für die Komposition von Nummernprogrammen in den Inseraten der Hersteller am häufigsten verliehenen Attribute sind »komisch«, »dramatisch« und »interessant«. Wegen ihrer wirkungsvollen Einfärbungen sind »kolorierte Films« und wegen ihrer Länge sind ›Schlager‹ unter eigenen Rubriken aufgeführt. »Hochdramatisch« kann sowohl ein Melodram meinen als auch Aufnahmen von einer Erdbebenkatastrophe. Um die im Kaiserreich hergestellten und gezeigten dokumentarischen Filme von denjenigen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus abzusetzen, wird in diesem Band der Terminus ›nicht-fiktionaler Film‹ verwendet. Die Unschärfe dieses aus der angelsächsischen Filmwissenschaft übernommenen Begriffs weist darauf hin, dass der Dualismus von dokumentarischen und fiktionalen Filmen noch nicht etabliert ist.

Grundsätzlich gilt also für die wissenschaftliche Beschäftigung mit kinematographischen Phänomenen bis etwa zum Ende des Ersten Weltkriegs, dass es verfehlt ist, gewohnte Begrifflichkeiten zu verwenden, die späteren und deshalb ganz anderen Perioden und Formationen des Mediums Film bzw. Kino entstammen. Zeitgenössische Termini sind zu bevorzugen. Sie werden im Fließtext dieses Bandes durch einfache französische Anführungszeichen markiert. Auch der Begriff ›frühes Kino‹ ist ein im Nachhinein gebildeter Terminus: Er wird in diesem Band nicht als Epochenbegriff verwendet, um die Herausbildung einer bestimmten Formation in der Geschichte des Mediums Film bzw. Kino zu bezeichnen, sondern lediglich als Benennung eines Zeitabschnitts, in dem die Ausprägungen dieses Mediums grundlegend anders waren als es danach der Fall war. Die Redeweise von ›dem‹ frühen Kino ist dabei stets in Anführungszeichen zu denken: Die ästhetischen Unterschiede der nicht-fiktionalen Filme reichen von einige Sekunden kurzen ›lebenden Photographien‹ bis zu einstündigen ›Industriebildern‹ von

7 Vgl. den gleichnamigen Aufsatz: Jost 2002.

Stahlwerken oder noch längeren ›Filmbiographien‹ von bekannten Künstlern, Königinnen oder Freiheitshelden. Der soziale Gebrauch, der von der neuen technischen Erfindung gemacht wird, durch fotografische Laufbilder ›natürlich‹ erscheinende Bewegungsabläufe wiederzugeben, ist in den ersten beiden Dekaden der Kinematographie sehr vielfältig und disparat. Dass die ›Extraneität‹ des frühen Kinos nicht plötzlich aufgehört hat, sondern die Übergänge zu lange Zeit gültigen Standardformen allmählich stattgefunden haben, versteht sich von selbst und wird in diesem Band deutlich werden.

Außerdem ist bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Phänomenen ›des‹ frühen Kinos der grundsätzliche Fehler des in der Geschichtsschreibung verbreiteten teleologischen Denkens zu vermeiden: »Wer die Anfänge eines soziokulturellen Phänomens als dessen Ursprung behandelt, unterwirft sich unvermeidlich und aus freien Stücken einer ihrem Wesen nach evolutionistischen Geschichtsauffassung. […] Damit wird auch eine idealistische Auffassung der Historie übernommen, für die sich das Spätere notwendig aus dem Vorhergehenden ergibt.«[8] Die Feststellung, dass eine Erscheinung einer anderen zeitlich vorhergeht, ergibt keinen sachlichen Grund für die Annahme, dass die frühere Erscheinung ihrem Wesen nach in sich den immanenten Daseinszweck trägt, sich zu jener späteren Erscheinung hin zu ›entwickeln‹. Weder war den optischen Medien des 19. Jahrhunderts inhärent, am Ende dieses Jahrhunderts in der sogenannten Erfindung des Films zu münden und sich damit als prä-kinematographische Erscheinungen zu entpuppen, noch ist den frühen Wanderkinos die Tendenz eigen, sich in ortsfeste Lichtspieltheater zu verwandeln, oder den frühen Kurzfilmen vorgegeben, sich zu Langfilmen zu mausern. Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes wissen sich darin einig, dass teleologisches Denken zu falschen Forschungserkenntnissen führt, und sind darum bemüht, diese schlechte Angewohnheit bei der Arbeit mit ihren Quellen schlicht und einfach zu unterlassen.

8 Gaudreault 2003, S. 34.

1.2

Uli Jung / Martin Loiperdinger

Überlieferung nicht-fiktionaler Filme aus der Frühzeit

Die Quellen zur Erforschung des frühen Kinos sind verstreut, vielfältig, disparat und, wenn überhaupt, häufig nur fragmentarisch erhalten. Die forschende Tätigkeit in diesem Bereich der Mediengeschichte von Film und Kino wird gern mit derjenigen von Archäologen verglichen, die es mit Relikten von untergegangenen und oft rätselhaften Kulturen zu tun haben. Tatsächlich gibt es empfindliche Verluste bei den schriftlichen Quellen: So ist von keiner einzigen deutschen Filmproduktionsfirma ein geschäftlicher Nachlass erhalten – auch nicht in Teilen. (Der umfangreiche Nachlass von Oskar Messter stammt abgesehen von technischen Geräten fast ausschließlich aus den 1920er Jahren.)[9] Es gibt jedoch für eine Reihe von kinematographischen Unternehmen schriftliche Dokumente in Aktenüberlieferungen von Behörden aller Art (wobei meist nur Aktensplitter erhalten sind). Wenn dies, wie leider häufig, nicht der Fall ist, lässt sich der reichhaltige Informationsfundus der fast durchgängig erhaltenen Branchenpresse und Tagespresse konsultieren. So haben Richard Brown und Barry Anthony nach jahrelanger akribischer Suche eine mustergültige Firmenmonographie zur British Mutoscope and Biograph Company vorgelegt, obwohl auch von dieser Firma kein Geschäftsarchiv erhalten ist.[10] Ähnlich könnte der Kenntnisstand auch für einige deutsche Firmen der Frühzeit wie etwa die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft deutlich verbessert werden. Es ist bisher mehr eine Frage von Zeit, Geld und Geduld als von Überlieferungslücken, dass sich die Forschung zum frühen Kino in Deutschland international im Hintertreffen befindet. Angesichts der zugänglichen Schriftquellen ist die Situation für die Klärung von firmengeschichtlichen Fragen deutlich besser als diejenige von Archäologen.

Deutlich ungünstiger ist die Lage jedoch beim wichtigsten Quellenkorpus, nämlich den überlieferten Filmen. Die in den Filmarchiven aufbewahrten nichtfiktionalen Filme aus der Zeit bis 1918 sind ohnehin als Relikte einer Kino- und Aufführungsgeschichte zu betrachten, die einer untergegangenen Medien- und Unterhaltungskultur angehören. Das ist allerdings auch bei den Filmen der späteren Dekaden der Fall. Mit entsprechenden Problemen sind alle historischen Kulturwissenschaften konfrontiert. Doch benötigt auch eine Geschichte des nicht-fiktionalen Films im deutschen Kaiserreich, die sich nicht als Werkgeschichte, sondern als Mediengeschichte versteht, ein Minimum an historischem Filmmaterial, um ihren Gegenstand angemessen darstellen zu können. Leider ist diese Voraussetzung, insbesondere was in Deutschland gedrehte Filmaufnahmen angeht, für eine Reihe von essentiellen Forschungsfeldern nicht gegeben. So existiert bislang keine einzige deutsche Wochenschau-Ausgabe aus dem Ersten Weltkrieg in einer originalen und vollständigen deutschen Fassung. Oder: Es war in der ersten De-

9 Vgl. Stach (Bearb.) 1994.
10 Brown/Anthony 1999.

kade des 20. Jahrhunderts eine Spezialität deutscher Produktionsfirmen, sogenannte Tonbilder mit Stars aus Oper und Operette zu drehen. Insgesamt wurden in Deutschland schätzungsweise 1500 solcher Tonbilder produziert und synchron mit den entsprechenden Grammophonplatten in rund 500 sog. Tonbildtheatern dem Publikum vorgeführt. Zugänglich sind heute nicht einmal zehn dieser Tonbilder, überwiegend als nicht sachgemäß transferierte 16 mm-Kopien oder aber ohne Ton. Oder: Wollte jemand alle Filme eines der zahllosen in der Lokalpresse abgedruckten Nummernprogramme nacheinander in der angegebenen Reihenfolge anschauen, so bedürfte es eines großen Glücksfalls, um tatsächlich alle acht oder zehn oder zwölf Kurzfilme des jeweiligen Programms in den europäischen Filmarchiven aufzuspüren. Bislang ist dies unseres Wissens noch nicht gelungen.

Abschätzung des Umfangs des Filmangebots

Eine Geschichte des nicht-fiktionalen Films in Deutschland zwischen 1895 und 1918 kann in der Regel nur auf einen geringen Teil und dabei oft nur auf Fragmente der seinerzeit gezeigten Filmaufnahmen zurückgreifen. Eine Abschätzung des tatsächlichen Filmangebots auf dem deutschen Markt in diesem Zeitraum ergibt astronomische Zahlen: Herbert Birett hat das Filmangebot in Deutschland zwischen 1895 und 1920 in akribischer Arbeit faktografisch rekonstruiert und die Ergebnisse in zwei Monografien publiziert: Sein »Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme«[11] wertet die veröffentlichten Filmlisten der Berliner, Hamburger, Münchner und Stuttgarter Polizeizensur von 1912 bis 1920 aus, welche alle seinerzeit vorgelegten Filmtitel aufführen. Die Berliner Polizei war 1920 bei Zensurnummer 44 000 angekommen, bei der Münchner Polizei summierten sich ca. 39 500 geprüfte Filmtitel.[12] Den Zensurbehörden wurden demnach zwischen 1912 und 1920 mindestens 40 000 Filme vorgelegt – aus zahlreichen Ursprungsländern und aus diversen fiktionalen und nicht-fiktionalen Genres. Bei der Erfassung der 1895 bis 1911 in Deutschland angebotenen Filme[13] stützte sich Birett mangels Zensurdaten auf die zeitgenössische Branchenpresse und kam auf 16 988 Filmtitel. Insgesamt ergibt sich für das Filmangebot im deutschen Kaiserreich eine Summe von rund 57 000 filmografisch verifizierbaren Titeln. Dankenswerterweise hat Herbert Birett für die Herausgeber dieses Bandes aus diesem Sample die mutmaßlich nicht-fiktionalen Titel herausgezogen: Diese Datei zählt von 1896 bis 1918 im Angebot des deutschen Filmmarkts knapp 9800 nicht-fiktionale Filme aus internationaler und deutscher Produktion.[14] Die Gesamtzahl der in Deutschland gezeigten nicht-fiktionalen Filme liegt noch erheblich höher, denn Biretts Daten stützen sich vor allem auf die Auswertung von Firmeninseraten in der ab 1907 erscheinenden Branchenpresse. Spezialisierte Branchen-Zeitschriften gab es aber in Deutschland erst ab 1907. Für das erste Jahrzehnt der Kinematographie, d. h. für die Zeit vor dem Betrieb ortsfester Kinos, bestehen deshalb erhebliche Lücken: Die einschlägigen Schaustellerzeitschriften »Der Artist« und »Der Komet« brach-

11 Birett 1980.
12 Birett 1980, S. 2 f.
13 Birett 1991.
14 Birett [2002].

ten vergleichsweise wenige Filminserate. Varietétheater veröffentlichten die Titel der ›Bilder‹ ihrer ›Optischen Berichterstattung‹ nur in ihren Hauszeitungen, die meist nicht überliefert sind. Lokalaufnahmen, die es vermutlich in großer Zahl gegeben hat,[15] wären im Annoncenteil der lokalen Tageszeitungen aufzuspüren.

Überlieferung früher Filme

Von der großen Zahl der im Kaiserreich gezeigten nicht-fiktionalen Filme ist nur ein geringer Bruchteil erhalten. Die Schätzungen schwanken je nach Produktionsland, Produktionsjahr und Genre zwischen unter einem Prozent und 10 bis 15 Prozent. Dass Positivkopien und häufig sogar Kameranegative von fast allen im »Catalogue Lumière« aufgeführten Filmaufnahmen erhalten sind, ist eine sensationelle Ausnahme. Die Verluste sind größtenteils nicht auf Verschleiß bzw. Zersetzung des Filmmaterials oder auf Kriegseinwirkungen zurückzuführen, sondern auf geschäftlich motivierte Vernichtung von Filmkopien. Da die Vorführung von Filmen seit ihren Anfängen eine kommerzielle Angelegenheit ist, wurden (und werden) Filme von den Herstellerfirmen als Waren betrachtet, deren Gebrauchswert darin besteht, Gewinn abzuwerfen. Ihr kultureller Gebrauchswert für das Publikum ist nicht von Belang: Während Verlage seit 1911 Belegexemplare ihrer Bücher bei der Deutschen Bibliothek abliefern müssen, gibt es bis heute eine vergleichbare Regelung für die Filmbranche nicht. Die Produktionsfirmen verfügen über alle Eigentumsrechte an ihren Filmen und können sie deshalb auch einfach vernichten, wenn sie für ihr Geschäft wertlos geworden sind. Es war deshalb üblich, Lagerbestände gebrauchter Filmkopien zur Rückgewinnung von Rohstoffen einschmelzen zu lassen. Dies betraf auch Negative, die durch Kopierprozesse ausgelaugt waren. Im Vergleich zu anderen Ländern ist der Verlust an frühen Filmen in Deutschland besonders hoch: In die Ende 1917 gegründete Universum Film-Aktiengesellschaft (Ufa) brachten die drei damals größten Filmkonzerne in Deutschland ihre Aktiva und Passiva ein, was nicht zuletzt ihre Filmbestände mit einschloss. Es ist zu vermuten, dass sich die Filmindustrie bei dieser Gelegenheit selbst von einem Großteil ihres damals noch vorhandenen ›Filmerbes‹ trennte, das für künftige Auswertung nicht mehr geeignet erschien. Hinzu kommt, dass die Reichsfilmstelle des Auswärtigen Amtes nach dem Ersten Weltkrieg die Sujets der Kriegswochenschauen (und auch Aktualitäten aus der Vorkriegszeit) nach inhaltlichen Kriterien neu geordnet und für Kompilationsfilme zusammengeschnitten hat. Die Integrität des ursprünglichen Materials wurde dabei in keiner Weise beachtet. Auf diese Weise ist z. B. heute keine deutsche Wochenschau-Ausgabe aus dem Ersten Weltkrieg in der deutschen Originalfassung bekannt.

Das überlieferte Material früher deutscher Filmaufnahmen hat bei archivarischen Sicherungsmaßnahmen leider häufig unter unsachgemäßen Kopierungen gelitten. Die unerlässliche Umkopierung von hochentzündlichem Nitromaterial auf Acetat-Sicherheitsfilm bringt ohnehin einen Verlust an optischer Brillanz mit sich. Das Schwarzweiß-Kopieren von viragiertem Ausgangsmaterial oder das Kopieren von Stummfilmformaten über ein deutlich kleineres Tonfilm-Bildfenster

15 Vgl. zu Lokalaufnahmen Kap. 4.4.

führten zu empfindlichen Bildverlusten und Kontrastverlusten, die meist nicht mehr reparabel sind, weil das kopierte Nitromaterial entsorgt worden ist.

Die Identifizierung von erhaltenen Filmaufnahmen aus der Frühzeit ist oft erschwert, weil viele Kopien ohne Titel überliefert sind. Wegen hoher Rohfilmkosten wurden Filmtitel in den ersten Jahren oft nur mündlich angesagt oder mit Diapositiven auf die Leinwand projiziert. Bei national und international vertriebenen Filmkopien gingen die Anfangs- und Endetitel oft durch Abnutzung verloren, weil diese Partien des Filmbands durch die mechanischen Zugkräfte der Projektoren besonders stark beansprucht werden. Negative sind ohnehin häufig ohne Titel überliefert, wenn die Konfektionierung von Vorführkopien nicht direkt beim Hersteller selbst vorgenommen wurde. Behelfsmäßig werden den Filmkopien, die ohne Titel überliefert sind, von den Filmarchiven sog. Archivtitel gegeben.

Filmzensur

Staatlicherseits war die Kinematographie zu Beginn schwer zu beurteilen. Es fehlten gesetzliche Regelungen zur Kontrolle und Lenkung des neuen Mediums. Zunächst wurde auf lokaler Ebene durch die Ortspolizeibehörden eine Nachzensur »nach Maßgabe von Ordnung und Sicherheit, Sitte und Moral«[16] durchgeführt. Mit der Gründung erster ortsfester Kinematographentheater in Berlin führte die Kommune am 5. Mai 1906 eine Vorzensur für diejenigen Filme ein, die dort vorgeführt werden sollten. Am 5. Dezember 1911 erließ das Herzogtum Braunschweig ein »Gesetz über die öffentlichen kinematographischen Schaustellungen«, demzufolge »Bilder« vor ihrer »Darbietung« polizeilich genehmigt werden mussten.[17] Die anderen Bundesstaaten folgten mit jeweils eigenen gesetzlichen Regelungen.[18]

Ein wesentlicher Schritt zur Vereinheitlichung der Zensur war der »Erlaß des preußischen Ministers des Innern betreffend Filmzensur vom 16. Dezember 1910«,[19] der für alle preußischen Regierungspräsidien gültig war. Auch in Bayern wurde per Ministerialerlass vom 27. Januar 1912 eine »Landesstelle zur Prüfung von Bildern, die zu öffentlichen Lichtspielen (kinematographischen Vorführungen) in Bayern verwendet werden sollen«, eingerichtet, deren Entscheidungen ab dem 1. Oktober 1912 von »sämtlichen Ortspolizeibehörden« als verbindlich anzusehen waren.[20]

Sowohl die Vereinheitlichung der Filmzensur als auch die Umstellung des Filmmarktes vom Verkauf auf den Verleih, die zeitlich parallel verliefen, können als Zentralisierungsbewegungen verstanden werden, die sich gegenseitig bedingten. Tatsächlich verlangte der Handelsmodus des Verleihs nach gesicherten und einheitlichen Kriterien für die Zulassung von Filmen, denn Filme, die reichsweit genehmigt waren, gewährleisteten die ungehinderte Auswertung auf dem gesamten deutschen Markt.

In einer Geschichte des nicht-fiktionalen Films spielt die Zensur nur eine unter-

16 Kilchenstein 1997, S. 136.
17 Abdruck in Hellwig 1913, S. 147–149.
18 Vgl. die Gesetzessammlung in Hellwig 1913.
19 Abdruck in Hellwig 1913, S. 43 f.
20 Hellwig 1913, S. 87.

geordnete Rolle, denn es waren vor allem fiktionale Filme, die das Missfallen und Misstrauen des Bildungsbürgertums und der gesellschaftlichen Eliten erregten. Für nicht-fiktionale Filme schien die Zensurvorlage in der Regel eine Formsache gewesen zu sein. Dennoch galt auch für sie der Grundsatz: Alle Filme unterliegen zunächst einem generellen Aufführungsverbot und können erst nach individueller Begutachtung durch staatliche (oder durch vom Staat damit beauftragte) Instanzen freigegeben werden. Eine solche Wirkungszensur ging (und geht noch heute) von einem den ›lebenden Bildern‹ gegenüber ohnmächtigen, unmündigen Konsumenten aus, der den ›Reizüberflutungen‹ durch Filme hilflos ausgeliefert sei. Ein solcher Zuschauer stand unter dem Generalverdacht, durch den Konsum ›aufreizender‹ Bilder dazu hingerissen zu werden, die ›öffentliche Sicherheit und Ordnung‹ zu gefährden und die Gebote von ›Sitte und Anstand‹ zu verletzen. Nicht-fiktionale Filme mussten der Zensur vorgelegt werden, nicht, weil man ihnen inhaltlich misstraute, sondern weil sie *Filme* waren und als solche unter generellem Vorbehalt standen.

1.3

Uli Jung

Literaturbericht zum Forschungsstand

Die internationale Filmgeschichtsschreibung orientiert sich überwiegend an Spielfilmen. Das gilt auch für die Historiographie des frühen Kinos. Auf der Konferenz des internationalen Verbands der Filmarchive FIAF, die 1978 in Brighton die ersten nachhaltigen Impulse für die Befassung mit frühen Filmen gab, wurden nur fiktionale Filme vorgestellt. Der Innovationsdruck, dem frühe fiktionale Filme unterlagen, hat bei vielen Forschern den Eindruck erzeugt, dass die frühe Filmgeschichte vor allem von fiktionalen Filmen vorangetrieben worden sei. Nicht-fiktionale Filme, deren Ästhetik vor dem Ersten Weltkrieg scheinbar oder tatsächlich relativ gleichförmig blieb, wurden demgegenüber stark vernachlässigt.

Überblicksdarstellungen zum frühen Kino

Auch die erste internationale Retrospektive zum frühen deutschen Film »Prima di Caligari«, die 1990 im Zentrum der Giornate del Cinema Muto in Pordenone stand, verzichtete weitgehend auf die Vorführung nicht-fiktionaler Filme. Der umfangreiche Katalog[21] etablierte vor allem einen Spielfilmkanon. Nur drei Beiträge – zu Vorführungen des Cinématographe Lumière, zu Kolonialfilmen und zum frühen Kulturfilm – befassten sich mit nicht-fiktionalen Filmen.[22] Ebenfalls 1990 erschien Thomas Elsaessers verdienstvoller Sammelband »Early Cinema«.[23] Nur einer der zahlreichen Aufsätze befasst sich mit nicht-fiktionalen Filmen: André Gaudreault analysiert narrative Strukturen von Lumière-Aufnahmen, die das Ergebnis sorgfältig durchgeführter Regieentscheidungen sind wie das Öffnen und Schließen des Fabriktores in Sortie d'usine.[24] Über zehn Jahre später resümiert Elsaesser in seinem Buch »Filmgeschichte und frühes Kino«, dass die ästhetischen Qualitäten der Lumière-Filme heute mehr interessieren als die ›dokumentarischen‹.[25] Die Entwicklung des Mediums Film zur eigenständigen Wirtschaftsbranche vollzieht sich für Elsaesser eher über die Kontrolle der technischen Apparate denn über die Filmproduktion selbst.[26] Elsaesser regt eine Filmgeschichtsschreibung an, die sich an der Aufführungspraxis des frühen Kinos orientiert.[27] Er entwickelt modellhaft sinnvolle Periodisierungen und ökonomisch ausgerichtete ›Subgeschichten‹, in denen die produzierenden Firmen, ihre Vermarktungsstrategien, die Ökonomie der Kinos und ihre Programmpolitik dargelegt werden kön-

21 Cherchi Usai/Codelli (Hg.) 1990.
22 Loiperdinger 1990, Convents 1990, Uricchio 1990.
23 Elsaesser (Hg.) 1990.
24 Gaudreault 1990.
25 Elsaesser 2002, S. 57.
26 Vgl. Elsaesser 2002, S. 95 f.
27 Vgl. Elsaesser 2002, S. 125 ff.

nen. Die nicht-fiktionalen Filmaufnahmen, die im ersten Jahrzehnt der Kinematographie das Programmangebot dominieren, berücksichtigt Elsaesser in seinen Überlegungen zum Kräftespiel der unterschiedlichen industriellen Aspekte nicht.

Dies gilt noch mehr für den von Thomas Elsaesser und Michael Wedel herausgegebenen Sammelband »Kino der Kaiserzeit«.[28] Er enthält nur zwei Aufsätze, die sich mit nicht-fiktionalen Filmen beschäftigen.[29] In seiner Einführung zeigt sich Elsaesser überwiegend am fiktionalen Modell interessiert. Eine Trennung der beiden Filmformen erscheint ihm nicht sinnvoll, da er anstelle der Filme die Art ihrer Präsentation und Auswertung ins Zentrum von Filmgeschichtsschreibung rückt. Er kennzeichnet die Ablösung des Nummernprogramms durch den langen Spielfilm und die Einführung des Monopolverleihs zutreffend als Strategie der Hersteller, eine Überproduktion von Filmen zu bereinigen. Dass aber einer der ersten erfolgreich verliehenen Monopolfilme, Jack Johnson – Jim Jeffries (US 1910), keineswegs ein Spielfilm war, sondern einen Boxkampf um die Weltmeisterschaft zeigte, gilt nur als Beleg für die »universelle Anziehungskraft«[30] des Langfilms. Nicht-fiktionalen Filmaufnahmen wird keine Beachtung geschenkt. Selbst die Wochenschau, die ab 1911 zum festen Bestandteil der Nummernprogramme in deutschen Kinematographentheatern wurde, spielt in Elsaessers Überlegungen keine Rolle.[31]

Die ökonomischen Beobachtungen Elsaessers fußen auf den Forschungen Corinna Müllers,[32] die eine systematische Darstellung der Marktmechanismen des frühen Kinos in Deutschland erarbeitet hat. Ihre wirtschaftsgeschichtliche Studie hat das Bewusstsein dafür geschärft, dass der Antrieb für die Entwicklung des Films als Medium in den ersten Jahren des ortsfesten Abspiels zwischen 1907 und 1912 im komplexen Zusammenspiel von Filmproduktion, Filmvertrieb und Filmauswertung lag. Dem Entwicklungsabschnitt des »Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm« hat Corinna Müller gemeinsam mit Harro Segeberg einen Sammelband gewidmet:[33] Die Autoren behandeln eine Reihe von Einzelaspekten, die im frühen Kino eine wichtige Rolle spielten, deren Funktionen und Auswirkungen für die Programmierung aber nicht untersucht werden. Von Bedeutung für die Untersuchung des nicht-fiktionalen Films im Kaiserreich sind die Beiträge von Corinna Müller über »Filmform und Filmgeschichte«[34] und von Wolfgang Mühl-Benninghaus über die »Darstellung des Ersten Weltkrieges im Nonfiction-Film«, dessen Kernaussagen auch in diesen Band einfließen.[35] Müller versucht, »Filmgeschichte entlang der Entwicklung von Filmlängen zu beschreiben und filmhistorische Phasen mit dem Kriterium der äußeren Form zu unterscheiden«.[36] Die Filmlänge bietet klare Unterscheidungen zwischen dem »Langfilm im Kurz-Langfilm-Mischprogramm« und dem »programmfüllenden Film«, der sich nach dem Ersten Weltkrieg durchsetzt. Die Produktion fiktionaler Kurz-

28 Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002.
29 Rother 2002 und Kreimeier 2002.
30 Elsaesser, in: Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002, S. 29.
31 Ähnliches gilt für Elsaesser 1996.
32 Müller 1994.
33 Müller/Segeberg (Hg.) 1998.
34 Müller 1998.
35 Mühl-Benninghaus 1998.
36 Müller 1998, S. 43.

filme steigt um 1906 deutlich an, weil der Aufwand für Aktualitäten »zu anspruchsvoll, aufwendig und unberechenbar« war, um bei wöchentlichem Programmwechsel den enormen Filmbedarf der Kinematographentheater zu befriedigen.[37] In der Einführung langer Spielfilme ab 1911 sieht Müller eine erneute Einschränkung der nicht-fiktionalen Produktion.[38] Dies trifft aber allenfalls für Filmlängen von zwei und mehr Akten zu, denn insgesamt blieb die Zahl der auf dem deutschen Markt angebotenen nicht-fiktionalen Filme in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg konstant.[39]

Impulse für die Forschung

Die ›klassischen‹ Überblicksdarstellungen zum dokumentarischen Film von Erik Barnouw und Richard M. Barsam beginnen bei Robert Flaherty oder machen einen Sprung von Louis Lumières maximal 50 Sekunden dauernden Filmaufnahmen zu den programmfüllenden Dokumentarfilmen Robert Flahertys.[40] Auf diese gravierende Lücke in der Geschichtsschreibung des dokumentarischen Films hat Paolo Cherchi Usai 1993 auf der IAMHIST-Konferenz in Amsterdam aufmerksam gemacht, indem er als Anstoß für internationale Forschungen zum nicht-fiktionalen Film der Frühzeit ein »neues Brighton« forderte, in Anspielung auf die legendäre FIAF-Konferenz 1978 in Brighton, auf der sich Filmarchivare und Filmwissenschaftler auf Basis umfangreicher Sichtungen erstmals über konservatorische und analytische Probleme bei der Befassung mit frühen fiktionalen Filmen austauschten. 1994 veranstaltete das Filmmuseum (Amsterdam) seinen ersten Workshop »Nonfiction from the Teens«, aus dessen sehr anregenden Filmsichtungen und Diskussionen zwei Publikationen hervorgingen, die eine ganze Reihe Untersuchungsperspektiven für frühe nicht-fiktionale Filme auffächern.[41] 1995 widmete das Festival Il Cinema Ritrovato in Bologna die Hauptretrospektive dem frühen nicht-fiktionalen Film,[42] desgleichen Le Giornate del Cinema Muto in Pordenone. »KINtop« brachte eine Ausgabe über »Anfänge des dokumentarischen Films« heraus, die zugleich auf englisch erschien.[43] Ebenfalls 1995 fand der »Congrès mondial Lumière« in Lyon statt.[44] Im selben Jahr veranstaltete das Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart die Tagung »Die Botschaft der Bilder – Aspekte des dokumentarischen Stummfilms«. Eine Auswirkung dieser Impulse für die Untersuchung des frühen nicht-fiktionalen Films in Deutschland war die Einrichtung des Forschungsprojekts, das nun seine Ergebnisse zum Kaiserreich vorlegt.

Die filmwissenschaftliche Forschung ist in hohem Maß abhängig von den Arbeitsergebnissen der Filmarchive. Der Zugang zu historischem Filmmaterial setzt

37 Müller 1998, S. 56.
38 Müller 1998, S. 64.
39 Vgl. dazu die Tabellen in Kap. 4.2.
40 Vgl. Barsam 1974, Barnouw 1974.
41 Vgl. Hertogs/Klerk 1994 und Hertogs/Klerk 1997.
42 Vgl. Cinegrafíe 8: Un mondo d'immagini (1995).
43 KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films (1995) und Kessler/Lenk/Loiperdinger 1995.
44 Vgl. Dujardin/Gardies/Gerstenkorn/Seguin (Hg.) 1999.

dessen Restaurierung und Umkopierung auf Sicherheitsfilm voraus. Das Jubiläum »100 Jahre Kino«, dessen Datierung sich in Europa an der ersten kommerziellen Filmvorführung der Société Lumière am 28. Dezember 1895 in Paris orientierte, ermöglichte dem Centre national de la Cinématographie (Bois d'Arcy) die nahezu komplette Restaurierung und Katalogisierung der über 1400 im »Catalogue Lumière« aufgeführten Fimaufnahmen, die fast alle – ein singulärer Fall in der internationalen Filmüberlieferung – erhalten sind.[45] Ab Mitte der 1990er Jahre wurden in Amsterdam ca. 300 Filmkopien europäischer Biograph-Gesellschaften aus den Beständen von Filmmuseum (Amsterdam) und National Film and Television Archive (London) restauriert und von 68 mm- auf 35 mm-Format umkopiert. Nico de Klerk komponierte aus diesem Korpus elf Programme, die dem Fachpublikum im Jahr 2000 auf den Giornate del Cinema Muto unter dem Titel »Wonders of the Biograph« präsentiert wurden.[46] Auch das umfangreiche Restaurierungs- und Erschließungsprojekt von National Film and Television Archive (London) und National Fairground Archive (Sheffield) zum Filmnachlass der Firma Mitchell & Kenyon, der aus 780 Lokalaufnahmen der Jahre 1899 bis 1913 aus dem Nordwesten Englands besteht, präsentiert die Ergebnisse seit 2001 regelmäßig auf den Giornate del Cinema Muto.[47] Durch diese drei Restaurierungsprojekte sind der Fachwelt an die 2500 frühe nicht-fiktionale Filmaufnahmen in bestmöglichen Kopien zugänglich. Auch 33 in Deutschland gedrehte Lumière-Aufnahmen sind darunter[48] sowie ein knappes Dutzend 68 mm-Aufnahmen der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft. Für den Zugang zu historischen Filmen sind neuerdings auch zunehmend Archiveditionen auf dem Träger Digital Versatile Disk (DVD) wichtig: Bundesarchiv-Filmarchiv, Filmmuseum (Amsterdam) und Cinema Museum (London) haben mit der FHTW Berlin im Jahr 2002 die DVD Exotic Europe mit 15 fast ausschließlich frühen nicht-fiktionalen Filmen herausgebracht. 2002 folgte die Cinémathèque suisse (Lausanne) mit diversen frühen Schweizer Filmaufnahmen auf der DVD Il était une fois … la Suisse und das Danish Film Institute (Kopenhagen) mit 70 frühen Aktualitäten auf der DVD The First Film Archive. Frühe nicht-fiktionale Filme aus Deutschland sind auf internationalen Retrospektiven wenig präsent. Sie sind in den Bestandsnachweisen deutscher Filmarchive gut erfasst, stehen aber bisher in der Regel lediglich als Archivkopien zur Verfügung, die nur hausintern gesichtet werden dürfen und für öffentliche Vorführungen nicht zur Verfügung stehen.

Einzelstudien und Fallstudien

Die Forschungsliteratur zu frühen nicht-fiktionalen Filmen, die in Deutschland gedreht oder gezeigt wurden, bezieht sich auf eine Reihe verschiedener Untersuchungsbereiche. Die ›Erfinder‹ Max Skladanowsky und Oskar Messter werden in mehreren Monographien ausführlich gewürdigt, wobei ihre technischen Neuerungen und Errungenschaften im Vordergrund stehen und ästheti-

45 Aubert/Seguin 1996.
46 Vgl. Surowiec o. J., S. 81–98.
47 Vgl. auch Toulmin/Popple/Russell (Hg.) 2004.
48 Erhältlich auf der VHS-Cassette zu Loiperdinger 1999.

sche Aspekte bzw. Auswertungsformen ihrer Filmaufnahmen eher peripher behandelt werden.[49]

Wesentlichen Anteil an der Verbreitung nicht-fiktionaler Filme in Deutschland hatte die Kinoreformbewegung, über deren Struktur, Entwicklung, Einfluss und personelle Zusammensetzung bisher kein geschlossenes Bild existiert. William Uricchios Beitrag zur Geschichte des frühen Kulturfilms für den Katalog der Retrospektive »Prima di Caligari« von 1990 stellt den Zusammenhang zwischen ›belehrenden‹ Filmen und den Aktivitäten der Kinoreformbewegung her, die Strategien entwickelte, um mit veränderten Filminhalten die Dominanz ausländischer Filme auf dem deutschen Markt zu brechen.[50] Thomas Schorr beschreibt detailliert verschiedene Flügel der Bewegung, die eine konsequente zentralistische Filmzensur bzw. gemeinnützige filmwirtschaftliche Strukturen anstrebten.[51] Zugleich traten »staatliche Stellen mal als Förderer der Filmwirtschaft, mal als Unterstützer der Reformbewegung auf. Die Reformbewegung erwies sich so als nützliches Steuerungsinstrument in Bezug auf das neue Massenmedium.«[52] 1996 bilanziert Sabine Lenk ideologische Verquickungen der Reformer mit den konservativen Politikeliten: Zwar sei der Einfluss ›völkischer‹ Kreise auf die Kinoreformbewegung personell nicht nachzuweisen, doch bedienten sich viele Kinoreformer einer ›völkischen Rhetorik‹. Einig seien sich die Reformer in der Ablehnung von Spielfilmen und ihrer Präferenz für nicht-fiktionale Filme gewesen.[53]

»KINtop«, das seit 1992 erscheinende »Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films« hat sich mehrfach mit der nicht-fiktionalen Filmpraxis beschäftigt. »KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films« bringt 1995 neben zwei grundsätzlichen Aufsätzen von Livio Belloï und Tom Gunning, auf die noch eingegangen wird,[54] mehrere Fallstudien zu Filmaufnahmen vom russischen Zaren, vom Delhi Durbar 1902/03, von einem Automobilrekord sowie die Analyse eines deutschen Propagandafilms aus dem Ersten Weltkrieg.[55] »KINtop 6: Aktualitäten« enthält zwei Beiträge über die Anfänge des Film- und Kinomarkts in Berlin,[56] aber keine Aufsätze zu deutschen Aktualitäten, sondern zum »Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich«,[57] über »Aktualitätenfilme der Kinematographengesellschaft ›Le Lion‹«[58] sowie diverse weitere Beiträge zum Thema aus England, Belgien, Frankreich, Russland und den USA. In »KINtop 9: Lokale Kinogeschichten« analysieren mehrere exemplarische Studien am Fall von Trier die Filmauswertung in einem provinziellen Mittelzentrum.[59] Diese Arbeiten stehen in der Tradition sogenannter Lokalstudien, wie sie vor allem um das ›Jubiläumsjahr‹

49 Vgl. Castan 1995, Völschow 1995, Trimborn (Bearb.) 1997 sowie KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994), Loiperdinger (Hg.) 1994, Stach 1994.
50 Vgl. Uricchio 1990.
51 Schorr 1990.
52 Schorr 1990, S. 490.
53 Lenk 1996.
54 Belloï 1995 und Gunning 1995.
55 Belyakov 1995, Bottomore 1995 (vgl. ergänzend Bottomore 1998), Cosandey 1995 und Rother 1995.
56 Rossell 1997 und Goergen 1997.
57 Lenk 1997.
58 Bernard 1997.
59 Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000; Herzig/Loiperdinger 2000; Duckwitz/Loiperdinger/Theisen 2000.

1995 in großer Zahl erschienen sind,[60] weisen aber methodisch über diese hinaus. Beschränken sich die Lokalstudien meist auf die Erfassung von Kinogründungen und ihre Auswirkungen auf die lokale Vergnügungskultur, so hinterfragen die »KINtop«-Autoren ökonomische Strukturen, behördliche Kontroll- und Lenkungsmaßnahmen und in Ansätzen auch die Programmpolitik einzelner Kinobetreiber. In »KINtop 10« kommentiert und annotiert Roland Cosandey eine Artikelserie des Basler Zoologen und Jägers Adam David über eine afrikanische Filmexpedition mit dem Pathé-Regisseur Alfred Machin – ein Editionsunternehmen, das der »KINtop Schriften«-Band »Grüße aus Viktoria« mit dem Bericht von einer zweiten »Kinematographenreise« in Afrika fortsetzt.[61] Wichtige Fragen zu Kinematographen-Programmen stellt »KINtop 11«: Diese Ausgabe dokumentiert einmal mehr, dass die Forschung in anderen Ländern weiter fortgeschritten ist als in Deutschland. Immerhin zeigt aber Brigitte Brauns Beitrag über Programmtendenzen während des Ersten Weltkriegs in Trier, wie Auffälligkeiten des Filmangebots mit Besonderheiten des lokalen Umfelds korreliert werden können.[62]

2002 widmete das »Historical Journal of Film, Radio and Television« dem frühen nicht-fiktionalen Film ein Sonderheft mit dem Titel »Visible Evidence – But of What? reassessing early non-fiction cinema«:[63] Angesichts der paradoxen Erfahrung, dass frühe nicht-fiktionale Filme Ausschnitte der Wirklichkeit auf derart einfache Weise wiedergeben, dass sich ihr Bedeutungsgehalt nur über umfassende Kenntnisse des zeitgenössischen Kontexts erschließt, fragen die Beiträge nach der zeitgenössischen Rezeption solcher scheinbar schlichter Filmaufnahmen. Die drei in dem Sonderheft publizierten Beiträge über Aspekte des nicht-fiktionalen Films in Deutschland entstanden im Umfeld des DFG-Projekts zur Geschichte des dokumentarischen Films.[64] Sie sollen hier nicht referiert werden, weil ihre Ergebnisse im vorliegenden Band ausführlich wiedergegeben sind.

Obwohl die Erforschung des frühen Films in Deutschland in den letzten Jahren einen erfreulichen Aufschwung genommen hat, von dem auch der frühe nichtfiktionale Film ›profitiert‹ hat, fehlt eine systematisierende Gesamtschau, welche die ästhetische Analyse von Filmen mit der Darstellung der ökonomischen, politischen, sozialen, ideologischen und technischen Bedingungen ihrer Produktion, Distribution, Auswertung und schließlich auch Rezeption verbindet. Auch zusammengenommen können die bisher erschienenen Materialstudien zum nichtfiktionalen Film in Deutschland,[65] zur Entwicklung des Filmmarktes 1907 bis 1912,[66] zu den Pionieren Skladanowsky und Messter[67] diese Gesamtschau nicht leisten. Nur eine gründliche Sichtung möglichst vieler der in den Archiven erhaltenen Filme sowie der zeitgenössischen Branchenzeitschriften und eines Teils der

60 Die Zahl dieser Studien ist sehr groß, weshalb sie hier nicht bibliographisch erfasst werden.
61 Siehe Cosandey 2001 und 2002 sowie David 2001 und 2002.
62 Braun 2002 a.
63 Kessler (Hg.) 2002.
64 Fuhrmann 2002; Jung 2002; Loiperdinger 2002.
65 Loiperdinger 1999; Rother 1995; Smither (Hg.) 2000.
66 Müller 1994.
67 Castan 1995; Loiperdinger (Hg.) 1994; KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994); Nünthel 1999; Göllner 1995 etc.

Tagespresse vermag Erkenntnisse zu zeitigen, die es ermöglichen, ästhetische Entwicklungen in den unterschiedlichen nicht-fiktionalen Genres genauer zu beschreiben und zu erklären.

Konzepte des frühen Kinos

In der internationalen Diskussion über das frühe Kino hat sich Tom Gunnings Unterscheidung zwischem dem »Kino der Attraktionen« und der später einsetzenden Entwicklung des Erzählkinos als besonders einflussreich erwiesen.[68] Nach Gunning dominierte das »Kino der Attraktionen« die kinematographische Bilderproduktion bis ca. 1906/07. Es wurde dann von narrativen Stilen nicht völlig abgelöst, sondern fand neue Verwendungsformen in avantgardistischen Praktiken und denjenigen fiktionalen Genres, die besondere Schauwerte herausstellen wie Musicals etc. Gunnings »Kino der Attraktionen« ist ein heuristischer Begriff und historisch nicht auf die Periode des frühen Kinos beschränkt. Zur Historisierung von Gunnings Konzept hat André Gaudreault, einem Terminus von Georges-Michel Coissac aus dem Jahr 1925 folgend, die Bezeichnung »Attraktions-Kinematographie« vorgeschlagen.[69]

Das »Kino der Attraktionen« unterscheidet sich vom Erzählkino durch seinen Zeigegestus: »Im Gegensatz zum voyeuristischen Erzählkino, wie Christian Metz es beschrieben hat, handelt es sich hier um ein exhibitionistisches Kino.«[70] Das »Kino der Attraktionen« bietet sich dem Zuschauer unmittelbar als Schauwert im Sinne von Neuigkeit, Exotismus, Ereignis oder Gag an, es appelliert an die Schaulust des Publikums: »Das ›Kino der Attraktionen‹ verschwendet wenig Energien auf die Kreation von Charakteren mit psychologischer Motivation und individueller Persönlichkeit. Indem es sich sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Attraktionen einverleibt, richtet es seine Energien nach außen auf einen anwesenden Zuschauer und nicht nach innen auf Handlungssituationen von Protagonisten, die für klassische Erzählweisen essentiell sind.«[71]

Obwohl die Etablierung des Erzählkinos, für die in der Filmgeschichtsschreibung der Regisseur David Wark Griffith einsteht, zeitlich mit der Durchsetzung des fiktionalen Films als dominantes Programmgenre einhergeht, ist daraus nicht zu schließen, das »Kino der Attraktionen« umfasse vor allem dokumentarische Formen. Die Mehrzahl der Beispiele, die Gunning zur Illustration seiner These zitiert, sind fiktionalen Filmen entnommen. Besonders ausgeprägt ist der Zeigegestus des »Kinos der Attraktionen« allerdings in frühen nicht-fiktionalen Filmen, die das Kameraobjektiv auf Landschaften und auf Arbeitsvorgänge richten.

Für »KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films« hat Tom Gunning ein Konzept zur »Ästhetik der ›Ansicht‹« entwickelt[72] – im Rekurs auf die historischen Begriffe »Vue« bzw. »View«, die den geronnenen Blick des Kameraobjektivs bezeichnen, der sich in den ›Bildern‹ aus dem ersten Jahrzehnt der Kinematogra-

68 Gunning 1986/1990.
69 Gaudreault 2003, S. 43 ff.
70 Gunning 1986, zit. n. ND 1990, S. 57.
71 Gunning 1986/1990, S. 59.
72 Gunning 1995.

phie manifestiert. Wie später auch Martin Loiperdinger[73] fasst Gunning die »Ästhetik der ›Ansicht‹« kategorial als Filmform *vor* dem Dokumentarfilm. Er unterscheidet zwei Subgenres der kinematographischen ›Ansicht‹, nämlich Filmaufnahmen, in denen es »um Städte, ländliche Gegenden oder sogar um Reisen durch fremde Länder« geht, und Filme, »die einen Prozeß darstellen«.[74] Obwohl beide Formen der ›Ansicht‹ meist aus mehreren Filmaufnahmen montiert sind, nehmen sie keinen narrativen, sondern einen beschreibenden Gestus an, d. h. die Montage folgt einer räumlichen und temporalen, nicht einer argumentierenden oder dramatisierenden Logik: Die frühen ›Ansichten‹ stehen für eine »neue visuelle Neugierde, die sie gleichzeitig hervorbringen und ausnutzen«.[75]

Es ist allerdings festzuhalten, dass sich Gunnings Konzept der »Ästhetik der ›Ansicht‹« auf Medienprodukte bezieht, d. h. auf Filmaufnahmen, wie sie in den Archiven überliefert sind, und davon ausgeht, dass die Ausstellung ihrer fotografischen und kinematographischen Qualitäten auch bei ihrer Vorführung im Vordergrund steht. Dies schließt aber keineswegs aus, dass Filmaufnahmen, die den Betrachter im Zeigegestus adressieren, im Programmkontext ihrer Aufführung dazu verwendet wurden, um Behauptungen zu konstruieren und diese zu bekräftigen oder dem Publikum nahezulegen. Wie Joseph Garncarz in diesem Band ausführt, kann dies unabhängig von mündlichen Kommentaren, die von historischen Aufführungen kaum überliefert sind, bereits aus der bloßen Reihenfolge von Filmaufnahmen in einem Programm ersichtlich werden.[76] Im fotografischen Sinn lässt sich die »Ästhetik der ›Ansicht‹« auch auf Filmaufnahmen mit feststehender Kamera beziehen – im Unterschied zum Travelling, der Kamerafahrt, mit der sich spezifisch kinematographische Formen der Raumdarstellung verbinden.[77]

73 Vgl. Loiperdinger 2001.
74 Gunning 1995, S. 115.
75 Gunning 1995, S. 119.
76 Vgl. Garncarz, Kap. 3.
77 Vgl. Deeken, Kap. 5.6.

Oben: Tägliche Anzeige in der Ausstellungs-Zeitung (Stuttgart 1896). *Unten:* Inauguration du Monument de Guillaume Ier: I. Avant l'inauguration. – Arrivée des Souverains

2

›Lebende Photographien‹. Bildautomaten und Kinematographen vor 1900

2.1

Martin Loiperdinger

Optisches Vergnügen in Münzautomaten

Philosophie, bildende Künste und Naturwissenschaften untersuchten im 19. Jahrhundert Prozesse der visuellen Wahrnehmung und entwickelten neuartige Konzepte des menschlichen Sehens.[1] Zahlreiche Erfindungen und Innovationen für die Reproduktion und Präsentation von Bildern boten technische Voraussetzungen für die Herausbildung neuer visueller Medien. Die fortschreitende kapitalistische Industrialisierung und Urbanisierung der Gesellschaften in Europa und in Nordamerika erzeugte außerdem in den rasch wachsenden Ballungszentren neben der erbärmlichen Armut der proletarischen Massen ein zahlungskräftiges Publikum für die aufstrebende Unterhaltungsindustrie. Die industrielle Massenproduktion fotografischer Unternehmen entsprach dem für Bildung und Vergnügen schnell zunehmenden Bilderbedarf zur Veranschaulichung von Themen aus Natur, Kultur und Geschichte: In den 1860er Jahren waren in nahezu jedem bürgerlichen Haushalt Betrachtungsgeräte für stereoskopische Aufnahmen sowie die zugehörigen Fotoserien zu finden.[2] Und in den beliebten Projektionsvorführungen der Laterna magica ersetzten kolorierte Fotografien, die serienweise in hohen Auflagen produziert und vertrieben wurden, zunehmend die gemalten Glasbilder.[3]

Gesellschaftliche Orte, die sich mit anschaulichen Darstellungen der Wissensvermittlung und Unterhaltung des allgemeinen Publikums widmeten, waren vor allem Museen, Panoptika, Panoramen, polytechnische Gesellschaften, Bildungsvereine sowie Gewerbe- und Weltausstellungen. Zum Einsatz kamen dabei visuelle Medien wie Diorama, Projektionskunst, Stereoskopie – und schließlich an der Schwelle zum 20. Jahrhundert auch die Kinematographie. Bildung und Unterhaltung waren dabei kein Gegensatz, sondern in einem von Neugier geprägten Zerstreuungsbedürfnis aufgehoben, wie es etwa Walter Benjamin für die Flanerien in den Pariser Passagen beschrieben hat. So bot z. B. die mit über sieben Millionen Besuchern bis dahin größte deutsche Gewerbeausstellung 1896 in Berlin nicht nur neueste technische Errungenschaften wie Maschinen, Geräte und Konsumgüter aus den Industrieunternehmen der Reichshauptstadt. Auch die Herstellung diverser Erzeugnisse wurde ausgestellt. So konnten interessierte Besucher z. B. im Pavil-

1 Vgl. Crary 1996.
2 Vgl. Senf 1989.
3 Vgl. Ruchatz 2003.

lon des Berliner Lokalanzeigers den Produktionsprozess der täglich erscheinenden Officiellen Ausstellungsnachrichten verfolgen oder im »Tabakmuseum« der Firma Loeser & Wolff den ›Werdegang‹ des Tabaks »vom Samen bis zur Cigarre« bewundern. Außerdem gab es neben zahlreichen Restaurationsbetrieben diverse Sonderausstellungen wie die erste Deutsche Colonial-Ausstellung, Marineschauspiele mit veritablen Kriegsschiff-Modellen, die Völkerschau »Kairo«, ein Areal von nostalgischen Pappmaché-Bauten aus »Alt-Berlin«, ein Alpen-Panorama, die Ausstellung »Nordpol«, einen großen Vergnügungspark sowie Filmvorführungen in Edisons Kinetoskop-Automaten und Filmprojektionen mit dem Cinématographe Lumière.[4] Das »leitende Motiv« der Berliner Gewerbeausstellung sah der Soziologe Georg Simmel im »Amüsement«: Er beschrieb die Erlebnisqualitäten dieses Industrie-Panoptikums als »Reduction des Ganzen auf den Generalnenner Vergnügen«.[5]

Anders als Literatur, Theater, Malerei und Musik, die durch Mäzenaten gefördert und als Kunst tradiert wurden, waren die visuellen Medien des 19. Jahrhunderts kommerziell betriebene Kulturen. Sie gingen im durchgreifenden Geschäftserfolg der Kinematographie Anfang des 20. Jahrhunderts völlig unter oder wurden aus dem Unterhaltungssektor hinausgedrängt. Die Filmgeschichtsschreibung hat weitgehend übersehen, dass vor allem Projektionskunst und Stereoskopie durch die Verwendung industrieller Technologien, die Einführung effizienter Distributionsformen und die Massenproduktion von Vorführgeräten und Bildern bereits vor dem Auftreten der Kinematographie kommerziell erfolgreiche visuelle Medien waren.

Die Industrialisierung der Bilderproduktion und -präsentation basierte auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und auf technologischen Erfindungen zur Nutzung von Fotografie und Elektrizität: Voraussetzung für die weite Verbreitung von Projektionskunst und Stereoskopie waren die Aufnahme und technische Reproduktion von Bildern mit Hilfe fotografischer Verfahren sowie der Einsatz von elektrischem Licht bei ihrer Vorführung. Physikalische Kenntnisse und technische Erfahrung waren für Herstellung wie Präsentation von Stereoskop-Fotografien und Projektions-Diapositiven unentbehrlich.

Internationale Geschäftsbeziehungen waren von Vorteil: In den visuellen Medien Projektionskunst und Stereoskopie engagierten sich Unternehmer und Firmen, die Verbindungen ins Ausland pflegten. Viele der Laterna-magica-Bilder, die in Deutschland projiziert wurden, waren Importe aus England. Umgekehrt eröffnete der Berliner Stereoskopie-Unternehmer August Fuhrmann bereits 1889 die erste ausländische Filiale seiner Kaiserpanorama-Kette in Stockholm.[6] Auch der deutsche Fotograf Ottomar Anschütz, der weltweit als Erster bereits 1892 bewegte Fotografien kommerzialisierte, exportierte seine Schnellseher-Automaten – vor allem nach England und den USA.[7]

Bei der Kinematographie war das nicht anders: Film – im Sinne des technischen Verfahrens, fotografische Reihenbilder auf einem Zelluloidband aufzunehmen und als kontinuierliche Bewegungsillusion wiederzugeben – war keine deutsche

4 Vgl. Berlin und die Gewerbe-Ausstellung 1896 (= Griebens Reisebücher Band 6); vgl. auch Bezirksamt Treptow von Berlin 1996 und 1997.
5 Simmel 1896.
6 Vgl. Snickars 2001, S. 72–95.
7 Vgl. Rossell 2001, S. 85–117.

Erfindung. Technologien zur Aufnahme, Vervielfältigung und Wiedergabe fotografischer Reihenbilder auf Zelluloid brachten die Edison Manufacturing Company aus den USA und die Société Lumière aus Frankreich auf den deutschen Markt. Internationale Geschäftsverbindungen waren eine unerlässliche Voraussetzung für die Einführung des Films im Deutschen Reich.

Der Cinématographe Lumière bestritt seinen internationalen Triumph fast ausschließlich mit nicht-fiktionalen ›lebenden Photographien‹, die das Publikum durch ihre ›Naturwahrheit‹ verblüfften. Der kommerzielle Erfolg kam aber nicht allein durch neuartige ästhetische Qualitäten zustande, wie die herkömmliche Filmgeschichtsschreibung oft unterstellt. Für die Verbreitung der neuen Erfindung spielte auch der Vertrieb eine entscheidende Rolle. Die Projektionen des Cinématographe Lumière waren in Deutschland in denselben Händen wie die Vermarktung von Thomas A. Edisons Kinetoscope: An der Auswertung beider Systeme war der international tätige Kölner Süßwarenkonzern Gebrüder Stollwerck & Co. maßgeblich beteiligt. Um den Absatz von Schokoladen zu steigern, interessierte sich die Firma Stollwerck für alle Arten von Automaten. Auf diese Weise bildete die seinerzeit innovative Automatenkultur und überhaupt die Mechanisierung des Vergnügens den Rahmen für den Marktzutritt der ersten kinematographischen Erfindungen.

Gebrüder Stollwerck war in den 1890er Jahren der führende Schokoladenhersteller in Deutschland.[8] Die Kölner Firma produzierte mit 2000 überwiegend weiblichen Arbeitskräften sowie 950 Dampfmaschinen-Pferdestärken und unterhielt Zweighäuser in Wien, Brüssel, Amsterdam, London, New York und Chicago. Vertriebschef Ludwig Stollwerck führte 1887 selbsttätige Verkaufsapparate für den Straßenverkauf ein.[9] Die formschönen Automaten waren zunächst als ›Proben-Verkäufer‹ gedacht, trugen aber schon bald nicht unerheblich zum Umsatz des Süßwarenkonzerns bei. Bis 1893 installierte Stollwerck in Deutschland an die 15 000 Verkaufsautomaten – vor allem auf Bahnhöfen, aber auch in Cafés, Gastwirtschaften und Vergnügungslokalen sowie im Freien vor Musikpavillons oder in der Nähe vielbesuchter Sehenswürdigkeiten.[10] Die Platzierung der Verkaufsautomaten in öffentlichen Räumen des Freizeitvergnügens legte auch die Aufstellung von Musik- und Spielautomaten nahe.

Durch die Ausgründung des Tochterunternehmens Deutsche Automaten-Gesellschaft (DAG) mit 1,1 Millionen M. Stammkapital Anfang 1895 etablierte sich der Kölner Süßwarenkonzern in der Unterhaltungsindustrie. Nach dem Vorbild der amerikanischen ›penny arcades‹ eröffnete die DAG in mehreren deutschen Städten Automatenmagazine, die mit Süßwaren- und diversen Unterhaltungsautomaten bestückt waren. In den USA hatte Edison 1891 bereits über tausend seiner elektrisch betriebenen Phonographen als Münzautomaten eingerichtet. Das Anhören von Musikstücken in phonograph parlours war in allen Bevölkerungsschichten amerikanischer Großstädte ein beliebtes Freizeitvergnügen.

Stollwercks Automaten-Magazine sprachen das gut situierte Publikum an, das die belebten Einkaufsstraßen im Zentrum der großen Städte bevölkerte. Es war

8 Vgl. Kuske 1939 und Joest o. J. [1988].
9 Hepner 1988, S. 25–33.
10 Kuske 1939, S. 89.

»der mittlere Bürgerstand, welcher doch zumeist bei dem 10 Pfg. Automaten-Geschäfte in Frage kommt«, stellt der Geschäftsbericht der DAG für das Jahr 1900 fest.[11] Die Automatenmagazine der DAG boten Gelegenheit zur Zerstreuung. Sie glichen einem mechanischen Zirkus, der gegen Münzeinwurf mancherlei Kunststücke vollführte. Dabei standen Attraktionen für Augen und Ohren im Mittelpunkt: Neben diversen selbsttätig spielenden Musikgeräten waren seit Anfang der 1890er Jahre in Deutschland auch Automaten zur Vorführung von stereoskopischen Glasdias und von bewegten fotografischen Aufnahmen in Gebrauch. Die DAG hatte Bedarf für die Novitäten der optischen »Automatie«,[12] d. h. für Münzautomaten, die gegen Geldeinwurf das Betrachten von stehenden und bewegten Fotografien erlaubten. Ausdrücklich »zur Unterhaltung« führt die Eröffnungsanzeige des Kölner Automaten-Magazins drei unterschiedliche Bildautomaten auf: »Edison's Kinetoskop-Automaten, Demeny's Schnellseher-Automaten, Prinzeß-Panorama-Automaten«.[13]

Die Prinzeß-Panorama-Automaten, eine Art Kaiserpanorama im Kleinformat, bezog die DAG von dem Pariser Photographenunternehmen Lévy. Die ebenfalls aus Frankreich importierten Reisebilder aus aller Welt ergänzte Stollwerck durch Aktualitäten aus Deutschland. Zum Aufnehmen stereoskopischer Glasdias von diversen öffentlichen Feierlichkeiten wurde der Hamburger Fotograf Joachim Hamann engagiert.[14] Ein neuartiges visuelles Erlebnis boten diese Bilder den Betrachtern allerdings nicht.

›Demeny's Schnellseher-Automat‹ war dagegen auf die mechanische Vorführung von bewegten Fotografien ausgelegt. Mit Georges Demenÿ, dem Assistenten des französischen Physiologen Etienne-Jules Marey, hatte Ludwig Stollwerck bereits im Dezember 1892 eine Société générale du Phonoscope gegründet, welche die kommerzielle und industrielle Auswertung von Demenÿs Phonoscope zum Ziel hatte. Das Phonoscope war ein Gerät zur Betrachtung bewegter Fotografien. Demenÿ hatte damit auf der internationalen Pariser Fotografie-Ausstellung im April 1892 Aufsehen erregt.[15] Ob Demenÿs Phonoscope in Köln jemals zur Vorführung gelangte, ist ungeklärt.[16] Die Konstruktion des Geräts ähnelt dem Elektrischen Schnellseher des deutschen Fotografen Ottomar Anschütz. Dieser Automat zur Betrachtung bewegter Fotografien war dem gut situierten Publikum in Deutschland bereits bekannt.

Anschütz' Elektrischer Schnellseher

Ende der 1870er Jahre erlaubte die verbesserte Lichtempfindlichkeit fotografischer Emulsionen Belichtungszeiten von Sekundenbruchteilen. Die ›Momentphotographie‹ war in der Lage, schnelle Bewegungen zu fixieren: Mit Batterien von bis zu

11 Geschäftsbericht der Deutschen Automaten-Gesellschaft Stollwerck & Co. für das Geschäftsjahr 1900, Stollwerck-Archiv.

12 »Automatie« ist in der Firmenkorrespondenz von Stollwerck der Sammelbegriff für alles, was mit dem Automaten-Geschäft zu tun hat – einschließlich der Projektionen des Cinématographe Lumière.

13 Kölnische Zeitung, Nr. 732, 24. 8. 1895.

14 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 85–91.

15 Vgl. zu Demenÿ und zum Phonoscope: Mannoni 1997.

16 Vgl. zu Demenÿs Geschäftsbeziehungen mit Stollwerck: Loiperdinger 1999, S. 37–55.

24 Kameras wurden Reihenaufnahmen zur Bewegungsanalyse von Tieren und Menschen für naturwissenschaftliche und militärische Zwecke gemacht. International bekannte Vertreter dieser »Chronophotographie« waren Etienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge.[17] Der deutsche Fotograf Ottomar Anschütz war der Erste, der die Synthese chronophotographisch hergestellter Phasenbilder zur Darstellung kontinuierlich erscheinender Bewegungsvorgänge für Unterhaltungszwecke industriell auswertete.[18] In verschiedenen ab 1887 öffentlich vorgeführten Versionen seines Elektrischen Schnellsehers waren bis zu 24 Reihenaufnahmen eines Bewegungsvorgangs auf Glas-Diapositiven kranzförmig auf einer sich drehenden Scheibe angeordnet. Um den Eindruck einer fortlaufenden Bewegung zu erzeugen, wurden sie beim Durchgang durch eine Schauöffnung von einer Geißlerschen Röhre beleuchtet. Anschütz zeigte 1 ½ Sekunden dauernde Bewegungsstudien von Reitern und Turnern sowie Szenen mit Kartenspielern und andere unterhaltsame Sujets wie Ein tabakschnupfender Alter. Im Mai 1890 wurde dafür erstmals der Ausdruck ›lebende Photographien‹ benutzt.[19]

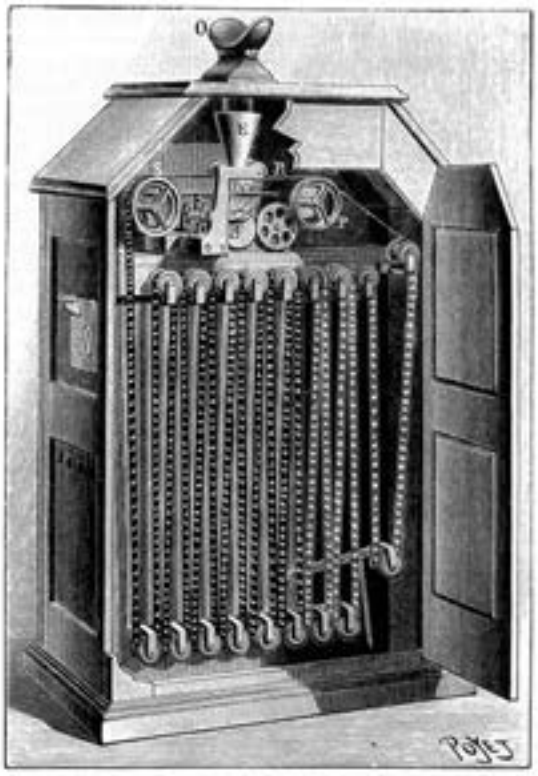
Anschütz' Elektrischer Schnellseher, hergestellt von Siemens & Halske (1891)

Im Unterschied zu Marey und Muybridge wollte Anschütz die Vorführung seiner Reihenaufnahmen industrialisieren. Um die Präsentation von Phasenbildern in Bewegung vollständig zu mechanisieren, bemühte sich der Berliner Fotograf um Fabrikation und Vertrieb seines Elektrischen Schnellsehers als Münzautomat. Im Frühjahr 1891 konstruierten Siemens & Halske einen Prototyp und präsentierten ihn dem Publikum der Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung in Frankfurt am Main: 17 000 Besucher waren bereit, für die Besichtigung dieser Neuheit Extra-Eintritt zu zahlen. Nach diesem erfolgreichen Publikumstest bauten Siemens & Halske den Schnellseher-Automaten mit Münzeinwurf in Serie. 25 Geräte wurden im August 1892 nach USA verschifft und erregten Aufsehen in New York, Boston und anderen Städten. Insgesamt zehn Geräte bestellten die Berliner Freizeitunternehmen Hohenzollern-Galerie, Zoologischer Garten und Leipziger Garten.

17 Vgl. zu Marey: Braun 1992 und Mannoni 1999; vgl. zu Muybridge: Braun 2002.
18 Vgl. zu Anschütz: Rossell 2001.
19 Die Photographie [Wien], 1890, S. 79. Für diesen Hinweis danke ich Deac Rossell.

An den Crystal Palace in London gingen zwei Geräte. Für den internationalen Vertrieb des Schnellseher-Automaten (ausgenommen USA, Deutschland und Österreich-Ungarn) wurde am 12. November 1892 in London die Electrical Wonder Company gegründet. Noch im selben Monat gingen 26 Schnellseher-Automaten nach London. 1893 war Anschütz' Schnellseher eine Hauptattraktion der Weltausstellung in Chicago. Im Sommer 1893 kam der Vertrieb der bei Siemens & Halske lagernden Geräte allerdings zum Erliegen: Die Electrical Wonder Company, die für die Risiken dieses Geschäfts nicht genug Eigenkapital zur Verfügung hatte, war zahlungsunfähig und meldete im November 1893 Konkurs an. Die kommerzielle Auswertung des Schnellseher-Automaten war damit paralysiert. Alle weiteren Einsätze des Geräts dienten nur noch dem Zweck, die bei Siemens & Halske für die Serienfertigung der Geräte aufgelaufenen Schulden von Anschütz abzubauen.[20] In seiner Not wandte sich Anschütz Ende 1894 auch an Ludwig Stollwerck. Dieser schätzte die Geschäftsaussichten von Anschütz' Schnellseher-Automaten jedoch als sehr gering ein und lehnte die Offerte ab. Stattdessen erwarb die DAG im Februar 1895 fünf Edison-Kinetoskope.

Edisons Kinetoscope



Edisons Kinetoscope (1894)

William Kennedy Laurie Dickson und andere Mitarbeiter Edisons waren seit 1889 mit der Entwicklung eines Apparats zur fotografischen Wiedergabe von Bewegung beschäftigt. Ihre Festlegungen zur Abmessung der Bildkader und der Perforierung auf dem Trägermaterial Zelluloid sind als 35 mm-Normalfilmformat bis heute gültig. Zur Aufnahme konstruierten sie eine Kinetograph genannte Filmkamera, die in einem eigens gebauten Aufnahmestudio, der »Black Maria«, fest installiert war. Die Wiedergabe der mit bis zu 40 B/s gedrehten, etwa 50 Fuß langen Filmstreifen erfolgte in einem als Münzautomat ausgelegten Guckkasten, dem Kinetoscope.[21]

Ludwig Stollwerck war maßgeblich an der Deutsch-Oesterreichischen Edison-Kinetoskop Compagnie beteiligt und betrieb ab 1. März 1895 in einem Ladenlokal der Berliner Friedrichstra-

20 Alle Angaben nach: Rossell 2001, S. 90–107.
21 Vgl. Hendricks 1966.

ße mit fünf Kinetoskopen die ersten kommerziellen Filmvorführungen in Deutschland. Die Betrachtung der als Endlosschleifen montierten Filmbänder kostete jeweils 10 Pfg. für eine Vorführdauer von rund 30 Sekunden. Das Gros der Kinetoskop-Streifen bestand aus Burlesken, amerikanischen Vaudeville-Nummern und Kampfsport-Szenen: von Buffalo Bills Wildwest-Show, Zirkus- und Tanznummern bis zu Boxkämpfen, Frauenringkämpfen und Hahnenkämpfen. Der Streifen Killing Rats zeigt einen Terrier, der vor laufender Kamera sechs Ratten totbeißt. International bekannte Varieté-Stars wie die spanische Tänzerin Carmencita, die Schlangenfrau Eva Bertoldi oder Trapezartistinnen in engen Trikots sprachen vor allem männliche Betrachter an, während Bodybuilder Eugene Sandow seine Muskeln auch für Damen spielen ließ. Die peep-shows der Kinetoskope boten eine Mischung aus Gewalt und Erotik, welche gesellschaftliche Konventionen des ›guten Geschmacks‹ oft überschritt.[22]

Alle zwei Wochen war Programmwechsel vorgesehen. Allerdings stellte die Edison Manufacturing Company ihren Konzessionären dafür bei weitem nicht genügend Filme zur Verfügung. Bis zum Frühjahr 1896 drehte Dicksons Team in der »Black Maria« nur rund 150 Aufnahmen. Die Versorgung der Konzessionäre mit Filmen war vertraglich nicht geregelt. Edison, für den der Verkauf der Geräte im Mittelpunkt stand, behandelte sie wie Zubehör, das benötigt wird, um die Leistung seines Apparats vorzuführen. Die im Unterhaltungsgeschäft lebenswichtige Abwechslung konnte Ludwig Stollwerck allein mit Edison-Filmen auf Dauer nicht bieten. Zur Beschaffung zusätzlicher Filme musste er eigene Wege gehen.

Deutsche Aktualitäten für Stollwercks Kinetoskop-Automaten

Seine Verbindungen nach England führten Ludwig Stollwerck mit dem englischen Fotografen und Filmpionier Birt Acres zusammen. Acres lieferte Filmaufnahmen für Robert William Paul, der in England Edisons Kinetoscope nachbaute, aber als Plagiator von den Lieferungen aus Edisons Filmproduktion ausgeschlossen war. Neben den gängigen Akrobatennummern und Sketchen drehte Acres mit seiner mobilen Filmkamera auch on location, z. B. Londoner Straßenszenen, aktuelle Sportereignisse wie Oxford and Cambridge Boat Race am 30. März 1895 oder ein Naturschauspiel wie Rough Sea at Dover. Von diesen Filmen zog Acres zahlreiche Kopien für den Bedarf von Pauls Kinetoskop-Kunden.

Mit der aufwändig begangenen Eröffnung des Nord-Ostsee-Kanals durch Kaiser Wilhelm II. bot sich eine günstige Gelegenheit, durch Aktualitäten-Aufnahmen für mehr Abwechslung in den Kinetoskop-Programmen zu sorgen. Ab 19. Juni 1895 drehte Birt Acres im Auftrag Ludwig Stollwercks in Hamburg und Kiel. Ohne offizielle Drehgenehmigung konnte er allerdings die Höhepunkte der Feierlichkeiten mit Wilhelm II. nicht drehen. Seine Ausbeute an brauchbaren Aufnahmen im Umkreis der Kanalfeier ist den Programm-Annoncen der fünf Kinetoskope zu entnehmen, die in einem Schauraum am Hamburger Gänsemarkt in Betrieb waren.

22 Vgl. Musser 1997.

Hamburger Fremden-Blatt, 24. 8. 1895

Neben zwei Aufnahmen von der Ankunft Kaiser Wilhelms II. am 19. Juni 1895 vor dem Hamburger Dammtorbahnhof (Empfang des Kaisers am Dammthorbahnhof sowie Besteigen der Gala-Equipage und Abfahrt) gelang Acres tags darauf Durchfahrt des ersten Dampfers durch die Holtenauer Schleuse. Laut Anzeige handelt es sich um den »Dampfer ›Suevia‹ v. d. Hamburg-Amerika-Linie«. Die Aufnahme scheint identisch mit dem 1896 von Acres in England vorgeführten »Suevier« entering the Baltic Canal, Hamburg, 1895 und dem 1897 von dem Filmhändler Romain Talbot inserierten Titel Eröffnung des Nord-Ostsee-Kanals zu sein.[23] Die vierte Aufnahme Landung des grossen Vergnügungsdampfers, »von den Holtenauer Festlichkeiten zurückkehrend«, drehte Acres am 21. Juni 1895. Wahrscheinlich ist diese Aufnahme identisch mit dem von Talbot offerierten Titel Vergnügungsdampfer in der Kieler Bucht.[24]

Italien in Hamburg schließlich wurde auf der gleichnamigen Ausstellung aufgenommen, die mit diversen Restaurationen und rund 450 Musikern und Sängern im Sommer 1895 ein beliebter Anziehungspunkt der Hansestadt war. Der Zusatz »Rialto-Brücke. Gondelfahrten« besagt, dass Acres einen Nachbau der Rialto-Brücke mit venezianischen Gondeln drehte: Während der Titel Italien in Hamburg im lokalen Auswertungskontext des Hamburger Kinetoskop-Schauraums auf die Ausstellung verweist, wurde andernorts eine in Venedig gedrehte Aufnahme suggeriert: In England zeigte Acres die Hamburger Aufnahme unter dem Titel The Rialto Bridge at Venice.[25] Im Eröffnungsprogramm von Edisons

23 Vgl. »Programme«, Programmblatt mit 17 englischen Filmtiteln von Vorführungen Birt Acres' in England, Stollwerck-Archiv, sowie Romain Talbot, Filmverkaufsliste, Nr. 1053 unter »Satz B A« (Birt Acres), inseriert u. a. in: Der Komet, Nr. 617, 16. 1. 1897.

24 Talbot, Filmverkaufsliste, Nr. 1053.

25 Programmblatt (Anm. 23).

Vitascope in Koster & Bial's New Yorker Music Hall am 23. April 1896 figurierte sie als VENICE, SHOWING GONDOLAS,[26] wurde jedoch nicht vorgeführt,[27] und Talbots Filmverkaufsliste inserierte Anfang 1897 unter B A (d. i. Birt Acres) VENEDIG. DIE RIALTO-BRÜCKE.[28] Der verschollene Venedig-Film aus Hamburg galt auch der Filmgeschichtsschreibung als eine on location gedrehte Aufnahme aus Venedig – und damit überhaupt als der erste in Italien gedrehte Film.[29] Mangelnde Authentizität oder gar eine Täuschung des Publikums hätte seinerzeit wohl niemand dieser Venedig-Ansicht vorgeworfen. Sie vermittelte ebenso wie die Ausstellung »Italien in Hamburg« all denen eine anschauliche Vorstellung der Rialto-Brücke, die noch nicht selbst in Venedig waren, und hatte gegenüber Fotografien der ›echten‹ Rialto-Brücke den Vorzug, dass sie einen ›lebendigen‹ Eindruck dieser Sehenswürdigkeit hinterließ.

Zur Eröffnung ihres ersten Automatenmagazins am 24. August 1895 in Köln kündigte die DAG an, dass die Kinetoskope »stets die neuesten Begebenheiten« zeigen würden, und zwar »in kürzester Frist«.[30] Die 14-tägig wechselnden Programme der ›lebenden Photographien‹ mussten sich nun nicht mehr mit den »drolligen Bildern«[31] der Vaudeville-Nummern aus Edisons »Black Maria« begnügen, sondern wurden durch Acres' Aktualitäten von vaterländischen Feiern und Kaiser Wilhelm II. nobilitiert.

Entscheidende Impulse für die Kinetoskop-Auswertung blieben jedoch schon deshalb aus, weil Birt Acres nur sporadisch für Aufnahmen nach Deutschland kam. Neben der Kanalfeier in Hamburg und Kiel drehte er in Berlin am 22. August 1895 die Grundsteinlegung des Kaiser Wilhelm-Denkmals und am 2. September die Feier des Sedan-Tags.[32] Eine weitere Aufnahme ist nur noch aus Köln belegt: DREIFACHER SERPENTINEN-TANZ DER »JULIANS« IM KÖLNER REICHSHALLEN-THEATER MIT VERSCHIEDENFARBIGEN LICHTEFFECTEN, annonciert zu Weihnachten 1895 für das Elektroskop – ein gegenüber dem Kinetoskop verbessertes, aber kurzlebiges Betrachtungsgerät, das Birt Acres für Stollwercks DAG entwickelt hatte.[33]

26 Vgl. Faksimile des Programms bei Lange-Fuchs 1987, S. 104.
27 Musser 1994, S. 118 hält VENICE, SHOWING GONDOLAS für eine Lumière-Aufnahme. Die ersten in den Lumière-Katalog aufgenommenen Venedig-Aufnahmen wurden jedoch von Charles Moisson frühestens am 14. 6. 1896 gedreht (vgl. Aubert/Seguin 1996, S. 345 f.).
28 Talbot, Filmverkaufsliste, Nr. 10518.
29 Vgl. Bernardini [1983], S. 147. Lange-Fuchs (1987 und 1995) führt die Hamburger Rialtobrücke in seinen beiden Filmografien deutscher Acres-Filme nicht auf.
30 Stadt-Anzeiger zur Kölnischen Zeitung, Nr. 396, 28. 8. 1895.
31 Kölner Local-Anzeiger, Nr. 93, 5. 4. 1896.
32 Vgl. Lange-Fuchs 1995, S. 67–68.
33 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 92–94.

2.2

Martin Loiperdinger

›Lebende Photographien in natürlicher Größe und Bewegung‹. Projektion auf Leinwand

Anschütz' Schnellseher und Edisons Kinetoscope sind nach dem Guckkasten-Prinzip konstruiert. Die Vorführung der ›lebenden Photographien‹ findet in den Geräten selbst statt. Ähnlich wie sich eine Tafel Schokolade aus einem Verkaufsautomaten ziehen lässt, kann hier gegen Münzeinwurf die fotografische Wiedergabe einer kurzen Szene in Bewegung betrachtet werden – aber jeweils nur für eine Person, denn der Betrachtungsvorgang ist an die physische Präsenz der Bilder im Guckkasten gebunden. Das war die entscheidende Schranke für das Münzautomaten-Geschäft mit ›lebenden Photographien‹.

Um die Zahl der Betrachter pro Vorführung zu vervielfachen, mussten die fotografischen Aufnahmen der Bewegungsphasen erheblich vergrößert werden. Für stehende Bilder gab es dafür ein bereits seit 300 Jahren bewährtes Verfahren – nämlich die Projektion: Transparente Bilder werden in ein Vorführgerät gesteckt, von einer Lichtquelle durchleuchtet und als Lichtbild auf eine Leinwand geworfen. Für diesen Zweck stand in Gestalt vielfältiger Geräteentwicklungen der Laterna magica eine ausgereifte optische Technologie zur Verfügung, die neben anderen Lichtquellen Anfang der 1890er Jahre bereits Elektrizität einsetzte.

Bei der Projektion stellt ein einziger Apparat für viele Personen ›lebende Photographien‹ dar. Die verschiedenen Bildsujets sind nicht mehr in Guckkästen nebeneinander in einem Raum versammelt, sondern der Apparat zeigt sie, für viele Zuschauer gleichzeitig sichtbar, nacheinander und zigfach vergrößert auf der Projektionsfläche der Leinwand.

Anschütz' Projektions-Schnellseher

Die Vorteile der Projektion liegen auf der Hand. Fachleute und Erfinder, die sich mit der Apparatekonstruktion im Bereich der Chronophotographie befassten, hatten deshalb von Anfang an die Idee, die fotografische Wiedergabe von Bewegungsvorgängen zu projizieren. Ottomar Anschütz äußerte schon 1887 die Absicht, für seine Reihenaufnahmen ein Projektionsgerät zu konstruieren. Diesen Traum verwirklichte Anschütz erst nach dem Scheitern der Electrical Wonder Company, die seine Schnellseher-Automaten auswertete und im November 1893 Konkurs machte. Dennoch war er offenbar der erste, der ›lebende Photographien‹ öffentlich in Projektion vorführte: Neben etlichen seiner Momentphotographien von Heeresmanövern und diversen Tieren projizierte Anschütz am 25. November 1894 im Großen Hörsaal des Postgebäudes in der Artilleriestraße zu Berlin vor geladenem Fachpublikum auf eine große Leinwand auch fünf seiner chronophotographischen Serien: Kürassier im langsamen Trabe, Parademarsch, Schnellfeuer, Schreitendes Kamel und Bocksprung eines Turners über das Pferd.

Die Glasdiapositive der Phasenbilder waren in gerader und ungerader Zählung jeweils getrennt auf zwei Scheiben montiert, die verbunden durch ein Malteserkreuzgetriebe intermittierend rotierten. Die Bilder wurden abwechselnd in den Lichtstrahl einer neu patentierten Hochleistungslampe der Firma Siemens & Halske mit 40 Ampere gedreht und durchleuchtet. Trotz höchster Sorgfalt bei der Justierung der Reihenaufnahmen war ein ›Tanzen‹ der Bilder in der extremen Vergrößerung der Projektion unvermeidlich. Dennoch zeigte sich die Kritik begeistert. Anschütz stellte seinen Projektions-Schnellseher der Öffentlichkeit vom 22. Februar bis Ende März 1895 im Sitzungssaal des alten Reichstagsgebäudes vor: Zu einem Eintrittspreis von 1 bzw. 1,50 M. konnten jeweils 300 Zuschauer auf einer sechs mal acht Meter großen Leinwand mehrere chronophotographische Serien sehen. Den Einnahmen von 5400 M. standen jedoch erhebliche laufende Kosten gegenüber. Außer zu Vorführungen, die ab 29. Mai 1895 in Carl Heckels Concert-Saal in Hamburg stattfanden, setzte Anschütz den Projektions-Schnellseher kommerziell nicht mehr ein.

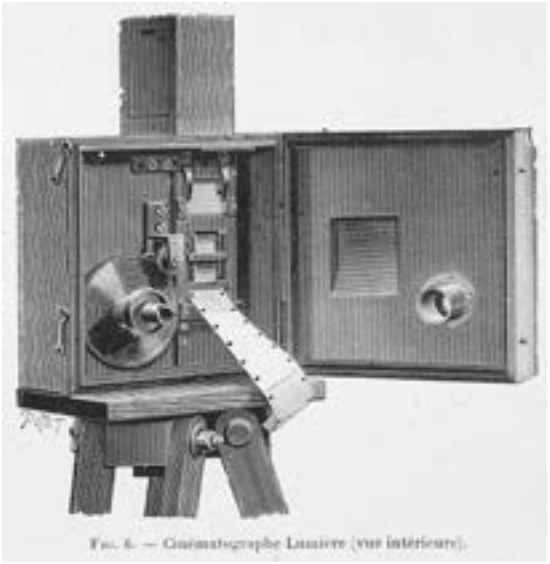
Bioskop-Projektionen der Gebrüder Skladanowsky

Mit einem ähnlichen Projektionsverfahren, aber mit Zelluloid als Bildträger anstatt Glas, führten die Gebrüder Skladanowsky vom 1. bis 30. November im renommierten Berliner Varieté-Theater Wintergarten ihre Bioskop-Nummer vor: Zur Projektion diente ein selbst gefertigter Doppelprojektor, das Bioskop. Die mit acht Bildern pro Sekunde auf 44,5 mm breiten Filmstreifen gedrehten Aufnahmen dieses Wintergarten-Programms zeigten sieben Varieté-Nummern – Italienischer Bauerntanz, Komisches Reck, Der Jongleur, Das Boxende Känguruh, Akrobatisches Potpourri, Kamarinskaja und Ringkampf zwischen Greiner und Sandow sowie Der Erfinder des Bioscops, auch Apotheose genannt – eine Verbeugung von Eugen und Max Skladanowsky vor dem Publikum. Für die Projektion wurden die Filmstreifen zerschnitten und, mit Ringösen verstärkt, wieder derart zusammengeklebt, dass sich die Bildkader gerader und ungerader Zählung getrennt auf zwei Endlosschleifen befanden. Diese wurden dann mit dem Doppelprojektor abwechselnd auf die Leinwand geworfen. Die Skladanowskys waren international renommierte Projektionskünstler, die mit Nebelbildern, mechanischem Theater und diversen visuellen Effekten unterhaltsame und schaulustige Auftritte boten.[34] Sie integrierten die Bioskop-Nummer nach dem beachtlichen Erfolg im Berliner Wintergarten in ihr Repertoire und gastierten damit 1896 in Halle, Köthen, Oslo, Amsterdam, Kopenhagen und Stockholm.[35] Ihr Doppelprojektor erzielte ebenso wie Anschütz' Projektions-Schnellseher ein weitgehend flimmerfreies Bild, hatte aber wegen der aufwändigen Trennung und Justierung der Bildkader – ähnlich wie Anschütz – Probleme mit dem Bildstand.

34 Vgl. Vogl-Bienek 1999 und Lange-Fuchs 2002; vgl. außerdem: Aus dem Repertoire der Skladanowskys. »Die Sündfluth«. In: KINtop 8: Film und Projektionskunst (1999), S. 13–19.

35 Vgl. Castan 1995, S. 92–96.

Stollwercks Auswertung des Cinématographe Lumière



Cinématographe Lumière (1895), Film eingelegt zur Aufnahme

Am 28. Dezember 1895 projizierte der Cinématographe Lumière im Souterrain des Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris zum ersten Mal für das allgemeine Publikum ein Programm mehrerer Filmaufnahmen gegen Zahlung von Eintritt. Die Société Lumière in Lyon war die größte Fabrik fotografischer Bedarfsartikel auf dem Kontinent. Als Ergänzung der Produktpalette für betuchte Fotoamateure hatten Auguste und Louis Lumière ein multifunktionales Gerät entwickelt, das die Aufnahme, Kopierung und Wiedergabe von ›lebenden Photographien‹ auf dem in den Kinetoskopen verwendeten 35 mm-Filmformat erlaubte. Während Edisons Aufnahmekamera in der »Black Maria« fest installiert war und nicht transportiert werden konnte, war der Cinématographe Lumière für den mobilen Einsatz in den Händen von Amateurfotografen gedacht: Er ist deshalb formschön, handlich und leicht zu tragen. Der intermittierende Transport des bis zu 17 Meter langen Filmbandes wird durch einen präzise arbeitenden Greifermechanismus besorgt. Louis Lumière ging mit dem Apparat hinaus ins Freie und drehte Sujets aus dem öffentlichen Alltag und dem Familienleben. Es ist bisher weitgehend übersehen worden, dass seine Aufnahmen aus den Jahren 1895 und 1896, die zu Inkunabeln der Filmgeschichte wurden, als Demonstrationsbeispiele zur Benutzung des Cinématographe fürs Heimkino gedacht waren.[36]

Als sich abzeichnete, dass die Vorführungen des Cinématographe große Publikumserfolge versprachen, ließ die Société Lumière die ursprüngliche Auswertungsstrategie der im Februar 1895 patentierten Erfindung als ›appareil de salon‹ fallen und baute in kürzester Zeit über die Vergabe von Konzessionen ein äußerst erfolgreiches internationales Vertriebssystem mit firmeneigenen Operateuren auf, die als Vorführer bzw. Kameramänner arbeiteten. Sie besorgten den ständigen Nachschub an nicht-fiktionalen Filmaufnahmen aus allen fünf Kontinenten für den immensen Bedarf der zahlreichen Geräte, die im wöchentlichen Programmwechsel von früh bis spät Projektionsvorstellungen im 30-Minuten-Rhythmus gaben.

In Deutschland fand die erste kommerzielle Schaustellung, die ausschließlich Projektionen von Filmaufnahmen anbot, am 20. April 1896 in Köln statt: Stollwercks DAG präsentierte den Cinématographe Lumière. Die Vereinbarung der

36 Vgl. Gunning 1999; Rossell 1999, S. 71–75.

Agenten der Société Lumière mit Ludwig Stollwerck über die Konditionen der Auswertung des Cinématographe Lumière fürs Deutsche Reich ist der einzige bisher bekannte Vertrag des französischen Fotokonzerns mit einem Konzessionär: Die DAG erhielt Projektionsapparate und Filme. Sie musste dafür 60 % ihrer Brutto-Einnahmen an die Société Lumière in Lyon abführen sowie 10 % an deren Pariser Agenten. Von den verbleibenden 30 % waren pro Gerät zwei französische Operateure mit einem Tagessatz von jeweils 10 Francs zu bezahlen, außerdem deutsches Personal, Raummiete, Elektrizität, Filmtransport sowie Werbemaßnahmen. Um angesichts dieser Kosten Gewinne zu erwirtschaften, mussten die Vorführungen jeden Tag sehr viele Zuschauer anziehen. Angesichts des Andrangs zum Cinématographe Lumière im Projektionssaal des Grand Café in Paris konnte Ludwig Stollwerck zuversichtlich sein: Bei einem Franc Eintritt betrugen die Pariser Tageseinnahmen zwischen 2500 und 4000 Francs. Das Publikum zahlte einen vergleichsweise hohen Preis für ein recht kurzes Amüsement: Es wurden acht bis zehn Lumière-Aufnahmen von jeweils einer knappen Minute projiziert. Programmbeginn war alle halbe Stunde bei einer Kapazität von 180 Sitzplätzen.[37]

Um bei der Auswertung des Cinématographe Lumière in Deutschland auch nur entfernt an die traumhaften Umsätze auf den Pariser Boulevards heranzukommen, mussten die Projektionsapparate dort platziert werden, wo sich ein gut situiertes Laufpublikum von früh bis spät in großen Massen bewegte. Im Lizenzvertrag mit den Pariser Agenten der Société Lumière war bereits die Lieferung von zwei Projektionsapparaten nach Berlin vereinbart. Ein Cinématographe sollte auf der Gewerbeausstellung, der zweite »auf Dauer in einer Straße Berlins mit dem meisten Durchgangsverkehr installiert« werden.[38] Im Lauf des Jahres 1896 erhöhte sich die Zahl der von Stollwercks DAG in Deutschland betriebenen Lumière-Apparate auf zehn. Je ein Cinématographe Lumière projizierte ›lebende Photographien‹ auf der Berliner Gewerbeausstellung (1. Mai bis 15. Oktober 1896), die trotz des kühlen und regnerischen Sommers rund 7,4 Millionen Besucher anzog, auf der Stuttgarter Ausstellung für Elektrotechnik und Kunstgewerbe (1. Juni bis 5. Oktober 1896) und auf der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes in Dresden (20. Juni bis 27. September 1896). In Dresden und Stuttgart überschritt das an technischen Neuheiten interessierte und Abwechslung suchende Ausstellungspublikum die Millionengrenze. Das kulturelle und soziale Milieu der Gewerbeausstellungen war eine ideale Umgebung für die Auswertung des Cinématographe Lumière. Der Projektionssaal, den Stollwerck im Edison-Pavillon der Deutsch-Oesterreichischen Edison-Kinetoskop Compagnie betrieb, konnte für die halbstündlich angesetzten Vorführungen jeweils 150 neue Zuschauer aufnehmen und war mit ständig ausverkauften Vorstellungen »die entschieden zugkräftigste Schaustellung« der Berliner Gewerbeausstellung.[39] Der Stuttgarter Cinématographe zählte nach eigenen Angaben in den ersten drei Mo-

37 Vgl. Ludwig Stollwerck, Köln, an John Volkmann, New York, 16. 4. 1896, Stollwerck-Archiv. Dieses Schlüsseldokument zur Mediengeschichte um 1900 ist vollständig abgedruckt in: Loiperdinger 1999, S. 120–128. Zu den Modalitäten der Projektionen im Grand Café vgl. auch Loiperdinger 1996, S. 40–44.

38 Vgl. Lizenzvertrag für die Auswertung des Cinématographe Lumière in Deutschland, abgedr. bei Loiperdinger 1999, S. 109–110.

39 Officielle Ausstellungs-Nachrichten, Nr. 176, 10. 10. 1896.

naten 125 000 Zuschauer,[40] und auch die Lumière-Vorführungen im Edison-Pavillon der Dresdner Gewerbeausstellung erwiesen sich als »wahrer Magnet«.[41]

Mit den Schaufensterdekorationen eleganter Geschäfte und Warenhäuser, mit Cafés und Restaurants, Theatern, Konzerten und Varietés sowie den Angeboten von Panoptikum, Kaiserpanorama und dergleichen boten belebte Straßen und Passagen in den zentralen Einkaufs- und Vergnügungsvierteln großer Städte ähnlich wie die Gewerbeausstellungen ein Laufpublikum, das Unterhaltung und Zerstreuung suchte. In diesem für Novitäten aufgeschlossenen, kaufkräftigen bürgerlichen Milieu des modernen öffentlichen Lebens im Kaiserreich eröffnete die DAG ihre Automaten-Magazine. Die neuartigen Vorführapparate aus Lyon projizierten ›lebende Photographien‹ gleichsam »als Erweiterung der Automaten-Ausstellung«[42] in den Städten Köln, Hamburg, Hannover, Bremen, Bremerhaven, Karlsruhe und Dresden. Während die zum Teil von weither anreisenden Besucher auf den Gewerbeausstellungen jeden Tag wechselten, blieb der Adressatenkreis der Vorführungen in den Automaten-Magazinen relativ konstant. Der vergleichsweise hohe Eintrittspreis von 50 Pfg. für den Cinématographe Lumière konnte auf den Gewerbeausstellungen bis zum Schluss beibehalten werden. Die Automaten-Magazine versuchten jedoch schon bald durch Preisnachlässe von 30 bis 40 % für Vereinskarten und Familienabonnements, ihr Publikum für die Projektionen der Lumière-Programme zu erweitern. Der schwache Besuch an den Vormittagen wurde soweit möglich durch Schulvorstellungen gegen 10 Pfg. Eintritt je Kind ausgeglichen.

Geschäfte mit ›lebenden Photographien‹

Dass die Projektionen des Cinématographe Lumière der mediengeschichtlich entscheidende Durchbruch für die Verbreitung bewegter Bilder waren, zeigt ein Vergleich der Umsätze, die mit den verschiedenen Verfahren der Präsentation ›lebender Photographien‹ in Deutschland erzielt wurden: Um die Leistungen des Prototypen von Anschütz' Schnellseher-Automaten zu betrachten, zahlten 17 000 Besucher der Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung in Frankfurt am Main im Sommer 1891 Extra-Eintritt. Ein Jahr später zogen Anschütz' Schnellseher-Automaten im Berliner Ausstellungspark in zwei Monaten 34 000 zahlende Besucher an. Trotz der Einführung von Edisons Kinetoscope blieb die Attraktivität von Anschütz' Schnellseher-Automat beim deutschen Publikum bis Ende 1895 ungebrochen: Die 30 Schnellseher-Automaten, die fünf Monate lang vom 11. Mai bis 13. Oktober 1895 auf der Ausstellung »Italien in Hamburg« aufgestellt waren, nahmen die Groschen von über 56 000 Betrachtern ein. Das ist immerhin fast die Hälfte der Einnahmen, welche die DAG 1895 mit ihren Edison-Kinetoskopen in Berlin, Hamburg und Köln erzielte.

Die Verwendung von Filmstreifen statt Bildscheiben im Kinetoscope erbrachte eine 20fache Steigerung der Speicherkapazität: Während eine von Anschütz mit

40 Inserate der DAG im Karlsruher Tagblatt, ab Nr. 262, 20. 9. 1896.
41 Neueste Nachrichten [Dresden], Nr. 239, 29. 8. 1896, Rubrik »Locales und Sächsisches«.
42 Hannoversches Tageblatt, Nr. 225, 18. 8. 1896.

Nur auf kurze Zeit.
In Carl Heckel's Concert-Saal, früher Gerlig's Foensaal, Gr. Bleichen 32:
Ottomar Anschütz
Projections-Vorträge
Mittwoch, den 29. Mai 1895:
„Bilder aus dem Leben".
Momentaufnahmen, die **im Auftrage des Kgl. Preußischen Kriegs-, bezw. landwirthschaftl. Ministeriums** gemacht wurden; historische und Manöverscenen, Bilder aus dem Landleben und der Thierwelt. Zum Schluß: **Bewegliche Bilder in Lebensgröße.**
Vortrag des Herrn Dr. Emil Kindler.
Die Bilder aus dem Leben wurden im alten Reichstagsgebäude zu Berlin mit außerordentlichem Erfolge, auch **vor Mitgliedern des Kaiserhauses**, vorgeführt und werden vermittels elektrischen Lichtes (12,000 Normalkerzen) in Größe von 8:5 m projicirt.
Preise der Plätze: Reserv. Platz **2 ℳ** (Vorverkauf **1.75 ℳ**), Parquet **1 ℳ** (Vorverk. **75 ₰**), Balcon und Stehplatz **50 ₰**.
Cassen-Oeffnung 7 Uhr. Anfang präcise 8 Uhr Abends.
Vorverkauf bei: **Käse**, Alsterarcaden, **Kümmelstiel**, Neuerwall, **Crone & Martinot**, St. Pauli, Sophienstraße 49, **Hercules Hinz**, Altona, Königstr. 65, **v. Intem**, Steindamm 21, Rathhausstr. 16, und **Oberstedt & Schering Nachf.**, Brandstwiete 13.

Hamburger Fremdenblatt, Nr. 123, 29. 5. 1895

24 Phasenbildern bestückte Bildscheibe Bewegungsvorgänge von höchstens 1,5 Sekunden wiedergeben konnte, betrug die Vorführdauer der Filmstreifen in Edisons Kinetoscope etwa 30 Sekunden. Für den Zuspruch des Publikums spielte das anscheinend keine Rolle. Der Schnellseher konnte diesen Vorteil des Kinetoscope offenbar kompensieren durch die bessere Bildqualität der Glasdiapositive und durch den streng zyklischen Charakter der fotografierten Bewegungsstudien. Anschütz achtete penibel darauf, dass jeweils das erste und letzte Bild jeder Serie nur minimale Abweichungen aufwiesen (und hatte speziell zu diesem Zweck eine chronophotographische Kamera mit 24 Linsen und 24 unabhängig voneinander einstellbaren Verschlüssen konstruiert).[43] Auf diese Weise konnte die Wiedergabe seiner Bildserien beliebig oft wiederholt werden.

Edisons Kinetoscope bezeichnete das Berliner »Kleine Journal« als »eine Vervollkommnung von Anschütz' ›Schnellseher‹, der dem großen Publikum ja zur Genüge bekannt ist«.[44] Diese Aussage ist typisch für den Tenor der Besprechungen des Kinetoskops in der deutschen Presse: Anschütz' Schnellseher-Automat war oft der Maßstab für die Beurteilung des Kinetoscope, das offenbar in Deutschland nicht den Status einer Aufsehen erregenden Novität erreichte. In Stollwercks Kinetoskop-Automaten wurden im Verlauf des Jahres 1895 fast 120 000 Groschen eingeworfen. Nach Abzug aller Unkosten ergab sich ein Ertrag von 628,80 M.[45] Im Vergleich zu diesem bescheidenen Ergebnis des Münzautomaten-Geschäfts mit ›lebenden Photographien‹ erhielten z. B. die Gebrüder Sklada-

43 Vgl. Rossell 2001, S. 139–142.
44 Kleines Journal, Nr. 60, 2. 3. 1895, Rubrik »Quer durch Berlin«.
45 Loiperdinger 1999, S. 184.

nowsky für ihre Bioskop-Nummer im November-Programm des Wintergartens 2500 M. Gage.[46]

Erst recht bescheiden waren Stollwercks 12 000 M. Einnahmen aus den Kinetoskop-Automaten im Vergleich mit den Einnahmen aus den Projektionsvorführungen des Cinématographe Lumière ein Jahr später: Die Eintrittsgelder der zehn Projektionsapparate im Verlauf des Jahres 1896 lassen sich hochrechnen auf Einnahmen in Höhe von 700 000 M. – immerhin 40 % des Umsatzes, den die DAG im Geschäftsjahr 1896 mit ihren Schokoladen-Automaten einfuhr. Bei Zugrundelegung von 50 Pfg. Eintritt errechnet sich eine Zuschauerzahl für den Cinématographe Lumière von rund 1,4 Millionen – das sind im Durchschnitt 1000 Besucher pro Tag und Vorführgerät. Unter Berücksichtigung der Preisnachlässe für Kinder und Militär sowie der verbilligten Abonnements für Vereine und Familien in den Automatenmagazinen wäre die Zuschauerzahl noch deutlich höher anzusetzen.[47]

46 Castan 1995, S. 49.
47 Vgl. zu den Grundlagen dieser Berechnung Loiperdinger 1999, S. 187–191.

2.3

Martin Loiperdinger

Der Naturalismus der ›lebenden Photographien‹. Bildhafte Natürlichkeit als Faszinosum

Der ästhetischen Auffassung der Belle Epoque, soweit sie dem Naturalismus huldigte, entsprach die Herausbildung und Verbreitung diverser Illusionskünste, die am Ende des 19. Jahrhunderts en vogue waren: Öffentliche Aufmerksamkeit fanden neben Malerei und Fotografie auch Wachsfigurenkabinette, Laterna magica-Projektionen, bewegliche Dioramen, Panoramen (große, als trompe l'œil ausgemalte Rotunden) und Guckkasten-Panoramen, die Stereofotografien zeigten, wie z. B. Stollwercks Prinzeß-Panorama oder August Fuhrmanns Kaiserpanorama-Kette. Schließlich waren ›lebende Photographien‹ in Münzautomaten zu betrachten, nämlich in Anschütz' Schnellseher und Edisons Kinetoscope.

Die unterschiedlichen Technologien zur Präsentation ›lebender Photographien‹ wurden an den ästhetischen Idealen eines naturalistisch verstandenen Abbildrealismus gemessen und entsprechend bewertet. So hieß es in Berlin zu Anschütz' Schnellseher-Automat: »Die Bilder, die elektrisch beleuchtet sind, geben jede Bewegung mit minutiösester und überraschendster Naturtreue wieder […].«[48] Und den Fotografen Ottomar Anschütz selbst bezeichnete die »London Daily News« als »naturalistischen Supernaturalisten«.[49] Edisons Kinetoscope wurde nach denselben Maßstäben als »ein ganz außerordentlich verbesserter Schnellseher« beurteilt: »Die Bewegungen der Figuren, der Menschen und Thiere, der Einzelgestalten und der Gruppen sind so natürlich, so lebenstreu, daß man einen wirklichen Vorgang aus weiter Entfernung zu sehen glaubt. Jedes Detail der Körper tritt dabei mit fast greifbarer Plastik hervor.«[50] Angesichts der Projektionsbilder des Cinématographe Lumière wurde dieses Lob allerdings sogleich relativiert. Zur ersten öffentlichen Vorführung in Deutschland am 20. April 1896 lancierte Stollwerck im »Kölner Tageblatt« als ›redaktionelle Reklame‹ einen ausführlichen Artikel, der in der Tages- und Fachpresse noch mehrfach zum Einsatz kam:[51] »Kaum hat Edisons Kinetoskop alle Welt durch die getreue Wiedergabe beweglicher Bilder in Erstaunen gesetzt, so taucht eine neue Erfindung auf, welche das dem Kinetoskop zu Grunde liegende Prinzip in einer bisher kaum für möglich gehaltenen Weise vervollkommnet und statt der zollgroßen beweglichen Miniaturfigürchen ganze Straßenszenen und Vorgänge mit Hunderten von Menschen in natürlicher Größe dem Auge vorführt. Dieselben erscheinen – von dem von seinen Erfindern, den Herren August und Louis Lumière in Lyon ›Cinematograph‹ genannten Instrumente auf eine gespannte Leinwand geworfen – keineswegs als

48 Kleines Journal, Nr. 60, 2. 3. 1895, Rubrik »Quer durch Berlin«.

49 Laut Photographische Nachrichten, Nr. 4, 1893, S. 49, zit. nach Rossell 2001, S. 98.

50 Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 105, 3. 3. 1895, 11. Beiblatt, Rubrik »Der Lokal-Reporter«.

51 ›Redaktionelle Reklame‹ war seit der Gründerzeit in der deutschen Presse verbreitet und kostete erheblich mehr als kommerzielle Annoncen. Vgl. dazu Reinhardt 1993, S. 181–183. Zum Werbeeinsatz des Artikels vgl. Loiperdinger 1999, S. 139–140.

Sous les tilleuls (FR 1896), Unter den Linden, Berlin

flache Schattenrisse, sondern vollkommen plastisch; Landschafts- und Architektur-Bilder zeigen eine Perspektive, wie die besten Panoramenbilder. Aber wie unendlich verschieden sind sie von diesen! Alles, was in der Natur lebt und sich bewegt, der Verkehr, der auf Straßen und Plätzen fluthet, die Wogen des Weltmeers, die sich thürmen und übereinanderwälzen: alles das sehen wir vor uns, greifbar nahe in unnachahmlicher Natürlichkeit. Da ist nichts vorbereitete, auf den Effekt berechnete Stellung, sondern alles ungeschminkte Wirklichkeit, auf der photographischen Platte in jedem Stadium der Bewegung aufgefangen und ebenso getreu wiedergegeben.«[52]

Der Artikel stellt die Vorzüge der neuen Errungenschaft heraus, indem er den Cinématographe Lumière eingangs mit den bereits bekannten Bildautomaten vergleicht: Das Projektionsbild ist ungleich größer als die »zollgroßen beweglichen Miniaturfigürchen« von Edisons Kinetoscope. Zugleich ist es »vollkommen plastisch […] wie die besten Panoramenbilder«, d. h. Stereo-Fotografien. Das Kinetoskop zeigt ›lebende Photographien‹, aber im Kleinformat; Panorama-Automaten und Fuhrmanns Kaiserpanoramen zeigen räumliche Fotografien, aber ohne Bewegung. Der Kinematograph vereinigt in sich die Vorzüge beider Bildtechnologien: Die durch die Projektion zigfach vergrößerte Filmaufnahme bietet auf der Leinwand ein bewegtes, räumlich erscheinendes Bild in Lebensgröße, dessen bestechende Genauigkeit in der bewegten fotografischen Wiedergabe komplexer flüchtiger Erscheinungen wie großer Menschenmengen, glitzernder Wellen oder aufsteigender Rauchschwaden das zeitgenössische Publikum überraschte und faszinierte.[53] Immer wieder wurde in der Presse hervorgehoben, dass bei den ›lebenden Photographien‹ des Cinématographe Lumière »keinerlei Berechnung auf effectvolle Gruppirung, auf gesuchte Stellung, Künstelei u.s.w. vorliegt […].«[54] Angesichts der im Freien gemachten Aufnahmen von Louis Lumière fiel erst richtig auf, dass die für Edisons Kinetoscope gedrehten Filme gestellte Studio-Szenen zeigten. Eine Zuschrift an die »Vossische Zeitung« in Berlin stellte die Frage »Woran liegt es, daß diese Bilder eine um so stärkere Illusion erwecken, als die früher von Anschütz gezeigten?« und gab zur Antwort: »Die geschichtliche Entwicklung der Momentphotographie brachte es mit sich, dass bisher im wesentlichen Gang, Lauf, Sprung von Tieren und Menschen, oder Tanz und gymnastische Übungen als Gegenstand gewählt wurden. Gerade umgekehrt fällt bei den französischen Bildern der Schwerpunkt bei der Wahl des Gegenstandes, wie es scheint, auf die zufälligen Nebenbewegungen. So sehen wir eine Reihe von Bildern, worin Meereswellen, Dampf- und Staubwolken eine große Rolle spielen, ja ein Bild ganz ohne organische Bewegung: Wellen, die an Klippen branden, und zwar so naturtreu, daß man unwillkürlich vor dem Spritzwasser zurückfährt. Auf einem anderen Bilde sind zwei ganz kleine Kinder beim Spielen dargestellt, deren zufällige, ohne Zweifel sogar unbewußte Bewegungen mit absoluter Genauigkeit wiedergegeben werden. Ein Pferd, das über einen Zaun springt, ein Akrobat, der einen Luftsprung macht, führen fast ausschließlich mechanisch nothwendige Bewegungen aus, die sich entsprechend leicht durch eine Maschine würden nach-

52 Kölner Tageblatt, Nr. 245, 20. 4. 1896, Abend-Ausgabe, Erstes Blatt, S. 2.

53 Vgl. übereinstimmend zahlreiche französische Presseberichte (übersetzt in: Martina Müller 1995, S. 12–43) und deutsche Presseberichte (vgl. Loiperdinger 1999, S. 133–142).

54 Schlesische Zeitung, Nr. 682, 27. 9. 1896.

machen lassen, aber die regellose, durch tausend einzelne Sinneswahrnehmungen fortwährend veränderte Aktion eines lebhaften Menschen, wie sie uns viele dieser Bilder zeigen, ist für unsere Auffassung nothwendig mit dem Begriff selbständigen Lebens verknüpft.«[55]

Demnach war das entscheidende Novum, dass die Projektionsbilder des Cinématographe Lumière wie keine andere Illusionskunst das »selbständige Leben« reproduzieren konnten – so wie sich Mensch und Natur in ihren »zufälligen« und »regellosen« Bewegungen zeigen, ganz ohne den Einfluss von Künstler und Technik. Das Wogen der Meereswellen oder ein Streit unter Kleinkindern spielt sich in der Tat ganz unabhängig davon ab, ob eine Filmkamera aufgestellt ist oder nicht.

55 Vossische Zeitung, Nr. 227, 16. 5. 1896, Mittags-Ausgabe, 6. Bl.

2.4

Martin Loiperdinger

Unterhaltung durch Abwechslung. Die Programme der ›lebenden Photographien‹

Ärgster Konkurrent für die neu auf dem Unterhaltungsmarkt erscheinenden ›lebenden Photographien‹ waren die Panoramen, die Stereo-Fotografien zeigten. Der Berliner Stereoskopie-Unternehmer August Fuhrmann hatte eine Kette von rund 250 sogenannten Kaiserpanoramen aufgebaut: An den Okularen eines großen rondellförmigen Guckkastens fanden gegen 20 bis 30 Pfg. Eintritt jeweils bis zu 25 Betrachter Platz. Im Innern des Rondells waren 50 fotografische Stereo-Glasbilder auf einem elektrisch betriebenen Karussell angebracht, das die Bilder in einem vorgegebenen Zeittakt vor die Okulare der Betrachter brachte. Jede Bilderserie des wöchentlich wechselnden Programms umfasste ein einziges Thema – meistens einen Reisezyklus, manchmal auch Aktualitäten.[56]

Kinematograph Lumière!

Neue Bilder! Automaten-Ausstellung Neue Bilder!
Sögestraße 16 (Lagergebäude).

Lebende Photographien!

Gasanstalt: Cokefabrikation, Pferdetränke, Schwimmbad in Mailand, Kartenspieler, Dragoner im Kasernenhof, Rheinbrücke bei Basel, Königsplatz in Stuttgart, Strasse in Venedig.

Die Vorführungen beginnen regelmäßig alle 20 Minuten.
Eintrittskarte 50 ₰, reservirter Platz 1 ℳ
Kinder in Begleitung von Erwachsenen die Hälfte.
Abonnementsbillets zur 10maligen Benutzung ℳ 3,50.

Edison Bell-Phonographen wiedergiebt: Musikstücke, Reden etc.
Edisons Kinetoscop-Automaten.

Weser-Zeitung (Bremen), Nr. 17. 949, 10. 11. 1896, Zweite Morgenausgabe

Im Unterschied zu Fuhrmanns Kaiserpanorama waren die Programme der ›lebenden Photographien‹ von Anfang an nach dem Grundmuster der Abwechslung komponiert. Das Potpourri verschiedener Sujets, das sie dem Publikum zur Zerstreuung anboten, verlangte nicht zehn Minuten Konzentration auf ein einziges Thema, sondern erinnerte eher an die ›Häppchenkultur‹ der Verkaufs- und Bildautomaten.

Bereits Anschütz' Schnellseher-Automaten, die im Entertainment Court des Londoner Crystal Palace aufgestellt waren, zeigten diverse Sujets wie gymnastische Übungen, Turner, tanzende Mädchen, marschierende Soldaten, Boxer, eine Reitergruppe im Trab, ein Pferd mit Reiter beim Überspringen einer Hürde, die hohe Schule der Pferdedressur, springende Hunde, Kamele und Elefanten in Bewegung, außerdem »Indians on the war path«.[57] Die per Zeitungsinserat publik gemachten Programme von Edisons Kinetoscope führten gleichfalls ›lebende Photographien‹ ganz verschiedener Sujets an einem Ort zusammen: So teilte sich

56 Vgl. Gaa/Krüger 1984; Weidauer 1996. Ein funktionsfähiges Original-Kaiserpanorama ist im Stadtmuseum, Abteilung Fotomuseum, in München zu besichtigen.

57 Vgl. Programmblatt des Crystal Palace, 25. 4. 1893, abgedruckt bei Rossell 2001, S. 102–103.

die von Birt Acres gedrehte Aktualität Ankunft des Kaisers am Dammthorbahnhof den Schauraum des Hamburger Kinetoskop-Magazins Ende Oktober 1895 mit zwei Zirkusnummern von Barnum & Bailey's, nämlich mit Hindostanischer Fakir mit Zwerg und mit Rudertanz von Fidschi-Insulanern, sowie mit der Schaustellung Dressirte Bären und dem von Acres im Mai 1895 gedrehten Sketch Arrest of a Pickpocket (Verhaftung eines Taschendiebs).[58]

Die Programmgestaltung des Cinématographe Lumière verfolgte das Konzept der Abwechslung konsequent weiter, allerdings mit zwei grundlegenden Unterschieden gegenüber den Bildautomaten von Anschütz und Edison: Zum einen kamen die ausgewählten Sujets jetzt überwiegend aus dem ›wirklichen Leben‹. Die Filmproduktion der Société Lumière bestand in den Jahren 1895 bis 1897 fast ausschließlich aus nicht-fiktionalen Aufnahmen: Von den 786 »Vues Lumière«, welche die bis Ende 1987 erschienenen Kataloge aufführen, sind nur rund 10 % »Vues comiques« oder »Vues historiques«, also eindeutig fiktional. Lediglich bei etwa 5 % liegt der Anteil von »Gymnastes« und »Clowns«, von Tänzen und sonstigen Varieté- oder Zirkus-Nummern, die den größten Teil der für Edisons Kinetoscope gedrehten Aufnahmen bilden. Mit gut 60 % stellen ›Ansichten‹ aus aller Herren Länder das Hauptkontingent der »Vues Lumière«. Es sind meist Filmaufnahmen von belebten Plätzen, Straßen, Häfen und touristischen Sehenswürdigkeiten in Städten, von Arbeitsprozessen, Freizeitvergnügungen und Festzügen. Daneben gibt es etliche ›Panorama‹-Aufnahmen, die meist aus fahrenden Zügen gedreht sind. 15 % der ›Ansichten‹ sind unter der Rubrik »Vues militaires« gelistet. Knapp 10 % verteilen sich auf Aktualitäten, die etwa die Krönung von Zar Nikolaus II., das Thronjubiläum von Queen Victoria oder Reisen des französischen Präsidenten Félix Faure zeigen. Schließlich finden sich in der ersten Liste unter der Rubrik »Vues générales« einige von Louis Lumière selbst gedrehte Familienszenen, die typische Amateursujets darstellen.[59]

Zum andern konnten die Zuschauer nicht mehr wie die Besucher der Automaten-Schauräume selbst bestimmen, welche ›lebenden Photographien‹ sie in welcher Reihenfolge anschauten. Die Abfolge der auf die Leinwand projizierten ›Bilder‹ war vom Veranstalter vorgegeben und in der Tagespresse häufig per Annoncen publik gemacht. So haben etwa die zehn nicht-fiktionalen Filmaufnahmen, die in Köln am 23. Mai 1896 annonciert wurden, untereinander keinen anderen Zusammenhang als den, welchen der Apparat in der sukzessiven Projektion der Filmaufnahmen auf die Leinwand stiftete. Jede der ›lebenden Photographien‹ stand als eigene ›Ansicht‹ für sich, indem sie während der Vorführung von den ›Bildern‹ vorher und nachher durch eine kurze Pause getrennt war, die der Operateur für das Einlegen des Filmstreifens benötigte.

In ihrer Abfolge waren die jeweils gezeigten ›Vues Lumière‹ ein Programm, das durch die unterschiedlichen Sujets der ›Ansichten‹ Abwechslung bot. Die Projektion dieser ›Bilder‹ war von Ort und Zeit ihrer Aufnahme völlig unabhängig. Da sie überwiegend verschiedenen Ländern und Städten zuzuordnen sind, bildeten sich in das zeitliche Nacheinander der vorgeführten ›Ansichten‹ zugleich Routen

58 Die Original-Titel der Edison-Filme lauten: Trained Bears, Paddle Dance und Hindoostan Fakir and Cotta Dwarf; vgl. Musser 1997, S. 99, 182, 183).

59 Vgl. die ersten fünf Kataloglisten der Société Lumière, abgedr. bei Sadoul 1985, S. 126–138.

durch verschiedene geographische Regionen ein: Für eine Viertelstunde schickte das Programm des Cinématographe Lumière die Zuschauer jeweils auf eine virtuelle Reise, z. B. von Lyon nach Deutschland: »Wir thun einen Blick in eine von schweren Lastfuhrwerken, eleganten Einspännern und vielen Passanten belebte Straße in Lyon, sehen staunenden Auges das Durchreiten eines Flusses auf kampflustig dem feuchten Element sich anvertrauenden Pferden, machen dann eine Eisenbahnfahrt per Blitzzug nach Berlin, wo wir gerade zur rechten Zeit anlangen, um der allmittäglichen Wachparade Unter den Linden beiwohnen zu können. Dann geht es auf so eine Art von Fausten's Zaubermantel nach Württembergs lieblicher Hauptstadt, Stuttgart, wo uns die 26er Dragoner allerlei interessante militärische Exercitien vorführen und gerade der Sängerfestzug des kürzlich dort arrangirten Gesangsfestes die Straßen der Stadt mit den üblichen Musikchören, wehenden Fahnen und prunkenden Wagen passirt.«[60]

Die Komposition der Programme war oft nach den Pendants von nah und fern, von ›großer‹ und ›kleiner‹ Welt organisiert. Auf Verladearbeiten an einem großen Dampfer folgte z. B. im Kölner Premierenprogramm eine eher dem Familienleben zuzurechnende ›Vue‹ von Knaben, die auf einem Teich ihre Spielzeugschiffe fahren lassen. Zu den ›Ansichten‹ von offenen Räumen und öffentlichen Veranstaltungen aus aller Welt bildeten privat anmutende Aufnahmen einen Kontrapunkt. Familiäre ›Bilder‹ mit Sujets, wie sie später Amateurfilme kennzeichnen, wurden gern am Schluss der Programme platziert. Nach bewegten »Scenen aus dem Leben aller Nationen« brachten solche »Idylle« das Publikum sozusagen wieder zurück nach Hause: »Wer möchte nicht einmal der manöverirenden französischen Cavallerie zuschauen? Der Kinematograph gewährt uns die Möglichkeit durch die Vorführung französischer Kürassiere im Gefecht. Wer beobachtet nicht gern das Leben und Treiben in fremdländischen Häfen? Der Kinematograph erfüllt unseren Wunsch, wie er noch viele andere Wünsche zu befriedigen vermag, denn durch ihn ist es möglich geworden, das bewegteste Leben und Treiben dauernd festzuhalten und im Einzelnen detaillirt wiederzugeben, als ob es sich eben vor unseren Augen abspielte. Der Kinematograph ermöglicht es ferner, die schönsten Punkte der Erde, an denen das Wasser, insbesondere das Meer das belebende Element bildet, der Wirklichkeit getreu zur Anschauung zu bringen, wodurch uns gewiß ein hoher Genuß bereitet wird. Das Programm für die Vorführungen ist immer recht hübsch zusammengestellt, da außer dem buntbewegten Leben aus allerlei Ländern auch stets einzelne liebliche Idylle vorgeführt werden, die niemals ihre Wirkung verfehlen.«[61]

Der Programmwechsel brachte jede Woche neue Bilder. Das Grundmuster der Abwechslung lief allerdings leicht Gefahr, den Anschein von Beliebigkeit zu erwecken. Um einzelne Programme aus dem Einerlei des wöchentlich wechselnden Potpourris herauszuheben, wurden zwei Strategien eingeschlagen: Zum einen kamen Operateure der Société Lumière nach Deutschland, um an mehreren Standorten des Cinématographe Lumière Filmaufnahmen zu drehen, die wenige Wochen später ins Programm genommen und in Zeitungsannoncen hervorgehoben wurden. Offenbar setzten die Betreiber hier auf ein erhöhtes Interesse des örtli-

60 Hamburger Fremden-Blatt, Nr. 230, 30. 9. 1896.
61 Bremer Courier, Nr. 268, 27. 9. 1896.

Arrivée de l'express (FR 1896), Köln Hauptbahnhof

Stadt-Anzeiger
zur Kölnischen Zeitung. (Abend-Ausgabe.) Nr. 234.

Neue Kinematograph Lumière, Neue
Bilder. Augustinerplatz 12, Bilder.
gegenüber dem Stewardt-Denkmal.

Lebende Photographien.

Heute: Das Verbot. — Am Kölner Dom nach dem Hauptgottesdienst. — Spielende Kinder. — Eine Maschinenfabrik. — Eine Gartenscene. — Ankunft eines Eisenbahnzuges auf dem Kölner Bahnhofe. — Die einstürzende Mauer. — Ein politischer Zank. — Ein Verbot. — Feierabend einer Kölner Fabrik.

Die Vorführungen beginnen regelmäßig mit halben u. ganzen Stunden.
Pfingstsonntag: Morgens von 11—1 Uhr, nachmittags von 6—9 Uhr.
Pfingstmontag und die folgenden Tage von 11—1 Uhr und 2½—9 Uhr.
Eintrittskarte 50 Pfg. Reservirte Plätze 1 Mark.
Kinder in Begleitung von Erwachsenen die Hälfte.

Stadt-Anzeiger zur Kölnischen Zeitung, Nr. 234, 23. 5. 1896, Abendausgabe

chen Publikums. Das Pfingstprogramm des Kölner Automaten-Magazins kündigte z. B. drei lokale ›Ansichten‹ an, die Charles Moisson, der Chefmechaniker der Société Lumière, Anfang Mai gedreht hatte: Am Kölner Dom nach dem Hauptgottesdienst, Ankunft eines Eisenbahnzuges auf dem Kölner Bahnhofe und Feierabend einer Kölner Fabrik, ein Stollwerck-Remake von Sortie d'usine.[62] Der Cinématographe auf der Stuttgarter Gewerbeausstellung kombinierte 16 Aufnahmen aus der württembergischen Residenzstadt zu einem eigenen Lokalprogramm »Stuttgarter Bilder«, das drei Wochen lang erfolgreich gezeigt wurde.[63]

Zum andern wurde versucht, Aufmerksamkeit mit Filmaufnahmen von aktuellen wichtigen Ereignissen zu erregen, die dem Publikum durch andere Medien bereits bekannt waren. Auffällig sind im Jahr 1896 Aktualitätenprogramme, die der Krönung des Zaren Nikolaus II. und seinen Staatsbesuchen in Breslau und Paris gewidmet waren: Die in Breslau und Görlitz gedrehten Aufnahmen waren unter dem Titel »Kaisertage in Breslau« als Vollprogramm mit acht ›Bildern‹ oder in Teilserien von vier oder fünf ›Bildern‹ inseriert.[64] Ebenso variabel wurden auch die ›Ansichten‹ von der Moskauer Zarenkrönung und vom politisch brisanten Besuch des Zaren beim ›Erbfeind‹ Deutschlands in Paris programmiert.

›Lebende Photographien‹, die in der Regel erst einige Wochen nach dem Geschehen zu sehen waren, boten eine reizvolle Ergänzung zu gedruckten Wortberichten und Illustrationen der entsprechenden Ereignisse in der Tages- und Wo-

62 Kölner Tageblatt, Nr. 330, 23. 5. 1896. Die ›Ansicht‹ vom Fabrikausgang bei Stollwerck ist verschollen, die beiden anderen Aufnahmen sind erhalten: vgl. Loiperdinger 1999, S. 164, 208–211, 240.
63 Vgl. zu Lokalaufnahmen ausführlich Kap. 5.5.
64 Vgl. dazu ausführlich Kap. 5.2.

chenpresse. Drei Wochen nach dem Frankreichaufenthalt des Zaren kommentierte der »Bremer Courier« fünf kinematographische ›Ansichten‹ des Staatsbesuchs mit den Worten: »Gerade die diesmalige Bilderserie übt einen ganz besonderen Reiz aus, weil erst ein kurzer Zeitraum uns von den Tagen trennt, in denen wir voll Spannung durch die Presse die überschwenglichen Ehrungen des russischen Kaiserpaares in der Republik Frankreich verfolgten. Jetzt wird uns Gelegenheit geboten, die todten Bilder, welche die Journale füllten, in voller Naturtreue belebt zu sehen, das muß reizen.«[65]

Mit Themenblöcken, die wichtigen aktuellen Ereignissen gewidmet waren, nahmen die Programme des Cinématographe Lumière die sogenannte ›Optische Berichterstattung‹ in Varieté-Theatern vorweg.[66] Schwerpunktsetzungen auf einem Ereignis oder einem Thema waren allerdings bei der Programmgestaltung des Cinématographe Lumière die Ausnahme. Die Regel war eine abwechslungsreiche Zusammenstellung unterschiedlicher Sujets. Die Komposition der Programme diente dem Zweck, möglichst viele Zuschauer anzuziehen. Amüsement durch Abwechslung blieb deshalb das Grundmuster für das nicht-fiktionale Unterhaltungsangebot des Cinématographe Lumière.

65 Bremer Courier, Nr. 299, 28. 10. 1896.
66 Vgl. dazu ausführlich Kap. 3.3.

2.5

Martin Loiperdinger

›Viel Geld zu verdienen‹. Ein internationales Angebot von Kinematographen und ›Films‹

Wenn es um die Anfänge des Films in Deutschland geht, fallen in der herkömmlichen Filmgeschichtsschreibung außer Edison und Lumière zwei deutsche Namen, Max Skladanowsky und Oskar Messter. Max Skladanowsky und seine Brüder Emil und Eugen haben für die Verbreitung und Kommerzialisierung der Kinematographie in Deutschland jedoch keine bedeutende Rolle gespielt: Nach ihrem Engagement im November 1895 für die Varieténummer mit dem Bioskop-Doppelprojektor im Berliner Wintergarten gaben sie fast nur im Ausland Vorstellungen. Im September 1896 begann Max Skladanowsky in Anlehnung an Sujets, mit denen der Cinématographe Lumière reüssiert hatte, in Berlin Aufnahmen zu drehen wie Leben und Treiben am Alexanderplatz in Berlin, »Unter den Linden« in Berlin, Alarm der Feuerwehr, Ausfahrt der Feuerwehr, Einfahrt eines Eisenbahnzuges (in diesem Fall in Schönholz-Reinickendorf) und Die Wachtparade mit Ablösung der Wache. Vorgeführt wurden diese ›lebenden Photographien‹ allerdings nur in der zweiten Märzhälfte 1897 im Stettiner Varieté-Theater Centralhallen. Nach diesem Gastspiel konzentrierten sich Gebrüder Skladanowsky ganz auf die Herstellung von sogenannten »Taschenkinematographen«, d. h. Abblätterbüchlein ihrer Filme.[67]

Oskar Messter war ein bedeutender Filmpionier, der an der Entwicklung der Filmbranche in Deutschland von Beginn an beteiligt war. Anfang 1897 war der gelernte Optiker bereits in allen drei Geschäftsbereichen der frühen Kinematographie tätig: als Produzent von Filmgeräten (Kameras wie Projektoren), als Hersteller und Lieferant von Filmen, die er teils von anderen Firmen bezog, teils selber drehte, und als Anbieter von Filmvorführungen für Varieté-Theater.[68]

Allerdings war Messter vor 1900 – entgegen dem Eindruck, den er in seiner Autobiografie erweckt[69] – weder der erste noch der größte oder gar der einzige Anbieter kinematographischer Geräte in der Reichshauptstadt. Wie in Paris und London, so warfen sich Firmen aus verschiedenen Branchen 1896 und 1897 auch in Berlin auf die neue Erfindung.[70] Sie boten Kinematographen und ›Films‹ an[71] – für kommerzielle Kunden wie Schausteller, Fotografen und Magier, die damit ein zugkräftiges Geschäftsmittel in die Hand bekommen wollten. Ihr Optimismus gründete sich auf den Publikumszuspruch für den Cinématographe Lumière, der nicht nur in Paris, sondern auch in Deutschland selbst zu beobachten war. Der Andrang von durchschnittlich mindestens 1000 Zuschauern täglich zu jedem Lu-

67 Vgl. Castan 1995, S. 98–101, 107–109.
68 Vgl. dazu Loiperdinger 1994.
69 Vgl. Messter 1936.
70 Vgl. Rossell 1997. Daraus, soweit nicht anders vermerkt, auch die Angaben zu Berliner Anbietern.
71 Kinematograph war seinerzeit Sammelbegriff für alle Geräte, die zugleich für Filmaufnahme und Filmprojektion ausgelegt waren oder aber als Kameras bzw. Projektoren nur für eine der beiden Funktionen. Der englische Plural ›Films‹ fand bis in die 1920er Jahre Verwendung.

Der Komet, Nr. 599, 12. 9. 1896

mière-Apparat auf den Gewerbeausstellungen in Berlin, Stuttgart, Dresden und desgleichen in Stollwercks Automaten-Magazinen blieb nicht verborgen. Branchenkenner konnten sich durch Berichte in den Fachzeitschriften für Optiker, Fotografen und das Varieté- und Schaustellergewerbe bereits vorher über Erfindungen auf dem neuen Gebiet der Kinematographie informieren. Auf diese Weise gab es in der Reichshauptstadt bereits im Sommer 1896 ein reichhaltiges internationales Angebot für kinematographischen Bedarf.

Es ist bisher wenig darüber bekannt, wer welche Kinematographen und ›Films‹ gekauft hat, wo sie vorgeführt wurden und wie das örtliche Publikum die Novität der ›lebenden Photographien‹ aufnahm. Die zahlreich erschienenen lokalen Kinogeschichten helfen hier wenig weiter: Sie geben zwar viele Einzelinformationen, beschränken sich aber meist auf die Sammlung und chronologische Darstellung lokaler kinematographischer Aufführungen und vernachlässigen die Vermittlung der aufgefundenen Daten mit dem Kontext der vor Ort etablierten kommerziellen Unterhaltungskultur sowie mit dem Kontext der regionalen, nationalen und internationalen Geschäftsbeziehungen innerhalb der entstehenden Filmbranche. Die ermittelten Zeitungsannoncen werden oft kommentarlos wiedergegeben, nicht selten auch falsch zugeordnet. Häufig lassen sich die verwendeten Vorführgeräte nicht identifizieren, wenn Annoncen lapidar nur ›Kinematograph. Lebende Photographien‹ angeben. Eine aufführungsorientierte Mediengeschichtsschreibung steckt hier noch ganz in den Anfängen. Deshalb lässt sich vorerst nur ein vager Eindruck von der Dynamik geben, mit der sich die Filmbranche 1896 und 1897 in

Deutschland als ein neuer Geschäftszweig etablierte, der den Zuschauern zunächst fast ausschließlich nicht-fiktionale Filmaufnahmen offerierte.

Als erster bot Hermann O. Foersterling, der Phonographen und optische Geräte fabrizierte, Ende Mai 1896 unter der Rubrik »Bezugsquellen« in der Schaustellerzeitschrift »Der Komet« einen »Cinematograph ›Edisons Ideal‹« an.[72] Die Projektoren, die Foersterling unter dem Markennamen »Edison's Ideal« in der Schaustellerpresse bewarb, hatten mit dem amerikanischen Erfinder nichts zu tun, sondern waren Nachbauten des Geräts, das der Franzose Pierre-Victor Continsouza für Filmaufnahme und Filmprojektion entwickelt hatte.[73] Die Verwendung des Namens Edison, mit dem das Publikum technischen Genius verband, war ein geschickter Werbetrick. Das vergleichsweise preiswerte Gerät fand guten Absatz: Kinematographische Vorführungen mit »Edison's Ideal« annoncierten Ende 1896 nicht nur Schausteller im Deutschen Reich, sondern auch in Böhmen, Kroatien, der Schweiz und den Niederlanden.[74] In Deutschland gab Madame Olinka, seinerzeit die einzige Frau im kinematographischen Schaustellergewerbe, im Herbst 1896 mit einem Foersterling-Projektor Vorstellungen in norddeutschen Varieté-Theatern, so z. B. in Hamburg und Görlitz, bevor sie in die Niederlande weiterreiste.[75] Anfang Oktober 1896 gastierte ein Foersterling-Projektor im Varieté-Theater Kaiserkrone in Kiel.[76] Zur gleichen Zeit trat Jean Dienstknecht mit Foersterlings Gerät auf dem Münchner Oktoberfest auf.[77] Ende Oktober wurden seine Vorführungen als die »modernste Schaustellung des Freimarkts« in Bremen bezeichnet.[78] An den letzten drei Oktobertagen veranstaltete die Wiesbadener Loge Plato im Rahmen ihrer Vortragsabende Filmprojektionen mit Foersterlings Apparat.[79] Im November und Dezember 1896 gastierte »Edisons-Ideal: Die lebende Photographie in Lebensgröße« im Varieté-Theater Alemannia in Frankfurt am Main.[80] Ab 23. November 1896 zeigte der Schausteller Michal Michalski »Żywe fotografie« mit dem »Ideal Edisona« in Posen, das seinerzeit zum Deutschen Reich gehörte.[81] Im Dezember 1896 projizierte der Schausteller Friedrich Georg Gröning in Oldenburg mit Foersterlings Projektor. Er verwendete Kalklicht und verlor den Vergleich mit dem hellen Licht der Bogenlampe des Cinématographe Lumière, konnte aber anschließend eine Rundreise durch Ostfriesland unternehmen, weil sein Apparat nicht auf Elektrizität angewiesen war.[82]

In Berlin stiegen Hersteller fotografischer Bedarfsartikel und etablierte Laterna magica-Fabriken ebenso wie ihre Kollegen in London und Paris in das Geschäft

72 Der Komet, Nr. 584, 30. 5. 1896.
73 Vgl. Rossell 1995, S. 213.
74 Vgl. die Einträge zu Foersterling bei Rossell 1995.
75 Vgl. die Einträge zu Madame Olinka bei Rossell 1995.
76 Rossell 1995, S. 167.
77 Vgl. J. Dienstknecht, München, an Polizei-Präsidium München, 22. 9. 1896, StA München, Pol. Dir. Mü. 1169, abgedr. bei Loiperdinger 1990, S. 38 und 39. Obwohl Dienstknecht mit teilweise wörtlichen Übernahmen von Stollwercks ›redaktioneller Reklame‹ warb: Es handelte sich definitiv nicht um einen Cinématographe Lumière, wie Loiperdinger 1990 annimmt.
78 General-Anzeiger [Bremen], Nr. 254, 27. 10. 1896.
79 Annonce im Wiesbadener Tageblatt, abgedr. bei Knop 1995.
80 Annonce in: Worschech 1995, S. 31.
81 Hendrykowska 1993.
82 Vgl. Poch 1989, S. 320–323.

Dresdner Neueste Nachrichten, Nr. 80, 21. 3. 1897

mit Kinematographen und ›Films‹ ein, das sie als willkommene Ergänzung ihrer Produktpalette betrachteten. Das Berliner Fotounternehmen Dr. Arnold Hesekiel & Co. vertrieb den Kinétographe von George William de Bedts aus Paris, ein Gerät, das wie der Cinématographe Lumière für die Aufnahme, Projektion und Kopierung von Filmen ausgelegt war. Der traditionsreiche Laterna magica-Hersteller Romain Talbot verkaufte den Vitagraphe von Clément & Gilmer aus Paris (wie Foersterlings Gerät ein Nachbau von Continsouzas Kinematograph) und begann Ende 1896 mit dem Vertrieb von Filmen. Philipp Wolff, ein Textilimporteur mit guten internationalen Kontakten, inserierte Ende Januar 1897 im »Komet« als »Größtes Lager von Films für alle Projections-Apparate«,[83] eröffnete Zweigstellen in Paris und London und führte Ende 1897 in seiner Verkaufsliste rund 900 Filmtitel, darunter Produktionen von Lumière, Georges Méliès, Birt Acres, Robert William Paul und George Albert Smith.

Carl Forch, ein angesehener Technikhistoriker der Filmbranche, stellte bereits in einem Ende 1932 geschriebenen Artikel fest, dass die Kinematographie im Sommer 1896 eine »lebensfähige Industrie« geworden sei. Er schloss dies aus den Filmprojektor-Verkaufszahlen von drei Herstellern: Demzufolge wurden (hauptsächlich innerhalb Europas) bis Ende 1896 an die 300 Vorführgeräte von Continsouza und etwa 200 von Paul sowie 63 von Messter (davon 42 in Deutschland) verkauft.[84] Hinzu

83 Der Komet, Nr. 619, 30. 1. 1897.

84 Vgl. Forch 1933. Zum Jahresende 1896 hatte Messter 40 Filmprojektoren verkauft, aber bereits Bestellungen für 24 weitere erhalten; insgesamt wurden davon 42 in Deutschland verkauft (vgl. BA NL 1275, Akte 315: Kassenbuch der Firma Ed. Messter 1892–1896).

kommen die in ihrem Umfang nicht bekannten Verkäufe von Projektoren und ›Films‹ weiterer Berliner Anbieter. Den Umsatz mit Filmen, die 1896 fast ausnahmslos aus Paris und London bezogen wurden, gibt allein Messter bis Ende des Jahres mit 60 000 M. an.[85]

Um interessierten Kunden jederzeit ihre Apparate ›in Tätigkeit‹ vorführen zu können, richteten Foersterling und Messter eigens Schauräume ein, wo täglich Filmprojektionen stattfanden, die auch für das allgemeine Publikum zugänglich waren. Vorbild war offenbar Ottomar Anschütz, der bereits 1888 in seinem ersten Berliner Fotoatelier Schnellseher-Vorführungen gegen Eintritt anbot und diese Praxis in seinen 1896 neu eröffneten Geschäftsräumen in der Leipziger Straße fortsetzte. Anschütz präsentierte die rotierende Scheibe des Schnellsehers in einem dunklen Raum offen, d. h. ohne Gehäuse, so dass kleinere Gruppen von Zuschauern durch eine Wandöffnung die bewegten Bilder betrachten konnten.[86] Am 19. September 1896 übernahm Oskar Messter den Projektionssaal Unter den Linden 21, in dem ohne großen Erfolg unter wechselnder Betriebsführung seit 25. April 1896 Filmprogramme gezeigt worden waren.[87] Foersterling eröffnete am 21. November ein »Kinetograf-Theater« in der Mauerstraße 66, das er »Electrical Edison Scientific Theatre Kinetograph and Grapho-Phonograph« nannte.[88] Messters und Foersterlings Schauräume hatten offenbar wenig Publikumszuspruch und wurden 1897 schon bald wieder geschlossen.

Die Verbreitung der neuen Erfindung geschah nur ausnahmsweise in Schauräumen von Geräteherstellern. Auch permanente Projektionssäle wie in Hamburg und Hannover, wo die Betreiber von Stollwercks Automaten-Ausstellungen täglich Filmvorführungen mit dem Cinématographe Lumière noch bis Ende Mai bzw. Mitte Juli 1899 anboten,[89] waren bis zur ersten Gründungswelle ortsfester Kinematographentheater in den Jahren 1906 und 1907 eine Seltenheit. Die beiden hauptsächlichen Verbreitungswege liefen zum einen über Kinematographen-Vorstellungen in den Nummernprogrammen von Varieté-Theatern, zum andern über reisende Schausteller, die Geld verdienen wollten, indem sie dieses ›neueste Wunder‹ gegen Eintritt dem staunenden Publikum vorführten.

So übernahm z. B. die Firma Philipp Wolff für das erste Halbjahr 1897 die Kinematographen-Nummer im Berliner Wintergarten.[90] Messter tat desgleichen ab Dezember 1896 bei der Konkurrenz im Berliner Apollo-Theater.[91] Außerdem zeigte er im Februar und März 1897 vier ›Serien‹ von Filmaufnahmen im Victoria-Salon zu Dresden, wo in der zweiten Märzhälfte u. a. die Lokalaufnahme Aufziehen der Wache in Dresden-Neustadt auf dem Programm stand.[92] In den letzten beiden Märzwochen 1897 waren Messter-Projektoren auch im Tivoli-Theater in Bremen sowie im renommierten Hamburger Hansa-Theater im Ein-

85 BA N 1275, Akte 471: Oskar Messter, Erinnerungen an die Anfänge der Kinematographie in Deutschland, zit. nach Koerber 1994, S. 34.
86 Vgl. Rossell 1997, S. 178–179.
87 Vgl. Goergen 1997.
88 Vgl. Rossell 1997.
89 Loiperdinger 1999, S. 303 und 308.
90 Rossell 1997, Goergen 1998.
91 Börsen-Courier, Nr. 571, 5. 12. 1896, 1. Beilage, Abschrift in: BA N 1275, Akte 540.
92 Loiperdinger 1999, S. 305.

satz,[93] und von Mitte März bis Ende Mai projizierte ein Kinetograph aus Messters Fertigung im Frankfurter Orpheum.[94]

Weitaus zahlreicher als die in Varieté-Theatern von Artisten oder den Geräteanbietern selbst präsentierten Kinematographen-Nummern waren die Vorführungen der reisenden Schausteller, die bei Messter, Foersterling, Wolff, Talbot, Hesekiel oder einem anderen Berliner Anbieter einen Kinematographen und ›Films‹ erstanden hatten. Messters im Nachhinein bekanntester Kunde war wohl der spätere Kameramann Guido Seeber: Sein Vater, der Chemnitzer Fotograf Clemens Seeber, war von den Projektionen des Cinématographe Lumière auf der Dresdner Gewerbeausstellung animiert worden, selbst in das Geschäft mit der neuen Erfindung einzusteigen. Er reiste mit seinem Sohn Guido nach Berlin und kaufte bei Messter einen Filmprojektor, mit dem die beiden unter der Bezeichnung Seeberograph bis 1905 in Chemnitz und Umgebung Varieté- und Wanderkinoprogramme bestritten.[95]

Außer den in Berlin gebauten 35 mm-Filmapparaten von Messter und Foersterling fanden diverse Modelle französischer Geräte in Deutschland Verwendung: Kaum war der von Henri Joly für Aufnahme und Projektion entwickelte Cinématographe Normandin-Joly, der wichtigste Konkurrent des Cinématographe Lumière in Frankreich, im Oktober 1896 frei für den Verkauf, da betrieb ein Konzessionär damit drei Monate lang Filmvorführungen auf einer ständigen Baufach- und Möbelausstellung in Köln und bot Apparate sowie Lizenzen für einzelne deutsche Städte an. Anfang Dezember projizierte ein Joly-Apparat in Hamburg, ab Ende Dezember mehrere Monate in Hannover, und im Januar 1897 begannen Vorführungen in Düsseldorf.[96] Die ersten Filmvorführungen in München unternahm ab 11. Juli 1896 eine Wiener Firma mit einem Chronophotographe, dem 58 mm-Projektor für nichtperforierten Film, den Léon Gaumont von Georges Demenÿ übernommen hatte.[97] Einen Vitagraphe von Clément & Gilmer, welchen Talbot in Berlin zum Kauf anbot, benutzte z. B. der Wanderschausteller Ludwig Herwig aus Glücksburg im Juni 1897, möglicherweise schon im Dezember 1896 in Marburg.[98] Auch das Cinographoscope von A. und J. Pipon fand rasch seinen Weg nach Deutschland: So war ein Gerät dieses Typs von Mitte November 1896 bis Mitte März 1897 im Café Metropol auf der Frankfurter Zeil in Betrieb.[99]

Unter dem Druck der konkurrierenden Anbieter brach schon bald das Konzessionssystem des Cinématographe Lumière zusammen: Ab November 1896, also nur ein knappes halbes Jahr nach der Kölner Premiere, wurden die zehn Apparate, die in Deutschland im Betrieb von Stollwercks DAG waren, zu einem monatlichen Festpreis von 3600 M. vermietet und im Januar 1897 zu einem Stückpreis von 4000

93 Vgl. Bremer Courier, Nr. 76, 17. 3. 1897, Zweites Blatt, sowie Corinna Müller 1996, S. 314–315.
94 Worschech 1995, S. 33.
95 Vgl. Seeber 1979, S. 35–44.
96 Kölner Local-Anzeiger, Nr. 203, 25. 10. 1896; Kölnische Zeitung, Nr. 963, 3. 11. 1896; Hamburger Fremden-Blatt, Nr. 284, 3. 12. 1896; Hannoversches Tagblatt, Nr. 353, 25. 12. 1896, und Nr. 119, 2. 5. 1897; Rossell 1995, S. 216.
97 Loiperdinger 1990, S. 36 und 37; vgl. zu Demenÿs Chronophotographe auch Mannoni 1997.
98 Vgl. Oberhessische Zeitung, 10. 11. 1896; 12.–25. 12. 1896; 13. 6. 1897. Dank für diese Mitteilung an Kay Hoffmann.
99 Annonce in: Worschech 1995, S. 31.

M. zum Kauf angeboten – geraume Zeit, bevor die Société Lumière zum 1. Mai 1897 offiziell zum Verkauf von Apparaten und ›Films‹ überging.[100] Teilweise verblieben die Lumière-Apparate noch einige Monate, in Hamburg und Hannover sogar einige Jahre im stationären Betrieb in den Automaten-Ausstellungen, teilweise wurden sie auf Wanderschaft geschickt. Paul Behrens, der Generalvertreter von Stollwerck in Bremen, gastierte mit dem Cinématographe Lumière im Dezember 1896 in Wilhelmshaven und Jever, im Januar 1897 in Jever und Oldenburg.[101] Anschließend verkaufte er den Lumière-Apparat für 4000 M. an einen Kaffeehausbesitzer in der Nähe von Oldenburg, der ihn sogleich »Für Wirthe!« zur Vermietung inserierte.[102] Ab 21. Februar 1897 projizierte »der echte Kinematograph-Lumière von der Gewerbeausstellung in Berlin« in Göttingen.[103] In der zweiten Märzhälfte betrieb ein Hotelbesitzer auf dem Osnabrücker Stadtmarkt einen Cinématographe Lumière.[104] Der Operateur Jean Lauvernier, der die Vorführungen auf der Dresdner Gewerbeausstellung leitete, kaufte einen Lumière-Apparat und bot über eine Künstleragentur Vorführungen gegen festes Engagement oder auf eigene Rechnung an.[105] Das Lübecker Concerthaus offerierte zur Eröffnung der Herbstsaison 1897 ein Varieté-Programm von Emil Naucke, dem Direktor des Hamburger Hansa-Theaters, mit Vorführungen eines Cinématographe Lumière und kündigte sogleich Aufnahmen vor Ort an. Diese wurden vier Wochen später annonciert als »Lübecker Strassenleben. Ca. 400 Personen aus Lübeck sind aufgenommen«.[106] Auf der Heilbronner Gewerbeausstellung betrieb der ortsansässige Fotograf Georg Kutenits von Mitte Mai bis Mitte September 1897 einen Cinématographe Lumière, den er Anfang September »mit 32 interessanten, gut erhaltenen Films für die Hälfte des Neupreises«, also für 2000 M., zum Kauf offerierte.[107]

Die starke Konkurrenz internationaler Anbieter auf dem nicht reglementierten kinematographischen Markt bewirkte einen derart raschen Preisverfall für Geräte und ›Films‹, dass die Schaustellerzeitschrift »Der Komet« bereits neun Monate nach der Kölner Premiere des Cinématographe Lumière die »Überproduktion« und »maßlose Concurrenz« beklagte, die den reisenden Schaustellern das Geschäft verderbe: »Dort, wo der Kinematograph zum ersten Mal erscheint, macht er wie seiner Zeit der Phonograph Furore. Man befriedigt seinen Wissensdrang und zahlt dafür auch gern ein erhöhtes Entree. Für eine dritte oder vierte Vorstellung ist man aber nicht so splendid. Bringt dann noch die Concurrenz den Kinematograph zu häufig auf den Schauplatz, dann muß sich der Enthusiasmus verlieren […].«[108]

Dass sich die Neuheit der ›lebenden Photographien‹ rasch abnutzte, sobald die Erfahrung der fotografischen Wiedergabe bewegter Vorgänge und Szenen ge-

100 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 175–180.
101 Vgl. Poch 1989, S. 318–321.
102 Loiperdinger 1999, S. 180.
103 Göttinger Tageblatt, 21. 2. 1897. Für diesen Hinweis danke ich dem Team des Kino Lumière, Göttingen.
104 Paech 1985, S. 13.
105 Loiperdinger 1999, S. 179.
106 Lübecker General-Anzeiger, 10. 10. 1897, zit. nach Schaper 1987, S. 18.
107 Loiperdinger 1999, S. 179.
108 -s.: Phonograph und Kinematograph. In: Der Komet, Nr. 618, 23. 1. 1897.

macht war, hatte sich bereits beim Einsatz von Edisons Kinetoscope herausgestellt. Um der Ermüdung des Publikums entgegenzuwirken, musste die Sensation der neuen Erfindung deshalb rasch von der Leistung des Apparats auf Neugier weckende Aufnahmesujets verlagert werden. Für die in Deutschland aufgestellten Kinetoskop-Automaten beauftragte Ludwig Stollwerck bereits im Frühsommer 1895 den englischen Fotografen und Filmpionier Birt Acres, Aktualitäten von der Einweihung des Nord-Ostsee-Kanals zu drehen.[109] Auch bei der Auswertung des Cinématographe Lumière wurde darauf geachtet, bereits nach wenigen Wochen Filmaufnahmen einsetzen zu können, die durch örtliche und zeitliche Nähe der gedrehten Sujets in der Lage waren, beim Publikum Aufmerksamkeit und Neugier zu wecken. Deshalb kamen Operateure aus Lyon nach Deutschland, um hier Straßenszenen und Sehenswürdigkeiten sowie aktuelle Ereignisse zu drehen, die dem Publikum auch durch Veröffentlichungen in Zeitungen und Illustrierten bekannt gemacht wurden. Von den 1896 und 1897 in Deutschland gemachten Aufnahmen wurden 33 ›Ansichten‹ in den internationalen Vertrieb der Société Lumière aufgenommen. Sie erscheinen überwiegend in der Rubrik »Allemagne« der ersten Katalogliste und sind allesamt erhalten. Es konnten außerdem über Programmannoncen in Tageszeitungen weitere 44 ›Ansichten‹ aus diesen beiden Jahren ermittelt werden, die zwar in Deutschland vorgeführt wurden, aber ›hors catalogue‹ blieben und allesamt verschollen sind.[110] Die einzige als Fragment erhaltene ›Vue hors catalogue‹, eine von dem Lyoner Pharmaziestudenten Constant Girel gedrehte ›Ansicht‹ der geöffneten Kölner Schiffbrücke, ist in den Programmannoncen der Tagespresse nicht aufzufinden. Alle diese ›Vues Lumière‹ sind nicht-fiktionale Aufnahmen. Unter den 33 erhaltenen ›Deutschland-Bildern‹ des Catalogue Lumière finden sich 18 Städtebilder aus Köln, Berlin, Stuttgart, Dresden, Frankfurt am Main, Hamburg und München, außerdem vier »Vues militaires« von Vorführungen Stuttgarter Dragoner und einer Parade in Görlitz sowie elf Aufnahmen von aktuellen öffentlichen Ereignissen: Szenen von den Feierlichkeiten zum 25-jährigen Jubiläum des Siegs über Frankreich mit Wilhelm II. am 10. Mai 1896 in Frankfurt am Main, dem historischen Festzug zum V. Deutschen Sängerbundfest am 2. August 1896 in Stuttgart, den »Breslauer Kaisertagen« Anfang September 1896 mit der Einweihung eines Denkmals zu Ehren des Reichsgründers Wilhelm I. und dem Besuch des Zaren Nikolaus II., schließlich jeweils eine ›Ansicht‹ aus Altona von der »Centenarfeier« zum 100. Geburtstag des Kaisers Wilhelm I. am 22. März 1897 und aus Kiel vom Stapellauf des Panzerkreuzers »Fürst Bismarck« am 25. September 1897.[111]

So wie andernorts der Cinématographe Lumière kündigte auch der im Juli 1896 in München präsentierte Chronophotographe von Demenÿ und Gaumont die Vorführung von Münchner Filmaufnahmen an.[112] Tatsächlich führt der Ende 1896, Anfang 1897 von Gaumont veröffentlichte Katalog »Lebende Projectionsbilder mit Hilfe des Chronophotograph von G. Demény [sic]« neben fünf Wiener ›Bildern‹ vier Aufnahmen aus Deutschland auf, die alle in München gedreht wurden:

109 Siehe oben, Kap. 2.1.

110 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 314–318.

111 Vgl. zu diesen erhaltenen 33 Lumière-Aufnahmen aus Deutschland Kap. 5.2 und 5.5 sowie ausführlich Loiperdinger 1999, S. 191–298.

112 Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 331, 19. 7. 1896.

St. Marien-Strasse in München (Nr. 1), St. Marien-Strasse in München (Nr. 2), Hofbräuhaus in München und Wehr bei München.[113]

Auch deutsche Anbieter waren offenbar bestrebt, ihren Kunden für die Akzentuierung von örtlicher und zeitlicher Nähe bei der Programmgestaltung geeignete Filmaufnahmen zu offerieren. Neben importierten ausländischen ›Films‹ wurden auch in Deutschland gedrehte Eigenproduktionen angeboten. Für die Jahre 1896 und 1897 sind neben den bereits erwähnten Berlin-Aufnahmen von Max Skladanowsky bisher allerdings nur von Oskar Messter produzierte ›lebende Photographien‹ bekannt: In seinem Anfang 1898 erschienenen »Special-Catalog« führt Messter ein »Bilder-Verzeichniss« mit 84 selbst gedrehten Aufnahmen zum Preis von ursprünglich 75 M., der später auf 50 M. gesenkt wurde.[114] Es handelt sich um 20 Städtebilder aus Berlin, Wien, Dresden und Hamburg sowie 25 Aktualitäten, die meist im Zusammenhang mit Auftritten von Kaiser Wilhelm II. stehen: Zehn Aufnahmen umfasst allein die Bilder-Serie der Centenarfeier am 22. und 23. März 1897 zu Berlin von der Enthüllung des Wilhelm I.-Denkmals mit Paraden und Festzügen. Hinzu kommt vollzählig Die deutsche Kaiser-Familie bei einer Abfahrt vom Zeughaus. Außerdem drehte Messter vier Stapelläufe von Kriegsschiffen und – ohne Anwesenheit des Kaisers – zwei Aufnahmen Aus dem Überschwemmungsgebiet in Schlesien. Außerdem enthält das »Bilder-Verzeichniss« sieben Aufnahmen mit Varieté-Künstlern sowie 14 Sketche, die meist als ›humoristisch‹, teils auch als ›pikant‹ bezeichnet sind. Erhalten sind von diesen 84 Filmaufnahmen nur Seine Majestät Kaiser Wilhelm II. in Stettin und der Sketch Gemütlich beim Café, in dem Oskar Messter und Vater Eduard nebst seiner Dogge selbst mitspielen. Abgesehen von den 14 Sketchen handelt es sich um nicht-fiktionale ›Bilder‹.

Drei Jahre später sind handschriftliche Notizen von Oskar Messter zu 139 Aufnahmen erhalten, die er zwischen 22. März 1900 und 18. März 1901 gemacht hat. Gedreht wurden deutsche Kriegsschiffe, Regatta und Paraden bei der Kieler Woche, die Ausfahrt deutscher Truppen nach China am 24. Juli 1900, der Besuch des österreichischen Kaisers in Berlin, Wilhelm II. bei Ruderwettkämpfen in Grünau bei Berlin, Übungen der Berliner Feuerwehr, Eiskunstlaufen, die Weltausstellung in Paris, Umzüge in Lüttich sowie Stadtansichten von Karlsbad, Wiesbaden, Karlsruhe, Stuttgart und München. Außerdem sind zehn Aufnahmen mit bekannten Berliner Humoristen wie Robert Steidl und Arnold Rieck notiert.[115]

Gegenüber Messters »Bilder-Verzeichniss« von 1897 und mehr noch gegenüber den Lumière-Produktionen der Jahre 1896 und 1897 fällt auf, dass sich 1900 der Schwerpunkt von Messters Aufnahmetätigkeit deutlich zugunsten der Aktualitäten verlagert hat: ›Militärische Bilder‹ der deutschen Kriegsmarine und Aktualitäten im Zusammenhang mit Kaiser Wilhelm II. übertreffen mit einer Zahl von 66 Aufnahmen die 34 Städtebilder aus Karlsbad, Lüttich, Wiesbaden, Karlsruhe,

113 Diese vier München-Aufnahmen sind verschollen. Die Titel sind aufgeführt bei Mannoni 1997, S. 129–130. Mit St. Marien-Straße ist vermutlich die in den Marienplatz mündende Kaufingerstraße gemeint. Ein Exemplar des Katalogs findet sich im Nachlass Liesegang im Agfa Historama, Köln.

114 Vgl. Loiperdinger 1995 (Reprint des Anfang 1898 erschienenen »Special-Catalog Nr. 32« von Messter).

115 Notizen über 129 [recte: 139] Aufnahmen aus dem Jahr 1900, von Oskar Messter (handschriftliche Eintragungen in Wachstuchheft), BA N 1275, Akte 69 a.

Stuttgart und München fast um das Doppelte. Möglicherweise benötigte Messter für die Versorgung von Kinematographen-Nummern in Varieté-Theatern in größerem Umfang Aktualitäten und militärische ›Ansichten‹. Demnach wäre die Produktion von Messters nicht-fiktionalen Aufnahmen im Jahr 1900 deutlich vom Bedarf der ›Optischen Berichterstattung‹ in den Varieté-Theatern bestimmt.

Im Vorgriff auf die ›Optische Berichterstattung‹ durch Kinematographen-Nummern in Varieté-Theatern boten bereits im Herbst und Winter 1896 zahlreiche Veranstalter in Deutschland ›lebende Photographien‹ vom Frankreichbesuch des Zaren Nikolaus II. an: Mehrere Aufnahmen davon zeigten nicht nur die zehn von Stollwercks DAG in Deutschland betriebenen Lumière-Apparate, sondern auch die Filmprojektoren von Joly an mindestens vier Standorten (in Köln, Hamburg, Hannover, Düsseldorf), außerdem »Edison's Ideal« von Foersterling in Oldenburg sowie einige nicht identifizierte Kinematographen (in Lüneburg,[116] Frankfurt am Main[117] und einigen anderen Städten). Im Anschluss an seinen Frankreichaufenthalt war Nikolaus II. zu Besuch bei der Verwandtschaft seiner Gattin und konnte sich auf der Leinwand im Darmstädter Saalbau gleich selbst ›lebend‹ besichtigen.[118]

Der Bedarf an Aktualitäten war nicht nur in Deutschland enorm hoch: Ein knappes Jahr später erhielten an die zwei Dutzend Filmfirmen Drehgenehmigungen für den Festzug zum Krönungsjubiläum von Queen Victoria am 22. Juni 1897 in London.

116 Rossell 1995, S. 174.
117 Worschech 1995, S. 32.
118 Darmstädter Tagblatt, Nr. 253, 27. 10. 1896.

3

›Optische Berichterstattung‹ im Varieté und die Rolle nicht-fiktionaler Filme im Wanderkino (1896–1907)

3.1

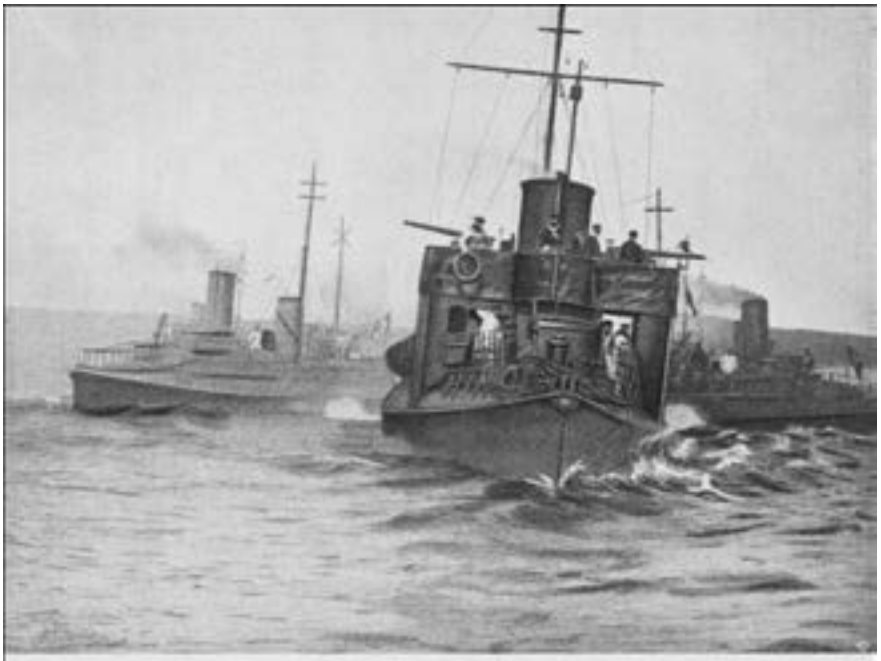
Joseph Garncarz

Nicht-fiktionale Filmformen in Varietés und Wanderkinos

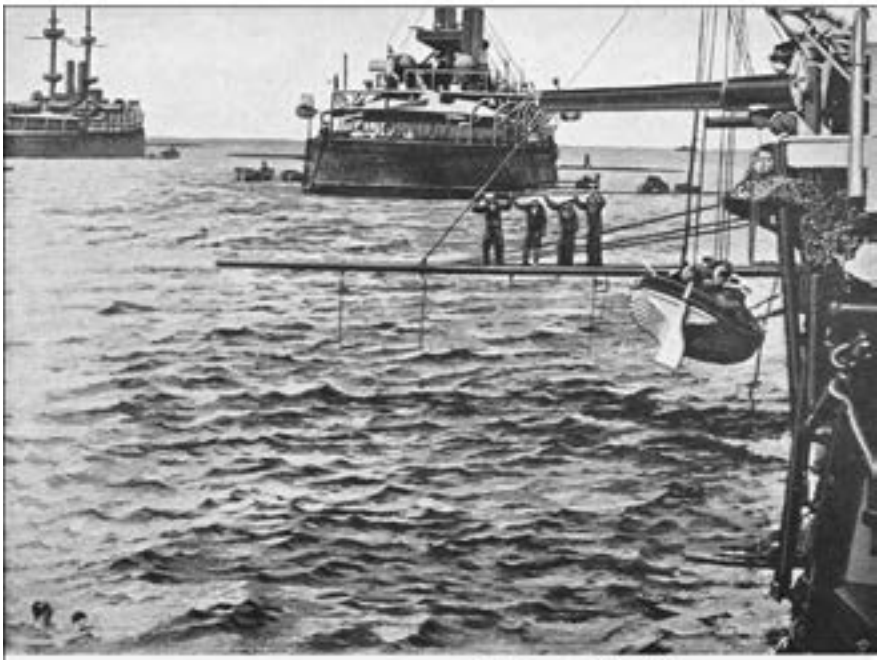
Im internationalen Varieté entstand mit der ›Optischen Berichterstattung‹ eine distinkte Programmform aktueller Filmberichterstattung für die oberen sozialen Schichten, während sich im Wanderkino mit den ›Reise- und Industriebildern‹ zwei Formen des nicht-fiktionalen Films etablierten, die an breite Bevölkerungsschichten adressiert waren. Diese dominanten Formen des frühen nicht-fiktionalen Films wurden geprägt durch die jeweilige Abspielstätte, ihre spezifische kulturelle Tradition, die Erwartungshaltung des jeweiligen Publikums und durch bereits in anderen Medien entwickelte ästhetische Formen, etwa den Fotojournalismus der Illustrierten.

Lange bevor ab 1906 ortsfeste Kinos in nennenswerter Zahl gegründet wurden, etablierten sich unterschiedliche Formen des nicht-fiktionalen Films wie die ›Optische Berichterstattung‹ und ›Naturaufnahmen‹, die im Wesentlichen Reisen und Menschen bei der Verrichtung verschiedenster Tätigkeiten zeigten. Die ›Optische Berichterstattung‹ war eine frühe Form der Wochenschauen, die ab 1909 aus Frankreich importiert wurden. Die ›Naturaufnahmen‹ bildeten die Grundlage für die Entwicklung des ›Kulturfilms‹ nach dem Ersten Weltkrieg. Bevor die Entstehung der frühen nicht-fiktionalen Filmformen nachgezeichnet und erklärt werden kann, muss konzeptualisiert werden, was den nicht-fiktionalen vom fiktionalen Film unterscheidet und wie eine Analyse der nicht-fiktionalen Filme angelegt werden kann.

Nicht-fiktionale Filme von fiktionalen zu unterscheiden, macht nur unter der Voraussetzung Sinn, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht auf das Medium als solches gerichtet ist, sondern darauf, was die Filme zeigen. Nicht-fiktionale Filme unterscheiden sich von fiktionalen dadurch, dass sie in der Hauptsache auf eine Wirklichkeit außer ihrer selbst verweisen. Dabei kommt es nicht so sehr darauf an, wie diese von der Filmkamera gesehen wird und welche kinematographischen Mittel dabei zum Einsatz kommen. Es muss nicht einmal ein fotografisches Abbildungsverhältnis bestehen: Auch die szenische Rekonstruktion eines Ereignisses vor der Kamera kann primär die Verweisfunktion auf das Realereignis haben. Das Verweisen auf außerfilmische Wirklichkeit muss nicht ›objek-



Torpedo-Division A: Mann über Bord!
Im Hansa-Theater nach der Natur vorgeführt vom „Biograph" der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft.



„Mann über Bord!" Uebungen an Bord eines großen Kriegsschiffes.
Im Hansa-Theater nach der Natur vorgeführt vom „Biograph" der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft.

»Mann über Bord« (»A« Torpedo-Division) (1900, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft). Artistische Nachrichten, Nr. 53 bzw. 55, Oktober bzw. Dezember 1900

tiv‹ im Sinne eines bloßen Hinzeigens sein, sondern kann auch eine propagandistische Deutung des jeweiligen Ereignisses beinhalten.

Ob ein Film primär auf eine Wirklichkeit außerhalb seiner selbst verweist, lässt sich am Film selbst oft nicht zweifelsfrei festmachen. Vielmehr beruht die Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion auf einem ›Vertrag‹ zwischen der Filmbranche und ihrem Publikum, der auf unterschiedliche Art zustande kommen kann: Filme verwenden verschiedene Strategien, die signalisieren, dass sie primär auf Wirklichkeit verweisen.[1] Auch durch ihre Einbindung in einen Programmkontext können sie auf diese primäre Funktion festgelegt werden. Zudem dienen Paratexte wie Programmhefte dazu, einen ›Vertrag‹ zwischen Filmbranche und Publikum in Gang zu setzen. Ob ein Film als nicht-fiktional rezipiert worden ist, lässt sich daher mit letzter Klarheit nur kontextuell, historisch und empirisch rekonstruieren. ›Re-enactments‹, die zeitgenössisch als nicht-fiktionale Filme betrachtet wurden, werden in späteren Darstellungen, die nicht auf den zeitgenössischen Rezeptionskontext achten, sondern ahistorisch mit systematischen Konzepten arbeiten, zu Fakes.[2]

Um zu verstehen, wie und warum sich bestimmte nicht-fiktionale Filmformen in der ersten kinematographischen Dekade herausgebildet haben, müssen die Kontexte rekonstruiert werden, in denen sie entstanden sind:

(1) Der erste Kontext sind die Auswertungsmodi der Filme. Institutionen der Filmauswertung wie Varieté, Wanderkino oder das ortsfeste Kino etablierten Märkte, für welche die Produzenten ihre Filme herstellten. Insofern die Auswertungsmodi in unterschiedlichen kulturellen Traditionen standen und sozial heterogene Publika adressierten, konnten sich unterschiedliche Film- und Programmformen entwickeln. Als dominante kommerzielle Auswertungsmodi früher Filme in Deutschland bildeten sich das Varieté und das Wanderkino heraus.[3] Varietétheater brachten die ›lebende Photographie‹ als Novität in ihren abwechslungsreichen Nummernprogrammen, die auf der Bühne präsentiert wurden. Wanderkinos dagegen zeigten auf Festen, Märkten und Messen Programme, die hauptsächlich aus Filmen bestanden, so dass die Besucher ihr Eintrittsgeld tatsächlich für die Darbietung von Filmprojektionen bezahlten. Ortsfeste Kinos wurden in Deutschland in nennenswerter Zahl erst ab 1905/06 gegründet. Von den Wanderkinos unterscheiden sie sich dadurch, dass sie nicht von Ort zu Ort bewegt werden. Die geringe Zahl ortsfester Kinematographentheater vor 1907 lässt keine unmittelbaren Rückwirkungen auf die Herstellung bestimmter Filmformen erwarten. So waren es die Auswertungsmodi Varieté und Wanderkino, welche die Filmproduktion bis 1907 prägten und damit auch die Entwicklung nicht-fiktionaler Filmformen.

1 Hattendorf 1999.
2 Hansen 1996, S. 30–31.
3 Nicht dominante kommerzielle Auswertungsformen waren u. a. das Saalkino (also das Bespielen existierender Säle wie etwa in Gasthäusern). Die Amateurkinematographie und die Verwendung von Filmen in Gerichten und Universitäten gehörten zu den nicht-kommerziellen Auswertungsformen früher Filme, die hier nicht behandelt werden.

(2) Den zweiten Kontext bilden die Programme, die in den Varietés und Wanderkinos gezeigt wurden. In diesen Spielstätten wurde nie nur ein einzelner Film gezeigt: Es liefen immer mehrere Filme in der Form sogenannter Nummernprogramme. Dennoch ist es eine Standardpraxis der Filmhistoriographie, die in der Tradition der Literatur- und Kunstwissenschaften steht, die Filme aus ihren programmlichen Kontexten herauszulösen und so zu analysieren, als seien sie autonome Werke.[4] Dieses Konzept liegt auch Tom Gunnings These zugrunde, der zufolge frühe nicht-fiktionale Filme »Ansichten« zeigen und keine Argumentationsstruktur aufbauen, wie dies angeblich erst Propagandafilme im Ersten Weltkrieg leisten.[5] Was sich über Formen und Funktionen früher nicht-fiktionaler Filme sagen lässt, ergibt sich jedoch oft erst aus dem Programm, in dem sie jeweils platziert waren. Ähnlich wie Filme, die aus mehreren Einstellungen bestehen, wurden die frühen nicht-fiktionalen Filme oft zu einem Programmablauf zusammengeklebt. Im Unterschied zu den Filmen, welche die Hersteller später als fertige Produkte auslieferten, wurden die Programme im ersten Jahrzehnt der Kinematographie für einzelne Aufführungszyklen in den jeweiligen Spielstätten selbst eigens zusammengestellt.

(3) Der dritte Kontext, der bei einer Untersuchung über die Entstehung von Filmformen zu berücksichtigen ist, sind bereits etablierte Medien, die teilweise als Vorbilder fungieren. Die Filme bzw. Programme, die in den Varietés und Wanderkinos liefen, waren in der Regel keine genuinen ›Erfindungen‹ des neuen Mediums. Bei aller Innovation, welche die Kinematographie in ästhetischer Hinsicht ermöglichte, orientierten sich die Formenentwicklungen früher Filme an Vorbildern bereits etablierter Medien wie Illustrierten, Romanheften, dem populären Theater, den Comics, dem Kaiserpanorama, den Bildpostkarten und vor allem der Projektionskunst. Erst wenn das ganze Spektrum medialer Unterhaltungen der Jahrhundertwende in den Blick genommen wird, lässt sich angemessen beurteilen, aus welchen Traditionen sich bestimmte Filmformen speisen und wie innovativ das neue Medium Film tatsächlich war.

Varieté und Wanderkino haben distinkte Formen des nicht-fiktionalen Films hervorgebracht. Im Folgenden wird analysiert, welches diese Formen waren und warum beide Auswertungsmodi gerade *diese* Formen des nicht-fiktionalen Films hervorgebracht haben.[6]

4 Soweit ich sehe, plädiert nur Musser 1997, S. 44, ebenso für einen Wandel von der Film- zur Programmanalyse; Musser 1994.

5 Gunning 1995.

6 Bei der Auswertung gedruckter Quellen greife ich auf die umfangreichen Recherchen zurück, die ich meinen Magisterkandidatinnen und -kandidaten Alexandra Kling, Anne Kosten, Marcus Maassen, Tanja Schmitt und Christine Specht verdanke.

3.2

Joseph Garncarz

Film im Varieté

Im Kontext des Varietés entstand die ›Optische Berichterstattung‹ als Programmform mit unverwechselbarem Profil. Zum Entstehungskontext dieser Form aktueller Filmberichterstattung gehörte das Varieté mit seinem Nummernprogramm ebenso wie das bereits in der Wochenillustrierten entwickelte Vorbild des aktuellen Fotojournalismus.

Das Varieté

Das Varieté war eine der populärsten Formen des ortsfesten Unterhaltungstheaters im Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts.[7] Entstanden als ein Show-Anhängsel zum Bierausschank in den sogenannten Singspielhallen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, hat es sich in den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts zu einer eigenständigen, gastronomisch gebundenen Form des Theaters entwickelt. Varietétheater hießen auch »Rauchtheater«, da im Unterschied zum literarischen Theater das Rauchen während der Vorstellung erlaubt war. Anders als das literarische Theater hatte das rein kommerziell ausgerichtete Varieté keinerlei Bildungsanspruch, sondern zielte darauf ab, das Publikum mit einer Vielzahl verschiedener Nummern zu zerstreuen und in eine vergnügte ›gehobene Stimmung‹ zu versetzen. Das Varieté war darauf aus, die Zuschauer fortgesetzt zu enthemmen: Ein begeistertes, staunendes und lachendes Publikum garantierte einen gelungenen Varietéabend.

In Deutschland gab es im ausgehenden 19. Jahrhundert eine große Bandbreite unterschiedlicher Typen von Varietétheatern. Volksvarieté und internationales Varieté markieren die beiden Pole dieses breiten Spektrums.[8] Die Volksvarietés zeigten Programmnummern, deren Verbreitung regional beschränkt blieb, weil nur Lokalgrößen zu sehen waren. Die internationalen Varietés boten dagegen Programmnummern mit Artisten, die in allen großen Varietétheatern Europas auftraten. Die internationalen Stars der Varietékunst wie Houdini, La belle Otéro oder die Saharet zirkulierten zwischen den repräsentativen europäischen Bühnen. War es der Hauptzweck der kleineren Volksvarietés auch noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, den Getränkekonsum durch ein begleitendes Unterhaltungsangebot zu fördern, so wollten die großen, internationalen Varietés das Publikum vor allem mit ihrem attraktiven Programm unterhalten. Die Gastronomie war hier eine Beigabe des Unterhaltungsspektakels. Entsprechend verlangten die Volksvarietés nicht durchweg Eintritt, während internationale Varietétheater hohe Eintrittsgel-

7 Jansen 1990; Günther 1981. Bei der Beschreibung des Varietés greife ich auf meine eigenen Arbeiten zurück: Garncarz 2002 a; Garncarz 1998.

8 Buchner 1905.

der von bis zu 5 Mark erhoben. Versammelten sich in den großen Varietés vor allem die ›oberen Zehntausend‹, so wurden die Volksvarietés von der breiten Bevölkerung besucht.

Je größer die Städte waren, desto größer war die Varietédichte. Gerade in den im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung überproportional wachsenden Großstädten entstand ein breites Unterhaltungsbedürfnis. Nahm die deutsche Bevölkerung im 19. Jahrhundert von gut 20 auf 60 Millionen zu, so wuchs allein die Berliner Bevölkerung von 150 000 auf 1,5 Millionen. Zudem siedelten sich gerade in den Großstädten viele Vermögende, Geschäftsleute und Politiker an, so dass sich hier mit den internationalen Varietés eine reichhaltige Varietékultur der ›haute volée‹ herausbilden konnte, deren Zentren die Reichshauptstadt Berlin sowie Großstädte wie Düsseldorf, Hamburg und Dresden waren.

Das Varieté bot ein Programm von Nummern, die jeweils von wechselnden Ensembles ausgeführt wurden. Die Künstler spielten nicht wie im literarischen Theater, indem sie dem Publikum eine in sich geschlossene Handlung vorführten, sondern sie provozierten Reaktionen des Publikums unmittelbar durch Formen interaktiven Spielens. Ein Abendprogramm bestand aus rund einem Dutzend Varieténummern, wobei eine Nummer durchschnittlich zwölf Minuten dauerte: Die einzelnen Nummern bezogen sich nicht aufeinander, so dass die Zuschauer dem Programm folgen konnten, auch wenn sie sich zwischenzeitlich durch Gespräche mit den Nachbarn oder durch Essen und Trinken ablenken ließen. Doch auch wenn die Nummern für sich standen, war ihre Reihenfolge nicht beliebig. Sie ergab sich aus einer regelrechten Nummerndramaturgie: Der Abend war durch eine Pause zweigeteilt; das Prinzip der Dramaturgie war Abwechslung und Steigerung: ein erster Höhepunkt vor der Pause; ein zweiter, der eigentliche Starauftritt, als vorletzte Nummer. Die letzte Nummer hatte vor Einführung des Films im Varieté den Status des ›Rausschmeißers‹.

Die Verbreitung des Films im Varieté

Das Varietéprogramm basierte traditionell auf der Integration populärer Künste und neuester Technologien: Auf der einen Seite standen die Künstler wie Ventriloquisten, Equilibristen, Mnemotechniker, Coupletsänger sowie Humoristen, auf der anderen Seite »epochenmachende Errungenschaften oder Erfindungen« aus Wissenschaft und Technik: »Ich erinnere nur daran, dass die Erfindung der flüssigen Luft zuerst auf der Varietébühne der breiten Masse gezeigt wurde, dass die Herstellung künstlicher Edelsteine im Variété zu sehen war, dass lenkbare Luftballons im Varieté Staunen erregten.«[9] Im Unterschied etwa zum Röntgenapparat hatten ›lebende Photographien‹ für Varietéprogramme den Vorteil, dass ihre Inhalte variabel waren. Damit hatte das neue Medium Film die Chance, sich auf Dauer im Varieté zu etablieren.

›Lebende Photographien‹ wurden zu einem zunehmend wichtigen Programmteil in den internationalen Varietétheatern. Es ist zwar nicht bekannt, wie viele internationale Varietébühnen im Deutschen Reich Filme gezeigt haben. Auf Basis

9 Der Artist, Nr. 1501, 16. 11. 1913, Leitartikel.

der Programme, welche die Fachzeitschriften veröffentlichten, lässt sich jedoch rekonstruieren, dass die Vorführung von Filmen in den internationalen Varietétheatern Deutschlands in relativ kurzer Zeit Verbreitung fand.[10] Von den 93 internationalen Varietébühnen, deren Programme die Zeitschrift »Der Artist« im Oktober 1897 abdruckte, spielten fünf Häuser Filme. Ein Jahr später zeigten im selben Monat 12 von 50 erfassten Varietétheatern Filme; 14 von 48 waren es im Oktober 1900. Von 58 Varietés, deren Programme der »Artist« im Oktober 1906 abdruckte, zeigten 33 ein Filmprogramm. In Prozentwerten ausgedrückt: 1897 zeigten 10 % der annoncierenden internationalen Varietébühnen in Deutschland Filme, 1898 waren es 25 %, 1900 bereits 40 %, und 1906 boten 60 % der großen deutschen Varietétheater, die ihre Programme im »Artist« veröffentlichten, Filme an. Die internationalen Varietébühnen, die Filme zeigten, lagen überwiegend in Großstädten. Je größer die Städte waren, desto zahlreicher waren die Varietétheater mit Filmprogrammen. Auf Basis der Programmrubrik des »Artist« hatten Berlin, Hamburg, München, Leipzig, Köln, Breslau, Düsseldorf, Chemnitz, Elberfeld und Aachen die meisten Varietétheater mit einer kinematographischen Nummer.

Das Publikum der internationalen Varietébühnen kam aus den oberen sozialen Schichten der Großstädte, wobei das Besitzbürgertum stärker als das Bildungsbürgertum vertreten war. So versammelte sich z. B. im Hamburger »Hansa-Theater […] ein gewähltes Publikum, das sich nicht nur bei der Saison-Eröffnung, sondern besonders auch zu den allabendlich stattfindenden Gala-Premièren einstellt und mit Spannung den neuen Bemühungen und Attractionen entgegensieht.«[11] Um die Jahrhundertwende war der Besuch eines internationalen Varietétheaters mit Eintrittspreisen von 2 bis 5 Mark ein kostspieliges Vergnügen. Allerdings gab es eine begrenzte Zahl preiswerter (Steh-)Plätze zu 0,50 bis 1,50 Mark, die sich auch Angestellte, Handwerker und kleinere Beamte leisten konnten.

Die Rolle des Films in deutschen Volksvarietés ist bis heute unerforscht. In den national verbreiteten Varieté-Fachzeitschriften »Der Artist« und »Das Programm« haben kleine Varietés nicht annonciert. Man darf hier nicht den Fehler der US-amerikanischen Forschung wiederholen und aufgrund national verbreiteter Zeitschriften den Schluss ziehen, nur die großen Vaudevilles bzw. Varietés hätten Filme gezeigt.[12] Richard Abel hat lokal verbreitete amerikanische Zeitschriften ausgewertet und nachgewiesen, dass ab 1900 auch die preisgünstigen family vaudevilles Filme zeigten und damit das neue Medium auch weniger kaufkräftigen Schichten zugänglich machten.[13] Für Deutschland ist eine vergleichbare Recherche bisher nicht geleistet worden. Die wachsende Zahl der in den Fachzeitschriften der Varietés werbenden Filmfirmen weist jedoch auf eine Expansion des Filmmarktes in diesem Auswertungskontext hin. Je mehr Anbieter auftraten, desto wahrscheinlicher präsentierten ähnlich wie in den USA zunehmend auch kleinere Varietés Filmnummern. Die Vorführungen in den internationalen Varietétheatern allein reichten für den Absatz der zunehmenden Zahl inserierender Filmhersteller jedenfalls nicht aus.

10 Auswertung der Rubrik »Programme aus Circus und Varietébühnen« der wöchentlich erschienenen Zeitschrift Der Artist. Erfasst wurde als Stichprobe jeweils eine Woche im Oktober für die Jahre 1896 bis 1907.

11 Artistische Nachrichten, Nr. 27, Mitte September 1897, S. 1.

12 Allen 1980.

13 Vgl. Abel 2001, S. 11–38.

Bezugsmodus der Filme

Wie und woher bezogen internationale Varietébühnen in Deutschland Filme? Da Varietétheater als ortsfeste Spielstätten darauf angewiesen waren, immer wieder erneut das gleiche Publikum anzulocken, wurden permanent neue Filme benötigt. Dieser große Bedarf konnte aus Rentabilitätsgründen nicht durch den Kauf von Filmen gedeckt werden. Daher engagierten die Varietébühnen Operateure mitsamt Projektoren und Filmen auf Zeit. Die Organisation dieses ›Filmverleihs‹ entwickelte sich im Lauf weniger Jahre: Zunächst kauften Artisten Projektoren und Filme von verschiedenen Herstellern wie Messter, Foersterling oder H. Schmidt und boten den Varietétheatern eine Kinematographennummer – wie andere Ensembles auch – zum Engagement an. In den Jahren 1896 bis 1901 suchten Artisten über Anzeigen im Branchenblatt »Der Artist« ein Engagement mit ihrer Filmnummer. Die Varieté-Direktionen nahmen diese Kinematographennummern genauso unter Vertrag wie eine Akrobatentruppe oder einen Komiker. Einzelne Filmhersteller wie Messter, der ab 1896 Filme aus eigener Produktion im Berliner Apollo-Theater gezeigt hat, ließen sich auch direkt für einen Vorführservice mit Filmprogrammen engagieren. Unter dem Druck des Preisverfalls für Projektoren etablierten Apparate- und Filmhersteller um 1900 ein Verleihsystem, das Artisten als Zwischenhändler ausschloss. Viele Filmunternehmen gingen nun dazu über, Projektoren und Filme zu günstigeren Konditionen direkt an Varietétheater zu vermieten. Ab 1900 inserierten Filmfirmen im »Artist«, um sich direkt von Varietébühnen engagieren zu lassen: Film-Fabrik Nöggerath, Amsterdam (1900–1904), Messters Kosmograph-Compagnie, Berlin (1901–1907), Internationale Kinematographen-Gesellschaft, Berlin (1901–1902), Jules Greenbaums Deutsche Bioscope-Gesellschaft, Berlin (1902–1908), Alfred Duskes Spezial-Fabrik für Kinematographen und Films, Berlin (1905–1907), Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, Berlin (1906–1908) und Droese's Spezialhaus für Kinematographen, Films, Projektionsapparate, Berlin (1907).[14] Ab 1901 finden sich kaum noch Anzeigen, in denen Artisten ein Engagement für eine Filmnummer suchten. Stattdessen schalteten sie Verkaufsanzeigen, um sich des ›toten Kapitals‹ ihrer Projektoren und Filme zu entledigen.

Legte sich ein Varietétheater auf einen Anbieter fest, so entschied es sich für den Zeitraum des Engagements auch für die Filme, die dieser Anbieter mitbrachte. Der Filmmarkt der Varietés war in den ersten Jahren technologisch nicht standardisiert, sondern entlang unterschiedlicher Systeme aufgeteilt. Die Anbieter spielten in den Varietés nur solche Filme, die mit ihrem technischen System kompatibel waren. Auf der einen Seite gab es das von der American Mutoscope and Biograph Company und ihren Tochterfirmen benutzte 68 mm-Format, auf der anderen Seite das bei Edison entwickelte 35 mm-Format, das bis heute verwendet wird.[15] Für große internationale Varietébühnen hatte das 68 mm-Format den Vor-

14 Hier sind die in Deutschland tätigen Filmfirmen aufgelistet, die für diese neue Vertriebsmethode von Filmen Inserate schalteten. Es handelt sich nicht um die im deutschen Varietégeschäft tatsächlich tätigen Filmfirmen (Messter versorgte ab Dezember 1896 das Berliner Apollo-Theater, die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft zumindest ab 1900 das Hamburger Hansa-Theater).

15 McKernan/Tempel (Hg.) 1999/2000; Brown/Anthony 1999; zur Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft vgl.: Garncarz 2005.

teil, dass ein »riesenhaftes«[16] Bild projiziert werden konnte. Das Filmangebot war dabei auf das global operierende Firmenkonsortium der Mutoskop- und Biograph-Gesellschaften beschränkt. Das in großen Sälen technisch unterlegene 35 mm-Format hatte grundsätzlich den Vorzug der größeren Angebotsvielfalt, da es von den meisten anderen Filmherstellern verwendet wurde – aus ökonomischen Gründen griffen die Filmfirmen, die von den internationalen Varietés engagiert wurden, jedoch im Wesentlichen auf ihre eigene Produktion zurück.

16 Ungezeichnetes Schreiben (von Otto Wittmann, dem Schwiegervater Oskar Messters) an Messter. BA, Nachlass Messter, N 1275, Akte 342, zit. n. Müller 1996, S. 318.

3.3

Joseph Garncarz

Filmprogramm im Varieté. Die ›Optische Berichterstattung‹

Die kinematographische Nummer bildete *einen* Programmpunkt in einer abendfüllenden Bühnenshow und dauerte wie jede andere Varieténummer etwa zwölf Minuten. Die Präsentationsform der Filme zeigt die Affinität des neuen Mediums zum Varieté: Die einzelnen Filme, die im Varieté projiziert wurden und in den Programmheften in der Regel als ›Bilder‹ bezeichnet wurden, waren sehr kurz. Sie dauerten bis 1902 jeweils unter zwei Minuten, 1903 bis 1906 zwei bis sechs Minuten, und wurden zu einem Programm komponiert, das dramaturgisch auf Abwechslung und Steigerung hin konzipiert war.

Keine Programmnummer war im deutschen Varieté des frühen 20. Jahrhunderts so erfolgreich wie der »Kinematograph« bzw. der »Biograph«. Zunächst war die neue technische Erfindung nur als Ersatz für die bei den Künstlern sehr unbeliebte Schlussnummer eingeplant. Kein Artist wollte zuletzt auftreten, da das Publikum zu diesem Zeitpunkt bereits dabei war, den Saal zu verlassen.[17] Allerdings veränderte die Filmnummer den Status der Varieté-Schlussnummer: Aus einem ›Rausschmeißer‹ wurde ein Schluss-Spektakel: »Seit vielen Jahren ist die Vorführung kinematographischer Bilder eine ständige Nummer jeden guten Variété-Theaters geworden, und das Publikum verlangt dieselbe nicht nur, sondern für einen nicht unerheblichen Teil der Besucher ist der optische Berichterstatter sogar eine Hauptnummer, denn wie kaum eine andere Schlußnummer des Programms ist sie geeignet, das Publikum bis zuletzt auf seinen Plätzen zu halten.«[18]

Dieser Erfolg der Kinematographie beruhte auf nicht-fiktionalen Filmen: Das Wintergarten-Programm der Gebrüder Skladanowsky, angekündigt als »volles Variété-Programm in 15 Minuten«,[19] zeigte ›lebende Photographien‹ von Varieténummern. Seine Attraktion waren nicht die Leistungen der Artisten, sondern die technische Reproduktion ihrer Darbietungen. Um eine Verdoppelung des Varietéprogramms zu vermeiden, nutzte die Filmnummer ab Ende 1896 die genuinen Potentiale der Kinematographie und vermittelte den Varietébesuchern durch die bewegte fotografische Reproduktion öffentlicher Ereignisse die Illusion, als Zuschauer daran teilzunehmen. Der ›Als-ob-Charakter‹ der Teilhabe an einem Geschehen mit dem ›geliehenen‹ Auge der Filmkamera kommt noch fünf Jahre nach den ersten Vorführungen ›lebender Photographien‹ der Société Lumière in der Ankündigung der Biograph-Aufnahme ›Henley‹, das Paradies des Rudersports: Die Haupt-Regatta zum Ausdruck: »Wir leben mitten in der Szene; wir sitzen nicht im Theaterraum, unser Geist genießt in aller Frische mit in dem herr-

17 Vgl. Der Komet, Nr. 803, 11. 8. 1900.
18 Artistische Nachrichten, Nr. 107, November 1906.
19 Der Artist, Nr. 569, 5. 1. 1896: Bioscop, Gebrüder Skladanowsky (Anzeige).

›Henley‹, das Paradies des Rudersports: Die Haupt-Regatta (1901, British Mutoscope and Biograph Company). Artistische Nachrichten, Nr. 63, Dezember 1901

lichen Gewühl an der Themse.«[20] Diese Illusion sollte so täuschend echt zu erleben sein, dass »es beinahe unmöglich [ist], sich vorzustellen, daß das eine Täuschung ist, durch Menschenhand, durch Menschenintelligenz hervorgezaubert.«[21] Das internationale Varieté nutzte die Möglichkeit, dass es »kein besseres Mittel [als die Kinematographie gibt], um die Ereignisse selbst mitzuerleben, wenn man nicht an Ort und Stelle war«,[22] um eine eigene Film- bzw. Programmform mit einem klaren kulturellen Profil zu entwickeln.

Eine neue Programmform als Markenartikel

Um 1900 etablierte sich die sogenannte ›Optische Berichterstattung‹ als Standardprogramm in internationalen Varietétheatern Deutschlands. Der Begriff bezeichnete seinerzeit eine Programmnummer, die eine abwechslungsreiche Folge ›leben-

20 Artistische Nachrichten, Nr. 63, Dezember 1901.
21 Artistische Nachrichten, Nr. 63, Dezember 1901.
22 Artistische Nachrichten, Nr. 53, Oktober 1900.

der Photographien‹ von aktuellen Ereignissen des öffentlichen Lebens zeigte, die bei Filmherstellern, Varieté-Direktionen und Publikum als gesellschaftlich relevant galten. Die Zuschauer nahmen virtuell an Ereignissen teil, die in der Regel bereits aus der Zeitungslektüre bekannt waren. Insofern brachte die ›Optische Berichterstattung‹ nicht die Nachricht selbst, sondern das Bewegtbild zur Nachricht. Tageszeitungen wie »Frankfurter Zeitung«, »Allgemeine Zeitung«, »Rheinische Volksstimme« oder »Kölner Stadt-Anzeiger« druckten vor den 1910er Jahren noch keine Fotos, so dass der Hunger nach Bildern besonders groß war. »So gut wie es jedem gebildeten Menschen ein Bedürfnis ist, eine gute Zeitung zu lesen, ebenso wird es ihm ein Bedürfnis sein, die in der Zeitung geschilderten Ereignisse in beweglichen Bildern an sich vorüberziehen zu sehen.«[23]

Am Beispiel einer Programmnummer der ›Optischen Berichterstattung‹ lässt sich eine Vorstellung gewinnen, wie diese Neuerung des Varietébetriebs funktionierte: Im November 1901 zeigte das Hamburger Hansa-Theater ein Programm der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft[24] aus elf ›Bildern‹. Die mit der Biograph-Kamera gedrehten 68 mm-Filme bestanden jeweils aus einer Einstellung und dauerten maximal 35 Sekunden.[25] Die Filmtitel waren dem Programmheft des Hansa-Theaters zu entnehmen.[26] Einige der Aufnahmen wurden in der Hauszeitschrift des Hansa-Theaters, den »Artistischen Nachrichten«, beschrieben bzw. kommentiert.[27] Für die anderen lassen sich Informationen zu den aktuellen Ereignissen, auf die sich die Aufnahmen beziehen, aus zeitgenössischen Veröffentlichungen wie dem Brockhaus von 1906 heranziehen:

1. Der jüngst gestrandete Torpedoboot-Zerstörer »Viper«[28]

Vom Torpedoboot-Zerstörer »Viper« ist ein »Bild gemacht worden zu dem Zwecke, um daran studieren zu können, in welcher Weise die Bugwelle sich bildet, und wie vielleicht bei zukünftigen Construktionen gebessert werden kann.«[29]

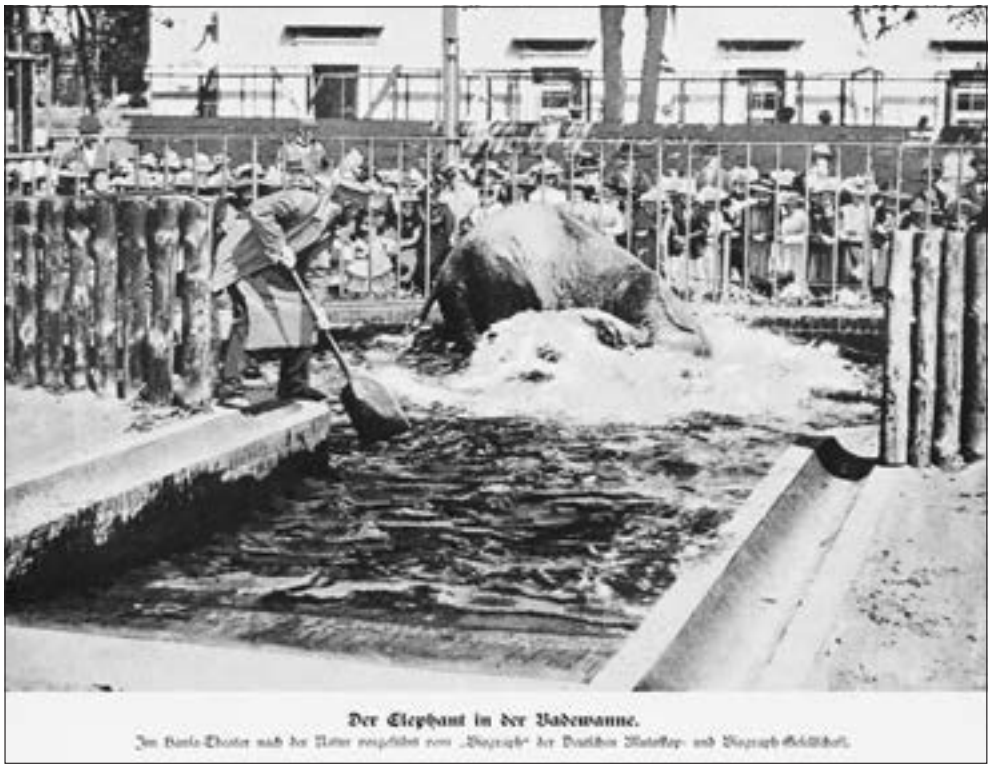
2. Cecil Rhodes, die Seele des südafrikanischen Krieges[30]

Cecil Rhodes, »1890–96 Ministerpräsident der Kapkolonie, […] war der energischste und rücksichtsloseste Vorkämpfer der britischen Interessen in Südafrika; Okt. 1899 bis Febr. 1900 Leiter der Verteidigung Kimberleys gegen die Buren.«[31]

3. Joseph Chamberlain. Offizielle Aufnahme seiner berühmten Rede in Blenheim, seine südafrikanische Politik vertheidigend[32]

»Ein weiteres Bild, welches zweifellos große Sensation erregen wird, bringt der Biograph in Form des Herrn, der in den letzten Jahren wohl der ganzen Welt einen Haupt-Gesprächsstoff geliefert hat: Joseph Chamberlain [›Hauptvertreter der

23 Artistische Nachrichten, Nr. 60, Sept. 1901.
24 Vgl. Garncarz 2005.
25 Musser 1990, S. 267.
26 Titel zu projizieren wurde in Spielstätten sinnvoll, in denen es keine Programmhefte gab.
27 Die Filmtitel finden sich im Programmheft des Hansa-Theaters vom 1. 11. 1901 (Archiv des Hansa-Theaters).
28 H. M. Torpedo Boat Destroyer »Viper« Steaming at 36 Knots an Hour (GB 1900, British Mutoscope and Biograph Company).
29 Artistische Nachrichten, Nr. 62, November 1901.
30 Right Hon. Cecil Rhodes in Hyde Park (GB 1899, British Mutoscope and Biograph Syndicate).
31 Brockhaus KKL 1906/2001, Eintrag Rhodes.
32 Mr. Balfour and the Right Hon. J. Chamberlain at Blenheim (GB 1901, British Mutoscope and Biograph Company).



Der Elephant in der Badewanne (1901, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft). Artistische Nachrichten, Nr. 62, November 1901

imperialistischen Politik und des gewaltsamen Vorgehens gegen die Buren, wodurch 1899 der Südafrikanische Krieg herbeigeführt wurde[33]]. Die Aufnahme ist mit Bewilligung der zuständigen Behörden gemacht worden während der berühmten Rede, welche er vor kurzem in Blenheim [Oxfordshire] gehalten hat und in welcher er seine südafrikanische Politik zu verteidigen sucht. Unter ihm erkennt man mit aller Deutlichkeit [Arthur James] Balfour [›seit Juni 1895 erster Lord des Schatzes und Führer des Unterhauses‹[34]]. Zu dieser Figur gehört natürlich ihr Gegensatz – Präsident Krüger – das darauf folgende Bild.«[35]

4. Ohm Paul[36]

»Krüger, Paulus, genannt Oom [sic] Paul, Präsident der Südafrikanischen Republik, geb. 10. Okt. 1825 im Distrikt Colesberg (Kapkolonie), 1880 im Kriege gegen die Engländer Oberkommandant, seit 1883 Präsident der Südafrikanischen Republik, wo er die Seele des Widerstandes gegen die englischen Machtansprü-

33 Brockhaus KKL 1906/2001, Eintrag Chamberlain.
34 Brockhaus KKL 1906/2001, Eintrag Balfour.
35 Artistische Nachrichten, Nr. 62, November 1901.
36 Vermutlich Réception du Président Kruger à l'Hôtel de ville (GB 1900, Biograph and Mutoscope Company for France).

che war. Im Sept. 1900, nachdem die Engländer Lydenburg eingenommen hatten, begab er sich nach Europa.«[37]

5. Segelübungen

»Das Bild ist auf Veranlassung der Marine-Inspection der Vereinigten Staaten gemacht worden, mit der Absicht, in den Vereinigten Staaten in ähnlicher Weise mittels des Biographen den Bewohnern des Binnenlandes einen Einblick in maritime Verhältnisse zu gewähren, wie es der Biograph in Deutschland schon immer getan hat.«[38]

6. Der Krieg in China. Das erste Bengalische leichte Reiter-Regiment in der Attacke[39]

Nach der Niederschlagung des so genannten Boxeraufstands im August 1900 zog eine internationale Allianz gegen Peking.[40] Der amerikanische Biograph-Operateur C. Fred Ackerman drehte am 14. Januar 1901 etwa 50 bengalische Lanzenreiter, die aus dem Bildhintergrund in vollem Galopp auf die Kamera zustürmen.[41]

7. Der Elephant in der Badewanne[42]

Eine Aufnahme aus dem Berliner Zoo. Die Kamera steht privilegiert im Käfig und zeigt den Elefanten, der von einem Wärter nass gespritzt wird. Im Hintergrund sieht man viele Zuschauer, die durch die Gitterstäbe dem Geschehen zuschauen. Die Aufnahme zeigt damit eine doppelte Beobachtung: Sie zeigt die Besucher eines Zoos, die einem Elefanten beim Baden zusehen und dabei selbst von der Kamera beobachtet werden.

8. Am Vorabend der Karlsbader Reise[43]

Ein Bild, von dem in der Tagespresse nur gesagt wird, dass es dem »Humor […] sein Recht« gibt.[44]

9. Se. Majestät Kaiser Wilhelm II. an der Spitze der Fahnen-Kompagnie in Danzig[45]

»Mit Allerhöchster Bewilligung ist es der Mutoskop-Gesellschaft gelungen, während der Kaisertage in Danzig einige Aufnahmen zu machen; die hervorragendste wird im November-Programm gezeigt: ›Der Einzug Sr. Majestät Kaiser Wilhelm II. an der Spitze der Fahnen-Compagnie in Danzig‹.«[46]

10. Ein Geisterzug

Vermutlich ein sog. ›phantom ride‹, d. h. eine Filmaufnahme, die Bewegung simuliert, indem die Kamera vorne auf einer fahrenden Lokomotive montiert ist. The Haverstraw Tunnel (US 1897), der erste ›phantom ride‹ der American Mutoscope and Biograph Company, war beim englischen Biograph-Publikum sehr beliebt, so dass eine Reihe von ›phantom rides‹ auf der London and North-Western

37 Brockhaus KKL 1906/2001, Eintrag Krüger.
38 Artistische Nachrichten, Nr. 62, November 1901.
39 Charge by 1st Bengal Lancers (US 1901, P: American Mutoscope and Biograph Company).
40 Ich komme auf die Filme über diesen Krieg im Verlauf dieses Kapitels mehrfach zurück.
41 Vgl. die Filmbeschreibung von Charge by 1st Bengal Lancers in: Niver 1985, S. 52.
42 1901, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft.
43 Vermutlich 1901, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft.
44 Hagener Zeitung, Nr. 9, Montag 12. 1. 1903.
45 1901, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft.
46 Artistische Nachrichten, Nr. 62, November 1901.

Railway gedreht wurden.[47] Im Februar 1901 zeigte das Hansa-Theater Mit Windeseile auf einer Expresszugslokomotive als »Koloriertes Eisenbahnpanorama«.

11. S. M. Küstenpanzerschiff »Odin« im Gefecht[48]

»Von einer außerordentlichen Wirkung ist die Vorführung des Küstenpanzers ›Odin‹ im Gefecht. Schuß auf Schuß wird aus den Geschützen abgegeben: Dampfwolken ballen sich dick und immer dicker um das Schiff, wirbeln empor, zerfahren oben zu phantastischen Gebilden im Winde, während auf dem gewaltigen Schiff das Blitzen aus den Feuerschlünden kein Ende nimmt. Ab und zu sieht man aus dem grauen Pulverdampf, zu dem sich noch der schwere Qualm der Schornsteine gesellt, ein langes Geschützrohr und die Umrisse des Panzers gespenstisch auftauchen. Unstreitig ist mit dieser Vorführung der Höhepunkt erreicht.«[49]

Bei zehn der gezeigten elf ›Bilder‹ des Beispielprogramms handelt es sich um nicht-fiktionale Filme (die Ausnahme ist Nr. 8). Von diesen zehn Filmen beschäftigen sich acht Aufnahmen mit Militär (Nr. 1, 5, 9, 11) und Kriegen (Nr. 2, 3, 4, 6). Vier dieser ›Bilder‹ beziehen sich auf nationale, vier auf internationale Ereignisse. Mit einer Ausnahme zeigte dieses Programm von jedem Ereignis lediglich einen einzigen Film. Nur vom britischen Krieg gegen die Buren sind aufeinander folgend drei Aufnahmen zu sehen (Nr. 2–4), die Repräsentanten der beiden Kriegsparteien gegenüberstellen.

Die ›Optische Berichterstattung‹ bot ein Panorama aktueller Ereignisse, in dessen Zentrum der deutsche Kaiser, seine Familie und seine politischen Anliegen,[50] insbesondere der Aufbau machtvoller deutscher Seestreitkräfte, sowie diverse Kriege in aller Welt standen. Ein herausragendes mediales Ereignis war die Reise des Prinzen Heinrich Ende 1902 nach Amerika.[51] Von 1899 bis 1902 war der Burenkrieg, mit dem Großbritannien die Vorherrschaft in Südafrika eroberte, ein wiederkehrendes Thema; 1900 und 1901 war es der Krieg in China (von beiden Kriegen zeigte das obige Beispielprogramm Filme) – 1904 und 1905 dann der Russisch-Japanische Krieg. Bis einschließlich 1907 bezogen sich rund 40 % aller im Hamburger Hansa-Theater projizierten Filme auf diese Themen.[52]

Außer aktuellen Sujets, die im Zusammenhang mit den Hohenzollern oder mit kriegerischen Ereignissen standen, zeigte die ›Optische Berichterstattung‹ auch Aufnahmen neuer Verkehrsmittel wie die Wuppertaler Schwebebahn aus Sicht des Fahrers oder die Hoch- und Untergrundbahn in Berlin und ›Bilder‹ von Sportereignissen wie Automobilrennen, Segelwettbewerben oder Schwimmwettkämpfen. Zudem waren ›Reisebilder‹ ein fester Bestandteil der ›Optischen Berichterstattung‹: Viele Filme, von einem festen Kamerastandpunkt aufgenommen, zeigen Bewegung ihrer Sujets wie zum Beispiel Wassermassen und Gischt der Niagarafälle. Andere Aufnahmen wie Panorama von Monte Carlo[53] erzeugten

47 Vgl. Brown/Anthony 1999, S. 195.
48 1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft.
49 Artistische Nachrichten, Nr. 52, September 1900.
50 Zum Kaiser im frühen Film vgl. Loiperdinger 1993, Loiperdinger 1997 und Kap. 5.3. Vgl. auch Klebinder (Hg.) 1912.
51 Vgl. Kronauer 2000, S. 3–42.
52 Auswertung aufgrund der erhaltenen Programmhefte des Hansa-Theaters (1897; 1900–1907).
53 Vermutlich gedreht von der Biograph and Mutoscope Company for France, ca. 1899.

Bewegung, indem die Kamera auf ein Fahrzeug montiert war: »Zu diesem Bilde steht der photographische Aufnahme-Apparat auf dem Vorderteil der Lokomotive, dadurch wird ein Bild geschaffen, welches gleich einem Wandelpanorama an dem Auge des Betrachters vorbeizieht.«[54] Integraler Bestandteil der ›Optischen Berichterstattung‹ war, wie später bei der Wochenschau, oft eine humoristische Szene, die das Publikum zum Lachen brachte – sei es als Intermezzo oder als Abschluss des Programms.

Eine nationale Nabelschau

Die ›Optische Berichterstattung‹ berichtete aktuell aus aller Welt. Sie war jedoch nie objektiv in dem Sinn, dass unabhängig von Parteiinteressen (im weitesten Sinn des Wortes) berichtet wurde. So bot sie der besseren Gesellschaft, die sich den Eintritt in die internationalen Varietés leisten konnte und dort weitgehend unter sich blieb, gerade in Zeiten national bedeutsamer Ereignisse eine nationale Nabelschau.

Die Profiteure der Gründerzeit waren dem Kaiser für die materiellen Gratifikationen dankbar, die sie nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 aus dem Aufstieg Deutschlands zu einer Weltmacht zogen. Von daher waren sie gern Zaungäste der Mächtigen. Die Inszenierung des Kaisers im Rahmen der ›Optischen Berichterstattung‹ folgte dabei dem doppelten Zweck, den Zuschauern eine virtuelle Begegnung zu bieten und zugleich der optimalen Selbstdarstellung Wilhelms II. Rechnung zu tragen.

In Aufnahmen wie Inauguration du monument de Guillaume Ier: avant l'inauguration, arrivée des souverains von 1896, die noch nicht auf ausdrücklichen Wunsch des Kaisers zustande kamen, ist Wilhelm II. manchmal kaum zu erkennen: »Die im Titel annoncierte Ankunft des Kaisers ist nicht zu sehen: Wilhelm II., auf Distanz und nur für Sekundenbruchteile im Bild, ist kaum zu identifizieren. Eindeutig sichtbar wird aber der Zeitpunkt seiner Ankunft – Zuschauer auf der Tribüne strecken grüßend ihre Zylinderhüte ins Blickfeld der Kamera. Die Reaktion des Publikums im Vordergrund zeigt, was im Hintergrund unten auf dem Festplatz nicht auszumachen ist: der Kaiser ist da!«[55]

Bereits 1900 hat Wilhelm II. die Bedeutung der Kinematographie für seine Selbstdarstellung und die Propagierung seiner politischen Ziele erkannt und das neue Medium für seine Zwecke instrumentalisiert. So heißt es bezogen auf die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft in den »Artistischen Nachrichten« des Hansa-Theaters: »Nur der persönlichen Initiative Sr. Majestät allein ist es zu danken, wenn dem Biograph an jeder Stätte, wo sich heute besondere Ereignisse abspielen, ein bevorzugter Platz eingeräumt wird, um solche im Bilde und voller Naturtreue festzuhalten. So haben wir es der besonderen Gunst des Kaisers zu danken, daß es dem Biograph vergönnt gewesen ist, solche Ereignisse aufzunehmen, die sonst dem Publikum nicht zugänglich sind.«[56]

54 Programmheft des Hamburger Hansa-Theaters vom Oktober 1900.
55 Loiperdinger 1999, S. 278.
56 Artistische Nachrichten, Nr. 69, September 1902, S. 5.

Die Ankunft Sr. Majestät Kaiser Wilhelm II. in Port Victoria am 8. November 1902 (British Mutoscope and Biograph Company). Artistische Nachrichten, Nr. 72, Dezember 1902

Ab 1902 lässt sich der Inszenierung vieler Aufnahmen des Kaisers entnehmen, dass sie mit Wissen von Wilhelm II. gemacht wurden. Die Biograph-Aufnahme Die Ankunft Sr. Majestät Kaiser Wilhelm II. in Port Victoria am 8. November 1902 zeigt deutlich, dass die Kamera einen privilegierten Standpunkt hatte.[57] Bei der Ankunft des Kaisers in Port Victoria ist die Wegstrecke der Staatsgäste abgesperrt. Im Hintergrund sind am rechten Bildrand hinter der Absperrung gaffende Zuschauer zu erkennen. Die Kamera stand jedoch nicht hinter der Absperrung, sondern mitten auf dem Weg, so dass der Kaiser mit seinem Gefolge direkt an ihr vorbeiging und bildfüllend zu sehen ist.

Wilhelm II. nutzte das neue Medium nicht nur zur Selbstdarstellung, sondern auch zur wirkungsvollen Präsentation seines Lieblingsprojektes, des Ausbaus der deutschen Kriegsmarine. So hatte er bereits 1900 »veranlaßt, daß der Gesellschaft [der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft] das weiteste Entgegenkommen seitens der Marine-Behörden gezeigt wird, um alle wichtigen Ereignisse

57 H. M. The German Emperor: Arrival at Port Victoria (GB 1902, P: British Mutoscope and Biograph Company 1902).

auf diesem elektrisch-photographischen Wege festzuhalten und durch Vorführungen veranschaulichen zu können.«[58] Um den Nationalstolz der Zuschauer zu bedienen, wurden neben solchen Produktionsstrategien auch aufführungsorientierte Strategien eingesetzt. So wurde etwa die deutsche Herkunft von Filmaufnahmen betont, welche Ereignisse von nationaler Bedeutung zeigten. Ausländische Aufnahmen wurden unter diesem Gesichtspunkt ggf. als deutsche ausgegeben. Ein instruktives Beispiel hierfür bieten die Ankündigungen der vom Krieg in China gezeigten Filme, die besonders von nationalem Interesse waren, weil die Eingreiftruppe der alliierten Mächte ab September 1900 unter dem Oberbefehl des deutschen Grafen von Waldersee stand. Die Zuschauer des Hansa-Theaters konnten lesen, dass »einige Herren von der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft mit nach China gehen, welche die verschiedenen hochspannenden Phasen der Waffentaten unserer Truppen für den Biograph aufnehmen sollen.«[59] Das nationale Selbstbewusstsein der Zuschauer wurde durch die Annahme bestärkt, dass nicht nur ein deutscher Kameramann die Aktionen des Grafen von Waldersee und seiner Truppen aufnehmen sollte, sondern die gesamte kinematographische Berichterstattung unter deutscher Leitung erfolgte. Mehrfach wies die Hauszeitung des Hansa-Theaters darauf hin, dass Graf von Waldersee selbst die Dreharbeiten vor Ort in China förderte.[60] Tatsächlich hatte aber weder die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft ein Monopol der Berichterstattung noch waren alle in Deutschland gezeigten Filme über den Krieg in China deutsche Produktionen. Im September 1900 reiste der amerikanische Kameramann C. Fred Ackerman[61] nach China und drehte im Auftrag der American Mutoscope and Biograph Company, der Muttergesellschaft der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, in Tientsin, Schanghai und Peking. Zu seinen spektakulären Aufnahmen gehört u. a. Sixth Cavalry Assaulting South Gate of Pekin (US 1901, American Mutoscope and Biograph Company), die unter dem Titel Einnahme von Peking: Ansturm der 6. U. S. Kavallerie auf das Süd-Thor im Hansa-Theater zu sehen war.[62] Von den deutschen Truppen zeigten die im Hamburger Hansa-Theater vorgeführten Biograph-Aufnahmen nur die Abfahrt des Grafen von Waldersee in Berlin und die Rückkehr von Truppen in Wilhelmshaven, aber keine Szenen in China selbst. Offenbar war kein deutscher Kameramann vor Ort.

Aktualität als Erfolgsgarant

Es war erklärter Anspruch der kinematographischen Varieténummer, den Vergleich als »hervorragendster optischer Berichterstatter der wichtigsten Tagesereignisse«[63] mit den Wochenillustrierten bestehen zu können. Aktuelle Bilder wurden stets ins monatlich wechselnde Varietéprogramm eingefügt, sobald sie ver-

58 Artistische Nachrichten, Nr. 52, September 1900.
59 Artistische Nachrichten, Sonderausgabe, 1. 10. 1900.
60 Artistische Nachrichten, Nr. 58, März 1901.
61 Zu Ackerman siehe den Eintrag in: Herbert/McKernan (Hg.) 1996, S. 11.
62 Musser 1990, S. 264–265; Bottomore 1999/2000, S. 185.
63 Artistische Nachrichten, Nr. 55, Dezember 1900.

fügbar waren. Die Hauszeitschrift des Hamburger Hansa-Theaters berichtete in diesen Fällen jeweils nachträglich über die Vorführung aktueller Filme im Vormonat. Die Präsentation von aktuellen Bildern zwei bis drei Tage nach dem jeweiligen Ereignis war seinerzeit eine besondere Leistung: »Auch der Kosmograph [der Firma Messter], der sich als optischer Berichterstatter so häufig bewährt hat – wir erinnern an das Begräbnis des Grafen Waldersee [gestorben am 5. März 1904], welches den Besuchern des Hansa-Theaters im März zweimal 24 Stunden später, als es stattgefunden hatte, bereits im Bilde vorgeführt wurde –, wird auch im Schlußmonat der Saison alles bringen, was geeignet ist, ihm die Sympathien des Publikums zu erhalten.«[64]

Aktualität hängt unmittelbar von den technischen Möglichkeiten ab, Informationen über weite Entfernungen zu übermitteln. Belichtete Filmnegative mussten physisch vom Ort der Aufnahme zum Ort ihrer Präsentation transportiert und außerdem entwickelt und auf Positivfilm kopiert werden. Zeitungen konnten Informationen ungleich schneller übermitteln, indem sie sich für aktuelle Berichte aus fernen Ländern der Telegraphie bedienten, die Paul Julius Freiherr von Reuter bereits Mitte des 19. Jahrhunderts eingeführt hatte. Mit dem Ausbau des Kabelnetzes wuchsen die Möglichkeiten der nationalen und internationalen Nachrichtenübermittlung. Um 1900 waren die Zeitungen, die teilweise mit drei Ausgaben pro Tag erschienen, in der Lage, per Kabel auch über Ereignisse in fernen Ländern tagesaktuelle Wortberichte zu bringen.

Die Auswirkungen der unterschiedlichen Logistik von Film- und Zeitungsunternehmen auf die Berichterstattung wurden in der zeitgenössischen Presse klar reflektiert: »Zwar ist ausgeschlossen, in absehbarer Zeit, d. h. vor frühestens zwei Monaten schon Bilder vom Gebiete des Kriegsschauplatzes zu bringen; der optische Berichterstatter steht da ungünstiger als sein Zeitungskollege, ihm stehen keine Drähte zur Verfügung, denen er seine Berichte zur schnellsten Beförderung in die Heimat anvertrauen kann, er muß vielmehr den langsamen Seeweg benutzen und wird immer erst in Aktion treten können, wenn seine bildlichen Errungenschaften lange überholt sind.«[65]

Die Geschwindigkeit des Filmtransports erreichte in etwa die Geschwindigkeit der Briefzustellung. »Der Zwischenraum zwischen dem Ereignis [das Eintreffen Krügers in Paris] und dem Zeigen des Bildes war fast nicht größer, als heute ein von Paris abgesandter Brief gebraucht [sic], um nach Hamburg zu kommen.«[66] Je stärker die Verkehrsnetze ausgebaut wurden, desto aktueller konnte die ›Optische Berichterstattung‹ sein: »Nur der großen Geschwindigkeit, mit welcher heute die Züge in einigen Stunden zurücklegen, wozu früher Tage erforderlich waren, haben wir es zu danken, wenn wir ein Ereignis, welches sich z. B. am Morgen in einer Stadt abgespielt hat, noch am selben Abend in einer anderen Stadt durch den Biographen vorführen können.«[67] Um die Zeit zwischen Realereignis und kinematographischer Aufführung zu verkürzen, wurde Entwicklung und Kopierung mitunter während des Filmtransports in der Eisenbahn vorgenom-

64 Artistische Nachrichten, Nr. 85, April 1904.
65 Artistische Nachrichten, Nr. 84, März 1904.
66 Artistische Nachrichten, Nr. 57, Februar 1901.
67 Artistische Nachrichten, Nr. 55, Dezember 1900.

men, und es »ist zu diesem Zwecke schon mehrfach ein besonderer Wagon gemietet worden.«[68]

Ein instruktives Beispiel dafür, wie mit der durch weite Entfernungen und widrige Wetterverhältnisse oft argen Verzögerung aktueller Filmaufnahmen umgegangen wurde, bieten die Vorführungen des Hansa-Theaters zum Krieg in China, über den die deutschen Zeitungen tagesaktuell berichteten. Zunächst baute die Direktion eine Erwartungshaltung auf, indem sie dem Hamburger Publikum in einem eigens publizierten Sonderheft der »Artistischen Nachrichten« vom 1. Oktober 1900 ›Bilder‹ der kriegerischen Auseinandersetzungen in China versprach: »Diese Bilder werden gleich nach ihrer Ankunft im Hansa-Theater vorgeführt werden, um dem Publikum die hochinteressanten Begebenheiten des Kriegsschauplatzes vor Augen zu führen.«[69]

Der Krieg in China, der als ›Boxeraufstand‹ bezeichnet wird, war die Revolte eines national gesinnten chinesischen Geheimbundes gegen die in China maßgeblich tätigen ausländischen Mächte. Die Aufständischen ermordeten am 19. Juni 1900 den deutschen Botschafter Clemens Freiherr von Ketteler und besetzten anschließend das Gesandtschaftsviertel. Nachdem sich die chinesische Führung auf die Seite der Aufständischen geschlagen hatte, machten sich britische, französische, japanische, russische, deutsche, österreichisch-ungarische und amerikanische Streitkräfte auf den Weg nach China. Am 27. Juli 1900 verabschiedete Kaiser Wilhelm II. mit seiner später so genannten »Hunnenrede« deutsche Truppenverstärkungen nach China. Die bereits vor Ort befindlichen Streitkräfte besetzten Peking am 16. August 1900 und befreiten die ausländischen Diplomaten. Am 27. September traf General von Waldersee in Tientsin ein, wo sich die internationalen Truppen seinem Oberbefehl unterstellten und erneut gegen Peking zogen, um Stärke zu demonstrieren.

Die Filmaufnahmen vom chinesischen Kriegsschauplatz erreichten Deutschland mit immenser Verzögerung. Noch in den Monaten Januar bis März 1901 standen keine bewegten Bilder von militärischen Auseinandersetzungen zur Verfügung. Die ›Optische Berichterstattung‹ des Hansa-Theaters griff auf Filme zurück, die einen chinesischen Politiker, ein Gasthaus, eine Straße und eine Truppenschau in China zeigten: Im Januar 1901 wurde Li-Hung-Chang vorgeführt – eine nicht in China, sondern bei einer Weltreise des chinesischen Politikers entstandene Aufnahme.[70] Li Hung Chang hatte sich seit den 1880er Jahren als Verhandlungsführer mit ausländischen Mächten hervorgetan und leitete nach Abschluss der Kampfhandlungen 1901 auch die Friedensverhandlungen mit den europäischen Staaten.[71] Im Februar wurde Scene in einem chinesischen Gasthaus vorgeführt. Im März 1901 liefen die in China gedrehten Aufnahmen Die grosse Truppenschau des Höchstkommandierenden, Generalfeldmarschall Graf von Waldersee, über die Verbündeten in Peking sowie Das internationale Treiben auf der berühmten »Französischen Brücke« über den Pei-Ho nach der Einnahme von Tien-Tsin.

68 Artistische Nachrichten, Nr. 55, Dezember 1900.
69 Artistische Nachrichten, Sonderausgabe, 1. 10. 1900.
70 Li Hung Chang at New York, U. S. A., on His Tour Around the World (US 1900, P: American Mutoscope and Biograph Company).
71 Brockhaus KKL 1906/2001, Eintrag Li-hung-tschang.

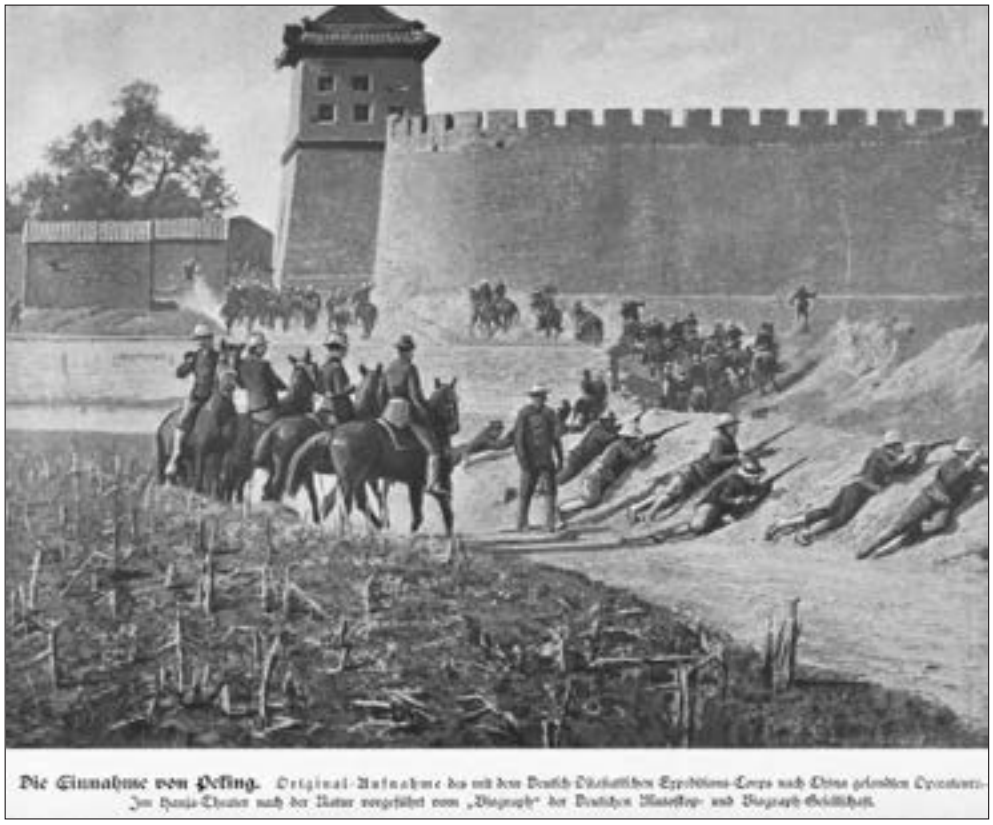
Da das Hansa-Theater durch die Ankündigungen in seinen »Artistischen Nachrichten« die Erwartungshaltung der Zuschauer auf ›Bilder‹ von kriegerischen Auseinandersetzungen ausgerichtet hatte, die jedoch nicht vorlagen, entstand ein Legitimationsproblem. Im März 1901 druckte die Hauszeitschrift deshalb einen ausführlichen Bericht aus Sicht des Kameramanns über die Widrigkeiten, die den Dreharbeiten in China im Wege standen. Dieser Bericht ist nicht namentlich gezeichnet, beruht aber wohl zumindest auf Angaben des amerikanischen Operateurs C. Fred Ackerman, sofern er ihn nicht selbst verfasst hat:[72]

> »Es ist für mich sehr schwer, Transport-Gelegenheit für meinen Aufnahme-Apparat zu finden, und habe ich mit unendlich vielen Unannehmlichkeiten zu kämpfen. Es läßt sich überhaupt gar nicht beschreiben, welche Hindernisse ich zu überwinden habe, um meine Films absenden zu können; am 10. Dezember friert der Fluß zu und ist dann kein Gedanke daran, China vor März zu verlassen; ich muß also unter allen Umständen versuchen, die Films vorher abzusenden, sonst müßten sie hier überwintern. Gegen Ende der Woche hoffe ich nach Peking aufbrechen zu können; die Reise wird etwa 5–10 Tage beanspruchen. […] Endlich in Peking! – Ich bin froh, daß ich die Reise hinter mir habe, vier Tage ohne Unterbrechung zu Pferde sitzen ist wahrlich kein Vergnügen. – Ich verließ Tientsin als Gast von Oberst Wint von der 5. Kavallerie; den ersten Tag ging es bis Yang-Tsun, ca. 24 Meilen Weges. Zu Aufnahmen fand ich unterwegs keine Gelegenheit. Den zweiten Tag ging es weiter nach Ho-Si-Wu, wiederum 22 Meilen, und am dritten Tage nach abermals 30 Meilen nach Thang Chou. Ich fühlte mich von der Anstrengung derartig schlecht, daß ich mich kaum im Sattel halten konnte, aber mit Hilfe einiger Chininpillen gelang es mir, des Fiebers, das mich zu befallen drohte, Herr zu werden, und konnte ich mich dem letzten Ritt von 16 Meilen bis vor die Tore von Peking anschließen. In Peking angekommen, legte ich mich zunächst sofort zu Bett, wenn auch das Lager auf dem kalten Erdboden nicht gerade sehr vorteilhaft für meinen kranken Zustand war, aber die Kommandeure der Heere waren in dieser Beziehung nicht besser daran als ich. Der Ritt nach Peking war außerordentlich anstrengend; erst regnete es in Strömen, aber bald verwandelte sich der Regen in Hagel und schließlich wurde das schönste Schneegestöber daraus, so daß uns unsere Kleidungsstücke buchstäblich am Körper fest froren. Noch am Abend unserer Ankunft in Peking wurde ich von verschiedenen Befehlshabern der Regimenter von einigen in Aussicht stehenden Gefechten informiert, und hoffe ich, daß ich vom Glück begünstigt sein werde und einige von den Ereignissen aufnehmen kann. Stoff genug ist jedenfalls vorhanden.«[73]

Durch diesen in Tagebuchform abgefassten dramatisierten Bericht über die Beschwerlichkeiten des Kameramanns zwischen dem 9. Oktober und dem 7. November 1900 wurde versucht, den Lesern glaubhaft zu machen, dass es nur eine Frage der Zeit sei, bis das Hansa-Theater Filmaufnahmen der kriegerischen Ereignisse auf die Leinwand bringen könne. Der Bericht entfachte einerseits Neu-

72 Damit wären seine Berichte entgegen bisherigen Annahmen nicht verloren. Vgl. Bottomore 1999/2000, S. 185.

73 Artistische Nachrichten, Nr. 58, März 1901.



Einnahme von Peking: Ansturm der 6. U. S. Kavallerie auf das Süd-Thor (1900, American Mutoscop and Biograph Company). Artistische Nachrichten, Nr. 59, April 1901

gier auf die zu erwartenden Bilder und dämpfte sie zugleich wieder, indem erklärt wurde, warum der Transport der Filme so außerordentlich beschwerlich und zeitaufwendig war. Nachdem zu Beginn der Spielzeit im September 1900 eine ›Optische Berichterstattung‹ der kriegerischen Ereignisse in China angekündigt worden war, konnten dem Publikum des Hansa-Theaters erst am Ende der Spielzeit im April 1901 Filmaufnahmen von Kampfhandlungen vorgeführt werden:

1. Krieg in China

Wir sehen »einen Bayonett-Angriff indischer Truppen, sowie eine wundervolle Attacke des 3. Bombay-Kavallerie-Regiments.«[74] Bei Ersterem handelt es sich wohl um The Fourth Ghorkhas, die C. Fred Ackerman am 1. Februar 1901 in Shanghai beim Bajonett-Drill drehte.[75]

74 Artistische Nachrichten, Nr. 59, April 1901.

75 US 1901, P: American Mutoscope and Biograph Company; vgl. Filmbeschreibung bei Niver 1985, S. 110.

2. Einnahme von Peking, Ansturm der 6. U. S. Kavallerie auf das Süd-Thor.[76]

»Dann sehen wir den Angriff amerikanischer Kavallerie auf das Süd-Tor in Peking; ein Teil der abgesessenen Mannschaft liegt hinter Erderhöhungen gedeckt und schützt durch Schnellfeuer den Angriff der Kameraden auf das Tor.«[77]

Bewegte Bilder von Kampfhandlungen waren also erst acht Monate nach ihrer Ankündigung zu sehen. Indem sie jedoch in Aussicht gestellt wurden und zugleich erklärt wurde, weshalb ihre Ankunft sich derart verzögerte, wurde versucht, den Anspruch auf Aktualität aufrechtzuerhalten. Um Zuschauer an aktuellen Ereignissen teilnehmen zu lassen, gab es indes noch andere Strategien, als auf authentische Bilder zu warten.

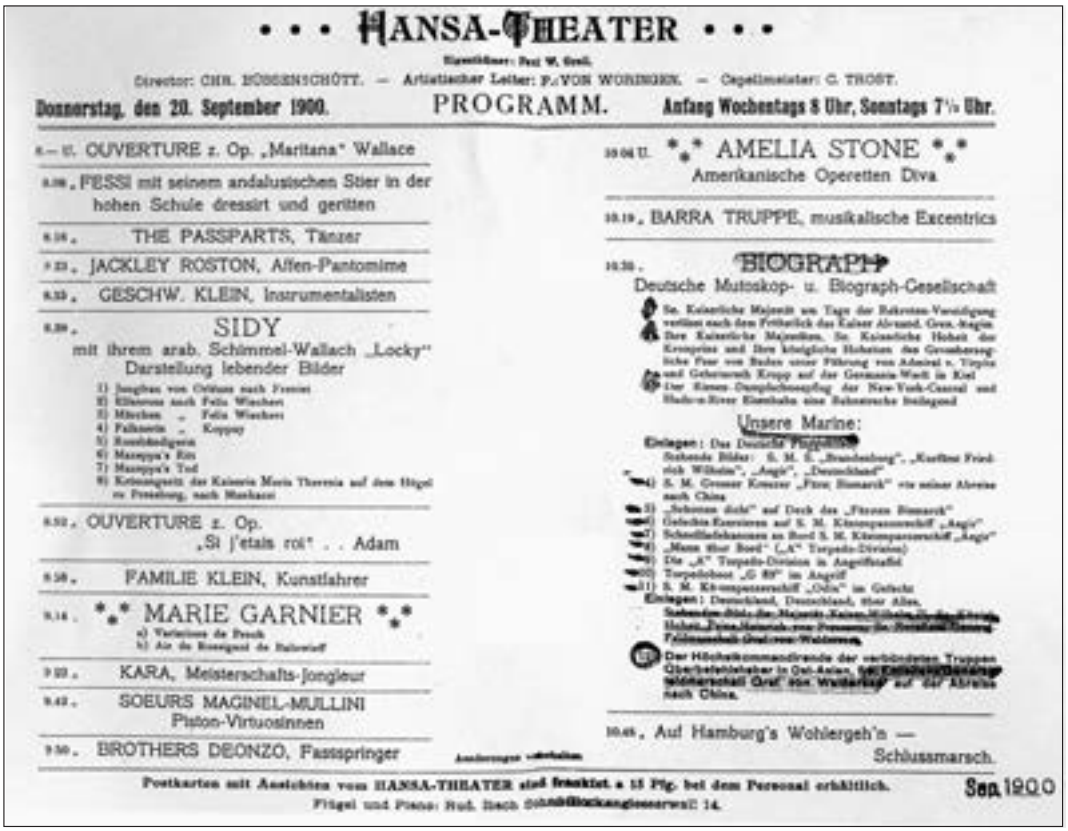
Strategien der Teilhabe an aktuellen Ereignissen

Für Ereignisse wie Kriege auf anderen Kontinenten, von denen Bilder nicht schnell genug vorlagen, wählte man pars pro toto oft Bilder von militärischen Übungen, die als anschauliche Vorstellungshilfe dienten. So heißt es etwa über den Russisch-Japanischen Krieg 1904 in der Hauszeitschrift des Hansa-Theaters: »Leider bietet der ferne Krieg in Ostasien nur wenig Stoff zu fesselnden Bildern. Überall sind Zuschauer ferngehalten und man kann nur nach den Beschreibungen Szenen aus dem Kriege darstellen. Interessante Marinemanöverbilder gestatten aber, bildliche Vorstellungen der Schlachtenszenen vor Port Arthur zu bringen und sie werden das gleiche Interesse finden. Wir sehen die großen Schlachtschiffe im Gefecht, während Torpedoboote dahin jagen, um ihre tödliche Waffe dem feindlichen Schiffe zuzuschleudern. Ein packendes Bild der Schwierigkeiten, mit denen bei der Landung der schweren Belagerungsgeschütze vor Port Arthur zu rechnen ist, zeigt die Ausschiffung eines solchen Geschützes, bei der eine Masse von Matrosen ihre ganze Kraft einzusetzen haben.«[78]

Lagen von Ereignissen wie etwa dem Untergang des Zerstörers »Viper« keine Filmaufnahmen vor, so wurde zur Veranschaulichung des Unglücks eine Aufnahme genommen, die das Schiff vor seinem Untergang zeigte: Der jüngst gestrandete Torpedoboot-Zerstörer »Viper«.[79] Alternativ wurde das entsprechende Ereignis nachgestellt. Diese ›Re-enactments‹ vor der Kamera waren nicht als Fiktionen zu verstehen, sondern hatten den Anspruch, authentische Ereignisse zu veranschaulichen. Dazu stand eine szenische Rekonstruktion für das zeitgenössische Verständnis nicht in Widerspruch. Es handelte sich nicht um Betrug, wie Hauszeitschriften und Programmheften für Varietébesucher zu entnehmen ist, da keineswegs verheimlicht wurde, wie die jeweiligen Filmaufnahmen entstanden waren.

Kinematographische Strategien der Teilhabe bezogen sich nicht nur auf die ein-

76 Sixth Cavalry Assaulting South Gate of Pekin (US 1901, P: American Mutoscope and Biograph Company).
77 Artistische Nachrichten, Nr. 59, April 1901.
78 Artistische Nachrichten, Nr. 87, September 1904.
79 Artistische Nachrichten, Nr. 62, November 1901.



• • • HANSA-THEATER • • •

Director: CHR. HÜSEINSCHÜTT. — Artistischer Leiter: P. VON WORINGEN. — Orgelmeister: C. TROST.

Donnerstag, den 20. September 1900. PROGRAMM. **Anfang Wochentags 8 Uhr, Sonntags 7½ Uhr.**

8.— U. OUVERTURE z. Op. „Maritana" Wallace

8.08. FESSI mit seinem andalusischen Stier in der hohen Schule dressirt und geritten

8.24. THE PASSPARTS, Tänzer

8.33. JACKLEY ROSTON, Affen-Pantomime

8.53. GESCHW. KLEIN, Instrumentalisten

8.59. SIDY
mit ihrem arab. Schimmel-Wallach „Locky"
Darstellung lebender Bilder
1) Jeanne von Orléans nach Fremiet
2) Kleopatra nach Felix Wiechers
3) Mirchen „ Felix Wiechers
4) Falkonin „ Koppay
5) Kosakenfangen
6) Mazeppa's Ritt
7) Mazeppa's Tod
8) Krönungsritt der Kaiserin Maria Theresia auf dem Hügel zu Presseburg, nach Markarz

9.53. OUVERTURE z. Op.
„Si j'etais roi" . . Adam

9.58. FAMILIE KLEIN, Kunstfahrer

10.14. *** MARIE GARNIER ***
a) Variations de Proch
b) Air du Rossignol de Saltzwedel

10.33. KARA, Meisterschafts-Jongleur

10.42. SOEURS MAGINEL-MULLINI
Piston-Virtuosinnen

10.50. BROTHERS DEONZO, Fassspringer

10.04 U. *** AMELIA STONE ***
Amerikanische Operetten Diva

10.19. BARRA TRUPPE, musikalische Excentrics

10.30. BIOGRAPH
Deutsche Mutoskop- u. Biograph-Gesellschaft
Se. Kaiserliche Majestät am Tage der Rekruten-Vereidigung verliess nach dem Frühstück das Kaiser Alexand. Gren.-Regim. Ihre Kaiserliche Majestäten, Se. Kaiserliche Hoheit der Kronprinz und Ihre königliche Hoheiten das Grossherzoglich Paar von Baden unter Führung von Admiral v. Tirpitz und Geheimrath Krupp auf der Germania-Werft in Kiel
Der Riesen-Dampfschnellzug der New-York-Central und Hudson-River Eisenbahn eine Sehenswerthe Sehlegend

Unsere Marine:
Einlagen: Das Deutsche Flottenfest
Stehende Bilder: S. M. S. „Brandenburg", „Kurfürst Friedrich Wilhelm", „Aegir", „Deutschland"
4) S. M. Grosser Kreuzer „Fürst Bismarck" vor seiner Abreise nach China
3) „Schwarz dicht" auf Deck des „Fürsten Bismarck"
Gefechts-Exercieren auf S. M. Küstenpanzerschiff „Aegir"
Schnellfeuekanonen an Bord S. M. Küstenpanzerschiff „Aegir"
„Mann über Bord" („A" Torpedo-Division)
Die „A" Torpedo-Division in Angriffsstellung
Torpedoschuss „G 89" im Angriff
S. M. Küstenpanzerschiff „Odin" im Gefecht
Einlagen: Deutschland, Deutschland, über Alles.
Stehende Bilder: Se. Majestät Kaiser Wilhelm, Ihre Königl. Hoheit Prinz Heinrich von Preussen, Se. Excellenz General Feldmarschall Graf von Waldersee
Der Höchstkommandirende der verbündeten Truppen Oberbefehlshaber in Ost-Asien, Se. Excellenz Generalfeldmarschall Graf von Waldersee auf der Abreise nach China.

10.45. Auf Hamburg's Wohlergeh'n — Schlussmarsch.

Postkarten mit Ansichten vom HANSA-THEATER sind frankirt a 15 Pfg. bei dem Personal erhältlich. Sep. 1900

Flügel und Pianos: Rud. Ibach Sohn, Barmen, Klavierfabrikanten-Anlage 14.

Hansa-Theater, Hamburg: Programm, 20. 9. 1900

zelnen Filmaufnahmen, sondern auch auf die Art ihrer Programmierung. Durch die Platzierung in der ›Optischen Berichterstattung‹ konnten Filme, die heute als Fiktion gelten, wie der auf einem Bühnenstück beruhende Spielfilm The Great Train Robbery (US 1903, P: Edison, R: Edwin S. Porter), als nicht-fiktional angesehen werden. Dieser Film erfüllte die Funktion, eine Anschauung wirklicher Ereignisse zu liefern, sah man hier doch »ein sehr realistisches Bild von einem ›Überfall auf einen amerikanischen Eisenbahnzug‹«.[80]

Durch die Kombination mehrerer nicht-fiktionaler Filme zu einem Programm ließ sich ein Bedeutungsfeld herstellen, das keinem der einzelnen Filme für sich eigen war. Eine solche Kombination unterschiedlicher ›Ansichten‹ konnte propagandistische Funktionen erfüllen. Die Zuschauer wurden dadurch in die Lage versetzt, an einer Weltsicht teilzuhaben, die mittels des Filmprogramms artikuliert wurde. Ein instruktives Beispiel hierfür bietet wiederum die Berichterstattung über den Krieg in China. Wenige Tage nach der Befreiung der ausländischen Di-

80 Artistische Nachrichten, Nr. 102, März 1906. Vgl. Musser 1984.

plomaten in Peking zeigte die zehn Minuten dauernde ›Optische Berichterstattung‹ des Hansa-Theaters im September 1900 nach zwei Aktualitäten-Aufnahmen mit Wilhelm II. und nach der Aufnahme von einem amerikanischen »Riesen-Dampfschneepflug«[81] einen Schwerpunkt mit dem Titel »Unsere Marine«, der hier nach dem Programmheft wiedergegeben wird (ergänzt durch Beschreibungen der Aufnahmen aus der Hauszeitschrift, soweit vorhanden).[82] Die angekündigten Filmtitel sind sämtlich Produktionen der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft aus dem Jahr 1900. Außer dem ersten wurden sie alle in den »Picture Catalogue« der American Mutoscope and Biograph Company von 1902 aufgenommen.[83]

Unsere Marine:

Einlagen: Das deutsche Flaggenlied.

Stehende Bilder: S. M. S. »Brandenburg«, »Kurfürst Friedrich Wilhelm«, »Aegir«, »Deutschland«

4) S. M. Grosser Kreuzer »Bismarck« vor seiner Abreise nach China

5) »Schotten dicht« auf Deck des »Fürsten Bismarck«

6) Gefechts-Exerzieren auf S. M. Küstenpanzerschiff »Aegir«

7) Schnellladekanonen an Bord S. M. Küstenpanzerschiff »Aegir«

8) Mann über Bord« (»A« Torpedo-Division)

»Das Divisionsboot hält nach dem gegebenen Signal und die folgenden Boote streben strahlenförmig auseinander. […] Man sieht deutlich, wie der Rettungsring von Bord nach dem in der See treibenden Mann geworfen wird.«[84]

9) Die »A« Torpedo-Division in Angriffsstaffel

»Dann die Torpedodivision A, sieben Schiffe, an ihrer Spitze das Divisionsboot, in Angriffsstaffel und in geschlossener Normalformation, die um so imposanter wirkt, als die Boote bei einem Abstande von nur einigen Metern mit Volldampf fahren.«[85]

10) Torpedoboot »G 89« im Angriff

»Abschießen zweier Torpedos von Bord des Torpedobootes G 89. Pfeilschnell fliegen die fischartig geformten Geschosse von Bord, um sofort in den Wellenbergen zu verschwinden.«[86]

11) S. M. Küstenpanzerschiff »Odin« im Gefecht

»Schuß auf Schuß wird aus den Geschützen abgegeben: Dampfwolken ballen sich dick und immer dicker um das Schiff, wirbeln empor, zerfahren oben zu phan-

81 Die ausführlichen Titel lauten: Se. Kaiserliche Majestät am Tage der Rekruten-Vereidigung verlässt nach dem Frühstück das Kaiser Alexand[er] Gren[adier]-Reg[iment]; Ihre Kaiserlichen Majestäten, Se. Kaiserliche Hoheit der Kronprinz und Ihre königliche Hoheiten das Grossherzogliche Paar von Baden unter Führung von Admiral v. Tirpitz und Geheimrath Krupp auf der Germania-Werft in Kiel; Der Riesen-Dampfschneepflug der New-York-Central und Hudson-River Eisenbahn eine Bahnstrecke freilegend.

82 Die Angaben zum Programmablauf in den Artistischen Nachrichten (Nr. 52, September 1900) und im Programmheft sind abweichend. Offenbar wurden die Filme wie beschrieben neu arrangiert.

83 Vgl. die Titellisten in: American Mutoscope and Biograph Company 1902, Nr. 10010 ff. Zu Konkordanzen mit den deutschen Originaltiteln vgl. die Filmografie in diesem Band.

84 Artistische Nachrichten, Nr. 52, September 1900.

85 Artistische Nachrichten, Nr. 52, September 1900.

86 Artistische Nachrichten, Nr. 52, September 1900.

tastischen Gebilden im Winde, während auf dem gewaltigen Schiff das Blitzen aus den Feuerschlünden kein Ende nimmt. Ab und zu sieht man aus dem grauen Pulverdampf, zu dem sich noch der schwere Qualm der Schornsteine gesellt, ein langes Geschützrohr und die Umrisse des Panzers gespenstisch auftauchen.«[87]

Einlagen: Deutschland, Deutschland, über Alles.

Stehendes Bild: Se. Majestät Kaiser Wilhelm II., Se. Königliche Hoheit Prinz Heinrich von Preußen, Se. Excellenz Generalfeldmarschall Graf von Waldersee

12) Der Höchstkommandierende der verbündeten Truppen Oberbefehlshaber in Ost-Asien, Se. Excellenz Generalfeldmarschall Graf von Waldersee auf der Abreise nach China.

Dieses Programm nutzte seine unterschiedlichen ›Bilder‹ angesichts des China-Kriegs zu einer Demonstration militärischer Stärke. In ihrer Abfolge erzählen die Filme eine Geschichte: Einleitend erklingt zur Projektion von Glasdiapositiven mehrerer deutscher Kriegsschiffe das deutsche Flaggenlied von Robert Linderer (der Refrain der ersten Strophe lautet: »Ihr woll'n wir treu ergeben sein, Getreu bis in den Tod, Ihr woll'n wir unser Leben weih'n, Der Flagge Schwarz-Weiß-Rot!«). Dann verlässt ein Kriegsschiff den Hafen in Richtung China (4), macht die Schotten dicht (5), ein anderes übt den Ernstfall (6) und offenbart seine militärische Ausrüstung (7), bei einer Flotteneinheit ereignet sich ein Zwischenfall (8), die Schiffe formieren sich zum Angriff (9), zwei der Schiffe greifen gegnerische Ziele an (10, 11). Nach der Nationalhymne der Deutschen (»Deutschland, Deutschland, über alles, über alles in der Welt …«), zu der Glasdiapositive der militärischen Entscheidungsträger gezeigt werden, erscheint im bewegten Bild der deutsche Oberbefehlshaber der internationalen Eingreiftruppe, der im Begriffe ist, nach China aufzubrechen (12).[88] Nur die Filme 4, 5 und 12 zeigen Ereignisse, die mit dem Krieg in China zu tun haben. Die Filme 6 bis 11 sind dagegen bei Manöverübungen in der Ostsee bei Kiel entstanden. Durch ihre Einbindung in den Zusammenhang der Auseinandersetzungen in China erweitern diese ›Bilder‹ ihre Mitteilungsfunktion. Es werden hier keine ›Ansichten‹ der Marine gezeigt, sondern es wird eine Argumentation mit Bildern zum Zwecke der ideologischen Kriegsführung aufgebaut. Mit der Bilderfolge dieses Programms wurde die militärische Stärke Deutschlands demonstriert, seine feste Entschlossenheit zum Eingreifen in China, seine militärische Macht sowie seine Siegesgewissheit.

Der Aufbau einer solchen Argumentationsstruktur wurde dadurch erleichtert, dass es offenbar keine Pausen zwischen den einzelnen ›Bildern‹ gab. Offenbar wurden die Filme (nur unterbrochen durch die Glasdiapositive) unmittelbar nacheinander vorgeführt, indem sie physisch aneinander geklebt waren. Dies ist der einzig mögliche Schluss aus dem Vergleich zwischen der Projektionsdauer der Filmaufnahmen und der angegebenen Dauer der gesamten Filmnummer. Ihre Aufführung benötigte laut Programmheft vom September 1900 zehn Minuten. Insgesamt wurden zwölf Filme gezeigt (die neun genannten und drei weitere, die

87 Artistische Nachrichten, Nr. 52, September 1900.

88 Im Oktober wurde die Bilderfolge im Hansa-Theater in gekürzter Form wiederholt, wobei die ›friedlichen‹ Bilder entfielen (5, 6, 7). Gezeigt wurden die Ausfahrt des Kreuzers Bismarck nach China (4), ein Zwischenfall (8), zwei Kriegsschiffe im Angriff (10, 11) sowie der Oberbefehlshaber von Waldersee (12).

sich nicht auf die Auseinandersetzungen in China beziehen) mit einer Länge von jeweils bis zu 35 Sekunden.[89] Die gesamte Vorführdauer der Filme betrug demnach maximal sieben Minuten. Zusätzlich zu den Filmen wurden noch sieben Diapositive auf die Leinwand geworfen sowie zwei Lieder gesungen (was natürlich während der Projektion der Bilder erfolgte). Für einen elfmaligen Filmwechsel wäre gerade bei dem im Vergleich zum Normalformat Edisons technisch schwieriger zu handhabenden unperforierten 68 mm-Format[90] beim besten Willen keine Zeit gewesen.

Bei der Analyse derartiger Filmprogramme wird deutlich, dass die ›Optische Berichterstattung‹ nicht nur ›Ansichten‹ geliefert hat, sondern propagandistisch bestimmte Sichtweisen repräsentierte. Richtet sich das Augenmerk auf Programme und nicht auf einzelne Filme, so ist die eingangs referierte These Gunnings zu revidieren, der zufolge Filme vor dem Ersten Weltkrieg keine Argumentationsstruktur aufgebaut, sondern nur ›Ansichten‹ gezeigt haben.[91] Tatsächlich entstanden bereits um 1900 durch die Art der Programmierung der einzelnen Filmaufnahmen regelrechte Filme, die eine Propagandafunktion hatten. Sie wurden allerdings nicht als fertige Produkte ausgeliefert, sondern waren Unikate der einzelnen Spielstätten. Die angesprochene Differenz zwischen der fertigen, in allen Spielstätten identischen Rolle (dem Film) und den einmalig für einen Aufführungszyklus zusammengeklebten Filmen (dem Programm) ist nur produktionsästhetischer Natur; für den Zuschauer ist der Effekt der gleiche. Das frühe Kino hat also schon lange vor dem Ersten Weltkrieg ›Dokumentarfilme‹ gekannt – in dem Sinn, in dem John Grierson in den 1920er Jahren Dokumentarfilm als »creative treatment of actuality« definiert hat.[92]

Mediale Vorbilder der ›Optischen Berichterstattung‹

Die ›Optische Berichterstattung‹ des Varietés griff auf das Modell der Wochenillustrierten zurück, die in Deutschland seit den 1890er Jahren erschienen sind. Die beiden bekanntesten Illustrierten waren die ab 1892 im Ullstein-Verlag erscheinende »Berliner Illustrirte Zeitung« sowie »Die Woche«, die der Scherl-Verlag ab 1899 herausbrachte. Beide Zeitschriften brachten jede Woche aktuelle Fotos zu Ereignissen, welche die Leserschaft interessierten. Wie in der späteren kinematographischen Berichterstattung sah der Betrachter hier die Repräsentanten des Staates, Angehörige des Adels, Bilder von Kriegen und Manövern, Katastrophen wie Eisenbahnunglücke oder Erdbeben sowie sportliche und technische Höchstleistungen. Wie bei der ›Optischen Berichterstattung‹ standen Kaiser Wilhelm II. und seine Familie im Mittelpunkt des Interesses. Man sieht den Kaiser etwa auf einer Hirschjagd, anlässlich einer Rekrutenvereinigung[93] oder auf einer Nordlandreise.[94]

89 Zahl der Filme und Aufführungslänge der Nummer laut Programmheft des Hansa-Theaters vom 20. 9. 1900 (Archiv des Hansa-Theaters).
90 Geyer 1956, S. 65.
91 Gunning 1995.
92 Vgl. dazu Kap. 5.
93 Die Woche, Nr. 36, 18. 11. 1899, S. 1405.
94 Die Woche, Nr. 30, 27. 7. 1901, S. 1308–1311.

Torpedos und Torpedoboote.

Hierzu 6 Abbildungen nach photographischen Momentaufnahmen für die „Woche".

Das Flottengesetz vom 10. April 1898, das unserer Kriegsmarine eine feste Grundlage giebt, ihren Ausbau in bestimmter Frist sichert und ihre dauernde Erhaltung gewährleistet, hat sich als ein tüchtiger Lehrmeister unseres Volkes erwiesen. Denn es hat nach langer Zeit zum erstenmal wieder weiten Kreisen der Nation zum Bewußtsein gebracht, welche Bedeutung für die Macht und Wohlfahrt des Reiches die Seeinteressen besitzen. „Unser deutsches Reich ist ein Weltreich geworden, Tausende von deutschen Landsleuten wohnen in allen Teilen der Erde, deutsche Güter, deutsches Wissen, deutsche Betriebsamkeit gehen über den Ozean. An Sie also ergeht die ernste Pflicht, dieses größere deutsche Reich auch fest an das heimische anzugliedern!" Dieser energische, begeisternde Aufruf des Deutschen Kaisers am 25. Geburtstage des Reiches hat im Flottengesetz den Anfang seiner Verwirklichung gefunden.

Mit der Begeisterung allein, so unentbehrlich sie für alle große Thaten ist, ist es freilich nicht gethan. Zu dem warmen Herzen muß auch die klare Einsicht in das, was not thut, kommen. Und hier erwächst allen Freunden eines erstarkenden Deutschlands noch eine große Aufgabe der Aufklärung und Belehrung. Ebenso wie über Umfang und Tragweite unserer Seeinteressen, seien sie politische oder wirtschaftliche, muß über Wesen, Einrichtungen und Ziele der Kriegsmarine noch in weitem Maße Erkenntnis verbreitet werden. Unser Volk muß auch im einzelnen darüber unterrichtet sein, um was es sich handelt, was erforderlich ist. Nicht nur die Unbekanntschaft mit der Eigenart einer der Existenzbedingungen der Nation ist zu vertreiben, sondern auch der Wust falscher Vorstellungen, der die richtigen Wege überwuchert. Ein treffliches Werkzeug für diese Zwecke bildet das soeben erschienene „Jahrbuch für Deutschlands Seeinteressen" von Nauticus. In klarer Form und knappem Rahmen werden dem Leser hier die Bedeutung unserer und der fremden Kriegsflotten, die Ausbreitung unseres Seehandels und unserer Seeschiffahrt, die Verhältnisse in unseren Hauptstützpunkten, die Zustände in unserem Schiffbau, das Interesse der gesamten Bevölkerung an all diesen Dingen, die Notwendigkeit einer starken Seegewalt u. a. m. erläutert.

Moment bei Abfeuerung eines Torpedos.

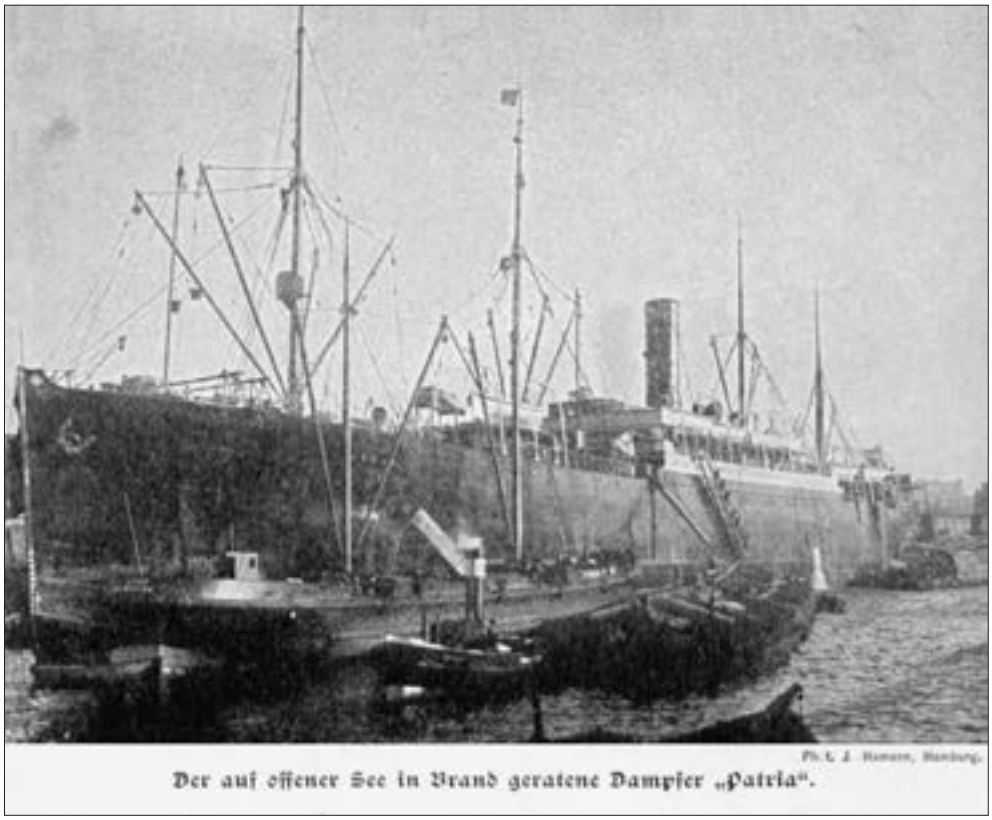
Moment, wo der Torpedo den Kampfmantel verlassen hat.

Moment, wo der abgefeuerte Torpedo unter Wasser geht.

Wir geben im nachstehenden einen Auszug aus dem besonders interessanten Artikel, der vom Torpedowesen handelt — einem Gebiet, das noch sehr viel verschiedene Auffassungen und Irrtümern heimgesucht wird. Werden doch im Lande noch häufig sogar die Begriffe „Torpedo" und „Torpedoboot" durcheinandergeworfen! Es ist dies dadurch zu erklären, daß der Torpedo, das Geschoß, seinem Wesen und Verhalten nach einem kleinen Fahrzeug nicht unähnlich ist, und daß das Torpedoboot, das Schiff, durch seine Geschwindigkeit und Angriffsweise eine gewisse Verwandtschaft mit seiner Hauptwaffe, dem Torpedo, aufweist.

Der Gedanke, Schiffe an ihrer verletzlichsten Stelle, nämlich unterhalb der Wasserlinie, anzugreifen, ist sehr alt; Versuche dieser Art reichen zurück bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Neue Anregungen für diese Kampfesweise unter dem Wasser gab die Erfindung der modernen Sprengstoffe wie Dynamit und Nitroglycerin. Der Torpedo ist ein unterseeisches Sprenggeschoß von länglich runder Gestalt, einer Zigarre nicht unähnlich, das aus einer Art Kanone, dem Lanzierrohr, in der Richtung auf ein bestimmtes Ziel ins Wasser geworfen wird. Mit dem Eintritt in das Wasser beginnen zahlreiche, sehr sinnreich erdachte und angeordnete Mechanismen im Innern des Torpedos ihre Thätigkeit. Die durch stark komprimierte Luft bewegte Maschine fängt an zu arbeiten und treibt mittelst zweier Schrauben den Torpedo in der ihm durch das Rohr er-

Abschuss eines Torpedos. Die Woche, Nr. 18, 15. 7. 1899, S. 701



»Der auf offener See in Brand geratene Dampfer ›Patria‹«. Die Woche, Nr. 37, 25. 11. 1899, S. 1451

Prinz Heinrich wurde auf seiner Ostasienreise abgelichtet.[95] »Die Woche« konzentrierte ihre fotografische Berichterstattung 1899 auf den sogenannten Transvaal-Krieg, in dem Großbritannien gegen die Buren die Vorherrschaft in Südafrika eroberte. Zu sehen waren Fotos englischer Paraden, englische Feldartillerie im Lager, Truppentransporte und gefangene britische Offiziere.[96] Die Auswahl der Bilder war parteiisch: Die Öffentlichkeit in Deutschland war antibritisch eingestellt und neigte überwiegend den Buren zu.

Wie sehr die Wochenillustrierten nicht nur hinsichtlich der Themen, sondern auch hinsichtlich der Verwendung ästhetischer Gestaltungsmittel wie Kamerastandpunkt und Bildausschnitt das Modell der ›Optischen Berichterstattung‹ waren, zeigen einige Bilder der »Woche« vom Juli 1899. Das Foto »Torpedobootsdivision in Fahrt, von rückwärts gesehen«[97] entspricht perfekt der Beschreibung des Films Die »A« Torpedo-Division in Angriffsstaffel (siehe Film Nr. 9 im Pro-

95 Die Woche, Nr. 34, 4. 11. 1899, S. 1332.
96 Die Woche, Nr. 41, 23. 12. 1899, S. 1616–1618; Nr. 42, S. 1656–1658.
97 Die Woche, Nr. 18, 15. 7. 1899, S. 702.

gramm des Hansa-Theaters vom September 1900). Und die fotografischen Momentaufnahmen vom Abschuss eines Torpedos erinnern an die Beschreibung des Films Torpedoboot »G 89« im Angriff (siehe Film 10 im gleichen Programm).[98] Tatsächlich stammen die Fotos jedoch nicht von der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, welche die genannten Filme im Frühsommer 1900 gedreht hat, sondern wurden der Illustrierten »Die Woche« ein Jahr zuvor von der Fotoagentur M R & O geliefert.[99]

Ihr Modell fand die kinematographische Berichterstattung an den Wochenillustrierten auch hinsichtlich der Strategien zur Visualisierung von Ereignissen, von denen (noch) keine Bilder verfügbar waren: Da aktuelle Aufnahmen »[z]um Besuch des deutschen Kaiserpaares in England« noch nicht vorlagen, brachte »Die Woche« vom 25. November 1899 Porträtfotos der hohen Gäste.[100] Mit der Bildunterschrift »Der auf offener See in Brand geratene Dampfer »Patria«« veröffentlichte »Die Woche« in derselben Ausgabe eine Fotografie des intakten Schiffes im Hafen, wie es in seinem ursprünglichen Zustand vor der Zerstörung durch die Flammen ausgesehen hatte.[101]

Da die internationalen Varietétheater ihr Programm in der Regel alle zwei bzw. vier Wochen wechselten, während die Illustrierten wöchentlich erschienen, war die Aktualität der Wochenillustrierten für die kinematographische Berichterstattung grundsätzlich nicht erreichbar. Allerdings konnten jederzeit neu eintreffende Filme ins laufende Programm der ›Optischen Berichterstattung‹ aufgenommen werden – was bei einer gedruckten Zeitschrift eine Sonderausgabe erfordert. Außerdem zeigte die Varieténummer ihre aktuellen Bilder in Bewegung, wohingegen in den Fotos der Illustrierten das Leben zu einem Augenblick gefriert. Das kinematographische Potential der Bewegungswiedergabe machte aktuelle Ereignisse in einer Unmittelbarkeit anschaulich, wie das zu dieser Zeit kein anderes Medium vermochte.

98 Die Woche, Nr. 18, 15. 7. 1899, S. 701.
99 Die Fotoagentur M R & O konnte nicht identifiziert werden. Vgl. Weise 1990. M R & O war ein häufiger Fotolieferant für Die Woche: vgl. Nr. 31, 14. 10. 1899; Nr. 32, 21. 10. 1899.
100 Die Woche, Nr. 37, 25. 11. 1899, S. 1449.
101 Die Woche, Nr. 37, 25. 11. 1899, S. 1451.

3.4

Joseph Garncarz

Film im Wanderkino

Die kommerziell betriebenen Wanderkinounternehmen waren wie die Varietétheater im Unterhaltungssektor tätig. Im Varieté konnte mit der ›Optischen Berichterstattung‹ eine eigene Film- bzw. Programmform entstehen, die sich vom Gesamtangebot des Varietés abhob. Das Wanderkino musste dagegen ein abwechslungsreiches Programm aus unterschiedlichen Filmformen bieten, weil es in aller Regel nichts als Filme zeigte. Zum wichtigsten Bestandteil der Wanderkinoprogramme avancierten fiktionale Filme, da diese den größten Unterhaltungswert hatten. Mit ›Naturaufnahmen‹, vor allem ›Reisebildern‹ sowie ›Industriebildern‹, die Arbeitsprozesse zeigten, entwickelte das Wanderkino jedoch auch ein eigenes Profil des nicht-fiktionalen Films.

Die Rolle des Wanderkinos für die Verbreitung des neuen Mediums

Bisher wurde in Anlehnung an die US-amerikanische Filmforschung[102] von deutschen Filmhistorikern die These vertreten, das ortsfeste Varieté habe das neue Medium Film in Deutschland popularisiert und damit die Voraussetzung für den Kinogründungsboom um 1905/06 geschaffen.[103] Auf der Basis der Fachzeitschriften der Artisten und Schausteller ist jedoch davon auszugehen, dass in Deutschland nicht das ortsfeste Varieté, sondern das Wanderkino dafür entscheidend war, dass sich die technische Novität der Kinematographie als neues Medium etablierte.[104]

Zwei Argumente sprechen dafür, dass das Wanderkino der Motor für die Verbreitung früher Filme in Deutschland war. Erstens haben die Wanderkinos erheblich mehr Zuschauer erreicht als die internationalen Varietétheater. Zwischen 1895 und 1907 zeigten weniger als 90 Varietébühnen Filmnummern, wohingegen etwa 500 Wanderkinounternehmen Filmprogramme zeigten. Zeigten 1897 nur fünf internationale Varietétheater in Deutschland Filme, so stieg ihre Zahl bis 1906 auf 33. Bis 1900 sind pro Jahr zwar deutlich weniger als 100 Standorte für Wanderkinos in Deutschland nachweisbar, danach

Standorte der Wanderkinos in Deutschland 1895–1914

102 Vgl. Allen 1980; Abel 1999; Musser 1990; Gomery 1992.
103 Müller 1994, Kap. 1; Garncarz 1998.
104 Vgl. Garncarz 2002 a; Garncarz, 2002 b.

stieg die Zahl der Standorte aber rasch an und erreichte 1906 gut 500. Auf der Basis der (geschätzten) durchschnittlichen Zahl der Spieltage und Vorstellungen pro Tag sowie der durchschnittlichen Kapazität der Spielstätten lässt sich die Zahl der maximal erreichbaren Zuschauer hochrechnen. Konnten im Jahr 1904 knapp 70 000 Zuschauer pro Woche eine ›Optische Berichterstattung‹ im Varieté sehen, so vermochten die Wanderkinos mehr als 1 Million Zuschauer pro Woche aufzunehmen.[105]

Zweitens erreichten die Wanderkinos nicht nur mehr Zuschauer als die Varietébühnen, die Filmnummern zeigten: Sie zogen vor allem breite Bevölkerungsschichten an. Knapp 80 % der Varietétheater, die in Deutschland nachweislich Filme spielten, waren in Großstädten angesiedelt, d. h. in Städten mit mehr als 100 000 Einwohnern. Die ›Optische Berichterstattung‹ wurde von internationalen Varietébühnen gezeigt, deren Besuch sich nur die kaufkräftigen oberen sozialen Schichten leisten konnten. Die Wanderkinos bedienten dagegen nicht nur Großstädte, sondern vor allem die mittleren Städte und die Kleinstädte mit weniger als 20 000 Einwohnern. Bis 1907 wurden nachweislich etwa 1300 verschiedene Orte in Deutschland von den Wanderkinos angefahren, so dass statistisch gesehen jeder deutsche Ort mit mehr als 5000 Einwohnern in dieser Zeit zumindest einmal besucht wurde. In welchem Maß unterschiedliche soziale Schichten zu den Adressaten der Wanderkinobesitzer zählten, lässt sich daran ablesen, dass Wanderkinos kurz nach der Jahrhundertwende eine Differenzierung der Eintrittspreise einführten. Der Schausteller Wilhelm Schmitz z. B. nahm 1901 für den 1. Platz 75 Pfg., für den 2. Platz 50 Pfg. und für den 3. Platz 30 Pfg.[106] Der Sitzkomfort und die Position der Sitze zur Leinwand war unterschiedlich: Der teuerste Platz war am bequemsten und am weitesten von der Leinwand entfernt.

Charakteristika des Wanderkinos

Die Schausteller unterhielten ihr Publikum im Unterschied zu den ortsfesten Varietés hauptsächlich mit Filmen. Sie zeigten ihre Filme in ambulanten Kinos, die sie mit sich führten. Diese bauten sie auf Festen, Märkten und Messen auf – nutzten also eine bestehende kulturelle Infrastruktur und präsentierten ihre Filmprogramme im Rahmen von Veranstaltungen, die mit Karussells, Schaukeln, Berg- und Talbahnen sowie Schießbuden auch andere Unterhaltungsangebote umfassten.

Die Größe der überwiegend als Familienbetriebe geführten Wanderkinounternehmen war sehr unterschiedlich. Es gab kleine Unternehmen wie das von Jean Geister. Andererseits gab es Unternehmen, die über mehrere Vorführbetriebe verfügten und eine herausragende Stellung am Markt erreichten. Heinrich Hirdt hatte 1908 »6 eigene Etablissements in Betrieb.«[107] Kleinere Wanderkinos bewegten sich in aller Regel in einem begrenzten Radius um den eigenen Wohnort. Große

105 Schätzung für das Varieté: 240 Spieltage pro Jahr und Varieté; eine Vorstellung pro Tag; durchschnittliche Größe eines Varietés: 700 Plätze. Schätzung für das Wanderkino: 9 Spieltage pro Monat und Unternehmen; 16 Vorstellungen pro Tag; durchschnittliche Größe eines Wanderkinos: 250 Plätze.

106 Stadtarchiv München. Oktoberfest-Repetitorium Akte 105, 1901.

107 Stadtarchiv München: Oktoberfest-Repetitorium Akte 136, 1908–1910.

Leilichs Cinematograf 1904

Wanderkinos bereisten weite Teile des Deutschen Reichs. Geister etwa beschränkte sich auf den Raum Aachen – Düsseldorf – Bonn, wohingegen Hirdt den ganzen Süden und Südwesten Deutschlands bereiste.

Je nach Betriebsgröße waren die Kinobauten von Wanderkinounternehmen unterschiedlich groß. Mit zunehmendem Erfolg des Wanderkinos konnten sich immer mehr Unternehmen immer prachtvollere Kinobauten leisten. Ab 1902 finden sich vermehrt Hinweise auf Wanderkinos, die als »rollende Paläste«[108] bezeichnet werden. Dabei handelt es sich nicht selten um 600 bis 700 Personen fassende, luxuriös ausgestattete Kinos mit prachtvoll gestalteten Fassaden und einer komfortablen Innenausstattung: »Die Sensation von Pirmasens bildete der hier in diesem Winter [1904/05] neuerbaute und zum ersten Male eröffnete Kinematographenpalast von Herrn Ludwig Ohr. Palast kann man das Geschäft mit Recht nennen, denn etwas Prunk- und Glanzvolleres kann man sich kaum denken. Die Fassade […] wirkt wie ein Monumentalbau und erhebt sich in der Mitte bis zu einer Höhe von 13 Metern. Reiche Vergoldungen, Spiegeleinlagen und Bildhauerarbeiten im Verein mit mehreren überlebensgroßen Figuren bilden einen Schmuck, an dem auch nicht eine Linie störend wirkt. Das Ganze wird abends von einer blenden-

108 Der Komet, Nr. 1125, 13. 10. 1906, S. 7.

den Lichthelle überflutet. 16 Flammenbogenlampen und ca. 800 Glühlampen in geschmackvollster Anordnung erzeugen ein immenses Lichtmeer. […] Große Bewunderung erregte auch die Riesen-Konzertorgel […] und wußte man nicht, ob man mehr die herrliche Musik oder die prächtige Fassade bewundern sollte. […] Das Innere reiht sich dem Äußeren ebenbürtig an, und ist man auf das Angenehmste überrascht über die elegante Ausstattung und die bequeme Anordnung der Sitzplätze und der Ein- und Ausgänge; der erste Platz erhebt sich in aufsteigender Höhe und sieht mit seinen mit rotem Seidenplüsch überzogenen Sitzen und Lehnen aus, als sei man im Parkett eines modernen Stadttheaters.«[109]

Mit ihren ›rollenden Palästen‹ waren die Wanderkinobetriebe auf Festen, Märkten und Messen häufig die Attraktion schlechthin. So standen die Wanderkinos auf dem Münchner Oktoberfest in der Hauptreihe und waren die am prachtvollsten ausgestatteten Bauten auf der Festwiese. In der Dunkelheit signalisierte das Lichtermeer ihrer aufwändigen elektrischen Fassadenbeleuchtung den Stellenwert der Wanderkinos auf dem Festgelände. Die Münchner Stadtverwaltung nutzte diese modernen Schaupaläste, um die Anziehungskraft des Oktoberfestes noch zu erhöhen.[110]

Während Feste in der Regel in religiösen Traditionen verankert waren wie das Kirchweihfest (regional auch Kirmes, Kirbe, Kilbe oder Dult genannt), waren Messen bzw. Märkte Warenumschlagplätze für Zwischenhändler bzw. den Endverbraucher. Feste, Märkte und Messen wurden im Lauf des 19. Jahrhunderts zunehmend zu Vergnügungsstätten der Bevölkerung. Sie dauerten in der Regel zwei bis drei Tage, große Feste oder Messen wie das Münchner Oktoberfest und die Leipziger Schaumesse zwei bis drei Wochen. Da Feste und Märkte vergleichsweise häufig stattfanden, waren sie die beliebtesten Ziele der Wanderkinobesitzer. Der Transport zwischen den Orten erfolgte mit der Eisenbahn, deren Schienennetz so weit ausgebaut war, dass auch kleinere Orte auf diesem Weg erreichbar waren. Zum Transport eines großen Wanderkinos wurden bis zu zehn Eisenbahnwaggons benötigt.

Das deutsche Wanderkino ähnelte dem der europäischen Nachbarländer, wie aus Studien von Ernst Kieninger zu Österreich, Blaise Aurora zu Lothringen, Guido Convents zu Belgien und Aldo Bernardini zu Italien hervorgeht.[111] Da Stummfilme international verständlich waren und es in diesem Bereich keine großen kulturellen Unterschiede gab, waren Wanderkinounternehmen auch grenzüberschreitend tätig. Die aus Worms stammende Familie Bläser gastierte mit ihren Wanderkinos außer in Deutschland auch in Luxemburg, Österreich und Italien. Die Genfer Familie Praiß war in den Jahren 1899 bis 1909 in der Schweiz, in Deutschland und in Österreich unterwegs.

Das europäische Wanderkino unterschied sich vom US-amerikanischen signifikant: Die Studien über die Unternehmen Lyman H. Howe von Charles Musser und Cook & Harris von Kathryn H. Fuller zeigen, dass die amerikanischen traveling exhibitors in der Regel über kein ambulantes Kino verfügten, sondern bestehende Räumlichkeiten wie Gemeinde- oder Kirchensäle bespielten.[112] Zudem

109 Der Komet, Nr. 1042, 11. 3. 1905, S. 11.
110 Stadtarchiv München: Oktoberfest-Repetitorium Akte 106, 1901–1910.
111 Kieninger 1992; Aurora 1996; Convents 2000; Bernardini 2001.
112 Musser/Nelson 1991; Fuller 1996, Kap. 1; Lowry 1983.

Robert Melichs Specialitätentheater auf dem Kopstadtplatz während der Essener Kirmes 1889. Ansichtskarte

zeigten sie keineswegs nur Filme noch ausschließlich solche, die der Unterhaltung dienten. Viele Aufführungen hatten einen informativen und belehrenden Charakter, weil die Schausteller bei der Raumvergabe und Werbung auf Kirchen, Vereine oder Behörden angewiesen waren. Wanderkinos mit eigenen ambulanten Theatern gab es in den USA kaum, weil eine kulturelle Infrastruktur von Festen, Märkten und Messen nicht etabliert war[113] und weil die meisten kleineren Orte über keinen Eisenbahnanschluss verfügten, der für den Transport mobiler Kinobauten erforderlich war.

Entstehung des Wanderkinos

Das Wanderkino entstand auf der Basis der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts voll entwickelten kulturellen Tradition des fahrenden Schaustellergewerbes, das die kalendarischen Feste, Märkte und Messen nutzte, um ein kommerzielles Unterhaltungsangebot zu präsentieren. Die ersten Schausteller, die Wan-

113 Vgl. McNamara 1995.

derkinos betrieben, waren Besitzer von ambulanten Varietés, die meist ›Spezialitätentheater‹ genannt wurden. Sie wurden ebenso wie die späteren Wanderkinos von Fest zu Fest bewegt. Ein Beispiel hierfür ist das Spezialitätentheater der Familie Melich aus Dortmund, die mit ihren ambulanten Varietés in den Jahren zwischen 1889 und 1899 tourten. Der Begriff Spezialitätentheater bezeichnete seit den 1880er Jahren in Abgrenzung zu den städtischen und höfischen Bühnen eine Theaterform, die ein Nummernprogramm mit hoch spezialisierten Künstlern unterschiedlichster Sparten wie Artisten, Sängern und Tänzern anbot. Nummern mannigfacher Art wurden dabei wie im ortsfesten Varieté abwechslungsreich gemischt.

Es waren gerade Besitzer von Spezialitätentheatern, die auf Wanderkinobetrieb umsteigen konnten, da sie bereits über ambulante Theaterbauten verfügten. Die Umstellung der Spezialitätentheater auf kinematographische Darbietungen war technisch unkompliziert, da in die vorhandenen Einrichtungen lediglich Filmprojektor und Leinwand einzupassen waren, wie sie 1896/97 etwa die Hersteller H. O. Foersterling, Oskar Messter und Georg Bartling im Angebot hatten. Betreiber von Spezialitätentheatern waren zur Betriebsumstellung bereit, weil Filmvorführungen im Vergleich zu Artistenauftritten kostengünstiger waren und eine bessere Rendite versprachen. Von den 14 zwischen Juni 1895 und November 1896 im »Komet« nachweisbaren Besitzern von ambulanten Spezialitätentheatern stellten zehn auf Wanderkinobetrieb um, sieben von ihnen bereits in den Jahren 1896 bis 1898 (Melich, Fernando, August Schichtl, Schmidt, Carl Wallenda, Hundt, Praiß).

Bezugsmodus der Filme

Anders als für Varietétheater war das Mieten von Filmprogrammen für Wanderkinobetreiber nicht sinnvoll. Für sie war der Kauf von Filmen rentabler, da diese – oft bis zum physischen Verschleiß – über Jahre hin ausgewertet werden konnten. Weilte ein Wanderkinobesitzer jedoch längere Zeit an einem Ort, weil ein Fest mehr als zwei bis drei Tage dauerte, oder kehrte er im folgenden Jahr in denselben Ort zurück, so musste er für Abwechslung sorgen. Im Unterschied zu den internationalen Varietés und zum Deutschen Flottenverein setzte das Wanderkinogewerbe von Beginn an auf das 35 mm-Format, das den Zugang zu Filmen international auf breitester Basis gewährleistete. Wanderkinos führten ein mehr oder weniger großes Kontingent an Filmen mit, aus denen sich verschiedenste Programme zusammenstellen ließen. Bei der Münchner Polizeidirektion haben Bläser, Hirdt, Lindner und Leilich 1907 für ihre Programme auf dem Oktoberfest Listen mit jeweils 106, 81, 71 bzw. 43 Filmen eingereicht.[114] Diese vier Anbieter konnten in diesem Jahr auf dem Oktoberfest zusammen maximal 301 verschiedene Filme zeigen – maximal, da sie zum Teil die gleichen Filme mitführten. Bereits 1904 warb Heinrich Hirdt auf seinem Briefpapier mit dem Hinweis: »Täglich abwechselndes Programm. Verfüge über ein Repertoire v[on] 1000 Nummern.«[115]

114 Stadtarchiv München: Oktoberfest-Repetitorium Akten 932/2 und 933, 1907.
115 Stadtarchiv München: Oktoberfest-Repetitorium Akte 117, 1904.

Die Zahl von 1000 Filmen war möglicherweise übertrieben. Mit den 81 Filmen, die Hirdt der Polizeidirektion München drei Jahre später vorgelegt hat, konnte er aber wohl kaum ein täglich wechselndes Programm auf größeren Volksfesten spielen. Zumindest die großen Wanderkinobetriebe benötigten ein Repertoire von einigen hundert Filmen, um über zwei bis drei Wochen attraktive und abwechslungsreiche Programme flexibel gestalten zu können – auch in Reaktion auf konkurrierende Wanderkinos am selben Ort.

Die Wanderkinounternehmen bezogen ihre Filme in der Regel direkt bei den Herstellern. Diese inserierten ihre Produktionen in der einschlägigen Schaustellerzeitschrift »Der Komet«. Deutsche Produzenten, die regelmäßig Anzeigen schalteten, waren Oskar Messter (ab 1896), die Internationale Kinematographen-Gesellschaft (ab 1901) und Jules Greenbaums Deutsche Bioscope-Gesellschaft (ab 1902). Einigen wenigen deutschen Anbietern stand eine von Jahr zu Jahr zunehmende Zahl ausländischer Produzenten gegenüber, die zudem jeweils deutlich mehr Anzeigen schalteten. Dazu gehörten u. a. die amerikanische Firma S. Lubin (ab 1901), die französischen Firmen Pathé (ab 1901) und Gaumont (ab 1903), die britische Warwick Trading (ab 1903) und die italienische Cines (ab 1906). Die Schausteller konnten die inserierten Filme direkt bestellen oder sich den jeweiligen Verkaufskatalog zuschicken lassen. Bis zur Gründung deutscher Niederlassungen – Pathé eröffnete im letzten Quartal 1903 eine Filiale in Berlin – bestellten die Schausteller im Ausland, es sei denn es gab einen deutschen Generalvertreter wie Gustav Leis aus Pirmasens für die amerikanische Firma S. Lubin.[116] Mit steigender Konkurrenz gingen Wanderkinobesitzer um 1904/05 dazu über, ihre Filme nicht bis zum physischen Verschleiß auszuwerten, sondern vorher weiterzuverkaufen.

116 Der Komet, Nr. 831, 2. 3. 1901, S. 26.

3.5

Joseph Garncarz

Der nicht-fiktionale Film im Programm der Wanderkinos

Bot das Varieté mit seiner Filmnummer eine ›Optische Berichterstattung‹ über aktuelle und für das Publikum relevante Ereignisse, so war im Wanderkino ein Unterhaltungsangebot zu sehen, das aus einer abwechslungsreichen Folge verschiedener visueller Sensationen bestand. Dieser Unterschied in der Programmierung ging darauf zurück, dass die kinematographische Darbietung im Varieté nur eine Nummer unter vielen anderen war – die vorgeführten Filme konnten eine derart spezialisierte Funktion erfüllen, weil sie nicht Alleinunterhalter des Abends waren. Zudem war das Interesse der oberen sozialen Schicht an aktueller Bildberichterstattung größer als in der Gesamtbevölkerung. Da das Wanderkino sein gesamtes Programm hauptsächlich mit Filmen bestritt und die breite Bevölkerung ansprach, musste es die Unterhaltungswerte eines Varietéabends kinematographisch vermitteln. Vielfalt der Attraktionen – das war der kleinste gemeinsame Nenner für die Filmprogramme der Wanderkinos.

Während die internationalen Varietétheater ihre Programme ausführlich in eigenen Hauszeitschriften bewarben, ist die Quellenlage für die Filmprogramme der Wanderkinos sehr dürftig. Wenn Wanderkinos überhaupt in ihren Ankündigungen einzelne Filmtitel nannten, so geschah dies entweder mündlich durch Ausrufer oder durch Handzettel bzw. Plakatanschläge, die offenbar kein deutsches Archiv systematisch gesammelt hat. Informationen über Wanderkinoprogramme gehen häufig auf Polizeiinspektoren zurück, welche die Vorstellungen besuchten, um die moralische Akzeptanz der Filme zu beurteilen und ggf. Verbote für einzelne Filme auszusprechen. Die Inspektoren legten ihre Beobachtungen schriftlich nieder und lieferten bisweilen auch Beschreibungen des ganzen Filmprogramms. Ab und an sind einzelne gedruckte Wanderkinoprogramme in Stadtarchiven überliefert, wenn sie den Behörden bei Gelegenheit eines Schriftwechsels eingereicht wurden. Aufgrund der im Vergleich zum Varieté deutlich schmaleren Quellenbasis können Aussagen zu Filmprogrammen von Wanderkinos nur Beispielcharakter haben.

Charakteristika der Programmierung

Nachmittags wurde von den Wanderkinos in der Regel mit abwechslungsreichen Programmen das Familienpublikum angesprochen. Die Vorführungen waren für beide Geschlechter und alle Altersklassen bestimmt. Abends richteten sich mitunter sogenannte ›Separatvorstellungen‹ ausschließlich an männliche Erwachsene mit ›Herrenabendfilms‹, deren Attraktionswert in der Zurschaustellung weiblicher Nacktheit bestand.[117] Solche Spezialvorstellungen werden hier nicht behan-

117 Vgl. Kieninger 1999.

delt. Im Folgenden werden fünf Wanderkinoprogramme exemplarisch unter dem Gesichtspunkt vorgestellt, wie Filme im Wanderkino programmiert wurden und welche Formen des nichtfiktionalen Films im Rahmen dieser Institution entstanden sind. Alle Wanderkinos, deren Programme hier analysiert werden, gehörten mit einer Fläche zwischen 192 und 250 Quadratmetern bzw. 250 bis 340 Plätzen zu den ›rollenden Palästen‹, so dass die gewonnenen Erkenntnisse nicht ohne weiteres für die gesamte Wanderkinobranche verallgemeinert werden können.

Das Wanderkino von Ludwig Praiß aus Genf gastierte 1902 in Klein- und Mittelstädten wie Bern, Sankt Ludwig, Konstanz und Würzburg. Einen auf violettes Papier gedruckten Handzettel hat Praiß seinem Antrag auf Genehmigung eines Platzes in Düsseldorf beigelegt, der abgelehnt wurde.[118] Das Programm umfasst 13 Filmnummern:

1. Die Katastrophe von Martinique, vermutlich Catastrophe de la Martinique (FR 1902, Pathé) von Ferdinand Zecca, realisiert mit den Mitteln des Trickfilms, nicht-fiktional.
2. Die Krönungsfeierlichkeiten des Königs Eduard VII. in London, möglicherweise The Coronation of Their Majesties (GB 1902), nicht-fiktional: ein ›Pre-enactment‹ von 350 ft, das Georges Méliès im Auftrag von Charles Urbans Warwick Trading vor der Krönung in seinem Studio in Montreuil inszenierte, weil im Innenraum der Westminster Abbey nicht gedreht werden konnte. Da nicht auszuschlie-

118 Stadtarchiv Düsseldorf: Die öffentlichen Vergnügungen, III 5756, Schreiben von L. Praiß vom 14. 2. 1903 an die Königliche Polizeidirektion Düsseldorf.

Theater L. Praiß.
Ohne Konkurrenz! Ohne Gegner! Phono- Ueberall riesiger Erfolg!
Kinematograph
Die wirklich singenden und sprechenden lebenden Photographien in natürlicher Größe.
An Wochentagen nachmittags 4 Uhr Familien-Vorstellung. Abends 8 Uhr und 9 Uhr Hauptvorstellung.
Sonntags mehrere
Brillante Vorstellungen.
Tägliches Eintreffen von sensationellen Neuheiten.
Mehr 250 lebende Bilder, nur die neuesten interessanten Aufnahmen aus allen Weltteilen.
Unter anderem feinste und hochkomische Typen z. z. in künstlerischer Vollendung.
Sensation! Sensation!
Die Katastrophe von Martinique.
Die Krönungsfeierlichkeiten
des Königs Eduard VII. in London.
Die Elephantenkarawane vom Circus Barnum.
Eigene Aufnahme:
Der historische Festzug
vom Sechseläuten in Zürich 1902.
Die sechs Geschwister Donat,
die besten Akrobaten der Gegenwart.
Die Reise nach dem Monde,
Das kleine Rotkäppchen,
Der Weihnachtstraum,
Aschenbrödel
Charmante Zaubermärchen in wunderbarer Farbenpracht.
Ritter Blaubart,
Der Burenkrieg.
Keine Imitation sondern Originalaufnahmen vom Kriegsschauplatz.
Der Empfang der Burengenerale am englischen Hofe.
Neueste eigene Aufnahme:
Der
schweiz. Truppenzusammenzug 1902:
Der Schlussgefecht bei Urdorf. Defilieren des IV. Armeekorps am Sprotzenbacherfeld etc. etc.
Preise der Plätze: I. Pl. 80 Pfg., II. Pl. 60 Pfg., III. Pl. 40 Pfg.
Kinder unter 10 Jahren bezahlen auf allen Plätzen die Hälfte.

Theater L. Praiß. Phono-Kinematograph: Wanderkinoprogramm aus dem Jahr 1902

ßen ist, dass Praiß unter diesem Titel nicht (bzw. nicht nur) den Film von Méliès, sondern (auch) weitere Aufnahmen von den Feierlichkeiten in London gezeigt hat, lässt sich die tatsächliche Länge dieser Filmnummer nicht angeben.[119]

3. Die Elephantenkarawane vom Circus Barnum, nicht identifiziert.
4. Der historische Festzug vom Sechseläuten in Zürich 1902, laut Programmzettel »eigene Aufnahme« von Praiß, nicht-fiktional.
5. Die sechs Geschwister Donaf, die besten Akrobaten der Gegenwart (FR 1902, P: Pathé), 55 m, nicht-fiktional.
6. Die Reise nach dem Monde, laut Programmzettel »die neueste Feerie, der längste bis jetzt existierende Felms [sic] Ein Band von 400 Meter[n]«: Es handelt sich um Voyage dans la lune (FR 1902, P: Star-Film) von Georges Méliès, 260 Meter, fiktional.
7. Das kleine Rotkäppchen, nicht identifiziert, laut Programmzettel »Zaubermärchen in wunderbarer Farbenpracht«, fiktional.
8. Der Weihnachtstraum, nicht identifiziert,[120] laut Programmzettel »Zaubermärchen in wunderbarer Farbenpracht«, fiktional.
9. Aschenbrödel (US 1900, P: Lubin), laut Programmzettel »Zaubermärchen in wunderbarer Farbenpracht«, 400 Fuß, fiktional.
10. Ritter Blaubart, vermutlich Barbe bleue (FR 1901, P: Star-Film) von Georges Méliès, laut Programmzettel »theatralische Zauberfeerie in vier Akten und 30 Bilder[n], Ablaufzeit zirka 20 Minuten«, 210 Meter lang, fiktional.
11. Der Burenkrieg, nicht identifiziert, laut Programmzettel »keine Imitation sondern Originalaufnahmen vom Kriegsschauplatz«, nicht-fiktional.
12. Der Empfang der Burengenerale am englischen Hofe, wahrscheinlich Empfang der Burengeneräle in England (1902), angeboten von der Deutschen Bioscope, 100 Fuß, nicht-fiktional.
13. Der Schweizer Truppenzusammenzug 1902: Das Schlussgefecht bei Urdorf. Defilieren des IV. Armeekorps am Spreitenbacherfeld etc. etc., laut Programmzettel »neueste eigene Aufnahme« von Praiß, nicht-fiktional.

Als weitere Beispiele mögen die Wanderkinoprogramme von Heinrich Ohr, Heinrich Leilich, Theodor Bläser und Peter Lindner dienen, die am 24. September 1905 nachmittags auf dem Münchner Oktoberfest gezeigt wurden. Nur diese vier Wanderkinounternehmen waren von den Behörden für das Oktoberfest des Jahres 1905 zugelassen, so dass für den Nachmittag des 24. September eine vollständige Momentaufnahme des kinematographischen Angebots auf dem Münchner Volksfest vorliegt. Die Programme sind überliefert, weil die Königliche Polizei-Direktion die Kinematographen zu diesem Zeitpunkt überprüfen ließ. Der Kriminalschutzmann Andreas Trautmann inspizierte die Wanderkinos von Bläser und Lindner, sein Kollege Josef Schmäling die von Ohr und Leilich.[121] Die Liste mit den handschriftlich festgehaltenen Filmtiteln wird im Folgenden durch filmographische Angaben aus verschiedenen Quellen ergänzt:

119 Für Hinweise auf britische Filme zur Krönung sei Stephen Bottomore gedankt.
120 Birett 1991 gibt acht Filme mit diesem oder einem fast gleich lautenden Titel an.
121 Staatsarchiv München: Polizei Direktions Akten zum Oktoberfest, Nr. 930/1.

Ohr zeigte folgendes Programm:

1. Das Kind und die Katze, nicht identifiziert.
2. Exzentrischer Walzer (FR 1905, P: Théophile Pathé), 30 m, nicht-fiktional. Beworben unter dem Label »Tänze«.[122]
3. Ein Walfischfang, wahrscheinlich: Walfisch-Jagd (GB 1905, P: Warwick), 156 m, nicht-fiktional, beworben als »lehrreich, einzig dastehend, sensationell«.[123]
4. Eine Scene des Russisch-Japanischen Krieges, nicht identifiziert.

Leilichs Programm umfasste folgende Filme:

1. Die schöne Fee, nicht identifiziert.
2. Der kleine Landstreicher, nicht identifiziert.
3. Die lange Hose, nicht identifiziert.

Bläser zeigte:

1. Fischfang im Meer,[124] 100 m, nicht-fiktional, beworben als »hochfein« unter dem Label »scharfe Natur-Aufnahmen«.[125]
2. Eine Bergbahn in der Schweiz, nicht identifiziert.
3. Die Perücke (FR 1905, P: Pathé), beworben unter dem Label »komische und Akrobaten-Szenen«,[126] 35 m, fiktional.
4. Controle durch Vorgesetzte in der Kasernstube, nicht identifiziert.
5. Das Maximilianeum mit der Maximiliansbrücke und dem Karlstor, nicht identifiziert, wahrscheinlich eine Lokalaufnahme Bläsers, nicht-fiktional.
6. Eine Reise mit Hindernissen, nicht identifiziert.

Lindners Programm umfasste folgende Filme:

1. Angriff eines Hügels: Krieg zwischen Japan und Russland, wahrscheinlich Der letzte Angriff auf einen Hügel (FR 1904, P: Pathé) 30 m, beworben als »Aktualitäten und Kriegs-Szenen«.[127]
2. Zahlungsunfähige Gäste (FR 1905, P: Pathé), 60 m, fiktional, Lustspiel.
3. Fuchs und Kaninchen (FR 1904, P: Pathé), 20 m, fiktional, Drama.
4. Hinter dem Objektiv, nicht identifiziert, fiktional. Auch Bläser führte diesen Film mit sich, unter der Rubrik »Akrobatische-, Phantastische- und Verwandlungs-Szenen«.[128]
5. Spanisches Ballett (FR 1905, P: Pathé), 20 m, nicht-fiktional.
6. Töchter des Teufels, nicht identifiziert.
7. Petersplatz in Rom, nicht identifiziert.

122 Der Komet, Nr. 1071, 30. 9. 1905.
123 Der Komet, Nr. 1062, 29. 7. 1905.
124 Vermutlich identisch mit Fischfang am Meer und Fischfang auf hoher See bzw. Fischfang auf offenem Meer (FR 1905, P. Pathé).
125 Der Komet, Nr. 1060, 15. 7. 1905.
126 Der Komet, Nr. 1060, 15. 7. 1905.
127 Der Komet, Nr. 1043, 11. 3. 1905.
128 Stadtarchiv München: Oktoberfest-Repetitorium Akte 932/2, 1907.

8. Der kleine Apfeldieb (FR 1905, P: Pathé), 25 m, fiktional, beworben als »komische und Akrobaten-Szenen«.[129]
9. Der Sardinenfang (FR 1904, P: Pathé), 30 m, nicht-fiktional.

In diesen vom Nachmittag des 24. September 1905 auf dem Münchner Oktoberfest überlieferten Wanderkinoprogrammen sind ganz im Gegensatz zur Vielfalt eines Varieté-Programms nur Filme aufgeführt. Solche Programme dauerten in der Regel 15 bis 20 Minuten, so dass jede halbe Stunde eine Vorstellung stattfinden konnte. Länger dauerten die Programme in der Regel nur dann, wenn Wanderkinos ihr Angebot unabhängig von Festen, Märkten und Messen präsentierten. Auf Jahrmärkten im weitesten Sinn waren die Programme relativ kurz, weil das Wanderkino hier nur einen Beitrag unter vielen zur Unterhaltung des Publikums bieten konnte. Wer einen Jahrmarkt besuchte, erwartete in aller Regel eine breite Palette unterschiedlicher Attraktionen. Gastierte ein Wanderkino außerhalb dieses kulturellen Kontextes, so musste es allein für einen unterhaltsamen Nachmittag oder Abend sorgen. Daher waren die Programme in diesem Fall deutlich länger.

Um das Stammpublikum der Spezialitätentheater, aus denen viele Wanderkinounternehmen hervorgegangen waren, weiter zu binden, wurde die bewährte Nummerndramaturgie für die Filmprogrammierung übernommen. Das Nummernprogramm war keine Notlösung, sondern der Garant für gelungene Unterhaltung. Filme mit programmfüllender Länge stießen bei Wanderkinobetreibern oft auf Ablehnung. Charles Urban zum Beispiel bot seinen Kunden im »Komet« »Original-Filme vom Kriegsschauplatz« in Sibirien mit einer Länge von 240 Metern an. Die Rolle bestand aus neun Nummern, die zu einem Film montiert waren.[130] Der Verkauf war offenbar nicht zufrieden stellend – zwei Wochen später wurden sechs ›Bilder‹ aus diesem Film separat angeboten.

Die Wanderkinos zeigten möglichst abwechslungsreiche Programme. Diese Vielfalt wurde grundsätzlich durch eine Mischung unterschiedlicher Filmformen erreicht, wobei insbesondere fiktionale und nicht-fiktionale Filme gemischt wurden. Die Programme von Praiß, Bläser und Lindner sind dafür typische Beispiele. Konkurrierten mehrere Anbieter auf demselben Platz, so wurde mitunter von dieser Regel abgewichen, um sich voneinander abzuheben. Die Wanderkinobesitzer haben die Programme ihrer Konkurrenten beobachtet und das eigene Filmprogramm entsprechend eingerichtet. Setzte Ohr auf ein überwiegend nicht-fiktionales Programm, so präsentierte Leilich wahrscheinlich ausschließlich fiktionale Filme. Insofern lässt sich die Programmierung unterschiedlicher Filmformen als Angebotsdifferenzierung interpretieren, um das Publikum für die eigenen Vorstellungen zu gewinnen.

Was die Produktionsländer der programmierten Filme betrifft, so zeigen die Beispielprogramme einen Trend, den die statistische Auswertung aller in der Branchenpresse inserierten Filme, die Herbert Birett nachgewiesen hat, grundsätzlich bestätigt.[131] Im Unterschied zum Programm der internationalen Varietés

129 Der Komet, Nr. 1047, 15. 4. 1905.
130 Der Komet, Nr. 998, 14. 5. 1904.
131 Birett 1991, S. XVI.

war das Wanderkinoprogramm kein stark national geprägtes Phänomen, sondern wurde zu einem erheblichen Teil vom ausländischen Filmangebot bestimmt: Von 20 identifizierten Filmen der zitierten Programme stammen zwei (also 10 %) aus deutscher Produktion. Die Schweiz stellt mit den Lokalaufnahmen von Praiß ebenfalls zwei Filme. Aus britischer bzw. amerikanischer Produktion stammt jeweils nur ein Titel. Mit 70 % oder 14 Filmen stellen französische Firmen das größte Filmkontingent der Beispielprogramme. Pathé war der führende Filmhersteller: Die Hälfte aller identifizierten Filme stammt von dieser weltweit marktführenden Firma. Dass die Marktüberlegenheit von Pathé derart stark erscheint, geht auch darauf zurück, dass sich Pathé-Filme aufgrund der überlieferten Verkaufskataloge besser identifizieren lassen als Filme der meisten anderen Firmen.

Der fiktionale Film auf Erfolgskurs

Die Filmgeschichtsschreibung behauptet eine Dominanz des nicht-fiktionalen Films im frühen Kino bis etwa 1904 – eine Aussage, die durch die in den Fachzeitschriften inserierten Filme gestützt wird. Wird jedoch nicht das Angebot, sondern die Nachfrage betrachtet, so ändert sich die Sachlage signifikant:[132] Die Wanderkinounternehmen haben offenbar bevorzugt fiktionale Filme programmiert.[133] Zwar standen im Programm von Praiß acht nicht-fiktionalen Filmen nur fünf fiktionale gegenüber.[134] Die große Bedeutung der fiktionalen Filme im Programm von Praiß wird aber schon dadurch deutlich, dass ihre Länge auf dem Programmzettel zu Werbezwecken besonders herausgestellt bzw. sogar deutlich übertrieben wurde. So wird Die Reise nach dem Monde als »der längste existierende Felms [sic]« beworben, und der maximal 12 Minuten lange Film Ritter Blaubart soll »zirka 20 Minuten« dauern. Ein Längenvergleich zeigt zudem, dass die Vorführdauer der fiktionalen Filme die der nicht-fiktionalen in einem hohen Maß überwog: Die fiktionalen Filme, deren Länge sich nachweisen lässt, Die Reise nach dem Monde, Aschenbrödel und Ritter Blaubart haben eine durchschnittliche Länge von 197,3 Metern, was bei 16 Bildern pro Sekunde einer Laufzeit von knapp elf Minuten entspricht. Dagegen haben die beiden nicht-fiktionalen Filme, deren Länge bekannt ist, Die sechs Geschwister Donaf und Der Empfang der Burengenerale am englischen Hofe, eine durchschnittliche Länge von nur 42,75 Metern, was wiederum bei 16 Bildern pro Sekunde eine Laufzeit von knapp zweieinhalb Minuten bedeutet. Die fiktionalen Filme sind also beinahe fünfmal so lang wie die nicht-fiktionalen. In dem maximal einstündigen Programm von Praiß, das um 20 Uhr und um 21 Uhr begann, liefen damit allein die drei genannten fiktionalen Filme bei 16 Bildern pro Sekunde knapp 33 Minuten. Für das Programm von Lindner vom September 1905, dessen Filme

132 Auch Musser insistiert in seinen Forschungen zum frühen amerikanischen Film darauf, nicht nur mit Angebots-, sondern auch mit Nachfragedaten zu argumentieren. Vgl. Musser 1990; Musser 1991.

133 Es ist bisher nicht zufriedenstellend beantwortet, warum der fiktionale gegenüber dem nicht-fiktionalen Film so attraktiv ist, dass er das spätere Kinoprogramm beinahe allein bestimmt.

134 Ich gehe bei dieser Aussage davon aus, dass es sich bei dem nicht identifizierten Titel Die Elephantenkarawane vom Circus Barnum um einen nicht-fiktionalen Film handelt.

sich weitgehend identifizieren lassen, gilt ebenso, dass die fiktionalen Filme insgesamt länger als die nicht-fiktionalen dauerten.

Wenn verschiedene Wanderkinos auf demselben Jahrmarkt teilweise die gleichen Filme programmiert haben (was für das Münchner Oktoberfest belegt ist), so waren diese Filme beim Publikum offenbar besonders beliebt. In so gut wie allen nachweisbaren Fällen handelte es sich dabei um fiktionale Filme wie z. B. Auf dem Bummel gibt's viel Tummel (FR 1906, P: Gaumont), Die Maus in der Krinoline (FR 1906, P: Gaumont) und Die kleine Blinde (FR 1906, P: Pathé). Die gleichen Filme wurden von der Konkurrenz nicht am selben Tag programmiert, sondern meistens einige Tage später. So zeigte Ohr Auf dem Bummel gibt's viel Tummel am 27. September und Lindner am 5. Oktober 1907.[135]

Anhand der Programme lassen sich zwei dominante Genres des fiktionalen Films im Wanderkino festmachen, nämlich Märchen- und Trickfilme und Komödien: Märchen- und Trickfilme dominierten den fiktionalen Anteil an Praiß' Programm von 1902. Sie basieren auf Märchenstoffen oder knüpfen an beliebte Motive aus dem Märchenschatz an. Dabei erzählen sie durchaus Geschichten, erzielen ihre Wirkungen aber über komische und überraschende Effekte. Um diese zu erreichen, nutzen sie spezifische Gestaltungsmittel des neuen Mediums wie Stopptrick und Doppelbelichtung. Komödien dominierten dagegen die fiktionalen Anteile in den Beispielprogrammen des Jahres 1905. Komödien erzielen ihre Effekte im Wesentlichen über physische Attraktionen. Im wirklichen Leben nicht mögliches Handeln von Menschen (wie zum Beispiel eine Häuserwand hoch zu laufen) und Verkettungen von Ereignissen, die häufig in Katastrophen enden, sind typische Ingredienzien dieser *physical comedies*.

Während des Booms ortsfester Kinos scheinen sich in der Programmierungspraxis der Wanderkinos die Schwerpunkte verschoben zu haben. Was sich bereits im Vergleich der Beispielprogramme aus den Jahren 1902 und 1905 abzeichnet, wird durch die exemplarische Analyse des mitgeführten Filmkontingents eines Wanderkinobesitzers bestätigt: Die Komödien gewinnen gegenüber den Märchen- und Trickfilmen weiter an Bedeutung. 1907 kategorisierte Theodor Bläser für die Münchner Polizeidirektion 106 »auf der Oktoberfestwiese vorzuführende Bilder.«[136] Die Kategorien sind ›Naturaufnahmen‹, ›Theater und theatralische Szenen‹, ›Dramatische Szenen‹, ›Akrobatische, Phantastische und Verwandlungsformen‹, ›Humoristische Szenen‹ sowie ›Diverses und Aktualitätsformen‹. Die Filme dieser Kategorien haben folgenden prozentualen Anteil am Filmkontingent Bläsers:

41,5 %	Humoristische Szenen
22,6 %	Naturaufnahmen
11,3 %	Diverses und Aktualitätsformen
10,4 %	Akrobatische, Phantastische und Verwandlungsformen
8,5 %	Dramatische Szenen
5,7 %	Theater und theatralische Szenen

135 Vergleich der in den Akten der Münchner Polizeidirektion erhaltenen Wanderkinoprogramme (Staatsarchiv München).

136 Stadtarchiv München: Oktoberfest-Repetitorium Akte 932/2, 1907.

Auffällig in den oben vorgestellten Wanderkinoprogrammen ist das weit gehende Fehlen von Dramen, die im ortsfesten Kino zum tragenden Bestandteil der Programme wurden. Unter einem Drama ist hier ein Film zu verstehen, der einen Konflikt mit einer Vielzahl von Verwicklungen so darlegt, dass »Seelenqualen, Gefühlsschwingungen, Herzstocken, fliegender Atem [und] Tränen«[137] entstehen. In den Wanderkinos gab es in den ersten Jahren allein deshalb nur wenige Dramen, weil Filme in einem Nummernprogramm von 15 bis 20 Minuten zu kurz waren, um einen dramatischen Konflikt entfalten zu können. Zudem war das Drama der Kultur der Jahrmärkte mit ihrer Betonung physischer Aktionen und visueller Prachtentfaltung fremd. Erst als in den ortsfesten Spielstätten um 1908 eine große Nachfrage nach Dramen entstand, wurden dramatische Filme in nennenswerter Zahl auch in Wanderkinos programmiert.

Da das internationale Varieté so gut wie ausschließlich nicht-fiktionale Filme abgenommen hat und im Wanderkino der fiktionale Film eine wichtige Rolle einnahm, war das Wanderkino der Motor in Bezug auf die Produktion fiktionaler Filme. Da der Boom ortsfester Kinos ohne ein breites Angebot fiktionaler Filme nicht möglich gewesen wäre, ist das Wanderkino der eigentliche Wegbereiter dieser Entwicklung. Bestand der genuine Beitrag der Wanderkinos zur Entstehung von Filmformen in der forcierten Programmierung fiktionaler Filme, so bestand der spezifische Beitrag der ortsfesten Kinos darin, aus diesem Angebot die nicht zahlreich vertretenen Dramen selektiert und dadurch eine breite Produktion von Dramen initiiert zu haben.

Die Rolle der Aktualitäten im Wanderkino

Das Programm der Wanderkinos unterscheidet sich von dem der internationalen Varietés nicht nur durch die Rolle, die der fiktionale Film spielt, sondern auch durch den Status der Aktualitäten. Tragen die Aktualitäten im internationalen Varieté das Filmprogramm, so sind sie im Wanderkino nur ein Zusatzangebot.

Den oben aufgeführten Programmen von 1902 und 1905 zufolge geht die Zahl der im Wanderkino gezeigten Aktualitäten in diesem Zeitraum deutlich zurück. Praiß hatte 1902 sieben Aktualitäten in seinem Programm. Von den 22 im September 1905 von Ohr, Leilich, Bläser und Lindner auf dem Oktoberfest gezeigten Filmen können nur zwei (das sind 9 %) als Aktualitäten bezeichnet werden, nämlich die beiden ›Bilder‹ vom Russisch-Japanischen Krieg (Ohr Nr. 4 und Lindner Nr. 1). Im Filmkontingent, das Theodor Bläser 1907 der Münchner Polizeidirektion vorlegte, machen nicht-fiktionale Filme, also ›Naturaufnahmen‹ und ›Aktualitäten‹ (aber nicht alle unter ›Diverses‹ rubrizierten Filme) genau ein Drittel der gezeigten Filme aus. Der Anteil der Aktualitäten am Gesamtkontingent aller zu zeigenden Filme betrug jedoch nur 3,7 %.

Aktualitäten eigneten sich nicht zum ständigen Bestandteil von Wanderkinoprogrammen, weil die Filme nicht gemietet, sondern gekauft wurden. Ein gekaufter Film musste so lange eingesetzt werden, bis er amortisiert war. Aktualitäten konnten aber nur so lange eingesetzt werden, wie beim Publikum Interesse an den ge-

137 Mellini 1910, S. 1 f.

zeigten Ereignissen bestand. Allerdings konnten sie im Wanderkino über einen längeren Zeitraum ausgewertet werden als im Varieté, da die Wanderkinounternehmen ihr Publikum wechselten und zudem gerade in der Provinz Zuschauer fanden, die bewegte Bilder aktueller Ereignisse noch nicht gesehen hatten.

Im Programmkontext des Wanderkinos konnten Aktualitäten andere Funktionen erfüllen als im Varieté. Was im Varieté als Aktualität firmierte, war im Wanderkino oft primär ein handlungsbetonter Film. Offenbar war eine ganze Reihe der von Praiß programmierten Aktualitäten handlungsbetont: Die Katastrophe von Martinique zeigt mit den Mitteln des Trickfilms als ›Re-enactment‹ den Ausbruch des 1463 Meter hohen Mont Pelée am 8. Mai 1902, der die größte Stadt der Karibikinsel zerstörte.[138] Der Burenkrieg zeigte laut dem gedruckten Programm »Originalaufnahmen vom Kriegsschauplatz«, und eine eigene Produktion, Der Schweizer Truppenzusammenzug 1902: Das Schlussgefecht bei Urdorf. Defilieren des IV. Armeekorps am Spreitenbacherfeld etc. etc., brachte Aufnahmen einer militärischen Übung, die zur Demonstration der Schweizer Wehrbereitschaft diente. Die aufgeführten Wanderkinoprogramme des Jahres 1905 enthielten zwei Filme zum Russisch-Japanischen Krieg. Während ein Film nicht identifiziert werden kann, weil der Polizeiinspektor ihn lediglich als »Scene des Russisch-Japanischen Krieges« beschrieben hat, ist der andere ein handlungsbetonter Film: Der von Lindner programmierte Film Der letzte Angriff auf einen Hügel zeigt einen Teil der Schlacht selbst (wobei es für das zeitgenössische Publikum nicht ausschlaggebend war, ob es sich hierbei um ein ›Re-enactment‹ handelte oder nicht).[139]

Wanderkinobesitzer programmierten bevorzugt handlungsbezogene Aktualitäten. Sie trafen damit eine signifikante Auswahl aus dem Gesamtangebot an Aktualitäten, denn die meisten aktuellen ›Bilder‹ zu Kriegen, die in der Schaustellerzeitschrift »Der Komet« von den Filmproduzenten annonciert wurden, zeigten militärische Vorbereitungen wie Truppentransporte und -aufmärsche. Da die Filme, die neben ihrem Aktualitätswert handlungsbetont waren, von den Wanderkinobesitzern besonders nachgefragt wurden, sind sie von den Herstellern im »Komet« auch bevorzugt beworben worden. Pathé annoncierte ihre Filme nicht einfach als Aktualitäten, sondern als »Aktualitäten und Kriegs-Szenen.«[140] Und Georges Mendel warb mit folgenden handlungsbetonten Filmtiteln aus dem Russisch-Japanischen Krieg: »Einnahme einer Pagode durch die Russen, Hinrichtung russischer Spione durch Japaner, Hinrichtung japanischer Spione durch Russen, Besetzung, Plünderung, Brandstiftung, Mord der Bewohner einer Meierei in Korea etc. etc.«[141]

Neue Formen des nicht-fiktionalen Films

Zwei Formen oder Genres des nicht-fiktionalen Films dominierten in den Wanderkinoprogrammen auf dem Oktoberfest 1905, die 1902 im Programm von Praiß noch völlig fehlten: zum einen ›Reisebilder‹, die fremde Länder zeigen wie etwa Eine Bergbahn in der Schweiz und Petersplatz in Rom; zum andern ›Industriebil-

138 Vgl. Catalogue Pathé, zit. bei Bousquet 1993–1996, S. 869 f.
139 Vgl. Der Komet, Nr. 1043, 11. 3. 1905, S. 97.
140 Vgl. Der Komet, Nr. 1043, 11. 3. 1905, S. 97.
141 Der Komet, Nr. 1049, 29. 4. 1905, S. 33.

der‹, die arbeitende Menschen zeigen wie der von Lindner vorgeführte Sardinenfang (mit den Szenen »Fischermahl. Ausfahrt. Einziehen der Netze«)[142] und der von Ohr programmierte Film Walfisch-Jagd!, der von Warwick mit 156 m Länge ab 10. August 1905 ausgeliefert wurde. Ein Inserat beschreibt diesen Film: »Der Zuschauer sieht die Jagd von Anfang bis Ende mit all ihren Zwischenfällen bis zur schließlichen Zerteilung des Meeresungeheuers, das mehr als 70 000 Kilo wog. Reihenfolge der Bilder: 1. Schau im Mastkorb. 2. Kanone mit Harpune geladen. 3. Die Verfolgung. 4. Harpunenschuss in den Walfisch. 5. Auslassung des Harpunenseiles. 6. Auf zur Beute. 7. Der Walfisch längsseits. 8. Heimwärts. 9. Fertig zur Zerteilung. 10. Ausschneiden des Fettes. 11. Umkehrung des Walfisches, Aasvögel.«[143]

Auch in Bläsers Filmkontingent, aus dem er auf dem Münchner Oktoberfest 1907 seine Programme zusammenstellte, dominierten diese beiden Formen des nicht-fiktionalen Films:[144] ›Naturaufnahmen‹, die 22,6 % des Kontingents ausmachten, lassen sich etwa zu gleichen Teilen den nicht-fiktionalen Genres ›Reisebilder‹ und ›Industriebilder‹ zuordnen: Zu den ›Reisebildern‹ gehören Ansichten von Seen und Häfen wie zum Beispiel Panorama des Genfer Sees, Panorama des Wolfgangsees (FR 1906, P: Pathé) und Panorama von Port St. Martin sowie Filme, die das Reisen selbst zeigen wie Fahrt durch das Engadin in der Schweiz[145] oder Auffahrt auf den Pilatus (FR 1905, P: Pathé). Zu den ›Industriebildern‹ gehören etwa Fächerfabrikation in Japan,[146] Fischfang auf hoher See (den Bläser bereits zwei Jahre zuvor auf dem Oktoberfest gezeigt hatte), Im Reiche der Diamanten (FR 1907, P: Raleigh & Robert) und Konstruktion eines Fischerbootes (FR 1907, P: Pathé). Diese Filme wurden ›Naturaufnahmen‹ genannt, weil die jeweiligen Vorgänge – um eine häufige zeitgenössische Formulierung zu verwenden – »nach der Natur«[147] aufgenommen und vorgeführt wurden. Diese Formulierung unterstreicht den kinematographisch erzeugten ›Als-ob-Charakter‹ der Teilhabe an einem realen Geschehen. Auch wenn zeitgenössisch nur allgemein von ›Naturaufnahmen‹ die Rede ist, so ist es analytisch sinnvoll, diese in ›Reisebilder‹ und ›Industriebilder‹ zu differenzieren. Beide Begriffe wurden jedoch erst im Zusammenhang mit dem Boom ortsfester Spielstätten zu üblichen Genrebezeichnungen.

Nicht-fiktionale Filme entwickelten sich hinsichtlich ihrer ästhetischen Komplexität deutlich langsamer als fiktionale Filme. Der einzelne nicht-fiktionale Film bestand noch 1905 in der Regel nur aus einer oder ganz wenigen Einstellungen, so dass bei längeren Filmen in der zeitgenössischen Fachpresse in der Regel auch nicht von einem Film, sondern im Plural von Filmen (wie bei den oben erwähnten »Original-Filme[n] vom Kriegsschauplatz«) die Rede war. Auch der außergewöhnlich lange Film Walfisch-Jagd! ist hier kein Gegenbeispiel. Wie der Verkaufsanzeige zu entnehmen ist, befanden sich »[d]eutsche Titel vor jedem einzelnen Bilde.«[148]

142 Birett 1991, S. 565.
143 Der Komet, Nr. 1062, 29. 7. 1905, S. 1.
144 Stadtarchiv München: Oktoberfest-Repetitorium Akte 932/2, 1907.
145 Vermutlich Reise in die Schweiz (FR 1905, P: Pathé).
146 Vermutlich Fächerindustrie in Japan (FR 1907, P: Pathé).
147 Vgl. Artistische Nachrichten, Nr. 61, 1901: Die Formulierung wird hier benutzt, um die Authentizität eines Films über die pan-amerikanische Ausstellung in Buffalo zu unterstreichen.
148 Der Komet, 1905, Nr. 1062, 29. 7. 1905, S. 1.

»Kaffernfamilie vor ihrer Hütte«. Die Woche, Nr. 35, 11. 11. 1899, S. 1385

Einem Titel wie »Harpunenschuss in den Walfisch« folgte eine Einstellung, die genau dies zeigte, bevor ein neuer Titel wiederum auf das kommende ›Bild‹ verwies.[149]

Im Aufführungskontext des Wanderkinos dominierten also zwei Formen des nicht-fiktionalen Films, die zeitgenössisch wie bei Bläser oft als ›Naturaufnahmen‹ klassifiziert wurden: ›Reisebilder‹, d. h. Ansichten unbekannter, oft exotischer Gegenden, die häufig das Reisen durch diese Landschaften selbst zeigen, und ›Industriebilder‹, die Menschen bei der Ausübung verschiedener Tätigkeiten beobachten, oft bei unbekannten oder gefahrvollen Arbeiten. Beide dominanten Formen des nicht-fiktionalen Films konnten sich im Aufführungskontext des Wanderkinos etablieren, weil sie keine Aktualität beanspruchten. Zugleich bedienten sie die Bedürfnisse der Zuschauer nach Unterhaltung durch virtuelle Reisen in exotische Länder und durch virtuelle Teilhabe an menschlichen Tätigkeiten, die sie nicht selbst beobachten konnten. Das Publikum konnte Bilder fremder Länder in Bewegung sehen, die einen exotischen Reiz hatten, und es konnte Einblicke in Tätigkeiten gewinnen, die ihm bisher verschlossen waren.

›Industriebilder‹ waren ein weitgehend neues Filmgenre, während ›Reisebilder‹ bereits in den internationalen Varietétheatern gezeigt wurden. Im Unterschied zum Varieté, wo die Reisefilme ein fester Bestandteil der ›Optischen Berichterstattung‹ waren, wurden ›Reisebilder‹ im Wanderkino zu eigenständigen Nummern. Hatten

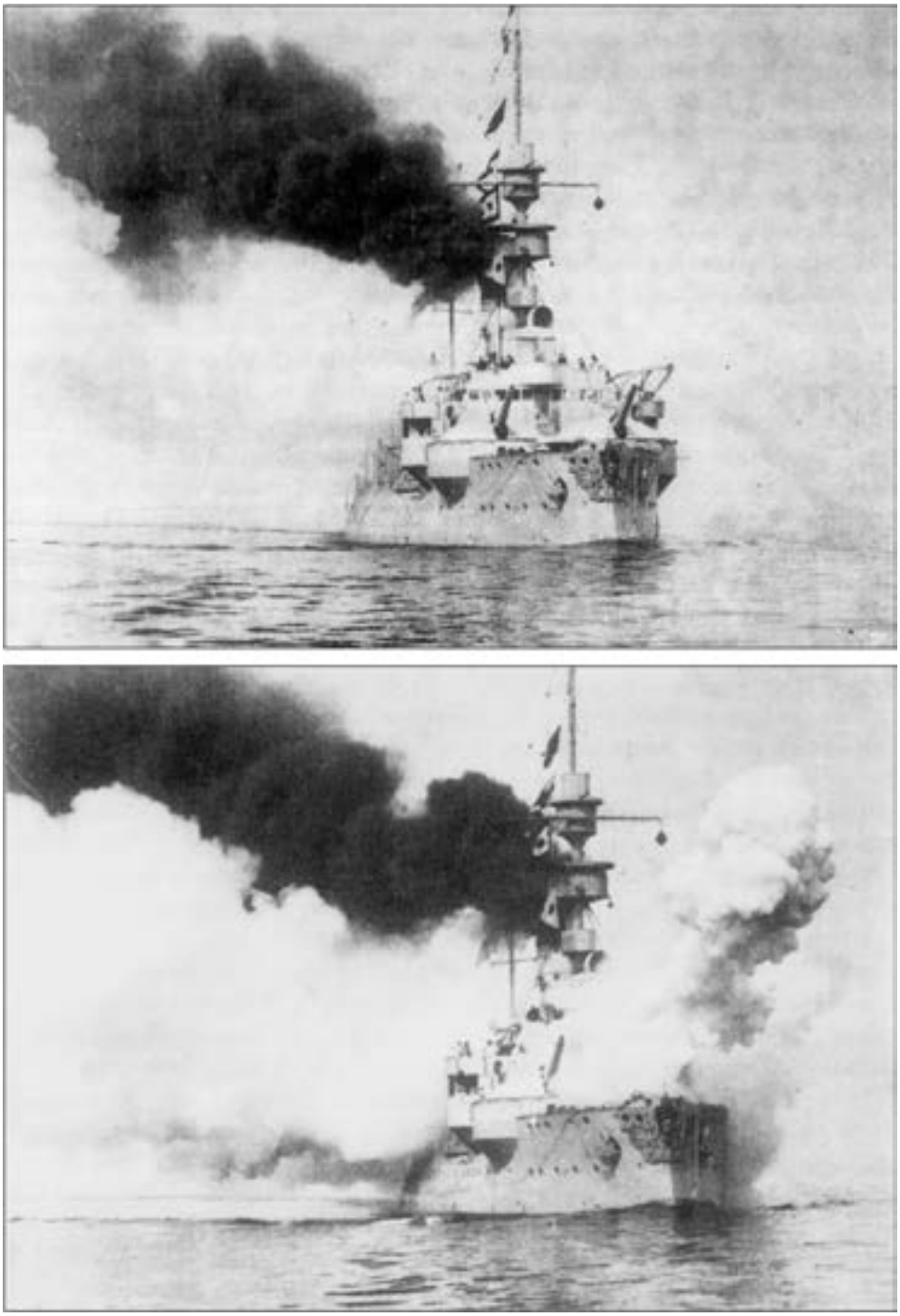
149 Berechnet man 5 Sekunden für jeden Titel (Filmtitel und 11 Zwischentitel), dann bleiben bei einer Filmlänge von 156 Metern und einer Laufzeit von 16 Bildern pro Sekunde pro Einstellung 40 Sekunden.

›Reisebilder‹ im Varieté allein aufgrund ihrer Positionierung im Rahmen der ›Optischen Berichterstattung‹ stets aktuellen Bezug, so waren sie im Wanderkino Projektionsflächen für die Wünsche des Publikums. Wie die ›Optische Berichterstattung‹ mit der späteren Wochenschau, so wurden auch ›Reise- und Industriebilder‹ als eigenständige Nummern zu einem festen Programmbestandteil der ortsfesten Kinos.

›Reise- und Industriebilder‹ als für den Aufführungskontext Wanderkino spezifische Formen des nicht-fiktionalen Films sind keine Erfindungen des neuen Mediums. Die Wochenillustrierten warteten bereits vor der Etablierung dieser Filmgenres mit illustrierten Reiseberichten und Bildreportagen aus fernen Ländern auf. So zeigte »Die Woche« 1899 etwa Fotos vom Badeleben an der Küste Italiens sowie Fotos aus Südafrika, u. a. eine »Kaffernfamilie vor ihrer Hütte, einen »Kaffernkraal im Betschnanaland« und einen »turmhohen Ameisenbau in Transvaal.«[150] Mit Fotos illustrierte Reportagen behandelten z. B. den Austernfang, die Straußenzucht, die Kaffeeproduktion oder die Arbeit der Kriminalpolizei.[151]

150 Die Woche, Nr. 34, 4. 11. 1899, S. 1344; Nr. 35, 11. 11. 1899, S. 1385–86.

151 Die Woche, Nr. 43, 26. 10. 1901, S. 1880–84; Nr. 44, 2. 11. 1901, S. 1922–27; Die Woche, Nr. 16, 1. 7. 1899, S. 621–625; Nr. 34, 4. 11. 1899, S. 1345–47.



S. M. Küstenpanzerschiff »Odin« im Gefecht (1900)

3.6

Martin Loiperdinger

Filmpropaganda des Deutschen Flottenvereins

Um die Jahrhundertwende war die Flottenrüstung ein zentrales Thema für die öffentliche Meinung im Deutschen Reich. Die weitreichenden Pläne des Staatssekretärs des Reichsmarine-Amts, Alfred von Tirpitz, sahen bis 1918 jedes Jahr den Bau von drei großen Kriegsschiffen vor, um binnen zwanzig Jahren mit insgesamt sechzig Schlachtschiffen zwei Drittel der britischen Flottenstärke zu erreichen. Politisch kontrovers behandelt wurden seinerzeit vor allem die außenpolitischen Gefahren des damit demonstrierten deutschen Weltmachtanspruchs sowie die Belastungen für die Staatskasse und deren Abwälzung auf weite Teile der Bevölkerung. Seit den 1960er Jahren hat eine Reihe von Historikern die außen- wie innenpolitischen Absichten und Folgen des »Tirpitz-Plans« analysiert. Auch der bemerkenswerte Einsatz von neuartigen Techniken der modernen Massenpropaganda durch das Reichsmarine-Amt und den Deutschen Flottenverein ist untersucht worden – allerdings beschränkt auf das gedruckte Wort, während visuelle Medien wie Lichtbild und Film weitgehend ignoriert werden[152] –, obwohl die Filmveranstaltungen, mit denen die Flottenpropaganda das Massenpublikum erreichen wollte, gut organisiert und unerwartet erfolgreich waren. Die Kinematographie war damals ein neues Medium. Ortsfeste Kinos waren noch so gut wie unbekannt. Die Filme waren kurz und wurden »lebende Photographien« genannt. Das heißt aber keineswegs, dass es sich bei den »lebenden Flottenbildern« um »primitive Filme« oder »rudimentäre Formen« des Mediums handelte.[153] Die Filmvorführungen des Deutschen Flottenvereins waren vielmehr sorgfältig und äußerst wirksam inszenierte audio-visuelle Aufführungsereignisse. Mediengeschichtlich sind sie in Deutschland der furiose Beginn einer systematisch betriebenen Filmpropaganda.

Die Finanzierung des Tirpitz-Plans war abhängig von der Billigung entsprechender Gesetzesvorlagen durch den Reichstag. Die Verfechter der Flottenrüstung standen deshalb im Jahr 1898 vor der Aufgabe, das erste Flottengesetz durchs Parlament zu bringen. Die öffentliche Meinung war der Aufrüstung der Marine nicht gewogen. Da die Sozialdemokraten gegen jegliches Wettrüsten mit Großbritannien heftig opponierten, war der Ausbau der Kriegsmarine vor allem in Arbeiterkreisen ausgesprochen unpopulär. Auch große Teile der Bevölkerung im Binnenland, vor allem in den katholischen Regionen im Westen und Süden, befürworteten die Flottenrüstung nicht. Für die Verabschiedung des ersten Flottengesetzes im Reichstag kam es entscheidend darauf an, die Abgeordneten der katholischen Zentrumspartei zu gewinnen. Das Reichsmarine-Amt startete deshalb klug organisierte Propagandamaßnahmen, um die konservativen Zeitungen

152 Die einzige Ausnahme ist Eley 1980, der den Filmvorführungen des Flottenvereins zwei Seiten widmet.

153 Eley 1980, S. 220 f.

zu beeinflussen. Die Presseoffiziere setzten indirekte Methoden der Public-Relations-Arbeit ein, die für die damalige Zeit sehr ungewöhnlich waren.[154] Was diese Maßnahmen auch immer bewirkt haben mögen – das erste Flottengesetz passierte Anfang April 1898 den Reichstag, und die Bearbeitung der Öffentlichkeit wurde im Reichsmarine-Amt für jeden künftigen Erfolg des Flottenprogramms als unabdingbar angesehen.

Flottenpropaganda

Um diese Beeinflussungsversuche nicht als staatliche Propaganda erscheinen zu lassen, war eine von der Regierung unabhängige Organisation zur Verbreitung des ›Flottengedankens‹ nötig. Unterstützt von Schwerindustriellen wie Friedrich Krupp, dessen Konzern neben Kanonen auch gepanzerte Platten für Kriegsschiffe herstellte, wurde am 30. April 1898 der Deutsche Flottenverein gegründet. In allen Regionen des Reichs fanden sich Honoratioren aus Verwaltung, Wirtschaft, Militär und Bildung bereit, für den ›Flottengedanken‹ zu wirken. Binnen 18 Monaten war ein Netz von zahlreichen Ortsgruppen mit insgesamt rund 200 000 zahlenden Mitgliedern entstanden. Zwischen 1906 und 1914 hatte der Deutsche Flottenverein konstant um die 300 000 individuelle Mitgliedschaften. Ganz abgesehen von der Unterstützung durch die Schwerindustrie ließ er auch gemessen an der Mitgliederstärke andere vaterländische Vereinigungen wie den Alldeutschen Verband und die Deutsche Kolonial-Gesellschaft weit hinter sich.[155] Der Deutsche Flottenverein war die bei weitem wichtigste nationalistische ›pressure group‹ im Deutschen Reich.

Die Propaganda-Aktivitäten des Deutschen Flottenvereins waren zunächst vor allem an die eigenen Mitglieder gerichtet, die als Multiplikatoren für den ›Flottengedanken‹ wirken sollten. Größter Posten im Budget war das monatlich erscheinende Vereinsorgan »Die Flotte«. Andere Publikationen waren Flottenhandbücher, die Wochenillustrierte »Überall«, ein touristischer Baedeker der Küstenregionen, diverse zur Verteilung bestimmte Broschüren und Bilderbogen sowie ein Leitfaden zur Durchführung lokaler Versammlungen. Diese fanden abends nach dem bewährten Schema statt: Die Ortsgruppe lud zu einem Konzert oder einer Darbietung vaterländischer Lieder ein oder zu Flottenbildern, die ein geschulter Vortragsredner mit einer Laterna magica projizierte. Zu solchen Veranstaltungen kamen hauptsächlich die Ortsgruppenmitglieder mit persönlichen Gästen, welche die Aufrüstung der deutschen Kriegsmarine schon von sich aus befürworteten. Derart herkömmliche Methoden der Vereinsbildung von Gleichgesinnten eigneten sich zur Organisation und Konsolidierung der Ortsgruppen, waren aber ungeeignet für die Verbreitung des sogenannten ›Flottengedankens‹ in den Kreisen der Bevölkerung, die einem Wettrüsten mit der Seemacht des britischen Empire reserviert oder ablehnend gegenüberstanden.

Im Unterschied zu vaterländischen Vereinen, die sich der militärischen Traditionspflege widmeten, war der Deutsche Flottenverein alles andere als selbstgenüg-

154 Vgl. Deist 1976.
155 Eley 1978, S. 330.

sam. Seine Aktivisten hatten eine Botschaft: Sie wollten dem deutschen Volk den ›Flottengedanken‹ nahe bringen, d. h. die für die beanspruchte Weltgeltung Deutschlands in der Konkurrenz der imperialistischen Staaten unbedingt notwendige Hochrüstung der Kriegsmarine. Der britische Historiker Geoff Eley hat darauf hingewiesen, dass die radikalen Nationalisten, die im Deutschen Flottenverein tonangebend waren, häufig soziale Aufsteiger waren, die im Gefolge der Reichsgründung zu wirtschaftlichem Wohlstand gekommen waren. Die Loyalität zum Deutschen Reich, dem sie ihren Aufstieg verdankten, stand für sie an erster Stelle. Sie waren antiklerikal und teilten die Ideologie der bürgerlichen Konkurrenz vom Erfolg des Tüchtigen. Obwohl sie politisch konservativ eingestellt waren und gegen weitergehende soziale oder politische Reformen opponierten, setzten sie auf den ›technischen Fortschritt‹ und eine weitergehende Industrialisierung und Urbanisierung, von der sie profitierten.[156]

Diese radikalen Nationalisten brachten den Deutschen Flottenverein in eine prekäre Lage, weil sie die Flottenpolitik der Regierung unterstützten und gleichzeitig als unzureichend anprangerten. Gemäßigte wie radikale Mitglieder waren sich einig, dass der Deutsche Flottenverein eine Volksbewegung sein müsse, geleitet von der Zielvorstellung, die Einheit der Nation herzustellen. Zur Erfüllung dieser Selbstverpflichtung hielten es viele Mitglieder für geboten, über die gebildeten Stände als primäre Adressaten hinauszugehen und auch den ›gemeinen Mann von der Straße‹ für das Vaterland zu überzeugen.

Dies war ein wichtiges Anliegen der öffentlichen Kampagne des Flottenvereins für das zweite Flottengesetz, über dessen Verabschiedung im Reichstag wieder die Stimmen des Zentrums entschieden. Aber selbst diejenigen Abgeordneten des Zentrums, die persönlich für die Gesetzesvorlage waren, zeigten sich zögerlich wegen des Drucks, der in ihren Wahlkreisen, die gegen das Flottengesetz eingestellt waren, auf sie ausgeübt wurde. Umso wichtiger erschien es den Verfechtern des Flottengesetzes, Unterstützung aus den Teilen der Bevölkerung zu erhalten, die wenig Enthusiasmus für die Aufrüstung der Kriegsflotte zeigten.

Aus Kölner Kreisen des Deutschen Flottenvereins wurde Tirpitz vorgeschlagen, die Marine selbst als Propagandamedium einzusetzen. Auf dem Höhepunkt der Kampagne im Mai 1900 fuhr eine ganze Flotille von Torpedobooten rheinaufwärts nach Karlsruhe und bot der katholischen Bevölkerung von Rheinland, Pfalz und Baden die Möglichkeit, die beeindruckenden Kriegsschiffe selbst in Augenschein zu nehmen.[157] So wurden diese selbst ein herausragendes Medium der Flottenpropaganda: In Verbindung mit volkstümlichen Militärkapellen und Jahrmarktatmosphäre waren die Schauwerte ihrer Kriegstechnik eine Attraktion auch für diejenigen, welche die Flottenrüstung nicht begrüßten.

Diese Torpedoboot-Werbetournee zur Annahme des zweiten Flottengesetzes führte eine neuartige Propagandamethode in die Flottenagitation ein: Die Gelegenheit zur unmittelbaren Anschauung der Kriegsschiffe selbst richtete sich mit der Aussicht auf ein sensationelles Wahrnehmungserlebnis an alle Schichten der Bevölkerung. In ähnlicher Weise versuchten Flottenausstellungen, Besucher mit großen Modellen von Kriegsschiffen anzulocken. Einen weniger aufwändigen

156 Eley 1978, S. 349 f.
157 Vgl. Deist 1976, S. 97.

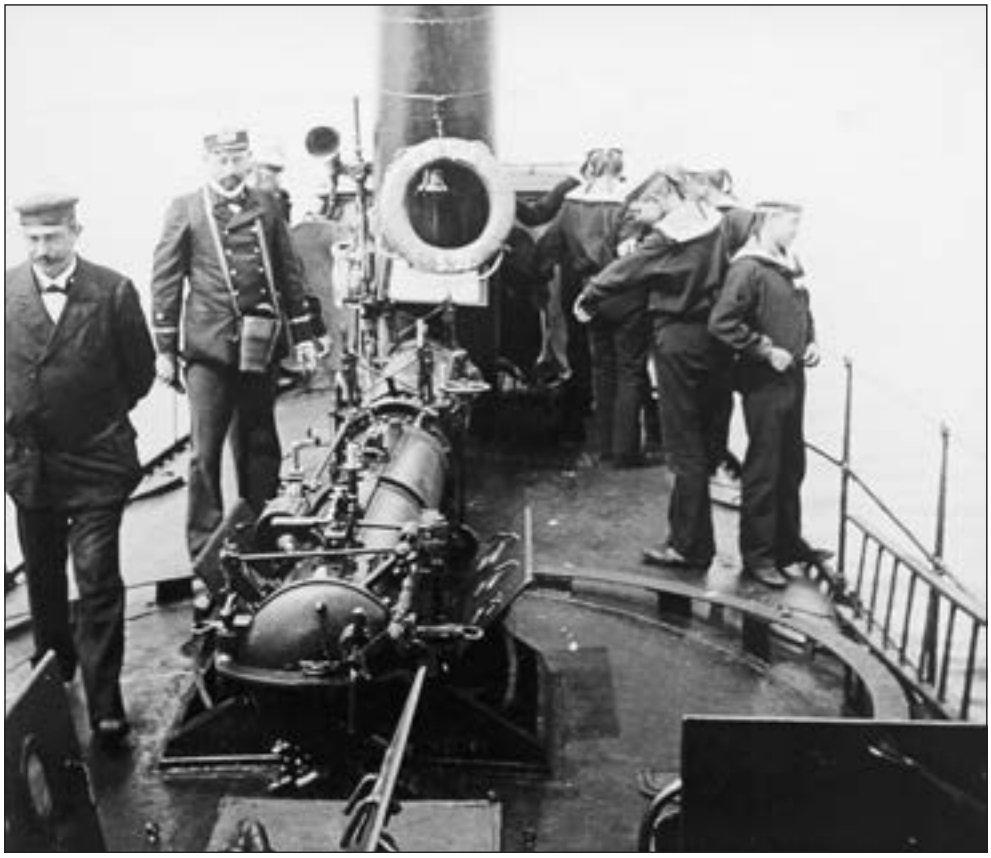
Anblick von Kriegsschiffen »in natürlicher Größe und Bewegung« durch Reproduktionen zu bieten, d. h. »lebende Photographien« dieser Schiffe vorzuführen, war eine Idee, die auf der Hand lag – zumal kommerzielle Filmhersteller die Attraktivität von Marine-Aufnahmen bereits erkannt hatten.

Filmaufnahmen deutscher Schiffe

Schon die ersten ›on location‹ in Deutschland gemachten Filmaufnahmen zeigten ein maritimes Ereignis: Vom 19. bis 24. Juni 1895 drehte der englische Filmpionier Birt Acres in Hamburg und Kiel mehrere Aufnahmen von den Feierlichkeiten zur Eröffnung des Nordostsee-Kanals – im Auftrag des Kölner Schokoladenfabrikanten Ludwig Stollwerck, der seinerzeit die deutsche Auswertung von Thomas A. Edisons Kinetoscope betrieb. Ende August waren im Kinetoskop-Salon am Hamburger Gänsemarkt fünf Filmstreifen mit Aufnahmen der Kanalfeier zu besichtigen, darunter Durchfahrt des ersten Dampfers durch die Holtenauer Schleuse und Landung des grossen Vergnügungs-Dampfers bei der Rückkehr von den Holtenauer Festlichkeiten.[158] 1897 nahm der deutsche Filmpionier Oskar Messter drei Stapelläufe großer Schiffe auf: am 14. April Stapellauf S. M. S. »Kreuzer Hertha«, am 4. Mai Stapellauf vom Kreuzer »Wilhelm der Grosse« und am 25. September Stapellauf des Kreuzers Fürst Bismarck auf der kaiserlichen Werft in Kiel.[159] Den Stapellauf des Panzerkreuzers »Fürst Bismarck« drehte auch ein Operateur der Société Lumière aus Lyon, dessen Aufnahme als Kiel. Lancement du »Fürst-Bismarck« im Angebotskatalog der französischen Firma erschien. Der Kameramann wurde wahrscheinlich – wie bereits Birt Acres zwei Jahre zuvor – von Stollwercks Hamburger Automaten-Filiale Kobrow & Co. betreut, die in der Hansestadt mehrere Jahre einen Vorführsaal des Kinematograph Lumière betrieb. Ende März 1898 schloss das Reichsmarine-Amt Kobrow & Co. unter Hinweis auf einen vorliegenden Katalog von weiteren Drehgenehmigungen aus, weil die Firma »französischer Agent« sei.[160]

Der ›einwandfrei deutsche‹ Filmproduzent Oskar Messter drehte in Kiel nicht nur aus kommerziellem Interesse, sondern auch im Auftrag des Reichsmarine-Amts, das seine Aufnahmen für »wissenschaftliche Untersuchungen« zu verwenden gedachte.[161] Messter drehte weitere Stapelläufe und machte sich auf diese Weise bei der Marine mit kinematographischen Aufzeichnungen nützlich, die für physikalische Messungen der Schiffsabläufe Verwendung fanden.[162] Darüber hinaus versuchte sich der Berliner Filmpionier überhaupt als quasi-offizieller Fotograf von ›lebenden Bildern‹ der kaiserlichen Marine zu etablieren: Er nutzte seine Kontakte zu höfischen Kreisen und wurde von der Großherzogin von Baden beauftragt, für eine Vorführung vor dem Kaiser Aufnahmen von der Kieler Woche zu machen. Für die Dreharbeiten im Juni 1899 bekam er sogar eigens den Werft-

158 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 76–82.
159 Vgl. Bilder-Verzeichniss. In: Loiperdinger (Hg.) 1995, S. 73, 74, 80.
160 BA-MA (Freiburg), RM 3/8971, S. 2: handschriftlicher »Akten-Vermerk«, undatiert mit Bezug auf ein Schreiben vom 29. 3. 1898.
161 Reichsmarine-Amt an Messter, 10. 9. 1897, Abschrift in BA, N 1275, zit. n. Koerber 1994, S. 42 f.
162 Vgl. Messter 1936.



Oskar Messter (links) auf einem Torpedoboot

dampfer »Aeolus« gestellt. Nach der erfolgreichen Präsentation seiner ›lebenden Photographien‹ vor Wilhelm II. am 10. September 1899 in Karlsruhe bat Messter prompt um eine Generalerlaubnis für weitere Flottenaufnahmen. Die preußische Gesandtschaft in Baden bestätigte ihm, dass er höchste Protektion genieße und deshalb auch künftig auf Unterstützung rechnen könne, verwies ihn aber für Drehgenehmigungen militärischer Vorgänge an die zuständigen Kommandanten.[163] Im November 1899 vereinbarte Messter mit dem Reichsmarine-Amt Aufnahmen der Kriegsschiffe »Odin« und »Vineta« sowie von Torpedobooten, die allerdings wegen schlechten Wetters missglückten. Anfang Dezember schien Oskar Messter am Ziel: Tirpitz selbst bemühte sich beim Kaiser »um jede nur mögliche Unterstützung sogar unter zeitiger Hintansetzung des Dienstes« für Messters Filmaufnahmen – unter Berufung auf ein vom Londoner Marine-Attaché zugesandtes Filmprogramm »Our Navy« des englischen Filmpioniers Robert W. Paul, das »in England auf Veranlassung der Navy League aufgenommen und in Lon-

163 Koerber 1994, S. 44.

don und in englischen Provinzstädten mit grossem Erfolge vorgeführt worden« sei.[164] Vom 22. bis 26. März 1900 drehte Messter in Kiel 18 Aufnahmen auf der Kaiserlichen Werft und auf Kriegsschiffen im Hafen.[165]

Neben dem mittelständischen Familienunternehmer Oskar Messter bemühte sich auch ein internationaler Filmkonzern, mit der kaiserlichen Marine zu einer umfassenden Zusammenarbeit für die Aufnahme und Verbreitung von »Flottenbildern« zu gelangen: Die American Mutoscope & Biograph Company, die mit Tochterfirmen in führenden Industrieländern wie Großbritannien, Frankreich, Belgien, Italien und als Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft auch in Deutschland vertreten war, hatte mit ihrer einzigartigen und patentgeschützten 68 mm-Filmtechnologie ein internationales Produktions- und Vertriebsnetz für die Projektion von Filmprogrammen vor großem Publikum aufgebaut. Die etwa 30 Sekunden dauernden 68 mm-Kurzfilme, deren Bildkader viermal so groß waren wie die von gewöhnlichen 35 mm-Filmen, wurden mit 20 bis 30 B/sec aufgenommen und projiziert. Die Projektion dieser Aufnahmen war offenbar von bestechender visueller Qualität: Berichte von Biograph-Vorführungen erwähnen oft die überraschende Schärfe der Bilder, das Fehlen störenden Flimmerns und die exzellente Fotografie des 68 mm-Formats. Biograph-Projektionen wurden als kompletter Vorführ-Service für große Säle oder Theater angeboten und zielten besonders auf das anspruchsvolle Publikum aus den besseren Kreisen der Gesellschaft. Renommierte Varieté-Theater wie das Palace Theatre in London oder das Hamburger Hansa-Theater mieteten »The Biograph« für die »optische Berichterstattung« über die internationale Hautevolee bei öffentlichen Zeremonien wie Militärparaden, Einweihungsfeiern, Staatsbesuchen, Hochzeiten, Begräbnissen etc.[166] Die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft wurde mit einem Kapital von 500 000 M. am 14. März 1898 gegründet. Direktor dieser selbständig arbeitenden deutschen Firma war ein gewisser Curt Harzer.[167] Durch eine exklusive Filmvorführung vor Kaiser Wilhelm II. erhielt die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft bereits 1898 Zugang zu höchsten Stellen – eine fundamentale Voraussetzung für die Genehmigung attraktiver Aufnahmen von öffentlichen Auftritten bekannter Repräsentanten der herrschenden Klassen.

Am 28. Mai 1900 verwandte sich Tirpitz erneut bei Wilhelm II. für die Aufnahme ›lebender Bilder‹ der kaiserlichen Flotte, und zwar wegen ihrer Öffentlichkeitswirkung bei den Besuchern der Varieté-Theater: »Diese Bilder werden in Spezialitäten-Theatern in Berlin und anderen Städten des deutschen Reiches dem Publikum vorgeführt und erregen stets lebhaftes Interesse.« Neben Messter stellte Tirpitz diesmal die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft heraus und regte einen kaiserlichen Befehl an, den Marineoffizieren während der Kieler Wo-

164 Angaben und Zitate nach BA-MA, RM 3/9871: »Notiz zum Immediatvortrage betreffend die Aufnahme lebender Photographien aus dem Marineleben«, gezeichnet von Heeringen, 4. 12. 1899, beigefügt das Filmprogrammheft »Our Navy«.

165 Vgl. die handschriftlichen Angaben zu Negativ 1–18 in: Oskar Messter, »Notizen über 129 Aufnahmen aus dem Jahr 1900«, BA N 1275, 69a. Vgl. dazu auch Loiperdinger/Pulch 1998.

166 Neuere Publikationen bieten eine Fülle von Material zur amerikanischen und zur britischen Mutoscope & Biograph Company. Vgl. Musser 1990; Brown/Anthony 1999; McKernan/Tempel (Hg.) 1999/2000.

167 Über Curt Harzer ist nichts weiter bekannt. Vgl. zur Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft auch Kap. 3.3.

che »eine Anzahl Marinebilder« dieser Firma vorzuführen.[168] Oskar Messter, dem wie im Vorjahr der Werftdampfer »Aeolus« zur Verfügung stand, drehte vom 24. Juni bis 1. Juli in Kiel, Eckernförde und Wilhelmshaven 23 Aufnahmen von Regatta-Wettbewerben, Übungen auf einem Schulschiff und Marineparaden.[169] Die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft drehte ebenfalls auf der Kieler Woche und gab am 25. und 26. Juni in der Kieler Marine-Akademie Biograph-Vorführungen, denen neben Tirpitz und dem Kaiser mit seinem Gefolge auch führende Mitglieder des Deutschen Flottenvereins beiwohnten. Die Qualität der Filmaufnahmen im 68 mm-Format scheint ihren Eindruck nicht verfehlt zu haben: Der Deutsche Flottenverein bemühte sich sogleich für seine »ost-asiatische Nachrichten-Expedition« vom Kriegsschauplatz in China bei Tirpitz um ein Aufnahmemonopol der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, die »durch Patente geschützt, hinsichtlich der Güte ihrer Aufnahmen zur Zeit von keinem ähnlichen Institut erreicht werden kann«. Dadurch wollte man in die Lage versetzt werden, »lebende Bilder vom ost-asiatischen Kriegsschauplatz dem deutschen Publikum vorzuführen, die nach Art und Ausführung unübertroffen sein dürften.«[170] Entsprechend bemühte man sich auch um »biographische Aufnahmen für den Deutschen Flotten-Verein« von Marinemanövern in heimischen Gewässern.[171]

Filmpropaganda mit Biograph-Vorführungen in größeren Städten

Aufsehenerregende Biograph-Vorführungen des Deutschen Flottenvereins von ›lebenden Bildern‹ der deutschen Kriegsmarine fanden für das allgemeine Publikum über ein halbes Jahr später statt: in Kattowitz, dem Zentrum der oberschlesischen Bergbauregion – weit entfernt von der Küste. Um breitere Bevölkerungskreise zu erreichen, hatte die Ortsgruppe Kattowitz bereits im August 1900 eine jahrmarktähnliche Ausstellung organisiert. Die Hauptattraktion war ein echtes Kriegsschiff, das von Tausenden besucht wurde, die zuvor niemals in ihrem Leben ein derart großes Schiff geschweige denn ein Kriegsschiff gesehen hatten. Diesen Propagandaerfolg wollte die Ortsgruppe einige Monate später wiederholen. Allerdings stellte die kaiserliche Marine kein Schiff zur Verfügung. Deshalb organisierte die Ortsgruppe mit ihrem Vorsitzenden Gustav Williger, dem Generaldirektor des Unternehmens Kattowitzer AG, eine Reihe gut vorbereiteter Biograph-Vorführungen. Die Zuschauerzahlen übertrafen alle Erwartungen: 19 Veranstaltungen mit dem Biograph-Projektor zogen vom 3. bis 12. März 1901 an die 24 000 Zuschauer an, die sich von den Manövern der Kriegsschiffe auf der großen Leinwand sehr beeindruckt zeigten. Täglich wurden zwei Vorführungen gegeben: vormittags um 11 Uhr für Schulkinder bei nur 10 Pfennig Eintritt sowie abends

168 BA-MA, RM 3/9871: »Notiz zum Immediatvortrag«, gezeichnet von Heeringen, 22. 5. 1900.

169 Vgl. die handschriftlichen Angaben zu Negativ 67–89 in: Oskar Messter, »Notizen über 129 Aufnahmen aus dem Jahr 1900«, BA, N 1275, 69 a.

170 BA-MA, RM 3/9871: Kanzleramt des Deutschen Flotten-Vereins, Berlin, 27. 7. 1900, an den Staatsminister des Reichs-Marine-Amtes Seiner Excellenz Herrn Vize-Admiral von Tirpitz. Vgl. auch Kap. 3.3.

171 BA-MA, RM 3/9871: Kanzleramt des Deutschen Flotten-Vereins, Berlin, 13. 9. 1900, an das Kaiserliche Reichsmarineamt, Nachrichten-Abteilung.

um 19.30 Uhr für Erwachsene. Es wurden 32 kurze ›lebende Bilder‹ gezeigt,[172] wobei jeder Aufnahme vor der Projektion eine kurze Erläuterung vorausging. Stolz berichtete die Ortsgruppe Kattowitz im Vereinsorgan »Die Flotte«:

> »Die Bilder waren fast alle ganz neu und betrafen größtenteils Aufnahmen aus der Marine, meistens Schiffe in voller Fahrt und in vollem Gefechte. […] Der Effekt, welchen das bewegte Wasser, der rollende Pulverdampf, der den Schloten entquellende schwarze Qualm hervorrief, war ein unbeschreiblicher – sei es jedem Leser vergönnt, die herrlichen Bilder selber zu genießen! Der Zulauf war ein ganz ungeheurer, das Interesse steigerte sich von Tag zu Tag, und bei jeder Vorstellung mußten Hunderte wieder umkehren, die keinen Platz fanden […] Nach den ersten Abenden, als wir sahen, daß die Wogen patriotischer Begeisterung immer höher gingen, wurden Liedertexte verteilt, und manch' Einer, der sich das nicht hatte träumen lassen und der bis dahin aus Parteirücksichten auf die Flotte pfiff, er sang das Flottenlied von Anfang bis Ende mit!«[173]

Die Propagandastrategie der visuellen Überwältigung mit anschließendem gemeinsamen Singen zeitigte Wirkung. Das war offenbar nicht nur bei deutschen Bürgern der Fall, die dem ›Flottengedanken‹ reserviert gegenüberstanden. Über die mit großen Schiffen, Pulverdampf und Gesang leicht zu weckende Begeisterung der Schulkinder erreichte der Deutsche Flottenverein auch die proletarische polnische Bevölkerung der Region. Telegrafisch und brieflich bat Gustav Williger die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft dringend um Verlängerung der Vorführungen mit der Begründung, damit etwas gegen politische Bestrebungen Polens in der Region ausrichten zu können:

> »Sie glauben gar nicht, welchen Anklang das Unternehmen findet. Ganz Oberschlesien strömt herbei, nachdem sich herumgesprochen hat, wie glänzend die Bilder sind. Nicht nur die Bewohnerschaft, sondern die Behörden Oberschlesiens, auch insbesondere der Herr Regierungs-Präsident bitten dringend, dass wir in dem Unternehmen fortfahren. Wir leben hier neuerdings unter einer grosspolnischen Agitation und es gehört mit zu den vornehmsten Mitteln, nationale Politik hier durchzusetzen, dass wir die Massen des Volks für die Bestrebungen der Regierung, insbesondere für den Flottenbau pp., erwärmen. Ich wünschte wohl, dass Ihre Herren Directoren einmal eine solche Vorstellung für die Schulen, insbesondere die Landschulen, des Bezirks mit erlebten. Die Kinder stammen meist aus polnischen Arbeiterfamilien, beherrschen aber durch gute Schule das Deutsche und werden durch die nette Art des Vortrags im Zusammenhang mit Ihren Bildern geradezu zur Explosion der Begeisterung hingerissen. Die Folge ist, dass abends auch die Eltern erscheinen und dafür die polnischen Versammlungen im Stich lassen.«[174]

172 »Der Oberschlesische Arbeiterfreund«, Nr. 95, 2. 3. 1901, kündigt »32 hochinteressante Bilder« an. Für diesen Hinweis danke ich Andrzej Gwóźdź.

173 Lebende Flottenbilder, vorgeführt durch den Biographen. In: Die Flotte, 4. Jg., Nr. 5, Mai 1901, Rubrik Vereins-Nachrichten, S. 75.

174 BA-MA, RM 3/9871: Der Vorsitzende des Flotten-Vereins für den Stadt- und Landkreis Kattowitz, gezeichnet Wiliger, Kattowitz, 8. 3. 1901, an die Deutsche Mutoskop & Biograph-Gesellschaft, Berlin.

Diesen Brief leitete Curt Harzer, der Direktor der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, sogleich direkt an Tirpitz weiter, dem er die vaterländischen Dienste seiner Firma für die Flottenpropaganda anempfahl. Harzer erinnerte an die Biograph-Vorführungen während der Kieler Woche im Juni 1900 und schrieb: »Wir sind seitdem durch enges Zusammenwirken mit dem Deutschen Flotten-Verein in jeder Weise bestrebt gewesen, unsere Arbeit in den Dienst der Aufklärung des Volkes zu stellen und durch die lebensgetreuen Darstellungen unserer Bilder von Aufnahmen aus dem Leben Sr. Majestät, aus dem Heere und der Marine […], den Patriotismus des Volkes für alle nationalen Bestrebungen zu wecken und zu heben und zur allgemeinen Bildung und Erziehung desselben beizutragen.«[175]

Harzer legte ein fotografisches Porträt von Tirpitz bei, eine Vergrößerung eines Bildkaders von der Biograph-Aufnahme eines Stapellaufs, und bat um Unterstützung für ein Anliegen, das offenbar der eigentliche Grund seines Briefes war: »Wir […] gestatten uns, Ew. Excellenz ganz ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass es von ausserordentlichem Wert nicht allein für unsere Interessen, sondern namentlich auch für die Interessen des Flotten-Vereins sein würde, wenn uns Gelegenheit geboten werden könnte, anlässlich der am 18. d[es] M[onats] zu Kiel stattfindenden Feierlichkeiten, eine Aufnahme von Sr. Majestät im Kreise Seiner Familie zu machen«.[176]

Diese Korrespondenz zeigt anschaulich, wie Politik und Geschäft hier eine beiderseits ersprießliche Zusammenarbeit betrieben. Der Deutsche Flotten-Verein bekam ein neuartiges und äußerst wirksames Propagandamedium in die Hand, das ihn vorerst nichts kostete, sondern sogar Geld abwarf. Der Filmunternehmer gewann durch seine Marine-Aufnahmen persönlichen Zugang zu Machthabern wie Tirpitz und war dadurch in die Lage versetzt, mit Verweis auf die politische Nützlichkeit seinen Geschäftssinn auf die allerhöchste Person im Deutschen Reich zu richten. Die exklusive Gewährung einer gleichsam privaten Biograph-Aufnahme von Kaiser Wilhelm II. wäre nicht nur exzellente Publicity für Harzers Filmunternehmen in Deutschland, sondern auch ein internationaler Geschäftserfolg gewesen. Unter dem Vorwand, dass Wilhelm II. einen Berliner Fotografen mit nach Kiel nehme, wurde der Vorstoß des Geschäftsmanns allerdings abschlägig beschieden.[177]

Die Biograph-Vorführungen in Kattowitz erbrachten 10 000 M. Einnahmen und einen Gewinn von 5000 M.[178] Es war zwar nicht das erste Mal, dass der Flottenverein durch die Kooperation mit der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft Geld verdiente. Vor allem auf Bahnhöfen und anderen belebten Örtlichkeiten waren 1901 bereits 400 Mutoskope mit Marine-Aufnahmen des Unternehmens in Betrieb, die von Januar bis September 1901 immerhin 6000 M. einbrachten.[179] Aber die Einkünfte der Biograph-Vorführungen übertrafen bei weitem alles, was mit anderen Propagandamitteln verdient werden konnte.

175 BA-MA, RM 3/9871: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, gezeichnet C. Harzer, Berlin, 13. 4. 1901, an Se. Excellenz Herrn Vice-Admiral von Tirpitz, Berlin.

176 BA-MA, RM 3/9871: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, gezeichnet C. Harzer, Berlin, 13. 4. 1901, an Se. Excellenz Herrn Vice-Admiral von Tirpitz, Berlin.

177 BA-MA, RM 3/9871: Notiz, ohne Absender, Berlin, 17. 4. 1901, gerichtet an Tirpitz.

178 Dank an Kattowitz. In: Die Flotte, 4. Jg., Nr. 10, Oktober 1901.

179 Vgl. Flotten-Mutoskope. In: Die Flotte, 4. Jg., Nr. 10, Oktober 1901, S. 159.

Das Präsidium des Flottenvereins empfahl deshalb die Durchführung von Biograph-Projektionen für alle Ortsgruppen, die dafür die nötigen Voraussetzungen hatten:

> »Die wesentlichsten Vorbedingungen für ein Gelingen sind folgende: Verfügung über einen mindestens 1000 Personen fassenden Saal mit elektrischem Licht (Gleichstrom) auf 8 Tage – täglich zwei Vorstellungen, eine vormittags für Schüler, Soldaten u. s. w. gegen 10 bis 30 Pfennig Eintrittsgeld, eine abends gegen 1 M. (1. Platz) und 0,50 M. (2. Platz) Eintrittsgeld – mittlere Stadt mit mehreren 10 000 Einwohnern und dichtbevölkerter Umgegend – gute Eisenbahn-Verbindungen nach den umliegenden Ortschaften – vor allem aber gute und gründliche Vorbereitung und Vorankündigung (Bekanntmachung in der Presse, Besuche bei den Spitzen der Behörden, Schuldirektoren, Redakteuren u. s. w.). Um die Herren Vorsitzenden der Ausschüsse mit diesen Vorbereitungen nicht zu sehr zu belasten, wird der vom Präsidium für die gesamte Leitung der biographischen Vorführungen gewonnene Marineoffizier schon einige Tage vor dem Beginn der Vorstellungen am Orte eintreffen und sich den Vorständen der Ausschüsse zur Verfügung stellen.«[180]

Voraussetzung auf Seiten des Filmkonzerns war eine ausreichende Zahl von Aufnahmen für die Komposition attraktiver Programme. Die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft steuerte 16 in den Jahren 1899 und 1900 gedrehte Marinebilder zum Katalog der amerikanischen Muttergesellschaft bei. 1899 drehte die Biograph-Kamera demnach zwei Panorama-Aufnahmen des Hamburger Hafens sowie den Kaiser, die Kaiserin, den Kronprinz und König Albert von Sachsen bei zwei Stapelläufen in Kiel. Im Jahr darauf wurden Aufnahmen an Bord deutscher Kriegsschiffe sowie von Torpedobooten gemacht.[181] Dabei gelang auch eine eindrucksvolle Ansicht des Küstenpanzers »Odin« beim Abfeuern all seiner Geschütze – eine der ganz wenigen frühen Filmaufnahmen der deutschen Kriegsmarine, die erhalten ist.[182] 1901 gelangten weitere sieben Marine-Aufnahmen aus Deutschland in den amerikanischen Katalog.[183] Die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft drehte im Juni 1900 während der Kieler Woche und versuchte über den Flottenverein im September eine Drehgenehmigung für Marinemanöver in der Nähe von Swinemünde zu erhalten.[184] Am 12. August 1901 wurde die

180 Dank an Kattowitz. In: Die Flotte, 4. Jg., Nr. 10, Oktober 1901.

181 Ein Filmkatalog der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft hat sich bisher nicht gefunden. Die Informationen zu den deutschen Biograph-Filmen stammen aus dem Katalog der American Mutoscope & Biograph Company 1902. Für den Hinweis danke ich Barry Anthony und Richard Brown.

182 Gerhard Lamprecht gibt für Küstenpanzer »Odin« im Gefecht irrtümlich 1905 als Produktionsjahr an (Lamprecht 1967, S. 14); Birett 1991 übernimmt diese Angabe. Der Film wurde mit rund 200 weiteren Biograph-Filmen vom Filmmuseum (Amsterdam) und vom National Film and Television Archive, London, restauriert und von 68 mm-Nitrofilm auf 35 mm-Safetyfilm umkopiert. Das Ergebnis präsentierte Nico de Klerk in elf sorgfältig komponierten Programmen im Oktober 2000 auf dem Stummfilmfestival Le Giornate del Cinema Muto in Sacile.

183 Vgl. Katalog der American Mutoscope & Biograph Company 1902.

184 BA-MA, RM 3/9871: Kanzleramt des Deutschen Flotten-Vereins, Berlin, 13. 9. 1900, an das Kaiserliche Reichsmarineamt, Nachrichten-Abteilung.

Rückkehr des nach China gesandten Geschwaders in Wilhelmshaven aufgenommen: Der amerikanische Katalog verzeichnet als Nr. 10161 RETURN OF THE GERMAN CHINA-FLEET, WILHELMSHAVEN mit einer Länge von 62 Fuß.[185] Die Dreharbeiten mit der elektrisch betriebenen Biograph-Kamera leitete der Elektroingenieur Georg Betz, wie aus der Korrespondenz des Deutschen Flottenvereins hervorgeht.[186] Georg Betz ist kein Unbekannter: Die Berliner elektrotechnische Fabrik Bauer & Betz wurde Ende 1896 von Oskar Messter übernommen, der nicht nur die »Electro-Motore« dieser Firma in seinem Special-Catalog No. 32 anbot, sondern seine kinematographischen Geräte und Bilder eine Weile lang unter der Fabrik- und Schutzmarke »MB« verkaufte (wobei »M« für Messter und »B« für Betz stand).[187] Im Jahr 1898 drehte Betz für Messter Aufnahmen von der Palästina-Reise des deutschen Kaisers.[188] Wie lange er für die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft tätig war, ist nicht bekannt.

Erfahrungsgemäß wurden von den bedeutenden kinematographischen Unternehmen seinerzeit erheblich mehr nicht-fiktionale Aufnahmen gedreht und gezeigt als in den Angebotskatalogen gelistet sind.[189] Deutsche Marinebilder boten bereits 1901 ein ansehnliches Reservoir für Flottenprogramme des Biograph und konnten durch Aufnahmen der Biograph-Firmen aus anderen Ländern wirkungsvoll ergänzt werden.

Nach dem durchschlagenden Erfolg der Biograph-Vorführungen in Kattowitz organisierten die Ortsgruppen des Deutschen Flottenvereins mit Unterstützung des Präsidiums in zahlreichen größeren Städten Deutschlands eine ausgedehnte und systematisch betriebene Filmpropaganda. Im Jahr 1902 verzeichneten Biograph-Vorführungen in 28 Städten nach Angaben des Deutschen Flottenvereins insgesamt 373 180 Zuschauer, von denen gut die Hälfte Schulkinder waren.[190] Um eine Vorstellung von den Biograph-Veranstaltungen des Deutschen Flottenvereins zu gewinnen, bieten die »Patriotischen Festvorstellungen« ein anschauliches Beispiel, welche vom 6. bis 22. Januar 1903 im großen Saal des evangelischen Vereinshauses in Hagen in Westfalen stattfanden.[191] Von der Eröffnungsveranstaltung am 5. Januar berichtet die »Hagener Zeitung«:

> »Nach einem flott gespielten Marsch der 4. Matrosen-Artillerie-Abteilung aus Kuxhaven ergriff der Vorsitzende der hiesigen Kreisgruppe, Herr Sanitätsrat Dr. Mayweg, das Wort zur Begrüßung der zahlreich erschienenen Zuschauer im Namen des Flottenvereins. Redner erinnerte an das im vergangenen Sommer auf Hohensyburg unter Teilnahme von ca. 6000 Personen gefeierte Flottenfest

185 Vgl. Katalog der American Mutoscope & Biograph Company.

186 BA-MA, RM 3/9871: Kanzleramt des Deutschen Flotten-Vereins, Berlin, 7. 8. 1901, gezeichnet Menges, Generalmajor z. D., an den Kaiserlichen Fregattenkapitän, Herrn Jacobsen, Berlin. Hier ist vom »Monteur der Deutschen Mutoskop-Gesellschaft« die Rede, im handschriftlichen Entwurf der mit 9. 8. datierten Antwort vom »Oberingenieur Betz«.

187 Vgl. Loiperdinger (Hg.) 1995, Titelseiten, S. 66,95, sowie darin: Linke/Loiperdinger 1995, S. IX.

188 Vgl. dazu Kap. 5.3.

189 Vgl. für den Fall der Société Lumière die 33 im Verkaufskatalog gelisteten deutschen Aufnahmen mit der erheblich höheren Zahl der in Deutschland gedrehten und gezeigten Aufnahmen hors catalogue: Loiperdinger 1999, S. 200, 314–318.

190 Vgl. Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1902, S. 8–9.

191 Die Flotte, 6. Jg., Nr. 3, März 1903.

der westfälischen Vereine und teilte mit, daß erfreulicherweise die Mitgliederzahl der Kreisgruppe Hagen in den letzten Jahren von 1200 auf 2480 gestiegen sei. Der Verein habe keine politische Tendenz und umfasse Mitglieder aus allen Parteien. Bei einem Wert von 6 bis 7 Milliarden, den unsere Handelsmarine jährlich befördere, müsse eine starke Flotte vorhanden sein, um unseren Handel zu schützen. Redner schloß mit einem jubelnd aufgenommenen Hoch auf den Kaiser. Plötzlich ging der Vorhang auf und es zeigte sich ein lebendes Bild, welches ein Schiff mit voller Bemannung darstellte. Nach einem weiteren Musikstück begann die Vorführung biographischer Bilder in einer solchen Vollkommenheit, wie sie hierorts noch nicht zu sehen gewesen sind. Durch das Entgegenkommen der Reichsbehörden wurde es möglich, zum Zwecke der Volksbelehrung die bedeutendsten und interessantesten Aufnahmen lebender Photographien herzustellen. Wir sahen Kriegsschiffe in voller Fahrt einzeln und in voller Geschwaderformation, Torpedodivisionen zum Angriff vorschnellend, das Abfeuern von Torpedos, Gefechts- und Geschützexerzieren, Stapelläufe und Schiffstaufen in Anwesenheit des deutschen Kaisers, die Eröffnung der Düsseldorfer Ausstellung durch den deutschen Kronprinzen, das Kaiserpaar auf der Germania-Werft unter Führung des Geheimrats Krupp, einen Parade-Marsch der Garde-Fahnen vor dem Kaiser Unter den Linden in Berlin, die Feier des Hochschlosses der Marienburg am 5. Juni 1902, das erste Geschwader bei Mondenschein in der Nordsee usw. Die Bilder waren so naturwahr, daß wir den Besuch der Vorstellungen nur jedem empfehlen können. Begleitende, dazu passende Musikvorträge erhöhten die Wirkung der vorgeführten biographischen Bilder. In den Pausen trug der Männer-Gesangverein der Arbeiter der Firma Funcke & Hueck unter Leitung des Herrn Lehrers Prinz Chöre vor, die lebhaften Beifall fanden. Die Vorstellung nahm etwa 2 Stunden in Anspruch.«[192]

Für die folgenden zwei Wochen standen die Biograph-Vorführungen im Mittelpunkt des öffentlichen Lebens der Stadt Hagen. Die Veranstaltungen wurden von insgesamt 45 000 Zuschauern, davon 22 000 Schulkindern besucht.[193] Neben den vormittags und nachmittags abgehaltenen Veranstaltungen für die Schulen wurden abends »Patriotische Fest-Vorstellungen« für das allgemeine Publikum gegeben: Auf die Biograph-Vorführungen als erstem und wichtigstem Teil des rund zweistündigen Programms folgte ein Konzert, das eine Marinekapelle aus Cuxhaven und im Wechsel verschiedene Gesangsvereine bestritten. Als dritter Programmteil wurde jeweils ein »seemännisches Festspiel« gegeben – abwechselnd »Musterung auf dem Meeresgrunde« vom Marine-Verein Witten oder »Die Linientaufe« vom Marine-Verein Hagen. Diese szenischen Aufführungen finden in den Zeitungsberichten keine Erwähnung. Sonntags Nachmittag gab es eine »Volks-Vorstellung« – gegen 30 Pfennig Eintritt »auf allen Plätzen«.[194] Die Zusammenstellung der Filmprogramme war offenbar sehr variabel gehalten. Abends waren die ›lebenden Bilder‹ des Biograph-Projektors in vier oder fünf ›Abteilungen‹ von jeweils acht Aufnahmen gruppiert. Ein Biograph-Programm

192 Hagener Zeitung, Nr. 4, 6. 1. 1903. Für die lokalen Quellen zum Fallbeispiel Hagen danke ich Marieke Schroeder.

193 Hagener Zeitung, Nr. 22, 27. 1. 1903.

194 Vgl. Anzeigen in Hagener Zeitung, Nr. 4, 6. 1. 1903, und Nr. 8, 10. 1. 1903.

bestand also aus 32 oder 40 Filmaufnahmen. Zur Verfügung standen acht ›Abteilungen‹, gegen Ende der Veranstaltungsreihe kamen weitere vier ›Abteilungen‹ hinzu, um den Zuschauern Anreiz für einen weiteren Besuch der Vorstellungen zu geben.[195] Insgesamt wurden also in Hagen über hundert Biograph-Aufnahmen projiziert.

Hagener Zeitung, Nr. 9, Montag 12. 1. 1903:

Biograph-Vorführungen
Eine Sehenswürdigkeit allerersten Ranges ist es, auf die unter obigem Namen seit einigen Tagen in Zeitungsanzeigen und Plakaten der hiesigen Kreisstelle des deutschen Flottenvereins aufmerksam gemacht wird, und die täglich im großen Saale des Vereinshauses, Weststraße 12, groß und klein mit Staunen und Bewunderung erfüllt. Wir sehen Szenen des Lebens von historischer, technischer oder künstlerischer Bedeutung, wichtige und interessante Ereignisse der Tagesgeschichte, Naturschauspiele, auch zur Abwechslung humoristische Szenen, sich vor unseren Augen bis in die kleinsten Einzelheiten genau so abspielen, wie sie sich in der Wirklichkeit zugetragen haben. Wie der photographische Aufnahme-Apparat den Moment, so hält der Biographische die Minute fest. Und wie bei der Aufnahme der Apparat Zeuge der Vorgänge war, so ist es bei der Wiedergabe genau unter denselben Verhältnissen der Zuschauer. Der Eindruck der Szenen ist ein derartig packender, daß man das Fehlen der Farben ebenso vergißt, wie bei der Betrachtung eines Kupferstiches oder einer Photographie. Szenen, in denen die Farbe überhaupt zurücktritt und nur die verschiedenen Lichtabstufungen wirksam sind, wie die sturmbewegte See, das Glitzern der leichtbewegten Wasserfläche im Mondenschein oder der Beute suchende Möwenschwarm (ein wahrhaft entzückendes Bild), gelangen mit einer so vollendeten Naturwahrheit zur Darstellung, daß der Eindruck ein geradezu überwältigender ist. Bewundernswert ist die Findigkeit, mit der bei den Aufnahmen der Szenen der Apparat und dadurch bei der Wiedergabe der Zuschauer in die für die Wirkung vorteilhaftesten Stellungen gebracht worden ist, ebenso die Mannigfaltigkeit der Lagen, in die er gebracht wurde. Wir stehen auf dem Verdeck eines Schiffes still und sehen einen vom Stapel laufenden Dampfer auf dem Flusse in seitlicher Bewegung an uns vorüberziehen, während die Ufer jenseits ruhen. Da setzt unser Schiff sich in Bewegung und begleitet den Dampfer in gleicher Fahrt; jetzt scheint er zu ruhen, während die Ufer in Bewegung geraten. Oder auf bewegter See schwankt unser eigenes Schiff auf und nieder; dasselbe tut dann der Meereshorizont samt den in scharfer Fahrt auf uns zukommenden, dann abschwenkenden Torpedobooten. Wir stehen hart am Bahnkörper und sehen von weitem die Maschine eines amerikanischen Expreßzuges, dessen Wagen nach wenigen Augenblicken in einer Kurve donnernd an uns vorüber fliegen, wobei nur die Feder, die hier dieses Schauspiel schildert, sich einer kleinen Entgleisung schuldig macht, indem das Donnern der Wirklichkeit durch ein angemessen markierendes Klappern ersetzt wird. Auch sonst wird

195 Biograph-Vorführungen. In: Hagener Zeitung, Nr. 9, 12. 1. 1903 (vgl. Wiederabdruck in diesem Beitrag), und Hagener Zeitung, Nr. 16, 20. 1. 1903.

Réception du Président Krueger à l'Hôtel de ville (1900)

die lebendige Wirkung der vorgeführten Szenen, z. B. der Gefechtsszenen, durch Markierung des Donners der Geschütze, der Parademärsche und festlichen Aufzüge durch angemessene Musikstücke erhöht, welche letzteren überhaupt in stimmungsvoller Auswahl jede einzelne Vorführung begleiten. – Ein andermal haben wir selbst unsern Platz auf dem Zuge, mit freier Aussicht nach vorne, vielleicht auf dem vordersten Wagen eines geschobenen Arbeitszuges. Vor uns dehnt sich das Schienengleis, rechts und links fliegen die Landschaftsbilder vorüber, ein Tunnel hüllt uns für einige Augenblicke in Finsternis, dann geht es wieder ins Freie. – Den Schluß einer der aus je 8 Szenen bestehenden Abteilungen, von denen in jeder Vorstellung 4–5 zur Vorführung gelangen, bildet das gewaltige Panzerschiff »Odin«, welches, aus allen Geschützen feuernd, aus dem Hintergrunde sich uns langsam nähert, um, zu unheimlicher Größe angewachsen, bei jedem Schuß einen weißen Ballen von Pulverdampf entsendend, ganz vorn mit langsamer Wendung an uns vorüber zu ziehen. – Wieder auf amerikanischem Boden blicken wir in eine lange und breite Straße der Stadt Buffalo hinein, sehen in langem Wagenzuge die Feuerwehr auf uns zu und an uns vorüberjagen, und erleben die durch das aufgeregte Publikum verursachten Straßenszenen. Gleich lebensvoll und geschickt festgehalten sind die Schiffsmanöver »Mann über Bord« und »Segelreffen«. Wir sehen ferner in Lebensgröße

Pope Leo XIII in His Carriage, Passing Through the Vatican Gardens (1898)

Ohm Paul in seinem Wagen stehend, der ihm zujubelnden Menge und den in unserem Zuschauerraum bei seinem Anblick lebhaft applaudierenden Publikum mit freundlichem Gruß dankend, eine allerliebste Nuance, die wieder neue Stürme des Beifalls entfesselt. Zudem das Publikum so zu aktiver Teilnahme an der ihm vorgeführten Szene hingerissen wird, bereitet es unwillkürlich dem Apparate, der dieses Wunder vollbringt, einen nicht mehr zu überbietenden Triumph. Wir sehen ferner den Präsidenten Roosevelt auf seinem gewohnten Spaziergange, das Zarenpaar und andere Fürstlichkeiten im Park von Fredensborn sich zwanglos ergehend, wir sehen den Grafen Waldersee auf dem Bahnsteige uns, d. h. dem Aufnahmeapparate sich nähern und nach vollendeter gegenseitiger Besichtigung wieder umkehren, Papst Leo XIII. in seinem Wagen Segen spendend und Huldigungen entgegennehmend, Li-Hung-Tschang in seinem Palast in Peking einen Mutoskopapparat als Geschenk der Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft annehmend. Dem Humor wird durch Nummern wie »Rinderschlacht ohne Blutvergießen«, »Vorabend der Karlsbader Reise«, »Ein nasses Sonntagsvergnügen« sein Recht in einer den übrigen Darbietungen durchaus ebenbürtigen Weise. Bei Aufzügen und zwangloser Vorwärtsbewegung größerer Gruppen von Personen ist unser Standpunkt stets ein so günstiger, daß wir die Personen erst en face, auf uns zu kommen, dann sich wendend im Profil

Feeding the Seagulls (1900)

vorübergehen sehen. So namentlich auch in der großartig wirkenden Feier der Wiederherstellung des Hochschlosses der Marienburg unter den Klängen des Krönungsmarsches aus dem »Propheten«. Eine weitere Ausgestaltung der Idee des Biographen bildet der anfangs bei Tageslicht sichtbare und nach hereingebrochener Dunkelheit glänzend illuminierte Turm der Pan-Amerikanischen Ausstellung in Buffalo. Hier wird die Zeit gewissermaßen komprimiert, indem der ganze Übergang vom Tage zur Nacht in der kurzen Zeit der Vorführung sich abspielt. In anderen Fällen, wie dem Aufstieg des lenkbaren Luftschiffes, wird der Vorgang in zwei, in Wirklichkeit getrennten, hier aber unmittelbar auf einander folgenden Teilen vorgeführt. Durch das Aneinanderrücken einer ganzen Reihe zeitlich getrennter Vorgänge gelingt es sogar, den Abbruch des Star-Theaters in New-York, der in Wirklichkeit drei Wochen in Anspruch genommen, hier in einer einzigen Szene darzustellen. Gleichwohl können wir in diesem Versuche, die in Wirklichkeit getrennten Zeitabschnitte künstlich zu überbrücken, keinen besonderen Fortschritt in der Anwendung des Apparates erblicken, da der Hauptzweck desselben, getreue Wiedergabe der wirklichen Vorgänge, dabei Schaden leidet, auch die Grenzstellen der Vorgänge nicht immer deutlich erkennbar sind und das Auge mehr verwirrt als befriedigt wird. Nur bei ganz wenigen Bildern erscheint der Standpunkt oder die Wahl des Ge-

genstandes nicht glücklich. So spielt sich das »Seegefecht« in zu großer Entfernung ab und ist dem Laien kaum verständlich, »Prinz Heinrich auf der Kommandobrücke« enthält naturgemäß zu wenig Bewegung und übertrifft daher in der Wirkung zu wenig ein ruhendes Bild; bei »Kaiser Franz Joseph« sind die auf kleinem Raume im Hintergrunde stattfindenden Vorgänge zu sehr verdeckt und werden in ihrer Bedeutung nicht recht klar; aber diese Bemängelungen sind minimal gegenüber der Fülle und Mannigfaltigkeit der vorgeführten Szenen, die, soweit es sich um Tagesgeschichte handelt, auch noch das denkbar Neueste bringen, und bei denen das Interesse an den ausnahmslos interessanten Gegenständen noch überboten wird durch die Bewunderung, zu der uns eine Erfindung hinreißt, die solche Wunder vor unser Auge zaubert.
[…] Zu den hiesigen Vorführungen hat die »Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft« in Berlin den Apparat und die Bilder geliefert, den Betrieb und die Beleuchtung hat die hiesige Akkumulatorenfabrik übernommen, für Konzertmusik in den Pausen und musikalische Begleitung der vorgeführten Szenen sorgt in vorzüglicher Weise die Kapelle der vierten Matrosen-Artillerie-Abteilung in Kuxhaven, eine Reihe hiesiger und auswärtiger Vereine belebt das Programm noch weiter durch lebende Bilder, Theateraufführungen und Gesangvorträge. Der Zudrang des Publikums zu diesen ganz eigenartigen Aufführungen, die abends von 8–10 Uhr dauern, ist ein sehr reger und täglich sich steigernder, zumal auch die Preise sehr mäßig angesetzt sind, im Interesse des Zweckes, welchen die hiesige Kreisstelle des deutschen Flottenvereins dabei verfolgt: Belebung des Interesses an unserer Flotte in weitesten Kreisen, in rein patriotischem Sinne, fern von jeder Parteipolitik.

Wie aus dem hier abgedruckten Zeitungsartikel hervorgeht, wurden keineswegs nur deutsche »Marinebilder« oder andere in Deutschland gedrehte Aufnahmen gezeigt, wie der Bericht vom Eröffnungsabend nahe legt. Vielmehr bekamen die Besucher diverse Sujets zu sehen, welche die Biograph-Kameras in aller Welt aufgenommen hatten: etwa einen Expresszug, den Aufstieg eines Luftschiffs, einen Schwarm Möwen, die Feuerwehr von Buffalo. Das Publikum kam außerdem in den Genuss des Privilegs, bekannte Persönlichkeiten ›in natürlicher Größe und Bewegung‹ teilweise aus nächster Nähe besichtigen zu können, wie den Buren-Präsidenten Paul Krüger, den amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt, Papst Leo XIII., den Zaren mit seinem Hofstaat sowie Kaiser Franz Joseph von Österreich-Ungarn. Außerdem waren drei kurze Humoresken zu sehen sowie zwei Zeitraffer-Aufnahmen, die Avantgardefilmen der 1920er Jahre ähneln: der illuminierte Turm der Panamerikanischen Ausstellung in Buffalo und der Abbruch des New Yorker Star Theatre, das binnen 30 Sekunden vom Erdboden verschwindet.[196] Der Verfasser des Zeitungsartikels beschreibt ausführlich das neuartige Wahrnehmungserlebnis, das durch sorgfältiges Timing beim Drehen und die Projektion der 68 mm-Aufnahmen auf eine große Leinwand ermöglicht wurde. Er achtete besonders auf das Zusammenspiel von Kamerabewegung und gleichzeitiger Bewegung großer Objekte im Raum. Die ungewohnte ästhetische Erfahrung von Raum-Zeit-Verhältnissen, auf welche die Biograph-Produktion besonderen

196 Biograph-Vorführungen. In: Hagener Zeitung, Nr. 9, 12. 1. 1903.

Wert gelegt hat, faszinierte diesen Betrachter, solange sie im naturalistischen Verständnis als Vervollkommnung eines fotografischen Abbildrealismus rezipiert werden konnte. In den Zeitraffer-Aufnahmen vom Abbruch des New Yorker Star Theatre konnte er dagegen »keinen besonderen Fortschritt in der Anwendung des Apparates erblicken, da der Hauptzweck desselben, getreue Wiedergabe der wirklichen Vorgänge, dabei Schaden leidet […]«.[197]

Die Beobachtungs- und Auffassungsgabe dieses Autors für die neuartigen ästhetischen Erscheinungen der Kinematographie ist ungewöhnlich. Was er als Wahrnehmungserlebnis zum Ausdruck bringt, macht wohl einen erheblichen Teil der Bildwirkung auch bei anderen Zuschauern aus: Sorgfältiger Bildaufbau und geschicktes Timing der Aufnahmen tun in der flimmerfreien Projektion auf einer großen Leinwand ihre Wirkung: Die ›lebenden‹ Biograph-Bilder sind einfach schön!

Neben dem Umstand, dass die meisten Zuschauer unschwer zu beeindrucken waren, weil sie zuvor große Schiffe weder in Wirklichkeit noch in einer vergleichbaren Filmprojektion gesehen hatten, spielte bei Biograph-Vorstellungen die auditive Ebene des Aufführungsereignisses eine wichtige Rolle. Die Flottenbilder wurden nicht nur von passender Live-Musik begleitet, sondern durch aufwändige Geräuscheffekte unüberhörbar akzentuiert. Hinter der Leinwand agierten Geräuschemacher, welche die Filmvorführung für die Zuschauer zu einem regelrechten audio-visuellen Erlebnis gemacht haben. Das Mündungsfeuer der Schiffskanonen war samt Pulverdampf nicht nur zu sehen, sondern im selben Augenblick auch noch zu hören: »Die Darstellungen sind überaus naturwahr. Sieht man z. B. auf dem Bilde von den sich im Gefecht befindlichen Schiffen die Schüsse aus den feuernden Geschützen aufblitzen, so *hört* [Hervorhebung im Original] man auch den Knall derselben, wodurch in effetvoller Weise die Darstellungen der Wirklichkeit nahe gebracht werden. […] Ganz besonders imponirend wirkt ein Bild mit dem Küstenpanzer ›Odin‹ im Gefecht, wobei derselbe alle seine Geschütze spielen läßt und ein außerordentlich lebhaftes Feuer entwickelt, so daß er ganz in Pulverdampf gehüllt erscheint; da, wie schon erwähnt, zugleich mit dem Aufblitzen der Kanonen hinter der Szene wirkliche Schüsse in entsprechender Abstufung für große und kleine Geschütze, Schnellfeuerkanonen und Kleingewehrfeuer abgegeben werden, so ist der Effekt großartig.«[198]

Flächendeckende Filmpropaganda mit Kinematograph-Vorführungen

Biograph-Vorführungen waren auf Großstädte beschränkt – aus technischen und finanziellen Gründen, da ein zahlreiches Publikum in einem weiträumigen Saal erforderlich war. Damit die Ortsgruppen des Deutschen Flottenvereins in mittleren und kleineren Städten selbständig Filmprogramme zeigen konnten, investierte das Präsidium 1902 für den Kauf von gewöhnlichen 35 mm-Projektoren und 35 mm-Filmen 4000 M. Im Unterschied zum 68 mm-Format, das exklusiv in den Händen der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft lag, konnten 35 mm-Filme auf dem freien Markt gekauft werden. Allerdings wurde im Jahres-

197 Biograph-Vorführungen. In: Hagener Zeitung, Nr. 9, 12. 1. 1903. Vgl. dazu auch Horak 2003.
198 Hannoverscher Kurier, Nr. 24017, 8. 10. 1902.

bericht für 1902 beklagt, dass das Angebot an Aufnahmen der deutschen Kriegs- und Handelsmarine nicht den Erwartungen entsprach (was dem Erfolg der Vorführungen keinen Abbruch tat).[199] Teils wurden Unternehmen mit der Anfertigung »lebender Flottenbilder« beauftragt wie z. B. für Kieler Aufnahmen im März 1903 der Fotograf Arthur Renard[200] und im April 1904 der Vereinsfunktionär Stabszahlmeister Rechnungsrat a. D. Sturtz, »weil [er] selbst ein sehr guter Photograph und mit den Eigentümlichkeiten der Seeaufnahmen vertraut«[201] war. Teils konnten Marine-Aufnahmen von Berliner Firmen wie der Deutschen Bioscope-Gesellschaft (die ab 1904 mit dem Hinweis »Lieferanten des Deutschen Flotten-Vereins« in ihrem Briefkopf warb) oder der Internationalen Kinematographen-Gesellschaft besorgt werden. Beide Unternehmen beantragten beim Reichsmarine-Amt Drehgenehmigungen für Stapelläufe mit Hinweis auf den Bedarf des Flottenvereins.[202]

Für die selbständige Durchführung von Filmveranstaltungen mit 35 mm-Projektoren, die im Vereinsorgan »Die Flotte« als »Kinematograph-Vorführungen« firmieren, waren zwei Motive ausschlaggebend: Zum einen erwiesen sich die Biograph-Vorführungen als enorme Publikumsmagneten, vor allem im Vergleich zu herkömmlichen Vortragsabenden (sogar dann, wenn diese von Dia-Projektionen begleitet waren, die weiterhin das wichtigste visuelle Medium der Flottenagitation für das gebildete Publikum blieben). Für 1902 gibt der Jahresbericht 2035 neue Mitglieder, die infolge der Biograph-Vorführungen dem Flottenverein beitraten, als »gering veranschlagt« an. Mit diesem Erfolg bei der Mitgliederwerbung erscheint ein Defizit von 4200 M. gerechtfertigt, das à conto Biograph entstanden war, obwohl auch die Biograph-Gesellschaft »keineswegs auf ihre Kosten gekommen« sei.[203] Zum andern waren die Ortsgruppen bei den Vortragsabenden, für die üblicherweise kein Eintritt verlangt wurde, auf speziell ausgebildete reisende Redner angewiesen, die pro Abend 30 bis 50 M. kosteten. Eigene Vorführungen mit 35 mm-Projektoren besaßen indes genügend Attraktivität, um Eintrittsgeld erheben zu können. Die Kalkulation lief darauf hinaus, dass der Kinematograph dem Flottenverein die Kosten für Vortragsredner sparte und sich als wirkungsvolles Propagandamedium durchaus selber tragen konnte – im Unterschied zur kostspieligen Biograph-Technologie.[204] Tatsächlich verdiente der Deutsche Flottenverein mit dem selbst betriebenen Projektoren- und Filmverleih an seine Ortsgruppen kein Geld, aber die Kinematographen-Veranstaltungen erzielten dank regen Zuspruchs jedes Jahr Einnahmen von 90 000 bis 120 000 M. So kam der vom Präsidium getätigte Vorschuss über die Eintrittsgelder wieder herein. Dass außerdem wie schon mit den Biograph-Vorführungen auch mit Kinematographen eindeutige Erfolge bei der Mitgliederwerbung zu verzeichnen waren, sprach zudem für die Verstetigung und den Ausbau dieser kostendeckenden Filmpropaganda im 35 mm-Format.

199 Vgl. Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1902, S. 7.
200 BA-MA, RM 3/9871: Präsidial-Geschäftsstelle des Deutschen Flotten-Vereins, Berlin, 24. 4. 1903, an das Kaiserliche Reichs-Marine-Amt.
201 BA-MA, RM 3/9872: Präsidial-Geschäftsstelle des Deutschen Flotten-Vereins, Berlin, 9. 4. 1904, an das Kaiserliche Reichs-Marine-Amt.
202 Vgl. die Gesuche der beiden Firmen in BA-MA, RM 3/9872.
203 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1902, S. 8.
204 Vgl. Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1902, S. 7.

Das Präsidium sorgte für Filmprojektoren, vorführfertige Filmprogramme sowie Bedienungspersonal und stellte »zwei künstlerische Plakate« zur Verfügung.[205] Die Ortsgruppen hatten alle Vorbereitungen vor Ort zu treffen: d. h. vor allem geeignete Räumlichkeiten zu finden, erforderliche Genehmigungen bei den lokalen Behörden einzuholen und Werbemaßnahmen durchzuführen. Sie erhielten in der Regel Unterstützung von lokalen Honoratioren wie Fabrikbesitzern, Offizieren, Ärzten, Apothekern, Pfarrern, Lehrern etc., die meist selbst Flottenvereinsmitglieder waren.

Für das lokale Publikum waren die Kinematograph-Vorführungen in mittleren und kleineren Städten offenbar nicht weniger attraktiv als die Biograph-Vorführungen in den größeren Städten. So kamen z. B. in der westfälischen Kleinstadt Lütgendortmund zu drei »Schüler-Vorführungen« und zwei »Vorführungen für Erwachsene« am Wochenende des 28. und 29. November 1903 an die 2800 Zuschauer – dem Vorsitzenden der Ortsgruppe zufolge ein Viertel der ganzen Einwohnerschaft, darunter allerdings 1800 Kinder und Jugendliche, die von den Schulen zum Kinematographen des Flottenvereins abkommandiert worden waren. Die Ortsgruppe des Deutschen Flottenvereins verdoppelte sich nach eigenen Angaben aufgrund der Vorführungen um 50 bis 60 Mitglieder.[206] Geboten wurde ein dreiteiliges Programm:

> »Nach der Begrüßung durch den Vorsitzenden der Ortsgruppe Herrn Klerner malt der Kinematograph auf die weiße Leinwand den Stapellauf eines großen Ozeandampfers in überraschender Naturtreue. Dann rauschen in kurzer Folge, begleitet mit kurzen Erklärungen, eine Reihe deutscher Kriegsschiffe vorbei, denen russische, amerikanische, französische, italienische und englische Kriegsschiffe folgen. Nach dem ersten Teil trägt Herr Nieder-Westermann ein eindrucksvolles Gedicht: ›Die Toten des ‚Iltis'‹ vor, das uns den Untergang der wackeren Mannschaften dieses Kanonenboots miterleben läßt.«[207]

Nach diesem Totengedenken zeigte der zweite Programmteil eine Schiffsreise über den Atlantik – In 20 Minuten von Bremerhaven nach New-York: »Während bekanntlich eine Reise von Deutschland nach Nordamerika selbst auf dem schnellsten und schönsten Dampfer des Norddeutschen Lloyd 7 Tage beansprucht, sind wir durch den Kinematographen […] in die Lage versetzt, eine solche Fahrt auf dem prächtigen Schnelldampfer ›Kronprinz Wilhelm‹ in wenigen Minuten zurückzulegen und dabei eine Reihe von interessanten Momenten einer solchen Reise in lebenden Bildern mit durchzumachen. Wir denken uns zunächst an Bord des stolzen Schiffes versetzt, das gerade die Anker gelichtet hat und majestätisch aus den Molen von Bremerhaven hinausgleitet. Nachdem wir im 1. Bilde von Bord des Schiffes aus den Zurückbleibenden ein letztes Lebewohl zugerufen haben, sehen wir an 2. Stelle den herrlichen Dampfer in dem Augenblick, in dem er auf der Ausreise nach New-York das letzte Weserfeuerschiff passiert.

205 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1902, S. 8.

206 Angaben nach: Amts-Zeitung. Amtliches Organ für die Gemeinden des Amtes Lütgendortmund, Nr. 95, 27. 11. 1903, und Nr. 97, 4. 12. 1903. Für die lokalen Quellen zum Fallbeispiel Lütgendortmund danke ich Marieke Schroeder.

207 Amts-Zeitung. Amtliches Organ für die Gemeinden des Amtes Lütgendortmund, Nr. 97, 4. 12. 1903.

Alsdann folgen mehrere Aufnahmen von der Reise selbst, darunter ›Bestecknehmen‹, ein höchst humorvolles Bild, ›Zeitvertreib an Bord‹, alsdann ›Bootsmanöver‹, in der wir die Fixigkeit bewundern müssen, mit der auf das Kommando ›Alle Boote klar!‹ diese aus den Tavits herausgeschwenkt werden. Ferner sehen wir ›eine Begegnung mit dem Dampfer ›Netherland‹ bei hohem Seegang, im 7. Bilde eine aufregende Szene ›Mann über Bord!‹ ›Die Morgentoilette bei hohem Seegang‹ wird auch dem vergrämtesten Schwarzseher gewiß ein Lächeln abpressen, während die beiden letzten Bilder ›Begegnung mit einer Heringsflotte‹ und ›Ankunft in New-York‹ Aufnahmen von seltener Schönheit und Großartigkeit sind.«[208]

Nach diesen teilweise vergnüglichen Reisebildern führte der dritte Teil zurück zur deutschen Kriegsmarine: »[…] wir sehen das Segelexerzieren und die Bootsmanöver an Bord des Schulschiffes, die Kohlenübernahmen am Land und auf hoher See, Reinemachen, Geschützexerzieren und Schießübungen, auch die Spiele in der ›Freizeit‹ und turnerische Leibesübungen unserer Blaujacken, dann ein regelmäßiges Manöver. Verschiedene Einlagen, wie: Auf der Gallerie des Vorstadttheaters, Groß-Reinemachen usw. erregen ungeheuere Heiterkeit.«[209]

Wie es bereits beim Einsatz des Biograph üblich war, fand auch die erste Kinematograph-Vorführung vor Ort in der Regel vormittags oder nachmittags für Schulkinder statt, gefolgt von einer zweiten (und manchmal dritten) Vorführung in den Abendstunden. Mehrfach berichten Aktivisten des Flottenvereins auf Jahresversammlungen, dass die Schülervorführungen eine besondere Werbewirkung für die Abendvorstellungen hatten. So erzählt z. B. ein Bankdirektor Wagner aus Ludwigshafen:

> »Die propagierende Wirkung ging hauptsächlich von den Schülervorstellungen aus, die während der Tagesstunden veranstaltet wurden. In jeder dieser Vorstellungen waren etwa 800 bis 1000 Schulkinder, von welchen die bemittelten 10 Pfennige Eintrittsgeld zahlten, die unbemittelten dagegen frei waren. Die Kinder sangen bei den Vorstellungen das Flaggenlied, das sie in den Schulen eingeübt hatten. Dasselbe war in einigen tausend Exemplaren von der Präsidial-Geschäftsstelle des Flottenvereins in Berlin bezogen und an die Schüler verteilt worden. Dieses packende Lied, von tausend lustigen, jungen Pfälzer Seelen hinausgeschmettert, zog immer auch eine Anzahl Erwachsener an, welche die Kinder singen hören wollten. Die Kinder erzählten dann zu hause, was sie gesehen hatten, und an den Abenden kamen die Eltern recht zahlreich in die Vorstellungen für Erwachsene.«[210]

Bei den Auflistungen der Filmvorführungen im Vereinsorgan »Die Flotte« wird oft erwähnt, dass Schulkinder mindestens die Hälfte der Zuschauer ausmachten. Der Jahresbericht für 1903 meldet stolz, dass die Zahl der deutschen Schulvorführungen diejenigen der englischen Navy League übertroffen habe.[211]

208 Amts-Zeitung. Amtliches Organ für die Gemeinden des Amtes Lütgendortmund, Nr. 95, 27. 11. 1903.
209 Amts-Zeitung. Amtliches Organ für die Gemeinden des Amtes Lütgendortmund, Nr. 97, 4. 12. 1903.
210 BA-MA, RM 3/9909: Delegiertenversammlung des Bayerischen Landesverbandes des Deutschen Flotten-Vereins, München, 28./29. April 1904 (gedruckte Broschüre), S. 18.
211 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1903.

Das Angebot des Präsidiums, über den neu eingerichteten Eigenvertrieb des Flottenvereins Vorführungen von Marinebildern mit Kinematographen zu veranstalten, wurde von zahlreichen Ortsgruppen in ganz Deutschland angenommen. Die Kinematograph-Projektionen von Filmprogrammen im 35 mm-Format liefen vielversprechend an: Im Oktober und November 1902 organisierten 89 Ortsgruppen Filmvorführungen. Sie erreichten 57 900 Zuschauer und warben 600 bis 700 neue Mitglieder.[212] Auch in den Folgejahren übertraf der Zuspruch zu den Kinematographen-Vorführungen des Flottenvereins die kühnsten Erwartungen: In der Saison von Oktober 1902 bis Mai 1903 fanden nach eigenen Angaben Vorführungen in 283 Städten und Gemeinden statt mit insgesamt 708 403 Zuschauern.[213] Für die Saison 1903/04 wird von Kinematograph- und Biograph-Vorführungen in zusammen 661 Orten berichtet mit einem Publikum von 1 357 403 Besuchern.[214] 1904 hatte der Einsatz des 68 mm-Formats der Biograph-Technologie den Höhepunkt schon überschritten. In diesem Jahr fanden nur einige wenige, aber nach wie vor sehr erfolgreiche Biograph-Vorführungen für den Deutschen Flottenverein statt. So konnten z. B. für »biographische Festspiele« in der neu erbauten Essener Stadthalle vom 13. bis 22. November 1904 rund 35 000 Zuschauer gewonnnen werden (13 600 Schulkinder bei sieben Schülervorstellungen und 21 200 Erwachsene bei 13 Vorstellungen für das allgemeine Publikum).[215] 1904 erreichten die vom Selbstvertrieb des Flottenvereins in 512 Ortschaften gezeigten Kinematograph-Vorführungen 650 000 Zuschauer.[216]

Grenzen der kinematographischen Flottenpropaganda

Im Jahresbericht für 1905 wird erstmals auf Schranken der Filmpropaganda hingewiesen. Obwohl der Publikumszuspruch 1905 mit 873 385 Besuchern gegenüber dem Vorjahr noch einmal um ein Drittel gewachsen war,[217] hat die propagandistische Wirksamkeit der Kinematograph-Vorführungen nach Einschätzung des Präsidiums nachgelassen. Dies wurde abgelesen an dem offenbar deutlich geringeren Zuwachs an neuen Mitgliedern: »Die kinematographischen Vorführungen haben im Jahre 1905 das nicht gehalten, was wir uns nach unserem vorjährigen Bericht auch für dieses Jahr von denselben versprochen hatten, insofern als dieselben nicht mehr uneingeschränkt als ein gutes Agitationsmittel – einige Landes- und Provinzverbände ausgenommen – bezeichnet werden können. Nach der Mehrzahl der vorliegenden Berichte sind Mitglieder gelegentlich der Vorführungen nur in verhältnismäßig geringem Umfange gewonnen. Das Interesse an den Vorstellungen scheint etwas nachgelassen zu haben; der Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, daß eine Anzahl kleiner Kinematographen ganz Deutschland bereisen, deren Programme, mehr wechselnden und humoristischen Inhalts, besser gefallen

212 BA-MA RM 3/9909: Delegiertenversammlung des Bayerischen Landesverbandes des Deutschen Flotten-Vereins, München, 28./29. April 1904 (gedruckte Broschüre), S. 18.
213 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1902, S. 7.
214 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1903, S. 4.
215 Die Flotte, 8. Jg., Nr. 1, Januar 1905.
216 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1904, S. 5.
217 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1905, S. 7.

als unser Programm, welches im wesentlichen nur Marine-Aufnahmen bringen soll. Wenn wir aber unserer Aufgabe getreu bleiben wollen, so dürfen wir eine Änderung unseres Programms nicht vornehmen, um nicht in die Kategorie der Schausteller einrangiert zu werden. Da aber naturgemäß maritime Sachen im großen und ganzen immer nur dasselbe bieten, so sind uns von vielen Ortsgruppen direkte Absagen erteilt worden, man wollte nicht nur maritime Bilder, sondern Unterhaltungsstücke sehen. Diesem Bedürfnis können aber nur Schausteller entsprechen.«[218]

Mit der *Novität* der kinematographischen Darstellung ›lebender Photographien‹ ließ sich im Jahr 1905 offenbar keine publikumswirksame Sensation mehr machen. Es kam verstärkt darauf an, *was* gezeigt wurde. Und hier waren die inzwischen zahlreichen kommerziellen Wanderkinobetriebe mit ihren abwechslungsreich gemischten Programmen aus nicht-fiktionalen Sujets und fiktionalen Humoresken offenbar attraktiver als die ›Marinebilder‹ des Flottenvereins. Dem Trend zur Unterhaltung nachzugeben hätte für den Flottenverein aber das Risiko bedeutet, als »Schausteller einrangiert«, d. h. vom Fiskus zur Kasse gebeten zu werden. Eben dies wurde aus Schaustellerkreisen immer wieder gefordert.

Die Branchenpresse des Unterhaltungsgewerbes klagte wiederholt über schwere Verluste, die den Wanderkinobetrieben durch die Konkurrenz des Deutschen Flottenvereins entstünden. Bereits Ende 1902 errechnete die Schaustellerzeitschrift »Der Komet« aus den Erfolgsmeldungen im Vereinsorgan des Flottenvereins für dessen Filmvorführungen reichsweit ein zahlendes Publikum von 100 000 Zuschauern pro Woche. Angeblich erzielten alle gewerblichen Kinematographenbetreiber Deutschlands zusammengenommen nicht die Einnahmen, die für den Deutschen Flottenverein mit wöchentlich mindestens 50 000 M zu Buche schlügen. Diese reichlich übertriebenen Angaben dienten als Begründung, um im Sinne gleicher Geschäftsbedingungen die Besteuerung des Deutschen Flottenvereins zu verlangen.[219] Fünf Jahre später sah das Branchenblatt »Der Kinematograph« eine »gefährliche Konkurrenz für Reisetheater im Kinematographengewerbe«, weil örtliche Honoratioren dem Deutschen Flottenverein bei der Rekrutierung des Publikums behilflich seien: »Wo er sein Gastspiel abgehalten hat, ist die Aussicht auf ein Geschäft für einen privaten Kinobesitzer zweifelsohne verloren, da die Soldaten zu den Vorstellungen kompagnieweise kommandiert werden, die Schulen und sonstigen Anstalten gewöhnlich in geschlossenen Reihen antreten müssen und alles nur auf die Beine gebracht wird, was noch zwei Nickel im Beutel trägt.«[220]

Die Filmpropaganda des Deutschen Flottenvereins war in eine Zwickmühle geraten. Wegen der Steuerbefreiung musste das Präsidium darauf bedacht sein, die »humoristischen Einlagen« in den Marine-Programmen entgegen den Wünschen vieler Ortsgruppen gering zu halten. Andererseits wurde für 1906 ein erhebliches Defizit befürchtet, das bei jährlichen Unkosten des Projektoren- und Filmverleihs von rund 100 000 M. nicht mehr zu decken gewesen wäre. In den Winter- und Frühlingsmonaten des Jahres 1906 erreichten die Kinemato-

218 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1905, S. 7.

219 Vgl. Der deutsche Flottenverein als Schausteller. In: Der Komet, Nr. 927, 27. 12. 1902.

220 Die Kinematographen-Theater und der Deutsche Flottenverein. In: Der Kinematograph, Nr. 60, 19. 2. 1908.

graph-Vorführungen des Deutschen Flottenvereins rund 600 000 Zuschauer. Das Präsidium nahm dennoch von der bisher praktizierten Vorfinanzierung der Filmpropaganda Abstand und beauftragte für die Saison 1906/07 die Deutsche Bioscope-Gesellschaft mit der Durchführung von kinematographischen Projektionen.[221]

Filmpropaganda im Auftrag des Deutschen Flottenvereins

Die von Jules Greenbaum 1899 gegründete Firma hatte jahrelange Erfahrung im Vorführbetrieb von ›lebenden Bildern‹ für Varieté-Theater und stand wenigstens seit 1903 mit dem Flottenverein in geschäftlicher Verbindung.[222] Am 22. Februar 1905 hatte sie für den Flottenverein eine Vorführung ihrer Marine-Aufnahmen vor dem Kaiser ausgerichtet.[223] Laut Vertrag arbeitete die Deutsche Bioscope-Gesellschaft ab 1. September 1906 bei der Durchführung kinematographischer Projektionen für den Flottenverein auf eigene Rechnung. Die Filmprogramme mussten »vorwiegend maritime Aufnahmen enthalten« und bedurften der Genehmigung des Präsidiums des Flottenvereins. Komische »Einlagen« zur erheiternden Auflockerung des Programms konnten »auf Wunsch der Ortsgruppen« jeweils gesondert vereinbart werden.[224]

Für den Herbst 1906 bot die Deutsche Bioscope-Gesellschaft den Ortsgruppen des Flottenvereins ein zweiteiliges Programm an: Der erste Teil richtete sich vor allem an den potentiellen Marinenachwuchs und dessen Eltern. Die Aufnahmen schilderten ausführlich den Betrieb auf einem Schulschiff der Handelsmarine und einem Schulschiff der Kriegsmarine (Ein Besuch an Bord des Schulschiffs »Grossherzogin Elisabeth« mit 21 Aufnahmen bzw. An Bord S. M. Seekadetten-Schulschiff »Stosch« mit neun Bildern). Der zweite Teil zeigte Vermischtes: Abfeuern von Torpedos, Die Schlachtflotte in Kiellinie, Übungen der Rettungsstation Warnemünde, einen Stapellauf, Aufnahmen von der jüngsten Nordlandreise des Kaisers sowie »Sleipner« im Sturm, eine Torpedoboot-Aufnahme, die Oskar Messter zugeschrieben wird.[225] Zum Abschluss jedes Programmteils war es offenbar üblich, als komische Einlage zwei kurze Humoresken zu zeigen.[226]

Mit diesem Programm arrangierte die Deutsche Bioscope-Gesellschaft von Oktober bis Dezember 1906 Filmvorführungen für 305 Ortsgruppen, die insgesamt

221 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1907, S. 7.

222 »Lieferanten des Deutschen Flotten-Vereins« heißt es in einer Annonce der Deutschen Bioscope-Gesellschaft. In: Die Flotte, 6. Jg., Nr. 11, November 1903. Vgl. zu dieser Firma und Jules Greenbaum: Hampicke 1996.

223 BA-MA, RM 3/9872: Kinematographische Vorführungen vor Sr. Majestät des Kaisers (Werbeblatt der Deutschen Bioscope-Gesellschaft mit Wiedergabe eines Artikels aus dem Berliner Lokal-Anzeiger vom 23. 2. 1905).

224 Wiedergabe des Vertrags in: Die Flotte, 9. Jg., Nr. 7, Juli 1906.

225 Programmheft: Kinematographische Vorführungen des Deutschen Flottenvereins. Programm und kurze Erläuterung der Bilder [1906]. Laut Gerhard Lamprecht war der 1905 von Messters Projection gedrehte S. M. S. »Sleipner« im Sturm ein »besonders attraktiver Film, der jahrelang immer wieder in den Kinematographen-Theatern gezeigt wurde« (Lamprecht 1967, S. 14).

226 Vgl. Bericht in der Eßlinger Zeitung, 39. Jg., Nr. 248, 24. 10. 1906.

rund 420 000 Zuschauer erreichten.[227] Trotz dieses Zuspruchs zeigte sich die Deutsche Bioscope mit dem geschäftlichen Ergebnis dieses Engagements nicht zufrieden: 1907 wurde ihr Vorführservice auf das Fixum einer Tagesgebühr von 125 M. umgestellt, wofür jeweils zwei Filmveranstaltungen durchzuführen waren (d. h. eine Schülervorstellung untertags und am Abend eine Vorführung für Erwachsene). Diesen Service orderten 653 Ortsgruppen und erreichten damit 931 020 Zuschauer.[228]

Für die Wintersaison 1907/08 wurden keine Zuschauerzahlen mehr veröffentlicht. Die Deutsche Bioscope offerierte wieder ein dreiteiliges Programm mit neuen Aufnahmen. Im ersten Teil waren vor allem Aufnahmen von Manövern und von Prinz Heinrich zu sehen, die im August 1907 auf dem Flaggschiff »Deutschland« gedreht worden waren; im Anschluss ein »Kolonial-Programm« mit Aufnahmen aus Südwest-Afrika, Kamerun und Togo; schließlich »Aktuelle Aufnahmen« vom Zusammentreffen des Kaisers mit dem Zaren in Swinemünde, von der Herbstparade auf dem Tempelhofer Feld am 2. September 1907 und von der Ausfahrt des Schnelldampfers »Kronprinzessin Cecilie« nach New York. Ausdrücklich wurde genannt: »Als Beigabe: diverse humoristische Einlagen«.[229] Die thematische Ausweitung des Programms im Vergleich zum Vorjahr und der explizite Einsatz unterhaltsamer Humoresken trug sowohl vielfachen Wünschen von Ortsgruppen und Regionalverbänden des Flottenvereins Rechnung wie auch dem Geschäftsinteresse der Deutschen Bioscope, die erklärte, daß sie »bei einem Programm mit Marinebildern allein nicht auf ihre Kosten kommen wird«.[230]

Für die Saison 1908/09 machte die Bioscope-Gesellschaft erneut das Angebot, kinematographische Vorführungen zu übernehmen für ein Fixum von 100 M. für eine Abendvorführung und einen Aufpreis von 20 M. für eine zusätzliche Schülervorstellung. Für Veranstaltungsorte, die weiter als 300 km von Berlin entfernt lagen, wurde ein weiterer Aufpreis von 20 M. berechnet. Zur Zusammensetzung des Programms hieß es: »Zur Vorführung gelangen in erster Linie maritime Bilder. Auf Wunsch werden jedoch auch belehrende Bilder aus anderen Gebieten, z. B. Reise-Bilder, Bilder aus der Technik usw. gezeigt.«[231] Die obligatorischen »humoristischen Einlagen« wurden nicht erwähnt. Die Zusammensetzung des Programms repräsentierte also neben dem Kernthema Marine auch andere ›belehrende‹ Sujets, blieb aber offenbar weitgehend auf nicht-fiktionale Aufnahmen beschränkt.

Für die folgende Saison legte der Deutsche Flottenverein seine Filmpropaganda in die Hände einer Firma, die sich »Gesellschaft für unterhaltende und wissenschaftliche kinematographische Vorführungen ›Minerva« nannte. Das Filmprogramm für das Winterhalbjahr 1909/10 näherte sich weiter den kommerziellen Nummernprogrammen der ortsfesten Kinematographentheater an, die sich inzwischen auch in vielen mittleren und kleineren Städten etabliert hatten. Es enthielt neben Flottenaufnahmen »neueste Bilder aus dem Gebiet der Luftschiffahrt,

227 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1907, S. 7.
228 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1907.
229 Broschüre »Kinematographische Vorführungen des Deutschen Flotten-Vereins, ausgeführt durch die Deutsche Bioscope-Gesellschaft 1907/08«. Für diesen Hinweis danke ich Wolfgang Fuhrmann.
230 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1906, S. 7.
231 Angebot. In: Die Flotte, 11. Jg., Nr. 9, September 1908.

aus dem Kolonialwesen, interessante Reisepanoramen, sowie, allseitigen Wünschen entsprechend, eine reichlichere Ausstattung als bisher mit dezenten, humoristischen Bildern«.[232]

Im Zuge der Etablierung ortsfester Kinematographentheater auch in mittleren und kleineren Städten wurde die Veranstaltung von Filmvorführungen durch Ortsgruppen des Deutschen Flottenvereins ab 1907 zunehmend obsolet. Filmaufnahmen von Stapelläufen, Marinemanövern, Flottenbesuchen und maritimen Veranstaltungen wie der Kieler Woche gehörten zu den Standardsujets kinematographischer Aktualitäten, die ein selbstverständlicher Bestandteil der abwechslungsreichen, überwiegend aus Humoresken und Dramen gemischten kommerziellen Kurzfilmprogramme waren. Hinzu kam, dass die Hochrüstung der Flotte um 1908 militärpolitisch hinter die Aufrüstung des Landheers zurücktrat. Für das Jahr 1908 und danach veröffentlichte das Vereinsorgan »Die Flotte« keine Zahlen mehr zu Kinematograph-Vorführungen. Die Jahresberichte des Deutschen Flottenvereins erwähnen Filmvorführungen jedoch weiterhin als wertvolles Propagandamittel.

›Lebende Flottenbilder‹. Propaganda und Modernität

Bis 1907 veröffentlichte das Vereinsorgan »Die Flotte« neben den Besucherzahlen von Filmveranstaltungen vielfach auch die Zahl neu eingeschriebener Mitglieder in den entsprechenden Orten und Regionen. Die Wirkung der Filmpropaganda wird wie selbstverständlich als einfache Stimulus-Response-Beziehung dargestellt. Offensichtlich meldeten die Ortsgruppen die Zuschauer, die kurz nach den Filmvorführungen einen Antrag auf Mitgliedschaft stellten. Die Zahlen für die Zuschauer wie für die frisch rekrutierten Mitglieder mögen übertrieben sein – sie belegen aber, dass die von Saal zu Saal wandernden Biograph- und Kinematograph-Vorführungen des Deutschen Flottenvereins reichlichen Zuspruch fanden und einen klar registrierbaren Mitgliederzuwachs zur Folge hatten. Dass der Deutsche Flottenverein auf bestem Wege sei, ein »Volksverein« zu werden, schreibt der Jahresbericht für 1903 dem Umstand zu, dass die unmittelbare Anschaulichkeit der Filmvorführungen Bevölkerungsschichten anziehe, die niemals einen herkömmlichen Vortragsabend besuchen würden:

> »Ohne den Vorträgen mit ihrem unterrichtenden Inhalt zu nahe treten zu wollen, muß doch gesagt werden, daß für den Deutschen Flotten-Verein als einen großen Volksverein diese Vorführungen lebender Bilder eine sehr große Bedeutung verdienen. Gerade die *lebendige* (Hervorh. i. O.) Übertragung der Vorgänge auf See gestattet nur der Biograf oder der Kinematograf, und darin liegt die Bedeutung dieses Agitationsmittels für uns. Wenn man davon absieht, daß jeder Vortrag immerhin einen bedeutenden Kostenaufwand erfordert, während sich die biografischen und kinematografischen Vorführungen durch sich selbst erhalten, so darf nicht außer Betracht gelassen werden, daß zu den letzteren viele herankommen, die Vorträge nie besuchen würden. Jeder Besucher, gleichviel ob

232 Die Flotte, 12. Jg., Nr. 9, September 1909.

> Mitglied oder Nichtmitglied des Flotten-Vereins, nimmt den lebendigen Eindruck mit nach Hause, daß ›Deutschland zur See und über See‹ ein nicht mehr auszumerzender Bestandteil unseres Volksbewußtseins geworden ist.«[233]

Diese Aussage offenbart eine recht moderne Art politischen Denkens. Der Deutsche Flottenverein verfolgte eine Propagandamethode, die auf Kommunikationsstrategien beruhte, wie sie später für die visuellen Massenmedien Kino und Fernsehen im 20. Jahrhundert typisch geworden sind: Argumente im Sinne einer Erörterung des Für und Wider zu einer Angelegenheit werden ersetzt durch das simple Vorzeigen der Sache, um die es geht. In dieser schlichten Art und Weise beendet visuelle Propaganda apodiktisch jegliches Argumentieren und versucht mit dem, was sie ihren Adressaten vor Augen stellt, unmittelbar auch deren Sichtweisen des Gesehenen zu beeinflussen.

Die Aktivisten des Deutschen Flottenvereins haben unmittelbar nach der Jahrhundertwende im großen Maßstab systematische Filmpropaganda betrieben, die an alle Bevölkerungsschichten und damit an ein Massenpublikum gerichtet war. In welchem Umfang der Einsatz des damals neuen Mediums der »lebenden Photographien« positive Wirkungen zeitigte, konnten sie zumindest an den Neuzugängen von Mitgliedern eindeutig ablesen. In Deutschland waren sie die ersten, welche die unmittelbar anschauliche Beweiskraft bewegter fotografischer Bilder ganz bewusst dazu benutzten, um ein breites Publikum sinnlich zu beeindrucken und dadurch für ihr politisches Anliegen zu gewinnen. Die beeindruckende Wirkung der »naturwahr« auf der Leinwand erscheinenden militärischen Gewaltmaschinerie auf die Gemüter von Kindern und Jugendlichen wurde nicht beanstandet, sondern gefördert. Denn bei den »Flottenbildern« ging es nicht um die private, aus ›niederen Motiven‹ gespeiste Gewalt von Mördern und Räubern wie in den fiktionalen Western-, Gangster- und sonstigen Sensationsfilmen, sondern um die Gewaltausstattung der eigenen Nation in der Konkurrenz der imperialistischen Mächte. Dieses Anliegen war höchst ehrenwert. Deshalb wurden die Schulkinder bedenkenlos zu den Filmvorstellungen abkommandiert und absichtsvoll als Werbeträger des ›Flottengedankens‹ gegenüber ihren Eltern benutzt.

233 Jahresbericht des Deutschen Flotten-Vereins für 1903, S. 4.

Der Kinematograph

Organ für die gesamte Projektionskunst.

No. 150. Düsseldorf, 10. November. 1909.

Ein deutscher Kolonialfilm

Leben und Treiben in Tanga (Deutsch-Ost-Afrika)

Diese interessante Aufnahme zeigt in durchweg **hervorragender Photographie,** unterstützt durch verschiedenfarbige, wirksame Virage unter anderem das Eingeborenen-Viertel mit den malerischen, eigenartigen Lehmhäusern, eine Strasse des Eingeborenen-Viertels mit dem lebhaften Hin und Her von Negern, Mohamedanern, Indiern etc., die Ankunft eines Zuges auf dem kleinen, aber sauberen Bahnhof, den interessanten Verkehr auf der Hauptstrasse mit Trolleys, Rikshas, Kinderwagen, vornehmen Europäern, schwarzen Gänsejungen etc. Ja, sogar die Musik kommt (die Schülerkapelle der deutschen Schule), freudig umringt von Gross und Klein, ganz wie in Deutschland, ein Kinderfest auf dem Bismarck-Platz mit dem schönen Bismarckdenkmal, Europäer am Kaffeetisch, belustigt von einem äusserst drolligen Schimpansen, eine Turnschule der deutschen Schule mit Reigenübungen, Bockspringen etc., Exercitien der eingeborenen Schutztruppe der Askaris, welche an Strammheit und Schneidigkeit denen der deutschen Kameraden kaum etwas nachgeben. Länge 140 m. Codewort: **Tanga.**

Bei dem völligen Fehlen deutscher Kolonial-films ein Schlager für jedes Theater

Lieferbar ab 27. November. Lieferbar ab 27. November.

Deutsche Bioscop-Gesellschaft m. b. H.

Telegr.-Adr.: „Bioscope" Berlin SW. 48, Friedrichstr. 236 Fernspr.: Amt VI, 3334.

Der Kinematograph, Nr. 150, 10. 11. 1909

3.7

Wolfgang Fuhrmann

Filmaufnahmen in Afrika. ›Lebende Bilder‹ aus den deutschen Kolonien

Mit dem Erwerb der afrikanischen Kolonien Deutsch-Südwestafrika (das heutige Namibia), Kamerun, Togo, Deutsch-Ostafrika (Tansania, Ruanda und Burundi) sowie der asiatisch-pazifischen Kolonien Deutsch-Neuguinea (Papua-Neuguinea), Kiautschou (China), Deutsch-Samoa (Westsamoa) und verschiedener Inselgruppen (Marshallinseln und Mikronesien) in den Jahren 1884/85 bzw. 1897–1899 schloss Deutschland in die Reihe der Kolonialmächte auf. In die Zeit des kolonialen Imperialismus fällt auch der Beginn der Kinematographie, womit Filme aus den Kolonien mehr als bloße Reisebilder waren, mit denen der Zuschauer die fremde Welt vom Kinosessel aus bereiste. Durch sie sollte dem Zuschauer die Reichweite und der Einfluss deutscher Machtergreifung in der Welt anschaulich vor Augen geführt werden, in der »Pioniere des Deutschtums dort drüben langsam aber sicher Land und Leuten den Stempel deutscher Eigenart aufdrücken«.[234]

Filme aus den Kolonien konnten auf ein reiches visuelles Repertoire der Zuschauer bauen, das durch die massenhafte Verbreitung von Illustrationen, Fotografien sowie der populären Völkerschauen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts geprägt war. Wer und wann die ersten Filmaufnahmen aus einer deutschen Kolonie angefertigt hat, lässt sich nicht genau bestimmen. Einer der Ersten war unzweifelhaft der Afrikareisende Carl Georg Schillings (1865–1921), der mit einer Filmkamera seine letzte Expedition nach Ostafrika im Jahre 1903/04 dokumentierte. Obwohl zu dieser Zeit Schillings mit seinen Filmaufnahmen über einmaliges Material verfügt haben dürfte, scheinen seine Filme nur einem sehr begrenzten Kreis zugänglich gewesen zu sein. In der einschlägigen Kolonialliteratur und in den von ihm veröffentlichten Büchern finden sich erstaunlicherweise keine Hinweise auf seine Filmtätigkeit.[235]

Die breite Öffentlichkeit konnte erst 1905 die Kolonien im Film bewundern. Eine Schlüsselfunktion kam dabei der Deutschen Kolonialgesellschaft (DKG) zu. Aus einem Zusammenschluss des Deutschen Kolonialvereins und der Gesellschaft für deutsche Kolonisation 1887 hervorgegangen, verfolgte die DKG den Zweck, sich der nationalen »Arbeit der deutschen Kolonisation zuzuwenden und die Erkenntnis der Notwendigkeit derselben in immer weitere Kreise zu tragen«.[236]

Bis zur Jahrhundertwende konzentrierte sich die DKG in ihrer Propagandaarbeit vor allem auf Redevorträge und Lichtbildervorführungen, dem Vorläufer der heutigen Diaschau. 1898 gab es jedoch bereits einen ersten Versuch, auch den Film als Propagandamedium zu nutzen. In einem Antrag an den ausführenden Ausschuss der DKG wollte man »Projektionsbilder aus den Kolonien zur Vorfüh-

234 Darmstädter Tageblatt, 16. 3. 1908.
235 Neuhauss 1906, S. 82.
236 Müller/Fieber 1974, S. 390 f.

rung mit dem Kinematographen« aufnehmen, »um das Leben und Treiben daselbst zu veranschaulichen.«[237] Der Antrag wurde aus finanziellen Gründen abgelehnt und das Projekt wahrscheinlich nicht realisiert.

Der wachsende Unmut der Mitglieder, die in der folgenden Zeit über die unzeitmäßig gewordenen Lichtbildervorführungen klagten, veranlasste schließlich doch die DKG, sich verstärkt dem Film zuzuwenden. Der Entschluss, Filmvorführungen in den lokalen Abteilungen der DKG als Werbemittel einzusetzen, wurde dabei offensichtlich von dem Erfolg des Deutschen Flottenvereins beeinflusst, der bereits seit 1902 erfolgreich mit öffentlichen Filmvorführungen für sich Werbung machte.

Der erste öffentliche Erfolg mit Filmen aus den deutschen Kolonien ereignete sich am 10. April 1905 im Berliner Kolonialmuseum.[238] Vor hochrangigen Repräsentanten der DKG und Vertretern der lokalen und überregionalen Presse führte der Altenburger Brauereibesitzer und Gastwirt Julius Friedrich Carl Müller (1868–1935) Filme aus der ost- und südwestafrikanischen Kolonie vor: »Aus ersterer Kolonie wird uns u. a. in deutlichster Weise gezeigt, wie der Kaffee geerntet und weiter bearbeitet wird, auch sehr interessante militärische Übungen unserer schwarzen Soldaten sind kinematographisch aufgenommen. Aus Deutsch Südwestafrika werden uns zum ersten Male die enormen schwierigen Landungsverhältnisse vor Augen geführt. Wir sehen die Böte in der heftigen Brandung, ferner die mit Flössen bewerkstelligte Landung von Maultieren, Rindern und Fuhrwerken.«[239]

Carl Müllers Filme waren keine Auftragsarbeiten der DKG, sondern Privataufnahmen, die Müller zwischen Oktober 1904 und Februar 1905 während einer Afrikareise, die durch Empfehlungsschreiben der DKG, des Deutschen Flottenvereins und der Kolonialabteilung des Auswärtigen Amtes unterstützt worden war, gemacht hatte.

Neben den Aufnahmen kinematographischer Bilder in den Kolonien wollte Müller auch eine Kolonialpropaganda im umgekehrten Sinne durchführen. Die Vorführung von Flotten-, Städte- und Kaiserbildern sollte den Einheimischen Deutschlands Größe vor Augen führen. Von der weißen Bevölkerung wurden Müllers Filmvorführungen indessen als willkommene Abwechslung zum »öden Palmeneinerlei« begrüßt.[240]

Der Berliner Filmpremiere folgte eine ausführliche Vortragstour durch zahlreiche lokale Abteilungen der DKG in ganz Deutschland, auf der Müller sein Unternehmen »Der Kinematograph in Afrika« der Öffentlichkeit präsentierte.[241] Folgt man den Rezensionen in den verschiedenen örtlichen Tageszeitungen, waren Müllers Vorführungen fast ausnahmslos ein großer Erfolg und konnten wesentlich zur Attraktivität des Vereinslebens in den Abteilungen beitragen.

Durch den Erfolg ermutigt und von verschiedenen Vertretern aus der Kolonialwirtschaft unterstützt, bereiste Müller im Winter 1906 erneut Afrika mit der Kamera und kehrte mit 2000 Metern an neuem Filmmaterial aus den Kolonien Südwest, Kamerun und Togo zurück. Seine anschließende Vortragstour durch Deutschland erregte abermals großes Aufsehen.

237 Deutsche Kolonialgesellschaft, Bericht über die Sitzung des Ausschusses, 10. 5. 1898, S. 6.
238 Deutsche Kolonialzeitung, Nr. 16, 22. 4. 1905, S. 159.
239 Afrika-Post, 29. 4. 1905, S. 119.
240 Deutsch-Ostafrikanische Zeitung, 3. 12. 1904.
241 Altenburger Zeitung für Stadt und Land, 15. 2. 1905.

Deutsch-Ostafrika. Eine grosse öffentliche Schule in der Provinz Usambara (ca. 1910)

Filme aus den Kolonien erreichten die deutsche Öffentlichkeit zum rechten Zeitpunkt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der anfängliche Kolonialenthusiasmus einer tiefen Ernüchterung gewichen. Im Reichstag sprach man offen von der ›Kolonialmüdigkeit‹ des Volkes. Revolten und Kriege, Vettern- und Misswirtschaft, Willkürherrschaft und Berichte über sadistische Exzesse an der einheimischen Bevölkerung prägten das Bild der Kolonien in der Öffentlichkeit, das der Sozialdemokrat Wilhelm Liebknecht auf die kurze Formel brachte: »Mord, Raub, Totschlag, Syphilis und Schnaps […].«[242]

Filme aus den Kolonien waren daher eine willkommene Gelegenheit, den Kolonien ein neues Image zu verleihen und für eine positive Stimmung gegenüber den Kolonien in der Öffentlichkeit zu sorgen, die es, ganz im Sinne der kolonialen Idee, Wert waren, verteidigt und besiedelt zu werden. Besser als das bewegungslose fotografische Bild konnte der Film zeigen, dass sich in den Kolonien buchstäblich etwas ›bewegte‹. Szenen vom Ein- und Auslaufen der Handelsschiffe in den Häfen, dem Transport und dem Verladen von Gütern, sowie Bilder von einem friedlichen Miteinander von Kolonisten und Kolonisierten sollten den deutschen Zuschauern die wirtschaftliche Leistung der Kolonialmacht und das Soziale ›Funktionieren‹ des Zusammenlebens vor Augen führen.

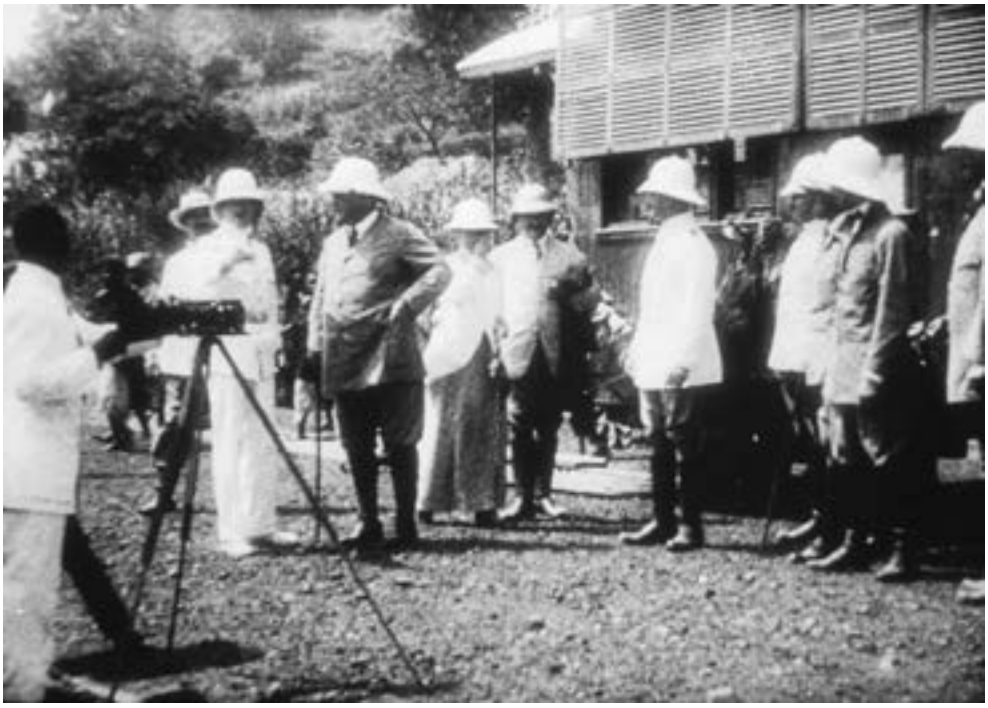
242 Zit. in Noske 1914, S. 78.

Staatssekretär Dr. Solf besucht Togo (1913)

Müllers Filme gelten als nicht überliefert, doch die Bedeutung von Bewegung als Zeichen des unaufhaltbaren Fortschritts und der Modernität ist auch im überlieferten Film Staatssekretär Solf besucht Togo wiederzuerkennen, der den offiziellen Besuch der Kolonie durch den damaligen Leiter der deutschen Kolonialverwaltung Wilhelm Solf im Oktober 1913 dokumentiert. Im Film gibt es fast keine Szene, in der Solf nicht in Bewegung ist bzw. bewegt wird: Zu Pferde, mit der Rikscha oder mit der Togo-Eisenbahn – Solf eilt von einem Besuchstermin zum anderen und vermittelt den Eindruck, dass jeder Winkel in der Kolonie bereist werden kann bzw. erschlossen ist. Obwohl nicht ausdrücklich Gegenstand des Films, wird dieser Eindruck dadurch verstärkt, dass Solf nicht in ›unzivilisierter‹ Umgebung gefilmt wird, sondern vornehmlich in unmittelbarer Nähe, z. B. von kolonialen Gebäuden.

Verstärkt durch den erneuten Erfolg der Kolonialfilmvorführungen in den Abteilungen erwarb die DKG im Dezember 1906 Müllers Filme und nahm im darauf folgenden Sommer die Deutsche Bioscope GmbH als offiziellen Vorführer für Kolonialfilmprogramme in den Abteilungen unter Vertrag.[243] Das Kolonialfilmprogramm wurde durch zusätzliches Filmmaterial der Bioscope ergänzt. Anlässlich der Deut-

243 Jahresbericht der Deutschen Kolonialgesellschaft 1907, S. 46. Berlin: Deutsche Kolonialgesellschaft, 1908.



Staatssekretär Dr. Solf besucht Togo (1913)

schen Armee-, Marine- und Kolonial-Ausstellung in Berlin 1907 hatte die Gesellschaft ihren Operateur Georg Furkel in die westafrikanischen Kolonien gesandt.[244]

Nach einer ersten erfolgreichen ›Film-Tournee‹ der Bioscope im Herbst/Winter 1907/08 wurde die koloniale Filmpropaganda bereits Ende 1908 eingestellt. Über die Gründe für das plötzliche Ende der Filmpropaganda ließ die DKG nichts verlautbaren. An Hand der Protokolle der verschiedenen Gremien lässt sich jedoch schließen, dass sich die DKG u. a. in zunehmenden Maße der Konkurrenz durch Wanderkinos und ortsfeste Lichtspielhäuser ausgesetzt sah und die kontinuierliche Versorgung mit neuen Filmen aus den Kolonien ungelöst blieb.

Der Beginn der Kolonialkinematographie ist eng mit der Entwicklung von Amateurkameras verbunden, die es dem ungeübten Laien ermöglichten, eine Filmkamera auf Reisen mitzunehmen. Für Völkerkundler wie den Leipziger Wissenschaftler Karl Weule (1864–1926), der den Film während seiner Expedition 1906 in den Süden der ostafrikanischen Kolonie als Forschungsinstrument für ethnographische Aufnahmen benutzte, waren Filmaufnahmen eine Möglichkeit, vom Aussterben bedrohte Kulturen für die Ewigkeit zu archivieren.

Filmaufnahmen in den Tropen waren jedoch auch mit erheblichen Problemen verbunden, und nicht jede Kamera erwies sich als tropentauglich. Die »Deutsche Kolonialzeitung« empfahl 1904 den Reisenden eine handliche und leichte Ama-

244 BA, R 1001/6357, Bl. 185–186.

Deutsch-Ostafrika. Eine grosse öffentliche Schule in der Provinz Usambara (ca. 1910)

teurkamera der Dresdener Firma Ernemann, die mit einem 17,5 mm-Film ausgestattet war.[245] Die Leistungsfähigkeit der Amateurkameras war jedoch begrenzt und im Gegensatz zu professionellen 35 mm-Kameras nur bedingt zur Aufführung geeignet. Der Mediziner und Ethnologe Richard Neuhauss (1855–1915) riet daher Forschungsreisenden die Mitnahme der 35 mm-Kine-Messter-Kamera. Dieses Modell wurde von ihm selbst auf seiner Expedition nach Deutsch Neu-Guinea 1908–1910 für Aus dem Leben der Kate auf Deutsch Neu-Guinea benutzt sowie von Adolf Friedrich zu Mecklenburg auf seiner ersten Inner-Afrika-Expedition 1907/08. Während Neuhauss die Filmkamera ganz im Sinne der wissenschaftlichen Arbeit für Aufnahmen von traditionellen Tänzen und Herstellungstechniken benutzte, scheinen Mecklenburgs Filme, die nicht überliefert sind, vor allem den spektakulären Charakter seiner Expedition thematisiert zu haben. Zeitgenössischen Berichten zufolge waren es vor allem Aufnahmen eines Watussi-Hochspringers, das Zusammentreffen mit Pygmäen oder die gefährliche Fahrt auf den Stromschnellen des Kongo, die das Publikum faszinierten.[246]

Ein weiteres Problem des Filmens in den Tropen stellte die Filmentwicklung und das gefürchtete Ausbleichen der Negativfilme auf Grund der extremen kli-

245 Hübner, 24. 3. 1904, S. 113 f.
246 Leipziger Neueste Nachrichten, 3. 12. 1908.

matischen Bedingungen dar. Die Entscheidung, den Film direkt vor Ort im improvisierten Dunkelzelt zu entwickeln oder gut verpackt über Wochen mit sich zu tragen, um ihn erst im heimischen Labor entwickeln zu lassen, hing letztendlich von den Fähigkeiten des jeweiligen Kameramannes ab.

Genaue Angaben über die in den Lichtspielhäusern zu sehenden Filme aus den deutschen Kolonien existieren nicht und können nur annäherungsweise gemacht werden. Für den Zeitraum 1905 bis 1914 betrug ihre Zahl wahrscheinlich nicht mehr als 50 bis 60 Filme. Berücksichtigt man jedoch den Amateurfilmbereich, wie ihn Carl Müller oder Karl Weule repräsentieren, so war die Zahl der Filmdokumente aus den Kolonien um ein Vielfaches höher.

In der zeitgenössischen Filmpresse wurde wiederholt auf die geringe Anzahl deutscher Kolonialfilme in den Lichtspielhäusern hingewiesen.[247] Eine offizielle Förderung von Kolonialfilmproduktionen durch die Kolonialabteilung des Auswärtigen Amtes bzw. ab Mai 1907 durch das neu gegründete Reichskolonialamt fand bis zum Ersten Weltkrieg nicht statt. Man fürchtete, dass eine zu starke Annäherung an ein Unterhaltungsmedium den seriösen kolonialpolitischen Bestrebungen schaden könnte.

Die geringe Anzahl deutscher Filme aus den Kolonien nutzte die Deutsche Bioscope Gesellschaft im November 1909, um auf ihre Produktion Leben und Treiben in Tanga (Deutsch-Ost-Afrika) hinzuweisen, die als nicht überliefert gilt. Mit dem Hinweis, dass es sich um einen ›deutschen‹ Kolonialfilm handelt, beschrieb die Bioscope ausführlich, was der Zuschauer darunter zu verstehen hatte: »Diese interessante Aufnahme zeigt in durchweg hervorragender Photographie, unterstützt durch verschiedenfarbige, wirksame Viragen unter anderem das Eingeborenen-Viertel mit den malerischen, eigenartigen Lehmhäusern, eine Strasse des Eingeborenen-Viertels mit dem lebhaften Hin und Her von Negern, Mohammedanern, Indiern, etc., die Ankunft eines Zuges auf dem kleinen, aber sauberen Bahnhof, den interessanten Verkehr auf der Hauptstrasse mit Trolleys, Rikschas, Kinderwagen, vornehmen Europäern, schwarzen Gassenjungen etc. Ja, sogar die Musik kommt (die Schülerkapelle der deutschen Schule), freudig umringt von Gross und Klein, ganz wie in Deutschland, ein Kinderfest auf dem Bismarck-Platz mit dem schönen Bismarckdenkmal, Europäer am Kaffeetisch, belustigt von einem äusserst drolligen Schimpansen, eine Turnschule der deutschen Schule mit Reigenübungen, Bockspringen etc., Exerzitien der eingeborenen Schutztruppe der Askaris, welche an Strammheit und Schneidigkeit denen der deutschen Kameraden kaum etwas nachgeben.«[248]

Filme aus den Kolonien sollten einen unmittelbaren, simultanen Einblick in das koloniale Leben geben. Sinnstiftend für die Identitätsbildung des kolonialen Zuschauers, eine ›Kulturmission‹ an dem in der Evolution zurückstehenden Kolonisierten zu erfüllen, wie von Kolonialbefürwortern immer wieder betont wurde, zeigt Leben und Treiben in Tanga exemplarisch die Ergebnisse der deutschen Kolonisationsarbeit. Folgt man der Filmbeschreibung des Films, so findet das Hin und Her im Eingeborenenviertel am Anfang des Films seine Disziplinierung in den Bildern der exerzierenden Afrikaner am Ende des Films.

247 Lamontagne 4. 4. 1907.
248 Der Kinematograph, Nr. 150, 10. 11. 1909.

Ähnliche Bilder zeigt auch Staatssekretär Solf besucht Togo. Nach dem Empfang von Solf an der Landungsbrücke in Lomé und einer ersten offiziellen Begrüßung wichtiger Kolonialdeutscher nimmt Solf eine Parade von Askari ab, die im Stechschritt an ihm vorbeimarschieren. Später im Film sieht man Solf erneut bei der Abnahme einer Askari-Parade. Den einheimischen Soldaten folgt diesmal eine Gruppe von Togolesen, die in ungeordneter Reihe an Solf vorbeiziehen und den Ordnungskräften einige Mühe bereiten, die Gruppe ordentlich an Solf vorbeizuführen. Im Gegensatz zu den Askari entspricht diese zweite Gruppe nicht dem Idealbild des ›zivilisierten Untertans‹ und unterstreicht den Unterschied zwischen Kolonialdeutschen und den noch zu kolonisierenden ›Wilden‹.

Kolonialfilme beschränkten sich jedoch nicht ausschließlich auf die Darstellung der kolonisierten Einheimischen in den Kolonien. Ein wesentliches Merkmal von Filmen aus den Kolonien war, dass sie das koloniale Leben nicht als ein Leben in der Fremde, sondern als ein Leben in einem ›schwarzen‹ Deutschland zeigten, das dem im Mutterland in kaum einer Weise nachstand. Es ging nicht um die Widrigkeiten des kolonialen Lebens im Dschungel, in der Steppe oder der Wüste, sondern um die Fortschrittlichkeit der Kolonien und die Vorzüge des kolonialen Lebens. Die Rolle der Einheimischen war eher die der exotischen Unterhaltung, der man mehr oder weniger Interesse entgegenbrachte. Das Ende einer Tanzdarbietung dreier Togolesen zu Ehren Solfs scheint man geradezu gelangweilt abzuwarten. Sehr viel wichtiger war da schon die Funktion des gehorsamen Dieners, der, wie im Solf-Film zu sehen, die Rikscha schieben konnte, mit der man sich zum nächsten Termin bringen ließ.

Deutsche führten in den Kolonien ein privilegiertes Leben, in dem man bevorzugte, ›unter sich‹ zu bleiben. Dementsprechend endet auch der Solf-Film mit einer Szene im privaten Kreis. Erheitert prostet man sich zu und trinkt, bevor die Ankunft einer Depesche dem gemütlichen Treffen ein unerwartetes Ende zu bereiten scheint.

Das ›angenehme Leben‹ der Kolonisten scheint ein wesentliches Motiv im Kolonialfilm gewesen zu sein und ist auf sehr eigentümliche Weise auch Gegenstand in dem Film Eine Kolonialschule in der deutsch-ostafrikanischen Provinz Usambara (Pathé/Germania) aus dem Jahre 1912. Der Film beginnt mit einer Geographiestunde in einer Kolonialschule. Vorbildlich beantworten die afrikanischen Schüler Fragen des afrikanischen Lehrers und zeigen ihr geographisches Wissen an der großen Wandkarte. In der Pause formieren sich die Schüler vor dem Schulgebäude in verschiedene Gruppen. Auf einer Straße ist ein Hindernis errichtet, über das die Kinder springen. Tanzend begleiten einige eine Musikkapelle, die an der Kamera vorbeizieht. Ein Zwischentitel informiert, dass zur Unterhaltung der Phonograph Pathé dient. In den letzten beiden Einstellungen sieht man Europäer an einem gedeckten Tisch sitzen, wo Zigarren und Wein serviert werden. Man prostet sich zu. Der Tisch ist umringt von Kindern und Mitgliedern der Musikkapelle, die sich neugierig um den Trichter des Phonographen drängen.

Die verschiedenen Szenen im Film könnten unterschiedlicher nicht sein. Denkt man an den Titel des Films, der einen Einblick in eine öffentliche Schule in der Provinz Usambara verspricht, so fragt man sich, welche Bedeutung die abschließende Einstellung der Europäer am Tisch hat, da sie nicht zum besseren Verständnis des kolonialen Schulsystems beiträgt. Es scheint fast, dass die letzte Szene eine

koloniale Ordnung herstellt, die der Film mit den ersten Einstellungen zu unterlaufen droht.

Wie der Film zeigt, verläuft der Unterricht in der afrikanischen Schule vorbildlich, und ein ähnlicher Film über das preußische Schulsystem wäre wohl nicht sehr anders ausgefallen: Artige Kinder, die im Unterricht aufmerksam sind und nach Schulschluss bzw. in der Pause herumtollen. Aus den ersten Einstellungen könnte man zu dem Schluss kommen, dass der ›koloniale Auftrag‹ erfüllt sei bzw. die Kolonie in ein modernes, dem Mutterland ähnliches System überführt.

Doch Kolonialismus kann nur dann funktionieren, wenn fortwährend auf ein bestehendes Abhängigkeitsverhältnis zwischen Kolonisten und Kolonisierten verwiesen wird. Auf diesem Hintergrund entfaltet die ›Tischszene‹ ihre besondere Bedeutung. Obwohl wir eine Musikkapelle sehen, die live Musik macht, ist es letztendlich der technische Apparat – der Phonograph –, der für Unterhaltung sorgt. Während dies für die anwesenden ›kultivierten‹ Europäer eine Selbstverständlichkeit ist, drängen sich Kinder und Musiker der Kapelle um den Apparat. Der in der Kolonialideologie oft zu findende Vergleich von Kolonisierten und unwissenden Kindern findet somit in der letzten Einstellung seine Entsprechung. Während sich die Europäer den angenehmen Seiten des Lebens zuwenden können, haben die Afrikaner noch viel zu lernen. Trotz der erstaunlichen schulischen Leistungen bleiben sie vorerst auf der Stufe des staunenden und lernenden Kindes. Es existieren zu wenig Filme aus den Kolonien, um den hier angedeuteten Widerspruch genauer zu untersuchen. Es zeigt sich jedoch, dass Filme aus den Kolonien Momente enthalten konnten, die sich nicht problemlos der Kolonialideologie unterordneten.

Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Filmen, in denen die politische und wirtschaftliche Bedeutung der Kolonien im Vordergrund stand, setzten andere Filme auf die ›populäre‹ Seite des Kolonialismus, die durch »Abenteuerlust, Entdeckerdrang und Eroberungswillen« gekennzeichnet waren.[249]

Bereits im Januar 1907 konnte neben Carl Müller ein weiterer Filmamateur, Robert Schumann (1878–1914), seine Filme aus den Kolonien der deutschen Öffentlichkeit vorführen. Im Gegensatz zu Müller, der auf Grund der Wirren des Hererokrieges in Deutsch Südwest-Afrika nur begrenzt die Möglichkeit hatte, die Kolonie im Innern zu bereisen, befand sich Schumann bereits seit 1903 als Tourist und/oder Expeditionsteilnehmer in der südafrikanischen Kolonie. Nach dem Ausbruch des Hererokrieges im Januar 1904 meldete sich Schumann als Freiwilliger bei den dortigen Schutztruppen, für die er ein Jahr im Feld kämpfte. Mit Aufnahmen aus dem »Kriegs- und Friedensleben« gelang es Schumann erstmalig, Bilder von der kämpfenden Truppe im Hererokrieg zu präsentieren.[250]

Nach einer erfolgreichen Film-Tour im Frühjahr 1907, die ihn ebenfalls durch verschiedene Abteilungen der DKG führte, verschwand Schumann vorläufig von der ›Filmbühne‹, bevor er 1913 mit 36 000 Metern Filmmaterial seiner Jagd-, Wild- und Kolonialstudien aus der ostafrikanischen Kolonie die »Deutsche Jagdfilmgesellschaft« in Berlin gründete und erneut für Aufsehen auf dem deutschen Filmmarkt sorgte.

249 Gründer 1995, S. 25.
250 Deutsche Kolonialzeitung, Nr. 5, 2. 2. 1907, S. 52.

Der Erfolg, den Schumanns Filme beim Publikum erzielten, lässt sich beispielhaft an den Filmveranstaltungen der Berliner »Kinematographischen Studiengesellschaft« belegen. Die Gesellschaft, die sich die Anwendung und Verbesserung der Kinematographie für Wissenschaft, Kultur und Schule zur Aufgabe gemacht hatte, bot nicht nur ein exzellentes Programm neuester nichtfiktionaler Filme aus allen Wissensgebieten, sondern auch die einmalige Gelegenheit, die Filmemacher live zu erleben, die regelmäßig von der Gesellschaft zu den Filmvorführungen eingeladen wurden. Bereits bei dem ersten Treffen der Studiengesellschaft kamen unter anderem die ersten beiden Filme von Schumann, Nashornjagd in Deutsch-Ost-Afrika und Riesenschlange, Eier brütend (Jagd auf Riesenschlangen), zur Vorführung, die vom Publikum begeistert aufgenommen wurden.[251] Im Februar 1914 wurde Schumann schließlich unter tosendem Beifall persönlich am Rednerpult begrüßt und hielt anschließend einen »mit vielem Humor und mit waidmännischen Ausdrücken gespickten Vortrag« zu seinem Film über die Gnu- und Onixjagd in Afrika.[252] Bereits im Januar hatte Richard Neuhauss in einem Film-Vortrag über seine Expedition nach Deutsch Neu-Guinea referiert.

Schumann war nicht an der ›nüchternen‹ Darstellung moderner Errungenschaften deutscher Kolonialarbeit interessiert. In seinen Jagdfilmen ist die Kolonie ein ›Eldorado‹ für den Abenteurer. Obwohl die Zeit der großen Afrikaentdeckungen bereits vorbei war, etablieren die Zwischentitel in Nashornjagd in Deutsch Ost-Afrika Schumann als einen »Afrikaforscher«, der den »jungfräulichen Mutjek Wald« durchquert, wo die größten Nashörner – »Bestien« – des Landes anzutreffen sind.[253]

Im Film muss Schumann dann auch ›tatsächlich‹ seinen Expeditionstrupp vor zwei Nashörnern retten. Während seine schwarzen Träger fluchtartig das Weite suchen und auf einen nahe stehenden Baum klettern, springt Schumann wagemutig den ›Bestien‹ entgegen und erledigt eine nach der anderen mit einem gezielten tödlichen Schuss aus seiner Büchse. Schumanns Nashorn-Film ist voll von spektakulären Szenen, und für die Filmpresse bestand kein Zweifel, dass Schumanns Film Sensationelles zu bieten hatte. Werbeanzeigen betonten, dass man im Film die einmalige Gelegenheit habe, Jäger und Tier gleichzeitig in einem Bild zu sehen. Neben Schumanns tollkühnen Aktionen sieht man u. a., wie ein Nashorn einen von Schumanns Jagdhunden aufspießt und, laut Zwischentitel, sechs Meter hoch in die Luft schleudert. Man sieht wie das Nashorn zerlegt, die Haut mit einem kräftigen Ruck abgezogen und das Horn mit der Axt abgeschlagen wird.

Obwohl Schumanns Jagdfilme erfolgreich in den Kinos liefen, gab es jedoch nicht uneingeschränkte Zustimmung. Die sich im Aufbau befindende Tierschutzbewegung kritisierte mit scharfen Worten Filme, in denen das Töten von Tieren für die Filmkamera als Abenteuer dargestellt wurde. Auf dem Hintergrund des Naturschutzgedankens argumentierten Tierschützer, dass der Abschuss seltener Vögel in Filmen wie Marabujagd in Abessinien (FR 1911, Pathé) oder Jagd auf den Silberreiher (FR 1911, Pathé) lediglich dem Modebewusstsein luxusverwöhnter Damen dienten, die ihre Hüte mit kostbaren seltenen Federn schmücken

251 »Eine wissenschaftliche und belehrende Filmschau«. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 52, 27. 12. 1913, S. 38.
252 »Kinematographische Studiengesellschaft«. In: LichtBildBühne, Nr. 9, 28. 2. 1914, S. 44.
253 Zwischentitel zit. nach der Filmkopie Rhinoceros Hunting in Africa, NFTVA (London).

wollten, wie es in einem Zwischentitel in Jagd auf den Silberreiher heißt: »Jedes Jahr werden Tausende dieser schönen Vögel niedergemetzelt, um die Hüte unsrer Damen zu garnieren.« Jagdfilme konnten somit durchaus als Kampfansage an die Jagdlobby verstanden werden und stellen damit einen alternativen Rezeptionskontext dar, den man aus heutiger Sicht übersehen kann, um Jagdfilme voreilig dem überheblichen kolonialen Gestus zuzuordnen.

Großwildjagden, wie sie Schumann darstellte, wurden vor allem dafür kritisiert, dass sie dem Zuschauer eine echte Jagd nur vorgaukelten und das Tier in Wahrheit gar keine Chance hätte, dem Tod zu entkommen. In vielen Fällen wurden die Tiere mit einem Strick an einem ihrer Hinterbeine fixiert, damit der Jäger in Ruhe für die Kamera in Aktion treten konnte.

Bei genauerer Betrachtung erkennt man, dass Nashornjagd in der Tat eine solche gestellte Jagd ist. Die Nashörner in Schumanns Film machen keine Anzeichen zu fliehen oder Schumann anzugreifen. Dass Jäger und Tier zusammen im Bild zu sehen sind, war demnach weniger der Tollkühnheit des Jägers zu verdanken, als einer filmisch aufbereiteten Inszenierung einer Jagd. Ähnlich ›sicher‹ verläuft auch die Jagd in dem Film Löwenjagd. Nach dem Abfeuern des ersten Schusses versucht zwar der Löwe zu fliehen, doch sein Sprung aus dem Dickicht missglückt auf eigentümliche Weise. An seiner Flucht gehindert, kann ein weiterer Schuss das Schicksal des Tieres besiegeln und dem Zuschauer eine erfolgreiche Löwenjagd zeigen.

Jagdfilme erscheinen unpolitisch, doch sind die Filme keineswegs frei von kolonialer Ideologie. Obwohl anzunehmen ist, dass Nashörner und Löwen für Afrikaner, die in der Steppe oder im Busch lebten, keine seltene Bedrohung darstellten, scheinen sie in den Filmen hilflos der Gefahr gegenüberzustehen. In Nashornjagd und in Löwenjagd ist jeweils der ›weiße Kolonist‹ der Furchtlose und Handelnde. Er befreit die Afrikaner von der Gefahr und wird anschließend als Held gefeiert. Mit anderen Worten, erst die Anwesenheit der Kolonisten und ihr entschlossenes Handeln garantieren für das sichere Leben der Kolonisierten in den Kolonien.

Neben dem kommerziellen Erfolg, den Schumann mit seinen Jagdfilmen feierte, zeichnete sich mit seinen Filmen aber auch eine neue Qualität in der Kolonialkinematographie ab. Obwohl er seine Jagdfilme einzeln an die Kinos verkaufte, die dann dort aufgrund ihrer kurzen Laufzeit von ca. 10–15 Minuten in ein größeres Filmprogramm integriert wurden, bot er selbst auf seinen Vortragsreisen durch die deutschen Kinos einen abendfüllenden Jagdfilm an, den er aus seinen einzelnen Filmen zusammenstellte. Damit reagierte Schumann offensichtlich auf die wachsende Popularität langer Spielfilme in den Kinos. Der fiktionalen Dramatik des Spielfilms setzte er die ›authentische‹ Dramatik des Jagdlebens im afrikanischen Dschungel entgegen.

Schumanns Filmkarriere endete bereits im Sommer 1914, als er als Soldat im Feld fiel, doch seine Filme blieben populär. 1916 wurden seine Jagdfilme erneut als Langfilm unter dem Titel Aus der afrikanischen Wildnis mit Erfolg aufgeführt.

Mit dem Ausbruch des Krieges wurde die Versorgung mit aktuellen Bildern aus den Kolonien unmöglich. Unter der Ankündigung ›unsere bedrohten Kolonien‹ waren Kiautschau im Film (Kiautschau = Kiautschou) und Unsere bedrohten Kolonien in Süd-West-Afrika der Carl Rudolph Monopol Film G. m. b. H. aus Berlin im August 1914 die wahrscheinlich letzten Filme aus den

Kolonien, die der nach Kriegsausbruch unverzüglich einsetzenden Seeblockade der englischen Marine zuvorkamen.

Im Zuge der einsetzenden Propaganda zur Rückgewinnung der Kolonien griff allerdings die DKG erneut auf den Film zurück. Eine besondere Rolle kam dabei dem Afrikareisenden Hans Hermann Schomburgk (1880–1967) zu, der mit seinem Film Im deutschen Sudan, wie die Kolonie Togo ebenfalls genannt wurde, zu einem der wichtigsten Vertreter in der Kolonialfilmpropaganda wurde. Schomburgks Film wurde im Rahmen der ›Deutschen Kolonial-Kriegerspende‹ ab 1917 in verschiedenen Orten Deutschlands erfolgreich aufgeführt. Wie zuvor schon Schumann konnte Schomburgk mit Im deutschen Sudan, der seine zweite Togo-Expedition zwischen 1913 und 1914 dokumentiert, einen abendfüllenden Kolonialfilm präsentieren. Schomburgk präsentierte sich im Film nicht als der tollkühne Jäger, wie es Schumann tat, doch setzte er ebenfalls auf Abenteuer statt politische Belehrung. Im Film wartet man vergebens auf Szenen, in denen die Ergebnisse ›deutscher Pionierleistungen‹ gezeigt werden. Es gibt keine Szenen von arbeitenden Afrikanern auf deutschen Plantagen oder des städtischen Lebens im Lomé. Mit seinem populärwissenschaftlich-ethnographischen Anspruch präsentierte Schomburgk die ›ursprüngliche‹, ›unberührte‹ Kolonie in einem ›vorkolonialen‹ Stadium: Marktleben, eine Baumwollernte, Spinnen und Weben, Togolesen bei traditionellen Gesellschaftsspielen oder Korbflechten sind z. B. die Höhepunkte des ersten Teils des Films. Es gibt sowohl spannende Szenen wie eine Straußenjagd als auch ›lustige‹ Szenen wie die, in der sich Schomburgks Operateur Jimmy Hogdson von einem Togolesen die Haare schneiden lässt. Der Film lässt keinen Zweifel daran, dass Schomburgk der eigentliche Held des Films ist, doch der Erfolg von Im deutschen Sudan scheint auch in seinem unverbindlichen Ton gelegen zu haben, mit dem sich Schomburgk als kundiger Afrikakenner und Vermittler zwischen den Völkern und Kulturen präsentierte.

Im Zuge der öffentlichen Rückforderung der verloren gegangenen Kolonien und der ›kolonialen Schuldlüge‹, mit der die deutsche Kolonialbewegung die Anschuldigungen der Alliierten zurückwies, dass Deutschland sich des Kolonisierens als unwürdig erwiesen habe, konnte Im deutschen Sudan als Paradebeispiel einer Kolonialnation herhalten, die verständnisvoll und mit Interesse fremden Kulturen gegenübertrat.

Mit der Gründung der Deutschen Kolonialfilmgesellschaft, DEUKO, 1917 und der Produktion von kolonialen Spielfilmen, die das Reichskolonialamt tatkräftig unterstützte, wurden die letzten Versuche unternommen, während der deutschen Kolonialzeit mit Hilfe des Films Kolonialpropaganda zu betreiben. Wahrscheinlich kamen hier auch Carl Müllers Filmaufnahmen wieder zum Einsatz, die der DEUKO im Februar 1918 von der DKG zur Auswertung überlassen wurden.[254]

Deutschlands groß gehegte Erwartungen gegenüber seinem Kolonialbesitz wurden nicht erfüllt. Die Kolonien waren wirtschaftlich und militärisch bedeutungslos. Die nur noch in geringer Zahl überlieferten Filme aus den deutschen Kolonien sind heute filmhistorische Dokumente eines in der Öffentlichkeit nur unzureichend wahrgenommenen Teils deutscher Geschichte.

254 BA, R 8023/328, Bl. 79.

4

›Naturbilder‹. Nummernprogramme in Kinematographentheatern (1907–1912)

4.1

Uli Jung / Martin Loiperdinger

Programmkontext und Verkaufsstrategien von nicht-fiktionalen Kurzfilmen

Das Nummernprogramm, bestehend aus fiktionalen und nicht-fiktionalen Kurzfilmen, war die vorherrschende Struktur der Kinematographentheater vor der Etablierung des Langfilms. Der Anteil und die Rolle nicht-fiktionaler Filme im Rahmen des Nummernprogramms muss annäherungsweise bestimmt werden. Der überwiegende Teil des nicht-fiktionalen Angebots stammte aus dem Ausland. Aber auch im Deutschen Reich spezialisierten sich zwei Firmen auf die Produktion von nicht-fiktionalen Filmen und Lokalaufnahmen.

Die Auswertungspraxis in den Kinematographentheatern konnte sich von Ort zu Ort wesentlich unterscheiden. Dies in einem größeren Zusammenhang zu analysieren, ist im vorliegenden Zusammenhang nicht zu leisten. Durch drei Fallbeispiele soll gezeigt werden, wie Kinobetreiber ihre Nummernprogramme durch den Einsatz von selbst produzierten Lokalaufnahmen aufwerteten und wie in der konkreten Konkurrenzsituation zweier Kinos in einer Stadt die Gestaltung der Nummernprogramme variierte. Die Städte Trier und Straubing eignen sich für solche Fallbeispiele besonders gut, weil einerseits die kinematographische Frühgeschichte beider Städte bereits gut dokumentiert ist und überdies von den Filmpionieren, die in den beiden Städten aktiv waren, eine Reihe von Filmen erhalten geblieben sind, die es uns ermöglichen, auch ihre ästhetischen Strategien zu untersuchen. Da es sich bei beiden Städten um Mittelzentren handelt, sind an ihnen auch Auswertungspraktiken aufzuzeigen, wie sie sich abseits der metropolen Zentren ereignet haben.

Um 1906 setzte in Deutschland ein Kinogründungsboom ein, der das neue Medium Film und seine öffentliche Wahrnehmung grundlegend veränderte.[1] Für Kinobetreiber vor allem in Klein- und Mittelstädten war die Reichweite ihres Unterhaltungsangebots begrenzt. Wollte sich in diesen Orten ein zweites Kinematographentheater etablieren, so entbrannte oft ein öffentlich ausgetragener Konkurrenzkampf um die Publikumsgunst – umso mehr, als die Kinosäle meist in direkter Nachbarschaft zueinander Geschäftsräume in belebten Innenstadtlagen bezogen, um von der Laufkundschaft und von günstigen Verkehrsanbindungen zu profitieren.

1 Vgl. dazu Garncarz 2002.

Knopf's Kinematographentheater am Spielbudenplatz, Hamburg, um 1910.

Die Unternehmen konkurrierten mit der Außen- und Innenausstattung ihrer Kinos, der Gestaltung der Eintrittspreise, dem Umfang der Nummernprogramme, mit der individuellen Gestaltung der Filmdarbietung durch Musikbegleitung, Rezitation, Geräuschmaschinen sowie mit der Novität des Programms. Der Programmwechsel, der sich vom varietéüblichen vierzehntägigen bis monatlichen Rhythmus zunächst beim einwöchigen Wechsel einpendelte, steigerte sich in den Jahren 1908 und 1909 auf einen zweimaligen oder gar dreimaligen Programmwechsel pro Woche.[2] Dies war für die Wirtschaftlichkeit der Filmbranche hochproblematisch: »Das deutsche Kino wurde zum Fließbandbetrieb des Filmdurchschusses und Filmzerschleißes; es behandelte Film, als sei es eine Wegwerfware, und entwertete diese Ware systematisch. Gepaart mit der Zuspitzung des Wettbewerbs zur Novität bedeutete der zwei- und dreimalige Programmwechsel pro Woche, daß Filme schon nach zwei, drei oder vier Tagen nichts mehr wert waren.«[3]

Die rasch zunehmende Konkurrenz der ortsfesten Kinematographentheater führte zu grundlegenden Veränderungen auf dem deutschen Filmmarkt. Um nicht mehrmals pro Woche mit verschiedenen Produktionsfirmen über Kauf- bzw. Mietpreise für einzelne Filme verhandeln zu müssen, bezogen die meisten Kinobesitzer komplette Programme von jeweils einem einzigen Lieferanten. Die-

2 Vgl. Müller 1994, S. 34.
3 Müller 1994, S. 47.

Kinematograph Bottrop, 1912, Außenansicht

ser Programmhandel spielte sich auf einem ungeregelten Markt ab, auf dem sich die unterschiedlichsten Anbieter tummelten. Der deutsche Filmmarkt bestand »aus einer im einzelnen unüberschaubaren Fülle von Betrieben und Verteiler-Initiativen mit den verschiedensten Handelstechniken: Von Vertriebsfirmen angefangen, bei denen man Filmkopien verschiedener Hersteller kaufen konnte, von An- und Verkaufsstellen, Kommissionshandlungen, Tauschzentralen, privaten Kleinhändlern und Austauschorganisationen, von Genossenschaften bis hin zum ›eigentlichen‹ kommerziellen Filmverleih und dessen Sonderform, dem ›Fabrikanten-Selbstverleih‹.«[4]

Von den zahlreichen internationalen und deutschen Herstellern bot ab 1907 nur die Firma Pathé Nummernprogramme im Selbstverleih an, die ihre Filme in Deutschland zugleich (im Unterschied zu Frankreich) auch weiterhin einzeln verkaufte. Abgesehen von Firmen, die Programme mit verschlissenen alten Filmen zu Schleuderpreisen anboten, vermieteten die kommerziellen Verleiher komplette Programme, die aus frischer Ware bestanden. Zu Verleihern wurde auch eine Reihe von Kinobesitzern: Sie stellten sich ihre Nummernprogramme aus den jede Woche neu von verschiedenen Herstellern herausgebrachten Filmen zusammen und vermieteten sie nach ein oder zwei Wochen in der eigenen Auswertung weiter an Dritte. Zweitverwertungsbörsen kauften solche Programme an und verkauften oder vermieteten sie weiter. So konnte sich z. B. der Amsterdamer Kinobesitzer und Filmverleiher Jean Desmet komplette Programme bei der Westdeut-

4 Müller 1994, S. 48.

schen Film-Börse in Krefeld und später bei der Deutschen Film-Gesellschaft in Köln besorgen.[5] Zur Berechnung der Leihpreise etablierte sich rasch ein System von ›Staffelmieten‹, das nach Maßgabe der Novität der Programme abgestuft war. So kostete ein Programm in der vierten Woche nur noch etwa halb so viel wie in der ersten Woche.[6] Diese Praxis setzte voraus, dass die Programme jeweils mit Filmen bestückt wurden, die in derselben Woche erschienen waren.

Nicht-fiktionale Akzente

Das Hauptkontingent der Nummernprogramme ortsfester Kinematographentheater in den Jahren 1907 bis etwa 1911 stellten fiktionale Kurzfilme, die in den Filminseraten der Hersteller und in den Programmannoncen der Kinobetreiber meist als »komisch« oder als »Drama« gekennzeichnet sind. Auch »kolorierte Films« gehören in der Mehrzahl hierher, denn überwiegend handelt es sich um schablonenkolorierte Trickfilme, die Feerien und Märchen darstellen. Die fiktionalen Einakter waren die Dutzendware des Programmangebots. Die wöchentlich angebotenen Humoresken und Grotesken, die Dramen wie Western, Gangster- und Detektivfilme oder sogenannte Sittenfilme und auch die Trickfilme werden in den Anzeigen in der Regel nicht besonders herausgestellt. Sie bildeten das Allerlei der Abwechslung, die das Publikum für seine unterhaltsame Zerstreuung erwartete, und eigneten sich wenig dafür, die Nummernprogramme verschiedener Kinematographentheater, die in einer Stadt gegeneinander konkurrierten, voneinander unterscheidbar zu machen.

Eine Möglichkeit zur Markierung von Programmunterschieden war die Platzierung von Zweiakter-Dramen. Sie beanspruchten immerhin eine halbe Stunde der Programmzeit und hoben sich schon allein dadurch als »Schlager« von den übrigen fiktionalen Kurzfilmen ab. Eine andere Möglichkeit war der Einsatz von nicht-fiktionalen Filmen, die durch ungewöhnliche oder herausragende Sujets geeignet erschienen, einem Nummernprogramm den Akzent des Besonderen zu verleihen. Programmanbieter nutzten diese Möglichkeiten, Kinobesitzer konnten sie ebenfalls wahrnehmen. Es war ihnen nicht verwehrt, gemietete Leihprogramme durch selbst ausgewählte Zukäufe oder Eigenproduktionen von Lokalaufnahmen publikumsgerecht zu ergänzen.[7]

Die fiktionalen Genres waren einem enormen Innovationsdruck ausgesetzt und entwickelten sich stilistisch rapide weiter, während nicht-fiktionale Filme ästhetisch sehr stabil konstruiert waren und nur zögerlich an Innovationen teilhatten. Bei der Durchsicht von Filminseraten zum jeweiligen Wochenangebot der Produktionsfirmen in der Branchenpresse fällt jedoch auf, dass eine herausgehobene Annoncierung einzelner Titel bei nicht-fiktionalen Filmen sehr viel häufiger anzutreffen ist als bei fiktionalen Filmen. Dies mag paradox erscheinen vom Standpunkt einer Werkästhetik, die bei der Untersuchung des frühen Kinos ohnehin fehl am Platz ist. Offenbar eigneten sich nicht-fiktionale Filme durch ihre direkten

5 Vgl. Blom 1994, S. 74–79; Blom 2003, S. 133–144.
6 Vgl. Müller 1994, S. 52.
7 Zu Lokalaufnahmen vgl. Kap. 4.4 in diesem Band.

Referenten in der Welt des Wirklichen für das damalige Publikum besser zur Unterscheidung von Nummernprogrammen als ästhetische Neuerungen bei nichtfiktionalen Filmen (denen Filmwissenschaftler im Nachhinein größere Aufmerksamkeit zu schenken pflegen).

Soweit es nicht auf die Hervorhebung von Besonderheiten ankam, finden sich in den Wochenangeboten der Hersteller für nicht-fiktionale Filme die Bezeichnungen »Natur-Aufnahme« oder »Aktualität« bzw. die Rubrik »Interessant«. Standardmäßig fungieren ›Reisebilder‹, die meisten ›Industriebilder‹ und auch viele Aktualitäten in den Inseraten lediglich unter dem für Nummernprogramme üblichen Gesichtspunkt der Abwechslung. Die Heraushebung verschiedener nichtfiktionaler Sujets und Darstellungsformen in den Annoncen zielt vor allem auf drei Attribute ab, die jenseits ästhetischer Werkeigenschaften liegen: Es geht um Aktualität, Authentizität und Exklusivität – allesamt Attribute, die den Filmen jeweils singulären Charakter zusprechen und den Kontext ansprechen, der zwischen dem Produktionsprozess des Drehens und der Rezeption der fertig edierten Filmaufnahmen durch das Publikum besteht.

Aktualität

Das Programmumfeld von Aktualitäten war in der Regel auf Unterhaltung des Publikums angelegt. Die ›Optische Berichterstattung‹ der Varietétheater brachte kinematographische Darstellungen aktueller Ereignisse inmitten oder am Schluss einer Reihe abwechslungsreicher Bühnenakte. Die ortsfesten Kinematographentheater zeigten Aktualitäten in Nummernprogrammen, die hauptsächlich aus komischen und dramatischen Kurzfilmen bestanden. Die Konzentration aktueller Filmberichte in den ab 1910 eingeführten Wochenschauen machte Aktualitäten, die Einzelereignissen gewidmet waren, indes nicht vollständig obsolet. Vorhersehbare Ereignisse wie Feierlichkeiten, bei denen Datum und Ablauf im Vorhinein festgelegt waren, und nicht vorhersehbare Ereignisse wie Naturkatastrophen oder Verkehrs- und Minenunglücke stellten an die Logistik der Hersteller und das Geschick und Können der Operateure teilweise sehr unterschiedliche Anforderungen.

Das größte Kontingent der Aktualitätenproduktion bezog sich auf vorhersehbare Ereignisse, an denen die gekrönten Häupter Europas (bzw. die Präsidenten der USA, Frankreichs und der Schweiz) beteiligt waren, d. h. ihre gegenseitigen Staatsbesuche, militärischen Paraden, Einweihungsrituale, Krönungs- und Bestattungszeremonien. Der deutsche Kaiser Wilhelm II. wurde von zahlreichen Produktionsfirmen bei derart vielen Anlässen gedreht, dass er als »der erste deutsche Filmstar« anzusehen ist.[8] Er ließ sich nicht nur bei offiziellen Gelegenheiten ›kinematographieren‹, sondern auch scheinbar privat auf der Jagd oder auf Reisen an Bord seiner Yacht.

Aktualitäten von Jubiläumsfeiern wurden gedreht, wenn diese mit öffentlichen Defilees verbunden waren, die einen vorhersehbaren, gleichförmigen und doch inhaltlich abwechslungsreichen ›Handlungsverlauf‹ erwarten ließen. Auch zu großen Sportereignissen wurden Filmoperateure entsandt, vor allem zu Auto-

8 Vgl. Loiperdinger 1997 und Kap. 5.3.

und Pferderennen sowie zu Ballonfahrt- und Fliegerwettbewerben. Bei nicht vorhersehbaren Ereignissen war in der Regel keine Filmkamera zur Stelle. Operateure wurden an den Ort des Geschehens entsandt und drehten im Nachhinein die sichtbaren Folgen und Auswirkungen von Überschwemmungen, Erdbeben, Vulkanausbrüchen, Feuersbrünsten, Schiffs- und Eisenbahnunglücken, Flugzeug- und Zeppelinabstürzen, Gasexplosionen und Bergwerksunglücken.

In der Regel wurden Aktualitätenaufnahmen wichtiger Ereignisse in der Branchenpresse bereits beworben, noch bevor das Geschehen gedreht wurde. Dabei setzten die Anbieter am häufigsten das Attribut Aktualität ein, um die Aufmerksamkeit potentieller Käufer zu gewinnen. Vor allem in der Konkurrenz mit anderen Produktionsfirmen bei Aufnahmen zu ein und demselben Ereignis war die Schnelligkeit der Berichterstattung offenbar das wichtigste Erfolgskriterium. Ohne Rücksicht auf Tatsachen machten alle Hersteller inflationären Gebrauch von den Slogans »Wieder die Ersten!« oder »Immer die Ersten!« Die Beispiele sind Legion: »Rekord! Rekord! Rekord! Besuch des Deutschen Kaiserpaares in London aufgenommen am 13. November, geliefert am 15. November 1907«,[9] hieß es in einer Annonce von Eclipse, die ihre Schnelligkeit wie eine sportliche Leistung anpries.

Die Firma Raleigh & Robert versuchte mit diesen Werbesprüchen zeitweilig ihr Markenprofil zu schärfen: »Raleigh & Robert, Paris sind immer die Ersten! Alle Weltereignisse: Das Erdbeben in Calabrien. Der König von Spanien in Frankreich. Der Ausbruch des Vesuv. Die Katastrophe von Courrières. Das Erdbeben in San-Franzisko. Die Hochzeit des Königs von Spanien. Die Krönung des Königs von Norwegen. Die Zerstörung von Valparaiso. Der Untergang des Schiffes Berlin. Die Explosion des Panzers Jena. Der Kaiserpreis im Taunus. Jetzt wieder die Ersten in Marokko. Die Schlacht von Casablanka vom 18. Aug[ust]. Zum ersten Male eine wirkliche Schlacht kinematographiert. Länge 195 Meter. – Spezialpreis Francs 292,50 netto ohne Rabatt.«[10]

Auch bei mangelnder Aktualität waren die Produktionsfirmen um eine Werbeantwort nicht verlegen: Angesichts nicht vorhersehbarer Naturkatastrophen wurden fiktionale und nicht-fiktionale Filme, die zum weiteren Themenbereich greifbar waren, einfach in den Zusammenhang des Ereignisses gestellt und dadurch aktualisiert: Unmittelbar nach dem Erdbeben von Messina schaltete Raleigh & Robert eine ganzseitige Annonce im »Kinematograph« für den Filmtitel Im Lande des Schreckens vor der Katastrophe (FR 1909, P: Raleigh & Robert).[11] Aufnahmen aus vorhandenen Reisebildern zu Kalabrien und Sizilien wurden als Trailer verwendet: »Jedes Bild ist am Ende mit einem Stück Film versehen, lautend: ›Die Bilder der Katastrophe, welche über 200 000 Opfer forderte, werden in einigen Tagen in diesem Theater vorgeführt.«[12] Die Aktualität Das Erdbeben auf Sizilien und Kalabrien (FR 1909, P: Raleigh & Robert) selbst wurde dann angepriesen mit den reißerischen Stichworten »200 000 Tote. 350 000 Verwundete. 7 Tage lebendig begraben! Wunderbare Rettung!«[13] Im selben Inserat wurde auch der ›Trailer‹ beworben, diesmal mit einer Sujetliste und dem Hinweis, die ›Bilder‹ seien »kurz

9 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 47, 20. 11. 1907.
10 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 38, 18. 9. 1907.
11 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 106, 6. 1. 1909.
12 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 106, 6. 1. 1909.
13 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 107, 13. 1. 1909.

vor der Katastrophe aufgenommen« worden. Eine Woche später bot Raleigh & Robert zusätzlich einen »Schlager« zum Thema an, ein »Meisterwerk der modernen Kinematographie«: Die letzten Tage von Pompeji, den die italienische Ambrosio im August 1908 herausgebracht hatte. Angesichts des umsatzträchtigen Erdbebens von Messina aktualisierte Raleigh & Robert neben ›Reisebildern‹ aus dem Erdbebengebiet auch einen Spielfilm über den antiken Vesuvausbruch, der Pompeji unter sich begrub. Ähnlich verfuhr die Eclipse mit dem Reisefilm Bilder aus Sizilien, der erst unter dem Rubrum »Wundervolle Naturaufnahmen« angekündigt war[14] und eine Woche später mit dem Zusatz Bilder aus Sizilien, Messina vor der Zerstörung als Aktualität und »Kassenmagnet« firmierte.[15] Ihren eigentlichen Aktualitätenfilm Messina nach der Katastrophe bewarb sie auf dem Cover derselben Ausgabe ohne weitere Werbeslogans und inhaltliche Angaben.

Der Kinematograph, Nr. 107, 13. 1. 1909

Die Schnelligkeit der Berichterstattung figurierte in den Annoncen zunehmend als Gütesiegel für die Leistungsfähigkeit der Produktionsfirmen, die im Aktualitätengeschäft tätig waren. Die Jahre 1910 und 1911 brachten mehrere Höhepunkte der internationalen Aktualitätenproduktion mit den Beerdigungsfeierlichkeiten des englischen Königs Edward VII. im Mai 1910, der Einweihung des Viktoria-Denkmals am 16. Mai 1911, der Krönung George V. in London am 22. Juni 1911 und seiner Krönung zum Kaiser von Indien, dem sogenannten Delhi Durbar am 12. Dezember 1911, welches die internationale Kinematographie zu ihrem bis dato anspruchsvollsten Großereignis machte.

Die entsprechenden Filmaufnahmen wurden den potentiellen Käufern in der Branchenpresse schon zur Bestellung angeboten, bevor sie gedreht waren. Um Nachfrage jeweils auf ihre Aktualität zu ziehen, überschlugen sich die Hersteller förmlich mit Versprechungen kürzester Lieferzeiten: Raleigh & Robert wollte das Begräbnis S. M. des Königs Eduard VII. »schon 24 Stunden nach dem Ereignis« versandfertig haben.[16] Für ihre Bestattungsfeierlichkeiten Eduards VII. ver-

14 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 106, 6. 1. 1909.
15 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 107, 13. 1. 1909.
16 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 177, 18. 5. 1910.

sprach die Deutsche Vitascope »Beginn der Lieferungen in der Reihenfolge der Bestellung ca. 30 Stunden nach der erfolgten Beisetzung«.[17] Ein knappes Jahr später versprach die Eclipse vollmundig: »Wir werden die ersten sein bei Lieferung der folgenden Films: Das deutsche Kaiserpaar in London zur Enthüllungsfeier des Denkmals der Königin Victoria von England am 16. Mai 1911 und Die Krönung des englischen Königspaares am 22. Juni 1911.«[18] Gleichzeitig gab Raleigh & Robert für die Lieferung ihrer Enthüllung des Königin-Victoria-Denkmals präzise Zeitabläufe an: »Dank unserer vorzüglichen Organisation ist es uns möglich, sämtliche Aufträge, welche bis 10. Mai einlaufen, bereits 12 Stunden nach der Aufnahme auszuführen und die Bilder am 17. Mai, vormittags 11 Uhr, ab Köln a. Rh. per Eilpaket zum Versand zu bringen. Sie sind dadurch in der Lage, diesen Film am 17. Mai, abends, in Ihrem Theater vorzuführen. Sie werden Staunen und Bewunderung von Seiten Ihres Publikums ernten, welches herbeiströmen wird, das Unmögliche zu sehen.«[19] Eine Woche später versprach Raleigh & Robert für Die Krönung des Königs Georg V. von England analog: »Wir werden zuverlässig und prompt den Film am 23. Juni als Eilpaket ab unserer deutschen Fabrik zum Versand bringen, sodaß Sie je nach Entfernung bereits 48 Stunden nach der Aufnahme das Bild in Ihrem Theater vorführen können.«[20]

Um die erste Aufführung von Filmaufnahmen des Delhi Durbar in London entbrannte zwischen den Herstellern Barker, Gaumont, Pathé, Warwick und Urban ein erbittertes Wettrennen: sofortige Entwicklung in eigens eingerichteten Labors vor Ort oder in Bombay, Anfertigung etlicher Kopien für die asiatischen Märkte und Australien, Transport des Negativmaterials per Schnelldampfer zu einem geeigneten Mittelmeerhafen, von dort per Expresszug zum Ärmelkanal, Übersetzen zur englischen Küste, wieder per Eilzug nach London, in den firmeneigenen Labors dort Anfertigung der ersten Vorführkopie und Projektion in einem Londoner Filmtheater!

Trotz der weiten Distanz gelangten die ersten Kopien aller vier Konkurrenten am Samstagmittag, den 30. Dezember 1911, in London zur Vorführung. Gewinner des Wettrennens war Gaumont mit der Aufführung ihres Durbar-Films um 10.45 Uhr im Electric Palace – jedoch nur mit einem Vorsprung von wenigen Minuten auf Barker und Pathé, die wiederum anderthalb Stunden schneller waren als Warwick.[21] Am Tag zuvor bereits konnte Gaumont ihren Durbar-Film um 18.15 Uhr in Paris aufführen, und auch die ersten Vorführungen von Durbar-Aufnahmen in Deutschland fanden offenbar an diesem letzten Wochenende des Jahres 1911 statt. Die über Raleigh & Robert mit der Warwick Trading Company in Verbindung stehende Express-Films warb triumphierend für den von ihr herausgebrachten Aktualitätendienst: »Der Tag im Film sandte seinen Kunden in der Nacht vom Freitag, den 28. Dezember, die Kaiserkrönung in Indien in der Länge von 40 Metern für nur M. 20.-- und war also Der Erste, der zufolge seiner, in der ganzen Welt umfassenden Organisation imstande war, dieses historische Ereignis dem Publikum anzubieten. Wir waren die Ersten. Wir werden die Ersten bleiben. Auch Sie werden

17 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 177, 18. 5. 1910.
18 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 228, 10. 5. 1911
19 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 228, 10. 5. 1911.
20 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 229, 17. 5. 1911.
21 Alle Angaben aus Bottomore 1998.

stets der Erste bleiben, und Ihr Theater wird stets gefüllt sein, wenn Sie in Ihrem Programm den Der Tag im Film aufnehmen.«[22] Zugleich machte Gaumont aus ihrem angeblichen Vorsprung gegenüber der gesamten Konkurrenz zur Jahreswende eine spitzfindige Imagewerbung für ihre Wochenschau Gaumont-Aktualitäten.

Das Wettrennen der internationalen Produktionsfirmen um die kürzeste Lieferzeit bei der Bewältigung der Strecke von Delhi nach London heizte die in Großbritannien ohnehin hohe Nachfrage nach Durbar-Aktualitäten zusätzlich an. Der mediengerechte Wettlauf um höchstmögliche Aktualität setzte sich fort im Wettbewerb der Kinematographentheater, welchem es vor Ort als Erstem gelingen würde, Aufnahmen vom Delhi Durbar auf seine Leinwand zu bringen.[23] Ökonomisch lohnte sich der Aufwand des Wettrennens für die Produktionsfirmen allemal, weil mit dem erhöhten Kapitaleinsatz zur Steigerung des Kopienabsatzes eine Senkung der Stückkosten pro Kopie erreicht wurde. Zugleich wurde die Umschlagszeit des investierten Kapitals verkürzt: Die Kinobetreiber mussten Durbar-Aufnahmen sofort kaufen und zeigen, weil es wegen ihres hohen Aktualitätswerts nur eine Frage von Tagen war, »um eine wertvolle Kopie ›exklusiver Durbar-Aufnahmen‹ in einen wertlosen Streifen Zelluloid zu verwandeln«.[24] Das (vor allem britische) ›Durbar-Fieber‹ ist das wohl schlagendste Beispiel dafür, wie sich in der Frühzeit der Kinematographie von Aktualitäten, welche in der Öffentlichkeit stark beachtete Ereignisse zeigten, in kürzester Zeit erheblich höhere Stückzahlen absetzen ließen als von fiktionalen Filmen: Gaumont hatte mit einer eigens konstruierten Kopiermaschine bereits in Delhi mehr als 200 Kopien für die Märkte in Asien und Australien gezogen.[25] Am Samstag, den 30. Dezember 1911, liefen in Großbritannien 280 Kopien des Delhi Durbar von Gaumont, und am darauf folgenden Dienstag hatte Gaumont an britische Kunden bereits 260 000 Fuß Positivmaterial seines Delhi Durbar in mehreren Fassungen mit Längen von 500 bis 1350 Fuß verkauft.[26]

Das Lichtbild-Theater, 4. Jg., Nr. 1, 5. 1. 1912

22 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 264, 17. 1. 1912.
23 Vgl. Bottomore 1998, S. 133.
24 Bottomore 1998, S. 142.
25 Bottomore 1998, S. 128.
26 Bottomore 1998, S. 131.

Solche Erfolge in puncto Aktualität feierte auch die Fachpresse, da sie geeignet erschienen, das Image der Filmbranche zu heben, mit dem es wegen angeblicher Verbreitung von jugendgefährdenden ›Schundfilms‹ nicht zum Besten stand. Kinoreformer sahen ihre programmatische Zukunftsvision der ›lebenden Zeitung‹ bereits Wirklichkeit werden. Begeistert schrieb »Der Kinematograph«: »Ein Abend im Vitascope-Theater lässt die intime Verwandtschaft erkennen, die zwischen Kino und Zeitung besteht. Der Kino verzichtet immer mehr darauf, Schauergeschichten darzustellen, sondern bemüht sich lebhaft, eine illustrierte Chronik der Tagesereignisse zu sein. So sah man im Vitascope-Theater bereits zwölf Stunden, nachdem man in der Zeitung die Schilderung der Londoner Trauerfeierlichkeiten gesehen hatte, die Originalaufnahmen derselben im Vitascope-Theater. Triumph der Technik!«[27] Die seltene Gelegenheit, sogar schneller als die Printmedien mit Bildern zur Stelle zu sein, bot sich der Deutschen Bioscop im Dezember 1909 gelegentlich ihrer Aktualität Die furchtbare Explosion der Hamburger Gasanstalt: »Großartiger Reklamefilm, da bisher noch keinerlei Abbildungen in illustr[ierten] Zeitschriften gebracht wurden.«[28]

Authentizität

Was Aktualität anbelangt, zog das neue Medium Film im direkten Vergleich mit den Printmedien in der Regel den Kürzeren. Beim Attribut Authentizität erschien es dagegen wegen seiner technischen Fähigkeit zur Wiedergabe von Ereignissen in bewegten fotografischen Bildern im Vorteil. Anbieter wie Raleigh & Robert spielten darauf an, wenn sie in ihren Werbesprüchen marktschreierisch tönten: »Bombardierung der Küste, Torpedos, Stürmung, Tote, Verwundete, alles wie im richtigen Krieg« über die Manöveraufnahme Wie England seine Küste verteidigt (FR 1907)[29] oder »Der erste authentische Schlachten-Film!« über die Aktualität Die Schlacht von Casablanca vom 18. August 1907 (FR 1907)[30]. Im Werbeinserat für ihr Re-enactment eines Verbrechens am Tatort in Baden-Baden wies Raleigh & Robert gar die Tagespresse in die Schranken: »Das Publikum begnügt sich nicht mehr mit Zeitungsberichten, es will sehen!«[31] Als Indiz für Authentizität mussten auch schon mal Blessuren des Aufnahmepersonals herhalten: Das Erdbeben auf Sizilien und Kalabrien (FR 1909) berichtete von der Rettung des sieben Tage lang verschütteten Antonio Stradi und seiner Familie. Angeblich mussten die Operateure von Raleigh & Robert unter Lebensgefahr drehen, zwei von ihnen seien durch ein einstürzendes Haus verletzt worden.[32]

Anlässlich der Raleigh & Robert-Aktualität Die Ruinen in Paris und Umgebung nach der entsetzlichen Hochwasserkatastrophe (FR 1910) hob ein Rezensent der Fachpresse die Authentizität kinematographischer Katastrophenbilder wegen ihrer empathischen Wirkung positiv hervor: »Nach Tausenden zählen

27 Der Kinematograph, Nr. 180, 8. 6. 1910.
28 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 155, 15. 12. 1909.
29 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 22, 29. 5. 1907.
30 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 37, 11. 9. 1907.
31 Inserat für Das Drama H. in Baden-Baden in: Der Kinematograph, Nr. 43, 23. 10. 1907.
32 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 107, 13. 1. 1909.

Was bringt diese Woche Neues?

Aktualität! **Letztes Tagesereignis!** **Aktualität!**

Die Tragödie von Casablanca!

Die Einschiffung der französischen Truppen in Oran. Die Kriegsschiffe.

Länge 70 Meter. Nur auf feste Bestellung! Telegraph. Wort: „Casa".

No. 8120 **Die einsamen Trapper im wilden Westen!**

Bewegendes Lebensbild aus dem wilden Westen. Zeigt die bedrängte Lage der Weissen inmitten der Indianer.
Länge 170 Meter. Telegraphisches Wort „Trapp". Länge 170 Meter.

No. 4354 **Ein sauberes Kleeblatt!!**

Das bestgelungenste Tierbild das bisher auf den Markt kam. Unerreicht in der Vollkommenheit der Dressur.
Länge 130 Meter. Absolut neues Sujet. Jedermann muss lachen. Telegraphisches Wort „Hund".

Unsere Serie **„Quer durch Afrika"** brachte letzte Woche als Ueberraschung für die ganze kinematographische Welt „Den Regenbogen in den Viktoria-Fällen" als zum ersten Male kinematographiert!
Heute bringen wir in der gleichen Serie **wieder etwas ganz Apartes**

Ein afrikanisches Idyll

Länge 175 Meter. No. 8 Telegraphisches Wort „Idylle".
Keine von einer reisenden halbzivilisierten Negerbande gespielte Posse, sondern eine absolut authentische Aufnahme im Centrum Afrikas, wirkliche Wilde des Masha-Kulumbui-Stammes, belauscht in ihren seit Jahrhunderten bestehenden Traditionen. **Hochinteressant. Zum ersten Male im Kinematographen.**

Die Viktoria-Fälle mit dem natürl. Regenbogen!

No. 7. Länge 140 Meter. Telegraphisches Wort „Vikto". Extrapreis für Tönung und Koloration Frcs. 15.—.
Mit jedem Bilde liefern wir gratis eine wundervolle Chromolithographie in 10 Farben 80 : 57 cm.
Urteilen Sie selbst. Betrachten Sie unsere Aufnahme, was jede Reklame überflüssig macht. Laut Anerkennung erster Fachmänner ein Kunstwerk ersten Ranges. Schönste bis jetzt existierende Natur-Aufnahme, mit der Seltenheit eines kinematographierten Regenbogens.

Raleigh & Robert — The Continental Warwick Trading Co. Ltd. — Paris

16 rue Sainte Cécile (Ecke rue de Trévise). Telephon: 268–271. Telegramme: „Biograph-Paris"

Weltberühmte Filmfabriken in Paris, London, Turin u. Philadelphia.

Der Kinematograph, Nr. 37, 11. 9. 1907

die Zeitungen, die spaltenlange Artikel darüber veröffentlichten, nach Hunderten die Amateur-, Berufs- und kinematographischen Aufnahmen, die davon gemacht worden sind. Aber all diese Publikationen und Aufnahmen geben keinen so tiefgreifenden, erschütternden Einblick in das namenlose Elend weiter Bevölkerungsschichten, als der […] acht Tage nach dem traurigen Ereignis aufgenommene Film […]. Es ist ein traurig-fesselnder Anblick, den uns dieser Abschnitt der modernen optischen Berichterstattung bietet.«[33]

Im Unterschied zu diesem eindeutigen Votum wurden die kinematographischen Darstellungen der Katastrophe von Messina in der Branchenpresse durchaus kontrovers diskutiert. Eine Besprechung lobte Das Erdbeben auf Sizilien und Kalabrien – ebenfalls wegen seiner empathischen Wirkung: Der Film sei »die wahrheitsgetreueste, vollkommenste und auch photographisch vorzüglichste Wiedergabe der Einzelheiten der Katastrophe.«[34] Andererseits erregte gerade die fotografische Klarheit von Katastrophenbildern mitunter auch heftige Kritik. Zu einem Erdbebenfilm, dessen Titel und Hersteller nicht genannt sind, heißt es im »Kinematograph«: »In voller Deutlichkeit, nach der Natur aufgenommen, erblickt man, wie entsetzlich verstümmelte und verbrannte Leichname hervorgezogen, von den eilfertigen Ausgrabenden kurz betrachtet, in der Hast der Arbeit unsanft niedergelegt und notdürftig bedeckt werden. Ein anderes Bild gibt gleichsam eine Parade über ein schier endloses Leichenfeld. Tausende erschlagener Menschen harren ihrer Beisetzung zur ewigen Ruhe. Immer neue Erdkarren, angefüllt mit Leichen, werden angefahren und werden wie Schutt abgeladen. Deutlich und scharf (der Film ist technisch nur zu gut!) sieht man im Vordergrund all diese Leichname. Eine Frau bringt – man erblickt es deutlich – zwei neue Kinderleichen und legt sie ›zum übrigen‹. […] Es ist keine würdige Aufgabe für einen Kino-Photographen, angesichts der entsetzlichen Katastrophe mit der Photographen-Camera wie eine Katze vor dem Mauseloch zu lauern, bis eine Leiche hervorgezogen wird, um sie zu Sensationszwecken zu photographieren. […] Es war ein schwerer Missgriff einer sonst so erstklassigen Firma, aus deren Krone kein Stein fällt, wenn sie solchen suspendiert.«[35] Grauenvolle Bilder wurden unter dem Gütesiegel der Authentizität auch in der Frühzeit des Mediums Film für geschäftsträchtige Sensationen ausgeschlachtet.

Exklusivität

Besonders wichtige Ereignisse drehten die Operateure mehrerer Produktionsfirmen oft in direkter Konkurrenz. So drehten z. B. Raleigh & Robert und Eclipse den sogenannten Wiener Jubiläumsfestzug, mit dem am 12. Juni 1908 das 60-jährige Thronjubiläum von Kaiser Franz Joseph I. gefeiert wurde. Beide Firmen warben mit bevorzugten Kamerapositionen.[36] Eine dritte Aktualität inserierte die

33 Zanoni, 16. 2. 1910.

34 Neue Films. In: Der Kinematograph, Nr. 107, 13. 1. 1909.

35 Döring, 26. 5. 1909.

36 Voranzeige der Eclipse in: Der Kinematograph, Nr. 75, 3. 6. 1908 (Titel des späteren Films: Huldigungsfestzug in Wien); Inserat von Raleigh & Robert für Der Jubiläums-Festzug in Wien in: Der Kinematograph, Nr. 78, 24. 6. 1908.

„ECLIPSE“

Kinematographen- und Films-Fabrik

URBAN TRADING Co.

Friedrichstrasse 43 **BERLIN SW. 68** Ecke Kochstrasse.

Telegramm-Adresse: Cousinhood-Berlin. — Fernsprecher: Amt I, 2164.

Voranzeige. **Voranzeige.** **Voranzeige.**

Wir haben die nötigen Vorkehrungen getroffen, um den

Wiener Jubiläums-Festzug

am 12. Juni von bevorzugten Stellungen aus aufzunehmen. Dieses Bild kann bereits am nächstfolgenden Tage geliefert werden, da unsere hiesige Fabrik in vollem Betrieb ist u. wir dasselbe nicht erst nach Paris zu schicken brauchen.
Telegramm-Wort: „Jubiläum“. Bestellungen werden nur der Reihe nach erledigt.

Herrliche Photographie. Sehr interessant.

Bozener Jubiläums-Festzug.

Schon jetzt lieferbar. An diesem Festzug beteiligten sich sämtliche Tiroler Vereinigungen in ihren malerischen Trachten.
Wir halten das Allein-Recht für diese Aufnahme.
No. 15. Länge: 140 m. Preis Mk. 140,— Telegramm-Wort: „Bozen“.

Ein sehr komisches Bild, in welchem die Schwiegermutter wieder eine böse Rolle spielt.

Vor der Hochzeit. * * * * Nach der Hochzeit.

No. 4035. Länge: 150 m. Telegr.-Wort: „Hochzeit“.

Kleine Ursachen — grosse Wirkungen.

Mit dem Bart heirate ich Dich nicht!

No. 4037. Länge: 144 m. Telegr.-Wort: „Tart“.

Schlager aller Trick-Films.

Chauffeurs Alpdrücken.

No. 2177. Länge: 135 m. Telegr.-Wort: „Chauffeur“.

Aeusserst gelungen. Aeusserst gelungen.

Ein unermüdl. Buchhandlungsreisender.

No. 2176. Länge: 112 m. Telegr.-Wort: „Reisender“.

Schlager. Schlager.

Eine Bärenjagd in den Schneegefilden Russlands.

No. 3295. Länge: 116 m. Telegr.-Wort: „Bärenjagd“.
Grosse Plakate à Mk. 0,50 am Lager.

Sehr drollig. Sehr drollig.

Eine Million Mitgift.

No. 3294. Länge: 100 m. Telegr.-Wort: „Mitgift“.

Sehr zum Lachen. Sehr zum Lachen.

Das beste Mittel gegen Zahnschmerzen

No. 4023. Länge: 104 m. Tel.-Wort: „Zahn“.

Hinreissend schön. Hinreissend schön.

Ewige Treue

No. 3289. Länge: 170 m. Tel.-Wort: „Treue“.

Ein sensationelles Duell (Zum Tränen lachen)	Länge: 80 m	Telegr.-Wort:	„Duell“
Land und Leute in Australien (Herrliche Natur-Aufnahme)	„ 198 „	„	„Australleute“
Austern-Industrie in Cancale	„ 138 „	„	„Aus ern“
Mit der Eisenbahn durch die Riviera (Virage Mk. 5,— mehr)	„ 50 „	„	„Riviera“
Die kleinen Automobilisten (Sehr originell)	„ 96 „	„	„Auto“
Der automatische Diener (Sehr gelungen)	„ 110 „	„	„Diener“
Der alte Schauspieler (Ergreifend)	„ 144 „	„	„S i spieler“
Ein verhängnisvoller Spaziergang (Drollig)	„ 60 „	„	„Spazieren“
Oh diese Pflaumen (Sehr komisch)	„ 102 „	„	„Pflaumen“
Vor Taschendieben wird gewarnt (Humoristisch)	„ 134 „	„	„Taschendieb“

Der Kinematograph, Nr. 75, 3. 6. 1908

Der Kinematograph, Nr. 76, 10. 6. 1908

Der Kinematograph, Nr. 78, 24. 6. 1908

Warnung und Aufklärung

betreffs

kinematographischer Aufnahme und Abgabe des

Kaiser-Jubiläums-Festzuges am Kaiserfestplatze.

Alle hervorragenden Städte Oesterreichs, Deutschlands etc. werden [durch] die Bürgermeister- und Polizei-Aemter, sowie durch die Zeitungen vom

Zentral - Komitee der Kaiser - Huldigungs - Festlichkeiten

sofort verständigt, dass die durch die Firma

Pathé Frères

Wien I., Dominikanerbastei 8

am **Kaiserfestplatze** gemachte Original-Aufnahme die **einzig privilegierte,** komplette und **echte** ist.

Es ist notwendig, dass das Publikum vor eventuellen anderen wertlosen, im Geheimen betriebenen Aufnahmen, welche ferne vom Kaiserfestplatze gemacht wurden, daher Se. Majestät der Kaiser nicht darauf erscheinen kann, **gewarnt** wird und vor solcher **Täuschung bewahrt bleibt.**

Hochachtungsvoll

Zentral - Komitee der Kaiser - Huldigungs - Festlichkeiten

i. Auftr.: **Dir. Hoenich.**

Der Kinematograph, Nr. 78, 24. 6. 1908

Deutsche Bioscop.[37] In dem 1930 in Österreich herausgebrachten Kompilationsfilm Kaiser Franz Josef als Regent und als Mensch (AT 1930, P: Pathé [?]) findet sich eine weitere Aufnahme des Wiener Jubiläumsfestzugs. Es handelt sich um eine Totale des Defilees verschiedener Gruppen in Uniformen und Trachten von 1848, die wahrscheinlich von einem Operateur der Wiener Pathé-Niederlassung gedreht wurde.[38] Kaum erkennbar steht Kaiser Franz Joseph I., umgeben von Gefolge, auf einer Tribüne im Hintergrund und nimmt die Parade ab. Die Teilnehmer des Festzugs marschieren dagegen dicht an der Kamera vorbei und sind in allen Einzelheiten zu sehen.

Ein in der Branchenpresse öffentlich ausgetragener Streit zwischen Pathé und Eclipse zeigt, wie wichtig das Attribut Exklusivität den Produktionsfirmen gegenüber ihren Kunden bei der Vermarktung ihrer Aktualitäten von Großereignissen war: Zwei Tage vor dem Jubiläumsfestzug ließ Pathé, Wien/Budapest, die Verleiher und Kinobetreiber wissen: »Wir geben unseren P. T. Kunden höfl. bekannt, dass wir vom Zentral-Komitee der Kaiser-Jubiläums-Festlichkeiten das Monopol für die kinematographischen Aufnahmen des Festzuges erhalten haben. Es sind daher nur wir allein in der Lage, Aufnahmen vom Kaiser-Jubiläums-Festzug zu liefern und teilen wir mit, dass unsere Aufnahmeestrade sich gerade vis-à-vis Sr. Majestät dem Kaiser Franz Josef I. befindet. Se. Majestät wird daher während der ganzen Dauer des Festzuges auf dem Bilde ersichtlich sein […].«[39] Eine Woche später erwiderte die Firma Eclipse: »Wir sagen nicht, dass wir das Monopol auf diese Aufnahmen haben und allein in der Lage sind, Bilder hiervon zu liefern, jedoch können wir das Eine sagen, dass unsere Aufnahme glänzend gelungen ist. […]«[40] Daraufhin veröffentlichte Pathé per Inserat ein Schreiben des Festkomitees mit der Überschrift: »Warnung und Aufklärung betreffs kinematographischer Aufnahme und Abgabe des Kaiser-Jubiläums-Festzuges am Kaiserfestplatze.« Darin heisst es, dass die Pathé-Aufnahme »die einzig privilegierte, komplette und echte ist. Es ist notwendig, dass das Publikum vor eventuellen anderen wertlosen, im Geheimen betriebenen Aufnahmen, welche ferne vom Kaiserfestplatze gemacht wurden, daher Se. Majestät der Kaiser darauf nicht erscheinen kann, gewarnt wird und vor solcher Täuschung bewahrt bleibt.« Gezeichnet ist das Schreiben vom »Zentral-Komitee der Kaiser-Huldigungs-Festlichkeiten«.[41] In derselben Ausgabe des »Kinematograph« inserierte die Eclipse: »Unsere Aufnahme ist von der Privat-Tribüne der Wiener Urania am Aspernplatz aus gemacht worden, und ist es uns gelungen, ein herrliches Bild von diesem historischen Ereignis zu liefern. Wir haben diese Aufnahme am 18. Juni 1908 in der Berliner Urania in Gegenwart Seiner Exzellenz des österreichisch-ungarischen Botschafters, Herrn von Szögyeny-Marich, des österreichischen Konsulates und anderer hoher Herrschaften gezeigt und hat uns seine Exzellenz seine volle Anerkennung hierüber ausgesprochen.«[42]

37 Historischer Jubiläumsfestzug in Wien zu Ehren des sechzigjährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josef I., Inserat in: Der Komet, Nr. 1210 (1908), laut Birett 1991, S. 287.
38 Ein Titel der knapp 6 Minuten dauernden Aufnahme wird in der Kompilation nicht genannt.
39 Ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 76, 10. 6. 1908, ebenfalls Nr. 77, 17. 6. 1908.
40 Ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 77, 17. 6. 1908.
41 Ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 78, 24. 6. 1908.
42 Ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 78, 24. 6. 1908.

Zu Werbezwecken reklamierte die Firma Pathé ein »Monopol« für ihre Aufnahme vom Wiener Jubiläumsfestzug. In Wirklichkeit gab es für kilometerlange Umzüge kein Aufnahmemonopol. Wem die Veranstalter keine exklusive Kameraposition zuteilten, der suchte anderswo geeigneten Platz zum Drehen zu finden. Die Unterstützung der Wiener Urania für die Dreharbeiten der Eclipse zeigt, dass z. B. auch etablierte Bildungseinrichtungen an Filmaufnahmen von Staatsfeiern interessiert waren. Das bestätigt auch die Vorführung des Eclipse-Films Huldigungsfestzug in Wien in der Berliner Urania.[43]

43 Für die Pathé-Aufnahme ist kein Titel nachweisbar. In den Annoncen ist stets vom »Kaiser-Jubiläums-Festzug« die Rede.

4.2

Martin Loiperdinger

Das nicht-fiktionale Filmangebot für die Nummernprogramme

Aus Programmangeboten, Meldungen und Diskussionen in der Branchenpresse geht klar hervor, dass die Nummernprogramme der ortsfesten Kinematographentheater in den Jahren 1907 bis 1913 von fiktionalen Filmen dominiert waren. Die einzige bislang veröffentlichte empirische Untersuchung zur Zusammensetzung und Struktur von Nummernprogrammen in diesem Zeitraum bestätigt diese Aussage am Beispiel Trier: Nicht-fiktionale Aufnahmen haben in den Nummernprogrammen des Trierer Parade-Theaters von 1908 bis 1910 einen Anteil von nur 16 %.[44] Allgemein ist davon auszugehen, dass bei der seinerzeit gängigen Komposition von Nummernprogrammen mit einer Gesamtzahl von üblicherweise acht bis 15 Filmen in der Regel ein bis zwei nicht-fiktionale Filme einkalkuliert wurden. Mit dem Ersatz von Aktualitäten durch die Einführung von Wochenschauen ab 1910 wurde dieser Anteil auf meist nur noch einen nicht-fiktionalen Film reduziert.

Das tatsächliche nicht-fiktionale Filmangebot auf dem deutschen Markt lässt sich für die Jahre 1907 bis 1913 nur näherungsweise bestimmen. Die zuverlässigste Quelle wären deutschsprachige Angebotskataloge von Produktionsfirmen, die aber nur in seltenen Ausnahmefällen erhalten sind. Wichtigste Informationsquelle sind die mehr oder minder regelmäßig geschalteten Verkaufsannoncen der relevanten Filmhersteller und Filmvertriebsfirmen in der Branchenpresse. Sie umfassen sehr viele (aber nicht unbedingt alle) Filme, die in einer für die deutschsprachigen Märkte im Deutschen Reich und Österreich-Ungarn hergestellten Fassung mit deutschem Titel und Zwischentiteln überregional angeboten wurden.[45] Diese Filme bildeten ohne Zweifel das quantitativ umfangreichste und kommerziell bedeutendste Segment auf dem deutschen Filmmarkt.

Da Inserate Geld kosten, ist allerdings zu berücksichtigen, dass die überregionalen Anbieter nicht alle ihre Filme in der Branchenpresse ankündigten. Außerdem haben nicht nur die in der Branchenpresse annoncierenden Unternehmen Filme angeboten: Zum einen war der Filmmarkt im Deutschen Reich seinerzeit nicht reglementiert. Jedermann konnte im Ausland Filme kaufen und in Deutschland einführen, um sie dort, in der Originalfassung oder mit deutschem Titel und mit Zwischentiteln versehen, in beliebiger Anzahl in den Handel zu bringen. (Gegen Raubkopierer konnten die etablierten Filmhersteller wenig mehr ausrichten als zum Schutz ihrer Marken Randbeschriftungen auf den Filmbändern und Firmenlogos in den Studio-Sets ihrer fiktionalen Filme anzubringen.) Zum andern wurden regional und lokal zahlreiche nicht-fiktionale Filme gedreht und in den Kinematographentheatern gezeigt, die gar nicht in einen überregionalen Vertrieb

44 Vgl. Kap. 4.6.

45 Für die Filmauswertung in der Schweiz wurden meist zweisprachige Kopien mit deutschen und französischen Zwischentiteln angefertigt.

gelangten, weil sie als Lokalaufnahmen nur dem Publikum vor Ort angeboten wurden oder weil sie aus anderen Gründen kein reichsweit agierender Anbieter als Erfolg versprechendes Geschäftsmittel betrachtete.

Das Marktsegment der in der deutschsprachigen Branchenpresse annoncierten nicht-fiktionalen Filme ist durch die von Herbert Birett geleistete filmografische Kärrnerarbeit recht gut erschlossen. Der von Birett für die Forschungsarbeiten an diesem Band erstellte Datenbankauszug von Inseraten nicht-fiktionaler Filme umfasst für die Jahre 1907 bis 1913 insgesamt 5763 Filmtitel.[46] Im Sinne eines Überblicks wurden für die Abschätzung und Profilerstellung der wichtigsten Hersteller und Anbieter nicht-fiktionaler Filme diejenigen Firmen herausgezogen, die mindestens in einem dieser sieben Jahre wenigstens zehn nicht-fiktionale Filme inseriert haben. Die in den folgenden Tabellen aufgeführten absoluten Zahlen der pro Firma und Jahr angebotenen Filmtitel sind dabei als Näherungswerte zu verstehen: So kann ein Filmtitel in den Jahreslisten der Datenbank in zwei aufeinander folgenden Jahren genannt sein, weil sich die Filmauswertung nach der von September bis etwa Juni dauernden Saison richtete und nicht nach Kalenderjahren. Außerdem waren die Sujets vieler nicht-fiktionaler Filme nicht an die Saison ihrer Erstauswertung gebunden, sondern ließen sich unter demselben oder einem geänderten Titel noch Jahre später wieder einsetzen. Die Identität von Titelvarianten bzw. verschiedenen Fassungen lässt sich letztlich nur durch Sichtungsvergleiche erhaltener Filmkopien ermitteln. Eine Überprüfung ist aber nur in äußerst seltenen Fällen möglich, da die meisten der in der Branchenpresse annoncierten Filme des Untersuchungszeitraums verschollen sind.

Anteile der wichtigsten Hersteller

Die Verteilung des nicht-fiktionalen Filmangebots auf Herkunftsländer und Produktionsfirmen entspricht zunächst grosso modo dem Gesamtbild, wie es verschiedenen statistischen Aufstellungen zum Filmangebot und zu Zensurdaten in Deutschland zu entnehmen ist[47] – allerdings mit deutlichen Abweichungen bei einigen Positionen: Die Dominanz der französischen Filmhersteller mit dem Weltmarktführer Pathé an der Spitze erscheint im nicht-fiktionalen Marktsegment bis zum Kriegsjahr 1914 ungebrochen, während Produktionsfirmen aus Italien und aus den USA ab 1911 mit einer Vervielfachung ihres nicht-fiktionalen Filmangebots in den deutschen Markt drängen und deutsche Hersteller spürbar ab 1908 mit einem zunächst stark schwankenden, ab 1911 stabilen Filmkontingent vertreten sind (mit dem sie 1912 und 1913 hinter ihren Konkurrenten aus Italien und den USA an vierter Stelle liegen). Weit abgeschlagen sind Dänemark und Schweden mit je einer Produktionsfirma sowie Großbritannien mit zwei Filmherstellern.

46 Vgl. Birett [2002]. Von Birett aufgeführte Lokalaufnahmen aus anderen Quellen sind in dieser Zahl nicht enthalten.

47 Vgl. Frey 1916; Kilchenstein 1997.

Tabelle 1

Frankreich	**1907**	**1908**	**1909**	**1910**	**1911**	**1912**	**1913**	**Summe**
Pathé	60	70	133	158	149	178	129	877
Gaumont	11	14	48	80	124	115	118	510
Eclipse	28	59	87	92	99	74	54	493
Raleigh & Robert	34	51	29	37	79	9		239
Eclair		1	2	7	18	37	52	117
Le Lion			10	2				12
Scient							25	25
Summe	**133**	**195**	**309**	**376**	**469**	**413**	**378**	**2273**

Tabelle 2

Italien	**1907**	**1908**	**1909**	**1910**	**1911**	**1912**	**1913**	**Summe**
Cines	7	1	38	3	40	51	61	201
Ambrosio	1	2		17	40	49	61	170
Italia Film		4	9	1	12	22	5	53
Milano Films					13	7	22	42
Pasquali				1	10	12	5	28
Aquial Films		1	2	1	20	2		26
Latinum Film				2	3	14	3	22
Summe	**8**	**8**	**49**	**25**	**138**	**157**	**157**	**542**

Tabelle 3

USA	**1907**	**1908**	**1909**	**1910**	**1911**	**1912**	**1913**	**Summe**
Edison	3		6	16	15	45	42	127
Imperium				5	25	9	31	70
Vitagraph			4		4	7	33	48
IMP					4	17	15	36
Kalem					1	23	9	33
Selig				6	1	9	10	26
Empire				1		16	2	19
Summe	**3**		**10**	**28**	**50**	**126**	**142**	**359**

Tabelle 4

weitere ausländische Anbieter	**1907**	**1908**	**1909**	**1910**	**1911**	**1912**	**1913**	**Summe**
Nordfilm/Nordisk	16	31	38	30	19	15	7	156
Svea Films				7	21	7	8	43
Kineto Film			1	11	33	2	7	54
B & C				2	3	14	3	22

Tabelle 5

Deutsche Anbieter	**1907**	**1908**	**1909**	**1910**	**1911**	**1912**	**1913**	**Summe**
Weltkinematograph		18	8	37	48	60	48	219
Allgemeine Kino-theaterges.		53		15				68
Messter		9	11	10	19	12	5	66
Deutsche Bioscop-Ges.		15	24	6	5	5	10	65
PAGU				40	23	1		64
Deutsche Mutoskop- u. Biograph-Ges.	10	16	6	15	10	1	3	61
Duskes		16	6	6		3		31
Express-Films					1	5	23	29
Ernemann		8	10	1	1	2		22
Erste Bayerische Filmfabrik		1	1	10				12
ohne Hersteller-angabe		21	12	2	4	12	30	81
Summe	**10**	**157**	**78**	**142**	**111**	**101**	**119**	**718**

Im Einzelnen: Mit über 2200 Titeln von 1907 bis 1913 überragte das aus Frankreich stammende nicht-fiktionale Filmangebot das deutsche in diesen sieben Jahren um mehr als das Dreifache, das italienische etwa um das Vierfache und das US-amerikanische um gut das Sechsfache. Der Abstand der französischen Anbieter zu den Filmherstellern aus Deutschland, Italien und den USA war über den gesamten Zeitraum wie auch in den letzten drei Jahren 1911 bis 1913 deutlich größer als beim fiktionalen Filmangebot, wo die Konkurrenten an das aus Frankreich stammende Filmkontingent näher aufschlossen. Während die US-amerikanischen Firmen ihre Marktanteile am fiktionalen Filmangebot in Deutschland ab 1911 rasant steigerten, fällt die weiter bestehende Kluft ihres nicht-fiktionalen Filmangebots zum französischen besonders deutlich ins Auge.

Das Quantum der französischen Filmtitel stieg bis 1911 kontinuierlich auf eine Höchstzahl von 469 an und fiel danach auf 413 im Jahr 1912 bzw. 343 im Jahr 1913 ab. Dieser Rückgang wurde jedoch von den Firmen Pathé, Gaumont, Eclipse und Eclair ab 1910 bis 1912 überkompensiert durch das zusätzliche nicht-fiktionale Angebot jeweils eigener Wochenschauen. Pathé lag in jedem einzelnen Jahr an der Spitze aller Anbieter mit einer Gesamtzahl von fast 900 Filmtiteln, gefolgt von Gaumont und Eclipse mit je rund 500 Titeln. Knapp die Hälfte davon bot Raleigh & Robert an, und wiederum etwa die Hälfte davon, nämlich 127 nicht-fiktionale Titel, brachte Eclair auf den deutschen Markt. Sie lag damit gleichauf mit der Edison Film Manufacturing Company, die ziemlich genau die Hälfte aller nicht-fiktionalen Filme aus den USA auf sich vereinigte. An zweiter Stelle der amerikanischen Firmen stand Imperium, deren nicht-fiktionale Filme in Deutschland Pathé vertrieb, gefolgt von Vitagraph und Carl Laemmles IMP Film of America Company.

Die wichtigsten italienischen Anbieter exportierten insgesamt 542 nicht-fiktionale Filmtitel nach Deutschland – ziemlich genau das 1,5fache der US-amerikani-

Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft mbH, Berlin (1910)

schen Konkurrenz, die auch im Jahr 1913 mit 157 gegen 143 Titel noch knapp übertroffen wurde. Die Hauptsäulen des italienischen Angebots sind die Hersteller Cines und Ambrosio, die ab 1911 in kontinuierlicher Steigerung gleich große Filmkontingente lieferten. Sie wurden mit großem Abstand gefolgt von den Turiner Firmen Aquila Films, Pasquali und Itala Film sowie der Milano Films und der Latium Film.

An ausländischen Anbietern zu nennen sind des Weiteren die dänische Nordisk Films, die ab 1907 samt ihrer deutschen Vertretung, der Nordfilm, mit einem ab 1909 sinkenden Angebot von insgesamt 156 nicht-fiktionalen ›Ansichten‹ noch deutlich vor dem US-amerikanischen Spitzenreiter Edison lag. Weniger bedeutend waren die schwedische Svea Films, die mit insgesamt 43 angebotenen Titeln zwischen Vitagraph und Laemmles IMP Film platziert war, sowie zwei britische Anbieter: die 1907 von Charles Urban gegründete Kineto Film und die British and Colonial Kinematograph (B & C).

Unter den von ausländischen Herstellern für die Nummernprogramme der Kinematographentheater in Deutschland angebotenen nicht-fiktionalen Sujets finden sich auch vor Einführung der vier genannten französischen Wochenschauen nur wenige Aktualitäten. Das Gros der aufgenommenen Sujets entfiel auf ›Naturbilder‹ aus aller Welt, wobei oft nur schwer zu unterscheiden ist zwischen ›Reisebildern‹, die Landschaftsaufnahmen und Städteansichten zeigen, und ›Industriebildern‹ im weiteren Sinn, die abgesehen von technischen Errungenschaften oft landestypische Arbeitsprozesse aus Handwerk und Landwirtschaft repräsentieren. Als dritte Gattung nicht-fiktionaler Filme ist ein wachsender Anteil an ›Wis-

senschaftlichen Aufnahmen‹ zu nennen, die außer für gewöhnliche kommerzielle Nummernprogramme auch für spezielle Kinder- und Schülervorstellungen sowie für den direkten Einsatz im Schul- und Hochschulunterricht geeignet waren.

Die Filmkontingente der fünf großen Weltfirmen aus Frankreich lassen kaum eindeutige Präferenzen für bestimmte Regionen des Globus erkennen: In ihrem Repertoire an Sujets finden sich zwar viele ›Ansichten‹ aus Frankreich sowie den französischen Kolonien und Einflussgebieten in Afrika und Asien, ebenso aber auch diverse Aufnahmen aus anderen europäischen Ländern sowie aus Britisch-Indien (heute Indien, Pakistan, Bangladesch, Sri Lanka und Burma) und Niederländisch-Indien (heute Indonesien und Ost-Timor). Die italienischen Produktionsfirmen konzentrierten dagegen ihr Angebot an Reisebildern klar erkennbar auf Sehenswürdigkeiten und pittoreske ›Ansichten‹ aus ihrem Heimatland, das in Europa seit der literarischen Klassik und Romantik als bevorzugtes Ziel für Bildungsreisen galt. Auffallend ist die geringe Präsenz von Sujets aus der westlichen Hemisphäre: Während in der ›Optischen Berichterstattung‹ großer Varieté-Theater und den erfolgreichen Filmveranstaltungen des Deutschen Flottenvereins durch den Verbund der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft mit der American bzw. British Mutoscope and Biograph Company bis etwa 1904 zahlreiche ›Ansichten‹ aus Nordamerika (und auch aus Großbritannien) Verbreitung fanden, waren nicht-fiktionale ›Bilder‹ aus Amerika in den Nummernprogrammen der ortsfesten Kinematographen-Theater zunächst kaum vertreten.

Obwohl Pathé wie kein anderer Hersteller auf dem amerikanischen Filmmarkt präsent war und im Jahr 1907 z. B. 37,7 % der Firmeneinkünfte dort erzielte,[48] finden sich in der deutschen Branchenpresse kaum Inserate für Pathé-Aufnahmen vom nordamerikanischen Kontinent. Erst als die ›Amerikanisierung‹ des Filmmarkts in den USA 1910 durchgesetzt war und die Expansion der US-amerikanischen Hersteller an die Grenzen ihres Binnenmarktes stieß,[49] gelangten ab 1911, sozusagen im Schlepptau von Western und anderen amerikanischen Filmdramen, auch nicht-fiktionale Aufnahmen amerikanischer Sujets in nennenswertem Umfang nach Deutschland. Im Unterschied zur Konkurrenz aus Frankreich und Italien hatten die US-amerikanischen Produktionsfirmen außer Edison und Laemmles IMP Film keine eigenen Niederlassungen oder gar wie die Nordisk Films Tochterfirmen in Berlin, sondern lancierten ihre Filmware durch deutsche Generalvertreter. Über diese vermochten sie sehr rasch große Mengen an fiktionalem Filmmaterial auf den deutschen Markt zu werfen und dabei die Zahl der nicht-fiktionalen Titel von 1910 auf 1912 um fast das Fünffache zu steigern. Die aufgenommenen Sujets stammten nahezu ausschließlich aus Nordamerika.

Sonderstellung der Firmen Raleigh & Robert und Eclipse

Obwohl fast alle großen Anbieter aus Frankreich und Italien deutsche Niederlassungen unterhielten, war der Anteil der in Deutschland aufgenommenen nicht-fiktionalen ›Ansichten‹ meist geringfügig: So wurden z. B. von den 877 nicht-fik-

48 Meusy 2002, S. 424.
49 Vgl. Thompson 1985 und Abel 1999.

Der Kinematograph, Nr. 210, 4. 1. 1911

tionalen Titeln, die Pathé von 1907 bis 1913 in der deutschen Branchenpresse inserierte, gerade einmal 24 Filme, d. h. 2,7 %, in Deutschland gedreht. Ähnlich gering waren die Anteile deutscher Aufnahmen auch bei den Firmen Gaumont, Eclair, Cines und Ambrosio. (Hier ist jedoch zu berücksichtigen, dass Pathé, Gaumont und Eclair deutsche Ausgaben ihrer Wochenschauen anboten, für die regelmäßig auch aktuelle deutsche Sujets gedreht wurden.) Zwei Ausnahmefälle waren Eclipse (die erst 1913 eine Wochenschau herausgab) und Raleigh & Robert. Beide Firmen kamen mindestens in einem Jahr vor dem Ersten Weltkrieg auf wenigstens zehn Aufnahmen aus Deutschland, was bei den anderen großen Anbietern nicht der Fall war: 1911 inserierte Raleigh & Robert 17 in Deutschland gedrehte Sujets und kam von 1907 bis 1912 auf insgesamt 42 deutsche Aufnahmen. Eclipse inserierte bis 1912 insgesamt 61 deutsche ›Ansichten‹, davon zwölf im Jahr 1909, elf im Jahr 1910 und 23 im Jahr 1911.

Die Gründung beider Firmen hatte mit dem in England tätigen amerikanischen Filmpionier Charles Urban zu tun, der die auf nicht-fiktionale Aufnahmen spezialisierte Londoner Warwick Trading Company im Februar 1903 verließ und seine eigene Charles Urban Trading Company gründete.[50] Urban behielt die Produktion nicht-fiktionaler Aufnahmen bei und eröffnete 1903 Niederlassungen in Paris und Berlin für den Vertrieb seiner Filme. Mit dem Aufbau der Pariser Filiale beauf-

50 Vgl. zu Urban: McKernan 1999. Angaben zu Eclipse nach Bernard o. J.

tragte er William Raleigh und Robert Schwobthaler, die jedoch auch andere Filmmarken in den Vertrieb nahmen: Urban entließ die beiden. Sie gründeten daraufhin ihre eigene Firma Raleigh & Robert. Mit dem Aufbau seiner Pariser Filiale betraute Urban 1904 George Rogers, einen seiner Kameramänner. Rogers gründete 1906 mit dem Finanzier Ernest May die Firma Eclipse, die sich zunächst auf den Vertrieb von Filmen der Urban Trading Company konzentrierte. Bereits 1907 eröffnete Eclipse eine Niederlassung in Berlin, die bis 1913 durch Kurt von Langendorff geleitet wurde. Neben nicht-fiktionalen Filmen, für die z. B. der ehemalige Lumière-Operateur Félix Mesguich eine Weltreise unternahm,[51] produzierte Eclipse vor allem kurze Komödien und außerdem frühe Western- sowie Detektivserien wie Arizona Bill und Nick Carter.[52]

Die von Youen Bernard erarbeitete Gesamtfilmografie der Eclipse umfasst 1601 Titel für die Jahre 1906 bis 1923, davon sind 12,3 % Aktualitäten und 38,7 % andere nicht-fiktionale Filme wie Reisebilder (vor allem aus Frankreich, Italien, der Schweiz und Nordafrika), Industriebilder und wissenschaftliche Aufnahmen.[53] Während sich unter den 493 in der deutschen Branchenpresse der Jahre 1907 bis 1913 annoncierten nicht-fiktionalen Eclipse-Filmen insgesamt 61 deutsche Sujets finden, wurden offenbar nur elf Aufnahmen aus Deutschland auch in der französischen Branchenpresse inseriert und entsprechend von Bernard in die Eclipse-Filmografie aufgenommen. Außer einer Revue de la Garde à Berlin (1908) handelt es sich dabei um Reise- bzw. Städtebilder. Auffallend ist die Häufung von Berliner ›Ansichten‹, die nicht nur öffentliche Räume porträtieren wie Bilder aus Alt- und Neu-Berlin (1911) oder Vergnügungen der Hautevolee wie Ein Renntag auf der Grunewald-Rennbahn (1910), sondern z. B. auch ein Erntefest in einer Berliner Laubenkolonie (1911) zeigen – vielleicht mit Blick auf das in Berlin besonders zahlreiche Publikum preisgünstiger Ladenkinos.

Unter den in der deutschen Branchenpresse inserierten nicht-fiktionalen Aufnahmen lassen Titel wie Die Kinder unseres Kronprinzenpaares beim Spiel im Garten des Marmorpalais in Potsdam (1910) oder die Serie Die Weltreise unseres Kronprinzen (1911) auf gute Beziehungen zur kaiserlichen Familie schließen. Neben einer Reihe von ›Militär- und Flottenbildern‹ demonstrierte die deutsche Filiale der Eclipse patriotische Gesinnung mit Filmtitel-Parolen wie Lieb Vaterland magst ruhig sein (1909) von einer »Knabenexerzierschule« in Berlin oder Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser (1909) vom Schiffsjungenschulschiff Cecilie. Im Inserat heißt es dazu, dass »bei vielen Jungen […] durch dieses anschauliche Bild die Lust und Liebe an unserer deutschen Kriegs- und Handelsmarine geweckt werden [wird].«[54] Bereits die Adressierung der Zuschauer als nationales Wir im Titel legt nahe, dass diese Filme nur für die Auswertung im Deutschen Reich bestimmt waren. Die französische Eclipse trat wie eine deutsche Firma auf: Mit der Auswahl der deutschen Sujets und ihrer patriotischen Intonierung bot sie das Erscheinungsbild eines bedeutenden einheimischen Filmherstellers.

Raleigh & Robert konzentrierten sich in Paris zunächst auf den Vertrieb ausländischer Filme für den französischen Markt und gingen bald dazu über, von

51 Vgl. Mesguich 1935.
52 Vgl. zu Nick Carter: Hesse 2003.
53 Vgl. Bernard o. J.
54 Der Kinematograph, Nr. 158, 5. 1. 1910.

anderen Firmen gedrehtes Filmmaterial zu edieren. Im »Kinematograph« werden Raleigh & Robert als »Film-Editeure« bezeichnet.[55] 1907 inserierten sie unter Angabe ihrer Pariser Firmenadresse mehrmals als »Direktoren« der Continental Warwick Trading Company. Bis Ende September 1908 war in ihren Annoncen neben dem Firmennamen Raleigh & Robert und der Pariser Adresse stets der Hinweis platziert: »The Continental Warwick Trading Co. Ltd. Weltberühmte Fabriken in Paris, London, Turin und Philadelphia«. Danach entfiel dieser Hinweis: Stattdessen gab Raleigh & Robert nun neben dem Firmensitz in Paris auch eine Berliner Niederlassung an (Mauerstraße 93, Ecke Friedrichstraße, Berlin W. 66).[56] Im Angebot waren vorrangig nicht-fiktionale, in geringerer Zahl auch fiktionale Filme. Eine Filmografie der von Raleigh & Robert vertriebenen Filme existiert bislang nicht.

1912 übernahm Raleigh & Robert die Auswertung von Charles Urbans Farbfilmverfahren Kinemacolor für Frankreich und zeigte diese Neuheit in ihrem American Biograph Theatre in Paris. 1913 meldete das Unternehmen Insolvenz an und wurde aufgelöst – Urban zufolge wegen überzogener Preispolitik für die Kinemacolor-Auswertung.[57] Noch im selben Jahr drehte Robert Schwobthaler vom Kriegsgeschehen auf dem Balkan im Auftrag des griechischen Königs den verschollenen nicht-fiktionalen Langfilm Mit der Kamera in der Schlachtfront (1913, P: Express).

In ihren Inseraten in der deutschen Branchenpresse lancierte Raleigh & Robert ein Markenimage für ausgesucht qualitätsvolle Filme: »Die Firma Raleigh & Robert ist die grösste unter den Film-Fabriken, die ihren Kunden nicht durch eigene Theater Konkurrenz macht. Sie stellt den Kinematographen in den Dienst der Wissenschaft, der Kunst, der Unterhaltung. Die berühmtesten Meisterwerke der Literatur, die wichtigsten kosmopolitischen Tagesereignisse werden im kinematographischen Bilde wiedergegeben von Raleigh & Robert. Raleigh & Robert verfügen über die ganze Welt durch ihre den ganzen Erdball illustrierenden Natur-Aufnahmen.«[58] Insbesondere »Naturaufnahmen« sollten die Nummernprogramme anspruchsvoller Kinematographentheater für das gut situierte Publikum nobilitieren: »Raleigh & Roberts erstklass[ige] Naturaufnahmen auf aktuellem geographischem und naturwissenschaftlichem Gebiet bilden das Entzücken des Publikums, sichern Ihnen einen dauernden Freundeskreis und ein stets ausverkauftes Haus!!! Kein Programm ist vollständig und findet den Beifall des höher gestellten Publikums, welches keine Raleigh & Robert-Naturaufnahmen enthält! Denken Sie daran bei Ihren Filmeinkäufen!«[59]

Im nicht-fiktionalen Sektor des deutschen Filmmarktes standen Raleigh & Robert, bis September 1908 Repräsentanten der Warwick Trading Company, in direkter Konkurrenz mit Eclipse, die mit der Urban Trading Company verbunden war. Ab und an boten beide Firmen in derselben Woche jeweils eine Aktualität zu demselben Ereignis an, wie zum Beispiel Der neue Zeppelin (Eclipse) bzw. Der neu erstandene Zeppelin I. (Raleigh & Robert) von der Fahrt des reparierten

55 Der Kinematograph, Nr. 123, 5. 5. 1909, Rubrik »Aus der Praxis«.
56 Vgl. Der Kinematograph, Nr. 91, 23. 9. 1908, und Nr. 96, 28. 10. 1908.
57 Vgl. Bernard 1993–1994, S. 71–72; Science Museum 1983, S. 25.
58 Der Kinematograph, Nr. 160, 19. 1. 1910.
59 Der Kinematograph, Nr. 219, 8. 3. 1911.

Luftschiffs Zeppelin I am 23. Oktober 1908.[60] Raleigh & Robert verzichtete weitgehend auf patriotische Intonation und präsentierte sich als internationale Firma, die vor allem um Authentizität ihrer Filmaufnahmen bemüht war: Eclipse kündigte z. B. im Mai 1907 Aufnahmen von der Berliner Armee-, Marine- und Kolonial-Ausstellung an – neben der Eröffnung der Ausstellung durch Seine Kaiserl. u. Königl. Hoheit den Kronprinzen u. a. auch »Negertänze« und »Beduinenlager«.[61] Raleigh & Robert spielte darauf in einem Inserat für Ein afrikanisches Idyll aus ihrer Serie Quer durch Afrika an, die sie in zehn Folgen noch bis 1911 anboten: »Keine von einer reisenden halbzivilisierten Negerbande gespielte Posse, sondern absolut authentische Aufnahme im Centrum Afrika's, wirkliche Wilde des Masha-Kulumbui-Stammes, belauscht in ihren, seit Jahrhunderten bestehenden Traditionen.«[62]

Patriotische Töne schlug Raleigh & Robert allerdings bei Aufnahmen von Luftschiffen des Grafen Zeppelin an: So erhielt eine Aufnahme von Zeppelin II den Titel Der König der Lüfte (1907), und die Aktualität Zur Zerstörung des Zeppelin IV (1908), der sich während eines Sturms bei Echterdingen aus seiner Verankerung gerissen hatte, endete im Anschluss an eine Aufnahme des grüßenden Grafen Zeppelin mit dem Zwischentitel: »Mut! Dein Vaterland hilft Dir!«[63] Die letzte deutsche Raleigh & Robert-Aufnahme einer Fahrt mit dem Zeppelin »Viktoria Luise« von Frankfurt am Main nach Mannheim war mit dem Filmtitel Die Zukunft liegt in der Luft eine Reminiszenz an den Eclipse-Titel Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser.[64]

Eine Spezialität von Raleigh & Robert waren Expeditionsfilme, die entweder als Serien angeboten wurden oder aber als Einzelfilme deutlich länger waren als die sonstigen nicht-fiktionalen Filme der Nummernprogramme, die rund 90 oder rund 130 Meter, selten mehr als 180 Meter lang waren. Die dreiteilige Arktische Zeppelin-Studienreise nach Spitzbergen (1910) mit Prinz Heinrich und Graf Zeppelin propagierte Raleigh & Robert als spannungssteigernde Fortsetzungsserie: »Jeder Kinematographenbesitzer wird sich den Dank seines Publikums sichern, wenn er seinen Programmen diese drei nacheinander erscheinenden Serien einreiht, welche dem durch die Expedition in spannende Erwartung versetzten Publikum im Bilde vorführen, was die Zeitungen darüber berichtet haben.«[65] Jede Folge blieb hier noch in der üblichen, für Nummernprogramme verträglichen Länge. Die spektakulären Aufnahmen von Herbert Ponting in Mit Kapitän Scott nach dem Südpol (1912) waren dagegen mit 580 Metern, d. h. einer guten halben Stunde Laufzeit, bereits ein nicht-fiktionaler ›Schlager‹, den Raleigh & Robert als Alternative zur zunehmenden Zahl von fiktionalen Zweiakter-Dramen aufstellte.

Robert Schwobthaler stammte aus der Nähe von Freiburg. Unter den in Deutschland gedrehten Filmen von Raleigh & Robert waren auffallend viele Aufnahmen aus dem Schwarzwald wie z. B. 1911 u. a. Frühlingserwachen im Schwarzwald, Ein Trachtenfest im Schwarzwald oder Die Verwendung des

60 Vgl. Annoncen in: Der Kinematograph, Nr. 96, 28. 10. 1908.
61 Der Kinematograph, Nr. 21, 22. 5. 1907.
62 Der Kinematograph, Nr. 32, 7. 8. 1907.
63 Der Kinematograph, Nr. 85, 12. 8. 1908.
64 Der Kinematograph, Nr. 298, 11. 9. 1912.
65 Der Kinematograph, Nr. 200, 26. 10. 1910.

Schneeschuhs im hohen Schwarzwald. Geschäftsbeziehungen bestanden zur Freiburger Express-Films, die sich im März 1910 von Raleigh & Robert die deutschen und schweizer Verleihrechte an dem Expeditionsfilm Besteigung des Himalaja durch Se. Königl. Hoheit den Herzog der Abruzzen (IT 1909, P: Ambrosio) sicherte, den der bekannte Alpinist Vittorio Sella gedreht hatte.[66] Eine Annonce der Express-Films zitiert einen Münchner Kinobesitzer mit den Worten: »Der Film brachte uns Leute in das Theater, die dasselbe sonst nur von außen ansehen!«[67] Umgekehrt boten Raleigh & Robert mit Sitten und Gebräuche der Sakais, der Ureinwohner der berge Malakkas (1911) Filmaufnahmen der zweiten Molukken-Expedition an, welche die Universität Freiburg unter Leitung von Dr. Deodatus Tauern unternommen hatte. Nach der Auflösung der Firma Robert & Raleigh brachte Express-Films 1913 von der Molukken-Expedition Der Parischevatanz der Taulipang und Das Volksleben auf der Molukkeninsel Misol auf den Markt. Robert Schwobthaler stand 1913 und im Ersten Weltkrieg weiter mit der Express-Films in Verbindung. Aus den Jahren vor Kriegsbeginn gelangten etliche nicht-fiktionale Filme von Weltkinematograph, Express-Films sowie Raleigh & Robert im späteren Verlauf des Ersten Weltkriegs in den Verleih des BuFA.[68]

Deutsche Produktionsfirmen

Die insgesamt zehn deutschen Anbieter, die zwischen 1907 bis 1913 zumindest in einem Jahr wenigstens zehn nicht-fiktionale Aufnahmen in der Branchenpresse inserierten, lagen mit zusammen 718 kinematographischen ›Bildern‹ noch vor den italienischen Firmen auf dem zweiten Platz.[69] Mit 219 Titeln war die auf nicht-fiktionale Filme spezialisierte Freiburger Weltkinematograph der bei weitem größte deutsche Anbieter. Die namhaften, schon vor oder um 1900 tätigen deutschen Filmproduzenten Messter, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft und Deutsche Bioscop-Gesellschaft lieferten im Durchschnitt von 1907 bis 1913 jährlich nur knapp zehn nicht-fiktionale Filme für die Nummernprogramme im Deutschen Reich. Duskes erreichte nur die Hälfte dieser Quote. Die im Vertrieb tätigen Firmen PAGU und Allgemeine Kinotheater-Gesellschaft waren nur mit einem punktuellen Angebot vertreten.

Diese Zurückhaltung der deutschen Anbieter auf dem heimischen Markt hatte besondere Gründe: Die genannten Hersteller hatten ihre Filmproduktion in mehr oder minder großem Umfang auf die technologisch anspruchsvolle und profitträchtige Sparte der Tonbilder konzentriert, bis sie dieser deutschen Filmspezialität mit einer geradezu klassischen Überproduktionskrise 1909 selbst ein Ende setzten.[70] Die Umstellung ihrer Produktion auf stumme Filme fiel mit dem Aufkommen der ersten langen Spielfilme zusammen, so dass kaufmännisch alles dafür sprach, sich auf diese Gewinn versprechende neue Sparte zu verlegen anstatt

66 Der Kinematograph, Nr. 170, 30. 3. 1910. Der Originaltitel lautet: Il Viaggio del Duca degli Abruzzi.
67 Der Kinematograph, Nr. 193, 7. 9. 1910.
68 Vgl. Birett [2002].
69 Neben Filmherstellern wurden auch zwei Vertriebsfirmen aufgenommen, die mindestens zur Hälfte deutsche Sujets anboten.
70 Vgl. Kap. 5.4.

das durch Einführung von Wochenschauen ohnehin schrumpfende Marktsegment der nicht-fiktionalen Filme zu bedienen.

Da abgesehen von Eclipse und Raleigh & Robert auch die ausländischen Anbieter jenseits von ihren Wochenschauen kaum mit Aufnahmen aus Deutschland in Erscheinung traten, war auf dem deutschen Filmmarkt eine Lücke entstanden. Sie wurde von den Freiburger Firmen Weltkinematograph und Express-Films besetzt, die sich von vornherein auf nicht-fiktionale Filmaufnahmen spezialisierten: 1910 stellte die Weltkinematograph gut ein Viertel, 1911 und 1912 rund die Hälfte der von deutschen Firmen angebotenen nicht-fiktionalen Aufnahmen. Und 1913 hatten die beiden Freiburger Unternehmen daran einen Anteil von zusammen fast zwei Dritteln – andere deutsche oder ausländische Anbieter spielten inzwischen überhaupt keine Rolle mehr.

Von den nicht-fiktionalen Filmen, welche die beiden Freiburger Hersteller in der Branchenpresse annoncierten, war jedoch nur ein Drittel bis gut die Hälfte in Deutschland gedreht: Die übrigen ›Ansichten‹ verteilten sich vor allem auf die Alpenländer Schweiz und Österreich. Darin zeigt sich, dass Weltkinematograph und Express-Films nicht so sehr auf nationale Attribute ihrer Sujets fixiert waren, sondern eher die geographisch bedingten Reize attraktiver Gebirgslandschaften im Auge hatten. Die übrigen deutschen Anbieter konzentrierten sich auf das Aufnehmen von Aktualitäten sowie von ›Reisebildern‹ und ›Industriebildern‹ aus Deutschland. Mit Einführung der Wochenschauen ab 1910 ging ihre Produktion nicht-fiktionaler Aufnahmen bis zur Bedeutungslosigkeit zurück – zuvor standen sie jedoch in erbitterter Konkurrenz beim Verkauf von Aktualitäten zu Ereignissen, welche die Aufmerksamkeit der deutschen Öffentlichkeit erregten: Das Gleisdreieck-Unglück auf der Berliner Hochbahn am 26. 9. 1908 wurde mit identischem Titel von der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft und der Deutschen Bioscop-Gesellschaft angeboten, außerdem als Furchtbare Katastrophe auf der Hochbahn zu Berlin am 26. 9. 1908 von Duskes sowie von Messter in den zwei Versionen Fahrt mit der Berliner Hochbahn und die Katastrophe am 26. September 1908 und Berliner Hochbahnkatastrophe am 26. 9. 1908. Von der aufsehenerregenden Sport- und Technikveranstaltung der Gordon-Bennett-Ballonwettfahrten vom 10. bis 12. Oktober 1908 in Schmargendorf bei Berlin boten sogar fünf Filmhersteller eigene Aufnahmen an, nämlich Deutsche Bioscop-Gesellschaft, Duskes, Eclipse, Messter und Nordfilm. Erhalten ist offenbar nur Gordon Bennett Ballon Wettfahrten Berlin von Duskes.

4.3

Uli Jung

Deutsche Spezialfirmen für nicht-fiktionale Filme

Während Berlin von Anfang an Zentrum der deutschen Filmproduktion war, formierte sich zu Beginn des Kinogründungsbooms 1906 im provinziellen Freiburg im Breisgau eine Kinokette, aus der für einige Jahre eine bemerkenswerte Filmproduktion hervorging: Die 1906 gegründete Firma Weltkinematograph eröffnete noch im selben Jahr Kinematographentheater in Köln, München, Düsseldorf und Nürnberg.[71] Im Februar 1908 weitete sie ihre Aktivitäten auf die Herstellung von Filmen und den Vertrieb von Fremdproduktionen aus. Im Unterschied zu anderen Produktionsfirmen war die Weltkinematograph, die ihre Filme auch unter den Logos WKF und Welt-Film anbot, ausschließlich auf nicht-fiktionale Filme spezialisiert, d. h. auf Städte- und Reisebilder, insbesondere aus der Alpenregion, auf ›Industriebilder‹ und Aktualitäten sowie auf Lokalaufnahmen, die auch im Auftrag hergestellt wurden.[72]

Lokalaufnahmen waren vor dem Ersten Weltkrieg ein florierendes Geschäft: Als zweite Freiburger Produktionsfirma bot Express-Films ebenfalls ihre Dienste für Lokalaufnahmen an. Express-Films entstand 1910, nachdem sich Firmengründer Bernhard Gotthart ein Jahr zuvor als Mitgesellschafter der Weltkinematograph zurückgezogen hatte. Die Trennung Gottharts von der Weltkinematograph scheint nicht ohne Streit erfolgt zu sein. Offensichtlich konnte er die Verwertungsrechte an einigen Weltkinematograph-Filmen seiner neuen Firma übertragen. Als er im September 1909 dem Freiburger Stadtrat auf Express-Films-Briefbogen eine Referenzliste einreichte, behauptete er selbstbewusst: »Unsere Operateure hatten schon die Ehre, folgende Aufnahmen machen zu dürfen«.[73] Es folgt eine Liste von Filmen, die vor der Gründung der Express-Films entstanden sind, darunter Deutscher Radfahrer-Bundestag in München 1909 oder Kaisertage 1908 in Strassburg. Es muss sich dabei um Filme der Weltkinematograph handeln, deren Rechte an Gotthart übertragen wurden, als er seine Kapitalanteile aus der Firma herauszog.

Auch Express-Films spezialisierte sich auf nicht-fiktionale Filme, aber ihre eigentliche Neuerung auf dem Filmmarkt war die Einführung einer regelmäßigen kinematographischen Aktualitäten-Berichterstattung unter dem Titel Der Tag im Film, die sie im November 1911 lancierte. Firmen wie Pathé oder Gaumont hatten in Frankreich bereits ab 1907 bzw. 1910 regelmäßig Aktualitätensujets aus aller Welt zu Wochenberichten zusammengeschnitten und den deutschen Markt ab 1910 damit versorgt. Die Geschäftsidee, zu einer ›Tagesschau‹ überzugehen, während auf dem Kinomarkt eben der wöchentliche Programmwechsel als verbindliche Struktur zurückkehrte, mutet abenteuerlich an. Tatsächlich handelte es sich bei Der Tag im Film weder um eine ›Tagesschau‹ noch um eine Wochenschau im her-

71 Vgl. Müller 1994, S. 39.
72 Vgl. zu Lokalaufnahmen Kap. 4.4.
73 Die Liste ist faksimiliert in: Klipfel 1999, S. 7.

Links: Der Kinematograph, Nr. 219, 8. 3. 1911. *Rechts:* Film-Logo der Weltkinematograph, um 1910

kömmlichen Sinne. Vielmehr bot Express-Films wöchentlich eine Anzahl kurzer Aktualitätenfilme von ca. 20 bis 25 Metern an, aus denen die Kinobetreiber per Einzelauswahl oder per Abonnement sich eine eigene Wochenschau zusammenstellen konnten. Dennoch suggerierte die Firma Tagesaktualität nicht nur durch den Titel Der Tag im Film, sondern auch durch originelle Werbemethoden. In einer halbseitigen Anzeige etwa hieß es: »Kein Aprilscherz! Telegramm! Soeben wurde im Reichstag durch die fortschrittlichen Parteien angeregt, den Beschluß zu fassen, das Zeitunglesen zu verbieten, weil Der Tag im Film sofort alle wichtigsten Vorgänge in lebenden Bildern und nicht in toten Buchstaben zu bringen in der Lage ist.«[74] Ein Abonnementpreis von 50 Pfennig pro Meter lag ungefähr bei der Hälfte des gewöhnlichen Kaufpreises für Aktualitätenfilme. Die internationale Auswertung von Der Tag im Film wurde durch die in Paris ansässige Firma Raleigh & Robert[75] und durch ein eigenes Vertriebsnetz der Express-Films gewährleistet.

Eine überlieferte Archivkompilation enthält fünf Sujets von Der Tag im Film aus den Jahren 1911 bis 1913. Kurioses wie »Der Wasserläufer« steht neben Reportagen aus den Bereichen Sport, Aktualität und Alltägliches. Was hier fehlt (aber Teil des Angebots von Der Tag im Film war), sind Katastrophen wie Unfälle, Hochwasser und Feuersbrünste. Jedoch zeigt die Kompilation, dass auch die Express-Films den lokalen Bedürfnissen ihrer Klientel Rechnung trug: Das Sujet »Frankfurt a/M: III. Wettrudern der hiesigen höheren Lehranstalten um den Schüler-Wanderpreis der Frankfurter Rudergesellschaft ›Germania‹« ist eine nur lokal interessierende Sportveranstaltung und dürfte außerhalb Frankfurts kaum gezeigt worden sein. Ähnliches gilt für das Sujet »Maxau b/Karlsruhe: Die alte Schiffbrücke, von welcher in letzter Zeit in der Tagespresse viel die Rede ist, soll durch eine neue feste Brücke ersetzt werden«, das im Titel auf eine regionale Presseberichterstattung verweist. Umgekehrt zeigen diese beiden Sujets aber, dass Der Tag im Film versuchte, auch Lokales überregional auszuwerten.

74 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 277, 17. 4. 1912.
75 Vgl. Dittrich 1998, S. 100–103, und Kap. 4.2.

Der Kinematograph, Nr. 277, 17. 4. 1912

Wolfgang Dittrich zählt zwischen 1908 und 1911 nicht weniger als 280 Titel für die Weltkinematograph,[76] deren Länge jeweils zwischen etwa 80 und 200 Meter schwankt. Express-Films produzierte wesentlich weniger Filme, die aber zwischen 1912 und 1913 beständig länger wurden. Der Erste Weltkrieg, sonst als Katalysator der deutschen Filmindustrie angesehen, scheint diesen beiden Firmen eher geschadet zu haben. Weltkinematograph fuhr offenbar in ihrer traditionellen Programmpolitik fort, senkte aber die Produktivität zwischen 1912 und 1919 auf nur ca. 180 Filme.[77] Die Firma inserierte Ende 1916 zum letzten Mal in der Branchenpresse. 1924 wurde sie endgültig liquidiert. In den 1920er Jahren wurden einige Weltkinematograph-Filme von der Badischen Filmfabrik u. Kopierwerke AG mit Sitz in Freiburg erneut der Zensur vorgelegt.

Den Balkankriegsfilm der Express-Films Mit der Kamera in der Schlachtfront (1913) zitierte die Branchenpresse noch im August 1914 als Beispiel für eine vorbildliche Kriegsberichterstattung.[78] Doch auch die Produktion der Express-Films ging in den Kriegsjahren deutlich zurück. 1915 löste Robert Schwob-

76 Vgl. Dittrich 1998, S. 104.

77 Vgl. Dittrich 1998, S. 106. Herbert Birett fand in den Annoncen der Branchenpresse 309 Titel, die er der Weltkinematograph zuordnen konnte. Die Diskrepanz zu Dittrichs Zahlen (insgesamt ca. 460 Titel) lässt sich damit erklären, dass die Weltkinematograph in erheblichem Umfang Lokalaufnahmen herstellte, deren Titel in der Branchenpresse nicht erscheinen.

78 Vgl. Aubinger, 12. 8. 1914.

Rheinsalm-Fischerei bei Laufenberg (1908)

thaler, einer der beiden Gründer der Firma Raleigh & Robert,[79] Bernhard Gotthart als Geschäftsführer ab. Schwobthaler bekleidete ab Oktober 1914 einen Posten als »Inspektor des Lichtbildwesens« bei der Armee. Gotthart wurde vom Militär beauftragt, »Vaterländische Lichtspiele« einzurichten, und organisierte zwei Wanderkinematographen mit Programmen zum Kriegsgeschehen. Wolfgang Dittrich schreibt dazu: »Die Kameramänner von Express-Film arbeiteten an der Front, Schwobthaler organisierte ihren Einsatz und beriet die Militärführung bei kinematographischen Projekten. Gotthart leitete bis 1915 die kaufmännischen Geschicke und kümmerte sich zunächst noch um den Vertrieb der Express-Filme.«[80] Die letzte Meldung zur Express-Films im »Kinematograph« erschien am 27. Dezember 1916 – merkwürdigerweise als Mitteilung über eine Geschäftserweiterung: »Die Express-Film-Co.-Gesellschaft, Freiburg i. Br. hat hier [d. h. in Berlin] eine Filiale errichtet. Die Räume befinden sich SW. 48, Friedrichstrasse 235, Portal III, 2 Treppen. Die Leitung der Filiale hat Frau Dr. Blasius übernommen.« Das Ende der Express-Films ist ungeklärt. Da einige ihrer Filme nach dem Krieg von der Ufa-Kulturabteilung erneut der Zensur vorgelegt wurden, liegt die Vermutung nahe, dass sie in der Ufa aufgegangen ist.

Spätestens mit Beginn des Kriegs legten beide Firmen ihre ›vaterländische‹ Ge-

79 Vgl. Dittrich 1998, S. 101–104.
80 Dittrich 1998, S. 109.

Die Sprünge beim Schneeschuh Wettlauf um die Meisterschaft von Deutschland Feldberg 1910 (1910)

sinnung an den Tag, indem sie verstärkt Sujets lieferten, die dem ›Ernst der Zeit‹ entsprachen: Militärische Aufnahmen wurden zu einem bedeutenden Standbein der Produktion. Titel wie Deutsche Soldaten im Felde, Die tapfere Marine zu Lande und zu Wasser,[81] Eine deutsche Sanitätskolonne des Roten Kreuzes bei Ausübung ihrer aufopfernden Tätigkeit im Kriegsfalle (alle 1914, P: Weltkinematograph) oder Die siegreichen Heere Deutschlands und Oesterreichs und die Heere unserer Feinde oder Mit der Armee des deutschen Kronprinzen vor Verdun! (beide 1914, P: Express) zeigen deutlich, dass sich die beiden Freiburger Firmen rasch als ideologisch zuverlässige deutsche Filmproduzenten bewährten.

Vor dem Krieg dominierten zivile Sujets: Freiburg – die Perle des Breisgaus (1910, P: Weltkinematograph) ist ein typischer Städtefilm, der in langen Schwenks die Sehenswürdigkeiten der Stadt präsentiert, dabei auch das Leben auf den Straßen nicht außer Acht lässt, und anschließend auch die waldreiche Umgebung der Stadt zeigt.

Rheinsalmfang bei Laufenburg (1908, P: Weltkinematograph) zeigt Berufsfischer, die mit Angeln und Netzen im wild strömenden Jungrhein große Lachse aus dem Wasser holen, sie vermessen und in gemauerte Wasserbottiche werfen. Der Film delektiert sich außerdem an den Katarakten und steilen Uferfelsen des Rheins.

Steingutfabrikation (1914, P: Weltkinematograph) verhehlt seinen werbenden Charakter nicht: Das Geschäftsschild der Firma Georg Schmieder in Zell am Harmersbach (Bad Schwarzwald) ist immer wieder an prominenter Stelle zu sehen. Der Firmenname wird auch in Zwischentiteln erwähnt. Der Film zeigt die industrielle Fertigung von Schwarzwälder Keramiken von der Formung bis zur Glasur und zur Präsentation der Ware in einem Verkaufsraum. Alle Schritte der

81 Dieser Film geht auf den Titel Die tapfere deutsche Marine zu Lande und zu Wasser (1912, P: Weltkinematograph) zurück, der 1914 in einer anderen Fassung mit einem leicht gekürzten Titel den Prüfstellen in Berlin und Hamburg erneut vorgelegt wurde.

Produktion werden ausführlich von Zwischentiteln erläutert. Jede Information ist also doppelt vorhanden: als Bild und als Text.

Die Sprünge beim Schneeschuh Wettlauf um die Meisterschaft von Deutschland Feldberg 1910 (1910, P: Weltkinematograph) ist eine Sportreportage. Die Stürze, die fast jeden der Meisterschaftssprünge beenden, erregen beim Publikum noch heute große Heiterkeit. Der Operateur verstand sein Sujet durch verschiedene Kameraperspektiven zu variieren und schuf dabei Bildkompositionen, die bis heute in der Sportberichterstattung anzutreffen sind.

Eine Spezialität der Express-Films war der Bergfilm. Schon 1910 vertrieb die Firma den italienischen Expeditionsfilm Besteigung des Himalaya durch Se. Köngl. Hoheit den Herzog der Abruzzen. 1913 organisierte die Firma eine Besteigung des Monte Rosa auf Skiern, die von dem jungen Operateur Sepp Allgeier gedreht wurde. Unter den Bergsteigern waren die Freiburger Geologen Deodatus Tauern und Arnold Fanck. 4628 Meter hoch auf Skiern zeigt die Vorbereitungen und den Aufstieg in Bildern, die teilweise die Ästhetik von späteren alpinen Filmen vorwegnehmen: Vor allem die visuelle Faszination des Tiefschneefahrens ist bis heute Standard geblieben. Der eigentliche Gipfelsturm konnte von den Bergsteigern jedoch nicht im bewegten Bild festgehalten werden: Wegen der tiefen Temperaturen war der Kurbelmechanismus von Allgeiers Filmkamera eingefroren. Ein Gipfelfoto musste also für den Höhepunkt des Films als Ersatz herhalten.

Auch Express-Films bot in der Werbung ihre Labordienste für die Entwicklung von Negativen und die Herstellung von Positivkopien an. Sie stellte sich damit – wie die Weltkinematograph und andere Firmen – auf die Konjunktur des Lokalfilms ein, mit denen Kinematographenbesitzer vor allem in den Sommermonaten Kundschaft zu locken versuchten.

4.4

Brigitte Braun

Lokalaufnahmen der Familie Marzen in Trier

Lokalaufnahmen wurden von Kinobetreibern selbst oder in deren Auftrag für ein lokales bzw. regionales Publikum gedreht und waren nicht für den überregionalen Vertrieb gedacht.[82] Von den Aufnahmen wurde in der Regel nur eine Kopie für den Eigenbedarf gezogen, die im Wandergewerbe für eine Saison, im stationären Kinobetrieb meist eine, allenfalls zwei Wochen im Programm war und danach als wertlos betrachtet wurde. Bedingt durch ihren Entstehungs- und Auswertungskontext sind Lokalaufnahmen kaum erhalten geblieben. Ihre Spuren lassen sich in Form von Inseraten und Berichten fast ausschließlich in Lokalzeitungen finden, nicht jedoch in der Branchenpresse.[83] Für eine Fallstudie bietet der Raum Trier eine ungewöhnlich gute Quellenlage: Von keiner anderen deutschen Stadt vergleichbarer Größe sind so viele Lokalaufnahmen erhalten, deren Auswertung im Wanderkino bzw. stationären Kino der Familie Marzen sich besonders gut rekonstruieren lässt.[84]

Wendel Marzen, der sein Unternehmen als »Salon-Kinematographen« bezeichnete, gehört zu den ersten Wanderschaustellern, die ein breiteres Publikum in der heutigen Saar-Lor-Lux-Region mit der Kinematographie bekannt machten.[85] Er war ein sogenannter Saalspieler, d. h. er führte keine eigenen mobilen Räumlichkeiten wie eine Schaubude oder ein Zelt mit sich, sondern gab kurzzeitige Vorstellungen in Sälen von Gasthäusern oder Vereinshäusern.[86] Wie viele andere Saalspieler konnte Wendel Marzen auf Erfahrungen im Schaustellergewerbe zurückgreifen. Durch Phonographen-Vorführungen war er in der Region gut bekannt und hatte sich ein Netzwerk geeigneter Vorführräume, Gastwirts- und Vereinsbekanntschaften, ein gutes Auskommen mit den Behörden sowie die nötigen Kenntnisse über Reiserouten erarbeitet. Bereits bei seinen Phonographen-Vorführungen hatte Wendel Marzen Erfahrungen mit Tonaufnahmen gemacht, die regionalen Bezug hatten: So führte er dem staunenden Publikum in Neunkirchen den »ächten amerikanischen Phonographen Edisons« vor und steigerte das »technische Wunder« durch die Wiedergabe des Trompeterkorps der Saarbrücker Dragoner und des »Ave Maria« einer Sängerin aus Saarlouis.[87] In Grevenmacher hielt Marzen 1895 vor seinem Publikum einen humoristischen Vortrag, den er aufzeichnete und »welchen der Phonograph zum Staunen und zur Erheiterung des Publikums aufs Genaueste sofort wiedergab.«[88] Am Neujahrstag 1896

82 Jung 2000; Jung 2002; Loiperdinger/Toulmin 2005.

83 Es erscheinen deshalb keine Lokalaufnahmen bei Birett 1991 und Birett [2002].

84 Vgl. Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000, darin auch die Filmographie der Trierer Lokalaufnahmen der Familie Marzen, aktualisiert unter www.uni-trier.de/~kintop. Vgl. außerdem Jung 2002 und Kap. 5.5 in diesem Band sowie Braun/Jung 2005.

85 »Marzens beliebter Salon Kinematograph, Edisons elektrisches Theater«, so beworben in: Trierischer Volksfreund, 24. 03. 1909, Marzen [1933], S. 5.

86 Zur Kategorisierung von Wanderkinematographen vgl. Rossell 1999, S. 68–71.

87 Zit. n.: »Stadtbuch« 1955, S. 78 ff.

88 Lokalmeldung aus Grevenmacher vom 18. 6. 1895, zit. n.: Etringer 1983, S. 17.

nahm er neben einigen Kirchenliedern die Glocken des Trierer Doms und der benachbarten St. Gangolf-Kirche auf und spielte die Tonkonserven an den folgenden Tagen in einem zwischen den beiden Kirchen gelegenen Trierer Gasthaus vor.[89]

Der Autobiographie seines Sohnes Peter zufolge erwarb Wendel Marzen 1897 in Paris einen Filmprojektor und Filme, die er »im Rheinland, an der Mosel, Saar und Nahe, in Elsaß-Lothringen, Luxemburg und Belgien« vorführte.[90] Der Phonograph wurde teils als eigenständige Attraktion beibehalten, die Marzen noch einige Jahre für tönende Lokalaufnahmen nutzte, teils zur musikalischen Untermalung eingesetzt, um »die Sinnestäuschung« der ›lebenden Photographien‹ zu vervollständigen.[91] An den Vorstellungen beteiligten sich die Familienmitglieder Wendel Marzen, der als Direktor firmierte, die Söhne Hubert, der als Operateur den Projektor bediente, und Peter, der die Filme kommentierte, sowie Wendels Frau Pauline, die an der Kasse saß.[92]

Spätestens ab 1902 war Marzen in der Lage, selbst Filmaufnahmen zu drehen, was für einen dauerhaften Erfolg seines Wanderkinos von großer Bedeutung war. »Nach dem Te Deum machte heute vormittag Herr Wendel Marzen für seinen Kinematographen von den die Kathedrale verlassenden Besuchern eine Aufnahme, die sehr interessant zu werden verspricht. Dieselbe wird über circa vier Wochen bei der nächsten Reihe von Vorstellungen gezeigt werden und dann jedenfalls ein zugkräftiges Kassenstück abgeben.«[93] Außer diesem Luxemburger Domausgang hatte Marzen bereits Anfang Juli 1902 seine Aufnahme der Echternacher Springprozession in Luxemburg gezeigt.[94]

Im Unterschied zu in der Region tätigen Jahrmarkt- und Varietékinematographen konnte Marzen die Attraktivität seines ansonsten ebenfalls aus gekauften Filmen bestehenden Nummernprogramms durch lokale und regionale Aufnahmen steigern. Die Vorstellungen des Marzen-Wanderkinos boten auf diese Weise eine gewisse Exklusivität, die für gut gehende Geschäfte sorgte: »Die Saalbesitzer in den kleineren Ortschaften rissen sich darum, uns zu bekommen. Die Bürgermeister erhoben keine Lustbarkeitssteuer […]. Die Wirte holten uns von dem Bahnhof oder vom benachbarten Ort, wo wir gastierten, unentgeltlich ab und brachten uns auch wieder weiter.«[95]

Von den eigentlichen Sehenswürdigkeiten der von ihnen bereisten Städte machten die Marzens dabei nur wenige Aufnahmen. Bekannt sind Panoramaansichten von Luxemburg und Trier sowie eine Autofahrt durch Trier.[96] Solche Filme konnten als Zugstücke in ihren Programmen vor Ort auf Dauer nicht wirklich erfolgreich sein, da das Publikum für kinematographische Bilder der sattsam bekannten heimischen Topographie nicht zu interessieren war.

89 Trierischer Volksfreund, 4. 1. 1896, Lokalteil.
90 Marzen [1933], S. 5.
91 Diedenhofener Stadtanzeiger 1898, zit. n.: Marzen [1933], S. 51, 7.
92 Luxemburger Zeitung, Juli 1906, zit. n.: Etringer 1983, S. 33.
93 Luxemburger Zeitung, 24. 7. 1902, zit. n.: Etringer 1983, S. 31.
94 Luxemburger Wort, 2. 7. 1902, zit. n.: Etringer 1983, S. 31. Weitere lokale Aufnahmen machte er 1903 in Metz und Thionville, vgl. Aurora 1996, S. 80 und 178 f.
95 Marzen [1933], S. 7.
96 Siehe dazu: Etringer 1983, S. 25 sowie Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000, S. 17, 28. Hier auch nähere Erläuterung zu den Trierer Lokalaufnahmen.

Oben: Domausgang am Ostersonntag (1909). *Unten:* Blumenkorso 1914, veranstaltet vom Radfahrerverein Trier, gegr. 1885 (1914)

Marzen stellte dagegen die Kamera bevorzugt dort auf, wo viele Menschen unterwegs waren: bei Festen, Umzügen, Prozessionen, Wallfahrten oder auch zum Ende des Sonntagsgottesdiensts vor dem Dom in Trier.[97] Bereits 1896 war für die Vorführungen des Cinématographe Lumière mit dem Slogan: »Hunderte von Menschen in natürlicher Größe und Bewegung« geworben worden.[98] Den bei diesen Gelegenheiten aufgenommenen Menschenmassen war die Präsenz der Kamera sehr wohl bewusst: Sie winkten und lachten in die Kamera und vor allem Kinder versuchten, mehrmals an ihr vorbeizudefilieren. Die Begegnung des Publikums mit seinen ›lebenden Porträts‹ auf der Leinwand bot dann vielfach Anlass zu Kommentaren, wie ein Journalist im Juli 1909, einige Wochen nach der Eröffnung von Marzens ortsfestem Kino in Trier, berichtete: »Ein jeder freut sich, irgendein bekanntes Gesicht auf der Leinwand zu erblicken und freut sich besonders, wenn sein eigenes Konterfei ihm entgegenlacht, wie er sich wiederum ärgert, wenn sein eigenes Gesicht ihm mürrisch, unfreundlich, unvorteilhaft entgegenschaut. Der Kino verliert alsdann den Charakter eines eigentlichen Theaters. Die Zuschauer fühlen sich mehr wie zu Hause und können ungeniert ihre Kritik an Bekannten, Freunden und Feinden abgeben.«[99]

Typische Beispiele für dieses ›Sehen und Gesehenwerden‹ sind Marzens Domausgang in Trier (1904) und Domausgang am Ostersonntag (1909), in denen einzig die aus dem Domportal strömenden Trierer Gottesdienstbesucher von Interesse sind.[100] Auch bei der von Peter Marzen arrangierten Lokalaufnahme Internationaler Marianischer Kongress zu Trier vom 3.–6. August 1912 spielt die schaulustige Menge, die sich dem Zug der geistlichen Würdenträger anschließt und sich dabei winkend und lachend um die Kamera schart, eine wichtige Rolle. Die dabei anwesenden Trierer hatten die Möglichkeit, ein ›lebendes Porträt‹ von sich selbst zu sehen, und auch diejenigen, die nicht dabei gewesen waren, konnten das Versäumte in Marzens Kino nachholen. Besondere Bedeutung gewann dieser Aspekt der lokalen Aktualität bei außergewöhnlichen Ereignissen wie dem 25-jährigen Dienstjubiläum des Trierer Bischofs Michael Felix Korum 1906 oder dem Besuch Wilhelms II. in Trier anlässlich der Eröffnung der Kaiser-Wilhelm-Brücke am 14. Oktober 1913.

Behördliche, kirchliche und militäramtliche Empfehlungsschreiben für Marzens Wanderkino dokumentieren, dass das Familienunternehmen sich recht gut darauf verstand, mit Lokalaufnahmen das örtliche Publikum zu gewinnen.[101] Mitunter wurden bestimmte Bevölkerungskreise gezielt angesprochen: Für die Vorführung ihrer Aufnahmen XVIII. Internationaler Eucharistischer Kongress zu Metz vom 6.–11. August 1907 bemühte sich die Familie um Empfehlungen und Besucher aus Kirchenkreisen.[102] Den Soldaten in der Garnisonsstadt Trier wurden in

97 Vgl. auch die Auflistung von Lokalaufnahmen bei Aurora 1996, S. 178 f., die deutlich macht, dass das Filmen von Menschenmassen beim Verlassen einer Kirche allgemein sehr beliebt war.

98 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 241 ff.

99 Trierische Zeitung, 14. 7. 1909, ND in KINtop 9: Lokale Kinogeschichten (2000), S. 11–13. Vgl. zu diesem Aspekt auch Aurora 1996, S. 172–179.

100 Zu den einzelnen Filmen siehe Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000.

101 Vgl. Marzen [1933], S. 46–50, sowie »Kino vor dreißig Jahren«. In: Der Kinematograph, Nr. 1159, 1926, S. 9.

102 Trierischer Volksfreund, 14. 8. 1907 (Bericht von den Aufnahmen in Metz), 26. 10. 1907 Aufführung in Trier.

Leben und Treiben auf dem Viehmarkt am 5. Mai [1909] – Bekannte Trierer Handels-Typen im Wirken (1909)

Sondervorführungen Truppenübungen wie Exercieren unserer Artillerie auf dem Grüneberg (1906) und Truppenbesuche des Kaisers gezeigt.[103] Dass sogar die luxemburgischen Prinzessinnen dem Wanderkino anläßlich einer Sondervorstellung im Pensionat St. Sophie einen Besuch abstatteten, um sich selbst in den lebenden Bildern vom Luxemburger Rosenfest betrachten zu können, steigerte das Renommee des Familienunternehmens.[104]

Die Lokalaufnahmen waren nicht nur für das Wanderkino der Familie Marzen von großer Bedeutung, sie waren auch ein auffällig eingesetztes Mittel zum erfolgreichen Start im stationären Kinogewerbe.[105] Nach der Übernahme des Trierer Central-Theaters wurden neben Domausgang am Ostersonntag zwischen Anfang Mai und Anfang Juni 1909 drei weitere Lokalaufnahmen in Trier gedreht: Frühjahrsspritzenprobe unserer Freiwilligen Feuerwehr am 3. Mai am Stadttheater, Leben und Treiben auf dem Viehmarkt am 5. Mai sowie Festlichkeiten aus Anlass des 35jährigen Stiftungsfestes des Männerge-

103 Trierischer Volksfreund, 7. 11. 1907. Marzen [1933], S. 47–49.

104 Trierischer Volksfreund, 16. 2. 1907.

105 Während Peter Marzen 1909 das Central-Theater in Trier übernahm, eröffnete sein Bruder Hubert zusammen mit dem Vater Wendel Marzen 1911 in Luxemburg das Cinema Parisiana. Auch Hubert Marzen zeigte in seinem Kino Lokalaufnahmen. Siehe Etringer 1983, S. 36–41.

Telegramm!

Marzens Edison Theater,
Brodstr. 36.
Unsere eingenen Aufnahmen
I.
Frühjahrsspritzenprobe
unserer freiwilligen Feuerwehr
am 3. Mai am Stadttheater.
II.
Leben und Treiben auf dem
Viehmarkt am 5. Mai. Be-
kannte Trierer Handels-Typen
im Wirken.
Die Aufnahmen sind großartig ge-
lungen und werden in jeder Vorstel-
lung vorgeführt. Diese Woche keine
10 sondern 12 Nummern.
Ohne Konkurrenz am Platze.
Keine alten Vorführungen
Keine Wiederholungen.
Nur erste Neuheiten.
Kommet! Sehet! Staunet!
Die Direktion Wendel Marzen
Telefonruf 1902.

Trierischer Volksfreund, 15. 5. 1909

sangvereins »Eintracht« am Pfingstsonntag. Mit diesen Programmakzenten unterstrichen die dem Trierer Publikum bereits wohlbekannten neuen Betreiber des Central-Theaters ihre Verbundenheit mit der lokalen Kultur. Dieses Profil der Filmaufführungen schärfte entscheidend Peter Marzen als Rezitator, indem er alle Filme im örtlichen Dialekt kommentierte: »›Echt trierisch‹ aber wird der Kino erst durch den die Bilder erklärenden Besitzer. Die Stimme schluchzt, weint, heult, jammert, lacht, flucht, flüstert, poltert oft innerhalb fünf Minuten je nach Bedarf. Reinstes Hochdeutsch wechselt mit schönstem trierischen ›Platt‹. Dazwischen donnern die Kanonen, zucken die Blitze, schreien die Dampfpfeifen, knattert eine Gewehrsalve.«[106]

Durch den Einsatz von Lokalaufnahmen und die Kommentierung des Filmprogramms im örtlichen Dialekt sorgte Peter Marzen für eine vertraute Atmosphäre in seinem Kinosaal. Sie wurde noch dadurch verstärkt, dass der Kinobetreiber und Rezitator in den meisten Lokalaufnahmen selbst zu sehen ist, wie er beim Drehen von Umzügen die Teilnehmer dirigiert, dem Kameramann Zeichen gibt oder ganz offensichtlich für die Kamera posiert. Beim Aufnehmen von Domausgang am Ostersonntag hebt er sogar ein kleines Mädchen hoch, das wie in einem Familienfilm in die Kamera winkt. Bei der Kommentierung dieser Lokalaufnahmen während der Projektion konnte sich Peter Marzen als Rezitator auf seine Erscheinung auf der Leinwand beziehen, sich selbst parodieren und auf Bemerkungen aus dem Publikum reagieren.[107] Auf diese Weise war der lokale Bezug gleich dreifach gegeben: durch die Sujets der Lokalaufnahmen, durch die Kommentierung in Trierer Dialekt und durch die Präsenz des Rezitators auf der Leinwand.

Mit dem Aufkommen langer Spielfilme verloren Lokalaufnahmen zunehmend

106 Siehe ausführlicher: Herzig/Loiperdinger 2000, S. 38–51; Braun/Eifler 2002.
107 Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000, S. 33; Jung 2002, S. 268 f.

ihren Status als singuläre Programmakzente.[108] Während die Familie Marzen in ihrer Wanderkinozeit pro Jahr mindestens drei Lokalaufnahmen gedreht hatte und sich dem Publikum nach der Übernahme des Central-Theaters im Frühjahr 1909 sogleich mit mehreren aktuellen Trierer Bildern empfahl, inserierte Peter Marzen für seinen ortsfesten Kinobetrieb ab 1911 lediglich eine Lokalaufnahme pro Jahr. Allerdings archivierte Peter Marzen die Lokalaufnahmen und nutzte sie zu besonderen Gelegenheiten für Wiederaufführungen: Zum 40-jährigen Amtsjubiläum überreichte er dem Bischof Michael Felix Korum 1921 eine Kompilation von Aufnahmen, welche die Familie Marzen ab 1904 vom kirchlichen Leben in Trier angefertigt hatte. Die Vorführung dauerte nach eigenen Angaben »etwa zwei Stunden«. Der Bischof erging sich in alten Erinnerungen: »Herr Marzen, Sie lassen Tote auferstehen«, soll er im Anschluss an die Vorführung anerkennend geäußert haben.[109] Die Fronleichnamsprozession (1904), die dem Bischof bei dieser Gelegenheit vorgeführt wurde, hatte Marzen bereits im Kriegsjahr 1915 mit dem Hinweis beworben: »Viele Trierer werden wir im lebenden Bild wiedersehen, welche inzwischen für die Ehre des Vaterlandes gefallen sind.«[110]

Central-Kino.
Heute: Peter Marzen.
Eigene kinematographische Aufnahme.
Eigene kinematographische Aufnahme.
Der grosse historische Festzug aus Anlass der Kaiserin Augusta-100-Jahrfeier in Trier
gelangt heute ausser dem andern neuen Programm in jeder Vorstellung zur Vorführung.
Es ladet ergebenst ein
Peter Marzen,
Alleiniger Inhaber des Central-Kino's.

Trierischer Volksfreund, 10. 11. 1911

Peter Marzen verließ 1926 Trier und eröffnete einen Filmverleih in Saarbrücken. Die Lokalaufnahmen behielt er in seinem Archiv. Als ihm der »Film-Kurier« Gelegenheit zu einer Selbstdarstellung gab, schrieb er: »Ich besitze heute noch etwa 50 solcher Aufnahmen, insbesondere von Trier, welche ich, wenn erst einmal die Besatzung raus ist, zu einem Gesamtfilm zusammenstellen werde, eine Filmrevue von Trier im Laufe von 25 Jahren. Von diesen Vorstellungen erwarte ich mir einen großen Erfolg.«[111] Offenbar hat Peter Marzen diese Pläne nicht mehr realisiert. Von den Trierer ›Bildern‹ der Familie Marzen sind neben einigen Fragmenten noch zehn Titel erhalten.[112] Diese Lokalaufnahmen finden in ausverkauften Vorstellungen auch heute noch ihr Publikum.[113]

108 In der Übergangsphase 1910 nutzte Marzen jedoch noch Lokalaufnahmen im Programm als Ersatz für Langfilme.

109 Marzen [1933] S. 44 f. Trier war aufgrund des Versailler Vertrags von 1919 bis 1930 französisch besetzt. Die als »Bischof Korum-Film« bezeichnete Kompilation ist verschollen.

110 Trierischer Volksfreund, 2. 6. 1915.

111 [Marzen] 1926.

112 Vgl. die Filmografie »Trierer Aufnahmen der Filmpioniere Marzen«. In: Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000, S. 34–36; aktualisiert unter: www.uni-trier.de/~kintop.

113 Vgl. www.uni-trier.de/mediengeschichte.

4.5

Ludwig Neumayers Erste Bayerische Filmfabrik in Straubing

Karsten Hoppe

Ludwig Neumayer und seine Unternehmungen

Der Straubinger Ludwig Neumayer (1863–1920) war nicht nur ein ›Kinopionier‹. Auch als Bierbrauer und Gastronom war er seit 1890 eine lokale Institution.[114] Vor allem in Neumayer's Concerthalle ließ er schon um 1900 fortschrittliche Unterhaltungsautomaten aufstellen: »Als Sehenswürdigkeit ersten Ranges ist in der Concerthalle das größte pneumatische Orchestrion Europa's mit Electromotorenbetrieb aufgestellt. – Symphonie- und Concert-Musik – 250 Piecen. Fremdenzimmer mit feinen Betten und electrischer Beleuchtung. An den Winterabenden wöchentlich 2 bis 3 mal Projektions-Vorstellungen mit erläuternden Vorträgen: Reisen durch alle Länder. Vorführung lebender Photographien (Kinematograph) Automatisches Clavier mit electrischem Betrieb Edisons Original-Fonograph. – Mutoscope.« [115]

Die Themen der angesprochenen Lichtbilder-Vorträge in Neumayer's Concerthalle, die sonntags und dienstags, teils auch samstags stattfanden, entpuppten sich häufig als religiös-kulturelle oder im weitesten Sinne belehrende Sujets, wie »Ruinen von Griechenland«,[116] »Das interessante Athen und seine Bau-Denkmäler«,[117] »das hl. Land (80 Bilder)«,[118] »Das Shakespeare-Land«[119] oder »Pariser Weltausstellung 1900 (2. Teil)«.[120] Vorträge wie »von dem Buren-Invaliden Butz […] über seine Teilnahme am südafrikanischen Kriege«[121] oder »Der spanisch-amerikanische Krieg«[122] blieben in der Minderzahl, verweisen aber auf Sensationslust und Interesse an Aktualitäten. Titel wie »Die St. Gotthardbahn & -Paß«[123] und »Der Vierwaldstätter-See, die Pilatus- und Rigibahn«[124] setzten einen alpenländischen Akzent. Vermutlich hat Neumayer viele der projizierten Lichtbilder selbst aufgenommen – er hatte bereits als Zwanzigjähriger ein eigenes Fotoatelier[125] – und auch die Vorträge persönlich gehalten.

Die Annonce »Die größten Brücken der Welt. 50 Bilder. Zum Schlusse: Der ›Kinematograph‹ mit neuen Bildern«[126] verweist auf die besondere Rolle ›lebender Bilder‹: Während der Lichtbilder-Vortrag als *Thema* beworben wird, zählt beim

114 Lehner 2001, S. 188.
115 Adressbuch der Stadt Straubing 1900, Stadtarchiv Straubing.
116 Annonce im Straubinger Tagblatt, 8. 12. 1898.
117 Annonce im Straubinger Tagblatt, 23. 3. 1898.
118 Annonce im Straubinger Tagblatt, 5. 4. 1898.
119 Annonce im Straubinger Tagblatt, 2. 2. 1898.
120 Annonce im Straubinger Tagblatt, 5. 1. 1901.
121 Rubrik »Lokales« im Straubinger Tagblatt, 19. 1. 1901.
122 Annonce im Straubinger Tagblatt, 18. 12. 1898.
123 Annonce im Straubinger Tagblatt, 5. 12. 1898.
124 Annonce im Straubinger Tagblatt, 13. 1. 1901.
125 Vgl. Lehner 2001, S. 189.
126 Annonce im Straubinger Tagblatt, 20. 4. 1901.

Kinematographen noch die *technische Errungenschaft* als solche, und unabhängig vom Inhalt der Bilder kommt es in erster Linie auf ihren Wert als *Neuheit* an. Neumayer bindet den Kinematographen geschickt in ein monothematisches Diaschau-Programm ein – anders als die Varieté-Theater, die ihn als eine von mehreren Nummern vorführten.

Im Februar 1907 findet sich im »Straubinger Tagblatt« der erste Hinweis auf ein reines Filmprogramm in Neumayer's Concerthalle. »An den Fastenmarkt-Samstagen finden um 11 Uhr, 1 Uhr & 3 Uhr Vorstellungen lebender Photographie statt, kinematographische Vorführungen interessanter und komischer Bilder.«[127] In den folgenden Monaten druckte die Lokalzeitung wöchentlich Inserate (außer in der traditionellen Sommerpause), in denen Neumayer mit »Eintritt frei!« um zahlreichen Besuch warb. Im Oktober 1907 änderte sich dies:

> »*Kinematographische Leistungen.* […] Besonders für kinematographische Darstellungen wurden Einrichtungen getroffen, so dass dieselben jederzeit mit jenen in einer Großstadt konkurrieren können. […] Leider ist es für manchen Besucher schon öfter unangenehm empfunden worden, daß bei der Ueberfüllung des Saales der Aufenthalt nicht mehr ganz angenehm war, weshalb ein kleines Entree, das demnächst erhoben wird, auch einigen Wandel schaffen dürfte. Wenn man bedenkt, daß bei den Vorführungen auch noch in musikalischer Hinsicht durch ein neues ›Phonolizt‹ mit auswahlreichen, den jeweiligen Bildern angepaßten Piecen, gesorgt ist, dürfte ein kleiner Beitrag zu den außerordentlichen Kosten seine vollste Berechtigung finden […].«[128]

Dies war für Neumayer kein Schritt in Richtung Kinematographentheater als zusätzliches unternehmerisches Standbein. Jedenfalls dehnte er die Vorführungen nicht aus, und so dürfte der Eintritt von zunächst 20 Pfennig lediglich einen Teil der Investitionen getragen haben. Für die Saison 1908/09 erhöhte er die Preise: »Nummerierter Sitz 50 Pfg. Loge 30 Pfg., Saalentree 20 Pfg.«[129] Mit dem Kinematographen vereinigte Neumayer das thematische Spektrum der Abendunterhaltungen in seiner Concerthalle als ein einziges Nummernprogramm in ein und demselben Medium.

Ulrich Lehner gibt für die Gründung von Neumayers Bavaria-Film bzw. Erster Bayerischer Filmfabrik das Jahr 1907 an.[130] Die ersten nachgewiesenen Filmproduktionen stammen allerdings aus dem Jahr 1908. Die Quellenlage ist leider sehr dünn. Die Sujets der von Lehner nachgewiesenen Filme reichen von Lokalaufnahmen wie Eine Wanderung durch Straubing über Münchner und weitere bayerische, teilweise böhmische und österreichische Sujets bis hin zu einigen Aufnahmen an der Adria wie Abbazzia – Die Perle der Adria und Die Insel Brioni in der Adria.[131] Von den 44 Filmtiteln der Liste Lehners lassen sich Landshuter

127 Annonce im Straubinger Tagblatt, 15. 2. 1907.
128 Rubrik »Lokales« im Straubinger Tagblatt, 20. 10. 1907.
129 Annonce im Straubinger Tagblatt, 23. 10. 1908.
130 Lehner 1993, S. 438 und S. 457. Neumayer verwendet beide Firmenbezeichnungen. Um Verwechslungen mit der bekannten Firma Bavaria in München zu vermeiden, verwendet dieser Band die Bezeichnung Erste Bayerische Filmfabrik.
131 Lehner 1993, S. 464 ff.

Eröffnungs-Fest-Programm
::: des Lichtbild-Theaters :::
in Straubing am 4. Nov. 1910

Spielfolge

I. Teil

Musik: Ouverture „Wache der Königin".
Deutsch-Österreichische Donaufahrt vom 20. bis 28. Mai 1910 von Regensburg nach Wien. Eigene Aufnahme.
Der Eilbrief, humoristisch.

II. Teil

Musik: J. Strauß, „Wer uns getraut", Pistonsolo.
Pferderennen in Riem im Oktober 1910.
Der anonyme Brief, Drama.
Rothenburg o. d. T., eigene Aufnahme.

III. Teil

Musik: Hanischer, „Mein Lieblingscouleur"
Eine Wanderung durch Straubing.
Die Entstehungs-Geschichte der Fliege und ihre Gefahr für den Menschen.
Eine der berühmtesten mikroskopischen Aufnahmen, die uns das Leben der Insektenwelt wundersam erschließen. Außer dem Werdegang einer Schmeißfliege wird uns auch in eindringlichster Weise vor Augen geführt, wie gerade durch die Fliege Infektions-Krankheiten übertragen werden.
Das mysteriöse Büfett, komisch.

Eröffnungsprogramm des Lichtbild-Theaters in Straubing

Hochzeitszug und Flossfahrt auf der Isar anhand der Annoncen im »Straubinger Tagblatt« nicht eindeutig als Produktionen Neumayers identifizieren. Der Lokalteil kündigte die Aufnahmen bereits vor Erscheinen ausführlich an: Sofern die Texte nicht von Neumayer selbst stammten, war die Redaktion auf seine Informationen angewiesen. In jedem Fall sind sie als Werbemaßnahmen anzusehen. Während in den Programmannoncen eher das fiktionale Filmangebot betont wird, geben die redaktionellen Beiträge bis Mitte 1910 meist Erläuterungen zu den Naturaufnahmen und seltener zu den Dramen. Hervorgehoben werden vor allem Lokalaufnahmen – so etwa zur Eröffnung von Neumayers Lichtbild-Theater: »Gestern abends war vor geladenen Gästen die erste Vorstellung mit einem auserlesenen Programm, das allgemeinen Anklang fand. Besonders hervorheben möchten wir die Films Deutsch-österreichische Donaufahrt von Regensburg nach Wien, Pferderennen in Riem, Eine Wanderung durch Straubing und die Entstehungsgeschichte der Fliege und ihre Gefahr für den Menschen. Die musikalische Illustration der Vorführungen besorgte das Salonquartett ›Wiener Kinder‹ in vorzüglicher Weise. Es war eine Elitevorstellung, wie wir sie von Herrn Neumayer schon wiederholt zu sehen bekamen. […] Die Vorstellungen finden ohne Restauration statt.«[132]

Aus dem Jahr 1910 sind drei Werbeschreiben Neumayers erhalten, die auf die Eigenproduktionen Rothenburg a. d. Tauber, München und Deutsch-Österreichische Donaufahrt von Regensburg nach Wien aufmerksam machen und wohl direkt an bayerische und weitere deutsche Kinobetreiber verschickt wurden.[133] Neumayer baute offenbar eine eigene semiprofessionelle Vertriebs-

132 Redaktioneller Beitrag unter der Rubrik »Lokales« im Straubinger Tagblatt, 6. 11. 1910.
133 Archiv des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung.

struktur auf, die kostensparend mit wenigen Annoncen in der Branchenpresse auskam. Einige Produktionen der Ersten Bayerischen Filmfabrik wurden offenbar in den Jahren 1912/13 von den Freiburger Firmen Express-Films und Weltkinematograph ausgewertet: Salzburg und seine Sehenswürdigkeiten aus dem Jahr 1909 bot Express-Films zum 17. Dezember 1912 mit identischer Längenangabe an. Neumayers Film Das malerische Berchtesgaden und Königssee (1909) bewarb Express-Films zum 13. Juni 1913; Rothenburg ob der Tauber eine Woche später – derselbe Titel findet sich bei Neumayer bereits zum 15. Oktober 1910.[134]

Wie dies zu erklären ist, ergibt sich aus dem Studium des »Straubinger Tagblatts«: Bereits im Sommer 1909 leitete die Konkurrenz durch das neu eröffnete Central-Theater die Professionalisierung des lokalen Kinogewerbes in Straubing ein. Das Central-Theater spielte täglich und wechselte ab 1910 zweimal wöchentlich das Programm. Anfang November eröffnete Neumayers Lichtbild-Theater. Beide Etablissements betrieben im November und Dezember 1910 eine rege Annoncentätigkeit. Das Lichtbild-Theater kündigte an: »Kopfzerbrechen, Staunen, Heiterkeit verursacht den werten Besuchern des Lichtbild-Theaters das geistreiche ›Lebende Preisrätsel‹ aus den Schweizer Bergen ›Wilhelm Tell.‹ Noch nie dagewesen! Allerneuestes«.[135] Eine Zeitungsseite weiter warb das Central-Theater: »Verlassen Sie sich ganz sicher darauf, dass es hier kein zweites Unternehmen gibt, das dem Publikum, sei es der verwöhnteste Geschmack, einen wirklichen Genuss in jeder Beziehung bietet. Deshalb sollte auch niemand versäumen, das Central-Theater diese Woche zu besuchen. Es wird Ihnen nirgends ein derartiges Schlager-Programm gezeigt und sollten Sie nie ein Programm achtlos vorübergehen lassen.« Bei der typographisch interessant aufgemachten Annonce suggerieren die Hervorhebungen dem Blick »Verlassen […] Sie […] das […] Central-Theater […] nie.«[136]

Im Laufe des Jahres 1911 gingen beide Kinos dazu über, nicht mehr ihre kompletten Nummernprogramme zu bewerben, sondern längere fiktionale Filme als ›Schlager‹ hervorzuheben. Die nicht-fiktionalen Sujets fanden in den Lokalbeiträgen nur noch selten Erwähnung. Schließlich annoncierte Neumayers Lichtbild-Theater nur noch lapidar: »Auch die Landschaftsbilder und die dramatischen Szenen sind sehr interessant«[137]. Die Lokalbeiträge des »Straubinger Tagblatts«, die anfangs häufig lange Beschreibungen von Aktualitäten, wissenschaftlichen Aufnahmen und Naturaufnahmen brachten, zählten nurmehr die Titel von ›Naturbildern‹ auf, ohne ihren Inhalt zu erläutern. Nicht-fiktionale Aufnahmen verloren für die Programmierung an Bedeutung, so dass Neumayer schließlich die Filmproduktion einstellte.

Regionale und lokale Aufnahmen der Bavaria waren für das Straubinger Publikum auch noch in den Jahren 1910 und 1911 attraktiv: »Das Lichtbild-Theater zeigt diese Woche in eigener Aufnahme die Skirennen des Wintersportvereins Straubing bei Bayr. Eisenstein. […] Der neueste Bavariafilm übt eine ungewöhnliche Anziehungskraft auf das Publikum aus. Sieht man doch so manche Bekannte

134 Birett [2002].
135 Annonce im Straubinger Tagblatt, 13. 12. 1910.
136 Annonce im Straubinger Tagblatt, 13. 12. 1910.
137 Annonce im Straubinger Tagblatt, 1. 7. 1911.

inmitten heiteren Vergnügens in prachtvoller Naturtreue und Lebensfrische. Auch der übrige Teil des Programms hat sehr gute Nummern.«[138]

Der Wunsch, sich selbst oder einen Bekannten auf der Leinwand zu sehen, schien also wie in Trier[139] auch in Straubing ein wichtiges Argument für einen Kinobesuch sein. Lokalaufnahmen blieben häufig länger im Programm. »[…] Die von Herrn Bierbrauereibesitzer Neumayer selbst gefertigten Aufnahmen vom Eisfeste des Wintersport-Vereins Straubing [laufen] noch die ganze Woche hindurch mit.«[140]

Ludwig Neumayer hat die Kinematographie – wie zuvor schon die Fotografie – wohl als Hobby betrieben, das er als einer der wichtigen Honoratioren der Stadt auch geschäftlich für seine Brauerei einsetzen konnte. Er war aber offenbar nicht bereit, zum rein kommerziellen Kinobetrieb überzugehen. 1912 schloss er sein Lichtbild-Theater und überließ das Feld der professionellen Konkurrenz.

Uli Jung
Ludwig Neumayers Filme

Als Filmproduzent war Ludwig Neumayer eine Ausnahmeerscheinung, weil er die Kinematographie als Hobby und Nebenerwerb ansah, während Brauerei und Bierausschank seine eigentlichen Einnahmequellen waren. Er nutzte seine Filme, um das lokale Straubinger Publikum anzusprechen, handelte mit seinen Aufnahmen aber auch außerhalb Straubings und verkaufte sie offenbar auch an kommerzielle Anbieter, die sie dann über ihre eigenen Kanäle auswerteten.

Einige von Neumayers Filmen sind erhalten geblieben. Sie zeigen recht gewöhnliche Sujets des frühen nicht-fiktionalen Films: Überwiegend geht es um Umzüge aus verschiedenen Anlässen. Münchner Faschingszug 1910 ist von einer erhöhten Position aus aufgenommen, die der Kamera ein privilegiertes Blickfeld sichert. Ein Faschingszug, der aus mehreren Motivwagen besteht, bewegt sich langsam durch eine enge Gasse, die Schaulustige freigelassen haben. Die Filmkamera wurde mehrmals angehalten – offenbar wegen größerer Zwischenräume beim Passieren der Wagen –, sie änderte aber nicht ihre Position. Die Wagen werden von Pferden gezogen. Es ist kein einziges Auto zu sehen. Das Traditionsfest verschließt sich noch der Moderne. Diese wird in Form einer karikierenden Flugzeugdarstellung auf einem der Wagen allenthalben als Motiv thematisiert.

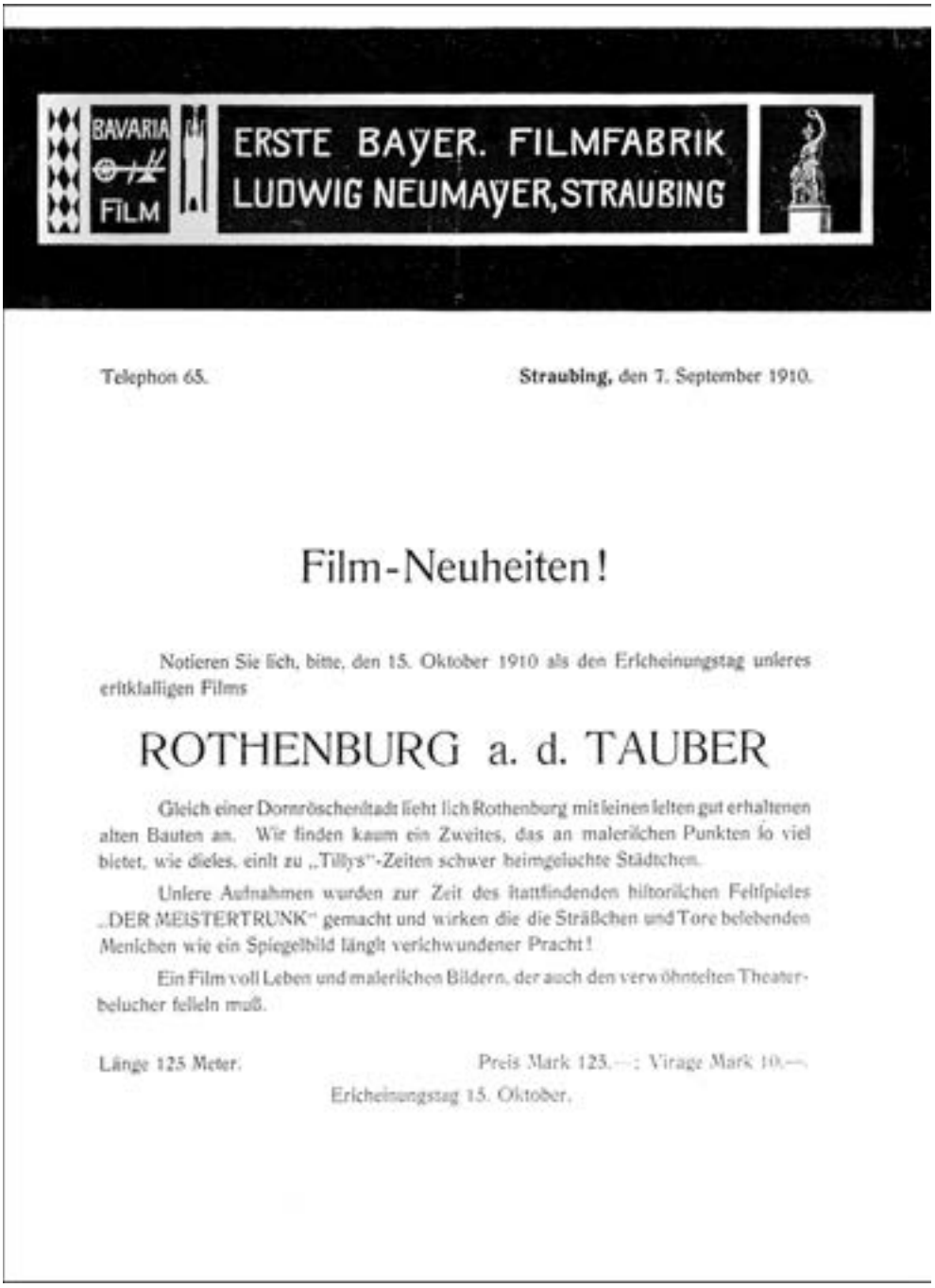
Auch 100jähriges Jubiläum des Münchner Oktoberfestes (1910) beginnt mit einem Festumzug. Die Kamera steht ebenerdig und ist so postiert, dass das Defilee frontal auf sie zukommt und sich erst im Bildvordergrund links an ihr vorbeibewegt: erneut ein privilegierter Standort ›in der ersten Reihe‹, der von Zuschauern des Umzugs nicht gestört werden kann. Anders als Münch-

138 Annonce im Straubinger Tagblatt, 10. 2. 1911.
139 Vgl. Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000, sowie Kap. 4.4.
140 Rubrik »Lokales« im Straubinger Tagblatt, 26. 1. 1911.

ner Faschingszug 1910 besteht dieser Film aus einer ganzen Reihe unterschiedlicher Einstellungen, für welche die Kamera ihren Standort mehrmals wechseln muss. So fungiert der Film als visueller Bericht über die verschiedenen Spiele und Wettbewerbe, mit denen das Jubiläum begangen wird: »Athletische Spiele« (Zwischentitel), in denen Männer mit schweren Säcken um die Wette laufen oder historisch kostümierte Handwerksburschen große Wagenräder antreiben. Große Aufmerksamkeit wird der Anwesenheit des Prinzregenten Luitpold gewidmet (ohne dass Zwischentitel auf ihn hinweisen). Die Kamera ist aber so weit von ihm entfernt, dass keine Einzelheiten zu erkennen sind. Auch einen Abschnitt des Umzugs mit »historischen Kostümen von 1810« (Zwischentitel) zeigt die Kamera aus verschiedenen Perspektiven. Die einzelnen Gruppen werden nicht durch Zwischentitel erläutert. Ohnehin erscheinen die einzelnen Ereignisse recht unverbunden und teilweise ohne chronologischen Ablauf. Die wenigen Zwischentitel reichen zur Orientierung nicht aus. Ein Rezitator musste diese Aufnahmen erklären, damit das Publikum folgen konnte.

Der Kinematograph, Nr. 194, 14. 9. 1910

Münchner Faschingszug und 100jähriges Jubiläum des Münchner Oktoberfestes sind Filme, die sowohl als Lokalaufnahmen funktionieren, aber auch regionale Interessen bedienen konnten. Vor allem Münchner Faschingszug in seiner ›antiquierten‹ Ästhetik der aus einer Kameraposition gedrehten Aufnahme scheint besonders darauf aus zu sein, möglichst viele Menschen aufzunehmen. Allerdings steht die Kadrierung in der Totale und der erhöhte Kamerastandpunkt der Wiedererkennbarkeit einzelner Personen im Wege. Der nur für die lokale Auswertung gedachte Straubinger Maskenzug 1911 dagegen besteht zum größten Teil aus einem Defilee von Motivwagen und Menschen in historischen Kostümen. Die Motivwagen werden entweder von Pferde- oder Ochsengespannen gezogen. Zu Beginn sind auch zwei Automobile zu sehen. Die Kamera steht meist ebenerdig und vermittelt dem Publikum eine Perspektive wie aus der ersten Reihe des Zuschauerspaliers. Es gibt auch Aufnahmen der Zuschauer am Straßenrand, unter denen ein Mann auffällt (Ludwig Neumayer?), der offenbar die Aufgabe hat, der Kamera das Blickfeld freizuhalten. So entstehen Aufnahmen, die zugleich die Zuschauer des Umzugs und die städtischen Honoratioren im Blick haben, die durch die Straße defilieren. Vor allem jüngere Zuschauer des Umzugs interessieren sich mehr für die Kamera als für das Geschehen des Maskenzugs.



BAVARIA FILM

ERSTE BAYER. FILMFABRIK
LUDWIG NEUMAYER, STRAUBING

Telephon 65. **Straubing,** den 7. September 1910.

Film-Neuheiten!

Notieren Sie lich, bitte, den 15. Oktober 1910 als den Erlcheinungstag unleres erltklalligen Films

ROTHENBURG a. d. TAUBER

Gleich einer Dornröschenltadt lieht lich Rothenburg mit leinen lelten gut erhaltenen alten Bauten an. Wir finden kaum ein Zweites, das an malerilchen Punkten lo viel bietet, wie dieles, einlt zu „Tillys"-Zeiten schwer heimgeluchte Städtchen.

Unlere Aufnahmen wurden zur Zeit des ltattfindenden hiltorilchen Feltlpieles „DER MEISTERTRUNK" gemacht und wirken die die Sträßchen und Tore belebenden Menlchen wie ein Spiegelbild längll verlchwundener Pracht!

Ein Film voll Leben und malerilchen Bildern, der auch den verwöhntelten Theaterbelucher felleln muß.

Länge 125 Meter. Preis Mark 125.—; Virage Mark 10.—.

Erlcheinungstag 15. Oktober.

Filmangebot für Rothenburg a. d. Tauber (1910)

Zwischentitel sind zur Erklärung des Geschehens im lokalen Auswertungskontext nicht nötig.

Die wesentlichen Kriterien einer Lokalaufnahme sind hier erfüllt. Die Filmkamera nimmt ein Geschehen auf, bei dem voraussehbar ist, dass eine große Menschenmenge angezogen wird. Diese Menge ist auch das eigentliche Sujet der Aufnahme. Eine Person sorgt dafür, dass die Aufnahme nicht durch undisziplinierte Zuschauer gestört wird. Damit ist die Voraussetzung dafür geschaffen, dass viele der Umzugsteilnehmer und Zuschauer die Gelegenheit ergreifen, sich selbst in Neumayers Kino auf der Leinwand zu sehen. Auf diese Weise funktioniert dieser Film als mediale Aufwertung eines lokalen Ereignisses.

Dies gilt auch für Rothenburg ob der Tauber (1910), in dem sich Aspekte des ›klassischen‹ Städtebildes mit denen der Lokalaufnahme mischen. Obwohl gleich zu Beginn der Hinweis erfolgt, der Film sei »aufgenommen während der Festspielzeit ›Der Meistertrunk‹« (Zwischentitel), zeigen die Aufnahmen zunächst »Die Stadt und ihre Sehenswürdigkeiten« (Zwischentitel). Vor allem die historische Stadtmauer mit ihren Wehrtürmen und Balustraden ist ein bevorzugtes Motiv. Auch der Marktbrunnen und die vielen Türme und Tordurchgänge sind prominent ins Bild gesetzt. Die einzelnen Sehenswürdigkeiten werden zunächst nicht durch Zwischentitel erklärt oder angekündigt. Erst in der Mitte des Films sind Titel eingefügt: »Die 1330 erbaute Doppelbrücke« oder »Der Marktplatz«, der anschließend in einem Schwenk von ca. 90° gezeigt wird. Rothenburgs prominenteste Sehenswürdigkeit, die Kirche St. Jakob, ist dagegen nur beiläufig, Tilman Riemenschneiders Heilig Blut-Altar, die größte touristische Attraktion der Stadt, ist überhaupt nicht zu sehen. Offenkundig konnte Neumayer bzw. sein Operateur mit der vorhandenen Ausrüstung keine Aufnahmen in Innenräumen machen.

Die Aufnahmen sind zunächst menschenleer; nur gelegentlich gehen Passanten alleine oder in kleinen Gruppen durchs Bild. Mehr und mehr von ihnen tragen historische Kostüme. Eine ›dramaturgische Verdichtung‹ der Straßenszenen, die von den Sehenswürdigkeiten der Stadt zum eigentlichen Thema, dem Festspiel in Erinnerung an den ›Meistertrunk‹ hätte überleiten sollen, war aber wohl nicht beabsichtigt. Das Festspiel besteht zum größten Teil aus einem Umzug in historischen Kostümen, den Neumayers Kamera von einer privilegierten ebenerdigen Position aus aufnimmt. Kein weiterer Zwischentitel erklärt die historischen Zusammenhänge, die auf ein Ereignis aus dem 30-jährigen Krieg zurückgehen, als Rothenburg 1631 von den Truppen General Tillys belagert und erstürmt wurde und die Hinrichtung der Ratsherren und die Brandschatzung der Stadt nur verhindert werden konnten, weil Altbürgermeister Nursch der Überlieferung nach auf Forderung der Besatzer einen Weinhumpen von 3 ¼ Liter auf einen Zug zu leeren im Stande war.

Die Filmaufnahmen der Ersten Bayerischen Filmfabrik lassen sich anhand der genannten Beispiele als Besonderheit lokaler Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg beschreiben. Ludwig Neumayer war kein typischer Hersteller von Lokalaufnahmen: Einerseits war das Kino nicht sein hauptsächlicher Lebensunterhalt, andererseits hatte er das Anliegen, seine Filme, die er auch auf Reisen aufnahm, in Straubing zu zeigen. Zugleich war sein Geschäftssinn genügend entwickelt, um die Filme da, wo es lohnend erschien, auch überregional auszuwerten

bzw. die Auswertungsrechte an professionelle Produktions- und Vertriebsfirmen zu verkaufen. Rothenburg ob der Tauber z. B. wurde zum 21. Juni 1913 von der Freiburger Express-Films der Hamburger Filmzensur vorgelegt. Das Beispiel Ludwig Neumayer zeigt, dass lokale Kinobetreiber, wenn sie zugleich Filmproduzenten waren, nicht auf die Produktion von Lokalaufnahmen festgelegt waren. Der professionelle Filmmarkt war ihnen zugänglich. Sie mussten nur über geeignete Sujets und die notwendigen Kontakte verfügen.

4.6

Brigitte Braun

Nicht-fiktionale Filme in den Nummernprogrammen von Trierer Kinematographentheatern

Die Kurzfilme des frühen Kinos wurden dem Publikum als Bestandteile eines Nummernprogramms gezeigt. Ihre jeweiligen Positionierungen und unterschiedlichen Funktionen innerhalb des Programmablaufs aktualisieren semantische und ästhetische Potentiale, die dem einzelnen Film für sich betrachtet nicht ohne weiteres zu entnehmen sind. Die Analyse der von den ortsfesten Kinematographentheatern vor dem Ersten Weltkrieg angebotenen Nummernprogramme steht allerdings noch ganz in den Anfängen.[141] Verortung und Wirkungsweise von nicht-fiktionalen Filmen in jeweils spezifischen Programmumgebungen sind noch nicht untersucht worden. Zahlreiche Lokalstudien beschäftigen sich zwar mit der Frühzeit des Kinos, lassen jedoch die Programmanalyse außen vor. Die Erfassung und Auswertung von Programminseraten der Kinos in der lokalen Tagespresse, die hier zielführend wäre, ist sehr aufwändig. Zwar inserierten nicht alle Kinematographentheater ihre Nummernprogramme in den örtlichen Tageszeitungen. Vor allem einfache Ladenkinos in den Vorstädten beschränkten sich auf Aushänge und die Verteilung von Handzetteln. Auch ließen die inserierenden Kinos ihr Filmangebot nicht immer regelmäßig und vollständig abdrucken. Dennoch ist die lokale Tagespresse die wichtigste Quelle zur Programmgeschichte des frühen Kinos, die für jeden Ort, an dem seinerzeit ein Kinematographentheater in Betrieb war, eine Fülle von Informationen bietet, die sich mithilfe einer Datenbank erfassen und auswerten lassen.

Die folgenden Beobachtungen geben erste faktographische Hinweise zu Position und Status nicht-fiktionaler Filme in den Nummernprogrammen von zwei Trierer Kinematographentheatern zwischen 1907 und 1912. Ob die untersuchten Programme dabei von den beiden Kinobetreibern selbst oder von einer Verleihfirma zusammengestellt wurden, lässt sich nicht feststellen. Beide Theaterbetreiber hatten grundsätzlich die Möglichkeit, Filme zu kaufen, sich selbst ein Programm bei einem Filmverleih zusammenzustellen oder – was die preiswerteste Variante war – dieses zusammenstellen zu lassen.[142] Beide boten auch selbst Programme und Filme in der Fachpresse an, konnten also alle drei genannten Möglichkeiten ausschöpfen.[143]

Als erstes ortsfestes Trierer Kino eröffnete im August 1907 der Weltspiegel-Kinematograph, zwei Monate später folgte das Parade-Theater, im November 1908 das Central-Theater. Das Parade-Theater konnte sich auf dem Trierer Kinomarkt etablieren, während die beiden anderen Kinematographenbetreiber noch vor Ab-

141 Erste Versuche in KINtop 11: Kinematographen-Programme (2002).

142 Siehe die Preisliste in »Verband Deutscher Filmverleiher«. In: Der Kinematograph, Nr. 185, 13. 7. 1910.

143 Marzen bot z. B. im Kinematograph, Nr. 191, 24. 8. 1910 »Sonntags-Programme fachmännisch zusammengestellt« und in Nr. 237, 12. 7. 1911 »konkurrenzlos billige Films« an. Gitsels bot am 6. 4. 1910 Filme an.

lauf ihrer ersten Saison, im April 1908 bzw. im Februar 1909, wieder aufgaben.[144] Erst mit der Übernahme des Central-Theaters durch die erfolgreiche Trierer Wanderkinofamilie Marzen im März 1909 bekam das Parade-Theater ernsthafte Konkurrenz. Ende 1910, inzwischen hatte mit der Elektrischen Lichtbildbühne ein weiteres Kino eröffnet, hielt das Parade-Theater dem Konkurrenzdruck nicht mehr stand und wurde geschlossen.[145] Bis dahin informierte sein Betreiber, Peter Gitsels, die Trierer Bevölkerung im Unterschied zu den anderen Trierer Kinobesitzern fast täglich und sehr ausführlich in der Lokalzeitung »Trierischer Volksfreund« über sein aktuelles Kinoprogramm, so dass dieses für die Jahre 1907 bis 1910 so gut wie vollständig nachvollziehbar ist.

1907 und 1908 bestand das von Peter Gitsels angebotene Programm meist aus acht bis zehn Filmnummern, die anfangs in drei bis vier Abteilungen gegliedert waren. Dabei ist den Annoncen nicht zu entnehmen, ob zwischen den Programmteilen Pausen eingelegt wurden.[146] Ende 1908 bot das Parade-Theater plötzlich zwei bis fünf Filme mehr an: In unmittelbarer Nähe hatte das Central-Theater eröffnet, das Gitsels nun sein Publikum streitig machte. Die Strategie, den Konkurrenten durch Erhöhung des Programmvolumens zu schlagen, war in diesem Fall offenbar erfolgreich. Der erste Betreiber des Central-Theaters gab schon nach vier Monaten wieder auf. Es verwundert daher nicht, dass das Parade-Theater nach der Übernahme des Central-Theaters durch Peter Marzen sogleich ein noch umfangreicheres Nummernprogramm annoncierte. Durchschnittlich 15 bis 18 und im April 1909 kurzzeitig sogar 22 Nummern,[147] eine Programmdauer zwischen zwei und zweieinhalb Stunden bzw. der Hinweis auf »ca. 3000 Meter Films«[148] sollten Triers Kinogänger ins Parade-Theater locken. Der erhoffte Effekt blieb diesmal jedoch aus. Das Central-Theater unter der Leitung von Peter Marzen setzte erfolgreich auf ortsverbundene Qualitäten wie Lokalaufnahmen und Kommentierung der Filme im Trierer Dialekt.[149] Ende November 1909 führte Marzen den wöchentlich zweimaligen Programmwechsel ein. Gitsels sah sich im März 1910 »auf allgemeinen Wunsch« gezwungen, seinen einmaligen Programmwechsel am Samstag aufzugeben und zusätzlich das Programm auch am Dienstag zu wechseln. Gleichzeitig reduzierte er seine Filmnummern auf durchschnittlich zehn.[150] Im Dezember 1910 gab Gitsels den Inseratenkampf auf und annoncierte nur noch sporadisch. Anfang 1911 verkaufte er das Parade-Theater, während es Peter Marzen gelang, ab dem 1. April 1916 mit zwei Kinos in Trier eine Monopolstellung einzunehmen und den Ersten Weltkrieg hindurch zu halten.[151]

Von Beginn an bot Peter Gitsels dem Trierer Publikum ein abwechslungsreiches Programm aus Dramen und Komödien, Naturaufnahmen und Tonbildern. Dabei

144 Vgl. Braun 2002.

145 Das Parade-Theater wechselte 1911 noch zweimal den Besitzer, bevor es endgültig schloss. Programmannoncen sind 1911 nur wenige in der Tagespresse zu finden. Vgl. zur Konkurrenz der ersten ortsfesten Trierer Kinos: Herzig/Loiperdinger 2000; Braun 2002; Braun/Eifler 2002.

146 »Gruppen und Pausen im Kinotheater«. In: Der Kinematograph, Nr. 143, 22. 9. 1909. Darin wird von vielen lästigen kleinen Pausen berichtet.

147 Trierischer Volksfreund, 3. 4. 1909.

148 Trierischer Volksfreund, 23. 7. 1910.

149 Vgl. Braun/Eifler 2002 und Kap. 4.4 in diesem Band.

150 Trierischer Volksfreund, 18. 3. 1910.

151 Vgl. Braun 2002.

lässt die Platzierung der einzelnen Filme anfangs – außer dem Wechsel der Genres – kein strikt vorgegebenes Schema erkennen. Es gab keine festen Anfangszeiten – die Laufkundschaft konnte das Parade-Theater werktags zwischen 16 und 23 Uhr, am Wochenende bereits ab 14 oder 15 Uhr jederzeit betreten, so dass die programmierte Reihenfolge der Filme nicht unbedingt der tatsächlich vorgeführten entsprach.

Zwischen 1907 und 1910 annoncierte Peter Gitsels in der Lokalpresse knapp über 2000 Filmtitel. 16 % davon sind vom Wortlaut der Titel her als nicht-fiktionale Filme anzusehen.[152] Ausgestattet mit einer Synchronvorrichtung präsentierte das Parade-Theater außerdem regelmäßig Tonbilder, die einen Programmanteil von ca. 7 % hatten und in »sprechende« und »singende Bilder« unterteilt waren.[153]

Den weitaus größten Anteil an den nicht-fiktionalen Filmnummern des Parade-Theaters hatten ›Reisebilder‹, gefolgt von ›Industriebildern‹, ›Militärbildern‹ und ›Sportbildern‹. Aktualitäten von öffentlichen Auftritten des Kaisers oder von Katastrophen wie Bränden, Explosionen und Erdbeben waren relativ selten im Programm. Etwa 8 % der nicht-fiktionalen Sujets wurden als kolorierte Bilder inseriert: Vor allem bei exotischen Reisebildern und Aufnahmen von Blumen ist aufwändige mehrfarbige Kolorierung zu vermuten.[154] Im April und Juni 1910 annoncierte das Parade-Theater erstmals eine Wochenschau, das Pathé-Journal. Ab September 1910 wurde die nun so genannte Optische Berichterstattung des Parade-Theaters bzw. die Kinematographisch-illustrierte Zeitung der Weltfirma Pathé-frères fester Bestandteil des Programms.[155]

Die Platzierung der in der Regel ein bis drei nicht-fiktionalen Filme in den Nummernprogrammen des Parade-Theaters folgte anfangs keiner eindeutigen Festlegung. Tendenziell waren sie im ersten Programmdrittel vertreten. Im Laufe des Jahres 1908 setzte sich jedoch die Eröffnung des Nummernprogramms mit einem nicht-fiktionalen Film als Standard im Parade-Theater durch. Enthielt ein Programm mehr als zwei nicht-fiktionale Filme, so wurden sie häufig als Programmblock direkt hintereinander gezeigt. Am Wochenende versuchte Peter Gitsels, die Attraktivität seiner Programme durch kurzfristige ›Einlagen‹ zusätzlicher Filmnummern zu erhöhen.[156] Nicht-fiktionale ›Einlagen‹ waren meist Aktualitäten, wie z. B. Das Leichenbegängnis König Leopolds von Belgien in Brüssel (1910)[157] oder Das Erdbeben von Messina (1908): »Freitag, Samstag und Sonntag wird diesem großartigen Programm noch als besondere Einlage »Das Erdbeben von Messina« hinzugefügt!!! Es versäume niemand die Originalaufnahme der Stätte des Todes u. der Verwüstungen zu sehen.«[158] Vor Etablierung der Wochenschau zu Beginn der Saison 1910/11 waren Tonbilder als eine Hauptattraktion des Parade-Theaters oft die Schlussnummer des Programms. Ab September 1910

152 Prozentangaben beruhen auf der Auswertung einer Datenbank, die alle inserierten Programme des Parade-Theaters erfasst.

153 Vgl. zu Tonbildern Kap. 5.4 in diesem Band.

154 Die Inserate unterscheiden nicht zwischen den damals gebräuchlichen Verfahren der nachträglichen Farbgebung.

155 Trierischer Volksfreund, 2. 4. 1910, 14. 6. 1910, 10. 9. 1910, 7. 11. 1910.

156 Trierischer Volksfreund, 12. 1. 1909, 18. 1. 1910. Auch Peter Marzen bietet Einlagen, seine Besonderheit: eigene Lokalaufnahmen.

157 Trierischer Volksfreund, 18. 1. 1910.

158 Trierischer Volksfreund, 12. 1. 1909.

Parade-Theater
Neustrasse 3.
Optische
Berichterstattung
des Parade-Theaters.
Neu! Neu!
14 Bilder. 14 Bilder.
Keine Wiederholung.
Neu! Neu!
Und weitere 11 Neuheiten.
Parade-Theater
Neustrasse 3
Riesenspielplan
12 Nummern 12
Die grossartigen Feierlichkeiten in Elberfeld-Barmen.
Fischerleben im Norden.
Die Duellantin.
Der Traum des Professors Flügel.
Nach der Sühne.
Gregorie lernt ein Handwerk.
Das Beweisstück!
Piefke spielt Hausherr!
Der treue Hund.
Musette"
Lothchen ist unverbesserlich.
oder: Unschuldig verurteilt.
Ab Dienstag
Der Brand d. Brüsseler Weltausstellung.

Links: Trierischer Volksfreund, 24. 9. 1910.
Rechts: Trierischer Volksfreund, 20. 8. 1910

nahm das Pathé-Journal die letzte oder vorletzte Position ein – die Tonbilder wanderten in den Mittelteil des Programms. Auf die neue Attraktion wurde in der Lokalzeitung durch zusätzliche separate Inserate mit Nennung der einzelnen ›Bilder‹ hingewiesen.[159]

Das Central-Theater, Peter Marzens Konkurrenzunternehmen, annoncierte erstmals am 12. November 1910 eine Wochenschau, ebenfalls das Pathé Journal. Im Unterschied zu Gitsels gab Marzen seine Programme weder regelmäßig noch vollständig in der Tagespresse bekannt, was den Programmvergleich erschwert und detaillierte Angaben zur Stellung des nichtfiktionalen Films im Programm nicht zulässt. Wenn nicht-fiktionale Filme in diesem Zeitraum annonciert wurden, standen diese zumeist am Anfang oder Ende der Programmabfolge. Deutlich erkennbar ist aber, dass Marzen seinem Publikum deutlich weniger Programmnummern bot als Gitsels. Gerade während Marzens Anfangsphase im April und Mai 1909 sowie in den Wochen, für die Marzen Lokalaufnahmen als aktuelle Einlagen ankündigte, hatte Gitsels drei bis fünf Filmnummern mehr im Programm.[160]

Einer der wenigen direkten Programmvergleiche ist für Samstag, den 20. August 1910 möglich, da sowohl das Parade-Theater als auch das Central-Theater im »Trierischen Volksfreund« ausführliche Programmanzeigen schalteten: Gitsels annoncierte zwölf Filmnummern, Marzen nur neun.[161] Jeweils vier fiktionale Filmtitel sind identisch: Die Produktionsfirmen hatten sie drei bzw. vier Wochen vor-

159 Trierischer Volksfreund, 10. 9. 1910, 24. 9. 1910.
160 Vgl. Kap. 5.5.
161 Trierischer Volksfreund, 20. 8. 1910, 22. 8. 1910, 23. 8. 1910.

Handelsgerichtlich eingetragene Firma
Inhaber und Besitzer: Peter Marzen.

Programm für Samstag, den 20. August.

Fischerleben. Wunderbare Naturaufnahme.

Der improvisierte Diener. Tolle Humoreske.

Der Traum des Professors Flügel.
Sehr amüsant.

Unter dem Donner der Geschütze.
Packendes Lebensbild. Aeußerst spannend.

Lottchen ist unverbesserlich.
Wahre Lachsalven werden durch die tolle Komik hervorgerufen.

Der treue Hund.
Dieses Bild zeigt uns, wie ein junges Mädchen, von Banditen überfallen und fortgeschleppt, durch ihren treuen Hund gerettet wird.

Pieske spielt Hausherr.
Pieske hat sich eine neue Wohnung gemietet und fängt an, dieselbe in Ordnung zu bringen. Aber wie?

„Du sollst nicht".
Ein nachahmenswertes Beispiel der Selbstaufopferung zum Wohle unserer Nachkommen. Ein Zugstück des Programms.

Riesenbrand der Weltausstellung Brüssel.

Trierischer Volksfreund, 20. 8. 1910

Central-Theater

Handelsgerichtlich eingetragene Firma
Alleiniger Besitzer: Peter Matzen.

Sensation! **Sensation!**

Von heute ab in jeder Vorstellung als Einlage.

Der Polizeihund, seine Dressur u. Leistung.

Aufgenommen in der kommunalen Schule für Polizeihund-Führer in Ilsenhain. Kriminalistisch wissenschaftlicher Film.

Seit Anfang dieses Jahrhunderts sind in Deutschland Hunde, welche die Polizeibeamten in ihrer Berufstätigkeit unterstützen sollen, eingestellt. Im Sicherheitsdienst sind Hunde in vielen größeren und kleineren Städten Deutschlands eingeführt, insbesondere im rheinisch-westfälischen und im schlesischen Industriebezirk. Die Hunde dienen zur Begleitung der Nachtwachbeamten, insbesondere in verrufenen, abgelegenen, weit ausgedehnten oder unübersichtlichen Bezirken. Der sinnreiche Hund mit seiner Abneigung gegen Negerkulturgut soll dem Posten sicherheit oder patrouillierenden Schutzmann auf verdächtige Geräusche oder andere Vorgänge aufmerksam machen, auch auf Befehl selbständig schwärzen und unbemerkt abspüren und Verdächtiges melden. Auch kann er bei der Verfolgung auf frischer Tat Stangetter, bei Verhaftung und Gefangenentransporten, sowie bei Versuchen von Arrestantenbefreiung und bei Angriffen oder Ueberfällen auf Schutzleute auch bei gemeinsamen „Streifen" von größtem Nutzen sein. Der Hund soll zunächst verbellend wirken, nur stellen, die Verhaftung vorbereiten. Also darf er erst in Tätigkeit treten, wenn sein Führer ernstlich bedroht, daher zur Waffe greifen müßte. Außer im Polizeidienst finden Hunde auch bei der Gendarmerie Verwendung, ferner als Begleiter der Aufsichtsbeamten in Staats- oder behandelnden Privatbetrieben, im Grenzpolizeidienst.

Die Ausbildung des Hundes erfordert jedoch eine große Liebe, Ausdauer und Geduld und haben die Hunde sowohl wie ihr Führer eine tagelange Schulbildung durchzumachen. Unter der technischen Leitung des Herrn Polizeikommissars Jurisch in Ilsenhain ist demselben die erste technisch durchgebildete Schule für Polizeihundführer und Polizeihunde geschaffen, die außer den vorzüglichen Hunden, wie „Kurt von der Mark", „Tell von der Höhe", „Ilse", „Thea", „Kaiserin", „Jost", „Prinz", „Greif von der Forst" u. a. m., 400 naturgetreue viel abwechslungsvolle Gelände ihr Eigen nennt. Unser Bild zeigt das systematische Ausbilden der Hunde, sowie das Apportieren und Springen über eine 2.80 m hohe Wand, die Bewachung eines Gepäckhundes, das Verfolgen und Stellen eines in einen Baum geflüchteten Verbrechers und die Bewachung eines Gefangenen. Ferner sehen wir den Hund als Beschützer des Beamten beim Transport eines Verbrechers und den durch Herrn Polizeikommissar Jurisch ausgeführten Unterricht in Zimmerdienst. Dieser Film ist der erste auf wissenschaftlicher Basis der Kriminalistik aufgebaute Film, und wird derselbe nicht nur das Interesse des großen Publikums, sondern im weitesten Maße auch die Interessen der gesamten Polizei und Kriminalpolizei erregen, die es mit großer Freude begrüßen würden, auch auf ihrem Gebiete einen wissenschaftlich abgefaßten Film sehen zu können.

Trierisches Lichtspielhaus
Inhaber u. Bes. Peter Matzen

Spielplan vom 9. bis 11. März 1912.

1. 2. **Moderne Sklavinnen.**

Ein Sittenstück kinematograph. Drama in 2 Akten. Die weltberühmten nordischen Künstler in ihren Glanzrollen. Unter großen Opfern habe ich mir das Alleinaufführungsrecht dieser „Großen Sensation" gesichert. Meinen verehrten Besuchern kann ich daher den Besuch meines Theaters nicht warm genug empfehlen. Der Eindruck, welchen das Gastspiel „Moderne Sklavinnen" hinterlassen wird, ist ein dauernder und unvergeßlicher.

3. **Wochenberichte des Trierischen Lichtspielhauses Nr. 155 b.**

4. **Lemke hat ein Auto.**

Komödie. Sehr komisch. Alles lacht!

5. **Und nimmer hat das Wasser Ruh.**

Prächtige Naturstudie.

6. **Der weiße Kapitän Barnach oder 10 Frauen und Hundert heiraten a. Liebe**

Komödie.

Neueste Sensation! **Größte Sensation!**
Derartiges noch nie dagewesen!
Höchst sehenswert! **Höchst sehenswert!**

7. 8. **„Geldgier"**

enthaltend einen

Schiffsbrand auf hoher See

oder

Die lebende, brennende Fackel.

Hochdramatische und erschütternde Tragödie in 2 Akten. Spieldauer ca. ¾ Stunde.

Kinder haben keinen Zutritt.

Links: Trierischer Volksfreund, 20. 2. 1911. *Rechts:* Trierischer Volksfreund, 9. 3. 1912

her herausgebracht. Sie liefen also in der dritten bzw. vierten Woche und waren vergleichsweise aktuell. Ebenfalls identisch ist der – vermutlich ebenfalls aktuelle – nicht-fiktionale Film Fischerleben bzw. Fischerleben im Norden. Das Central-Theater zeigte außerdem noch drei fiktionale Filme, das Parade-Theater noch sechs fiktionale Filme und ein Tonbild. Beide Kinematographentheater ergänzten ihr Nummernprogramm durch eine Aktualität: Gitsels führte Grossartige Feierlichkeiten in Elberfeld-Barmen anlässlich des 300jährigen Städte-Jubiläums vor.[162] Marzen machte in Extra-Annoncen auf den Riesenbrand der Weltausstellung Brüssel (FR 1910, P: Gaumont) aufmerksam. Das Feuer hatte am 14. August, also erst eine Woche zuvor, weite Teile des Ausstellungsgeländes verwüstet. Für den darauf folgenden Dienstag inserierte auch Gitsels einen Brand der Brüsseler Weltausstellung.

Auffällig beim Vergleich der beiden Sonntagsprogramme ist die unterschiedliche Position der beiden Aktualitäten: Während Marzen den Riesenbrand als Schlussnummer platzierte, begann Gitsels seinen Bilderreigen mit Grossartige Feierlichkeiten in Elberfeld-Barmen. Beide Aktualitäten standen in der Branchenpresse gerade zum Verleih bzw. Verkauf.[163] Fischerleben rückte im Parade-Theater auf die zweite Position, im Central-Theater eröffnete diese Filmnummer das Programm. In seinem Dienstagsprogramm vom 23. August 1910 folgte Gitsels seinem Konkurrenten und setzte die Aktualitätennummer vom Brand der Brüsseler Weltausstellung auf die Schlussposition. Der nicht-fiktionale Film hatte also 1910 in Trier einen relativ festen Platz in der Nummernabfolge, er eröffnete oder beendete zumeist das Programm. Ob es sich dabei um eine Aktualität handelte, scheint keine Rolle gespielt zu haben.

Der Programmvergleich macht außerdem deutlich, dass Unterschiede zwischen Sonntags- und Wochenprogrammen bestanden. Während die besprochenen Sonntagsprogramme durchschnittlich drei bis vier Wochen alte Filme spielten, ergänzt durch Aktualitäten, füllte Peter Gitsels sein am darauf folgenden Dienstag beginnendes Wochenprogramm zur Hälfte mit älteren Filmen auf.[164] Das »Riesen-Programm« konnte Gitsels sich also auf Dauer nur leisten, weil er Filme teilweise erst in der fünften Woche zeigte.

Marzen behielt die Unterscheidung zwischen Sonntags- und Wochenprogramm mindestens bis 1912 bei. Ab der Schließung des Parade-Theaters Ende Dezember 1910 schaltete er kontinuierlich ausführliche Programmanzeigen für sein Kino. Diesen ist zu entnehmen, dass seine Programme in der Regel sieben bis neun Nummern umfassten. Den Anfang machte zumeist ein nicht-fiktionaler Film, der gelegentlich in einer Extra-Annonce ausführlich beschrieben wurde, so z. B. Der Polizeihund, seine Dressur und Leistung (1910, P: Duskes) am 20. Februar 1911. Diese Annonce nahm genau so viel Platz ein wie eine Woche später das Inserat für den sensationellen langen Spielfilm Die Weisse Sklavin, 2. Teil (DK 1911, P: Nordische Filmgesellschaft).[165] Am 12. November 1910 hatte Marzen erstmals das

162 Der Film wird im Kinematograph, Nr. 191 vom 24. 8. 1910 von einem Kino aus Barmen angeboten. Kein Nachweis bei Birett 1991.

163 Der Kinematograph, Nr. 191 vom 24. 8. 1910.

164 Vgl. die Angaben zu den einzelnen Titeln in Herbert Birett, Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911, München 1991.

165 Trierischer Volksfreund, 20. 2. 1911, 23. 2. 1911.

Pathé Journal annonciert. Fester Bestandteil des Programms im Central-Theater wurde die Kinematographisch illustrierte Zeitung der Weltfirma Pathé jedoch erst ab dem 24. März 1911. Die Platzierung des Pathé-Journal im Programm war unterschiedlich und variierte zwischen der ersten und mittleren (oft vierten) Position. Im Gegensatz zu Gitsels, der keine Unterschiede zwischen Werktagen und Wochenenden gemacht hatte, zeigte Marzen die Wochenschau in den Jahren 1911 und 1912 nur im Wochenendprogramm von Samstag bis Montag. Im Juli und August 1911 wurde montags statt der Wochenschau ein Naturbild vorgeführt. In den Programminseraten 1911 und 1912 gewann der lange Spielfilm immer mehr an Bedeutung. Er wurde oft allein, ohne Nennung der Filmtitel der weiterhin bestehenden Nummernprogramme beworben. Mitunter heißt es in den Programmannoncen neben der Langfilmwerbung nur: »und ausserdem noch Naturaufnahmen«.[166] Der lange Spielfilm, dessen einzelne Akte anfangs oft wie eigene Filmnummern präsentiert wurden, verdrängte teilweise den nicht-fiktionalen Film von seinem bei Marzen mittlerweile angestammten ersten Platz und verwies die Wochenschauen nicht selten an die zweite Stelle.[167] Abends um 21 Uhr bot Marzen im Central-Theater oft spezielle »Elite-Vorstellungen« mit Asta-Nielsen-Filmen an.[168]

Ab 1913 läßt sich anhand von Marzens Programminseraten eine feste Platzierung von nicht-fiktionalen Filmen ablesen: Marzen berücksichtigte nun bei der Programmierung sowohl am Samstag als auch am Dienstag die Wochenschau, die jetzt als Wochenbericht des Trierischen Lichtspielhauses, ohne Nennung des französischen Herstellers, immer an erster Stelle geführt wurde. Daneben zeigte er regelmäßig eine zweite Naturaufnahme, die direkt hinter der Wochenschau oder in der Programmmitte positioniert war.

Aus der Tendenz, nicht-fiktionale Filme an ausgewählten Stellen des Programms zu platzieren, ist bereits 1910 allgemeiner Usus geworden. Bevorzugt wurden diese am Beginn und am Schluss der Programmabfolge positioniert. Mit der Etablierung des langen Spielfilms festigte sich der Programmablauf deutlich: Durch ausgewiesene Anfangszeiten der Vorführungen hatte das Programm einen genau definierten Anfang – zumeist eine Wochenschau – und ein Ende.

166 Trierischer Volksfreund, 9. 2. 1912.
167 Trierischer Volksfreund, 20. 1. 1912, 12. 3. 1912.
168 Trierischer Volksfreund, 24. 2. 1912. Das Central-Theater heißt ab dem 24. 11. 1911 Trierisches Lichtspielhaus, vgl. Trierischer Volksfreund 29. 11. 1911.

5

Von der ›Ansicht‹ zum dokumentarischen Genre

5.1

Uli Jung

Ästhetischer Wandel. Von der ›Lebenden Photographie‹ zum Filmgenre

Tom Gunnings historisierender Begriff der ›Ansicht‹ grenzt den Zeigegestus des frühen nicht-fiktionalen Films vom argumentativen Gestus des späteren Dokumentarfilms terminologisch ab.[1] Gunning lehnt sich dabei an die zeitgenössischen Bezeichnungen »vue« bzw. »view« etwa im Catalogue Lumière an. Seine Terminologie macht deutlich, dass nicht nur unser heutiger Begriff des Dokumentarischen ungeeignet ist, die filmische Praxis vor 1960 adäquat zu beschreiben, sondern dass sogar vor John Griersons richtungweisender Nomenklatur[2] eine kinematographische Praxis existierte, die mit den Begriffen des Dokumentarischen nicht erfasst werden kann. Die Unterscheidung zwischen diesen Praktiken ist sowohl eine ästhetische wie auch eine funktionale: Dadurch, dass die ›Ansicht‹ sich »immer um die Präsentation von etwas Visuellem dreht, um einen Blickfang oder einen besonderen Blickpunkt«, gehört sie zum »Kino der Attraktionen«, das die Schauwerte der Gegenstände unterstreicht, um die Schaulust der Zuschauer zu befriedigen. Die Anwesenheit der Kamera hat tendenziell (oder idealiter) keinen Einfluss auf das, was sich vor ihr abspielt. Die Kamera ist ein Stellvertreter des Betrachters. Sie wendet sich ihren Sujets zu, um die »bestmögliche Sicht auf das Geschehen zu erhalten«.

Das führte sehr rasch zur Idee eines kinematographischen Katalogs der sichtbaren Erscheinungen auf dem Globus, wie sie die Société Lumière schon gleich zu Beginn angelegt und wie sie der französische Bankier Albert Kahn ab 1908 systematisiert hat.[3] Enzyklopädische Sammlungen bewegter Bilder aus aller Welt sollen das Leben katalogisieren, ohne es unbedingt in einen eurozentristischen Kontext stellen zu müssen. Solche Filme sind, wie Gunning zu Recht bemerkt, »nicht frei von Ideologie […], doch die Ideologie ist eingebettet in das faszinierende Spiel mit dem listigen, enthüllten und enthüllenden Blick. Man ist sich immer der Inszenierung bewusst: zwischen Kamera und Subjekt, zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten und schließlich zwischen der Aufnahme und dem Zuschauer. In diesen Filmen ist eine Art von ursprüngli-

1 Vgl. Gunning 1995, S. 111–121.
2 Vgl. John Griersons Besprechung von Flahertys Moana in der New York Sun, 8. 2. 1926.
3 Amad 2002.

chem Austausch und Begegnung im Akt des Schauens enthalten, und zwar in all seinen möglichen Spielarten: Beherrschung, Neugier, Verführung und Verdinglichung.«[4]

Die sehr lückenhafte Überlieferung entsprechender Filme gibt uns nur einen unvollkommenen Eindruck dessen wieder, was ein zeitgenössisches Publikum im Kino wahrgenommen hat. Das liegt nicht allein an der Verschlechterung der Bildqualität, die spätere Sicherungs- und Umkopierungsmaßnahmen zwangsläufig mit sich bringen, sondern vor allem daran, dass diese Filme nur die visuellen Relikte einer Aufführungspraxis sind, die heute weitgehend vergessen ist. Nicht-fiktionale Filme konnten sehr wohl auf das Zeigen konzentriert sein, denn sie wurden in der Regel von einem mündlichen Vortrag begleitet, der die Bilder erläuterte oder auch, je nachdem, konterkarierte. Insofern war auch jede Vorführung ein einmaliges, unwiederholbares Ereignis. Die Begleitmusik, häufig improvisiert und durch Geräuschmaschinen moduliert, tat das ihrige dazu, den Ereignischarakter zu unterstützen. Von all den Begleitumständen und nicht-visuellen Programmzutaten ist nichts überliefert; selbst in den zeitgenössischen Branchenzeitschriften ist nur selten etwas darüber zu lesen: Es galt als alltäglich und daher keiner Erwähnung wert.

Von dem, was Grierson einen Dokumentarfilm nennen würde, unterscheidet sich die ›Ansicht‹ dadurch, dass sie die Wirklichkeit im Bild nicht formen will. Sie begnügt sich damit, etwas zu zeigen. Sie will nicht argumentieren, den Betrachter von etwas überzeugen. Kurzum: Sie erhebt keinen Anspruch auf Weltdeutung, sondern gibt Blicke auf die Realität frei, die erst die Zuschauer zu verknüpfen haben, sofern sie es wollen.

Diese Haltung änderte sich über die Jahre kaum. Erst im Verlauf des Ersten Weltkriegs und unter dem Druck der Notwendigkeit, auf die eigenen Soldaten, auf die ›Heimatfront‹ und auf die neutralen und befreundeten Staaten positiv einzuwirken, entwickelten sich in fast allen Krieg führenden Staaten andere Formen der nicht-fiktionalen Filmpraxis. Bewegte Bilder sollten nun als Beweise für Thesen herhalten, sie sollten sich in eine Argumentation einfügen. Kurz: Sie sollten Bilder so verknüpfen (miteinander und mit Text), dass die Betrachter sie direkt verstanden, ohne selbst ihren Zusammenhang herstellen zu müssen.

Damit ging eine Differenzierung kinematographischer Zugehensweisen nach Maßgaben von Genremustern einher, die bereits vor der Wende von der ›Ansicht‹ zum ›Dokumentarfilm‹ begann und immer stärker in eine Stoff-Form-Dialektik überführt wurde. Sehr früh bereits entwickelten ›Industriebilder‹, die Fertigungsprozesse aus der handwerklichen oder maschinellen Warenproduktion zeigten, eine Neigung zu halbnahen und nahen Bildausschnitten, welche eine genauere Beobachtung gestatteten. ›Reisebilder‹ verharrten oft in der Totalen und setzten die Kamera durch Schwenks und Fahrten in Bewegung, um ein Raum-Zeit-Kontinuum zu schaffen, mit dem Landschafts- oder Stadtansichten dynamisiert wurden. Über viele Jahre hinweg scheinen sich hier die ästhetischen Gestaltungsmittel kaum weiterentwickelt zu haben. Somit war die Ästhetik der Aufnahmen für lange Zeit im Wesentlichen davon abhängig, wo die Kamera positioniert werden konnte und (vor allem bei offiziellen Anlässen im Beisein der gesellschaftlichen

4 Gunning 1995, S. 117.

Biotophon-Theater, Bielefeld, 1915

und politischen Eliten) wie die Anwesenden während der Aufnahme auf die Kamera reagierten.

Ben Brewster hat 1994 auf dem Workshop »Nonfiction from the Teens« des Filmmuseums (Amsterdam) die Frage aufgeworfen, ob es im frühen nicht-fiktionalen Film eine ähnlich distinkte Entwicklungsgeschichte der stilistischen Formen gegeben habe wie bei den narrativen Filmen. Auf der Basis seiner Beobachtungen schloss er, dass es nachgerade unmöglich sei, einen nicht-fiktionalen Film ohne Rückgriff auf externe Referenzen zu datieren. Anders als für die narrativen Filme gelte für die frühen nicht-fiktionalen Filme: »Sie standen anscheinend nicht unter dem Regime des stilistischen Innovationsdrucks, den die Macher fiktionaler Filme verspürten. […] Vor allem im Hinblick auf den Reisefilm, der wohl am meisten ahistorischen Form, gibt es keine stilistischen Anhaltspunkte für die Datierung eines Films; und auf der inhaltlichen Ebene gibt es sehr oft auch keine Indizien.«[5]

Diese nützliche Beobachtung kann nicht apodiktisch gelten. Die chronologische Sichtung früher nicht-fiktionaler Filme zeitigt eine stilistische Entwicklung, die sich vor allem in der Etablierungsphase des Mediums besonders aus der technologischen Entwicklung und ihren Konsequenzen für die Ästhetik der Bilder ableiten lässt. Gerade in den ersten Jahren nach der ›Erfindung‹ des Films gab es keine institutionalisierte Trennung zwischen ›fiction‹ und ›nonfiction‹. Alle Filme waren unabhängig von ihren Inhalten und Darstellungsformen für das Publikum interessant. Eine genreimmanente Trennlinie lässt sich zunächst nicht ausmachen, weder bei der Produktion noch bei der Rezeption.

Bewegte Kamera

Die Bewegung der Kamera scheint von Anfang an eine Domäne des nicht-fiktionalen Films gewesen zu sein. Der registrierende Blick, der seinen Gegenstand ›abfährt‹ oder ›abschwenkt‹, war zunächst eher dem nicht-fiktionalen Film eigen. Der fiktionale Film bevorzugte zu dieser Zeit überwiegend die feststehende Kamera, die im Bildausschnitt der Totalen die Schärfentiefe des Objektivs ausnutzte. In dem als eine Aufnahme gedrehten Sketch L'Arroseur arrosé (FR 1895) von Louis Lumière funktioniert die Erzählung (und damit die Komik) nur, weil alle Beteiligten vor und hinter der Kamera wussten, wo die Begrenzung des Bildausschnitts lag, wie lange die Aufnahme maximal dauerte und wie tief im optischen Feld Handlungen noch unterscheidbar waren. Die beiden Akteure bemühten sich sichtlich, ihr Spiel diesen Parametern anzupassen. Da die Kamera auf einem immobilen Stativ stand und Bewegungen in der Horizontalen und der Vertikalen nicht ohne Wackeln zu bewerkstelligen waren, verbot sich eine Erweiterung des optischen Feldes durch Schwenks. Fahrten hätten sich nur bewerkstelligen lassen, indem man die Kamera auf einen fahrbaren Untersatz montiert hätte. Überdies: Je mehr der angegebenen Parameter variabel genutzt wurden, desto genauer mussten die Absprachen unter allen Beteiligten der Dreharbeiten sein.

5 Brewster 1994, S. 32.

Diese Probleme traten bei den meisten nicht-fiktionalen ›Ansichten‹ der Lumière-Produktion zurück. Das liegt zum einen daran, dass die mit mobiler Kamera aufgenommenen Filme keinen Spiel-, sondern einen Zeigecharakter annehmen, zum anderen daran, dass sie im Gegensatz zu fiktionalen Filmen nicht darauf angewiesen waren, im narrativen Sinne über unterscheidbare Anfangs- und Endpunkte zu verfügen. Diese Fahraufnahmen waren in gestalterischer Hinsicht ›freier‹, denn sie konnten im ›Irgendwo‹ eines belebten Ortes beginnen und ebenso im ›Irgendwo‹ wieder enden, ohne dass sie vom Publikum notwendigerweise als elliptisch aufgefasst worden wären.

Ausnahmen bestätigen die Regel: Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train (FR 1896, P: Lumière)[6] z. B. besteht aus einer Parallelfahrt über eine Brücke am Rande des Bahnhofsplatzes in Lyon. Die Aufnahme beginnt auf einer Brandmauer, während sich der Zug (auf den die Kamera montiert war) nach rechts bewegt. Sie gibt den Blick frei auf den belebten städtischen Platz, auf dem Fuhrwerke, wenige Autos und viele Fußgänger zu erkennen sind. Am Ende sieht der Betrachter erneut eine Brandmauer, die sich von rechts ins Bild schiebt, bevor die Aufnahme nach fünfzig Sekunden abbricht.

Diese Filmaufnahme reflektiert die kinematographischen Strukturen ihrer Darstellung auch auf der visuellen Ebene, denn sie setzt einen Anfangs- und einen Endpunkt. Die Zeitdauer, die der Zug benötigte, um den Platz über die Brücke zu queren, musste im Vorhinein auf die Kapazität des Rohfilmmagazins in der Kamera kalkuliert werden. Nur so konnte die ›Rahmung‹ des eigentlichen Filminhalts gelingen. Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train ist ein frühes Beispiel für das Bewusstsein von ›narrative closure‹ in einem nicht-fiktionalen Film. Ähnliches gilt für eine Reihe von Vues Lumière. Am bekanntesten ist wohl La Sortie des usines Lumière (FR 1895, P: Lumière): Alle vier Fassungen beginnen damit, dass sich das Fabriktor öffnet, und enden damit, dass es sich wieder schließt. Die Frage nach den produktionstechnischen Bedingungen beim Drehen hatte bereits bei den frühesten Filmaufnahmen gravierende dramaturgische und ästhetische Konsequenzen.

Tiefenschärfe

Die Objektive der frühen Filmkameras hatten einen Schärfebereich von einem Meter bis Unendlich. Das heißt, dass die Filmbilder (eine gute fotografische Wiedergabe vorausgesetzt) intrinsisch gestaffelt sein mussten, damit der Blick der Zuschauer auf das gelenkt werden konnte, was der Film tatsächlich zeigen sollte. Da für lange Zeit die vorherrschende Einstellungsgröße auch des nicht-fiktionalen Films die Totale war, ergab sich für die Kameraführung rasch die Notwendigkeit, einen nach vorne orientierten Mittelgrund zu definieren, der als Raum des eigentlichen Bildinhalts fungierte. Dabei machten sich die Operateure die Schärfentiefe ihrer Objektive auch für die Bildkomposition zunutze. Über Fels und Eis (1911, P: Weltkinematograph) zeigt, wie ein Operateur sein Bild bewusst in Mittelgrund und Hintergrund staffelt, indem er z. B. aus einer Berghöhle heraus eine kleine

6 Vgl. Aubert/Seguin 1996, S. 228.

Über Fels und Eis (1911)

Personengruppe dreht, die sich im Gegenlicht als Silhouette vom hellen Hintergrund abhebt. Im Hintergrund ist – ebenfalls im Schärfebereich der Kamera – ein Gebirgsmassiv zu sehen. Deutlicher noch macht eine Aufnahme aus Marrakesh (FR 1914, P: Gaumont) auf die Tiefenschärfe aufmerksam: Hier werden Menschen gezeigt, die einen maurischen Torbogen passieren. Dahinter ist ein weiterer Torbogen zu sehen, und erst dahinter sehen wir eine diagonal verlaufende Mauer, die den Raum nach rechts hinten noch weiter vertieft. Diese Einstellung erschafft eine regelrechte Sogwirkung in die Tiefe des Bildes hinein, die der Operateur bei der Planung der Aufnahme bereits einkalkuliert hat. Filmbilder mit einer solchen Tiefenwirkung mussten nicht zusätzlich durch ein Travelling bewegt werden, um dynamisch zu wirken.

Bei Landschaftstotalen in ›Reisebildern‹ wurde auf eine räumliche Gliederung meist verzichtet. Das Gleiche gilt für jene Totalen, die standardmäßig Städte oder Dörfer zeigen. Solche Aufnahmen wurden meist durch langsame Schwenks dynamisiert. Sie gewannen so einen panoramischen Charakter, der dem Blick eines Betrachters von erhöhtem Standort aus entsprach und die Seherfahrung im Rundpanorama wieder aufgriff, dessen Beliebtheit mit dem Aufkommen des Films allmählich abnahm. Die Tiefenschärfe war bei solchen Aufnahmen die ästhetische Grundvoraussetzung für das Gelingen der Bilder.

Auch in ›Industriebildern‹ spielte die Tiefenschärfe eine große Rolle. Obwohl sie meist in geschlossenen Räumen gedreht wurden, war die Totale auch in die-

Marrakesch (FR 1914)

sem Genre ein wichtiger und oft benutzter Bildausschnitt. Andererseits war der beständige Wechsel zwischen Raumübersicht schaffender Totale und verdeutlichender Großaufnahme für die Ästhetik von ›Industriebildern‹ konstitutiv.

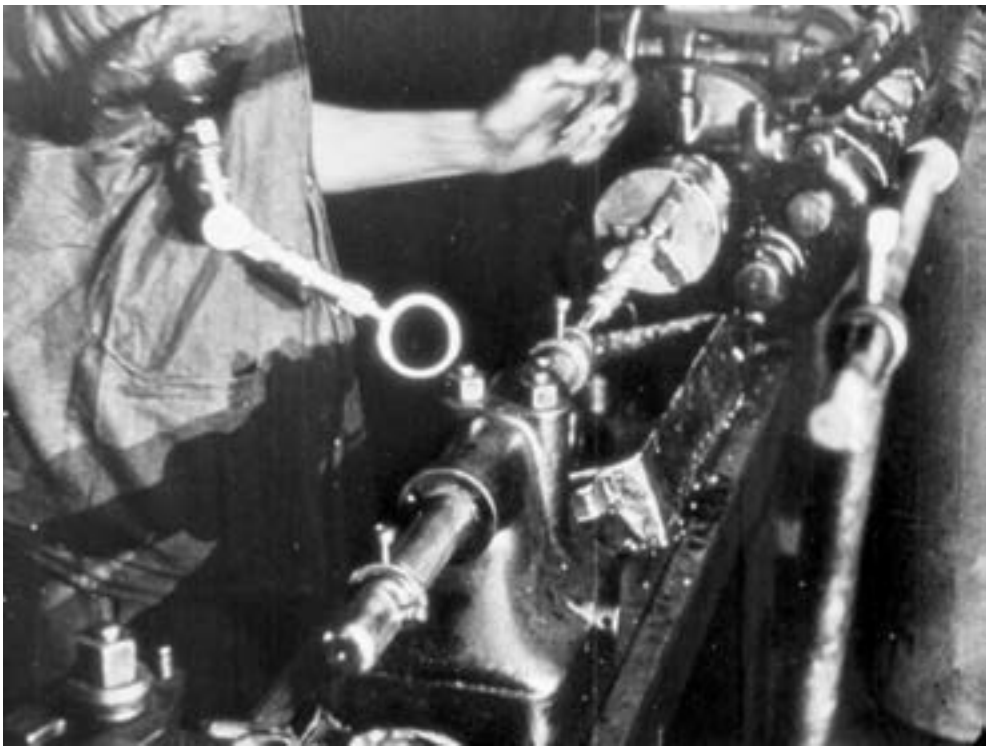
Schnitt

Der Schnitt ist eine kinematographische Praxis, die Zeit und Raum überwinden hilft und Gegenstände zueinander in Beziehung setzt, die in Wirklichkeit disparat sind. Im frühen nicht-fiktionalen Film werden Aufnahmen grundsätzlich in harten Schnitten aneinander montiert. Oft sind aufeinander folgende Filmaufnahmen durch einen erläuternden Zwischentitel voneinander getrennt, so dass der Schnitt weniger auffällt.

Solange der Schnitt keine argumentativen Funktionen übernimmt, weil die Herstellung assoziativer Beziehungen zwischen disparaten Gegenständen nicht intendiert ist, kann noch nicht von einer ›Montage‹ der Bilder gesprochen werden. Durch den Schnitt werden in der Frühzeit verschiedene Filmaufnahmen gleichberechtigt nebeneinander gestellt. Dies entspricht dem Zeigecharakter der nicht-fiktionalen Filme.

Auch in ›Industriebildern‹ werden die einzelnen Aufnahmen durch den Schnitt nicht in ein hierarchisches Verhältnis gestellt, sondern lediglich in ihren Darstellungsfunktionen differenziert. Dafür ist der lange Industriefilm Die Pfalz-Flugzeugwerke (1917) ein gutes Beispiel, der minutiös den Fertigungsprozess von Doppeldeckerflugzeugen nachvollzieht. Zahlreiche In-

Pfalz-Flugzeugwerke (1917)



Wiederertüchtigung schwerbeschädigter Industriearbeiter (1918)

nenraumtotalen wechseln beständig mit Nah- und Großaufnahmen ab und schaffen auf diese Weise zugleich ein Raumgefühl für den Betrachter und eine unmittelbare Teilhabe an den zum Teil filigranen Produktionsvorgängen. Als Nebeneffekt rücken manche Aufnahmen auch die weibliche Berufstätigkeit in den Mittelpunkt. Auch in dem Film Herstellung von Granatzündern (1918, P: DLG) spielt die Darstellung weiblicher Industriearbeit eine wesentliche Rolle. Noch deutlicher ist der Wechsel zwischen Totalen und Großaufnahmen in dem Film Wiederertüchtigung schwerbeschädigter Industriearbeiter (1918, P: BuFA), der in propagandistischer Manier zeigt, dass kriegsversehrte Industriearbeiter trotz der Amputation von Gliedmaßen Drehbänke und andere Maschinen weiterhin bedienen können, wenn man ihnen gut adaptierte Prothesen anpasst. Doch verzichtet der Film auf jede Didaktik. Die Einstellungen sind gleichberechtigt hintereinander geschnitten. Eine argumentierende Montage, die es auf die Überzeugung des Publikums absieht, findet in diesen Filmen nicht statt.

5.2

Uli Jung

Aktualitäten und Wochenschauen

Aktualitäten waren ein bestimmender Faktor sowohl in der Varieté-Kinematographie als auch in den Nummernprogrammen der Kinematographentheater. Es handelte sich nicht um dramaturgisch durchorganisierte Nachrichtenfilme, obwohl die dargestellten Ereignisse in der Regel berichtenswerte Begebenheiten waren: offizielle Kundgebungen, Besuche des Hochadels, Militärparaden, Denkmalseinweihungen, Begräbnisse von prominenten Persönlichkeiten, aber auch Unfälle, Katastrophen, sensationelle Kuriosa. Der Begriff der Aktualität bezog sich auch nicht unmittelbar auf die kurze Zeitspanne zwischen Ereignis und Aufführung eines entsprechenden Films, sondern vielmehr auf eine visuelle Vergegenwärtigung unbeschadet der zeitlichen und räumlichen Distanz, d. h. auf eine Suggestion dem Publikum gegenüber, einem Ereignis näher zu rücken.

Aktualitäten der Firma Lumière

Von den insgesamt 33 Ansichten, welche die Societé Lumière zwischen 1896 und 1897 in Deutschland herstellen ließ und in ihren Vertrieb übernahm, können zwölf als Aktualitäten gelten: Vier davon wurden anlässlich des Sängerfestzugs in Stuttgart am 2. August 1896 und drei bei der Einweihung des Denkmals für Kaiser Wilhelm I. in Breslau am 4. September 1896 gedreht. Zwei weitere Aufnahmen entstanden beim anschließenden Besuch von Zar Nikolaus II., der seine erste Auslandsreise nach seiner Krönung am 26. Mai 1896 in Deutschland begann. Diese Breslauer Aktualitätenaufnahmen wurden einzeln oder zu mehreren kombiniert in die Programme des Cinématographe Lumière aufgenommen.[7]

Constant Girel, der während der ›Kaisertage‹ in Breslau die Lumière-Kamera führte, drehte die drei Aufnahmen von der Denkmalsenthüllung von ein und demselben Standort aus. Obwohl zwischen den jeweiligen Aufnahmen längere Zeitspannen verstrichen, wechselte er den Standort seines Cinématographe auf der Zuschauertribüne gegenüber dem Denkmal nicht. Er veränderte jedoch für jede Aufnahme ein wenig die Blickrichtung der Kamera, so dass die Kadrierung nicht identisch ist.

Ein etwas anderes Vorgehen wählte der (nicht bekannte) Operateur, der das V. Deutsche Sängerbundfest in Stuttgart aufnahm. Er drehte den Einzug der Sänger in Stuttgart (Cortège sur le Schlossplatz) und tags darauf drei Ausschnitte aus dem Festzug: Cortège de Cavaliers, Cortège des anciens Germains und Cortège du prince Weimar. Diese ›Ansichten‹ sind jeweils aus derselben, leicht erhöhten Position gedreht. Die letzte Aufnahme missglückte, weil Prinz Hermann von Sachsen-Weimar schon zu Beginn in seiner offenen Kutsche aus dem Bild fährt.[8]

7 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 167, 277, 289.
8 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 262.

An diesen zwei Beispielen lässt sich ablesen, dass die Lumière-Operateure bei ihren ästhetischen Entscheidungen in der Regel die Qualität der einzelnen Aufnahmen im Auge hatten und nicht die Anordnung von ›Bilder‹-Folgen in den Programmen des Cinématographe Lumière, für die sie gedreht wurden. Sie hätten sonst versucht, thematisch verwandte Sujets abwechslungsreicher zu gestalten, z. B. durch einen Wechsel des Kamerastandortes oder durch unterschiedliche Entfernungen zum Aufnahmeobjekt. Eine Montage zu einem ›Gesamtfilm‹, wie ihn etwa Panorama pris d'un bateau und Pont de Bateaux bilden können, war mit den Stuttgarter respektive Breslauer Bildern kaum zu bewerkstelligen.

Panorama pris d'un bateau (FR 1896)

Die frühen Aktualitäten zeigen häufig Paraden und Defilees. Bei stationären Ereignissen wie z. B. Denkmalsenthüllungen war der Operateur auf die Gegebenheiten vor Ort angewiesen. Für eine gute Sicht auf das Geschehen war die Auswahl an erhöhten Kamerastandpunkten oft sehr beschränkt.[9] Paraden oder Festumzüge bewegten sich hingegen durch die Straßen einer Stadt. Die Route war vorher genau bekannt, so dass sich der Operateur rechtzeitig einen geeigneten Standpunkt aussuchen konnte. Da er auch von Privatgrundstücken aus drehen konnte, war er weniger von offiziellen Genehmigungen abhängig. Defilees waren auch aus aufnahmetechnischen Gründen ein beliebtes Sujet: Bevorzugter Bildausschnitt war die Totale. Nahaufnahmen beruhten meist auf einem Missgeschick, wenn etwa jemand aus Unachtsamkeit dicht vor die Kamera trat. Da die Objektive einen Schärfebereich von einem Meter bis unendlich hatten, wurden oft auch Vorgänge in unmittelbarer Nähe der Filmkamera scharf abgebildet.

Prinz Heinrichs Amerika-Reise

Frühe Edison-Aufnahmen zeigen, wie die Schärfentiefe bewusst für die Bildgestaltung genutzt wurde: Die Aktualität Arrival of Prince Henry (of Prussia) and President Roosevelt at Shooters Island (Ankunft von Prinz Heinrich und

9 Die Blickbeschränkungen, der Girels Kamera in Breslau unterlag, sind den Bildern eingeschrieben. Vgl. Loiperdinger 1999, S. 278–283.

Arrival of Prince Henry (of Prussia) and President Roosevelt at Shooters Island (US 1902)

Präsident Roosevelt in Shooters Island, NY, US 1902, P: Edison)[10] beginnt mit einer Totalen. Während die Staatsgäste und ihr Gefolge aus der Tiefe des Bildes auf die Kamera zugehen, sind nach und nach Prinz Heinrich und sein Gastgeber Theodore Roosevelt zu erkennen, die den ungeordneten Cordon anführen. Die Kamera schwenkt nach links und erfasst die beiden Staatsmänner, die nunmehr halbnah zu sehen sind, im Vorbeigehen, um danach wieder zurück auf den Pier und das Gefolge zu schwenken, das ebenfalls an der Kamera vorbeizieht.[11]

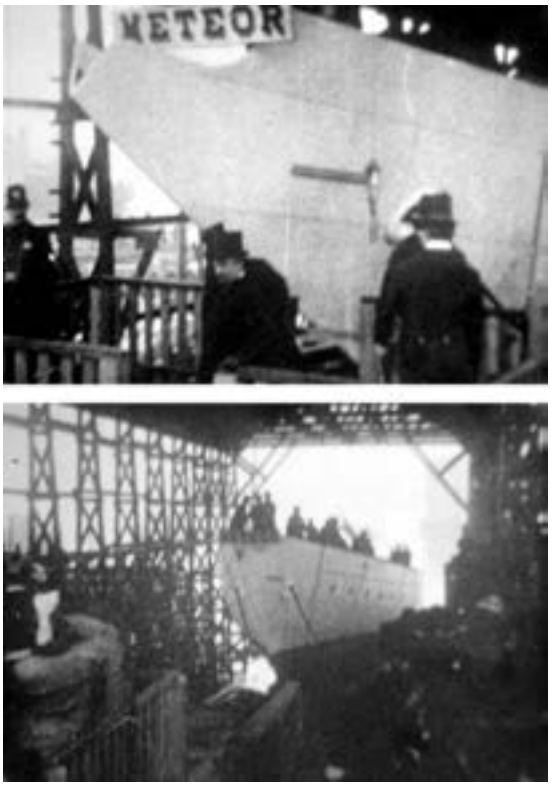
Der Edison-Operateur hatte seine Aufnahme sorgfältig vorbereitet. Sein Kamerastandpunkt, von dem aus er das ganze Defilee des Staatsbesuches gut beobachten konnte, ermöglichte ihm Großaufnahmen der wichtigsten Persönlichkeiten. Prinz Heinrich und Theodore Roosevelt ›spielten‹ mit: Sie schauten freundlich in die Kamera, und Prinz Heinrich legte mehrfach grüßend die Hand an die Mütze. Die Kamera wurde also als Stellvertreter der späteren Filmzuschauer wahrgenommen, die zeit- und ortsversetzt an dem Ereignis teilhatten und sich von den Staatsmännern ›begrüßt‹ fühlen konnten.

Christening and Launching Kaser Wilhelm's Yacht ›Meteor‹ (Stapellauf

10 Vgl. Niver 1985, S. 13.

11 Die Kameraschwenks in dieser Aufnahme sind auffallend weich, im Vergleich etwa zu Guido Seebers Ausfahrt der China-Krieger von Bremerhaven mit der Strassburg am 31. 7. 1900 (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft).

und Taufe der Kaiser-Yacht Meteor, US 1902, P: Edison),[12] gibt das gesamte Procedere der Schiffstaufe und des Stapellaufs wieder, von der Ankunft der Gäste (unter ihnen Prinz Heinrich und Theodore Roosevelt) auf dem Pier, über die eigentliche Sekttaufe, die von Roosevelts Tochter Alice vorgenommen wurde,[13] bis zum Ablaufen des Schiffs ins Hafenbecken. Anschließend verharrt die Kamera in einer Halbtotalen auf der Ehrentribüne, bis alle Gäste sich zurückgezogen haben. Kurz zuvor jedoch erspäht einer der Gäste (Roosevelt?) die Kamera, die in einiger Entfernung erhöht steht, und grüßt lächelnd in ihre Richtung.[14]



Christening and Launching Kaiser Wilhelm's Yacht ›Meteor‹ (US 1902)

Die ›Bilder‹ sind auch ohne mündliche oder sprachliche Kommentierung verständlich, sofern Anlass, Lokalität und beteiligte Personen bekannt sind. Der Operateur hat wenigstens einmal den Standort seiner Kamera verändert: nämlich vom Pier zur Tribüne der Ehrengäste, von der aus die Taufe vorgenommen wurde. Es wurden also zwei voneinander unabhängige Einstellungen montiert, so dass sie eine Orts- und Zeitkontinuum suggerierende Einheit bilden, während es im Ablauf des Ereignisses einen Zeitsprung gibt. Aber auch bei der halbtotalen Einstellung auf die Gästetribüne wird die Zeitkontinuität der Aufnahme mehrmals unterbrochen, was drei Ursachen haben kann: Unterbrechung beim Drehen, Magazinwechsel oder ein späterer Filmriss. Auch hier fallen leichtgängige Kameraschwenks auf, die alle wesentlichen Handlungen im Blick halten. Der Operateur ist um eine ansprechende Kadrierung der Bilder bemüht. Die erhöhte Kameraposition ermöglicht ihm dabei nicht nur eine freie Sicht auf die Gästetribüne, sondern auch durch den Schiffshangar hindurch auf das Hafenbecken, so dass die »Meteor« nach dem Stapellauf eingerahmt erscheint: ein Bild im Bild, das die Tiefenwirkung erhöht.

Für Ankunft des Prinzen Heinrich in Washington und Besuch der deutschen Botschaft (US 1902, P: Edison)[15] postierte sich der Operateur gegenüber

12 Vgl. Niver 1985, S. 56.
13 Vgl. Gries, 23. 2. 2002, zit. n. http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/0223/magazin/0008/index.html (6. 11. 2003).
14 In der Kopie aus der Paper Print Collection der Library of Congress sind die Personen nur unzureichend zu erkennen.
15 Vgl. Niver 1985, S. 260 f.

Oben: Prince Henry (of Prussia) Arriving in Washington and Visiting the German Embassy (US 1902). *Mitte:* Prince Henry (of Prussia) Arriving at Lincoln's Monument, Chicago, Ill. (US 1902). *Unten:* Prince Henry Reviewing the Cadets at West Point (US 1902)

dem Eingang der Botschaft. Von links erscheint eine offene Pferdekutsche nach der anderen, nimmt Fahrgäste auf und verlässt das Bild wieder nach rechts. Die Kamera wird dabei immer wieder angehalten, um Leerläufe zu vermeiden. Die Fahrgäste kommen im Hintergrund aus dem Gebäude und besteigen die Kutschen. Alles ist aus einer privilegierten Kameraposition in einer Halbtotalen gedreht. Dennoch ist Prinz Heinrich nicht eindeutig zu identifizieren. Das Blickfeld der Kamera wird freigehalten, dennoch gerät ab und zu im Vordergrund ein Ordner ins Bild. Der gewählte Standort ist eine gesuchte Kameraposition für die Bildberichterstattung: Das zeigt sich nach 1 min 15 sec, als von rechts ein Fotograf ins Bild tritt, sich mit dem Rücken zur Filmkamera postiert und ein Foto macht. Erst danach scheint er zu bemerken, dass ihn jemand von hinten bittet, die Sicht der Filmkamera nicht zu stören.

Prinz Heinrich am Lincoln Denkmal in Chicago (US 1902, P: Edison) zeigt, dass die Filmkamera nicht überall privilegiert ist. Offenbar gab es zwischen dem Operateur und den Organisatoren keine genauen Absprachen über den Verlauf des Denkmalbesuchs. Von der gewählten Kameraposition konnte der Operateur zwar die Ankunft der Staatsgäste gut überblicken – für die Aufnahme der Denkmalsbesichtigung selbst war sie allerdings ungeeignet. Der Operateur dreht über die Köpfe von Schaulustigen hinweg die Ankunft der Gäste in einem gleichmäßigen schnellen Schwenk und kann dabei Prinz Heinrich – diesmal gut erkennbar an seiner charakteristischen Mütze – für längere Zeit im Bildmittelpunkt halten. Sobald jedoch die Gäste – Prinz Heinrich wird von Robert Lincoln, dem Sohn des ehemaligen Präsi-

denten, begleitet[16] – das Podest des Denkmals besteigen, kann der Operateur nicht in der Vertikalen mitschwenken: Die Köpfe aller Personen werden abgeschnitten.

Die 16 erhaltenen ›Bilder‹ vom Amerika-Besuch Prinz Heinrichs liefern aufschlussreiches Anschauungsmaterial dafür, wie wichtig die Vorplanung für das Gelingen von kinematographischen Aktualitäten ist. Die Aufnahmen fallen nur dann befriedigend aus, wenn zwischen den organisatorischen Instanzen und dem Operateur Absprachen bestehen, so dass der Operateur weiß, wie das Ereignis ablaufen wird: Für Prince Henry Reviewing the Cadets at West Point (US 1902, P: Edison)[17] stellte der Operateur seine Kamera links neben dem Podium der Ehrengäste auf und drehte das vorbeiparadierende Kadetten-Corps. Erst kurz vor Ende der Aufnahme schwenkt die Kamera rasch nach rechts und erfasst das Podium: Prinz Heinrich tritt vor und grüßt den befehlshabenden Offizier, der ihm seine Kadetten meldet. Unmittelbar danach bricht der Film ab. Der schnelle Rechtsschwenk vergrößert den Bildausschnitt übergangslos von der Totalen in die Halbtotale und erfasst das Grußritual zwischen Prinz Heinrich und dem Offizier als Höhepunkt und Abschluss der Aufnahme. Offenbar wusste der Operateur über den Ablauf des militärischen Zeremoniells bestens Bescheid.

Aktualitäten im Nummernprogramm

Die ›Optische Berichterstattung‹ war der bestimmende Programmfaktor in der Varietékinematographie. Innerhalb der Nummernprogramme ortsfester Kinematographentheater änderte sich der Stellenwert der Aktualitäten, indem nun neben fiktionalen auch ›neue‹ nicht-fiktionale Formen (›Reisebilder‹, ›Industriebilder‹ etc.) hinzutraten. Die Programmstruktur wurde komplexer.

So paradox es klingen mag: Obwohl die fiktionalen Filme in der Frühzeit einem enormen Innovationsdruck unterlagen und sich stilistisch rapide weiterentwickelten und ausdifferenzierten, setzten vor allem die ästhetisch stabilen nicht-fiktionalen Filme die Kinobetreiber in die Lage, ihre Nummernprogramme von denen der Konkurrenz zu unterscheiden. Bislang fehlt es an systematischen Untersuchungen über die inhaltliche Ausgestaltung der Nummernprogramme in den ortsfesten Kinos.[18] Viele Kinobesitzer haben ihre Programme in der Lokalpresse nicht vollständig abgedruckt, viele haben sie nur über Handzettel und Plakatwerbung bekannt gegeben.

Ein wichtiges Konkurrenzattribut für Aktualitäten war die Schnelligkeit der Berichterstattung. »Wie immer die Ersten!!«[19] überschrieb Raleigh & Robert ein ganzseitiges Inserat zu Untergang des Schiffes ›Berlin‹ (FR 1907). Auch anlässlich des »Zugstücks ersten Ranges«, Der explodierte Panzer ›Jena‹ – Die Katastrophe von Toulon (FR 1907, P: Raleigh & Robert), hieß es stolz: »Wieder die Ersten!!«[20] Aktualität war allerdings kein Anlass für erhöhte Preise. Raleigh &

16 Vgl. Niver 1985, S. 261.
17 Vgl. Niver 1985, S. 262. Die Aufnahme wurde in Deutschland offenbar nicht ausgewertet.
18 Eine erste Annäherung versucht Brigitte Braun mit ihrem Fallbeispiel der beiden in Trier vor dem Ersten Weltkrieg aktiven Kinematographentheater. Vgl. in diesem Band, Kap. 4.6.
19 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 9, 3. 3. 1907.
20 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 12, 24. 3. 1907.

Robert kündigte ihren Film Kaiserpreis-Autorennen (FR 1907), in dem auch Wilhelm II. mehrfach zu sehen war, zu einem »gewöhnlichen Preis« an, d. h. zu 1 Mark pro Meter.[21] Aktualität war ein selbstverständliches Attribut, das von den Anbietern erwartet wurde. Die Hersteller konnten diese Leistung nicht ohne weiteres in einen erhöhten Verkaufspreis umsetzen.

Andererseits ermöglichte Aktualität angesichts der begrenzten Zahl von Kopien, die von einem Negativ gezogen werden konnten, eine künstliche Verknappung der Ware: Eclipse erklärte in ihrer Voranzeige für Automobilrennen um den von Sr. M. dem deutschen Kaiser gestifteten Preis am 13. u. 14. Juni 1907 in Homburg v. d. Höhe (FR 1907): »Wir können schon jetzt allen eine besonders schöne Aufnahme versprechen. Aufträge können nur der Reihenfolge nach ausgeführt werden.«[22] Nur wer auf die angekündigte Aktualität schnell reagierte, hatte eine Chance, diese Aktualität vor Ort auch tatsächlich als Erster zu spielen.

Die Schnelligkeit der Berichterstattung entwickelte Raleigh & Robert zu einer dauerhaften Werbefloskel: »Raleigh & Robert, Paris sind immer die Ersten! Alle Weltereignisse: Das Erdbeben in Calabrien. Der König von Spanien in Frankreich. Der Ausbruch des Vesuv. Die Katastrophe von Courrières. Das Erdbeben in San-Franzisko. Die Hochzeit des Königs von Spanien. Die Krönung des Königs von Norwegen. Die Zerstörung von Valparaiso. Der Untergang des Schiffes Berlin. Die Explosion des Panzers Jena. Der Kaiserpreis im Taunus. Jetzt wieder die Ersten in Marokko. Die Schlacht von Casablanka vom 18. Aug. Zum ersten Male eine wirkliche Schlacht kinematographiert. Länge 195 Meter. – Spezialpreis Francs 292,50 netto ohne Rabatt.«[23]

Diese Liste zeigt auch die thematischen Vorlieben der Aktualitäten – Katastrophen, Kriege und Feierlichkeiten der gekrönten Häupter: Davon gab es nach kurzer Zeit bewegte Bilder, die dem Zuschauer einen Eindruck vom aktuellen Geschehen vermitteln sollten. Für den Verkaufswert der Aufnahmen war die Schnelligkeit der Berichterstattung unabdingbar, wenn auch die kleineren Kinematographentheater in den Vorstädten und der Provinz ihre Aktualitäten nur selten beim Hersteller selbst erwarben, sondern als zweite, dritte oder noch spätere ›Woche‹ nachspielten.

Die Produktionsfirmen brüsteten sich mit ihrer Leistungsfähigkeit: »Rekord! Rekord! Rekord! Besuch des Deutschen Kaiserpaares in London aufgenommen am 13. November, geliefert am 15. November 1907. Einzig gute Aufnahme, wird jedem Interessenten zur Ansicht gesandt«,[24] hieß es in einer Annonce der Eclipse, die ihre Schnelligkeit wie bei einem sportlichen Wettlauf anpries.

Um die Aktualität von Filmaufnahmen herauszustreichen, wurden auch gern Vergleiche mit anderen Medien gezogen: Die Deutsche Bioscop bot im Dezember 1909 Die furchtbare Explosion der Hamburger Gasanstalt (1909) an. In der Werbung hieß es: »Großartiger Reklamefilm, da bisher noch keinerlei Abbildungen in illustr. Zeitschriften gebracht wurden.«[25] Hatte Raleigh & Robert noch 1908 versucht, das Publikum damit zu locken, dass ihr Film Um die Welt im Automo-

21 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 25, 19. 6. 1907.
22 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 24, 12. 6. 1907.
23 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 38, 18. 9. 1907.
24 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 47, 20. 11. 1907.
25 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 155, 15. 12. 1909.

Das schreckliche Eisenbahnunglück in Müllheim, Baden / Hauptstr.: Basel-Freiburg / 20 Tote, 30 Schwerverletzte (1911)

bil / Die Ankunft und Abfahrt in New-York (FR 1908) ein »phänomenales Ereignis« sei, von dem »die Zeitungen aller Länder sprechen«,[26] so hatte die Kinematographie laut Inserat der Deutschen Bioscop die illustrierte Wochenpresse an Schnelligkeit sogar überholt. Auch hier kam es nicht zu einer Preiserhöhung: Der Film kostete »inkl. Virage Mk. 65,–«.

Einen besonderen Stellenwert hatten Aktualitäten von Unfällen und Katastrophen. Sie illustrierten sensationelle Geschehnisse und suggerierten eine emotionale Nähe zum Geschehen. Doch konnte die Filmkamera die Katastrophe selbst nicht aufnehmen: Sie kam immer erst, um die Folgen zu zeigen. Das schreckliche Eisenbahnunglück in Müllheim, Baden / Hauptstr.: Basel-Freiburg / 20 Tote, 30 Schwerverletzte (1911, P: Weltkinematograph) bietet ein gutes Beispiel: Ein Zugunglück ist nicht vorhersehbar – die Filmkamera kann nur den Unfallort und die entgleisten und deformierten Waggons zeigen. In der ersten Einstellung fährt jedoch ein kurzer Personenzug mit hoher Geschwindigkeit an der Kamera vorbei durchs Bild. Soll er den Zug vor dem Unglück repräsentieren?

26 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 62, 4. 3. 1908.

Eine Art nachträglich aufgenommene ›Archivaufnahme‹, die dem Publikum den Zug in noch intaktem Zustand vor Augen führen soll? Die Montage der ›Bilder‹ jedenfalls suggeriert, dass der Zug vor und nach dem Unglück zu sehen ist. Dass auch die entgleisten Trümmer später in fast der gleichen Kadrierung gezeigt werden, verstärkt diesen Eindruck. Die Kamera schwenkt in verschiedenen Totalen am Wrack des Zuges entlang. Die Deformationen des Metalls ergeben dabei surreal anmutende Bilder. Zudem werden die Trümmer von uniformierter und bewaffneter Polizei bewacht; auch viele Helfer tragen militärische Arbeitsdrilliche und Mützen. Die Zivilisten tragen überwiegend keine Arbeitskleidung. Die Toten und Verletzten scheinen bereits geborgen worden zu sein, doch schickt sich niemand an, das Wrack, das die Hauptstrecke zwischen Basel und Freiburg blockiert, zu bergen. Niemand wird bei Aufräumarbeiten gezeigt. Viele Männer stehen an dem Wrack herum: Sie betrachten die Wrackteile und tauschen sich darüber aus oder präsentieren sich der Filmkamera.

Was also zeigt diese Aktualität ihrem Publikum? Ohne Zwischentitel müssen alle Einstellungen auf den Haupttitel bezogen werden. Dieser verspricht aber mehr als die Bilder halten: Von Toten und Verletzten ist im Film nichts zu sehen; von Aufräum- und Bergungsarbeiten auch nicht. Keine der Aufnahmen ist nur annähernd sensationell oder spektakulär – ohne zusätzliche Erläuterungen sind sie kaum zu verstehen. Sie wurden dem Publikum offenbar während der Vorführung von einem Kinoerklärer gegeben oder sie erübrigten sich aufgrund der Berichterstattung in den Printmedien. Da der Titel dieser Aktualität in der Branchenpresse nicht erscheint, ist ohnehin davon auszugehen, dass die Freiburger Weltkinematograph sie nur lokal oder regional vermarktet hat. Die näheren Begleitumstände des Unglücks dürften dem Publikum in der Region bekannt gewesen sein. Als historisches Bilddokument sind die Aufnahmen neu zu kontextualisieren, was nur durch Recherchen vor Ort zu bewerkstelligen ist.

Ein Gegenbeispiel ist Vernichtung des Motorluftschiffes Erbslöh (1910),[27] ebenfalls eine Aktualität der Weltkinematograph, die sich auf den Absturz am 13. Juli 1910 in Leichlingen bezieht. Dabei fanden »fünf Wuppertaler Pioniere der Luftfahrt«[28] den Tod. Der Aktualitätenfilm begleitete eine breite Presseberichterstattung. Das Kinematographenpublikum war wohl über die Ereignisse orientiert. Am Unglücksort hatte sich eine große Menschenmenge eingefunden, welche die Bergung des Wracks mit großem Interesse verfolgte. Darunter waren auch viele Kinder, die sich nicht recht entscheiden konnten, ob das Wrack des Luftschiffs oder die Filmkamera für sie interessanter war.

Die Aktualität hält eine Balance zwischen dem medialen Spektakel eines Luftschiffabsturzes und dem Bericht über die Bergungsarbeiten, die das eigentliche Thema der Aufnahmen sind: Arbeiter und Feuerwehrleute demontieren die Trümmer des Luftschiffs. Sie verfügen nicht über spezialisierte Werkzeuge, sondern versuchen mit bloßen Händen und zufällig gefundenen Balken, die ineinander verwundenen Stahlteile zu entwirren. Es sind keine Schneidbrenner, Metallsägen, Stemmeisen oder auch nur Hämmer zu sehen. Die Kamera kommt diesen

27 Birett 1991, S. 695; dasselbe Sujet ist auch von der PAGU angeboten worden: Katastrophe Erbslöh und Zeppelin Zwei (1910), vgl. Birett 1991, S. 345.

28 Hinrichs in: http://www.erbsloeh.org/luftschiff.htm, 15. 11. 2002. Vgl. auch Schröder 1997, bes. S. 70–99.

Arbeiten auffällig nahe, so dass die körperlichen Anstrengungen der Arbeiter deutlich zu sehen sind. Es war nicht zu verhindern, dass einige Schaulustige vor der Kamera zu posieren beginnen oder sich vor ihr aufstellen wie vor einem Fotografen. Auch hier fehlen Zwischentitel, die den Gang der Ereignisse erläutern. Das Unglück selbst ist, anders als der Titel des Films suggeriert, nicht zu sehen. Die Operateure der Weltkinematograph hatten lediglich das ›Glück‹, zu einem Zeitpunkt in der Nähe zu sein, als Berichtenswertes geschah.

Kinematographische Aktualitäten können die Vorgänge von Unglücken und Katastrophen zwar nicht unmittelbar wiedergeben, aber durch Trickaufnahmen nachstellen und veranschaulichen. Katastrophe des Zeppelinschen Luftschiffes (1910, P: Duskes)[29] bebildert den Absturz von »Zeppelin Zwei« in einer Tricksequenz, bevor einige Realaufnahmen den Abtransport der Trümmer zeigen. Die Tricksequenz fungiert als visuelle Vergegenwärtigung. Sie ist nicht als Versuch einer realistischen Inszenierung zu verstehen, die dem Publikum den Eindruck vermitteln soll, am Absturz selbst teilzuhaben. In ähnlicher Weise hat der Regisseur Mime Misu in seiner Spielfilmrekonstruktion In Nacht und Eis (1912, P: Continental Kunstfilm)[30] die Kollision von »Titanic« und Eisberg für das Publikum mit Modellen nachgestellt, um eine Anschauung des Hergangs zu vermitteln. Dieser Modelltrick sollte den illusionistischen Eindruck eines wirklichen Geschehens evozieren. Die Tricksequenz fungierte als bloße Repäsentation des tatsächlichen Geschehens, als Zusatzinformation.

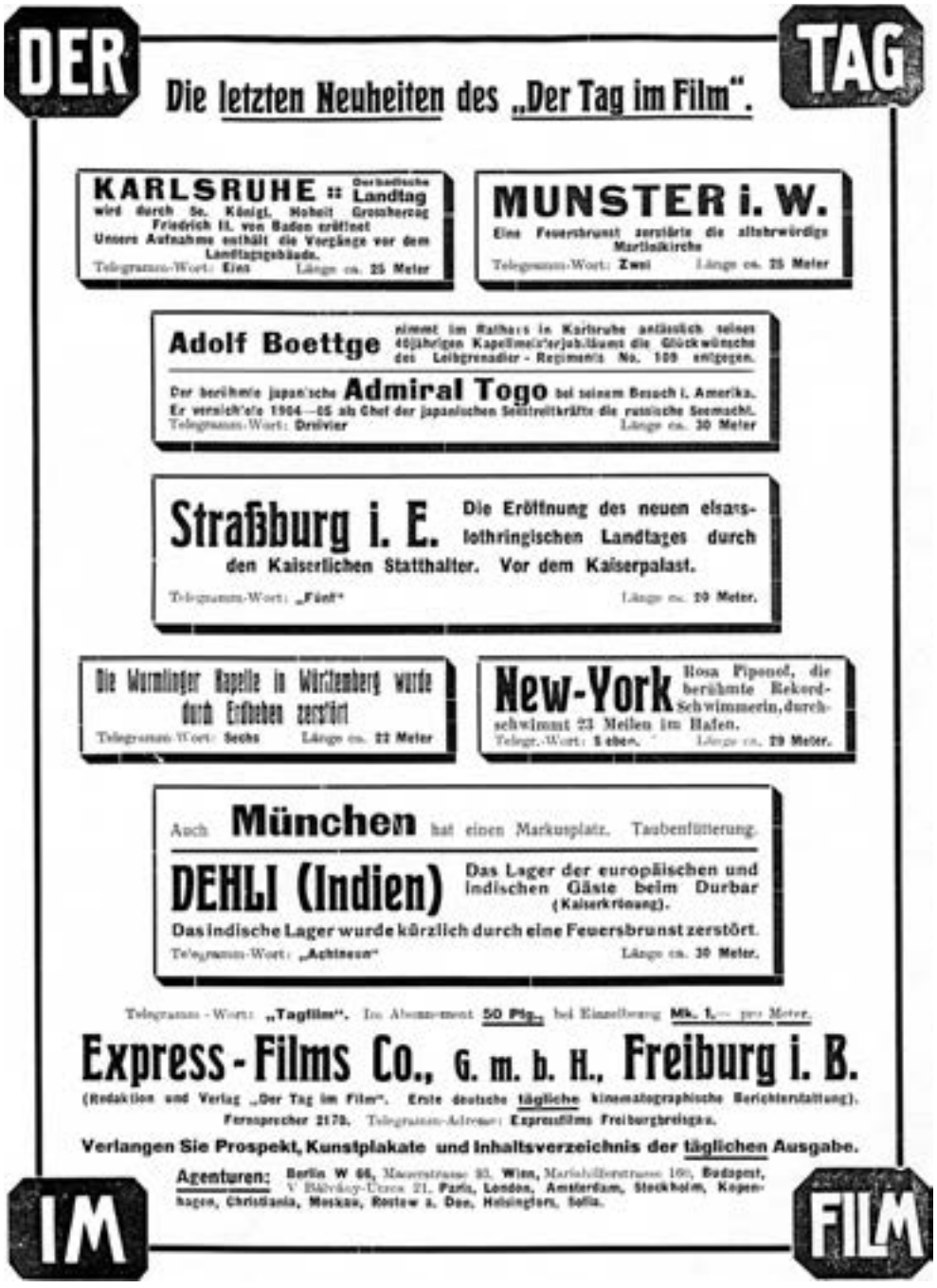
In einigen wenigen Fällen gelang es Operateuren, am Ort einer Katastrophe einzutreffen, während diese noch andauerte. In einem auf 1912 datierten Fragment des Pathé-Journal aus der Desmet-Sammlung des Filmmuseums (Amsterdam) ist das Feuer eines großen Gebäudekomplexes in Hoboken, NY, enthalten: »Big Fire Destroys Buildings« ist ein ungewöhnlicher kinematographischer Bericht, weil das Feuer noch loderte, als gedreht wurde. Normalerweise erfassen frühe Aktualitäten nur die Auswirkungen von Unglücken und Katastrophen: Trotz gegenteiliger Beteuerungen ist die Kinematographie ein eher langsames Medium.

Überlieferte Filmaufnahmen von Katastrophen machen außerdem deutlich, dass ihre Verständlichkeit bei der Vorführung auf Erläuterungen eines Kinoerklärers angewiesen war. Sie mussten schnell entwickelt, kopiert und ausgeliefert werden, so dass für die Fabrikation erklärender Zwischentitel oft keine Zeit mehr blieb. Was für alle in den Archiven erhaltenen Aufnahmen des frühen Kinos zutrifft, gilt für Aktualitäten ganz besonders: Es handelt sich um Relikte von Aufführungen. Ihre Vorführung ohne Kommentierung bleibt unvollständig.

Wochenschauen

Ab 1910 wurden deutsche Ausgaben französischer Wochenschauen angeboten, nämlich das Pathé-Journal, die Gaumont-Woche und das Eclair-Journal. Am 15. November 1911 erschien erstmalig Der Tag im Film, eine »Erste deutsche tägliche kinematographische Berichterstattung« (Untertitel), die von der Freiburger

29 Birett 1991, S. 345.
30 Vgl. Bottomore 2000, S. 115–123; Wedel 2002.



Der Kinematograph, Nr. 265, 24. 1. 1912

Express-Films lanciert wurde. 1914 wurde die Eiko-Woche gegründet, die in enger Zusammenarbeit mit dem Scherl-Verlag erschien und von diesem auch als »lebende Berichterstattung des Berliner Lokal-Anzeigers«[31] beworben wurde. Weitere deutsche Wochenschaugründungen erfolgten nach dem Beginn des Ersten Weltkriegs, was die Bedeutung dieses Aktualitätengenres für die Kriegspropaganda unterstreicht.

Anfang September 1914 brachte Messter Dokumente zum Weltkrieg heraus, die ab Oktober unter dem Titel Messter-Woche fortgeführt wurden. Oskar Messter nutzte seine Stellung bei der Pressestelle des Stellvertretenden Generalstabs, um seine geschäftlichen Beziehungen auf Österreich-Ungarn und den Balkan auszudehnen. Dies führte ab 1915 zu einem joint venture mit der Sascha Filmindustrie und zur Gründung der gemeinsamen Sascha-Messter-Kriegsberichte. Messter war in der Lage, seine Wochenschau auch im besetzten und neutralen Ausland abzusetzen. Nach eigenen Angaben wurden die Ausgaben der Messter-Woche regelmäßig von 34 Millionen Menschen gesehen: In Deutschland allein will Messter 10,4 Millionen Zuschauer gehabt haben, in Österreich 5,1 Millionen, in den USA 6 Millionen, in Argentinien 2,5 Millionen, in Rumänien 1,8 Millionen, in der Türkei 1,75 Millionen, in Schweden 1,3 Millionen und in Ungarn 1,2 Millionen.[32] Ob diese Zahlen stimmen oder nicht: Die Messter-Woche dürfte die erfolgreichste deutsche Wochenschau während des Ersten Weltkrieges gewesen sein. Sie wurde nach dem Krieg noch bis 1922 unter dem Dach der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft (DLG) weitergeführt.

In ihrer ästhetischen Kurzform rekurrierten die Berichte der Wochenschauen auf die Praxis der ›lebenden Photographien‹. In Deutschland stellte Oskar Messter bereits ab 1897 Aktualitäten für die ›Optische Berichterstattung‹ her. Im »Bilder-Verzeichniss« des »Special-Catalog No. 32« seiner Firma[33] steht unter den 84 aufgeführten »Bildern« als erste Aktualität die Bilder-Serie der Centenarfeier am 22. und 23. März 1897 zu Berlin, die in zehn einzeln bestellbaren Aufnahmen die Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag von Kaiser Wilhelm I. wiedergab. Es folgt eine Reihe nicht-fiktionaler Filme mit überwiegend militärischem Inhalt. Eine der frühesten noch erhaltenen Messter-Aufnahmen ist Festball der Berliner Presse (1899),[34] die ein nicht enden wollendes Defilee der Festgäste in Abendroben zeigt, das sich ohne Erläuterung nur den Zuschauern erschloss, welche die auf der Leinwand Erscheinenden von Angesicht kannten.

Von diesen ›Ansichten‹ der Jahrhundertwende führt über die ›Optische Berichterstattung‹ der Varietékinematographie ein direkter Weg zu den in mehreren ›Bildern‹ aufgenommenen Aktualitäten in den Kurzfilmprogrammen der ortsfesten Kinos. Nicht-fiktionale Aufnahmen von Ereignissen gewannen ab etwa 1906 erheblich an Länge. Obwohl ihre Struktur an Komplexität zunahm, repräsentierten sie ihre Sujets aber nicht so, dass sie ohne Erklärung verständlich waren. Auch in ihrer komplexeren Struktur blieben diese Filme der »Ästhetik der ›Ansicht‹« verhaftet.

31 Inserat im Berliner Lokal-Anzeiger, 21. 2. 1915, zit. n. Wippermann 1971, S. 269.
32 Schätzzahlen nach: Messter 1936, S. 133.
33 Special-Catalog No. 32, 1898 (ND 1995), S. 68–86.
34 Der Film erscheint bei Birett 1991 nicht. Er hat keine Titelkarte, keine Zwischentitel, keinen Endetitel. Zuschreibung und Datierung erfolgten im BA-FA.

Ein anderer Weg führte von der ›Optischen Berichterstattung‹ zum Einzelsujet der frühen Wochenschauen. Diese waren zunächst Kompilationen von einzelnen Aktualitäten, die aus jeweils einer oder einigen wenigen Filmaufnahmen bestanden und durch Zwischentitel voneinander getrennt waren. Das Pathé Journal kündigte z. B. für den 15. Dezember 1910 folgende »Bilder« an: »Die Souffragettes in London – Die Krise im Orient – Ankunft der Südpolarexpedition in Melbourne – Wahlkampagne in England – Ferner einige Aufnahmen aus Deutschland.«[35] Das sind Themen mit einem weiten Spektrum, Themen aus aller Welt. Dass die »Aufnahmen aus Deutschland« nicht näher spezifiziert sind, lässt nicht auf geringere Attraktivität schließen.

Allerdings wurde 1911 in Deutschland ein Ungenügen am Zustand der kinematographischen Berichterstattung empfunden, das nationalistisch aufgeladen war. Hermann Häfker klagte darüber, dass er es »bei aller anderen ›optischen Berichterstattung‹ […] am schmerzlichsten zu fühlen [bekomme], dass wir kinematographisch von den Brosamen des Auslandes leben.« Die britischen Sportereignisse, die französischen »Staatsaktionen« fesselten ihn nicht. Er verlangte nach dem »wirklich wertvollen Kinojournal«. »Es könnte nur erreicht werden, wenn die besseren Kinos aller Welt, zunächst aber Deutschlands, sich zusammentäten und ein Zentralbureau für Vermittlung aktueller Kinoaufnahmen dieser Art gründeten.«[36]

Wenig später zeigte die Reaktion des »Kinematograph«-Autors A. J. Storfer auf die Gründung von Der Tag im Film, dass solche Gedankengänge kein Einzelfall waren. Aus dem Wunsch heraus, dass in regelrechten »Zeitungs-Kinos« dereinst sich »der Vielbeschäftigte […] im Vorbeigehen für ein Viertelstündchen« über die aktuellen Ereignisse informieren werde, schlug er vor, dass es zu »einer geographisch-politisch bedingten Arbeitsteilung mit gegenseitigem Austausch« kommen müsse, die nach dem Vorbild der »grossen offiziösen Telegraphenagenturen« funktionieren könnte.[37]

Beide Autoren bekundeten ihre Unzufriedenheit mit den Wochenschauen (Storfer behauptete gar, dass die Gaumont-Woche und das Pathé-Journal wegen ihrer »redaktionellen Starrheit« nicht sehr erfolgreich seien). Beide sahen die Lösung in international operierenden Bild- und Filmagenturen, was allerdings ein hohes Maß an Organisation erforderte. Beide deuteten an, dass die Herstellung und schnelle Verbreitung aktueller Filme zur Hebung der Programmqualität führen und den Kinematographentheatern neue Publikumsschichten zuführen würde.

Es gab allerdings auch andere Möglichkeiten, um an neue Sujets heranzukommen. Ein unscheinbarer Zusatz am Ende des zitierten Pathé-Inserats lässt ahnen, dass die Wochenschauredaktion nach Material suchte: »Alle uns eingesandten Negative werden in unserer Berliner Fabrik sofort entwickelt und so schnell wie möglich zum Versand gebracht.«[38] Diese Zusage war offenbar an Kinobesitzer gerichtet, die ihre selbst gedrehten Lokalaufnahmen von Pathé bearbeiten ließen, oder an Operateure, die für unterschiedliche Auftraggeber Aufnahmen machten, aber keine eigenen Labors hatten. Pathé wollte über Laborleistungen an Sujets

35 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 207, 14. 12. 1910.
36 Häfker 1911.
37 Vgl. Storfer 1911.
38 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 207, 14. 12. 1910.

Pathé-Journal – Endetitel

und womöglich an fertige Aufnahmen über berichtenswerte Ereignisse herankommen – ähnlich wie wenig später die Express-Films, die zur Bestückung ihres Aktualitätendienstes Der Tag im Film dazu aufforderte, »bei wichtigen Ereignissen in Ihrer Stadt oder Umgebung« sofort die Firmenzentrale in Freiburg zu benachrichtigen. Im Januar 1911 wurde Pathé deutlicher: »Wir bitten unsere werten Abonnenten des Pathé-Journals höflich, uns stets benachrichtigen zu wollen, sobald sich irgend ein interessantes Ereignis bietet, das für das Pathé-Journal geeignet erscheint, und wenn möglich, die Genehmigung zur Aufnahme nachzusuchen. Wir unsererseits sind stets gerne bereit, Begebenheiten, die einiges Interesse versprechen, sofort durch unseren Operateur aufnehmen zu lassen.«[39]

Der Tag im Film

Die 1911 von einfallsreichen Inseraten begleitete Gründung von Der Tag im Film war der erste groß angelegte Versuch eines deutschen Filmherstellers, mit seriellen Aktualitäten auf dem Markt Fuß zu fassen. Die Strategie der Express-Films unterschied sich wesentlich von der ihrer Konkurrenten: Der Tag im Film war keine konfektionierte Folge von Wochenschausujets, die den Kinobetreibern als Ganzes angeboten wurde. Der Tag im Film bestand aus mehreren, jede Woche neu zusammengestellten Kurzfilmen. Die Distribution war flexibel: Die Auswerter konnten zu einem Rabatt von 50 % das Gesamtprogramm abonnieren oder einzelne Aktualitäten für ihr Programm auswählen.

Die Inserate für Der Tag im Film betonten die Vorzüge der vermeintlich täglichen Berichterstattung, die angeblich sogar der Tagespresse überlegen sein sollte. Es liest sich wie eine Antwort auf die Sujetlisten, die Pathé seit einiger Zeit veröffentlichte, wenn nachdrücklich darauf verwiesen wird, dass Der Tag im Film schneller sei als »jede ausländische Konkurrenz, weil er in Deutschland hergestellt wird«, und dass er »hauptsächlich diejenigen Vorgänge« bringe, die »jeder Deutsche zu sehen wünscht, weil er ein deutsches Unternehmen ist.«[40] Tatsächlich sind deutsche Sujets in den Annoncen, welche die Einzelsujets ausführlich darstellen, stark übergewichtet: So brachte die Ausgabe vom 13. Dezember 1911 Berichte aus Karlsruhe, Münster i. W., Straßburg i. E., Württemberg und München, dagegen nur einen Sportbericht aus New York, einen Bericht aus Delhi und einen weiteren über den Besuch des japanischen Admirals Togo in den

39 Inserat in: Erste Internationale Filmzeitung, 6. Jg., Nr. 22, 7. 1. 1911.
40 Ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 257, 29. 11. 1911.

Der Tag im Film, aus: Der Kinematograph, Nr. 265, 24. 1. 1912

USA.[41] Eine Woche später waren die Anteile ausgewogen: Drei Sujets stammten aus Deutschland und drei aus dem Ausland.[42] Sportberichte waren häufig, ebenso wurde die Prominenz aus Politik und Adel gern bei repräsentativen Auftritten gezeigt. Auch Katastrophen gehörten zu den bevorzugten Sujets. Vorhandene Aufnahmen ließen sich durch Erläuterungen aktualisieren. »Das Lager der europäischen und indischen Gäste beim Durbar (Kaiserkrönung)« wurde z. B. mit dem Zusatz versehen: »Das indische Lager wurde kürzlich durch eine Feuersbrunst zerstört.«[43]

Der Tag im Film schien die anspruchsvollen Forderungen Häfkers und Storfers im Alleingang einzulösen. Mehrfach behauptete Der Tag im Film, »an allen grösseren Plätzen seine eigenen, technisch gut gebildeten Kinematographisten«[44] zu unterhalten. Ein weiteres Inserat nannte Filialen in Berlin, Wien, Budapest, Paris, London, Amsterdam, Stockholm, Kopenhagen, Kristiania [heute: Oslo], Moskau, Rostow am Don, Helsingfors und Sofia.[45] Auch Beispiele für Schnelligkeit und Leistungsfähigkeit wurden gegeben: »Der Tag im Film sandte seinen Kunden in der Nacht vom Freitag, den 28. Dezember die Kaiserkrönung in Indien in der Länge von 40 Metern für nur M. 20,– und war also *Der Erste*, der zufolge seiner, in der ganzen Welt umfassenden Organisation imstande war, dieses historische Ereignis dem Publikum anzubieten.«[46]

Eiko-Woche

Mit der Gründung der Eiko, deren Handelsregistereintrag vom 17. Juli 1912 datiert,[47] trat ein weiterer deutscher Anbieter auf, der sich noch vor Beginn des Ersten Weltkriegs mit einem differenzierten Angebot aus fiktionalen und nicht-fiktio-

41 Vgl. ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 259, 13. 12. 1911.
42 Vgl. ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 260, 20. 12. 1911.
43 Ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 259, 13. 12. 1911.
44 Ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 257, 29. 11. 1911.
45 Erstes Inserat für Der Tag im Film in: LichtBildBühne, Nr. 46, 18. 11. 1911.
46 Ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 264, 17. 1. 1912. Vgl. dazu Kap. 5.3.
47 Vgl. Der Kinematograph, Nr. 290, 17. 6. 1912.

Der Tag im Film: Operateure, aus: Lichtspieltheater-Besitzer, 30. 11. 1911

nalen Filmen etablieren konnte. Unter den nicht-fiktionalen Aufnahmen der Eiko fallen die vielen deutschen Sujets auf, die Städten und Landschaften gewidmet waren oder auch technischen Leistungen, wie etwa Eine hydraulische Hebe-Schleuse (1914) oder Bau einer Talsperre (1914).[48] Ab Mitte März 1914 wurde die Eiko-Woche beworben.[49] Für den 27. März wurde die erste Ausgabe angekündigt, mit Sujets ›vaterländischen‹ Inhalts: »[…] und bringt u. a. glänzend gelungene Aufnahmen von Ihr. Majestät der Kaiserin in Braunschweig, Sr. Kaiserlichen Hoheit dem Kronprinzen bei Besichtigung einer Pfadfinderübung etc. etc.«[50] Wenig später wurde die Sujetauswahl der Eiko-Woche erläutert: »In interessanter, abwechslungsreicher Auswahl bringt sie das Neueste vom Tage in schönen, wirkungsvollen Bildern. So wird man endlich dem längst empfundenen Bedürfnis nach einer Filmschau gerecht, die in erster Linie deutsche Tagesereignisse berücksichtigt.«[51]

Die Eiko-Woche etablierte sich gerade rechtzeitig vor Beginn des Ersten Weltkriegs. Bereits am 2. September ließ die Firma verlauten: »Die Firma Eiko in Berlin erhielt die Erlaubnis, in der Front Aufnahmen zu machen und hat ihre Operateure bereits hinausgesandt. Zweifellos werden diese Films besonders gute Erfol-

48 Hydraulische Hebeschleuse bezieht sich auf ein Bauwerk in Peterborough, CN; Bau einer Talsperre bezieht sich auf ein Bauwerk in Burrinjuck, Nordsüd-Wales (vgl. Birett [2002]).

49 Vgl. Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 377, 18. 3. 1914.

50 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 378, 25. 3. 1914.

51 Neue Films. In: Der Kinematograph, Nr. 380, 8. 4. 1914.

Eiko-Woche – Der Kinematograph, Nr. 378, 25. 3. 1914

ge in allen Theatern erzielen.«[52] Keine Vorkriegsausgabe der Eiko-Woche ist komplett erhalten. Die wenigen Fragmente zeigen, dass die Einzelsujets auf die Ästhetik der frühesten Aktualitäten rekurrieren. Sie gleichen »lebenden Photographien«, indem sie für sich stehen, oft in einer Aufnahme mit feststehender Kamera gedreht, knapp eine Minute dauern, und vor allem Staatsbesuche, Sportveranstaltungen, militärische Übungen und Paraden zeigen.

Mit Kriegsbeginn wurden auf Betreiben des Verbandes zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie alle Filme der Tochterfirmen von Pathé, Gaumont und Eclair beschlagnahmt und ihre Filialen unter Zwangsverwaltung gestellt. Damit waren die ausländischen Wochenschauen weitgehend beseitigt.[53] Die Sujets der Eiko-Woche wandelten sich: Die Edition der Aufnahmen verfolgte nun den Zweck einer Beweisführung. Unter dem Archivtitel Eiko-Woche ist im Bundesarchiv-Filmarchiv z. B. eine Ausgabe aus dem Spätherbst 1916 archiviert, deren erster Titel lautet: »Die Proklamation des neuen Königreichs Polen, Warschau, 5. November 1916.« Das viereinhalbminütige Fragment ist in mehrere Segmente aufgeteilt, die aus Stimmungsbildern vor und nach der Proklamation bestehen. Von der Proklamation selbst ist kaum etwas zu sehen. Dafür aber einige Straßenbilder, ein Umzug von Studierenden, eine Versammlung im Innenhof des Stadtschlosses, bevor oder nachdem das Königreich Polen offiziell ausgerufen wurde. Es ist nicht geklärt, ob diese Überlieferung zu einer Art Sonderausgabe aus gegebenem Anlass gehört oder als eigenständiger Beitrag zu gelten hat.

Typischer erscheint die Eiko-Woche 9/1914, die am 31. Oktober 1914 vom Polizeipräsidium Berlin freigegeben wurde. Die zehn Sujets waren ausweislich der Zensurkarte nach einem dramaturgischen Konzept geordnet: Zunächst wird gezeigt, wie die kaiserliche Armee für die Verwundeten sorgt, die von Berlin aus die Oder aufwärts verschifft werden und die von dem »daselbst als Arzt tätigen Dr. Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern«[54] versorgt werden. Ein langer Schwenk über »ein Munitionslager im Walde« soll für einen schier unendlichen Nachschub

52 Aus der Praxis. In: Der Kinematograph, Nr. 401, 2. 9. 1914.
53 Vgl. Voigt 2000, S. 57.
54 Der Hochadel wurde von der Eiko-Woche mehrfach im Zusammenhang mit der Betreuung Verwundeter gezeigt, vgl. die Inserate in: Der Kinematograph, Nr. 441, 6. 6. 1915, oder Nr. 448, 28. 7. 1915.

der deutschen Truppen mit Munition stehen. Dann fährt der »feindliche Dampfer ›Albanese‹ mit Kriegskonterbande an Bord nach den Dardanellen unterwegs« durchs Bild. Angeblich wurde der »mit neutralen Farben« bemalte Dampfer im Hafen von Messina beschlagnahmt. So illustriert die Eiko-Woche die ›Verschlagenheit‹ des Feindes und die ›Wachsamkeit‹ der eigenen Marine und lässt die geografischen Dimensionen erahnen, die der drei Monate währende Krieg inzwischen angenommen hat. Zwei weitere Sujets sollen belegen, dass es britischen Soldaten in deutscher Kriegsgefangenschaft gut geht. Einige Schotten, die »wegen ihrer kurzen Röcke von unseren Soldaten ›Ballettratten‹ genannt werden«, sind bei entspannter Gartenarbeit zu sehen. Einige Kameraschwenks führen die von der russischen Armee gesprengte Eisenbahnbrücke bei Czenstochau vor. Die deutsche Armee zeigt sich im besetzten Belgien als großzügiger Helfer während einer Hochwasserkatastrophe: Die »[v]on unseren Pionieren hergestellte Schwimmbrücke über die überschwemmten Gebiete in Belgien« ist nur kurz im Bild. Eine mehrfach abgeschwenkte deutsche Artilleriebatterie soll die Feuerkraft der deutschen Armee belegen, ist aber offensichtlich während eines Manövers aufgenommen, denn die Soldaten und Offiziere geben sich während der Aufnahme betont gelassen und nehmen sich bisweilen Zeit, in die Kamera zu schauen. Eine heitere Karikatur beschließt die Wochenschau. Die Zensurkarte belegt, dass ursprünglich ein weiteres Sujet (»Schwere Artillerie auf dem Vormarsch gegen die Nordseeküste«)[55] für diese Ausgabe der Eiko-Woche vorgesehen war, das die Militärzensur jedoch verboten hat.

Eiko-Woche 35/1915 insistiert darauf, dass die Versorgung der deutschen Soldaten am »östlichen Kriegsschauplatz« ausgezeichnet sei. Die »Proviantverteilung am Bahnhof von Tomaczow« wird durch Aufnahmen ergänzt, in denen große Mengen Brot sowie komplette Rinder- und Schweinehälften abgeladen werden. Deutsche Soldaten sind mit dem »Ausbessern einer Landstraße unter Verwendung einer russischen Dampfwalze« beschäftigt: Erneut ist die deutsche Armee im besetzten Gebiet bei einer Hilfsaktion zu sehen. Dass sie sich dafür erbeuteter Maschinen bedienen kann, bezeugt die Überlegenheit der deutschen Kriegsführung. Aus dem verbündeten Österreich-Ungarn wird die »Eröffnung der Kriegs- und volkshygienischen Ausstellung« in Budapest berichtet, die mit der Schirmherrin Erzherzogin Augusta sowie mit Graf Stefan Tisza zwei Vertreter der gesellschaftlichen Eliten ins Bild rücken. Verbundenheit von Front und Heimat repräsentieren die beiden Sujets: »König Ludwig bei der Vereidigung des ungedienten Landsturms« und »Parade der Jugendwehr nach einer Felddienstübung«: Während deutsche Armeen im Feld stehen, bereiten sich die wehrfähigen Männer zu Hause auf ihren Kampfeinsatz vor.

Als Eiko-Woche 46 (wahrscheinlich aus dem Jahr 1916) wird im Bundesarchiv-Filmarchiv eine Kopie geführt, die mit einer gestellten Aufnahme Sven Hedins während eines Besuchs in Berlin beginnt und dann Bilder vom Kriegsschauplatz in Galizien zeigt. Das Fragment hat russische Zwischentitel. Es war für die Auswertung in besetzten Gebieten vorgesehen. Die Bilder zeigen die gute Versorgung der Landbevölkerung mit Lebensmitteln, die Betreuung verletzter Kriegskameraden und einige sehr dynamische Szenen an Bord eines Minenlegers. Es folgen

55 Alle Zitate nach den Zwischentiteln.

weitere Szenen von Schlachtfeldern nach dem Kampf, Manöverbilder und schließlich einige Aufnahmen aus Ägypten. Der Status der Überlieferung ist unklar. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Kompilation aus zwei unterschiedlichen Ausgaben der Eiko-Woche.

Ohnehin sollte der Begriff ›Wochenschau‹ nicht darüber hinwegtäuschen, dass die wenigsten Ausgaben tatsächlich Wochenaktualität erreichten. In einer Analyse der Eiko-Woche Nr. 36/1915 weist Klaus W. Wippermann nach, dass die in Frage stehende Ausgabe einen Berichtszeitraum von »mindestens einem Monat: von Ende März bis Anfang Mai 1915«[56] umfasste. Vorausgesetzt, dass dies der üblichen Praxis entsprach, lassen sich Rückschlüsse auf die Rezeption von Wochenschauen vor allem in Deutschland ziehen. Immerhin war das Publikum im Reich durch Zeitungen und Erzählungen von Fronturlaubern recht gut über das Frontgeschehen informiert. Zum allgemeinen Problem der Glaubwürdigkeit der Bilder addierte sich noch das Problem ihrer mangelnden Aktualität. Hinzu kommt, dass das Publikum die Authentizität der Bilder mit der Zeit mehr und mehr anzweifelte. Für eine mobilisierende Kriegspropaganda erwies sich das Medium Wochenschau bereits sehr früh als nur mäßig geeignet. Dennoch enthielten die kommerziellen Kinoprogramme der Kriegszeit stets eine Wochenschau.

Die Eiko-Woche, die ihre Ausgaben ab 1914 durchnummerierte, stellte ihr Erscheinen mit Nummer 224 kurz vor Ende des Krieges ein. Als einzige deutsche Wochenschau überlebte die Messter-Woche das Kriegsende: Sie erschien bis 1922 unter dem Dach der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft. Die Eiko-Woche war die einzige ernst zu nehmende Konkurrenz für die etwas später gegründete Messter-Woche.

Messter-Woche

Trotz ihrer Unterstützung durch militärische Stellen[57] war die Messter-Woche im gleichen Dilemma wie die Eiko-Woche (der sie hinsichtlich Inhalt und Länge sehr ähnelt): »Die Masse der Aufnahmen dieser Wochenschauen stellte das Hinterland mit Idyllen aus dem Etappenleben dar. Von der Front wurden fast niemals Aufnahmen gebracht. Die jeweiligen Kriegsereignisse wurden lediglich durch Bilder der führenden Militärs repräsentiert. Ein wirkungsvoller Filmschnitt war unbekannt, die Kameraeinstellungen waren unbeweglich, die Sujets eintönig. Um die Wochenschauen attraktiver und publikumswirksamer zu gestalten, wurden feuilletonistische Zusätze eingeschoben. Dies geschah mittels gezeichneter Karikaturen und durch Bilderrätsel. Auch versuchte man, in den Zwischentiteln jene Aktualität bzw. Sensation auszudrücken, die in den Aufnahmen selbst nicht zu sehen war. Die Hersteller scheuten sich nicht, den Wochenschauen faksimilierte Telegramme von Filmoperateuren voranzustellen, die bei den Zuschauern den Eindruck besonderer ›Frontnähe‹ und ›Gefahr‹ erwecken sollten.«[58]

Diese Darstellung mag in den kameratechnischen Details übertrieben sein – so finden sich Kameraschwenks in großer Zahl, vor allem, wenn es darum geht,

56 Wippermann 1970, S. 4.
57 Vgl. Oppelt 2002, S. 110.
58 Voigt 2000, S. 58.

das Ausmaß feindlicher Zerstörungen oder den ›grenzenlosen‹ eigenen Material- oder Personalnachschub zu zeigen.

Sie gibt aber die Routine der Kriegswochenschauen recht genau wieder, wie sich an der einzigartigen Überlieferung von insgesamt sechs aufeinander folgenden Ausgaben der Messter-Woche aus dem Herbst 1915 ablesen lässt. Es handelt sich dabei um die Semana Messter Nr. 43–48/1915, eine Auslandsausgabe mit portugiesischen Zwischentiteln,[59] die im Imperial War Museum in London archiviert ist.

Der Kinematograph, Nr. 603, 24. 7. 1918

An dieser Folge von Einzelausgaben fällt auf, dass die Zwischentitel zwar oft exakte geografische, nie aber nachvollziehbare Datumsangaben machen. Auch werden immer wieder hohe Militärs oder Vertreter des Adels genannt, die mit militärischen Einheiten zusammentreffen: »Seine Hoheit, der Kavalleriegeneral von Laffert mit seinem Regiment«, »der schweizer Oberbefehlshaber, General Wille, nach seiner Truppenbesichtigung«, »Prinz Ruprecht von Bayern besucht seine Truppen an der Front«, »Prinz Heinrich von Preussen besucht die russische Kirche in Kowno«. Während diese Zwischentitel sich in der Regel auf Publicity-Auftritte von mehr oder weniger prominenten Persönlichkeiten beziehen, die weder militärstrategische noch politische Bedeutung haben, suggeriert ein Titel zu Beginn der Nr. 45/1915 politische bzw. diplomatische Signifikanz: »Take Jonescu, der frühere rumänische Finanzminister, versucht das politische Klima in bezug auf Deutschland negativ zu beeinflussen.« Was folgt, ist eine gerade 20 Sekunden lange Aufnahme, die Jonescu und seine Gattin beim Verlassen eines Autos zeigt. Ein völlig neutrales Bild, wie es bei jedem offiziellen Auftritt gedreht werden konnte. Weder Ort noch Zeitpunkt der Aufnahme sind genannt. Die anti-deutsche Haltung ist nur dem einleitenden Zwischentitel zu entnehmen: ›Ton-Bildschere‹ avant la lettre.

Sehr oft zeigt die Semana Messter die Folgen feindlicher Zerstörungen. Vor allem die Verwüstungen von Kirchen werden als besonders verwerflich verurteilt. Zerstörungen hinter den eigenen Linien werden hingegen, so der Tenor der Aufnahmen, von der deutschen Armee sofort behoben. Besonders hervorzuheben ist hier ein Sujet in der Semana Messter 47/1915: »Über die Lys wurde

59 Unser Dank gilt Oliver Vogt, der die Zwischentitel für uns ins Deutsche übersetzt hat.

Semana Messter Nr. 44/1915

neben der zerstörten alten Brücke eine provisorische Brücke gebaut. Die Trümmer der alten Brücke schützen die neue vor feindlichem Beschuss.« Die darauf folgende Aufnahme ist nichtssagend: Sie zeigt zwei Soldaten bei abschließenden Arbeiten an einer schmalen Holzbrücke. Es ist der Zwischentitel, der den ironischen Unterton hereinbringt: Es nützt dem Gegner wenig, vorhandene Brücken zu zerstören, denn die deutschen Soldaten schaffen im Nu Ersatz. Zudem sorgen die Trümmer der zerstörten Brücke jetzt dafür, dass der Feind die Bewegungen auf der neuen Brücke nicht mehr einsehen und mit Artilleriebeschuss stören kann.

Ein zentrales Thema ist die Fürsorge für die Verwundeten, Kriegsgefangenen und die Toten, die keine der sechs Ausgaben auslässt. Dabei steht immer im Mittelpunkt, dass auch die Zivilbevölkerung sowie feindliche Kriegsgefangene gut behandelt werden. Die Palette der Sujets reicht von »Bei der Einnahme von Schützengräben wurde eine große Zahl englischer Gefangener gemacht«, über die »Ankunft von Verwundeten in einem Feldlazarett« bis zu »Kostenlose Verteilung von Fleisch an die Bedürftigen der Bevölkerung von Lille«. Diese drei Sujets werden in der Semana Messter 43/1915 direkt hintereinander geschnitten. Sie sollen belegen, dass sich die deutsche Armee – von ihren Feinden gerne als ›Hunnen‹ diffamiert – in jeder Hinsicht als zivilisiert erweist. Das demonstriert besonders ein Sujet der Nr. 44/1915: »Das Grab eines unbekannten französischen Soldaten, das von den deutschen Truppen gut gepflegt wird.« Im Bild ist ein sauber gefasstes,

Semana Messter 46/1915

bepflanztes und eingezäuntes Grab, das mit einem süddeutsch anmutenden Kreuz versehen ist. Ein Insert zeigt die Inschrift: »Hier ruht ein unbekannter französischer [Kämpfer?]« Ein Soldat ist dabei, Unkraut zu rupfen und kleine Steinchen aufzuklauben: Die deutsche Armee führt einen ›ehrenhaften‹ Krieg, indem sie auch die Gräber ihrer Feinde pflegt.

Das Fronterlebnis wird in Klischeebildern aus der Etappe vorgeführt: Soldaten bei Schanzarbeiten, bei der Erholung »auf einem Landgut«, beim Befüllen von Sandsäcken, beim Essenfassen etc. Gelegentlich wird auch ein Haustier gezeigt: »Ein vierbeiniger Freund hat Aufnahme bei deutschen Soldaten gefunden, die sich nun schon seit einem Jahr um ihn kümmern.« Eine gestellte Aufnahme zeigt zwei deutsche Soldaten, die mit einem Dackel spielen, für den sie im Schützengraben eine Hütte gebaut haben. So ist der Lieblingshund des Kaisers auch den Frontsoldaten ans Herz gewachsen.

Oft enden die Ausgaben der Semana Messter mit einer vermeintlichen Zuspitzung auf Aktivitäten an der vordersten Front. Die Zwischentitel suggerieren dabei Dramatik und Gefahr, was von den Aufnahmen jedoch nicht gedeckt wird: »Blick aus einem Schützengraben an vorderster Front, von wo man das feindliche Feuer erwidert«, »Alarm in den Schützengräben an vorderster Front. Die Soldaten sind bereit für einen Angriff auf die englischen Stellungen«, »Schützengraben an vorderster Front. Alarm«, »Angriff mit Handgranaten«. Die jeweils folgenden Bilder lösen die geweckten Erwartungen nicht ein. Zu deutlich ist zu sehen, dass

sich die Soldaten entweder in einer Übungssituation befinden oder dass die Szenen für die Kamera gestellt wurden.

Es erscheint rückblickend kaum vorstellbar, dass die Kriegswochenschauen ihren propagandistischen Zweck erreichten. Einerseits zeigt die Überlieferung der sechs fortlaufenden Ausgaben der Semana Messter, dass die Wochenschau für ihr Publikum keineswegs umfassend, aktuell und ›objektiv‹ berichtete. Wer sich auf Kriegswochenschauen als alleinige Informationsquelle verließ, war über den Krieg nur unzureichend unterrichtet. »Während die Zeitungen mit zunehmender Kriegsdauer auch über länger zurückliegende Ereignisse berichten konnten, durften einmal verbotene Kriegsaufnahmen zu keinem späteren Zeitpunkt mehr vorgeführt werden. Sie wurden meist unmittelbar nach der Zensur vernichtet. Der Rest wurde vom Generalstab in einem im Krieg angelegten Filmarchiv gelagert. […] Der Tod durfte nur in Verbindung mit Abbildungen von Kriegsgräbern erwähnt werden. Verwundete waren mit Verbänden und auf dem Wege der Genesung zu sehen. Es war verboten, moderne Waffen, wie bestimmte Schiffstypen, größere Kanonen, Flugzeuge, Vermessungsgeräte und dergleichen aufzunehmen. Diese Einschränkungen verhinderten das Drehen und Zeigen echter Kampfszenen oder anderer Kriegsaufnahmen, die das Publikum in der Heimat interessiert hätten.«[60]

Das Publikum verlangte nach einer Aktualität, welche die Wochenschauen nicht herstellen konnten. Die visuelle Kompetenz der Zuschauer verhinderte, dass den Fakes und Re-enactments der Wochenschau- und Aktualitätenbilder Glauben geschenkt wurde: »Jedoch empfand ein Teil der Kinobesucher Messters ›Kriegswoche‹ als lästige Unterbrechung im Programm. Sie galt als langweilig, da sie gestellte Bilder brachte.«[61] Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass die Eiko-Woche besser bewertet wurde.

Im Sinne der staatlichen Propagandaanstrengungen war man offenbar mit dem zufrieden, was die kommerziellen Wochenschauen leisteten. Es gab staatlicherseits keine Pläne, eine militärisch-amtliche Wochenschau zu lancieren – auch nicht, als die politische und militärische Führung ihre Sensibilität gegenüber einer wirksamen visuellen Propaganda im In- und Ausland schärfte, was im Januar 1917 zur Gründung des Bild- und Filmamtes (BuFA) führte. Die deutschen Kriegswochenschauen blieben während des gesamten Krieges rein kommerzielle Unternehmungen. Mit in der Spitze 5 100 000 Mark im Jahr 1915 setzte der Messter-Konzern mit der Messter-Woche ein Vielfaches der Summen um, die im Spielfilmbereich erzielt wurden. Und noch 1917, als sich der Umsatz der Messter-Woche gegenüber 1916 fast halbierte, betrugen die Einnahmen aus dem Wochenschaugeschäft mit 2 600 000 Mark immerhin noch mehr als das Doppelte der Spielfilmumsätze, die sich auf 1 075 000 Mark beliefen.[62]

60 Oppelt 2002, S. 119 f.
61 Oppelt 2002, S. 119.
62 Vgl. Karlsch 1994, S. 161.

5.3

Martin Loiperdinger

›Kaiserbilder‹. Wilhelm II. als Filmstar

Von allen Sujets, die auf der Welt für Aufnahmen nicht-fiktionaler Filme seinerzeit in Frage kamen, besaß Kaiser Wilhelm II. für die deutsche Kinematographenbranche offenbar die größte Attraktivität. Hunderte von Aktualitäten kündigten ›Seine Majestät‹ im Titel an und zeigten den Kaiser immer wieder erneut bei verschiedenen Anlässen und Betätigungen. Offenbar wurde damals auf eine erhebliche Zugkraft des Monarchen beim deutschen Publikum gesetzt. Das erscheint plausibel, denn die Gesellschaft des Kaiserreichs kannte noch keine Fernsehgeräte, über deren Bildschirme die Inhaber der Staatsgewalt tagtäglich in die Privatwohnungen gelangen und dem Volk aktuelle Statements geben konnten. Das Bedürfnis, sich ein Bild von der Person des höchsten Machthabers im Staat zu machen, von dessen Entscheidungen für das eigene Dasein einiges abhing, war auch bei den Untertanen des deutschen Kaisers vorhanden. Die im Umlauf befindlichen fotografischen Porträts und Bildpostkarten zeigten vorrangig die erstarrte Pose des stereotypen Herrschers und Staatsmanns.[63] ›Lebende Bilder‹ des Kaisers in Ausübung seiner Repräsentationspflichten erschienen hierfür sehr viel aussagekräftiger. ›Kaiserbilder‹ galten als Zugnummern von Kinematographenprogrammen und waren bei den Abnehmern sehr gefragt.

Dass das Bedürfnis, Wilhelm II. auf der Leinwand zu sehen, allgemein verbreitet war, heißt allerdings nicht, dass er überall Publikumsliebling war. Die Mehrheit der deutschen Bevölkerung war dem Kaiser und seiner Herrschaft alles andere als freundlich gesinnt: Im Unterschied zu Bürgertum und Adel, die seit dem Sieg gegen Frankreich 1870/71 und dem Aufschwung der Gründerjahre von ihrem politischen Bündnis materiell profitierten, waren Arbeiter und Arbeiterinnen rechtlich nicht als vollwertige Staatsbürger anerkannt und mussten gegen Kapital und Staat um ihre wirtschaftliche Existenz kämpfen. Wenn sie sich das Vergnügen eines Kinematographenbesuchs auf einem Jahrmarkt oder in einem Ladenlokal leisteten, zeigten sie sich nicht gerade erfreut, wenn sie den höchsten Repräsentanten des politischen Gegners auf der Leinwand sahen: »… beim Anblick des Kaisers und der Armee kein Patriotismus; ein gehässiges Staunen«, notierte Alfred Döblin 1909 von einem ›Kintop‹-Besuch im proletarischen Berliner Norden.[64] Ein Publikumsliebling war der Kaiser schon eher bei denjenigen, die mit der Politik der Hohenzollern-Dynastie ihren sozialen Aufstieg und den Stolz auf ein geeintes mächtiges Deutschland verbanden. Zuschauer aus dem prosperierenden Wirtschaftsbürgertum, die für den technischen Fortschritt aufgeschlossen und zugleich kaisertreu waren, stellten in den Anfängen des neuen Mediums um die Jahrhundertwende einen wichtigen Teil des Kinematographenpublikums.

63 Vgl. Pohl 1991.
64 Döblin 1909/1992, S. 155.

Erste Kaiser-Aufnahmen

Wilhelm II. war vermutlich überhaupt das erste Staatsoberhaupt, das mit einer Filmkamera aufgenommen wurde: Keinen Geringeren als den Kaiser hatte der Kölner Schokoladenfabrikant Ludwig Stollwerck im Auge, als er attraktive Aktualitäten für die Auswertung von Thomas A. Edisons Kinetoscope in Deutschland benötigte. In seinem Auftrag drehte der englische Filmpionier Birt Acres vom 19. bis 24. Juni 1895 in Hamburg und Kiel mehrere Aufnahmen von den Feierlichkeiten zur Eröffnung des Kaiser Wilhelm Kanals (heute Nordostsee-Kanal). Ende August gab es im Kinetoskop-Salon am Hamburger Gänsemarkt vier bei der Kanalfeier gedrehte Filmstreifen zu besichtigen, darunter Empfang des Kaisers am Dammtor-Bahnhof und Besteigen der Gala-Equipage, aufgenommen am 19. Juni 1895 in Hamburg.[65] Offenbar wurde Wilhelm II. auch international als Zugnummer geschätzt: Acres zeigte seine Hamburger Kaiser-Aufnahmen am 14. Januar 1896 vor der Royal Photographic Society in London unter dem Titel The German Emperor Reviewing His Troops und vor der Hochzeitsgesellschaft des Prinzen von Wales im Juli 1896, präzisiert, als The German Emperor Reviewing His Troops Previous to the Opening of the Kiel Canal, June, 1895.[66] Im Programm der denkwürdigen Premiere von Edisons Vitascope am 23. April 1896 in Koster & Bial's Music Hall in New York steht Acres' Aufnahme als Kaiser Wilhelm, Rreviewing His Troops.[67]

Die erste erhaltene Aufnahme von Wilhelm II. wurde ein knappes Jahr später gedreht: Ende März 1896 erwarb Ludwig Stollwerck die Generallizenz für die Vorführung des Cinématographe Lumière im Deutschen Reich.[68] Am 10. Mai 1896, dem 25. Jahrestag des Friedensschlusses mit Frankreich, gelang Charles Moisson, dem Chefmechaniker der Société Lumière, eine Aufnahme des Kaiserpaars bei seiner Ankunft zur Enthüllung des Wilhelm I.-Denkmals auf dem Frankfurter Opernplatz. Moisson erhielt für seinen Cinématographe einen optimalen Standplatz zugeteilt: Er konnte das Objektiv direkt auf den Haltepunkt der Kutsche richten und die Majestäten beim Aussteigen und ein Stück auf ihrem Weg über ein Podium zum Kaiserzelt drehen.

Auch das Timing der Aufnahme stimmt genau: Moisson beginnt zu kurbeln, als sich die berittene Ehrengarde des Monarchen nähert. Die Kutsche hält wie vorgesehen, Wilhelm II. schickt sich an auszusteigen – aber genau in diesem Moment treten Oberbürgermeister Adickes und zwei weitere Mitglieder des Empfangskomitees zwischen den Cinématographe und sein Aufnahmeobjekt. Das aussteigende Kaiserpaar wird verdeckt. Wilhelm II. ist gerade noch für einen Augenblick zu sehen, wie er nach rechts aus dem Bild eilt. Obwohl der Operateur die Aufnahme perfekt vorbereitet und durchgeführt hat, gerät sie zum Suchbild: Wo ist der Kaiser? Offensichtlich weiß weder das Kaiserpaar noch das Empfangskomitee, dass hier gedreht wird. Die Kamera wird ignoriert. Sie hat keinerlei Einfluss auf den Ablauf des Geschehens. Die Zuschauer sind bei der Projektion dieser Kaiserauf-

65 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 76–82.
66 Vgl. Lange-Fuchs 1987, S. 74–75, 87–88.
67 Vgl. den Programmzettel der Vitascope-Premiere, abgedr. bei Lange-Fuchs 1987, S. 104; allerdings wurde der Film nicht vorgeführt (Mitteilung von Charles Musser an den Verfasser).
68 Vgl. Kap. 2.2.

Oben: Réception de Guillaume II. (FR 1896). *Unten:* Seine Majestät Kaiser Wilhelm II. in Stettin (1897)

nahme in keiner privilegierten Position: Ähnlich wie es auch oft vor Ort geschieht, wird ihnen im entscheidenden Moment die Sicht genommen. Dennoch gewinnt diese Aufnahme von allen in Deutschland gedrehten »Vues Lumière« die meiste Publizität. Unter dem Titel Francfort-sur-Main: Réception de Guillaume II. wird sie in den Katalog und Vertrieb der Société Lumière aufgenommen.[69]

Der deutsche Filmpionier Oskar Messter konnte Wilhelm II. ein Jahr später ohne Störungen drehen: Im »Bilder-Verzeichniss« von Messters »Special-Catalog No. 32« heißt es zu Seine Majestät Kaiser Wilhelm II. in Stettin: »Seine Majestät Kaiser Wilhelm II. schreitet zu Fuss kurz vor seiner Abfahrt von Stettin am 4. Mai 1897 mit grossem Gefolge auf der Landungsbrücke das Volk begrüssend zum Dampfer, hervorragend scharfes und klares Bild, seine Majestät ist deutlich erkennbar.«[70] Aus handschriftlichen Eintragungen geht hervor, dass Messter den Verkaufspreis seiner ›Bilder‹ von 75 auf 50 M. senkte. Diese Aufnahme behielt jedoch als einzige den ursprünglichen Preis.[71] Dass der Kaiser fünfzig Prozent mehr kostete als alle anderen Sujets, lässt auf eine gleichbleibend hohe Nachfrage schließen. Zu Beginn der Aufnahme ist tatsächlich »deutlich erkennbar« Wilhelm II. zu sehen, wie er grüßend die Hand hebt; im Hintergrund stehen Werftarbeiter. Der Kaiser defiliert mit Gefolge an Messters Kamera vorbei, die auf dem Weg aufgestellt war, den Wilhelm II. vorhersehbar nehmen musste, um zu seiner Yacht zu gelangen. Im Unterschied zu dem Frankfurter ›Suchbild‹ tritt niemand zwischen Kaiser und Kamera. Die Blickachse der Kamera wird nicht verstellt. So hatten auch die Zuschauer dieser Aufnahme freie Sicht auf den Kaiser. Und sie konnten ihn sogleich erkennen: Wilhelm II. grüßt zu den Arbeitern hinüber, während er sich der Kamera nähert und deutlich im Bild zu sehen ist. Er unterscheidet sich durch seinen huldvollen Gruß von den Nachfolgenden, markiert auf diese Weise seine herausragende Stellung in der defilierenden Gruppe und macht sich so einwandfrei identifizierbar.

Zur Ikonographie der ›lebenden Kaiserbilder‹

Wilhelm II. zeigte sich oft und gern in der Öffentlichkeit. Neben diversen offiziellen Besuchen und Begrüßungen absolvierte er jedes Jahr ein umfangreiches Kalendarium öffentlicher Ritualhandlungen, bei denen er als wichtigster Darsteller im Zentrum stand. Dazu zählten z. B. Frühjahrs- und Herbstparade auf dem Tempelhofer Feld, desgleichen »Kaisermanöver« im Frühjahr und Herbst, Eröffnung der Kieler Woche im Juni, »Sedan-Tag« am 2. September, Kaiser-Geburtstag am 27. Januar. Den Titeln der ›Kaiserbilder‹ lässt sich meist entnehmen, auf welchen Veranstaltungen bzw. bei welchem Repräsentationshandeln Wilhelm II. zu sehen ist. Es überwiegen Rituale, die den Kaiser als unumschränkte Herrscherfigur in Szene setzen. Dazu zählen Staatsbesuche von Wilhelm II. in England, Russland, Österreich-Ungarn, Italien und Belgien ebenso wie der Empfang auswärtiger Staatsoberhäupter in Deutschland; desgleichen zahlreiche Besuche des ›Reisekaisers‹ im Inland, die als »Kaisertage« begangen wurden – oft verbunden mit

69 Vgl. dazu Loiperdinger 1999, S. 245–248.
70 Loiperdinger (Hg.) 1995, S. 75.
71 Vgl. Loiperdinger (Hg.) 1995, S. 67 und 75.

Fürstliche Jagd in Bückeburg (1912)

Grundsteinlegungen und Denkmalenthüllungen oder mit Paraden, für die Wilhelm II. als Befehlshaber des Militärs posierte. Bei den Herbst- und Frühjahrsmanövern der Landstreitkräfte trat der Monarch als oberster Feldherr in Erscheinung. Seine Besuche auf Werften und seine Anwesenheit bei zahlreichen Stapelläufen von Schlachtschiffen machten deutlich, dass es sein Wille war, die Aufrüstung der Kriegsmarine tatkräftig zu fördern. Darüber hinaus demonstrierte Wilhelm II. großzügigen Lebensstil als erklärter Freund moderner Luxussportarten: So eröffnete er jedes Jahr die Segelregatta in Kiel und wohnte dem Autorennen um den von ihm gestifteten Kaiserpreis bei Bad Homburg im Taunus bei. Aufnahmen von Hubertus-, Fasanen- und kaiserlichen Parforce-Jagden waren dazu angetan, eher traditionsgebundene Herrschaftsattribute wie das Jagdprivileg des Hochadels herauszustellen. So zeigt Fürstliche Jagd in Bückeburg (FR 1912, P: Pathé) ausführlich, wie sich Wilhelm II. jede Menge Hirsche vor die Flinte treiben lässt und die teilweise noch zuckende Strecke von den hochherrschaftlichen Jägern fachmännisch gemustert wird. Die Wirkung eines solchen Films erscheint heute ambivalent – nicht so für den Kaiser und 42 weitere Fürstlichkeiten, die sich diesen Film auf Schloss Bückeburg vorführen ließen und dem französischen Hersteller »höchste Anerkennung« zollten.[72]

Die Grundzüge der kinematographischen Ikonographie von Wilhelm II. sind in der ersten Kaiser-Aufnahme Oskar Messters auf der Vulkanwerft in Stettin bereits vorgeprägt: Wilhelm II., stets in Uniform, schreitet, fährt oder reitet an der Kamera vorbei und vollzieht dabei ein Grußritual, das ihn aus seinem meist ebenfalls uniformierten Gefolge heraushebt und erkennbar macht.

Wilhelm II. war oberster Machthaber und Zeremonienmeister eines Regimes, das auf die öffentliche Repräsentation des Militäradels als Stütze seiner Herrschaft umso mehr Wert legte, als dieser durch die fortschreitende Industrialisierung und Urbanisierung gegenüber dem prosperierenden Bürgertum und der rasch wachsenden Arbeiterklasse an Bedeutung verlor. Obwohl seine Auftritte im Ablauf der Projektion der kinematographischen ›Kaiserbilder‹ recht kurz sind, ist er doch meist gut zu erkennen: nicht nur wegen seiner auffälligen Paradeuniformen, sondern vor allem deshalb, weil alle Personen um ihn herum durch ihr Verhalten klare Hierarchien der Unterordnung anzeigen. Soldaten bezeugen dem Kaiser die Ehre, wenn sie bei der Abnahme von Paraden in Reih' und Glied an ihm vorbeimarschieren. Das gilt auch für die Defilees von Zivilisten, die bei verschiedenen Anlässen als Abordnungen des Volkes Unterwerfungsrituale aufführen – etwa die Turner am 8. Juni 1913 bei der Eröffnung des Deutschen Stadions, das für die Olympiade 1916 gebaut worden war,[73] oder die Handwerkerinnungen, die zu Kaisers Geburtstag mit zünftigen Insignien am Berliner Schloss vorbeiziehen, von dessen Balkon Seine Majestät sie ›huldvoll‹ grüßt.[74] Sinnfällig ist etwa auch die Begrüßung des Kaisers durch den Oberbürgermeister von Breslau am 28. August 1913, die aus einem Pathé Journal überliefert ist: Dem in prächtiger

72 Inserat von Pathé, Das Lichtbild-Theater, 4. Jg., Nr. 50, 12. 12. 1912.

73 Die von der PAGU herausgebrachte Aktualität der Eröffnung des Deutschen Stadions ist in einem Privatarchiv erhalten unter dem Titel Tysklands Stadium. Invigningen i Kejsarens Närvaro den 8 Juni 1913.

74 Es handelt sich vermutlich um Bilder einer Pathé-Wochenschau, die im Filmmuseum München in der Kompilation Kaiser Wilhelm II. enthalten ist.

Pathé Journal: »›Breslau‹. Begrüssung Seiner Majestät des Kaisers durch die Städtischen Behörden Breslau's am Kaiser Wilhelm Denkmal« (1913, aus: Momentbilder aus dem Leben Kaiser Wilhelm II.)

Paradeuniform hoch zu Ross sitzenden Kaiser steht mitten auf der Straße ein korpulenter Mann in Zivil gegenüber. Die Konstellation der beiden erinnert an Historiengemälde, welche die Übergabe einer Stadt nach der Kapitulation an einen siegreichen Feldherrn illustrieren.

Schlüsselloch-Perspektiven

Trotz der vielen unterschiedlichen Ritualhandlungen, die Wilhelm II. dem kinematographischen Aufnahmeapparat an verschiedenen Orten bieten konnte, ist eine gewisse Gleichförmigkeit der bei offiziellen Anlässen gedrehten ›Kaiserbilder‹ nicht zu leugnen. Dem interessierten Publikum einen anderen Blick auf den Kaiser zu gewähren, war für die Filmproduzenten äußerst schwierig, denn auch scheinbar private Ereignisse gerieten zum Staatszeremoniell, weil Wilhelm II. nun einmal in seiner Person die höchste Gewalt verkörperte. So brachte z. B. die vom Scherl-Verlag gegründete Eiko-Film 1913 die Taufe eines Hohenzollernsprösslings unter dem privat anmutenden Titel Fürstliches Familienglück heraus: Das Familienoberhaupt zeigt sich jedoch wie von Staatsfeiern gewohnt in martialischer

Fürstliches Familienglück (1913): Kronprinz Wilhelm und Kronprinzessin Cecilie (dritter bzw. vierte von links).

Totenkopfhusaren-Uniform beim Abschreiten einer Ehrenformation. Das Vorführen von Privatheit blieb hier dem Kronprinzenpaar vorbehalten, das fürs Schlussbild der kurzen Aktualität fröhlich, locker und unbeschwert mit Hund und Freunden in Zivil vor der Kamera posiert, als wär's ein Amateurfilm fürs Heimkino.

Die Präsentation der Kaiserfamilie im Medium Film lässt eine deutliche Arbeitsteilung erkennen: Wilhelm II. ist kaum bei privat anmutenden Anlässen zu sehen. Diesbezügliche Vorstöße von Filmfirmen stießen offenbar meist ins Leere. Eine sorgfältig eingefädelte Anfrage der beim Kaiser bestens eingeführten Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, »eine Aufnahme von Sr. Majestät im Kreise seiner Familie« machen zu dürfen, wurde 1901 abgelehnt.[75] Lediglich auf seinen Nordland- oder Mittelmeerreisen legte er mitunter die Charaktermaske des Staatslenkers ab und ließ sich von der Filmkamera ›als Mensch‹ erhaschen – bei Scherzen, auch mal in Zivil oder ohne Kopfbedeckung. Die menschliche Seite seiner angeborenen Behinderung blieb von den Filmkameras ausgeklammert – allerdings nicht so streng wie später bei der Polio-Lähmung des amerikanischen Präsidenten Franklin D. Roosevelt: Die Folgen der Insuffizienz des linken Arms sind bei einigen Kaiser-Aufnahmen zu bemerken – dass er z. B. ein Pferd nur mit-

75 BA-MA, RM 3/9871. Vgl. den Beitrag zur Filmpropaganda des Flottenvereins in diesem Band, Kap. 3.6.

hilfe einer aufgestellten Treppe besteigen konnte oder sein Gewehr bei der Jagd auf eine Gabel legen musste, um zum Schuss zu kommen. Mit seiner Frau Auguste Viktoria erschien Wilhelm II. ausgesprochen selten auf der Leinwand – außer bei den Auftritten als ›Kaiserpaar‹, die das Protokoll bei Staatsbesuchen verlangte. Mit Kindern war er in kinematographischen Vorführungen kaum, mit seinen Enkeln offenbar gar nicht zu sehen. Als Staatsoberhaupt und Oberbefehlshaber der Streitkräfte oblag es ihm, mit seiner Person für das Publikum der Kinematographentheater den strengen und würdevollen Repräsentanten zu geben.

Den Part des ›human interest‹ übernahm innerhalb dieser medienstrategischen Arbeitsteilung die Familie des jungen Thronfolgers, die passenderweise zwei kleine Prinzen vorzuzeigen hatte. Im Herbst 1908 stieg die Kölner Germania-Film-Compagnie mit ungewöhnlichem Werbeaufwand in das Geschäft mit den ›süßen Kleinen‹ ein und bewarb ihren ersten Film Die Kinder unseres Kronprinzen-Paares beim Spiel im Neuen Garten zu Potsdam auf zwei Seiten des »Kinematograph« als »Repertoirestück ersten Ranges«. Die Konditionen für den Erwerb des Films zeigen, dass der Hersteller für dieses reizende private Sujet aus der Kronprinzen-Familie auf lebhafte Nachfrage setzte: Der aus 14 ›Bildern‹ bestehende Streifen war mit 205 Metern für einen nicht-fiktionalen Film ungewöhnlich lang und wurde zu einem Meterpreis von 1,50 M. verkauft, d. h. mit einem Preisaufschlag von 50 Prozent – der gewöhnliche Meterpreis stellte sich damals auf 1 M. quer durch alle Genres. Mit dem Versprechen einer einzigartigen Schlüsselloch-Perspektive wurden die Aufnahmen als Terminfilm angeboten: »Diese Bilder gestatten einen Einblick in das ungezwungene häusliche Idyll unseres Kronprinzen-Paares. […] Bestellungen werden in der Reihenfolge des Eingangs ab 15. November 1908 effektuiert.«[76] Die Botschaft dieser Verkaufsstrategie an die Abnehmer war: Angesichts der veritablen Ausgabe von über 300 M. für die kleinen Kronprinzen sollten sich Kinobesitzer und Verleiher von Nummernprogrammen rasch für den Erwerb des Films entscheiden, wollten sie nicht Gefahr laufen, dass ihnen die Konkurrenz dieses »Repertoirestück ersten Ranges« wegschnappte.

Zwei Jahre später konkurrierten gleich zwei Firmen mit Aufnahmen der kleinen Prinzen um die Gunst der Filmeinkäufer: Jeweils zum Normalpreis und in gewöhnlicher Länge bot Messter Die Kinder des deutschen Kronprinzenpaares an der See und Eclipse Urban Trading – mit dem Ausgabetag 22. Dezember 1910 fürs Weihnachtsprogramm – Die Kinder unseres Kronprinzenpaares beim Spiel im Garten des Marmorpalais in Potsdam. So waren intime Einblicke in die Kinderstube von Kronprinzens in der ›stillen‹ Jahreszeit die passende Ergänzung zu den pompösen Inszenierungen preußischer Militärrituale, für die der Großvater Wilhelm II. den Hauptdarsteller gab.

Vorteile beim Aufnehmen des Kaisers

Kaiser Wilhelm II. wurde von den Filmproduzenten als Zugstück für Filmvorführungen betrachtet und dementsprechend von allen deutschen Firmen aufgenommen, die reichsweit den Markt belieferten. Rührigster Hersteller beim ›Kinemato-

76 Der Kinematograph, Nr. 99, 18. 11. 1908. Eine Seite der Annonce ist abgedruckt bei Loiperdinger 1993 a, S. 38.

graphieren‹ des Kaisers war Jules Greenbaums Deutsche Bioscope-Gesellschaft, mit Abstand gefolgt von Messter's Projection sowie anderen in Berlin ansässigen Unternehmen wie der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft und Duskes Kinematographen und Film-Fabriken Gesellschaft. Den Kaiser ließen sich aber auch in der Provinz tätige Unternehmen wie Buderus in Hannover oder die auf nicht-fiktionale Filmaufnahmen spezialisierte Weltkinematograph in Freiburg nicht entgehen. Pathé drehte den Monarchen 1905 bei der Hochzeit des Kronprinzen Wilhelm mit Prinzessin Cecilie von Mecklenburg. 1907 stiegen beim Englandbesuch von Wilhelm II. mit Raleigh & Robert, Eclipse und Gaumont gleich drei international tätige Firmen ins Filmgeschäft mit dem Kaiser ein: Seitdem wurde Wilhelm II. immer wieder von ausländischen Herstellern aufgenommen, die eine Vertretung in Berlin unterhielten. Dies gilt vor allem auch für die Wochenschauen der französischen Firmen Pathé, Gaumont, Eclipse und Eclair, die ab 1910 auf dem deutschen Markt präsent waren, sowie für die ab 1911 tätige deutsche Wochenschau Der Tag im Film aus Freiburg.

Beliebtes Sujet für kinematographische Aufnahmen war Wilhelm II. nicht nur im Hinblick auf gute Absatzmöglichkeiten bei der Auswertung der ›Kaiserbilder‹. Auch aus logistischen, produktionstechnischen und ästhetischen Gründen waren seine Auftritte in der Öffentlichkeit (wie auch diejenigen anderer hoher Würdenträger im deutschen Kaiserreich) für das neue Medium besonders gut geeignet: Der deutsche Kaiser war unabhängig von seinem individuellen Aussehen fotogen, weil er – ebenso wie seine Söhne und andere militärische Würdenträger – bei öffentlichen Auftritten auffallende Galauniformen trug. Insbesondere durch aufwändige Kopfbedeckungen, etwa Helme mit Federbusch oder hochgezogene Mützen wie bei der Totenkopfhusaren-Uniform, bot Wilhelm II. mit seinem Gefolge auf der Leinwand für die Augen des Publikums einen Anziehungspunkt. Außerdem war er, wie bereits erwähnt, durch seine prominente hierarchische Stellung bei Ritualhandlungen stets eindeutig als das vollziehende Subjekt gekennzeichnet. Der Monarch ist deshalb auf ›lebenden Bildern‹ seiner öffentlichen Auftritte meist einwandfrei zu erkennen, auch wenn seine Gesichtszüge nicht deutlich zu sehen sind – sofern die Filmkamera gut positioniert war und ihr Blickfeld während der Aufnahme frei blieb.

Der Kaiser wurde auch deshalb gern ›kinematographiert‹, weil er als Aufnahmeobjekt leicht auszurechnen war und die Dreharbeiten in der Regel nicht durch Herumstehende und Passanten gestört wurden: Mit Gaffern, die der Kamera die Sicht versperrten, hatten die Operateure beim Drehen von Städtebildern auf belebten Straßen und Plätzen ihre liebe Not. Staatsfeiern und Militärübungen bieten in dieser Hinsicht den logistischen Vorteil, dass Akteure und Zuschauer klar voneinander getrennt sind. Die Kamera ist als Zaungast selbst unter viele Zuschauer eingereiht, deren Aufmerksamkeit auf den Vorgang gerichtet ist, der sich vor ihren Augen abspielt, und nicht auf die ratternde Filmkamera und den kurbelnden Operateur neben oder hinter ihnen. Die Zuschauer öffentlicher Zeremonien haben also wenig Neigung, neugierig in die Kamera zu schauen. Das gilt auch für die Akteure, welche die jeweiligen Ritualhandlungen ausführen. Unerwünschte Blicke in die Kamera unterbleiben insbesondere bei Defilees, denn sie würden den Bewegungsablauf der Defilierenden behindern: Wer den Kopf wenden würde, um dem Operateur beim Drehen zuzuschauen, könnte den Abstand zum Vorder-

mann nicht mehr gut taxieren. Wer gar stehen bliebe, nötigte auch die Nachfolgenden zum Anhalten.[77]

Da das Erscheinen des Kaisers in der Öffentlichkeit meist einer vorgegebenen Choreographie unterlag, war sein Bewegungsverhalten mit hoher Wahrscheinlichkeit vorherzusehen. Es war seinerzeit nicht üblich, bei Staatsakten auf die Bedürfnisse der Medien nach optimaler visueller Wiedergabe einzugehen. Deshalb wurde bei der Inszenierung der offiziösen Auftritte des Monarchen auf Fotografen und Kameramänner keine besondere Rücksicht genommen. Die Operateure der Filmunternehmen hatten für die Gestaltung ihrer Aufnahmen im Prinzip zwei Alternativen zur Auswahl: Entweder sie drehten Wilhelm II. von einem erhöhten Standpunkt in gehöriger Entfernung (z. B. einem Balkon oder einem Tribünenplatz) in einer Totalen, die eine gute Übersicht über das Gesamtgeschehen bot und Wilhelm II. in einer ruhigen Position zwar für die ganze Dauer der Aufnahme, jedoch klein wie einen Zinnsoldaten zeigte. Oder sie richteten sich darauf ein, den Kaiser beim Durchschreiten einer kurzen Wegstrecke zu drehen. Hierfür war die Kameraposition am günstigsten, die bereits Birt Acres für seine Kaiseraufnahme nutzte: Wilhelm II. kommt aus dem Bildhintergrund auf die Filmkamera zu und geht an ihr vorbei oder ändert vorher die Richtung. Auf diese Weise wird die Gestalt des Monarchen, der bei der Aufnahme auf die Filmkamera, bei der Wiedergabe in der Projektion auf das Publikum zugeht, mit abnehmender Entfernung zunehmend größer und deutlicher erkennbar.

Diese frontale Kameraposition, die in der Regel eine Beachtung des Aufnahmeapparats durch Wilhelm II. impliziert, wird offenbar erst Anfang der 1910er Jahre hin und wieder eingenommen. Vorher scheint sie eine seltene Ausnahme zu sein. Einfacher und in jedem Fall ohne Zutun des Monarchen lassen sich Defilee-Aufnahmen aus einer seitlichen Kameraposition drehen. Sie haben allerdings einen entschiedenen Nachteil: Wilhelm II. geht, reitet oder fährt quer durchs Bild – und ist nur für einen Moment im Bild zu sehen. Dieser Moment ist umso kürzer, je näher die Kamera dem begehrten Aufnahmeobjekt ist. Der Moment lässt sich faktisch verlängern, indem z. B. gezeigt wird (was Moisson am 10. Mai 1896 auf dem Frankfurter Opernplatz beabsichtigte), wie eine Kutsche ins Bild fährt, anhält, der Monarch aussteigt und dann erst aus dem Bild schreitet. Dieser Moment lässt sich auch virtuell verlängern, indem der Kaiser im Titel angekündigt wird, aber erst gegen Ende der Defilee-Aufnahme zu sehen ist. So spielte bereits der junge Lumière-Operateur Constant Girel am 5. September 1896 bei der Aufnahme von Guillaume II et Nicolas II à cheval mit der Erwartung des Publikums, den deutschen Kaiser und den russischen Zaren zu Gesicht zu bekommen. Das ist aber erst nach dem Durchzug von einer Schwadron Alexander-Grenadieren, drei Reihen Leibkürassieren und einer Militärkapelle der Fall. Die beiden Monarchen reiten für zwei Sekunden durchs Bild und waren für Ungeübte allenfalls erkennbar, wenn ein Filmerklärer direkt vorher auf das Erscheinen der hohen Herrschaften aufmerksam machte. Weil Constant Girel keine Drehgenehmigung hatte, mischte er sich in das Spalier Neugieriger am Straßenrand, die einen Blick auf Kaiser und Zar bei der Rückkehr von einer Parade erhaschen wollten. Der Cinématographe Lumière, den Girel zum Drehen benutzte, stand als unbeachteter

77 Vgl. dazu Belloï 1995, sowie ausführlich Belloï 2001.

Zur Geburtstagsfeier Seiner Majestät (Kaisers Geburtstag)

Zaungast am Straßenrand. Dass Wilhelm II. grüßend salutiert, als er ins Bild geritten kommt, war einem günstigen Zufall geschuldet.

Schließlich war die Hofberichterstattung des Aktualitäten-Genres von Anfang an ein verlässliches Standbein von Produktion und Abspiel nicht-fiktionaler Filme, weil sie im Vergleich zu fiktionalen Aufnahmen ausgesprochen kostengünstig war: Auslagen mussten lediglich für Rohfilm und die Bezahlung der Operateure geleistet werden – bei öffentlich abgehaltenen Feierlichkeiten außerdem noch für Drehgenehmigungen. Es entstanden keinerlei Aufwendungen für Stoffrechte, Drehbuch, Regie, Schauspieler, Studiobauten, Beleuchtung oder Komparsen. Der deutsche Kaiser war ein zuverlässiger Hauptdarsteller, der noch dazu ganz ohne Gage arbeitete.

Marketing: ›Lebende Kaiserbilder‹ vor dem Kaiser

Für die Filmbranche in Deutschland war der Kaiser nicht nur ein begehrtes Sujet kinematographischer Aufnahmen: ›Lebende Kaiserbilder‹ wurden Seiner Majestät nach Möglichkeit auch vorgeführt. Das Bedürfnis, sein fotografisches Ebenbild ›in natürlicher Größe und Bewegung‹ auf der Leinwand zu sehen, teilte der Monarch noch mit jedem Gassenjungen im Deutschen Reich, der einem Operateur bei

Dreharbeiten zuschaute. Des Kaisers Eitelkeit traf sich hier kongenial mit dem Geschäftsinteresse der Filmunternehmer an der Herstellung und Verbreitung von nicht-fiktionalen Aufnahmen, denen sie den Nimbus des Außergewöhnlichen verleihen konnten. Vorführungen vor Wilhelm II. oder anderen gekrönten Häuptern, die gar von diesen noch mit Lob bedacht wurden, waren ein probates Mittel, um die public relations mit Entscheidungsträgern am Hofe zu pflegen und die Erteilung von Drehgenehmigungen zu erleichtern. Die Vorführung von Aufnahmen des Kaisers und seines Gefolges vor dem ›kinematographierten‹ Personenkreis selbst war eine große Auszeichnung. Die derart privilegierten Firmen waren damit quasi in den Stand von Hoflieferanten erhoben. Es gab zwar für kinematographische Unternehmen nicht den formellen Titel »Hoflieferant« wie für Bäcker, Metzger, Winzer oder Konditoren. Filmvorführungen am Hofe wurden aber stets in der Branchenpresse durch Annoncen und Berichte bekannt gemacht und wie ein Gütesiegel oder eine Prämierung auf einer Messe zur Markenwerbung für das Produktionshaus bei den Filmeinkäufern genutzt. So führte z. B. die Weltkinematograph vor dem Kaiser in Donaueschingen anlässlich einer Hochzeit am Hof des kaiserlichen Duzfreundes Max Egon zu Fürstenberg ein zweistündiges Programm vor. Die Freiburger Firma nahm dies zum Anlass, den Markenbegriff »Welt-Film« zu lancieren, und warb damit, dass »die Welt-Films den Sieg davongetragen« hätten. Es gab zwar im Donaueschinger Schloss weder einen Wettbewerb noch eine Preisverleihung, aber es »mußte sogar ein Welt-Film auf Verlangen zweimal zur Vorführung gebracht werden.« Und: »Der Kaiser sowie die fürstlichen Herrschaften haben dem anwesenden Gesellschafter unserer Firma in längerer Unterredung ihre Anerkennung über die prächtig gelungenen Aufnahmen ausgesprochen.« Die Annonce schließt mit der Aufforderung an die Einkäufer, »Welt-Films« zu ordern: »Theater-Besitzer! In jedem Programm einen Welt-Film«.

Die Filmbranche hatte allen Grund, der Hohenzollern-Familie ebenso wie Königen, Erzherzögen und anderen Fürstlichkeiten ihren Dank zu bekunden. Zu seinem 25-jährigen Regierungsjubiläum widmeten die wichtigsten in Deutschland tätigen Filmhersteller Wilhelm II. einen voluminösen Prachtband: »Der Kaiser im Film«. Neben den französischen Marktführern Pathé, Gaumont und Eclipse waren an deutschen Firmen Duskes, Projektions-AG Union, Deutsche Mutoscop- und Biograph-Gesellschaft sowie Jules Greenbaums Deutsche Vitascope beteiligt, außerdem Edison und die italienische Ambrosio. Die Filmunternehmen huldigten dem Kaiser als »der interessantesten aller Persönlichkeiten, auf die je das Objektiv des Kinematographen gerichtet war«,[78] und trieben damit Eigenwerbung für die Branche selbst – für »die Kulturmission des Kinematographen«, so der Titel eines Beitrags für das Buch.

Kurz darauf wurde mit dem Folgeband »Kronprinzens im Film« die Familie des Thronfolgers gewürdigt, die auf den Leinwänden des Kaiserreichs die ›menschliche‹ Seite der Hohenzollern-Dynastie repräsentierte. Emphatisch wird hier der damals erwünschten Rezeptionshaltung des Kinematographenpublikums Ausdruck gegeben: »Ja! unsres Landes Kronprinz ist uns wie ein Mitglied unsrer eignen Sippe: er lebt mit uns, gehört zu uns und ist halb König schon und halb noch wir! – Steht dann in treuer Liebe ihm gar eine holde Frau zu Seiten und

78 Klebinder 1912, S. 16.

spielen süße Kinderchen um beide, so ist im Herzen man mit ihnen bald auf du und du!«[79] Im Unterschied zu den von den Kinoreformern angeprangerten »Schund- und Schmutzfilms« boten ›Kronprinzens‹ eine völlig unverdächtige, politisch erwünschte Schlüsselloch-Perspektive – ganz in der Tradition des Stickmuster-Spruchs ›trautes Heim – Glück allein‹.

Publikum und Kaiser

Eine solche Gefühlsnähe vermochte das Kinematographenpublikum zu Kaiser Wilhelm II. wohl kaum herzustellen. Üblicherweise zeigen die Filmaufnahmen von Wilhelm II. den Monarchen mit gebührendem Abstand in Halbtotale und meist in Bewegung begriffen: Der Kaiser durchschreitet das Bild, allenfalls kurz innehaltend oder die Richtung ändernd. Manchmal ergibt sich eine Halbnah-Position, wenn er auf dem vorgesehenen Weg ein Stück weit auf die Filmkamera zugeht. Nur äußerst selten bietet sich Gelegenheit, einen auf der Leinwand deutlich erkennbaren Wilhelm II. in Ruhe beobachten zu können. Insofern vermittelt das Medium allerdings einen angemessenen Eindruck des rastlosen und nervösen ›Reisekaisers‹, der seinen Repräsentationspflichten und diplomatischen Geschäften am liebsten ›unterwegs‹ nachkam.

Aufnahmetechnisch wie dramaturgisch machen die kinematographischen ›Kaiserbilder‹ eher einen langatmigen Eindruck. Die zunehmende Mediatisierung von öffentlichen Auftritten der politischen Machthaber steckte im deutschen Kaiserreich noch in den Anfängen: Das Protokoll inszenierte öffentliche Rituale, an deren Aufführung Wilhelm II. beteiligt war, noch ganz ohne Rücksicht auf die Anwesenheit von Filmkameras und die Bedürfnisse ihrer Operateure, die in der Regel keinerlei Einfluss auf das Geschehen vor ihren Kameras hatten. Ausnahmen waren derart auffällig, dass werbend auf sie hingewiesen wurde: So wurde berichtet, dass der Kronprinz bei Exerzieraufnahmen der Firma Eclipse »die Gnade [hatte], alle Exerzierbewegungen nach dem Stande des Aufnahmeapparates einzurichten und ist es daher leicht erklärlich, daß das Bild ein hervorragendes werden mußte«.[80]

Offenbar hatten viele Filmaufnahmen von Staatsbesuchen und Feierlichkeiten für das Publikum unerwünschte Längen, was von etlichen Annoncen dementiert wurde. Oskar Messter beruhigte zum Beispiel die potentiellen Abnehmer seines Einzug des englischen Königspaares in Berlin (1909): »Nur das Interessanteste und Sehenswerteste des Einzuges wird unser Bild zeigen.«[81] Die Deutsche Bioscop-Gesellschaft warb für eine Kompilation zum 50. Geburtstag des Kaisers: »Der Film zeigt Seine Majestät in den verschiedensten Uniformen, bei der Parade, auf der Jagd, an Bord der »Hohenzollern«, in Sizilien, im Gespräch mit fremden Souveränen etc., ist also besonders abwechslungsreich. Selbstverständlich sind nur die allerbesten Teile aus oft mehrere hundert Meter langen Aufnahmen benutzt worden, so daß der Film auch photographisch das Beste vom Besten bietet.«[82] Ausdrücklich wies der

79 Klebinder 1913, S. 9.
80 Kinematographische Rundschau, Nr. 67, 17. 6. 1909.
81 Anzeige von Messters Projektion in: Der Kinematograph, Nr. 110, 3. 2. 1909.
82 Inserat der Deutschen Bioscop-Gesellschaft auf der Titelseite des Kinematograph, Nr. 107, 13. 1. 1909.

Hersteller die Filmeinkäufer darauf hin, dass dieser Zusammenschnitt, der unter dem Bestellwort »Potpourri« ausgeliefert wurde, »nur ca. 90 Meter« umfasste, »um auch kleineren Unternehmungen die Anschaffung zu ermöglichen«.[83] Das mag im Hinblick auf das schmale Budget kleiner Kinos gesagt worden sein, lässt sich aber auch als Anspielung auf deren minder vornehmes Publikum lesen: Mit abnehmendem sozialen Status schwand auch zusehends die Begeisterung fürs Kaiserhaus.

Der Kaiser im Nummernprogramm

Da die Filmgeschichtsschreibung nach wie vor produkt- und weniger aufführungsorientiert arbeitet, wird leicht übersehen, dass die Wirkungen von ›Kaiserbildern‹ nicht zuletzt auch von ihrer Platzierung in den aus Kurzfilmen bestehenden Programmen abhängig waren. Durch ihre Vorführung als Bestandteil von Nummernfolgen wurde die Aura, die gekrönten Häuptern anhaftet, zwangsläufig geschmälert: Die Hohenzollern traten auf der Leinwand oft in einer Gesellschaft auf, zu der sie im wirklichen Leben Distanz hielten. So war Wilhelm II. z. B. nicht dazu zu bewegen, einer Zirkusvorstellung beizuwohnen. Kommerzielle Kinematographenbetreiber offerierten die Schauwerte des Kaiserhauses in ihren Nummernprogrammen jedoch vermischt mit Kunststücken von Akrobaten oder mit albernen Humoresken, ganz zu schweigen von kriminellen Handlungen in den frühen Western und Gangsterfilmen. Dass der offiziöse Personenkult um Kaiser Wilhelm II. durch die technische Reproduktion im Rahmen von kinematographischen Varietäten-Potpourris auf Jahrmärkten, in Varieté-Theatern und in ›Kintop‹ genannten Ladenkinos Verbreitung fand, war nicht gleichbedeutend mit einer Festigung des Ansehens von Wilhelm II. beim Publikum dieser Unterhaltungsstätten.

Der erste deutsche Filmstar

Obwohl die Einführung des Starsystems in der deutschen Film- und Kinobranche erst 1911 mit dem systematischen Aufbau der dänischen Schauspielerin Asta Nielsen zum überragenden internationalen Star des Langspielfilms begann, kann Wilhelm II. durchaus als erster deutscher Filmstar gelten. Filmschauspieler erweisen sich als Stars, wenn sich das Publikum ihretwegen die Filme anschaut, in denen sie die Hauptrollen spielen. Wilhelm II. war in jedem ›Kaiserbild‹ unbestritten der Hauptdarsteller, selbst wenn er nur für Sekunden zu sehen war. Auf seine Mitwirkung wurde vom Hersteller in der Regel größter Wert gelegt. Ohne seine Teilnahme büßte die kinematographische Reproduktion von Staatsakten und Hofjagden an geschäftlicher Attraktivität deutlich ein. Ausdrücklich wiesen die Aktualitäten in ihrem Titel auf die Anwesenheit des Kaisers hin: Es war der Auftritt Seiner Majestät, der die Aufnahmen sehenswert machte.

Wahrscheinlich war Wilhelm II. seinerzeit das weltweit am häufigsten von Filmkameras aufgenommene Staatsoberhaupt. Was den deutschen Kaiser Wilhelm II. für die Kinematographenbranche so besonders fotogen machte, war in-

83 Inserat der Deutschen Bioscop-Gesellschaft auf der Titelseite des Kinematograph, Nr. 107, 13. 1. 1909.

des nicht allein die große Zahl seiner öffentlichen Auftritte oder seine Vorliebe für ausgefallene Galauniformen: Als Repräsentant der aufstrebenden Weltmacht Deutschland war der Monarch auch im Ausland ein attraktiver Programmpunkt. Nach innen beschwor sein Erscheinen auf der Leinwand die fehlende Einheit der Nation, die erst 1914 mit der sozialdemokratischen Bewilligung der Kriegskredite vorübergehend zustande kam.

Die Ikonographie der Kaiserfilme erwies sich als äußerst haltbar – weit über den Bestand des Kaiserreichs hinaus: Die Wochenschauen der Weimarer Republik zeigten die nunmehr gewählten Politiker bei ähnlichen Ritualhandlungen aus gleichen Perspektiven – vor allem mit gebührendem Abstand in der Halbtotalen. Erst in den 1930er Jahren verließ die Filmkamera die Zaungast-Perspektive, als sich die Kameramänner von Leni Riefenstahl bei den Parteitagsfilmen der NSDAP zur ›Überwältigung‹ der Zuschauer mitten in das Geschehen hineinbegaben.[84]

84 Vgl. auch Loiperdinger 2003, S. 12–28.

5.4

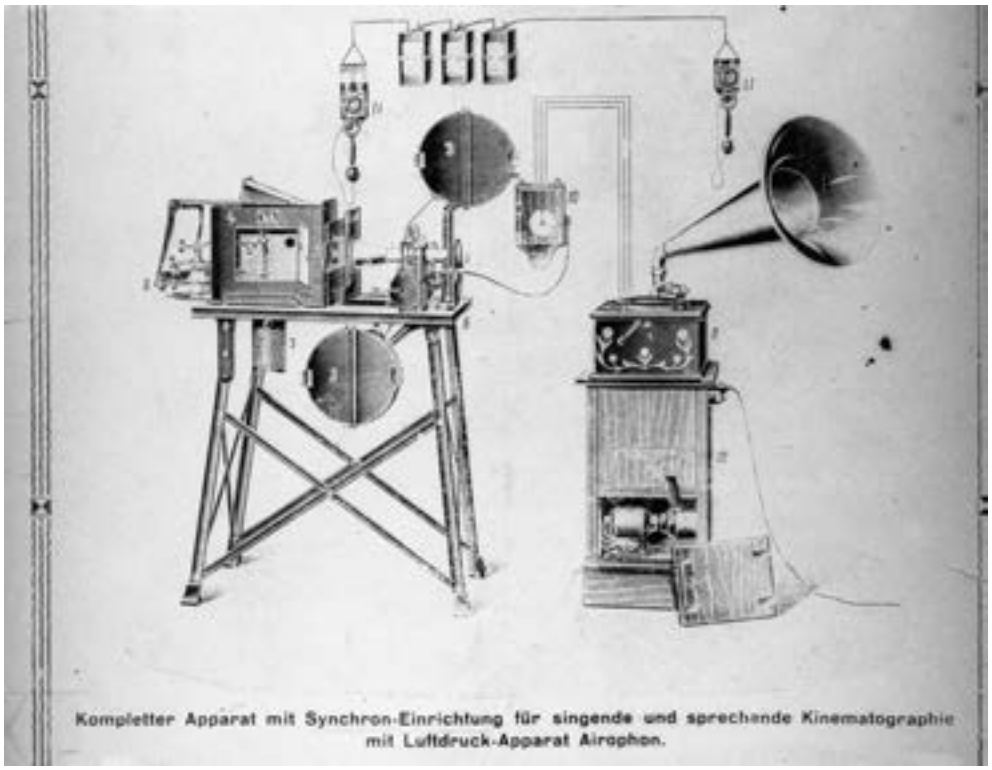
Uli Jung / Martin Loiperdinger

Tonbilder

Gewöhnlich werden die Anfänge des Tonfilms auf Ende der 1920er Jahre datiert, als das Lichttonverfahren der Aufführungskultur von Stummfilmen mit musikalischer live-Begleitung ein rasches Ende setzte.[85] Es wurden aber schon nach der Jahrhundertwende eine Reihe von Filmaufnahmen mit Synchronton vorgeführt: Die Firma Gaumont stellte am 7. November 1902 in Paris eine Synchronschaltung zwischen Filmprojektor und Grammophon vor, die eine präzise Abstimmung von Bild und Ton erlaubte. Am 29. August 1903 präsentierte Oskar Messter im Berliner Apollo-Theater eine ähnliche Vorrichtung namens Biophon. Messter einigte sich mit Gaumont über die Auswertung der Patente und war in Deutschland bis 1907 Marktführer auf diesem Gebiet.[86] Die mit Messters Biophon vorgeführten Filmaufnahmen wurden »sprechende, singende und musizierende lebende Photographien« oder einfach »Tonbilder« genannt. Ihre Länge richtete sich nach der Spieldauer der Grammophonplatten, die drei bis vier Minuten betrug. Deutsche Tonbilder zeigten üblicherweise singende Stars aus deutschen Musiktheatern (oder Schauspielerinnen und Schauspieler, die sie darstellten), wozu synchron die entsprechenden Gesangsstücke aus klassischen Opern oder neuesten Operetten ertönten. Nicht-fiktionale Qualitäten haben Tonbilder wegen ihrer unmittelbaren Referenz zur zeitgenössischen deutschen Musikkultur: Ambitionierte Tonbildproduzenten drehten in ihren Ateliers mit hochrangigen Stars und strebten sogar »bühnentreue Aufnahmen in den Originalkulissen letzter Erfolgsaufführungen« an.[87]

Tonbilder setzten für die von französischen Herstellern dominierten internationalen Kurzfilmprogramme in Deutschland nationale Akzente, indem sie deutsche Interpreten mit Musik- und Sprechstücken in (überwiegend) deutscher Sprache auf die Leinwand brachten: »Da die Tonbildhersteller fast alle in der Reichshauptstadt ansässig waren, bedienten sie sich der Tonkünstler vor Ort und griffen ins aktuelle Repertoire der Berliner Variétés und Musikbühnen, wobei die gesamte Palette der E- und U-Musik, von der klassischen Oper über die Operette bis zu den frivolen Schlagern und Gassenhauern aus den Revuen des Metropol-Theaters für die Ton- und Filmaufnahmen zur Auswahl stand.«[88] Zeitgenössische Berichte über die Herstellung von Tonbildern heben die Beteiligung renommierter Tonkünstler hervor. Ein Journalist, der über Dreharbeiten von Szenen aus »Der Vogelhändler« im Atelier der Firma Messter berichtet, erwähnt ausdrücklich, dass es sich bei den Darstellern um Ensemblemitglieder vom Theater des Westens handelte: »Zehn Damen und zehn Herren vom Chor, dann die Solisten und Solistinnen, zuletzt die Primadonna, gefolgt von ihrer Zofe.«[89] Zu den Stars von Messter-

85 Vgl. zur Einführung des Tonfilms in Deutschland: Mühl-Benninghaus 1999; Müller 2003.
86 Vgl. Loiperdinger 2005.
87 Der Kinematograph, Nr. 118, 31. 3. 1909.
88 Loiperdinger 2004.
89 Cortini, 1. 3. 1908; ausführlich wiedergegeben bei Koerber 1994, S. 50–52.

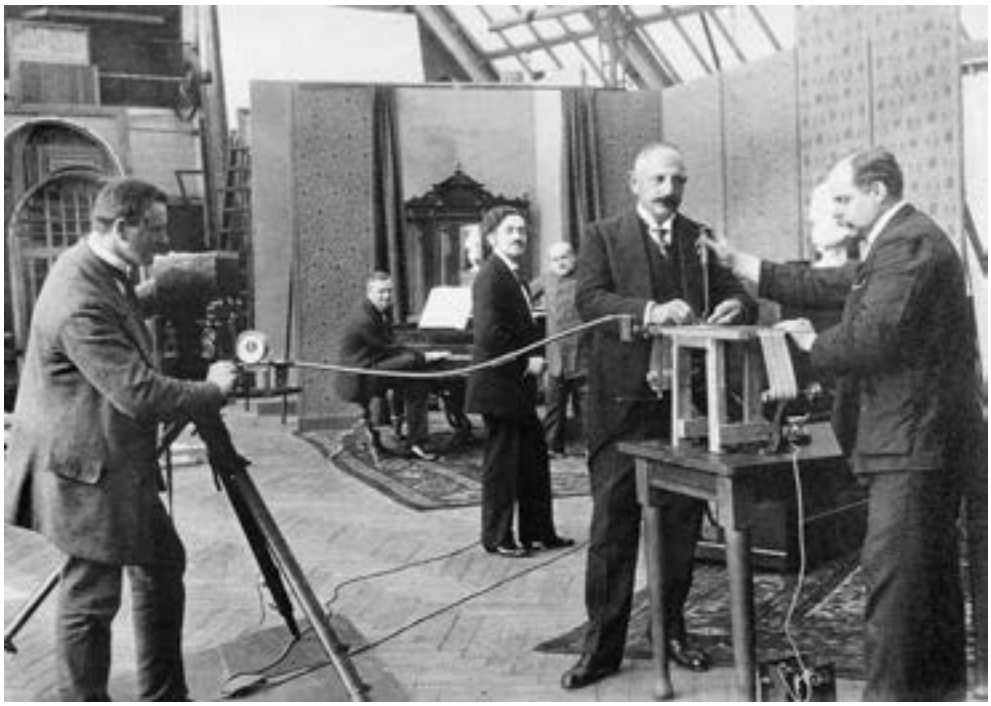


Tonbildanlage; Hersteller: Messter

Tonbildern zählten die Humoristen Robert Steidl und Otto Reutter, die Sängerinnen und Sänger Joseph Giampietro, Alexander Girardi, Gustav Schönwald, Hedwig Francillo-Kaufmann, Marie Ottmann, Hedwig Voltz sowie Ida Perry und Albert Paulig.[90]

In hochkarätiger Besetzung boten Tonbilder durchaus eine Alternative zum Besuch der Berliner Musik- und Unterhaltungsbühnen, die ohnehin für die meisten Nichtberliner, ganz abgesehen von den Eintrittspreisen, unerreichbar waren. In Frankfurt am Main liefen die neuen Operetten »Walzertraum« und »Der Graf von Luxemburg« angeblich schon in Auszügen von sechs bis acht Messter-Aufnahmen an, noch bevor die Bühnenpremieren dort stattfanden.[91] Ähnlich koppelte etwa Messter den Ausgabetermin von Tanzduett aus der Operette »Brüderlein fein« (1910) an die Berliner Uraufführung: »Premiere am 1. Mai 1910 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters.«[92] Umgekehrt wurde versucht, mit Tonbildern Trends der saisonalen Musikmode zu setzen: Lieschen, Lieschen komm doch bald wurde als »das populärste Lied der kommenden Wochen« ange-

90 Loiperdinger 2005.
91 Putzo, 20. 9. 1929.
92 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 174, 27. 4. 1910.



Tonbildatelier während der Aufnahme
(*links vorne:* Carl Froelich; *Mitte hinten*: Giuseppe Becce; *Mitte vorne:* Oskar Messter)

kündigt, und Walzerduett sollte den »Walzer der kommenden Saison« vorführen.[93] So zogen Tonbilder ihr kommerzielles Potential teils aus dem kulturell höherwertigen Status der Musikbühnen, teils aus der Beliebtheit von ›Gassenhauern‹ und humoristischen Couplets.

Gegen Vorbehalte von Vertretern der Hochkultur legitimierten die deutschen Filmfabrikanten den Kulturwert der Tonbilder damit, dass sie die Teilhabe des weniger begüterten Publikums an Werken der Tonkunst ermöglichten: »In einer Eingabe gegen die Ausdehnung des Urheberrechts auf Schallplatten (und die zwangsläufige Verteuerung von Tonbilder-Vorführungen) begründeten sie ihre Position mit der volksbildenden Wirkung ihrer Produkte.«[94] Umgekehrt ließ sich mit einem internationalen Opernstar wie Enrico Caruso, der selbst in der Kulturmetropole Berlin nur selten gastierte, auch das verwöhnte bürgerliche Publikum für Tonbilderaufführungen gewinnen: »Mit der Wiedergabe der Caruso-Tonbilder z. B. hat das ›U. T.‹ Abend für Abend ein vollbesetztes Haus erzielt.«[95] Allerdings trat Caruso selbst bei der Vorführung der wenigsten Caruso-Tonbilder auch auf der Leinwand in Erscheinung. Meist wurde er für die Filmaufnahmen gedoubelt,

93 Der Kinematograph, Nr. 145, 6. 10. 1909.
94 Simeon 1994, S. 140. Simeon gibt eine längere Passage der Eingabe wieder, zit. n. Der Kinematograph, Nr. 96, 28. 10. 1908.
95 Peschel 1911.

Lohengrin »Wenn ich im Kampf für dich siege« (Tonbild)

so dass nur die Aufzeichnung seiner Stimme aus den Tontrichtern der Grammophone erschallte. Von den 23 in Deutschland angebotenen Tonbildern, in denen sich Carusos Gesangskunst vernehmen ließ, boten lediglich drei auch den Anblick des berühmten Tenors: Triste Ritorno (1908, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft), Die Afrikanerin (1909, P: Deutsche Vitascope) sowie Rigoletto (1908) von der Internationalen Kinematograph- und Lichtbild-Gesellschaft (während sich Rigoletto von Duskes aus demselben Jahr mit der Stimme Carusos begnügte).[96] Offenbar kam es jedoch vorrangig auf die Tonwiedergabe an, und nicht so sehr darauf, dass Caruso im Tonbild auch zu erblicken war: »Das Berliner ›Union-Theater‹ Unter den Linden hat anlässlich des Caruso-Gastspiels ein künstlerisch und technisch vollkommenes Arrangement zur Wiedergabe der Caruso-Gesänge innerhalb des Film-Repertoires getroffen. Als Caruso in Berlin eintraf, besuchte er zuerst das ›Union-Theater‹, um sich selbst singen zu hören.«[97]

Von 1903 bis 1913 war die Produktion von Tonbildern für den Filmmarkt im Deutschen Reich eine Domäne einheimischer Herstellerfirmen. Für die Jahre 1907 bis 1910 lassen sich über 500 deutsche Tonbilder über die Annoncen in der Branchenpresse nachweisen. Der gesamte Produktionsausstoß für die Zeit von 1903 bis 1913 war noch bedeutend höher: Oskar Messter gibt 500 Eigenproduktionen an, von denen er zum Teil angeblich 60 bis 70, manchmal sogar über 100 Kopien

96 Vgl. die Einträge zu Caruso in Birett 1991.
97 Caruso im Kinema. In: LichtBildBühne, 11. Jg., Nr. 43, 28. 10. 1910.

absetzen konnte.[98] Anfangs produzierte Messter diese »singenden und musizierenden Photographien« für Vorführungen in Variététheatern, an die er seine 2000 Mark teure Biophon-Vorrichtung verkauft hatte. Ab 1905 betrieb er eigene Biophon-Theater, die neben stummen Kurzfilmen Tonbilder vorführten, für die maximal ein Drittel der Programmzeit vorgesehen war. Mit dem Kinogründungsboom wuchs ab 1907 auch der Bedarf des deutschen Filmmarkts an Tonbildern, die in vielen neu gegründeten Kinematographentheatern als Konkurrenzwaffe zum Einsatz kamen. Insgesamt verkaufte Messter nach eigenen Angaben 500 seiner patentgeschützten Biophon-Apparaturen.[99] Produktionsfirmen wie die Deutsche Bioscop, die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, die Deutsche Vitascope, Duskes und die Internationale Kinematograph- und Lichtbild-Gesellschaft[100] machten Messter indes die marktbeherrschende Stellung streitig, indem sie seinen Patentschutz einfach ignorierten: Sie offerierten Tonbilder in großer Zahl und lieferten preiswerte Synchronschaltungen für Vorführungen.

Tonbilder versprachen lukrative Geschäfte nicht nur deshalb, weil sie den deutschen Filmmarkt mit unverkennbar deutschen Filmaufnahmen versorgten. Die Herstellung von Tonbildern erforderte erhöhten Kapitaleinsatz, weil neben den Atelier- und Laborkosten für die Filme selbst auch noch Lizenzen an Schallplattenfirmen bzw. Gagen an Sänger und Sängerinnen vorzustrecken waren. Der im Vergleich zu stummen Filmaufnahmen deutlich höhere Meterpreis für Tonbilder sorgte bei den Herstellern für vermehrten Kapitalrückfluss und erlaubte den Tonbildtheatern, erhöhte Eintrittspreise zu verlangen: »Das Tonbild war als besonders hochstehende Technologie das erste und wichtigste Mittel für Kinos, um sich aus der Konkurrenz herauszuheben […].«[101]

Messter ließ in seinen Tonbildern diverse Stars auftreten und erzielte mit Meterpreisen von 2,50 Mark und mehr (plus Berechnung der mitgelieferten Schellackplatte) erhebliche Gewinne, die ihn dazu bewogen, die Produktion von stummen Filmen nahezu ganz einzustellen: »Im Glauben, durch die patentrechtliche Absicherung […] auf dem deutschen Markt Alleinanbieter des Tonbildverfahrens zu bleiben, stellte Messter folgerichtig sein Produktionsschwergewicht voll auf dieses Gebiet. 1907 machte es 83 % seines Geschäftsumsatzes aus, 1908 sogar 90 %.«[102] Während sich die von Messter angestrengten Patentprozesse in die Länge zogen, etablierten sich die beklagten Konkurrenten mit deutlich niedrigeren Meterpreisen auf dem Tonbildermarkt. Sie produzierten kostengünstiger, indem sie teilweise auf bereits vorhandene Grammophonaufnahmen zurückgriffen und die Gesangskünstler durch preiswerte Darsteller doubeln ließen. So arbeitete etwa Henny Porten 1906 bis 1910 für verschiedene Produktionsfirmen als Tonbild-Darstellerin.[103] Das rasch wachsende Tonbilderangebot ging mit einem drastischen Preisverfall einher: Im Februar 1909 beschloss ein Filmfabrikantenkongress in Paris einen »Tonbild-Film-Einheitspreis« von 1,50 Mark pro Meter.[104] Anfang 1910

98 Messter 1936, S. 65.
99 Vgl. Messter 1936, S. 65.
100 Vgl. die Übersicht zur Tonbildproduktion dieser Firmen: Loiperdinger 2005.
101 Müller 1994, S. 79 f.
102 Müller 1994, S. 80.
103 Vgl. Belach 1986, S. 15–19, 173–175.
104 Nachklänge zum Fabrikanten-Kongreß. In: LichtBildBühne, Nr. 43, 18. 2. 1909.

Henny Porten in einem nicht identifizierten Tonbild der Duskes-Produktion

versuchte die Deutsche Bioscop den Preisrückgang zu stoppen, indem sie ihr Tonbilderangebot in zwei Preiskategorien diversifizierte: Tonbilder der »Serie A« zum Meterpreis von 1,60 Mark wie Fridericus Rex (1910), beworben als »grosses historisches Potpourri in vier Bildern«, waren eher für hochpreisige Filmtheater gedacht; Tonbilder der »Serie B« zum Meterpreis von 1 Mark wie Max hast du ne Nase (1910), angekündigt als »grotesk komisches Kouplet« eher für preisgünstige Ladenkinos der Vorstädte.[105] Mit Meterpreisen von 1 Mark hatte der Preiskampf auf dem Tonbildermarkt das Preisniveau stummer Filme erreicht. Damit ließen sich nicht einmal mehr die nach wie vor deutlich höheren Produktionskosten decken: Der Tonbildermarkt brach zusammen.

Der rasche Niedergang der Tonbilder ab 1909 war einerseits die zwangsläufige Folge einer Überproduktion, aus der sich jede der beteiligten Firmen durch Preissenkungen zu retten suchte. Andererseits konnte die zunehmende Zahl großer Kinosäle ohnehin nicht mehr mit herkömmlichen Grammophontrichtern beschallt werden. Auf diese Weise gab es keine Sieger des Preiskampfes, die einen neuen Produktionszyklus begonnen hätten, wie es in kapitalistischen Branchen sonst üblich ist. Stattdessen wurde die Tonbilderherstellung vollends aufgegeben, zumal sich den Produktionsfirmen ab 1911 mit dem längeren stummen Spielfilm ein neues und aussichtsreiches Betätigungsfeld bot.[106]

105 Cover-Inserat der Deutschen Bioscop. In: Der Kinematograph, Nr. 160, 19. 1. 1910.
106 Vgl. dazu ausführlicher: Müller 1994, S. 80 ff.

5.5

Uli Jung

Städtebilder und Lokalaufnahmen

Da sich die Forschung zum frühen Film bisher vorwiegend auf die Entwicklung des fiktionalen Films konzentriert hat, bewegten sich die ästhetischen Fragestellungen in den Bereichen von Inszenierung und Schnittkontinuität.[107] Die Frage, ob sich die Gestaltungsmittel des nicht-fiktionalen Films dazu parallel oder abweichend entwickelt haben, blieb unberücksichtigt. Charles Musser hat in einem Aufsatz über den frühen Reisefilm in den USA Entwicklungslinien aufgezeigt, die den nicht-fiktionalen mit dem fiktionalen Film in stilistischer Hinsicht verbinden könnten. Er sieht die Besonderheiten des frühen Reisefilms vor allem in seiner thematischen Breite: »Im frühen 19. Jahrhundert konnte der Reisefilm eine größere Bandbreite von Themen behandeln: Der Weltreisende konnte sich als Experte auf den Gebieten der Geschichte, der Literatur, des Sports (bei einem Bericht über die Sommerolympiade), globaler Konflikte (nachdem er Russland und Japan besucht hatte, zeigte Burton Holmes Filme über den russisch-japanischen Krieg), der Ökologie (ein Besuch des Yellowstone und anderer Wildnisgebiete) etc. darstellen. Das Reisegenre beinhaltete in der Praxis sogar fiktionale Filme wie European Rest Cure, Romance of the Rail oder Hold-up of the Rocky Mountain Express.«[108]

Es gab offenbar nicht-fiktionale ›Genres‹, die den fiktionalen näher standen als andere. Im Umkehrschluss kann gesagt werden, dass die unterschiedlichen nicht-fiktionalen ›Genres‹ sich auch unterschiedlich entwickelten und unterschiedliche ästhetische Gestaltungsmittel in den Vordergrund stellten. Es wird daher nützlich sein, die verschiedenen ›Genres‹ nach ihren filmästhetischen und -technischen Zugehensweisen zu befragen.

›Ansichten‹ (»vues«, »views«)

Ben Brewsters eingangs zitierte Bemerkungen über die relative Stilkonstanz des frühen Reisefilms (die man getrost auf andere nicht-fiktionale Genres extrapolieren kann) hat ihre Ursache, wie Tom Gunning bemerkt, in dem Umstand, »daß die bestehenden Stilformen schlicht ausreichend effizient waren für die verschiedenen damals vertretenen Gattungen. Ziele und Zwecke (und damit auch die formalen Modelle) der non-fiction-Praxis veränderten sich zwischen 1906 und den frühen zehner Jahren nur wenig.«[109] Gunning definiert die ›Ansicht‹ »als Film, der etwas zeigt«, aber auch als Filmart, der das Moment des Sehens eingeschrieben sei, die deshalb die »bestmögliche Sicht auf das Geschehen« anstrebe und die nicht versuche, die Anwesenheit der Kamera zu kaschieren.[110] Eine Grobgliede-

107 Vgl. exemplarisch Elsaesser (Hg.) 1990, S. 11–150.
108 Musser 1984, S. 48.
109 Gunning 1995, S. 111–121; S. 114.
110 Gunning 1995, S. 114f.

Stuttgart: 26e Dragons – Pied à terre (FR 1896)

rung ergebe sich aus den inhaltlichen Kriterien des Dargestellten: Gunning unterscheidet »Filme, die beim Besuch einer bestimmten Gegend entstehen und diesen repräsentieren« und Filme, »die einen Prozeß darstellen«.[111] (In den Annoncen der deutschen Branchenblätter werden sie ›Reisebilder‹ und ›Industriebilder‹ genannt.) Während Erstere vom Blick des Touristen geprägt seien, Landschaften und Kulturstätten zur Schau stellten und aus Natur und Kultur Sehenswürdigkeiten machten, unterschieden sich Letztere davon durch ihre zeitliche Organisation und ihre Konzentration auf eine zeitliche Logik, in der sich der Ablauf eines Vorgangs abbilden lässt: »Viele Filme verbinden beides miteinander, die Entdeckung des Raumes und die Erläuterung zeitlicher Abläufe, so daß letztlich eine komplexe Struktur aus der Betrachtung einzelner Aspekte und der Konstruktion von Zusammenhängen entsteht. Beide Formen beruhen vor allem auf dem Prinzip der Aufeinanderfolge; durch Schnitte zu Nahaufnahmen können jedoch – vor allem nach 1906 – auch entwickeltere Montageformen entstehen.«[112]

Gunnings Definition lässt allerdings einen wichtigen Aspekt unberücksichtigt, der bereits bei den ›lebenden Photographien‹ immer wieder zu beobachten ist: die Privilegierung des Kamerablicks. Schon in der Aufnahme Stuttgart: 26e

111 Gunning 1995, S. 115.
112 Gunning 1995, S. 116.

Dragons – Pied à terre (FR 1896, P: Lumière) ist es der Kamera nicht nur erlaubt, »die bestmögliche Sicht auf das Geschehen« zu erhalten, sie ist auch zusätzlich dadurch privilegiert, dass sie ganz in die Nähe des Geschehens rücken darf und das Publikum so den Eindruck gewinnt, direkt vor den Soldaten und ihren Pferden zu stehen: »Das ist bei offiziellen Militärparaden nicht erlaubt. Das Zeremoniell des Paradierens ist streng abgezirkelt und hält auf Distanz zum Publikum. Für die lebende Photographie wird der Distanzraum zwischen Parade und Publikum aufgehoben: Den Zuschauern des Cinématographe Lumière werden Dragoner ›zum Anfassen‹ offeriert.«[113]

Dieser Aspekt des Naherückens – nicht zu verwechseln mit der eigentlichen Nahaufnahme – ist ein ästhetischer Bonus, der in vielen frühen Aktualitäten über offizielle und offiziöse Anlässe zu bemerken ist. Das Publikum vor Ort sieht weniger als das Publikum, welches das Geschehen zeitlich und räumlich entrückt im Kino verfolgt. Der Malus des ›Nicht-dabei-gewesen-Seins‹ wird über die Privilegierung des (Kamera-)Blicks kompensiert. Diese beruht weder auf einer Bevorzugung des neuen Mediums durch die Veranstalter öffentlicher Ereignisse noch ist sie Ergebnis einer kontinuierlichen Entwicklung, die mit der wachsenden Bedeutung und Verbreitung des Mediums zu erklären wäre. Offenbar oblag es dem Verhandlungsgeschick des Operateurs bzw. seiner Auftraggeber, Kamerastandorte mit den Veranstaltern zu vereinbaren oder auch eine zahlenmäßige Begrenzung der zugelassenen Filmberichterstatter zu erwirken. Die Exklusivität der Aufnahmen und – wo diese nicht zu erreichen war – der privilegierte Kamerastandort wurden in den Annoncen für Aktualitäten in der Fachpresse gern hervorgehoben.

Neben der Privilegierung des Kamerablicks ist die Unterscheidung wichtig zwischen ›Bildern‹, die mit statischer Kamera aufgenommen wurden und solchen, die von einem sich bewegenden Gefährt gedreht wurden. Während statisch gedrehte Aufnahmen darauf angewiesen waren, dass sich vor der Kamera ›etwas abspielt‹ (und das Beispiel Cologne: Sortie de la Cathédrale zeigt eindringlich, dass der Operateur Charles Moisson Maßnahmen ergriff, um die Menschenmenge in Bewegung zu halten),[114] erzeugte die bewegte Kamera genügend Dynamik im Bild, um auf Personen- und Objektbewegungen völlig verzichten zu können. Auch dies zeigt sich sehr früh in den deutschen Lumière-Aufnahmen. So drehte der Operateur Constant Girel am 21. September 1896 von einem Ausflugsdampfer aus Panorama pris d'un bateau (FR 1896): »Im Vordergrund ziehen mehrere Reihen langgezogener Frachtkähne vorbei. Sie liegen regungslos vor Anker und bewegen sich nicht. […] Als das Schiff nach links zur Mitte des Flusses abdreht, öffnet sich in einem Panoramaschwenk der Blick auf die Wasser des Rheins. Im Hintergrund werden sie von der [Kölner] Dombrücke überspannt; vor ihr legen die Nachen der Kölner Schiffsbrücke einen Weg über den Fluß.«[115]

Eine reale Objektbewegung gab es während der Aufnahme nicht. Was sich bewegte, war der Cinématographe Lumière selbst, dessen Bilder nicht nur das Dar-

113 Loiperdinger 1999, S. 268.
114 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 208.
115 Loiperdinger 1999, S. 212.

gestellte dynamisieren, sondern auch dem Publikum den Eindruck suggerieren, sich selbst an Bord des Ausflugsdampfers zu befinden und das vorübergleitende Ufer zu beobachten.

Kamerafahrten

Girel war offenbar der erste Operateur, der seine Kamera auf diese Weise in Bewegung setzte.[116] Er schuf damit einen Effekt, der in der Folgezeit die kinematographische Aneignung von Städten und Landschaften prägte. Diese Kamerafahrten hatten neue Problemstellungen bei der Behandlung von Zeit und Raum zu lösen. Die Dauer der Aufnahme musste mit der Dauer der Kamerafahrt koordiniert werden, sollte die Aufnahme nicht plötzlich abbrechen, weil der Film in der Kamera zu Ende war. Fahrtaufnahmen ließen sich frontal drehen oder seitlich in einer Vorbeifahrt: Frontale Fahrtaufnahmen eigneten sich vor allem für Bewegungen durch belebte Straßen, die dem Zuschauer das Gefühl vermittelten, ›mittendrin‹ zu sein, an dem geschäftigen ›Leben und Treiben‹ unmittelbar teilzuhaben. Panoramierende Vorbeifahrten waren hingegen auch für unbelebte Sujets geeignet – vorausgesetzt, sie ergaben eine interessante Abwechslung.

Für beides gibt es Beispiele und Gegenbeispiele: Fahrtaufnahmen folgten keiner einheitlichen Grammatik. Für Berlin – Friedrichstrasse (ca. 1913) wurde die Filmkamera in Fahrtrichtung an einem Fahrzeug angebracht. Der Operateur begann zu drehen, bevor sich das Fahrzeug in Bewegung setzte. Die Friedrichstraße ist durch Fußgänger in Sommerkleidung, Autos, Pferdebahnen und Omnibusse sehr belebt. Der Querverkehr mündet in die Straße ein und sorgt für Stockungen. Dennoch wird das Kamerafahrzeug weder überholt noch überholt es selbst andere Fahrzeuge. Auffällig sind die vielen Girlanden, mit denen die Straße geschmückt ist; teilweise ist das kaiserliche Wappen zu erkennen: Wir sind im Jahr des 25-jährigen Thronjubiläums Wilhelms II.

Das Kamerafahrzeug fährt auf die Fassade des Panoptikums in der Kaiserpassage zu. Die Programmwerbung dominiert ein überdimensionales Kopfporträt von Wilhelm II.; Einzelheiten sind jedoch nicht zu erkennen. Das Panoptikum war bereits siebzehn Jahre zuvor Sujet einer Filmaufnahme gewesen. Ein unbekannter Operateur der Société Lumière hatte im Sommer 1896 seine Kamera ungefähr dort aufgebaut, wo später Berlin – Friedrichstrasse endet (bzw. abreißt): Panoptikum Friedrichstrasse (FR 1896, P: Lumière) zeigt ebenfalls den Eingang der Kaiserpassage, in der das Passage-Panoptikum untergebracht war. Links davon ist auch die Außenreklame von Castan's Panoptikum zu sehen. Die belebte Straße im Berliner Geschäftszentrum ist auch als Ort der Unterhaltung erkennbar. An der Fassade des Passage-Panoptikums sind zwei überdimensionale Werbetafeln angebracht, die in verschiedenen Schrifttypen die Hauptattraktion des Programms angeben: »42 wilde Weiber aus Dahomey«. Panoptikum Friedrichstrasse war möglicherweise als Werbehinweis gedacht, um das Publikum der Berliner Gewerbeausstellung, die auch gut besuchte Vorführungen des Cinématographe Lumière zeigte, zum Besuch des Passage-Panoptikums zu animie-

116 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 212.

ren.[117] BERLIN – FRIEDRICHSTRASSE verfolgte wohl andere Absichten. Die Aufnahme zeigt die belebteste Straße Berlins als das, was sie war: als Verkehrsstrom, Transportbahn für Menschen und Waren, als urbanen Raum, der sich der sozialen Hierarchisierung entzieht, in dem scheinbar ungeordnet eine abstrakte Kommunikation über das großstädtische Lebensgefühl stattfindet. BERLIN-FRIEDRICHSTRASSE war für das Berliner Publikum geeignet, aber auch für Zuschauer in der Provinz, deren Interesse weniger von Identifikation als von Neugierde geleitet war.

Stolz auf die Urbanität und Modernität Berlins vermittelt auch EINE HOCHBAHNFAHRT DURCH BERLIN (1910, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft). Der Operateur drehte aus dem Führerstand einer S-Bahn auf der Strecke Stralauer Tor, Oranienstraße, Kottbusser Tor und Möckernbrücke, die von vielen Berlinern täglich auf dem Weg zur Arbeit benutzt wurde. Die Perspektive der Fahrtaufnahme ist für das Publikum ungewöhnlich. Die Zuschauer sehen nicht seitlich aus dem Zugabteil, sondern geradeaus. Trotzdem erleben sie nicht den Blick des Zugführers, denn der Blick der Kamera bleibt starr – auch wenn der Zug eine Kurve beschreibt. Dadurch ergibt sich der subjektive Eindruck, als ob der Zug die Kurve der Gleise nicht mitvollziehen und in weiterer Geradeausfahrt aus den Schienen springen werde. Es scheint, als seien die Bewegungen des Zugs und der Kameraoptik a-synchron – wie ein Effekt, der die Wahrnehmung des Kopfes von der des Körpers trennt.

Optische Reize gewinnen bei Fahrtaufnahmen an Bedeutung, wenn die Dynamik der Aufnahme allein auf der Mobilität der Filmkamera beruht. So beobachtet ACROSS BROOKLYN BRIDGE (US 1896, P: American Mutoscope and Biograph Company) die Überquerung der Brücke in frontaler Fahrtaufnahme aus dem Führerstand eines Wagens der New Yorker Hochbahn. Die Schienen verlaufen auf der Brücke erst leicht ansteigend, um dann nach dem Scheitelpunkt wieder leicht abzufallen. Der Zug beschreibt zunächst eine leichte Rechtskurve. Die Brücke liegt in der Längsachse des Bildes. Während sich der Zug auf den Scheitelpunkt zubewegt, bewirken die seitlichen Verstrebungen der Brückenkonstruktion im gleißenden Sonnenlicht einen heftigen Gegenlichteffekt. Optisch gerinnen die vorbeihuschenden Schatten der Stahlstreben zu abstrakten graphischen Elementen. Nachdem der Scheitelpunkt der Brücke überschritten ist, erscheint am Ende der Längsachse das Brooklyn-Ufer, auf das der Zug nun zufährt. Während er eine Rechtskurve beschreibt, ergibt sich der gleiche Effekt wie bei EINE HOCHBAHNFAHRT DURCH BERLIN: Der Blick der Kamera verzögert die Bewegung nach rechts und vermittelt so den Eindruck, als ob der Zug gleich in die Gebäude am Flussufer hineinfahren werde. Um die ganze Überquerung der Brooklyn Bridge zeigen zu können, mussten zwei Aufnahmen gedreht werden. Durch einen unauffälligen Schnitt wurden sie zu einer Aufnahme mit einer Laufzeit von 2 min 50 sec miteinander verbunden.

In der internationalen Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg waren Fahrtaufnahmen eine weit verbreitete Praxis kinematographischer Realitätsaneignung. Sie eigneten sich sowohl für die Repräsentation belebter Innenstadtszenerien als auch für die Darstellung unbelebter Landschaften bzw. von Artefakten. Auffallend ist eine Verdoppelung der Dynamik, indem die Kamerafahrt die Bewegung der Objekte in sich aufnimmt oder mit optischen Effekten zusätzlich auflädt.

117 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 220 f.

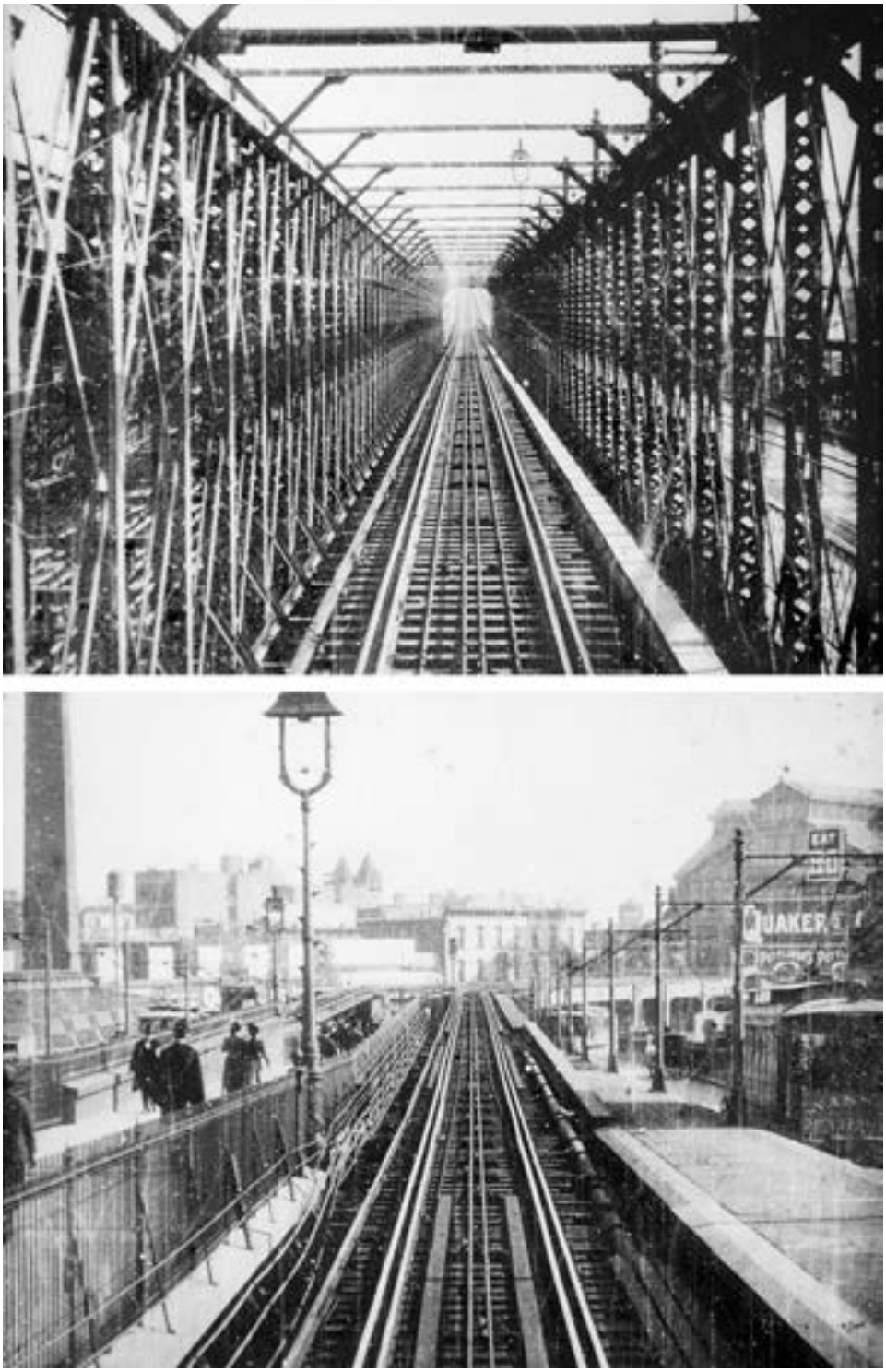
Eine Hochbahnfahrt durch Berlin (1910)

Während Fahrtaufnahmen durch belebte Straßen vollkommen von der Zufälligkeit des Sujets abhängen, bieten Kamerafahrten auf unbelebten Strecken den Operateuren ein optisches Experimentierfeld. Die Filmavantgarde hat sich dieses Feld in den 1920er Jahren neu erschlossen, spätestens nachdem René Clair in Entr'acte (FR 1923) in seiner Fahrtaufnahme aus der Perspektive einer Achterbahn die ›Entkörperlichung‹ des Blicks gefeiert hat.

Städtebilder

Eine Genredefinition von Städtebildern fällt schwer: Sie sollte nicht nur ästhetischen Kriterien genügen, sondern auch berücksichtigen, zu welchen Zwecken die Aufnahmen hergestellt wurden, wer sie in Auftrag gab und wer sie in welchem Kontext ausgewertet hat. Diese Fragen haben vermutlich einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Ästhetik und auf die Länge von Städtebildern. Im frühen Kino ist nicht die Ästhetik, sondern der Auswertungskontext maßgeblich für die Unterscheidung von Städtebildern und Lokalaufnahmen.[118]

118 Jung 2002, S. 253–273.



Across Brooklyn Bridge (US 1899)

Unter den frühen ›lebenden Photographien‹ gibt es Aufnahmen, die sich inhaltlich und ästhetisch gleichen, aber wegen ihrer unterschiedlichen Auswertungspraxis verschiedenen Genres zuzuordnen sind. Die Kölner Lumière-Aufnahme Sortie de la Cathédrale gleicht ästhetisch dem Domausgang zu Trier (1904, P: Marzen): Beide Aufnahmen legen keinen Wert auf die Wiedererkennbarkeit der Domfassaden, wohl aber auf die Menschenmenge, die sich vor der Kamera tummelt. Sie unterscheiden sich jedoch in der Art ihrer Auswertung: Sortie de la Cathédrale wurde über den Vertrieb der Societé Lumière international ausgewertet, während die Familie Marzen Domausgang zu Trier ausschließlich in Vorstellungen ihres ambulanten ›Salon-Kinematographen‹ in Trier und Umgebung zeigte.[119]

Berlin als Reichshauptstadt und wichtigster deutscher Produktionsstandort war besonders häufig in Filmaufnahmen zu sehen. Dennoch ist nicht jeder Berlin-Film auch ein Städtebild. Viele Aufnahmen entstanden im Kontext öffentlicher Ereignisse und nahmen das Stadtbild Berlins nur als allfälligen Hintergrund. Ein Städtebild hingegen zeigt markante Gebäude einer Stadt, legt gegebenenfalls Wert auf typische Trachten und Gebräuche und interessiert sich für die Leute auf den Straßen. Auch das Wirtschaftsleben kann in Städtebildern Platz finden. Schon die 1896 in Deutschland gedrehten Vues Lumière sind als frühe Städtebilder anzusprechen, obwohl sie sich – wie an Sortie de la Cathédrale gezeigt – nicht unbedingt auf wiedererkennbare Wahrzeichen der Städte konzentrieren. Auch die Berlin-Aufnahmen, die Charles Moisson und andere Lumière-Operateure im Sommer 1896 drehten, fokussieren den Blick stärker auf die Menschen, welche die Straßen bevölkern und weniger auf die Gebäude, die das Publikum wiedererkennt, wenn es mit Berlin vertraut ist. Sous les tilleuls (FR 1896) zeigt zwar im Hintergrund das Akademiegebäude und das Hauptgebäude der Humboldt-Universität, die Kamera interessiert sich jedoch ausschließlich für die Menge, die sich Unter den Linden ergeht, während die Wachparade mit militärischer Musikbegleitung zur Neuen Wache marschiert. Moisson wählte seinen Kamerastandort so, dass die paradierenden Soldaten hinter den ›Paradebummlern‹ gänzlich verschwinden und nur indirekt wahrnehmbar sind (z. B. dadurch, dass plötzlich ein Schellenbaum über die Menge ragt oder ein vorbeifahrender Kutscher seinen Kopf in die Richtung dreht, aus der die einsetzende Musik zu hören ist).[120]

Auch für Potsdamer Platz (FR 1896) wählte der Operateur der Société Lumière einen Kamerastandort, der geeignet ist, den Potsdamer Platz als einen der verkehrsreichsten Plätze Europas darzustellen. Die Aufnahme bot den Zeitgenossen ein Zeugnis urbanen Lebensgefühls: »Man glaubt sich unwillkürlich in eine Großstadt versetzt bei dem Bilde Potsdamer Platz. Der Droschkenverkehr, die Pferdebahn, die schweren Omnibusse und die ängstlich ausweichenden Passanten, alles bietet ein lebenswahres Bild vom Riesenverkehr der Weltstadt.«[121] Das Münchner Städtebild Karlsplatz (FR 1896) zeigt im Gegensatz dazu einen markanten Innenstadtplatz mit wenig Verkehr, auf dem sich Passanten in Müßiggang ergehen – ein Bild städtischer Idylle. Nur die Mühsal eines Jungen, der einen schwe-

119 Vgl. Jung 2000, S. 9–15.
120 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 218.
121 Provinzialzeitung (Bremerhaven), 29. 11. 1896, zit. n. Loiperdinger 1999, S. 222.

Oben: Sortie de la Cathédrale (FR 1896). *Unten:* Domausgang zu Trier (1904)

Oben: Potsdamer Platz (FR 1896). *Unten:* Karlsplatz (FR 1896)

ren Handkarren hinter sich herzieht, stört die »symmetrische Behaglichkeit« dieser »Münchner Ordnung«.[122]

Im Gegensatz dazu bezieht sich Berlin. Hallesches Thor (FR 1896) unmittelbar auf eine tradierte Darstellungskonvention: »Die beiden klassizistischen Gebäude, die 1879 anstelle des alten Halleschen Tors errichtet wurden, sind ein beliebtes Berliner Vedutenmotiv. Sie werden stets von der Belle-Alliance-Brücke aus gezeichnet und photographiert, so daß sie den Blick öffnen in das weite Rondell des Belle-Alliance-Platzes mit der Friedenssäule, die an den Sieg über Napoleon bei Waterloo erinnert. Die spiegelbildliche Anlage der Torbauten garantiert einen ausgewogenen Bildaufbau, die Arkadenhallen mit den Figuren der vier Jahreszeiten vermitteln eine Anmutung klassischer Schönheitsideale.«[123] Das urbane Sujet der »vue« ist für den Betrachter gut wiederzuerkennen. Der Kamerastandort ist vom Operateur so gewählt, dass die Symmetrie des Bildes als kompositorisches Prinzip hervortritt.

Einen streng symmetrischen Bildaufbau wählt auch Max Skladanowsky für Blick auf den Alexanderplatz (1896).[124] Er folgte im sogenannten ›zweiten Programm‹ offensichtlich Modellen der Gebrüder Lumière.[125] Jahre später schrieb Max Skladanowsky über seine Aufnahme: »Im Hause des bekannten Papiergeschäftes von Jürgens am Alexanderplatz befand sich im ersten Stock ein Konfektionsgeschäft, dessen große Schaufenster einen idealen Standplatz für meinen Kurbelkasten abgaben. […] Das Leben und Treiben zur Aufnahmezeit war sehr rege. Der Blick vom Apparat beherrschte den ganzen Alexanderplatz und die Königsstraße, links mit dem Rathausturm abschließend. Aus dem Bahnhof Alexanderplatz fuhr gerade ein Personenzug heraus, seine Dampfwolken über den Platz sendend. Ein anderer Zug fuhr in den Bahnhof hinein.«[126]

Damit ist die kompositorische Sorgfalt von Skladanowskys Sujet nur unvollkommen beschrieben, denn der symmetrische Aufbau des Bildes, den eine im Vordergrund mittig stehende Gaslaterne unterstreicht, erzeugt zusammen mit der enormen Tiefenschärfe eine Staffelung des Bildes, die durch die unterschiedlichen Bewegungsabläufe dynamisiert wird: Während die beiden Züge, die Skladanowsky erwähnt – tatsächlich fährt noch ein dritter Zug aus der Bahnhofshalle heraus, unmittelbar bevor der Film nach knapp 40 Sekunden abbricht –, in gegenläufiger Bewegung nach links bzw. nach rechts fahren, kommt unter der Eisenbahnbrücke eine Pferdebahn aus der Bildtiefe auf die Kamera zu. Gleichzeitig nähert sich von links eine weitere Pferdebahn, die auf eine Gleiskreuzung in der Bildmitte zuhält. Sobald die erste Pferdebahn diese Kreuzung passiert hat, schwenkt die zweite auf das Gleis ein und rollt nun ihrerseits in den Bildhinter-

122 Vgl. Loiperdinger 1999, S. 236, der den sozialen Aspekt dieses Films betont.
123 Loiperdinger 1999, S. 224.
124 Vgl. Abb. 2 im Farbteil.
125 Castan 1995, S. 98: »Gemäß dem Vorbild Lumières sollte diese Zweite Staffel nicht Varietészenen, sondern das Leben und Treiben auf der Straße wiederspiegeln.« Die Skladanowskys haben das Lumière-Programm im Pariser Grand Café einen Tag nach der Premiere gesehen. Ihr Engagement im Varieté Folies-Bergères, das ab 1. 1. 1896 beginnen und vier Monate dauern sollte, kam aus ungeklärten Gründen nicht zustande. Vgl. Castan 1995, S. 74 f.
126 Zit. n. Castan 1995, S. 101.

Oben: Berlin. Hallesches Thor (FR 1896). *Unten:* Alexanderplatz in Berlin (1896)

grund. Daneben und dazwischen bewegen sich Pferdedroschken und Fußgänger. Die Aufnahme vermittelt das Bild eines großstädtischen Verkehrsknotenpunkts, in dem sich Individualverkehr und Massenverkehrsmittel durchmischen: eine ›Ansicht‹ des modernen, urbanen Lebensgefühls, wie sie auch schon in gemalten Lichtbildern vorgeprägt ist[127] – beobachtet aus der Distanz und von einer leicht erhöhten Position. Der Betrachter wird also nicht mitten ins Geschehen gestellt, wird somit nicht aufgefordert, sich ›im Bild‹ treiben zu lassen, sondern er verharrt im Gestus des unsichtbaren Beobachters, der zu den Bildern nicht in Beziehung treten muss.

Darin unterscheiden sich die ästhetischen Konzepte von Skladanowsky und der Société Lumière: Bei Lumière-Aufnahmen steht der Cinématographe meist ebenerdig, so dass Passanten und Fahrzeuge dem Objektiv gelegentlich so nahe kommen, dass sie das Bild füllen. Sie erzeugen damit eine Unmittelbarkeit der Darstellung, wie sie aus Skladanowskys distanzierter Perspektive nicht entstehen kann. Während die Operateure der Société Lumière auf die Wiedererkennbarkeit der städtischen Umgebung verzichteten, kam es Skladanowsky darauf an, dass der Betrachter die Topographie des Sujets erkennen kann. Gemeinsam ist diesen ›lebenden Photographien‹, dass sie als Städtebilder mehr Interesse für bewegte Szenerien zeigen als für statische Gebäude. Sie grenzen sich auf diese Weise von der Fotografie ab, die 1895 den urbanen Raum bereits medial erschlossen hatte.[128]

Im Gegensatz dazu weist Berlin (FR 1909, P: Pathé) eine Nähe zur Fotografie auf, die sich sogar im direkten Vergleich dokumentieren lässt: »Konzipiert als Städtefilm in einer Form, die wir heute als ›klassisch‹ bezeichnen, bringt er eine Reihung von einzelnen, voneinander isolierten ›Bildern‹ oder ›vues‹, die wie ein Bildband oder Postkartenalbum die bedeutendsten Sehenswürdigkeiten präsentieren. Die wichtigsten Straßen und Plätze, Bauwerke und Denkmäler Berlins […] werden vorgestellt und jeweils durch einen Zwischentitel identifiziert.«[129] Darüber hinaus fällt auf: »In dieser Dramaturgie erinnert der Pathé-Film auch an Lichtbilder-Vorträge, die in den zehner und frühen zwanziger Jahren zur Medienkompetenz sowohl der Fotografen (und Operateure) als auch des gebildeten Publikums gehörten. Der im August 1908 erschienene Katalog des Lichtbilder-Instituts des Verbandes süddeutscher katholischer Arbeitervereine München […] etwa beinhaltet u. a. auch Diareihen über München, Berlin, Hamburg, London und Rom; ein Vortragstext war in der Leihgebühr eingeschlossen.«[130]

Bei der Betrachtung der Einzelsujets wird rasch deutlich, dass Berlin wie eine abwechslungsreiche Programmfolge aus ›lebenden Photographien‹ gestaltet ist. Bewegte Straßenszenen (»Leipziger Straße«, »Die Hoch- und Untergrundbahn«, »Dönhoffplatz«, »Spittelmarkt«) wechseln ab mit touristisch anmutenden, mäßig belebten Tableaus (»Königliches Museum und Denkmal König Friedrich Wilhelm III«,[131] »Königliches Schloß«, »Der Dom«), beschaulichen Genrebildern (»Unter den Linden«) und reinen Postkartenadaptionen (»Siegesallee und Sieges-

127 Vgl. Abb. im Farbteil.
128 Vgl. Goergen 2001, S. 34 f.
129 Goergen 2001, S. 34.
130 Goergen 2001, S. 34.
131 Dieses Sujet wirkt obendrein erheblich unterdreht.

säule«, »Brandenburger Tor«). Wie eine patriotische Apotheose wirkt am Schluss das Sujet »Der Kaiser und die Kaiserin kehren von der Herbstparade zurück«. Die Kamera zeigt aus erhöhter Position in einer anhaltenden Totale das Herrscherpaar, das in einer Kutsche vorüberfährt und aus der Entfernung nicht zu erkennen ist. Das der Kutsche folgende Militärdefilee unterstreicht aber die Erhabenheit des Geschehens. Mit diesem letzten Sujet[132] durchbricht Berlin die Funktion eines gewöhnlichen Städtebilds, das bei der Auswertung außerhalb Berlins überwiegend touristische Funktionen annimmt, und verweist auf die Sonderstellung Berlins als Reichshauptstadt und Residenz des deutschen Kaisers.[133] Die dramaturgische Zuspitzung auf die politische Bedeutung der Stadt ordnet einigen der zuvor gezeigten Sujets neben den touristischen auch repräsentative Funktionen zu. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass bürgerliche Repräsentationsbauten wie etwa das Rote Rathaus oder das Hotel Adlon fehlen. Berlin wird in dieser Produktion vor allem als Kaiserstadt präsentiert.

Ein rein touristisches Bild zeichnet hingegen das Fragment Panorama und Innenansicht von Amalfi. Es beginnt konventionell mit einem Panoramaschwenk über das kleine Städtchen Amalfi, das malerisch an der hügeligen Küste des Golfes von Salerno gelegen ist. Die nächste Aufnahme zeigt den »Fischerdamm« (Zwischentitel). Die Kamera ist auch am Alltag der Bewohner interessiert: Ein Fischer entwirrt sein Fangnetz; drei Frauen tragen kleine Weinfässer auf ihren Schultern; weitere Frauen tragen übergroße, schwere Reisigbündel. Mittelalterliche Brückenbögen sorgen für eine symmetrische Komposition: Stets sind die Bilder so kadriert, dass im Hintergrund oder neben den Arbeiterinnen die alten Gemäuer der Stadt sichtbar sind: Panorama und Innenansicht von Amalfi schildert nicht die soziale Realität von süditalienischen Dorfbewohnern. Als archaisches Relikt erscheint die Arbeit ebenso pittoresk wie die mittelalterlichen Baustrukturen und die tief eingeschnittenen Bachtäler, die diesen Bildern als Hintergrund dienen. Es erscheint deshalb nicht störend, wenn unmittelbar nach den schwer arbeitenden Frauen ein Kapuzinerkloster zu sehen ist, mit dem der Reigen rein touristischer Bilder wieder einsetzt. Das Fragment bricht an dieser Stelle ab. Der Blick auf Amalfi ist ein exotischer Blick, der ›Vergangenheit‹ evoziert, indem er Sujets aus vortechnischer Zeit auswählt und ›Ansichten‹ produziert, denen eine gewisse ›Zeitlosigkeit‹ anhaftet – als ob die Zeit stehen geblieben sei.

Ganz anders ist ein deutsches Städtebild aus derselben Zeit organisiert: Eine Rundfahrt durch Crefeld im Jahre 1910 zeigt einen repräsentativen Querschnitt der Stadt. Dieses Städtebild beginnt mit einer Totalen des Bahnhofsvorplatzes, von erhöhtem Standpunkt aus aufgenommen. Weitere Kameraschwenks zeigen Stadtansichten, die nur Ortskundige einordnen können. Eine Fahrt durch die Hoch- und Friedrichstraße ist merklich unterdreht. Die auf auf einem Fahrzeug postierte Filmkamera erregte vor allem bei Jugendlichen Aufsehen: Eine Anzahl

132 Die Kopie bricht ohne Ende-Titel ab; es ist also möglich, dass die ursprüngliche Fassung noch andere Sujets beinhaltete.

133 Goergen 2001, S. 34, bemerkt, dass in der Berlin-Serie des Katalogs des Lichtbilder-Instituts des Verbandes süddeutscher katholischer Arbeitervereine München (1908) »fünf vaterländische Schlussbilder« angeboten wurden: ›Der Kaiser reitet zur Parade‹, ›Aufziehen der Wachparade‹, ›Trompetenkorps des Regiments Garde du Corps‹, ›Garde-Artillerie‹ sowie ›Aufmarsch der Regimentsfahnen‹.

Halbwüchsiger rennt vor der Kamera her und dreht sich immer wieder nach ihr um. Die Kameraführung nimmt davon keine besondere Notiz, sondern schwenkt immer wieder leicht nach links, um die Gebäude am Straßenrand besser ins Bild zu bekommen. Gibt es unter den Besitzern der Geschäfte Auftraggeber für die Dreharbeiten? Oder erhofft sich der Produzent, die Attraktivität seines Films zu steigern, indem er eine möglichst detailgenaue Fahrtaufnahme drehen lässt?

Die Aufnahme weist Sprünge auf, die auf Filmrisse im Ausgangsmaterial zurückzuführen sind oder darauf, dass die Kamera mehrmals angehalten wurde. Diese Sprünge sowie die nicht enden wollenden Aktionen der Jugendlichen konterkarieren die konventionellen Bildstrategien. Die Aufnahme einer belebten Straßenszene soll ihre Dynamik aus der Kamerafahrt ziehen, aber auch aus der Bewegung von Menschen und Fahrzeugen im Blickfeld der vorwärts gleitenden Kamera. Das wird besonders deutlich, als das Kamerafahrzeug in einem ohnehin verwinkelten Straßenabschnitt von einer elektrischen Straßenbahn überholt wird. In einer optischen Überreizung sind hier ganz unterschiedliche Bewegungsdynamiken übereinander gelagert: Die Kamera bewegt sich vorwärts, unterliegt aber, da das Kamerafahrzeug eine Kurve beschreibt, den Verzögerungseffekten, die wie in Eine Hochbahnfahrt durch Berlin den Zuschauer verunsichern. Zur gleichen Zeit schiebt sich vom rechten Bildrand her die Straßenbahn ins Bild, die wegen ihrer höheren Geschwindigkeit im Überholvorgang eine optische Sogwirkung ausübt.

Anschließend ist die Kamera an einer Straßenkreuzung postiert, von der sie »Rheinstraße und Ostwall« (Zwischentitel) überblickt. Sie steht ebenerdig und ist eine Attraktion für die Passanten: Erwachsene bleiben in Trauben stehen und betrachten den Apparat, der sie aufnimmt; Kinder machen Verrenkungen und andere Gesten, um auf sich aufmerksam zu machen. Ein Pas-

Eine Rundfahrt durch Crefeld im Jahre 1910

sant tritt von rechts für einen Augenblick dicht vor die Kamera und schaut ins Objektiv, um sich sofort wieder zurückzuziehen. Die Kamera schwenkt nach rechts über das zahlreiche Publikum ihrer Aufnahme, von dem sie neugierig beobachtet wird. Als im Hintergrund die Fassade eines Geschäfts (Krüger & Oberbeck) zu sehen ist, tritt von links plötzlich ein livrierter Mann ins Bild, der aussieht wie ein Hotelportier, und drängt die Passanten zum Weitergehen. Er ist noch mehrmals zu sehen, stets den Eindruck erweckend, er kümmere sich nicht um die Kamera. Am Ende des langen Schwenks lassen die Passanten – von außerhalb des Bildausschnitts sichtlich dazu angeregt – dem Blickfeld der Kamera eine Gasse, damit der Operateur im Hintergrund einen Springbrunnen aufnehmen kann. Die Blicke der Kinder, die rechts und links am Bildrand stehen, wandern ständig zwischen Springbrunnen und Kamera hin und her, als wollten sie prüfen, ob das Sujet auch gut ins Bild kommt.

Der »Westwall« (Zwischentitel) wird in einem weniger ausführlichen Schwenk gedreht. Erneut bleibt die Mehrheit der Passanten stehen und schaut neugierig auf die Kamera. Einige laufen eilends herbei, um sich die Dreharbeiten aus der Nähe anzusehen. Es folgen Aufnahmen von städtischen Sehenswürdigkeiten sowie Szenen aus dem Kaiser Friedrich-Hain, dem größten Park der Stadt, und vom »Hülserberg« (Zwischentitel), einem beliebten Naherholungsgebiet. ›Ansichten‹ des Rheinhafens von Krefeld präsentieren die Stadt als Wirtschaftsraum: Einige Speichergebäude sind zu sehen, einige Lastkähne werden be- oder entladen. Dadurch dass diese Sujets von einem fahrenden Schiff aus gedreht wurden, verändern sich ständig die Entfernungen zwischen der Kamera und ihren Objekten. Ungewöhnlich für die meisten lokalen Zuschauer sind wohl auch die Kameraperspektiven von der Wasserseite aufs Ufer. Diese Aufnahmen zeigen dem Krefelder Publikum also Bekanntes aus neuer Sicht.

Das erhaltene Fragment dieses Städtebilds endet mit einer Hommage an die örtliche Feuerwehr: Die Ausfahrt der Löschzüge ist ein konventionelles Sujet, wie es schon Max Skladanowsky 1896 gedreht hat. Es schließen sich aber Aufnahmen von einer Feuerwehrübung an, die belegen sollen, dass die Krefelder Feuerwehr auf einem hohen Stand der Ausbildung und Technikbeherrschung ist: Sprungtuchübungen werden abgelöst von dem Einsatz eines neuartigen Rettungsschlauchs, der von der ersten Etage eines Gebäudes herabgelassen wird, damit die Bewohner des Hauses durch ihn hindurchrutschen, um sich in Sicherheit bringen zu können. Skurril mutet eine Szene an, in der einige Feuerwehrleute mit Steigleitern an einem dreigeschossigen Turm hinaufklettern, durch die Fenster verschwinden und anschließend wieder hinunterklettern. Alle Wehrmänner bewegen sich im Gleichschritt, so dass ihre Vorführung den Eindruck militärischen Drills macht. Auf diese Weise wird der Übungscharakter der Vorführung unterstrichen, denn im Ernstfall könnte sich eine Rettungsmannschaft eine solche Akkuratesse nicht erlauben. Unbeholfen komisch wirkt ein Wehrmann, der vorführt, wie er sich mit seinem Schlauch in einen Brand hineinbegeben könnte. Er trägt feuerfeste Kleidung und einen Spezialhelm, an dem Düsen befestigt sind, aus denen sich sternförmig Wasser über den Körper des Feuerwehrmanns ergießt. Diese Ausrüstung wird als technische Errungenschaft der Brandbekämpfung vorgeführt, was unfreiwillig komisch wirkt vor allem deshalb, weil es sich lediglich um eine Übungssituation handelt.

Freiburg, die Perle des Breisgaus (1910)

Rundfahrt durch Crefeld organisiert die Abfolge der Aufnahmen von der Übersicht zum Detail: Panoramaschwenks über den Bahnhof und die Stadtsilhouette werden von Fahrten durch Straßen und Schwenks über einzelne Plätze der Stadt abgelöst. Große Menschenmengen weichen allmählich kleineren Personengruppen. Auch die Aufnahmen folgen dem Prinzip: von der Übersicht zum Detail, vom Straßenbild zur Fassadenansicht. Das Sujet der Feuerwehrübung stellt stärker auf die Dramaturgie des bloßen Zeigens ab. Neben einem konventionellen Stadtporträt mit belebten Straßen und beschaulichen Parkanlagen hebt das überlieferte Fragment auch die industrielle Bedeutung Krefelds hervor. Die Feuerwehrübung zeigt, dass die Kommune neueste Technologien einsetzt, um die Sicherheit ihrer Einwohner zu gewährleisten: Krefeld ist demnach eine moderne und sichere Stadt.

Die Abfolge der Aufnahmen von der Übersicht zum Detail ist mindestens bis zum Ende des Ersten Weltkriegs auch typisch für andere Städtebilder: Freiburg, die Perle des Breisgaus (1910, P: Weltkinematograph) beginnt mit einer Panoramaansicht der Stadt und schwenkt dann langsam über mehrere Straßen und Plätze, die sich erst allmählich bevölkern. Verglichen mit den Aufnahmen von Krefeld wirkt Freiburg recht beschaulich, was durch eine Ruderpartie auf der Dreisam und durch Spaziergänger in einem barocken Park am Ende nochmals betont wird. Bilder aus Konstanz am Bodensee (1918, P: BuFA) beginnt ebenfalls mit einem Panoramaschwenk über die Stadt und zeigt dann in ruhigen Schwenks histori-

Bilder aus Konstanz am Bodensee (1918)

sche Gebäude, die von Zwischentiteln mit Reiseführerhinweisen eingeleitet werden: »Das Kaufhaus (1388 erbaut; während des Konzils 1414–18 fand hier das Kardinals-Konklave statt)« oder »Hof- und Kreuzgang im Inselhotel (ehemaliges Kloster, in dem Johannes Huss vor seiner Verurteilung gefangen saß«. Bilder aus Konstanz ist unschwer als Tourismuswerbung zu erkennen. Locker eingestreute pittoreske Aufnahmen – ein Milchverkäufer vor dem Schnetztor, einige Frauen in Markgräfler Tracht, einige Nonnen im Klostergarten – vermitteln Beschaulichkeit. Die Passanten gehen gemächlich ihrer Wege oder sind in malerischen Posen auf Bänken platziert, um die Bildkomposition zu beleben. Die Aufnahmen scheinen noch vor Kriegsende gedreht – Soldaten in Uniform flanieren durch die Straßen, die offenkundig auf Heimaturlaub sind –, ihre Edition und Auswertung erfolgte offenbar erst 1921 durch die Ufa-Kulturabteilung.[134]

Bilder aus Konstanz am Bodensee endet in einem Park am See: Eine pittoreske Gegenlichtaufnahme zeigt einige Müßiggänger als Silhouetten, die obendrein so von Baumranken umrahmt sind, dass die Szene als Bild im Bild erscheint. Die Besucher des Parks, die auf einer Bank den Seeblick genießen, schauen ähnlich

134 Weder Birett 1980 noch Barkhausen 1982 verzeichnen diesen Film. Das Bundesarchiv-Filmarchiv datiert ihn auf 1918. Die Ufa-Kulturabteilung legte den Film am 21. 9. 1921 der Filmprüfstelle Berlin vor (Prüf-Nr. 3781), die ihn mit 182 m zensierte.

Arheilgen. Aufgenommen anlässlich der Eröffnung des Biophon-Theaters (ca. 1910)

wie die Zuschauer vor der Leinwand aus einem dunklen Raum auf eine ›Lichtbühne‹ und fungieren als Stellvertreter für das Kinopublikum, das sich diese ›Bilder‹ aus Konstanz ansieht. Anschließend schiebt sich als das einzige moderne Fahrzeug in diesem Städtefilm ein Raddampfer durchs Bild. Während die Stadt Konstanz akribisch durch mittelalterliche Baudenkmäler repräsentiert ist, wird die ›Moderne‹ visuell mit der lichten Weite des Bodensees verbunden, der Raum für Erholung und motorisierte Exkursionen bietet.

Diese Beschreibungen zeigen einen vergleichsweise fest gefügten thematischen und ästhetischen Aufbau der frühen Städtebilder, der sich vom Allgemeinen (das überwiegend in Totalen oder Schwenks repräsentiert wird) zum Besonderen (überwiegend Einzelgebäude oder Gebäudegruppen, die oft ebenfalls abgeschwenkt werden, bisweilen auch in der Vertikalen) bewegt. Touristische Sehenswürdigkeiten wechseln mit mehr oder minder belebten Straßenszenen ab. Auch bei Städten, die wie Krefeld nennenswerte Industrien vorweisen können, erscheinen am Ende Erholungszonen wie städtische Parks oder eine landschaftlich reizvolle Umgebung. Städtebilder hatten meist die Funktion von Werbefilmen, sei es als direkte Fremdenverkehrswerbung (wobei allerdings Hinweise auf das Gastgewerbe fehlen, das sonst in der Fremdenverkehrswerbung eine große Rolle spielt und häufig Auftraggeber entsprechender Kampagnen ist) oder im Sinne einer allgemeinen po-

sitiven Darstellung, die heute Imagewerbung genannt wird. Inwiefern lokale Instanzen auf die Produktion von Städtebildern Einfluss genommen haben, ließe sich im einen oder andern Fall anhand vor Ort überlieferter Akten ermitteln.

Städtebilder aus der Frühzeit, die im Auftrag eines lokalen Unternehmens für Werbezwecke gedreht wurden, sind kaum überliefert. Eine Ausnahme ist das Städtebild Arheilgen. Aufgenommen anlässlich der Eröffnung des Biophon-Theaters (ca. 1910), das wahrscheinlich nur im Arheilger Biophon-Theater aufgeführt wurde. Arheilgen beginnt mit einer Totalen, zeigt einige markante Gebäude der industriellen Landgemeinde, präsentiert Ansichten aus dem Alltag und der Industrie und führt ausgiebig die beschaulichen Seiten der Ortschaft vor. Und doch ist vieles anders als bei einem gewöhnlichen Städtebild: Die Anfangstotale bietet keinen Panoramaschwenk über den Ort selbst, sondern zeigt die Haltestelle der Straßenbahnverbindung mit dem nahen Darmstadt: Arheilgen beginnt mit einer ›Ankunft des Zugs‹ und zeigt auch einen ›Ausgang aus der Fabrik‹. Beide Sujets umfassen zahlreiche Einwohner der Gemeinde. Mehrfach ist ein Mann zu sehen, der dem Operateur und den Passanten Anweisungen gibt. Dass diese Inszenierung sichtbar bleibt, entwertet die Aufnahmen keineswegs. Es kommt einzig darauf an, die lokale Bevölkerung aufzunehmen, damit sie sich auf der Leinwand des neu eröffneten Biophon-Theaters in ›lebenden Bildern‹ selbst betrachten kann. Arheilgen präsentiert diesen Zusammenschluss von lokalem Aufnahmesujet und lokalem Kinopublikum sehr selbstbewusst. Nach dem Zwischentitel »Hurra ihr Filmleute! Auf Wiedersehen!« läuft eine fröhliche Kinderschar auf die Kamera zu, verharrt kurz und beginnt dann – wohl auf ein Zeichen hin – eifrig zu winken. Der Aufforderung »Auf ins ›Bio‹« folgt eine Aufnahme vom Eingang des Biophon-Theaters: Das Besitzerehepaar begrüßt persönlich die ins Kino strömenden Erwachsenen und Kinder.

Lokalaufnahmen

Lokalaufnahmen waren vor dem Ersten Weltkrieg beliebte und herausragende Nummern in den Kurzfilmprogrammen der Kinematographentheater. Sie zeigten in der Regel zahlreiche Männer, Frauen und Kinder aus der örtlichen Bevölkerung in der Absicht, mit diesen ›lebenden Porträts‹ die Aufmerksamkeit des lokalen Publikums zu erregen. Neben Menschenmengen, die sich regelmäßig bilden wie etwa Gläubige beim Ausgang aus der Kirche nach der Sonntagsmesse, Arbeiter beim Verlassen der Fabrik oder Reisende bei der Ankunft eines Zugs, wurden lokale Ereignisse gedreht wie Volksfeste, Umzüge, Prozessionen, Paraden und dergleichen. In den ersten Jahren der Kinematographie demonstrierten Aufnahmen mit zahlreichen Menschen »in natürlicher Größe und Bewegung« (so ein Werbeslogan des Cinématographe Lumière) die Vorzüge ›lebender Photographien‹ gegenüber herkömmlichen Fotos. Der entscheidende Unterschied zwischen Lumière-Aufnahmen von Menschenmengen und entsprechenden Lokalaufnahmen liegt im Auswertungskontext: Lumière-Aufnahmen waren in der Regel für den internationalen firmeneigenen Vertrieb gedacht, für den vom Negativ jeweils etliche Vorführkopien gezogen wurden, während Lokalaufnahmen üblicherweise nur in Form einer einzigen Positivkopie eine Woche lang in dem Ort

gezeigt wurden, in dem sie auch gedreht worden waren. Lokalaufnahmen waren für keinerlei Distribution vorgesehen. Auch wenn sie ästhetisch betrachtet Städtebildern oder Aktualitäten gleichen: Die Beschränkung ihrer Auswertung auf eine einzige Ortschaft, die für ein technisches Reproduktionsmedium wie den Film ganz ungewöhnlich ist, konstituiert Lokalaufnahmen als ein eigenes Genre.[135]

Für Kinobetreiber boten Lokalaufnahmen vor der Einführung langer Spielfilme eine willkommene Gelegenheit, ihre Nummernprogramme gegenüber der örtlichen Konkurrenz zu profilieren. Die auf Abwechslung bedachten Kurzfilmprogramme ließen sich ohne erkennbaren Höhepunkt schlecht voneinander unterscheiden. Sie konnten von anderen Kinobesitzern mühelos kopiert werden, weil Kurzfilme über Verkauf und Verleih allgemein zugänglich waren. Lokalaufnahmen waren die Ausnahme von dieser Regel: Als Eigenproduktionen setzten sie in Nummernprogrammen einen Akzent von Exklusivität.

Für Kinobesitzer, die ihre Lokalaufnahmen selbst drehen wollten, waren einfach zu bedienende Kameras auf dem Markt.[136] Filmproduktionsfirmen machten in Deutschland über Annoncen in der Branchenpresse ab 1907 auf die geschäftlichen Potenzen von Lokalaufnahmen aufmerksam. Sie offerierten Labordienste für die Entwicklung von Negativen[137] oder gleich einen kompletten Service für die Herstellung von Lokalaufnahmen: So machte die Internationale Kinematographen- und Licht-Effekt-Gesellschaft das Angebot, einen Aufnahmeoperateur mit mobilem Labor zu ordern, der vor Ort gemäß Kundenwünschen Filmaufnahmen drehen, entwickeln und kopieren konnte.[138] Diese Geschäftsidee schien allerdings daran zu scheitern, dass die Reisespesen zu hoch waren und Kinobesitzer bevorzugt für die Wochenenden Aufträge vergaben, so dass der Operateur unter der Woche keine Arbeit hatte.[139] Erfolgreich waren in diesem Geschäftsfeld offenbar nur die Freiburger Firmen Weltkinematograph und Express-Films, die den kompletten Service wie auch die Entwicklung und Kopierung von Negativen anboten. Durch ihren Aktualitätendienst Der Tag im Film hatte Express-Films ohnehin ständigen Bedarf an berichtenswerten Sujets aus den verschiedenen Regionen Deutschlands und verfügte deshalb über ein Korrespondentennetz von Operateuren.[140] Kinobesitzer wurden aufgefordert: »Bei wichtigen Ereignissen in ihrer Stadt oder Umgebung benachrichtigen Sie sofort die Express-Films Co. GmbH.«[141] Wollte Express-Films eine vor Ort im Auftrag gedrehte Aufnahme für Der Tag im Film übernehmen, so überließ die Firma dem Auftraggeber eine Kopie mit Preisnachlass, »weil für Vorgänge, welche ein allgemeines Interesse haben, für den Der Tag im Film verwendet werden können [sic], die Reisespesen ganz wegfallen«.[142]

135 Vgl. Jung 2000 und 2002.
136 Vgl. den Bericht über die Deutsche Kinematographenwerke GmbH, Dresden (Der Kinematograph der Zukunft! Lokalaufnahmen als Kassenmagnet. In: Kinematographische Rundschau, Nr. 18, 15. 10. 1907) oder die Anzeige der Firma Messter für ihre Kine-Messter-Kamera in: Erste Internationale Film-Zeitung Nr. 18, 6. 5. 1911.
137 Vgl. die Anzeige von Eclipse in: Der Kinematograph, Nr. 81, 15. 7. 1908.
138 Vgl. Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 19, 8. 5. 1907.
139 Vgl. Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 28, 7. 7. 1907, und Nr. 81, 15. 7. 1908. Vgl. auch den Bericht: Kinematographische Lokal-Aufnahmen. In: Der Kinematograph, Nr. 34, 21. 8. 1907.
140 Vgl. Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 275, 3. 4. 1912 (und in anderen Ausgaben).
141 Diese Annonce wurde oft lanciert, z. B. in: Kinematograph, Nr. 262, 3. 1. 1912.
142 Vgl. z. B. Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 275, 3. 4. 1912 (und in anderen Ausgaben).

Internationaler Marianischer Kongress zu Trier vom 3.–6. August 1912

Es scheint, dass Lokalaufnahmen nach 1911 rasch an Bedeutung verloren: Mit der Einführung langer Spielfilme und damit verbundener exklusiver Verleihmodalitäten wie z. B. dem Monopolverleih benötigten Kinobesitzer keine Lokalaufnahmen mehr, um ihr Programmangebot von örtlichen Konkurrenten abzusetzen. Bis dahin spielten sie aber offenbar eine wichtige Rolle für die Zusammenstellung von Kurzfilmprogrammen, was von der Filmgeschichtsschreibung kaum berücksichtigt wurde. Lokalaufnahmen wurden nicht in der Branchenpresse, sondern allenfalls in lokalen Tageszeitungen beworben. In den deutschen Filmarchiven haben sich nur einige wenige Lokalaufnahmen erhalten, deren Analyse keinen repräsentativen Anspruch erheben kann.

Von allen nicht-fiktionalen Genres stehen Lokalaufnahmen ästhetisch wohl am stärksten in Gegensatz zur elliptischen Erzählweise fiktionaler Filme: In der Absicht, die lokale Bevölkerung bei passenden Gelegenheiten möglichst zahlreich im bewegten Bild zu zeigen, besteht keine Scheu, Umzüge ohne Wechsel des Bildausschnitts ausführlich zu dokumentieren. Die von Peter Marzen arrangierte Lokalaufnahme Internationaler Marianischer Kongress zu Trier vom 3.–6. August 1912 kündigt für ihren zweiten Teil einen Zug von Wallfahrern mit dem Zusatz »Beteiligung: ca. 15–20 000 Männer« (Zwischentitel) an: »Es folgt der nicht endenwollende Zug diverser Abordnungen der Wallfahrer aus der Umgebung Triers, von einer einzigen Kameraposition aus gedreht. […] Warum lässt Peter Marzen so viele Meter teuren Rohfilms belichten? Die Aufnahme wirkt langweilig und ermüdend – als sollten möglichst viele der im Zwischentitel angekündigten

›15–20 000 Männer‹ auf Marzens Leinwand in Erscheinung treten. Vermutlich ist das auch die Absicht: Möglichst viele der Wallfahrer sollen aus den umliegenden Orten in Marzens Trierisches Lichtspielhaus kommen, um dort ein lebendes Porträt von sich selbst zu sehen.«[143]

An fast allen überlieferten Lokalaufnahmen der Trierer Familie Marzen fällt außerdem auf, dass Peter Marzen selbst im Bild erscheint: Er dirigiert Passanten, gibt dem Operateur Zeichen oder er geht scheinbar zufällig durchs Bild und blickt dabei ›unauffällig‹ in die Kamera. Da Peter Marzen auch als Filmerklärer fungierte, hatte er reichlich Gelegenheit, sein Erscheinen auf der Leinwand auf unterhaltsame Weise zu kommentieren.[144] Ein Mann, der den Ablauf des Geschehens auf der Straße dirigiert, während die Kamera bereits läuft, ist auch in Arheilgen zu sehen.

Wird den Anweisungen von Regisseur oder Ordnern nicht Folge geleistet, so können sich daraus komödiantische Episoden entwickeln, die dem Ernst feierlicher Umzüge zuwiderlaufen und gerade deshalb zum Lachen reizen: Fuhrleute & Kutscher-Verein Einigkeit Bottrop – 1. Stiftungsfest & Fahnenweihe (1913) zeigt am Rande des Umzugs immer wieder mehrere Gassenjungen, die sich einen Scherz daraus machen, den Anweisungen einer Ordnungsperson zuwiderzuhandeln. Für gute Stimmung im Publikum war bei solchen Lokalaufnahmen allemal gesorgt.

143 Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000.
144 Vgl. zu den Trierer Lokalaufnahmen Kap. 4.4.

Der Kinematograph

Organ für die gesamte Projektionskunst.

Nr. 28. Düsseldorf, 10. Juli. 1907.

Sehr wichtig! **An unsere Kundschaft!** Sehr wichtig!

Quer durch Afrika Vom Kap nach Kairo

Die **Viktoriafälle** am Zambesi - Sitonie, Rhodesia, Centralafrika

Die größten Katarakte der Welt!

Dreimal so hoch und dreimal so breit wie die Niagarafälle.

Einzig! Noch nie dagewesene Aufnahme. Das erste Mal kinematographisch. Einzig!

Natürlicher Regenbogen!

sich in prachtvollen Wirkungen im Wasserfall spiegelnd. Wunderschön kolorierl

Telegraphisches Wort: »Vitro«

Für jeder Bestellung liefern wir gratis eine prachtvolle Cinema-Lithographie in zehn Farben, mehrere 1000 Stück, die ein hervorragender Schmuck für jedes Etablissement sein wird.

Raleigh & Robert · The Continental Worlds Trading Co. Ltd. — — — · **Paris**

10 rue Sainte Cécile (Côté rue de Provence) · Telephon: 278 - 271 · Telegramme: »Biograph-Paris«

Weltberühmte Filmfabriken in Paris, London, Turin und Philadelphia

Der Kinematograph, Nr. 28, 10. 7. 1907

5.6

Annette Deeken

Geschichte und Ästhetik des Reisefilms

Der Begriff Reisefilm war in der Zeit des frühen Kinos nicht gebräuchlich. Filme dieses Genres wurden in der kinematographischen Presse entweder unter dem generellen Titel »Naturaufnahmen« inseriert oder unter der zeitgenössisch gängigen Bezeichnung »Reisebilder«.[145] Vor allem die auf die kinematographische Repräsentation ferner Länder spezialisierten Produzenten Raleigh & Robert, Eclipse und Weltkinematograph haben diesen Begriff in ihren Anzeigen häufig gebraucht. Eine ihrer Standardformeln lautete: »Als prächtiges Reisebild für jedes Programm geeignet, denn jedes Publikum liebt schöne Naturaufnahmen.«[146]

Der intermediale Kontext

Mit dem Begriff ›Reisebilder‹ setzte das frühe Kino ein deutliches kulturelles Signal, schloss es auf diese Weise doch bruchlos an das bereits etablierte intermediale Genre der gedruckten, gemalten, gezeichneten und fotografierten Reisebilder an, deren begriffliche Ursprünge in der deutschen Romantik liegen. Im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde auf dem Buch- und Zeitschriftenmarkt eine Flut von literarischen, autobiographischen und ethnographischen Reiseschilderungen veröffentlicht, die häufig auch illustriert waren.[147] Parallel entwickelte sich ein florierendes Geschäft mit Reisefotografien, darunter vor allem topographische Ansichten, die einzeln oder in Schmuckalben in den Hotels und Fotostudios des jeweiligen Reiselandes verkauft wurden.[148]

Zu den Wegbereitern der populären Reisemedien gehören die begehbaren Panoramen und die zu sogenannten Zimmerreisen einladenden Dioramen, von denen schätzungsweise zwei Drittel Reisebilder wie »Naturwunder, liebliche oder erhabene Landschaften, berühmte Städte in aller Welt«[149] anboten. Ein unmittelbarer Konkurrent der Reisefilme waren die fotografischen Panorama-Schaustellungen. »Die Vorliebe für landschaftliche Lichtbilder ist in Deutschland sehr gross«, berichtete Ludwig Brauner 1909, »und auf dieser Vorliebe konnte sich vor Jahrzehnten ein eigener Geschäftszweig aufbauen, der heute noch in vollster, womöglich aufstrebender Blüte steht: die sogenannten Kaiser-Panorama- oder Panorama International-Unternehmungen. Ihre Betriebsform und Einrichtung, die bei beiden Schaustellungsarten völlig dieselbe ist, dürften allgemein bekannt sein. Das Programm pflegt jede Woche zu wechseln und führt dem Beschauer

145 Vgl. etwa Der Kinematograph, Nr. 50, 11. 12. 1907.
146 Der Kinematograph, Nr. 50, 11. 12. 1907.
147 Vgl. Deeken 1994.
148 Vgl. Frizot (Hg.) 1998, S. 152.
149 Kemp 1992, S. 82.

Ansichten von Spanien auf Postkarten (1907)

stets eine Serie der schönsten Landschaftsbilder *eines* Staates oder *einer* Provinz vor.«[150] Allein das Kaiserpanorama des Berliner Unternehmers August Fuhrmann hatte zu der Zeit rund 200 Filialen in Deutschland. Die Mehrzahl der Programme aus meist kolorierten Stereo-Diapositiven bestand aus virtuellen Reisen, die zu Serien à 50 Bilder zusammengefasst waren.

Für den intermedialen Wirkungskontext von erheblicher Bedeutung waren die Ansichtspostkarten. Sie bildeten das erste Massenmedium, durch das alle Bevölkerungsschichten ab 1885 in Kontakt kamen mit chromolithographischen und zunehmend auch fotografischen Abbildungen von Städten und Landschaften, Gebräuchen und Ethnien.[151] Auf einer Verkaufsmesse 1899 in Nizza stellten 724 Unternehmen bereits 130 000 unterschiedliche Motive auf illustrierten Postkarten vor.[152] Auf dem Höhepunkt des Booms 1903/04 wurden schätzungsweise 1,61 Milliarden Ansichtskarten im Deutschen Reich verschickt.[153] Vor diesem Hintergrund lässt sich das Ausmaß andeuten, das man für den Produktionsum-

150 Brauner, 24. 2. 1909.
151 1885 gab die Deutsche Reichspost ihr Monopol auf die »mobile Korrespondenzkarte« auf. Erstmals durften nun auch privatwirtschaftliche Unternehmen Postkarten herstellen.
152 Walter 2001, S. 48.
153 Oettermann 1995, S. 49.

fang von Reisefilmen im frühen Kino wird ansetzen müssen. Und: Das Genre ist von Haus aus nicht filmspezifisch zu verstehen, da die kinematographischen ›Reisebilder‹ den ohnehin expandierenden Markt für Reisemedien erweiterten, nicht begründeten.

Ansichten

Auf das populäre Freizeitvergnügen des Kaufens und Sammelns von Ansichtskarten – den europäischen Markt beherrschten, im Gegensatz zur Filmbranche, deutsche Firmen – reagierten die Filmunternehmen mit der Wahl ihrer Titel und boten kinematographische »Ansichten von fremden Städten, Landschaften und Volkstypen« an.[154] In dem Pathé-Film Ansichten von Spanien auf Postkarten (FR 1907) wird sogar explizit Bezug auf das Printmedium genommen und gleichzeitig der optische ›Trick‹ ausgereizt, dass die im Film abgebildeten Motive zunächst als fotografische Standbilder erscheinen, welche als Postkarten an einem Kiosk verkauft werden, um sich anschließend als Film herauszustellen. Diese Demonstration der Aggregatveränderung von stehender zu bewegter Fotografie ist erst viele Jahrzehnte später als ästhetisches Instrument für die Gestaltung experimenteller Reisefilme wieder entdeckt worden.[155]

Zwischen gedruckten Ansichten und Reisefilmen besteht eine enge Affinität in ihrer ideologischen Funktion, konstituieren beide Medien doch denselben touristischen Blick. Dieser betreibt in romantischer Weltverklärung die Gleichsetzung von Vergangenheit (zeitlich) bzw. Fremde (räumlich) mit Idylle und Harmonie. Der touristische Blick sucht Bilder, die ihn mit dem eigenen Alltag versöhnen, und er findet sie in nostalgisch verwinkelten Gassen und romantischen Sonnenuntergängen, mithin in Ausdrucksformen der vorindustriellen Gesellschaften und in der ›freien‹ Natur. Romantisch, pittoresk und malerisch sind dementsprechend die stereotypen Attribute, mit denen Reisefilme in der Branchenpresse angekündigt wurden. Im touristischen Blick wird Schönheit mit der Darstellung einer heilen oder jedenfalls einer völlig differenten Welt gleichgesetzt. Der virtuelle Besuch in geographischer Ferne ist daher meist mit der Erwartung einer deutlichen kulturellen und sozialen Andersartigkeit verknüpft.

Typisch für den touristischen Blick und seine Konstruktion eines exotischen Reizes ist der erste Teil von Die schönsten Wasserfälle der Ostalpen (ca. 1908). Der Film ist dramaturgisch mittig geteilt und entwirft in seinem ersten Teil das Kaleidoskop einer Bergregion: Eine Totale zeigt einen munteren Flusslauf, eingebettet in eine Gebirgslandschaft; aus einer schattigen Weinlaube heraus blickt man auf die Dorfstraße, auf der eine Gruppe mit einem beladenen Maulesel herankommt; Bauern dreschen; ein Alter hockt (halbtotal) im Schneidersitz und schmaucht eine langstielige Pfeife (nah); zurück zur Dorfstraße, wo eine junge Frau in Tracht am Tragegestell des Esels hantiert und in die Kamera lächelt; im Vollprofil die Nahaufnahme einer alten Frau in Tracht, die zu lachen beginnt und sich offen zur Kamera wendet; Männer und Frauen besteigen einen Leiterwagen;

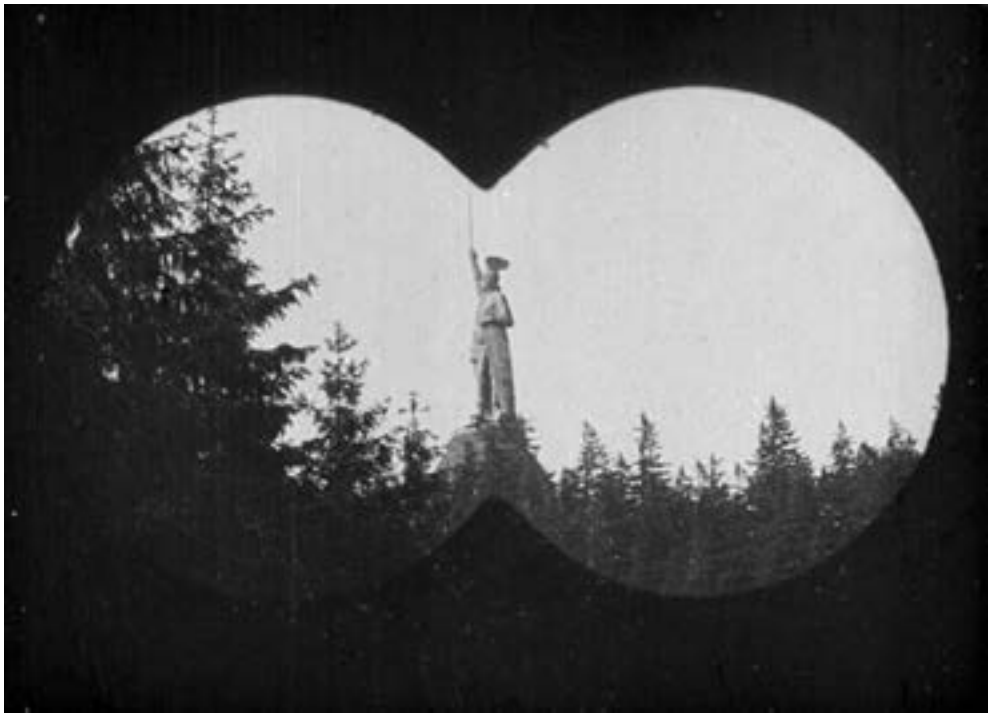
154 Jankow [in einem Bericht über das bulgarische Kino], 15. 3. 1911, S. 23.
155 Vgl. Deeken 2004c, S. 117 ff.

Das Lichtbild-Theater, Nr. 8, 20. 2. 1913

eine junge Frau lehnt an einem Baum und hält demonstrativ eine Spindel hoch; Kühe weiden auf saftigem Grund; auf dem geschnitzten Balkon eines großen Holzhauses steht eine Frau in Tracht; sie geht durch ein Gatter; in der nun folgenden Totale dient die Frau als klassische Rückenfigur: Sie steht stellvertretend für den Zuschauer im Bild und betrachtet die vor ihr ausgebreitete Gebirgslandschaft mit Wasserfall.[156] Dieser erste Teil – ungefähr die Hälfte des viereinhalbminütigen Films – erfüllt in seinem behäbigen Rhythmus eine ethnographische Funktion. Der zweite Teil wechselt in der Dramaturgie und entwirft eine rasante Wasser-Choreographie, die in zwölf Einstellungen ihr Motiv geschickt variiert und den rauschenden, tosenden, hoch aufstäubenden Wasserfall aus den unterschiedlichsten Kameraperspektiven zeigt.

Der gesamte Film besteht aus festen Einstellungen in wechselnden Größen, die meist in harten Schnitten montiert sind. Trotz dieser einheitlichen Gestaltung wirkt die Inszenierung des stürmischen Wasserfalls dynamisch rasant, während der erste Teil kontrapunktisch eine Kollektion verschiedener Ansichten der Bergwelt in gemächlichem Tempo ›abblättert‹. Dieser statische, bildhafte Eindruck verdankt sich der offenkundig abgesprochenen Handlung und dem starren Posieren vor der Kamera. Unterstützend wirkt dabei, dass fast jeder Schnitt ein neues Motiv bringt. Diese Motive wiederum wirken wie ausgesuchte visuelle ›Beweise‹ für eine exotische, rückständige Bergwelt. Ein Esel als Transportmittel, die verwitterten Gesichter der Alten, die bäuerliche Arbeit und das Tragen von Trachten, diese Zusammenstellung eignet sich für die subtile ideologische Funktion, das Bild einer schönen Dorfidylle hervorzubringen. Bestärkt wird diese gefällige Lesart durch die Schönwetter-Optik: Gedreht wurde ausschließlich bei strahlendem Sonnenschein und mit Handlungsträgern in schmucken, blitzend weißen Sonntagstrachten. Eine solche Darstellungsart, die einzelne Einstellungen als autonome und erkennbar zum Einzelbild arrangierte Ansichten aneinander reiht, ist typisch für die »Postkarten-Ästhetik«[157] der Reisefilme. Der in dieser Formulierung gelegentlich mitschwingende pejorative Unterton zielt auf die ideologische Funktion, die Konstruktion eines touristischen Blicks. Diese sollte nicht mit der ästhetischen Leistung verwechselt werden, denn die Reisefilme des frühen Kinos sind mitunter von hoher fotografischer Qualität und beträchtlichem Gestaltungsreichtum. Ihr spezifischer ästhetischer Charakter, wie er im Rahmen des Genres zu späteren Zeiten nicht mehr oft erreicht wurde, zeigt sich bereits an der Vielzahl origineller Bildlösungen für die statische Form der Ansicht.

156 Vgl. Abbildungen im Farbteil.
157 Cosandey 1993, S. 68.



Teutoburger Wald (1918)

Um die Bildhaftigkeit und den ›Ansichtskarten-Charakter‹ einer Einstellung zu betonen, wurde das einzelne Bild oft aufwändig künstlerisch nachbearbeitet. Ein besonders auffälliges Stilmittel ist die Schablonen-Optik, die Kamerabilder mit einem schwarzen Rahmen montiert, wodurch ein Hintergrund im Stil eines Fotokartons simuliert wird. Welchen Schauwert diese Art der Collage erreichen kann, belegt eindrücklich der Film Santa-Lucia (IT 1910, P: Ambrosio), der mit der Bildvariante eines breiten Querovals aufwartet, womit der Bildinhalt, eine ruhige Kamerafahrt am Ufer entlang, zu einer Vignette komponiert ist, in der jeder Moment der Einstellung seinen ästhetischen Eigenwert in Anspruch nehmen kann.[158]

Eine zweite Variante stellen zwei Halbkreise ohne Mittellinie dar, mit denen ein Bi-Okular angedeutet wird. Um dem Publikum den Sinn dieser ungewohnten Optik zu verdeutlichen, wurde diese Bildmaske meist in den filmischen Kontext eingebettet; sie folgt einer Einstellung, in der Reisende beim Gebrauch ihres Fernglases zu sehen sind.

Analog zur statischen Bildästhetik der Ansichtskarte, die auf einer visuellen Oberfläche verschiedene Ansichten kombiniert, verhält sich eine dritte Bildvariante: der Split-screen. Diese Optik vermehrt den Schauwert einer Einstellung,

158 Vgl. Abb. im Farbteil.

indem mehrere Bildstreifen verkleinert und auf einer Oberfläche zusammengesetzt werden. Auf diese Weise werden in Santa-Lucia drei Filmaufnahmen gleichzeitig zu einem Simultanbild verschaltet: Links und rechts ziehen Häuserfassaden am Ufer vorbei, das mittlere Bild zeigt zunächst eine Brücke und wechselt dann durch harten Schnitt auf eine Uferpromenade. Alle drei Bildteile zeigen unterschiedliche Bewegungen, für deren visuelle Integration der schwarze ›Hintergrund‹ einer Schablone sorgt.

Travelling: der »Triumph der Technik«[159]

›Reisebilder‹ sind Kurzfilme mit einer durchschnittlichen Laufzeit von fünf Minuten.[160] Ihre Genrezugehörigkeit geben sie oft schon durch einen geographischen Namen im Titel zu erkennen: Die Fidji-Inseln (1908) oder Neu-Seeland (1908). Typisch sind jedoch erweiterte Titel, die entweder eine explizit touristische Warte einnehmen wie Eine Reise durch Holland (FR 1911, P: Pathé) und Sehenswürdigkeiten in Portugal (FR 1912, P: Eclair) oder auf den medialen Charakter der Reise aufmerksam machen wie Bilder vom Ober-Rhein (1908, P: Weltkinematograph), Bilder aus Tirol (FR 1910, P: Eclair), Ansichten aus Portugal (FR 1910, P: Raleigh & Robert), Ansichten aus der Normandie (FR 1913, P: Pathé) und Panorama der sächsischen Schweiz (1907, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft). Weitaus häufiger als medienübergreifende Formulierungen wie »Bilder«, »Ansichten« und »Panoramen«, mit denen Reisefilme ihre Reverenz an die Nachbarmedien leisteten, trifft man in der Fachpresse auf Formeln, die das exklusiv kinematographische Vermögen unterstreichen und seiner neuartigen Potenz der Bewegungsdarstellung Rechnung tragen, indem sie das Durchqueren des Raumes betonen: »Quer durch«, »Von … nach«, »eine Fahrt nach«, »eine Reise durch«, »ein Streifzug in« – oder, gemächlicher, »ein Ausflug nach«, »eine Spazierfahrt«. Dies sind die typischen Formulierungen, mit denen sich der Reisefilm in den Titeln kenntlich machte.

Durch die stetige Wiederholung prägt sich das Genre aus; die Titel sind einander zum Verwechseln ähnlich, weil sie die Spezifik des Mediums Films auskosten wollen. Reisefilme beziehen ihren besonderen ästhetischen Reiz aus dem Faktum, dass das dynamische Grundelement der Reise im Sinne von Bewegung und Ortsveränderung – erstmals in der Mediengeschichte – einen adäquaten sinnlichen Ausdruck in den zeitbasierten Aufnahmen eines Filmapparates findet. Der Prozess des Unterwegsseins wird visuell reproduzierbar in der Dauer der einzelnen Einstellungen, und das Bild der dynamischen Kamera wird als mobiler Blick erfahrbar, wie ihn ein Reisender als Passagier gehabt haben könnte. Zum ersten Mal in der Geschichte der Reisemedien konnte also das Zurücklegen einer Wegstrecke zwischen den Stationen (und damit tendenziell die Dauer ihrer Bewältigung) dargestellt und somit das Unterwegssein als solches simuliert werden. Nichts könnte deutlicher auf diese Simulationskunst verweisen als der französische terminus technicus für Kamerafahrten: das ›Travelling‹.

159 Der Kinematograph, Nr. 199, 19. 10. 1910.
160 Vgl. Peterson 1999, S. 6.

Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 1, 6. 1. 1910

Während die Ästhetik der ›Ansicht‹ Anleihen bei anderen Formen visueller Reisebilder macht, ist das Travelling ein originäres ästhetisches Instrument des Films. Hier triumphiert die Film- über die Fotokamera und fährt im »Huckepack«-System[161] mit auf Schiffen und in Ruderbooten, in Automobilen und Schienenbahnen aller Art. Solche kinematographischen Fahrten, die dieselbe Einstellungsgröße beibehalten und doch dem Blick stetig Veränderung bieten, schaffen den Raum für eine intensive und seinerzeit völlig neue Seherfahrung; sie wurden zu einem stilistischen Grundelement des Reisefilms.

Das simulierte Mitfahren auf diversen fahrbaren Untersätzen bringt ein wesentliches Moment von Dynamik in den Schauwert hinein: Handlungsarme und undramatische Stadt- und Naturlandschaften werden mit einem Travelling schon allein deshalb abwechslungsreich, weil sich während einer Fahrt die perspektivische Abbildung kontinuierlich verschiebt. Zu diesem räumlichen Aspekt der erweiterten Perzeption kommt der zeitliche, denn trotz mechanischen Kurbelns bei Aufnahme und Wiedergabe (und entsprechenden Rhythmusstörungen) besteht die zentrale Leistung des Travellings darin, ein Gefühl für Dauer, Geschwindigkeit und Verlauf einer Fahrt vermitteln zu können. Besonders plastisch überträgt sich dieses Gefühl, wenn, wie etwa in dem Film Seebilder aus Swinemünde (1913), die Kamera relativ niedrig postiert und der Wellengang stark

161 Deeken 2004c, S. 212 ff.

ist. Nicht umsonst hat der Operateur dieses Films Wert darauf gelegt, eine Maßstabfigur in Form eines Bootsmannes stetig im Bild zu halten, um das Meer als verursachendes Bewegungsmoment (und nicht sein apparatives Unvermögen) herauszustellen.

1911, konstatierte die »Erste Internationale Film-Zeitung«, sah man in »landschaftlichen Bildern im Kino […] immer und immer wieder Schiffe, Ballons, Flugmaschinen usw. vorübergleiten«.[162] Die ›Hauptakteure‹ des frühen Reisefilms waren vor allem technischer Natur: Die rapide Innovation der Verkehrsmittel begründete zugleich die Entwicklung des Tourismus und der Kinoreisen. Wenngleich es wohl übertrieben sein dürfte, zwischen der europäischen Produktion von Reiseaufnahmen und dem touristisch genutzten Eisenbahnnetz ein Gleichheitszeichen zu setzen,[163] so haben Reisefilme und Tourismus doch von Anfang an eine besondere Beziehung durch ihren gemeinsamen Bezugspunkt, den Ausbau der technischen Infrastruktur. »Im Zeitalter der Technik ist man bemüht, alles auf die bequemste und möglichste rascheste Weise zu erzielen. Auch die Touristen profitieren durch die Technik. Touren, die man früher kaum in Tagen und nur unter größten Mühen und Schwierigkeiten vollenden konnte, bewältigt man heute mühelos in wenigen Stunden.«[164] Der Reisefilm betrachtete sich in solchen Branchenankündigungen also als Teil des Tourismus, was erklärt, warum andere Motive für Ortswechsel wie Migration oder Forschungsexpedition in der zeitgenössischen Wahrnehmung nicht unter den Begriff Reise subsumiert wurden. Der Reisefilm sah seine Rolle in der Zeugenschaft des Fortschritts und gebrauchte gern die Symbole der Moderne, weil sie positiv besetzt schienen: Im Automobil über die Alpen (FR 1908, P: Eclipse) – »wunderbare Natur-Aufnahmen«;[165] Eine Fahrt auf der Dampffähre von Sassnitz nach Trelleborg (FR 1910, P: Eclipse) – »die grösste Fähre der Welt«;[166] Das Wetterhorn (FR 1910, P: Raleigh & Robert) – dort »wurde im Jahre 1907 ein Personenaufzug errichtet, dessen Gesamtansicht wir als erstes Bild in unserm Film bewundern können«.[167]

Aus der spezifischen Seherfahrung von Filmbildern, die während einer realen Kamerafahrt gedreht wurden und bei ihrer Projektion den Blick mobilisieren, leitet sich die reklamewirksame Redeweise ab, Reisefilme seien ein Ersatz für die tatsächliche Anschauung: »Unser Film gestattet uns einen Einblick, um diejenigen Naturwunder zu schauen, die für gar so viele für immer und ewig fremd und verschlossen bleiben, denn nicht jedermann bietet sich die Gelegenheit, eine Tour in die Alpen zu unternehmen.«[168] Als Argument wurde häufig angeführt, wie kostengünstig ein Kinobesuch sei im Verhältnis zum Luxus des touristischen Reisens: »Wer nicht die Mittel hat, eine Reise von Bremen nach New York und von dort nach Genua zu machen, kann sich diesen grossen Genuss auf billige Weise verschaffen, wenn er unsere Films kauft.«[169] Oder: »Heute soll es uns vergönnt sein, ohne

162 Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 16, 22. 4. 1911.
163 Vgl. Cosandey 1995, S. 52.
164 Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 22, 2. 6. 1910.
165 Der Kinematograph, Nr. 66, 1. 4. 1908.
166 Der Kinematograph, Nr. 199, 19. 10. 1910.
167 Der Kinematograph, Nr. 205, 30. 11. 1910.
168 Der Kinematograph, Nr. 327, 2. 4. 1913.
169 Der Kinematograph, Nr. 146, 13. 10. 1909.

grosse Reisekosten das schöne Venedig im Kinematograph zu besichtigen.«[170] Neben dem pekuniären Aspekt für die Klientel wurde gern auch der Komfort der kinematographischen Reise gegenüber dem wirklichen Leben herausgestrichen: »Die Annehmlichkeit einer Seefahrt ohne die Unannehmlichkeiten der Seekrankheiten«, versprach Eclipse für ihren Film Ueber den Atlantischen Ozean nach New-York (FR 1907).[171]

Schön – bunt

Im Ensemble der dokumentarischen Aufnahmen legen Reisefilme besonderen Wert auf ihre ästhetische Qualität. Längst bevor »Le Film Estéthique Gaumont« sich 1910 fragte, warum es der Kinematographie »nicht vergönnt sein [sollte], durch Lichteffekte, Erhabenheit der Inspiration und der Schönheit der Komposition bei uns ebenso anhaltende und künstlerische Genüsse auszulösen, wie zum Beispiel ein Gemälde Böcklins«,[172] wurde in den Annoncen nachdrücklich die außergewöhnliche fotografische Qualität betont. Mitunter ist allerdings nicht zu entscheiden, ob bei den als »photographische Leistung 1. Ranges«[173] angekündigten Filmen die Tatsache, dass man überhaupt Filmaufnahmen aus einer fernen Region wie etwa Ceylon (Sri Lanka) anzubieten hat, herausgestrichen werden soll oder die ästhetische Wirkung der Bilder als solcher.

Die Reisefilme des frühen Kinos waren zwar kurze, dafür aber umso intensivere Schaustücke, denn sie wurden überwiegend in farbigen Fassungen angeboten. Landschaften und Naturschönheiten erschienen auf der Leinwand in einer impressiven und spezifischen Ästhetik, die in der späteren Filmgeschichte ihresgleichen sucht.[174] Angewandt wurden mehrere Methoden, die gern auch kombiniert wurden: die Kolorierung (von Hand oder mittels Schablone) und die Einfärbung mittels Virage oder Tonung.[175] Im ersten Fall erhielt man bunte ›Bilder‹, im zweiten monochrome. Kolorierung war gerade im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein populäres Verfahren der Drucktechnik, das zur Entstehung zahlreicher sog. Kunstverlage beitrug,[176] während die monochrome Einfärbung ein kinematographisches Mittel war, das den Schauwert des Kinos erhöhen und zugleich die beträchtlichen Herstellungskosten des Kolorierens senken sollte. Handkolorierte Filme waren bis etwa 1904 gebräuchlich und leicht erkennbar am verfahrensbedingten Farbflimmern. Ein Kennzeichen der Einfärbung durch Virage wiederum ist die deutliche Reduktion der Kontraste. Da die Schwärzung erhalten bleibt, während die Weißanteile der Emulsion im Farbbad mit eingefärbt werden, nehmen alle grauen Abstufungen einen unterschiedlichen Grad an Farbe an, wodurch der Kontrast gemindert wird und das Bild weicher wirkt.

170 Der Kinematograph, Nr. 319, 5. 2. 1913.
171 Der Kinematograph, Nr. 9, 3. 3. 1907.
172 Der Kinematograph, Nr. 181, 15. 6. 1910.
173 Der Kinematograph, Nr. 199, 19. 10. 1910.
174 Eine Ausnahme bildet gelegentlich der Experimentalfilm, wie z. B. Vom Pol zum Äquator (IT/BRD 1986, R: Yervandt Gianikian/Angela Ricchi Lucchi).
175 Vgl. Koshofer 1988, S. 15–20; Hertogs/Klerk (Hg.) 1996, S. 11–14; Cherchi Usai 2000, S. 23–27.
176 Vgl. etwa Lederbogen (Hg.) 1908: »Enthält 27 Kunstblätter von den schönsten Punkten des Harzes in feinster bunter Ausführung.«

Grundsätzlich wird man der ausgesuchten Farbästhetik nicht gerecht, wollte man sie an den Maßstäben eines naturalistischen Erscheinungsbildes messen. In dem Film Sur le Lac Léman (FR 1913, P: Radios) z. B. würde man eher blaues Wasser erwarten als den tatsächlich angewandten kräftigen orangeroten Ton. Auch in der handkolorierten Kopie von Park und Grosse Wasser in Versailles (FR 1904, P: Pathé) sprühen die gewaltigen Fontänen in gelb und violett, um die Anmutung einer nächtlichen Illumination zu vermitteln.[177] Die Farbdramaturgie folgt dem Prinzip der dekorativen Abwechslung, nicht den Regeln der Wahrscheinlichkeit. So wechselt der Film Te Midden de Heerlyke Zwitsersche Alpen (1912, P: Weltkinematograph)[178] die Farbe mit jedem Schnitt: gelb die Bergtotale – grün die Almhütte mit Vater, Sohn und Ziegen – blau die Bergspitzen und der Talnebel – rot die Alpenblumen – gelb das Berghotel – grün die Kühe – sepia ein Kletterer auf der Suche nach Edelweiß – grün die Wolken – viola die Hirsche im Schnee – orange das Matterhorn – grün der Bergrücken. Die fragmentierte Farbgebung pro Einstellung unterstreicht den Charakter der statischen Ansicht als jeweils autonomes Bild. Die Reihung schafft ein spektakuläres Schauspiel, das die Schaulust stimulieren will, unabhängig von der Frage, ob diese Art der Präsentation realistisch anmutet oder nicht. Im Gegenteil haftet den Verfahren der nachträglichen Einfärbung eine drastische Un-Natürlichkeit an, die ihren Sinn in der Prachtentfaltung und in der Freude am Visuellen entwickelt. Einem an sich banalen Sujet kann dadurch unvergleichlicher Schauwert verliehen und die Welt ›malerisch‹ verschönert werden. Diese ideologische Bedeutung verhält sich durchaus analog zur touristischen Praxis, Sehenswürdigkeiten hervorzuheben, indem man Gebäude oder Wasserspiele zu bestimmten Zeiten illuminiert und so ein ›Event‹ schafft.[179]

In ihrer Farbenpracht zeichneten die Reisefilme jenes enervierende Bild von Exotik nach, das den weltläufigen oberen Schichten aus der Orientmalerei vertraut war. Und sie unterstrichen die Vorstellung von der Eleganz touristischen Reisens, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch ein Privileg der Begüterten war. Auch Farblichkeit galt seinerzeit als Gut, mit dem sich umgeben zu können Luxus bedeutete, denn Anilinfarben waren teuer und in der großstädtischen Architektur und erst recht in Privathaushalten selten vertreten. Umso stärker muss die animierend kräftige Buntheit der Reisefilme gewirkt haben, umso empfänglicher dürfte das Publikum für das Stimmung erzeugende Stilmittel der Farbgebung gewesen sein. Nicht umsonst wurden in der Branchenpresse Standardformulierungen gebraucht wie: »Zu dem gesamten Stimmungsbild [trägt] die ausserordentlich schöne, abwechslungsreiche Zusammenstellung der Virage bei«[180] oder »Der Film bezaubert durch seine stimmungsvolle Virage«.[181] Das frühe Kino nutzte die Aura der Schönheit durch Buntheit und den privilegierten Status der Farblichkeit auch in seinen Werbemitteln. So bot Raleigh & Robert für den in einem Kombinationsverfahren kolorierten Film Die Viktoria-Fälle mit dem Regenbogen (FR 1907) als Reklamematerial eine »wundervolle Chromolithographie in 10 Farben« im Format 80 x 57 cm an.[182]

177 Vgl. Abb. im Farbteil.
178 Kopie im Filmmuseum (Amsterdam).
179 Vgl. Uricchio 1996, S. 29.
180 Der Kinematograph, Nr. 319, 5. 2. 1913 über Dalmatien (1913, P: Weltkinematograph).
181 Der Kinematograph, Nr. 208, 21. 12. 1910.
182 Der Kinematograph, Nr. 32, 7. 8. 1907.

Ästhetisch ansprechend dürfte das ›Reisebild‹ Het schilderachtige »Lago Maggiore« (ca. 1913) gewirkt haben, das seine aparte Wirkung einer Kombination von ausgesucht schönen, schwebend gleitenden Kamerafahrten auf dem Wasser und einer eleganten Farbtemperatur verdankt. Hier tritt deutlich zutage, dass die Schablonenkolorierung dem Bild seine Flächigkeit nimmt (die gleichwohl durch die monochrome Durchfärbung betont wird) und die Formen der Objekte unterstreicht.

Das serielle Konstruktionsprinzip

Das Genre des Reisefilms hat keinen narrativen Erzählinhalt und ist von daher prinzipiell offen hinsichtlich der Länge, Anzahl und Reihenfolge der einzelnen Bilder. Zwischentitel, sofern sie überhaupt eingesetzt sind, kündigen den jeweiligen Bildwechsel als Ortswechsel an. Die serielle Struktur ergibt sich aus dem formalen Akt der Aneinanderreihung von Bildstreifen, die durch den geographisch orientierten Titel zu einer Schein-Logik kompiliert sind. Das entscheidende Kriterium für die Mixtur bildet die Abwechslung (und damit die Erwartung, den Reisefilm attraktiv und unterhaltsam zu gestalten). Das lockere Gefüge erklärt, warum die Zuordnung zum Genre stets erhebliche Schwankungsbreiten tolerieren muss.

Klassische Elemente der Programm-Bouquets sind touristische Sehenswürdigkeiten, also Schlösser und Burgen, Denkmäler, Parks, Naturlandschaften, städtische Gesamtansichten, Verkehrsmittel, Tiere, Märkte, fremde Sitten und Gebräuche. Zwischen Lokalaufnahmen, Städte- und Industriebildern, ethnographischen und Naturaufnahmen lässt sich daher nicht trennscharf unterscheiden. Um so weniger, je fremder das dargestellte Reiseland erscheint. Als maßgebliches Prinzip des Kompositums galt die »bunte Reihenfolge«.[183] Typisch für das additive Verfahren, disparate Sujets zu einem Potpourri diverser Reiseimpressionen zusammenzufügen, ist ein Film wie Quer durch Schottland (FR 1910, P: Eclipse), der in folgender Reihenfolge zeigte: »Edinbourgh: Gesamtansicht der Stadt; Auf den Schlosswällen; Vorbeimarsch eines Regiments Hochländer in Queens Parc; Brücke über den Forth; Waschfrauen im schottischen Hochland; Widder auf der Weide; Der Fluss Gruggio; Schloss Urquhard, eine der schönsten Ruinen Schottlands; Die Fingalshöhle.«[184] Stadt, Militär, Einwohner, Tiere, Natur und Denkmäler sind in dieser Kombination auf die kurze Bildstrecke von neun Aufnahmen zusammengefügt. Ihre Mixtur ergibt ein Gesamtbild, das dem Eindruck einer Reise nahe kommt. Umgekehrt lassen sich auch Teilstücke als Reisefilme lesen, sofern der Handlungsort fernab liegt, wie etwa die 1910 von Pathé herausgebrachten ›Natur-Bilder‹ Jahrmarkt in der Normandie, Holländische Kinder und Büffeljagd in Indo-China. Letztendlich ist es also die im Titel angekündigte räumliche Ordnung (Land, Landschaft, Stadt, Fahrt), die den Rahmen schafft für die Vorstellung, es handele sich um die kinematographische Wiedergabe einer Reise. Dieses Denken in Einzelstationen, die zusammengefasst eine Serie bilden, wird in den Ankündigungen oft

183 Der Kinematograph, Nr. 67, 8. 4. 1908.
184 Der Kinematograph, Nr. 181, 15. 6. 1910.

betont, indem die einzelnen Bilder numerisch und mit ihrem Bildinhalt aufgelistet werden, ohne einen anderen Zusammenhang als den der physischen Präsenz der Kamera ›on location‹ zu suggerieren.

Da Reisefilme stets einer willkürlichen Auswahl aus dem Kosmos möglicher Routen und Reiseziele folgen, konnten sie auch flexibel eingesetzt werden. War das Programm zu lang für einen 159 Meter langen Film über Die Insel Wight (FR 1911, P: Eclipse), empfahl bereits der Filmproduzent: »Auf Wunsch kann die letzte Scene, 94 m dieses Films, weggelassen werden«.[185] Um gleichwohl dem Eindruck der Beliebigkeit in der Komposition entgegenzutreten, bildete sich zunehmend die Praxis heraus, Leitfiguren einzuführen. Diese Laiendarsteller dienten nicht zur Identifikation im empathischen Sinne, aber doch zur Motivierung einer Bildfolge im pseudo-narrativen Sinn: Einstellung b wird mit a verknüpft, weil beide Male dieselbe Figur zu sehen ist. Für diese dramaturgische Aufbereitung wurde vorzugsweise die Rolle des Touristen gewählt. Seine sichtbare Ankunft und Abfahrt bildet gleichsam die Rahmenhandlung. Selten sind es Einzelpersonen, deren Blick zu dem des Betrachters werden soll; meist tritt der Tourist, durch Kleidung und Verhalten erkennbar ortsfremd, als *plurale tantum* auf, als Gruppenwesen.

Über Fels und Eis (1911)

Der »Ausflug einer vielköpfigen Touristenschaar«[186] galt als ebenso interessantes Bildmotiv wie Badestrände und Hotels.[187] Die Tatsache, dass sich viele Menschen zu ihrem Freizeitvergnügen am Strand versammeln und Fremde sich für eine bestimmte Gegend interessieren, wurde als Pluspunkt für das Genre verbucht und stets deutlich in den Anzeigen herausgestellt: »Unser Film zeigt uns wieder eine der besuchtesten Gegenden der Schweiz, die alljährlich das Reiseziel so vieler Fremden, Sommerfrischler und Touristen bildet und wird deshalb […] überall Beifall finden.«[188] Dieser unverhohlenen Wertschätzung des aufkommenden Fremdenverkehrs entsprechend betonten die Filmfirmen nachdrücklich, dass das von ihnen vertriebene Sujet als Reiseziel »von Jahr zu Jahr mehr in Aufnahme«[189] komme. 1914 konstatierte man bereits: »Eine wahre Völkerwanderung durchzieht alljährlich diese Gebiete, um sich an der Erhabenheit dieser schweizerischen Alpenlandschaft zu begeistern.«[190] Die schriftlichen Ankündigungen simulierten gern die Ansagen eines Fremdenführers. Typisch für diese Methode hieß es über den Film Von Triest nach Portorose und Miramare (FR 1912, P: Eclipse): »Die

185 Der Kinematograph, Nr. 225, 19. 4. 1911.
186 Der Kinematograph, Nr. 57, 29. 1. 1908.
187 Vgl. Der Kinematograph, Nr. 205, 30. 11. 1910.
188 Der Kinematograph, Nr. 345, 6. 8. 1913.
189 Der Kinematograph, Nr. 319, 5. 2. 1913.
190 Der Kinematograph, Nr. 393, 5. 8. 1914.

Der Kinematograph, Nr. 210, 4. 1. 1911

Rundfahrt beginnt […] Neben uns zu beiden Seiten bietete [sic] sich […] Wir besichtigen hierauf noch […] Dann fahren wir weiter […] Wir beschliessen unsere Fahrt mit der Besichtigung des weltberühmten […]«[191]

Ein zentrales Kriterium der Komposition bildet die Abwechslung der einzelnen Bilder. So wurden Ein Ausflug auf den Rigi (FR 1910) und Aufstieg auf den Pilatus (FR 1910), »zwei Schlager aus der Serie Raleigh & Roberts Reisebilder«, angekündigt mit »herrlichen Landschaftsbildern, sowie auch Ausblicken auf die majestätischen, mit ewigem Schnee bedeckten Berge der Schweizer Alpen. Die Abwechslung der Reise, teils per Schiff, per Bahn und Zahnradbahn trägt ebenfalls dazu bei, den Reiz an diesen Bildern noch zu erhöhen.«[192]

Reiseziele. Die ganze Welt in Reichweite?

Wo genau die Fremde liegt, deren ansichtig zu werden der Reisefilm versprach, lässt sich nicht allgemein gültig definieren. Zum einen handelt es sich nicht um einen geographischen oder topographischen Terminus, sondern um einen Begriff, der die Relativität des Subjekts mitdenkt: Was einem Betrachter ›fremd‹ ist (oder

191 Der Kinematograph, Nr. 263, 10. 1. 1912.
192 Der Kinematograph, Nr. 200, 26. 10. 1910.

umgekehrt nach ›Heimat‹ anmutet), wechselt je nach Wohnort, Bildungsstand und mentaler Einstellung erheblich. Ein Frühlingsmorgen im Berliner Tiergarten (FR 1909, P: Eclipse) konnte für alle Nicht-Berliner den Charakter einer Reiseimpression annehmen; umgekehrt mochte den Anrainern Teutoburger Wald (1918) heimatlich vorgekommen sein, während die seinerzeit tageweit entfernte Filmfahrt von Cöln nach dem Rheingau wie exotische Welt wirken konnte. Ein relativ verlässliches Kriterium hingegen bildet die oft mitgedachte Übersetzung von ›fremd‹ in ›ausländisch‹. So unterscheidet der »Catalogue Lumière« deutlich zwischen einheimischen Reisen (Frankreich und die Kolonien) und Auslandsreisen. Diese nationale Kategorisierung berücksichtigt zwar weder grenzüberschreitende kulturelle Zugehörigkeiten noch die Tatsache, dass Grenzverläufe historisch variabel sind; immerhin kann mithilfe dieser nationalstaatlichen Sichtweise eine kartographisch nachvollziehbare Grenze zwischen Heimat und Fremde gezogen werden. Diese mit der Kamera physisch überschritten zu haben, macht den Charakter der meisten Reisen aus, die im frühen Kino zum Nachvollzug angeboten wurden.

In der Fachpresse wurde die Auslandsorientierung der kinematographischen Reiseziele gelegentlich beklagt. Die »LichtBildBühne« berichtete 1909, das neue Berliner Union-Theater am Alexanderplatz habe den »Schlosspark von Caserta« und »Das malerische Trient« gezeigt: »Solche Natur-Aufnahmen, die das Publikum, wie ich beobachtete, stets gern sieht (zwei in einem Programm!) lassen aufs neue die Indifferenz unserer deutschen Filmfabrikanten bedauern, die es unterlassen, unsere mehr oder minder schönen deutschen Gebiete zu kinematographieren. Würde doch ein jeder gern die Stätten an sich vorüberziehen sehen, die er durchwanderte.«[193] 1912 klagte Edward Oskar Püttmann, dass der Film »den Bewohnern Berlins« zwar »die Tundren Nordsibiriens« vorführe, »doch die Heimat zeigt er ihnen fast niemals«.[194] Die Dominanz ausländischer Reiseziele gründete jedoch nicht in der Annahme, dass Reisen im Inland von minderem Schauwert gewesen wären, sondern in der unterlegenen Position deutscher Firmen auf dem heimischen Filmmarkt. So ermöglichte ein Film wie Sanc-Souci im Schnee (1910) von der Deutschen Bioscop, »dieses historische Fleckchen Erde zu durchpilgern, aber wie viele Millionen und Abermillionen kennen es nicht? Alle diese wird unser kurzer Film bekannt machen mit den hauptsächlichen Sehenswürdigkeiten.«[195] Ein solcher Streifen konnte auch dem inländischen Publikum als Reisefilm gelten, sofern er ein Kontrastprogramm zum eigenen Horizont bot. Wenn sich Filme inländischen Reisezielen widmeten, wurde dies meist deutlich herausgestrichen wie bei den 1910 angebotenen Eclipse-Filmen Der Spreewald: »ein entzückender Film aus unserer deutschen Heimat«,[196] und Eine Fahrt auf der Elbe von Hamburg nach Blankenese: »ein photographisch sehr gut gelungenes Bild aus unserer deutschen Heimat«.[197] Auf der anderen Seite dürfte für das deutsche Publikum gegolten haben, was »Der Kinematograph« für das britische Publikum konstatierte: »Wenn der Engländer ein Kino besucht, wünscht er mit Vorlie-

193 LichtBildBühne, Nr. 73, 21. 9. 1909.
194 Püttmann, 29. 6. 1912.
195 Der Kinematograph, Nr. 163, 9. 2. 1910.
196 Der Kinematograph, Nr. 183, 29. 6. 1910.
197 Der Kinematograph, Nr. 205, 30. 11. 1910.

Sans-Souci im Schnee!

Zu den berühmtesten Sehenswürdigkeiten der Umgebung Berlins gehört unstreitig **Sans-Souci**, das deutsche Versailles, die Residenz des populärsten aller preussischen Könige, des „Alten Fritz", die letzte Ruhestätte Kaiser Friedrichs III.

Wohl dem, dem es vergönnt war, dieses historische Fleckchen Erde zu durchpilgern, aber wie viele Millionen und Abermillionen kennen es **nicht?**

Alle diese wird unser kurzer Film bekannt machen mit den hauptsächlichsten Sehenswürdigkeiten wie:

Eingang zum Park, Weinbergs Tor, Obelisk, Neptunsgrotte, Bogenschütze, Schloss Sans-Souci, Japanisch. Haus, schlafende Ariadne, Orangerie, Mausoleum Kaiser Friedrichs und die historische Windmühle.

Besonders interessant macht die Aufnahme der dichte Schnee, der das ganze Bild wie mit dem feinen Puder jener Zeiten des Rokoko deckt. Zart blau viragiert kommen die malerischen Kontraste des Schnees und der dunklen Gebäude wirkungsvoll zur Geltung, sodass der kurze Film selbst ein verwöhntes Publikum voll befriedigen wird.

Länge ca. 90 m. Preis incl. Virage Mk. 97.—
Bestellwort: **Sanssouci.** Erscheinungstag: **25. Februar.**

Der Kinematograph, Nr. 163, 9. 2. 1910

be etwas Neues und Fremdartiges zu sehen, ein Film, der Vorgänge aus der sonnigen Riviera oder aus dem romantisch schönen Kalifornien, oder aus dem sagenumschlungenen Indien wiedergibt, begegnet natürlich einem viel grösseren Interesse, als eine Reproduktion englischer Landschaften, die den Zuschauern bekannt sind.«[198] Mit zunehmend nationalistischen Tönen vor dem Ersten Weltkrieg wuchs indes der Ruf nach kinematographischer Repräsentation des heimischen Terrains. »Fort mit fremdländischem Tand«[199] war schließlich die Überschrift eines Leserbriefs, den »Der Kinematograph« im August 1914 veröffentlichte.

Unter dem Gesichtspunkt der Reise sind im Prinzip alle geographischen Orte und Regionen denkbar. »Die Erde hat keine Distanzen mehr«,[200] hieß es in Zuschriften des »Kinematograph«, oder auch: »Da das Grundgesetz der gesamten Natur […] die Bewegung ist, so gibt es in deren unermesslichem Reich – von der Brandung der Meereswogen […] bis zu dem Marktgewühl fremder Völker in fernen Weltteilen – keinen Vorgang, den nicht die Laterna magica des Kinematographen uns in unmittelbarster Gegenwart vor die Augen zaubern könnte.«[201] Vollmundig warb die Firma Raleigh & Robert: »Unsere Operateure verfügen über die ganze Welt durch ihre den ganzen Erdball illustrierenden Natur-Aufnahmen«.[202] Aus der Tatsache, dass kein Kontinent ausgelassen wurde, lässt sich jedoch nicht schließen, die Drehorte hätten »überall auf der Welt«[203] gelegen,

198 Der Kinematograph, Nr. 181, 15. 6. 1910.
199 Der Kinematograph, Nr. 399, 19. 8. 1914.
200 Der Kinematograph, Nr. 314, 1. 1. 1913.
201 Der Kinematograph, Nr. 314, 1. 1. 1913.
202 Der Kinematograph, Nr. 160, 19. 1. 1910.
203 Peterson 1999, S. 6.

wie die damaligen Werbesprüche behaupteten. So weltumspannend, wie es in Anbetracht der vielen geographischen Namen scheinen mag, war die kinematographische Repräsentation der Welt nun doch nicht. Weite Teile Lateinamerikas sind gar nicht vertreten und nur selten Osteuropa, Griechenland oder Spanien. Reisefilme kamen keineswegs als »beliebige Ansichten beliebiger Gegenden«[204] zustande.

Als Auswahlkriterium, das für einen selektiven Blick bei der Wahl der Reiseziele gesorgt hat, wäre zum einen die Maßgabe des Profits zu nennen. Ein wichtiger Gesichtspunkt in der Kostenkalkulation ist der Firmensitz bzw. jener heimische Standort, von dem aus der Operateur abreist sowie dessen Entfernung zum Zielort. Im Inland bzw. in der näheren Umgebung zu drehen, mindert die Kosten für Fahrt, Unterkunft und Verpflegung des Operateurs erheblich. Um die Kosten niedrig zu halten und die Marktfähigkeit erst einmal zu testen, wurden Reiseaufnahmen gern im Inland gedreht. So kündigte z. B. der Vertreter der Firma Gaumont, die bis 1908 nur einige wenige Male mit nicht-fiktionalen Filmen geworben hatte, den Einstieg in den offenbar lukrativen Markt der Reisefilme folgendermaßen an: »Auf vielseitige Nachfrage von Natur-Aufnahmen werden in meiner Kollektion in Kürze Aufnahmen prachtvoller Szenen verschiedenen Inhalts erscheinen, die sich in den romantischsten Gegenden abspielen und daher im Hintergrunde fesselnde Landschaften wiedergeben.«[205] Dass solche Regionen (auch) im heimischen Frankreich zu finden waren, dürfte für Gaumont keine Frage gewesen sein. Auch die Firma Weltkinematograph nutzte ihren Standortvorteil für die Reisefilmproduktion und agierte im näheren Umkreis des südwestlichen Dreiländerecks von Freiburg aus. Ähnlich operierte Ludwig Neumayers Erste Bayerische Filmfabrik aus Straubing eher im südöstlichen Umkreis – mit Filmen wie München Oktoberfest 1910 und Rothenburg o. d. Tauber (1910) sowie aus dem nahe gelegenen österreichischen Salzkammergut Hallstatt und der Hallstätter See (1910) – während die Danubia Films Oesterreichisch-Ungarische Kino-Industrie 1912 nicht von ungefähr mit Filmen wie Ausflug in das Ober-Inntal, Markttag in Veletrad, Tayatal und Ragusa auf den Markt kam.

Im Rahmen einer Umfrage unter namhaften deutschen Schriftstellern ermittelte die »Erste Internationale Film-Zeitung« 1911, »dass vor allem die fast stets mit enormen Kosten auf den Film gebannten Naturaufnahmen durchweg volles Lob und Anerkennung ernten.«[206] Um die Kosten für die Dienstreisen der Operateure zu mindern, griffen viele Firmen auf die Unterstützung von Eisenbahn- und Schifffahrtsgesellschaften zurück.[207] Im Gegenzug tauchte gelegentlich sogar der Reiseveranstalter im Titel auf: Mit dem Norddeutschen Lloyd nach Neu-Guinea (1907) hieß ein Film der Internationalen Kinematographen- und Lichteffekt-Gesellschaft.

Kein eindeutig nachweisbares Kriterium für die Auswahl der Drehorte stellt das Selbstverständnis als nationales Kinounternehmen dar.[208] Bisweilen drängt sich allerdings der Eindruck auf, dass den jeweils eigenen Kolonien und nationa-

204 Diederichs 1986, S. 122 f.
205 Der Kinematograph, Nr. 64, 18. 3. 1908.
206 Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 11, 18. 3. 1911.
207 Vgl. Deeken 2002.
208 Vgl. dazu Blom 2000, hier S. 71.

TRIPOLI (1912)

len Interessensphären besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde. Aus dem Maghreb z. B. offerierte die Freiburger Weltkinematograph VON MARSEILLE NACH DEM SONNIGEN ALGIER (1910), doch waren französische Firmen wie Gaumont und Pathé in den französischen Kolonialgebieten deutlich aktiver.[209] Ähnliches gilt für italienische Aktivitäten in Libyen zu Beginn der 1910er Jahre. So erschien beinahe unmittelbar nach der Besetzung durch Italien der Reisefilm TRIPOLI (IT 1912, Ambrosio), der in einem langen Panoramaschwenk neben dem Stadtprofil auch Kriegsschiffe im libyschen Hafen festhält. Die Exportfähigkeit eines solchen Films wäre durch diesen politischen Kontext ohnehin nicht beeinträchtigt worden, da Kolonialfilme andernorts als Reisefilme eingesetzt werden konnten.

Das zentrale Kriterium für die Auswahl von Drehorten war am Tourismus, der ökonomisch und kulturgeschichtlich bedeutende Dimensionen erreicht hatte, und an dessen Infrastruktur orientiert. Eine Vielzahl von Reiseagenturen – darunter die Hamburger Hapag Lloyd, die 1905 das Berliner Reisebüro von Karl Stangen übernahm – erschloss den Globus für das westliche Freizeitvergnügen, wenngleich noch weit entfernt vom Umfang des Massentourismus im späten 20. Jahrhundert. Zu den längst etablierten Reisezielen gehörten die Kurorte und Seebä-

209 Vgl. Deeken 2004 a.

der, abzulesen etwa an den Filmtiteln Norderney (FR 1910, P: Eclipse), Der berühmte Kurort Wiesbaden (1911, P: Weltkinematograph), Die romantische Insel Rügen (1910, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft), Nordseebad Wyk auf Föhr (1915, P: Eiko).

Traditionelle Ziele bildungsbürgerlichen Reisens waren Italien und der Orient.[210] Als relativ neues Reiseziel etablierte die aufkommende Freizeitindustrie die Alpen, vor allem deren westlichen Teil. Die Schweiz wurde zur Zeit des frühen Kinos durch die bahntechnische Erschließung des Gebirges und die Erfindung technischer Aufstiegshilfen zum beliebten Schauobjekt und Sportgelände. Kinematographisch wurde diese Entwicklung in unzähligen Varianten aufgegriffen: Auf nach der Schweiz (FR 1907, P: Raleigh & Robert), Reise nach der Schweiz (FR 1907, P: Pathé), Die Schweiz. Meiringen und seine Umgebung (1911, P: Duskes), Von Interlaken nach Brienz (FR 1910, P: Eclipse), In der Schweiz: Vierwaldstätter See (FR 1910, P: Pathé), Die Schweiz im Winter (FR 1907, P: Gaumont), Wintersport in St. Moritz (FR 1910, P: Eclipse).

Zu einem eigenständigen Subgenre wurden Boot- und Dampferfahrten, die Ansichten und Travellings mit der Darstellung des touristischen Mikrokosmos kombinieren. Faszinierend für das zeitgenössische Publikum waren vor allem die großen Ozeandampfer, die Symbole der beginnenden ›Globalisierung‹. So kamen 1909 die Filme Von Bremen nach New York (1909, P: Eclipse) und der Zweiteiler Von New York nach Genua (FR 1909, P: Eclipse) mit der Beschreibung heraus: »Das ganze interessante Leben an Bord und die vielen Naturschönheiten, die sich dem menschlichen Auge auf dieser Reise bieten, gelangen in unsren Bildern in mustergültiger Weise zur Darstellung, und kann es wohl genügen, sich diese Films anzusehen, um den vollen Eindruck, den eine schöne Reise hinterlässt, zu haben.«[211] In die Darstellung der technischen Kapazität mischte sich zwanglos diejenige des touristischen Lebens an Bord.

Viel Aufmerksamkeit wurde Norwegen zuteil. 1903 bot Robert W. Paul eine Serie von insgesamt zehn Minuten mit ›Bildern‹ aus Hammerfest und von den Fjorden an.[212] 1905 zeigte der Amerikaner Lyman H. Howe in seinem Wanderkino eine Reise von Christiania (heute Oslo) zum Nordkap.[213] Wenngleich es daher überzogen wäre zu behaupten, Norwegen sei als Reiseziel vom deutschen Kaiser entdeckt worden, so muss man den alljährlichen Besuchen Wilhelms II. doch eine beträchtliche Zugkraft für den deutschen Kinomarkt attestieren. Pathé brachte Quer durch Norwegen (FR 1910) heraus, und der »Deutsche Lichtbild-Theater-Besitzer« lobte den Film In Norwegen (IT 1911, P: Itala) nicht mit der Standardformel »eine prächtige Naturaufnahme«, sondern kam nachgerade ins Schwärmen: »Nordlandfahrt! Fjord und Gebirg! Lachende Flur! Ewiges Eis! / Wie wenige Menschen können euch in Wirklichkeit schauen? / Aber der Kinematograph zaubert den Besucher von selbst in jene herrliche Welt!«[214]

210 Vgl. Deeken/Bösel 1996.
211 Der Kinematograph, Nr. 146, 13. 10. 1909.
212 Low/Manvell 1973, S. 72.
213 Musser/Nelson 1991, S. 157.
214 Deutscher Lichtbild-Theater Besitzer, Nr. 1, 5. 1. 1911.

Anlassgerecht programmieren. Die Aktualisierung des Zeitlosen

Reisefilme vermitteln ein Weltbild jenseits der aktuellen Politik. Durch ihre dezidiert unpolitische Sichtweise wirken sie zeitlos – »eine Natur-Aufnahme altert nie!«, betonte die »LichtBildBühne«[215] –, was die Wiederverwendbarkeit und Mehrfachauswertung ganz oder in Teilen nahelegte. Ein Indiz für diese Implantierung oder gar Re-Montage von Reisebildern in neuem Kontext liefern all jene Anzeigen in der Fachpresse, welche die (unverhoffte) Aktualität ihrer Aufnahmen betonen. So lesen sich die ersten acht der 25 ›Bilder‹ von Raleigh & Robert über die französische Besetzung Casablancas wie ein Reisebericht mit allen Standards der Beschreibung – »Allgemeine Ansicht«, Hafen, Markt, »ein pittoreskes Bild«, »Die Marokkaner in ihrem Heim«, »arabisches Viertel« –, was nicht unwesentlich zu dem Eindruck beigetragen haben dürfte: »Authentik garantiert«.[216] Aufnahmen, die zuvor in gewissermaßen neutralem Reise-Kontext entstanden waren, wurden bruchlos in einen aktuellen Kontext integriert, wie auch umgekehrt Aktualitäten anschließend als Reisefilm liefen.

So kündigte Raleigh & Robert im April 1908 den Aktualitätenfilm Die Ankunft der kaiserlichen Familie auf Korfu (FR 1908) an;[217] im Mai erschien dann in ihrer »Reisebilder-Kollektion« Auf Korfu (FR 1908): »Versäumen Sie nicht die Gelegenheit, dieses pittoreske Bild zu kaufen, es gibt wirklich einen rechten Begriff von der Schönheit dieser Insel.«[218] Ein wenig umgeschnitten, konnte das Bildmaterial also mehrfach ausgewertet werden. Diese Strategie – der Wechsel zwischen den Filmgenres Aktualitäten- und Reisefilm, umgearbeitet, indem man die Indizien der Tagesbindung (hier: die kaiserliche Familie) einfach weglässt – dürfte nicht selten angewandt worden sein. Jedenfalls bewarb Raleigh & Robert einen weiteren Korfu-Film im Mai 1908 mit den Worten: »Unser neues Reisebild Die Perle des Jonischen Meeres übertrifft alles bisher Dagewesene! – Wir machen besonders darauf aufmerksam, dass diese Aufnahme keine Aktualität mehr ist, sondern eine Streiffahrt mit der Kamera nach den malerischsten Punkten der Insel.«[219] Um einen Film aufzuwerten, wurden häufig Prominente in Anspruch genommen. So warb ein Film aus Afrika, der in typischer Mehrfachadressierung sein Spektrum entfächert – »eine noch nie geschaute Fülle pittoresker Landschaftsbilder und Völkersitten, die reichhaltigste Kollektion kaum bekannter Vögel und Tiere, wie sie in wilder Freiheit leben« –, mit dem Titel Mit Roosevelt in Afrika (FR 1910, P: Raleigh & Robert).[220]

1907/08 experimentierte Raleigh & Robert mit Filmexpeditionen größeren Stils, dem Reisefilm als Kino-Serie. Quer durch Afrika brachte es auf zehn Fortsetzungen,[221] und die Serie Um die Welt im Automobil auf mindestens drei. Im letztgenannten Fall handelte es sich um eine internationale Rallye.[222] Die Serienbildung sucht nach Anlässen, ihr Bildmaterial rückzubinden an den zeitgenössischen Kon-

215 LichtBildBühne, Nr. 73, 21. 9. 1909.
216 Der Kinematograph, Nr. 16, 16. 10.1907.
217 Der Kinematograph, Nr. 68, 15. 4. 1908.
218 Der Kinematograph, Nr. 72, 13. 5. 1908.
219 Der Kinematograph, Nr. 73, 20. 5. 1908.
220 Der Kinematograph, Nr. 213, 25. 1. 1911.
221 Der Kinematograph, Nr. 67, 8. 4. 1908.
222 Der Kinematograph, Nr. 62, 4. 3. 1908.

text. Dies sagt nicht unbedingt etwas aus über die kinematographische Gestalt, sondern nur über die Art, wie die Filme beworben wurden. Ein anderer Modus, Reisefilme aufzuwerten und adäquat zum Jahreslauf zu platzieren, war die Erfindung des ›Saison-Films‹.[223] »Das moderne Lichtspieltheater«, befand 1908 die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, »ist genau so an die Saison gebunden wie beispielsweise ein Kleiderhändler. Das Publikum will stets etwas Aktuelles sehen, wenn dieses Aktuelle auch nicht gerade in Zeitereignissen besteht. Im Frühling z. B. wirkt ein Kirschblütenfilm aus dem Lande der aufgehenden Sonne wie Balsam auf unser winterüberdrüssiges Gemüt, und zu Ostern sehen wir gern etwas aus dem Heiligen Lande.«[224] Zeitgleich annoncierte auch Raleigh & Robert 1908 aus saisonalem Anlass: »Ein kleiner schöner Film für Ostern: Oster-Prozession in der Bretagne […] Malerische Kostüme«.[225] Ein Jahr später empfahl die »Erste Internationale Film-Zeitung«, den Sommer zum geeigneten Anlass zu nehmen, um »interessante und schöne Reiseziele vor Augen [zu] führen. Reisen möchte ja schließlich jeder einmal […]. Darum sollte in der Reisezeit der geographische Film zur Vorführung gebracht werden.«[226] Wohl wissend, dass Urlaub nur wenigen Zuschauern vom Arbeitgeber zugestanden war, verstand die Filmzeitung unter Reise auch »eine kleine Unternehmung auf ein paar Tage« und unter kinematographischen Reisezielen nicht nur »Bilder aus unerreichbaren Fernen fremder Weltteile, sondern auch aus der Heimat und aus der unmittelbaren Nähe«.[227]

Reisefilme wurden keineswegs »durch die zunehmende Länge der Filmdramen aus den Programmen gedrängt«,[228] wie ein Blick in das »Novitätenprogramm« des Münchner Kinos Welt-Kinematograph zeigt, das in der Tagespresse 1913 die Abfolge annoncierte: »Sensations-Drama – Pathé-Journal. Aktuell – Mit dem Dampfboot auf der Theiss. Sehr schöner Weltfilm, der uns nach Ungarn führt«.[229] In dieser Abfolge, so sie denn dem tatsächlich realisierten Ablauf entsprach, bildete der Reisefilm den Schlusspunkt der Vorführung. Eine Woche zuvor annoncierte dasselbe Kino die Reihenfolge: Schauspiel – »Wunderbare Natur-Szenerien in herrlicher Farbenpracht. – Eine Wanderung durch das Tal Verzasca. Prachtvoller Weltfilm«[230] – ein Drama – Pathé-Journal – eine Humoreske. An diesem Beispiel lässt sich ersehen, wie variabel Reisefilme in der Praxis eingesetzt wurden. Von einer einheitlich praktizierten Platzierung innerhalb des Gesamtprogramms kann man nicht sprechen, im Gegenteil. Ein Reisefilm konnte als erster von acht Filmen laufen, wie bei der Eröffnung des ersten Kinos im westfälischen Burgsteinfurt 1911 (»St. Lucia und der berühmte italien. Himmel«[231]), während Dolleschel's Biograph-Theater im nördlichen Rendsburg einen Reisefilm (»In den kaukasischen Bergen. Herrliche Naturaufnahme«[232]) als letzten von acht Programmpunkten platzierte.

223 Der Kinematograph, Nr. 204, 23. 11. 1910.
224 Der Kinematograph, Nr. 204, 23. 11. 1910.
225 Der Kinematograph, Nr. 67, 8. 4. 1908.
226 Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 28, 8. 7. 1909.
227 Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 28, 8. 7. 1909.
228 Diederichs 1986, S. 123.
229 Münchner Post, 20. 7. 1913.
230 Münchner Post, 13. 7. 1913.
231 Steinfurter Kreisblatt, 28. 10. 1911.
232 Rendsburger Tageblatt, 26. 6. 1914.

»Von einer Weltreise verlangt das moderne Publikum nicht so viel Sensation wie von dem Programm eines Kinematographentheaters.«[233] Um den Ansprüchen der Zuschauer gerecht zu werden, müsse ein Programm, so »Der Kinematograph«, vor allem abwechslungsreich sein. Im Gesamtzusammenhang der programmierten Filme konnten Reisefilme einen sedativen Effekt annehmen, d. h. sie konnten als beschauliche Ruhephase inmitten oder im Anschluss an turbulente Dramatik wirken. Kinoreformern wie Ralf Meginher, der von Naturaufnahmen verlangte, »ein schönes Bild«[234] zu geben, veranlasste diese Zusammenstellung zu harscher Kritik: »Wie kann man den Reiz der Farben und Linien einer Landschaft genießen, wenn die Nerven noch zittern vom eben durchlebten Detektivroman oder noch erschüttert sind von einer Tragödie maßloser Leidenschaft?«[235]

Rezeption

Dass Reisebilder ihrer romantischen Weltsicht wegen sich bestens eignen, das Tourismusgeschäft zu befördern,[236] haben viele Gemeinden frühzeitig erkannt. 1907 beschloss z. B. der Allgemeine Moselverein, »zur Hebung des Fremdenverkehrs den kaufmännischen und anderen Bildungsvereinen Bilder mit Begleitworten zwecks Vorführung zu überlassen.«[237] Unter der Überschrift »Ein neuer Reklameweg für Fremdenverkehrs-Vereine« berichtete die »LichtBildBühne«: »Im kommenden Winter wird in einer großen Anzahl von Kinematographen-Vorführungen des In- und Auslandes die Stadt Nürnberg zu sehen sein. Markttag in Nürnberg – Leben und Treiben in der Königstrasse – Ein Gang durch die alte Hohenzollernburg – Eine Fahrt durch die Befestigungs-Anlagen und den Stadtgraben – Sonntag-Nachmittag auf dem Dutzend-Teich usw. lauten die Bezeichnungen für die Films, die gewiß überall großem Interesse begegnen und eine erfolgreiche Reklame für die Stadt bilden werden. Die kinematographischen Bilder sind in den letzten Tagen nach den Angaben des Fremdenverkehrsvereins aufgenommen worden.«[238]

Die enge Verflechtung zwischen Touristikförderung und Kinogeschäft lässt sich daran ablesen, dass die Badeverwaltung des Ostseebades Zoppot ihrerseits als Filmverleiher inserierte und einen Film über das Bad »billig« zum Verleih anbot.[239] Für die Internationale Ausstellung für Reise- und Fremdenverkehr 1911 in Berlin würden, berichtete Ludwig Brauner, allenthalben »kinematographische Aufnahmen aus den schönsten Gegenden der einzelnen Staaten vorbereitet und sicher wird dieser Teil der Ausstellung nicht nur die grösste Anziehungskraft auf das Publikum ausüben, sondern die allerbeste Reklame für die Länder bedeuten, deren Sehnsucht nach einem ausgiebigen Fremdenverkehr geht.«[240] Der Film »als eine

233 Der Kinematograph, Nr. 267, 7. 2. 1912.
234 Meginher 1914, S. 191.
235 Meginher 1914, S. 191.
236 Barsam 1974, S. 11.
237 Der Kinematograph, 13. 1. 1907.
238 LichtBildBühne, Nr. 100, 25. 6. 1910.
239 Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 24, 15. 6. 1912.
240 Brauner, 13. 7. 1910.

äusserst wirksame Propaganda im Fremdenverkehr«[241] wurde von beliebten Reiseländern wie Norwegen und der Schweiz systematisch gefördert. So wurde 1911 in Norwegen eine Firma gegründet mit dem Ziel, »nordische Naturbilder« für den Export zu produzieren, in enger Zusammenarbeit »mit dem norwegischen Touristenbureau in Berlin, es sind Agenturen eingerichtet worden in Berlin, London, Kopenhagen, Stockholm und New York. Die Sache liegt demnach so, dass der Kino u. a. auch für die Hebung der Touristik in Norwegen ausgenutzt werden soll, und eben aus diesem Grunde will das neue Unternehmen besonders enge Beziehungen zum Touristenwesen unterhalten. […] Mitbestimmend ist die Tatsache gewesen, dass auch die Förderer der Touristik in der Schweiz sich des Kinos in hervorragendem Masse zur Propaganda bedienen. […] Das Unternehmen hat drei Fotografen angestellt, von denen einer oder zwei fortwährend auf Reisen sind. Auch in Finnland wurde vor kurzem ein ähnliches Unternehmen ins Leben gerufen.«[242] In Deutschland beschloss der Bund Deutscher Verkehrsvereine 1914/15, dieser Strategie zu folgen.[243] Gemeinsam mit der Zentralstelle für Auslandsdienst wollte man »Films herstellen lassen, welche die Bilder einer Anzahl deutscher Badeorte bringen, auf denen das Leben während der Kriegszeit gezeigt werden soll. Unter den Badeorten ist an erster Stelle Wiesbaden vorgesehen. Da die Films in erster Linie für das Ausland bestimmt sind, werden sie mehr wie lange Abhandlungen erzählen können, in welch geordneten Bahnen sich das Leben innerhalb der deutschen Grenzen abspielt.«[244]

Paul Goldmann, Berliner Korrespondent der »Neuen Freien Presse«, beklagte 1911 den Mangel an Reisefilmen und wünschte, »dass die großen Kinematographen-Firmen ihre Photographen nach dem Innern von Afrika, nach den Polargegenden, nach dem fernen Orient, nach Südamerika etc. schicken. Es ist eine der erfreulichsten Leistungen des Kinematographen, dass er uns fremde Länder und Völker, die wir voraussichtlich niemals besuchen werden, in belebten Bildern kennen lehrt.«[245] Gänzlich anders klingt die Beschreibung einer Sonntagsvorstellung des Jahres 1915: »Als erstes lief die Naturaufnahme: An der Weser, wo durch den ganzen Film eine Dame mit Wespentaille und Pleureusen-Riesenrad-Hut an den ungeeignetsten Stellen am Flussufer auftauchte und abwechselnd ihren Sonnenschirm aufspannte und wieder zuklappte. Für die musikalische Untermalung mußte Meister Lehars berühmter, man kann schon sagen abgedroschener Walzer ›Gold und Silber‹ herhalten. Aber das ›Gold‹ sowohl, als auch das ›Silber‹ war hörbar falsch.«[246]

Wie das zeitgenössische Publikum insgesamt auf das Genre der Reisefilme und ihre Aufführungspraxis reagiert hat, ist nur schwer auszumachen. Die über Jahrzehnte hinweg kontinuierliche Produktion von Reisefilmen sowie deren konstante Präsenz in den Kinoprogrammen verweisen aber darauf, dass das Sujet offenbar einen bleibenden Attraktionswert hatte. ›Reisebilder‹ aus fremden Ländern gehörten zu den beliebtesten Bildern im bulgarischen Kino, berichtete Th. Jan-

241 Der Kinematograph, Nr. 355, 15. 10. 1913.
242 Der Kinematograph, Nr. 212, 18. 1. 1911.
243 Der Kinematograph, Nr. 389, 10. 6. 1914.
244 Der Kinematograph, Nr. 447, 21. 7. 1915.
245 Goldmann, 18. 3. 1911.
246 Leiter [ca. 1930], S. 250. An der Weser ist ein Film der Weltkinematograph (1912).

kow, Korrespondent der »Ersten Internationalen Film-Zeitung«, 1911 aus Sofia.[247] Und es gibt wenig Grund zur Annahme, dass das deutsche Publikum anders geurteilt haben soll. Anders wäre die Klage Luedeckes im Feuilleton der »Frankfurter Zeitung« nicht zu verstehen, der zufolge es Kinobesucher gegeben haben soll, »die sich gewisse landschaftliche Bilder ansehen und dann – verschwinden. Sie wollen sich den Genuss nicht durch das übrige verkümmern lassen«.[248] Allerdings finden sich auch gegenteilige Stellungnahmen. So kritisierte Hermann Lemke, dass man bei Vorträgen über Reisen in fremde Länder nur Bilder von Städten, öffentlichen Gebäuden und Landschaften zeige, nicht jedoch »die Menschen des fremden Landes« und ihre Sitten und Gebräuche. Aus diesem Grunde seien »Reisebeschreibungen in Misskredit gekommen [und würden] nur sehr selten verlangt«.[249]

Wenngleich sich das Genre von Anfang an etablierte und kontinuierlich präsent blieb, so lässt sich doch eine gewisse Popularitätskurve annehmen, die um 1909/10 wohl ihren Höhepunkt erreicht hat. So hieß es im »Kinematograph« 1909: »Eines sehr grossen Interesses erfreuen sich Films, durch deren Projektion sich dem Beschauer das Leben und Treiben in fremden Ländern und Städten enthüllt, die ihn im Fluge durch exotische Länder führen, ihm die Sitten und Gebräuche ihrer Bewohner vorführen und ihn Landschafts- und Städtebilder sehen lassen«.[250] Als Indizien lassen sich die Anzahl der in der Filmpresse annoncierten Reisefilme anführen sowie die Vielzahl der Anbieter und Neueinsteiger auf dem Markt. »Reisen ›durch Stellvertretung‹ ist das neueste Steckenpferd«,[251] schrieb M. Westebbe über einen Selig-Film und riet den Kinobesitzern, »Nutzen aus dem Extra-Interesse« an Reisefilmen zu ziehen und auf der »Höhe der Zeit« zu sein. Dass Reisefilme um 1910 sich offenbar besonderer Popularität erfreuten, signalisierte auch die Viking-Film, Berlin, die nun in das Geschäft mit einer Serie von »Weltreise-Bildern«[252] einstieg, sowie Ambrosio, Turin, die ihre Vertriebsübernahme der Svea-Films, Stockholm, damit ankündigte, künftig »mit grossartigen Naturaufnahmen«[253] herauszukommen.

Kein Indiz gibt es hinsichtlich des Reisefilms für die von Tom Gunning vertretene Periodisierung und die Annahme, dass »die Präsentation einer Serie von Ansichten, deren Faszination für die Zuschauer in ihrer Exotik« liegt,[254] mit der Frühperiode (dem »Kino der Attraktionen«) beendet wurde. 1907 mag in anderer Beziehung (wie z. B. der Entwicklung des Kinogewerbes) ein entscheidendes Datum gewesen sein, nicht jedoch für den Reisefilm. Er änderte weder seine Themen noch seine Ästhetik grundlegend. Im Gegenteil erweist sich der Reisefilm als ein ausgesprochen kontinuierliches Genre, das auch von der Entwicklung zu dramatischen Langformen nicht verdrängt wurde.[255]

247 Jankow, 15. 3. 1911, S. 23.
248 Zit. n. Brauner, 24. 2. 1909.
249 Lemke, 14. 8. 1907.
250 Brauner, 24. 2. 1909.
251 Westebbe, 10. 3. 1910.
252 Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 1, 6. 1. 1910.
253 Deutscher Lichtbild-Theater Besitzer, Nr. 40, 6. 10. 1910.
254 Gunning 1996, S. 27.
255 Vgl. Peterson 1999, S. 4.

Reisefilme wurden keineswegs nur im kommerziellen Unterhaltungskino rezipiert. Eine bescheidene Rolle spielte das Heimkino, für das Oskar Messter bereits 1897 einen »Amateur-Kinetograph« anbot. 1903 startete die Dresdner Firma Heinrich Ernemann den Verkauf von 17,5 mm-Filmen. In ihren Katalogen bot sie »Films für Ernemann Kino. Kinematograph für Amateure« an, darunter mehr als 30 »Städtebilder und Straßenszenen«[256] aus Dresden, Paris, Moskau, Neapel sowie »Tierbilder und Völkerschaften«.[257] Das Städtebild aus »Cairo« war mit 21,5 m besonders lang und zeigt in seiner Inhaltsbeschreibung die typische Betonung exotischer Differenz: »Beladene Dromedare und Esel ziehen an uns vorüber, und in das Gewimmel der Araber bringen die verschleierten Gestalten arabischer Schönheiten interessante Abwechslung.«[258] Die relativ geringe Resonanz des Heimkino-Angebots lässt sich aus der deutlichen Preissenkung ablesen, zu der Ernemann sich genötigt sah: Kostete 1905 der Meter noch 1 M., so sank der Preis 1907 auf 80 Pfg. pro Meter. 1908 wurde die Geräteproduktion für das Heimkino eingestellt.

Ein weiterer Bezugsrahmen für die Rezeption von Reisefilmen entstand durch die Kinoreformbewegung. Ihr Diskurs über die Bestrebungen, »die kinetographischen Verfahren in den Dienst planmäßiger Volksbildung und gesunder Volksbelustigung zu stellen«,[259] wertete Reisefilme als optischen Schauwert, der lehrreiche Wirkung zeitigen und daher einen instruktiven Anschauungsunterricht erteilen könne. Entsprechend erhielten viele Reisefilme von der Kommission der Hamburger Lehrerschaft, welche die Neuerscheinungen für das Kinderprogramm des Unterhaltungskinos prüfte, das Prädikat »pädagogisch unbedenklich«.[260] Vielfach diskutiert wurde die »kinematographische Lehrmethode«, deren Wirksamkeit im Unterricht gern mit Reisefilmen wie An der Küste Südwestfrankreichs. Biarritz (FR 1913, P: Select) demonstriert wurde.[261] Im Kontext von Schule und Volksbildung wurden Reisefilme als geographische Bildungsmittel verstanden, wobei die »erdkundliche Kinematographie«[262] im Sinne Hermann Häfkers nicht nur die Bodenbeschaffenheit der Erdoberfläche meinte, sondern, wie bei Reisebildern üblich, sämtliche Lebensäußerungen von Mensch, Tier und Pflanze.[263] Der an den Reisefilm gestellte schulische Bildungsanspruch blieb nicht ohne Rückwirkung auf die Filmproduzenten, die den instruktiven und pädagogischen Charakter ihrer Filme herausstrichen. So betonte die Firma Weltkinematograph 1912: »Titel, die wir diesesmal, um den belehrenden Wert der Landschaftsfilms zu heben, und spez. den Schulen und Behörden entgegenzukommen, in Aufsatzform gebracht haben, so dass es jedem ermöglicht ist, mit Interesse dem Film zu folgen. Wir hoffen somit das Vorurteil, das die Schulverwaltungen und Behörden gegen

256 Films für Ernemann Kino. Kinematograph für Amateure. Liste Nr. 4, November 1905, S. 12 ff.
257 Film-Liste No. 6. Ernemann Kino AG für Camera-Fabrikation in Dresden [1907], S. 31–33.
258 Film-Liste No. 6. Ernemann Kino AG für Camera-Fabrikation in Dresden [1907], S. 29.
259 Brauner, 24. 2. 1909.
260 »Mitteilungen der Polizeibehörde Hamburg. Die in Hamburg eingesetzte, aus Lehrern bestehende Prüfungskommission hat folgende Films als für Kindervorstellungen zulässig erachtet« – diese Filmlisten erschienen regelmäßig in den Jahrgängen 1913/14 in Der Kinematograph.
261 Der Deutsche Lichtbild-Theater Besitzer, Nr. 1, 6. 1. 1910, berichtet von einem Vortrag von Oberlehrer Dr. Otto Driesen, Charlottenburg, in der Urania Berlin zum Thema »Wert des Kinematographen als Forschungs- und Unterrichtsmittel«.
262 Häfker 1914, S. 67.
263 Häfker 1914, S. 4.

den Kinematographen haben, etwas zu beseitigen und das Interesse der Jugendbildung zu fördern, indem wir Die Donau von der Quelle zur Mündung in Serien herausbringen.«[264]

Auch in der direkten propagandistischen Agitation fanden Reisefilme Verwendung. Für ihre Filmveranstaltungen, die die Deutsche Kolonialgesellschaft für das allgemeine Publikum durchführte, wurden zwecks Steigerung der Attraktivität der Vorführung Reisefilme in das Filmprogramm integriert.[265] So zeigte die Abteilung Chemnitz 1905 Eine Fahrt in den Schweizer Alpen (ohne Angaben),[266] die Weimarer Abteilung zeigte Mit dem Auto nach dem Mont Blanc – Die Schweizer Alpen (ohne Angaben) und Eine Reise in Borneo (FR 1907, P: Eclipse),[267] ein Film, der besonders durch seinen »frappanten« Schluss gerühmt wurde: »eine Eisenbahnfahrt im tropischen Urwalde.«[268]

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg startete die deutsche Pathé eine Vortragstour mit Reisefilmen »an Hochschulen und in ersten Gesellschaftskreisen«. Die Firma zeigte Filme mit dezidiert nationalem Bezug wie An Deutschlands schönstem Strome, eine Filmfahrt von Cöln nach dem Rheingau[269] sowie Streifzüge durch die deutschen Gaue (1909).[270] Abgesehen von dem nationalistischen Pathos ist an diesem Werbefeldzug bemerkenswert, dass hier die Idee Hermann Lemkes in großem Stil realisiert wurde: die Präsentation von Reisebildern in einer Kombination von mündlichem Vortrag, Diapositiven und Filmen.[271]

264 Der Deutsche Lichtbild-Theater Besitzer, Nr. 9, 29. 2. 1912.
265 Vgl. Fuhrmann 2002, S. 291–304.
266 Chemnitzer Tagblatt und Anzeiger, 25. 9. 1905.
267 Weimarische Zeitung, 26. 11. 1905.
268 Bremer Nachrichten, 6. 12. 1905.
269 Vermutlich Am Rhein von Cöln bis Bingen (1910).
270 Der Kinematograph, Nr. 399, 19. 8. 1914.
271 Hein, 10. 6. 1914.

5.7

Martin Loiperdinger

Industriebilder

Zahlreiche Sujets aus Wirtschaft und Verkehr bieten der Filmkamera visuell reizvolle Ansichten. Solange allerdings der Kinematograph als ›neuestes technisches Wunder‹ vorgeführt wurde, kam es den Operateuren wie etwa beim Abstechen des Koks in Défournage du coke (FR 1896, P: Lumière) weniger auf die Tätigkeit der Arbeiter an als auf den Effekt der ›lebenswahren‹ fotografischen Wiedergabe von mächtig aufsteigendem, gleichwohl flüchtigem Dampf und Rauch. Auch die anfangs beliebten Aufnahmen von heranbrausenden Lokomotiven interessierten nicht als Anschauung von technischen Wunderwerken, sondern wegen des räumlichen Effekts, den sie in der Projektion auf der zweidimensionalen Leinwand hervorrufen.[272]

Solche Überraschungseffekte nutzten sich indes rasch ab. Bereits vor 1900 verloren auf die Kamera zurasende Züge an Attraktivität und wurden kaum noch in dieser Blickperspektive gedreht. Stattdessen wurden Aufnahmeapparate auf Lokomotiven gesetzt, um für unzählige Landschaftspanoramen stetig gleitende Kamerafahrten zu erzielen. Diese ›Reisebilder‹ akzentuieren industrielle Technik als Teil der Landschaft, wenn spektakuläre Streckenverläufe oder kunstvolle Brückenbauten befahren werden. Als Sujet nicht-fiktionaler Aufnahmen wurden Lokomotiven und Züge erst wieder von der Technikfaszination der Avantgarde in den 1920er und 1930er entdeckt. Wegen ihrer eigentümlichen technischen Bauweise konnte die Wuppertaler Schwebebahn eine gewisse Attraktivität bewahren. Als Flying Train (1901) fand sie über den Verbund der Mutoskop- und Biograph-Gesellschaften weite Verbreitung.[273]

Im Unterschied zur Eisenbahn vermochten spektakuläre Bewegungsabläufe von Schiffen in bewegter See oder bei Stapelläufen ihre Anziehungskraft zu behaupten.[274] Der einmalige Moment des Stapellaufs ist ein kinematographischer Evergreen – nicht zuletzt wegen der metaphorischen Konnotation der ›Geburt‹ des Schiffs mit einem wirtschaftlichen oder – bei Kriegsschiffen – militärischen Aufbruch der Nation. Noch die Neue Deutsche Wochenschau inszenierte in ihrer ersten Ausgabe vom 3. Februar 1950 den Stapellauf eines 1500 Tonnen-Dampfers der Howaldt-Werke als heroischen Gründungsmythos eines ›neuen‹ Deutschland, das in eine vielversprechende wirtschaftliche Zukunft aufbricht.[275]

Nationalstolz spielte auch beim Thema Aviatik eine tragende Rolle: Ohnehin wurden die raschen Fortschritte in der Flugzeugtechnik ab 1909 durch internationale Flugschauen vorangetrieben, die als sportliche Wettbewerbe mit massenhaftem Publikumszulauf organisiert waren. Filmaufnahmen solcher Großereignisse wie Erster internationaler Wettbewerb für Luftschiffe und Flugmaschi-

272 Zur damit verknüpften Paniklegende vgl. Loiperdinger 1996.
273 Niver 1985, S. 108, gibt fälschlich Bremen als Drehort an.
274 Vgl. zu ›Flottenbildern‹ Kap. 3.6 in diesem Band.
275 Vgl. Schwarz 2002, S. 107–110.

nen, Brescia (IT 1909, P: Croce) firmierten als Aktualitäten oder als ›Sportbilder‹. Ganz im Unterschied zu Eisenbahnaufnahmen konnten die Operateure von den Flugbewegungen selbst kaum wirkungsvolle Bilder liefern, denn »als Ziel des Blicks sind die Aeroplane in der Tat kaum mehr als flüchtige Himmelserscheinungen, während sie als Ursprung des Blicks diesem weder einen festen Ort noch eine klare Sicht auf einen Gegenstand bieten«.[276]

Im Unterschied zu Frankreich, Großbritannien und den USA konnte das Deutsche Reich noch nicht mit namhaften Fliegerhelden aufwarten. Umso größere Aufmerksamkeit fanden in deutschen Kinematographentheatern Filmaufnahmen von Flugschiffen des Grafen Ferdinand von Zeppelin, die auch von französischen Anbietern in Deutschland mit patriotischen Akzenten versehen wurden.

Filmaufnahmen von Autorennen hatten zwar Nachrichtenwert als Aktualitäten, vermochten aber wie etwa Kaiserpreis-Rennen im Taunus 1907 (FR 1907, P: Raleigh & Robert) kaum mehr zu zeigen als durchs Bild sausende Rennwagen. Mitunter ließen sich sportliche Leistungen von Automobilfahrern allerdings anschaulich darstellen, wenn sie auf außergewöhnlichem Gelände stattfanden: Am 5. Oktober 1903 fuhr der schottische Asienforscher Major Henry Hugh Peter Deasy ohne öffentliche Anteilnahme mit einem Martini 14 CV aus Schweizer Produktion auf dem Schotter der Zahnradbahnlinie von Glion oberhalb von Montreux am Genfer See bis zur Bergstation, d. h. bis zum auf 1970 Meter Höhe gelegenen Grandhotel Rochers de la Naye. Für die Medien wurde diese Höchstleistung des zeitgenössischen Motorsports eine Woche später wiederholt: Dem 14 PS starken Martini folgte eine Zahnradbahn mit zwei Biograph-Operateuren, welche insgesamt 15 ›Bilder‹ von Auffahrt und Abfahrt des Automobils im 35 mm- und im 68 mm-Format drehten. Wegen Schneefalls war es allerdings nicht mehr möglich, die Bergstation zu erreichen: »Doch die an diesem Tage gemachten Aufnahmen wurden nachfolgend wie Dokumente der Leistung selbst behandelt, obwohl keine von ihnen tatsächlich die Ankunft am Gipfel zeigen kann …«[277] In London liefen die Biograph-Aufnahmen ab Ende Oktober unter dem Titel Captain Deasy's Daring Drive (GB 1903, P: British Mutoscope & Biograph Company).

Mit ›Industriebildern‹ auf Reisen

Der Ausdruck ›Industriebild‹ etablierte sich in den Verkaufsannoncen ab 1907. In den Angebotskatalogen von Pathé ist von »Scènes d'art et d'industrie« die Rede. Gemeint waren damit Filme, die dem Publikum Arbeits- und Fertigungsprozesse aller Art vorführen. Das Gros der vor 1914 für die Nummernprogramme kommerzieller Kinematographentheater in Deutschland angebotenen Industriebilder stammte von den französischen Herstellern Pathé, Gaumont, Eclipse und Raleigh & Robert. Industriebilder hatten für die Programmierung einen ähnlichen Status wie Reisebilder: Sie zeigten technische Phänomene und Arbeitsvorgänge aus Landwirtschaft, Handwerk und Industrie, die ebenso wie tropische Regionen oder schweizer Ferienziele nicht allgemein zugänglich waren.

276 Kessler 2004 b.
277 Cosandey 1995, S. 54.

Die Nähe zu Reisebildern bringen Filmtitel zum Ausdruck, die auf eine Kombination von Reise- und Industriebild hindeuten. So annoncierte Gaumont Apfelsinen-Industrie 1906 unter dem Serientitel Panorama von Algier. Eclipse bot 1909 Industrie in Venedig sowie Industrie und Sport in Burma an. Ähnlich ließen sich von Pathé herausgebrachte exotische Sujets wie Herstellung von Bambushütten (FR 1909), Arbeitende Elephanten (FR 1909) oder Die Ernte des Zuckerrohrs (FR 1910) gleichermaßen als Industriebild wie als Reisebild ansprechen. Dies gilt auch für Filmaufnahmen von Kunsthandwerk wie Die Herstellung künstlicher Rosen (FR 1910, P: Raleigh & Robert) oder Fabrikation von Kunstblumen (FR 1911, P: Pathé) oder von der Herstellung typischer Produkte aus bestimmten Regionen wie Fabrikation venetianischer Spitzen (IT 1906, P: Cines) oder Fächerindustrie in Japan (FR 1907, Pathé). In vielen dieser Filme verschmelzen Land und Leute mit regionalen Produkten zu einem folkloristischen Stereotyp. Das ist vor allem »eine Produktionsstrategie der Firma Pathé Frères, die mit ihrem hochgradig durchorganisierten internationalen Netzwerk immer wieder auf die Herstellung von nach nationalen Merkmalen differenzierten Filmen setzt, und zwar sowohl im Bereich des fiktionalen wie des nichtfiktionalen Films.«[278] Beispiele dafür liefern die Filme, die der Pathé-Regisseur Alfred Machin 1909 und 1910 in den Niederlanden drehte. So zeichnet sich etwa Herstellung von holländischem Käse (FR 1909, P: Pathé) durch eine doppelte Adressierungsweise aus: »Einerseits präsentiert er den Prozess der Käseherstellung im Modus der Belehrung (die man in diesem Fall als ›museal‹ bezeichnen könnte), andererseits stellt er die Bewohner Hollands als exotisch und pittoresk dar. So entsteht ein eigentümliches Bild einer nationalen Kultur, welches das geografisch relativ Nahe als fremd erscheinen lässt.«[279] Noch 1950 wurde Herstellung von holländischem Käse in eine vom Grünwalder Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) herausgebrachte Anthologie von Unterrichtsfilmen aufgenommen.[280]

Die Präsentation des Schauwerts von Unbekanntem oder Kuriosem setzte bisweilen auf kaum übersehbare Ähnlichkeiten mit Unterhaltungsdarbietungen: Ein Arbeitselefant, der in Rangoon bedächtig ein langes Vierkantholz aufnimmt und auf einen Stapel legt, exerziert ebenso einen Dressurakt wie die umwerfend lustige Nummer des Berliner Wintergartens, die Thompson's dressierte Elefanten zeigt. Noch deutlicher ist die Nähe zu zeitgenössischen Unterhaltungsshows bei Filmaufnahmen von handwerklichen Arbeitsprozessen oder dem Bau von Behausungen in afrikanischen oder asiatischen Kolonialgebieten. Sie gleichen den angeblich authentischen Vorführungen von Handwerk und Hausbau in den seinerzeit populären Völkerschauen so sehr, dass bereits die Operateure der Société Lumière viele solcher Aufnahmen nicht in Afrika, sondern in Paris und Lyon gedreht haben.

Außergewöhnliche visuelle Attraktionen wurden ab und an auch in Deutschland gedreht, wie z. B. Was geschieht mit alten Eisen- und Blechabfällen? (FR 1911, P: Eclipse): »Eine hochinteressante Aufnahme aus einem der grössten

278 Kessler 2004 a, S. 165.

279 Kessler 2004 a, S. 165. Der Film ist zugänglich über die DVD Exotic Europe, unter dem Originaltitel Comment se fait le fromage de Hollande.

280 Vgl. Cosandey 1993, S. 138–140.

sächsischen Eisenwerke, dem Werke Lauchhammer, das wir der gütigen Erlaubnis der Direktion dieses Werkes verdanken. Wir sehen, wie die alten Eisen- und Blechabfälle durch riesige, durch Elektrizität magnetisch gemachte Krane in dem ganzen Werke gesammelt werden, um mittelst einer hydraulischen Presse zu mächtigen Blöcken zusammengepresst, den Weg in die Schmelzöfen zu nehmen, aus denen sie bald als Roheisen geschmolzen und gereinigt, zu weiterer Verwendung wieder herauskommen.«[281]

›Ansichten‹ aus der Produktion

›Industriebilder‹ im engeren Sinn, wie sie zwischen 1907 und 1912 für die Nummernprogramme der ortsfesten Kinematographentheater im Angebot waren, konzentrieren sich auf die mehr oder weniger ausführliche Vorführung von Fertigungsprozessen verschiedener Konsumartikel. Sie zeigen die industrielle Herstellung von diversen Nahrungsmitteln bzw. von Gebrauchsgütern des täglichen Bedarfs wie Glühbirnen oder Papier, aber auch von Luxusgütern wie Fotoapparaten und Automobilen. Einschlägige Titel sind etwa Die Tomaten (FR 1908, P: Raleigh & Robert), Sardinenindustrie (FR 1909, P: Gaumont), Ernte und Zubereitung der Ananas zur Herstellung von Konserven (FR 1910, P: Pathé) oder Fabrikation des Papiers (FR 1911, P: Gaumont). Im Januar 1911 erschienen die ersten beiden Titel aus der Serie »Ralegh & Robert's Industrielle Bilder«: Wie eine elektrische Glühbirne entsteht sowie Die Herstellung einer Wachsfigur, »ein Blick in die Werkstätten Pariser Büsten-Fabrikation«.[282]

Nahrungsmittelhersteller nutzten ›Industriebilder‹ gern zur Produktinformation der Verbraucher. Die Fabrikation der Schweizerkäse (1913, P: Weltkinematograph) zeigt vom Austrieb der Kühe auf die Weide und dem Melken bis zum Abtransport der fertigen Käselaibe zum »Exporthaus« (Zwischentitel) alle wesentlichen Arbeitsschritte und erläutert sie in z. T. ausführlichen Zwischentiteln: Das Publikum erfuhr, dass für ein 80 bis 110 Kilo schweres Rad Schweizerkäse 1000 bis 1300 Liter Milch benötigt werden, die auf 33 Grad Celsius erwärmt nach Zusatz von Labferment »binnen 30 Minuten zu einer gleichförmigen gallertartigen Masse« (Zwischentitel) gerinnt. Es konnte aus erhöhter Position genau verfolgen, wie vier Molkereiarbeiter die in einem Tuch gesammelte Käsemasse aus einem der großen Kupferkessel mit einem Flaschenzug hochhieven und in einen runden flachen Behälter füllen, wo sie zu einem Käselaib gepresst wird. Schließlich wird auch noch vorgeführt, wie die Löcher in den Emmentaler Käse kommen. Ähnlich ausführlich zeigt Milcherzeugung in der Schweiz die Herstellung von Kondensmilch und informiert präzise über den Erhitzungsvorgang, der die Milch keimfrei macht: »Die Milch wird auf 100° erhitzt, mit 6 % Zucker gemischt und durch Verdampfung ihres Wassergehalts um die Hälfte ihres Volumens reduziert.« (Zwischentitel)

Für Ausstellungen und Messen wurden Industriefilme im heute gebräuchlichen Wortsinn angefertigt, die nicht für die kommerzielle Auswertung, sondern für ein

281 Der Kinematograph, Nr. 249, 4. 10. 1911.
282 Der Kinematograph, Nr. 213, 25. 1. 1911.

Milcherzeugung in der Schweiz (1909)

Fachpublikum bestimmt waren. Dies schloss nicht aus, dass sie auch als Lehr- und Unterrichtsfilme eingesetzt wurden und als kinematographischer Ersatz für Fabrikbesichtigungen von Schulen und Vereinen dienten oder für ›Wirtschaftspropaganda‹ im Ausland Verwendung fanden. So drehte die Firma Ernemann, die in Dresden Foto- und Filmgeräte herstellte, 1909 für die Internationale Photographische Ausstellung in Dresden Werdegang einer Kamera. 1911 machte eine Filmserie der Siemens-Schuckert-Werke die Besucher der Turiner Weltausstellung auf den Ausstellungsstand der Firma aufmerksam. Gezeigt wurden die Kleinmotorenfabrik und das Kabelwerk der Siemens-Schuckert-Werke, die Herstellung von Tantallampen sowie die Verwendung von Elektrizität bei der Verhüttung von Erzen in der Hochofenanlage der Gutehoffnungshütte. Im Sommer 1912 zog der Hauptkonkurrent AEG nach und beauftragte die Firma Messter, die Herstellung elektrischer Kabel und Drähte im Kabelwerk Oberspree aufzunehmen. Ebenfalls 1912 drehte Messter für Daimler Der Werdegang eines Daimlermotors. Die internationale Baufachausstellung in Leipzig beeindruckte die Besucher 1913 mit einem eigens installierten Kino, in dem u. a. gigantische Bagger beim Bau des Panamakanals zu bewundern waren.

Milcherzeugung in der Schweiz (1909)

Raffung der Zeit

Im Unterschied zu ›Reisebildern‹, deren einzelne ›Ansichten‹ in der Regel nicht den zeitlichen Verlauf einer Reise wiedergeben, sondern in ihrer Abfolge lose um einen namentlich genannten Ort oder eine Region gruppiert sind,[283] haben ›Industriebilder‹ den zeitlich klar vorgegebenen Ablauf der Verarbeitung vom Rohstoff zum fertigen Produkt als dramaturgischen Rahmen. Das räumliche »Von … bis …« der Reisebilder ist hier ein zeitliches Nacheinander, und ähnlich wie bei Reisebildern durch die Wahl der aufgenommenen Ausschnitte die von einem Ort zum nächsten zurückgelegten Entfernungen schrumpfen, so schrumpft bei ›Industriebildern‹ die für die Verarbeitung von Rohstoffen oder für die Montage von vorgefertigten Werkteilen benötigte Produktionszeit: Frisch gemolkene Milch ist in Minutenschnelle für den Verzehr als Kondensmilch oder als Käse verfügbar. Auch ein Auto der Marke Opel ist innerhalb von drei Minuten fix und fertig montiert. Der kinematographische Blick in eine Automobilfabrik (GB 1910) macht dieses Kunststück möglich, indem der Operateur seine Kamera 22 Mal anhält, während vier Arbeiter auf dem Opel-Fabrikhof in Rüsselsheim die »Voll-

283 Vgl. zum seriellen Konstruktionsprinzip von Reisebildern Kap. 5.6.

ständige Montage eines Automobils« (Zwischentitel) nachstellen. Der Filmtitel unterstellt zwar einen Beobachter oder Besucher, der sich im Opel-Werk umschaut, während dort die Produktion wie üblich vonstatten geht. BLICK IN EINE AUTOMOBILFABRIK ist jedoch keineswegs eine zeitlich geraffte Dokumentation tatsächlicher Produktionsvorgänge, sondern ein Re-enactment: Wegen der besseren Lichtverhältnisse wurde die Montage kurzerhand aus der Werkshalle ins Freie verlegt, um deutliche Aufnahmen der Vorgänge drehen zu können. Im Unterschied zur üblichen Montage in der Werkshalle musste die Vorführung der Montage im Fabrikhof ohne technische Hilfsmittel auskommen. Sie macht nicht den Eindruck technischer Qualitätsarbeit, sondern wirkt laienhaft improvisiert. Der Operateur macht aus dieser Not eine Tugend und betont den Aspekt der Geschwindigkeit: Zum Schluss pumpt ein Arbeiter in slapstickartiger Schnelligkeit einen Reifen auf – und schon geht es auf die Opel-Teststrecke (allerdings nicht mit dem für die Kamera montierten Wagen, sondern mit einem Prunkstück: dem weiß lackierten Kaiserwagen).

Produkt- und Imagewerbung

Industriebilder sprechen das Publikum auf verschiedene Weise an. Erst im Verlauf, manchmal erst am Schluss wird deutlich, dass es um ein bestimmtes Markenprodukt geht und nicht einfach darum, wie Käse, Kondensmilch, Pralinen oder Autos hergestellt werden: Zunächst werden – in einer chronologisch mehr oder weniger strikt organisierten Abfolge – ›Ansichten‹ verschiedener Arbeitsschritte von industriellen Fertigungsprozessen gezeigt. Spätestens die Ablichtung von Marken- und Firmennamen bei der Verpackung und Versendung der fertigen Waren hat explizit werbenden Charakter. Im Fall von Lebensmitteln wird zum Abschluss gern das genüssliche Verzehren des Endprodukts vorgeführt – im Unterschied zu den vorhergehenden ›Ansichten‹ oft in direkter Hinwendung zur Kamera. Diese appellativen Schlussbilder setzen sich durch die unmittelbare Adressierung des Kinopublikums, die in der Art zeitgenössischer Humoresken inszeniert ist, ästhetisch von der nüchternen Präsentation der Herstellung und Verpackung ab. Der Kontrast reizt zum Lachen und bietet einen weichen Übergang für die Fortsetzung des Kurzfilmprogramms – etwa mit einer komischen Filmnummer.

Produktwerbung und Imagewerbung erscheinen nicht klar voneinander getrennt: Die Marke wird mehr oder weniger beiläufig präsentiert – jedoch als besonderes Exemplar oder sogar stellvertretend für eine Gattung von Produkten: für Kondensmilch steht Bärenmarke, für Kekse stehen Othello Wafers, für Automobile steht Opel. Industriebilder, die Informationen über den Herstellungsprozess vermitteln und dabei die Sorgfalt und Hygiene der industriellen Verarbeitungsweisen bei der Fabrikation von Lebensmittelkonserven vorführen, sind durchaus als Produktwerbung anzusprechen. Eine Versendung ins Ausland fungiert als imagefördernde Gütesiegel: Der wirtschaftliche Verkaufserfolg soll hier kurzerhand für die Qualität des Produkts sprechen. Imagefördernd ist auch das Erstaunen des Kinopublikums angesichts großer Maschinen, die für die Herstellung eines Markenprodukts Verwendung finden.

Industriebilder über die Fabrikation von Luxusartikeln waren ohnehin als Imagewerbung angelegt. Bei der Verbreitung von Blick in eine Automobilfabrik ging es nicht um das gezielte Ansprechen von potentiellen Käufern, die 1910 in deutschen Kinematographentheatern kaum zu finden waren. Die Montage eines Opel-Automobils musste deshalb auch nicht in authentischer Weise als Produktinformation erfolgen, sondern konnte für die Kamera auf dem Fabrikhof improvisiert werden. Es genügte, eine ungefähre Anschauung zu bieten, wie ein Opel-Wagen zusammengesetzt wird. Imagefördernd ist in diesem Fall schon die bloße Vorführung des Produkts: Das Opel-Mobil fungiert als technisches Wunderwerk, das wie selbstverständlich von alleine fahren kann.

Gesichtspunkte des Sichtbaren und des Nicht-Sichtbaren

Die Sujets verschiedener Fertigungsprozesse dehnen sich unterschiedlich aus in Raum und Zeit, finden im Freien oder in geschlossenen Räumen statt, in kurzer Entfernung von den Labors der Filmproduzenten oder weit weg in den Tropen. Daraus ergibt sich die unterschiedliche Eignung industrieller Sujets für abwechslungsreiche, beeindruckende oder auch informative Filmaufnahmen. Ausgedehnte Industrieanlagen können eigene Landschaften bilden und zugleich Details von Produktionsvorgängen für Nahaufnahmen bieten. Andererseits gibt es diverse Vorgänge in der industriellen Produktion, die das Kameraobjektiv nicht erfassen kann. So lässt sich z. B. der Brauvorgang durch Dreharbeiten in einer Bierbrauerei nicht darstellen: Hopfen und Malz, Gott erhalt's! Ein Rundgang durch die Brauerei Binding in Frankfurt am Main zeigt lediglich große Behälter in dunklen Gängen, die per Zwischentitel mit den Hinweisen »Das Sudhaus« und »Im Gärkeller« versehen sind. Zu dem Zwischentitel »Die Eisfabrikation« fährt die Kamera eine Wand von Rohrleitungen ab. Erläuterungen bleiben aus bzw. werden Filmerklärern überlassen.

Auch bei Industriebildern ist die menschliche Gestalt die wichtigste Bezugsgröße. Handwerkliche Arbeitsprozesse, bei denen eine einzige Arbeitskraft oder einige wenige Arbeitskräfte einen überschaubaren Gegenstand bearbeiten, sind für kinematographische Aufnahmen am besten geeignet. Sie bieten die Anschauung menschlicher Arbeitskraft bei der direkten physischen Bearbeitung von Materie oder beim Transport von Rohstoffen und Fertigprodukten. Stets ist es so, dass die Arbeiter und Arbeiterinnen hochkonzentriert zu Werke gehen. Unterschiede zwischen handwerklichen und industriellen Arbeitsprozessen lassen sich dabei kaum beobachten. Während die Bierfässer in der Frankfurter Binding-Brauerei noch von Hand gefertigt werden, zeigt Herstellung von Fässern durch Maschinen (FR 1911, P: Eclipse) die mechanische Ersetzung menschlicher Arbeitskraft. Im selben Jahr übernimmt Eclipse den Urban-Film Seilfabrikation in Kent (GB 1911), zu dem es nostalgisch verklärt heißt: »Immer mehr verdrängt die Maschine in den Gewerben die menschliche Hand und es ist darum umso interessanter, auch einmal Betriebe im Bilde festzuhalten, wo noch die geschickte Hand des Menschen in Tätigkeit tritt.«[284]

284 Der Kinematograph, Nr. 264, 17. 1. 1911.

Direkte Vergleiche zwischen Handarbeit und Mechanisierung bieten sich ausgesprochen selten: Hopfen und Malz führt zu dem Zwischentitel »Der Fassfüllapparat« einen Arbeiter vor, der halbnah aufgenommen eine Füllanlage auf ein Bierfass setzt, einen Hebel zum Füllen betätigt, diesen absetzt, das Bierfass mit dem Fuß wegrollt und diesen Vorgang mehrfach wiederholt. Anschließend zeigen mehrere Aufnahmen aus verschiedenen Perspektiven zu dem Zwischentitel »Die Flaschenfüllung« das per Hand vorgenommene Anschließen und Abkoppeln der Flaschen von der Füllanlage. Dabei wird unmittelbar sichtbar, dass das Arbeitstempo vom Takt der Flaschenfüllanlage vorgegeben ist. Die Arbeiter richten sich danach.

Kinematographische Industriebilder sind in der Regel nicht in der Lage, menschliche Arbeit zu dokumentieren. Sie können die Verrichtung von Arbeiten nicht so zeigen, wie diese ohne die Anwesenheit der Filmkamera ablaufen würden. Dies hat vor allem zwei Gründe: Die Produktion von Waren findet in der Regel auf privatem Firmengelände statt und ist der allgemeinen Öffentlichkeit gar nicht zugänglich. Die Operateure von Industriebildern drehen dort im Auftrag oder mit Unterstützung der Eigentümer. Sie benötigen zumindest eine Drehgenehmigung, die stets mit Auflagen verbunden ist. Von daher sind sie in der Wahl ihrer Sujets eingeschränkt. Zweitens werden die gezeigten Arbeitsprozesse fast durchweg für die Filmkamera gestellt. Arbeiterinnen und Arbeiter fungieren als Darsteller der Arbeit, die sie tagtäglich verrichten: Sie tun ihre Arbeit für das Auge der Kamera – wohl wissend, dass sie nicht einfach bei der Arbeit beobachtet werden, sondern dass ihre Verrichtungen und Handgriffe für Vorführungen vor dem allgemeinen Publikum aufgezeichnet werden. Sie tun ihre Arbeit aufmerksam und konzentriert. Subjektive Regungen werden bei der Präsentation von Arbeitsabläufen vor der Filmkamera in aller Regel unterdrückt. Auf diese Weise erscheinen die in Industriebildern gezeigten Arbeiterinnen und Arbeiter stets als das Idealbild ihrer Funktionalität im Arbeitsprozess – sie gähnen nicht, schwitzen nicht, lachen und scherzen nicht, fluchen nicht, machen keine Pausen, essen und trinken nicht.

Industriebilder führen stets disziplinierte, strebsame und fleißige Menschen bei der Arbeit für die Herstellung nützlicher Dinge vor (ganz im ursprünglichen Wortsinn von industria). Die Auszahlung von Löhnen wird nicht gezeigt. Auch Aufseher und Antreiber sind in der Regel nicht zu erblicken. Die Produktionsverhältnisse bleiben bei der kinematographischen Vorführung von Arbeitsprozessen ausgeklammert.

6

Filme für Lehre und Bildung

6.1

Uli Jung

Kinoreformer. Nicht-fiktionale Filme für Bildungszwecke

Der Einfluss der Kinoreformbewegung auf die Produktion und Auswertung von Filmen in Deutschland ist nur unvollkommen untersucht. Die Kritik der Kinoreformer richtete sich bekanntermaßen vor allem gegen fiktionale Stoffe, gegen die ›verrohenden‹ Dramen und die ›entsittlichenden‹ Lustspiele. Filme mit belehrendem Inhalt waren zwar nicht unumstritten, fanden aber genügend Befürworter, die moderate Veränderungen in der deutschen Filmlandschaft anstrebten.

Vor allem der Jugend drohte aus Sicht der Kritiker in mehrfacher Hinsicht Gefahr vom Kinematographen: »1. durch die sogenannten Sensationsfilms, die Films, die aufregende Szenen aus dem Verbrecherleben, aus den Tiefen des Lebens usw. darstellen, 2. dadurch, dass in diesen Theatern leicht eine Verführung von Kindern und minderjährigen Personen stattfinden kann, dass sie also eine Art Fleischmarkt werden, 3. dadurch, dass die Kinder bis spät in die Nacht hinein dem Elternhause ferngehalten werden und müde und abgespannt in die Schule kommen, dass sie dort Trinkgelagen beiwohnen und mittrinken usw., mit anderen Worten, dass die Kinder schlechte Gewohnheiten bekommen.«[1]

Hatte die Bewahrpädagogik schon die sog. Schundliteratur mit größtem Argwohn beobachtet, so wurden fiktionale Filme nun unter den Generalverdacht gestellt, schon aufgrund ihrer suggestiven Bildmacht einen schädigenden Einfluss auf ›unbedarfte‹ Betrachter zu haben. Da aber die Mehrheit der Kinoreformer das neue Medium nicht gänzlich verbieten wollte, nahmen um 1907 die Impulse zu, die eine Ausrichtung zugunsten einer Hebung der Qualität der Kinovorführungen forderten. Repressive Maßnahmen wie die Konzessionspflicht für Kinematographentheater oder die strikte polizeiliche Überwachung der Kinos wurden weder abgelehnt noch befürwortet.

Sehr früh bereits forderte die Kinoreformbewegung die Einrichtung getrennter Kinder- und Erwachsenenvorstellungen. Damit sollte verhindert werden, dass Kinder, für die es in Preußen keine Sperrstunde gab, ihre Zeit bis tief in die Nacht in Kinos zubrachten und dabei womöglich auch noch Alkohol konsumierten. Außerdem wurden mit dieser Forderung auch Wünsche nach besonderen Modalitäten für Kindervorstellungen ausgesprochen: »1. Im Mittelpunkt der Kindervorstellungen steht der belehrende Film. 2. Für die Kindervorstellungen dürfen keine

1 Lemke, 16. 10. 1907.

Der Kinematograph, Nr. 562, 3. 10. 1917

Der Kinematograph, Nr. 104, 23. 12. 1908

sogenannten Sensationsfilms gebracht werden. 3. Jedes Kind hat für sich zu bezahlen, und es fällt die Regel fort: Kinder in Begleitung Erwachsener sind frei. 4. Der Bierausschank ist während der Kindervorstellungen verboten.«[2]

Daraus resultierten weitergehende Forderungen wie die schon in der Gründungsphase der Bewegung geforderte strikte Trennung zwischen Kinematographentheatern und Reform-Kinematographentheatern. Die Reformbewegung wünschte sich das Kino als Ort der Entspannung und Unterhaltung für die ganze Familie. »Da muss es eben Theater geben, die sich ein Programm gesetzt haben, bei dem auch der strengste Sittenrichter nichts zu tadeln findet. Auch diese Theater müssten strengere Grundsätze annehmen und die Sensationsfilms vermeiden, dagegen ruhig hier und da etwas mehr lustige Films einstreuen.«[3]

Vermutlich verstand der Schulrektor und Publizist Hermann Lemke unter »lustigen Films« nicht die oft derben und anarchischen Burlesken, die sich beim Publikum äußerster Beliebtheit erfreuten, sondern Filme zum Schmunzeln, die weniger anzüglich und respektlos waren. Er nahm das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums ernst, wollte dessen Befriedigung aber nicht »dem gemeinen Instinkt des Volkes« unterwerfen, sondern hielt sich für berufen, die ›geschmacksverirrten‹ Publikumsschichten zu einer höherwertigen Ästhetik zu führen: Dazu bedürfe es des Zusammenschlusses aller Beteiligten – der Filmproduzenten, der Kinobesitzer, der Lehrer und der Presse, die vereint »an der Erziehung des Volkes und

2 Lemke, 16. 10. 1907.
3 Lemke, 16. 10. 1907.

an der Hebung der deutschen Industrie« arbeiten sollten. Lemkes Perspektive war die Anerkennung des Kinematographen als »Kulturfaktor«.[4]

Hauptbestandteil der Reformprogramme sollten »belehrende Filme« sein, die überwiegend dem nicht-fiktionalen Spektrum zuzuordnen sind. Die Hamburger Kommission für lebende Photographien, die 1907 von der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens eingesetzt worden war und als Initiatorin der organisierten Kinoreform gilt, hob in ihren ersten Denkschriften und Berichten nicht nur auf »Schundfilms« als abzulehnende Beispiele ab, sondern nannte auch Filme, die für Kinder und Jugendliche förderlich seien. Sie waren allesamt nicht-fiktional: Die Niagarafälle (FR 1907, P: Pathé), Der Marmorbruch in Carrara (FR 1906, P: Pathé), Aus dem Zoologischen Garten (FR 1913, P: Gaumont), Eine Reise von Sorrent nach Capri (1907), Nordseefischerei (1907), Holzfällen im Schwarzwald (ca. 1907) oder Schienenlegen in Innenafrika (FR 1907, P: Raleigh & Robert).[5]

Obwohl sich an den ersten Initiativen zur Kinoreform vor allem Pädagogen beteiligten, zielten ihre Maßnahmen und Forderungen nicht vordergründig auf die Nutzung des neuen Mediums Film als Unterrichtsmittel. Es ging nicht um didaktische Fragen, sondern darum, insbesondere Kinder und Jugendliche von den als »Schundfilms« bewerteten fiktionalen Filmen fernzuhalten. Die Kinoreformer sind daher von der Schulfilmbewegung zu unterscheiden, die sich auch mit Fragen der Schulkinematographie auseinandersetzte.

Ziel der Kinoreformer war es, »das privatwirtschaftlich nach rein kommerziellen Gesichtspunkten geführte Kino zu überwinden bzw. zu einem Kulturfaktor von bildender und unterhaltender Qualität umzugestalten.«[6] Forderungen nach politischen Restriktionen standen dabei nicht im Mittelpunkt, denn die Reformer wussten nur zu genau, dass Zensur und Polizei »wohl im Stande [sind], Schlechtes zu verhindern, aber niemals Gutes zu schaffen.«[7] Als positives Gegenmodell sollten Kinotheater in kommunaler Trägerschaft entstehen, in denen der Reformgedanke programmatisch und exemplarisch umgesetzt werden sollte. Das langfristige Ziel der Kinoreformer bestand darin, durch die eigene Vorführpraxis zu einem Großabnehmer von Qualitätsfilmen zu werden und als Wirtschaftsfaktor auf die Produktionsplanungen der Filmhersteller und -verleiher Einfluss zu nehmen.

Einen ersten institutionellen Ansatz dafür gab es 1909 in Dresden: Heinrich Ernemann, Direktor der 1889 gegründeten fototechnischen Ernemann AG, rief das sog. Ernemann-Kino ins Leben, das den Kinematographen als »Anschauungs- und Bildungsmittel«[8] einsetzen sollte. Auf der »Internationalen Photographenausstellung« 1909 in Dresden war das Ernemann-Kino mit einem Programm vertreten, das Heinrich Ernemann in seiner Eröffnungsrede charakterisierte: »Es enthielt Kulturfilme wie Die Silberküste oder Elefanten beim Holztransport; Filme, die einen Einblick in industrielle Fertigungsvorgänge vermittelten, wie die Herstellung einer Riesenkanone oder Wie Bambushütten entstehen; naturkundliche Filme wie Die Honigblume und Aus der gefiederten Welt, und Filme, die durch besondere Aufnahmetechniken zeigen, was ein Wassertropfen ent-

4 Lemke, 16. 10. 1907.
5 Vgl. Dannmeyer 1959, S. 18–21.
6 Meyer 1978, S. 46.
7 Sellmann 1912, S. 14.
8 Ernemann in seiner Eröffnungsrede, zit. n. Der Kinematograph, Nr. 134, 21. 7. 1909.

hält (Mikrokinematographie) oder wie die Victoria Regia erblüht (Zeitraffer).«[9] Die genannten Titel stammen von internationalen Herstellern wie Pathé, Raleigh & Robert und Cricks & Martin; Aus der gefiederten Welt (1909) und Erblühen einer Victoria Regia (1908) waren Ernemann-Produktionen. Das Programm zeigt, dass nicht-fiktionale Filme von kommerziellen Anbietern für Kinoreformer durchaus brauchbar waren.

König Friedrich August von Sachsen und Heinrich Ernemann – Der Kinematograph, Nr. 66, 1. 4. 1908

Das gilt auch für den zweiten Versuch einer Institutionalisierung der Kinoreform in Dresden ab 1910 durch den Ingenieur A. Kade. Über sein Unternehmen Kosmographia organisierte er zweimal jährlich in einem städtischen Ausstellungssaal Filmvorführungen, die er mit literarischen und musikalischen Darbietungen zu einem kulturell anspruchsvollen Programm verband. 1912 druckte »Bild und Film«, die Zeitschrift der Kinoreformer, ein Musterprogramm von Kade ab:

»Die Tierwelt in Poesie und Leben
Rezitatorisch-kinematographischer Abend von Valerie Walden unter gütiger Mitwirkung von Konzertsängerin Frl. Luise Ottermann und Pianist Karl Pretzsch. Die kinematographischen Vorführungen liegen in den Händen des Herrn Zivilingenieurs Kade.

1. Der Spatz Eine Kindergeschichte aus der Großstadt	Wilhelm Wolters
2. a) Die Forelle (Schubart)	Franz Schubert
b) Hirschlein ging im Wald spazieren (Hebbel)	Peter Cornelius
c) Das Marienwürmchen	Robert Schumann
d) Vom listigen Grasmücklein ein lustiges Stücklein (Güll)	Wilhelm Taubert
3. Die Eintagsfliege	Wilhelm Bölsche
4. a) Das Spinnlein	Johann Peter Hebel
b) Wald- und Wasseridyll (Kinematographie)	
5. a) Aus dem Leben der Bienen Das Schwärmen der Bienen Der Hochzeitsflug der Bienenkönigin	Maurice Maeterlinck
b) Die Bienen bei der Arbeit	Mikroskopische [sic]
c) Aus dem Leben der Ameisen	Aufnahmen (Kinem.)
[…]	
7. a) Krambambuli	Marie von Ebner-Eschenbach […]«[10]

9 Terveen (Hg.) 1958, S. 22, zit. n. Meyer 1978, S. 32.
10 Bild und Film, 1. Jg., Nr. 1 (1912), S. 20ff., zit. n. Meyer 1978, S. 33.

Fiktionale und nicht-fiktionale Elemente mischen sich hier – den Filmaufnahmen ist dabei nur eine illustrierende und belehrende Funktion zugewiesen. Über die musikalisch-literarischen Programmanteile hinaus wird kinematographisches Anschauungsmaterial geboten, das gewiss ästhetisch reizvoll war. Vor allem bewegte Bilder von stehenden oder fließenden Gewässern schienen offenbar geeignet, die besonderen Qualitäten des Films gegenüber Malerei und Fotografie herauszustellen. Auch die mikroskopische Kinematographie war in der Projektion dem Blick durchs Mikroskop überlegen und dazu prädestiniert, Maeterlincks lyrisches Prosastück »La Vie des abeilles« (1900) zu illustrieren.

Kades Musterprogramm wandte sich augenscheinlich an ein bildungsbürgerliches Publikum und schien geeignet, noch bestehende Aversionen gegen das neue Medium zu beseitigen. Für kommerzielle Kinoprogramme konnte es kein Muster sein, weil es den Filmaufnahmen lediglich eine untergeordnete Rolle in einem erbaulichen Themenprogramm zuwies.

Die Kinoreformer verfolgten mittelfristig das Ziel, sich mit eigenen Kinobetrieben zu etablieren, um so zu einer eigenständigen Programmarbeit zu gelangen. Dies sollte durch die Gründung von lokalen Kinoreform-Kommissionen gefördert werden. Allerdings wurden kommunale Kinogründungen im Hinblick auf die Konkurrenz bereits bestehender kommerzieller Kinematographentheater vermieden.[11] Mit Kriegsbeginn brachen die meisten beteiligten Kommunen ohnehin weitere Aktivitäten ab. Nur in Stettin, wo Oberbürgermeister Erwin Ackermann und Bibliotheksdirektor Erwin Ackerknecht als namhafte und einflussreiche Kinoreformer tätig waren, kam es noch am 8. November 1914 zur Gründung des Reformkinos Stettiner Urania, das unter kommunaler Leitung, durch seine private Finanzierung aber unabhängig vom Etat der Stadt operierte. Trotz einiger Denkschriften, welche die Urania verbreitete, ist über die Aktivitäten dieses Musterkinos wenig bekannt. Ein zu Ostern 1916 nach Stettin einberufener Lehrgang gab einen Einblick in die Probleme, denen sich die Urania stellte. In einer Serie von Vorträgen wurden die 241 Teilnehmer, die aus dem ganzen Reich gekommen waren, in Fragen der inhaltlichen Konzeption und der Verwaltung von »Lichtspielbühnen« genauso unterwiesen wie in der Verwendung von Filmen zu Unterrichtszwecken. Zum Abschluss der Tagung wurde der Deutsche Ausschuss für Lichtspielreform gegründet, der im Dienste von Volks- und Schulbildung zentrale Aufgaben übernehmen sollte, darunter die Herstellung, Sammlung und Verbreitung hochwertiger Filme sowie die Beratung der Behörden, insbesondere bei der Einrichtung und Führung von Musterkinos. Aus der Tätigkeit dieses Ausschusses resultierte im Sommer 1917 ein Aufruf an alle Gemeinden mit über 10 000 Einwohnern zur Gründung des Bilderbühnenbundes deutscher Städte, der am 1. April 1918 in Stettin von 30 Städten, Vereinen und Stiftungen gegründet wurde. Weitere 32 Städte traten als außerordentliche Mitglieder bei.[12]

Die Aktivitäten des Bilderbühnenbundes liefen weitgehend ins Leere. Einerseits waren mit Gründung des Bild- und Filmamtes (BuFA) und der privaten Deutschen Lichtspiel-Gesellschaft (DLG) bereits zwei große Körperschaften ent-

11 Vgl. Kalbus 1922, S. 15.
12 Vgl. Ackerknecht 1918, S. 27 ff. Vgl. auch Kap. 8.11.

standen, die ähnliche Ziele im Sinne der positiven Beeinflussung des Publikums durch ›qualitativ gute‹ Filme verfolgten. Andererseits verloren die Stettiner Kinoreformer durch die Dezentralisierung der Aktivitäten zunehmend an Einfluss. Außerdem zeigte der Staat mehr Bereitschaft, sich im Filmsektor zu engagieren. Die BuFA-Gründung und die Reichsbeteiligung an der Ufa sind hierbei nur äußere Indizien. Dass das preußische BuFA nach 1918 in der Kulturabteilung der Ufa aufging, war nur konsequent.[13]

Nachhaltigen Einfluss übten die Kinoreformer auf die Schulkinematographie aus. Die meisten Lehrer unter den Kinoreformern wirkten zugleich als Schulreformer und kritisierten die herkömmliche Pädagogik, die einseitig auf die intellektuelle Befähigung der Schüler ausgerichtet war und Wissensvermittlung ausschließlich über die Perzeption des Intellekts anstrebte. Demgegenüber strebte die Reformpädagogik um 1900 an, das Lernen ganzheitlich zu begreifen und zur Förderung der Kreativität auch die Sinne anzusprechen. Das aktive Naturerleben, das aus der antibürgerlichen Abkehr von der ›Überzivilisierung‹ des 19. Jahrhunderts entstanden war, wurde mit Erziehung zu Eigenverantwortung und Gemeinschaftserfahrung als neuen pädagogischen Inhalten verknüpft. Der Begriff der Anschauung, der in den pädagogischen Debatten um 1900 zum entscheidenden Streitpunkt wurde, betraf das Medium Film in besonderer Weise. Ernst Schultze, der 1911 systematische Überlegungen zum »Kinematograph als Bildungsmittel« veröffentlichte, zitierte eine Reihe nicht-fiktionaler Sujets, um die Anschaulichkeit von Filmen herauszustellen.[14] Wie viele seiner Kollegen ging auch Schultze davon aus, dass das gebildete Publikum im Kino keine Unterhaltung suche, sondern nur belehrende Bilder, die seinen Horizont erweitern und seine Kenntnisse auf anschauliche Art mehren sollten. Um so mehr schien er davon überzeugt, dass Kinder, im Schulalter richtig im Umgang mit der Kinematographie unterwiesen, auch als Erwachsene nur geschmackssichere Entscheidungen treffen würden und damit dem ›verrohenden‹ und ›entsittlichenden‹ Einfluss der ›Schundfilms‹ dauerhaft entzogen seien.

Als Unterrichtsmittel wurden Filme vielfältig reflektiert: Schultze sah Bedarf im Bereich der »Länder- und Völkerkunde«.[15] Für Hermann Häfker, einen Verfechter der Anschauungspädagogik, bot die Kinematographie der »Menschheit das Aussehen der Natur in solcher Vollkommenheit, solchem Reichtum und solcher unverfälschten Genauigkeit der Einzelheiten im Bilde«[16] wie kein anderes Medium. Häfker schätzte an Filmaufnahmen den Abbildrealismus, der ohne menschliches Zutun, ohne die Subjektivität eines erkennenden Ichs zustande kam. Kinematographische Bilder repräsentierten für ihn mehr ›Wahrheit‹ als ›traditionelle‹ Darstellungsformen wie die Fotografie, der die »sinnliche Frische« fehle: »Da wird nicht nur das Auge erregt – ein Hauch vom fernen Leben selber umweht uns, spannt all unsere Sinne, weckt Denken und Fühlen, weckt die eigene Mittätigkeit, das Erfassen-, das Entdeckenwollen, und die ununterbrochene Veränderung auf dem Schauplatz hält die Aufmerksamkeit wach, läßt die Teilnahme nicht zur

13 Vgl. Kap. 8.
14 Vgl. Schultze 1911, S. 96.
15 Schultze 1911, S. 110 f.
16 Häfker 1914, S. 13.

Ruhe kommen.«[17] Häfker zufolge bedarf das kinematographische Bild allerdings der sprachlichen Ergänzung, nicht nur um die Sinneseindrücke des stummen und schwarz-weißen Bildes zu vervollständigen, sondern auch, um »das Bewegungsbild selbst seelisch richtig vorzubereiten, Sinne, Nerven und Hirn auf das Wesentliche einzustellen, seine nervösen Krassheiten auszugleichen, und das, was der Film nicht zeigen kann, durch andere Mittel zur Anschauung und zum Verständnis zu bringen.«[18]

Der bewahrpädagogische Ansatz ist hier unverkennbar: Ein als passiv und wehrlos unterstellter Rezipient muss von einem aufgeklärten Fachmann auf die Filmvorführung vorbereitet werden, um nicht verständnislos dem Ablauf der Bilder zu folgen oder gar seelischen Schaden zu nehmen. Als Unterrichtsmittel akzeptiert Häfker den belehrenden Film nur in Verbindung mit mündlichem Kommentar und dem »stehenden Lichtbild«: »Kein Film sollte ohne eingehende Vorbereitung und Vorbesprechung auf der Wand erscheinen. Nichts ist ein falscheres, stilwidrigeres Wirkungsmittel gerade für das Bewegungsbild als die Überraschung des Beschauers.«[19]

Häfker schlug eine zentrale »Reichsvereinigung aller Schulkinointeressenten« für die Organisation von Produktion und Vertrieb geeigneter Filme vor. Die Schulen sollten eigene Filmprojektoren anschaffen oder mit den örtlichen Kinobesitzern Schulprogramme verabreden. Die kinematographische Unterstützung des Erdkundeunterrichts etwa sollte aber erst erfolgen, nachdem die Schüler über die Unterrichtsinhalte theoretisch orientiert waren. Die bewegten Bilder sollten als »verkörperte Begriffe« auf der Leinwand zu sehen sein: Nur in dieser Behandlung würde der Kino im Erdkundeunterricht nicht zerstreuend und verwirrend, sondern »wahrhaft begriffsfestigend wirken«.[20]

Filme, die Häfkers Vorstellungen entsprachen, stellte die Industrie nur ausnahmsweise her. Die Konsequenz aus Häfkers Unterrichtsmodell war daher eine von der kommerziellen Auswertung abgekoppelte Produktion von Schulfilmen, die den curricularen Anforderungen der jeweiligen Fächer angepasst sein mussten.

17 Häfker 1914, S. 15 f.
18 Häfker 1914, S. 19.
19 Häfker 1914, S. 27.
20 Häfker 1914, S. 45 f.

6.2

Uli Jung

Wissenschaftliche Filme

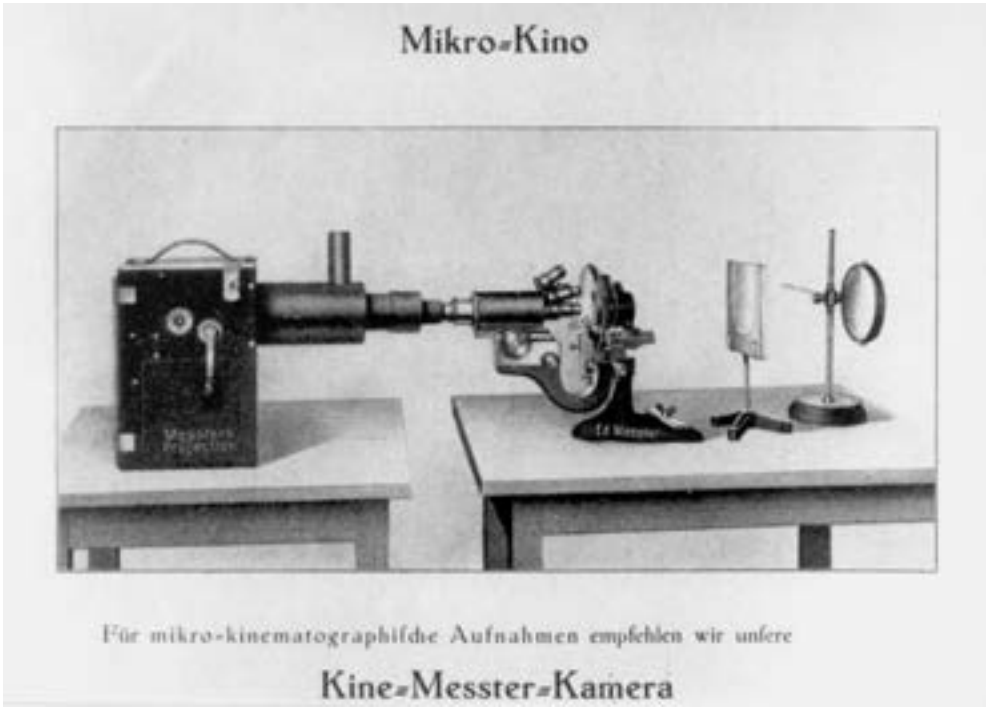
Wissenschaftliche Filme lassen sich in der Periode des frühen Kinos nicht ohne weiteres mit den übrigen Genres vergleichen: Wissenschaftliche Filme im engeren Sinne gelangten in der Regel nicht in die Kinos, sondern wurden für Forschungs- und Ausbildungszwecke an Universitäten und auf Kongressen in geschlossenen, nur für das Fachpublikum zugänglichen Vorführungen gezeigt. Daneben gab es populärwissenschaftliche Filme, die sich an das allgemeine Publikum richteten und durchaus in den kommerziellen Nummernprogrammen platziert wurden. Wissenschaftliche Forschungs- und Lehrfilme wurden in der Branchenpresse nicht beworben. Nur gelegentlich finden sich redaktionelle Hinweise zum Einsatz kinematographischer ›Bilder‹ in der Wissenschaft. Den meist kurzen Artikeln ist wenig zu entnehmen. Da einschlägige Filmaufnahmen außerdem kaum erhalten sind, ließe sich ein adäquater Überblick zum wissenschaftlichen Forschungs- und Lehrfilm im deutschen Kaiserreich allenfalls über aufwändige Recherchen zur Wissenschaftsgeschichte der Einzeldisziplinen rekonstruieren.

Forschungsaufnahmen

Filmaufnahmen für Forschungszwecke dienten der Branchenpresse zunächst als Beleg für die optisch-visuelle Leistungsfähigkeit des Mediums gegenüber der Standfotografie und als Beweis für den Nutzen des Kinematographen über den reinen Unterhaltungsaspekt hinaus. Im Februar 1908 meldete »Der Kinematograph«: »Prof. Camillo Negro von der Universität Turin führte der dortigen Akademie für Medizin eine Reihe kinematographischer Aufnahmen neuropathologischer Erscheinungen vor, die von der einfachen Photographie nicht festgehalten werden konnten. Die Aufnahmen von organischer und hysterischer einseitiger Lähmung, epileptischen Anfällen, hysterischen Krisen, verschiedenen Formen von Veitstanz, Lähmung der Augenmuskeln und pathologischen Gangarten waren vollkommen gelungen und sollen demnächst auch in Rom, Paris und Newyork vorgeführt werden.«[21]

Neben geographischen, zoologischen bzw. botanischen und medizinischen Filmen zählten zum Forschungsfilm alle Aufnahmen, die mit extremer Zeitlupe oder Zeitraffer, mit extremer Mikro- oder Makrooptik oder mit Röntgentechnologie hergestellt wurden. Ausführlich beschreibt der Physiker Dr. H. Lehmann die Anwendungen der Zeitlupe und des Zeitraffers, mit denen vor allem Botaniker neue Erkenntnisse über das Pflanzenwachstum und über pflanzliche Reizreaktionsbewegungen gewannen. Lehmanns Hauptaugenmerk galt jedoch der mikroskopischen Kinematographie. Er erwähnt die Arbeiten des französischen Wissen-

21 Kinematograph und Wissenschaft. In: Der Kinematograph, Nr. 61, 26. 2. 1908.



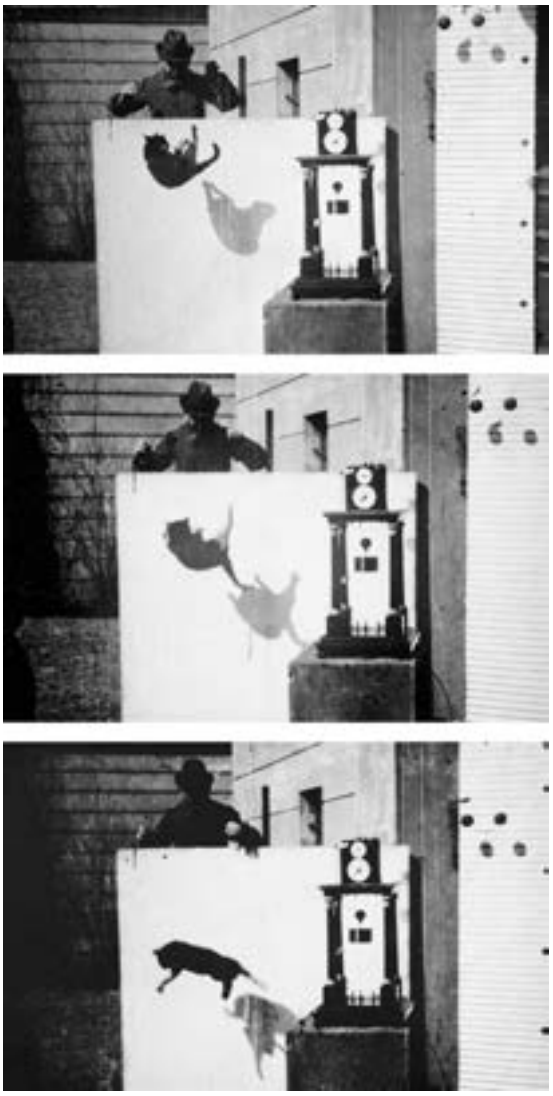
schaftlers Jean Comandon, der die Tryposomen der Schlafkrankheit, die sog. Spirochäten, sowie weiße Blutkörperchen im »interessanten Kampf auf Leben und Tod« gegen Bakterien gedreht hatte. Auch sei es Comandon gelungen, »den Erreger der Syphilis, der […] mit dem gewöhnlichen Mikroskop kaum gesehen werden kann, sogar im kinematographischen Lichtbilde in allen seinen Bewegungen festzuhalten.«[22] Für Lehmann war die mikroskopische Kinematographie nicht allein ein Mittel der naturwissenschaftlichen Forschung, sondern auch »sehr geeignet, dem Laien und Lernenden eine gute Vorstellung von dem Mikrokosmos zu geben«. Er freute sich, »dass eine der grössten Filmgesellschaften, die Firma Pathé, derartige Films der grossen Masse zugänglich machen will«. Die Frage einer adäquaten Erläuterung solcher Aufnahmen durch Filmerklärer im kommerziellen Kinobetrieb wird von Lehmann nicht angesprochen. In der Tat wurden mikroskopische Aufnahmen wie Die Spirochaeten des Rueckfallfiebers (1910) von Pathé für den Einsatz in kommerziellen Nummernprogrammen aufwändig beworben.

Hans Bourquin, der regelmäßig für den »Kinematograph« lange Beiträge schrieb, schlug bereits 1909 vor, das Wachstum von Pflanzen mittels Zeitrafferaufnahmen sichtbar zu machen. Obwohl ihn zunächst vor allem die ästhetische Wirkung solcher Bilder zu interessieren schien, wies er auch auf ihren wissenschaftlichen Wert hin: Für die Forschung sei nicht nur die geraffte Übersicht über

22 Lehmann, 8. 11. 1911.

langsame Prozesse dienlich, sondern auch die Zerlegung dieser Prozesse in viele Einzelbilder, die unabhängig voneinander studiert werden könnten.[23] Ähnlich argumentierte J. O. Hager in einem Leitartikel fast drei Jahre später:[24] Er schlug Zeitrafferaufnahmen von Gletscherbewegungen vor und Zeitlupenaufnahmen vom Auftreffen von Gewehrkugeln auf »wassergetränkte, maschenartige Stoffe«, an denen er den Durchgang von Projektilen durch den menschlichen Körper erforschen wollte. Er versprach sich von der Zeitlupe neben der Sichtbarmachung extrem schneller Bewegungen auch die Detailanalyse anhand vieler Einzelbilder.

Bourquin und Hager scheinen Filmaufnahmen in extremer Zeitlupe bzw. Zeitraffer nicht zu kennen. Nur Bourquin weist lapidar darauf hin, »dass es einen Film gibt, der das Aufblühen der Victoria regia zeigt«.[25] Im Anschluss an die chronophotographischen Studienaufnahmen etwa von Etienne-Jules Marey haben verschiedene Filmpioniere für das wissenschaftliche Bewegungsstudium Spezialkameras entwickelt. In Deutschland konstruierte etwa der bei Messter angestellte Werkmeister Robert Rein schon 1899 eine Hochfrequenzkamera für unperforierten 60 mm-Film mit einer Frequenz bis zu 100 B/s. Die einzige mit dieser Filmkamera gemachte Aufnahme einer fallenden Katze, die erhalten ist, wurde offenbar zu Analysezwecken angefertigt, denn zur Projektion war das Filmmaterial nicht geeignet.[26]



Zeitlupenaufnahme einer fallenden Katze, daneben eine Hippsche Millisekundenuhr. Rechts zwei fallende Kugeln und ihre Schattenbilder auf einer Dezimalskala

Das Film Department des Imperial War Museum (London) archiviert zwei Fragmente deutscher Zeitrafferaufnahmen von Waffentests: Krupp Armour and Armament Testing (ca. 1915) dokumentiert das Verhalten von Pan-

23 Bourquin, 10. 3. 1909.
24 Hager, 14. 2. 1912.
25 Bourquin, 10. 3. 1909. Gemeint ist Erblühen einer Victoria regia (1908, P: Ernemann).
26 Vgl. Ilgner/Linke 1994, S. 130 f.

zerstahlplatten bei Kanonenbeschuss. Hannover CL II Biplane Taking off, Shell Driving Band and Test-Firing of Heavy Artillery Barrel (1917) zeigt das ballistische Verhalten von Projektilen beim Verlassen eines Kanonenrohrs. Diese Aufnahmen machte die 1912 gegründete Kinematographische Abteilung des Krupp-Konzerns für die Forschungsabteilung des Krupp-Konzerns. Sie waren nicht für öffentliche Vorführungen gedacht und blieben unter Verschluss.

Kommerzielle wissenschaftliche Filme

Obwohl wissenschaftliche Forschungsaufnahmen in kommerzielle Kinoprogramme kaum Eingang fanden, spielten wissenschaftliche Attribute Anfang der 1910er Jahre durchaus eine Rolle bei der Adressierung des Publikums. Die französische Firma Raleigh & Robert, die auf dem deutschen Markt sehr aktiv war, warb 1910 mehrfach damit, dass sie darum bemüht sei, die Kinematographie »in den Dienst der Wissenschaft, der Kunst, der Unterhaltung« zu stellen.[27] Die Vermarktungsstrategie des Unternehmens sprach Wissenschaft als einen von mehreren Nobilitierungsaspekten ihres Filmangebots an. Die »berühmtesten Meisterwerke der Literatur«, die »wichtigsten kosmopolitischen Tagesereignisse« und die »den ganzen Erdball illustrierenden Natur-Aufnahmen« waren ebenfalls wichtige Filmattribute. Den Begriff Wissenschaft benutzten die Annoncen von Raleigh & Robert durchaus weitläufig, etwa für den Jagd- und Reisefilm Mit Roosevelt in Afrika: »Es dürfte wohl kaum ein zweites naturwissenschaftliches Bild von solch ausserordentlicher Bedeutung existieren, welches schönere und interessantere Teile aus dem Innern Afrikas enthält und eine grössere Fülle bisher noch wenig bekannter Tiere und Vögel in ihren freiheitlichen Bewegungen dem entzückten Auge des Beschauers darbietet.«[28] Mit Roosevelt in Afrika hatte 1910 mit 430 Metern Länge eine herausragende Position im nicht-fiktionalen Filmangebot eingenommen, 1911 jedoch seinen Aktualitätswert vollständig eingebüßt. Roosevelts Afrikareise vom März 1909 bis Juni 1910 hatte tatsächlich nicht nur Großwildjagden zum Zweck gehabt, sondern sollte der Smithsonian Institution eine reichhaltige Sammlung afrikanischer Tiere liefern. Dieser semi-wissenschaftliche Hintergrund der Jagdreise wurde nun für die Wiederverwertung des Films von Raleigh & Robert in den Vordergrund gerückt.

Wissenschaft wurde nicht nur von Raleigh & Robert als Erfolgsgarant für kommerzielle Kinoprogramme angepriesen: Henri Adolf Müller in Hamburg inserierte, dass er »fortan regelmässig […] Films aus dem Gebiet der Botanik, Zoologie und Erdkunde« herausbringen werde. Müller bezog diese Ware von der britischen Kineto, die einen Auswertungsvertrag mit Charles Urban hatte. Die Reihe »Volkswissenschaftliche Films« eröffnete Müller mit dem 170 Meter langen Tierfilm Das Leben der Schlangen: Im Kalkül der Firma stand nicht nur populäre Wissensvermittlung, sondern auch ein Spiel mit der Schaulust des Publikums.

27 Vgl. Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 160, 19. 1. 1910.
28 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 216, 15. 2. 1911.

Der Kinematograph, Nr. 213, 25. 1. 1911

Auch die Abteilung für wissenschaftliche Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin-Steglitz verlegte sich 1912 darauf, »Bilder ausschließlich belehrenden Inhalts zugänglich zu machen«:[29] Aus dem Leben des Meeres zeigte »eine große Anzahl Vögel, Fische und Seetiere«. Danzig, das nordische Venedig, ein ca. 200 Meter langer Städtefilm, stellte neben verschiedenen Sehenswürdigkeiten auch die Bedeutung Danzigs als Seehafen heraus. Dieser Vorstoß des Fotounternehmens zielte auf die Bereitschaft vieler Schulen, mit lokalen Kinobetreibern zusammenzuarbeiten, um Schülervorstellungen zu organisieren oder »auch sonst zur Einschaltung derartiger Bilder in ihr Programm« zu sorgen.

Die inhaltliche Spannbreite populärwissenschaftlicher Filme war groß. Jeder Streifen, der im weitesten Sinne belehrenden Inhalts war, ließ sich unter dem Rubrum der Wissenschaft bewerben. Sujets, die sich durch die Aufnahmen bzw. Zwischentitel nicht von selbst erklärten, wurden durch mündliche Kommentare, auch unter Zuhilfenahme von Dias, ergänzt. In ihren Berichten über lehrreiche Vorführungen wies die Branchenpresse stets auf den außerordentlichen Erfolg beim Publikum hin. Von einem »naturwissenschaftlichen Abend«, den die Düsseldorfer Lichtspiele an der Königsallee ab März 1912 an jedem zweiten Mittwoch im Monat zusammen mit dem Naturwissenschaftlichen Verein durchführten,[30] be-

29 B. L.: NPG – Kinofilms für Schule und Wissenschaft. In: Der Kinematograph, Nr. 269, 21. 2. 1912.
30 Melcher, 12. 6. 1912.

Der Kinematograph, Nr. 269, 21. 2. 1912

richtete »Der Kinematograph«: »Man sah zunächst die Zusammensetzung und den Kreislauf des Blutes, dann ein interessantes Bild aus dem Pflanzenleben, ein belgisches Hüttenwerk, Kristallisationen, Naturbilder u. a. m., lauter Aufnahmen, die belehren und wissenschaftlich anregen. […] Es wäre daher zu wünschen, dass gleichzeitig noch in kurzen Worten auf der Bildfläche gesagt würde, wie die interessanten kinematographischen Aufnahmen, z. B. des Blutkreislaufs, zustande kommen. In dieser Vollendung würden diese Vorstellungen zu Veranstaltungen werden, die der Volksbildung grosse Dienste erweisen.«[31]

Röntgenkinematographische, mikroskopische und Zeitrafferaufnahmen waren hier mit einem ›Industriebild‹ kombiniert, ohne dass der wissenschaftliche Anspruch des Gesamtprogramms tangiert wurde. Für populärwissenschaftliche Programme schien nahezu jeder nicht-fiktionale Film geeignet. Die Nähe von Wissenschafts-, Natur- und Kunstauffassung kommt zum Ausdruck im Kommentar zu Danzig, das nordische Venedig: »Auch eine brillante Beleuchtungsstudie bei Gegenlicht bietet dieser Film und wird dadurch den Beifall aller Naturfreunde und Lichtbildkünstler unter dem Publikum ernten.«[32]

Populärwissenschaftliche, belehrende Filme waren 1912 auch in der kommerziellen Auswertung in Form von Sonderprogrammen bzw. als Programmelemente etabliert. Das hatte unmittelbare Konsequenzen für die Filmproduktion: Die Düsseldorfer Lichtspiele kauften oder mieteten die Filme für ihre »naturwissenschaftlichen Abende« überwiegend von der Düsseldorfer Filmmanufaktur, die sich zu dieser Zeit u. a. auf den Verleih nicht-fiktionaler Filmprogramme spezialisiert hatte.[33] Auf diesem Weg gelangten vor allem französische Produktionen in den Vertrieb, was die Herstellung populärwissenschaftlicher Filme in Deutschland verzögerte.

Im Februar 1912 wurde die Gesellschaft für Wissenschaftliche Films und Diapositive, Berlin, gegründet, die sich »der Herstellung und dem Vertrieb wissenschaftlicher Films und Lichtbilder sowie aller hierzu erforderlichen Apparate, insbesondere auch die wissenschaftliche Ausgestaltung der letzteren«[34] verschrieb.

31 Der Kinematograph, Nr. 272, 13. 3. 1912.
32 B. L.: NPG – Kinofilms für Schule und Wissenschaft. In: Der Kinematograph, Nr. 269, 21. 2. 1912.
33 Melcher, 12. 6. 1912.
34 Handelsregistereintrag, zit. n. Der Kinematograph, Nr. 272, 13. 3. 1912.

Der Kinematograph, Nr. 302, 9. 1. 1912

Als erste Produktionen kündigte die neue Firma ›Militärbilder‹ an: Die Schweizer Armee. Grosse Manöver 1912 sollte während des Schweizbesuchs von Wilhelm II. gedreht werden. Das Garde-Pionier-Bataillon, Berlin sollte auf ca. 160 Metern das »Uebersetzen von Maschinengewehren, Wettrudern auf von Mannschaften selbst hergestellten, primitivsten Fahrzeugen, sowie einen Brückenschlag über die Oder bei Lebus«[35] zeigen. Der Wissenschaftsbegriff des Unternehmens weicht erheblich von dem ab, was heute unter dem Rubrum Naturwissenschaft subsumiert wird. Neben der Attraktion des Militärischen setzt die Firma immerhin auf das Interesse an technischen Errungenschaften: Die Laufbahn eines Telegrammes führte »bei einem Gange durch das bedeutendste Telegraphenamt in Deutschland die neuesten technischen Errungenschaften auf diesem Gebiete« vor.[36] Die Gesellschaft für wissenschaftliche Films und Diapositive kam mit durchschnittlich nur ein bis zwei Filmtiteln pro Monat auf den Markt. Die Herstellung wissenschaftlicher Filme war aufwändig und zeitintensiv, während sich militärische Sujets relativ rasch drehen ließen.

35 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 297, 4. 9. 1912.
36 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 302, 9. 10. 1912.

6.3

Uli Jung

Lehr- und Unterrichtsfilme für Schulen und Hochschulen

Konservative Bildungsbürger forderten Anfang der 1910er Jahre den Einsatz des neuen Mediums Film in der anschaulichen Bildungsarbeit. In den theoretischen Konzepten ging es zunächst um die Veranschaulichung des Fremden im Erdkundeunterricht. Vor allem Filme aus exotischen Ländern oder entlegenen Weltregionen schienen den Pädagogen dafür besonders geeignet. Ernst Schultze verwies 1911 auf die Probevorführung eines Programms, das der Verein »Wort und Bild« für den Hamburger Ausschuss für Kinematographie im November 1910 zusammengestellt hatte. Das Programm aus 29 Filmtiteln gliederte sich in drei Bilderreihen: 1. »Das Hochgebirge«, 2. »Die Wüste« und 3. »Die tausend Spiele des Wassers«. Mit der Vorführung sollte »die Anwendbarkeit des Kinematographen für Darbietungen vor Schulkindern« überprüft werden.[37] Auch in den Hochschulen sah Schultze viele Einsatzmöglichkeiten des Kinematographen, vornehmlich in der Medizin, wo Aufnahmen aus dem Operationssaal die Ausbildung angehender Ärzte verbessern sollten, und in der Nationalökonomie, wo Industriefilme die Betriebsbesichtigungen durch Studenten ersetzen sollten.

Die Firma Messter hatte ab 1908 einen sog. Schul-Kinematograph im Angebot, der einfacher zu bedienen und preiswerter war als professionelle Kinoprojektoren.[38] Schultze empfahl den Schulen, sich diesen Apparat nebst Filmen zu kaufen oder zu leihen, um damit eine »Vertiefung und Unterstützung des Unterrichts« zu erreichen. Es würde »ein Unterrichtsmittel von außerordentlicher Anschaulichkeit und tiefgreifender Kraft gewonnen werden. Zugleich würde die Schuljugend durch ein neues Band der Freude mit ihrer Unterrichtsanstalt verbunden werden.«[39] In der Praxis waren Filmvorführungen an den Schulen eher die Ausnahme. Einschlägige Bücher und Broschüren aus Kinoreformerkreisen sprachen sich dafür aus, dass die kommerzielle Auswertung mehr nicht-fiktionale Filme belehrenden oder aktuellen Inhalts zeigte und auf fiktionale Filme am besten völlig verzichtete.[40] Damit wäre das Kino aus Sicht der Reformer wie gewünscht zum Bildungsmedium avanciert.

Aus pädagogischer Sicht galt die Kinematographie als große Gefahr vor allem für die seelische Unversehrtheit der Kinder und zugleich als Chance: Die Trennlinie verlief entlang der Unterscheidung fiktional versus nicht-fiktional. Nur und ausschließlich nicht-fiktionale Filme wurden als wertvoll und die Bildung fördernd angesehen. Die Stuttgarter Konferenz des Verbandes der Jugendfürsorge empfahl im Herbst 1910: »Die Veranstaltung von eigenen Vorführungen für die Jugend, Reisebilder und Tierbilder, technische Bilder; die Darstellung von historischen Aufzügen und Trachten, von Volkssitten und Gebräuchen, von klassischen

37 Schultze 1911, S. 96–98.
38 Ilgner/Linke 1994, S. 108.
39 Schultze 1911, S. 100 f.
40 Vor allem Häfker 1914; Häfker 1915; Frey 1916.

Ein Projektionsapparat für wissenschaftliche Zwecke, angeboten von Unger & Hoffmann, aus: Der Kinematograph, Nr. 46, 13. 11. 1907

Bühnenwerken, von Märchen und geschmackvollen humoristischen Erlebnissen verdient jede Förderung.«[41]

Diese Empfehlungen bezogen sich auf Schülervorstellungen in kommerziellen Kinos. In Hamburg hatten sich Kinobetreiber auf Veranlassung der Oberschulbehörde bereit gefunden, nachmittags »zu bestimmten Zeiten […] eine belehrende Vorführung nur vor Kindern« zu veranstalten. »Die Kinder werden klassenweise hingeführt.«[42] Nach den ab 1910 erlassenen Kinderverboten für kinematographische Vorführungen verbreitete sich diese Praxis, auf Veranlassung der lokalen Schulbehörden oder als ›freiwillige Leistung‹ der Kinobesitzer. Damit wurde auch das logistische Problem vieler Schulen gelöst, die meist nicht über Projektoren und geschultes Vorführpersonal verfügten. Wollten die Schulbehörden unterrichtsbegleitend »belehrende Films« vorführen, so setzten sie sich mit den kommerziellen Kinobetreibern vor Ort ins Benehmen.

Schülervorstellungen

Schülervorstellungen in kommerziellen Kinos fanden auf Anregung von Lehrern oder auf Initiative lokaler Kinobesitzer statt. In Magdeburg veranstaltete der Lehrer- und Lehrerinnenverein im Lichtspielhaus Panorama eine Schulfeier mit Film- und Diaprojektionen: »Der erste Teil der Feier war einem Erlass des Kultusministers gemäss dem Gedächtnis Friedrichs des Grossen gewidmet. Auf der weissen Wand erschienen Bilder von dem grossen Preussenkönig und seinen berühmtesten Helden. […] Im zweiten Teil wurden Bilder aus dem deutschen Vaterlande geboten. Von Bremen, das mit seinen historischen Bauwerken viel Interesse erregte, ging es nach dem Hamburger Hafen mit seinem buntgewebten Leben und Treiben. Viel Freude machten die Scherze und Belustigungen der Schiffsjungen auf dem Schulschiff ›Grossherzogin Elisabeth‹, aber auch des Dienstes ernste Seite blieb nicht unbeachtet. Sehr belehrend war die Darstellung der verschiedenen Operationen zur Rettung Schiffbrüchiger und die Übung der Sanitätskolonne des Roten Kreuzes. Man sah weiter Lüneburger Dragoner die Elbe durchschwimmen, stattete der alten Kaiserstadt Goslar einen Besuch ab und unternahm zuletzt eine herrliche Rheinfahrt von Cöln bis Bingen. […] Der letzte Teil brachte Bilder vom deutschen Kaiserhause. In Berlin, dessen hervorragendste Bauwerke im Lichtbilde erschienen, wohnte man der Paroleausgabe durch den Kaiser bei. Man erblickte weiter die Porträts Kaiser Wilhelms I. und Kaiser Friedrichs III., des Kaiser- und Kronprinzenpaares. Grosse Freude erweckte zum Schluss bei der festlich gestimmten Kinderschar ein Film, der die Spiele der kronprinzlichen Kinder im Parke zu Potsdam darstellte. Nach einem begeistert aufgenommenen Kaiserhoch schloss die wirkungsvolle Feier mit dem Absingen der Nationalhymne.«[43]

Diese Schulfeier diente nicht der fachlichen Unterrichtsbegleitung, sondern sollte die ›vaterländische Gesinnung‹ der Schulkinder stärken. Das Filmprogramm ist gleichwohl typisch für eine Schülervorstellung in einem kommerziel-

41 Zit. n. Schultze 1911, S. 117.
42 Schultze 1911, S. 119 f.
43 Wilberg 1912.

len Kino. Denn für die eher alltäglichen Aufgaben des Fachunterrichts war der Aufwand einer solchen Extraveranstaltung in der Regel nicht zu vertreten.

Gleichwohl wurde der Einsatz von Filmen auch für den Fachunterricht diskutiert. Am 13. Februar 1912 hielt etwa der »Geheime Schulrat Münch; Direktor des Darmstädtischen Realgymnasiums« einen Vortrag über den »Kinematograph als Hilfsmittel im mathematischen Unterricht«.[44] In Stuttgart wurde gefordert, »in den einzelnen Schullokalen einen Raum zur Vorführung kinematographischer Bilder einzurichten, die als ein hervorragendes Anschauungsmittel heute eine Notwendigkeit seien.« Eine Probevorstellung fand in dem leerstehenden Cannstätter Wilhelma-Theater mit einem Programm statt, das sich besonders für Schülervorstellungen eignen sollte: »Der Rhein von der Quelle bis zur Mündung, die deutschen Nord- und Ostseeküsten, das bayerische Hochland und die Königsschlösser etc., dann kamen Bilder aus der Tierwelt, aus dem Leben der Pflanzen, Experimente aus dem gesamten Gebiet der Physik und Chemie, sowie Bilder aus Technik und Industrie, jeweils durch einen entsprechenden Vortrag unterstützt.«[45] Den Veranstaltern ging es nicht allein um die Bereitstellung von Begleitmaterial für den Fachunterricht, sondern auch um die Verbreitung von Idealen wie Vaterlands- und Heimatliebe, Kaisertreue etc. Ähnlich in Magdeburg: Hier schloss eine weitere Schulvorstellung des Lehrer- und Lehrerinnen-Vereins, die zunächst »unter den einheitlichen Gesichtspunkt ›Das Meer‹ gestellt« worden war, mit dem »Stapellauf des Riesendampfers ›Imperator‹ in Gegenwart des Kaisers«.[46] Der Stapellauf des Imperator (1912) stand nicht in Zusammenhang mit dem restlichen Programm, das sich ohne weiteres mit dem Fachkundeunterricht der Schulen verbinden ließ.

In Chemnitz beschlossen die Kinobesitzer, »in richtiger Erkenntnis dessen, wie notwendig es ist dazu beizutragen, dass der Jugend neuzeitliche Bildungsmittel in möglichst ausgiebiger Weise vermittelt werden, […] den Schülern die Errungenschaften des Kinematographen unentgeltlich zugänglich zu machen, indem sie ihre Räumlichkeiten und technischen Einrichtungen den Volksschulen kostenlos zur Verfügung stellten.«[47] In Zusammenarbeit mit Schuldirektoren und dem Chemnitzer pädagogischen Verein organisierten sie eine »Vorführung von Schulfilms«, die ausdrücklich nicht als Mustervorführung gelten sollte. Eine Auswahlkommission hatte »in acht Separatvorstellungen 54 Films von insgesamt 8985 m Länge zu begutachten«, um schließlich Programme für drei Altersklassen erstellen zu können: »Oberstufe: In den Tiefen des Meeres. Zur Unterhaltung: Schuljugend in Deutsch-Ostafrika. Mittelstufe: Ein schädliches und ein nützliches Insekt (Fliege und Biene). Zur Unterhaltung: In der Waldschule bei Charlottenburg. Unterstufe: Vom Marder, vom Igel und vom Storch. Zur Unterhaltung: Basso, der Wunderaffe.«[48]

Die Auswahlkommission stellte sich mit diesem Programmkonzept der pädagogisch und didaktisch wichtigen Frage der Alterszielgruppen. Gewöhnlich schienen sich Schul- und Jugendvorstellungen an ein Publikum unterhalb des Er-

44 Der Kinematograph im mathematischen Unterricht. In: Der Kinematograph, Nr. 269, 21. 2. 1912. Die Veranstaltung wurde in Frankfurt/M. wiederholt. Vgl. Lebende Mathematik. In: Der Kinematograph, Nr. 277, 17. 4. 1912.

45 Hg.: Schulkinematographische Vorführungen! In: Der Kinematograph, Nr. 332, 7. 5. 1913.

46 Kinematographische Schulvorstellungen. In: Der Kinematograph, Nr. 289, 10. 7. 1912.

47 Schule und Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 340, 2. 7. 1913.

48 Schule und Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 340, 2. 7. 1913.

wachsenenalters zu richten – unabhängig davon, ob die Filmprogramme von Pädagogen oder von Kinobesitzern ausgewählt waren. Als Beispiel sei das Programm der »Zweiten grossen Jugend-Vorstellung für alle Schüler und Schülerinnen Triers« angeführt, für das der Trierer Kinobesitzer Peter Marzen 1912 per Handzettel warb.

Marzens Konkurrent Otto Waldenburger zeigte in der Woche vom 23. bis 28. September 1912 eine »Grosse Schüler-Vorstellung«. Im Mittelpunkt standen die drei Rollen des Historienfilms Theodor Körner, deren Handlung anhand von Texten aus den Zwischentiteln wiedergegeben wurde. Vor diesem Langfilm liefen: Klapperschlangen (»Sehr interessant und belehrend«), Moritz und sein Bild (»Humor. Sehr amüsant«); danach Der Werdegang eines Daimlermotors (»Daimlermotore sind die, die Graf Zeppelin für seine Zeppelin-Luftschiffe verwendet. Daher sehr interessant und belehrend.«), Willy sorgt für seinen Vater (»Sehr humorvoll«), Chopin (»Wunderhübsch koloriertes Drama in 1 Akt. Für Kinder freigegeben – Tonbild!«), Der Infanterist, der Kavallerist, Lehmann und seine Schwiegermutter (»Humor. Sehr amüsant«), Kinematographische Wochenschau in Wort und Bild. Waldenburger ließ keinen Zweifel aufkommen, dass er das Schülerpublikum mit der gleichen Aufmerksamkeit behandelte wie die Programme für die voll zahlenden Erwachsenen: Er hatte zwei Rezitatoren (»Herr Wladimir Seidel, wissenschaftlich und künstlerisch gebildeter Rezitator, für Dramen. Herr Johannes Fleck, genannt der ›Trierer Lehmann‹, für Comödie und Humor im Trierer Dialekt«) und einen Musiker (»Herr Hans Bäcker, München, Konzertmeister, für musikalische Illustrationen am Piano und Harmonium«) engagiert, um die Vorstellungen zu begleiten.[49]

Triersches Lichtspielhaus
Inhaber u. Bes. Peter Marzen
Mittwoch, den 27. März 1912, nachmittags 2–5 Uhr
Zweite grosse
Jugend-Vorstellung
für alle Schüler und Schülerinnen Triers.
Spielplan:
1. In den Eisgebieten der Ostsee.
2. Belgische Kavallerie.
3. Kinema in Afrika.
4. Eingemachte Früchte.
5. Lenke als Klavierstimmer. Humoristisch.
6. Fabrikation künstlicher Blumen.
7. Wie ein Brief von den grossen Seen Zentralafrikas an uns gelangt.
8. Tunis und Tunesien.
9. Die Gladiolen. Kultur.
10. Luzern.
11. Auf den Wassern.
12. Im Harz. Naturaufnahme.
Anfang 2 Uhr bis 5 Uhr.

Handzettel für eine Jugend-Vorstellung, Stadtarchiv Trier, Tb 19/134

49 Handzettel der Reichshallen Lichtspiele in Trier, September 1912, Stadtarchiv Trier, Tb 19/134.

Beide Programme waren nicht spezifisch auf Altersgruppen oder Schultypen abgestimmt. Auch eine einheitliche pädagogische Absicht lässt sich aus ihnen nicht ablesen. Die beiden Kinobesitzer hatten offenbar Filme ausgesucht, von denen sie glaubten, dass die »löbl[iche] Schulbehörde in Trier« keinen Anstoß nehmen würde. Die Programme erfüllten somit den Zweck, Schulkindern eine Abwechslung vom Schulalltag zu bieten (ähnlich vielleicht dem Wandertag oder einer Exkursion). Mit medialer Unterrichtsbegleitung hatten sie nichts zu tun, auch wenn sie pädagogische Nebenabsichten verfolgt haben mögen. Sie gehörten zur Strategie der Kinobesitzer, die restriktive Haltung von Schulen und Behörden gegenüber der gesamten Kinobranche zu mildern. Deshalb wohl hat die Branchenpresse über Schülervorstellungen gern und ausführlich berichtet.

Lehr- und Unterrichtsfilme

Über genuine Lehrfilme für den Schulunterricht berichtete die Branchenpresse nicht. Sie wurden weder kommerziell ausgewertet noch beworben. Im Mai 1913 wies »Der Kinematograph« allerdings auf eine »Komplette Liste der instruktiven, erzieherischen, wissenschaftlichen und Reise-Films« hin, die für den Berichtszeitraum 1912 alle erschienenen Filme »mit dem Namen des Herausgebers, der Meterlänge und allen weiteren nützlichen Auskünften« nannte. Diese Liste war in Paris erschienen.[50] Für das Deutsche Reich wurde wenig später die Gründung eines Filmarchivs »unter Aufwendung von erheblichen Mitteln« durch die Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung in Berlin angekündigt. Die archivierten Filme sollten vereinseigene Wanderkinos in Nord- und Mitteldeutschland verbreiten, aber auch Schulen, Gemeinden und Bildungsvereinen »gegen eine geringe Entschädigung« ausleihen können.[51]

Für den Filmeinsatz im Unterricht benötigten die Schulen Filmprojektoren und ausgebildetes Vorführpersonal. Auf eine Eingabe interessierter Lehrer antwortete das Preußische Kultusministerium, »dass es den Schulen selbst überlassen bleiben muss, die zum Unterricht erforderlichen Anschauungsmittel zu beschaffen. […] Auf die Art und Weise, wie dies am besten geschieht, beabsichtigt der Minister nicht einzuwirken.«[52]

Mit Kommentaren zum Filmeinsatz an Hochschulen war die Branchenpresse vor dem Ersten Weltkrieg zurückhaltend. Die Möglichkeiten wissenschaftlicher Filme in Forschung und Lehre wurden immer wieder herausgestrichen, über den tatsächlichen Filmeinsatz in Hörsälen und Versuchslabors wurde so gut wie nie berichtet.

Der bereits erwähnte Darmstädter Geheime Schulrat Prof. Ludwig Münch hatte mathematische Trickfilme hergestellt, mit denen er Vorträge über trigonometrische Berechnungsprobleme illustrierte. Fragmente dieser Trickfilme sind erhalten geblieben und belegen ihre illustrative Ausrichtung: Ohne die gleichzeitigen Erläuterungen eines Erklärers bleiben sie unverständlich. Die ursprünglich über

50 Komplette Liste der instruktiven, erzieherischen, wissenschaftlichen und Reise-Films. In: Der Kinematograph, Nr. 332, 7. 5. 1913.

51 Das Filmarchiv zur Verbreitung von Volksbildung. In: Der Kinematograph, Nr. 349, 3. 9. 1913.

52 Zit. n. Melcher 1914.

vierzig Filme sind sieben bis zwanzig Minuten lang. Sie zeigen meist animierte schwarze Linien und Kreise auf hellem Grund (selten auch umgekehrt), welche verschiedene Kegelschnittphänomene in einer räumlich zu denkenden Anmutung präsentieren. In den überlieferten Versionen fehlen bisweilen die Titel. Eine Identifizierung des jeweiligen mathematischen Problems erscheint zumindest für Nichtmathematiker nicht möglich.

Auch der Kinematograph selbst eignete sich als wissenschaftliches Studienobjekt. Ludwig Burmester, Professor an der Technischen Hochschule in München, kündigte für das Wintersemester 1913/14 ein Kolleg mit dem Titel »Kinematographie mit Demonstrationen« an. Bereits am 3. Mai 1913 hatte er vor der mathematisch-physikalischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften den Vortrag »Die konstruktive Bestimmung der ruckweisen Filmbewegung in dem Kinematographen« gehalten, in dem er im Wesentlichen die Prinzipien des Malteserkreuzes und des Schlägerantriebs erläutert hatte. Ob Burmester seine Ausführungen mit Filmvorführungen illustriert hat, geht aus dem Artikel nicht hervor.[53]

Die medizinische Wissenschaft eignete sich mit ihren traditionellen, auf praktischer Demonstration beruhenden Lehrmethoden besonders für den Einsatz von Lehrfilmen. Es lassen sich einige Titel nachweisen, die wohl für Ausbildungszwecke produziert, aber auch kommerziell ausgewertet wurden. Die Spirochaeten des Rueckfallfiebers (FR 1910, P: Pathé) zeigt den bakteriellen Erreger des Rückfallfiebers, den Krankheitsverlauf bei einem Tier und die Genesung eines Kindes nach Einnahme eines Medikaments.[54] Die Erwähnung des Bakteriums deutet auf die Verwendung von mikroskopischen Aufnahmen hin. Die Vorführung der Genesung eines Kindes ist aus der kommerziellen Auswertung des Films zu erklären. Ähnliches gilt für den Film Der Blutegel (FR 1912, P: Gaumont), der sich auf die medizinische Anwendung dieses Tiers konzentriert und dabei an volksmedizinische Kenntnisse anknüpft.

In den genannten Filmen wurden Techniken angewandt, die zur Verdeutlichung und Veranschaulichung natürlicher Vorgänge notwendig waren: Zeitraffer (Knospe, Blatt und Blüte), Unterwasseraufnahmen (Wie der Mensch die Tiefe des Meeres durchforscht), Röntgenaufnahmen (Blutkreislauf); lediglich die Anwendung der Zeitlupe wurde nicht ausdrücklich erwähnt. Die Themen der empfohlenen Filme reichten von der Naturbeobachtung an Pflanzen und Tieren (Das Leben im Pfuhl, Der Golfhase oder Aus dem Leben der Seevögel) über Zucht- und Anbaumethoden (etwa Wildfütterung im Gebirge, In einer Geflügelanstalt, Fasanenzucht, Wie man Lachsforellen züchtet oder Die Kultur des Kaffees), Themen der Tiernutzung (etwa Kabeljaufang) bis hin zur industriellen Nutzung von Naturprodukten (Hanf). Folgt man diesem »Lehrplan«, so gehörten eben auch die Bereiche der menschlichen Verwertung von Tieren und Pflanzen ins Gebiet der »Naturgeschichte«. Die anonymen Autoren der Liste hielten die angezeigten Filme offenbar für rundum publikumstauglich; eine empfehlende Spezifizierung für den konkreten Filmeinsatz wurde nicht gegeben.

Mit Kriegsbeginn ging die Berichterstattung über den Filmeinsatz in Hochschulen schlagartig zurück. Erst im Spätsommer 1918 beschäftigte sich wieder ein Ar-

53 Joniak 1913.

54 Birett [2002], Nr. 13369. Dieser Film lief allerdings auch in kommerziellen Kinematographentheatern.

tikel im »Kinematograph« mit der Frage des medizinischen Films. Der Chefarzt des Privatkrankenhauses Berlin-Wilmersdorf, von Rothe, »ging bei seinem Studium des Kinematographen als chirurgisches Lehrmittel von dem Grundsatz aus, daß sich die Universitätslehrer schon immer bemühten, den Unterricht so zu gestalten, daß es dem Zuhörer leicht fällt, dem Gange der Operationen zu folgen. […] Dr. von Rothe gab schließlich die Anregung, nur die Wunde in vielfacher Vergrößerung aufzunehmen, und zwar in der Weise, daß nur Wunde und Hände des Arztes sichtbar sind. Als Interessentin wurde die Universum-Film-A. G. gewonnen. […] Von den technischen Schwierigkeiten, die dabei überwunden werden mußten, ist besonders die Ausschaltung der für die Asepsis […] ungünstigen Momente (Kohlenstaub der Lampe, Anwesenheit des den Film Aufnehmenden u. a.) hervorzuheben. Den kurbelnden Aufnahmeoperator ersetzt Dr. von Rothe durch einen Motor oder durch ein Uhrwerk, und die Lampen läßt er außerhalb des Operationssaales anbringen.«[55]

Für die Vorführung seiner Filmaufnahmen hatte Rothe einen Projektor zu einem sog. »Chirurgen-Kino« umgebaut, so dass es möglich war, »durch Anbringung einer Wasserkühlung an demselben an wichtigen Demonstrationsstellen [den Film] anzuhalten.« Im Ersten Weltkrieg war eine schnelle und effiziente Ausbildung des chirurgischen Nachwuchses notwendig, um die enormen Mengen an Kriegsverletzungen zu versorgen. Der geforderte Einsatz des Kinematographen in diesem Zusammenhang erscheint damit auch in einem anderen Licht.

55 Lyon 1918.

7

›Kilometerfilme‹. Umbrüche durch Einführung des Langfilms (1912–1914)

7.1

Uli Jung

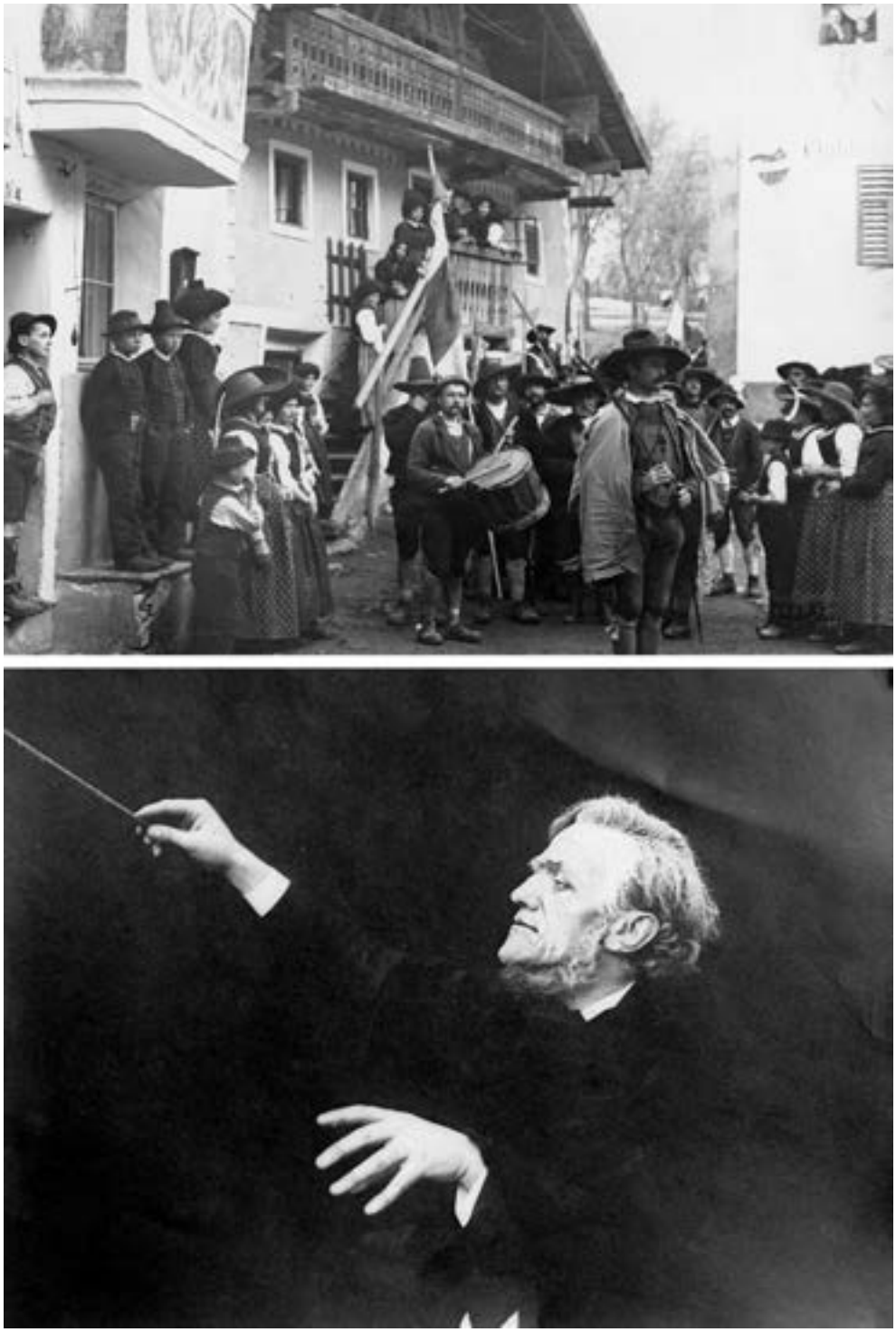
Fiktionale Historienfilme als patriotische ›Dokumente‹

Die Einführung des langen Spielfilms, die sich in Deutschland ungefähr zwischen 1912 und 1914 (in Vorstadt- und Provinzkinos weit darüber hinaus) vollzog, war die wohl einschneidendste Änderung in der Programmstruktur des Kinos vor dem Ersten Weltkrieg: Im Ergebnis entschieden sich die Zuschauer weniger für ein bestimmtes *Kino*, d. h. das Unternehmen und den Ort der Filmvorführung, als für einen bestimmten *Film*. Die besondere Ausstattung von Kino und Filmaufführung und die Art und Weise der Programmierung von Kurzfilmen traten als Konkurrenzmittel der Kinobesitzer in den Hintergrund. Sie mussten nun vor allem ein Gespür für publikumsattraktive Langfilme entwickeln und sich frühzeitig das lokale Aufführungsmonopol für zugkräftige Titel sichern.

Aus dem Kurzfilmprogramm des frühen Kinos, dessen einzelne Filmnummern ohne hierarchische Ordnung aufeinander folgten, entwickelte sich eine Programmform, die aus einem Hauptfilm und einem Beiprogramm von etwa gleicher Länge bestand. Das Beiprogramm setzte sich wie das frühere Nummernprogramm aus fiktionalen und nicht-fiktionalen Kurzfilmen zusammen. Die gesamte Programmlänge änderte sich nicht. Die Kurzfilme des Beiprogramms waren nun eine Zugabe, die in Kinoinseraten kaum noch beworben wurde.

Angesichts verschärfter Konkurrenz unter den zahlenmäßig zunehmenden Kinematographentheatern etablierte sich in der Spielsaison 1909/10 der separate Verleih einzelner Filme neben dem Programmverleih. Es handelte sich dabei meist um fiktionale Filme mit einer Länge um die 400 Meter, die als ›Schlager‹ zur Unterscheidung der Nummernprogramme im Wettbewerb um das lokale Kinopublikum dienten. Weil der Filmmarkt in Deutschland frei zugänglich war, konnte es durchaus passieren, dass ein anderes Kino am selben Ort den gleichen ›Schlager‹ spielte. Der Übergang vom separaten Verleih einzelner Filme zum Monopolverleih schloss diese Möglichkeit aus: »Der Monopolverleih erlaubte die vertragliche Konstruktion eines örtlichen Aufführungs-Monopols, das die Konkurrenz vor Ort für einen bestimmten Film ausschaltete. Dadurch konnte ein Kino die Attraktivität seines Programms durch ein […] exklusives Filmangebot steigern.«[1] Am 16. November 1910 bot Ludwig Gottschalk in einem Inserat seiner

1 Müller 1994, S. 127.



Oben: Tirol in Waffen (1913). *Unten:* Giuseppe Becce in der Titelrolle in Richard Wagner (1913)

Düsseldorfer Film-Manufaktur auf dem Cover des »Kinematograph« als ersten sog. Monopolfilm das fast 800 Meter lange dänische »Theater-Drama« Abgründe (DK 1910, P: Kosmorama) mit Asta Nielsen in der Hauptrolle an. Gottschalk wies ausdrücklich darauf hin, dass er bereit sei, »für einzelne Orte für die ersten Wochen das Erstaufführungsrecht zu gewähren«.[2] Bis Anfang 1911 warb Gottschalk in ganzseitigen Anzeigen mit dem schlagartigen Erfolg, den Abgründe erzielte.[3] Als zweiten Monopolfilm inserierte die PAGU am 28. Dezember 1910 einen angeblich 1800 Meter langen nicht-fiktionalen Film: Jack Johnson – Jim Jeffries (US 1910), der den »Original-Boxkampf um die Weltmeisterschaft und eine Million Mark bar« zeigte.[4] Für die exklusiven deutschen Aufführungsrechte dieser mit neun Filmkameras gedrehten »Sport-Dokumentation«[5] hatte die PAGU 20 000 Dollar bezahlt. Obwohl sie eine Tagesmiete von 500 Mark verlangte, waren die eingesetzten Kopien nach Auskunft der PAGU bereits Anfang Januar fast komplett bis März ausgebucht.[6]

Der Erfolg von Jack Johnson – Jim Jeffries löste zwar eine rege Nachfrage nach Box- und Ringkampffilmen aus, aber die 1911 exklusiv im Monopolverleih angebotenen Langfilme waren in der Regel Spielfilme. Letztendlich setzte sich auf diese Weise der fiktionale Film als Hauptattraktion des Kinoprogramms durch. Weiterhin wurden nicht-fiktionale Filme in großer Zahl gedreht.[7] Sie bildeten aber

Jeffries Johnson

Die Kino-Helden

Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Nachricht über ganz Deutschland, dass die **Projections-Act.-Ges. „Union"** zu **Frankfurt a. M.** das Monopol des Films

Original-Boxermatch

zwischen

Jack Johnson und Jim Jeffries

für Deutschland erworben hat.

Schon 48 Stunden nach Erscheinen der ersten Notiz war trotz der

hohen Leihgebühr von 500 Mk. pro Tag

die erste Serie für Januar-Februar-März **vollständig vergriffen.**

Schrecken und Staunen

verursachte die hohe Leihgebühr, aber trotzdem fanden sich genug Interessenten, die den Wert dieses längsten und teuersten Films der Welt, welcher technisch wie szenisch unerreicht dasteht, zu schätzen wussten, und freudig ergriffen sie die Gelegenheit, um ihre Kassen

mit Gold

zu füllen. —

Aber noch mehr!

Auch die zweite Serie ist nur noch für einige Tage in den Monaten Januar-Februar-März zu derselben Leihgebühr frei. —

Darum!! Eilen Sie mit Riesenschritten

zu uns und versuchen Sie, sich diesen Film für Ihre Stadt zu sichern.

Grosses amerikanisches Reklame-Material

liegt vor. Kritiken aus allen Zeitungen der Welt stehen zur Verfügung.

Amerika:	Deutschland:
Jeffries & Johnson Co.	Projections-Act.-Ges. „Union", Frankfurt a. M.

Briefe, Telegramme, Telephongespräche sind an die **Projections-Act.-Ges. „Union", Frankfurt a. M., Kaiserstrasse 64,** zu richten. Telegr.-Adr.: **„Aktiges"**; Telephon-Nummer: **Amt I No. 12494.**

Unsere Theater-Maschine ist die beste der Welt.

Man verlange Prospekte.

Der Kinematograph, Nr. 211, 11. 1. 1911

2 Der Kinematograph, Nr. 203, 16. 11. 1910.
3 Vgl. Müller, S. 115 ff.
4 Ganzseitiges Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 209, 28. 12. 1910.
5 Müller, S. 119.
6 Müller 1994, S. 119.
7 Vgl. Kap. 4.2.

nicht mehr zusammen mit fiktionalen Filmen ein Nummernprogramm, sondern wurden mehr und mehr zu einem Beiprogrammgenre.

In einer aus heutiger Sicht vielleicht überraschenden Weise wirkte sich die Einführung des Langfilms auf dem deutschen Markt auch auf den nicht-fiktionalen Film aus. Ab 1913 drehten deutsche Hersteller zahlreiche Historienfilme, deren Sujets bedeutende Persönlichkeiten der ›vaterländischen‹ Geschichte waren. Die Aufnahmen wurden nach Möglichkeit an Originalschauplätzen gemacht oder zumindest mit originalen Requisiten ausgestattet, die eigens aus Museen oder Mobiliendepots entliehen wurden, um die Authentizität des Dargestellten zu beglaubigen.

In der Geschichtsschreibung der deutschen Filmproduktion firmiert das Jahr 1913 als das Jahr des ›Autorenfilms‹. Bisher ist weitgehend übersehen worden, dass im Jubiläumsjahr der Befreiung von napoleonischer Herrschaft der ›vaterländische Historienfilm‹ an Bedeutung gewann und der Kinobranche erhöhtes Prestige einbrachte. Die oft erwähnte Nobilitierung und Verbürgerlichung des deutschen Films erfolgte durch die dezidierte Anlehnung an die literarische Nationalkultur und durch kinematographische Darstellungen von ›vaterländischen‹ Versionen der deutschen Geschichtserzählung. Während der ›Autorenfilm‹ 1913 eindeutig dem Bereich des Fiktionalen zugerechnet war, wurden dem Publikum Historienfilme als möglichst getreue Re-enactments historischer Ereignisse vorgestellt, d. h. als kinematographische Veranschaulichungen, die zeigten, ›wie es wirklich war‹. Weil sie zeitgenössisch auch so rezipiert wurden (obwohl es sich um Spielfilme handelt), rückt dieses Filmkorpus in den Fokus der Geschichte des nicht-fiktionalen Films im deutschen Kaiserreich.

Angesichts einer Reihe prominenter langer Historienfilme mit ›vaterländischen‹ Themen, die 1913 gedreht und mit viel Werbeaufwand vertrieben wurden, erscheint es gerechtfertigt, eine Korrektur der deutschen Filmgeschichtsschreibung anzuregen. Die beiden Jahre vor Beginn des Ersten Weltkriegs gelten als kurze Blüte des deutschen ›Autorenfilms‹ – im Rekurs auf Bestrebungen der deutschen Filmindustrie, durch die Beschäftigung von anerkannten Literaten und Theaterschauspielern die Kinematographie zu nobilitieren und gebildete Zuschauerschichten zu mobilisieren. Die von der Forschung vernachlässigten langen Historienfilme zielten mit der Hervorhebung angeblicher Geschichtstreue in die gleiche Richtung. Der Erfolg beider Strategien der deutschen Filmproduktion förderte zugleich die Durchsetzung des Monopolfilms als dominante Handelspraxis.

Theodor Körner

Am 25. Juli 1912 gab der Berliner Polizeipräsident den von der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft vorgelegten Theodor Körner (1912) frei, der sich in den nächsten Monaten als Schlager ersten Ranges herausstellte. Der Verleiher Martin Dentler wertete ab 31. August 1912 acht Kopien aus. Der Verleiher Wilhelm Feindt sowie Max Hoffer, der die »Verleih-Abteilung der Film-, Kauf-, Tausch- und Leihgenossenschaft ›Deutschland‹« vertrat, inserierten Theodor Körner in ihren ›Schlagerprogrammen‹ bis zum 19. Februar 1913 hinein fast jede

Woche.[8] Feindt nahm den Film am 21. Mai 1913 wieder in sein Angebot zu »Aeuss. billige[n] Sommerpreise[n]« auf. Er betonte: »Die hier verzeichneten Schlager sind *wirkl. Zugstücke*.«[9] Dieses Angebot blieb mindestens bis zum 9. September 1913 bestehen.[10]

Ein kritischer Beitrag im Züricher Branchenblatt »Kinema« über »Kinematographie im Dienste des Patriotismus« bestätigt, dass Theodor Körner trotz erhöhter Preise »in großer Menge gekauft« wurde: »Der Mehrerlös soll angeblich dem Invalidenfond überwiesen werden.« Für den Autor zeigt Theodor Körner »tendenziöse Bestrebungen einzelner Filmfabrikanten« zur Verbreitung patriotischer Filme, die durch Eingriffe der Zensurbehörden unterstützt würden: »Was der Filmdarsteller an patriotischer Reinheit nicht vermochte, besorgte der Berliner Zensor. So hat man z. B. im 1. Teil von Königin Luise den Einzug Napoleons in Berlin ausgemerzt und dafür den Brauteinzug Luises desto pompöser gestaltet. Im 3. Teil hat man die Szene von der Erschießung der Schillschen Offiziere verboten. Ebenfalls in Aus Deutschlands Ruhmestagen die Erschießung einer Frau bei den Straßenkämpfen in Wörth. Der gute Patriot könnte ja sonst vor den Gräueltaten seiner eigenen Mannen erschrecken. Das muss vermieden werden. Dafür zeigt der Film den Heldentod deutscher Offiziere, oder, um den Anschein von Humanität zu erwecken, wie ein deutscher Soldat einem verwundeten französischen Neger einen Schluck Erfrischung reicht.«[11] Auch die Herstellung ›vaterländischer‹ Historienfilme genieße staatliche Unterstützung: Ganze Kompanien wirkten als Komparsen mit, Museen stellten historische Uniformen und weitere »Staatsheiligtümer« zur Verfügung. Wenn die Filme fertig seien, würden sie zur ideologischen Beeinflussung der Bevölkerung eingesetzt – wieder mit Unterstützung staatlicher Stellen: »In allen Orten werden diese Films gezeigt und die Schulbehörden sind mit besonderem Eifer bemüht, den Kindern diese Bilder vorführen zu lassen. Was man im Schulzimmer an vaterländischer Geschichte den Kindern nicht einzuimpfen vermag, wird ihnen hier in gewünschter Form im Bilde veranschaulicht, und es hat zweifellos eine größere Wirkung auf Geist und Gemüt wie der trockene Buchstabe im Lesebuch.«[12]

Aus der Schweizer Distanz betrachtet, wurden im Deutschen Reich patriotische Stoffe aus der Geschichte des 19. Jahrhunderts gedreht und von staatlichen Stellen unterstützt, die nationalistische Tendenzen förderten. Tatsächlich gingen hier ideologische und kommerzielle Interessen Hand in Hand: Wie der schweizer Beobachter feststellte, und wie sich überdies an den Angebotslisten der deutschen Filmverleiher objektiv ablesen lässt: ›Vaterländische‹ Historienfilme hatten Konjunktur und trugen maßgeblich zum Erstarken der deutschen Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg bei.

8 Der Kinematograph, Nr. 322, 26. 2. 1913, druckte das erste Inserat Max Hoffers ohne Theodor Körner.
9 Der Kinematograph, Nr. 334, 21. 5. 1913.
10 Der Kinematograph, Nr. 341, 9. 7. 1913.
11 Die Kinematographie im Dienste des Patriotismus. In: Kinema, 5. 7. 1913.
12 Die Kinematographie im Dienste des Patriotismus. In: Kinema, 5. 7. 1913.

Der Film von der Königin Luise

1913 überwogen Stoffe aus den ›Befreiungskriegen‹ gegen die napoleonische Herrschaft: Nach Theodor Körner kündigte die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft eine dreiteilige Biografie an: Der Film von der Königin Luise (R: Franz Porten) war offenbar ähnlich erfolgreich wie sein Vorgänger. Das ganze Jubiläumsjahr über sind die drei Teile in den Annoncen der Verleiher zu finden.

Obwohl die Annoncen in der Branchenpresse den Anschein erwecken, dass der deutsche Filmmarkt 1913 eine »Längeneuphorie«[13] durchlebte, zeigt Königin Luise, dass ›Kilometerfilme‹ auf Einkäufer eher abschreckend wirkten. Sowohl in den Annoncen Feindts als auch Tamms, Holz' und Gamsas war der Anteil von Filmen über 1000 Meter relativ gering. Die Angebote richteten sich wohl mehrheitlich an Kinobesitzer, die ihr Programm aus zwei Schlagerfilmen mit Beiprogramm zusammenstellten. Dies könnte jedenfalls ein Grund dafür gewesen sein, dass diejenigen Verleiher, die Königin Luise geschlossen abgaben, mit der exorbitanten Länge des Films gar nicht werben wollten. Dazu passt, dass die Vereinigten Theater Hagen & Sander, Bremen, ausdrücklich darauf hinwiesen, dass die drei Teile bei ihnen »zusammen u. einzeln« zu beziehen waren.[14] Für ein Programm waren die drei Filme schlicht zu lang, aber auch für die Programmierung als Serie erschienen sie ungeeignet: drei Wochen lang hintereinander je ein Langfilm über Königin Königin Luise, zu einer Zeit, in der die Kinematographenbesitzer gerade bemüht waren, ihren Publika die Zerstreuung durch abwechslungsreiche Nummernprogramme abzugewöhnen, war keineswegs realistisch.

Der Film von der Königin Luise ist eine Fiktionalisierung einer Biografie, die auf die patriotischen Gefühle beim Publikum zielte. Es wurde der Anspruch erhoben, ein historisch korrektes Bild zu zeichnen, dem Publikum zu zeigen, ›wie es wirklich war‹. Zur Beglaubigung der Spielszenen weisen Zwischentitel auf Requisiten hin, deren Authentizität verbürgt war: »Zu dieser Szene wurde die Originalwiege der Kinder der Königin Luise zur Verfügung gestellt«, oder: »Für diese Aufnahme wurde uns die Benutzung des Original-Kinderwagens des nachmaligen Kaisers Wilhelm I. gestattet.«[15] In pedantischer Ehrerbietung wird die Unterstützung des Hohenzollernhofes vermerkt: »Die Benutzung der in dieser Szene vorkommenden Staatskarosse nebst Pferden und Geschirren geschah mit Allerhöchster Genehmigung.«[16] Die Vorankündigungen hatten weitere authentische Requisiten bereits erwähnt: »Dieser Wagen ist ebenfalls aus dem Hohenzollernmuseum zu Berlin für diese Aufnahme zur Verfügung gestellt worden«, oder: »Der Sommerhut, den die Königin über dem Arm hängen hat, ist ein Original, welches die Königin täglich trug.«[17] Die Beglaubigung der historisch angemessenen Darstellung von Königin Luise durch die kaiserliche Familie selbst wurde durch eine Vorführung im Potsdamer Neuen Palais erreicht – durch die Festlegung der Premiere auf den Geburtstag des Kaisers.[18]

13 Müller 1994, S. 123; siehe dort auch eine detaillierte Darstellung dieses Umwandlungsprozesses.
14 Inserat in: Das Lichtbild-Theater, 5. Jg., Nr. 30, 24. 7. 1913, Beilage.
15 Faksimile der Zensurkarte für den 2. Akt der 1. Abteilung, in: Birett 1980, S. 702.
16 Faksimile der Zensurkarte für den 1. Akt der 1. Abteilung, in: Birett 1980, S. 701.
17 Vorankündigung in: Erste Internationale Film-Zeitung, 2. 11. 1912.
18 Geschäftliches. In: Das Lichtbild-Theater, 4. Jg., Nr. 51, 19. 12. 1912.

Der Film von der Königin Luise.

Szenen aus der **I. Abteilung:**

22. Dez. 1793 Begrüßung der Prinzessin-Braut am Brandenburger Tor
:: bei ihrem Einzug in Berlin ::

Königliches Ober-Marstall-Amt

Berlin C. 2, den 18. Septbr. 1912.

Mit Bezug auf die von Ihnen kürzlich vorgetragene Bitte, zur Herstellung eines historischen Films das im Königlichen Marstall vorhandene Material mit zur Verwendung gelangen zu lassen, teile ich Ihnen ergebenst mit, daß Seine Majestät der Kaiser und König allergnädigst zu genehmigen geruht haben, daß Ihnen der in Frage kommende Wagen nebst Pferden und den passenden Geschirren für den bezeichneten Zweck zur Verfügung gestellt wird.

Sie werden ersucht, wegen der Zeit der Ausführung sich rechtzeitig mit der Fahrabteilung des Königlichen Marstalls zu Berlin, Schloßplatz 7, in Verbindung setzen zu wollen.

gez. Freiherr von Reischach.

Auf der Pfaueninsel.

Originalaufnahmen mit Bewilligung der Königl. Hofgartendirektion Potsdam.

a) Eine Familienszene an der historischen Bank.
b) Königin Luise mit den beiden ältesten Prinzen beim Spaziergang.
c) Der kleine Prinz Wilhelm, der spätere Kaiser Wilhelm I., in dem historischen Kinderwagen. (Dieser Wagen ist aus dem Hohenzollern-Museum zu Berlin für diese Aufnahme zur Verfügung gestellt worden).
d) Königin Luise auf einem Morgenspaziergang im Luisentempel. (Der Sonnenhut, den die Königin Luise über dem Arm trägt, ist ein Original, welches die Königin täglich trug).
e) Die kleinen Prinzen und Prinzessinen auf der Rutschbahn.

Zeitungen und Zeitschriften aus Nord und Süd, aus West und Ost unseres Vaterlandes haben bereits in Bild und Wort dieses einzig dastehende Meisterwerk der Kinematographie eingehend beschrieben, so dass die Besucher eines jeden Theaters auf diesen Film warten.

Verlangen Sie Urteile der Presse!

BIOGRAPH :: BERLIN W. 8.

Der Kinematograph, Nr. 309, 27. 11. 1912

Nach dem Ersten Weltkrieg zeigte sich, dass die Anerkennung der Authentizität von Königin Luise nicht von der peniblen Ausstattung mit Hohenzollern-Requisiten abhängig war, sondern vom herrschenden politischen System: 1922 wurde die öffentliche Vorführung des Films verboten. Die von Ernst Seeger gezeichnete Begründung der Filmoberprüfstelle bescheinigt dem Film eine »unzeitgemäße Aufmachung«: »Die aus dem Jahre 1913 stammenden und gänzlich unverändert übernommenen, zum Teil im übelsten Untertanenstil gehaltenen Zwischentitel im Verein mit einer gewissen historischen Ungereimtheit der ganzen Handlung lassen die Besorgnis unmittelbar aufreizender Wirkung auf den überwiegenden Teil der Zuschauer mit Bestimmtheit erwarten. Die diese Aufreizung verursachenden Momente des Lächerlichen, Verächtlichen und der heutigen Zeit Konträren sind eine unmittelbare Folge des Bildstreifens selbst sowie der zur Darstellung gelangten Vorgänge und keineswegs nur vorübergehender Natur.«

Tirol in Waffen

Tirol war ein beliebtes Sujet des frühen Kinos. Von 1907 bis 1917 erscheinen in der deutschsprachigen Branchenpresse 25 nicht-fiktionale Titel, die einschlägige Sujets bieten wie Bei den Tiroler Holzfällern (FR 1911, P: Eclair), Tiroler Bergsteiger (FR 1912, P: Gaumont), Auf der Gamsjagd in den Tiroler Alpen (FR 1912, P: Eclipse) oder Volkstrachten aus Tirol (CH 1916, P: Carl Hedinger).[19] Relativ selten waren Aktualitäten wie Bozener Jubiläumsfestzug (FR 1908, P: Eclipse) und Die Jahrhundertfeier in Tirol (FR 1909, P: Pathé). 1909 drehte Messter einen Film mit dem Titel Andreas Hofer. Messters Historienfilm Tirol in Waffen (1914), der wiederum den Aufstand von 1809 zum Thema hatte, gab die Berliner Filmzensur nur nach Schnittauflagen frei.[20] Die Berliner Premiere fand als Sondervorstellung für den Jungdeutschlandbund im großen Konzertsaal der Königlichen Hochschule für Musik »unter dem Protektorat des Generalfeldmarschalls Freiherrn von der Goltz« statt. Die Wiener Premiere im Beethovensaal veranstaltete der Erste Tiroler Andreas-Hofer-Verein.

Im März 1914 veröffentlichte die Produktionsfirma ein neunseitiges Dossier mit Pressestimmen aus 21 deutschen und österreichischen Tageszeitungen. Fast alle Filmbesprechungen vermerken Parallelen zwischen den Filmbildern und den Historiengemälden Franz von Defreggers – offenbar ein Ergebnis guter Pressearbeit. Mehr noch als die deutschen betonten die österreichischen Rezensenten: »Mit liebevollster Treue ist dieser Film in Tiroler Landen aufgenommen worden. Das Wohnhaus Hofers, die Waffen aus den Museen und vor allem die historischen Stätten wurden ausgewählt, um dem Bild Wert und Bedeutung zu geben. […] Wie ein Stück Weltgeschichte wirkt der Film, der sich uns jetzt entrollt.« (»Kleine Oesterreichische Volks-Zeitung«) Solche Beobachtungen, die vor allem der Authentifizierung dienen, nutzt das in Wien erscheinende »Deutsche Volksblatt« zu einem Aufruf: »Deutsche Oesterreicher, besuchet diese Darbietun-

19 Birett 1980, S. 382.
20 Vgl. die erhaltenen Zensurausschnitte (BA-FA).

Oben: Drehpause bei den Außenaufnahmen zu Tirol in Waffen (1913).
Unten: Tirol in Waffen (1913)

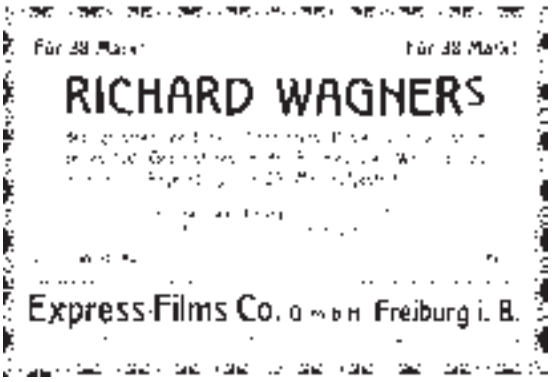
gen, führet unsere Jünglinge und Mädchen hin, damit er erstarken möge, den wir jetzt so sehr brauchen – *der deutsche Geist*.« Die »Neue Freie Presse« attestiert, Tirol in Waffen sei ein »echter österreichischer Film« geworden. Mehrere Pressestimmen sprechen von einem »patriotischen Film« und vergegenwärtigen die erwünschte Wirkung in rhetorischen Floskeln: »Der Sandwirt aus dem Passeier lebt unter uns und mit uns, seine Begeisterung für sein Vaterland reißt uns mit, und sein Wort und seine Gebärden zünden in uns genau wie bei seinen Landsleuten, die sich für ewig ein Ruhmesblatt in der Geschichte ihrer Heimat geschaffen haben.«

Richard Wagner

Zum 100. Geburtstag Richard Wagners wurde am 22. Mai 1913 eine Wagner-Büste in der Walhalla bei Regensburg enthüllt – eine Feier, die Express-Films für ihren Nachrichtendienst Der Tag im Film aufnahm. Messter nahm das Jubiläum zum Anlass für einen aufwändigen Historienfilm, den die Regisseure Carl Froelich und William Wauer inszenierten. Giuseppe Becce, der die Titelrolle des an Origi-

Werkfoto, Richard Wagner (1913). Der Kinematograph, Nr. 312, 25. 5. 1913

nalschauplätzen gedrehten Films in täuschend echter Maske spielte, schrieb eine eigene Begleitmusik, die sich eng an den Wagnerschen Duktus hielt.[21]



Der Kinematograph, Nr. 335, 28. 5. 1913

Richard Wagner gibt als Beitrag der Populärkultur zum Wagner-Jahr Aufschluss über das Selbstverständnis wilhelminischer Nationalkultur. Messter kündigte Richard Wagner als Monopolfilm für den 16. Mai 1913 an, baute aber schon im Januar hohe Erwartungen auf: »Rechtzeitig, wenn sich im Mai die Wiederkehr der Geburt des grösst[en] deutschen Tondichters zum 100. Male jährt, werden wir eine *Film-Biographie* des Komponisten erscheinen lassen, die in jeglicher Hinsicht, sowohl was Milieu-Echtheit, Personen-Aehnlichkeit u. Regie anbetrifft, einzig dastehen wird.«[22] Anders als bei den bisher erwähnten Historienfilmen fand für Richard Wagner offenbar keine Premiere mit staatstragender Prominenz statt. Trotz ausladender Werbung ist dieser ›Kilometerfilm‹ offensichtlich gleichzeitig in mehreren Städten über Bezirksverleiher in die Kinos gekommen. Anstelle eines Premierenberichts nimmt die Branchenzeitschrift »Das Lichtbild-Theater« Richard Wagner zum Anlass grundsätzlicher Erwägungen über das Kunstpotential des Mediums Film. Ausgehend von einer Kritik der Filme Theodor Körner und Königin Luise, denen er »innerliche Leere und künstlerische Wertlosigkeit« vorhält, attestiert O. Th. Stein dem Wagner-Film, »daß bedeutend mehr Kunst in dem Meßterwerke [sic] steckt, als im Körner oder dem Königin Luise-Film.« Dennoch moniert er Ungereimtheiten, »eine Neigung zu populären Mätzchen, die sich mit den Anforderungen der Kunst und der Wahrhaftigkeit nicht verträgt.« Musikgeschichtlich kritisiert er falsch gewichtete Details. Insgesamt war ihm das Wagner-Bild des Messter-Films zu seicht, zu spekulativ, zu plump. Dennoch schließt er versöhnlich: »Wäre die außerordentlich geschmackvolle Musikzusammenstellung nicht, welche Herr Dr. Becce in Berlin geschrieben hat, eine Musik, die, von einem guten Orchester gespielt, wie es im Union-Theater Dresden der Fall war, alle Zauber Wagnerscher Kunst im Einklang mit den Bildern des Films ahnen läßt, man würde kaum das Interesse empfinden, das einen jetzt von diesem Film trotz aller seiner Mängel nicht losläßt. Hier ist die Musik zu der glänzenden Helferin, zu der künstlerischen Mitschöpferin geworden, die sie im Kino werden soll und muß.«[23] Stein versucht Richard Wagner vom herkömmlichen Unterhaltungskino abzusetzen und belegt diese »Film-Biographie« zugleich mit dem Qualitätsmerkmal des »nichtdramatischen Films«.[24] Er beklagt die mangelnde Geschichtstreue und verlangt die historisch genaue, gleichsam dokumentarische Rekonstruktion. Auf diese Weise wäre für Stein der Kunstanspruch des Kinos einzulösen.

21 Vgl. Simeon 1994 a.
22 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 323, 5. 3. 1913.
23 Stein, 5. 6. 1913.
24 Stein, 5. 6. 1913.

7.2

Uli Jung

Nicht-fiktionale Langfilme

Ein wachsendes Angebot von fiktionalen Langfilmen begünstigte die allmähliche Umstellung des Filmhandels vom Verkauf auf den Verleih von Filmkopien. Bei ausreichender Länge wurden auch nicht-fiktionale Filme separat verliehen. Im März 1910 erwarb die Freiburger Express-Films die deutschen und schweizer Auswertungsrechte des 600 Meter langen Expeditionsfilms Die Besteigung des Himalaja durch den Herzog der Abruzzen (IT 1910, P: Ambrosio). Der per Verleih erhältliche Film kombiniert mehrere attraktive Sujets: einen Angehörigen des europäischen Hochadels, einen exotischen Schauplatz und einen sportlichen »Höhenweltrekord«.[25] Die über 20 langen, meist in der Totale gedrehten Aufnahmen vermitteln ein gewisses Zeitgefühl für den langwierigen Anmarsch mit endlosen Trägerkolonnen, bieten jedoch wenig Abwechslung. Erst nach mehr als der Hälfte des Films ist ein Panorama des Gebirgsmassivs zu sehen, welches Ziel der Expedition ist. Die Überquerung einer tief eingeschnittenen Schlucht über eine wackelige Hängebrücke und den Aufstieg durch steile Schneefelder halten lange ruhige Aufnahmen fest. Erst gegen Ende des Films bringt eine Flussüberquerung Dynamik in die Bilder: Von einem schwankenden Boot aus dreht der Operateur voll besetzte Flöße aus Tierhäuten beim Übersetzen. Zum Abschluss reitet Amadeo Herzog der Abruzzen, mit Begleitern grüßend an der Kamera vorbei. Bei der Vorführung sollte ein Filmerklärer dem Publikum die Aufnahmen anhand eines vorbereiteten Textes erläutern.[26]

Expeditionsfilme

Expeditionen waren Anfang der 1910er Jahre ein begehrtes Filmsujet. Im Angebot waren lange Expeditionsfilme, die heute meist verschollen sind, wie Episoden von der Südpolexpedition des Doktor Charcot (FR 1910, P: Eclipse), Rückkehr vom Südpol. Ankunft des Explorateurs Charcot in Rouen (1910, P: Raleigh & Robert), Erinnerungen an die Nordpol-Expeditionen André und Wellmann (1911, P: Messter), Eine Expedition in Deutsch-Ostafrika (FR 1911, P: Eclipse), Eine Expedition in Melanesien (Salomons Inseln) (FR 1911, P: Pathé), Eine Forschungsexpedition durch das nördliche Eismeer nach Grönland (1911, P: Messter), Scotts Südpolarexpedition (FR 1912, P: Gaumont), Reisen und grosse Jagden im Innern Afrikas (FR 1913, P: Pathé), Die Tragödie der Schröder-Strantz-Expedition und schließlich Mit der Kamera im ewigen Eis (1914, P: Express).

Viele dieser Filme gelten als verschollen. Ihre Spuren zeigen, dass das Expeditionswesen mit der Filmbranche eine Allianz einging. Anfang 1911 meldete die

25 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 170, 30. 3. 1910.
26 Der Kinematograph, Nr. 169, 9. 3. 1910.

»LichtBildBühne«, dass »der kinematographische Apparat wie früher der einfache Photographenkasten zur obligaten Ausrüstung jedes Forschungsreisenden«[27] gehöre. Für Filmverleiher und Kinobesitzer boten Expeditionsfilme zwei Vorteile: Sie galten als Aktualitäten, d. h. sie illustrierten Vorgänge, über die in der Presse berichtet wurde. Außerdem handelte es sich um Naturbilder, die für das Publikum kaum erreichbare Weltgegenden zeigten wie Schwarzafrika, Asien, den Himalaja, Arktis und Antarktis. So entsprachen sie einer Neugierde des Publikums. Obendrein waren sie unverfänglich im Hinblick auf die Kritik der Kinoreformer. Martin Dentler ging so weit, die beiden Filme Mit Kapitän Scott nach dem Südpol und Ein Reiseerlebnis Kaiser Wilhelm II. in einem Programm zusammenzufassen, um seinen Kunden dann zu raten: »Wer seinem Publikum etwas besonderes bieten, die Behörde auf seiner Seite haben will, miete diese Films.«[28]

Auffällig ist vor dem Ersten Weltkrieg das starke Übergewicht der Polarexpeditionen gegenüber den Sujets aus Schwarzafrika und Asien. Die Erforschung der Polarregionen hatte seit der Jahrhundertwende einen gehörigen Aufschwung genommen.

Expeditionen in die Polargebiete

Unter den polaren Forschungsreisen waren kinematographisch drei besonders prominent. Die Südpolexpedition Kapitän Scotts, die bereits erwähnte Nordkapexpedition von Schröder-Strantz und Ernest Shackletons Südpolarexpedition. Scotts Reise wurde zwischen März 1912 und Juni 1913 in mindestens vier verschiedenen Versionen angeboten: Mit Kapitän Scott nach dem Südpol (1912, V: Martin Dentler),[29] Die zweite u. letzte Südpolarexpedition des verunglückten Kapitäns Scott (1913, V: Düsseldorfer Film-Manufaktur),[30] Kapitän Scotts Südpol-Expedition (1913, V: Biograph Creutz & Werner)[31] und Letzte Expedition und Todesfahrt des Kapitän Scott (1913, V: Düsseldorfer Film-Manufaktur).[32] Bei letzterem Film handelte es sich um eine Wiederaufführung aus Anlass der »letzten sensationellen Meldungen vom Verschwinden mehrerer Expeditionen in den Eis-Regionen«; die Medienpräsenz anderer Expeditionen ließ das Schicksal Scotts erneut in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses treten. Ludwig Gottschalk jedenfalls tat so, als sei das Verschwinden von Expeditionen in den Eisregionen für die Öffentlichkeit ein Grund, sich erneut an das Schicksal Scotts zu erinnern.

Angesichts dieser Neuauswertung stellt sich ohnehin die Frage nach Überschneidungen beim Ausgangsmaterial. Die »LichtBildBühne« berichtete bereits im Mai 1911 davon, dass die Aufnahmen, die der Operateur Herbert J. Ponting von Scotts Südpolexpedition gemacht hatte, von dem Schiff »Terra Nova« aus dem Winterquartier der Expedition in Viktorialand nach Neuseeland gebracht

27 Allerlei. In: LichtBildBühne, Nr. 7, 18. 2. 1911.
28 Inserat in: LichtBildBühne, Nr. 12, 23. 3. 1912.
29 Vgl. Inserat in: LichtBildBühne, Nr. 12, 23. 3. 1912.
30 Vgl. Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 321, 19. 2. 1913.
31 Vgl. Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 323, 5. 3. 1913.
32 Vgl. Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 336, 4. 6. 1913.

Express-Films-Co. m. b. H., Freiburg-Br.

Filmverleih-Anstalt! Film-Verlag! Film-Fabrikation!

Um das Interesse an der Kinematographie in allen Kreisen des Publikums zu fördern, haben wir uns entschlossen, die Leihpreise für das bedeutende, belehrende und hochinteressante, ca. 600 Meter lange Sujet von der

Besteigung des Himalaja durch Se. Königl. Hoheit den Herzog der Abruzzen Welthöhenrekord 7493 Mtr.

zu ermässigen. Aufträge für spätere Vorführungen erbitten wir jetzt schon.

Der „HIMALAJA-FILM", insbesondere der zweite Teil, enthält die herrlichsten Ansichten aus der „exotischen und höchsten Alpenwelt der Erde" und das Publikum wird für die Vorführung sehr dankbar sein.

U. a. schreibt uns das „Imperial-Theater" in München:

„Der Film brachte uns Leute in das Theater, die dasselbe sonst nur von aussen ansehen!"

Auch bei der dort stattgefundenen Hofvorstellung fand der Film großen Anklang.

Verlangen Sie Muster von unserem vorzüglich ausgearbeiteten Reklame-Material.

Allein – Vertriebsrecht für Deutschland und die Schweiz!

Telegramm-Adresse: „Expressfilms, Freiburgbreisgau. Fernsprecher: No. 2170.

Der Kinematograph, Nr. 210, 4. 1. 1911

worden sei und dass die Firma Gaumont »deren Kopien auf den Markt bringen« werde.[33] Das klingt nach einer Monopolstellung. Die letzten Wege des Kapitäns Scott (FR 1911, P: Gaumont) beschrieb die Fachpresse ausführlich. Auch einzelne Aufnahmen fanden Erwähnung: »Walfische in unmittelbarer Nähe des Expeditionsschiffes zeigt uns der Film; ruhig schwimmen die Tiere durch die langen Wogen des Südpolarmeeres und schleudern mächtige Wasserstrahlen in die Luft. – Auf dem Eise selbst wurden große Scharen von Pinguinen kinematographiert; und voll Staunen beobachtet man die Gelenkigkeit und Schnelligkeit dieser seltsamen Vögel, die sich durch das Balancieren ihrer spitzen Ruderflügel im raschen Laufen und Gleiten, freilich oft vergeblich, aufrecht zu halten trachten. – Da taucht dicht vor uns aus einem Wasserloch eine riesige Robbe auf, plump und schwer, schleudert sich unbeholfen mit dem halben Oberkörper auf das Eis und beginnt nun, durch ständiges Hin- und Herwiegen des Leibes mit ihren mächtigen Stoßzähnen tiefe Rinnen in das Eis zu pflügen. Hierdurch gewinnt sie auf der glatten Fläche Halt zum weiteren Herausschieben ihres ungefügen Leibes.«[34]

Der Artikel gab auch eine Chronologie der Expedition Scotts wieder, aus der die Schwierigkeiten und die Gründe für das letztendliche Scheitern des Unternehmens hervortraten: »Der Film zeigt uns in seinem letzten Teil, wie die For-

33 Films vom Südpol. In: LichtBildBühne, Nr. 21, S. 6, 27. 5. 1911.
34 Wolter 1913, S. 47.

Der Kinematograph, Nr. 321, 19. 2. 1913

scher unter großen Mühen die schweren Schlitten selbst ziehen: also hatten sie, als diese Aufnahme gemacht wurde, keine Ponys und keine Hunde mehr. Hieraus folgt, daß diese Aufnahme zwischen dem 14. Dezember 1911 und dem 3. Januar 1912 hergestellt sein muß, und zwar in unmittelbarer Nähe des Zirkumpolaren Hochplateaus, ungefähr auf dem 87. Grad südlicher Breite, nur 3° vom Südpol entfernt. Der Umstand, daß Zugtiere fehlten und der Proviant auf ein Mi-

nimum herabgesetzt werden musste, ist Scott und seinen Begleitern verhängnisvoll geworden. Der Film von Gaumont zeigt uns also die Ursache der Katastrophe.«[35] Zum Schluss entpuppt sich der Bericht als schlecht getarnte Firmenwerbung für Gaumont: »Amundsens Südpolar-Film war leider in jeder Hinsicht unbrauchbar. Gaumonts Scott-Film dagegen spricht in seiner technischen Vollendung eine so beredte Sprache, daß kaum ein Wort zu seiner Erklärung zu sagen bleibt.«[36]

Am 12. März 1912 brachte Raleigh & Robert einen weiteren Film über Scotts missglückte Forschungsreise auf den Markt: Mit Kapitän Scott nach dem Südpol, der mit 580 Metern auffallend lang war. Auch dieser Film benutzte Ausgangsmaterial, das Ponting gedreht hatte. Dieser hatte seine Aufnahmen also nicht exklusiv verkauft, sondern an mehrere europäische Filmfirmen vergeben.

Ebenfalls eine bedeutende Rolle in der Geschichte des frühen Expeditionsfilms nimmt die sog. Schröder-Strantz-Expedition 1912/13 nach Spitzbergen ein. Die Forschungsreise startete am 5. August 1912 von Tromsoe aus. Expeditionsleiter Herbert Schröder-Strantz kehrte von seiner ersten Schlittenerkundungsfahrt, zu der er nach einer Woche aufgebrochen war, nicht mehr zurück. Das Expeditionsschiff wurde von Eisbarrieren in der Sorge Bay eingeschlossen und konnte erst nach einem Jahr von internationalen Hilfsexpeditionen befreit werden. Acht der insgesamt fünfzehn Teilnehmer ließen bei dem Unternehmen ihr Leben.

An Bord von Schröder-Strantz' Schiff befand sich der Filmoperateur Bernhard Villinger. 1913 gelangten seine Aufnahmen unter dem Titel Die Tragödie der Schröder-Strantz-Expedition in die deutschen Kinos. Dieser Film wurde von einer Broschüre begleitet, die der an Bord anwesende Marinemaler Christopher Rave als Tagebuch angelegt hatte. Die Broschüre wurde zu Werbezwecken von dem Berliner Verleiher F. J. Gooldsoll vertrieben.[37] Wenige Wochen später folgte ein Film über eine der Expeditionen, die Schröder-Strantz zu Hilfe kommen wollte: Mit der Kamera im ewigen Eis (1913, P: Express). Filmoperateur war der junge Sepp Allgeier, der auf dieser Reise 3000 Meter Negativfilm belichtet haben soll. Mit der Kamera im ewigen Eis zählte zu den »Verkaufsschlagern« von Express-Films.[38]

Kriegsbilder

Die Monopolstellung der italienischen Firma Cines für Aufnahmen vom Kriegsschauplatz in Tripolis (IT 1911) war vermutlich den Geheimhaltungsbedürfnissen der Krieg führenden Parteien im italienisch-türkischen Krieg von 1911 geschuldet. So konnte sie inserieren: »Nur die ›Cines‹ allein hat die Erlaubnis erhalten, Aufnahmen vom Kriegsschauplatz in Tripolis herzustellen.«[39] Sie kündigte in wöchentlichem Abstand insgesamt vier Serien à ca. 150 m Länge an.[40] Jede der

35 Wolter 1913, S. 49.
36 Wolter 1913, S. 48.
37 Vgl. Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 350, 10. 9. 1913.
38 Vgl. Dittrich 1998, S. 108.
39 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 252, 25. 10. 1911.
40 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 252, 25. 10. 1911.

Der Kinematograph, Nr. 37, 11. 9. 1907

Einzelserien bestand aus einer Reihe Sujets, beginnend mit einem »Panorama mit der italienischen Flotte und dem zerstörten türkischen Schiffe ›Derna‹« (angekündigt für den 28. Oktober 1911) und endend mit den »letzten Ereignisse[n] bei Tripolis«[41] (angekündigt – immer noch als »Hochaktuell!« – für den 18. November 1911). Die ausführlichen Sujetlisten in den Inseraten lassen darauf schließen, dass keine aktuellen Kampfhandlungen in den Filmen zu sehen waren. Der Film zeigte z. B. »Die Festung Hamidié nach dem Bombardement der italienischen Flotte«, oder »Die Trümmer der bombardierten Festungswerke«,[42] daneben Truppenbewegungen, Szenen aus der Etappe oder Beutestücke der italienischen Armee.

Damit gingen die Aufnahmen vom Kriegsschauplatz in Tripolis inhaltlich kaum über das hinaus, was fotografische Bilder schon im 19. Jahrhundert von den Kriegsschauplätzen Europas zeigten.

Es zeigte sich, dass die Kommandeure der jeweiligen Frontabschnitte in Tripolis keinerlei Interesse daran hatten, dass das Kampfgeschehen von Filmkameras beobachtet wurde. Hin und wieder wurde zwar in Inseraten suggeriert, dass es Operateuren gelungen sei, während eines Krieges wirkliche Kampfhandlungen zu filmen. So kündigte beispielsweise Raleigh & Robert 1907 den Film Die Schlacht von Casablanca vom 18. Aug. (FR 1907) an und setzte hinzu: »Zum ersten Male eine wirkliche Schlacht kinematographiert.«[43] Da jedoch eine Sujetliste fehlt und keine weiteren Inserate gefunden werden konnten, die Details preisgäben, ist dies eine Behauptung. Erst am 16. Oktober 1907, anlässlich der Veröffentlichung des Films Nach der Niederlage (FR 1907) gab die Firma eine ausführliche Inhaltsangabe, der zu entnehmen ist, dass zumindest im letzteren Film keine Kampfsequenzen verwendet worden sind.[44]

Mit der Kamera in der Schlachtfront

Wesentlich bessere Kenntnisse haben wir von einem verschollenen langen Film über den Zweiten Balkankrieg 1912/13, Mit der Kamera in der Schlachtfront, den die Express-Films am 16. August 1913 erstmals ankündigte. Es wurden »hochinteressante, authentische Aufnahmen vom Kriegsschauplatz« versprochen, denn »unsere Operateure hatten die weitgehendste und einzigste Erlaubnis von S. M. dem König von Griechenland erhalten, um bis in die Schlachtfront vorzugehen.«[45] Eine Woche später hieß es noch reißerischer: »Im Granatfeuer *unter Todesgefahr* aufgenommen: Eine authentische Schlacht, Tote, Verwundete, Verwüstungen etc. etc.«[46]

An dem Film ist seine Länge bemerkenswert. Angekündigt mit »ca. 1400 Meter«, war er schließlich in zwei Versionen von 1160 (»kann vor geladenem Publikum vorgeführt werden«) und 1040 Metern (»Frei auch für Kinder«) zu bekommen. In der Berichterstattung ging es vordringlich um das »Vorrücken der Evzo-

41 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 254, 8. 11. 1911.
42 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 252, 25. 10. 1911.
43 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 38, 18. 9. 1907.
44 Vgl. Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 42, 16. 10. 1907.
45 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 146, 16. 8. 1913.
46 Inserat in: Erste Internationale Film-Zeitung, 23. 8. 1913, S. 137.

Wir verleihen

das ergreifendste aller Dramen, das in seiner **Wirklichkeit** alle gestellten Films in den Schatten stellt:

Mit der Kamera in der Schlachtfront!

3-Akter.

Zum ersten Male seit Bestehen der Kinematographie wurde im Kugelregen und unter Choleragefahr ein ganzer Feldzug mit dem Gipfelpunkt einer

wirklichen Schlacht

aufgenommen.

Dieser Film wird das Tagesgespräch Ihrer Stadt bilden!
Jedermann wird den sensationellsten Film sehen wollen!
Er ist geeignet, Ihren Theatern neue Besucher aus allen Ständen zuzuführen!
Er wird Ihnen die grössten Einnahmen in dieser Saison bringen!
Wenn die Konkurrenz Ihnen nicht zuvorkommen soll, so verlangen Sie sofort Offerte für das Vorführungsrecht unter Angabe des Platzes und Theaters von der

EXPRESS-FILMS Co., G. m. b. H.

Redaktion und Verlag: „Der Tag im Film“

Erste und älteste internationale

tägliche kinematographische Berichterstattung (Gesetzlich geschützt)

Freiburg i. B.

Telephon Nr. 2170 — Telegr.-Adr. Expressfilms Freiburgbreisgau.

Französische Ausgabe: **Express-Journal.** — Englische Ausgabe: **The Day in the Film.**

Grossartiges Reklamematerial!

Der Kinematograph, Nr. 353, 1. 10. 1913

nen (Elitetruppen)«: Die Titel geben den Inhalt der Bilder an: »Signal: Auf zum Sturmangriff! – Sprungweises Vorgehen der Evzonen in Schützen-Linien unter ›Zito‹-(Vorwärts-)Rufen. – Erstürmen einer Anhöhe unter Schrapnellfeuer durch Infanterie. Zuerst Gewehrfeuer – Aufpflanzen der Bajonette – Sturmangriff. – Kavallerie Angriffe. – Absitzen und Feuern der Kavallerie. – Feuerstellung der Artillerie. – Zutragen der Geschosse – Feuernde Artillerie. – Einschlagen der bulgarischen Geschosse (Schrapnells und Granaten). – Man beachte die in der Luft explodierenden Schrapnells, und die in den Boden einschlagenden Granaten. – Einschlagen bulgarischer Granaten in eine griechische Batterie, welche dadurch zur Änderung der Stellung gezwungen wird. – Eintreffen der ersten Verwundeten aus der Schlachtlinie bei der Ambulanz.«[47]

Einige Details werden durch eine ungewöhnliche Quelle bestätigt: Robert Schwobthaler, der Mitbegründer der Firma Raleigh & Robert, veröffentlichte in »Der Kinematograph« eine mehrseitige Darstellung »Mit der Kino-Kamera in der Schlachtfront«,[48] die im Ton – zunächst – der Reiseplauderei einen Eindruck von den Bedingungen und Entbehrungen vermittelt, unter denen der Film entstanden ist. Schwobthaler war einer Einladung des griechischen Königs ins Kriegsgebiet gefolgt und filmte die militärischen Aktionen: »Ich dringe in die rechte Hügelkette, ein Regiment Infanterie ist zum Vordringen bereit. Der 75jährige Priester, der dasselbe seit 10 Monaten im Felde begleitet, hält den Soldaten ein Heiligenbild vor, welches dieselben mit grosser Ehrfurcht küssen. Es ist das Gebet vor der Schlacht.«[49] Dann bricht die Schlacht los: »Einige Minuten später tönt das Trompetensignal zum Angriff, und kaum auf dem nächsten Hügel angelangt, sehen wir da und dort in der Schützenlinie Gestalten hinsinken. In der Luft die verderbenbringenden kleinen weissen Wölkchen der Schrapnellgeschosse, auf dem Erdboden die mit dumpfen Getöse einschlagenden Granaten.«[50]

Wichtiger als die pure Beschreibung der Geschehnisse waren wohl die reflektiven Momente in Schwobthalers Bericht, der seine Leser auf die medialen Bedingungen seiner Dreharbeiten aufmerksam machte: »Die Granaten schlugen so unvermittelt ein, dass es nicht möglich war, sich mit der Kamera darauf einzurichten, denn man weiss nie, wann und wo die Granate einschlägt. Man hört nur das Zischen, und wenn die Granate einmal eingeschlagen hat, ist es zu spät, den Apparat zu richten.«[51]

Die Authentizität der Bilder, so suggeriert Schwobthalers Bericht, war nur möglich, weil der Operateur sich in Lebensgefahr als Zivilist unter die Kombattanten gemischt hatte. Doch war er im Besitz der notwendigen Papiere und Passierscheine und reiste mit Unterstützung der griechischen Militärstellen. Er war also kein neutraler Beobachter.

47 Doppelseitiges Inserat in: Erste Internationale Film-Zeitung, 13. 9. 1913, S. 130 f.

48 Schwobthaler 1913.

49 Schwobthaler 1913. Diese Szene muss Schwobthaler auch gefilmt haben, denn vor dem »Vorrücken der Evzonen (Elitetruppen)« lautet ein Titel: »Ein 75jähriger Priester, welcher die Soldaten schon seit 10 Monaten im Feld begleitet, läßt die Soldaten nach einem Gebrauch der Orthodoxen Kirche, vor der Schlacht ein Heiligenbild küssen.« Vgl. Inserat in: Erste Internationale Film-Zeitung, 13. 9. 1913, S. 130 f.

50 Schwobthaler 1913. Auch dieses Detail taucht in der Titelliste im Inserat vom 13. 9. 1913 auf.

51 Schwobthaler 1913.

In der Auswertung wurde der Film als eine kinematographische Sensation gepriesen: »Dieser Film wird das Tagesgespräch Ihrer Stadt bieten! Jedermann wird den sensationellsten Film sehen wollen! Er ist geeignet, Ihren Theatern neue Besucher aus allen Ständen zuzuführen! Er wird Ihnen die grössten Einnahmen in dieser Saison bringen!«[52] Der Film wurde zu einem Marketing-Vehikel, mit dem Express-Films ihren Vertrieb vom Verkauf auf den Verleih umstellte und versuchte, den Filmzwischenhandel auszuschließen.[53] Die Belieferung erfolgte direkt vom Filmfabrikanten, der »den Film selbst aufgenommen« hatte, zum Theaterdirektor, »ohne dass Sie den Nutzen eines Mittelmannes zu zahlen haben«.[54]

Eine weitere Strategie bestand darin, den Film zu einem Anti-Kriegsdokument zu stilisieren:

> »*Millionen* von Menschen werden ausrufen: *Nieder mit den Waffen*, wenn Sie unseren *Monopol-Film* Mit der Kamera in der Schlachtfront gesehen haben. Sie werden die *Greuel* eines modernen Krieges mit *aller Wirklichkeit* im lebenden Bilde sehen, wie *das verwüstete, leblose Land Mazedonien, die verhungernden griechischen und türkischen Flüchtlinge, die kriegsgefangenen Bulgaren, die verheerenden blutigen Kämpfe, Bajonett-Angriffe, Einschlagen von Schrapnells und Granaten, Tote und Verwundete in der Feuerlinie, Eintreffen der Verwundeten in der Ambulanz und hierauf ergreifende Bilder der Tätigkeit des ›Roten Kreuzes‹, die mannigfachen schrecklichen Verwundungen von Hunderten armer Soldaten.*«[55]

Solche Bestrebungen wurden auch redaktionell unterstützt. Ein anonymer Autor veröffentlichte in der »LichtBildBühne« einen Artikel über »Die Abenteuer eines Operateurs in der griechischen Armee«, der sich zwar überwiegend auf Schwobthalers bereits zitierten Erlebnisbericht stützte, dabei aber überraschende neue Intentionen unterstellte: »Mister Robert ließ sich bei der Aufnahme seiner Bilder besonders von der Idee leiten, in seinen Films ein wirkungsvolles Material gegen den Krieg zu sammeln. Er selbst gibt an, daß er sein Ziel in wahrhaft vollendeter Weise erreicht habe und sagt: ›Wenn diese Bilder nicht imstande sind, Jeden, der sie sieht, zu einem geschworenen Feinde des Krieges zu machen, dann wird überhaupt nichts mehr imstande sein, dieses Ziel zu erreichen.‹«[56] Mit der Kamera in der Schlachtfront sei »das beste Erziehungsmittel zum Frieden«, so hieß es abschließend.

Die Vermarktungsstrategien für den Film lavierten auf verschiedenen Ebenen. Ab Ende Dezember 1913 wurde auch darauf hingewiesen, dass der Kaiser den Film gesehen und »mit grösstem Beifall aufgenommen«[57] habe, ein Umstand, der wenig später in einen griffigen Slogan umgemünzt wurde: »Mit der Kamera in der Schlachtfront hat seinen *Siegeszug* vom kleinsten Theater bis hin zu *S. M. Kaiser Wilhelm II.* angetreten.«[58]

52 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 354, 8. 10. 1913, bis zum 29. 10. 1913 wöchentlich wiederholt.
53 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 359, 12. 11. 1913, am 19. 11. 1913 wiederholt.
54 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 359, 12. 11. 1913, am 19. 11. 1913 wiederholt.
55 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 361, 26. 11. 1913 (Hervorhebungen im Original).
56 Der Film als Agitator gegen den Krieg: Die Abenteuer eines Operateurs in der griechischen Armee. In: LichtBildBühne, Nr. 46, 6. 12. 1913.
57 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 366, 21. 12. 1913.
58 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 367, 7. 1. 1914.

Die amerikanische Premiere des Films im New Yorker Weber's Kino-Theater, die Ende Januar 1914 stattgefunden haben muss, wurde zum Anlass genommen, ab März 1914 erneut mit ganzseitigen Inseraten auf Mit der Kamera in der Schlachtfront aufmerksam zu machen, diesmal mit dem Slogan: »Ein Riesen-Erfolg in der neuen Welt!« Der Erfolg beim Kinopublikum »aus dem Lande des Fortschritts und der Intelligenz« sollte die Kinobesitzer von dem »ungeheuren Aufsehen« überzeugen, das der Film »auch in Europa« erregen werde.[59] Die Annonce wurde bis zum 20. Mai 1914 fast wöchentlich im »Kinematograph« ganzseitig abgedruckt. Zu diesem Zeitpunkt war er in Deutschland zumindest schon über ein halbes Jahr auf dem Markt, also im eigentlichen Sinne keine Aktualität mehr. Vielleicht ist das der Grund, warum Express-Films auch gelegentlich andere Suggestionen in ihre Werbung einfließen ließ: Schon zu Beginn des Jahres hatte die Firma auf die »niedergehende Konjunktur in der Filmbranche«[60] und auf eine Übersättigung »des Publikums mit Dramen«[61] hingewiesen und Mit der Kamera in der Schlachtfront als Gewinn bringendes Antidot empfohlen. Im Sommer 1914 sollte der Film »zum Beleben der toten Saison«[62] beitragen. Aber auch zur allgemeinen Hebung des Ansehens eines Kinos sollte der Film geeignet erscheinen: »Wenn Sie Ihrem Theater das Gepräge eines *Belehrenden Institutes* geben wollen, so müssen Sie dem Publikum unbedingt den Film Mit der Kamera in der Schlachtfront darbieten.«[63]

Der Ausbruch des Weltkrieges stellte die Auswertung des Films auf eine neue Basis:

> »*KRIEG! KRIEG!* Der Moment ist da, in welchem Sie mit unserem Film Mit der Kamera in der Schlachtfront […] einen nie dagewesenen Erfolg erzielen können. […] Jetzt, da die politische Krise ihren Höhepunkt erreicht hat und die ganze Welt nur vom *KRIEG* spricht, sind unsere einzig authentischen Aufnahmen eines modernen Krieges mit allen *Schrecken, Greueln* und *Verwüstungen* für jedermann von höchster Bedeutung und grösster Wichtigkeit geworden.«[64]

Jedoch wurden die Inserate seltener, auch wurden sie kleiner, ihr sprachlicher Duktus verhaltener: »Der grosse Generalstab hat gegen die Vorführung d. Kriegsfilms Mit der Kamera in der Schlachtfront […] nichts einzuwenden.«[65] Hatte es eine Kontroverse darüber gegeben, ob Mit der Kamera in der Schlachtfront ein dem ›Ernst der Lage‹ angemessener Film sei? Unmittelbar nach Kriegsausbruch waren Kinos als Orte der Unterhaltung verpönt; sie wurden für kurze Zeit geschlossen.[66] Mit dem Film über den zweiten Balkankrieg versprach die Express-Films »Trotz schwerer Zeit große Einnahmen!«[67] Das blieb nach wie vor die

59 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 375, 4. 3. 1914, bis Nr. 386, 20. 5. 1914, fast wöchentlich wiederholt.
60 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 370, 28. 1. 1914.
61 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 373, 28. 2. 1914.
62 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 390, 17. 6. 1914.
63 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 371, 4. 2. 1914.
64 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 397, 5. 8. 1914.
65 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 402, 9. 9. 1914.
66 Vgl. Kap. 8.
67 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 402, 9. 9. 1914.

Der Kinematograph, Nr. 390, 17. 6. 1914

Hauptsache, die von der Produktionsfirma auch entsprechend herausgestrichen wurde. Mehrmals zitierte sie in ganzseitigen Annoncen und Kommentaren den Besitzer des Flensburger Metropol-Theaters, der dem Film einen überwältigenden Erfolg attestierte, wie er ihn in den sieben Jahren seiner Geschäftstätigkeit nur erst dreimal erlebt habe: »Mein Theater war täglich ausverkauft und musste ich wiederholt schliessen.«[68]

Mit den ersten Weltkriegsbildern machte Mit der Kamera in der Schlachtfront in den Kinos anderen Titeln Platz: Die Weltkinematograph brachte Anfang September das Bild Deutsche Soldaten im Felde (1914), der bei einer Länge von 85 Metern mit einem Verkaufspreis von 50 Mark (Mit der Kamera in der Schlachtfront wurde nur verliehen) als ausgesprochenes Schnäppchen gelten durfte. Die Express-Films wartete im September mit einem weiteren Langfilm auf, der einen höheren Aktualitätswert zu haben schien: Die siegreichen Heere Deutschlands und Oesterreichs und die Heere unserer Feinde (1914).

Alle zuletzt angesprochenen Filme gelten heute als verschollen. Sie ästhetisch zu bewerten ist unmöglich. Aus der Art der Werbung, vor allem aus den Auflistungen der Einzelsujets ist jedoch zu schließen, dass keiner dieser Filme eine geschlossene narrative Struktur aufwies, sondern vielmehr einzelne Ansichten aneinander reihte, die mit Zwischentiteln oder durch Rezitatorenkommentare verständlich gemacht wurden. Es ist davon auszugehen, dass sie in ihrem Darstellungsstil noch immer der »Ästhetik der Ansicht«[69] verhaftet waren und kein argumentatives Gefüge aufwiesen. Davon unbeschadet – und trotz ihres vornehmlich deskriptiven Charakters – sollten sie natürlich ihre Parteilichkeit nicht verleugnen, wenngleich Express-Films für Die siegreichen Heere ganz offensichtlich auch auf Filmmaterial aus Feindstaaten zurückgreifen musste.

68 Inserat in: Der Kinematograph, Nr. 397, 5. 8. 1914; verbatim in: Der Kinematograph, Nr. 403, 16. 9. 1914. Es zeigt sich an dieser Stelle, dass in der Fachpresse der Zeit eine strikte Trennung von redaktionellem Teil und Annoncenwerbung keineswegs erfolgt ist.

69 Vgl. Gunning 1995, S. 111–121.

8

Front- und Heimatbilder im Ersten Weltkrieg (1914–1918)

8.1

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Filmpolitische und -wirtschaftliche Veränderungen

Der Beginn des Ersten Weltkrieges am 1. August 1914 traf die deutsche Filmindustrie weitgehend unvorbereitet. Zur Mobilmachung verhielt sich die Fachpresse in ihren ersten Kriegsausgaben zurückhaltend.[1] Von einer kriegsbegeisterten Aufbruchstimmung, wie sie in Teilen der Jugend und der Mittel- und Oberschichten Ende Juli und in den ersten Augusttagen herrschte, war zunächst wenig zu spüren. Stattdessen überwogen im kinematographischen Gewerbe die Sorgen um die Zukunft. Bereits am 1. August 1914 schreibt die »LichtBildBühne«, dass auf Grund der aktuellen politischen Situation »die Berliner Theater eine weit über das sonst schon erschreckende sommerliche Maß hinausgehende Leere« zeigten. »Die Kinotheater verlieren jetzt noch den letzten Rest Publikum, das nicht nur infolge der zu erwartenden Geldknappheit die gewohnte Filmstätte meiden muss, sondern für den Film selbst einfach absolut kein Interesse mehr hat, da das Kriegsthema selbst das ganze Interesse absorbiert […]. Wenn alles zu den Waffen gerufen wird, dann lichten sich auch die Reihen des Kino-Personals […]. Außerdem sind auch schon am Freitagnachmittag in unserer Redaktion Meldungen von Theaterbesitzern, speziell aus Garnisons- und Grenzstädten, eingelaufen, die uns die Schließung vieler solcher Kinotheater melden, deren Besucher sich hauptsächlich aus Militär-Angehörigen rekrutierten.«[2]

In Teilen der Filmwirtschaft verkehrte sich die Stimmung nach den ersten Siegen im Westen in patriotischen Enthusiasmus.[3] Darauf verweisen nicht nur die Kriegsfreiwilligen, die aus der Branche kamen. Unter dem Eindruck des ›Augusterlebnisses‹[4] schlossen sich viele Kinobetreiber im Deutschen Filmbund zusammen und verpflichteten sich, alle französischen und englischen Filme von den Spielplänen zu streichen.[5] In der publizistischen Öffentlichkeit fand dieser Verzicht eine positive Resonanz.[6] In der Branche selbst waren die Ansichten geteilt: Der Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und

1 Mellini, 5. 8. 1914.
2 Kino-Krisis und Kino-Varieté. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 48, 1. 8. 1914.
3 Jahrbuch der Filmindustrie 1. Jg., 1922/23, S. 20.
4 Ausführlich: Kruse 1991, S. 78 ff.
5 Aus dem Kampfe gegen französische Films. In: Projektion, 8. Jg., Nr. 32/33, 20. 8. 1914.
6 Vgl. u. a.: K. St.: Ausländische Films. In: Der Türmer, 17. Jg., H. 4/1914, S. 296.

Deutscher Marine-Kameramann in Zeebrugge

verwandter Branchen e. V. stritt im Oktober 1914 auf einem Treffen ohne Ergebnis, ob die vor August eingekauften Filme aus England und Frankreich weiterhin aufgeführt werden sollten oder nicht.[7]

Die Diskussionen über die Aufführung ausländischer Filme in den kriegführenden Staaten waren für die Zukunft des Films von grundsätzlicher Bedeutung. Bis zum Ausbruch des Krieges war der Film ein internationales Medium, für dessen Import alle Staaten die jeweils üblichen Zölle erhoben. Abgesehen von Zensurbestimmungen in verschiedenen Ländern unterlag der deutsche Filmhandel bis 1914 keinen Einschränkungen. Unter diesen Umständen hatte sich ein international florierendes Filmgeschäft entwickelt. Überlegungen, dies zu verändern, blieben bis Kriegsbeginn folgenlos. Mit der Abschottung der Grenzen und den Einschränkungen im internationalen Verkehr brach der internationale Filmaustausch jedoch für die Dauer von etwa zehn Jahren zusammen.

Am 2. September 1914 erhielt die Eiko-Film als erstes deutsches Filmunternehmen die Erlaubnis, Kriegsaufnahmen zu drehen.[8] Doch beschlagnahmte das Berliner Polizeipräsidium am 12. September 1914 aus Angst vor Spionage[9] alle bereits gedrehten Kriegsfilme. In anderen Landesteilen geschah dies noch früher. Zehn Tage zuvor meldete »Der Kinematograph«: »Die kriegerischen Ereignisse bei Mülhausen hatten den Inhaber des Freiburger Weltkinemas veranlasst […], Kriegsaufnahmen für kinematographische Zwecke zu bewerkstelligen. Hierbei betroffen, wurden den waghalsigen Operateuren die Apparate und die schon hergestellten Films konfisziert und ihnen bei Androhung sofortiger Exekution die Ausübung gleicher Tätigkeit untersagt.«[10]

Rechtliche Basis für den in der Kriegszeit herrschenden Entscheidungswirrwarr bezüglich Filmvorführungen war die Kaiserliche Verordnung vom 31. Juli 1914. Sie versetzte das Reichsgebiet bis auf Bayern in den Kriegszustand. Mit dem Mobilmachungserlass trat der Belagerungszustand mit Regelungen zur Pressezensur und zum Geheimnisverrat in Kraft. Nach Auffassung des preußischen Innenministers Friedrich von Loebell hatte Deutschland »den Charakter einer Militärdiktatur« angenommen.[11] Die 24 Militärbefehlshaber der Armeekorpsbereiche sowie die 33 Gouverneure und die Festungskommandanten übernahmen die vollziehende Gewalt innerhalb der ihnen zugewiesenen Territorien. Die nur dem Kaiser unterstellten kommandierenden Generäle und Offiziere besaßen weit reichende Vollmachten im gesamten Bereich der öffentlichen Sicherheit. Sie waren darüber hinaus auch die Herren über das Versammlungs-, Vereins- und Presserecht, eingeschlossen die Presse-, Theater- und Filmzensur. Da Wilhelm II. seine Koordinierungsfunktion bis zum Kriegsende nicht wahrnahm, resultierte daraus eine ›Partikularisierung‹ der rechtlichen Verhältnisse des Kriegszustands. So fehlten weiterhin allgemeine Zensurrichtlinien für Filmvorführungen, weshalb in Deutschland kein einheitlicher Filmmarkt entstehen konnte.

Die auf Schriftmedien beschränkte Öffentlichkeitsarbeit des Reichs und führen-

7 Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen e. V. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 74, 31. 10. 1914.
8 Aus der Praxis. In: Der Kinematograph, Nr. 401, 2. 9. 1914.
9 Nicolai 1920, S. 31.
10 Aus der Praxis. In: Der Kinematograph, Nr. 401, 2. 9. 1914.
11 BA, R 1501/12217/ Bl. 413.

der Militärs hatte zunächst keine Pläne für die Produktion kinematographischer Berichte von den Fronten. Der Obersten Heeresleitung (OHL) wie auch dem überwiegenden Teil der bürgerlichen Öffentlichkeit galt die Presse als das entscheidende Medium der Kriegsberichterstattung und der späteren Propagandabemühungen. Zentrale Aufgabe der Zensurabteilung beim stellvertretenden Generalstab war die Kontrolle schriftlicher Berichte,[12] während dem Film nur eine randständige Rolle zugewiesen war. Im Verlauf des Kriegs gewann der Film als publizistisches Medium an Bedeutung für die deutsche Inlands- und Auslandspropaganda, ohne dass die führende Stellung der Presse in Frage gestellt war.

In den ersten Augusttagen verboten die militärischen und die polizeilichen Zensurstellen für die Dauer des Kriegs Filme, die zuvor bereits freigegeben worden waren. Zugleich unterlag auch die aktuelle Filmproduktion erheblichen Beschränkungen. So war es in Dresden zwischen dem 3. August und Mitte September 1914 verboten, Bilder von ausziehenden Truppen zu drehen, in Hamburg[13] und Berlin[14] war das Fotografieren auf Plätzen und Straßen während des Krieges nur noch mit polizeilicher Erlaubnis gestattet. In der Reichshauptstadt untersagten die zuständigen Stellen in den Kinos alle Kriegserläuterungen, d. h. die dort tätigen Filmerklärer durften ›Kriegsbilder‹ nicht kommentieren.[15] Die Münchener Kinos mussten ab dem Mobilmachungstag für zehn Tage schließen.[16] In Straßburg blieben ab dem 1. August alle Kinos für fast zwei Monate geschlossen. Auch hier galt ein Fotografierverbot.[17]

Parallel zur militärischen Zensur arbeiteten die bereits bestehenden Landes- und städtischen Lichtspielzensurstellen auf der Grundlage von Anordnungen der Militärbefehlshaber und im Auftrag der stellvertretenden Generalkommandos weiter. Auch jene Länder, die bisher auf eine spezielle Filmzensur verzichtet hatten, mussten diese infolge des Belagerungszustandes einführen. Die Oberverwaltungsgerichte konnten als Entscheidungsinstanz in Rechtsstreitigkeiten zwischen Zensurbehörde und Filmproduzent weiterhin angerufen werden. Die Hoffnung auf ein rasches Kriegsende, die fraglose Autorität der Militärs und die Politik des Burgfriedens führten jedoch in den ersten Kriegsmonaten praktisch zum Verzicht der Filmproduzenten auf diese Möglichkeit.[18]

Die Zensur von Texten, Bildern und Filmen über das Kriegsgeschehen übte die Abteilung III B des stellvertretenden Generalkommandos in Berlin aus. Eine Ausnahme bildeten »reine« Marinefilme, über die die Pressestelle des Admiralstabes entschied.[19] Die Verfügungen und Richtlinien des stellvertretenden Generalstabes behandelten militärische Filmaufnahmen stets als Teil der Bild- und Pressezensur.[20] Die regionalen Militärbefehlshaber waren an diese Zensurentscheidungen nicht gebunden. Die Folgen dieser Regelung wurden bereits mit dem Erscheinen

12 Cron 1923, S. 15.
13 Hamburg, Dresden. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 62, 19. 9. 1914.
14 Photographieren auf der Straße in Berlin. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 56, 29. 8. 1914.
15 Keine Kriegserläuterungen in Berliner Kinos. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 68, 10. 10. 1914.
16 Kriegszustand und Theaterpraxis. In LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 54, 22. 8. 1914.
17 Straßburger Kinos und der Kriegszustand. In: LichtBildBühne, Jg. 7, Nr. 68, 10. 10. 1914.
18 Treitel, 6. 6. 1917.
19 BA, MA RM 3/9875 Bl. 64.
20 BA, MA RM 3/10297 Bl. 189 ff., 264 ff.

der ersten Kriegsaufnahmen im Oktober 1914 deutlich. Aus Angst vor Spionage verboten die militärischen Zensurstellen der stellvertretenden Armeekommandos in Hannover, Halle und Bremerhaven die Aufführung der vom stellvertretenden Generalstab bereits freigegebenen Filme.[21]

In den ersten Kriegsmonaten beklagte die Branchenpresse ständig den Mangel an aktuellen Kriegsaufnahmen.[22] Grund dafür war die geringe Anzahl der für Frontaufnahmen zugelassenen Operateure sowie die Aufnahmebedingungen an der Front. Die schlechten Lichtverhältnisse in den Gräben, das relativ unempfindliche Filmmaterial und die schweren Kameras ließen Dreharbeiten in den vorderen Linien kaum zu. Erschwerend trat die Zensur hinzu: Aus Angst vor Spionage durften Bilder vom Frontgeschehen in illustrierten Zeitschriften und in Filmen »zum größten Teil« nicht gezeigt werden.[23] Auch das Massensterben durfte nicht wiedergegeben und verbreitet werden. Es wurden lediglich *einzelne* Kriegsgräber gezeigt. Verwundete sollten nur mit Verbänden und auf dem Wege der Genesung zu sehen sein. Außerdem war es nicht gestattet, moderne Waffen wie etwa bestimmte Schiffstypen, größere Kanonen, Flugzeuge, Vermessungsgeräte und dergleichen mehr aufzunehmen.[24] Generell war den Operateuren das Betreten von Kriegshäfen verboten. In den ersten Kriegsjahren verweigerten führende Militärs wie Großadmiral Alfred von Tirpitz den Operateuren, sie zu drehen, weil sie »derartigen Aufnahmen prinzipiell abgeneigt« waren.[25] Die genannten Einschränkungen verhinderten authentische Aufnahmen von den Fronten, an denen das heimatliche Publikum besonders interessiert war.

21 Zensur-Schwierigkeiten der Films von den Kriegsschauplätzen. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 70, 17. 10. 1914.

22 Der Mangel an Aktualitäten. Der Kinematograph, Nr. 400, 26. 8. 1914; Die schwere Lage. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 60, 12. 9. 1914; Der Krieg und der zeitgemäße Film. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 68, 10. 10. 1914; Das Ende der Kriegs-Aufnahmen. In: LichtBildBühne, 8. Jg., Nr. 12, 20. 3. 1915; Die Hemmnisse bei den Kriegsaufnahmen. In: LichtBildBühne, 8. Jg., Nr. 14, 31. 3. 1915; Kriegsaufnahmen und kein Ende! In: Projektion, 9. Jg., Nr. 13, 27. 3. 1915.

23 Kriegsabenteuer eines Kino-Operateurs. In: Der Kinematograph, Nr. 437, 12. 5. 1915.

24 BA-MA RM 5/3798 Bl. 50 ff.

25 BA-MA RM 3/9875 Bl. 111 f., 122 ff.

8.2

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Diskussionen zur Ausrichtung des deutschen Filmmarkts zu Kriegsbeginn

Die Struktur des Kinoangebots war 1914 selbst in Berlin weiterhin von Nummernprogrammen bestimmt, wie die erste Reaktion des »Kinematograph« auf den Ausbruch des Krieges zeigt: »Die allgemeine Unruhe, die sich des Publikums aus der Ungewissheit kommender Ereignisse heraus bemächtigt hat, fand einstweilen ihren Niederschlag in einem stark erhöhten Kinobesuch. Wenigstens in Berlin. […] Der bunte Bilderwechsel auf der Leinwand, der Uebergang von Ernstem zu Heiterem, von Belehrendem zu Unterhaltendem, von Landschaftsbildern zu Militärszenen kommt der Stimmung der menschlichen Psyche entgegen, wie kaum irgend eine andere Darbietung. In diesen unruhevollen Tagen, wo eine sensationelle Nachricht die andere jagt […], sind die scheinbar wahllos und zufällig aufeinanderfolgenden Flimmerbilder ein rechtes Abbild der menschlichen Stimmungen.«[26] Unter diesen Voraussetzungen ist also davon auszugehen, dass 1914 erheblicher Bedarf an nicht-fiktionalen Kurzfilmen bestand.

Ratschläge zur Aktualisierung vorhandener Filmaufnahmen

Zunächst herrschte Optimismus vor. »Der Kinematograph« gab den Kinobetreibern Ratschläge, wie aus der Kriegssituation geschäftlicher Erfolg zu ziehen sei: »Das Kinogeschäft kann in diesen kritischen Tagen dadurch gesichert und erhalten werden, dass der Geschäftsführer den Wünschen und der Stimmung der Besucher Rechnung trägt. Dazu gehören Bilder aus den kriegsführenden Ländern, Illustrationen zu der Mobilisierung, Ansichten der strategischen Punkte, vor denen eine Entscheidung zu erwarten ist. Älteres Filmmaterial, das solche Bilder zeigt, kann, neu kopiert, gute Verwertung erfahren und wird dankbare Zuschauer finden. Zwischen den Bildern angezeigte allerneueste Depeschen bilden stets eine willkommene Ergänzung.«[27]

Der empfohlene Medienverbund mit den Tageszeitungen sollte die Diskrepanz zwischen der rapide sich wandelnden aktuellen Lage und dem Reprisenprogramm aus veralteten Aktualitäten und ›Naturbildern‹ »aus den kriegsführenden Ländern« auflösen. Eine Anleitung zur Herstellung von Schrifttexten auf Glasdias, mit denen der Wortlaut aktueller Nachrichtendepeschen projiziert werden konnte, war zur Förderung der Aktualität in den Kinos gedacht. Für den »Kinematograph« als führendes Branchenblatt war der Kriegsbeginn also besorgniserregend und zugleich eine ungeahnte Chance, die Geschäftsfelder der Filmbranche auszudehnen.

26 Krieg und Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5. 8. 1914.
27 Krieg und Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5. 8. 1914.

Dies waren keine spontanen Überlegungen angesichts eines Kriegs, der trotz vieler Anzeichen für die meisten Leser überraschend ausbrach, sondern Ausfluss einer wohlüberlegten Strategie. Eine Woche später riet Leitartikler Josef Aubinger seiner Klientel in einer merkwürdigen Metapher, »im Winter kriegerischen Missvergnügens« wie eine Biene das zu ernten, was »im Frieden aufgestapelt und vorbereitet« worden sei. Da das Publikum in »aufgeregten Zeiten […] in der Hauptsache Aktualitäten sehen« wolle, riet er den Fabrikanten, aus bereits vorhandenem Material neu kompilierte Filme in die Kinos zu bringen. Auch die Themen solcher Kompilationen hatte Aubinger bereits zur Hand: »Das Sanitätswesen im Kriege. Die Automobiltechnik der Armee. Militärluftschiffahrt und Flugwesen. Der Kriegshund. Die technischen Truppen im Feldzuge. Verpflegung unserer Krieger. Vorpostendienst und Aufklärungswesen. Reiterleistungen der deutschen, österreichischen und italienischen Armee usw. usw.«[28]

Aubingers Überlegungen waren nicht allein von geschäftlichen Aussichten, sondern auch vom Gedanken geleitet, dass ein dem Kriegsgeschehen angepasstes, auf vordergründige Unterhaltung weitgehend verzichtendes Programm positive Folgen für den Ruf der Branche in den gebildeten Schichten der Bevölkerung haben könnte. Deshalb regte er auch an, dass die Filme regelmäßig von Vorträgen begleitet werden sollten, denn »ein Bild kann noch so anschaulich sein, das begleitende Wort macht es noch anschaulicher, zumal den minder gebildeten Schichten der Bevölkerung bei ihrer Ungeübtheit im Sehen des bewegten Bildes vieles entgeht, worauf der Vortragende sie ausdrücklich aufmerksam machen kann.«[29]

Nationale Ausrichtung des Filmmarkts

Doch waren es nicht allein wirtschaftliche Erwägungen, die Aubinger seinen Lesern präsentierte. In Richtung der Fabrikanten und Verleiher formulierte er auch genuin filmpolitische Forderungen. Als ginge es um die Vorwegnahme des kurze Zeit später ausgerufenen ›Burgfriedens‹, der alle Partikularinteressen hinter das ›nationale Gemeinwohl‹ zurücktreten lassen sollte, forderte Aubinger: »Zu diesem Zwecke müssten sich die Herrn Fabrikanten endlich einmal abgewöhnen, bei jeder Filmkleinigkeit, die aufgenommen wird, mit dem sofortigen Verdienst zu rechnen. […] Namentlich müssten Monopolstellungen und Bestrebungen einzelner Firmen in solchen Zeiten vollkommen ausgeschlossen sein.«[30]

Das Monopolfilmsystem war zu Beginn der 1910er Jahre in Deutschland eingeführt worden und hatte die Ausweitung der Kontrolle der Filmproduzenten über ihre Produkte zum Ziel. Dadurch wurden vor allem Filmtitel verknappt, die großes Potential an den Kinokassen versprachen, da sie nur noch von den denjenigen Kinos ausgewertet werden konnten, die sich mit Monopolverträgen an die Verleiher gebunden hatten. Denn Abspieler beliebter Monopolfilme konnten so größere Publikumszahlen erreichen als Abspieler mit weniger populären Programmen.[31]

28 Aubinger, 12. 8. 1914.
29 Aubinger, 12. 8. 1914.
30 Aubinger, 12. 8. 1914.
31 Vgl. Müller 1994, S. 126–157.

Aubingers Forderung nach Aufhebung der Monopole zielte damit auf höhere Verbreitungschancen für alle Filme und sollte wohl vor allem die Betreiber kleinerer Kinematographentheater stützen.

Diese waren besonders gefährdet, wenn männliche Angestellte oder der Inhaber selbst zum Militär eingezogen wurden. In der dritten Kriegswoche forderte »Der Kinematograph« emphatisch: »Schliesst die Kinos nicht!« und hob auf ein Zusammenrücken der beteiligten Branchen ab: »Wenn auch der Filmmarkt durch das plötzliche Verschwinden einer Anzahl ausländischer Firmen eine momentane Schwächung erfahren hat, das alte Filmmaterial kann […] zum grossen Teil verwertet werden. Es kann und muss […] zu billigen Mietpreisen angeboten werden, damit die Lichtspieltheaterbesitzer ihrerseits in der Lage sind, eine dringend nötige Ermässigung der Eintrittspreise Platz greifen zu lassen.«[32] Damit verband der Leitartikel die Forderung nach einer Abschaffung der Lustbarkeitssteuer, die in den Jahren vor dem Krieg zum filmpolitischen Dauerthema avanciert war.

Die Filme der deutschen Dependancen von Pathé, Gaumont, Eclipse und Eclair beschlagnahmte im September 1914 die Berliner Polizei. Die Geschäfte selbst wurden unter deutsche Zwangsverwaltung gestellt. Das »Verschwinden einer Anzahl ausländischer Firmen«[33] war wohl nicht allein dem ›vaterländischen‹ Enthusiasmus, sondern auch handfesten Interessen geschuldet: Durch das Herausdrängen der englischen und vor allem französischen Ware wurde Kinoreformern der Wind aus den Segeln genommen, die in der Internationalität des Mediums vor dem Krieg eine Gefahr für die deutsche Kultur gesehen hatten. Außerdem schuf der Wegfall von Filmlieferungen aus dem Ausland Raum für eine intensivierte deutsche Eigenproduktion.

Vor allem die Filmverleiher, die mehrheitlich ihre Filmeinkäufe für die Saison 1914/15 bereits getätigt und bezahlt hatten, blieben auf ausländischer Ware sitzen, während den Filmproduzenten bei erhöhten Absatzchancen im Inland durch Gegenmaßnahmen in den Ententeländern ausländische Märkte für ihre Filme verloren gingen. Mühl-Benninghaus weist darauf hin, dass die deutsche Filmindustrie vor dem Krieg 75 % ihrer Auslandseinnahmen in Frankreich, England und Russland erzielt hatte.[34] Die eigentlichen Profiteure des Boykotts waren somit die Kinobetreiber, die in ihren Etablissements das Publikum mit den Waren versorgen konnten, nach denen es verlangte.

Der Krieg wurde als Chance ergriffen, einen nationalen Markt zu schaffen, der von deutschen Firmen dominiert werden sollte. Schon ab dem 10. Juni 1914 erschienen im »Kinematograph« keine Annoncen der Firma Pathé mehr, die zuvor regelmäßig fast jede Woche in ganzseitigen Inseraten für ihre Filme geworben hatte. Natürlich gibt die Frequenz, mit der eine Firma Inserate in der Fachpresse schaltet, nur *einen* Anhaltspunkt über die tatsächlichen Aktivitäten. Die wöchentlich in der Zeitschrift »Das Lichtbild-Theater« abgedruckten Listen der Neuerscheinungen, die nach ›Dramen‹ und ›Belehrendem‹ unterteilt waren, geben sehr genau Auskunft darüber, welche nicht-fiktionalen Filme von welchen Firmen kurz vor dem Krieg auf dem deutschen Markt angeboten wurden: Das Angebot

32 Schliesst die Kinos nicht! Die Aufgaben der deutschen Filmindustrie. In: Der Kinematograph, Nr. 399, 19. 8. 1914.

33 Aus dem Kampf gegen französische Films. In: Projektion, Nr. 32/33, 20. 8. 1914.

34 Mühl-Benninghaus 2004, S. 23.

an fiktionalen Filmen überstieg dasjenige an nicht-fiktionalen Filmen um das Doppelte oder Dreifache, und der Anteil ausländischer Produktionen überstieg die Zahl deutscher Filme um ein Mehrfaches. Die großen Weltfirmen wie Pathé oder Gaumont, manchmal auch andere Hersteller wie die französische Eclipse, Raleigh & Robert oder die italienischen Cines und Ambrosio, brachten wöchentlich jeweils bis zu drei oder vier nicht-fiktionale Filme auf den deutschen Markt, während unter den heimischen Firmen allenfalls die Freiburger Weltkinematograph einen nicht-fiktionalen Film pro Woche herausbrachte. Weitere deutsche Firmen wie Eiko, Messter, Deutsche Bioscop, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, PAGU, Duskes etc. waren eher mit nicht mehr als einem nicht-fiktionalen Film pro Monat vertreten. Die Freiburger Express-Films, die sich wie die Weltkinematograph auf ›Naturbilder‹ spezialisiert hatte, war bereits zur Produktion weniger nicht-fiktionaler Langfilme übergegangen.[35]

Um die Kinobesitzer auf die neue Situation einzustimmen, riet »Der Kinematograph« zu einer Programmgestaltung, die sich stärker als zuvor am nicht-fiktionalen Film orientierte: »Militärische Szenen, Truppenübungen, Ausmärsche, Paraden usw. bieten eine zeitgemässe Programmabwechslung und erhalten bei entsprechender Musikbegleitung das Publikum in begeisterter Stimmung. Ansichten aus den Gebieten der Grenzgefechte, der besetzten Landstriche, ethnographische Szenen aus den bedrohten Gebieten werden der Belehrung und Aufklärung dienen können.«[36] Der Begriff des Aktuellen wurde auch schnell auf die fiktionalen Formen ausgedehnt: »Aktuell sollen aber nicht nur die Wochenberichte und Revuen sein, Aktualität verlangt man vor allen Dingen auch von dem der Unterhaltung gewidmeten Mehrakter, vom Schlager. […] Films mit hervorragend patriotischer Tendenz werden allgemein bevorzugt […].«[37]

Es dauerte gut ein Vierteljahr, bis die deutsche Filmindustrie den Leerlauf der ersten Kriegsmonate überwunden hatte. Ende Oktober 1914 war »Der Kinematograph« so weit, die Schaffung eines »Kriegsbilderfilmarchivs« zu fordern, weil vor allem die »Revuen [d. i. Kriegswochenschauen] höchst wertvolle zeitgeschichtliche Dokumente darstellen, die auch nach Jahrzehnten nicht veraltet sein werden«.[38]

Kino als Erlebnisort der Teilnahme am Krieg

Die Aufgaben des Kinos sah die Branchenpresse nun endgültig nicht mehr in Zerstreuung und preiswerter Unterhaltung. Mit Blick auf weite Bevölkerungskreise wurde jetzt die kulturelle Bedeutung der Sprechbühnen für die Filmtheater reklamiert: »Das Theater hat seine Magie verloren. Wir wollen nicht den Traum, wir wollen Wirklichkeit. Das Kinotheater bringt diese. Hier sind die Bilder aus Belgien, die qualmenden Trümmer zerstörter Dörfer, die Ruinen des Forts Lousin, der fröhliche Zapfenstreich deutscher Musketiere in Brüssel. […] Hier ist die

35 Vgl. Kap. 4.2.
36 Das Programm in Kriegszeiten. In: Der Kinematograph, Nr. 405, 30. 9. 1914.
37 Zeitgemässe Films in den Berliner Theatern. In: Der Kinematograph, Nr. 406, 7. 10. 1914.
38 Der moderne Bilder-Nachrichtendienst: Das Kriegsbilder-Archiv. In: Der Kinematograph, Nr. 409, 28. 10. 1914.

Wahrheit. Das Kinobild zaubert sie in alle Städte Deutschlands: und der einzelne nimmt bei ihrem Anblick teil an den Erfolgen der deutschen Waffen, an den Strapazen der deutschen Männer. Dieses bleibt zu merken: Der Kitzel der Neugierde wird hier nicht befriedigt. Dieser Genuss hat nichts mit Sensation, mit Lüsternheit, mit oberflächlicher Befriedigung zu tun. Es ist die *Teilnahme*, die das Kino gewährt. Es ist ein Glück, das wir erleben; es ist die wirkliche und beteiligte Einfühlung in die Grösse dieser zerstörerischen Geschicke.«[39]

Mit diesen Begriffen wurde das Kino als Erlebnisort überhöht und in einen Raum der bürgerlichen Gefühlskultur umdefiniert. Durch die gleichzeitige Abwertung der Sprechbühne erschien das Kino als bevorzugter Ort der Auseinandersetzung mit der ›Wirklichkeit‹ und ›Wahrheit‹, die hier ›teilnehmend‹ zu erfahren war. Das Kino und seine nicht-fiktionalen Programmteile wurden also nicht primär als Informationsmedium, sondern als Hort patriotischen Gedankenguts und als Stätte nationaler Besinnung begriffen. Das Kino oszillierte in den Augen der Kommentatoren zwischen einem Ort der Begegnung für die Zivilbevölkerung, die um Verwandte und Freunde im Felde bangte, und einem Nachrichtenmedium, das »eine ungemein wirkungsvolle Ergänzung der Tagesberichte« bot und »in wenigen hundert Metern seines Materials allgemein verständlich« machte, »was spaltenlange Berichte der Kriegsjournalisten in gutgesetzten Worten zu erläutern suchen«.[40]

Überlegungen zur Auslandspropaganda mit Filmen

Erste Befürworter der Konzentration kinematographischer Propagandamaßnahmen meldeten sich bereits im November 1914. Horst Emscher bemängelte in einem Leitartikel, dass das Ausland bereits in Friedenszeiten »vor allem bei den südländisch-impulsiven Völkerschaften« mit »deutschfeindlichen Films« den »Boden beackert« habe. Nunmehr sei eine effiziente deutsche Gegenwehr geboten: »Nun möchten wir natürlich alles, was seit Jahrzehnten versäumt wurde, in wenigen Wochen nachholen, und an tausend Stellen gleichzeitig hat man die Aufgabe in Angriff genommen. […] Vor allem rächen sich jetzt die Sünden der Vergangenheit, die ungezählten Drangsalierungen und Schikanen, unter denen die Kinobranche seit Jahr und Tag zu leiden hat. Jetzt würde man Berge von Gold und Ehrenzeichen geben, wenn sich eine über die Welt ausgedehnte und auf dem höchsten Gipfel der Leistungsfähigkeit stehende deutsche Kinoindustrie aus dem Boden stampfen liesse, die in der Lage wäre, die ganze weite Welt aufzuklären und in deutschfreundlichem Sinne zu beeinflussen.«[41]

Die Debatte über die Auslandspropaganda mit Filmen wurde durch einen Leitartikel des »Kinematograph« angeheizt. Darin beschrieb der Korrespondent Berthold A. Baer ein für die deutsche Armee wenig schmeichelhaftes Filmprogramm, das er in den USA gesehen hatte. Baer berichtete von Aufnahmen, die deutsche Kriegsgefangene in Belgien zeigten. Der Schriftsteller Hanns Heinz Ewers sekun-

39 Költsch, 14. 10. 1914; Hervorhebung im Original.

40 Der moderne Bilder-Nachrichtendienst: Das Kriegsbilder-Archiv. In: Der Kinematograph, Nr. 409, 28. 10. 1914.

41 Emscher, 4. 11. 1914.

dierte mit einem Brief über »Hunnenfilme« (d. h. antideutsche Spielfilme), die in New Yorker Kinos liefen.[42] Baer forderte dazu auf, »Negative deutscher Kriegsbilder« an ihn zu schicken: »Ich werde diese Films hier drucken lassen und wöchentlich an Theater ausgeben und werde die ganzen Nettoeinnahmen, abzüglich der Kosten und Reklame, dem deutschen Botschafter für das deutsche Rote Kreuz überweisen. Ich werde eine Reklame machen, die das ganze Land erschüttert und den deutschen Namen wieder in guten Klang bringt.«[43]

»Der Kinematograph« schlug vor, dass eine »Kommission das Material sichtet und von Holland aus einen amerikanischen Vertrauensmann über den grossen Teich sendet, der sofort nach Uebergabe des Materials die Rückreise antritt, um mit neuen Films abermals nach Amerika zu reisen.«[44] Kurz darauf verwies die Firma E. Hubert in einer Zuschrift darauf, »dass es mir mit Unterstützung einiger Herren gelungen ist, 20 Kopien à 300 Meter ausgesuchte Szenen aus meiner Kino-Kriegs-Schau nach Amerika zu senden und ich hoffe, dass es diesen Filmen gelingen wird, zu dem ständig fortschreitenden Umschwung in der öffentlichen Meinung in Amerika etwas beizutragen.« In derselben Ausgabe des »Kinematograph« machte die Zentralstelle für Auslandsdienst darauf aufmerksam, »dass in letzter Zeit sehr viel Bildmaterial nach den Vereinigten Staaten zur Versendung gelangt ist. Auch der Absatz von deutschen Kriegsfilms ist lebhaft. In der Hauptsache möchten wir die Einführung dieser Kriegsfilms den Filmfabriken überlassen, deren geschäftliche Unternehmungen wir nicht schädigen wollen. Für sogenannte Vortragsfilms beziehen wir eine Anzahl Kopien zur Verbreitung ins neutrale Ausland. […] Die meisten deutschen Filmfabriken gewähren übrigens für den Bezug von Kriegsfilms für das neutrale Ausland einen Vorzugspreis, der 50 Pfg. für den laufenden Meter beträgt. Diese Preisermässigung dürfte wesentlich dazu beitragen, dass die Zahl der Kopien bedeutend gestiegen ist.«[45]

Es gab also auch offizielle Kanäle für die Ausfuhr von Filmen ins neutrale Ausland, die privatwirtschaftlichen Firmen zur Verfügung standen. Die Zentralstelle für Auslandsdienst (und damit das Auswärtige Amt) ergriff keine Maßnahmen zur vollständigen Kontrolle der Filmausfuhr, sondern vertraute in diesem Punkt der privaten Filmindustrie. Diese Politik wurde in der gesamten ersten Hälfte des Krieges nicht wesentlich verändert.

42 Vgl. Perlmann, 16. 12. 1914.
43 E. P., Amerikana XVII. 1914: Wie lange noch? Der Kinematograph, Nr. 415, 9. 12. 1914.
44 E. P., Amerikana XVII. 1914: Wie lange noch? Der Kinematograph, Nr. 415, 9. 12. 1914.
45 Aus der Praxis. In: Der Kinematograph, Nr. 418, 30. 12. 1914.

8.3

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Militärische Filmaufnahmen

Seit der Übergabe der serbischen Antwort auf das österreichische Ultimatum am 25. Juli 1914 versuchten die Presseverlage der Großstädte das Informationsbedürfnis ihrer Leser mit zahlreichen Extrablättern zu stillen. Vor diesem Hintergrund bat die Berliner Firma American Bio Company bereits am 31. Juli 1914 die Heeresleitung um Erlaubnis, Kriegsaufnahmen an den zu erwartenden Fronten drehen zu dürfen. Im August folgten weitere Anträge, unter anderem von der Freiburger Express-Films.[46] Noch im selben Monat gelang es der zum Scherl-Verlag gehörenden Eiko und einigen anderen Unternehmen, mit dem Kriegsministerium über die Entsendung von Operateuren in die Kampfzone zu verhandeln.[47] Insgesamt bewarben sich 64 Unternehmen beim stellvertretenden Generalstab um die Erlaubnis, an der Front drehen zu dürfen.[48] Einige Firmen schickten ihre Kameramänner ohne größere Formalitäten mit den in den ersten Tagen ausrückenden Truppen an die Kampflinie. Fast alle Versuche der Operateure, in die vordersten Linien zu gelangen, scheiterten am Einspruch des Generalstabs. Dennoch kamen im August einige Filme mit militärischen Darstellungen in die Kinos. Sie lösten bei den Zuschauern großen Jubel aus und bestätigten die Annahme, dass ›Kriegsbilder‹ auf ein besonderes Publikumsinteresse stoßen würden.

Um den Mangel an authentischen Kriegsbildern zu kaschieren, lieferten die Fabrikanten stehende Lichtbilder von Feldherren, Kriegskarikaturen, Bilderrätseln, Schlachtengemälden sowie Filmaufnahmen von der Mobilmachung und neue Umschnitte von bereits gezeigten Heeres- und Flottenfilmen und von Vorkriegsaufnahmen aus den umkämpften Gebieten. Teilweise wurden diese Umschnitte als aktuelle Aufnahmen deklariert.[49] Die Union-Theater führten Mit der Kamera in der Schlachtfront (1913) wieder auf, einen Film über den Balkankrieg, den Robert Schwobthaler gedreht hatte.[50] Für die emotionale Untermalung der Programme sorgten Marschmusik[51] oder Kinoerklärer, die das notwendige Wissen sowie Lieder und Gedichte schnell gedruckten Broschüren entnahmen.[52]

Zunächst fanden diese aktualisierten ›Kriegsprogramme‹ ein dankbares Publikum, das den durch die anfänglichen deutschen Siege beflügelten Hurra-Patriotismus der Straße in den Kinos verbreitete. Nicht selten erhoben sich die Zuschauer und sangen mit, wenn das Orchester oder der Klavierspieler zu ›Kriegsbildern‹

46 BA-MA, RM 3/9873 Bl. 32 ff., 60 f.
47 Kinos Offenbarung. In: Vorwärts, 31. Jg., Nr. 258, 21. 9. 1914; Was die »L. B. B.« erzählt. In: LichtBild-Bühne, 7. Jg., Nr. 50, 8. 8. 1914.
48 Kriegsaufnahmen – ein dringendes Bedürfnis der Branche. In: Projektion, 8. Jg., Nr. 48, 26. 11. 1914.
49 Die schwere Lage. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 60, 12. 9. 1914.
50 Zeitgemäße Films in den Berliner Theatern. In: Der Kinematograph, Nr. 407, 14. 10. 1914.
51 Kriegsecho und Marschmusik. In: Der Kinematograph, Nr. 411, 11. 11. 1914.
52 Z. B.: Georgy 1914.

die »Wacht am Rhein« oder »Deutschland, Deutschland über alles« intonierte. Bei Aufnahmen von Staatsmännern aus den Ententestaaten pfiffen und johlten die Besucher.[53]

Die Informationspolitik der Militärs

Die öffentliche Meinung interpretierte wirkliche oder vermeintliche Auswüchse der Presse und des neuen Mediums Film im kommerziellen Wettstreit um Aktualität als Erscheinungsform von Modernität, deren Orientierung an Marktwert und Publikumserfolg abgelehnt wurde. Die Bildungs- und Verwaltungseliten pflegten eine distanzierte Haltung zum Kapitalismus im Bereich geistiger und künstlerischer Produktion und damit zu Ökonomie, Konkurrenz, Konflikt, Markt und Eigennutz im Mediensektor. Aktualität galt abwertend als Ware, deren profitorientierte Produzenten sich relativ gleichgültig gegenüber sittlichen, politischen, kulturellen und ästhetischen Werten verhielten.[54] Insofern sahen sich weder Regierung noch Militärs veranlasst, den meinungsbildenden Medien eine kriegswichtige Rolle einzuräumen. So stellte »die OHL sich von vornherein auf den Standpunkt, dass die Mitteilung operativer Vorgänge ausschließlich ihre eigene Aufgabe sei«.[55] Auch die mit der Mobilmachung einsetzende Zensur wurde weniger als repressives Instrument zur Unterdrückung von Meinungen verstanden, sondern als Moment der Dienstbarmachung oder Beeinflussung der Zeitungsleser und Kinogänger im Sinne des für eine erfolgreiche Kriegsführung angestrebten Wandels der Gesellschaft. Theoretisch basierte diese Auffassung auf der auch noch in den 1920er Jahren dominierenden Überzeugung, dass publizierte Meinungen und Kommentare weitgehend mit der öffentlichen Meinung gleichgesetzt werden könnten.[56] Als die Kinobetreiber Anfang bis Mitte Oktober 1914 die ersten offiziellen Wochenschauen mit Frontaufnahmen ins Zentrum ihrer gesamten Werbung stellten und auf zusätzlichen Gewinnen insistierten, wurde von verschiedenen Seiten kritisiert, sie seien nur aus rein geschäftlichen Interessen an aktuellen Berichten und Bildern interessiert.[57]

Eine breitere filmische Frontberichterstattung setzte nach einem Erlass des stellvertretenden Generalstabes Anfang Oktober 1914 ein.[58] Analog den Pressevorschriften erhielten nur Vertreter jener Filmfirmen Zutritt zu den Kampfgebieten, die mit den notwendigen Papieren ausgestattet waren. Die Kriterien für die Ausstellung der Papiere legte ein am 6. Oktober veröffentlichtes Schreiben fest:

> »1. Die Firmen müssen rein deutsch sein, insbesondere unter patriotisch gesinnter, deutscher Leitung stehen, kapitalkräftig sein und mit deutschem Gelde arbeiten.

53 Im Kino zur Kriegszeit. In: Neue Zürcher Zeitung, 20. 10. 1914.
54 Vgl.: Maase 2001, S. 328 ff.
55 Nicolai 1920, S. 54.
56 Pacher 1915, S. 19; Schiemann 1919, S. 23 ff.
57 Vgl. u. a.: Zimmermann 1894, S. 21; Kinter 1985, S. 107 ff.
58 Das Photographieren auf dem Kriegsschauplatz. In: Der Kinematograph, Nr. 407, 14. 10. 1914.

2. Sie dürfen nur deutsche Aufnahmeapparate, deutsche Fabrikationseinrichtungen und deutsches Filmmaterial benutzen, sämtliche Anlagen müssen Eigentum der Firmen sein.
3. Die Firmen müssen nicht nur selbst in jeder Hinsicht als zuverlässig bekannt sein, sondern auch über zuverlässige Vertreter für die Entsendung zum Kriegsschauplatz verfügen. Das Photographieren auf dem Kriegsschauplatz und in den von den deutschen Truppen besetzten Gebieten ist nur mit Genehmigung des Chefs des Generalstabs des Feldheeres und auf Grund der besonders von ihm erlassenen Bestimmungen gestattet. Gesuche sind an die Presseabteilung des stellvertretenden Generalstabes der Armee zu richten. Zur Aufnahme kinematographischer Bilder ist eine besondere Erlaubnis erforderlich. Photographien und kinematographische Aufnahmen dürfen erst dann vervielfältigt, verbreitet oder veröffentlicht werden, wenn sie der militärischen Zensur zur Prüfung vorgelegt und von ihr freigegeben sind.
Die Tätigkeit von Photographen und Berichterstattern ohne Ausweis des Generalstabes ist verboten.«[59]

Inoffiziell wurde auch überprüft, ob die Anträge der Unternehmen »eigennützigen Geschäftsabsichten oder dem Willen entsprangen, der Sache zu dienen«.[60] Offensichtlich übertrug die OHL den bisher von der Regierung und insbesondere dem Reichskanzler gepflegten Informationsstil gegenüber der Presse, das System Hammann, auf Photographie und Film.[61] Analog zu Metternichs Politikstil wurde die Weitergabe von politischen Informationen an persönliche Beziehungen geknüpft. Die wenigen von dem kaiserlichen Pressesekretär Otto Hammann auserwählten Journalisten sahen sich zu einer regierungsgenehmen Berichterstattung gezwungen, um bestehende Vorrechte nicht zu verlieren.[62]

In der zeitgenössischen Literatur ist die Zahl der für die Front zugelassenen Operateure bzw. Firmen umstritten. Die »LichtBildBühne« nennt vier Unternehmen, die in den Besitz der notwendigen Papiere gelangten: Die Messter-Film, die Eiko-Film, die Express-Films und die Martin Kopp GmbH aus München.[63] Entgegen dieser Aussage gibt die »Erste Internationale Film-Zeitung« noch weitere Firmen an, unter ihnen die Hubert-Film, die National-Film und das Dresdner Olympia-Theater.[64] Die »Projektion« schreibt von fünf vom Generalstab ausgesuchten Unternehmen. Unter Berufung auf das große Publikumsinteresse forderten die Branchenblätter, mindestens doppelt so viele Unternehmen bzw. Operateure für die Frontberichterstattung zuzulassen. Nur auf diesem Weg könne eine größere Auswahl und Vielseitigkeit sichergestellt werden.[65] Kontrovers behandelt wurde der Vorwurf an Oskar Messter, der als Kriegsfreiwilliger in der Abteilung Spionageabwehr beim stellvertretenden Generalstab tätig war, er wolle seine privilegierte Stellung dazu nutzen, die Konkurrenzfirmen zugunsten seiner eigenen Unternehmen zu schädigen.[66]

59 Bub 1938, S. 94.
60 Nicolai 1920, S. 61.
61 Dazu ausführlich: Stöber 2000, S. 23 ff.
62 Bauer 1962, S. 15 ff.
63 Mellini, 31. 10. 1914; vgl. Bub 1938, S. 95.
64 Friedmann, 7. 10. 1914.
65 Kriegsaufnahmen – ein dringendes Bedürfnis der Branche. In: Projektion, 8. Jg., Nr. 48, 26. 11. 1914.
66 Vgl. dazu ausführlich: Mühl-Benninghaus 1994, S. 103 ff.

Inserate für Kriegswochenschauen nahmen in der Presse viele der Werbeplätze ein, die vorher hauptsächlich Spielfilmen vorbehalten waren. Als besondere Werbeidee ließ die Messter-Film fingierte Telegramme oder Voranzeigen abdrucken, die auf Frontnähe der Aufnahmen und die mit ihnen verbundenen Gefahren für die Kameramänner aufmerksam machten. Für mehrere Wochen ersetzten Werbung und Ankündigungen die eigentliche bildliche Kriegsberichterstattung. Sobald Aktualitäten vorgeführt wurden, zeigte sich das Publikum begeistert.

Der unsichtbare Krieg

An die Erlaubnis der OHL zur Produktion von Kriegswochenschauen knüpften sich in den ersten Kriegsmonaten neben den wirtschaftlichen Hoffnungen weitere Erwartungen. Sie beruhten auf der Überzeugung, dass die Kamera als ›Augenzeuge‹ an der Front fungieren werde. So wurden sie als Band zwischen Front und Heimat angesehen, mit dessen Hilfe sich die Daheimgebliebenen »ein tröstendes Bild machen können von dem Mut, der Siegesfreude und auch dem gesunden Humor der Hinausgezogenen«.[67] Man feierte diese Filme als »großen Kulturfaktor«, der »als absolut authentischer Wahrheitsbeweis einen unschätzbaren Nutzen stiften« könne.[68] Die Erwartungen entsprangen der bis Jahresende 1914 ungebrochenen Grundüberzeugung des Publikums, dass die Wochenschauen authentische Aufnahmen zeigten.

Schon 1909 jedoch hatte Generaloberst Alfred Graf von Schlieffen mit Hinweis auf neue Kriegstechniken darauf aufmerksam gemacht, dass ein zukünftiger Krieg auf einem scheinbar leeren Schlachtfeld stattfinden werde.[69] Die Aufnahmen vom Balkankrieg, die zur Jahreswende 1913/14 mit geringem Erfolg in deutschen Kinos gelaufen waren, bestätigten diese Auffassung. Sie boten dem Zuschauer »kaum Interessantes«.[70] Bereits Ende August betonte der »Der Kinematograph«: »Ein modernes Schlachtfeld bietet auch dem Publikum, das in seiner nächsten Nähe sich aufhält, kaum etwas klar Erkennbares. Die Entfernungen sind außerordentlich groß, die Schützen in den entwickelten Linien kaum sichtbar, und das ganze Gelände macht […] den Eindruck eines fast ausgestorbenen Landstriches.«[71]

Mit ihren »frontnahen Berichten« standen die Wochenschauen in der Tradition von Kriegsaktualitäten der Vorkriegszeit: Sie weckten die Neugierde der Zuschauer, ohne sie zu befriedigen. Montiert waren die Aufnahmen vor allem nach räumlichen Gesichtspunkten, ohne dass dem Betrachter die logischen Beziehungen zwischen den Aufnahmepositionen deutlich wurden. Zeitliche Abläufe des Geschehens waren nicht erkennbar. Insofern verhüllten die Bilder mehr, als sie enthüllten. Viele Kriegswochenschauen glichen ihr Bilddefizit durch lange Zwi-

67 Mellini, 31. 10. 1914.
68 Mellini, 14. 11. 1914.
69 Von Schlieffen 1909, S. 15.
70 Stein 1914, S. 42 ff.; Der deutsche Kaiser sieht zum ersten Male eine wirkliche Schlacht. In: Der Kinematograph, Nr. 365, 24. 12. 1913. Anlass für diese Vorführung war aber gerade der Film Mit der Kamera in der Schlachtfront, der besonders interessante Aufnahmen versprach.
71 Mangel an Aktualitäten: In: Der Kinematograph, Nr. 400, 26. 8. 1914.

schentitel aus und präsentierten das Kriegsgeschehen mehr als ›Film-Schrift‹ denn in Gestalt von ›Film-Bildern‹. Insgesamt weisen die meist wenig aussagekräftigen Filmbilder eine starke Ähnlichkeit mit den Kriegsillustrationen der Presse auf. Dort ließ sich das zensurbedingte Defizit an Fotografien aber zum Teil durch gemalte oder gezeichnete Bilder ausgleichen. Die Presse hatte Möglichkeiten der medientechnischen Gestaltung und Verdichtung ihrer Aussagen, die dem Film nicht zur Verfügung standen.

Neben der Zensur war es der Kriegsverlauf selbst, der die Bildausbeute erheblich beeinflusste. Im Frühjahr 1915 waren die Fronten endgültig zum Stehen gekommen. Die Soldaten hatten sich eingegraben. Mit zunehmender Länge des Kriegs wurden die Armeen zu technisch organisierten Kampfmaschinen. In den Schützengräben war der unsichtbare Feind nur fürs Gehör wahrnehmbar. Zugleich entzogen sich die Abläufe des Grabenkrieges weitgehend der kinematographischen Wiedergabe: Unter schlechten Lichtverhältnissen gedreht, zeigten die Aufnahmen von den vorderen Frontlinien oft nur bewegungslos verharrende Soldaten. Von daher steht der Erste Weltkrieg für den Beginn des modernen, nicht sichtbaren Kriegsgeschehens des 20. Jahrhunderts. Da vom Kino vor allem die Darstellung bewegter Vorgänge erwartet wird, mussten die Operateure zwangsläufig auf klischeehafte Szenen aus dem Etappenleben ausweichen.

Die Kriegswochenschauen konnten die Publikumserwartungen nicht erfüllen. Schon im März 1915 empfand ein Teil der Kinobesucher »die Kriegswoche fast als lästige Unterbrechung im Programm«.[72] Weder Militärführung noch Regierungsstellen maßen solchen frühen Anzeichen von Kriegsmüdigkeit besondere Bedeutung bei. Die herrschenden Klassen waren überzeugt, auf Stimmungen in der Bevölkerung kaum Rücksicht nehmen zu müssen. Presse und Kino fanden als Seismographen für Stimmungsumschwünge wenig Beachtung. Infolge der abschätzigen Grundhaltung gegenüber der öffentlichen Meinung wurden Journalisten und Kameramänner von Amtsinhabern der Administration oft herablassend behandelt: »Bei den meisten [der Zensoren] wurde der Stumpfsinn nur von ihrem Größenwahnsinn übertroffen. Man merkte ihnen förmlich an, mit welcher sadistischen Wollust sie ihr Mütchen an der ihnen verhaßten und im Grund höchst überflüssig erscheinenden Presse kühlten […]. Die Herren Militärs fühlten sich derart allmächtig, dass sie sich gar nicht erst die Mühe gaben, die Presse zu gewinnen. Sie glaubten, es genüge, ihr zu kommandieren.«[73]

Bei der Beurteilung nicht-fiktionaler Medieninhalte aus dem Ersten Weltkrieg ist von mindestens zwei gegensätzlichen Kommunikationsstrategien auszugehen: Die herrschenden Gruppen setzten ihre Auffassungen allgemein und versuchten alle abweichenden Meinungen mit Hilfe der Zensur zu unterdrücken. Viele Medienvertreter suchten dagegen im Rahmen des vorgegebenen Spielraums die von ihnen anvisierten Zielgruppen zu erreichen. Sie konnten dabei davon ausgehen, dass diese von den durch staatliche und militärische Stellen vorgegebenen Einschränkungen wussten.

72 Das Ende der Kriegs-Aufnahmen. In: LichtBildBühne, 8. Jg., Nr. 12, 20. 3. 1915.
73 Von Gerlach 1926, S. 38 und 87 f.

8.4

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Wochenschauen als Propagandamedium

Der Kinematograph, Nr. 406, 7. 10. 1914

Ab März 1914 war mit der Eiko-Woche die erste deutsche Wochenschau am Markt. Solange die Wochenschauen von Pathé, Gaumont und Eclair noch im Vertrieb waren, konnte sich die Eiko-Woche nicht gegen sie durchsetzen. Wegen erheblicher Unterkapitalisierung war das Korrespondentennetz zu klein. Die Eiko-Woche erschien zunächst nicht regelmäßig und nicht immer pünktlich. Dennoch beantragte und erhielt die zum Scherl-Verlag gehörige Eiko als erste Firma Drehgenehmigungen an der Front.

Mit der Beschlagnahme aller Filme der deutschen Tochterfirmen von Pathé, Gaumont, Eclipse und Eclair im September 1914 durch die Berliner Polizei war die marktbeherrschende Konkurrenz der französischen Firmen gebrochen. Sofort wurde versucht, das entstandene Vakuum zu füllen: Am 20. September 1914 begann Hubert's Kino-Kriegsschau, am 9. Oktober 1914 erschien die erste Ausgabe der Messter-Woche, am 14. Oktober folgten die Nordisk authentischen Weltkriegsberichte und ab 20. November 1914 kam auch die Kinokop-Woche[74] heraus. Die meisten dieser Unternehmungen waren kurzlebig. Über ihr Ende ist kaum etwas bekannt. Nur die Eiko-Woche und die Messter-Woche wurden bis zum Kriegsende fortgeführt.

Eine Analyse der deutschen Kriegswochenschauen wird dadurch erschwert, dass kaum eine Ausgabe vollständig erhalten ist. Lediglich von der Semana Messter, der portugiesischen Exportfassung der Messter-Woche, sind sechs fortlaufende Ausgaben aus dem Jahr 1915 zugänglich. Meist wurde das in verschiedene Archive im In- und Ausland gelangte Material jedoch neu zusammengeschnitten für Kompilationen, die nach inhaltlichen Kriterien (Waffengattungen, Ostfront, Westfront etc.) geordnet waren. Die Einzelsujets wurden so aus ihren

74 Vgl. Voigt 2000, S. 57 f.

Der Kinematograph, Nr. 408, 21. 10. 1914

ursprünglichen Zusammenhängen gelöst.[75] Die Inhalte der deutschen Wochenschauen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs wären aus schriftlichen Quellen wie Anzeigen in der Branchenpresse zu rekonstruieren. Allerdings geben die Werbeinserate der Hersteller nicht für alle Wochenschauausgaben vollständige Sujetlisten bekannt. Im Verlauf des Kriegs tendierten sie zunehmend zu grafisch gestalteter Imagewerbung.

Mangelnde Aktualität der Wochenschauen

Zunächst wurde den vier Firmen Eiko, Messter, Hubert und Grünspan gestattet, je zwei Operateure an die Front zu entsenden. Das hieß aber nicht, dass diese Kameramänner auch unmittelbar an den Kampflinien drehen durften. Sie waren in der Regel in besetzten Gebieten in der Etappe tätig. Ihr belichtetes Material musste militärische Zensurstellen und die Polizeizensur in Deutschland durchlaufen, was die Aktualität der kinematographischen Kriegsberichterstattung erheblich behinderte. Die Pressestelle des stellvertretenden Generalstabs leitete zwar Maßnahmen ein, um Doppel- und Nachzensuren überflüssig zu machen, beschäftigte sich aber zunächst vordringlich mit den Freigabemodalitäten für Fotografien.[76] Zensurbedingte Verzögerungen beeinträchtigten die Aktualität von Frontaufnahmen weiterhin.

Dieses Problem beschäftigte die Fachzeitschriften auch noch im zweiten Kriegsjahr. Im Mai 1915 zitierte »Der Kinematograph« einen Bericht der »Münchener Neuesten Nachrichten« über den Operateur Martin Kopp, einen der wichtigsten Zulieferer für die Messter-Woche: »Dinge hinter der Front, Pionierarbeiten, Marschkolonnen, das Leben in den Ruhestellungen lassen sich ja leicht aufnehmen, aber um Szenen aus den Kämpfen auf den Film bringen zu können, dazu gehört Glück. Diese Dinge warten nicht, bis der Kino kommt. Man muss ihnen auflauern, wie der Jäger dem Wild, und wenn manchmal durch einen Zufall eine interessante Szene vor die Kinobüchse kommt, ist sie verschwunden, bis die Kurbel sich zum ersten Male dreht.«[77] Kopp war an realen Kampfszenen interessiert und hatte entsprechende Genehmigungen des Abschnittskommandanten: »Ein-

75 Das Imperial War Museum in London verwahrt die Semana Messter Nr. 44–49 (1915). Vgl. Kap. 5.2.
76 Vgl. Aus der Praxis. In: Der Kinematograph, Nr. 413, 25. 11. 1914.
77 Kriegsabenteuer eines Kino-Operateurs. In: Der Kinematograph, Nr. 437, 12. 5. 1915.

mal gelang es ihm auch, einen solchen Sturm auf einen feindlichen Schützengraben aufzunehmen, ein höchst seltenes Kinobild, das zum ›grössten Teil‹ wohl in den Archiven des Kriegsministeriums ruhen wird. Ein Teil dieses Bildes ist zur Veröffentlichung zugelassen worden. Kopp hat es, geschützt durch die zerschossene Mauer eines Häuschens, in der Nähe des Schützengrabens aufgenommen.«[78]

Die Frontberichterstattung blieb das wesentliche Problem der Wochenschauen, denn an der Aufnahmesituation vor Ort ließ sich kaum etwas ändern. Die Produzenten versuchten daher, das Publikum mit anderen Attraktionen zufrieden zu stellen. Die Wochenschauen gaben bereits wenige Monate nach Kriegsbeginn die reine Berichtsfunktion auf und gingen zu einer Strategie über, die dem heutigen Infotainment-Konzept ähnelt. So warb die Eiko bereits am 16. September 1914 damit, dass sie neben ihrer Wochenschau auch Kriegskarikaturen von hervorragenden Künstlern – wie Fritz Schoen oder Jack Winter – auf den Markt bringen werde.[79] Ebenfalls in Richtung Unterhaltung deutet eine doppelseitige Annonce der Eiko: »Von jetzt ab bringt jede Eiko-Woche zum Schluss ein Bilder-Rätsel, dessen Idee den Zeitereignissen entnommen ist. An der Lösung kann sich jeder Theater-Besucher beteiligen. Für die richtige Lösung haben wir Geldpreise ausgesetzt […].«[80] Ab Ende März 1915 sollte als Teil einer »Wochen-Chronik« des Berliner Mozartsaals das satirisch-propagandistische Sujet Reuters Lügen erscheinen, also ein Seitenhieb auf die Tätigkeit der britischen Nachrichtenagentur Reuters, die vor dem Krieg selbstverständlich auch deutsche Zeitungen mit Nachrichten versorgt hatte. Die Unternehmung scheint über eine Nummer nicht hinausgekommen zu sein.[81]

Auf dem freien Markt — Erscheinungstag: 2 April

Reuters Lügen

Wochen-Chronik

Satirische Randglossen zur Zeitgeschichte von

S. Sborowitz

Stürmischen Beifalls

Aufs glücklichste bereichert

. . . So gering dieser Film auch an Meterzahl, so bedeutend . . .

Filmverleih des Mozartsaal G. m. b. H. Berlin W. 30

Der Kinematograph, Nr. 431, 31. 3. 1915

Die Messter-Woche warb dagegen weiterhin mit aktuellen Berichten und sensationellen Aufnahmen. Mittel- und langfristig konnten solche Werbestrategien nicht aufgehen: Die Diskrepanz zwischen der von den Produzenten behaupteten Aktualität und Authentizität der Sujets und der tatsächlich auf der Leinwand präsentierten Aufnahmen war zu groß. Die Ankündigung für die erste Ausgabe der Messter-Woche vom 9. Oktober 1914 zeigt bereits, dass die Einzelsujets stets post factum gedreht worden waren: Die Stadt Domnau als »Dokument russischer Zerstörungswut« oder Bilder vom »Grab des Gefreiten Abelt in Domnau« sagten bereits im Titel, dass die Kampfhandlungen zum Zeitpunkt der Aufnahmen längst beendet waren. Gleiches gilt für das Sujet »Verwundeten-Fürsorge unter dem Protektorat der Prinzessin Auguste Wilhelm«. »Die tapfere Besatzung des deutschen Unterseeboots ›U 9‹, welche am Morgen des 22. September 1914 drei

78 Kriegsabenteuer eines Kino-Operateurs. In: Der Kinematograph, Nr. 437, 12. 5. 1915.
79 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 403, 16. 9. 1914.
80 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 415, 9. 12. 1914.
81 Annoncen in: Der Kinematograph, Nr. 431, 31. 3. 1914 und Nr. 433, 14. 4. 1915.

englische Panzerkreuzer zum Sinken gebracht hat«, war mehrere Tage nach diesem Seegefecht gedreht worden, als sie »mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet« wurde.[82] Für die zweite Ausgabe vom 16. Oktober 1914 kündigte die Messter-Woche ähnliche Sujets an: »Die von den Russen zerstörte Alleebrücke in Friedland. Longwy von der Seite, von welcher der Sturm unserer Truppen stattfand. Ein Kirchhof, dessen Mauer von den Franzosen als Verteidigungsstelle benutzt wurde.« Alle Sujets berichteten im Präteritum, nach Beendigung der Kampfhandlungen. Auch die Berichte aus der Heimat versprachen nichts Spektakuläres: »Abfahrt einer Autolastwagen-Kolonne nach dem Kriegsschauplatz«, »Unsere braven Verwundeten auf dem Wege der Genesung«. Allenthalben das letzte, in drei Ansichten gegliederte Sujet versprach – eine entsprechende Privilegierung der Kamera vorausgesetzt – ungewöhnliche Bilder: »Aufsteigen eines Fesselballons zum Beobachtungsdienst. Ein Blick auf das Gelände vom Ballon aus gesehen. Ein mächtiges Instrument der Luftfahrzeuge ist der Höhenmessapparat (Barograph). Nachrichtendienst vom Freiballon durch Brieftauben.«[83]

Imagewerbung der Wochenschauen

Viele Werbeannoncen für die Eiko-Woche zielten auf ein Markenimage mit den Attributen Ubiquität, Aktualität und Modernität. Was immer geschah, und wo es auch immer geschah: Die Eiko-Woche, so wurde suggeriert, war bereits zur Stelle, um darüber zu berichten. Grafisch ansprechend gestaltete Inserate zeigen Eiko-Operateure in schnittigen Sportwagen, die gerade von einem Flugzeug überflogen werden,[84] oder in einem dahin rasenden Cabriolet, das von berittenen Kosaken verfolgt wird.[85] Die Operateure erfüllen ihre Aufgaben ungeachtet der Konsequenzen für Leib und Leben. Ein anderes Inserat zeigt einen Operateur an Deck eines aufgetauchten U-Boots, das von einem feindlichen Kreuzer beschossen wird. Das U-Boot fährt unter der deutschen Kriegsflagge, trägt aber das Logo der Eiko-Woche an der Seite der Aufbauten und suggeriert damit die Verschmelzung von Staats- und Firmeninteressen. Zugleich empfiehlt sich die Eiko damit in der Branchenpresse als wirksame Waffe gegen konkurrierende Kinobetreiber.[86]

Im Oktober schaltete die Eiko eine doppelseitige Annonce, in der sie sich erneut unbedingter Aktualität und Ubiquität verpflichtet zeigt: Kämpfe im Osten, Fliegerkampf im Westen, auf den Dardanellen – überall waren die Eiko-Operateure sofort zur Stelle. Das gedrehte und in den Eiko-Fabriken vervielfältigte Material – süffisant »Feindliche Niederlagen in fortschreitender Entwicklung« genannt – wird vor ausverkauften Häusern gezeigt, die Kasseneinnahmen fliegen als »Kriegsbeute der Woche« durch das Logo der Firma hindurch in den Geldsafe des zufriedenen Kinounternehmers.[87] Da sich die Wochenschauen der verschiedenen Anbieter inhaltlich und stilistisch ähnelten, war es für die Eiko wichtig, die

82 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 406, 7. 10. 1914.
83 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 407, 14. 10. 1914.
84 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 427, 3. 3. 1915.
85 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 429, 17. 3. 1915.
86 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 431, 31. 3. 1915; ebenfalls Nr. 438, 19. 5. 1915; Nr. 442, 16. 6. 1915.
87 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 459, 13. 10. 1915.

Kundschaft der Kinobetreiber von der ganz besonderen Schnelligkeit und Reichweite ihrer Berichterstattung zu überzeugen. Dabei stellte sie sich unverhohlen als Lieferant für Kriegsgewinnler dar: Gewöhnlich wird Kriegsbeute dem Feind abgenommen – und nicht dem eigenen Publikum.

Der Kinematograph, Nr. 427, 3. 3. 1915

Die Messter-Woche, die in den ersten Kriegsmonaten vor allem Schriftinserate geschaltet hatte, stilisierte sich in ihren grafisch gestalteten Imageannoncen etwas zurückhaltender als Kassenmagnet. Unter der Überschrift »Hundert Tausende verlangen nach der Messter-Woche« drängen sich gut gekleidete Damen und Herren vor dem Eingang eines Kinos und können es augenscheinlich kaum abwarten, eingelassen zu werden.[88] Dass diese Werbung zugleich versprach, ein besser gestelltes Publikum zu erreichen, war gewiss ein angenehmer Nebeneffekt. Tatsächlich entwickelte sich die Messter-Woche zu einer der wichtigsten Standbeine des Messter-Konzerns, dessen Umsatz zwischen 1914 und 1917 insgesamt 13 Millionen Mark überstieg, während der Umsatz des konzerneigenen Spielfilmverleihs, Hansa-Film Verleih GmbH, zwischen 1915 und 1917 nur knapp über 2 Millionen Mark betrug.[89]

Die Authentizität ihrer Frontaufnahmen suggerierte die Messter-Woche mehrmals mit fingierten Telegrammfaksimiles: »[…] fahre mit Generalstabs-Offizier zur *Front*, besuchen *Schützengräben*, die nur *40 Meter* von den *russischen entfernt*. Es wird *sehr gefährlich* sein, aber ich werde die Tour *doch machen*. K….., Kino-Kriegsberichterstatter der Messter-Woche.«[90] In derselben Absicht setzte auch die Eiko ›Telegrammfaksimiles‹ ein: »Eiko-Operateur befand sich auf Lazarettschiff ›Reschid Pascha‹, als dieses im Bosporus von feindlichen Fliegern belegt wurde. Aufnahmen in den nächsten Ausgaben der Eiko-Woche.«[91] Allerdings wurde dieses ›Telegramm‹ im redaktionellen Teil derselben »Kinematograph«-Ausgabe bekräftigt: »Das türkische Lazarettschiff ›Reschid Pascha‹ wurde in diesen Tagen im Bosporus von feindlichen Fliegern mit Bomben belegt. An Bord des Schiffes befand sich auch ein Operateur der Eiko. Die Aufnahmen von Bord des Schiffes, welche sicher besonderes, allgemeines Interesse erwecken werden, erscheinen in

88 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 449, 4. 8. 1915.
89 Vgl. Karlsch 1994, S. 161.
90 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 437, 12. 5. 1915 (Hervorhebung im Original).
91 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 467, 8. 12. 1915.

messter film berlin +
Telegraphie des Deutschen Reiches.
Berlin, Haupt-Telegraphenamt
Telegramm aus 820 gr hauptqu 807 11 40 an
komme soeben front zurueck sandte vorgestern filme im
vorderesten schuetzengraben unter schrapnellfeuer hergestellt
weitere filme und bericht heute — froehlich +

Als Annonce für die Messter-Woche erschienen – Der Kinematograph Nr. 411, 11. 11. 1914

einer der nächsten Ausgaben der Eiko-Woche.«[92] Dem Inhalt dieser Meldung, der wohl aus einer Presseerklärung der Eiko übernommen ist, lässt sich entnehmen: Wenn authentische Kampfhandlungen ausnahmsweise in Reichweite einer Filmkamera stattfanden, wurde dies auch im redaktionellen Teil eines Fachorgans gemeldet. Die Aufnahmen gelangten aber wegen militärischer und polizeilicher Zensurprozeduren erst mit mehreren Wochen Verzögerung in die deutschen Kinos.

1916 ging die Zahl der Werbeinserate für die Messter-Woche und vor allem für die Eiko-Woche merklich zurück. Dafür suggerierte die Imagewerbung in signifikanter Weise die Verbundenheit beider Unternehmen mit der politischen Führung. Die Messter-Woche warb im Sommer 1916 mit einer Serie von Herrscherporträts des Plakatmalers Kirchbach, die in lockerer Folge den österreichischen Thronfolger Erzherzog Karl, den deutschen Kaiser Wilhelm II. und den österreichischen Ministerpräsidenten Graf Stürgkh (aus Anlass seines Todes) zeigten.[93] Den Tod von Kaiser Franz Joseph I. und die Inauguration seines Nachfolgers Karl I. nahm auch die Eiko zum Anlass, in einem ihrer inzwischen seltenen Inserate grafische Porträts der beiden Monarchen abzubilden. Die Trauerfeierlichkeiten für Franz Joseph I. waren auch Gegenstand eigener Aktualitäten. Messter bewarb am 6. Dezember 1916 einen »Separat-Film« unter dem Titel Aus dem Leben Kaiser Franz Josef I., der mit 150 Metern nicht besonders lang war, mit einem Preis von einer Mark pro Meter jedoch relativ teuer.

Während die Zahl der Wochenschauinserate insgesamt zurückging, kündigten die geschalteten Annoncen bis April 1918 zunehmend gekrönte Häupter an: »König Ferdinand von Bulgarien besichtigt anlässlich seines Besuches im Grossen Hauptquartier mit S. M. dem Deutschen Kaiser die Saalburg«;[94] »Der Generalfeldmarschall bei seinem 3. Garde-Regiment zu Fuß – Generalfeldmarschall von Hindenburg führt sein Regiment persönlich dem Oberkommandanten Exzellenz v. Boehn vor«[95]; »Aufnahmen Sr. Kaiserl. Hoheit des deutschen Kronprinzen«;[96] »Die Messter-Woche steht diesmal im Zeichen des Geburtstages S. M. des Deutschen Kaisers«;[97] »Aufnahmen der anlässlich der Goldenen Hochzeit des bayerischen Königspaares in München stattfindenden Festlichkeiten«;[98]

92 Der Kinematograph, Nr. 467, 8. 12. 1912.
93 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 495, 21. 6. 1916, Nr. 509, 27. 9. 1916, Nr. 515, 16. 11. 1916.
94 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 551, 18. 7. 1917.
95 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 561, 26. 9. 1917.
96 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 567, 7. 11. 1917.
97 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 577, 23. 1. 1918.
98 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 581, 20. 2. 1918.

Links: Der Kinematograph, Nr. 495, 21. 6. 1916. *Rechts:* Der Kinematograph, Nr. 509, 27. 9. 1916

»Leichenbegängnis-Feierlichkeiten des verstorbenen Grossherzogs Adolf Friedrich von Mecklenburg-Strelitz«;[99] »Der Kronprinz bei seinen Sturmtruppen im Westen«.[100]

In den Werbeanzeigen für die Messter-Woche wurde 1917 nur dreimal Bezug auf das aktuelle Kriegsgeschehen genommen: »Interessante Aufnahmen aus den erbitterten Stellungskämpfen im Westen«;[101] »Die Kämpfe um Tarnopol und Flandern sind das Aktuellste auf dem Kriegsschauplatz!«[102] und »Erstürmung Dagö's«.[103] Eine gewisse Sonderstellung nahm das Sujet »Der Held der ›Emden‹ Fregattenkapitän von Müller als Austauschgefangener in Rotterdam« ein:[104] Es griff die Geschichte eines Kriegshelden auf, der in Gefangenschaft geraten war, und den die militärische Führung gegen feindliche Gefangene ausgetauscht hatte – eine Geste, die nicht nur die Bedeutung des Marineoffiziers unterstrich, sondern auch angesichts der sich abzeichnenden Niederlage nahelegen sollte, dass Deutschland seine Kriegshelden nicht im Stich lassen werde.

99 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 583, 6. 3. 1918.
100 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 590, 24. 4. 1918.
101 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 529, 14. 2. 1917.
102 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 556, 22. 8. 1917.
103 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 569, 21. 11. 1917.
104 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 578, 20. 1. 1918; Nr. 579, 6. 2. 1918.

Der Kinematograph, Nr. 569, 21. 11. 1917

In den letzten Kriegsmonaten hörte die Werbung für die Wochenschauen ganz auf. Das letzte Inserat der Eiko-Woche erschien am 6. März 1918 im »Kinematograph«. Die Messter-Woche setzte ihre Werbung noch bis zum 24. Juli 1918 fort. Vom Ende des Krieges findet sich keine Wochenschau-Werbung. Erst am 25. Dezember meldeten sich die beiden Hersteller zurück: »Die Eiko-Woche bringt stets die neuen Tagesereignisse aus aller Welt!« Und: »Die Messter-Woche bringt nach wie vor immer das Aktuellste!« hieß es in den entsprechenden Annoncen, die das Ende des Kaiserreichs und die veränderte politische Situation in Deutschland nicht thematisierten.[105] Beide Firmen wollten offenbar weiterhin als Lieferanten aktueller Neuigkeiten gesehen werden, als fühlten sie sich jenseits aller ideologischer Vorgaben nur dieser Funktion verpflichtet.

Die propagandistische Wirkung der Wochenschauen sollte nicht überschätzt werden. Deutsche Wochenschauen richteten sich zunächst an das Publikum im Inland. In das verbündete und neutrale Ausland wurden Exportfassungen mit Zwischentiteln in den Landessprachen geliefert. Über ihre Wirkung ist wenig bekannt. Wie sehr sich der Einsatz der Wochenschauen innerhalb des Deutschen Reiches im Verlauf des Krieges wandelte, lässt sich an den Werbestrategien der Anbieter ablesen. Da vollmundige Hinweise auf Authentizität und Aktualität der Berichterstattung, wie sie in den ersten Kriegsmonaten noch üblich waren, schon bald nur noch sparsam Verwendung fanden, ist davon auszugehen, dass das Publikum diesen Versprechungen mehr und mehr misstraute. Zeitungsberichte und vor allem die Erzählungen von Soldaten auf Heimaturlaub dürften als Korrektiv ihre Wirkung getan haben. Nur vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, wie sehr die Wochenschauen sich bald darauf verließen, mit ›vaterländischen‹ Emotionen Aufmerksamkeit zu erlangen. Dies geschah mit Mitteln der grafischen Darstellung und durch die Einbindung der Staatseliten. Wenn der Bevölkerung schon keine guten Nachrichten von den Fronten überbracht werden konnten, sollte sie doch zumindest in ihrem Vertrauen auf die staatliche und militärische Führung bestärkt werden.

Repräsentative Aussagen über den thematischen Zuschnitt der deutschen Kriegswochenschauen würden eine intensive Quellensuche voraussetzen, die im Rahmen dieser Filmgeschichte nicht zu leisten war. Auf Basis einer kursorischen Analyse der Sujetlisten, die die Hersteller aber nicht immer vollständig in ihren Werbeannoncen veröffentlichten, lassen sich immerhin einige Tendenzen ablesen: Das Kriegsgeschehen dominierte die Themen der Wochenschauen. Dabei hielten

105 Annoncen in: Der Kinematograph, Nr. 625, 25. 12. 1918.

sich in der Messter- und Eiko-Woche Berichte von der West- und Ostfront ungefähr die Waage. Die Alpenfront wurde deutlich seltener thematisiert. Vor allem bis zum Sommer 1915 brachte die Messter-Woche häufig Sujets aus eroberten Gebieten und Ortschaften, nicht selten verbunden mit Aufnahmen von zerstörten Gebäuden und Straßenzügen. Ab Anfang 1916 wurden Berichte von Frontbesuchen militärischer und politischer Eliten häufiger. Die Versorgung eigener oder feindlicher Verwundeter war nicht oft, aber mit gewisser Regelmäßigkeit zu sehen. Zwar lassen sich vielen Werbeanzeigen ›zivile‹ Themen entnehmen, sie stehen aber häufig in Zusammenhang mit der militärischen und politischen Lage, wie z. B. »Handelsschiffe im Hafen von Genua wegen Kriegsausbruch zurückgeblieben« (Messter)[106] oder »Friedensdemonstration der Sozialisten in Italien« (Eiko).[107]

106 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 419, 6. 1. 1915.
107 Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 439, 26. 5. 1915.

8.5

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Firmengründungen

Um die Jahreswende 1915/16 stellte sich endgültig heraus, dass die für konventionelle Kriege bislang typische Trennung zwischen militärischem und zivilem Bereich keine Gültigkeit mehr hatte. Der Sieg verlangte die Mobilisierung der gesamten Nation unter Ausnutzung aller militärischen Kräfte, wissenschaftlichen Erkenntnisse, industriellen Kapazitäten und nicht zuletzt der patriotischen Kriegsbereitschaft der Bevölkerung.

Der Kriegsverlauf, die Bemühungen um einen Friedensschluss und die Fragen einer Neuorganisation der deutschen Wirtschaft nach dem Krieg führten im Sommer 1916 zur Gründung des Reichskommissariats für Übergangswirtschaft. Dieser Vorläufer des 1917 gegründeten Reichswirtschaftsministeriums entwickelte Überlegungen zu den Perspektiven der deutschen Nachkriegswirtschaft.[108]

Die staatlichen Reaktionen auf die unmittelbaren Kriegserfordernisse und die Suche nach Positionsbeschreibungen im Nachkriegseuropa betrafen die deutsche Filmwirtschaft unmittelbar. Interessengruppen aus Militär und Schwerindustrie, später auch aus den Banken, versuchten auf das Medium Film Einfluss zu nehmen. Der Film erreichte städtische Bevölkerungsschichten, die sich der Beeinflussung durch Vorträge, Bildungsveranstaltungen, Pressekampagnen usw. entzogen,[109] die aber besonders von Interesse waren, weil in ihren Reihen die entscheidenden Träger der Antikriegsstimmung zu finden waren. Geeignete Filme sollten der Kriegsmüdigkeit breiter Bevölkerungsschichten entgegentreten. Außerdem sollte das neutrale und befreundete Ausland mit dem gezielten Einsatz von Filmen und anderen Mitteln der medialen Beeinflussung von der Wirksamkeit deutscher Waffen überzeugt werden.

Deutsche Lichtbild-Gesellschaft

Ausgangspunkt der Überlegungen zur Entwicklung des deutschen Films nach dem Krieg war die Annahme, dass beim Übergang von der Kriegs- zur Friedenswirtschaft ein wirtschaftlicher Umschwung eintreten werde. Während Vertreter der Entente die Fortführung des Handelsboykotts auch nach Beendigung des Kriegs proklamierten, bestanden exportorientierte Industriebranchen wie die deutsche Filmindustrie auf gleichberechtigtem internationalen Handel nach einem Waffenstillstand.[110] Die Wirtschaft hoffte, mit dem Film ein wichtiges Werbemedium für die Nachkriegszeit in der Hand zu haben. Teile der Industrie sowie

108 Vgl. u. a.: Rathenau 1929, S. 111 ff.; Umbreit 1928, S. 190 ff., 263 ff.

109 Vgl. u. a.: BA, R 4701/4727 Bl. 1 ff.; BA-MA, RM 5/3722 Bl. 51 ff.; BA, R 1500/14033 Bl. 172; Barkhausen 1982, S. 57 ff.

110 Geschäftsbericht 1916. Hg. v. Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen zu Berlin e. V., Berlin 1916, BA, R 3101/2005 Bl. 46, S. 21.

einzelne Verbände und Kommunen bemühten sich deshalb, rechtzeitig für effektive Reklame- und Marketingstrategien in der Nachkriegszeit zu sorgen. Nicht zuletzt sollte ein starker deutscher Film dazu beitragen, die Exportmärkte der mitteleuropäischen Nachbarstaaten für deutsche Waren zu sichern.

Erste Ansätze einer gezielten kinematographischen Industriewerbung sind in Deutschland ab 1911 erkennbar.[111] Bald interessierten sich auch Handel und Fremdenverkehrsvereine für Werbefilme. Ein Treffen von 120 Vertretern aus Wirtschafts- und Kommunalverbänden am 24. Juli 1914 in Berlin, zu dem der Leipziger Verlag J. J. Weber und der Bund deutscher Verkehrsvereine geladen hatten,[112] zielte auf die Gründung einer Filmgesellschaft zur Herstellung von Werbefilmen für den nationalen und internationalen Markt, verlief jedoch ohne greifbaren Erfolg. Der Beginn des Kriegs beendete ohnehin alle weiteren Aktivitäten.[113]

Am 6. April 1916 brachte der Weber-Verlag erneut Vertreter von Wirtschafts- und Kommunalverbänden zusammen in der Absicht, ein Filmunternehmen zu gründen.[114] Die zunehmend deutschfeindliche Stimmung im neutralen Ausland ließ Gefahren für den Export deutscher Waren nach Friedensschluss erkennen. Dem sollte mit gezielter Filmwerbung begegnet werden.[115] Ludwig Klitzsch erinnerte in seinem Einführungsreferat daran, dass Produktwerbung vor dem Hintergrund der massenpsychologischen Erkenntnisse von Gustave LeBon auch propagandistische Elemente enthalten müsse. Zukünftige Filme könnten die Schönheit deutscher Landschaften, die verkehrstechnische Erschließung des Landes und große Fabriken etwa im Ruhrgebiet zeigen. Solche Aufnahmen sollten die Schönheit und Wirtschaftsstärke Deutschlands und seine sozialen Errungenschaften bezeugen. Ihre Vorführung in ausländischen Kinos würde dann ehemalige Feinde positiv im Sinne Deutschlands beeinflussen. Wiedererkennbare Bilder wie von der Weinlese am Rhein sollten zugleich für deutsche Produkte werben. Nach den Vorstellungen von Klitzsch sollten Produkt- und Imagewerbung im In- und Ausland über *einen* Werbeträger vermittelt werden. Er wies dem Medium Film damit zwei entscheidende Aufgaben zu, die später auch für die Gründung von BuFA und Ufa entscheidend waren: anschauliche Vermittlung von Fakten und Einflussnahme auf die Denk- und Gefühlsmuster der Rezipienten.

Mit Filmaufnahmen, die den Anschein von Authentizität erweckten, wollte die Industrie mehrere Ziele erreichen: Im Vordergrund stand die klassische Produktwerbung mit dem Ziel, die Akzeptanz der Produkte zu erhöhen. Diese Absicht wurde mit allgemeinen kulturellen Anliegen wie der Volksbildung oder dem Verständnis für die Schönheit der deutschen Landschaft verknüpft. Die von Klitzsch geplante Filmproduktion sollte sich deshalb nicht auf Werbefilme im engeren Sinn beschränken, sondern in den einheimischen Kinos dazu beitragen, dass »die Deutschen ihr eigenes Vaterland« entdeckten, und der »Vorliebe für ausländische Bäder und Sommerfrische« entgegenwirken.[116] Von der Platzierung hochwertiger deutscher Filme in Filmtheatern des Auslands erhofften sich die Beteiligten, nach

111 Vgl. u. a. Fritze 1913/14, S. 124 ff.
112 BA, R 4701/4727 Bl. 38; vgl. auch: Barkhausen 1982, S. 16 ff.
113 BA-MA, RM 3/9901 Bl. 33 f.
114 BA-MA, RM 3/9901 Bl. 28.
115 BA, R 4701/4727 Bl. 39.
116 BA-MA, RM 3/9901 Bl. 33.

dem Krieg erfolgreicher gegen Pathé und andere ausländische Unternehmen konkurrieren zu können – nicht zuletzt um Filme mit antideutscher Thematik vom Markt zu verdrängen.[117]

Um den Mangel an deutschen Filmaufnahmen zu belegen, stützte sich der Weber-Verlag auf die aktuelle Zensurstatistik. So zeigten 1916 nur 47 Filme deutsche, dagegen 124 Filme ausländische Landschaften und Städte, von denen 60 aus Skandinavien und 25 aus Österreich kamen. Und von den 1306 Filmen, die 1916 die Berliner Zensur passierten, waren nur 7 % belehrenden Inhalts.[118] Um mit Hilfe des Films nationales Gedankengut zu fördern – so die Auffassung der beteiligten Unternehmen, Verbände und Vereine –, mussten die genannten Relationen deutlich geändert werden.

Im Mai 1916 demonstrierte der Werbefilmproduzent Julius Pinschewer mit einer Vorführung verschiedener Werbefilme, dass der Neuaufbau der Industrie und die Sicherung neuer Absatzmärkte nach dem Krieg auf das modernste Werbemittel nicht verzichten könnten.[119] Am 3. August 1916 unterbreitete der im April gegründete Ausschuss zum Studium einer deutschen Film- und Lichtbilder-Vortragspropaganda im Ausland dem Auswärtigen Amt einen ersten Vorschlag zur Gründung eines Filmunternehmens. Am 25. August bat das Kriegsministerium in einem geheimen Schreiben den Reichskanzler, die Gründung des neuen Unternehmens zu fördern und die geplanten Produktionen »nicht nur während des Krieges, sondern auch für die spätere Friedenszeit […] in den Dienst des Staates« zu stellen.[120] Die Schwerindustrie wollte jedoch einen Zugriff des Staates auf die geplante Lichtbild-Gesellschaft verhindern.[121] In den folgenden Wochen gelang es Alfred Hugenberg, Einfluss auf den Prozess dieser Firmengründung zu gewinnen.[122] So fand die Gründung der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft e. V. (DLG) am 18. November 1916 in Berlin ohne aktive Mitwirkung von Regierungs- und Militärvertretern statt. Zweck der Gesellschaft war die »Veranstaltung planmäßiger Werbearbeit für Deutschlands Kultur, Wirtschaft und Fremdenverkehr im In- und Auslande durch das Bild, insbesondere durch bewegliche und stehende Lichtbilder auf nationaler, gemeinnütziger Grundlage«.[123] Im provisorischen Verwaltungsrat nahmen Hugenberg nahestehende Personen die wichtigsten Funktionen wahr.

Vom hohen Wirkungspotential des Mediums Films überzeugt, versuchte die DLG (und später die Ufa), Marktpositionen im In- und Ausland zu besetzen. So präsentierten sich denn auch beide in der deutschen Öffentlichkeit als »ein wirksamer Schutzwall gegen das Überfluten durch Filme feindlicher Herkunft nach dem Friedensschluss«.[124] Beide Unternehmen betonten, dass dieses Ziel dauerhaft nur auf der Basis wirtschaftlicher Rentabilität, also durch die Zuschauerakzeptanz der Inhalte zu erreichen sei. Die partiellen Unterschiede beider Positionen lagen in den Filminhalten. Die DLG beschränkte ihr Engagement überwiegend auf

117 BA, R 4701/4727 Bl. 39 ff.; Creuzberg 1917.
118 Belehrende Films. In: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 3, 20. 1. 1917.
119 Der Film als Werbemittel. In: Erste Internationale Film-Zeitung, 10. Jg., Nr. 21, 20. 5. 1916.
120 BA, R 4701/4727 Bl. 1 ff.
121 BA, R 901 ZfA/948 Bl. 97.
122 Bernhard 1928, S. 7; 58.
123 BA-MA, RM 3/9901 Bl. 57.
124 Annonce der DLG. In: Der Kinematograph, Nr. 544, 30. 5. 1917.

die engen wirtschaftlichen Interessen ihrer Mitglieder. Infolgedessen produzierte sie Beiprogramme, die meist aus kurzen Filmen bestanden. Im Krieg konnte sie auf diese Weise dem Mangel an kurzen Filmen begegnen, der durch das Einfuhrverbot der Nordisk-Filme aufgetreten war. Die Gründungsväter der Ufa verfolgten dagegen stärker allgemeinstaatliche Interessen. Trotz existenter Meinungsunterschiede im Detail erlaubten die Gemeinsamkeiten in den Zielsetzungen und die unterschiedlichen Produktionsschwerpunkte eine tragfähige Zusammenarbeit von DLG, BuFA und Ufa.

Trotz der kritischen Haltung führender DLG-Vertreter gegenüber der Regierung arbeiteten militärische und staatliche Stellen in den ersten Wochen mit der DLG zusammen. Am 22. Januar 1917 beschlossen die Gesellschafter der Balkan-Orient-Film, der DLG die Hälfte ihrer Anteile zu übertragen.

Der Kinematograph, Nr. 549, 4. 7. 1917

Bild- und Film-Amt

Ab dem Spätherbst 1915, besonders aber nach der Schlacht von Verdun bemühten sich staatliche und militärische Stellen verstärkt um eine Verbesserung der Kriegspropaganda und um ihre verstärkte Verbreitung auch im Inland, um der unübersehbaren Kriegsmüdigkeit und Friedenssehnsucht entgegenzuwirken. Hauptziel der geplanten Propagandaaktionen war es, möglichst breite Bevölkerungskreise im In- und Ausland zu erreichen. Mitte Juli wurde zu diesem Zweck die Propagandaabteilung des Auswärtigen Amtes unter Leitung von Hans von Haeften eingerichtet und am 29. Juli 1916 die Gründung militärischer Film- und Photostellen unter Leitung des Freiherrn Fritz von Stumm bei der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts beschlossen. Zum Drehen von Frontaufnahmen wurden sieben Filmtrupps ausgerüstet. An die Stelle der Operateure, die mehr oder weniger als zivile Berichterstatter den Kriegsschauplatz ›besuchten‹, traten Soldaten, die mit Spezialaufgaben betraut waren. Auf diese Weise sollte der Angst vor Spionage begegnet werden.

Im Sommer 1916 spitzten sich die Absatzprobleme deutscher Kriegsfilme auf den internationalen Märkten zu. Deutsche Botschaftsangehörige meldeten immer öfter intensivierte Versuche der Ententemächte, ihre Filme in die örtlichen Kinos zu bringen.[125] Um die deutsche Filmpropaganda auf dem Balkan zu forcieren,

125 Vgl. z. B. BA, R 901 ZfA/946 Bl. 214.

wurde am 7. Dezember 1916 die Balkan-Orient-Film GmbH – formal als private Gesellschaft, tatsächlich jedoch mit öffentlichen Geldern – gegründet.[126] Sitz der Gesellschaft war Berlin. Zweigstellen unterhielt sie in Bulgarien und in der Türkei. Für die Inlandspropaganda widmeten sich die Dienststellen im Reich neben der Organisation von Frontaufnahmen auch der Produktion von Propagandafilmen. Zu diesem Zweck gründete die Nordische Film eigens die Mars-Film, der zunächst alle staatlichen Aufträge übertragen wurden.

Trotz verstärkter Propagandabemühungen verschlechterte sich im Winter 1916/17 die Stimmung in Deutschland – nicht zuletzt wegen der zugespitzten Versorgungslage. Auch die im Ausland eingeleiteten Propagandabemühungen zeitigten nach Auffassung der OHL zu geringe Erfolge. Analysen ergaben, dass das Interesse an Kriegsfilmen auch im Ausland deutlich abnahm. Dem versuchte die OHL mit einer verstärkten propagandistischen Offensive zu begegnen. Im Januar 1917 wurde die Militärische Stelle beim Auswärtigen Amt direkt Erich von Ludendorff unterstellt. Vier Tage später wurden die militärischen Film- und Photostellen und die im Aufbau befindlichen Bild- und Filmverwertungsstellen zu einer selbständigen Organisation in Berlin zusammengefasst.[127]

Die neue Stelle, das Bild- und Film-Amt (BuFA), gegründet am 30. Januar 1917, war der militärischen Stelle des Auswärtigen Amts nachgeordnet, die ein Organ der OHL war. Aufgabe des BuFa war die Beschaffung geeigneten Bild- und Filmmaterials. Es war in erster Linie eine Aufsichts- und Verwaltungsstelle. Auch die Abteilung III b (Bild- und Filmzensur) des stellvertretenden Generalstabs war dem BuFA zugeordnet. Für die eigene Bilderbeschaffung standen dem BuFA die sieben mobilen Filmtrupps zur Verfügung, die bereits für die militärischen Film- und Photostellen im Einsatz waren. Sie bestanden aus je einem Hauptmann oder Leutnant, einem Beamten und aus bis zu zehn Unteroffizieren, Gefreiten und Gemeinen. Jedem Trupp stand ein Personenwagen zur Verfügung.[128] Eingesetzt wurden je zwei an der West- und an der Ostfront sowie je einer in Mazedonien und im Orient.[129] Im Lauf des Jahres 1917 wurde die Zahl der Filmtrupps auf neun erhöht. In Berlin beschäftigte das Amt eine Reihe von Fachleuten, die das produzierte Material bearbeiteten.

Das BuFA übernahm außerdem die Versorgung des Auslands mit deutschen Kriegsfilmen sowie den Filmvertrieb für die rund 800 Frontkinos, die den Soldaten vorbehalten waren. Die Filmprogramme für die Frontkinos hatten eine Länge von etwa 2000 Metern. Die Mietgebühr betrug 140 Mark bei einmaligem und 80 Mark bei zweimaligem Wechsel pro Woche. Inhaltlich handelte es sich um Lustspiele, Trick- und Zeichentrickfilme, Dramen, Detektivfilme, Naturaufnahmen, Filme aus Industrie, Handwerk, Landwirtschaft usw. sowie amtliche Eigenproduktionen des BuFA.[130] Im Inland hatte das BuFA Sorge zu tragen, »dass die Propaganda mit Bild und Film bis in die kleinsten Bezirke Deutschlands hineingelangt«.[131] Eine eigene Vertriebsorganisation sollte all jenes Material zur Verfü-

126 BA, R 901 ZfA/1302 Bl. 117; BA, R 901 ZfA/925 Bl. 22 ff.; vgl. Barkhausen 1982, S. 60.
127 Barkhausen 1982, S. 74 f.
128 BA, R 901 ZfA/1030 Bl. 16 RS.
129 BA, R 4701/4727 Bl. 17.
130 BA-MA, RM 3/9876 Bl. 151.
131 BA-MA, RM 3/9901 Bl. 93.

gung stellen, das für Propagandazwecke geeignet erschien.[132] Die Aufgabenverteilung des BuFA macht deutlich, dass die Auslands-, die Inlands- und die Frontpropaganda für die eigenen Soldaten inzwischen als gleichwertig behandelt wurden.

Die deutschen Botschaften mussten über die Akzeptanz der BuFA-Filmprogramme im Ausland jede Woche nach Berlin berichten. Im Reich verfügte jedes Generalkommando über einen Lichtspieloffizier, der die Aufnahme der BuFA-Produktionen beim Publikum in seinem Kommandobereich zu beobachten hatte und die Ergebnisse ebenfalls jede Woche nach Berlin melden musste.

Zur Platzierung von Kriegsaufnahmen kooperierten militärische und zivile Stellen auf lokaler und regionaler Ebene. Das BuFA verschickte an alle Kinobetreiber Fragebögen, um Platzzahl, bevorzugte Verleiher und Filmhersteller, Laufzeiten von Verträgen, Umfang des Beiprogramms, aber auch Angaben zur Art der Heizung, der Größe des Projektionssaals usw. zu erfassen.[133] Bereits nach den ersten Filmlieferungen kontrollierte das BuFA die Geschäftsergebnisse der Kinobetriebe, um sich seinen Anteil an den Kasseneinnahmen zu sichern.[134] Auf Anfrage bestritt die Regierung im Reichstag, dass von Seiten des BuFA »amtlicher Druck« auf die Kinobetreiber ausgeübt werde.

Die erfolgreichen Aufführungen von Der magische Gürtel (1917, P: BuFA)[135] im Berliner Tauentzienpalast[136] und von Graf Dohna und seine Möwe (1917, P: BuFA) in Essen, Düsseldorf[137] sowie in Kinos an der Küste[138] zeigen, dass einzelne amtliche Filme auch noch im vierten Kriegsjahr in bestimmten Regionen und in den Mittel- und Oberschichten ihr Publikum fanden. Graf Dohna und seine Möwe spielte in deutschen Kinos 171 000 Mark ein und brachte der PAGU, die den Film im Auftrag des BuFA verlieh, einen Überschuss von 39 000 Mark, aus dem der Filmkonzern 13 000 Mark für hirngeschädigte Soldaten spendete.[139] Für diesen Fall trifft die Behauptung des »Kinematograph« zu, dass es in vielen Lichtspielhäusern gelang, Publikumsbedürfnisse mit militärischen bzw. staatlichen Interessen zu verbinden.[140] Bestrebungen, militärische Sujets mehr oder weniger versteckt und teilweise unter Druck in Kinoprogrammen unterzubringen, bezeugen aber die verlorene Werbewirkung dieser Filme bei anderen Publikumsschichten. Die meisten BuFA-Filme langweilten offenbar große Teile des deutschen Publikums. Das Kino war im Ersten Weltkrieg eine der letzten Einrichtungen, die Zerstreuung und damit auch Geselligkeit boten. Die BuFA-Produktionen standen diesen Bedürfnissen entgegen. Neben Frontaufnahmen zeigten sie »langatmige Bilder, Ansichten aus irgendwelchen, beispielsweise gemeinnützigen Institutionen«.[141]

Das Publikum an der Heimatfront ging wegen unterhaltsamer Spielfilme ins

132 BA-MA, RM 3/9901 Bl. 101 f.
133 Einiges über Fragebogen und Fragesteller. In: Der Film, 2. Jg., Nr. 37, 15. 9. 1917.
134 BA, R 3101/2005 Bl. 152.
135 Das Drehbuch. In: BA, MA RM 5/3760 Bl. 271 ff.
136 Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: Der Kinematograph, Nr. 559, 12. 9. 1917.
137 Brief aus Rheinland-Westfalen. In: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 23, 9. 6. 1917.
138 Warstat 1982, S. 92.
139 Der Streit um den »Möwe«-Film. In: Der Film, 2. Jg., Nr. 21, 26. 5. 1917.
140 Kinopolitische Streifzüge. In: Der Kinematograph, Nr. 567, 7. 11. 1917.
141 Propagandafilme. In: Der Film, 2. Jg., Nr. 52, 29. 12. 1917.

Kino, wo es dann Kriegsaufnahmen und belehrende Filme des Beiprogramms in Kauf nehmen musste.[142]

Die nicht-fiktionalen Filme des BuFA und der DLG haben jedoch wesentlich dazu beigetragen, die Anerkennung, zumindest aber die Akzeptanz des Films auch in den Bevölkerungskreisen zu erreichen, die dem Medium zuvor kritisch bis ablehnend gegenüberstanden.[143] Die gewandelte öffentliche Meinung zum Film erlaubte es in der Folgezeit dem Bank- und Großkapital, in die Filmwirtschaft zu investieren, ohne deshalb in der Öffentlichkeit in Verruf zu geraten.

Universum Film AG

Um der Propaganda im In- und Ausland mehr Nachdruck verleihen zu können, fragte das Kriegsministerium im Oktober 1916 beim Reichskanzler in Sachen Gründung einer großen Filmgesellschaft an, die alle Zweige der Branche vereinte.[144] Gleichzeitig mehrten sich die Stimmen, die neben der Konzentration auf Kriegsaufnahmen auch die regierungsamtliche Verbreitung anderer Filminhalte im ›vaterländischen‹ Sinne forderten. Zugleich neigten die Planungen für die Auslandspropaganda mehr und mehr dazu, komplette Filmprogramme zu bevorzugen. Das BuFA erweiterte die Sujets seines Angebots um Lichtbilderserien und Filme zu Wirtschaftsthemen, womit es partiell in Konkurrenz zur DLG trat.[145]

Das Militär argwöhnte, die Schwerindustrie könnte ihr Engagement bei der DLG als »politisches Machtmittel«[146] für eigene Interessen einsetzen. In Verhandlungen ließ die DLG die Absicht erkennen, »das Bild- und Filmamt zu schlucken und namentlich die besetzten Gebiete unter ihren Einfluss zu bringen«.[147] Die Ausrichtung der DLG widersprach der »überparteilichen« Denkweise der Militärs, die ihren Einfluss auf die Gesellschaft über den Krieg hinaus festigen wollten. Nicht aus »egoistischen wirtschaftlichen«, sondern aus »übergeordneten staatlichen Interessen«[148] wollten sie der deutschen Regierung mit dem BuFA ein wichtiges Beeinflussungsinstrument in die Hand geben.

Ungeachtet des schwelenden Konflikts zwischen DLG und BuFA mussten weitere Kapitalgeber für die deutsche Filmindustrie gefunden werden. Nur so ließ sich eine künftige Dominanz ausländischer Filme auf dem deutschen Markt verhindern. Eine Studie des BuFA kam zu dem Schluss, dass die deutsche Filmbranche gegenüber der ausländischen Industrie nicht wettbewerbsfähig sei.[149] Größere deutsche Filmhersteller forcierten im Krieg den Übergang zu aufwändigen langen Spielfilmen, die vor allem auf das Großstadtpublikum zielten: Um ihre Investitionen zu amortisieren, mussten sie Schwierigkeiten mit der Zensur meiden und neue Publikumsschichten im städtischen Bürgertum gewinnen. Filme wie Graf

142 BA, R 901 ZfA/947 Bl. 178.
143 Wovon man nicht spricht! In: Der Film, 2. Jg., Nr. 49, 8. 12. 1917.
144 BA, R 901 ZfA/947 Bl. 34.
145 BA, R 901 ZfA/948 Bl. 101.
146 BA, R 901 ZfA/948 Bl. 98f.
147 BA, R 901 ZfA/1030 Bl. 143.
148 BA, R 901 ZfA/948 Bl. 99f.; 105f.
149 BA, R 901 ZfA/974 Bl. 1.

Dohna und seine Möwe zeigten, dass das bürgerliche Großstadtpublikum großer Lichtspieltheater für Kriegsfilme empfänglicher war als dasjenige kleinerer Vorstadt- und Provinzkinos.

Die in der ersten Hälfte des Jahres 1917 geführten Diskussionen zwischen Vertretern des Reiches, Preußens und der OHL um das Verhältnis von BuFA und DLG fanden in Erwartung eines baldigen Friedensschlusses statt. Damit stand auch die Frage nach der Rolle des BuFA im Nachkriegsdeutschland im Raum. Eine Reihe von Ländern wie die Königreiche Bayern und Sachsen nutzten zwar BuFA-Material für eigene Werbeaktivitäten, beharrten aber auf eigenen Dienststellen.[150] Die nach wie vor anhaltenden Klagen über die »meist militärisch unbedeutenden, mehr oder weniger zurechtgemachten Szenen«[151] trugen nicht zum Ansehen des BuFA bei. Auch in der Auslandspropaganda wurden die begrenzten Einflussmöglichkeiten des BuFA deutlich.

Am 4. Juli 1917, drei Wochen nach einer Besprechung im Innenministerium zum Verhältnis von DLG und BuFA und ihrer Zukunft in Friedenszeiten, schrieb der Generalstabschef des Heeres Erich von Ludendorff – auf Anregung und unter Mitwirkung des Chefs der Militärischen Stelle der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts, Oberstleutnant Hans von Haeften[152] – einen Brief an das Kriegsministerium.[153] Er gilt als ›Geburtsurkunde‹ der Ufa. Ausgangspunkt von Ludendorffs Vorschlägen war die seit 1916 in allen Führungsgremien erkennbare Ansicht, dass »der Krieg die überragende Macht des Bildes und des Films als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt« habe. Ludendorff verlangte eine Vereinheitlichung der Filmindustrie, um die Werbemöglichkeiten des Mediums im Inland und im neutralen Ausland zu erhöhen. Dazu müsse ein Bankhaus gefunden werden, das im Auftrag der Regierung einige große Filmunternehmen aufkaufen solle. Mit Hinweis auf die Entente, die in den letzten drei Monaten 100 Millionen Mark für Propaganda aufgewendet habe, bat Ludendorff das BuFA, die beschriebene Aufgabe zu übernehmen.

Für die im Dezember 1917 erfolgte Gründung der Ufa waren vor allem vier Ziele maßgebend: 1. die Erhöhung der Leistungsfähigkeit der deutschen Filmindustrie unter besonderer Berücksichtigung der Spielfilmproduktion, 2. der weitgehende Ausschluss ausländischer Filmgesellschaften auf dem deutschen Markt, 3. die Suche nach Absatzmöglichkeiten deutscher Filme im Ausland und 4. die qualitative Verbesserung des deutschen Filmangebots. Diese Ziele standen in enger Beziehung mit laufenden Diskussionen. Die Intentionen zur Stärkung der deutschen Filmindustrie von Seiten des BuFA und anderer Reichsstellen, die Erlasse und Zensurpraxis der Generalkommandos, die Diskussionen im Reichstag und in Teilen der Presse, die Stettiner Reformkino-Aktivitäten[154] und nicht zuletzt die in der DLG-Gründung sichtbaren Interessen der deutschen Wirtschaft lassen erkennen: Es war allen Beteiligten klar geworden, dass belehrende Filme und Werbefilme nur dann ein breiteres Publikum erreichen konnten, wenn sie im Umfeld attraktiver Spielfilme liefen. Für die längerfristige politische Beeinflussung

150 BA-MA, SA 12856 Bl. 39.
151 BA-MA, RM 5 3760 Bl. 195.
152 BA, R 8119/19103 Bl. 144.
153 Abgedruckt u. a. in: Bredow/Zurek, S. 102 ff., Bock/Töteberg 1992, S. 34 f.
154 Vgl. Kap. 6.1.

und Erziehung des Kinopublikums strebten die paternalistischen Kräfte also gewissermaßen einen Kompromiss mit dem Publikum an: Sie waren bereit, dem Interesse an Unterhaltung Genüge zu tun, wenn die vom Publikum begehrten Spielfilme durch ein propagandistisches Beiprogramm ergänzt wurden.

Nach Erlass von Einfuhrbeschränkungen für ausländische Filme waren die Gewinne der deutschen Filmunternehmen deutlich angestiegen. Bei Fortdauer der künstlichen Filmverknappung – so die Annahme – würden auf dem Markt ausreichende Geschäftsüberschüsse für die Ufa anfallen. Damit könnten unrentable Filmsparten wie die Produktion von Lehr-, Schul- und Kulturfilmen subventioniert werden, denen alle an der späteren Ufa-Gründung beteiligten Gruppen große Bedeutung beimaßen.

In seinem Bericht an die OHL fasste der Preußische Staats- und Kriegsminister Herrmann von Stein diese Aspekte Ende Oktober 1917 zusammen: Vor allem in Hinblick auf die Nachkriegsentwicklung hätten die Vertreter der OHL, des Kriegsministeriums und der reichsamtlichen Stellen »im Interesse des deutschen Heeres und der deutschen Marine […] zum Vorteil deutscher Kultur, deutscher Industrie und deutscher Arbeit« die Absicht, unter Leitung des Kriegsministeriums eine Filmaktiengesellschaft zu gründen.[155] Das Ziel bestehe in der Schaffung eines »mitteleuropäischen Filmblocks« unter deutscher Führung. Mit seiner Hilfe sollte der Einfluss des ausländischen Films vom einheimischen Markt und dem der Nachbarstaaten ferngehalten werden. Das Kriegsministerium bezog zunächst nur das Reichsschatzamt in die Planungen ein – auf ausdrücklichen Wunsch des Reichskanzlers Georg von Michaelis,[156] dessen Beteiligung im Vorfeld die beabsichtigte Konzerngründung aus allen bisherigen staatlichen und militärischen Filmaktivitäten in Deutschland heraushebt. Die neue Gesellschaft sollte die Zersplitterung der deutschen Filmwirtschaft beseitigen und als vertikal organisierter Konzern in den Bereichen Produktion, Verleih und Abspiel national und international tätig werden.

Um zu verhindern, dass der zukünftigen »deutschen Filmpropaganda der amtliche Stempel zum Vorwurf gemacht wird«,[157] sollte das Reich vor allem im Ausland nicht als Mitgesellschafter des Unternehmens in Erscheinung treten. Mit den Vorbereitungen betraute Kriegsminister von Stein die Majore Leo van den Bergh und Alexander Grau, den Leiter des Kriegspresseamts, der in enger Verbindung mit Ludendorff stand. Um Indiskretionen zu vermeiden, wurde das BuFA wegen seiner engen Beziehungen zur Filmindustrie aus der Ufa-Gründung weitgehend herausgehalten.[158] Oberstleutnant von Haeften und Major Grau erbaten zunächst finanzielle Unterstützung bei Emil Georg von Stauss, dem Direktor der Deutschen Bank.[159] Gemeinsam mit Rechtsanwalt Johannes Kiehl von der Diskonto-Gesellschaft versuchte Stauss, Aktien der dänischen Nordisk zu erwerben, die in Deutschland einen lukrativen Theaterpark und einen rentablen Filmverleih unterhielt. Zu den weiteren Geldgebern der geplanten Firmengründung gehörten die Carl Lindström AG unter Direktor Carl Bartz, der Schwerindustrielle Fürst Hen-

155 BA, R 901 ZfA/974 Bl. 3.
156 BA, R 901 ZfA/974 Bl. 15.
157 BA, R 901 ZfA/974 Bl. 3.
158 BA, R 8119/19103 Bl. 144.
159 BA, R 901 ZfA/974 Bl. 49.

ckel von Donnersmarck, die Hamburg-Amerika-Linie, die Norddeutsche Lloyd,[160] die Robert Bosch AG, die AEG und die Dresdner Bank.[161] Die Verhandlungen mit den zu übernehmenden Filmfirmen sollten vom Bankhaus Schwarz & Co. und von Carl Bratz geführt werden. Die Deutsche Bank, die vor allem im Ausland als halbstaatliche Einrichtung wahrgenommen wurde, sollte im Hintergrund bleiben.

Um die nötige Schlagkraft des neuen nationalen Filmkonzerns zu gewährleisten, wurde die Übernahme von Nordisk, Messter-Konzern und PAGU als den drei größten auf dem deutschen Markt agierenden Filmunternehmen angestrebt. Die Verhandlungen waren erfolgreich: Nordisk-Besitzer Ole Olsen verkaufte seine deutschen Firmenteile, die sog. ›Nordische‹, an die Ufa. Auch Oskar Messter war gewillt zu verkaufen und erklärte sich bereit, einen größeren Posten PAGU-Aktien zu erwerben und in die Ufa einzubringen.

Ende Oktober 1917 wurde die zukünftige interne Organisationsstruktur des neuen Filmkonzerns festgelegt: Der Einfluss des Reiches sollte über einen auf zehn Jahre befristeten Kontrollvertrag und einen Vertrauensmann im Vorstand sichergestellt werden. Die Leitungsstruktur sah außerdem einen kaufmännischen Direktor im Vorstand vor. Für die Verwaltung der Ufa sollte ein Arbeitsausschuss gebildet werden, in dem das Reich Einspruchsrecht besaß. Am 16. November 1917 kam es zu weiteren strategischen und organisatorischen Festlegungen: Die Ufa sollte als »eine Erwerbsgesellschaft und nicht etwa bloß [als] eine Propagandagesellschaft« geführt werden. Das Reich erklärte seine Bereitschaft, ihr »eine möglichst ausgeprägte Vorzugsstellung einzuräumen«.[162] Das Auswärtige Amt sicherte die Übergabe seiner ausländischen Kinos an die neue Holding zu. Bankier von Stauss schlug die Erhöhung des Stammkapitals auf 25 Millionen Mark vor. Am 15. Dezember 1917 bat Ludendorff in Absprache mit Haeften um Freistellung von seinen bisherigen Aufgaben und um seine Berufung als Reichsvertreter in den Ufa-Vorstand. Zudem empfahl er Bankdirektor von Stauss als zweites Vorstandsmitglied.[163] Dem wurde stattgegeben, und am 18. Dezember 1917 – drei Tage nach der Unterzeichnung des Friedens von Brest-Litowsk – erfolgte die offizielle Gründung der Ufa mit einem Stammkapital von 25 Millionen Mark.

160 BA, R 901 ZfA/974 Bl. 49.
161 BA, R 8119/19103 Bl. 144.
162 BA, R 901 ZfA/974 Bl. 180.
163 BA, R 8119/19103 Bl. 147.

8.6

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Tätigkeit der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft und des Bild- und Film-Amtes

Die Aktivitäten der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft (DLG)

Mit der Gründung der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft am 18. November 1916 sicherte sich die deutsche Schwerindustrie unter Führung Alfred Hugenbergs bedeutenden Einfluss auf die deutsche Filmwirtschaft. Imagewerbung für die deutsche Wirtschaft war dabei das Hauptziel. Von Anfang an legte sich die DLG darauf fest, den ›belehrenden‹ Film wieder verstärkt in die Kinos zu bringen: Zweimal wöchentlich sollte ein Programm von ca. 900 bis 1000 Metern mit »Aufnahmen von Deutschlands Landschaften, historischen Stätten, Heilquellen und Erholungsorten, sowie Verkehrswegen« erscheinen. Auch »Bilder von deutschen Industrieanlagen […], die die Leistungen deutscher Technik tunlichst in einem Produktionsvorgang veranschaulichen«, wurden angekündigt – dazu jeweils auch »ein ›aktuelles Bild oder ein kurzes Lustspiel‹ […] um den lehrhaften Charakter des Beiprogrammes nicht allzusehr hervortreten zu lassen«.[164] Die DLG folgte damit Forderungen von Kinoreformern, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg den Einsatz des Mediums Film für Bildung und Erziehung verlangt hatten.[165] Neben der Auslandspropaganda nahm sie auch den deutschen Markt fest in den Blick und trat von Anfang an in direkte Konkurrenz zu dem im Januar 1917 eingerichteten BuFA.

Der Publizist Julius Urgiss, der die Gründungsphase der DLG emphatisch kommentierte, nannte als von der DLG avisierte praktische Schritte: »1. die Heranziehung aller deutschen Lichtbild- und Filminteressierten, 2. die Gewinnung von Mitarbeitern aus Wissenschaft und Praxis, 3. die Vorbereitung und Herstellung von Musterbildern und Musterfilmen tunlichst unter Mitwirkung deutscher Filmfabrikanten und 4. die Verbreitung von Lichtbildern und Filmen im In- und Auslande, insbesondere durch Vorführung im Rahmen gesellschaftlicher Veranstaltungen, durch Veranstaltung von Vortragsreisen, durch Ausleihe an Vereine, Schulen, Missionen und ähnliche Anstalten, durch Abgabe an Universitäten und andere Hochschulen, sowie durch Vertrieb an Kinotheater.« Urgiss begrüßte das programmatische Vorhaben der DLG, »kurze Lustspiele, Trickfilme, Naturaufnahmen, technische und industrielle Bilder usw. usw. usw. anfertigen zu lassen und aus diesen Aufnahmen Beiprogramme herzustellen […].«[166] Im Zuge der Umstellung des Kinoangebots von Kurzfilmprogrammen auf die Vorführung langer Spielfilme hatte sich das Beiprogramm fest etabliert. Oft genug war es etwa so lang oder gar länger als der Hauptfilm, so dass sich von einem zweigeteilten Programm sprechen lässt. Für den langen Spielfilm als Hauptschlager zahlten die Ki-

164 Zit. n. Barkhausen 1982, S. 85.
165 Vgl. Kap. 6.3 in diesem Band.
166 Urgiss 1917b.

nobesitzer deutlich erhöhte Preise. Wegen der Mieten für die Beiprogramme gab es anhaltende Konflikte mit den Verleihfirmen.

Anfang Mai 1917 schaltete die DLG ihre erste vierseitige Annonce im »Kinematograph«, mit der sie sich den »deutschen Theaterbesitzern« vorstellte. Die Annonce kündigte ein wöchentlich zweimal wechselndes Beiprogramm von 900 bis 1000 Metern an, das die DLG »bei der deutschen Filmindustrie herstellen« lasse. Selbstbewusst hieß es: »Deutschland soll auf dem Gebiete des Beiprogramms und insbesondere des belehrenden und bildenden Films nicht länger auf fremdländische Geistesnahrung angewiesen sein. Nicht länger sollen die behördlichen Stellen ihre vielfach ablehnende Haltung gegenüber dem Film mit dem Vorwurfe begründen können, daß die deutsche Kinematographie sich ihrer bildenden und belehrenden Aufgaben nicht bewußt sei.«[167]

Indem die DLG ihre Beiprogrammwerbung direkt an die Kinobesitzer richtete, trat sie in Konkurrenz zu den Verleihfirmen. Da sie pro Jahr Produktionsaufträge von ca. 500 000 Mark vergeben wollte,[168] wurde befürchtet, dass die Verleiher geschädigt würden, während Filmproduzenten und Kinobetreiber von der DLG profitierten. Um der Kritik aus Verleiherkreisen zu begegnen, wies die DLG in einem Inserat darauf hin, dass sie »ausschliesslich neue, eigens für diesen Zweck hergestellte Filme« anbiete, also »keine Neukopien alter Filme, Ladenhüter usw.«, wie es zu Beginn des Kriegs empfohlener Usus war.[169]

Hintergrund des Enthusiasmus, mit dem »Der Kinematograph« die Gründung der DLG begrüßte, war der Mangel an kurzen nicht-fiktionalen Filmen auf dem deutschen Markt. Im Zuge der Umstellung auf den langen Spielfilm als bestimmendes Programmformat hatten sich die meisten deutschen Hersteller vor dem Krieg auf fiktionale Filme verlegt, die drei bis fünf Akte umfassten. Hier ließen sich deutlich höhere Preise erzielen als mit Beiprogrammware. Das Marktsegment der nicht-fiktionalen Kurzfilme war eine Domäne ausländischer Anbieter geblieben.[170] In der ersten Kriegshälfte war der Wegfall der Filmimporte aus den Feindstaaten Frankreich und Großbritannien sowie später Italien durch erhöhte Eigenproduktion nicht kompensiert worden. Lediglich die vier französischen Wochenschauen konnten während des Kriegs von den beiden Anbietern Eiko und Messter dauerhaft ersetzt werden. Von den beiden Freiburger Spezialfirmen für nicht-fiktionale Filme hatte sich Express-Films schon vor dem Krieg auf nicht-fiktionale Langfilme von 1000 Metern Länge und mehr verlegt, so dass vor Gründung der DLG nur die Weltkinematograph noch »bildende und belehrende« Kurzfilme in nennenswertem Umfang produzierte.[171] Die DLG schickte sich an, eine Katalysatorfunktion für die Produktion nicht-fiktionaler Filme in Deutschland wahrzunehmen. Die Produktion der Weltkinematograph brach 1918 zusammen.

167 Vgl. Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 540, 2. 5. 1917.

168 Die ›Deutsche Lichtbild-Gesellschaft‹ und ihre Beiprogramme. In: Der Kinematograph, Nr. 540, 2. 5. 1917.

169 Der Kinematograph, Nr. 541, 9. 5. 1917.

170 Vgl. Kap. 4.2 in diesem Band.

171 Nach Birett [2002] brachte die Weltkinematograph 1914 38 Filme auf den Markt; 1915 sank die Produktion auf 7 Filme; 1916 waren es 20 und 1917 noch 13 Filme. 1918 brachte sie nur noch 3 Titel in die Kinos. Gab es 1914 noch 6 Titel, die auf militärische oder ›vaterländische‹ Sujets schließen ließen, konzentrierte sich die Weltkinematograph für die folgenden Kriegsjahre überwiegend auf Städte-, Landschafts- und Reisebilder.

Noch bevor sie ihren ersten Film auslieferte, schaltete die DLG im Sommer 1917 eine doppelseitige »Merkblatt«-Annonce, in der sie ihre Ziele und Vorstellungen noch einmal zusammenfasste:

»Merkblatt! Was jeder Kinobesitzer vom DLG-Beiprogramm wissen muss:
1. Das DLG-Beiprogramm erscheint wöchentlich und zwar zum Freitag jeder Woche, erstmals zum 17. August d. J.
2. Die Länge jedes Beiprogramms beträgt 900 bis 1000 Meter.
3. Jedes Beiprogramm hat 500 bis 600 Meter erstklassiges Lustspiel; ausserdem 2 bis 3 weitere Filme, und zwar Naturaufnahmen, technische und Industriefilme, wissenschaftliche Aufnahmen, aktuelle Bilder usw. in buntem Wechsel.
4. Es gelangen ausschliesslich neue Bilder zur Vorführung, die bis dahin in Deutschland nicht gezeigt worden sind.
5. Um das DLG-Beiprogramm zu beziehen, braucht sich kein Kinobesitzer zur Abnahme von Schlagern oder dergl. verpflichten.
6. Es ist ein Gebot der Klugheit, das DLG-Beiprogramm zu spielen, weil das Kino eine andere Stellung im öffentlichen Leben einnehmen wird, wenn es sich auf seine Pflicht besonnen hat, auch eine Mittlerin der Bildung und Belehrung zu sein.
7. Lassen Sie sich über das DLG-Beiprogramm nicht von unerbetenen Ratgebern unterrichten, sondern wenden Sie sich mit allen Anfragen vertrauensvoll an uns.
8. Von wem Sie für Ihr Theater das DLG-Beiprogramm beziehen können, erfahren Sie durch die

Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. – Filmabteilung [folgt Adresse].«[172]

Damit wurde erstmals ein Termin für den Beginn der Auslieferung von DLG-Filmen genannt. Gleichzeitig präzisierte die neue Firma die Schwerpunkte ihres Filmangebots: Machten ihre Selbstaussagen bisher den Eindruck, sie wolle vornehmlich ›belehrende und bildende‹ nicht-fiktionale Filme vertreiben, so stellte sie nun klar, dass mehr als die Hälfte ihrer Beiprogramme der Unterhaltung dienen sollte.[173] Ein »Lustspiel« mit einer Länge von 500 bis 600 Metern konnte dem Hauptschlager des Kinoprogramms durchaus Konkurrenz machen. Der Anteil nicht-fiktionaler Filme machte dagegen nur noch ein Drittel bis die Hälfte der DLG-Beiprogramme aus. Diese mussten allerdings nicht per Blockbuchung geordert werden – auch dies ein Schlag gegen den kommerziellen Verleih.

Die DLG-Gründung rief auch Kritiker auf den Plan. Der Publizist Oscar Geller warf der DLG im »Kinematograph« vor, dass sie mit Unterstützung der Behörden auf die Kinobesitzer Druck ausübe, ihre Programme zu spielen: »Die betreffenden Behörden maßen sich ein Recht an, dem Publikum vorzuschreiben, welche Filme es sich ansehen muss!«[174] Eine »Erwiderung« stellte wenige Wochen später klar, die DLG sei zunächst »zur Förderung deutscher Interessen im Ausland« gegrün-

172 Annonce der DLG in: Der Kinematograph, Nr. 547, 17. 6. 1917.
173 Vgl. z. B. Annonce der DLG in: Der Kinematograph, Nr. 550, 11. 7. 1917.
174 Geller, 1. 8. 1917.

det worden. Doch »[…] bei dem so oft betonten Mangel an guten Nummern für das Beiprogramm der deutschen Lichtspieltheater war der Gedanke nur zu naheliegend, gewissermaßen sich von selbst aufdrängend, auch nach dieser Richtung hin eine erspriessliche Tätigkeit im Inland zu entfalten. Die DLG will den deutschen Film als Kulturträger im Ausland verwenden, mit welchem Recht, mit welcher Begründung dürfte sie ein gutes Material dem Inland vorenthalten?«[175]

Ihr erstes Beiprogramm kündigte die DLG für den 17. August 1917 an. Sie schaltete aber dafür in der Fachpresse keine Annoncen, so dass sich die Zusammensetzung des Programms nur aus Reaktionen auf die Pressevorführung rekonstruieren lässt: »Nach einer Naturaufnahme von Rothenburg ob der Tauber, die uns die Schönheiten des mittelalterlichen Städtchens so recht erkennen lässt, bringt das Programm ein harmloses und doch unterhaltendes Lustspiel: Bob, der Kinokönig. Ein instruktives Bild aus einem Walzwerk gibt einen Einblick in Deutschlands gewaltige Industrie und das Schlussbild Die Biene zeigt uns das emsige tätige Volk bei der Arbeit, die Gewinnung des Honigs usw.«[176]

Dieses Programm umfasste 950 Meter und sollte zunächst »in vierzig verschiedenen Exemplaren durch die deutschen Kinotheater gehen, und, was nicht minder wichtig ist, auch durch das Ausland; nicht, wie leider so mancher andere deutsche Film, verschämt durch fremdländische Namen und Ummodelung der Inschriften umfrisiert, sondern unter deutscher Flagge!«[177]

Unter dem Gesichtspunkt der Wirtschaftswerbung waren die Filme der DLG keineswegs nur auf kriegsrelevante Sujets beschränkt. Eine der ersten Produktionen war Aus des Deutschen Reiches Waffenschmiede mit »Bildern niegekannter Wucht und eindringlichster Anschaulichkeit aus den Krupp-Werkstätten«, zugleich wurde jedoch Die grosse Modenschau auf der [unleserlich] Werkbundausstellung zu Bern als »Zeitdokument von bleibendem Wert aus dem letzten Kriegsjahre« beworben.[178] Die Nachschublieferungen der deutschen Schwerindustrie für die verlustreichen Materialschlachten an der Westfront wurden ebenso als Image deutscher Wirtschaft lanciert wie die Herstellung hochwertiger Produkte für ein schönes Leben gut betuchter Leute im Frieden. Es schien dem allfälligen ›Ernst der Zeit‹ nicht zu widersprechen, wenn »führende deutsche Modehäuser in glänzendem Rahmen und in reizvollster, eigenartiger Aufmachung« ihre Kreationen bei der ›Berner Modenschau‹ präsentierten. Die DLG sicherte den Kinobesitzern zu, Modefilme künftig regelmäßig in ihr Beiprogramm aufzunehmen.[179]

Ludwig Klitzsch verteidigte den Doppelcharakter der Programmstruktur vor der Hauptversammlung des Bundes Deutscher Verkehrsvereine in Eisenach. Er verwies auf das Stammkapital der Gesellschaft von 2 Millionen Mark und auf erwartete jährliche Einnahmen von 500 000 Mark und bewertete diese Summen als gering im Vergleich mit den Aufwendungen Englands, Frankreichs und neuerdings der USA für ihre Filmpropaganda im Ausland. Klitzsch nannte aber auch

175 Creuzberg, 22. 8. 1917.
176 Urteile der Fachpresse über das DLG-Beiprogramm, Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 557, 29. 8. 1917.
177 Urteile der Fachpresse über das DLG-Beiprogramm, Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 557, 29. 8. 1917.
178 Annoncen in: Der Kinematograph, Nr. 566, 31. 10. 1917.
179 Vgl. Annonce in: Der Kinematograph, Nr. 568, 14. 11. 1917.

Der Kinematograph, Nr. 566, 31. 10. 1917

die Erfolge der DLG auf dem Balkan, wo die Balkan-Orient-Film-Gesellschaft als Tochterunternehmen der DLG »bereits in Rumänien 45, also fast alle Kinos, in Bulgarien 22 und in der Türkei zwei Drittel der dort bestehenden grossen städtischen Theater« bediene.[180]

Zwischen den hoch gesteckten Zielen und der Wirklichkeit in den Kinosälen klaffte allerdings eine spürbare Lücke: Im Mai 1918 erklärte der Publizist Julius Sternheim in einem programmatischen Artikel, dass »der Propagandafilm bei dem Publikum nicht den Anklang fand, den Behörden und Industrie erwarteten«. Das Resümee seines negativen Befundes: »Der Propagandafilm hat Fiasko gemacht.«[181] Sternheims Beitrag bezog sich überwiegend auf Spielfilmschlager der DLG, welche die ›Zugpferde‹ für die nichtfiktionalen Beiprogrammfilme waren. Die angestrebten Werbeeffekte ihrer Beiprogramme vermochte die DLG im In- und Ausland nicht zu erzielen.

Außerdem wurde die DLG schon bald nach ihrer Gründung von dem großen, insgeheim reichsmittelbaren Konglomerat der Ufa überschattet. Schon im Mai 1918 spielte die DLG und ihre per Auftrag an Produktionsfirmen vergebene Beiprogrammproduktion in den Überlegungen des »Kinematograph« zur voraussichtlichen Lage auf dem europäischen Filmmarkt der Nachkriegszeit keine Rolle mehr.

Die Aktivitäten des Bild- und Film-Amtes (BuFA)

Neben den privatwirtschaftlichen Initiativen hatten auch staatliche Einrichtungen schon kurz nach Kriegsbeginn erste organisatorische Schritte zur effizienteren kinematographischen Darstellung Deutschlands im Ausland unternommen. Vor allem die zum Auswärtigen Amt gehörende Zentralstelle für Auslandsdienst beschickte das befreundete und neutrale Ausland regelmäßig mit den aktuellen Ausgaben der Messter-Woche. Das Deutsche Reich wurde damit »zum ersten Land, das eine aktive staatliche Auslandsfilmpropaganda betrieb.«[182]

180 Verwirklichte und noch zu lösende Aufgaben der Deutschen Lichtspiel-Gesellschaft e.V. In: Der Kinematograph, Nr. 566, 31. 10. 1917.
181 Sternheim, 8. 5. 1918.
182 Mühl-Benninghaus 2004, S. 94.

Ohne vorherige Unterrichtung von Filmwirtschaft und Presse gründeten die Militärs das BuFA am 30. Januar 1917. Die erste Pressevorführung von BuFA-Filmen fand am 27. April 1917 statt. Gezeigt wurden die Filme: Gefangenenlager (vermutlich: in Wünsdorf), 225 m; Die Kruppwerke (vermutlich der BuFA-Titel Der eiserne Film, 3. Teil [Stahlwerk]), 300 m; Ein Tag bei Generalfeldmarschall Hindenburg (BuFA-Titel Unser Hindenburg), 214 m; Minenflottille in der Ostsee, Der feldgraue Groschen, hergestellt von der PAGU unter der Regie von Georg Jacoby mit Käthe Haack u. a.; schließlich als Beispiel für Feindpropaganda der französische Film Die Rache der Belgierin.[183]

Der Vertrieb der BuFA-Filme oblag Privatfirmen. So zahlte z. B. die PAGU 100 000 Mark für die Auswertungsrechte von Graf Dohna und seine Möwe.[184] Aus den Einnahmen von 171 000 Mark errechnete sich nach Abzug der Kosten für Kopien, Provisionen, Spesen, Abgaben und einer Spende für hirngeschädigte Soldaten ein Reingewinn von 26 000 Mark.[185] Allerdings gab die PAGU diesen publikumsträchtigen Film von der legendären Kaperfahrt des Hilfskreuzers »Möwe« nur an Kinobetreiber ab, die auch andere, weniger lukrative Filme der PAGU im Paket blind mitbestellten. Außerdem bevorzugte die PAGU ihre eigene Kinokette, die U. T.-Theater, und drängte die Kinobesitzer, für die Auswertung von Graf Dohna und seine Möwe die Eintrittspreise zu erhöhen.[186] Um eine Wiederholung solcher Geschäftspraktiken zu verhindern, wurde für den Vertrieb von BuFA-Filmen auf dem Verwaltungsgebiet eines jeden Generalkommandos ab 1. Juli 1917 jeweils eine andere Firma bestimmt.

Der Kinematograph, Nr. 555, 15. 8. 1917

Ab August 1917 bot das BuFA den Kinos auch spezielle Jugendprogramme an, die meist einen längeren fiktionalen Hauptfilm mit nicht-fiktionalen Kurzfilmen kombinierten. Sie sollten als normale Kinoprogramme ausgewiesen werden, zu denen auch Jugendliche zugelassen waren: »[…] Darbietungen, die auch die Grossen interessieren, die aber so gestaltet sind, dass sie auch dem jugendlichen

183 Barkhausen 1982, S. 100.
184 Barkhausen 1982, S. 100.
185 Die Angriffe gegen das Bild- und Film-Amt und deren Abwehr. In: Der Kinematograph, Nr. 543, 23. 5. 1917; Der Streit um den »Möwe«-Film. In: Der Film, 2. Jg., Nr. 21, 26. 5. 1917.
186 Die Angriffe gegen das Bild- und Film-Amt und deren Abwehr. In: Der Kinematograph, Nr. 543, 23. 5. 1917.

Verständnis und dem Empfinden der Jugendlichen nahekommen. Also auch Stücke dramatischen Inhalts. […] Umrahmt wird das Hauptstück von interessanten belehrenden kürzeren Filmen, wie zum Beispiel Ansichten von dem Leben und Treiben in Jerusalem, und Einblicke in die Herstellung von Granaten.«[187]

Der Verdacht, das BuFA strebe eine Verstaatlichung des gesamten Filmwesens in Deutschland an, war am 6. Oktober 1917 Gegenstand parlamentarischer Auseinandersetzungen.[188] Am 28. Januar 1918 wurde das BuFA aufgrund ständiger Spannungen zwischen OHL und den zivilen Reichsbehörden dem preußischen Kriegsministerium unterstellt. Angesichts der bevorstehenden Niederlage eskalierten die Auseinandersetzungen um das BuFA. Als bei einer Besprechung am 8. November 1918 die Finanzen des BuFA offengelegt wurden, stellte sich heraus, dass das Amt über zwei Fonds verfügte: »18 Millionen vom Kriegsministerium und 492 000 vom Auswärtigen Amt«.[189] Ende November wurde noch einmal versucht, das BuFA für das Auswärtige Amt zu reklamieren, doch das Kriegsministerium beharrte auf seiner Zuständigkeit. Die Auflösung des BuFA bot Gelegenheit für eine Bestandsaufnahme: 900 Frontkinos waren vom Bild- und Filmamt mit Apparaten ausgerüstet worden, 56 Filmprojektoren waren noch auf Lager, 65 weitere waren in Auftrag gegeben. Das Filmlager mit mehreren Millionen Metern Spielfilmen wurde zum Verkauf bestimmt. Das militärische Aufnahmematerial sollte dem Archiv des Generalstabs übergeben werden. Kultur-, Landschafts- und Industriefilme sollten für eine noch zu errichtende Dienststelle zurückgehalten werden.[190]

Aus der Produktionstätigkeit des BuFA hat Herbert Birett 246 nicht-fiktionale Filme nachgewiesen.[191] Dazu kommen 33 Filme, die das BuFA von anderen Produzenten übernommen hatte – überwiegend Reisebilder, die zwischen 1910 und 1913 von Raleigh & Robert sowie von Express-Films und Weltkinematograph angeboten worden waren. Auch bei den Eigenproduktionen gab es neben den Kriegsaufnahmen zivile Genres wie ›Reisebilder‹ (Ein Ausflug nach Madeira, 1918), ›Naturbilder‹ (Die berühmten herrlichen Alpbach- und Reichenbachfälle, 1918) oder ›Industriebilder‹ (Bau einer Eisenbahnbrücke über eine tiefeingeschnittene Talschlucht [n. d.] oder Kaiserliche Deutsche Reichspost, 1917). Die ›Kriegsbilder‹ des BuFA behandelten die Geschehnisse an den verschiedenen Fronten (An der rumänischen Front, 1917, Die Befreiung der Bukowina, 1917, Aus den Kämpfen bei Reims, 1918), berichteten über die Waffenindustrie (Anfertigung von Handgranaten, 1917, Anfertigung von Wurfminen, 1917, Aufnahmen bei Friedrich Krupp, Essen, 1917), suggerierten die Verbundenheit der Staatselite mit den Truppen (Der König von Württemberg bei seinen Truppen an der Westfront, 1917, Seine Königliche Hoheit Grossherzog Friedrich Franz IV von Mecklenburg-Schwerin bei seinen tapferen Mecklenburgern an der Front nach den heissen Kämpfen im Westen am 3. 5. 1917, 1917) und zeigten Folgen des Kriegs an der ›Heimatfront‹ (Frauenarbeit im Kriege, 1917). Auch konkrete Verhaltensmaßregeln wurden in BuFA-Filmen gegeben: Der Feind hört mit (1918), Sammel Knochen (1918) oder Verhalten bei Luftangriffen (1918).

187 Jugendprogramme des Königlichen Bild- und Filmamts. In: Der Kinematograph, Nr. 556, 22. 8. 1917.
188 Reichstagsdrucksache, Nr. 1201, 28. 11. 1917.
189 Barkhausen 1982, S. 155, 157.
190 Angaben nach Barkhausen 1982, S. 158.
191 Vgl. Birett [2002].

8.7

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Export und Import nicht-fiktionaler Filme

Anfang August 1914 fanden vor den Botschaften der Feindstaaten in Berlin gewaltige Demonstrationen statt. In vielen deutschen Städten marodierten Jugendliche durch die Straßen und suchten Plakate und Schilder nach Fremdworten ab. Die Branchenpresse warnte die Kinobetreiber: »Selbstverständlich dürfen Films aus den mit Deutschland kriegführenden Staaten nicht gespielt werden. Das Theater, das einen solchen Fehler begeht, läuft Gefahr demoliert und für immer spielunfähig gemacht zu werden. Auch keine fremdländischen Aufschriften, Bilder, Hinweise usw. dürfen geduldet werden. Es ist vorgekommen, dass das an einem Theater vorbeiziehende Straßenpublikum demonstrierte, weil es die harmlose Ankündigung ›Pathé-Journal‹ oder ein vergessenes Bild von den früheren Kinolieblingen Prince oder Linder an der Bilderfront entdeckte. Auch das Wort ›Premiere‹ ist verpönt. Seine Ersetzung durch einen deutschen Ausdruck wurde mehrfach verlangt.«[192]

Viele Kinobesitzer verzichteten nach Kriegsbeginn sofort darauf, weiterhin Filme aus den Feindstaaten zu zeigen.[193] Auf einer Tagung des im Mai 1914 gegründeten Verbands zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen e. V. wurde ohne Ergebnis darüber gestritten, ob die vor dem Monat August aus England und Frankreich importierten Filme weiter aufgeführt werden sollten oder nicht.[194] Die konträren Standpunkte resultierten aus unterschiedlichen Geschäftsinteressen. Die Befürworter des Aufführungsstopps versuchten das patriotische Publikum zu befriedigen. Schon im September war aber deutlich geworden, dass die Kinoprogramme dadurch verarmten und an Anziehungskraft verloren. Die antifranzösische Propaganda schädigte vor allem die Verleiher, welche die importierten Filme in der Regel bereits bezahlt hatten und kaum noch absetzen konnten. Sie mussten um ihre wirtschaftliche Existenz fürchten. Zudem hatten die deutschen Filmproduzenten vor dem 1. August 1914 bis zu 75 % ihrer Einnahmen im Ausland auf den französischen, englischen und russischen Märkten erzielt.[195] Die Blockade der ausländischen Märkte bedeutete auch für sie das Ende traditioneller Geschäftsverbindungen. Der Bundesrat beantwortete die umfassende Seeblockade der Ententemächte am 26. November 1914 mit einer Verordnung über ausländische Firmen im Reich: Ab Januar 1915 wurden alle Filialen englischer und französischer Filmfirmen unter deutsche Zwangsverwaltung gestellt.[196]

Im ersten Kriegsjahr griff auch die Filmbranche Thesen zur angeblichen Über-

192 Das Programm in Kriegszeiten. In: Der Kinematograph, Nr. 405, 30. 9. 1914.
193 Vgl. u. a.: K. St.: Ausländische Films. In: Der Türmer, 17. Jg., H. 4/1914, S. 296.
194 Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen e. V. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 74, 31. 10. 1914.
195 Zur Lage. In: LichtBildBühne, Nr. 32, 8. Jg., 7. 8. 1915.
196 Jahrbuch der Filmindustrie, 1. Jg. 1922/1923, S. 21.

legenheit deutscher Kultur auf, was Überlegungen zum künftigen ›deutschen‹ Film in Anlehnung an herrschende Kunstauffassungen[197] und an massenpsychologische Vorstellungen einschloss.[198] Ästhetische Fragen wurden dabei stets im Hinblick auf wirtschaftliche Faktoren erörtert. Die Ansichten reichten vom Festhalten am Status quo der Vorkriegszeit nach Beendigung des Kriegs[199] über eine Stärkung der einheimischen Industrie, um auf Dauer die Abhängigkeit vom ausländischen Film zu beseitigen,[200] bis hin zu Forderungen nach einem generellen Importverbot ausländischer Produktionen[201] und der Etablierung eines ›rein deutschen‹ Films.[202] Vor allem das Postulat einer thematischen und ästhetischen Autonomie implizierte Forderungen nach der Entwicklung einer ›deutschen‹ Filmsprache sowie nach nicht näher beschriebenen ›deutschen‹ Filminhalten. Vertreter des Militärs bezeichneten in der Anfangsphase des Krieges in amtlichen Äußerungen alle französischen und englischen Filme schlichtweg als »Schund«.

Wegen der ausgeprägten Deutschfeindlichkeit im besetzten Belgien und Nordfrankreich widmeten die zivilen und militärischen Dienststellen der dortigen Filmpolitik besondere Aufmerksamkeit. Im März 1915 wurde in Düsseldorf für den Vertrieb deutscher Filme in den besetzten Gebieten die Film-Export GmbH gegründet. Mit der Errichtung der ersten Frontkinos an der Westfront war Düsseldorf ohnehin zu deren Verleihzentrum avanciert. Bevor Filme in den besetzten Gebieten aufgeführt werden durften, durchliefen sie eine spezielle Zensur, welche ab 1. Mai 1915 die Kommandantur in Brüssel ausübte.[203] Alle in Belgien aufgeführten Filme waren außer mit französischen auch mit flämischen Untertiteln zu versehen. Die deutschen Besatzer hofften, so die Spannungen zwischen den beiden Volksgruppen für sich ausnutzen zu können.[204]

In der ersten Kriegshälfte gingen alle Bemühungen, den Film als Propagandamittel im Ausland zu nutzen, wegen des geringen Ansehens des Mediums bei den Eliten nicht über vereinzelte und unkoordinierte Versuche hinaus. Schon 1915 war deutlich geworden, dass die Filme der Ententestaaten in den Kinos der neutralen Länder dominierten.[205] Um Propagandaaktionen im In- und Ausland vorzubereiten, lud die Zentralstelle für Auslandsdienst im ersten Halbjahr 1916 zu mehreren Konferenzen. Der Leiter der Bilderzentrale in der Zentralstelle für Auslandsdienst, Josef Schumacher,[206] verhandelte am 12. Mai 1916 mit Oskar Messter über die Ausweitung des Vertriebs von Kriegswochenschauen in ausländischen

197 Bollenbeck 1999, S. 152.
198 Vgl. u. a. Rennert 1914/15, S. 53; Film und neue deutsche Form. In: Der Kinematograph, 25. 8. 1915, Nr. 452; Kinematographie und Krieg. In: Der Kinematograph, Nr. 447, 21. 7. 1915.
199 Becker, 19. 9. 1914.
200 BA, R 1501/14033 Bl. 81.
201 Kriegszustand und Theaterpraxis. In: LichtBildBühne, Nr. 54, 7. Jg., 22. 8. 1914.
202 J. W.: Deutsch werden – Deutsch bleiben! In: Der Kinematograph, Nr. 417, 23. 12. 1914; Häfker 1915, S. 21 ff.
203 BA, R 1501/14033 Bl. 66.
204 BA, R 1501/14033 Bl. 62.
205 Vgl. u. a.: BA, R 901 ZfA/1302 Bl. 175 f.; ebd.: Nr. 946 Bl. 28 ff. Deutsche Kriegsfilms im Ausland. In: Der Kinematograph, Nr. 475, 2. 2. 1916.
206 Josef Schumacher war als Direktor des Bundes Deutscher Verkehrsvereine auch an der Gründung der DLG beteiligt. Vgl. BA-MA, RM 3/9901 Bl. 28; BA, R 901 ZFA/1302 Bl. 142.

Kinos und über die Herstellung längerer Kriegsfilme. Am selben Tag wandte sich die Dienststelle auch an die deutschen Botschaften in den neutralen und befreundeten Ländern mit der Bitte, die Möglichkeiten des deutschen Filmeinsatzes zu eruieren.[207] Nach Angaben der Messter-Gesellschaft wurden deutsche Kriegswochenschauen in Schweden, Dänemark und Norwegen seit Kriegsbeginn in vielen Kinos regelmäßig gezeigt.[208] Dieser optimistischen Einschätzung widersprach ein Brief Schumachers Anfang Juli 1916. In einem internen Schreiben schilderte er die verstärkte Filmpropaganda der Entente in den letzten Monaten. Dadurch sei die deutsche Seite in Skandinavien und in anderen neutralen Staaten deutlich ins Hintertreffen geraten.[209] Diese Einschätzung wurde von der Botschaft in Bern bestätigt.[210]

Vor dem Hintergrund der in das 19. Jahrhundert zurückreichenden wirtschaftlichen, politischen und militärischen Interessen des Deutschen Reichs auf dem Balkan kam der deutschen Filmpropaganda dort eine besondere Rolle zu. Unzufrieden war die Zentralstelle mit dem Filmvertrieb in Bulgarien: Zwar liefen die deutschen Wochenschauen in Sofia, aber außerhalb der Hauptstadt sei kein Film aus dem Reich zu sehen.[211] In der Türkei konkurrierten deutsche Produktionen mit denen der Wiener Sascha-Film.[212] Nach Ansicht deutscher Stellen fanden die deutschen Kriegsstreifen beim Publikum größeren Anklang.[213] Viele der in der Türkei und in den anderen Balkanstaaten angebotenen deutschen Filme wurden von Firmen aus Österreich-Ungarn vertrieben, die beim Kauf deutscher Filme in der Regel auch die Auswertungsrechte für den Balkan erwarben.[214] Insofern hatte die deutsche Seite kaum Einfluss auf den dortigen Filmmarkt.

Um sich ein Bild von der Kinosituation in Bulgarien und in der Türkei zu machen, unternahm Victor Altmann, der Direktor der Messter-Gesellschaften, 1916 eine mehrwöchige Reise. Die Ergebnisse fasste er in einer längeren Denkschrift zusammen:[215] Um die Zuschauer für die Vorführungen zu interessieren, sollte ein eigenes Unternehmen gegründet werden, das neben dem ständigen Angebot an Kriegs- und Propagandafilmen auch unterhaltsame Filme produzierte.[216] In diese Richtung zielten auch Vorschläge des Freiherrn Max von Oppenheim von der deutschen Botschaft in Konstantinopel.[217]

Die Neubewertung des Films durch OHL und Wirtschaftsvertreter veranlasste Diskussionen über die besten Exportstrategien für deutsche Filme, die stets die Abwehr ausländischer Filme während des Krieges und auch danach einschlossen. Von der Wirkung des Films überzeugt, versuchte die DLG (und später auch die Ufa), Marktpositionen im In- und Ausland zu besetzen. Beide Unternehmen prä-

207 Traub S. 1 ff.
208 BA, R 901 ZfA/946 Bl. 12.
209 BA, R 901 ZfA/1302 Bl. 175 f.
210 BA, R 901 ZfA/946 Bl. 28 ff.
211 BA, R 901 ZfA/946 Bl. 14.
212 Die Firma wurde am 13. 3. 1914 von dem österreichischen Grafen Alexander von Kolowrat gegründet (Sascha ist im Russischen der Kosename von Alexander).
213 BA, R 901 ZfA/946 Bl. 16 f.
214 Lefranc 1922, S. 127.
215 BA, NL 90 Zi 3 Nr. 99 Bl. 7 ff.
216 BA, 4701/4727 Bl. 1 ff.
217 Barkhausen 1982, S. 57.

sentierten sich in der deutschen Öffentlichkeit als »wirksamer Schutzwall gegen das Überfluten durch Filme feindlicher Herkunft nach dem Friedensschluss«.[218] Diese Strategie sollte es ermöglichen, weit über den Krieg hinaus über das Medium Film Einfluss auf die Verhältnisse im In- und Ausland zu nehmen. Beide Unternehmen betonten, dass dieses Ziel dauerhaft nur auf Basis wirtschaftlicher Rentabilität zu erreichen sei. Die bereits an der Vorbereitung zur DLG-Gründung Beteiligten einigten sich auf die Errichtung eines international agierenden deutschen Filmverleihs. Bislang hatten die meisten deutschen Produktions- und Verleihfirmen ihre Interessen auf den internationalen Märkten nicht selbst wahrgenommen, sondern ihre Filme einfach nach Meterpreisen oder als Monopolfilme ins Ausland verkauft.

Zuständig für die Organisation der Auslandspropaganda in Skandinavien war ein Vertrauensmann der Zentralstelle für Auslandsdienst, der Geschäftsmann Walter A. Bintz. Wie Klitzsch engagierte er sich nicht nur aus Patriotismus, sondern auch aus geschäftlichen Interessen für das Reich. Ihm war vor allem daran gelegen, dass »Schweden der deutschen Sache erhalten« und sein Unternehmen, die Kathreiner Malzkaffee, »dadurch von schweren Geschäftsverlusten verschont blieb«. Seine ersten Geldgeber waren Krupp und Stinnes, die ihn 1916 mit 200 000 Kronen ausgestattet hatten. Bintz begann seine Arbeit mit der Hotelpropaganda, also dem Auslegen von Zeitungen und Zeitschriften. Hans von Haeften betraute ihn Mitte Dezember 1916 mit dem Alleinvertrieb der von den militärischen Filmtrupps hergestellten Filme.[219] In der Folgezeit gelang es der Gruppe um Hugenberg, Bintz in das sogenannte Schweden-Konsortium einzubinden, das auf der gleichen Basis wie die Balkan-Orient-Gesellschaft partiell mit dem Auswärtigen Amt zusammenarbeitete.[220]

Anfang 1917 versuchte die DLG, mit dem BuFA einen ähnlichen Vertrag zur Filmversorgung Belgiens und Polens abzuschließen. Haeften machte geltend, dass das von der Schwerindustrie gestützte Unternehmen eigene wirtschaftliche Interessen verfolge, während das BuFA auf den Ausbau seiner Stellung im Krieg achten müsse, um nach dem Krieg als staatliche Institution weiterbestehen zu können.[221] So behielten die bestehenden Gesellschaften bis zum Kriegsende ihre Versorgungsgebiete – die Transocean zusammen mit der Organisation Bintz Skandinavien, die Umbina GmbH ab 1917 Polen und Belgien[222] und die Film-Verteilungsgesellschaft Südamerika. Das BuFA selbst unterhielt eigenständige Organisationsstrukturen in den Niederlanden und in der Schweiz.

Bis Mitte 1918 hatte die DLG, die inzwischen auch über ein Kopierwerk verfügte, nach eigenen Angaben 32 Beiprogramme herstellen lassen. Sie gelangten in 144 deutschen Städten zur Aufführung. Der Kurierdienst des Auswärtigen Amtes übernahm den Filmtransport ins Ausland, wo DLG-Filme in Österreich-Ungarn, Rumänien, Bulgarien und der Türkei regelmäßig liefen.[223] Allein in Konstantinopel (heute Istanbul) liefen 13 000 Meter deutscher Filme zwischen 1. Juni und 30.

218 Annonce der DLG in: Der Kinematograph, Nr. 544, 30. 5. 1917.
219 Zur Tätigkeit von Walter A. Bintz in Skandinavien: Grupp 1994, S. 812 ff., Anm. 291.
220 BA, R 901 ZfA/948 Bl. 100 f.
221 BA, R 901 ZfA/948 Bl. 142 ff.
222 BA, R 901 ZfA/948 Bl. 238 ff.
223 BA, R 3101/2348 Bl. 103.

August 1917 und 190 000 Meter zwischen 1. September und 31. Dezember 1917. Während deutsche Hersteller vor dem Krieg nur etwa 5 % des Marktes abdeckten, steigerten sie ihren Anteil bis Ende 1917 auf etwa 60 % des Filmbedarfs der Lichtspielhäuser von Konstantinopel.[224] Allerdings relativiert diese Erfolge, dass das Osmanische Reich im Krieg vom Filmweltmarkt weitgehend abgeschnitten war.

Zur Verbesserung der Auslandspropaganda in Bulgarien arrangierte die Firma Messter am 7. Oktober 1916 im Nationaltheater von Sofia eine Vorführung von Wochenschaukompilationen, an der hochrangige Politiker des Landes teilnahmen. In einem geheimen Schreiben an das Auswärtige Amt hieß es anschließend: »Es wurden aktuelle Bilder überhaupt nicht, nur, wie mir schien, alte Ladenhüter und dazu in einem vollkommen planlosen Durcheinander gebracht.« Ein Anwesender habe das Ergebnis in die Worte gefasst: »Messterfilms, keine Meisterfilms.«[225] Nach dem Debakel warf das Kriegsministerium dem Auswärtigen Amt Mängel in der Propagandaarbeit vor. Das Auswärtige Amt konterte mit dem Hinweis, dass infolge der Zensur geeignete militärische Sujets fehlten.[226]

Im Februar 1918 kam eine Untersuchung des Auswärtigen Amtes zu dem Ergebnis, dass sich die Lage auf dem Balkan kaum geändert habe: In Bulgarien würden überwiegend Filmkopien gezeigt, die durch ihren Einsatz in der Türkei bereits verschlissen seien und kaum noch Beziehung zum aktuellen Kriegsgeschehen hätten. Dass in etwa 20 bulgarischen Kinos deutsche Filme liefen, reiche nicht aus, denn die einheimischen Kinobetreiber nutzten deutsche Produktionen nur, um den akuten Filmmangel zu überbrücken. Von daher seien sie auch nicht bereit, längerfristige Verträge über die Abnahme deutscher Filme abzuschließen.[227]

Die DLG teilte diese Einschätzung nicht. Klitzsch hob in einem Vortrag am 29. November 1917 als positiv hervor, dass es überhaupt gelungen sei, deutsche Filme landesweit in Bulgarien anzubieten. Die DLG habe nicht die Absicht, als reine Produktions- und Verleihfirma zu agieren. Stattdessen wolle man auch mit einer »groß angelegten Vortragspropaganda, zu der das von ihr eingerichtete Bild- und Film-Archiv die notwendigen Lichtbilder zur Verfügung stellen wird«, an die Öffentlichkeit treten. Des Weiteren plane man, gemeinsam mit dem Überseedienst eine »großzügige Filmpropaganda und einen ausgedehnten Nachrichtendienst« u. a. mit Zeitschriften in 14 Sprachen einzurichten. Beispiele entsprechender Nachrichtensäle in der Türkei mit ausliegenden Zeitungen und Zeitschriften und Vorrichtungen für die Projektion von Fotoserien und Filmen zeigte der Referent im Lichtbild. Um die geplanten Aufgaben durchzuführen, wolle die DLG das Stammkapital von zwei Millionen Mark um das Vier- bis Fünffache erhöhen.

Am 6. April 1917 erklärten die USA Deutschland den Krieg. Noch bevor die ersten Truppentransporte die Westfront erreichten, überschwemmten amerikanische Filme zu Dumpingpreisen die Filmmärkte der neutralen Staaten.[228] Gleichzeitig weigerten sich die Nordisk und andere skandinavische Firmen, deutsche Filme zu zeigen, solange das Reich an seiner Einfuhrsperre festhalte. Mitte August wurde dem Auswärtigen Amt aus Schweden gemeldet, dass das große An-

224 Die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (Hg.) 1918, S. 13; 16.
225 BA, R 901 ZfA/947 Bl. 21; 31.
226 BA, R 901 ZfA/947 Bl. 57.
227 BA, R 901 ZfA/975 Bl. 49 ff.
228 BA, R 901 ZfA/949 Bl. 156 ff.; 169 ff.

gebot an amerikanischen Filmen und die Einfuhrsperre für das Reich die deutsche Filmpropaganda in Schweden sehr erschwerten. Das BuFA und das Auswärtige Amt befürworteten daraufhin die Aufhebung des Einfuhrverbotes,[229] setzten sich aber nicht durch.

1918 veranlasste das Desinteresse im Ausland die deutschen Propagandaorganisationen, den Export von Kriegsfilmen erheblich einzuschränken. Sie wollten aber weiterhin mit Filmen, welche die Leistungsfähigkeit der deutschen Wirtschaft zeigten, das ausländische Publikum für Deutschland einnehmen. Als Richtlinie galt: »Der politische Propaganda- oder Aufklärungsfilm muss seinem Kern nach prodeutsch sein, d. h., er muss deutsches Wesen zeigen und den deutschen Standpunkt dem Verständnis des neutralen Auslandes näher bringen. Eine ausgesprochene Spitze gegen einen unserer Feinde als Motiv des Propagandafilms ist zu vermeiden.«[230]

Mit dem absehbaren Ende des Kriegs stieg aus deutscher Sicht die Gefahr, dass wieder Ententefilme in befreundete Länder exportiert würden. Um dem entgegenzuwirken, wurden 1918 mehrere regierungsamtliche Untersuchungen zur Effektivität der deutschen Filmpropaganda durchgeführt. Die Resultate waren niederschmetternd: Der Bericht vom 6. Februar 1918 über die Lichtspielpropaganda in Bulgarien kam zu dem Schluss, dass »ohne grundlegende Änderungen die völlige Ausschaltung unserer Kinopropaganda im Frieden zu erwarten ist«. Als Gründe nennt das Papier die mangelnden Aktivitäten der Balkan-Orient-Gesellschaft, professionelle Schwächen in der Bearbeitung der dargestellten Themen und im Filmmarketing sowie den »primitiven Geschmack« des Publikums, das nur an »Unterhaltung, Kitzel der Nerven und Erregung der Lachlust« Interesse zeige. Eine Lösung sahen die Verfasser im Bau eigener Filmtheater und einem stärkeren Engagement der Ufa.[231]

Ein Telegramm aus Stockholm kündigte den wirtschaftlichen Zusammenbruch eines unter deutschem Einfluss stehenden Filmtheaters an, wenn nicht umgehend bessere Filme geliefert würden.[232] Diesem Wunsch konnte die deutsche Seite nicht entsprechen. Im Umkreis der Ufa gab es Überlegungen, amerikanische Spielfilme einzukaufen, um deutsche Kinos im Ausland vor dem Bankrott zu retten. Die Ministerialbürokratie lehnte diesen Vorschlag ab und verwies auf die durchweg positive Resonanz der ausländischen Presse auf den zweiten Teil des Films Es werde Licht von Richard Oswald.[233]

Die zitierten Dossiers über deutsche Filme im Ausland decken sich mit Berichten aus anderen befreundeten und neutralen Staaten. Die deutsche Filmpropaganda brach zusammen, ohne sich je wirklich entfaltet zu haben. Sie scheiterte an vielen Aspekten. Dazu zählten staatliche und militärische Reglementierung, Bürokratie, Willkürentscheidungen und der daraus resultierende Kompetenzwirrwarr, Materialknappheit und Mangel an Fachpersonal sowie die Unfähigkeit zur Entwicklung von Stoffen, die beim breiten Publikum auf Resonanz stießen.

229 BA, R 901 ZfA/949 o. Blattangabe.
230 BA, R 901 ZfA/940 Bl. 196.
231 BA, R 901 ZfA/975 Bl. 49 ff;
232 BA, R 901 ZfA/952 Bl. 221.
233 BA, R 901 ZfA/953 Bl. 130 f.

8.8

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Ästhetischer Wandel. Dokumentarische Propagandafilme

Der Erste Weltkrieg entpuppt sich retrospektiv als Katalysator für eine Veränderung der Filmsprache in nicht-fiktionalen Filmen. Auffallend ist eine Tendenz zu einer stärkeren Strukturierung, die sich vor allem in der Kontinuitätsmontage bemerkbar macht. Waren die früheren Industriebilder auf Chronologie hin geschnitten, so dass ein Film als Ereignisbericht bzw. als Nachvollzug eines geordneten Prozesses wahrgenommen werden konnte, so legten die Filmemacher im Ersten Weltkrieg zunehmend Wert auf die Organisation der einzelnen Einstellungen und ihre Beziehung zueinander. Kontinuität wurde dabei bisweilen durch die Verwendung von zwei Kameras erreicht.

Über die Diskussion hinaus, ab wann sich Griersons Definition des Dokumentarfilms auf die deutsche Filmproduktion anwenden lässt – eine Diskussion, die eher die inhaltlichen-argumentativen Aspekte des Films berücksichtigt –, ergeben sich am Material also weitere Beobachtungen, die geeignet sind, auf bildsprachlicher Ebene eine zunehmende ›narrative Integration‹ der Bilder festzustellen. Diese Tendenz geht noch nicht so weit, dass Operateure bewusst ›auf Anschluss‹ gedreht hätten, aber die Cutter an den Schneidetischen achteten auf einen visuellen Fluss der Bilder, was sich insbesondere an den langen deutschen Propagandafilmen während des Ersten Weltkriegs ablesen lässt. Diese Beobachtungen machen es um so schmerzlicher, dass wir so wenig über die Postproduktionsprozesse der frühen nicht-fiktionalen Filme wissen.

Die kriegsbedingten Veränderungen in den strukturellen Bedingungen und in den Zielen der deutschen Filmproduktion wirkten sich somit auch auf die ästhetische Entwicklung nicht-fiktionaler Filme aus. Auch zeitigten die technologische Entwicklung und die veränderte Marktdynamik schon vor Ausbruch des Krieges Konsequenzen für die Funktion nicht-fiktionaler Filme im Kinoprogramm: Sie wurden zu Beiprogrammfilmen, die nicht länger als Attraktionen beworben wurden, sondern die eigentliche Hauptattraktion, den fiktionalen Langfilm, lediglich zu ergänzen hatten. Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte es einige nicht-fiktionale Filme von abendfüllender Länge gegeben. Mit Beginn des Krieges stieg auch deren Zahl. Darüber hinaus verlagerten sich die Sujets vor allem der Aktualitäten vermehrt auf Kriegsthemen. Dies traf vor allem auf die Wochenschauen zu. Die wichtigste ästhetische Veränderung brachte jedoch die Einführung langer Propagandafilme, die das Genre des Dokumentarfilms begründeten.

Martin Loiperdinger hat darauf hingewiesen, dass sich der Dokumentarfilm während des Ersten Weltkriegs aus den Erfordernissen der Propaganda entwickelt habe: »Das von der Kamera gefilmte Kriegsgeschehen wird zusehends als visueller Beweis für eine Aussage präsentiert […].«[234] Erst dadurch gewannen die Filme die Funktion von Dokumenten, die über die bloße Darstellung hinaus auf

234 Loiperdinger 2001, S. 75.

›Wirkung‹ abzielten: Sie sollten die ›Heimatfront‹ aufbauen und beruhigen und gegenüber dem befreundeten und neutralen Ausland die Notwendigkeit der Kriegsanstrengung rechtfertigen. Zudem sollten sie eine Kriegsstrategie, die aus Schützengräben und dem dazwischen liegenden ›leeren‹ Schlachtfeld bestand, sinnlich erfahrbar machen, also das ›Unsichtbare‹ des Krieges mediatisieren.

Die meisten Aufnahmen von Kampfszenen aus dem Ersten Weltkrieg sind erkennbar nicht an der Front, sondern in der Etappe oder bei Manövern entstanden. Es handelt sich um Re-enactments, um für die Kamera nachgestellte Szenen, wie sie bereits um die Jahrhundertwende während des Spanisch-Amerikanischen Kriegs oder des Burenkriegs gedreht wurden, um den Zuschauern einen anschaulichen Eindruck von Kampfhandlungen im bewegten Bild zu vermitteln. Nach heutigem Verständnis handelt es sich um ›Fälschungen‹ – jedoch wurden sie zeitgenössisch als Illustrationen des tatsächlich Vorgefallenen verstanden. Tatsächlich hatten staatliche Stellen gar kein Interesse daran, dass Filme von der Front ein allzu realistisches Bild der Kriegshandlungen zeichneten: »Was vom Krieg selbst gezeigt wird, beschränkt sich meist auf die Folgen von Kampfhandlungen, wie sie an Gebäuden sichtbar sind. Zerstörungen an Häusern, Brücken und besonders gern an Kirchen, immer und ausschließlich vom Feind verursacht.«[235]

Industriefilme

Der britische Film The Battle of the Somme (GB 1916, P: War Office Cinematograph Committee) brach radikal mit der additiven Nummerndramaturgie konventioneller Wochenschauen und komponierte das Aufnahmematerial zu einer kinematographischen Chronologie der Schlacht.[236] Eine neuartige »Dramatisierung des Faktischen« machte diesen Film zu einem propagandistisch höchst wirksamen Dokumentarfilm. Das BuFA reagierte darauf mit einem eigenen langen propagandistischen Dokumentarfilm, Bei unseren Helden an der Somme (1916).[237]

Auch außerhalb militärischer Sujets wurden in nicht-fiktionalen Filmen privater Hersteller propagandistische Argumentationen sichtbar. Ein Beispiel dafür ist der Industriefilm Poldihütte (1916, P: Messter), der die Leistungsfähigkeit der Schwerindustrie im verbündeten Österreich-Ungarn demonstriert. Zunächst verfolgt die Kamera den Prozess der Stahlerzeugung in einer großtechnischen Anlage. Die Montage der Einstellungen ist dabei der Chronologie des Herstellungsprozesses unterworfen. Viele Schwenks folgen dem Produktionsgeschehen und vermitteln dabei dem Publikum eine im frühen Kino ungewohnte Raumorientierung. Die Arbeiter, die neben den riesigen Maschinen ohnehin fast zwergenhaft wirken, spielen in diesen Bildern eine untergeordnete Rolle. Dennoch dokumentiert Poldihütte auch die Arbeitsbedingungen in einem Stahlwerk: So sieht man zu Beginn, dass hier auch Frauen arbeiten. Sie stehen nicht direkt an den Hochöfen, sondern schippen auf dem Werksgelände Kohlen. Erst im zweiten Akt wird klar, dass es in dem Film um die Herstellung von Granathülsen geht: Die Poldihütte gehört direkt

235 Loiperdinger 2001, S. 76.
236 Vgl. Loiperdinger 2001, S. 76 f.
237 Eine Analyse beider Filme findet sich in Kap. 8.9.

Poldihütte (1916)

zum wirtschaftlich-militärischen Komplex. Neben dem informativen Impetus der Darstellung von Fertigungsprozessen bemüht sich der Film immer wieder um eine Ästhetisierung der Arbeit. Vor allem in den Totalen sorgt die Kamera oft für spektakuläre Bilder der riesigen Maschinen und des effektvollen Funkenfluges beim Anstechen der Hochöfen oder beim Formengießen. Streng symmetrisch fotografierte Einstellungen, welche die Tiefe des Raumes und die Regelmäßigkeit in der Anordnung der Maschinen hervorheben, hinterlassen einen nachgerade avantgardistischen Eindruck: Konstruktivismus avant la lettre. Die Serialität der Industriearbeit findet eine ästhetische Entsprechung in Bildern, die sich ihrerseits seriell ad infinitum in die Tiefe des Raums hinein zu wiederholen scheinen, eine mise-en-abîme als Huldigung an den technologischen Fortschritt.

Als neues ästhetisches Mittel tritt im dritten Akt eine Bildgestaltung hinzu, die den Produktionsprozess als mystisches Zeremoniell erscheinen lässt: Drei Arbeiter schmieden an einem laut Zwischentitel sechs Tonnen schweren Dampfhammer aus einem mächtigen Stück Roheisen die Grundform einer Kurbelwelle. Die Beleuchtung taucht ihre Arbeit in ein Halbdunkel, das nur in der Mitte von dem glühenden Eisen erhellt wird. Durch eine außerhalb des Blickfelds stehende Lichtquelle wirft ein Arbeiter einen überdimensionalen Schatten. Der Produktionsvorgang ist durch diese Anordnung zugleich dramatisiert und mystifiziert, denn er ruft Assoziationen an die Ikonografie des Nibelungenliedes hervor, etwa an Siegfried, der nächtens sein Schwert »Baldung« schmiedet. Dieses Motiv wird noch in Jung-Siegfried, einem Werbefilm für die 9. Kriegsanleihe, den Julius Pinschewer im September 1918 der Zensur vorlegte, wieder aufgenommen, freilich ohne die romantisierende Ikonografie (»Mit deutschen Schlägen schuf er ein Schwert …«). Das Stahlwerk wird zum Ort, an dem trotz der industriellen Fertigungstechniken die Erhabenheit mittelalterlicher Sagen fortlebt. Der Film stellt die mit Deutschland verbündete K. u. K.-Monarchie als modernen Wirtschaftsraum dar und inszeniert sich selbst als Teil dieser Modernität. Herbert Birett hat für Poldi-Hütte zwar einen Zensureintrag gefunden,[238] die zeitgenössische Branchenpresse erwähnt den Film aber nicht. Es ist fraglich, ob er überhaupt während des Krieges aufgeführt worden ist.

Öffentlich gezeigt wurden hingegen z. B. die Industriefilme: Das Thomas-Stahlwerk der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland (ca. 1917, DLG), Das Martin-Stahlwerk der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland (ca. 1917, DLG), Grube Cäcilie (1917) und Herstellung von Granatzündern (1918, DLG). Filmografisch lassen sich die beiden Filme Das Thomas-Stahlwerk der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland (ca. 1917, DLG), Das Martin-Stahlwerk der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland (ca. 1917, DLG), nicht genau verifizieren. Die Starttitel weisen sie zwar als Produktionen der DLG aus, stilistisch erinnern sie aber an Industriefilme der späten 1920er Jahre. Beide Filme zeigen Arbeitsvorgänge bei der Stahlerzeugung, die durch Zwischentitel beschrieben werden. Wie schon in Poldi-hütte werden die Maschinen als Spektakel inszeniert; die sie bedienenden Menschen erscheinen daneben fast unbedeutend. Die Kamera verharrt jeweils in der Totalen; gelegentliche zaghafte Schwenks sind allenfalls durch Objektbewegungen motiviert.

238 Birett 1980, S. 379.

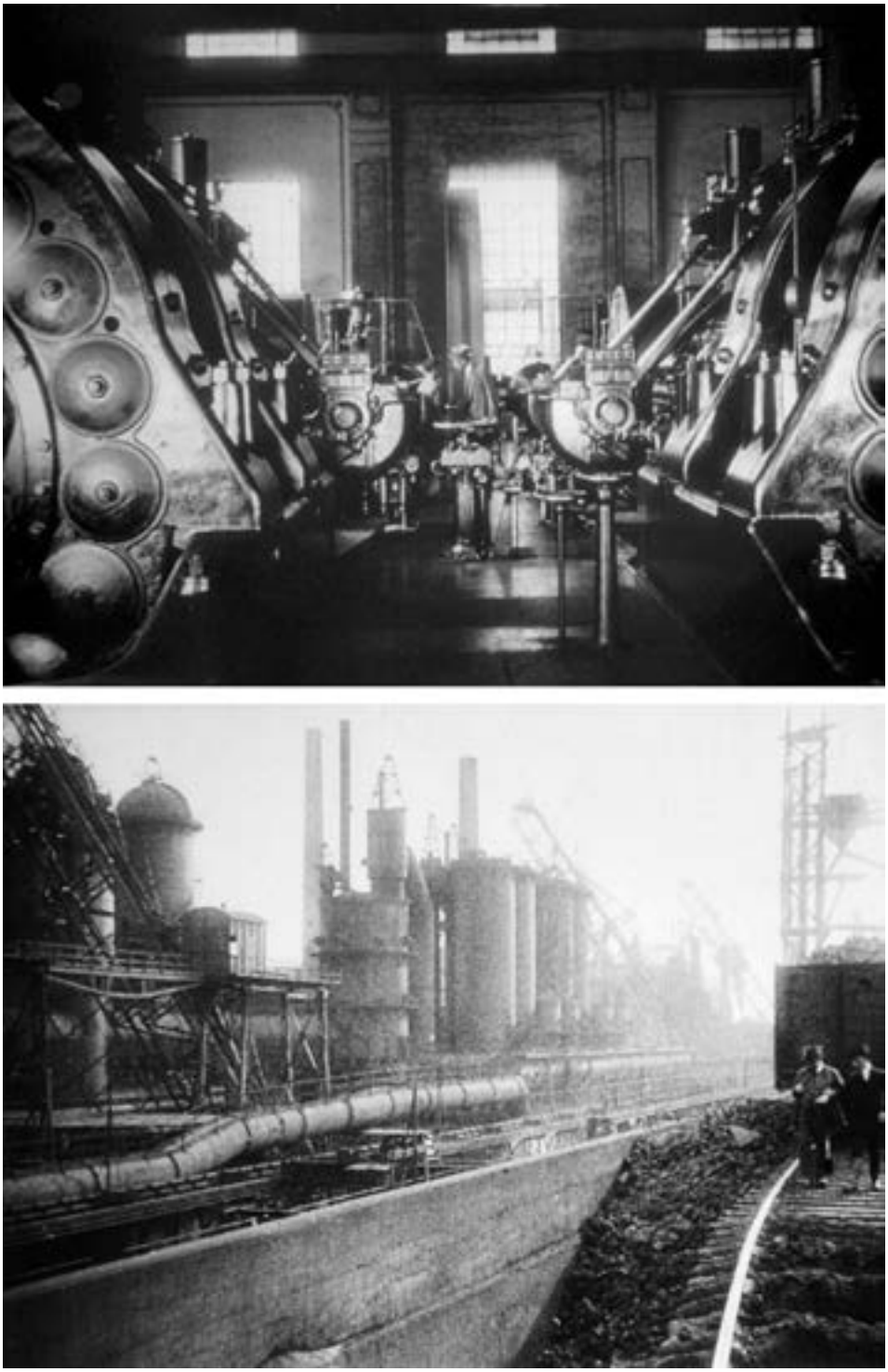
In den Beginn von Martin-Stahlwerk ist der Zusammenhang der Kriegswirtschaft eingeschrieben, denn der Film berichtet darüber, wie Eisenschrott recycelt wird. Die Hochofenwerke der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland (ca. 1917, P: DLG?) hat die Begichtung der Hochöfen mit »Koks, Erz und Zuschlägen« (Zwischentitel) zum Thema. Besonderen Nachdruck legt der Film dabei auf die leichte Bedienung der Großanlage, die es einem einzigen Arbeiter ermöglicht, mit einem Hebel die riesigen Schrägaufzüge an den Hochöfen zu steuern. Dies korrespondiert mit beinahe menschenleeren Produktionshallen; kaum einmal ist jemand bei schwerer körperlicher Arbeit zu sehen: Die deutsche Schwerindustrie ist – glauben wir den Bildern – auf der Höhe der modernen technischen Entwicklung; ihre Produktion erscheint in hohem Grade mechanisiert und automatisiert.

In Grube Cäcilie wird das dokumentarische Material von einer Spielszene eingeleitet, in der ein Tagelöhner seine Hoffnungen auf die Grube Cäcilie setzt. Er zieht mit Kind und Kegel um und »findet im Tagewerk der Grube lohnende Arbeit – Und nach einem Jahr lebte er bereits viel zufriedener mit seiner Familie.« (Zwischentitel). Jetzt lebt er in einem kleinen Haus, in dessen Garten er mit seiner Familie frühstückt.

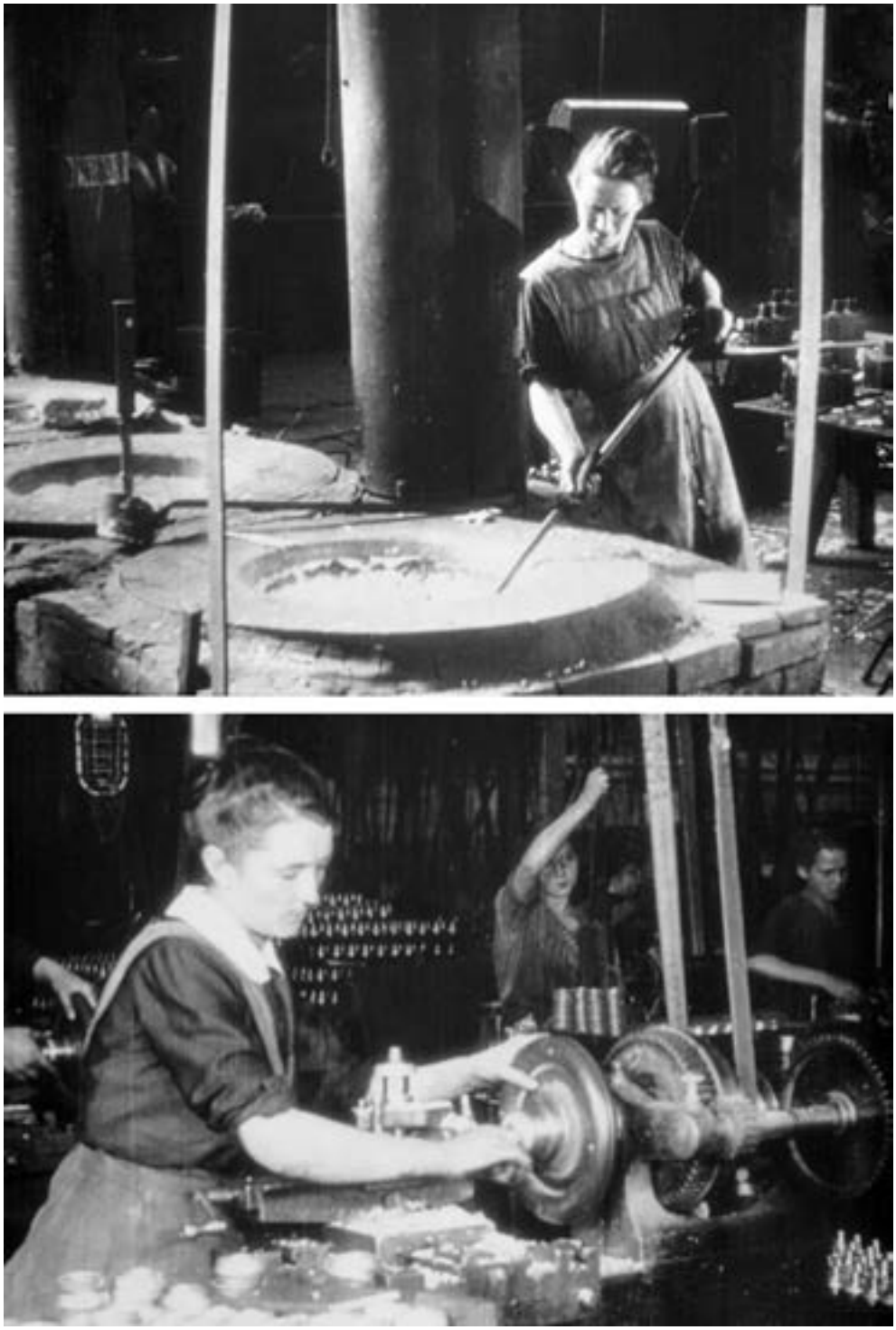
Darin eingebettet ist eine Reportage über die Herstellung von Kohlenbriketts. Der Film folgt dabei dem Herstellungsprozess vom Grundstoff bis zum fertigen Produkt. Der Betriebsleiter führt einen Gast durchs Werk und erklärt den Produktionsverlauf. Der Film wendet sich mit erklärenden Zwischentiteln an sein Publikum, um es optimal zu informieren. Der Film argumentiert also auf zwei Erzählebenen: der Spielhandlung (die zur Identifikation mit dem Tagelöhner einlädt und seine soziale Integration als Lohn für seine Arbeit in der Tagebaugrube in Aussicht stellt) und der dokumentarischen Information über einen industriellen Produktionsprozess (die das Publikumsinteresse in Gestalt des Gastes personifiziert).

Auch in Grube Cäcilie ist die Kamera beweglich und schafft elegante Überleitungen von einem Detail zum nächsten. In den Schwenks über die großtechnischen Anlagen werden die Dimensionen der Maschinen erfahrbar. Die Technisierung ist auch in diesem Film als visuelles Spektakel inszeniert, ihre Handhabbarkeit durch den Menschen eher beiläufig als moderne Errungenschaft stilisiert. Dabei bleibt die Fotografie des Films konventionell und dem Abbildrealismus verhaftet. Ein visuelles Spiel mit der Raumtiefe oder mit seriell geordneten Produkten bleibt aus: Der Operateur hat keine ›modernen‹ Bilder gefunden.

In Granatherstellung im Werk Sterkrade der Gutehoffnungshütte wird jeder Arbeitsschritt mit Zwischentiteln eingeführt und erläutert. Die Kameraeinstellungen sind sehr variabel und wechseln häufig zwischen Totalen, Halbtotalen und Nahaufnahmen. Die informative Funktion des Films steht im Vordergrund. Eine visuelle Ästhetisierung der Arbeit wird zwar auch betrieben – etwa, wenn die Granathülsen auf dem Fabrikhof zu dekorativen Stapeln aufgeschichtet werden –, aber die Produktionstechniken selbst sind dem Film Spektakel genug. Vorgänge werden entsprechend aus verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlichen Einstellungsgrößen gezeigt. Dagegen sind Kamerabewegungen selten. Während Frauenarbeit in Granatherstellung kein auffallendes Thema ist, sind gegen Ende des langen Fragments immer mehr Jugendliche an den Werkbänken zu sehen.



Die Hochofenwerke der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland (ca. 1917)



Herstellung von Granatzündern (1918)

Wiederertüchtigung schwerbeschädigter Industriearbeiter (1918)

Anders als Poldihütte ist Granatherstellung – zumindest im vorliegenden Fragment von ca. 40 Minuten – nicht unmittelbar als Propagandafilm zu erkennen. Er zeigt in sachlicher Manier die Herstellung von Kanonenmunition und suggeriert dabei nicht – wie in Poldihütte gelegentlich – die scheinbare Unbegrenztheit deutscher Ressourcen. Die Routine und Professionalität, zudem die Präzision und der hohe Grad der Mechanisierung, mit der die Arbeiter zu Werke gehen, sind als Indikatoren zu verstehen, dass das Deutsche Reich sich den eigenen Nachschub industriell mühelos herstellen könne.

Wie ein ›Sequel‹ zu Granatherstellung mutet Herstellung von Granatzündern an, den die DLG am 9. Dezember 1918 der Berliner Polizeizensur vorlegte. Der Krieg war bereits zu Ende. Dennoch sind die propagandistischen Absichten des Films offensichtlich: Schon in der ersten Einstellung fallen die vielen Frauen auf, die in der Fabrik arbeiten. Die Herstellung der Zünder wird von der Zinkgießerei bis in die Endfertigung vorgestellt und von Zwischentiteln erläutert. Dabei werden viele Fachbegriffe verwendet, die für das breite Publikum wohl kaum verständlich waren: »Zuletzt wird der Mantel des Zünderkörpers entsprechend der Form des fertigen Zünderkörpers abgedreht und mit der Verstemmungsnute versehen.« (Zwischentitel) Dies mag erklären, warum so viele Arbeitsschritte und ihre Ergebnisse in Großaufnahme präsentiert werden – ein Novum in der nicht-fiktionalen Filmproduktion der Kaiserzeit.

Der Kinematograph, Nr. 473, 19. 1. 1916

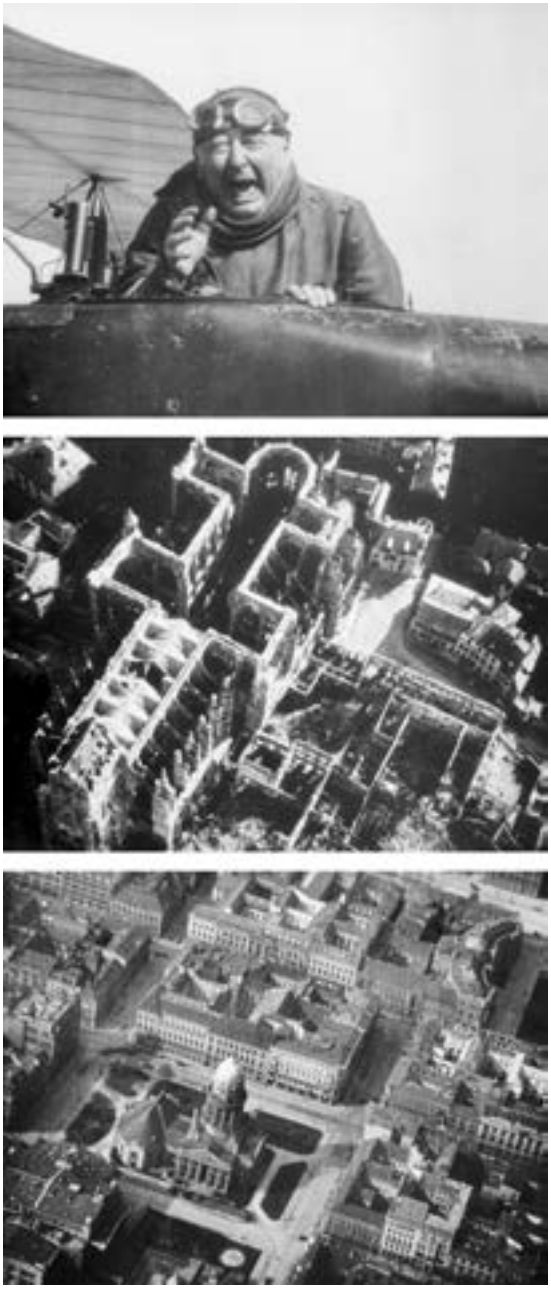
Einige der besprochenen Industriefilme wirken thematisch direkt aufeinander bezogen. Sie lassen sich – wie in den Fällen Granatherstellung im Werk Sterkrade der Gutehoffnungshütte und Herstellung von Granatzündern – als Teile *eines einzigen* filmischen Diskurses verstehen. Wie die Bedingungen der fortgeschrittenen Kriegswirtschaft die Industriearbeit verändert haben, zeigt sich an den vielen Frauen in Herstellung von Granatzündern.

Der Film Wiederertüchtigung schwerbeschädigter Industriearbeiter (1918, P: BuFA) setzt diesen Diskurs fort: Er weist Kriegsversehrten einen Platz an der ›Heimatfront‹ zu – auch dies ein Beispiel für die Vereinheitlichung inhaltlicher Aussagestrukturen über einzelne Filme hinaus. Wiederertüchtigung zeigt, wie armamputierte Arbeiter mittels spezieller Prothesen, künstlicher Gelenke etc. wieder in den Stand gesetzt werden, industrielle Arbeitsplätze auszufüllen. Dieses Thema wurde bereits 1916 in Wie unsere Kriegs-Invaliden wieder arbeiten lernen (1916, V: Monopolfilm) behandelt.[239] Der Film wurde ungeniert für das patriotische Sentiment empfohlen: »Diese Monopol-Neuheit ist für jedes Lichtspielhaus eine dankbar entgegengenommene Programm-Darbietung, die von hohem patriotischem Geist durchdrungen, zeitgemäß ist. […] Ein *Zwei-Akter*, der in erschöpfender Weise zeigt, wie die Kriegs-Invaliden trotz schwerster Verletzungen in den verschiedenartigsten Berufen ihrer Arbeit wieder nachgehen können dank der Erfolge der modernen Chirurgie und Orthopädie.«[240]

Der Film war offenbar sehr erfolgreich – zumindest warnte die Produktionsfirma, dass »verschiedene andere sogenannte ›Prothesen-Films‹« von Nachahmern auf dem Markt seien.[241] Alle diese Filme wandten sich augenscheinlich an die ›Heimatfront‹ und bezeugten den hohen Stand deutscher Medizin- und Rehabilitationstechnik. Auch nach dem Krieg blieb dies ein Thema: Am 20. Mai 1922 legte die Ufa-Kulturabteilung Wiederertüchtigung schwerbeschädigter Industriearbeiter erneut der Berliner Filmzensur vor.

239 Der Kinematograph, Nr. 473, 12. 1. 1916; vgl. Birett 1980, S. 358, 674.
240 Der Kinematograph, Nr. 473, 19. 1. 1916.
241 Der Kinematograph, Nr. 475, 2. 2. 1916.

Werbung für Kriegsanleihen



Rentier Kulicke's Flug zur Front (1918)

Kriegsanleihen wurden in Deutschland ab September 1914 aufgelegt. Ab dem vierten Aufruf zur Zeichnung vom 4. März 1916 wurde auch das Medium Film in die Werbemaßnahmen integriert. Fast zeitgleich mit den Gründungen der DLG und des BuFA entwickelte auch die Reichsbank filmpropagandistische Aktivitäten. Als Produzenten taten sich vor allem die Messter-Film, die Oliver-Film, die Imperator-Film und die Union-Film (PAGU) hervor. Julius Pinschewer, »der seine Firma auch äußerlich den Kriegserfordernissen anpaßte und in ›Vaterländischer Filmvertrieb Julius Pinschewer‹ umbenannte«,[242] war der wichtigste Auftragsproduzent. Das besondere staatliche Interesse an Kriegsanleihe-Werbefilmen zeigt sich daran, dass sie den Kinos »kostenlos und portofrei«[243] überlassen wurden. Die stilistische Bandbreite der Kriegsanleihe-Werbefilmen reicht von rein fiktionalen Realfilmen wie Hann, Hein und Henny (1917, Messter, R: Rudolf Biebrach), der die Popularität des Filmstars Henny Porten nutzte, über fiktionale Filme mit nicht-fiktionalen Teilen oder rein nicht-fiktionale Filme bis hin zu diversen Formen des Animationsfilms, jeweils auch in Kombination mit Realfilmteilen.

Die Kriegsanleihe-Werbefilme des Ersten Weltkriegs sind bisher nur unzureichend untersucht worden. Ralf Forster hat die erhaltenen Filme der Reichsbank filmografisch aufgenommen.[244] Meist handelt es sich um Animationsfilme wie John Bull – Der

242 Forster 1999, S. 47; dort auch systematische Analysen von Pinschewers Kriegsanleihe-Werbefilmen.
243 Inserat Pinschewers, zit. n. Agde 1998, S. 24.
244 Forster 1999, S. 149 f.

Weg zum Frieden (1917, P: Vaterländischer Filmvertrieb Julius Pinschewer). Es sei daher auf einige Beispiele hingewiesen, die Zeichentrick und nicht-fiktionale Realaufnahmen kombinieren.

In Ägir (1918, Pinschewer) reist »der Herr der Fluten« (gespielt von Wilhelm Diegelmann) nach Berlin, um sich vom Erfolg der 9. deutschen Kriegsanleihe zu überzeugen. In der Anleihe-Zeichnungsstelle der Reichsbank trifft er der Reihe nach einen Frontoffizier, der in Flandern verwundet wurde, eine Mutter, deren Sohn im Kampf gefallen ist, drei Schulmädchen, die ihr Taschengeld gespart haben, und einen Anleger, der seinen Zinsertrag im Auge hat. Alle zeichnen mit Begeisterung Kriegsanleihen, wenngleich ihre Motive sehr unterschiedlich sind. Ägir lässt sich zur Markthalle fahren, vor der in einer langen Schlange Kunden warten. Eine Frau erklärt ihm: »Die Lebensmittel sind bei uns zwar knapp, aber wir deutschen Frauen halten durch!« Ägir ist beruhigt: »Überzeugt von dem unbeugsamen Willen des deutschen Volkes, durchzuhalten, kehrt Ägir zum Meer zurück …«, nicht ohne »dem allerhöchsten Schirmherrn der stolzen deutschen Flotte, Seiner Majestät Eurem Kaiser ein dreifach donnerndes Hurra!!!« auszubringen. Der Film endet mit dem Appell: »Deutschland lebe wohl! Zeichne die Kriegsanleihe und ein beglückender Friede sei Deiner Standhaftigkeit Lohn!!!«[245]

Die gestellten Aufnahmen sollen für die Zuschauer eine dokumentierende Funktion erfüllen: Vor allem die Fahrt durch Berlin suggeriert Normalität an der ›Heimatfront‹. Der Film spricht die mangelhafte Versorgungslage mit Lebensmitteln an, um abwiegelnd eine hohe Kriegsmoral der Bevölkerung dagegen zu propagieren. Schließlich nimmt Ägir noch eine Rundfahrt durch den Kriegshafen zum Anlass, die Stärke der deutschen Kriegsmarine vorzuführen. Der Film behauptet also einen unverbrüchlichen Zusammenhalt zwischen Front und ›Heimatfront‹ als wesentliche Voraussetzung für den in Aussicht gestellten Sieg.

Ähnlich argumentiert auch Rentier Kulicke's Flug zur Front (1918, Neutral-Film). In diesem Film muss jedoch die Geschlossenheit der ›Heimatfront‹ erst hergestellt werden. Rentier Leberecht Kulicke (gespielt von Henry Bender), ein gutbürgerliches Mitglied eines Berliner Stammtisches, hat sich bisher vor der Zeichnung von Kriegsanleihen gedrückt. Nachts im Traum wird er von zwei Fliegern entführt. Im Doppeldecker überfliegt er die Front und sieht das Ausmaß der Verwüstungen des Krieges in Peronne und St. Quentin: Bilder, die Kulicke sichtlich erschüttern. Er kommt zur Einsicht: »Bitte, Herr Luftkutscher, fliegen Sie mich wieder nach Hause, […] ich muss den Leuten sagen, wie dankbar die Heimat dem Heer sein muss, dass der Krieg auf feindlichem Boden geführt wird.« Ganz beglückend sind dann auch die Blicke auf Berlin: das Schloss, Unter den Linden, der Gendarmenmarkt, der Potsdamer Platz, das Reichstagsgebäude – alles friedlich und unversehrt. Aus seinem Traum erwacht, eilt Kulicke zur Anleihe-Zeichnungsstelle und zeichnet für 50 000 RM: »Ja, lieber Freund, seit heute Nacht weiss ich, dass Sieg und Frieden unser ist, wenn die Heimat vertraut.«[246]

Im Unterschied zu Ägir geht die narrative Konstruktion von Rentier Kulicke davon aus, dass es unter der Zivilbevölkerung Indifferenz und Egoismus gibt und dass nicht alle Deutschen voll hinter den Kriegsanstrengungen des Reichs

245 Zit. n. Zwischentiteln aus Ägir.
246 Zit. n. Zwischentiteln aus Rentier Kulicke.

stehen. Kulicke ist als didaktische Figur inszeniert, an der vorexerziert wird, dass der Sieg nicht allein Sache der Politik und des Militärs sei, sondern von der unbedingten Unterstützung der Gesamtbevölkerung abhänge. Diese Überzeugungsarbeit wird durch einen direkten Vergleich zwischen Bildern von der Front und der Heimat bewerkstelligt. Die verwüsteten Städte in Frankreich – nicht zufällig wird dabei auch eine ausgebombte Kirche gezeigt – machen Kulicke klar, welche Entbehrungen ihm erspart bleiben. Damit ist der einstmals so mürrische Kulicke bereit zur Zeichnung der Kriegsanleihe.

Auffallend ist die offensichtliche Diskrepanz zwischen objektiver Kriegslage und dargestellter Lebenswelt, in der wohlgenährte ältere Herren in einem großbürgerlich anmutenden Lokal einen Stammtisch unterhalten, Bier trinken und dicke Zigarren rauchen. Ägir weist immerhin auf die Lebensmittelknappheit in Deutschland hin. In Rentier Kulicke hingegen, dessen Handlungszeit durch ein Insert genau auf den Oktober 1918 zu datieren ist, scheint die ›Heimatfront‹ von den Vorgängen an der Kriegsfront gar nicht betroffen zu sein.

Filme von der Front

Die Kriegsanleihe-Werbefilme des Ersten Weltkriegs waren ausschließlich als Inlandspropaganda gedacht. Nach innen und nach außen sollten andere Filme ihre Wirkung entfalten, die etwa ab Mitte des Krieges entstanden. Sie beschäftigten sich mit der Kriegslage und sollten nach innen den ›Wehrwillen‹ der Bevölkerung und ihre Zuversicht in den letztendlichen Sieg stärken, nach außen aber die uneingeschränkte Kampfkraft der deutschen Armeen dokumentieren.

Mit der Armee des deutschen Kronprinzen vor Verdun (1916, P: Express, später vom BuFA übernommen) zeigt, dass der Schritt vom einfach berichtenden Film zur filmischen Propaganda sich erst langsam vollzog. Die additiv montierten Aufnahmen vom Frontbesuch des Kronprinzen haben keinen inneren Zusammenhang. Erst die lange Sequenz »Die Festung Longwy« über die Einnahme der lothringischen Industriestadt entwickelt eine argumentative Linie: »Longwy wurde am 24. August nach 5tägiger Belagerung, nachdem am vierten Tage ein ehrenvoller Auszug ausbedungen war, übergeben. Es wurden 5000 Gefangene gemacht und zahlreiches Kriegsmaterial erbeutet.« Es folgen Aufnahmen von Ruinen, darunter die zerbombte Kirche, die ein Zwischentitel als »Wirkung der 21-Ztm-Mörser« ausgibt. Dazwischen sind Bilder von unversehrten Industrieanlagen einmontiert. Auch humanitäre Gesten des deutschen Militärs werden gewürdigt: »Die deutsche Kommandantur gestattet den Bewohnern nach der Beschießung ihr Eigentum zu durchsuchen« oder: »Das Hotel Recollette wurde von den Deutschen in ein Lazarett für französische Verwundete umgewandelt.«

Der Film zeigt einen militärischen Erfolg der deutschen Armee. Er legt nahe, dass der gegnerische Widerstand zwecklos sei und nur zu vermeidbaren Zerstörungen führe, und dass die deutschen Eroberer die Zivilbevölkerung und die französischen Verwundeten menschlich behandelten. Obendrein fallen den Deutschen mit der Einnahme Longwys auch die völlig unbeschädigten Stahlwerke Mont St. Martin in die Hände: »An Eisenerzen sollen über 2 Milliarden Werte in den umliegenden Bergwerken lagern.« »Das Werk ist das größte Frankreichs

nach Creusot, welches dieselbe Bedeutung für Frankreich hat, wie Krupp für Deutschland.«

Völlig unvermittelt erscheint ein Sujet, das mit dem Zwischentitel »Die technischen Mitarbeiter des [sic] Express Films Co. verlassen ihr Quartier und begeben sich mit ihren Adlerwagen ins Feld zur Aufnahme«[247] eingeführt wird. Zu sehen ist das Drehteam der Express-Films, das in einem offenen Wagen an der Kamera vorbeifährt. Anschließend gibt es ein Gruppenbild frontal zur Kamera. In beiden Einstellungen überwiegen Männer in Uniform, obwohl es sich nicht um einen Filmtrupp des BuFA, sondern um Mitarbeiter einer zivilen Filmfirma handelt.

Nach der Tankschlacht von Cambrai (1917)

Auch das BuFA ging zur Produktion langer nicht-fiktionaler Filme über. Anfang 1918 kam Die englischen Tanks von Cambrai in die Kinos. Ein Fragment des ursprünglich 1272 Meter langen Films wird unter dem Archivtitel Nach der Tankschlacht von Cambrai verwahrt. Ausgangspunkt des Films ist eine englische Offensive, in deren Verlauf britische Panzer etwa zehn Kilometer hinter die deutschen Stellungen vorstießen. Eine schematische Kartendarstellung illustriert zunächst die Lage, bevor ein Zwischentitel klarstellt: »Der englische Durchbruchsversuch ist trotz gruppenweiser Verwendung von mehreren hundert Tanks blutig gescheitert.« Weiteres Zahlenmaterial folgt: »An dem englischen Tankangriff waren 3 Tankbrigaden, 300–400 Tanks beteiligt. Erbeutet wurden über 100 Tanks.« (Zwischentitel) Ein wackeliger Schwenk, aus leichter Obersicht, zeigt einen zerschossenen englischen Panzer und ein zerstörtes Gehöft. Die Panzerwracks werden von Soldaten zerlegt. Funktionsfähige Tanks werden von deutschen Kraftfahrtruppen wieder in Dienst gestellt. Der vorgeführte Panzer scheint unbewaffnet zu sein.

247 Alle Zitate sind den Zwischentiteln des Films entnommen.

Um seine Geländegängigkeit zu demonstrieren, wird zweimal gezeigt, wie ein Panzer einen Baum umfährt. Beim zweiten Mal muss der Panzer mehrfach ansetzen, bevor der Baum umkippt. Beim Versuch des Panzers weiterzufahren kommt er in eine bedenkliche Schieflage – die Einstellung bricht ab.

Die englischen Tanks von Cambrai schlachtet die Erbeutung feindlicher Panzer weidlich aus. Der Film kokettiert mit der Schlagkraft und technologischen Überlegenheit der englischen Panzerwaffe und zeigt, dass die deutsche Armee damit nicht zu beeindrucken ist. Ein erbeuteter Tank wird als Trophäe in Berlin ausgestellt, um den Triumph über den Feind öffentlichkeitswirksam zu demonstrieren.

Als Fragment einer Ausgabe von Hubert's Kino-Kriegsschau hat der Film Der Zeppelin-Angriff auf England (ca. 1915)[248] überlebt. Offenbar handelte es sich um eine Themenausgabe, denn mit einer Laufzeit von mehr als elf Minuten ist das Sujet für einen gewöhnlichen Wochenschaubeitrag viel zu lang. Nach einigen Daten über die Größe des Luftschiffes und Bildern vom Start auf dem Flughafen Johannisthal sowie Luftaufnahmen von Berlin leitet der Zwischentitel »Ran an den Feind!« die zweite, dramatische Sequenz des Films ein. Ebenerdig aufgenommene Halbtotalen, welche die Bewohner eines stark beschädigten Hauses bei Aufräumarbeiten zeigen, dokumentieren Zerstörungen in der englischen Stadt Yarmouth. Es muss sich um englisches Filmmaterial handeln, das beim Transport in ein Drittland beschlagnahmt oder in einem neutralen Land von deutschen Zuträgern erworben worden war. Die Bilder sind so kadriert, dass sie nur Schäden an einzelnen Gebäuden zeigen. Diese rühren offenbar von Sprengbomben her. Aufnahmen aus dem Ort Kings Lynn machen in langen Schwenks das Ausmaß der dortigen Zerstörungen sichtbar.

Die Aufnahmen der dritten Sequenz sind ebenfalls britisches Material: »Autos vom Englischen Roten Kreuz, die sofort nach Bekanntwerden des Angriffs von London nach den beschossenen Plätzen dirigiert wurden.« Die am Straßenrand stehende lange Schlange von Autos, die mit dem Roten Kreuz gekennzeichnet sind, setzt sich zwar in Bewegung, aber bereits der zweite Wagen springt nicht an. Diese Szene passte der deutschen Propaganda ins Konzept, scheint sie doch zu beweisen, dass der Gegner bei der Versorgung seiner Verwundeten nicht professionell arbeitet.

Zu Aufnahmen der jahrhundertealten Ruine von Whitby Abbey an der Küste der Irischen See heißt es: »Durch das Bombardement der Küste wurde die landeinwärts gelegene Ruine zufällig leicht beschädigt, was uns bei den Engländern den Namen ›Seehunnen‹ eintrug.« Dieser Zwischentitel versucht den Hunnen-Topos der britischen Propaganda lächerlich zu machen. Die durch deutschen Beschuss hervorgerufenen Schäden an der ehrwürdigen Abteiruine sind wahrscheinlich von britischen Operateuren aufgenommen worden, um den deutschen Feind als ›kulturlos‹ zu diskreditieren.

248 Birett [2002] nennt Zeppelinangriff auf die englische Küste (1915, P: Hubert).

Ein Film über den Seekrieg

Im August 1917 brachte das BuFA einen knapp 1200 Meter langen Kriegsfilm über den Seekrieg in die Kinos: U-Boote heraus: Mit U-178 gegen den Feind. Es handelt sich um einen aufwändig gedrehten Propagandafilm, dessen Nähe zur narrativen Struktur eines Spielfilms ein Indiz dafür ist, dass die Dreharbeiten einem exakten Plan gefolgt sind. Tatsächlich beginnt der Film mit einer Spielszene, in der der Soldat Karl »nach schweren Kämpfen« auf Heimaturlaub kommt, sich aber nach Lektüre eines kaiserlichen Tagesbefehls sofort zur U-Boot-Waffe meldet – Anlass für den Film, die militärische Ausbildung auf einem U-Boot zu zeigen und die Verbundenheit zwischen Marine und kaiserlicher Familie anzudeuten: »Deutschlands jüngster U-Boot-Offizier Sigismund von Preussen meldet sich an Bord der U-Bootschule.« Nach einigen Übungen am Torpedo und am Bordgeschütz sowie dem Exerzieren an den Einstiegsluken wird Karl bereits auf die »U-178« abkommandiert. Anders als der U-Boot-Film Der magische Gürtel (1916, BuFA) zeigt U-Boote heraus! atmosphärische Bilder von den Vorbereitungen für die Ausfahrt: Verladen von Proviant und anderen Vorräten, aufwändige Manöver beim Ablegen etc. Nach der Ausfahrt suggerieren die Bilder, dass sich kein feindliches Handelsschiff mehr aufs Meer traue und der Handel in den ›neutralen Häfen‹ »stockt«.

Die folgende Sequenz über die Bekämpfung eines Zerstörerverbandes ist ›auf Anschluss‹ gedreht und geschnitten: das Erfassen des feindlichen Verbandes von der Brücke des U-Boots aus, die schnelle Alarmbereitschaft der Besatzung, der reibungslose Ablauf der Kommandos, die Beschießung des Verbands mit Bordkanonen, schließlich der Befehl zum Tauchen. Auffallend ist eine Aufnahme aus dem Inneren des U-Bootes. Als sich ein feindlicher Flieger nähert, der das U-Boot mit Wasserbomben bekämpft, eilt ein deutsches Jagdflugzeug zu Hilfe. Der Luftkampf – vorgeblich vom aufgetauchten U-Boot aus beobachtet (obwohl es wie in einem Spielfilm auch Großaufnahmen des MG-Schützen an Bord des Flugzeugs gibt) – endet mit dem im Wasser treibenden Wrack des feindlichen Fliegers.

»U-178« wird nun bei seiner Überwachungsaufgabe beobachtet. Ein Frachter wird gestoppt, überprüft und wieder entlassen. Ein anderes aufgebrachtes Schiff entpuppt sich als »Munitionsdampfer«. Die Besatzung wird übernommen, der Dampfer »vom U-Boot aus gesprengt«. Die Bilder zeigen die Vorbereitungen an der Zündbatterie und dann – wiederum auf Kontinuität geschnitten – eine starke Explosion auf dem Wasser. Vom Turm des U-Bootes aus beobachtet die Kamera dann das Sinken eines großen Handelsschiffes. Die gefangen genommene Mannschaft des Dampfers zieht »U-178« in einem kleinen Boot hinter sich her.

»U-178« taucht erneut, diesmal, »um den Feind unter Wasser anzugreifen«. Es folgen Aufnahmen aus dem Inneren des Bootes, die die Befehlsstrukturen und Abläufe während eines Torpedoangriffs deutlich machen. Ohne dass die Kamera das Ziel des Angriffs überhaupt gezeigt hätte, ist plötzlich nach dem Zwischentitel »Mitschiffs getroffen!« ein Handelsschiff zu sehen, wie es gerade in den Fluten versinkt. Danach macht sich »U-178« auf die »Heimreise bei schwerer See«. Unter der Signalmeldung »Reiche Beute«[249] fährt »U-178« in den Heimathafen ein, wo es von Prinz Heinrich von Preußen begrüßt wird. Doch obwohl die Bilder gestellt

249 Alle Zitate sind den Zwischentiteln des Films entnommen.

sind und für die Aufnahmen häufig mehrere Kameras verwendet wurden, mit denen eine visuelle Kontinuität zu gewährleisten gewesen wäre, sind die Ergebnisse weit weniger beeindruckend als die fast ausschließlich dokumentarisch entstandenen Bilder, die für Der magische Gürtel verwendet wurden.

Über Auswertung und Wirkung des Films ist wenig bekannt. Die Werbung für den Film war zunächst zurückhaltend und wurde erst im Februar 1918 intensiviert, was zeitlich mit der ersten Münchner Zensurvorlage korrespondiert. In seiner ersten Besprechung wurde er als »Lehrfilm« charakterisiert, doch der Rezensent fand nicht zu einer wertenden Beurteilung. Überraschen mag allerdings der Satz, »Trotz der Fülle der Bilder gibt es nicht einen Augenblick, der uns nicht im Banne hält.«[250] Ist das eine Beruhigung für den Leser, der angesichts der Länge des Films erwarten muss, dass die Bilderflut ihn mehr verwirren als instruieren könnte? Es sollte in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass die Zeiten des Kurzfilmprogramms noch nicht lange vorüber waren und vor allem in der Provinz noch anhielten. Vor diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, dass lange Filme beim Publikum nicht nur Befürworter fanden.

Das Marinelandungsunternehmen auf Oesel

Die Einnahme der baltischen Insel Oesel im Oktober 1917, das erste erfolgreiche Marinelandungsunternehmen des Ersten Weltkrieges, das als erstes groß angelegtes Landungsunternehmen von Marinetruppen in der Militärgeschichte angesehen wird, wurde sofort zu einem prominenten Medienereignis. Nicht nur berichtete die Eiko-Woche Nr. 168 ausführlich über die »Beschiessung von Oesel« und der damit in Zusammenhang stehenden »Vernichtung des russischen Panzerkreuzers ›Slawa‹« und den »Abtransport der riesigen Gefangenenmassen«, sondern auch das BuFA brachte einen Kriegsfilm heraus, der mit 666 Metern zu den längeren deutschen Propagandafilmen zählte.

Die Originalfassung von Oesel genommen gilt als verschollen. Allerdings wurde in den 1930er Jahren aus dem historischen Material ein neuer Film geschnitten, der unter dem Titel Landung auf Ösel 1917 – Aufnahmen aus dem Weltkrieg veröffentlicht wurde. Die Abweichungen von der ursprünglichen Version lassen sich nicht mehr feststellen. Ein Pressebericht gibt einen Eindruck von der ursprünglichen Bildfolge. Oesel genommen wird als zweiteiliger »kriegsdokumentarischer Film« beschrieben, dessen erster Teil die Vorbereitungen für das Unternehmen, das Verladen von Mensch und Material zeige: »[…] man wusste nicht, was man mehr bewundern sollte, die unerhört sinnreichen Einrichtungen, die das Einladen von Pferden, von Automobilen, Geschützen fast zur Spielerei macht, oder die dem Laien unbegreifliche Organisation, bei der die Räder fast automatisch ineinandergreifen.«

Der zweite Teil zeigte die eigentliche Landung: »Unter dem Schutz der Flieger und Zeppeline geht sie vor sich. Die Radfahrertruppe wird als erste ausgeschifft und beginnt sogleich ihre aufklärende Tätigkeit. Dann folgt alles andere, das dann bald seine Mission zu erfüllen hat. Die grosse Schar gefangener Russen zeigt

250 Der Kinematograph, Nr. 563, 10. 10. 1917.

uns, wie deutscher Geist und deutsche Kraft schnell ihren Willen in die Tat umzusetzen vermögen und wir, die wir durch das Bild geniessen dürfen, werden nachempfindend uns vor diesem Geist und dieser Kraft beugen.«[251]

Aus den Schlussfolgerungen des Rezensenten lässt sich ablesen, dass Oesel genommen nicht nur als informativer Kriegsbericht gedacht war, sondern sein Publikum gefühlsmäßig beeinflussen sollte. Der erste Teil zeigt den Krieg als Maschine, als Ergebnis technologischer Entwicklungen, die eine moderne Kriegsführung mit ihren Anforderungen an die Logistik erst möglich machen. Zu diesem Bild gehören auch die zahlreichen Aufnahmen unterschiedlicher Truppenteile, die eine problemlose Zusammenarbeit von Artillerie, Infanterie, Marine und Luftwaffe suggerieren. Diese Aussage scheint den Filmemachern wichtiger zu sein als die bloße Demonstration rein zahlenmäßiger Überlegenheit, wie sie ansonsten in anderen Kriegsberichten gerne in den Vordergrund gerückt wird. Der zweite Teil zeigt die Landung, doch bleibt die Beschreibung des Rezensenten unkonkret, was andeutet, dass es von der militärischen Unternehmung wohl keine aussagekräftigen Bilder gab.

Während der erste Teil der Beschreibung von Oesel genommen mehr oder weniger mit der ersten Hälfte von Landung auf Ösel korrespondiert, gibt es keine Berührungspunkte mehr in der zweiten Hälfte des Films. Der fragmentarische Charakter der Überlieferung macht es unmöglich zu beurteilen, ob Landung auf Ösel mit konkreten Kampfhandlungen aufwarten konnte. Es werden Bilder von einer Beschießung gezeigt, die nicht während des Landeunternehmens gedreht worden sein müssen, und auch Aufnahmen aus einem der Kanonentürme, die Matrosen beim Nachladen zeigen, können während einer Übung entstanden sein. Ihre auf Kontinuität berechnete Montage erzeugt aber eine zwingende Bildlogik der Aufeinanderfolge von Laden und Abschießen der Kanonen.

Darüber hinaus konzentriert Landung auf Ösel sich auf atmosphärische Bilder, die die Ausschiffung des Kriegsmaterials zum Thema haben. Der Film vermittelt den Eindruck einer Landung ohne nennenswerten Widerstand; so idyllisch wirken die Bilder an Land. Das Fehlen von Zwischentiteln erschwert die Deutung der Bilder. Wichtiger als der Inhalt der Bilder ist aber ihre Funktion. Die Geschwindigkeit, mit der das BuFA Oesel genommen bearbeitet und veröffentlicht hat, zeugt von der propagandistischen Wichtigkeit der militärischen Erfolge an der Ostfront. Das erfolgreiche Stoßtruppunternehmen gegen die Hafenstadt Riga und die Einnahme der Insel Dagö forcierten den Druck auf die russische Armee, sodass die Einnahme der Insel Ösel als Beweis für den Erfolg des deutschen Vorstoßes gewertet werden konnte. Der Film dokumentiert diesen Erfolg auch für die ›Heimatfront‹. Dass dem Film eine solche Funktion bereits vor Drehbeginn zugedacht war, lässt sich an dem Umstand ablesen, dass die Kamera in jeder einzelnen Einstellung ›dicht dabei‹ ist und Dinge sieht, die dem Publikum gewöhnlich verborgen bleiben, und der Cutter, der das Material zusammensetzte, konnte offenbar aus einer großen Zahl von Aufnahmen wählen, um die größtmögliche Bildwirkung zu erzielen.

251 J. U. (d. i. Julius Urgiss), 31. 10. 1917.

Staatliche und militärische Eliten

Neben den militärischen Sujets spielte für die Filmpropaganda auch die Verbundenheit der politisch-militärischen Führung mit Armee und Volk eine herausragende Rolle. Kaiser Wilhelm II. und seine nächsten Verwandten wurden immer wieder bei symbolträchtigen Handlungen gefilmt. Sie waren aus den Wochenschauen nicht wegzudenken, und es wurden Aktualitäten gedreht, die sie bei Frontbesuchen und bei diplomatischen Anlässen zeigten.

Der deutsche Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten (1917)[252] berichtet vom Besuch Wilhelms II. in Konstantinopel und auf den Schlachtfeldern von Gallipoli am 15. und 16. Oktober 1916. Die dreisprachigen Zwischentitel auf deutsch, französisch sowie türkisch (in arabischer Schrift) belegen die internationale Auswertung des Films.

Der Film addiert Stationen des Staatsbesuches, ohne sie aufeinander zu beziehen. Der Kaiser besucht in Begleitung des türkischen Kriegsministers Enver Pascha, des Kapitäns der »Goeben« und Admiral Georg von Müllers[253] das Schlachtschiff ›Javus Sultan Selim‹, weil es sich um die ehemalige SMS »Goeben« handelt, die die deutsche Marine den Türken übergeben hatte.[254]

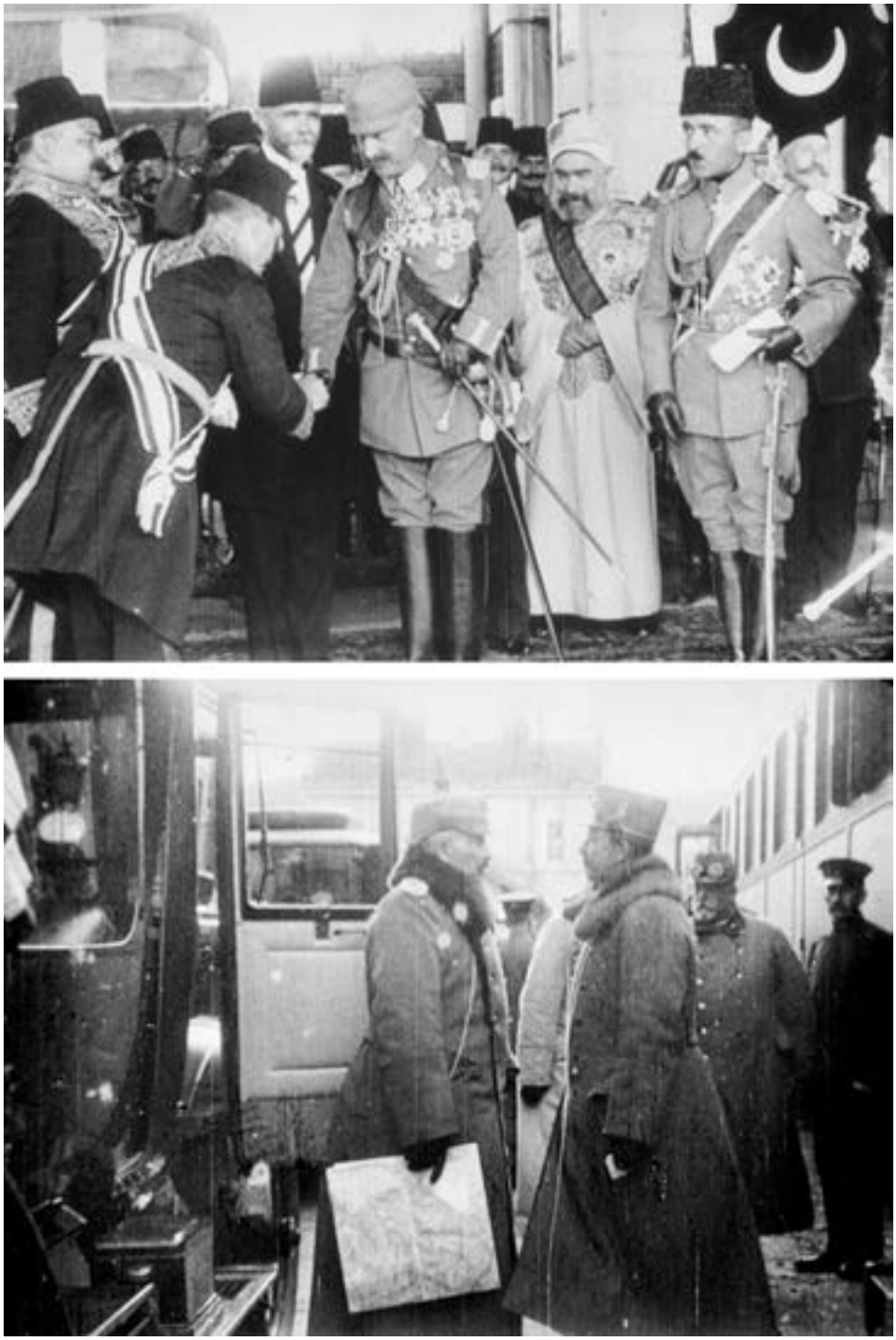
Später wird der Kaiser zum Fort Hamadi übergesetzt, wo ihm der Kriegsverlauf an den Dardanellen erläutert wird. Bei der Begegnung mit seinen türkischen Gastgebern zeichnet Wilhelm II. türkische Soldaten und Offiziere mit Orden aus. Dem Kaiser werden auch Krankenschwestern vorgestellt, und türkische Janitscharen paradieren vor ihm in ihrer traditionellen Tracht.

Die Bilder zeigen Wilhelm als weltläufigen Staatsmann, der von seinen Gastgebern hofiert wird, und der ihnen im Gegenzug die Ehre erweist, sich in türkische Uniformen zu kleiden und türkische Soldaten mit Orden auszuzeichnen. Unklar ist der Status der Kamera, die einerseits immer wieder privilegierte Positionen einnimmt und den Kaiser deshalb aus nächster Nähe fotografieren kann, andererseits aber auch mit extrem ungünstigen Positionen vorlieb nehmen muss. Dass Wilhelm II. die Kamera immer wieder ignoriert, ihr gar den Rücken zukehrt, entspricht seinem Selbstbewusstsein als souveräner Herrscher. So bleibt die Filmkamera oft nur ein Zaungast, dem der freie Blick auf das Geschehen versperrt wird.

Gegenüber den zeremoniellen Bildern aus Der deutsche Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten wirkt Der deutsche Kaiser in Venetien (AT 1917, P: Kriegspresse-Quartier) eher wie ein Bericht von einem Arbeitsbesuch. Die Begegnung der beiden Kaiser Wilhelm und Karl I. fand statt, bevor die sog. ›Sixtus-Affaire‹ die Beziehungen zwischen Deutschland und Österreich erheblich belastete. Sie steht im Zusammenhang mit Karls Ersuchen, seine Armee für die bevorstehende Isonzoschlacht zu entlasten.

Zu Beginn stehen Wilhelm II. und Karl I. in zwangloser Plauderei am Bahnhof beieinander. Wilhelm hält eine Stabskarte in der Hand. Er gibt sich leger, begrüßt Offiziere per Handschlag. Im Wagen lassen sich die beiden Kaiser in erobertes Terrain fahren. Narrativ nicht motiviert folgen darauf Luftaufnahmen der Stadt Udi-

252 IWM 772–01/02: [Kaiser Wilhelm Visits Turkey].
253 Vgl. Smither (Hg.) 1993, S. 336.
254 Smither (Hg.) 1993, S. 335.



Oben: Der deutsche Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten (1917). *Unten:* Der deutsche Kaiser in Venetien (1917)

Unser Hindenburg (1917)

ne vom Flügel eines Jagdflugzeugs aus. Den »Marsch zum Tagliamento« leitet der »nächtliche Truppendurchzug« ein, aufgenommen im Zwielicht der Dämmerung. Als militärischer Erfolg wird ein »abgeschossenes italienisches Caproni-Riesenflugzeug auf der Rückzugsstraße bei Campoformida« vorgeführt. Die Bilder vom Staatsbesuch des Kaisers werden mit dem Sujet »Deutsche Truppen vor ihrem obersten Kriegsherrn im Hofe des ehemaligen Dogenpalastes in Passariano«[255] fortgesetzt. Wilhelm II. schreitet, von einem langen Schwenk verfolgt, eine Ehrenfront ab. Weitere Schwenks zeigen die große Zahl deutscher Soldaten, die zum Appell abkommandiert worden sind. Der Kaiser dekoriert zwei Unteroffiziere mit dem Eisernen Kreuz 1. Klasse. Von einem optimalen Standpunkt aus kann die Kamera in der Halbtotalen das Geschehen genau verfolgen. Wilhelm II. unterhält sich angeregt mit den Offizieren und klopft einem der beiden anerkennend auf die Schulter. Beim Verlassen des Geländes wird der Kaiser von zwei optimal postierten Kameras beobachtet.

Abgesehen vom Kaiser selbst war die zweite herausragende Medienpersönlichkeit des Deutschen Reichs im Ersten Weltkrieg Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg, der als ›Held von Tannenberg‹ 1914 zum »OB Ost« und 1916 zum Chef des Generalstabs und damit zusammen mit Erich von Ludendorff zum Oberbefehlshaber aller deutschen Truppen ernannt worden war. Seinen 70. Geburtstag am 2. Oktober 1917 nahm das BuFA zum Anlass für mindestens zwei Filme: Unser Hindenburg, der in mehreren Versionen in die Kinos kam, und Hindenburg – 70. Geburtstag im Grossen Hauptquartier. Während Unser Hindenburg überwiegend aus mehr oder weniger zusammenhanglosen Aufnahmen kompiliert ist, die Hindenburg bei verschiedenen Anlässen zeigen, bevor sich symbolisch deutsche Bürger – darunter viele Kinder – vor einer Hindenburg-Statue versammeln und ein Hoch auf den Jubilar ausbringen, konzentriert sich Hindenburg – 70. Geburtstag im Grossen Hauptquartier auf die offiziellen Feierlichkeiten: Der Gratulationsbesuch des Kaisers erscheint als in sich abgeschlossene Sequenz. Er erscheint im Park, betritt das Haus, ein Zwischenschnitt auf Hindenburgs Angestellte, die im Park warten, überbrückt die Zeit, bis Wilhelm mit Hindenburg wieder an der Treppe erscheint und sich verabschiedet – eine narrative Kontinuität, die dem Geschehen Anfang, Mitte und Schluss verleiht.

Sehr förmlich ist die Gratulation durch Ludendorff im Garten der Villa, die mit vorwiegend militärischen Grüßen vonstatten geht. Alle Beteiligten sind sich der Anwesenheit der Kamera bewusst; mehr noch: Allen ist klar, dass diese Bilder speziell für die Kamera gestellt werden. Die Generalstabsoffiziere haben sich zur Gratulation aufgestellt. Auch hier herrscht ein förmlicher Duktus vor: Hindenburg schreitet die Formation ab und nimmt per Handschlag und militärischem Gruß die Glückwünsche der Offiziere entgegen.

Die Gratulationscour der Jugend entpuppt sich als wenig spontane, steif-förmliche Ehrerbietung, die den Kindern sichtlich antrainiert worden ist und die von Hindenburg ungerührt entgegengenommen wird. Auch auf die Vertreter der Zivilverwaltung und auf eine Formation »Veteranen von 66 und 70« reagiert Hindenburg eher lässig. Nur einigen verwundeten Frontsoldaten in Rollstühlen wendet sich der General etwas länger zu: Der Oberbefehlshaber des deutschen Heeres

255 Alle Zitate sind den Zwischentiteln des Films entnommen.

lässt es sich an seinem 70. Geburtstag nicht nehmen, am Schicksal seiner Fronttruppen Anteil zu nehmen. Aus den Gesichtern der Soldaten spricht allerdings eher Verlegenheit und Unsicherheit als Begeisterung und Verehrung. Nach der Gratulation durch Vertreter von Turnvereinen und Freiwilliger Feuerwehr erscheint der neu ernannte Reichskanzler Prinz Max von Baden, um Hindenburg zu beglückwünschen.

»Hindenburg im Kreise seiner Familie« ist eine eigens für die Kamera inszenierte Szene: Hindenburg sitzt mit vier Damen ›zwanglos‹ um einen Tisch gruppiert – die der Kamera zugewandte Seite des Tischs bleibt frei. Die Guckkasten-Perspektive erinnert an eine Theaterinszenierung. Unvermittelt schneidet der Film zu einem Saal, in dem Offiziere und einige Zivilisten »nach der Mittagstafel bei Seiner Majestät«[256] den Kaffee einnehmen. Für viele der Anwesenden ist die Kamera ein Faszinosum. Als der Kaiser Hindenburg zum Wagen geleitet, sind beide barhäuptig, ein Zeichen für die entspannte Atmosphäre zwischen ihnen, denn beide sind bei offiziellen Anlässen sonst stets mit Helm oder Mütze zu sehen.

Für die Aufnahmen ist ein gehöriger Aufwand betrieben worden; teilweise wurden sogar zwei Kameras verwendet, die – vor allem bei der Verabschiedung durch den Kaiser am Schluss – eine auf Schuss-Gegenschuss beruhende Kontinuitätsmontage ermöglichten. Auffällig ist auch das kompositorische Prinzip, das den Film mit Bildern des Kaisers beginnen und enden lässt. Diese beiden Sequenzen folgen einer anderen Ästhetik als der Mittelteil, der überwiegend summarisch berichtet, während sowohl die Eingangs- als auch die Schlusssequenz auf Kontinuität geschnitten worden sind.

Ausbildungsfilme

Neben den Funktionsträgern von Staat und Armee spielten in den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs auch direkte Handlungsanweisungen an die Frontsoldaten eine wesentliche Rolle. Vorsicht bei allen Gesprächen ist wahrscheinlich nur zur Unterweisung von Fronttruppen eingesetzt worden. Der Film zeigt, wie das Generalhauptquartier die deutschen Frontoffiziere anweist, zu einem bestimmten Zeitpunkt eine Offensive gegen britische Stellungen zu unternehmen. Während sich die deutschen Soldaten auf den Sturmangriff vorbereiten, ist der Gegner noch ahnungslos. Ein britischer Funker fängt jedoch eine unbedachte Äußerung eines deutschen Soldaten am Feldtelefon auf und zieht die richtigen Schlüsse. Als die Deutschen losstürmen, werden sie im Niemandsland blutig zurückgeschlagen. Während sich die Kommandeure wundern, wie der Gegner von dem geplanten Angriff erfahren konnte, liegt der Soldat, der das Desaster verschuldet hat, verwundet im Feld und sieht gerade noch sein Fehlverhalten ein, bevor ihn eine feindliche Granate tötet.

Vorsicht bei allen Gesprächen ist unter ästhetischen Gesichtspunkten ein Spielfilm, denn alle Szenen sind gestellt und im Hinterland inszeniert worden. Seiner Funktion nach ist er aber eine Inszenierung, die die Zuschauer – Soldaten an

256 Alle Zitate sind den Zwischentiteln des Films entnommen.

der Front – darüber aufklären soll, dass selbst geringfügige Unbedachtheiten tödliche Konsequenzen haben können. Der Film war gewiss nicht zu Ausbildungszwecken gedacht, denn er gibt den Soldaten keine konkreten Handlungsanweisungen. Vielmehr sollte er die Vorsicht unter den Soldaten wach halten bzw. verstärken.

Die Truppe und die ›Heimatfront‹

Eine andere Gruppe von nicht-fiktionalen Kriegsfilmen thematisiert die Verbundenheit der kämpfenden Truppe mit der ›Heimatfront‹. Ein besonders anschauliches Beispiel dafür ist Hochsee-Fischerei der deutschen Marine (1918, P: BuFA). Der Film ist vor dem Hintergrund der akuten Versorgungsprobleme in Deutschland nach dem sog. Rübenwinter 1917/18 zu sehen. Schon der erste Zwischentitel schlägt unmissverständlich dieses Thema an: »Unsere Marine verteidigt nicht nur unsere Küsten mit großem Erfolg, sie trägt durch regen Fischfang auch wesentlich zur Ernährung des Volkes bei.« Neben dem Umstand, dass die Marine damit als Defensivwaffe charakterisiert wird, geht es im Film um die Vermischung von militärischen und ›zivilen‹ Aspekten des Krieges.

Der Film kommt wie ein Industriefilm daher: Er zeigt die Matrosen beim Ausbringen und Einholen der Netze, das Sortieren und Ausnehmen der Fische unter Deck und die Anlandung des Fangs unter der Aufsicht von Offizieren. Ein Schwenk über zahlreiche mit Fischen gefüllte Körbe unterstreicht den Beitrag der Marine zur Versorgung der Bevölkerung. Von der Verarbeitung der Fische vermittelt der Film Bilder industrieller Routine: Die Fische werden in riesigen Räucheranlagen haltbar gemacht. Die Arbeiten greifen routiniert ineinander. Ebenso wichtig wie den Fang und die Verarbeitung der Fische nimmt der Film die Verteilung der Nahrungsmittel, die ebenfalls von militärischen Stellen kontrolliert wird. Dabei spielt die Versorgung der Marine eine genauso wichtige Rolle wie die der Bevölkerung. Der »Versand an die Händler« (Zwischentitel) wird von Offizieren unter tatkräftiger Mithilfe der Freiwilligen Kriegshilfe kontrolliert.

Auffallend an Hochseefischerei der deutschen Marine ist das Fehlen von militärischem ›Gehabe‹. An Bord der Trawlers tragen die Matrosen zivile Arbeitskleidung; erst bei der Anlandung des Fangs sind Soldaten im Arbeitsdrillich zu sehen. Die Offiziere, die jetzt häufiger ins Bild kommen, werden von den Mannschaften nicht militärisch gegrüßt; auch untereinander sind militärische Grüße nur selten zu beobachten. Erst am Ende des Films, als die Militärs sich verabschieden, tippen sie leger an ihre Mützen: kein Strammstehen, keine Hab-Acht-Stellung, keine betonte militärische Ehrerbietung. Die Bilder suggerieren routinierte Professionalität und kollegiale Zusammenarbeit. Sie bezeugen, wie die Marine neben ihren militärischen Aufgaben auch die eigene Nahrungsversorgung sicherstellt, und dies mit so großem Erfolg, dass auch für die Versorgung der Zivilbevölkerung erhebliche Lebensmittelkontingente abgegeben werden können.

Je länger der Krieg währte, desto unsicherer wurde sein Ausgang für die deutsche Führung. Der Friedensschluss von Brest-Litowsk am 9. Februar bzw. 3. März 1918 hatte den Zweck, den Zweifrontenkrieg zu beenden, damit Heeresteile, die im Osten gebunden waren, an die Westfront verlegt werden konnten. Bei den Verhandlungen über den Separatfrieden mit der Ukraine, dem sog. ›Brotfrieden‹, wa-

Der erste Friedensvertrag des Weltkrieges (1918)

ren Kameras des BuFA dabei, die das Geschehen festhielten. Der erste Friedensvertrag des Weltkrieges (1918, BuFA) war über seine aktuelle Funktion hinaus auch als historisches Dokument von Bedeutung; die Reichsfilmstelle ließ den Film im März 1922 noch einmal zensieren. Die Originalfassung war nur neun Tage nach Vertragsschluss der Zensurbehörde vorgelegt worden.

Der Film bringt Bilder von den Verhandlungen, der Unterzeichnung des Friedensvertrages und des anschließenden Sektumtrunks, bevor er in einer Großaufnahme das Dokument selbst zeigt. Der Film ist vollständig in Innenräumen gedreht worden, ein Unterfangen, das aufwändiger Vorkehrungen bedurfte und das die Unterhändler in den Verhandlungen gehörig gestört haben dürfte. Dennoch sind die Bilder sehr dunkel.

Der Film setzt die Personengruppen in dem kleinen Verhandlungsraum ins Bild, wobei die entsprechenden Schwenks unter den gegebenen Lichtverhältnissen besonders schwierig sind. Mit Zwischentiteln werden möglichst viele der Anwesenden identifiziert: der deutsche Verhandlungsführer Richard von Kühlmann, Staatssekretär im Außenministerium, und Generalmajor Max Hoffmann, der Vertreter der Obersten Heeresleitung; daneben auch Graf Czernin, der Verhandlungsführer Österreich-Ungarns, der Ministerpräsident Bulgariens, Radoslawow, Hakki Pascha und Izet Pascha, die für die Türkei unterschreiben, und andere mehr.

Im Stil der Zeit wird die Totale favorisiert. Die Enge des Raums kommt dabei besonders zur Geltung. Wichtige Handlungen jedoch, wie das Signieren des Vertrages oder die Siegelung, werden in näheren Einstellungen gezeigt. Die Verhandlungspartner, die leger miteinander umgehen, gruppieren sich immer wieder vor der Kamera, ähnlich einem kurzen Stillhalten vor der Fotokamera. Fotografen müssen auch anwesend gewesen sein, jedenfalls kursierte wenigstens eine Fotopostkarte, die den Verhandlungstisch aus der Perspektive der Filmkamera zeigt, wenn auch Letztere eine größere Einstellung gewählt hat.

Der Berichtscharakter kann den militär-historischen Kontext seines Gegenstands nicht vergessen machen. Natürlich wurde die Unterzeichnung des Friedensvertrages deshalb so ausführlich gewürdigt, weil sich mit dem Friedensschluss im Osten Erwartungen auf eine Verbesserung der militärischen Lage im Westen verbanden. Der erste Friedensvertrag des Weltkrieges sollte die Hoffnung auf eine militärische Wende und einen bevorstehenden Siegfrieden schüren helfen.

8.9

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Grenzen deutscher Filmpropaganda im In- und Ausland

Die Wirkabsicht, die von den Produzenten mit Propagandafilmen verfolgt wurde, darf nicht mit der Wirkung verwechselt werden, die die Filme bei ihrem Publikum tatsächlich erzielten. Voraussetzung für die Wirksamkeit von Propaganda ist die Stimmungslage im Zielpublikum. Diese wurde von den Produzenten wohl oft falsch eingeschätzt: Nicht-fiktionale deutsche Propagandafilme liefen oft ins Leere. An wenigstens zwei Beispielen kann dies nachgezeichnet werden.

Die deutsche Filmpolitik der Kaiserzeit war in ihren Propagandaanstrengungen reaktiv. Bei den Gründungen der DLG und des BuFA wurden immer wieder Argumente ins Treffen geführt, die auf die hohe propagandistische Wirkung französischer und englischer Filme im neutralen Ausland und auf die anti-deutschen Ressentiments, die durch diese Propaganda bewirkt würden, hinwiesen. Während die französische Filmindustrie mit einigen Weltfirmen global am Markt war, lässt sich dies von englischen Filmen nicht behaupten. Vielmehr unterband die britische Regierung eine aktuelle Filmberichterstattung von ihren Frontabschnitten in Frankreich lange: »Die Infrastruktur für die Aufnahme offizieller (oder irgendwelcher) Filme von britischen Frontlinien war soeben erst eingerichtet worden. Nach dem im September 1914 von Lord Kitchener ausgesprochenen ausdrücklichen Verbot dauerte es über ein Jahr, bis sich unter der Federführung des British Topical Committee zwischen dem Kriegsministerium und der Industrie eine Zusammenarbeit entwickelte. Die ersten Kameraleute trafen im britischen Sektor der Westfront im November 1915 ein, und ihre Kurzfilmserien, die aus ihrer Arbeit hervorgingen, waren im Sommer 1916 noch relative Neuheiten.«[257]

The Battle of the Somme und Bei unseren Helden an der Somme

Tatsächlich erschienen die ersten offiziellen Kriegsfilme britischer Operateure erst im Januar 1916 in Großbritannien.[258] Auch in England waren nach der anfänglichen Euphorie beim Publikum gewisse Ermüdungserscheinungen gegenüber den offiziellen Kriegsfilmen festzustellen. Nach dem Erfolg von The Battle of the Somme (GB 1916, P: War Office Cinematograph Committee), der in wenigen Monaten zwanzig Millionen Zuschauer im Inland gehabt haben soll,[259] sank die Popularität offizieller Kriegsfilme beim britischen Publikum im Lauf des Jahres 1917 erheblich: »Vom Frühsommer 1917 bis zum Kriegsende versuchten die offi-

257 Smither 1993 a, S. 150.
258 Reeves 1996.
259 Hiley 1993; diese Zahl wird von Smither 1993 b, S. 19, und von Rother 1995, S. 124, begründet angezweifelt.

Bei unseren Helden an der Somme (1916)

Bei unseren Helden an der Somme (1916)

ziellen Propagandisten (letztlich vergeblich), ihre Publika zurückzugewinnen.«[260] Damit zeigen sich für die britische Inlandspropaganda ähnliche Probleme wie für die deutsche.

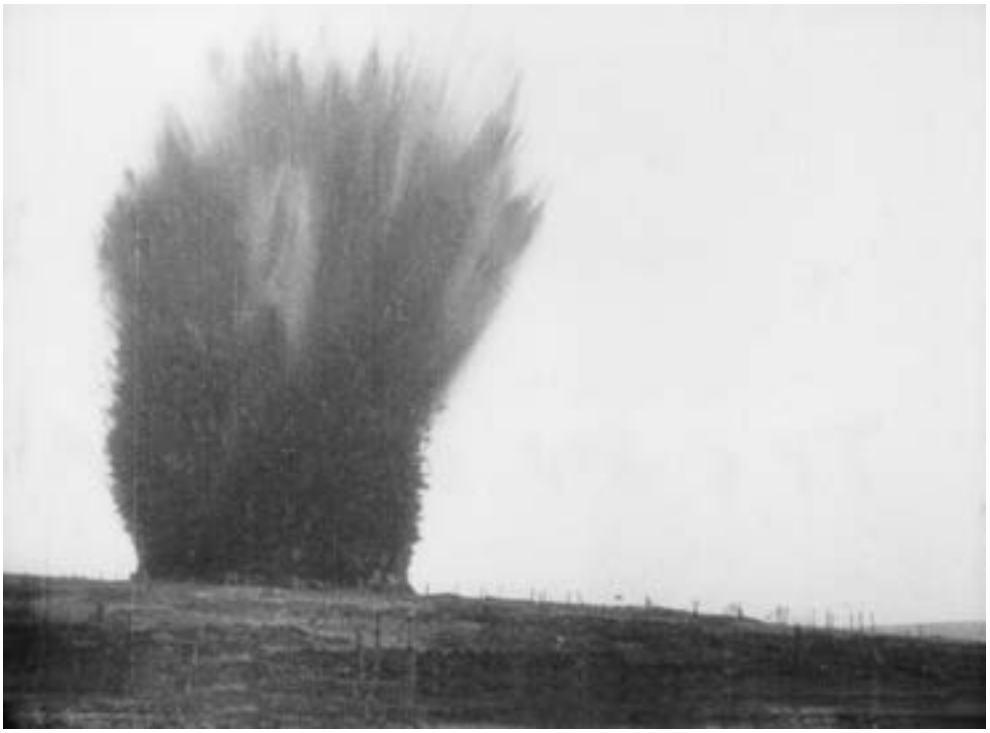
Das BuFA setzte dem britischen Propagandafilm The Battle of the Somme gleichsam als Antwort einen eigenen Film entgegen: Bei unseren Helden an der Somme (1916, P: BuFA), der die Sommeschlacht als großen deutschen Sieg ausgab. The Battle of the Somme, in den Tagen zwischen dem 25. Juni und 10. Juli 1916 von den Operateuren Geoffrey Malins und J. B. McDowell gedreht, wird heute allgemein als erster ›großer‹ Dokumentarfilm gewürdigt: »Dem chronologischen Verlauf der Schlacht entsprechend organisiert die Dramaturgie des über einstündigen Films das Aufnahmematerial zu dieser Schlacht: Vorbereitungen wie das Munitionfassen, den Anmarsch endloser Kolonnen zum Schlachtfeld, das Vorrücken durch Verbindungsgräben zu den vorderen Frontlinien am Morgen des 1. Juli 1916, dann das Verlassen des Schützengrabens zum Angriff, die sogenannte *over the top*-Sequenz; schließlich das unmittelbar sichtbare Resultat der Schlacht: verwundete und tote Soldaten, Engländer wie Deutsche, sodann deutsche Gefangene und – zum Schluß – muntere englische Soldaten (die allerdings nicht nach, sondern vor der Schlacht aufgenommen worden waren).«[261]

Die Organisation des Materials, die eine realistische Abfolge der Schlacht von den Vorbereitungen bis zum Ende suggeriert, und die geschickte Montage von Re-enactments, die dem zeitgenössischen Publikum gleichwohl den Eindruck realer Kriegshandlungen vermittelten und die höchst gelungene Dramatisierung selbst der Sequenzen, die Soldaten bei der Rast zeigen, sind dafür verantwortlich, dass The Battle of the Somme in England wie weltweit Furore machte. Die deutschen Soldaten im Film waren entweder – offenbar gut behandelte, aber erschöpft und teilweise verängstigt wirkende – Gefangene, Verwundete oder Tote. Insgesamt vermittelt der Film den Eindruck, der tatsächlich militärisch gescheiterte Durchbruchsversuch der Briten sei ein Sieg gewesen.

Bei unseren Helden an der Somme gliedert sich in drei Teile: Ereignisse hinter der Front, ein Vorstoß im Wald von St.-Pierre-Vaast und ein Angriff bei Bouchavesnes. Im Vergleich zu The Battle of the Somme wurde also darauf verzichtet, die gesamte Chronologie der Schlacht von den militärischen Vorbereitungen bis zum Ende darzustellen. Vielmehr wird die wochenlang andauernde Schlacht auf diese drei Ereignisse ›verdichtet‹.

In seiner Analyse kommt Rainer Rother[262] zu dem Ergebnis, dass im ersten Teil durchgängig dokumentarisches Material verwendet wurde, welches die deutschen militärischen Erfolge anhand von Bildern aus der Etappe zeigt: die Versorgung feindlicher Verwundeter durch deutsche Soldaten, der Materialüberfluss der deutschen Truppen, die Verwüstungen, die der Krieg über französische Städte und Landschaften gebracht hat. Rother hat begründete Zweifel, dass Letztere alle zur Zeit der Sommeschlacht aufgenommen worden sind, denn in vielen Einstellungen tragen die deutschen Soldaten noch Pickelhauben, die 1916 von den Stahlhelmen abgelöst wurden.[263] Die Filmaufnahmen hätten wohl vorwiegend die

260 Reeves 1996, n. p.
261 Loiperdinger 2001, S. 76 f.
262 Rother 1995, S. 123–142.
263 Vgl. Rother 1995, S. 129.



Bei unseren Helden an der Somme (1916)

Funktion, alliierte Propagandaaussagen zu entkräften, die die Deutschen gerne als Barbaren darstellten, die im Feindesland ohne Rücksicht auf Kulturgüter Gebäude zerstörten.

In den beiden folgenden Teilen werden überwiegend Re-enactments verwendet, wie sie in deutschen und alliierten nicht-fiktionalen Kriegsfilmen die Regel gewesen sind. Sie zeigen einen Angriff auf ein französisches Blockhaus im Wald von St.-Pierre-Vaast und einen Sturmangriff auf feindliche Stellungen bei Bouchavesnes, die, wie Rother erklärt, beide auf einem deutschen Übungsgelände gefilmt worden sind. Anders als im ersten Teil fehlen in den Zwischentiteln geographische oder topographische Hinweise auf die Somme, und überdies verrät die exponierte Kameraposition vieler Aufnahmen, dass sie nicht unter den realen Bedingungen einer Schlacht aufgenommen worden sein können.

The Battle of the Somme schockiert sein Publikum mit sterbenden Soldaten; er zeigt zerfetzte Leichen, stellt Kriegsgefangene dar, denen die Angst im Gesicht geschrieben steht und denen die physischen und psychischen Strapazen der Schlacht anzumerken sind. Die deutschen ›Helden an der Somme‹ hingegen sterben nicht, sondern marschieren nur konsequent vorwärts. Wenn sie Gefangene machen, findet der Film Gelegenheit zu rassistischen Tiraden: »… und im langen Zuge folgen den deutschen Kämpfern in das von England zerschossene Péronne die weißen und farbigen Träger der Kultur.« (Zwischentitel) Der Seitenhieb be-

zieht sich auf farbige Angehörige der französischen Armee, die unter den Kriegsgefangenen zu sehen sind und eigens in zwei nahen und halbnahen Einstellungen gezeigt werden.

Auch im britischen Film werden lange Kolonnen mit Kriegsgefangenen gezeigt. Minutenlang ziehen sie an der Kamera vorbei. Der Zug der Gefangenen erscheint weniger geordnet als der im deutschen Film, ein weiteres Indiz dafür, dass sie in Bei unseren Helden an der Somme weit hinter den Frontlinien aufgenommen worden sind und nicht unmittelbar nach der Gefangennahme, als es noch darum ging, die Gefangenen aus den Feuerlinien herauszuführen und zu erfassen (all das zeigt The Battle of the Somme ausführlich).

Es gibt weitere Parallelen zwischen den beiden Filmen, die belegen, dass das BuFA den britischen Film genau kannte. Doch fallen am deutschen Film erheblich kürzere Einstellungen auf, während der britische in langen Totalen die nicht enden wollende Kolonne von Soldaten und LKWs zeigt, die sich zum Schlachtfeld bewegen: Die Bilder des britischen Films ›beweisen‹ die Stärke der britischen Armee; der deutsche Film hingegen ›behauptet‹ die Größe der Armee lediglich.

Beide Filme loben die gute Behandlung der verwundeten Feinde. Als würden die Bilder nicht für sich selbst sprechen, betonen Zwischentitel: »Bringing the wounded (British and Germans) on stretchers through the trenches during the hight of the battle. German wounded being brought in near Carnoy«, oder: »Wie deutsche Ärzte den wunden Feind versorgen«.

Auch das Schlachtgeschehen zeigt auffallende Parallelen: In beiden Filmen wird ein Sturmangriff durch die Explosion einer Mine eingeleitet, die durch Stollen unter den feindlichen Stellungen angebracht worden ist. Während in The Battle of the Somme diese Sequenz lediglich durch einen Zwischentitel eingeführt wird (»Just before the attack. Blowing up enemy trenches by a huge mine. Royal engineers rushing off to wire the crater for occupation by the advance troops«), wird die Explosion der Mine zur dramatischen Klimax von Bei unseren Helden an der Somme, auf die mit einer ausgefeilten, fast fünfminütigen Parallelmontage hingearbeitet wird.

Bei der Explosion in The Battle of the Somme handelt es sich um authentisches Filmmaterial, das die Detonation einer 40 000-Pfund-Bombe unter den deutschen Stellungen bei ›Hawthorne Redoubt‹ am 1. Juli 1916, 7.20 Uhr zeigt.[264] Demgegenüber hält Rainer Rother die entsprechende Sequenz von Bei unseren Helden an der Somme für ein Re-enactment, denn »bei der Minenexplosion, die als Höhepunkt des dritten Teils arrangiert ist, steht die Kamera derart nahe an der Explosion, daß die herausgeschleuderten Steine sie fast treffen – sie hätte also mitten im feindlichen Gebiet stehen müssen.«[265]

Rother hat herausgefunden, dass Bei unseren Helden an der Somme im Berliner Tauentzienpalast drei Wochen als Beiprogramm gelaufen ist – angesichts des raschen Programmwechsels, der damals in Uraufführungskinos üblich war, ein befriedigendes Ergebnis. Die Länge des Films (knapp über dreißig Minuten) verhinderte eine Auswertung als Schlager, anders als The Battle of the Somme, der

264 Vgl. Smither 1993 a, S. 156 f.
265 Rother 1995, S. 133.

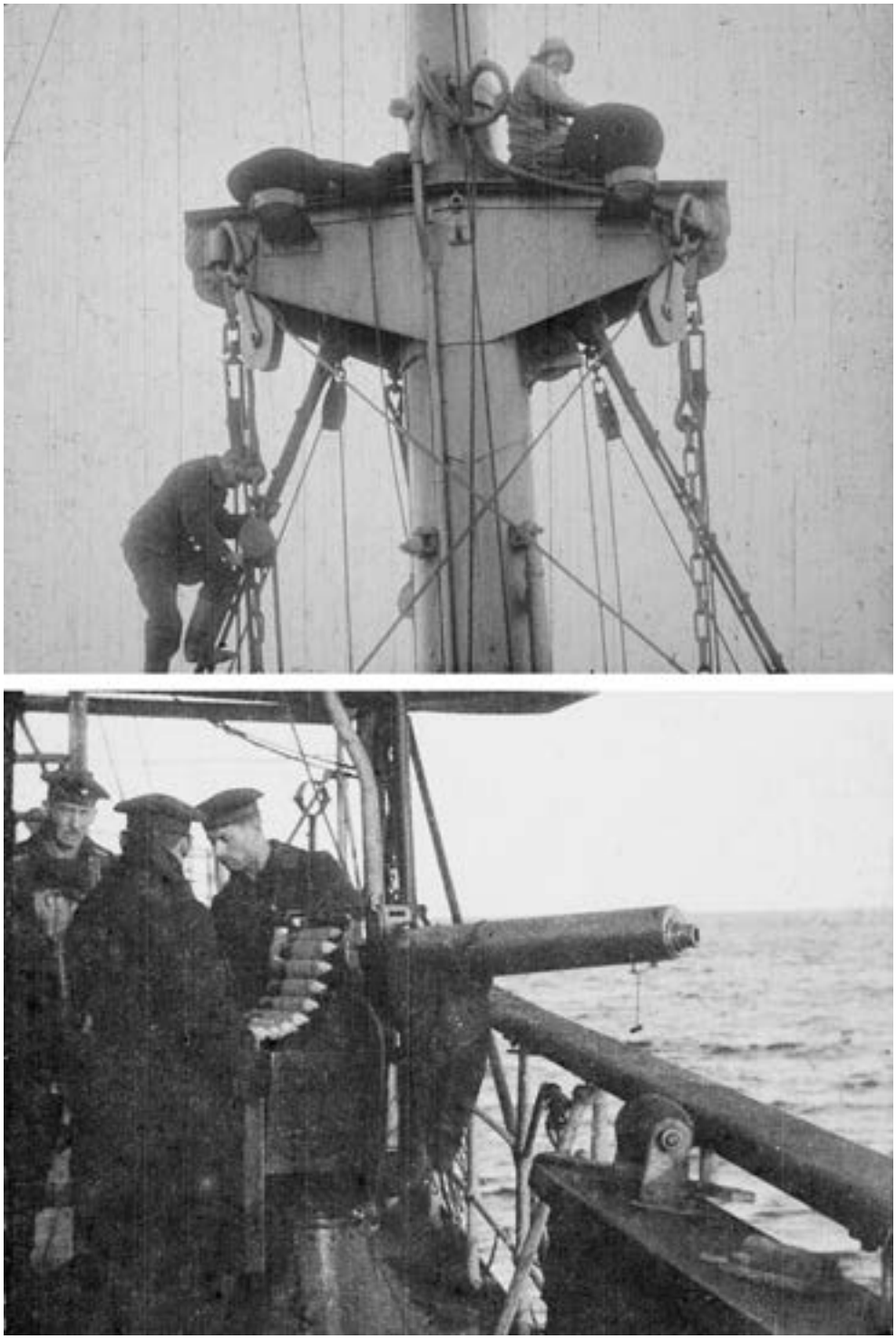
mit seinen fast achtzig Minuten als Hauptfilm gezeigt wurde. Der Auslandseinsatz erfolgte mit Verspätung und auch nur schleppend. Dies dürfte an den noch mangelhaften Strukturen des im Aufbau befindlichen BuFA gelegen haben. Überhaupt sollte sich die Versorgung des neutralen Auslands mit ›militärisch-amtlichen‹ Filmen als Schwachpunkt der BuFA-Aktivitäten erweisen.[266] Im Falle von Bei unseren Helden an der Somme waren diese Versäumnisse besonders schlimm, da der Film die deutschen Kinos ohnehin erst Monate nach Beendigung der Sommeschlacht erreicht hatte. So waren es neben den filmischen Unzulänglichkeiten auch rein organisatorische, die Bei unseren Helden an der Somme zu einer erfolglosen Propagandaanstrengung werden ließen.

Graf Dohna und seine Möwe

Für den 2. Mai 1917 kündigte der »Kinematograph« die Premiere eines »Filmwerkes« an, »das zu den interessantesten kriegsgeschichtlichen Dokumenten gehört. Es handelt sich um deutsch-amtliche Aufnahmen, die während der ruhmbedeckten Fahrten des berühmten Schiffes von seinem ersten Offizier, Kapitänleutnant Wolf, gemacht worden sind.«[267] Diese Vorankündigung bezieht sich auf den heute nur noch in einem kurzen Fragment erhaltenen Graf Dohna und seine Möwe. Einmal mehr hatte das BuFA eine Uraufführung als glänzendes gesellschaftliches Ereignis an illustrem Ort – dem Deutschen Opernhaus – organisiert. Die Einnahmen sollten der Fürsorge für hirnverletzte Krieger der Marine und des Feldheeres gestiftet werden. Unter den geladenen Gästen befanden sich die Kronprinzessin, Reichstagspräsident Kaempf, Reichsbankdirektor von Havenstein, der Generaldirektor der Königlichen Museen, von Bode, Vertreter des Hochadels, der militärischen Führung und des diplomatischen Corps. Als Besonderheit wurde in der Presse gewürdigt, dass die Veranstalter die Ankunft der Kronprinzessin hätten filmen lassen; die Aufnahmen seien während der Uraufführung entwickelt und kopiert und am Ende den überraschten Gästen vorgeführt worden.[268]

Graf Dohna und seine Möwe verdankt seine Entstehung einigen Zufällen. Der Hilfskreuzer »Möwe« war im Atlantischen Ozean vom Kriegsausbruch überrascht worden und begann völlig auf sich gestellt eine Kaperfahrt, bei der er zwanzig Handelsschiffe mit rund 120 000 Tonnen Ladung versenkte. Der Erste Offizier an Bord, Kapitänleutnant Wolf, war ein Amateurfilmer und hielt eine Reihe der Versenkungen mit seiner Kamera fest. Nach der Rückkehr des Kreuzers erwarb das BuFA das Filmmaterial und verkaufte die Auswertungsrechte an die PAGU für 100 000 Mark. Obwohl nur ein zwölfminütiges Fragment des Films erhalten geblieben ist,[269] lässt sich aus diesem Material ersehen, wie der Film aufgebaut war. Er zeigte offenbar vor allem eine Aneinanderreihung sinkender Handelsschiffe, die von der »Möwe« aufgebracht, zum Halten gezwungen, durchsucht und gegebenenfalls – nämlich wenn sie kriegswichtige Waren für die Ententestaaten geladen hatten – gesprengt oder torpediert wurden.

266 Vgl. Rother 1995, S. 132, Anm. 37.
267 Aus der Praxis. In: Der Kinematograph, Nr. 539, 25. 4. 1917.
268 Der ›Möwe‹-Film. In: Der Kinematograph, Nr. 541, 9. 5. 1917.
269 Vernietiging Britse Schepen, Filmmuseum (Amsterdam).



Graf Dohna und seine Möwe (1917)

Die Blockadepolitik der Entente hatte im Deutschen Reich zu spürbaren Güterverknappungen geführt. Die Kaperfahrt der »Möwe« – auf eigene Faust durchgeführt und anschließend multimedial ausgeschlachtet[270] – war Teil dieses Handelskrieges. Die Bilder von der Versenkung feindlicher Schiffe funktionierten als Belege dafür, dass auch Englands Seehandel erheblich behindert werden konnte. Zudem zeigte der Film, dass die aufgebrachten Schiffe bewaffnet waren, also nicht uneingeschränkt der zivilen Seefahrt zuzurechnen waren. Die zeitgenössischen Kommentatoren fühlten sich »mitten hinein in die Kämpfe auf dem tosenden Meere geführt«: »Wie die feindlichen Schiffe, wie Schiffe, die Bannware trugen, angehalten werden, wie ihnen der Warnungsruf ›Stoppen Sie sofort!‹ entgegentönt, wie durch einen Kanonenschuss die Schiffe angehalten werden, wie man die Besatzung in Booten einholt und endlich wie die feindlichen Schiffe durch Sprengung oder durch Torpedos versenkt werden, das alles wird gezeigt. Was ist so ein Schiff! Die treffsichere deutsche Hand vernichtet es, und wo es eben noch so stolz daherfuhr, glättet sich die See nach wenigen Minuten über dem Strudel, als wäre nichts geschehen.«[271]

Die Fachpresse bescheinigte Graf Dohna und seine Möwe eine große Anziehungskraft. Der »Kinematograph« wurde nicht müde, die lokalen Uraufführungen in Koblenz, Schwerin und andernorts zu melden, Premieren, die immer wieder zu gesellschaftlichen Ereignissen stilisiert und deren Reinerlöse meist karitativen Zwecken zugeführt wurden. Dennoch lässt sich über den Erfolg des Films nur spekulieren, weil Zahlen über die Erlöse fehlen. In Trier z. B. wurde die Festaufführung des Films in den Germania-Lichtspielen ab dem 5. Juni 1917 in Annoncen und in Presseerklärungen im Lokalteil beworben. Nach der Premiere am Samstag, den 9. Juni 1917, abends 8 Uhr, deren Erlöse der U-Bootspende zufließen sollten, meldete der »Trierische Volksfreund«, dass ihr »eine leider nicht sehr zahlreiche Zuschauerschaft auch aus den ersten Kreisen der Bürgerschaft beiwohnte«.[272] Über den Erlös des Films in der folgenden Woche – der Film war für die Woche ab dem 10. Juni »täglich von 2 Uhr, wochentags von 3 Uhr an ununterbrochen bis 10 Uhr abends«[273] angekündigt – ließ sich die Zeitung nicht mehr aus, doch eine nicht ausverkaufte lokale Galapremiere nur wenig mehr als einen Monat nach der Uraufführung spricht Bände.

Der magische Gürtel

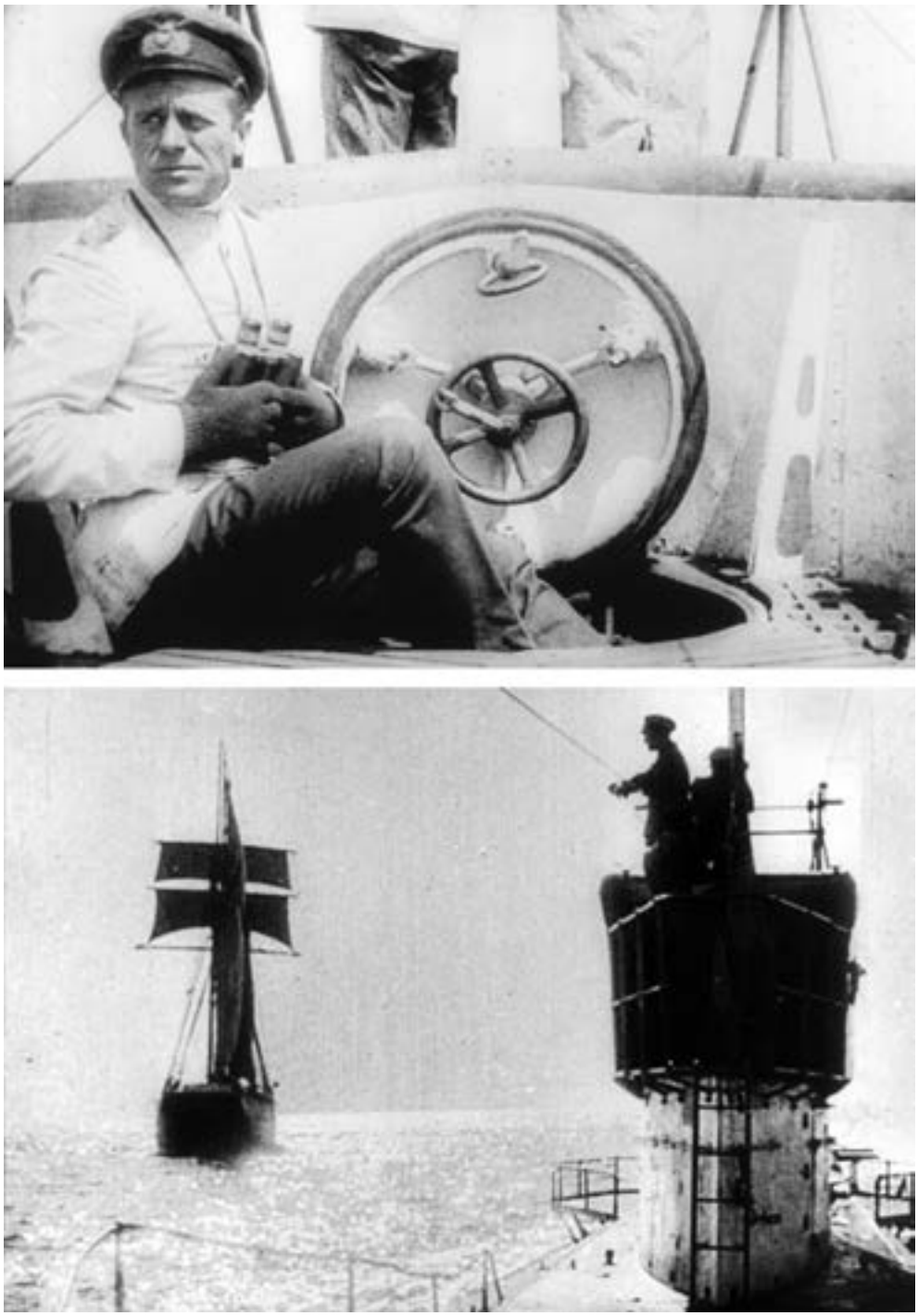
Obwohl Schiffe bereits in den frühesten Tagen der Kinematographie ein beliebtes Sujet abgegeben hatten, war die Seekriegsführung während des Ersten Weltkriegs doch ein relativ neues Gebiet in der filmischen Darstellung. Entsprechende Bilder müssten per se die Aufmerksamkeit des Publikums gefunden haben. Dies um so mehr, als eine neue Prestigewaffe der deutschen Marine zum Einsatz kam: das

270 Vgl. z. B. Dohna-Schlodien 1916, Schlüter o. J.; Semsrott 1928 beweist die anhaltende Popularität der Geschehnisse.

271 Der Möwe-Film. In: Der Kinematograph, Nr. 541, 9. 5. 1917.

272 Graf Dohna und seine Möwe. In: Trierischer Volksfreund, Nr. 283, 11. 6. 1917; Dank an Brigitte Braun für diesen Hinweis.

273 Annonce im Trierischen Volksfreund, Nr. 281, 9. 6. 1917.



Der magische Gürtel (1917)

U-Boot. War das Filmmaterial für Graf Dohna und seine Möwe dem BuFA unverhofft in den Schoß gefallen, so wurde Der magische Gürtel organisatorisch gut vorbereitet. Der Kameramann Loeser[274] befand sich an Bord der U 35 während ihrer Kaperfahrt durch das Mittelmeer und vor der spanischen und südportugiesischen Atlantikküste zwischen dem 31. März und dem 6. Mai 1917. Er drehte in den Auftauchphasen des Schiffes an Deck und hielt alle 23 Kaperungen des U-Bootes, bei denen 68 000 Tonnen Ladung vernichtet wurden,[275] mit der Kamera fest.

Der Kommandant von »U 35«, Lothar von Arnauld de la Perière (1886–1941), wurde als einer der erfolgreichsten Kaperkapitäne der deutschen Kriegsmarine während des Ersten Weltkriegs als ›As der Asse‹ gefeiert. Er soll während des Krieges insgesamt 194 Schiffe mit 453 716 Tonnen Ladung versenkt haben.[276] Dass das BuFA ausgerechnet sein Boot auswählte, um einen Propagandafilm über den U-Boot-Krieg zu drehen, lag wahrscheinlich an Perières bevorzugter Taktik, die aufgebrachten Schiffe nicht mit Torpedos zu versenken, sondern sie in der Auftauchphase mit einer Bordkanone zu beschießen oder zu sprengen. Diese Taktik ist für Filmaufnahmen sehr vorteilhaft, weil sie Dreharbeiten an Deck und bei Tageslicht erlaubt. Nur so konnten die militärischen Aktionen und die dramatischen Schiffsuntergänge überhaupt gefilmt werden.

Der magische Gürtel, der nach seiner Restaurierung durch das Londoner Imperial War Museum heute wieder in einer knapp 45-minütigen viragierten Fassung vorliegt, trägt bereits in seinem Titel die propagandistische Absicht, die erverfolgt: »Der ›magische Gürtel‹ – mit diesem Wort Churchills ist die Lage scharf beleuchtet, in die sich England durch die ruhmreiche Tätigkeit deutscher Tauchboote versetzt sieht. Der Mund eines englischen Ministers selbst hat das Schlagwort geprägt, unter dem der neueste Film des Kgl. Bild- und Filmamts […] seinen Weg durch die Welt machen wird.«[277]

Der ehemalige Drehbuchautor der PAGU, Hans Brennert, der für das BuFA bereits einen emphatischen Pressetext für Bei unseren Helden an der Somme verfasst hatte,[278] und der sich wenig später als Drehbuchautor für den BuFA-Spielfilm Das Tagebuch des Dr. Hart (1917, R: Paul Leni) hervortun sollte, sollte die Zwischentitel für den Film schreiben. Die Premiere fand Anfang September im Tauentzienpalast in Berlin statt und provozierte begeisterte Pressereaktionen. Ähnlich wie bei Graf Dohna und seine Möwe wurden die Kapererfolge von »U 35« hervorgehoben: »80 000 Tonnen in 28 Tagen kann der tapfere Kommandant dem Admiralsstab melden; 21 Dampfer und drei Segler hatte er versenkt und 5 englische Kapitäne von Schiffen, die Widerstand leisteten, gefangen genommen. Der Film ist einer der besten und wirkungsvollsten, die wir seit langem sahen.«[279]

274 Vgl. Barkhausen 1982, S. 175; im Logbuch der U 35 war die Anwesenheit eines Filmoperateurs an Bord nicht erwähnt. Vgl. Smither (Hg.) 2000, S. 117–128.
275 Vgl. Smither (Hg.) 2000, S. 45.
276 Vgl. Smither (Hg.) 2000, S. 53.
277 Der magische Gürtel: Deutsche U-Boote gegen England. In: Berliner Börsenkurier, Nr. 424, 11. 9. 1917, zit. n. Smither (Hg.) 2000, S. 187.
278 Vgl. Der Kinematograph, Nr. 526, 24. 1. 1917.
279 Bemerkenswerte Film-Neuheiten: Der magische Gürtel. In: LichtBildBühne, Nr. 37, 15. 9. 1917.

Der magische Gürtel (1917)

»Der Film« wurde deutlicher: »England freilich hat es verstanden, diese Maßnahme der deutschen Verteidigung [gemeint ist der uneingeschränkte U-Bootkrieg] völlig falsch zu deuten und sie als einen Akt rohester Vernichtungssucht hinzustellen gewusst. […] In diese schwere, gefahrvolle Tätigkeit unserer Marine führt […] der neue U-Boot-BuFA-Film: Der magische Gürtel […]. Hier wechselt das unwiderlegliche Dokument des Bildes mit dem Worte: klar und deutlich liest man die entstellende Lüge, erblickt man das Bild, das den Beweis liefert, daß der Deutsche trotz Gefahr und Hinterlist, allem Gegeifer seiner Gegner zum Trotz diesen furchtbaren Handelskrieg mit äußerstem Anstande zu führen weiß […].«[280]

Der magische Gürtel sucht wie Graf Dohna und seine Möwe nach Bildbeweisen für die Berechtigung der Versenkungen. Mehrmals wird in Wort und Bild auf Bordkanonen auf den gegnerischen Schiffen hingewiesen, als handelte es sich um Offensivwaffen, die aus den Handelsschiffen automatisch Kombattanten machten. Das gilt auch für den britischen Dampfer »Parkgate«, der von »U 35« gesprengt wird. Während das Handelsschiff sinkt, ist seine Bordkanone deutlich zu erkennen und wird von einem Zwischentitel als Kaliber 7,6 cm identifiziert.

Die »Parkgate«-Sequenz ist sieben Minuten lang. Sie zeigt die Professionalität der deutschen U-Boot-Besatzung und die Umsicht ihres Handelns: »U 35« ist kein

280 Der Film, Nr. 37, 15. Sept. 1917, zit. n. Smither (Hg.) 2000, S. 185.

blindwütiger Pirat, der ohne Ansehen der Umstände jedes Schiff vernichtet, das er aufbringen kann, sondern ausschließlich nach Maßgaben militärischer Notwendigkeit. Während des gesamten Films wird peinlich darauf geachtet, dass die Aktionen von »U 35« nicht als Willkürakte missverstanden werden können.

Die Zwischentitel nennen immer das Ursprungsland der aufgebrachten Schiffe, ihren Ausgangs- und ihren Zielhafen nebst Beladung und Tonnage, woraus der Zuschauer ersehen soll, dass die Versenkung ›zu Recht‹ erfolgt. Daneben wird mehrmals betont, dass die Besatzung vor der Versenkung entlassen worden sei, womit die Humanität der Kriegsführung belegt werden soll. Über das Schicksal der Besatzungen, die in kleinen Booten ihrem Schicksal überlassen wurden, braucht man sich jedoch keine Illusionen zu machen. Als weiterer Beleg für die ›gerechte‹ Kriegsführung von »U 35« wird die Kontrollierung des spanischen Dampfers »Asuarca« gezeigt, der nach »Prüfen der Schiffspapiere« wieder »entlassen« wird, »da der spanische Dampfer keine Bannware hat« (Zwischentitel). Diese Bilder schürten Hoffnungen, dass der Film im In- und Ausland Vorurteile über die deutsche Kriegsführung korrigieren werde: »In Deutschland selbstverständlich, aber überall auch im Ausland, wo man unserm Tauchbootkampf noch vorurteilsfrei zu begegnen fähig ist, aber seine Erfolge noch immer nicht im vollen Umfange für wahr hält, wird der Film für die U-Bootsache, für die Helden und für ihre Tat, ein gewaltiges Werbemittel sein.«[281]

Während über den Erfolg des Films im Deutschen Reich nur wenige Erkenntnisse vorliegen, zeigt sich in der Rezeption im neutralen Ausland jedoch ein anderes, die deutschen Erwartungen enttäuschendes Bild. Sowohl aus Konstantinopel wie aus Schweden kamen Nachrichten über gemischte Reaktionen des Publikums, die sich wohl auf den bemitleidenswerten Anblick versinkender Schiffe bezogen. Auch wurde die Vernichtung lebenswichtiger Handelsgüter bedauert. Ähnliche Reaktionen hatte bereits Graf Dohna und seine Möwe provoziert. Im traditionell deutschfreundlichen Schweden und in Norwegen hielt man es für geraten, Der magische Gürtel nur vor handverlesenem Publikum zu zeigen, um antideutsche Ressentiments gar nicht erst aufkommen zu lassen. Der Film schaffte es im Ausland nicht, den Handelskrieg als eine Strategie der Verteidigung des Deutschen Reiches gegen das Handelsembargo der Entente verständlich zu machen. Neben der Versenkung der Schiffe selbst sorgten auch die Aufnahmen von den Entspannungsphasen der Mannschaft und von Kapitän Arnauld de la Perière beim Streichen der Schiffsnamen aus Lloyd's Register für Irritation, vermittelten sie doch aus Sicht der ausländischen Zuschauer einen zynischen Eindruck.

Martin Loiperdinger kommt in seiner Rezeptionsanalyse zu folgendem Urteil: »[…] ein kontraproduktiver Einfluss auf nicht-deutsche Zuschauer durch die Filmbilder von gestoppten und versenkten Schiffen konnte nicht völlig vermieden werden. In der pro-deutschen Schweiz z. B. erweckten dokumentarische Bilder von sinkenden Schiffen Gefühle der Abneigung. Der magische Gürtel schien sich für Vorführungen im befreundeten und neutralen Ausland wenig zu eignen. Dafür eignete er sich um so mehr für die Gegenpropaganda.«[282]

281 Der magische Gürtel, in: Vossische Zeitung, Nr. 458, 8. 9. 1917, zit. n. Smither (Hg.) 2000, S. 192.
282 Loiperdinger 2000, S. 147.

Tatsächlich nutzten die Alliierten Kopien von Der magische Gürtel, die ihnen in die Hände gefallen waren, für ihre antideutsche Propaganda. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs kamen britische, amerikanische und französische Fassungen heraus, die sich ohne viele Änderungen aus wesentlichen Partien des originalen Bildmaterials zusammensetzten und lediglich den Wortlaut der Zwischentitel veränderten und am Ende zusätzliches Bildmaterial anfügten, »um die Gefühle der Zuschauer in eine erwünschte anti-deutsche Richtung zu lenken«.[283] Einmal mehr bestand die propagandistische Taktik also darin, Äußerungen des Feindes (in Wort und Bild) gegen ihn selbst einzusetzen.[284]

283 Smither (Hg.) 2000, S. 149.

284 Für eine detaillierte Beschreibung, Titel- und Einstellungslisten dieser ausländischen Fassungen vgl. Smither (Hg.) 2000, S. 149–159.

8.10

Ivo Blom

Exkurs: Spionage und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Das Beispiel Niederlande

Am 22. August 1915 trafen sich im Haag Geheimrat von Radowitz, der deutsche Botschafter und spätere Außenminister Richard von Kühlmann und der Amsterdamer Konsul C. H. Cremer. Man kam überein, dass Cremer in Zukunft »sämtliche Angelegenheiten wegen Publikationen, Herausgabe und Verteilung von Schriften sowie sonstiger Propagandamassnahmen mit der Kaiserlichen Gesandtschaft im Haag besprechen würde, um ein einheitliches Vorgehen zu gewährleisten«.[285] Noch im selben Monat berichtete Cremer dem Auswärtigen Amt von einem Problem im niederländischen Filmverleih: »Die deutschen Filmfabrikanten scheinen die Gewohnheit zu haben, ihre Filme durch holländische Agenten vertreiben zu lassen. Es dürfte sich empfehlen, dass die Fabriken zur Unterstützung dieser Agenten Reisende zur ausschliesslichen Propagierung deutscher Filme nach Holland schicken, da die Agenten neben den deutschen auch noch andere Fabrikate vertreiben und sich daher zu sehr durch die Aussichten auf ihren Gesamtabsatz leiten lassen.«[286] Deutsche Spielfilme fanden jedoch durchaus ihr Publikum: »Mit Ausnahme der rein französischen Cinemas wird ein guter Prozentsatz deutscher Bilder fortdauernd gezeigt und vom Publikum im allgemeinen sympathisch aufgenommen.«[287]

Diese Zitate sind kennzeichnend für die Situation der deutschen Filmpropaganda in den Niederlanden im Ersten Weltkrieg: Unabhängige holländische Verleiher behinderten den Import deutscher Propagandafilme. Es gab zu wenige deutsche Filme, deren Aufführung die Neutralität Hollands nicht in Frage stellten. Zugleich waren die Filmimporte der Entente-Staaten eine starke Konkurrenz auf dem niederländischen Filmmarkt. Allerdings waren deutsche Unterhaltungsfilme beim Publikum durchaus beliebt. Es scheint, dass die Diskussionen über deutsche Filmpropaganda in den Niederlanden für die Mediengeschichte aufschlussreicher sind als die tatsächliche Auswertung deutscher Filme in diesem neutralen Land.

Kriegsbilder in einem neutralen Land. Die Wochenschauen

Die Kriegsgegner versuchten, die öffentliche Meinung in den Niederlanden jeweils zu ihren Gunsten zu beeinflussen. Sie beobachteten das Filmangebot, insbesondere Wochenschauen und Propagandafilme, ebenso wie die Reaktionen des Publikums, um »pro-britische« oder »deutsch-freundliche« Einstellungen herauszufinden.[288]

285 BA, AA, Cremer an Auswärtiges Amt, 31. 8. 1915, R 901, 72171, S. 85.
286 BA, AA, Cremer an Auswärtiges Amt, 31. 8. 1915, R 901, 72171, S. 87.
287 BA, AA, Cremer an Auswärtiges Amt, 31. 8. 1915, R 901, 72171, S. 88.
288 Zur Kinosituation in den Niederlanden im Ersten Weltkrieg siehe Blom 2003 und Blom 2001; zur Geschichte der Niederlande im Ersten Weltkrieg siehe Moeyes 2001.

Zu Kriegsbeginn herrschte für kurze Zeit Chaos im niederländischen Filmgeschäft. Doch nach der Schlacht an der Marne, die den deutschen Vormarsch stoppte, setzte eine leichte Erholung ein. Die Züge fuhren wieder und beförderten Filmkopien. Sofort regte sich Nachfrage nach Kriegsaufnahmen. Mitte September 1914 erreichten die ersten Kriegswochenschauen die Leinwände niederländischer Kinos. Deutsche Kriegsaufnahmen waren in den Niederlanden verboten. Die Wochenschauen waren jedoch zugelassen – allerdings wurde keine Ausgabe der Messter-Woche bzw. Eiko-Woche ohne vorherige Prüfung der niederländischen Zensurbehörden gezeigt.[289]

Das Filmmuseum (Amsterdam) besitzt Wochenschaukompilationen mit dem Titel Laatste Bioscoop Wereldberichten (Neueste Kino-Weltnachrichten), die der Verleiher Anton Nöggerath aus Kriegsaufnahmen deutscher und österreichischer (Messter, Eiko, Sascha) sowie französischer und britischer Produktionsfirmen (Pathé, Gaumont, Eclair) zusammenstellte.[290] Er rühmte sich in seiner Werbung besonderer Vergünstigungen, die er »von deutscher Seite« genieße. Zudem erklärte er: »Die Firma erhält auch von der französischen L'Union des Cinématographes Filme im Austausch gegen deutsche Aufnahmen. Dieses Verfahren wird auch mit England angewandt.«[291]

Nöggerath unterhielt 1917/18 Geschäftsbeziehungen mit beiden Kriegsparteien, vor allem mit Eiko und Eclair, manchmal auch mit Cines. Auch die neu gegründeten Verleihfirmen HAP-Film und Filma boten Wochenschaukompilationen an. Das Pathé-Journal lief regelmäßig im Amsterdamer Pathé-Kino in der Kalverstraat, einem Treffpunkt für Sympathisanten der französischen Sache, welche die Vorführungen oft durch spontanes Absingen der »Marseillaise« unterbrachen.

Lange Propagandafilme

Die Beeinflussung der öffentlichen Meinung in den neutralen Niederlanden war für beide Kriegsparteien ein wichtiges Anliegen. In den ersten beiden Kriegsjahren beschränkte sich die ausländische Propaganda hauptsächlich auf Drucksachen und Fotografien, wobei Großbritannien durch die Aktivitäten seines Rotterdamer Konsulats führend war. Erst Anfang 1916 brachten die Briten auch Propagandafilme in die Kinos. Sie hatten gute Kontakte zur niederländischen Filmbranche, wie etwa aus Konsulatskorrespondenzen hervorgeht, die sich auf einen Bericht von Nöggerath über Kriegsfilme in holländischen Kinos beziehen.[292]

Der erste lange britische Propagandafilm, Britain Prepared (GB 1915, P: War Office / Charles Urban) enthielt keine Aufnahmen von Kampfhandlungen. Er wurde erst ein halbes Jahr nach seiner Londoner Premiere am 15. Juni 1916 im Amsterdamer Kino De Munt gezeigt. Die der Entente zugeneigte Zeitung

289 BA, AA, Direktor Altmann der Messter-Gesellschaft, ohne Datum, R 1506/95, S. 29.

290 Die Desmet-Sammlung enthält neun dieser Kompilationen, meist unter dem Titel Laatste Bioscoop Wereldberichten. Zwischentitellisten und Inhaltsübersichten finden sich im Filmmuseum (Amsterdam), Desmet-Archiv, Nr. 94.

291 Körner 1916.

292 Public Record Office, London FO759, Register 3, 1916–1917, 13. 9., 25. 9. und 10. 10. 1916. Siehe auch McKernan 1992.

»Telegraaf« bemerkte positiv, dass nun statt der üblichen Wochenschaubilder eine komplette Übersicht der britischen Armee- und Flottenorganisation zu sehen sei.[293]

Drei Monate später erwarb der Cinema Palace-Verleih im Anschluss an eine Privatvorführung die Vorführrechte für The Battle of the Somme. Anfang Oktober wurde dieser Film den Ministern der Verteidigung und der Kriegsmarine, dem kompletten militärischen Kommandostab und einigen ausländischen Botschaftern im Familie-Bioscoop in Den Haag vorgeführt.[294] Das britische Konsulat war verärgert, dass der Film bei der Auswertung im Amsterdamer Cinema Palace in zu hohem Tempo projiziert wurde.[295] Die Schuld wurde Pazifisten gegeben. Im Dezember 1916 schickte London nach langem Zögern H. de Beaufort vom Wellington House, dem englischen Büro für Pressepropaganda, in die Niederlande, um die dortigen Kinos zu inspizieren. Zur gleichen Zeit erhielt der Cinema Palace-Verleih einen Zwei-Jahres-Vertrag für den britischen Propagandafilm The Battle of the Ancre and the Advance of the Tanks (GB 1917), was Vorführungen auch in den ostindischen Kolonien ermöglichte.[296]

Die niederländische Branchenpresse bewertete The Battle of the Somme als pazifistischen Film. Der »Bioscoop-Courant« schrieb: »Es gibt sicherlich keine bessere Methode, um im Publikum eine Anti-Kriegsstimmung zu erzeugen, als ihm die einfache Realität des Schreckens, die dieser Krieg für die Menschen bedeutet, vor Augen zu führen. Dieser Film könnte ohne weiteres als Glanzstück pazifistischer Propaganda dienen, obwohl dies wahrscheinlich nicht unbedingt der momentanen Intention der britischen Regierung entspricht.«[297]

Auf Britain Prepared und The Battle of the Somme folgten weitere längere Propaganda- (und somit Dokumentar-)Filme. Im November 1916 lief in den Amsterdamer Kinos ein italienischer Propagandafilm über die Schlacht bei Gorizia.[298] Das »Handelsblad« bemerkte: »Von allen Kriegsfilmen ist dieser am meisten pittoresk. Es sind weniger die schwermütigen oder tragischen Bilder, die faszinieren, als vielmehr die überraschende Schönheit der wechselnden Landschaften.«[299] Im Gegensatz dazu zeigten die französischen Propagandafilme häufig die verwüsteten Schlachtfelder in Nordfrankreich. Im Amsterdamer Pathé-Kino liefen neben dem Pathé-Journal französische Kriegsaktualitäten, die ab März 1917 unter dem Titel Annales de la Guerre erschienen.[300] Ende Januar 1917 wurde ein Dreiakter über die Herstellung von Munition und Kanonen sowie ein Vierakter über die alliierten Armeen gezeigt.

Mitte Januar 1917 brachten die neutralen Niederlande ihren eigenen Militärfilm heraus: Leger en Vlootfilm (Armee- und Flottenfilm) oder Holland Neutraal

293 Telegraaf, 15. 6. 1916. Auch Handelsblad, 15. 6. 1916.
294 De Bioscoop-Courant, 6. 10. 1916.
295 Public Record Office, London, FO759, Register 3, 1916–1917, 2. und 31. 10. 1916; 2., 4., 15., 17., 21., 24. und 27. 11. 1916.
296 Siehe Public Record Office, London, FO759, Register 3, 1916–1917, 10., 13., 15., 17., 22., 15. und 26. 1. 1917, 10., 13., 14., 17. und 19. 2. 1917, 2., 5., 6., 7., 8., 9., 15., 16. und 21. 3. 1917. Siehe auch De Bioscoop-Courant, 2. 3. 1917.
297 De Bioscoop-Courant, 29. 9. 1916.
298 Vermutlich La Battaglia di Gorizia (IT 1916, P: Comerio).
299 Handelsblad, 28. 11. 1916.
300 Veray 1995, S. 30–41.

(NL 1916/17, P: Alberts Frères) war eine umfassende propagandistische Studie aller Facetten der niederländischen Armee und wurde von Willy Mullens im Auftrag des Kriegsministers Bosboom gedreht. Das »Handelsblad« berichtete über die Amsterdamer Premiere im Cinema De Munt: »Das Publikum applaudierte regelmäßig, besonders, wenn die Königin, Prinz Heinrich und General Snijders auf der Leinwand erschienen, und auch bei den militärischen Demonstrationen, z. B. der Fahrt der Motorradfahrer durch die Dünen. Ein kleines Orchester erhöhte die Stimmung durch holländische Volkslieder und fröhliche Marschmusik, bisweilen ein wenig falsch gespielt, aber das ist im Kino Nebensache.«[301] Trotz antimilitaristischer Proteste lief der mit ca. 3000 Metern extrem lange Film vier Wochen in Mullens' Lichtspieltheater in Den Haag und im Cinema De Munt in Amsterdam.[302]

Als Deutschland damit begann, lange Propagandafilme in den neutralen Staaten einzusetzen, hatten andere Nationen bereits vorgearbeitet und bei den politischen und kulturellen Eliten Interesse für Filme dieser Art geweckt.

Deutsche Beobachtungen

Ebenso wie Großbritannien beobachtete auch das Deutsche Reich die Niederlande sehr genau. Als die Tageszeitung »Nieuwe Rotterdamsche Courant« am 6. August 1916 erwähnte, dass die Firma Alberts Frères (d. h. Mullens) den Leger en Vlootfilm vorbereitete, benachrichtigte der deutsche Botschafter Richard von Kühlmann sofort das Auswärtige Amt.[303]

Einem Bericht von 1917 an das Auswärtige Amt über den Stand der internationalen Propaganda in den Niederlanden ist zu entnehmen, dass Großbritannien mit eleganten Druckerzeugnissen von sich reden machte, während sich die französische Propaganda hauptsächlich mit Ausstellungen und Theateraufführungen profilierte. Die deutsche Propaganda lag im Vergleich dazu weit zurück. Der Bericht beklagte, dass die Niederländer durch die Entente-Propaganda derart indoktriniert seien, dass selbst Angehörige höherer Bildungsschichten glaubten, jeder deutsche Offizier trage eine Peitsche bei sich. Solche Peitschen wurden sogar in Schaukästen öffentlich ausgestellt. Außerdem hielten sich hartnäckig Gerüchte, die Deutschen würden in Lüttich Leichen zu Schmierfett verkochen. Die niederländischen Zeitungen versuchten zwar, möglichst neutral zu bleiben, um keine Kunden zu verlieren. Doch selbst ›deutschfreundliche‹ Zeitungen wie die »Nieuwe Rotterdamsche Courant« brachten gelegentlich Artikel mit antideutschen Inhalten, um auch jene Leser zufrieden zu stellen, die gegen Deutschland eingestellt waren.[304]

Aufmerksam beobachtete die deutsche Seite auch Aufführungen von Filmen aus den Feindstaaten. Der berühmte Film Mères françaises (FR 1917, P: Eclipse)

301 Handelsblad, 13. 1. 1917.
302 Hogenkamp 1988, S. 10 f.
303 BA, AA, Brief der Hager Botschaft, 7. 8. 1916, R 1506/95, S. 14. Der Film hatte im Januar 1917 Premiere.
304 BA, AA, Bericht über die Niederlande, Mai–Dezember 1917, AN 23299, S. 79–85. Siehe auch AA, Notizen zu dem Bericht Böninger über die Entente-Propaganda in Holland, R 901/72171, S. 33, und AA, Bericht über Propaganda in Holland, November 1917, R 1506/95, II, S. 93.

mit der Theaterdiva Sarah Bernhardt in der Hauptrolle und der Kriegsfilm La Puissance militaire de la France (FR 1917) kamen beim Publikum sehr gut an. Sehr beliebt war auch eine Szene aus einer Pathé-Wochenschau mit amerikanischen Soldaten, die vor ihrer Abfahrt zu den Schlachtfeldern an der Westfront durch New York marschierten. Anstoß nahm die deutsche Botschaft an dem italienischen Propagandafilm Maciste Alpino (IT 1916, P: Itala), in dem Bartolomeo Pagano alias Maciste sich selbst spielt. Als Itala-Filmstar wird er unfreiwillig in den Krieg hineingezogen, massakriert eine Reihe österreichischer Soldaten und skalpiert sogar einen von ihnen. Die Werbekampagne für diesen Propagandafilm wurde nach Beschwerden der deutschen Botschaft angeblich eingestellt.[305] Dennoch zirkulierte der Film mit großem Erfolg in den Niederlanden, nicht zuletzt Dank der aggressiven Verleihmethoden des Filmhändlers Loet Barnstijn.[306]

Deutsche Propagandafilme in den Niederlanden

Die deutschen Botschaften im neutralen Ausland klagten immer wieder, dass Deutschland keine wirksame Filmpropaganda aufzubieten habe.[307] Die Zentralstelle für Auslandsdienst vertrieb nur deutsche Wochenschauen. Die nicht-fiktionalen Filme der DLG, die ein positives Bild von Deutschland liefern sollten, fanden in den Niederlanden offenbar erst ab 1918 Verbreitung, ohne jedoch besondere Aufmerksamkeit in der Fachpresse zu finden. Die DLG verlieh ihre Filme in den Niederlanden bis 1920 selbst. Das Filmmuseum (Amsterdam) archiviert 17 DLG-Filme aus dem Jahr 1918, aber keinen einzigen aus den Jahren 1916 und 1917. Nur wenige dieser DLG-Filme wie Herstellung von Granatenzündern (1918) beziehen sich auf den Krieg.

Mit eigenen Propagandafilmen versuchte das deutsche Militär, die öffentliche Meinung in neutralen Staaten erst nach Gründung des BuFA Anfang 1917 zu beeinflussen. In den Niederlanden geschah dies über die deutsche Botschaft in Den Haag. Für die amtliche deutsche Kriegspropaganda in den Niederlanden war eine sogenannte Kulturpolitische Stelle in der deutschen Botschaft in Den Haag zuständig, die dem BuFA regelmäßig Bericht erstattete.

Die wichtigsten niederländischen Verleiher deutscher Filme waren 1917 HAP-Film unter der Leitung von Loet Barnstijn sowie Cinema Palace unter der Leitung von David Hamburger und Elias De Hoop, die 70 bzw. 50 Kinos in den Niederlanden belieferten.[308] Barnstijn benutzte das Cinema De Munt als sein Amsterdamer Premierentheater. Cinema Palace besaß das gleichnamige Kino in der vornehmen Amsterdamer Kalverstraat, war also ein direkter Nachbar von De Munt. Cinema Palace hatte 1917 viel Erfolg mit den Homunculus-Serien, verlieh auch Mia

305 BA, AA, Tätigkeitsbericht BuFA, 18.–24. 3. 1918, S. 45, und R 1506/95, S. 100.

306 BA, AA, Tätigkeitsbericht BuFA, 18.–24. 3. 1918, S. 45, und R 1506/95, S. 100.

307 Goergen 1994, S. 30–40. Goergen beschreibt hier auch eine Geschäftsreise Kilianis nach Dänemark. Siehe auch: Rother 1996, S. 185–191.

308 BA, AA, Kulturpolitische Stelle, 6. 10. 1917, R 1506/95, S. 152. Laut diesem Dokument folgten auf den Plätzen 3 und 4 nicht Filma und Nordisk, sondern Nöggerath und Godefroa (Internationaal Filmbureau), gefolgt von Bremer (Casino) und Mullens (Alberts Frères). Die BuFA-Agenten in Holland waren Kurt in Amsterdam und Berlott in Den Haag.

May-Filme und hatte 1916 den erfolgreichen deutschen Film Der Tunnel (1915, P: PAGU) in Holland angeboten. Barnstijn verlieh vor allem Filme der Firmen Luna und Messter, darunter auch Henny Porten-Filme. Weniger aktiv waren die Firmen Filma (mit der Hedda Vernon-Serie und mit Alwin Neuss-Filmen) und Nordisk (mit der Hella Moja-Serie, den Lubitsch-Filmen und dem populären Tendenzfilm Es werde Licht von Richard Oswald).

Barnstijn und Cinema Palace waren auch an erster Stelle zuständig für die Verbreitung nicht-fiktionaler deutscher Filme in Holland. Neben Wochenschaukompilationen und eher neutralen ›Reisebildern‹ annoncierte Barnstijn im Februar 1917 im Fachblatt »Bioscoop-Courant« für den Eiko-Dreiakter België onder Duitsch bestuur (Belgien unter deutscher Verwaltung, 1916).[309] Ab 23. Februar 1917 lief im Cinema Palace De Overtocht van de Donau door Mackensen (Mackensens Donauübergang, 1917, P: Militärische Photostelle), zwei Wochen später gefolgt von De Opmars der Centralen in Roemenië / Dobroetsja (vermutlich Mackensens Siegeszug durch die Dobrudscha, 1917, P: Militärische Photostelle), und ab 16. März von einem zweitenTeil von Dobroetsja.[310]

Im März 1917 warb Cinema Palace im »Bioscoop-Courant« für den amtlichen deutschen Dreiakter De Duitschers aan de Somme (Unsere Helden an der Somme), die Antwort des BuFA auf den englischen Film The Battle of the Somme.[311] Von der Premiere vor geladenen Gästen im Amsterdamer Cinema Palace berichtete der »Bioscoop-Courant«: »Jetzt sehen wir die schreckliche Auswirkung des Geschützes der Alliierten auf viele Städte und Dörfer. […] Schrecklich und rührend ist dies alles. Wir erfahren, mit welchen verschiedenen Kriegshandlungen die Deutschen den wütenden Angriffen der Engländer und Franzosen begegnen. Wir sehen die Pflege der Verwundeten und die vielen Gefangenen. Dazu sehen wir auch noch den dritten Teil der Kriegssituation in Rumänien, die Prachtstadt Costanza und den phantastischen Anblick des großen Brandes der Öltanks dort, welcher auch sehr interessant ist.«[312]

Bei unseren Helden an der Somme lief in der dritten Märzwoche 1917 in Abraham Tuschinskis Kino Royal in Rotterdam und in der vierten Woche im Amsterdamer Cinema Palace. In beiden Städten erregte der Film Aufsehen, obwohl die Fachpresse ihn nicht besonders lobte. Die Rezensenten hätten lieber unversehrte Landschaften in ›Reisebildern‹ als Kanonen und Soldaten gesehen. Die niederländischen Verleiher und Kinobetreiber verhielten sich unparteiisch. Cinema Palace hatte zuvor den englischen Somme-Film im Programm gehabt und verlieh 1917 eine gekürzte Exportversion des ersten Teils von Sons of Our Empire (GB 1917). Fast gleichzeitig mit Bei unseren Helden an der Somme zeigte Tuschinski in einem anderen seiner Kinos The Battle of the Ancre.[313]

309 Bioscoop-Courant, Nr. 19, 2. 2. 1917. In der holländischen Fachpresse findet man allerdings nichts über Projektionen des Films in den Amsterdamer Kinos; vielleicht ist der Film zumindest in der Hauptstadt gar nicht gezeigt worden.

310 Mackensens Siegeszug durch die Dobrudscha ist ein Dreiakter. Vielleicht gehören alle drei im Cinema Palace im Februar und März 1917 vorgeführten Titel zu diesem Film. Vgl. Mühl-Benninghaus 1996, S. 175–184.

311 Bioscoop-Courant, Nr. 25, 16. 3. 1917; auch Handelsblad, 15. 3. 1918 und 22. 3. 1918. Siehe auch: Rother 1995, S. 123–142.

312 Bioscoop-Courant, Nr. 25, 16. 3. 1917.

313 Bioscoop-Courant, Nr. 27, 30. 3. 1917.

Barnstijn hatte nicht nur Belgien unter deutscher Verwaltung und Holland Neutraal im Verleih, sondern auch den britischen Kriegsfilm Die Schlacht bei Atrecht (The German Retreat and the Battle of Arras, GB 1917). Ohnehin verlieh er deutlich mehr amerikanische, italienische und französische Spielfilme als deutsche. Konsul Cremer hatte Recht, dass die Arbeitspraktiken der unabhängigen Verleiher und Kinobetreiber für den Einsatz deutscher Propagandafilme nicht günstig waren.

The German Retreat and the Battle of Arras lastete die Zerstörung von Bapaume und Peronne den zurückweichenden Deutschen an, während Bei unseren Helden an der Somme die Verheerung derselben Orte zeigte, aber den Alliierten die Schuld daran gab. Die holländische Fachpresse hatte kein Problem damit, ihre Darstellung entsprechend zu ändern: Im »Bioscoop-Courant« vom 16. März 1917 hieß noch, dass »wir jetzt die Wirkung des grausame Geschützes der Alliierten auf viele Städte und Dörfer sehen. Nur große Ruinen erinnern uns an die Stellen, wo einmal die blühenden Orte Bapaume und Peronne standen.«[314] Am 4. Mai 1917 berichtete das Blatt von der Vorführung von The German Retreat and the Battle of Arras in London und bemerkte: »Man bekommt eine Übersicht der Tatsachen bis Mitte März, also dem Fall von Bapaume und der Einnahme von Peronne, und sieht die von den Deutschen angerichteten Verwüstungen.«[315]

Ein weiterer deutscher Propagandafilm war Graf Dohna und seine Möwe (1917) – eine Dokumentation ›heroischer‹ Taten an Bord des Hilfskreuzers »Möwe«, der feindliche und neutrale Handelsschiffe versenkte. Die deutsche Botschaft empfahl, den Film zu kürzen, die Anzahl der versenkten Schiffe zu reduzieren und das humane Verhalten der deutschen Marinesoldaten zu betonen. Nur dann gebe es wenigstens ansatzweise Hoffnung auf Erfolg. Nur wenn eine Privatvorführung vor geladenem Publikum und eingeladener Presse günstige Besprechungen bekommen sollte, könne der Film in Umlauf gebracht werden – sonst nicht.[316] Diese Ratschläge wurden offensichtlich befolgt. Das im Filmmuseum (Amsterdam) überlieferte Fragment zeugt, wie die feindlichen Mannschaften kurz vor Sprengung der Schiffe von Bord geholt werden. Die deutsche Originalversion war 1376 Meter lang und dauerte über eine Stunde. Die überlieferte Fassung, die wahrscheinlich in etwa der vom BuFA freigegebenen Version für die Niederlande entspricht, dauert nur 15 Minuten.[317] Wegen der allgemeinen Ablehnung des U-Boot-Kriegs in den neutralen Staaten wurde Graf Dohna und seine Möwe dort kaum gezeigt. Aufführungen in der Schweiz stießen beim Publikum auf starke Kritik.[318] Das Auswärtige Amt gab deshalb Anweisung, diesen Film in den Niederlanden nicht zu zeigen. Nur die Premiere in Berlin wurde in der Fachpresse besprochen.[319]

314 Bioscoop-Courant, Nr. 25, 16. 3. 1917.
315 Bioscoop-Courant, Nr. 32, 4. 5. 1917.
316 BA, AA, Brief von Oberstleutnant Von Roerdansz der Haager Botschaft an das Bild- und Film-Amt, 27. 7. 1917.
317 LichtBildBühne, 1917, Nr. 17, 18 und 21.
318 BA, AA, Kessler an Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes, 6. 12. 1917, R 1506/95, II, S. 94. Kessler meldete, dass die Amerikanische Botschaft auf der Suche nach einer Kopie des Filmes in der Schweiz sei.
319 BA, AA, Auswärtiges Amt an Gesandtschaft Haag, 2. 8. 1917, AN 13940. Bioscoop-Courant, Nr. 33, 11. 5. 1917.

Mit anderen BuFA-Filmen stand es nicht besser. Im Oktober 1917 schickte die deutsche Botschaft die Filme Saugetier, Unser Hindenburg, Stambul im Kriege und Bosporusbilder ohne Vorführungen in den Niederlanden wieder nach Berlin zurück. Saugetier würde »gerade das Gegenteil bewirken, was wir mit unserer Filmpropraganda bezwecken wollen«. Unser Hindenburg, zum 70. Geburtstags des Generalfeldmarschalls gedreht, versuchte die Botschaft noch schnell bei HAP-Film unterzubringen. Bei einer privaten Vorabvorführung, welche die Botschaft in aller Eile organisierte, fanden deutsche und niederländische Zuschauer »nicht einen einzigen packenden Moment« in dem Film und waren sich einig, dass er »ohne jeglichen künstlerischen Geschmack« zusammengestellt sei. Dies sei umso peinlicher, meldete die Botschaft nach Berlin, weil kurz zuvor ein ausgezeichneter französischer Marinefilm den Beifall des niederländischen Publikums gefunden habe.[320]

Das letzte Kriegsjahr und Konsul Kilianis Dienstreise

Im letzten Kriegsjahr erreichten die Aktivitäten des BuFA ihren Höhepunkt. Ab 25. Januar 1918 lief im Amsterdamer Cinema De Munt De Vredesonderhandelingen te Brest-Litovsk (Friedensverhandlungen in Brest-Litowsk, 1918, P: Sascha oder BuFA) und ab 29. Februar De Brentagroep (vielleicht Kampfgebiet zwischen Brenta und Piave, 1918, P: BuFA). Allerdings wurde am 1. Februar die Kulturpolitische Stelle der deutschen Botschaft in Den Haag aufgegeben. Ihre Aufgaben übernahm die in Den Haag ansässige Firma Schröder & Co., die fortan akribische Wochenberichte über die deutschen Propagandaaktivitäten anfertigte: So wurden in der letzten Januarwoche 1918 in 32 Städten der Niederlande an 573 öffentlichen Aushangstellen 3496 Fotos ausgestellt, und allein in Den Haag liefen 32 deutsche Filme, eine wesentlich größere Anzahl als in anderen neutralen Staaten wie etwa Dänemark oder der Schweiz. Das war jedoch eine Ausnahme. Bis November 1918 belief sich die Zahl deutscher Filme in den Kinos in Den Haag, Rotterdam und Amsterdam im Durchschnitt nur noch zwischen acht und zwölf.[321] Grund für diesen Rückgang war möglicherweise, dass die Entente-Mächte drohten, alle ihre Filme abzuziehen, sollten die Niederlande weiterhin Filme der Mittelmächte vertreiben.

Nach Einschätzung der OHL hatte das Publikum in den neutralen Staaten kein besonderes Interesse an Propagandafilmen. Kommerzielle Spielfilme vertrieben die Produktionsfirmen nach wie vor meist selbst. Um Defizite der deutschen Propaganda zu ermitteln, ging Generalkonsul Kiliani von der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes auf Dienstreise durch die neutralen Staaten. Im Juni 1918 besuchte er die Niederlande. Sein Bericht kommt zu dem Ergebnis, dass die BuFA-Filme zu teuer, zu plump, zu lang und zu wenig packend seien. Darüber hinaus mangele es an wirklich effektiven Propagandafilmen, während der Feind eine Reihe exzellenter Beispiele vorweisen könne. Die meisten Informationen zu militärischen Themen

320 BA, AA, Kaiserliche Deutsche Gesandtschaft an Auswärtiges Amt/BuFA, 8. 10. 1917, AN 20232, J. N. 574, S. 209 (204).

321 BA, AA, Tätigkeitsberichte BuFA, 4. 4. 1918–3. 11. 1918, R 1506/95, II, S. 96–105.

entnehme das Kinopublikum den Wochenschauen, wobei die technische, narrative und visuelle Qualität der Entente-Wochenschauen höher sei als die der deutschen Wochenschauen.

Die Programmstruktur der Wochenschaukompilationen reduzierte die propagandistische Wirkung der deutschen Anteile merklich. Die meisten anderen militärischen Aufnahmen aus Deutschland erschienen jedoch für neutrale Staaten ungeeignet, da sie in erster Linie für die ›Heimatfront‹ konzipiert seien. Kiliani kommt daher zu dem Schluss: »Bei uns ist In- und Auslandpropaganda nicht genügend getrennt, und die letztere ist dabei ganz in den Hintergrund geraten.« Der gewöhnliche deutsche Spielfilm vermittle zwar einen positiven Eindruck aufgrund seiner Herkunft und seines Milieus, sei jedoch unter Propagandagesichtspunkten nicht zufriedenstellend. Ein wirklich guter deutscher Propagandafilm, der die Menschen aufrütteln könne, ohne ihre Neutralität anzutasten, existiere nicht: »Auf dem Gebiete der Auslandsfilmpropaganda sind wir sozusagen ausgeschaltet.«

Kiliani regte daher Filme an, welche deutschen Edelmut gegenüber dem Feind (wofür der Möwe-Film ein gutes Beispiel biete) sowie ein entspanntes Verhältnis zwischen deutschen Soldaten und der Bevölkerung besetzter Länder zeigen sollten. Tatsächlich zeigt eine von Nöggeraths Wochenschaukompilationen einen deutschen Soldaten, der belgische Bauern vor Bombardierung und Plünderung schützt, indem er mit Kreide ein Kreuz auf ihre Türe malt und dazu schreibt: »Schonen. Gute Leute.« Vorneweg warnt der niederländische Zwischentitel des Verleihs das Publikum jedoch davor, sich von dieser Propagandaszene täuschen zu lassen.

Bezogen auf ausländische Beispiele wie Mères françaises schlug Kiliani eine stärkere Konzentration auf den Spielfilm vor: »Man nimmt dem Kriegsfilm das Unpersönliche, das Interesse des Zuschauers steigert sich, wenn er in den meisten Scenebildern ihm schon bekannte, bestimmte Personen wiedererkennt.« Neben Ritterlichkeit sollten diese Spielfilme auch die enormen Entfernungen demonstrieren, welche die deutschen Soldaten zurücklegten, und die Landschaften vorführen, die sie durchquerten. Für die Nachkriegszeit regte Kiliani an, als Reaktion auf die großen italienischen Historienfilme wie La Caduta di Troia (IT 1911, P: Itala) und Quo vadis? (IT 1913, P: Cines) sogenannte ›nordische Filme‹ zu produzieren, in deren Mittelpunkt Episoden aus der Geschichte des Nordens vor einem Hintergrund von Flüssen, Fjorden, Bergen und Wäldern stehen sollten. Als weitere Bestandteile empfahl er »malerische Opferhandlungen im Freien; nordische Priester, Krieger, Jungfrauen, Volksmassen; schwimmende Mädchen; Bären, Kämpfe nordischer Helden usw.«.

Diese Vorstellungen Kilianis standen in deutlichem Kontrast zu den Vorschlägen, die der deutsche Kulturattaché in der Schweiz, Harry Graf Kessler, im Januar 1918 für deutsche Propagandafilme machte: nicht das historische, sondern das moderne Deutschland, in erster Linie repräsentiert durch Sport (Leichtathletik, Wassersport, Gymnastik), aktuelle Modenschauen und die politische Beteiligung der Bürger, nicht allzu viele offizielle Persönlichkeiten, und wenn doch, so bevorzugt in ihrer privaten Umgebung. Dem ausländischen Eindruck von Deutschland als Land des Drills, machtvoller Strukturen und mangelnder Freiheiten sollte entgegengewirkt werden: »Der Gesamteindruck muss sein, dass dieses moderne deutsche Leben vor allen Dingen freiheitlich, freudig und für das Auge schön ist.

Dieses muss so stark unterstrichen werden, dass dieser Eindruck sich auch dem naivsten und der deutschen Wirklichkeit unkundigsten Zuschauer im fernsten Ausland, wenn er den Film gesehen hat, einprägt.«[322]

Die deutsche Übernahme: Ufa statt BuFA

Noch 1917 wurde damit begonnen, aus den vielen Untersuchungen zur Situation des deutschen Propagandafilms im neutralen Ausland und den Möglichkeiten, die öffentliche Meinung zugunsten Deutschlands zu beeinflussen, für die Niederlande Konsequenzen zu ziehen: Der Verleih deutscher Filme ging zunehmend in deutsche Hände über. Deutschland übernahm einen wichtigen Teil der niederländischen Lichtspieltheater. Auf diese Weise dominierten deutsche Spielfilme – neben den amerikanischen – ab Kriegsende den niederländischen Filmmarkt. Langfristig gewann die deutsche Filmwirtschaft erhebliche Marktanteile am kommerziellen Kino der Niederlande.

Die deutsche Filmwirtschaft strebte eine dauerhafte Absicherung des niederländischen Marktes an. Die Ufa übernahm bis 1919 große Anteile am niederländischen Filmverleih. 1917 wurde der Verleih deutscher Filme, den bislang weitgehend Johan Gildemeijers Firma Union abgedeckt hatte, durch die niederländische Nordisk übernommen und nahezu monopolisiert. Diese Firma wurde 1918 eine Tochtergesellschaft der Ufa. Von da an wuchs das Angebot deutscher Filme in den Niederlanden enorm.[323] Ab 1918 nahm die Ufa, teilweise verdeckt über die zu diesem Zweck gegründete Neerlandia, auch die Übernahme von Kinobetrieben in Angriff. Dies war im Interesse der deutschen Regierung: Deutsche Kinos in den Niederlanden würden die Vorführung deutscher Filme gewährleisten und keine antideutschen Filme zeigen. Das Auswärtige Amt betraute mit Blick auf einen zukünftigen Frieden ganz bewusst die Ufa und nicht das BuFA mit dieser Aufgabe. Verleih und Kinobetrieb sollten offiziell in niederländischen Händen sein, die Gewinne jedoch nach Deutschland fließen.[324] Durch geschickte Aufkäufe sorgte die Ufa in kurzer Zeit für eine enorme Verbesserung der deutschen Position auf dem niederländischen Filmmarkt: Hatte der deutschen Filmindustrie vor dem Krieg nur das Union-Kino als Außenposten gedient, so besaß die Ufa am Ende des Krieges in Amsterdam und Rotterdam zwei der größten und noch einige kleinere Kinos. Außerdem sorgten neue Verleihfirmen wie Nordisk und Nebima für eine massive Verbreitung deutscher Filme in den Niederlanden. Nach dem Ersten Weltkrieg lagen die deutschen Produktionen in den Niederlanden lange Zeit an zweiter Stelle hinter den amerikanischen Filmen. In puncto Qualität waren sie, nach Ansicht einiger Kritiker, sogar auf Rang eins.

322 BA, AA, R 901/71997, S. 180–181, Kessler an Gustav Meyerink, 30. 1. 1918. Kessler wird auch zitiert von Rother 1996.

323 Ob sich das auch in tatsächliche Vorführungen umsetzte, ist unklar. Das Auswärtige Amt meldete, dass zwischen Februar und November 1918 ca. 8 bis 12 deutsche Filme in den Kinos von Amsterdam, Rotterdam und Den Haag liefen. BA, AA, R 1506/95, II, S. 96–105, Tätigkeitsberichte BuFA, 4. 4. 1918–3. 11. 1918, Andererseits gab es in 1917–1918 in Holland sowieso einen Mangel an Filmen.

324 BA, AA, R 901/71961, S. 3–4, Auswärtiges Amt an Gesandtschaft Haag, 22. 6. 1918.

Alternative im Dokumentarfilmbereich

Deutschland profilierte sich während des Kriegs nicht nur mit Kriegsaufnahmen und ›Reisebildern‹, sondern auch im Bereich der langen Industriefilme. Einer davon war Staalgieterij Poldihütte (Poldihütte, P: Messter 1916). Im Verleih von HAP-Film, wurde dieser Langfilm im Amsterdamer Kino De Munt nicht in seiner integralen Fassung gezeigt, sondern in vier Teile zerlegt, um als nicht-fiktionale Programmnummer des Beiprogramms ausgewertet zu werden. Die ersten beiden Teile liefen gar nicht im De Munt. Ab 8. und ab 16. Februar 1918 wurde der dritte bzw. der vierte Teil gezeigt – jeweils kombiniert mit einer kurzen Komödie und einem dramatischen Langspielfilm.[325]

Ab 27. Juni 1918 lief im Amsterdamer Cinema Palace ein Film über die Krupp-Stahlwerke. Es könnte sich dabei um einen weiteren Stahlwerk-Film handeln, von dem das Filmmuseum (Amsterdam) ein Fragment archiviert – obwohl die Fachzeitschrift »Bioscoop-Courant« damals von »Granaten und Arbeitern« sprach und die erhaltenen Aufnahmen vor allem den Hochofen zeigen.[326] Eine Woche später lief ein weiterer Film über die Kruppwerke. Die Branchenpresse war nicht begeistert. »De Kinematograaf« bemerkte euphemistisch: »Noch immer werden wir durch die Krupp-Fabriken geführt, obwohl man solche Bilder in anderen Filmen schon genügend bewundert hat.« Eine Woche später hieß es: »In diesem Theater [Cinema Palace] werden uns noch immer die Granaten und Arbeiter von Krupp vorgesetzt«.[327] Offenbar waren schon zuvor Bilder der Krupp-Fabriken im Cinema Palace gezeigt worden – in der Fach- und Tagespresse finden sich in den vorhergehenden Wochen aber keine Hinweise.

Der deutsche Industriefilm stand offenbar während des Kriegs nicht in hohem Ansehen – die klassischen ›Naturbilder‹ und ›Städtebilder‹ wurden um 1918 noch immer in gleicher Weise wie vor dem Krieg geschätzt, seien es Bilder vom Münchner Zoo, vom Schwarzwald oder von der Blumenstadt Erfurt. ›Naturbilder‹ aus der neutralen Schweiz waren noch beliebter – und es spielte keine Rolle, ob sie von der französischen Eclair, der deutschen Eiko oder der schweizerischen Eos stammten. Bilder von intakten Landschaften taten immer ihre Wirkung.[328]

325 Nieuws van de Dag, 7. 2. 1918 und 15. 2. 1918; Handelsblad, 7. 2. 1918. Das Filmmuseum (Amsterdam) besitzt eine Kopie, vgl. O'Quinn 1996, S. 192–204. In De Kinematograaf, 15. 2. 1918, wird der Film als Sascha-Produktion angezeigt.

326 Bioscoop-Courant, 5. 7. 1918. Der erste Teil der Amsterdamer Kopie zeigt den Schmelzprozess im Martinsofen. Dies könnte der BuFA-Film Stahlwerk (1917) sein. Die Kopie zeigt im 2. Teil eine Episode über die Herstellung von Ernemann-Projektoren, die aus den 1920er Jahren datiert. Der 3. Teil zeigt die Thomaswerke und könnte zu dem Film Stahlerzeugung im Thomaswerk (DLG 1917) gehören. Bei dem in der Presse genannten Krupp-Film könnte es sich auch um den ebenfalls im Filmmuseum (Amsterdam) vorhandenen DLG-Film Herstellung von Granatenzündern (1918) handeln.

327 Kinematograaf, 28. 6. 1918 und 5. 7. 1918.

328 Gunning 1995, S. 111–121.

Epilog

Verschiedene Vorschläge Kilianis bewahrheiteten sich nach dem Krieg in deutschen und skandinavischen Filmproduktionen – vor allem sein Ratschlag, sich auf den Spielfilm statt auf den nicht-fiktionalen Film zu konzentrieren. Ein wichtiger pro-deutscher Film wie Der gelbe Schein (1918, P: Ufa) erschien schon im Dezember 1918 in den Amsterdamer Kinos.[329] Die Ufa produzierte mit Ernst Lubitschs Madame Dubarry (1919, P: PAGU) und Anna Boleyn (1920, P: PAGU) künstlerisch repräsentative historische Epen, die in den Niederlanden erfolgreich liefen. Der schwedische Film setzte in den Jahren nach dem Krieg sehr stark auf Naturszenerien und historische Erzählungen. Kilianis Vorliebe für Richard Wagner konnte sich in Fritz Langs zweiteiligem Epos Die Nibelungen (1924, P: Ufa) wiederfinden. In den Niederlanden zählten Die Nibelungen sogar Prinzessin Juliana zu ihrem Publikum. Wählerische Filmkritiker wie Leo Jordaan schwärmten geradezu von diesem Film. 1926 wählten die Leser des populären Filmmagazins »De Rolprent« Die Nibelungen zum besten Filmklassiker.[330] Wo das BuFA gescheitert war, war die Ufa erfolgreich, insbesondere, was die positive Beeinflussung der öffentlichen Meinung in den Niederlanden betraf. Diese Entwicklung, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg mit Sensationsfilmen und langen Spielfilmen mit Stars wie Asta Nielsen und Henny Porten begonnen hatte, setzte sich während des Krieges immer stärker durch. Jahrzehntelang sollten deutsche Spielfilme in den Niederlanden ausgesprochen populär bleiben.

Aber auch der deutsche Dokumentarfilm konnte sich Jahre nach dem Krieg in den Niederlanden durchsetzen. In den späten 1920er und den 1930er Jahren wurden in den wichtigsten Amsterdamer Kinos wie dem Rembrandt und dem Tuschinski an Sonntagen Matineen mit belehrenden Dokumentarfilmen veranstaltet, darunter Expeditionsfilme und Kompilationsfilme über den Weltkrieg.[331] Deutsche Dokumentarfilme wurden auch von der avantgardistischen niederländischen Filmliga prominent eingesetzt, wie z. B. die Serie »Schaffende Hände« von Hans Cürlis oder die Großstadtsymphonien von Walther Ruttmann und Wilfried Basse.[332]

Aus dem Englischen von Alexandra Hissen

329 Bioscoop-Courant und Kinematograaf, beide 27. 12. 1918. Siehe auch Rother 1996, S. 185–191.

330 Beusekom 1998, S. 136, 157, 168.

331 Seit 2001 untersuchen Studierende der Vrije Universteit unter meiner Leitung die Amsterdamer Kinoprogramme der Zwischenkriegszeit. Die sonntäglichen Dokumentar-Matineen im Tuschinski und im Rembrandt sind dadurch systematisch dokumentiert worden.

332 Linssen/Schoots/Gunning 1999.

8.11

Uli Jung / Wolfgang Mühl-Benninghaus

Die Kulturfilmdiskussion von 1914 bis 1920. Die politische und ideologische Dynamik der Ufa-Gründung

1915 verfasste Herrmann Häfker vor dem Hintergrund der ideenpolitischen Ideologisierung des Krieges für den Dürer-Bund eine ›Flugschrift‹ zum Kino. Kurze Zeit später folgte eine ausführliche Darstellung in der Monographie »Kino und Kunst«.[333] Der Autor plädierte dafür, die kriegsbedingte Machtstellung von Staat und Militär und die veränderte Wirtschaftsverfassung zu nutzen, um das Kino in eine große Bildungseinrichtung zu verwandeln: Es sollte zukünftig nur noch »Wirklichkeitsvorgänge« zeigen. Zur Durchsetzung dieses Ziels regte Häfker die Sozialisierung des Kinos und die Gründung einer Reichskinoanstalt an. In dem staatlich beaufsichtigten Unternehmen sollten ausschließlich »Bilderurkunden« gezeigt werden. In verschiedenen Tageszeitungen und Zeitschriften wurden die Vorschläge Häfkers zustimmend besprochen.[334]

1918 betonte der Abgeordnete der Deutschen Fraktion Reinhard Mumm im Reichstag, in ungebrochener Kontinuität einer seit den 1880er Jahren nachweisbaren volksaufklärerischen und kirchlichen Sichtweise: »Das Bild kann in den Dienst der nationalen Sache gestellt werden. Wenn zum Beispiel demnächst das älteste deutsche Kolonisationsland, jenes deutsche Baltenland […] uns im Lichtbilde reichlich vorgeführt wird, so wird man sich solcher Vorführungen nur freuen können, und vielleicht wird an solchen Städtebildern, wie dem deutschen Riga, dem deutschen Mitau, dem deutschen Reval die von der Presse der Linken verbildete Masse einmal merken, dass es sich dort um Länder alter deutscher Kultur handelt […] Da kann das Lichtbild sehr gute Werke tun. Es kann sehr gute Werke tun, wenn es eintritt für eine großzügige Propaganda des Kriegsheimstättengedankens, für den ein Hindenburg, ein Ludendorff ihr Herz erwärmt haben; da könnten mal bauende Kräfte auch vom Film ausgehen.«[335]

Obwohl die Idealvorstellung vom ›deutschen‹ Film nicht explizit definiert wurde, lassen sich aus Zensurentscheidungen und Schriften der Kinoreformer wesentliche Bestimmungsmerkmale entnehmen: Erstrebenswert erschienen nichtfiktionale Filme erbaulichen Charakters. Sie sollten dem Zuschauer kein Amüsement gestatten, sondern dazu beitragen, »sein Verhältnis zur Natur, zur Welt und zur Wirklichkeit überhaupt gefühlsmäßig zu erweitern und zu vertiefen«.[336] Fiktionale Darstellungen sollten auf volkserzieherische Inhalte beschränkt bleiben. Der Film wurde von den Kinoreformern als Erziehungsmedium für die breite Masse des Publikums angesehen. Ihren Anschauungen lag die bürgerliche Ästhetik des in sich selbst wertvollen Kunstwerks zugrunde. An den zukünftigen

333 Häfker 1915.

334 Vgl. u. a.: Hart, 21. 7. 1915; Stein 1915; Heinz 1915, S. 152 f.

335 Verhandlungen des Reichstags. XIII. Legislaturperiode II. Session, Bd. 311, S. 4418; vgl. auch: BA, N 2203/214 Bl. 167.

336 Baetke 1918, S. 257.

›deutschen‹ Film legten sie vor allem Kriterien des schönen Scheins an: Sie verlangten Harmonie und Ganzheitlichkeit unter Ausblendung alles Hässlichen. Alle subjektiv motivierten Blicke auf Handlungsabläufe und Darstellungen waren damit ausgeschlossen.

Das preußische Kultusministerium nahm 1913 das 25-jährige Thronjubiläum Wilhelms II. zum Anlass, das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht zu gründen,[337] um die Produktion und Verbreitung nicht-fiktionaler Natur-, Städte-, Industrie- und Landschaftsbilder für die Allgemeinheit und speziell für den Unterricht an Schulen und Universitäten zu fördern.[338] Am 15. November 1914 öffnete unter Leitung von Bürgermeister Erwin Ackermann, einem der führenden Kinoreformer, die Stettiner Urania, Lichtbild- und Vortragsbühne GmbH. Bereits einen Monat später eröffnete sie in Frankfurt am Main eine Außenstelle unter dem Namen Frankfurter Lichtbildkultur.[339] Ziel des Unternehmens war die Schaffung einer Musterlichtspielbühne, die nur ›einwandfreie‹ Unterhaltungsfilme mit belehrenden Filmen im Beiprogramm zeigen sollte. Außerdem waren spezielle Vorführungen für Zwecke der Volksbildung und des Schulunterrichts geplant.[340] Ausgangspunkt dieser Bemühungen war die unter Kinoreformern verbreitete Auffassung, dass neben den Ländern vor allem den Kommunen ein hohes Maß an kultureller Verantwortung für das Lichtspielwesen zukomme.[341] Das Eröffnungsprogramm zeigte die Grenzen des Stettiner Vorhabens: Deutsche Filme waren nicht im gewünschten Umfang vorhanden, so dass man auch auf französische Vorkriegsproduktionen zurückgreifen musste.[342]

Einen Kompromiss zwischen den Positionen der Reformer und den gewinnorientierten Interessen der Filmbranche glaubte man in der zweiten Kriegshälfte im Kulturfilm gefunden zu haben. Der Generaldirektor der DLG, Josef Coböken, erklärte rückblickend: »Der Film belehrender Tendenz, ob er nun ein ausgesprochen populärwissenschaftlicher Film, ein geographisch-ethnologischer Anschauungsfilm oder ein Spielfilm von starker dekorativer Kultur sei, ist die von höheren Absichten geleitete Form des lebenden Bildes: der Kulturfilm ist, wie stark oder schwach seine belehrenden Momente auch nach außen gekehrt sein mögen, das Lasso, das die geistige Oberschicht nach der Masse des amüsiert sein wollenden Publikums auswirft, um es dort einzufangen, wo es sich am dichtesten gedrängt findet: im Lichtspielhaus.«[343]

Die Entstehung und Verbreitung des Kulturfilms in Deutschland wurde nicht zuletzt durch Interessen von Militär und Industrie begünstigt. Nach dem Sturz des Zaren Nikolaus II. durch die Februarrevolution im März 1917 änderten die Westmächte ihre politische Propaganda: Sie gaben nun vor, den Krieg für die Durchsetzung von Demokratie und Menschenrechten im Deutschen Reich zu führen. Als erste Reaktion stellte Kaiser Wilhelm II. in seiner Osterbotschaft das geheime und unmittelbare Wahlrecht für Preußen nach dem Krieg in Aussicht. Ki-

337 Siehe Kap. 6.
338 Dietrich o. J. (1919), S. 9.
339 Jahrbuch der Filmindustrie 1. Jg. 1922/1923, S. 21.
340 Böhm 1921, S. 108.
341 Vgl. Warstat/Bergmann 1913.
342 Die Eröffnung der Stettiner Urania. In: Projektion, 8. Jg., Nr. 47, 19. 11. 1914.
343 Coböken 1924, S. 15.

noreformer griffen die 1914 geforderte kulturelle Erneuerung Deutschlands[344] wieder auf und intensivierten im Frühjahr 1917 die Diskussion um den ›Kulturfilm‹. In Hildesheim konstituierte sich ein Verein zur Förderung deutscher Theaterkultur mit dem Ziel, »durch den Film die kulturelle, kommerzielle und wirtschaftliche Bedeutung Deutschlands dem In- und Ausland vor Augen zu führen«.[345] Der Filmausschuss des von Arbeitern und Linksintellektuellen gegründeten Bremer Goethebundes arbeitete mit den örtlichen Kinobesitzern zusammen.[346] Diese erhielten vom Goethebund Subventionen für Bildungsprogramme, die in ihren Lichtspieltheatern vorgeführt wurden.[347] In anderen Städten, so in Aachen, wurde das Preußische Kommunalabgabengesetz benutzt, um den Kinos die Hälfte der Lustbarkeitssteuer zu erlassen, wenn sie »mit einem ausgewählten Spielplan« arbeiteten.[348]

Anfang 1917 fand im Auftrag des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in der Stettiner Musterlichtspielbühne ein Lehrgang über die theoretische und praktische Arbeit auf dem Gebiet der Lichtspielreform statt. Vertreter von Ministerien, des Berliner Polizeipräsidenten, der Magistrate von etwa 30 Städten sowie verschiedener Verbände nahmen daran teil.[349] Unter dem Vorsitz von Erwin Ackermann gründeten die 241 Teilnehmer den Deutschen Ausschuss für Lichtspielreform mit dem Ziel, weitere Musterlichtspielbühnen einzurichten und dafür zu sorgen, dass alle interessierten Gemeinden im notwendigen Umfang ›einwandfreie‹ Filme einsetzen könnten.

Als erster Schritt in diese Richtung fand in Stettin im April 1917 eine Tagung zum Einsatz des Films in Schulen und Universitäten statt.[350] Für die praktische Umsetzung des Vorhabens wurden auf Initiative des Ausschusses die Deutsche Bilderbühnen GmbH sowie die Kultur-Film GmbH gegründet, die ihren Sitz im BuFA hatte.[351] Die beiden Unternehmen wählten im Juli 1917 den Deutschen Lichtspielrat, in den auch Vertreter des BuFA berufen wurden. Seine Aufgabe bestand in der Begutachtung von Filmen und der Beratung von Firmen, die Filme im Sinne der Reformbewegung herstellten, vertrieben und vorführten. Darüber hinaus sollte der Lichtspielrat Drehbücher prüfen, die für fiktionale Spielfolgen der Reformbewegung infrage kamen.[352] In einem zweiten Schritt entstand die Deutsche Schulfilmzentrale. Ihr wurde ein spezielles Archiv für Schulfilme zugeordnet, um den Bedarf der preußischen Schulen zu decken. Sie sollte als kompetenter Ansprechpartner für Lehrer zur Verfügung zu stehen und Jugendfördervereine unterstützen. In Erwartung jugendfreier Filme installierte z. B. der Verein zur Förderung der Jugendpflege in Merseburg eine Vorführapparatur in einer Turnhalle. Die Kosten für die elektrischen Anschlüsse übernahm der Magistrat der Stadt.[353]

344 Rürup 1984, S. 1 ff.
345 Förderung deutscher Filmkultur. In: Der Kinematograph, Nr. 540, 2. 5. 1917.
346 Vgl. Kinter 1986, S. 147 ff.
347 Rosenthal 1917.
348 Milius 1916.
349 Böhm 1921, S. 108.
350 Die Neuorientierung des Films. In: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 13, 5. 5. 1917.
351 Ansichten der Stettiner Bewegung. In: Der Film, 2. Jg., Nr. 34, 25. 8. 1917.
352 Die Ziele des Ausschusses für Lichtspielreform. In: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 30, 28. 7. 1917.
353 Für die Jugendpflege. In: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 32, 11. 8. 1917.

Im August 1917 stellte das BuFA im Sinne der Reformkräfte ein speziell für Jugendliche gedachtes Filmprogramm zusammen.[354] Im Mittelpunkt eines der ersten vom BuFA produzierten Kinderprogramme stand der Spielfilm Jan Vermeulen, der Müller von Flandern (1917, R: Georg Jacoby): Die negative Einstellung der Hauptfigur gegenüber den Deutschen verwandelt sich in Gefangenschaft wegen ihrer Güte und Freundlichkeit in Zuneigung. Eingerahmt war der Spielfilm mit ›Naturaufnahmen‹ von Jerusalem sowie mit den Kriegsfilmen Die Anfertigung von Handgranaten (1917, P: BuFA), Die Ausbildung von Sanitätshunden (1917, P: BuFA) sowie Räumung einer Stadt im besetzten Gebiet (1917).[355] Das BuFA plante, für Jugendprogramme künftig auch mit der DLG zusammenzuarbeiten.

Schließlich sollte der Betrieb jener Kinos gefördert werden, die sich »außer der Pflege des Lichtspiels für Schulzwecke die Pflege des belehrenden und unterhaltenden Volkslichtspiels in veredelter Art nach den Richtlinien des Deutschen Lichtspielrats zur Aufgabe machen«.[356] Angesichts des in Deutschland für den Kinobesuch geltenden Jugendverbots bedeutete dies, Jugendprogramme inhaltlich und ästhetisch auf den Lehrfilm zu beschränken. Für Jugendliche kamen nur solche Filme in Frage, in denen Moral, Ästhetik und Nationalismus eine Symbiose eingingen. Offensichtlich verband sich damit die Hoffnung, dass diese Altersgruppe auch in Zukunft den Verlockungen kommerzieller Anbieter widerstehen oder zumindest ein eigenes Urteilsvermögen gegenüber Unterhaltungsfilmen entwickeln würde.

Die Verantwortlichen gingen davon aus, dass die Unterstützung von zwanzig oder dreißig Städten ausreichen würde, um mit der Arbeit beginnen zu können.[357] Um das Vorhaben finanziell abzusichern, gab der Preußische Innenminister am 11. August 1917 einen Erlass heraus, der alle preußischen Städte mit mehr als 10 000 Einwohnern aufforderte, den Deutschen Ausschuss für Lichtspielreform durch Beitritt zum Bilderbühnenbund Deutscher Städte e. V. zu unterstützen.[358] Der Ausschuss selbst bat die Kommunen, sich im Interesse der Schulverwaltungen mit Jahresbeiträgen oder einer einmaligen Spende an dem Projekt zu beteiligen.

Mit der Gründung des Bilderbühnenbundes am 1. April 1918 löste sich der Deutsche Ausschuss für Lichtspielreform wieder auf. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Bilderbühnenbund 30 Gemeinden als ordentliche Mitglieder, die nach dem Vorbild Stettins Musterlichtspielbühnen eingerichtet hatten. 32 außerordentliche Mitglieder, vor allem Vereine, unterstützten die Kinoreform durch ihre Beitragszahlungen.[359] Die Mitglieder konnten verbilligt Lehr- und Kulturfilme für Kinovorführungen beziehen. Anfang August 1918 waren mehr als 70 Städte dem Bilderbühnenbund beigetreten, ohne dass mit der praktischen Umsetzung der Pläne begonnen worden wäre.[360] Es gab Schwierigkeiten bei der Beschaffung geeigneten Filmmaterials, außerdem fehlte eine zentrale Verleihstelle.

354 Jugendprogramme. In: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 34, 25. 8. 1917.
355 Jugendprogramme des Königlichen Bild- und Filmamtes. In: Der Kinematograph, Nr. 556, 22. 8. 1917; ebenfalls in: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 33, 18. 8. 1917.
356 Die Ziele des Ausschusses für Lichtspielreform. In: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 30, 28. 7. 1917.
357 Geschäftsbericht 1917 (BA, R 3101/5419 Bl. 70, S. 23).
358 Ein Erlass des Ministers des Innern. In: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 34, 25. 8. 1917.
359 Böhm 1921, S. 108.
360 Neue Mitglieder des Bilderbühnenbundes. In: Der Film, 3. Jg., Nr. 32, 10. 8. 1918.

Da das Medium Film von offizieller Seite zunehmend als kulturelles Werbemittel anerkannt und in diesem Sinne auch gefördert wurde, beteiligte sich auch die Branchenpresse an den Reformbemühungen. So gab die »LichtBildBühne« ein Beiblatt heraus, das sich mit spezifischen Fragen des Kulturfilms beschäftigte. Im Bestreben, eine durch Sonderinteressen eingeschränkte inhaltliche Definition der neuen Filmgattung zu verhindern, legte die Redaktion einen sehr weiten Kulturbegriff im Sinne der Volksaufklärung zugrunde. In ihrer Ankündigung subsumierte sie unter den Begriff des Kulturfilms neben Industriefilmen »alle Gebiete des öffentlichen Lebens, in deren Dienst sich der Film stellt, Darstellungen des Auslands, soziale Aufklärungsfilme sowie wissenschaftliche Filme«.[361] Ähnlich allgemein blieben auch spätere Definitionsversuche des Kulturfilms. 1924 heißt es etwa: »Jeder kulturelle, publikumsbildende, volksveredelnde, ein Ethos tragende Film ist […] ein Kulturfilm.«[362]

Die Neubewertung des Mediums Film in den Jahren 1916/17 unter den Gesichtspunkten von Propaganda und Bildung stieß in der Öffentlichkeit auf große Zustimmung. Die meisten Bestimmungen, die den Geschäftsverlauf und die Filmrezeption einschränkten, wie Zensur, Vorverlegung von Polizeistunden oder Ausweitung des Jugendschutzes blieben zwar ebenso bestehen wie die Lustbarkeitssteuer. Dennoch führte die Einbeziehung des Films in die Kriegs- und Nachkriegspläne von Industrie und Militär zu einem grundlegenden Wandel in der öffentlichen Bewertung des Mediums. Dies war eine wichtige Voraussetzung, um Deutschland zum führenden Filmproduktionsland in Europa zu machen.

Die an der Gründung der Ufa Beteiligten hatten im Laufe des Krieges gelernt, dass die breiten Publikumsschichten die Lichtspieltheater nur wegen unterhaltsamer Spielfilme regelmäßig aufsuchten. In den im April 1918 verabschiedeten »Leitsätzen für die Auslandsfilmpropaganda« hieß es: »Die Grundlage jeder Filmpropaganda im Ausland ist der zugkräftige deutsche Spielfilm.«[363] Dieser sollte im In- und Ausland das Publikum für die Beiprogramme besorgen, um deren Verbreitung es eigentlich ging. Unter diesem Gesichtspunkt war für die Gründung der Ufa mitentscheidend, dass sie eine ausreichende Zahl nicht-fiktionaler Filme für die Beiprogramme produzierte. Im Verlauf der zweiten Sitzung des Arbeitsausschusses der Ufa im Januar 1918 wurde gefordert, dass die Herstellung von Lehr-, Schul- und Kulturfilmen bei der Ufa monopolisiert werden sollte. Die Zuschauer sollten sie anschauen, um langfristig im deutschen Interesse beeinflusst zu werden. Allerdings war dabei Vorsicht geboten. Entsprechend hieß der vierte Leitsatz: »Die beste Art die Häuser zu füllen ist: Die Massen fröhlich zu unterhalten. Jeder zu absichtliche Versuch politischer und wirtschaftlicher Belehrung erreicht in der Regel das Gegenteil.«[364] Deshalb sollten die ausgewählten nicht-fiktionalen Sujets übergeordnete Themen behandeln, also auch Naturbilder oder wissenschaftliche Aufnahmen einschließen. Die Propagierung vordergründiger Interessen einzelner Parteien oder Gruppierungen, wie es die Schwerindustrie mit Hilfe der DLG versucht hatte, sollte vermieden werden, um das Publikum nicht zu verprellen.

361 Der Kulturfilm. In: LichtBildBühne, 10. Jg., Nr. 30, 28. 7. 1917.
362 Beyfuss/Kossowsky 1924, S. VIII.
363 BA, R 901 ZfA/975 Bl. 137.
364 BA, R 901 ZfA/975 Bl. 138.

Die angedachte Konstruktion setzte erstens auf eine Querfinanzierung von rentablen und unrentablen Filmen innerhalb der Ufa-Produktion, d. h. die Spielfilme mussten genügend Mittel erwirtschaften, um Kulturfilme damit finanzieren zu können. Zur weiteren Unterstützung der Ufa im Kulturfilmbereich sollten die Reichsbehörden, wie erstmals am 30. Januar 1918 mündlich gefordert und im März noch einmal schriftlich festgehalten wurde, aus ihren Etats Mittel zur Filmproduktion einsetzen.[365] Die Sujets von Kulturfilmen sollten über den partiellen Interessen einzelner Gruppen und sozialer Schichten stehen und sich dadurch von den Werbefilmen unterscheiden, welche die DLG im Auftrag der Schwerindustrie produziert hatte.

Zum Leiter der am 1. Juli 1918 gegründeten Kulturabteilung der Ufa wurde Major Ernst Krieger ernannt.[366] Er hatte zuvor beim BuFA militärische Instruktionsfilme wie Der M. G.-Film (1918) produziert.[367] Die Aufgabe der Kulturabteilung bestand in ihrem Kern darin, Ludendorffs Forderung vom Juli 1917 zu erfüllen, nämlich »nach einheitlichen großen Gesichtspunkten eine planmäßige und nachdrückliche Beeinflussung der großen Massen im staatlichen Interesse zu erzielen«. Zwischen der Auflage an die Ufa, eine entsprechende Abteilung zu gründen, und der verdeckten Reichsbeteiligung bestand ein enger Zusammenhang. In diesem Sinne hatte die Ufa bereits im Frühjahr 1918 einen Vertrag mit der Stettiner Reformbewegung geschlossen. Den besonderen Status der Kulturabteilung innerhalb der Ufa verdeutlicht die Tatsache, dass sie auf dem Gebiet der Produktion die erste Neugründung der Ufa und zu 100 % im Besitz der Ufa-Holding war. Die Verbreitung der künftigen Kulturfilme sollte sich, wie die der Industrie-, Verkehrs- und Werbefilme der DLG, nicht auf das Kino beschränken, sondern auch Schulen, Universitäten und andere Bildungseinrichtungen umfassen.

Über Themenauswahl und Produktionsplanung von Kulturfilmen gibt ein Brief der Kulturabteilung an das Reichswirtschaftsamt Auskunft, in dem die Ufa das Ministerium um Unterstützung für den geplanten Film »Das Deutsche Maschinenbauwesen« bat. Dieser Film sollte seine Wirksamkeit in drei Richtungen entfalten: »Einmal würde hierdurch das Wesen deutscher Technik im Auslande zur Darstellung gebracht und dadurch sowohl die deutsche Industrie eine wesentliche Förderung erfahren können, so dann würde dadurch in allgemein politischer Beziehung ein wirksames Mittel zur Unterstützung unserer Auslandspropaganda eine Erhöhung des deutschen Ansehens im Auslande erzielt werden [sic]«. Darüber hinaus sollte der Film »1. für den wissenschaftlichen Unterricht auf technischen Hochschulen, 2. zum bildenden Anschauungsunterricht auf Gymnasien und Volksschulen verwendet werden können. Hierzu gehört in jedem Einzelfalle vor der Aufnahme die Aufstellung eines genauen Entwurfs von fachwissenschaftlicher Seite sowie nach der Aufnahme die Ausarbeitung eines sachlich erklärenden Begleittextes.«[368] Die Industrie reagierte sehr zurückhaltend. Auf Anfrage antwortete der Verein deutscher Maschinenbau-Anstalten, dass die DLG diesbezüglich bereits große Aktivitäten unternommen habe.

365 BA, R 4701/4727 Bl. 67.
366 BA, R 901 ZfA/975 Bl. 234; 237.
367 Töteberg 1992 a, S. 64.
368 BA, R 901 ZfA/958 Bl. 78 f.

Deshalb möge sich das Ministerium doch zuerst mit dieser verständigen und dann erneut nachfragen.[369]

Inhaltlich fallen in dem Schreiben der Ufa Parallelen auf zur Rede von Ludwig Klitzsch im April 1916 im Berliner Hotel Kaiserhof.[370] Wie der DLG-Chef gingen die Verantwortlichen der Ufa-Kulturabteilung offensichtlich davon aus, dass sich mit der kinematographischen Darstellung deutscher Leistungen das wirtschaftliche Umfeld der Industrie verbessern und das Ansehen des Reichs im Ausland erhöhen lasse. Die Planung verschiedener Lehrfilmfassungen für Unterrichtszwecke zeigt, dass eine zielgruppenspezifische Aufarbeitung von Themen beabsichtigt war. Im Gegensatz zu früher fanden jetzt bei der Produktionsplanung unterschiedliche Aufführungskontexte Berücksichtigung. Wurden vor dem Krieg bestimmte nicht-fiktionale Filme sowohl im Unterricht als auch im Kino gezeigt, so sollte der Lehrfilm nun einer eigenen Dramaturgie folgen und sich damit auch inhaltlich vom Beiprogrammfilm unterscheiden.

Von offizieller Seite war die Einflussnahme auf die Gestaltung von Filmen bis 1917 überwiegend in Bezug auf Wirtschaftswerbung und staatliche Propaganda diskutiert und eingefordert worden. Im Zuge der Ufa-Gründung wurde die Aufgabe, durch die Verbreitung geeigneter Filme das Publikum zu beeinflussen, auf den gesamten Bildungsbereich ausgedehnt. Insofern markierte die mit staatlicher Unterstützung gegründete Ufa-Kulturabteilung eine neue offizielle Einstellung zur Bildkultur, die sich im Ersten Weltkrieg allmählich herausgebildet hatte. Die Nutzung von Filmen auch im Ausbildungssektor auf allen Ebenen der Wissensvermittlung stellte die bisherige Ausrichtung auf Schrift und Sprache signifikant infrage.

Die weitgehende Akzeptanz dieser Neuorientierung in der publizistischen Öffentlichkeit lag in einem veränderten Verhältnis zum Film begründet. Indem dieses visuelle Medium an Kultur und Kunst heranführte, vermochte es die kulturelle Hegemonie der Gebildeten wiederherzustellen.[371] Hinter diesen Deutungsmustern von Kultur und Bildung stand nicht nur die Ufa-Kulturabteilung, sondern auch ein großer Teil der frühen Ufa-Spielfilmproduktion. Dass die eigentliche Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit in den politikfernen Bereichen von Geschichte, Wissenschaft und Kunst stattfand,[372] entsprach durchaus der subjektiven Überzeugung der Filmschaffenden.[373] Das Medium Film wurde auf diese Weise zu einem Moment gesellschaftlicher Erneuerung umdefiniert, dessen Einsatz bestehende Strukturen bewahren sollte. Diese Auffassung beschränkte sich nicht nur auf bürgerliche Eliten, sondern wurde auch von Organisationen der Arbeiterklasse geteilt.[374]

369 BA, R 901 ZfA/958 Bl. 87.

370 Vgl. Kap. 8.5.

371 In diesem Kontext werden z. B. »Lichtbildbühnen für Gebildete« gefordert. A.: Vom Schmerzenskind Kino. In: Deutscher Wille des Kunstwarts, 31. Jg., Nr. 13, viertes Viertel 1918, S. 5.

372 Vgl. u. a.: Auf den Wegen zum Kulturfilm. In: Die Post, 53. Jg., Nr. 423, 20. 8. 1918; Baetke 1918, S. 257 f.; Lassally 1918; ausführlich: Ackerknecht 1918.

373 Vgl. u. a.: Wegener 1917, S. 13 ff.

374 Der »reine« Film. In: Vorwärts, 35. Jg., Nr. 130, 13. 5. 1918; Avenarius 1918.

9

Uli Jung

Nicht-fiktionale Filmaufnahmen aus dem Kaiserreich in Kompilationsfilmen und Fernsehsendungen

Zahlreiche nicht-fiktionale Filme der Kaiserzeit – vor allem Städte- und Reisebilder, Industrie- und Lehrfilme, aber auch (gelegentlich) historische Filme – wurden in den frühen 1920er Jahren erneut der Zensur vorgelegt und anschließend im Beiprogramm der Kinos ausgewertet. Außerdem wurde das inzwischen historische Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg wiederverwendet, um die Ereignisse, die in der deutschen Kapitulation und dem Versailler Vertrag mündeten, neu zu interpretieren.

Der Versailler Friedensvertrag, den die Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft (DLG bzw. Deulig) in wenigstens zwei Fassungen 1921 und 1923 in die Kinos brachte, polemisierte gegen die »politische Vergewaltigung des Deutschen Reichs durch den Friedensvertrag« (Zwischentitel). Dieser Film enthält nur wenige authentische Filmaufnahmen und besteht fast nur aus animierten Grafiken und langatmigen Zwischentiteln. Es handelt sich geradezu um einen ›Schriftfilm‹, so dass die Frage naheliegt, welches Publikum er tatsächlich erreicht hat.

Ab Mitte der 1920er Jahre kam eine ganze Reihe fiktionaler Filme in die Kinos, die sich mit dem Trauma des Ersten Weltkriegs beschäftigten.[1] Der in zwei Teilen 1927 und 1928 uraufgeführte Kompilationsfilm Der Weltkrieg (P: Ufa, R: Leo Lasko), der zunächst in drei Teilen geplant war,[2] erzählte die Geschichte des Kriegs mit historischem Filmmaterial, nachgestellten Szenen und kunstvoll animierten militärischen Lageskizzen von Svend Noldan. Die Montage lässt kaum Rückschlüsse auf das verwendete Originalmaterial zu, das teils deutscher, teils alliierter Herkunft ist. Der Weltkrieg wurde unter Federführung der Reichsregierung produziert. Die Vorplanungen gingen auf das Jahr 1923 zurück.[3] Sie waren weitgehend abgeschlossen, als Alfred Hugenberg die Ufa übernahm.[4] Das mag erklären, dass der Film weitgehend ohne nationalistische Elogen auskommt: »Der Weltkrieg ist eine Dokumentation: eine möglichst leidenschaftslose Nachzeichnung der Ereignisse im ersten Kriegsjahr. Die Aufnahmen dieser Bilder-Chronik sind jedoch häufig gestellt: Das authentische Material erweist sich als derart dürftig, daß ganze Sequenzen, vor allem Kampfszenen, nachgespielt werden müssen. Die Macher verschweigen dies nach Möglichkeit […].«[5] Die historischen Filmaufnahmen sind leicht zu erkennen, weil sie zu schnell laufen. Sie wurden einer ›modernen‹ Montage unterzogen, die den langsamen, nicht auf

1 Vgl. Kester 2003.
2 Kester 2003, S. 90.
3 Kester 2003, S. 256, Anm. 20.
4 Töteberg 1992 b.
5 Töteberg 1992 b, S. 204.

Der Weltkrieg (1927)

Rhythmus berechneten Duktus früher nicht-fiktionaler Filme aufhebt. Die Bilder sind ›schneller‹ geschnitten, ohne Rücksicht auf ihren jeweiligen ursprünglichen Zusammenhang.

Der Weltkrieg verdeutlicht das militärische Geschehen ausschließlich durch animierte Grafiken. Die eingefügten historischen Aufnahmen, die durch Zwischentitel weder örtlich noch zeitlich identifiziert werden, haben in ihrer Beliebigkeit nicht einmal illustrierenden Charakter. Fast zehn Jahre nach dem Kriegsende konnte die Ufa auch auf Material aus den damaligen Feindstaaten zurückgreifen. Sie montierte eine deutsche Sicht auf die Ereignisse des Ersten Weltkriegs. Die Kriegsschuldfrage spielt in dem Film kaum eine Rolle. Die politischen Eliten der beteiligten Staaten werden kaum einbezogen. Kaiser Wilhelm II. ist, kaum erkennbar, lediglich zu Beginn in mehreren Totalen zu sehen. Die Frage nach den Ursachen der deutschen Niederlage wird lapidar, fast nebenhin beantwortet: »Amerikas ungeheure Macht entschied den Kampf« (Zwischentitel). Nachgestellte Kampfszenen sollen einen Eindruck von den unbeschreiblichen Bedingungen des Grabenkriegs vermitteln. Der Einsatz von Gas wird nur kurz erwähnt, die Unerbittlichkeit des Seekriegs nur beiläufig angesprochen. Angaben über Verluste werden nicht gemacht.

Der Kampf um die Festung Douaumont spielt in Der Weltkrieg eine große Rolle – die Einnahme des Forts erscheint fast als Erfolg eines kleinen deutschen Stoßtrupps. 1929 kam der französische Film Verdun, vision d'histoire (FR 1927, R: Léon Poirier) in einer für das deutsche Publikum geschnittenen Fassung in die Kinos und wurde von der Fachkritik positiv aufgenommen.[6] 1931 folgte Douaumont – Die Hölle von Verdun (R: Heinz Paul, P: Karl Günter Panter-Filmproduktion), der hauptsächlich nicht-fiktionale historische Filmaufnahmen verwendet. Einseitig aus deutscher Sicht wird die Eroberung des Forts heroisierend und die französische Gegeneroberung eher wie eine Fügung des Schicksals dargestellt. Unter dem Titel Douaumont vu par les Allemands wurde der Film auch in Frankreich gezeigt.[7]

Die Produzenten propagierten Douaumont als ›dokumentarischen‹ Film mit einer ›objektiven‹ Geschichtsinterpretation: »Die Weglassung einer fiktionalen Geschichte ließ den Film nicht nur als Tatsachenbericht erscheinen, sie gab ihm auch einen historisch-didaktischen Anschein. Die Zwischentitel gaben den tatsächlichen Schlachtverlauf wieder, während Briefe, Luftaufnahmen, Skizzen des Forts und animierte Karten über die geographische Lage ebenfalls verwendet wurden.«[8] Trotz der Dominanz nachgedrehter Szenen mit vielen Innenaufnahmen und drehbuchgeführten Dialogen ist Douaumont nicht als Spielfilm anzusprechen, sondern als ›Re-enactment‹, das dem Publikum einen anschaulichen Eindruck vom Kampf um die französische Festung zwischen Februar und Oktober 1916 vermitteln soll. Das historische Filmmaterial, das leicht an der deutlich schlechteren Bildqualität zu erkennen ist, hat die Funktion einer ›dokumentarischen‹ Authentifizierung, was durch die Verwendung auch französischen Archivmaterials unterstrichen wird.[9]

6 Vgl. Kester 2003, S. 109.
7 Kester 2003, S. 109; vgl. Klaus 1989, S. 48 f.
8 Kester 2003, S. 110.
9 Siehe ausführlich Rother 1999.

Der Weltkrieg (1927)

Während des ›Dritten Reichs‹ war der Erste Weltkrieg vor allem Thema von Spielfilmen. Im nicht-fiktionalen Bereich wurde lediglich ein herausragender Versuch unternommen, aus historischem Filmmaterial eine Rückschau auf die ›Geschichte der Bewegung‹ zu kompilieren: Jahre der Entscheidung (1937/39, R: Hans Weidemann, Carl Junghans, Lothar Bühle) verwendete auch Filmmaterial aus dem Kaiserreich. Die erste Schnittfassung wies Joseph Goebbels 1937 zurück. Nach einer Umarbeitung wurde der Kompilationsfilm am 31. August 1939 mit den Prädikaten »staatspolitisch wertvoll«, »künstlerisch wertvoll«, »volksbildend« und »Lehrfilm« von der Zensur zugelassen, wegen des Kriegsbeginns jedoch nicht mehr öffentlich gezeigt.[10]

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden nicht-fiktionale Filmaufnahmen aus dem Kaiserreich zum Bebilderungsreservoir für zeitgeschichtliche Fernsehdokumentationen. In diesem Genre werden historische Aufnahmen üblicherweise aus ihrem Bildkontext herausgeschnitten und zur visuellen Beweisführung oder als Füllmaterial herangezogen. Oft werden Stummfilmausschnitten Geräusche oder ›zeitgenössische‹ Musikbegleitung unterlegt. Vor allem wenn das historische Material zu schnell vorgeführt wird, erklingt gern eine schnell synkopierte, an Ragtimeklänge

10 Tode 1984ff., S. F6.

erinnernde Klaviermusik – offenbar eine Klischeevorstellung von der Musikbegleitung im frühen Kino.

›Stadtansichten‹ boten in den 1990er Jahren Gelegenheit zu Kompilationen, die städtische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts nachzeichnen. Köln in alten Bildern (1999, R: Heinz D. Wilden) ist dafür ein gutes Beispiel: Anhand von Fotografien, Postkarten und alten Filmen beschreibt die 30-minütige Produktion Stadtgeschichte von der Jahrhundertwende bis zur Wiederaufbauphase nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Bilderkompilation ist dabei vollkommen dem Off-Kommentar unterworfen. Nur selten bezieht sich dieser Kommentar auf die Bilder – sie werden zur puren Illustration. Keiner der historischen Filme wird vollständig gezeigt, vielmehr setzt sich der Bilderdiskurs aus völlig disparaten Materialien zusammen, die nicht einmal die historische Chronologie beachten. Die Bild- und Filmquellen werden im Abspann nicht genannt. Die Kompilation erweist sich als populäre Produktion, die an historischer Genauigkeit nicht interessiert ist, sondern lediglich nostalgische Blicke auf die Stadt Köln gewähren soll, die der Sprechkommentar mit einer baugeschichtlichen ›Stadtführung‹ begleitet.

Ähnliches gilt für O Heimatland – Filmschätze aus 100 Jahren Baden und Württemberg (2002, P: Haus des Dokumentarfilms), eine ca. 90-minütige Kompilation, deren erstes Viertel mit Filmmaterial aus dem Kaiserreich bestritten wird. Der Off-Kommentar entwickelt eine Alltags- und Mentalitätsgeschichte der Region, die mit historischen Filmaufnahmen und einigen fotografischen Reproduktionen illustriert wird. Auch hier bleibt die Integrität des historischen Filmmaterials nicht gewahrt: So schneiden die Autoren aus dem Fragment Volksfest im Turnerheim am 24. Mai 1914 (vermutlich eine Lokalaufnahme) einzelne Aufnahmen heraus, ordnen sie in neuer Chronologie und integrieren sie in ihre Kompilation. Dort dient das Material lediglich der Bebilderung des Themas ›Breitensport‹, der auch im deutschen Südwesten vor dem Ersten Weltkrieg zunehmend populär wurde. Es ist bisher nicht geklärt, wo die Aufnahmen gedreht wurden. Ihre Verwendung in einer badischen und württembergischen ›Geschichte in Filmen‹ erscheint daher fragwürdig.

Nicht viel anders operiert Peter Schamoni in seinem 1999 uraufgeführten Kinofilm Majestät brauchen Sonne. In einer fulminanten Montage aus Fotografien, historischen Filmaufnahmen und neu gedrehten bzw. nachgestellten Szenen zeichnet Schamoni ein Porträt von Wilhelm II., das den Kaiser teils als Popanz, teils als Opfer seiner als Schmach empfundenen Körperbehinderung, teils auch als Produkt ›seiner Zeit‹ darstellt. Majestät brauchen Sonne ist keine Edition historischer Filmdokumente, sondern eine biografische Erzählung, die das verwendete Filmmaterial nach Bedarf verändert, kürzt, umorganisiert und mit anderen medialen Bildern neu verknüpft: Für die Tonspur wurden den stummen Filmausschnitten ›diegetische‹ Geräusche beigemischt. Zeitlupen und Zeitraffer, die das Tempo von Bewegungen verändern, fungieren als Distanzierungsmittel und Ironiesignale. Digitale Ausschnittvergrößerungen im bewegten Bild und durch ›pan-scan-Verfahren‹ hervorgehobene Bildteile haben selten eine nur hinweisende Funktion: Meist suggerieren sie Brüche und Widersprüche im Bildraum. Schamoni schafft mit beiden Verfahren ›Nahaufnahmen‹, die es im historischen Material nicht gibt, weil die Operateure bei Aktualitätenaufnahmen bewusst in respektvollem Abstand zu Wilhelm II. blieben.

Momentbilder aus dem Leben Kaiser Wilhelm II. (1912)

Schamoni unternimmt nicht den Versuch, aus weitgehend unbekannten Filmaufnahmen Thesen zur Person des Kaisers zu entwickeln. Seine Strategie ist vielmehr, tradierte Auffassungen über Wilhelm II. mit historischem Film- und Fotomaterial zu bebildern. Wenigstens dreimal ist Wilhelm II. beim Besteigen eines Pferds zu sehen. Er benutzt dabei eine Trittleiter und lässt sich anschließend von Lakaien die Stiefel nachpolieren – was beim heutigen Publikum Heiterkeit erzeugt. Wilhelm II. hat die Verbreitung solcher Aufnahmen nicht unterbunden. Offenbar konterkarierten sie keineswegs den Pomp kaiserlicher Selbstdarstellung, sondern rekurrierten auf ein imperiales Selbstbewusstsein der politischen Eliten, das diese Szene keineswegs ›peinlich‹ empfand.

Mit Schuss-Gegenschuss-Montagen, die er aus dem historischen Material konstruiert, unterwirft Schamoni die historischen Aufnahmen einer ›heutigen‹ Schnittdramaturgie, die den Erzählkonventionen populärer Spielfilme folgt. Status und Funktion des Filmmaterials sind dadurch grundlegend verändert. Frühe nicht-fiktionale Filme begnügen sich meist mit einem Zeigegestus, der keine Geschichten erzählt, sondern einen Ausschnitt der Welt repräsentiert – ohne Erläuterung und Deutung (die dem Kinoerklärer überlassen bleibt, der neben der Leinwand steht). Schamoni fingiert ein ›continuity editing‹, das den ›Kaiserbildern‹ völlig fremd ist, weil ihre Bilder andere Intentionen hatten und anders auf das Publikum wirken sollten.

Die Filmaufnahmen von Wilhelm II., die Schamoni in den Archiven vorfand, sind in den meisten Fällen schadhafte Fragmente: Der Erhaltungszustand des Nitro-Ausgangsmaterials, unzureichende Umkopierungsverfahren vergangener Jahrzehnte, Unzulänglichkeiten des modernen Sicherheitsfilms und Abnutzungsspuren am umkopierten Material tragen dazu bei, dass viele der heute zugänglichen Kopien von Filmaufnahmen aus dem Kaiserreich erhebliche optische Mängel aufweisen: Kratzer, Wasserflecken, Emulsionsablösungen, Verschmutzungen, darüber hinaus Kontrastschwäche, mangelnde Bildtiefe, Hell-Dunkel-Schwankungen und andere Kopienfehler. Programme aus solchen Archivmaterialien finden heute in der Regel nur noch das Interesse eines zahlenmäßig kleinen Expertenpublikums.

Majestät brauchen Sonne brachte Schamoni einen beachtlichen Kinoerfolg, der zumindest teilweise der digitalen Bearbeitung des historischen Materials zu verdanken ist, die nicht nur argumentative Ausschnittvergrößerungen und die Hervorhebung marginaler Bildinhalte im ›pan-scan-Verfahren‹ ermöglichte, sondern auch die ›Säuberung‹ und ›Auffrischung‹ der Archivkopien. Die digitale Bearbeitung schafft eine eigene ästhetische Qualität, deren ›Glätte‹ der ursprünglichen optischen Bildqualität keineswegs entsprechen muss. Es ist eine ›physikalische‹ Qualität, die das Gefühl der Vergegenwärtigung des Kaisers, wie es wohl bei den Zeitgenossen vorhanden war, nicht neu entstehen lässt. Ronny Loewy hat auf die Lumière-Aufnahme Réception de Guillaume II. (FR 1896) hingewiesen, in welcher der Kaiser nur für ein bis zwei Sekunden zu erblicken ist. Dennoch atmete das bewegte Bild seinerzeit ›kaiserliche Gegenwart‹: Die Aufnahme wurde nicht als misslungen verworfen, sondern als ›Kaiserbild‹ in den Vertrieb genommen. Die auratische Qualität dieser Aufnahme lässt sich nur aus dem historischen Kontext rekonstruieren (und verstehen). Obwohl sie für die Kaiserverehrung des Bürgertums sehr aufschlussreich ist, fehlt sie in Majestät brauchen Sonne.

Im Jahr 2004 produzierten mehrere öffentlich-rechtliche Fernsehsender zum 90. Jahrestag des Beginns des Ersten Weltkrieges historische Dokumentationen, die ausgiebig auf Archivmaterialien zurückgriffen: Seine Majestät Wilhelm II. – Der letzte deutsche Kaiser (2004, P: History Media, Spiegel-TV), Der Untergang des alten Europa (2004, P: Tag/Traum) und 1914–1918: Der moderne Krieg (2004, P: Tag/Traum). Besonders prominent platziert war die ARD-Serie Der Erste Weltkrieg, die den Kriegsverlauf in insgesamt fünf Teilen erörterte: Mythos Tannenberg – Der Krieg im Osten (2004, P: SWR), Gashölle Ypern (2004, P: WDR), Alptraum Verdun (2004, P: WDR), Schlachtfeld Heimat (2004, P: WDR) und Trauma Versailles (2004, P: SWR).

Wie sind die Fernsehmacher mit den vorgefundenen historischen Filmmaterialien umgegangen? Die stummen Filmaufnahmen sind durchgängig für die Sehgewohnheiten des Fernsehpublikums zurechtgemacht: Ähnlich wie in Majestät brauchen Sonne ist das historische Material auf der Tonspur durchgängig mit ›diegetischen‹ Geräuschen und Musik unterlegt. Die Bilder sollen dadurch eine ›Stimmung‹ vermitteln, die ihnen eine ›realistische‹ Anmutung verleiht. Die Tonspur ist den Bildern, vor allem wenn Kanonenabschüsse und Granateinschläge zu sehen sind, synchron angepasst. Ausschnitte aus Filmen, die in farbenprächtigen Viragen vorliegen wie Der Deutsche Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten oder Der magische Gürtel, sind auf schwarz-weiße Wiedergabe reduziert. Während aktuelle Fernsehbilder seit Jahrzehnten in Farbe gesendet werden,

konnotiert das Fernsehen Schwarz-Weiß-Aufnahmen mit Historizität: Durch das Fehlen von Farbe sind sie als ›Dokumente‹ kenntlich, die nicht weiter hinterfragt werden müssen. Die Verwendung historischer nicht-fiktionaler Filmaufnahmen aus dem Kaiserreich in viragierten (also ›historisch korrekten‹) Farbversionen würde den Darstellungskonventionen des Fernsehens zuwiderlaufen.

Ausschnitte aus historischen Filmen folgen weder der Chronologie des Off-Kommentars noch der Chronologie ihrer Entstehung, sondern fungieren als reine Bebilderung. Sie können deshalb ohne weiteres aus Überlieferungen gegnerischer Staaten stammen, ohne dass die Zuschauer über die jeweilige Provenienz aufgeklärt werden müssten. Ausschnitte aus historischen Filmen werden weder kontextualisiert noch mit Titelangaben identifiziert. Auf diese Weise wird suggeriert, dass es einen durchgehenden Filmdiskurs zum Ersten Weltkrieg gibt, der das historische Geschehen aus einem scheinbar ›objektiven‹ Blickwinkel erfahrbar mache.

Noch gravierender ist der Umstand, dass die historischen Filmaufnahmen nicht nur aus ihrem originalen Kontext gelöst werden, sondern völlig unabhängig von ihrer ursprünglichen Darstellungsfunktion (als Aktualitäten, Wochenschaubeiträge, Propaganda-, Lehr- oder Berichtsfilme) eingesetzt werden. Daraus ergeben sich immer wieder Ton-Bild-Scheren in doppelter Hinsicht: Einerseits haben Off-Kommentar und historische Filmausschnitte inhaltlich nichts miteinander zu tun, andererseits machen die eingesetzten Filmausschnitte in ihrem ursprünglichen Bildkontext im historischen Ausgangsmaterial nachgerade entgegengesetzte Aussagen als der Off-Kommentar dem Fernsehpublikum glauben machen möchte: So heißt es etwa im Kommentar von Schlachtfeld Heimat, dem vierten Teil der Weltkrieg-Serie: »Doch die Kriegsmaschinerie läuft auf Hochtouren. Es fehlt an Munition und Kriegsgerät, und die Soldaten können nicht so schnell ersetzt werden, wie sie getötet werden.« Zur Illustration wird eine Einstellung aus Granatherstellung im Werk Sterkrade der Gutehoffnungshütte (1917, P: DLG) gezeigt, in der Rüstungsarbeiter zwischen hoch aufgestapelten Granaten eine Transportlore navigieren, mit der sie einem Lagerplatz weitere Granaten zuführen. Die deutsche Filmindustrie hat im Ersten Weltkrieg keine Bilder des Mangels verbreitet: Granatherstellung hatte ganz im Gegenteil propagandistisch die Aufgabe, dem Publikum in Deutschland sowie im neutralen und befreundeten Ausland als demonstratio ad oculos zu verkünden, dass die deutschen Armeen unter keinerlei Nachschubproblemen litten.

Umgekehrt werden oft historische Aufnahmen als ›Bilddokumente‹ für tatsächliche Vorgänge eingesetzt, die in ihrem ursprünglichen Bildkontext die Funktion einer ikonografischen Veranschaulichung hatten. So ist in der Weltkrieg-Serie dreimal zu sehen, wie sich Hindenburg und Ludendorff in ihrem Büro über die Stabskarte beugen und für die Kamera so tun, als ob sie just in diesem Moment ›die‹ künftige Schlacht planten – eine oft zitierte Aufnahme aus dem BuFA-Film Unser Hindenburg (1917): In Mythos Tannenberg, dem ersten Teil der Weltkrieg-Serie, illustriert der Beginn der kurzen Aufnahme Hindenburgs und Ludendorffs Übernahme des Oberkommandos Ost (1914); im dritten Teil, Alptraum Verdun, steht sie im Zusammenhang der Berufung der beiden zu den Chefs der Obersten Heeresleitung (1916); im fünften Teil, Trauma Versailles, ›dokumentiert‹ sie die Planung der erhofften Entscheidungsschlacht im Rahmen der »Offensive Michael« im Frühjahr 1918.

Unser Hindenburg (1917)

Anne Roerkohls Fernsehdokumentation Die Propagandaschlacht im Ersten Weltkrieg (2004, P: Tag/Traum) thematisiert die Strategien, mit denen die kriegführenden Staaten versucht haben, ihre Soldaten sowie die Bevölkerung ideologisch von der Notwendigkeit des Kriegs und vom Erfolg der eigenen Anstrengungen zu überzeugen. Roerkohl erörtert, wie die verschiedenen Medien mit ihrem Potential in die Propaganda integriert wurden: Zeitungen, Plakate, Karikaturen, Fotografien, Schulbücher und natürlich auch Filme. Ausschnitte aus Propagandafilmen – überwiegend aus Werbefilmen für Kriegsanleihen sowie aus Bei unseren Helden an der Somme (1916) – sind durch Rahmung als Zitate gekennzeichnet und so von den übrigen historischen Bildern abgesetzt. Damit unterstellt Roerkohl, es habe Unterschiede zwischen Propagandabildern und ›anderen‹ Bildern gegeben – umso mehr, als ihre Fernsehdokumentation keine begriffliche oder praktische Bestimmung von Propaganda erarbeitet.

Allerdings wurden die Begriffe Propaganda und Werbung vor dem Zweiten Weltkrieg nahezu synonym gebraucht. Zudem hat der Erste Weltkrieg – wie Martin Loiperdinger gezeigt hat – die Bedingungen geschaffen, unter denen sich nicht-fiktionale Filme gerade über die Anforderungen der Kriegspropaganda der Funktion des Dokumentarischen annäherten: Erst im Verlauf des Kriegs betteten sich nicht-fiktionale Filme in eine Argumentation ein, die darauf abzielte, die Front und die ›Heimatfront‹ sowie die Bevölkerung befreundeter und neutraler

Staaten positiv zu beeinflussen. Auch wenn Bei unseren Helden an der Somme dabei eine prominente Rolle spielte – schon 1914 verbreiteten die ersten deutschen Kriegswochenschauen in propagandistischer Absicht Aufnahmen von zerstörten Kirchen, zerschossenen Bäumen und ausgebrannten Dörfern, welche die ›Kulturlosigkeit‹ des Feindes ›vor Augen führten‹.

Demgegenüber führt die künstliche Unterscheidung zwischen ›Propaganda‹- und ›anderen‹ Filmen beim Publikum zu dem Eindruck, es hätte im Ersten Weltkrieg Filmbilder gegeben, die politisch nicht funktionalisiert worden seien. Gerade Filme von der ›Front‹, die sich im weitesten Sinne mit den Kriegsanstrengungen befassten, unterlagen einer doppelten Zensur durch das militärische Abschnittskommando vor Ort und durch die zivilen Zensurstellen im Reich. Dieses Verfahren sorgte für unbedenkliche Inhalte, bewirkte aber auch zeitliche Verzögerungen zwischen Aufnahme und Auswertung. Die Praxis der Filmzensur und ihre Konsequenzen werden in dem ARD-Fünfteiler jedoch nicht angemessen berücksichtigt.

Das Reservoir an nicht-fiktionalen Bildern aus dem Kaiserreich, das in Filmarchiven international erhalten ist, fungiert heute als Steinbruch, aus dem sich Fernsehautoren bedienen, um ›passende‹ Illustrationen für ihr Genre der historischen Dokumentation zu finden. Historische Filme und Filmausschnitte finden nicht als zeitgeschichtliche Dokumente Verwendung, sondern folgen einem Zwang zur Bebilderung, die das Fernsehgenre verlangt. Von den ursprünglichen Funktionen und Kontexten historischer Filme wird dabei leichtfertig abstrahiert. Sie werden nicht hinterfragt, um neue geschichtliche Erkenntnisse zu gewinnen, sondern benutzt, um bestehende historische Erkenntnisse zu illustrieren bzw. zu ›beglaubigen‹ – bisweilen mit sichtlicher Beliebigkeit. Historische Filme sind noch immer weit davon entfernt, als Bildquellen ernst genommen zu werden.

Bibliografie

Archivalien

Archiv des Historischen Vereins Straubing
Sammlungen 42 / 1: Gewerbe / Unterhaltung

Bundesarchiv (BA)
AN 13940
AN 20232
AN 23299
N 1275, 69 a
N 1275, 108
N 1275, 190
N 1275, 471
N 1275, 540
R 109 I / 475
R 109 I / 476
R 109 I / 478
R 109 I / 480
R 901 ZfA / 925
R 901 ZfA / 946
R 901 ZfA / 947
R 901 ZfA / 948
R 901 ZfA / 951
R 901 ZfA / 952
R 901 ZfA / 958
R 901 ZfA / 974
R 901 ZfA / 975
R 901 ZfA / 1030
R 901 ZfA / 1302
R 901 ZfA / 1526
R 901 / 71961
R 901 / 71997
R 901 / 72171
R 1001 / 6357
R 1500 / 14033
R 1501 / 12217
R 1501 / 14033
R 1506 / 95
R 1506 / 95, II
R 3101 / 2005
R 3001 / 2146
R 3101 / 2348
R 3101 / 5419
R 4701 / 4727
R 8023 / 328
R 8119 / 19103
43 I / 1581
80 IG 1 AW 706

Bundesarchiv-Filmarchiv (BA-FA)
Zensurkarten
Ausschnittsammlung

Bundesarchiv-Militärarchiv (BA-MA)
MA RM 3 / 9871
MA RM 3 / 9872
MA RM 3 / 9873
MA RM 3 / 9875
MA RM 3 / 9876
MA RM 3 / 9901
MA RM 3 / 9909
MA RM 3 / 10297
MA RM 5 / 3722
MA RM 5 / 3760
MA RM 5 / 3798
MA SA 12856

Public Record Office, London
FO759, Konsulats-Korrespondenz Register 3, 1916–1917

Staatsarchiv München
Polizei-Direktion München, Oktoberfest 930/1

Stadtarchiv Düsseldorf
Die öffentlichen Vergnügungen III 5756

Stadtarchiv München
Oktoberfest-Repetitorium 105
Oktoberfest-Repetitorium 106
Oktoberfest-Repetitorium 117
Oktoberfest-Repetitorium 136
Oktoberfest-Repetitorium 932/2
Oktoberfest-Repetitorium 933

Stadtarchiv Straubing
Adressbuch der Stadt Straubing 1900

Stadtarchiv Trier
Tb 19/134

Zeitschriften und Zeitungen

Afrika-Post
Altenburger Zeitung für Stadt und Land
Amts-Zeitung. Amtliches Organ für die Gemeinden des Amtes Lütgendortmund
Berliner Lokal-Anzeiger
Bild und Film
De Bioscoop-Courant
Bremer Courier
Darmstädter Tageblatt
Deutsch-Ostafrikanische Zeitung
Deutsche Kolonialzeitung
Der Deutsche Lichtspiel-Theater-Besitzer
Deutscher Wille des Kunstwarts
Deutschunterricht
Erste Internationale Film-Zeitung
Der Film
Film und Lichtbild
Die Flotte
Fotogeschichte
General-Anzeiger (Bremen)
Hagener Zeitung
Hamburger Fremden-Blatt

Handelsblad
Hannoverscher Kurier
Hannoversches Tageblatt
Jahrbuch der Filmindustrie
Jahresberichte der Deutschen Kolonialgesellschaft
Jahresberichte des Deutschen Flotten-Vereins
Karlsruher Tageblatt
De Kinematograaf
Der Kinematograph
Kinematographische Rundschau
Die Kinotechnik
Kleines Journal
Kölner Local-Anzeiger
Kölner Tageblatt
Kölnische Zeitung
Der Komet
Kunstwart
Leipziger Neueste Nachrichten
LichtBildBühne
Neue Zürcher Zeitung
Neueste Nachrichten (Dresden)
Nieuwe Rotterdamsche Courant (NRC)
Nieuws van de Dag
Oberhessische Zeitung
Der Oberschlesische Arbeiterfreund
Die Photographie (Wien)
Photographische Nachrichten
Photographische Rundschau und photographisches Centralblatt
Die Post
Die Projektion
Rendsburger Tageblatt
Schlesische Zeitung
Steinfurter Kreisblatt
Tägliche Rundschau
Telegraaf
Trierischer Volksfreund
Der Türmer
Verhandlungen des Reichstags
Vorwärts
Vossische Zeitung
Zeitschrift für gewerblichen Unterricht

Bücher und Aufsätze

A.: Vom Schmerzenskind Kino. In: Deutscher Wille des Kunstwarts, 31. Jg., Nr. 13, viertes Viertel 1918, S. 5

Abel, Richard: The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900–1910. Berkeley / Los Angeles / London 1999

Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of Early Cinema. London / New York 2005.

Achenbach, Michael / Caneppele, Paolo / Kieninger, Ernst (Hg.): Projektionen der Sehnsucht: Saturn – Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematographie. Wien 1999

Ackerknecht, Erwin: Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Berlin 1918

Agde, Günter: Flimmernde Versprechen: Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897. Berlin 1998

Albera, François / Braun, Marta / Gaudreault, André (Hg.): Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time. Lausanne 2002

Alexander, Caroline: Die Endurance: Shackletons legendäre Expedition in die Antarktis. Berlin 1998

Allen, Robert C.: Vaudeville and Film 1895–1915: A Study in Media Interaction. New York 1980

Altenloh, Emilie: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena 1914

American Mutoscope and Biograph Company: Picture Catalogue. New York 1902

Anthony, Barry: Le collezioni Biograph di Amsterdam e Londra / The Biograph Collections in Amsterdam and London. In: Griffithiana 66/70 (1999/2000), S. 259–275

Aubert, Michelle / Seguin, Jean-Claude (Hg.): La Production cinématographique des Frères Lumière. o. O. [Paris] 1996

Aubinger, Josef: Die Kinematographie in Kriegszeiten. In: Der Kinematograph, Nr. 398, 12. 8. 1914

Aurora, Blaise: Histoire du Cinéma en Lorraine: Du cinématographe au cinéma forain, 1896–1914. Metz 1996

Avenarius, Ferdinand: Vom Schmerzenskinde Kino. In: Vorwärts, 35. Jg., Nr. 189, 12. 7. 1918

B. L.: NPG – Kinofilms für Schule und Wissenschaft. In: Der Kinematograph, Nr. 269, 21. 2. 1912

Baetke, W.: Volksbildung. In: Preußische Jahrbücher, Nr. 174, Berlin 1918, S. 257

Barkhausen, Hans: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim / Zürich / New York 1982

Barnouw, Erik: Documentary: A History of the Non-Fiction Film. New York 1974

Barsam, Richard M.: Nonfiction Film: A Critical History. London 1974

Barthes, Roland: L'effet de réel. In: Communications, No. 12 (1968)

Bauer, Peter: Die Organisation der amtlichen Pressepolitik in der Weimarer Zeit. Berlin 1962

Bechtold, Gerhard: Kino – Schauplätze in der Stadt. Eine Kulturgeschichte des Kinos in Karlsruhe. Karlsruhe 1987

Becker, Julius: Der Kampf gegen die ausländischen Films. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 62, 19. 9. 1914

Behn, Manfred (Hg.): Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910–1930, München 1994.

Belach, Helga (Hg.): Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar 1890–1960. Berlin 1986

Belloï, Livio: Lumière und der Augen-Blick. In: KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films (1995), S. 27–49

Belloï, Livio: Le Regard retourné: Aspects du cinéma des premiers temps. Québec/Paris 2001

Belyakov, Viktor: Der letzte Zar und das russische Kino. In: KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films (1995), S. 99–109

Bergfelder, Tim / Carter, Erica / Göktürk, Deniz (Hg.): The German Cinema Book. London 2002

Bernard, Youen: L'Eclipse: L'Histoire d'une maison

de production et de distribution cinématographique en France, de 1906 à 1923, vervielfältigtes Manuskript, o. O., o. J.
Bernard, Youen: Les petites maisons de production cinématographique françaises de 1906 à 1914, DEA d'Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, Année 1993–1994 (unveröffentlichtes Manuskript)
Bernard, Youen: »Die Aktualitätenfilme der Kinematographengesellschaft ›Le Lion‹«. In: KINtop 6: Aktualitäten (1997), S. 121–128
Bernardini, Aldo: Film realizzati in Italia 1896–97, in: Lucis [1983]
Bernardini, Aldo (Hg.): Archivio del cinema italiano. Vol. 1: Il cinema muto (1905–1931). Rom 1991
Bernardini, Aldo: Cinema italiano delle origini: Gli ambulanti. Gemona 2001
Bernhard, Ludwig: »Der Hugenberg-Konzern«: Psychologie und Technik einer Großorganisation der Presse. Berlin 1928
Beusekom, Ansje van: Film als Kunst: Reacties op een nieuw medium in Nederland, 1895–1940. Phil. Diss. Vrije Universiteit. Amsterdam 1998
Beyfuss, E. / Kossowsky, A. (Hg.): Das Kulturfilmbuch. Berlin 1924
Bezirksamt Treptow von Berlin (Hg.): Die verhinderte Weltausstellung: Beiträge zur Berliner Gewerbeausstellung 1896. Berlin 1996
Bezirksamt Treptow von Berlin (Hg.): Die Berliner Gewerbeausstellung 1896 in Bildern. Berlin 1997
Binneveld, Hans et al. (Hg.): Leven naast de catastrofe: Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hilversum 2001
Birett, Herbert (Hg.): Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme: Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920 – Berlin, Hamburg, München, Stuttgart. München / New York / London / Paris 1980
Birett, Herbert: Das Filmangebot in Deutschland, 1895–1911. München 1991
Birett, Herbert: [Filmografie des nicht-fiktionalen Angebots in Deutschland vor 1920; unveröffentlichte CD-ROM, 2002]
Birett, Herbert / Lenk, Sabine: Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften während des Ersten Weltkriegs. In: Schaudig 1996, S. 61–74
Blom, Ivo: Travelogues italiani: un genere da riscoprire. In: Canosa (Hg.) 2000, S. 63–73
Blom, Ivo: Business as usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog. In: Binneveld 2001, S. 129–143
Blom, Ivo: Filmvertrieb in Europa 1910–1915. Jean Desmet und die Messter-Film GmbH. In: KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 73–91
Blom, Ivo: Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade. Amsterdam 2003
Blom, J. C. H. / Lamberts, E. (Hg.): History of the Low Countries. New York / Oxford 1999
Bock, Hans-Michael (Hg.): CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984ff.
Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael (Hg.): Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Frankfurt a. M. 1992
Böhm, Otto: Das Verbandswesen im Filmgewerbe. Diss. Breslau 1921
Bollenbeck, Georg: Tradition, Avantgarde, Reaktion: Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1870–1945. Frankfurt a. M. 1999
Bottomore, Stephen: »An Amazing Quarter Mile of Gold, Gems and Genealogy«. Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar 1902/03. In: KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films (1995), S. 75–97
Bottomore, Stephen: »Haben Sie den Kniefall des Gaekwar schon gesehen?« Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar von 1911. In: KINtop 7: Stummes Spiel, sprechende Gesten (1998), S. 113–151
Bottomore, Stephen: ›Early Phase of Present-Day Life‹: Biograph's Non-Fiction Production. In: Griffithiana, Nr. 66/70 (1999/2000), S. 147–211
Bottomore, Stephen: The Titanic and Silent Cinema. Hastings 2000
Bourquin, Hans: Pflanzen wachsen sehen: Kinematographische Studie. In: Der Kinematograph, Nr. 115, 10. 3. 1909
Bousquet, Henri: Catalogue Pathé des années 1896–1914 (4 vol.). Bassac 1993–1996
Braun, Brigitte: Patriotisches Kino im Krieg: Beobachtungen in der Garnisonsstadt Trier. In: KINtop 11: Kinematographen-Programme (2002), S. 101–121
Braun, Brigitte / Eifler, Karen: »Kommt all heirönn zum Marzens Pitt« – Kinoerlebnisse mit dem Filmerklärer Peter Marzen, in: Neues Trierisches Jahrbuch 42 (2002), S. 173–186
Braun, Marta: Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904). Chicago 1992
Braun, Marta: Fragmentation as Narration: The Case of »Animal Locomotion«. In: Albera/Braun/Gaudreault (Hg.) 2002, S. 151–169
Brauner, Ludwig: Kino-Panorama. In: Der Kinematograph, Nr. 113, 24. 2. 1909
Brauner, Ludwig: Der Kinematograph als Ausstellungs-Attraktion. In: Der Kinematograph, Nr. 185, 13. 7. 1910
Brauner, Ludwig: Der Kino vor, während und nach dem Kriege. In: Der Kinematograph, Nr. 473, 19. 1. 1916
Bredow, Wilfried von / Zurek, Rolf (Hg.): Film und Gesellschaft in Deutschland: Dokumente und Materialien. Hamburg 1975
Brennicke, Ilona / Hembus, Joe: Klassiker des deutschen Stummfilms, 1910–1930, München 1983
Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon. Leipzig [5]1906. zit. n. Digitale Bibliothek, vol 50. Berlin 2001
Brown, Richard / Anthony, Barry: A Victorian Film Enterprise: The History of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897–1915. Wiltshire 1999
Bub, Gertraude: Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz. Phil. Diss. Berlin 1938
Buchner, Eberhard: Variété und Tingeltangel in Berlin. Berlin [u. a.] [6]1905 (= Großstadt-Dokumente, Bd. 22)
Canjels, Rudmer: Serials in Nederland, 1915–1925. Magisterarbeit Universität Utrecht 2000
Canosa, Michele (Hg.): A Nuova Luce. Cinema Muto Italiano. Bologna, 12.–13. 11. 1999. Bologna 2000
Carrozza, Tiziana: The Eye Over the Hill: Aerial Photography up to the First World War. In: KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 117–128

Castan, Joachim: Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte. Stuttgart 1995
Cecil, Hugh / Liddle, Peter (Hg.): Facing Armageddon: The First World War Experienced. London, 1996
Cherchi Usai, Paolo: Silent Cinema. An Introduction. London 2000
Cherchi Usai, Paolo / Codelli, Lorenzo (Hg.): Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895–1920 / Before Caligari: German Cinema, 1895–1920. Pordenone 1990
Churchill, Winston: The Real Need of the British Navy. In: The Sunday Pictorial, 24. 6. 1917
Coböken, Josef: Meine Stellung zum Kulturfilm. In: Beyfuss/Kossowsky 1924, S. 14–16
Convents, Guido: Film and German Colonial Propaganda for the Black African Territories to 1918. In: Cherchi Usai / Codelli (Hg.) 1990, S. 58–77
Convents, Guido: Van kinetoscoop tot café-ciné: De eerste jaren van de film in België 1894–1908. Leuven 2000
Cortini, H.: Wie singende Bilder (Tonbilder) entstehen. In: Kinematographische Rundschau, Nr. 27, 1. 3. 1908; ND (ohne Autorenangabe) in: Der Kinematograph, Nr. 65, 25. 3. 1908
Cosandey, Roland: Welcome home, Joyce! Film um 1910. Basel / Frankfurt a. M. 1993 (= KINtop Schriften 1)
Cosandey, Roland: Bilderbogen einer Filmexpedition im Lande des Tourismus: Die Mutoscope & Biograph Co. In der Schweiz, 1903. In: KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films (1995), S. 51–73
Cosandey, Roland: Wahrheit und Machenschaft. Adam David und Alfred Machin mit Kinematograph und Büchse im afrikanischen Busch. Erster Teil: Die Kinematographenreise an den Dinderfluß, von Dezember 1907 bis August 1908. In: KINtop 10: Europäer in den USA (2001), S. 103–117
Cosandey, Roland: Prächtige Naturkunde für spätere Zeiten. Adam David und Alfred Machin mit Kinematograph und Büchse im afrikanischen Busch. Zweiter Teil: Dezember 1909 bis August 1910. In: Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.) 2002, S. 60–78
Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden/Basel 1996
Creuzberg, Max: Die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft in Berlin und Süddeutschland: Eine Erwiderung. In: Der Kinematograph, Nr. 556, 22. 8. 1917
Cron, Herrmann: Die Organisation des deutschen Heeres im Weltkriege. Berlin 1923
Dannmeyer, C. H.: Aus dem Bericht der Kommission für ›Lebende Photographien‹, 1907. In: Terveen 1958, S. 18–21.
David, Adam: Mit Kinematograph und Büchse in der afrikanischen Wildnis. In: Basler Nachrichten, 14.–24. 10. 1908. ND in: KINtop 10: Europäer in den USA (2002), S. 119–150
David, Adam: Jagden und Abenteuer im Gebiet des obern Nil. Zweite Reise mit dem Kinematograph nilaufwärts. Basel 1916. ND in: Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.) 2001, S. 79–115
Deeken, Annette: »Angesehen, ungeschrieben?« Vom Ende der Reiseliteratur im Zeitalter des Reisens. In: Deutschunterricht, Heft 10 (1994), S. 492–499
Deeken, Annette: Kurbelkasten knipst Kamele: Der Filmtourismus im Orient 1895–1914. In: Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.) 2002, S. 181–205
Deeken 2004 a = Deeken, Annette: Visuelle Erinnerungen. Dokumentarische Photo- und Kinematographie des Maghreb 1896–1914. In: Escher, Anton / Koebner, Thomas (Hg.): Mitteilungen über den Maghreb. West-östliche Medienperspektiven I. Remscheid 2004, S. 9–33
Deeken 2004 b = Deeken, Annette: Die Pyramiden in der Endlosschleife. Dokumentarische Reise-Bilder aus Ägypten 1840–1914. In: Escher, Anton / Koebner, Thomas (Hg.): Mythos Ägypten. West-östliche Medienperspektiven II. Remscheid 2004, S. 22–58
Deeken 2004 c = Deeken, Annette: Reisefilme. Ästhetik und Geschichte. Remscheid 2004
Deeken, Annette / Bösel, Monika: An den stillen Wassern Asiens. Frauenreisen in den Orient. Frankfurt a. M. 1996
Deist, Wilhelm: Flottenpolitik und Flottenpropaganda: Das Nachrichtenbureau des Reichsmarineamtes 1897–1914. Stuttgart 1976
Denzel, Markus A. / Gründer, Horst / Hiery, Hermann J. et al. (Hg.): Jahrbuch für Europäische Überseegeschichte 3. Wiesbaden 2003
Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (Hg.): Die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft im Dienste der nationalen, wirtschaftlichen und kulturellen Propaganda. Berlin ^{2}1918
Dibbets, Karel / Hogenkamp, Bert (Hg.): Film and the First World War. Amsterdam 1995
Diederichs, Helmut H.: Anfänge deutscher Filmkritik. Stuttgart 1986
Dittrich, Wolfgang: Fakten und Fragmente zur Freiburger Filmproduktionsgeschichte 1901–1918. In: Journal Film, Nr. 32, Winter 1998, S. 100–109
Döblin, Alfred: Das Theater der kleinen Leute (1909). In: Schweinitz (Hg.) 1992, S. 153–155
Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu: S. M. S. Möwe. Gotha 1916
Döhring, Karl: Berliner Ragout fin cinématographique. In: Der Kinematograph, Nr. 63, 11. 3. 1908
Döhring, Karl: Aus der Hauptstadt des Reichslandes. In: Der Kinematograph, Nr. 126, 26. 5. 1909
Donaldson, Geoffrey: Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction. Amsterdam 1997
Dujardin, Philippe / Gardies, André / Gersternkorn, Jacques / Seguin, Jean-Claude (Hg.), L'Aventure du Cinématographe: Actes du Congrès mondial Lumière, Lyon 1999
Dunk, H. W. von der: Nederland ten tijde van de Eerste Wereldoorlog. In: Boogman et. al. 1988, S. 348–359
Dupré La Tour, Claire / Gaudreault, André / Pearson, Roberta E. (Hg.): Le Cinéma au tournant du siècle / Cinema at the Turn of the Century. Québec / Lausanne 1998
E. P.: Amerikana XVII. 1914: Wie lange noch? In: Der Kinematograph, Nr. 415, 9. 12. 1914
Eley, Geoff: Reshaping the German Right: Radical Nationalism and the German Navy League, 1898–1908. In: The Historical Journal, Vol. 21, No. 2 (1978)
Eley, Geoff: Reshaping the German Right. Radical

Nationalism and Political Change after Bismarck. New Haven / London 1980.
Elsaesser, Thomas (Hg.): Early Cinema: Space, Frame, Narrative. London 1990
Elsaesser, Thomas: Early German Cinema – A Second Life? In: Elsaesser/Wedel (Hg.) 1996, S. 9–37
Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels. München 2002
Elsaesser, Thomas: Kino der Kaiserzeit. Einleitung. In: Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002
Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael (Hg.), A Second Life: German Cinema's First Decades. Amsterdam 1996
Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael (Hg.): Kino der Kaiserzeit: Zwischen Tradition und Moderne. München 2002
Emscher, Horst: Der Film im Dienste der Politik. In: Der Kinematograph, Nr. 410, 4. 11. 1914
Ernemann Kino AG für Camera-Fabrikation in Dresden: Film-Liste No. 6 [1907]
Etringer, Norbert: Lebende Bilder. Aus Luxemburgs guter alter Kinozeit. Luxemburg 1983
Exotic Europe: Reisen ins frühe Kino. Hg. Fachhochschule für Technik und Wirtschaft, Nederlands Filmmuseum, Cinema Museum, Bundesarchiv-Filmarchiv. Berlin 2000
Ezra, Elisabeth: Georges Méliès. Manchester / New York 2000
F. M.: Kinematographie auf der Nordpolfahrt. In: Der Kinematograph, Nr. 148, 27. 10. 1909
Felix, Jürgen / Heller, Heinz-B. / Prümm, Karl (Hg.): Der Film im Ensemble der Künste um 1900. Marburg [im Erscheinen]
Fell, John L. (Hg.): Film Before Griffith. Berkeley / Los Angeles / London 1983
Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.): Grüße aus Viktoria. Film-Ansichten aus der Ferne. Basel, Frankfurt/M 2002 (= KINtop Schriften, Bd. 7)
Filmmuseum Potsdam (Hg.): Unsichtbare Schätze der Kinotechnik: Kinematographische Apparate aus 100 Jahren. Berlin 2001
Films für Ernemann Kino. Kinematograph für Amateure. Liste Nr. 4, November 1905
Fischli, Bruno (Hg.): Vom Sehen im Dunkeln. Kinogeschichten einer Stadt. Köln 1990
Forch, Carl: 1896 – das erste Jahr der Kinoindustrie in Europa. In: Die Kinotechnik, 15. Jg., H. 1, 5. 1. 1933
Forster, Ralf: Sparkassenwerbefilme im Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. u. a. 1999 (= Europäische Hochschulschriften, Bd. III/842)
Frey, Oscar: Lichtbild und Schule. Leipzig/Prag/Wien 1916 (= Beihefte zur Zeitschrift Schaffende Arbeit und Kunst in der Schule, Nr. 63)
Fricke, Dieter (Hg.): Die bürgerlichen Parteien in Deutschland: Handbuch der Geschichte der bürgerlichen Parteien und anderer bürgerlicher Interessensorganisationen vom Vormärz bis zum Jahre 1945. Berlin (DDR) ^{2}1974
Friedmann, Walther: Der Große Generalstab und die Kriegsaufnahmen. Ein Wort zur Abwehr bedauerlicher Angriffe, ein Wort auch zur Verständigung. In: Erste Internationale Film-Zeitung, 8. Jg., Nr. 45, 7. 10. 1914
Fritz, Walter: Dokumentarfilme aus Österreich 1909–1914. Wien 1980
Fritze, G. A.: Die Kinematographie im Dienste der Industrie. In: Bild und Film, 3. Jg., Nr. 6 (1913/14)
Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998
Fuhrmann, Wolfgang: Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen aus den deutschen Kolonien. In: KINtop 8: Film und Projektionskunst (1999), S. 101–116
Fuhrmann 2002 a = Fuhrmann, Wolfgang: Der Kinema in Afrika. In: Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf 2002, S. 117–138
Fuhrmann 2002 b = Fuhrmann, Wolfgang: »Nashornjagd in Deutsch-Ostafrika« – Die frühe Kolonialfilmindustrie. In: Heyden/Zeller (Hg.) 2002, S. 184–187
Fuhrmann 2002 c = Fuhrmann, Wolfgang: Locating Early Film Audience: Voluntary Associations and Colonial Film. In: Historical Journal of Film, Radio and Television. Vol. 22, No. 3 (2002), S. 291–304
Fuhrmann 2003 a = Fuhrmann, Wolfgang: Propaganda, Sciences, and Entertainment. German Colonial Cinematography: A Case Study in the History of Early Nonfiction Cinema. Phil. Diss. Universität Utrecht 2003
Fuhrmann 2003 b = Fuhrmann, Wolfgang: Die Kinematographenkampagne der Deutschen Kolonialgesellschaft In: Denzel/Gründer/Hiery et al. (Hg.) 2003, S. 115–136
Fuller, Kathryn H.: At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture. Washington/London 1996
Furkel, Georg: Film vor 30 Jahren. In: Der Kinematograph, Nr. 1029, 7. 11. 1926; Nr. 1030, 14. 11. 1926; Nr. 1031, 21. 11. 1927
Gaa, Karin / Krüger, Bernd (Hg.): Das Kaiserpanorama (Ausstellungskatalog). Berlin 1984
Garncarz, Joseph: Die Entstehung des Kinos aus dem Varieté: Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität. In: Helbig (Hg.) 1998, S. 244–256
Garncarz 2002 a = Garncarz, Joseph: The Origins of Film Exhibition in Germany. In: Bergfelder/Carter/Göktürk (Hg.) 2002, S. 112–128
Garncarz 2002 b = Garncarz, Joseph: Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896–1914. In: KINtop 11: Kinematographen-Programme (2002), S. 144–158
Garncarz, Joseph: Deutsche Mutoskop & Biograph (German Biograph). In: Abel (Hg.) 2005
Gaudreault, André: Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers. In: Elsaesser (Hg.) 1990, S. 68–75
Gaudreault, André: Das Erscheinen des Kinematographen. In: KINtop 12: Theorien zum frühen Kino (2003), S. 33–48
Gehrts, Meg: A Camera Actress in the Wilds of Togoland. London 1915; dt.: Weiße Göttin der Wangora: Eine Filmschauspielerin 1913 in Afrika. Wuppertal 1999
Geller, Oscar: Die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft in Berlin und Süddeutschland. In: Der Kinematograph, Nr. 553, 1. 8. 1917
Georgy, Ernst: Erster Kriegsabend. Ein Vortrag mit Gedichten, Liedern und 62 Lichtbildern. In: Der Weltkrieg 1914 im Lichtbild, H. 1, Berlin 1914

Gerlach, Hellmuth von: Die große Zeit der Lüge. Berlin 1926
Geyer, Karl A.: Erinnerungen eines Filmtechnikers. In: Kino-Technik, Nr. 2 (1956), S. 64–66
Giese, Hans Joachim: Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik. Dresden 1940 (= Leipziger Beiträge zur Erforschung der Publizistik, Bd. 5)
Goergen, Jeanpaul: »Neue Filme haben wir nicht erhalten«. Die deutsche Filmpropaganda 1917–1918 in Dänemark. In: Behn 1994, S. 30–40
Goergen, Jeanpaul: Der Kinematograph Unter den Linden 21. Das erste Berliner ›Kino‹ 1896/97. In: KINtop 6: Aktualitäten (1997), S. 143–165
Goergen, Jeanpaul: Das Jahr 1896: Chronik der Berliner Kinematographen (mit einem Ausblick auf das Jahr 1897). Siegen 1998 (= Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation MuK Nr. 120/121)
Goergen, Jeanpaul: Städtebilder und Lichtbildreihen. In: Filmblatt, 6. Jg., Nr. 16, 2001, S. 34 f.
Göktürk, Deniz: Market Globalization and Import Regulation in Germany. In: Dibbets/Hogenkamp (Hg.) 1995, S. 193–195
Goldmann, Paul: Die Programmfrage [Statement]. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 11, 18. 3. 1911
Göllner, Peter: Ernemann Cameras. Die Geschichte des Dresdener Photo-Kino-Werks. Hückelhoven 1995
Gomery, Douglas: Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States. London 1992
Gries, Rainer: Der Champagnerkrieg: Als die Taufe der Yacht Seiner Majestät des Kaisers zu weltweiter Aufregung führt. In: Berliner Zeitung (Magazin), 23. 2. 2002, zit. n. http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/0223/magazin/0008/index.html (6. 11. 2003)
Das Großherzogtum Baden in der politischen Berichterstattung der preußischen Gesandten 1871–1918. 2. Teil: 1900–1918, Bearb. von Hans-Jürgen Kremer. Stuttgart 1992 (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe A, Quellen, 43. Band)
Gründer, Horst: Geschichte der deutschen Kolonien. Paderborn/München/Wien/Zürich ^{3}1995
Grupp, Peter: Voraussetzungen und Praxis deutscher amtlicher Kulturpropaganda in den neutralen Staaten während des Ersten Weltkrieges. In: Michalka (Hg.) 1994
Gunning, Tom: The Cinema of Attractions, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Wide Angle, Vol. 8, No. 3/4 (Fall 1986), S. 63–70. ND in: Elsaesser (Hg.) 1990, S. 56–62
Gunning, Tom: Vor dem Dokumentarfilm: Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ›Ansicht‹. In: KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films (1995), S. 111–121
Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: Meteor. Texte zum Laufbild. Heft 4. Wien 1996, S. 24–34
Gunning, Tom: A Mischievous and Knowing Gaze: The Lumière Cinématographe and the Culture of Amateur Photography. In: Dujardin/Gardies/Gerstenkorn/Seguin (Hg.) 1999, S. 313–319
Günther, Ernst: Geschichte des Varietés. Berlin 1981
Häfker, Hermann: Zentralstelle für aktuelle Kinoaufnahmen. In: Der Kinematograph, Nr. 240, 2. 8. 1911
Häfker, Hermann: Kino und Erdkunde. Mönchen-Gladbach 1914
Häfker, Hermann: Der Kino und die Gebildeten: Wege zur Hebung des Kinowesens. Mönchen-Gladbach 1915
Hagener, Malte / Schmidt, Johann N. / Wedel, Michael (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne. Berlin 2004
Hager, J. O.: Kinematograph und Wissenschaft. In: Der Kinematograph, Nr. 268, 14. 2. 1912
Hampicke, Evelyn: »Mehr als zehn Zeilen« über Jules Greenbaum: Ein Beitrag gegen das Vergessen in der Filmgeschichtsschreibung, in: Schaudig (Hg.) 1996, S. 23–36
Hansen, Miriam: Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film. Cambridge, Mass. / London 1991
Hart, Julius: Der Krieg und das Kino. In: Der Tag (A-Ausgabe), Nr. 169, 21. 7. 1915
Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1999
Hein, L.: Film und Verkehr. In: Der Kinematograph, Nr. 389, 10. 6. 1914
Heinz, Wilhelm: Das Kino im Kriege. In: Kunstwart, 28. Jg., Nr. 23/1915
Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998
Hellwig, Albert: Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts. Mönchen-Gladbach 1913
Hendricks, Gordon: The Kinetoscope. America's First Commercially Successful Motion Picture Exhibitor. New York 1966
Hendrykowska, Małgorzata: Śladami Tamtych Cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914. Posen 1993
Hepner, Václav: Ludwig Stollwerck und die ›Automatie‹. In: Kemp/Gierlinger (Hg.) 1988, S. 25–33
Herbert, Stephen / McKernan, Luke (Hg.): Who's Who of Victorian Cinema. A Worldwide Survey. London 1996
Herbst, Helmut: Das wandernde Bild: Der Filmpionier Guido Seeber. Hg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin (West) 1979
Hertogs, Daan / Klerk, Nico de (Hg.): ›Disorderly Order‹. Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop. Amsterdam 1996
Hertogs, Daan / Klerk, Nico de (Hg.): Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film. Amsterdam 1997
Herzig, Michaela / Loiperdinger, Martin: ›Vom Guten das Beste‹. Kinematographenkonkurrenz in Trier. In: KINtop 9: Lokale Kinogeschichten (2000), S. 39–51
Hesse, Sebastian: Kamera-Auge und Spürnase. Der Detektiv im frühen deutschen Kino. Frankfurt a. M. / Basel 2003 (= KINtop Schriften 5)
hg.: Schulkinematographische Vorführungen! In: Der Kinematograph, Nr. 332, 7. 5. 1913
Hiley, Nicholas: A Proletarian Public Sphere. The British Cinema Auditorium in the First World War.

o. O., o. J. [unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags auf der IAMHIST-Konferenz Film and the First World War, Amsterdam, 5.–11. Juli 1993]
Hinrichs, Hans Werner: Erbslöh explodierte im Morgengrauen«. In: http://www.erbsloeh.org/luftschiff.htm (15. 11. 2002)
Höbermann, Susanne / Müller, Pamela (Hg.): Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen (Ausstellungskatalog). Hannover 1995
Hoffmann, Detlef / Thiele, Jens (Hg.): Lichtbilder, Lichtspiele. Anfänge der Fotografie und des Kinos in Ostfriesland. Marburg 1989
Hogenkamp, Bert: De Nederlandse documentaire film 1920–1940. Amsterdam 1988
Hoppe, Karsten / Loiperdinger, Martin / Wollscheid, Jörg: Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen. In: KINtop 9: Lokale Kinogeschichten (2000), S. 15–37
Horak, Jan-Christopher: Auto, Eisenbahn und Stadt – frühes Kino und Avantgarde. In: KINtop 12: Theorien zum frühen Kino (2003), S. 95–119
Hübner: Der Kinematograph in der Ausrüstung des Reisenden. In: Deutsche Kolonialzeitung, Nr. 12, 24. 3. 1904, S. 113 f.
Hüppauf, Bernd (Hg.): Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Hain/Hanstein 1984 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft Bd. 61)
Hurley, Frank: Die Schicksalsfahrt der Endurance: Mit Shackleton in die Antarktis. München 2000
Ilgner, Christian / Linke, Dietmar: Vom Malteserkreuz zum Panzerkino. In: Loiperdinger 1994, S. 93–134
Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar 1993
Jahrbuch der Filmindustrie, 1. Jg. (1922/1923), Berlin 1923
Jankow, Th. [Bericht über das bulgarische Kino]. In: Erste Internationale Film-Zeitung, 15. 3. 1911
Jansen, Wolfgang: Das Varieté: Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst. Berlin 1990
Joest, Hans-Josef: Stollwerck. Das Abenteuer einer Weltmarke. Hg.: Stollwerck AG. Köln o. J. [1988]
Joniak, N.: Der Kinematograph auf der Hochschule. In: Der Kinematograph, Nr. 347, 20. 8. 1913
Jost, François: Die Programmierung des Zuschauers. In: KINtop 11: Kinematographen-Programme (2002), S. 35–47
Jung, Uli (Hg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier 1993
Jung, Uli: Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit: Ein auswertungsorientierter Zugang. In: Filmblatt, 5. Jg., Nr. 14 (2000), S. 9–15
Jung, Uli: Local Films. A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 22, No. 3 (2002), S. 253–273
K. P.: Das Kosmos-Theater in Leipzig (Neue Aufgaben für die kinematographische Industrie). In: Der Kinematograph, Nr. 95, 21. 10. 1908
K. St.: Ausländische Films. In: Der Türmer, 17. Jg., H. 4 (1914), S. 296
Kalbus, Oskar: Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht. Berlin 1922
Karlsch, Rainer: Die wirtschaftliche Entwicklung der Messter-Firmen. In: Loiperdinger (Hg.) 1994, S. 149–165
Keitz, Ursula von (Hg.): Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie. Marburg 1998 (= Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd. 6)
Keitz, Ursula von / Hoffmann, Kay (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945. Marburg 2001 (= Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau Gesellschaft, Bd. 7)
Kemner, Gerhard (Hg.): Stereoskopie: Technik, Wissenschaft, Kunst und Hobby. Berlin 1989
Kemner, Gerhard / Eisert, Gelia: Lebende Bilder: Eine Technikgeschichte des Films. Berlin 2000. (= Berliner Beiträge zur Technikgeschichte und Industriekultur, Bd. 18)
Kemp, Cornelia / Gierlinger, Ulrike (Hg.): Wenn der Groschen fällt …: Münzautomaten – gestern und heute. München 1988
Kemp, Wolfgang: Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert: Das Beispiel Panorama. In: Wagner (Hg.) 1992, S. 75–92
Kessler, Frank (Hg.): Special Issue: Visible Evidence – But of What? reassessing early non-fiction cinema. Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 22, No. 3 (2002)
Kessler 2004 a = Kessler, Frank: Wie der Käse in Holland gemacht wird. Anmerkungen zum frühen nonfiction-Film. In: Hagener/Schmidt/Wedel (Hg.) 2004, S. 159–166
Kessler 2004 b = Kessler, Frank: Kafka, Brescia, die Aeroplane und die Kinematographie. In: KINtop 13: Wort und Bild (2004)
Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin (Hg.): Special Issue: Early Non-Fiction Cinema. Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 15, No. 4 (1995)
Kester, Bernadette: Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919–1933). Amsterdam 2003
Kieninger, Ernst: Das »klassische Wanderkino« 1896–1914: Filmkommunikation auf dem Weg zur Institution am Beispiel Niederösterreich und Umland. Universität Wien, Diplomarbeit am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, 1992
Kieninger, Ernst: ›Herrenabende‹ – Erotik im Wanderkino. In: Achenbach/Caneppele/Kieninger (Hg.) 1999, S. 43–73
Kift, Dagmar (Hg.): Kirmes, Kneipe, Kino: Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850–1914). Paderborn 1992 (= Forschungen zur Regionalgeschichte, Bd. 6)
Kilchenstein, Gabriele: Frühe Filmzensur in Deutschland: Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906–1914). München 1997 (= diskurs film Bibliothek, Bd. 12)
Kinter, Jürgen: ›Durch Nacht zum Licht‹ – Vom Guckkasten zum Filmpalast: Die Anfänge des Ki-

nos und das Verhältnis der Arbeiterbewegung zum Film. In: Kift (Hg.) 1992, S. 119–146
Kinter, Jürgen: Arbeiterbewegung und Film (1895–1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiter- und Alltagskultur und der gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Kultur- und Medienarbeit. Hamburg 1986
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 1: Früher Film in Deutschland. Basel / Frankfurt a. M. 1993
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann. Basel / Frankfurt a. M. 1994
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 4: Anfänge des dokumentarischen Films. Basel / Frankfurt a. M. 1995
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 5: Aufführungsgeschichten. Basel / Frankfurt a. M. 1996
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 6: Aktualitäten. Frankfurt a. M. / Basel 1997
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 7: Stummes Spiel, sprechende Gesten. Frankfurt a. M. / Basel 1998
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 8: Film und Projektionskunst. Frankfurt a. M. / Basel 1999
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 9: Lokale Kinogeschichten. Frankfurt a. M. / Basel 2000
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 10: Europäer in den USA. Frankfurt a. M. / Basel 2001
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 11: Kinematographen-Programme. Frankfurt a. M. / Basel 2002
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 12: Theorien zum frühen Kino. Frankfurt a. M. / Basel 2003
KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 13: Wort und Bild. Frankfurt a. M. / Basel 2004
Klaus, Ulrich J.: Deutsche Tonfilme, 2. Jg.: 1931. Berlin 1989
Klebinder, Paul (Hg.): Der Deutsche Kaiser im Film. Berlin 1912
Klebinder, Paul: Kronprinzens im Film. Berlin 1913
Klipfel, Werner: Vom Feldberg zur weißen Hölle vom Piz Palü: Die Freiburger Bergfilmpioniere Dr. Arnold Fanck und Sepp Allgeier. Freiburg 1999
Knop, Matthias: Vom Panorama zum Rheinfilm – Anfänge des Films in Wiesbaden. In: Museum Wiesbaden (Hg.) 1995
Koebner, Thomas (Hg.): Idole des deutschen Films: Eine Galerie von Schlüsselfiguren. München 1997
Koerber, Martin: Die Filmfabrik. Eine Firmengeschichte der Geyer-Werke. In: Neuköllner Kulturverein (Hg.) 1990, S. 112–153
Koerber, Martin: Oskar Messter – Stationen einer Karriere. In: Loiperdinger (Hg.) 1994, S. 27–91
Költsch, Edgar: Die Vorteile durch den Krieg für das Kinotheater. In: Der Kinematograph, Nr. 407, 14. 10. 1914
Körner, P.: Film und Kinematographie in Holland. In: Der Kinematograph, Nr. 500, 26. 7. 1916
Koshofer, Gert: COLOR. Die Farben des Films. Berlin 1988
Kosok, Lisa / Jamin, Mathilde (Hg.): Viel Vergnügen: Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende. Essen 1992
Kossmann, E. H.: The Low Countries, 1780–1940. Oxford 1988
Kreimeier, Klaus: Die doppelte Verdopplung der Kaiser-Ikone. Berthold Viertel in einem Kino zu Wien, anno 1910. In: Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002, S. 293–302
Kremer, Hans-Jürgen (Bearb.): Das Großherzogtum Baden in der politischen Berichterstattung der preußischen Gesandten 1871–1918. 2. Teil: 1900–1918. Stuttgart 1992 (= Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe A, Quellen, 43. Band)
Kronauer, Iris: Vergnügen, Politik und Propaganda. Kinematographie im Berlin der Jahrhundertwende (1896–1905). Diss., Humboldt-Universität zu Berlin 2000
Kruse, Wolfgang: Die Kriegsbegeisterung im Deutschen Reich zu Beginn des Ersten Weltkrieges. Entstehungszusammenhänge, Grenzen und ideologische Strukturen. In: Linden/Mergner (Hg.) 1991, S. 78 ff.
Kuchenbuch, Thomas: Die Welt um 1900: Unterhaltungs- und Technikkultur. Stuttgart/Weimar 1992
Kuske, Bruno: 100 Jahre Stollwerck-Geschichte 1839–1939. Köln 1939
Lähn, Peter: Die PAGU. Ein Filmunternehmen aus Frankfurt. In: Worschech/Schurig/Worschech 1995
Lamontagne, A.: Naturaufnahmen für Phono- und Kinematographen. In: Der Kinematograph, Nr. 15, 4. 4. 1907.
Lamprecht, Gerhard: Deutsche Stummfilme. 1. Band, Berlin 1967
Lange-Fuchs, Hauke: Birt Acres. Der erste schleswig-holsteinische Filmpionier. Kiel 1987
Lange-Fuchs, Hauke: Der Kaiser, der Kanal und die Kinematographie. Schleswig 1995
Lange-Fuchs, Hauke: Die Reisen des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky. In: KINtop 11: Kinematographen-Programme (2002), S. 123–143
Lassally, Arthur: Die neuen Lichtbildinstitute für Propaganda und Unterricht. In: Zeitschrift für gewerblichen Unterricht, 33. Jg., Nr. 1 (1918)
Le Giornate del Cinema Muto: XIV. Edizione, Pordenone, Cinema Verdi, 13.–21. ottobre 1995 [Katalog]. Pordenone 1995
Le Giornate del Cinema Muto: XXIII. Edizione, Sacile, 13.–20. ottobre 2001 [Katalog]. Sacile 2001.
Lederbogen, R. (Hg.): Perlen aus dem Harz. Halberstadt 1908
Lefranc, Hermann: Das deutsche Filmgewerbe. Diss., Universität Heidelberg, o. J. [1922]
Lehmann, H.: Wissenschaftliche Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 254, 8. 11. 1911
Lehner, Ulrich: Die ›Bavaria-Film-Straubing‹: Eine der ersten Filmfabriken in Deutschland. In: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung. 95. Jg. (1993), S. 435–475
Lehner, Ulrich: Philbavarismus und Film: Bayerns erste Filmfabrik. Die ›Bavaria-Film-Straubing‹ und

ihr Gründer Ludwig Neumayer. In: Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde. XLIII (2001), S. 187–199

Leiter, K. H.: Film Anno Tobak. Budweis/Leipzig o. J. [ca. 1930]

Lemke, Hermann: Volkstümliche Reisebeschreibungen. Teil I. In: Der Kinematograph, Nr. 33, 14. 8. 1907

Lemke: Die Kinematographische Reformpartei, ihre Aufgaben und Ziele. In: Der Kinematograph, Nr. 42, 16. 10. 1907

Lenk, Sabine: Die Autochrome- und Filmsammlung des Albert Kahn. In: KINtop 1: Früher Film in Deutschland (1993), S. 115–118

Lenk, Sabine: Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung. In: Puschner/Schmitz/Ulbricht (Hg.) 1996, S. 797–805

Lenk, Sabine: Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich. In: KINtop 6: Aktualitäten (1997), S. 51–66

Linden, Marcel van der / Mergner, Gottfried (Hg.): Kriegsbegeisterung und mentale Kriegsvorbereitung. Interdisziplinäre Studien. Berlin 1991 (= Beiträge zur Politischen Wissenschaft, Bd. 61)

Linke, Dietmar / Loiperdinger, Martin: Thaumatograph, Dissolver, Wellenbad-Schaukel im Angebot … Nachbemerkung zu Oskar Messters Special-Catalog aus dem Jahr 1898. In: Loiperdinger (Hg.) 1995, S. IV–XVII

Linssen, Céline / Schoots, Hans / Gunning, Tom: Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga, 1927–1933. Amsterdam 1999

ll: Der Kinematograph im Hörsaal. In: Der Kinematograph, Nr. 341, 9. 7. 1913

Loewy, Ronny: Wo ist der Kaiser? In: Worschech/Schurig/Worschech (Red.) 1995, S. 25 f.

Loiperdinger, Martin: 1896 – The Arrival in Germany of the Cinématographe Lumière / L'Arrivo in Germania del Cinématographe Lumière nel 1896. In: Cherchi Usai / Codelli (Hg.) 1990, S. 30–49

Loiperdinger, Martin: Kino der Kaiserzeit. In: Kosok/Jamin (Hg.) 1992, S. 106–119

Loiperdinger 1993 a = Loiperdinger, Martin: Das frühe Kino der Kaiserzeit: Wilhelm II. und die ›Flegeljahre‹ des Films. In: Jung (Hg.) 1993, S. 21–50

Loiperdinger 1993 b = Loiperdinger, Martin: Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung. In: Jacobsen / Kaes / Prinzler (Hg.) 1993, S. 479–498

Loiperdinger, Martin (Hg.): Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit. Basel / Frankfurt a. M. 1994 (= KINtop Schriften, Bd. 2)

Loiperdinger, Martin (Hg.): Special-Catalog No. 32 über Projections- und Aufnahme-Apparate für lebende Photographie, Films, Graphophons, Nebelbilder-Apparate, Scheinwerfer etc. der Fabrik für optisch-mechanische Präcisions-Instrumente von Ed. Messter, Berlin 1898. Basel / Frankfurt a. M. 1995 (= KINtop Schriften, Bd. 3)

Loiperdinger, Martin: Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: KINtop 5: Aufführungsgeschichten (1996), S. 37–70

Loiperdinger 1997 a = Loiperdinger, Martin: Kaiser Wilhelm II: Der erste deutsche Filmstar. In: Koebner (Hg.) 1997, S. 41–53

Loiperdinger 1997 b = Loiperdinger, Martin: Filmzensur. In: Rother (Hg.) 1997, S. 130 f.

Loiperdinger 1997 c = Loiperdinger, Martin: World War I Propaganda and the Birth of the Documentary. In: Hertogs/Klerk (Hg.) 1997, S. 25–31

Loiperdinger, Martin: Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos. In: Keitz (Hg.) 1998, S. 66–83

Loiperdinger, Martin: Film & Schokolade: Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern. Frankfurt a. M. / Basel 1999 (= KINtop Schriften, Bd. 4)

Loiperdinger, Martin: BuFA and the Production and Reception of Films on the German Handelskrieg. In: Smither (Hg.) 2000, S. 133–147

Loiperdinger, Martin: Die Erfindung des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg. In: Keitz/Hoffmann (Hg.) 2001, S. 71–79

Loiperdinger, Martin: The Beginnings of German Film Propaganda: The Navy League as Traveling Exhibitor, 1901–1907. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 22, No. 3 (2002), S. 305–313

Loiperdinger, Martin: Riefenstahls Parteitagsfilme zwischen Bergfilm und Kriegswochenschau. In: Filmblatt, 8. Jg., Nr. 21 (2003), S. 12–28

Loiperdinger, Martin: Tonbilder: Zur nationalen Ausrichtung der deutschen Kinematographie nach der Jahrhundertwende. In: Felix (Hg.) [im Erscheinen]

Loiperdinger, Martin / Pulch, Harald: The Early Years of Oskar Messter: Establishing Film Business in Germany. In: Dupré La Tour / Gaudreault / Pearson (Hg.) 1998, S. 271–279

Low, Rachel / Manvell, Roger: The History of the British Film, 1896–1906. London 1973

Lowry, Edward: Edwin J. Hadley: Traveling Film Exhibitor. In: Fell (Hg.) 1983, S. 131–143

Lucis, Flavia de (Hg.): C'era il cinema. L'Italia al cinema tra Otto e Novecento (Reggio Emilia 1896–1915). o. O., o. J. [1983]

Lyon, Marcell: Neue Erfolge. In: Der Kinematograph, Nr. 611, 18. 9. 1918

M.: Der Kino im hohen Norden. In: Der Kinematograph, Nr. 351, 17. 9. 1913

Maase, Kaspar: Krisenbewusstsein und Reformorientierung: Zum Deutungshorizont der Gegner der modernen Populärkünste 1880–1918. In: Maase/Kaschuba 2001, S. 290–342

Maase, Kaspar / Kaschuba, Wolfgang (Hg.): Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900. Köln/Weimar/Wien 2001

Mannoni, Laurent: Georges Demenÿ: Pionnier du cinéma. Douai 1997

Mannoni, Laurent: Etienne-Jules Marey: La mémoire de l'oeil. Mailand 1999

[Marzen, Peter]: Schicksalstage eines rheinischen Kinos. Erinnerungen von Peter Marzen, Trier – Aus unserer Artikelreihe: ›Als das Kino nach Deutschland kam‹. In: Film-Kurier, Nr. 189, 14. 8. 1926, S. 3. Beiblatt.

Marzen, Peter: Aus dem Leben eines rheinischen Filmpioniers. Eine Erinnerungsgabe zum fünfzigsten Geburtstag. o. O., o. J. [1933]

McKernan, Luke: Topical Budget. The Great British News Film. London 1992

McKernan, Luke / Tempel, Mark van den (Hg.): Le

Meraviglie della Biograph / The Wonders of the Biograph. Griffithiana, Nr. 66/70 (1999/2000)
McKernan, Luke (Hg.): A Yank in Britain. The Lost Memoirs of Charles Urban. Hastings 1999
McNamara, Brooks: Step Right Up. Jackson, MI 1995
Meginher, Rolf: Über Naturaufnahmen. In: Bild und Film, Nr. 7/8 (1914), S. 191
Melcher, G.: Wissenschaftliche Abende. In: Der Kinematograph, Nr. 285, 12. 6. 1912
Melcher, G.: Die Reform des Anschauungsunterrichts. In: Der Kinematograph, Nr. 380, 8. 4. 1914
Mellini, Arthur: Eine Frühlingsfahrt durchs deutsche Kino-Land. In: LichtBildBühne, 3. Jg., Nr. 93, 7. 5. 1910
Mellini, Arthur: Das Monopol der Kriegs-Aufnahmen. In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 74, 31. 10. 1914
Mellini, Arthur: Das Monopol der Kriegs-Aufnahmen (II). In: LichtBildBühne, 7. Jg., Nr. 78, 14. 11. 1914
Mesguich, Félix: Tour de manivelle. Paris 1935
Messter, Oskar: Der Film als politisches Werbemittel [1916]. In: KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 93–102
Messter, Oskar: Mein Weg mit dem Film. Berlin 1936
Meusy, Jean-Jacques: How Cinema Became a Cultural Industry: The Big Boom in France between 1905 and 1908. In: Film History, Vol. 14, No. 3/4 (2002), S. 418–429
Meyer, Peter: Medienpädagogik: Entwicklungen und Perspektiven. Königstein, Ts. 1978
Michalka, Wolfgang (Hg.): Der Erste Weltkrieg: Wirkung, Wahrnehmung, Analyse. München/Zürich 1994
Milius, E.: Die Kinos in der »des heiligen Römischen Reichs freien Stadt« – Aachen. In: Der Kinematograph, Nr. 508, 20. 9. 1916
Moeyes, Paul: Buiten schot. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog, 1914–1918. Amsterdam/Antwerpen 2001
Mommsen, Wolfgang J.: Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde 1870–1918. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich. Frankfurt a. M. / Berlin 1994
Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Oskar Messters Beitrag zum Ersten Weltkrieg. In: KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 103–115
Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Newsreel Images of the Military and War, 1914–1918, in: Elsaesser/Wedel (Hg.) 1996, S. 175–184
Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Exemplifikationen des Militärischen zwischen 1914 und 1918: Die Darstellung des Ersten Weltkriegs im Nonfiction-Film. In: Müller/Segeberg (Hg.) 1998, S. 273–300
Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung: Der deutsche Film im 1. Weltkrieg. Berlin 2004
Müller, Corinna: Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen. Stuttgart/Weimar 1994
Müller, Corinna: Anfänge der Filmgeschichte: Produktion, Foren und Rezeption. In: Segeberg (Hg.) 1996. S. 293–325
Müller, Corinna: Variationen des Kinoprogramms: Filmform und Filmgeschichte. In: Müller/Segeberg 1998, S. 43–75
Müller, Corinna: Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 2003
Müller, Corinna / Segeberg, Harro (Hg.): Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06–1918). München 1998
Müller, Helmut / Fieber, Hans Joachim: Die Deutsche Kolonialgesellschaft. In: Fricke (Hg.) 1974, S. 390–407
Müller, Martina: Cinématographe Lumière 1895/96 (Presseheft, Westdeutscher Rundfunk). Köln 1995
Museum Wiesbaden (Hg.): Rote Rosen und weißer Flieder. Die Blütezeit der Filmstadt Wiesbaden. Wiesbaden 1995
Musser, Charles: The Travel Genre in 1903–04: Moving Toward Fictional Narrative. In: Iris, Vol. 2, No. 1 (1984), S. 47–59
Musser, Charles: The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907. Berkeley / Los Angeles / London 1990
Musser, Charles: Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company. Berkeley / Los Angeles / London 1991
Musser, Charles / Nelson, Carol: High-Class Moving Pictures – Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880–1920. Princeton 1991
Musser, Charles: Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. In: Yale Journal of Criticism, Vol. 7, No. 2 (1994), S. 203–231
Musser 1997a = Musser, Charles: Edison Motion Pictures, 1890–1900. An Annotated Filmography. Pordenone 1997
Musser 1997 b = Musser, Charles: Respektabilität und Aktualität. Gedanken zum kulturellen Stellenwert von Edisons Filmen in der Kinetoskop-Ära. In: KINtop 6: Aktualitäten (1997), S. 67–79
Neuhauss, Richard: Der Kinematograph in Ostafrika. In: Photographische Rundschau und photographisches Centralblatt, Bd. 20, 1906
Neuköllner Kulturverein (Hg.): Nahaufnahme Neukölln: Kinos, Kameras, Kopiermaschinen. Berlin 1990
Nicolai, Walter: Nachrichtendienst, Presse und Volksstimmung im Weltkrieg. Berlin 1920
Niver, Kemp R.: Early Motion Pictures. The Paper Print Collection in the Library of Congress. Washington, DC 1985
Noack, Victor: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913
Noske, Gustav: Kolonialpolitik und Sozialdemokratie. Stuttgart 1914
Nünthel, Ralph: Johannes Nitzsche – Kinematographen und Films: Die Geschichte des Leipziger Kinopioniers, seiner Unternehmen und seiner Technik. Beucha 1999
O'Quinn 1996 a = O'Quinn, Kimberly: Reasoning and Imagining Steel. Multiple Discourse in The Poldihütte Steelworks During the Great War. MA Thesis, Universität Amsterdam 1996
O'Quinn 1996 b = O'Quinn, Kimberly: The Reason and Magic of Steel: Industrial and Urban Discourses in Die Poldihütte. In: Elsaesser/Wedel (Hg.) 1996, S. 192–220
Oettermann, Stephan: Ohne Geld durch die Welt. Die Bildpostkarte als ›Kreditkarte‹ des Weltenbumm-

lers. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. 15. Jg., Heft 57 (1995), S. 47–70
Oppelt, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Stuttgart 2002 (= Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Bd. 10)
Pacher, Gustav von: Die Dreierverbandspresse. Ihr Anteil an der Kriegsentfachung und ein Weg zu ihrer Bekämpfung. Leipzig 1915
Paech, Anne: Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz. Osnabrück/Marburg 1985
Peeters, Frans: De Zomer van 1914. In: Vrij Nederland, 11. 8. 1984, S. 2–19
Perlmann, Emil: Die Kriegsbilder der Kinematographentheater in Amerika. In: Der Kinematograph, Nr. 416, 16. 12. 1914
Peschel, W. Georg: Ein ›Stiefkind‹ der Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 229, 17. 5. 1911
Peterson, Jennifer Lynn: World Pictures. Travelogue Films and the Lure of [the] Exotic, 1890–1920. Diss., Universität Chicago, 1999
Poch, Bernd: Viel Geld mit wenig Mühe. Wanderkino in Ostfriesland. In: Hoffmann/Thiele 1989, S. 314–341
Pohl, Klaus-D.: Der Kaiser im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Wilhelm II. in Fotografie und Film. In: Wilderotter/Pohl (Hg.) 1991, S. 9–18
Prinzler, Hans Helmut: Chronik des deutschen Films, 1895–1994, Stuttgart/Weimar 1995
Pulch, Harald: Messters Experiment der Dirigentenfilme. In: KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 53–64
Puschner, Uwe / Schmitz, Walter / Ulbricht, Justus H. (Hg.): Handbuch zur ›Völkischen Bewegung‹ 1871–1918. München u. a. 1996
Püttmann, Edward Oskar: In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 26, 29. 6. 1912
Putzo, Heinrich: Aus den Kindertagen des Tonfilms. In: LichtBildBühne, Nr. 277/278, 20. 9. 1929
r. h.: Ein Wiener Schulkino. In: Der Kinematograph, Nr. 284, 5. 6. 1912
R. L.: Fotograf, Gastwirt und Filmpionier. In: Niederbayerische Nachrichten, 30. 1. 1948
Rathenau, Walter: Politische Briefe. Dresden 1929
Reeves, Nicholas: Through the Eye of the Camera. Contemporary Cinema Audiences and their ›Experience‹ of War in the Film Battle of the Somme, in: Cecil/Liddle (Hg.) 1996, o. P.
Reinhardt, Dirk: Von der Reklame zum Marketing. Geschichte der Wirtschaftswerbung in Deutschland. Berlin 1993
Rennert, Malwine: Nationale Filmkunst. In: Bild und Film, 4. Jg. (1914/15), Nr. 3, S. 53
Rennert, Malwine: Kinematographie und Krieg. In: Der Kinematograph, Nr. 447, 21. 7. 1915
Rennert, Malwine: Film und neue deutsche Form. In: Der Kinematograph, Nr. 452, 25. 8. 1915
Rittaud-Hutinet. Jacques (Hg.): Auguste et Louis Lumière: Les 1000 premiers films. Paris 1990
Roodt, Evelyn de: Oorlogsgasten. Vluchtelingen en krijgsgevangenen in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog. Zaltbommel 2000
Rosenhayn, Paul: Was will das Kinopublikum. In: Der Film, 3. Jg., Nr. 16, 20. 4. 1918
Rosenthal, Alfred: Bremer oder Stettiner Richtung. In: Der Kinematograph, Nr. 544, 30. 5. 1917
Rossell 1995 a = Rossell, Deac: ›Lebende Bilder‹. Die Chronophotographen Ottomar Anschütz und Ernst Kohlrausch. In: Höbermann/Müller (Hg.) 1995, S. 12–34
Rossell 1995 b = Rossell, Deac: »… the New Thing with the Long Name and the Old Thing with the Name that Isn't Much Shorter …« A Chronology of Cinema 1889–1896. Film History, Vol. 7, No. 2 (1995)
Rossell, Deac: Ottomar Anschütz and His Electrical Wonder. London 1997
Rossell, Deac: Jenseits von Messter – die ersten Kinematographen-Anbieter in Berlin. In: KINtop 6: Aktualitäten (1997), S. 167–184
Rossell, Deac: Die soziale Konstruktion früher technischer Systeme der Filmprojektion. In: KINtop 8: Film- und Projektionskunst (1999), S. 53–81
Rossell, Deac: Faszination der Bewegung: Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino. Frankfurt a. M. / Basel 2001 (= KINtop Schriften, Bd. 6)
Rother, Rainer: Bei unseren Helden an der Somme. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda. In: KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films (1995), S. 123–142
Rother, Rainer: ›Learning from the Enemy‹. German Film Propaganda in World War I, in: Elsaesser/Wedel (Hg.) 1996, S. 185–191
Rother, Rainer: Vom Feinde lernen. Deutsche Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Elsaesser/Wedel (Hg.) 2002, S. 120–133
Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek 1997
Rother, Rainer: Germany´s Douaumont (1931): Verdun and the Depiction of World War I. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 19, Nr. 2 (1999), S. 217–238
Ruchatz, Jens: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion. München 2003
Rürup, Reinhard: Der »Geist von 1914« in Deutschland. Kriegsbegeisterung und Ideologisierung des Krieges im Ersten Weltkrieg. In: Hüppauf 1984
Russell, Patrick: Mitchell & Kenyon and the Traveling Shows. In: Le Giornate del Cinema Muto 2001, S. 109–111
Schaepdrijver, Sophie de: De Groote Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog. Amsterdam/Antwerpen 1997
Schaper, Petra: Kinos in Lübeck. Die Geschichte der Lübecker Lichtspieltheater und ihrer unmittelbaren Vorläufer 1896 bis heute. Lübeck 1987
Schaudig, Michael (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie – Strukturen, Diskurse, Kontexte. München 1996 (= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie 8)
Schiemann, Theodor: Wie die Presse unserer Feinde den Krieg vorbereitet und erzwungen hat. Berlin 1919
Schlieffen, Alfred von: Der Krieg in der Gegenwart (1909). In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1. Berlin 1913

Schlüpmann, Heide: Die Erziehung des Publikums – auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos. In: KINtop 5: Aufführungsgeschichten (1996), S. 133–146

Schlüter, Hans E.: S. M. S. Möwe: Ihre Heldenfahrt und glückliche Heimfahrt. Nach Berichten von Augenzeugen und anderen Meldungen. Leipzig o. J.

Schöning, Jörg (Red.): Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939. München 1997

Schomburgk, Hans: Zelte in Afrika. Eine autobiographische Erzählung. Berlin 1931

Schorr, Thomas: Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft: Eine Analyse des Fachblatts Der Kinematograph (1907–1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten. Diss., Universität der Bundeswehr, München, 1990

Schroeder, Marieke: Filmpropaganda des Deutschen Flottenvereins 1901–1907. Magister-Arbeit, Institut für Kommunikationswissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität, München, 1994

Schröder, Erich: Oskar Erbslöh – Ein rheinischer Luftfahrt-Pionier. o. O. 1997

Schultze, Ernst: Der Kinematograph als Bildungsmittel: Eine kulturpolitische Untersuchung. Halle 1911

Schulze, Volker: Frühe kommunale Kinos und die Kinoreformbewegung in Deutschland bis zum Ende des Esten Weltkriegs. In: Publizistik, 22. Jg. (1977), S. 61–71

Schwarz, Uta: Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren. Frankfurt a. M. / New York 2002 (= Reihe »Geschichte und Geschlechter«, Band 37)

Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig 1992

Schwobthaler, Robert: Mit der Kino-Kamera in der Schlachtfront! In: Der Kinematograph, Nr. 353, 1. 10. 1913

Science Museum (Hg.): The First Colour Pictures. London 1983 [zuerst 1969]

Segeberg, Harro (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München 1996 (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1)

Sellmann, Adolf: Der Kinematograph als Volkserzieher? Langensalza 1912

Semsrott, Albert: Das Kaperschiff Möwe. Der Bremer Steuermann Albert Semsrott erzählt von den weiteren Taten des Hilfskreuzers. Stuttgart 1928

Senf, Erhard: Entwicklungsphasen der Stereofotografie. In: Kemner (Hg.) 1989, S. 18–32

Shackleton, Ernest: Mit der Endurance ins ewige Eis. Die Antarktis-Expedition 1914–1917. Berlin 2000

Simeon, Ennio: Messter und die Musik des frühen Kinos. In: KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 135–147

Simmel, Georg: Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik. Herausgegeben von Werner Jung. Hamburg 1990

Smither 1993 a = Smither, Roger (Hg.): Imperial War Museum Film Catalogue, Vol. 1: The First World War Archive. Westport, CT 1993

Smither 1993 b = Smither, Roger: ›A Wonderful Idea of the Fighting‹: the Question of Fakes in The Battle of the Somme. In: Historical Journal of Film, Radio and Television Vol. 13, No. 2 (1993), S. 149–168

Smither 1993 c = Smither, Roger: The Battles of the Somme and Ancre. London 1993

Smither, Roger (Hg.): First World War U-Boat: A Guide Published to Accompany the Video Release of the Films Der magische Gürtel (The Enchanted Circle) (1917) and The Exploits of a German Submarine (U.35) Operating in the Mediterranean (1919). London 2000

Snickars, Pelle: Svensk Film och Visuell Masskultur 1900. Stockholm 2001

Stach, Babett (Bearb.): Nachlaß Oskar Messter: Bestand N 1275. Koblenz 1994 (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 48)

»Stadtbuch« Neunkirchen (Saar). Stadt des Eisens und der Kohle. Ein Buch vom Werden und Wesen einer Industriestadt. Neunkirchen (Saar) 1955

Stein, O. Th.: Ein neues Filmgenre: Die Richard Wagner-Biographie im Kino. In: Das Lichtbild-Theater, 5. Jg., Nr. 23, 5. 6. 1913

Stein, O. Th.: Kinematographische Kriegsberichterstattung. In: Film und Lichtbild, 3. Jg., H. 3 (1914), S. 42 ff.

Stein, O. Th: Der Krieg und die deutsche Kinematographie. In: Archiv für Pädagogik, Teil I. Die pädagogische Praxis, 3. Jg., Nr. 7 (1915)

Sternheim, Julius: Propaganda- und Aufklärungsfilme. In: Der Kinematograph, Nr. 592, 8. 5. 1918

Stöber, Gundula: Pressepolitik als Notwendigkeit: Zum Verhältnis von Staat und Öffentlichkeit im Wilhelminischen Deutschland, 1890–1914. Stuttgart 2000 (= Historische Mitteilungen, Beiheft 38)

Storfer, A. J.: Die Zukunft der kinematographischen Zeitung. In: Der Kinematograph, Nr. 261, 27. 12. 1911

Surowiec, Catherine (Redaktion): Le Giornate del Cinema Muto 2000 Catalogo / 19th Pordenone Silent Film Festival Catalogue, o. O., o. J. [2000]

Terveen, Fritz: Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland. Emsdetten 1958

Thompson, Kristin: Exporting Entertainment: America in the World Film Market, London 1985

Tode, Thomas [als TTO]: Carl Junghans – Regisseur, Autor. In: Bock (Hg.) 1984 ff.

Töteberg 1992 a = Töteberg, Michael: Wie werde ich stark. Die Kulturfilm-Abteilung. In: Bock/Töteberg (Hg.) 1992, S. 64–67

Töteberg 1992 b = Töteberg, Michael: Vermintes Gelände. Geschäft und Politik: Der Weltkrieg. In: Bock/Töteberg (Hg.) 1992, S. 204 f.

Toulmin, Vanessa / Popple, Simon / Russell, Patrick (Hg.): The Lost World of Michell & Kenyon. Edwardian Britain on Film. London 2004

Traub, Hans: Aktenauszüge über Filmpropaganda während des Weltkrieges unter besonderer Berücksichtigung der Feindpropaganda und der Organisationen von BuFA, Deulig und Ufa. Aus dem Reichsarchiv und dem Heeresarchiv in Potsdam. Teil 1 und 2, Berlin 1938

Treitel, Richard: Der württembergische Gesetzentwurf über öffentliche Lichtspielvorstellungen-Zensur. In: Der Kinematograph, Nr. 328, 9. 4. 1913

Treitel, Richard: Aufhebung eines Filmverbotes unter dem Belagerungsgesetz. In: Der Kinematograph, Nr. 545, 6. 6. 1917
Trimborn, Jürgen (Bearb.): Sammlung Max Skladanowsky – Aus dem Nachlaß eines Filmpioniers: Ein Bestandsverzeichnis der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. Köln 1997
Umbreit, Paul: Die deutschen Gewerkschaften im Kriege. Stuttgart / Berlin / Leipzig / New Haven 1928
Urgiss 1917 a = Urgiss, Julius: Der Film als Werbemittel: Zur Gründung der ›Deutschen Lichtbild-Gesellschaft‹. In: Der Kinematograph, Nr. 532, 7. 3. 1917
Urgiss 1917 b = Urgiss, Julius: Die »Deutsche Lichtbild-Gesellschaft« und die Beiprogramme. In: Der Kinematograph, Nr. 540, 2. 5. 1917
Urgiss 1917 c = Urgiss, Julius: Oesel genommen. In: Der Kinematograph, Nr. 563, 31. 10. 1917
Uricchio, William: The Kulturfilm: A Brief History of an Early Discursive Practice. In: Cherchi Usai / Codelli 1990, S. 356–379
Uricchio, William: Ways of Seeing: The New Vision of Early Nonfiction Film. In: Hertogs/Klerk (Hg.) 1997, S. 119–131
Veray, Laurent: Les Films d'actualité français de la Grande Guerre. Paris 1995
Verhandlungen des Reichstags. Bd. 311 (1917)
Vogel, Walter: Die Organisation der amtlichen Presse- und Propagandapolitik des Deutschen Reiches. Von den Anfängen unter Bismarck bis zum Beginn des Jahres 1933. Berlin 1940
Vogl-Bienek, Ludwig: Die historische Projektionskunst. Eine offene Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis. In: KINtop 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann (1994), S. 11–32
Vogl-Bienek, Ludwig: Skladanowsky und die Nebelbilder. In: KINtop 8: Film- und Projektionskunst (1999), S. 83–100
Voigt, Hans-Gunter: Zur Geschichte der Wochenschauen in Deutschland von den Anfängen bis 1918. In: Mitteilungen aus dem Bundesarchiv 8 (2000), Nr. 1, S. 56–59
Voigt, Jürgen: Die Kino-Wochenschau. Medium eines bewegten Jahrhunderts. Gelsenkirchen/Schwelm 2004 (= Schwelmer Beiträge zur Medienkultur, Bd. 1)
Völschow, Undine (Bearb.): Nachlaß Max Skladanowsky: N 1435. Koblenz 1995 (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 49)
W. B.: Reiseeindrücke. In: Der Kinematograph, Nr. 144, 29. 9. 1909
Wagner, Monika (Hg.): Moderne Kunst 1. Reinbek 1992
Walter, Karin: Die Ansichtskarte als visuelles Massenmedium. In: Maase/Kaschuba (Hg.) 2001, S. 46–61
Warstat, Dieter Helmuth: Frühes Kino in der Kleinstadt. Berlin 1982 (= Hochschul-Skripten: Medien, Bd. 25)
Warstat, Willi / Bergmann, Franz: Kino und Gemeinde. Mönchen-Gladbach 1913
Waz, Gerlinde: Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk. In: Schöning (Red.) 1997, S. 95–109
Wedel, Michael: Schiffbruch mit Zuschauer. Das Ereigniskino des Mime Misu. In: Elsaesser/Wedel 2002, S. 197–252
Wegener, Paul: Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes. In: Deutscher Wille des Kunstwarts, 30. Jg., Nr. 7 (zweites Viertel 1917), S. 13 ff.
Weidauer, Astrid: Berliner Panoramen der Kaiserzeit. Berlin 1996
Weise, Bernd: Pressefotografie III. Das Geschäft mit dem aktuellen Foto: Fotografen, Bildagenturen, Interessenverbände, Arbeitstechnik. Die Entwicklung in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg. In: Fotogeschichte, 10. Jg., Heft 37 (1990), S. 13–36
Wilberg, Max.: Der Kinematograph im Dienste der Schule. In: Der Kinematograph, Nr. 267, 7. 2. 1912
Wilberg, Max: Schulfeiern im Kinematographen. In: Bild und Film, 2. Jg., Nr. 2 (1912/13), S. 34 ff.
Wilderotter, Hans / Pohl, Klaus-D. (Hg.): Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil. Gütersloh/München 1991
Wippermann, Klaus W.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: Eiko-Woche – Kriegsausgabe Nr. 36/1915. Göttingen 1970 (= Filmdokumente zur Zeitgeschichte G39/1959)
Wippermann, Klaus W.: Die deutschen Wochenschauen im Ersten Weltkrieg. In Publizistik, 16. Jg., Nr. 3 (1971), 268–278
Wolter, Konrad: Der Scott-Film von Gaumont. In: Erste Internationale Film-Zeitung, 7. Jg., Nr. 8, 22. 2. 1913, S. 46–50
Worschech, Rudolf / Schurig, Michael / Worschech, Thomas (Red.): Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1995
Worschech, Thomas: Die »Lebende Photographie« in Frankfurt. Zur Frühgeschichte eines neuen Mediums, 1896–1914. In: Worschech/Schurig/Worschech (Red.) 1995, S. 24–51.
Worsley, F. A.: Der Untergang der Endurance. Berlin 2000
Zanoni: Neue Films. In: Der Kinematograph, Nr. 164, 16. 2. 1910
Zeller, Joachim: Oorlog in Deutsch-Südwestafrika. Fotografien aus dem Kolonialkrieg 1904 bis 1907. In: Fotogeschichte, 49. Jg., Heft 85/86 (2002), S. 31–44
Zimmerer, Jürgen / Zeller, Joachim (Hg.): Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg 1904–1908 in Namibia und seine Folgen. Berlin 2003
Zimmermann, Emil: Korruption in der Presse. Leipzig 1894
Zimmerschied, Karl: Die deutsche Filmindustrie – ihre Entwicklung, Organisation und Stellung im deutschen Staats- und Wirtschaftsleben. Stuttgart 1922

Filmografie

Zusammengestellt von Uli Jung und Martin Loiperdinger

Hinweise zur Benutzung

Die Filmografie bringt Grunddaten der in den Beiträgen zu diesem Band erwähnten Filme in Kurzform. Genannt werden in der Regel: Titel, Erscheinungsjahr, Produktionsfirma, Länge in Metern. Soweit bekannt, werden an der Produktion beteiligte Personen angegeben. Ist die Produktionsfirma nicht bekannt, so ist nach Möglichkeit die Vertriebsfirma aufgeführt, die den Film in Deutschland angeboten hat. Nach den filmografischen Angaben folgt, soweit bekannt, ein Archivnachweis. Am Ende steht die Seitenangabe. Zur Auflösung der Kürzel vgl. das Kapitel »Abkürzungen«. Bei ausländischen Filmen ist auch der Originaltitel angegeben, wenn er zweifelsfrei zu ermitteln war. Entgegen üblichen Gepflogenheiten sind die Angaben zu ausländischen nicht-fiktionalen Filmen nicht unter ihrem Originaltitel, sondern unter ihrem deutschen Titel aufgeführt. Davon ausgenommen sind Filmaufnahmen der Société Lumière, die unter ihrem Originaltitel auch in der deutschsprachigen Literatur leichter zu finden sind. Sofern nicht anders vermerkt, beziehen sich alle Längenangaben auf das 35 mm-Stummfilmformat. Bei den aufgeführten Titeln handelt es sich in der Regel bis etwa 1930 um Stummfilme. Titel mit getrennt auf Platte gespeichertem und per Synchronvorrichtung abgespieltem Ton sind als »Tonbild« gekennzeichnet.

Die Ermittlung filmografischer Daten für den Untersuchungszeitraum dieses Bandes wird durch mehrere Umstände erschwert: Im Kaiserreich gibt es keine einheitliche staatliche Regulierung des Filmgeschäfts. Es fehlen wichtige filmografische Informationsquellen wie die durch das Reichslichtspielgesetz ab 1920 obligatorischen Zensurkarten. An der Herstellung von nicht-fiktionalen Filmen beteiligte Personen werden von den Produktionsfirmen in der Regel nicht genannt. Bis zum Ersten Weltkrieg dominieren ausländische Produktionen den deutschen Filmmarkt. Der weitaus größte Teil der in Deutschland bis 1918 gezeigten Filme gilt als verschollen.

Die wichtigste Referenz für die Zusammenstellung dieser Filmografie waren die von Herbert Birett erarbeiteten Daten zum Filmangebot und zur Filmzensur im Deutschen Reich bis 1920 (Birett 1980, Birett 1991). Wichtigste Quelle für seine Angaben zum Filmangebot sind die Verkaufs- und Verleihannoncen von Hersteller- und Vertriebsfirmen in der deutschsprachigen Branchenpresse. Dankenswerterweise hat Herbert Birett aus seiner bisher nicht öffentlich zugänglichen Datenbank die Daten zu den nicht-fiktionalen Filmen ausgelesen und uns zugänglich gemacht (Birett 2002). Das hat unsere filmografischen Recherchen erheblich erleichtert.

Neben Biretts Datenerhebungen wurde eine Reihe von filmografischen Arbeiten zu Produktionsländern und Produktionsfirmen sowie zu Filmsammlungen und Archivbeständen herangezogen (vor allem Anthony 1999/2000, Aubert/Seguin 1996, Bernard o. J., Bernardini 1991, Bousquet 1993–1996, Brown/Anthony 1999, Cosandey 1993, Fritz 1980, Loiperdinger 1999, Niver 1985). Angesichts der extrem lückenhaften Überlieferung von Filmen aus den ersten beiden Jahrzehnten

der Kinematographie kommt Archivnachweisen und Informationen zu erhaltenen Kopien aus den Filmarchiven große Bedeutung zu. Eine systematische Abfrage vorhandener Filmtitel erfolgte für das Bundesarchiv-Filmarchiv, die Stiftung Deutsche Kinemathek, das National Film and Television Archive (London), das Imperial War Museum (London) sowie das Filmmuseum (Amsterdam). Stand der Recherche ist Sommer 2003. Über Art und Zustand der Kopien und ihre Benutzbarkeit informieren die jeweiligen Archive. Filme ohne Archivnachweis wurden im Rahmen des Forschungsprojekts nicht gesichtet.

Die aus Platzgründen notwendige Beschränkung auf Grunddaten dient einer ersten Orientierung und kann der oft komplexen filmografischen Datenlage nicht gerecht werden. Die mit (*) gekennzeichneten Filmtitel sind in der Internet-Datenbank des Projekts ausführlicher dokumentiert. Der Zugang erfolgt über die Homepage des Hauses des Dokumentarfilms (www.hdf.de).

Die Vorführgeschwindigkeit von Filmen war variabel bis zur generellen Einführung des Lichttonfilms ab 1929, der aus technischen Gründen 24 B/s erfordert. Es ist heute üblich, Stummfilme in der Geschwindigkeit vorzuführen, in der sie aufgenommen wurden. Bis Ende der 1910er Jahre wurde in der Regel mit 16 bis 18 B/s gedreht. Die Operateure der Société Lumière drehten meist mit 20 B/s. Anhand der in der Filmografie verzeichneten Längenangaben in Metern lassen sich die Laufzeiten der Filme im 35 mm-Normalfilmformat wie folgt errechnen:

16 B/s: m × 0, 055

18 B/s: m × 0, 0483

20 B/s: m × 0, 0433

24 B/s: m × 0, 0365

24 B/s im 16 mm-Format: m × 0,0916

IX Deutsches Turnfest in Frankfurt a. M. vom 18. bis 22. Juli (1908, P: Deutsche Bioscope, L: ca. 800 m)

XVIII. Internationaler Eucharistischer Kongress zu Metz vom 6.–11. August 1907 (1907, P: Marzen) 200

1914/1918 – Der moderne Krieg (2004, Buch + R: Heinrich Billstein, P: Tag/Traum, UA: 30. 7. 2004, L: 90 min) 493

4628 Meter hoch auf Skiern. Besteigung des Monte Rosa (1913, P: Express, R + K: Sepp Allgeier, L: 175 m)* – Filmmuseum München, Cinémathèque Suisse, KL: 175 m 196

»A« Torpedo-Division in Angriffsstaffel, Die (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 95, 99

À Travers l'Écosse siehe Quer durch Schottland

Abbazzia – Die Perle der Adria (1910, P: Erste Bayerische Filmfabrik, L: 100 m)* – BA-FA, NFTVA, KL: 280 ft 205

Abgründe (Afgrunden, DK 1910, P: Kosmorama, Buch + R: Urban Gad, K: Alfred Lind, D: Asta Nielsen, Robert Dinesen, L: 772 m) 359

Aboard the »Aegir«, Kiel [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10098] siehe Schnelladekanonen an Bord S. M. Küstenpanzerschiff »Aegir«

Abreise des riesigen Panzerkreuzers »Fürst Bismarck« (1900, P: Deutsche Mutoskop und Biograph)

Absitzende Dragoner siehe Stuttgart: 26e Dragons – Pied à Terre

Across Brooklyn Bridge (US 1899, P: American Mutoscope Company, L: 138 ft) – NFTVA 279, 281

Across the beautiful Swiss Alps siehe Über Fels und Eis

Afgrunden siehe Abgründe

Afrikanerin, Die (1909, P: Deutsche Vitascope, D: Enrico Caruso, Stimme: Enrico Caruso, Tonbild, L: 64 m) 272

afrikanisches Idyll, Ein siehe Quer durch Afrika

Ägir. Ein Filmfestspiel (1918, P: Pinschewer-Film, Berlin, im Auftrag der Deutschen Reichsbank, Abteilung Nachrichtenbüro für Kriegsanleihen, V: Werner-Film-Verleih, Buch + R: Julius Pinschewer, D: Wilhelm Diegelmann) – BA-FA, KL: 220 m [16 mm] 439 f.

Akrobatisches Potpourri (1895, P + K: Max Skladanowsky, D: Ensemble Familie Grunato, Aufnahme:

im Garten des Stadttheaters Alt-Moabit, Mai 1895; Format: 44,5 mm) – SDK 45
Alarm der Berliner Feuerwehr (1896, P + K: Max Skladanowsky, Aufnahme: August oder September 1896, Berlin; Format: 63 mm) – SDK 61
Alexanderplatz in Berlin siehe Blick auf den Alexanderplatz
Alpen, Die (1919, P: BuFA, R: Felix Lampe, Z: 28. 2. 1921, L: 1777 m)* BA-FA 311, 316, 364
Alptraum Verdun siehe Der Erste Weltkrieg
alten Deutschen beim Sängerfestzug in Stuttgart, Die siehe Cortège des anciens Germains
Am Kölner Dom nach dem Hauptgottesdienst siehe Sortie de la Cathédrale
Am Rhein von Köln bis Bingen (FR 1910, P: Pathé, L: 110 m bzw. 170 m) 312, 323
Am Vorabend der Karlsbader Kur (1907, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, L: 30 m) 84, 135
Am Vorabend der Karlsbader Reise (ca. 1901, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) vergleiche Am Vorabend der Karlsbader Kur 84, 135
Am Zambesistrom (1907)
An Bord des Schulschiffes »Grossherzogin Elisabeth« vermutlich Ein Besuch an Bord des Schulschiffs »Grossherzogin Elisabeth« 144
An Bord S. M. Seekadetten-Schulschiff »Stosch« [ca. 1906] 144
An der Küste Südwestfrankreichs: Biarritz (Les Belles plages de France: Biarritz, FR 1913, P: Select, L: 150 m) 322
An der rumänischen Front (1917, P: BuFA, L: 1248 m) 422
An der Weser (1912, P: Weltkinematograph, L: 110 m) 320
An Deutschlands schönstem Strome (P: Pathé) 323
An Elephant's Bath, Berlin [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10139] siehe Der Elephant in der Badewanne
Anarchie in Marokko, Die (FR 1908, P: Raleigh & Robert, L: 165 m)
Anfertigung von Handgranaten, Die (1917, P: BuFA) 422, 483
Angriff eines Hügels: Krieg zwischen Japan und Russland vermutlich Der letzte Angriff auf einen Hügel 111, 116
Ankunft der kaiserlichen Familie auf Korfu, Die (FR 1908, P: Raleigh & Robert, L: 140 m) 317
Ankunft des Prinzen Heinrich in Washington und Besuch der deutschen Botschaft (Prince Henry (of Prussia) Arriving in Washington and Visiting the German Embassy, US 1902, P: Edison, K: James H. White, © 28. 2. 1902)* – LoC, KL: 200 ft [35 mm], 80 ft [16 mm] 233 f.
Ankunft eines Eisenbahnzuges auf dem Kölner Bahnhofe siehe Arrivée de l'express
Ankunft Sr. Majestät Kaiser Wilhelm II. in Port Victoria am 8. November 1902, Die (H. M. The German Emperor: Arrival at Port Victoria, GB 1902, P: British Mutoscope and Biograph Company) 87
Ankunft von Prinz Heinrich und Präsident Roosevelt in Shooters Island, NY (Arrival of Prince Henry (of Prussia) and President Roosevelt at Shooters Island, US 1902, P: Edison, Aufnahme: 25. 2. 1902, © 1. 3. 1902)* – LoC, KL: 100 ft [35 mm], 47 ft [16 mm] 231
Anna Boleyn (1920, P: Messter-Film GmbH, PAGU, R: Ernst Lubitsch, Buch: Fred Orbing (d. i. Norbert Falk), Hanns Kräly, K: Theodor Sparkuhl, D: Emil Jannings, Henny Porten, Paul Hartmann u. a., UA: 3. 12. 1920, L: 2793 m) – BA-FA, DIF, KL: 2499 m [35 mm], 997 m [16 mm] 479
Annales de la Guerre [Wochenschau] (FR 1917–1918, P: Section Cinématographique de l'Armée française) 470
Ansichten aus der Normandie (FR 1913, P: Pathé) 304
Ansichten aus Portugal auch Die Neue Republik: Ansicht von Portugal (FR 1910, P: Raleigh & Robert, L: 108 m) 304
Ansichten von Spanien auf Postkarten (Vues d'Espagne en cartes postales, FR 1907, P: Pathé, L: 140 m) – NFTVA / Joye Collection, KL: 332 ft 300 f.
Apfelsinen Industrie (FR 1906, P: Gaumont) 326
Apotheose: gebrüder Skladanowsky siehe Der Erfinder des Bioscops
Arbeitende Elephanten (FR 1909, P: Pathé, L: 115 m) – SDK, KL: 10 m (16 mm) 320
Arheilgen. Aufgenommen anlässlich der Eröffnung des Biophon-Theaters (ca. 1910)* – BA-FA, KL: 135 m 293 f., 297
Arizona Bill [Serie] (FR 1911/12, P: Eclipse, D: Joë Hamman) 186
Arktische Zeppelin-Studienreise nach Spitzbergen [3 Teile] (FR 1910, P: Raleigh & Robert) 188
Arrest of a Pickpocket siehe Verhaftung eines Taschendiebs
Arrival of Prince Henry (of Prussia) and President Roosevelt at Shooters Island siehe Ankunft von Prinz Heinrich und Präsident Roosevelt in Shooters Island
Arrivée de l'express (Ankunft eines Eisenbahnzuges auf dem Kölner Bahnhofe, FR 1896, P: Lumière, K: Charles Moisson, Aufnahme: Köln, Anfang Mai 1896, L: ca. 17 m) [Nr. 226 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 58 f., 61
Arroseur arrosé, L' (FR 1895, P: Lumière, K: Louis Lumière, L: ca. 17 m) 224
Ascension du Mont Pilate siehe Auffahrt auf den Pilatus, Schweiz
Aschenbrödel (1900, P: Lubin, L: 400 ft) 110, 113
Assault on South Gate of Pekin, China siehe Sixth U. S. Cavalry assaulting South Gate of Pekin
Auf dem Bummel gibt's viel Tummel (Casimir fait la bombe, FR 1906, P: Gaumont, L: 145 m) 114
Auf dem Kriegsschauplatze in Casablanca! (FR 1907, P: Eclipse, L: 245 m)
Auf der Gallerie des Vorstadttheaters [ca. 1903] 141
Auf der Gemsjagd in den Tiroler Alpen (Chasse au chamois dans les Alpes Tyroliennes, FR 1912, P: Eclipse, L: 137 m)
Auf Korfu (FR 1908, P: Raleigh & Robert, L: 141 m) 317

Auf nach der Schweiz (FR 1907, P: Raleigh & Robert) 316
Auffahrt auf den Pilatus, Schweiz (Ascension du Mont Pilate, FR 1905, P: Pathé, L: 150 m) 117
Aufnahmen vom Kriegsschauplatz in Tripolis (Corrispondenza cinematografica dal teatro della guerra italo-turca, IT 1911, P: Cines, L: 150 m) 372, 374
Aufstieg auf den Pilatus (FR 1910, P: Raleigh & Robert, L: 63 m) 311
Aufstieg auf den Rigi, Ein siehe Ein Ausflug auf den Rigi
Aufziehen der Wache in Dresden (1897, P: Messter, L: zwischen ca. 18 und 24 m) 65
Aufziehen der Wache in Dresden-Neustadt siehe Aufziehen der Wache in Dresden
Aus dem Kriegsleben in Süd-Westafrika (1907, R: Robert Schumann [?])
Aus dem Leben der Ameisen, (GB 1911, P: Kineto; Z: 16. 9. 1911, L: 96 m) 337
Aus dem Leben der Kate auf Deutsch Neu-Guinea (1909, P, K: Richard Neuhauss) – IWF, KL: 77 m [16 mm] 154
Aus dem Leben der Seevögel siehe Aus dem Reiche der Seevögel
Aus dem Leben des Meeres (1912, P: Neue Photographische Gesellschaft) 345
Aus dem Leben Kaiser Franz Josef I. vermutlich Fragment aus Bilder aus dem Leben weiland Seiner Majestät Kaiser Franz Josefs I. 402
Aus dem Reiche der Seevögel (FR 1907, P: Eclipse, K: Richard Kearton, Charles Kearton, L: 256 m) 355
Aus dem Überschwemmungsgebiet in Schlesien I (1897, P: Messter, Aufnahme: Schmiedeberg, Schlesien; L: zwischen ca. 18 und 25 m) 69
Aus dem Überschwemmungsgebiet in Schlesien II (1897, P: Messter, Aufnahme: Petersdorf, Schlesien; L: zwischen ca. 18 und 25 m) 69
Aus dem Zoologischen Garten [ca. 1906] 336
Aus den Kämpfen bei Reims (1918, P: BuFA, L: 1257 m) 422
Aus der afrikanischen Wildnis (1916, R: Robert Schumann, K: Bergmann [?], P: Deutsche Jagd-Film-Gesellschaft, V: Impresario Hans Neumann, L: 1775 m) 159
Aus der deutschen Kriegsindustrie. Pfalz-Flugzeugwerke (1917 [?], P: BuFA [?], L: 980 m) vergleiche Pfalz-Flugzeugwerke, Die 228
Aus der gefiederten Welt (1909, P: Ernemann) 336 f.
Aus des Deutschen Reiches Waffenschmiede auch Aus des Reiches Waffenschmiede (1917, P: DLG, UA: 28. 10. 1917, L: 2905 m [?], 2760 m [?]) 419 f.
Aus Deutschlands Ruhmestagen (1911, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) – NFTVA / Joyce Collection, KL: 1255 ft 361
Ausbildung von Sanitätshunden, Die (1917, P: BuFA) 483
Ausfahrt der Berliner Feuerwehr (1896, P + K: Max Skladanowsky, Aufnahme: August oder September 1896, Berlin; Format: 63 mm) – SDK 61
Ausfahrt der China-Krieger von Bremerhaven mit der »Strassburg« am 31. 7. 1900 auch Ausfahrt der sächsischen China-Krieger zu Schiff aus Bremerhaven (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, R: Guido Seeber, 76 m)* – SDK 232
Ausfahrt der sächsischen China-Krieger zu Schiff aus Bremerhaven* siehe Ausfahrt der China-Krieger von Bremerhaven mit der »Strassburg« am 31. 7. 1900
Ausflug auf den Rigi, Ein auch Ein Aufstieg auf den Rigi (FR 1910, P: Raleigh & Robert, L: 86 m) – NFTVA / Joye Collection, KL: 351 ft 311
Ausflug in das Ober-Inntal (AT 1912, P: Danubia Films) 314
Ausflug nach Madeira, Ein (FR 1907, P: Raleigh & Robert, L: 58 m) 422
Ausgang aus dem Kölner Dom siehe Sortie de la Cathédrale
Ausgang der Fabrik von Gebr. Stollwerck siehe Feierabend einer Kölner Fabrik
Automobilrennen um den von Sr. M. dem deutschen Kaiser gestifteten Preis am 13. u. 14. Juni 1907 in Homburg v. d. Höhe (FR 1907, P: Eclipse) 236
Automobilwerke in Rüsselsheim (1910, V: PAGU, L: 100 m) vermutlich Blick in eine Automobilfabrik 329–331
Aviazione a Brescia siehe Erster internationaler Wettbewerb für Luftschiffe und Flugmaschinen, Brescia

Bäckerei (Bakery, GB 1912, Pathé) – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 188 m
Bakery siehe Bäckerei
Ballet espagnol siehe Spanisches Ballett
Barbe-bleu siehe Ritter Blaubart
Battaglia di Gorizia, La (IT 1916, P + R: Luca Comerio, L: 1800 m) 470
Battle of the Ancre and the Advance of the Tanks, The (GB 1916, P: War Office Cinematograph Committee, K: Geoffrey H. Malins, J. B. McDowll; UA: 21. 12. 1916, L: 5000 ft) – Imperial War Museum, KL: 4472 ft 470
Battle of the Somme, The (GB 1916, P: British Topicval Committee, K: K: Geoffrey H. Malins, J. B. McDowll, Schnitt: Charles Urban, UA 10. 8. 1916, L: 5000 ft) – Imperial War Museum, KL: 4694 ft 430, 454, 457–459, 470, 473
Battleship »Odin«; All Guns Firing, Kiel [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10088] siehe S. M. Küstenpanzerschiff »Odin« im Gefecht
Bau einer Eisenbahnbrücke über eine tiefeingeschnittene Talschlucht (ca. 1917, P: BuFA, L: 1243 m) 422
Bau einer Talsperre (1912, P: Eiko, L: 148 m) 245
Bau eines Automobils, Der (1908, P: Allgemeine Kinotheatergesellschaft, L: 100 m)
Befreiung der Bukowina, Die (1917, P: BuFA, L: 216 m) 422
Begräbnis S. M. des Königs Eduard VII. siehe Begräbnis Seiner Majestät Königs Eduard VII.
Begräbnis Seiner Majestät Königs Eduard VII. (GB 1910, P: Warwick, V: Raleigh & Robert, L: 120 m) 167
Bei den Tiroler Holzfällern (Chez les bûcherons du Tyrol, FR 1911, P: Eclair, L: 86 m) 364

Bei unseren Helden an der Somme (1916, P: BuFA, Z: 27. 1. 1917, L: 964 m)* – BA-FA, Imperial War Museum (London), KL: 964 m 430, 473 f., 454–458, 459 f., 464, 473, 495 f.
Belgien unter deutscher Verwaltung (1916, P: Eiko) 473 f.
Belles plages de France, Les: Biarritz siehe An der Küste Südwestfrankreichs: Biarritz
Berchtesgaden und der Königssee (1913, P: Express, Z: 14. 6. 1913, L: 96 m) 206
Bergbahn in der Schweiz, Eine (1905) 111, 116
Berlin – Alexanderplatz siehe Blick auf den Alexanderplatz
Berlin (Berlin, FR 1909, P: Pathé, L: 135 m) 69, 190, 235, 266, 279, 285, 287 f., 348
Berlin, Friedrichstrasse siehe Panoptikum Friedrichstrasse
Berlin. Friedrichstrasse (AvT) (ca. 1913, P: Messter)* – BA-FA, KL: 23 m 278 f.
Berlin. Hallesches Thor (FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: Sommer 1896, L: ca. 17 m) [Nr. 428 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 285 f.
Berlin: Unter den Linden siehe Sous les tilleuls
Berliner Feuerwehr mit ihren neuen Automobil-Fahrzeugen, Die (ca. 1910, P: Pharos)* – BA-FA, KL: 95 m [35 mm], 38 m [16 mm])
Berliner Hochbahnkatastrophe am 26. 9. 1908 (1908, P: Messter, K: Carl Froelich, L: 96 m) 190
berühmte Kurort Wiesbaden, Der siehe Der weltberühmte Kurort Wiesbaden
berühmten herrlichen Alpbach und Reichenbachfälle, Die (1918, P: BuFA, L: 112 m) 422
Bestattungsfeierlichkeiten Eduards VII. (1910, P: Deutsche Vitascope) 167
Besteigen der Gala-Equipage und Abfahrt (1895, P: DAG Stollwerck, K: Birt Acres, Aufnahme: 19. 6. 1895, Hamburg; L: 50 ft) 42, 254
Besteigung des Himalaja durch den Herzog der Abruzzen, Die auch Besteigung des Himalaya durch Se. Köngl. Hoheit den Herzog der Abruzzen (Sul tetto del mondo. Viaggio di S. A. R. il Duca degli Abruzzi al Karakorum, IT 1909, P: Ambrosio, R + K: Vittorio Sella, V: Raleigh & Robert, L: 340 m; V in Deutschland: Express [1910], L: 600 m) 189, 196, 368, 370
Besteigung des Himalaya durch Se. Köngl. Hoheit den Herzog der Abruzzen siehe Die Besteigung des Himalaja durch den Herzog der Abruzzen
Besuch an Bord des Schulschiffs »Grossherzogin Elisabeth«, Ein (1908, V: Deutsche Bioscop) 144
Betriebssicherung der Eisenbahn, Die (1912, P: Gesellschaft für Wissenschaftliche Films und Diapositive, Berlin)
Between the Decks [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10100] siehe Gefechts-Exerzieren auf S. M. Küstenpanzerschiff »Aegir«
Biene, Die (DK 1908, P: Nordisk, Buch: Arnold R. Nielsen, L: 95 m) 337, 419
Bienen bei der Arbeit, Die [1912] 95
Bilder aus Alt- und Neu-Berlin (FR 1911, P: Eclipse, L: 136 m) 186
Bilder aus dem Leben weiland Seiner Majestät Kaiser Franz Josefs I. (1916, P: Messter)
Bilder aus Konstanz am Bodensee (1918, P: BuFA, Nachzensur: 21. 09. 1921, L: 182 m)* – BA-FA, KL: 181 m 291 f.
Bilder aus Palästina (1899, P: Messter)
Bilder aus Sizilien (1909, P: Eclipse, L: 160 m) 167
Bilder aus Sizilien, Messina vor der Zerstörung siehe Bilder aus Sizilien
Bilder aus Tirol (FR 1910, P: Eclipse) 304
Bilder aus Trier (AvT) [Kompilation von Marzen-Aufnahmen] (1903–1909, P: Marzen) – BA-FA, KL: 178 m. Vergleiche Leben und Treiben auf dem Viehmarkt am 5. Mai. Bekannte Trierer Handels-Typen im Wirken 201
Bilder vom Ober-Rhein (1908, P: Weltkinematograph, L: 60 m) 304
Bilder-Serie der Centenarfeier am 22. und 23. März 1897 zu Berlin (1897, P: Messter, 10 Bilder, L: jeweils zwischen ca. 18 und 24 m) 69, 241
Bismarck (1914, P: Eiko, R: William Wauer, Z: 15. 3. 1914, L: 1853 m) 124
Bismarck im Park von Schönhausen vergleiche In Friedrichsruh
Bismarck in Friedrichsruh siehe In Friedrichsruh
Blick auf den Alexanderplatz auch Alexanderplatz in Berlin auch Berlin – Alexanderplatz (1896, P + K: Max Skladanowsky, Aufnahme: August oder September 1896, Berlin; Format: 63 mm)* – SDK, KL: 20 m 61, 285 f.
Blick in eine Autofabrik siehe Blick in eine Automobilfabrik
Blick in eine Automobilfabrik auch Blick in eine Autofabrik (GB 1910, L: 127 m)* – NFTVA / Joye Collection, KL: 379,5 ft 329–331
Blutegel, Der (La Sangsue, FR 1912, P: Gaumont, Z: 14. 12. 1912, L: 124 m) 355
Blutkreislauf [1912] 355
Bob, der Kinokönig [1917] 419
Bocksprung eines Turners über das Pferd [chronophotographische Serie] (1894, P + K: Ottomar Anschütz) 44
Bosporusbilder [1917] 475
Boxende Känguruh, Das (1895, P + K: Max Skladanowsky, D: Dompteur Mister Delaware, Aufnahme: vor dem Zirkus Busch, Berlin, Mai 1895; Format: 44,5 mm) – SDK 45
Bozener Jubiläumsfestzug (FR 1908, P: Eclipse, L: 140 m) 364
Brand der Brüsseler Weltausstellung vermutlich Incendie de l'Exposition de Bruxelles 219
Brentagroep, De siehe Im Kampfgebiet zwischen Brenta und Piave
Britain Prepared [Kompilationsfilm] (GB 1915, P: Urban, R + K: Charles Urban, Thomas Welsh, E. G. Tong, UA: 6. 1. 1916, L: 13 000 ft) 469 f.
Brothers Milton siehe Komisches Reck
Buffalo Fire Department (US 1899, American Mutoscope and Biograph Company, K: Frederick S. Armitage, Aufnahme: 27. 6. 1899, © 26. 4. 1902) – LoC, KL: 23 ft [16 mm] 134, 136
Büffeljagd in Indo-China (Chasse aux buffles en Indo-Chine, FR 1910, P: Pathé, L: 110 m) 309
Büffelkampf (FR 1910, P: Pathé, L: 135 m)
Burenkrieg, Der [ca. 1902] 110, 116

C. von Waldersee Reviewing 1st Chita & Reg. Cossacks siehe Cossack Artillery
C. von Waldersee Reviewing 2nd & 14th Russian Artillery & 3rd Siberia siehe Review of Russian Artillery
Caduta di Troia, La siehe Trojas Fall
Cairo (P: Ernemann, L: 21,5 m [17,5 mm]) 322
Captain Deasy's Daring Drive (GB 1903, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft [?] / British Mutoscope and Biograph Company, K: Emile Lauste, Aufnahme: 12. 10. 1903, Zahnradbahnstrecke Glion – Rochers de Naye, Schweiz; Format: 68 mm und 35 mm, L: 15 Bilder)* – NFTVA, KL: 522 ft 325
Casimir fait la bombe siehe Auf dem Bummel gibt's viel Tummel
Catastrophe de la Martinique siehe Die Katastrophe von Martinique
Cavalier Novice, Le siehe Ein Sonntagsreiter
Cecil Rhodes, die Seele des südafrikanischen Krieges siehe Right Hon. Cecil Rhodes in Hyde Park 82
Charge by 1st Bengal Lancers siehe Der Krieg in China. Das erste Bengalische leichte Reiter-Regiment in der Attacke
Chasse à L'aigrette en Afrique [Les grandes chasses en Afrique, no. 5] siehe Jagd auf den Silberreiher
Chasse au chamois dans les Alpes Tyroliennes siehe Auf der Gemsjagd in den Tiroler Alpen
Chasse au Marabout en Abyssinie siehe Marabujagd in Abessinien
Chasse au sanglier siehe Die Wildschweinjagd
Chasse aux buffles en Indo-Chine siehe Büffeljagd in Indo-China
Chez les bûcherons du Tyrol siehe Bei den Tiroler Holzfällern
Chopin (1912, Tonbild) 353
Christening and Launching Kaiser Wilhelm's Yacht »Meteor« siehe Stapellauf und Taufe der Kaiser-Yacht Meteor
Cinematographical Record of the Magnificent and Historical Ceremonies of December 12th, 1911, A siehe Delhi Durbar
Clients sans le sou siehe Zahlungsunfähige Gäste
Comment l'homme explore les profondeurs de l'océan siehe Wie der Mensch die Tiefe des Meeres durchforscht
Comment se fait le fromage de Hollande siehe Herstellung von Holländischem Käse
Construction d'un bateau de pêche siehe Konstruktion eines Fischerbootes
Controle durch Vorgesetzte in der Kasernstube [1905] 111
Coronation of King Haakon siehe Krönung des Königs von Norwegen
Coronation of Their Majesties, The (GB 1902, P: Warwick Trading, R: Georges Méliès, Aufnahme: Studio in Montreuil, L: 350 ft) vergleiche Die Krönungsfeierlichkeiten des Königs Eduard VII. in London 109
Corrispondenza cinematografica dal teatro della guerra italo-turca siehe Aufnahmen vom Kriegsschauplatz in Tripolis
Cortège de Cavaliers (FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: 2. 8. 1896, Stuttgart, L: ca. 17 m) [Nr. 241 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 230
Cortège des anciens Germains (Germanen-Gruppe aus dem Sängerfestzuge in Stuttgart; Die alten Deutschen beim Sängerfestzug in Stuttgart; Stuttgart – Aufzug der alten Germanen; FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: 2. 8. 1896, Stuttgart, L: ca. 17 m) [Nr. 221 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 230
Cortège sur le Schlossplatz (Einzug der Sänger zum Sängerfest in Stuttgart; Stuttgart – Festzug auf dem Schlossplatze; FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: 1. 8. 1896, Stuttgart, ca. 17 m) [Nr. 240 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 230
Cossack Artillery auch C. von Waldersee Reviewing 1st Chita & Reg. Cossacks (US 1901, American Mutoscope and Biograph Company, K. Fred C. Ackerman, Aufnahme: Januar 1901, Tientsin, © 3. 8. 1903) – LoC, KL: 24 ft [16 mm]
Crinoline, Le siehe Die Maus in der Krinoline

D'Interlaken à Brienz par la Brienzer See siehe Von Interlaken nach Brienz
Dal Polo all'Equatore (From the Pole to the Equator, IT 1986, R: Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, Format: 16 mm, L: 101 min)
Dalmatien – Ein Ausflug nach Cliasa, Zauberquelle und Salona (1913, P: Weltkinematograph, Z: 28. 2. 1913) 308
Dans le Golfe de Salerne siehe Im Golf von Salerno
Dans les monts du Caucase siehe In den kaukasischen Bergen
Danzig, das nordische Venedig (1912, P: Neue Photographische Gesellschaft, L: 200 m) 345 f.
De Brème à New-York siehe Von Bremen nach New York
De Hambourg à Blankenese siehe Eine Fahrt auf der Elbe von Hamburg nach Blankenese
De Sassnitz à Trelleborg siehe Eine Fahrt auf der Dampffähre von Sassnitz nach Trelleborg
De Trieste à Porto-Rose et Miramar siehe Von Triest nach Portorose und Miramare
Défournage du coke (FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: Kokerei in Carmaux, L: ca. 17 m) – CNC (Bois d'Arcy) 324
Delhi Durbar (Die Krönung in Delhi, FR 1911, P: Gaumont) – NFTVA, KL: 948 ft 167, 168, 169
Dem Licht entgegen (1918, P: BuFA, Z: 26. 4. 1918 [München], V: PAGU, L: 1211 m)
Dem Südpol entgegen (FR 1909, P: Gaumont, L: 400 m)
Demolishing And Building Up the Star Theatre siehe Star Theatre
Dernier assaut de la colline siehe Der letzte Angriff auf einen Hügel
Deutsche Hilfe für Finnland (1918, P: BuFA, Nachzensur: 10. 11. 1921, L: 352 m)
Deutsche Jagdstaffel [1918]
deutsche Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten, Der (AvT) (1917, P: BuFA)* – BA-FA, KL: 120 m; Imperial War Museum (London), KL: 1284 ft. 446 f., 493

deutsche Kaiser in Venetien, Der auch Der Kaiser in Venetien (AT 1917, P: Kriegspresse-Quartier)* – BA-FA, KL: 206 m [35 mm], 83 m [16 mm] 446 f.
deutsche Kaiser-Familie, Die (1897, P: Messter, Aufnahme: 16. 10. 1897, vor dem Zeughaus, Berlin; L: zwischen ca. 36 und 48 m) 69
deutsche Kaiserpaar in London zur Enthüllungsfeier des Denkmals der Königin Victoria von England am 16. Mai 1911, Das (FR 1911, P: Eclipse, L: 128 m) 168
(Deutsche) Minenflottille in der Ostsee (1917, V: Flora, L: 245 m)
Deutsche Modenschau auf der deutschen Werkbundausstellung zu Bern auch Deutsche Modenschau Bern (1917, P: DLG, D: Lucie Kieselhausen, L: 626 m)
Deutsche Modenschau Bern siehe Deutsche Modenschau auf der deutschen Werkbundausstellung zu Bern
deutsche Sanitätskolonne des Roten Kreuzes bei Ausübung ihrer aufopfernden Tätigkeit im Kriegsfalle, Eine (1914, P: Weltkinematograph) 195
Deutsche Soldaten im Felde (1914, P: Weltkinematograph, L: 85 m) 195, 380
Deutsche Wochenschau (1940–1945) 324, 404
Deutscher Radfahrer-Bundestag in München 1909 (1909, P: Weltkinematograph) 191
Deutsch-Österreichische Donaufahrt. Von Regensburg nach Wien (1910, P: Erste Bayerische Filmfabrik, L: 120 m) 206
Diamanten von der Erde zum Juwelier, Die siehe Im Reiche der Diamanten
Dobroetsja, Teil 2 (1917) 473
Dokumente zum Weltkrieg [Teil I–III] (1914, P: Messter, L: 102 m, 178 m, 100 m) 241
Domausgang am Ostersonntag auch Kirchgänger in Trier an einem Festtag (AvT) (1909, P: Marzen, Aufnahme: 11. 4. 1909, Trier)* – BA-FA, KL: 55 m 199–202
Domausgang in Trier [AvT] (1904, P: Marzen)* – BA-FA, KL: 29 m 200, 282 f.
Donau von der Quelle zur Mündung, Die [Serie] (1912–1914, P: Weltkinematograph) 323
Dopo il terremoto calabro-sicula – Ricostruzione di Messina e Calabria siehe Drei Monate nach dem Erdbeben – Die Auferstehung von Messina und Calabrien
Douaumont – Die Hölle von Verdun (1931, P: Karl Günther Panter-Filmproduktion, V: Candofilm-Verleih, R: Heinz Paul, Buch: Karl Günter Panter, Heinz Paul, Richard Hutter, D: Hauptmann Haupt, Leutnant Radtke, UA: 24. 8. 1931, Berlin, Ufa-Pavillon, L: 2444 m) – BA-FA 489
Douaumont vu par les Allemands 489
Drei Monate nach dem Erdbeben – Die Auferstehung von Messina und Calabrien (Dopo il terremoto calabro-sicula – Ricostruzione di Messina e Calabria, IT 1909, P: Croce, L: 150 m) 167
Dreifacher Serpentinen-Tanz der »Julians« im Kölner Reichshallen-Theater mit verschiedenfarbigen Lichteffecten (1895, P: DAG Stollwerck, K: Birt Acres, L: ca. 150 ft) 43
Dreimäderlhaus, Das (1918; P: Richard Oswald Film GmbH; Buch + R: Richard Oswald, K: Max Faßbender; D: Julius Spielmann, Anita Berber, Conrad Veidt, Wilhelm Diegelmann, Max Gülstorff; Z: 16. 4. 1921; L: 1710 m)
Dressirte Bären (Trained Bears, US 1894, P: Edison, K: William Heise, Aufnahme: Black Maria, West Orange, N. J., 25. 5. 1894; L: 50 ft) 56
Duitschers aan de Somme, De siehe Bei unseren Helden an der Somme
Durch die Vogesen. Von Münster im Elsass über die Schlucht Hoheneck nach Géradmer (1911, P: Raleigh & Robert, V 1917/18: BuFA, L: 127 m)
Durchfahrt des ersten Dampfers durch die Holtenauer Schleuse (1895, P: DAG Stollwerck, K: Birt Acres, Aufnahme: 20. 6. 1895, Holtenau; L: 50 ft) 42, 124

Éclair-Journal [Wochenschau] (FR ab 1907) 239
Een Autotocht in de Pyreneën (FR 1912, P: Pathé) – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 120 m
Eiko-Woche [Kompilation aus Vorkriegsausgaben des Jahres 1914]* – BA-FA, KL: 95 m 241, 244–248, 252, 397, 399–402, 404 f., 444, 469
Eiko-Woche [Wochenschau] (1914–1917) 241, 244–248, 252, 397, 399–402, 404 f., 444, 469
Eiko-Woche 35/1915 [Fragment]* – BA-FA, KL: 102 m 247
Eiko-Woche 46 (AvT) [Fragment]* – BA-FA, KL: 337 m 247
Eiko-Woche 9/14 [Fragment]* – BA-FA, KL: 160 m 246
Einfahrt eines Eisenbahnzuges (1896, P + K: Max Skladanowsky, Aufnahme: Bahnhof Schönholz-Reinickendorf, August oder September 1896; Format: 63 mm) – SDK
Einnahme von Peking, Ansturm der 6. U. S. Kavallerie auf das Süd-Thor siehe Sixth Cavalry Assaulting South Gate of Pekin
»Eintracht« am Pfingstsonntag (1909, P: Marzen, Aufnahme: 6. 6. 1909, Trier) – BA-FA: Sujet enthalten in Messter-Woche 1919/1920 (AvT), KL: 88 m [16 mm] 201 f.
Einzug der Sänger zum Sängerfest in Stuttgart siehe Cortège sur le Schlossplatz
Einzug des englischen Königspaares in Berlin am 10. 2. 1909 (1909, P: Messter, L: 60 m) 266
Einzug Sr. Majestät des Kaisers Wilhelm II. zur Friedensfeier in Frankfurt a. M. siehe Réception de Guillaume II.
eiserne Film, Der siehe Stahlwerk
Electric Tower (US 1901, American Mutoscope & Biograph Company, K: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer, Aufnahme: 7. 5. 1901, Pan-American Exposition, Buffalo, © 18. 3. 1903) – LoC, 34 ft [16 mm]
Elefanten beim Holztransport (1909) 336
Elephant in der Badewanne, Der (1901, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 83 f.
Elephantenkarawane vom Circus Barnum, Die [ca. 1902] 110, 113
Emperor Franz Joseph of Austria – Buda Pesth (GB 1897, British Mutoscope and Biograph Syndicate, K: William Kennedy-Laurie Dickson)
Emperor of Germany, Marienburg, The (Arriving at the Castle) (1901, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft)

Empfang der Burengenerale am englischen Hofe (ca. 1902, V: Deutsche Bioscop, L: 100 ft) 110, 113
Empfang der Burengeneräle in England, Der vermutlich Empfang der Burengenerale am englischen Hofe 110, 113
Empfang des Kaisers am Dammthorbahnhof (1895, P: DAG Stollwerck, K: Birt Acres, Aufnahme: 19. 6. 1895, Hamburg; L: 50 ft) 41 f., 56, 254
Empfang des Kaisers in Frankfurt siehe Réception de Guillaume II.
Empire State Express (US 1896, P: American Mutoscope and Biograph, © 25. 6. 1902) – LoC, L: 28 ft [16 mm]
englischen Tanks von Cambrai, Die (1917, P: BuFA, Z: 11. 1. 1918, L: 267 m)* – BA-FA 441 f.
Enthüllung des Königin-Victoria-Denkmals (GB 1911, P: Warwick, V: Raleigh & Robert) 168
Entr'acte (FR 1924, P: Rolf de Maré, R: René Clair, Buch: Francis Picabia, K: Jimmy Berliet, M: Erik Satie, D: Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamps, Erik Satie, L: 22 min.) 280
Entstehungsgeschichte der Fliege und ihre Gefahr für den Menschen (GB 1910, P: Urban, V: Eclipse, L: 116 m) – Filmmuseum (Amsterdam): De Vliegen, KL: 125 m 206
Episoden von der Südpolexpedition des Doktor Charcot (Épisodes de l'expédition du Dr Charcot, FR 1910, P: Eclipse, L: 126 m) 368
Épisodes de l'expédition du Dr Charcot siehe Episoden von der Südpolexpedition des Doktor Charcot
Erblühen einer Victoria Regia (1908, P: Ernemann, K: Becker, L: 34 m) 337, 343
Erdbeben auf Sizilien und Kalabrien, Das (FR 1909, P: Raleigh & Robert, L: 110 m) 166, 170, 172
Erdbeben beachte auch: Le désastre de Sicile (FR 1909, P: Eclipse, L: 155 m)
Erdbeben in Calabrien, Das (FR 1910, P: Raleigh & Robert) 166, 236
Erdbeben in San-Franzisko (US 1914, P: Lubin) 166, 236
Erdbeben in San-Franzisko, Das (1906, P: Raleigh & Robert) 166, 236
Erdbeben in San-Franzisko, Das (GB 1913, P: Warwick, V: Raleigh & Robert) 166, 236
Erdbeben von Messina, Das (1908, P: Duskes, L: 120 m) 166, 215
Erfinder des Bioscops, Der (1895, P: Max Skladanowsky, D: Eugen und Max Skladanowsky, Aufnahme: bei Sello in Pankow bei Berlin, Mai 1895; Format: 44,5 mm) – SDK 45
Erinnerungen an die Nordpol-Expeditionen André und Wellmann (1911, P: Messter) 368
Erlebnisse eines Verliebten (Les Péripéties d'un amant, R 1907, P: Pathé, L: 90 m)
Ernte des Zuckerrohrs, Die (1910, P: Pathé, L: 230 m) – BA-FA, KL: 230 m 326
Ernte und Zubereitung der Ananas zur Herstellung von Konserven (FR 1910, P: Pathé, L: 155 m) 327
Erntefest in einer Berliner Laubenkolonie (FR 1911, P: Eclipse, L: 52 m) 186
Eröffnung der Ausstellung durch Seine Kaiserl. u. Königl. Hoheit den Kronprinzen (FR 1907, P: Eclipse) 188
Eröffnung des Nord-Ostsee-Kanals vermutlich Durchfahrt des ersten Dampfers durch die Holtenauer Schleuse 42
erste Friedensvertrag des Weltkrieges, Der (1918, P: BuFA, Nachzensur: 20. 3. 1922, L: 197 m, 212 m) 452 f.
Erste Weltkrieg, Der [Serie] (2004, P: ARD) 193, 429, 493 f.
1. Mythos Tannenberg – Der Krieg im Osten (2004, R, Buch: Susanne Stenner, P: SWR, UA: 26. 7. 2004, L: 44 min.)
2. Gashölle Ypern (2004, R, Buch: Heinrich Billstein, P: WDR, UA: 2. 8. 2004, L: 43 min.)
3. Alptraum Verdun (2004, R, Buch: Mathias Haentjes, Werner Biermann, P: WDR, UA: 9. 8. 2004, L: 43 min.)
4. Schlachtfeld Heimat (2004, R, Buch: Anne Rose Roerkohl, P: WDR, UA: 16. 8. 2004, L: 44 min.)
5. Trauma Versailles (2004, R, Buch: Gabriele Trost, P: SWR, UA: 23. 8. 2004, L: 43 min.)
Erster internationaler Wettbewerb für Luftschiffe und Flugmaschinen, Brescia (Aviazione a Brescia [Serie in 2 Teilen: 1. Prima giornata delle gare di aviazione; 2. Primo circuito aereo, L: 240 m], IT 1909, P: Croce, Aufnahme: 11. 9. 1909) – Cineteca di Bologna: Primo Circuito aereo, KL: 223 m 325
Erzeuger des Rueckfallfiebers, Die siehe Spirochaeten des Rueckfallfiebers
Es werde Licht (1917, P: Richard Oswald-Film, R: Richard Oswald, Buch: Richard Oswald, Lupu Pick, K: Max Faßbender, D: Bernd Aldor, Hugo Flink, Nelly Lagarst, Z: Februar 1917, UA: 2. 3. 1917, Berlin, L: 2055 m) 428, 473
Ethnographische Aufnahmen aus Deutsch-Ostafrika (AvT) (1906, P + K: Karl Weule, Vorführungen: Museum für Völkerkunde zu Leipzig) 153
European Rest Cure (US 1904, P: Edison, R + K: Edwin S. Porter, D: Joseph Hart, Aufnahme: 31. 8. 1904, © 1. 9. 1904) – LoC, KL: 402 ft 275
Exercieren unserer Artillerie auf dem Grüneberg siehe Manöver des 44er Feldartillerie-Regiments, Mertesdorf bei Trier
Exotic Europe (2000, P: Bundesarchiv-Filmarchiv, Cinema Museum, Filmmuseum (Amsterdam), FHTW Berlin, DVD) 29
Expedition in Deutsch-Ostafrika, Eine (FR 1911, P: Eclipse) 368
Expedition in Melanesien, Eine (FR 1911, P: Pathé, L: 120 m) 368
explodierte Panzer »Jena«, Der siehe Der Panzer »Jena«. Die Katastrophe von Toulon
Explosion des Panzers Jena, Die siehe Der Panzer »Jena«
Exzentrischer Walzer (1905, P: Théophile Pathé, L: 30 m) 111

Fabrication mécanique des tonneaux à Cette, La siehe Herstellung von Fässern durch Maschinen
Fabrikation der Schweizerkäse, Die (1913, P: Weltkinematograph, Z: 1. 7. 1921, L: 164 m)* – BA-FA [vermutlich Fassung von 1921], KL: 156 m 327
Fabrikation des Papiers (FR 1911, P: Gaumont) 327

Fabrikation venetianischer Spitzen, IT 1906, P: Cines, L: 51 m) 326
Fabrikation von Kunstblumen (FR 1911, P: Pathé, L: 130 m) 326
Fächerfabrikation in Japan siehe Fächerindustrie in Japan
Fächerindustrie in Japan auch Fächerfabrikation in Japan (Industrie des éventails au Japon, FR 1907, P: Pathé, L: 120 m) 117, 327
Fahrt auf der Dampffähre von Sassnitz nach Trelleborg, Eine (De Sassnitz à Trelleborg, FR 1910, P: Eclipse, L: 110 m [deutsche Fassung] bzw. 102 m [französische Fassung]) 306
Fahrt auf der Elbe von Hamburg nach Blankenese, Eine (De Hambourg à Blankenese, FR 1910, P: Eclipse, L: 126 m [deutsche Fassung] bzw. 121 m [französische Fassung]) 312
Fahrt durch das Engadin in der Schweiz siehe Reise in die Schweiz
Fahrt in den Schweizer Alpen, Eine [ca. 1905] 323
Fahrt mit der Berliner Hochbahn und die Katastrophe am 26. September 1908 (1908, P: Messter, K: Carl Froelich, L: 200 m) 190
Fahrt mit der Berliner Hochbahn, Eine (1910, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, L: 135 m)* – BA-FA, KL: 135 m 190
Fakir & Dwarf siehe Hindostanischer Fakir mit Zwerg
Fall Trojas, Der siehe Trojas Fall
Fasanenzucht, Die (FR 1907, P: Raleigh & Robert, L: 156 m) 355
Feeding the Seagulls (GB 1899, British Mutoscope and Biograph Syndicate, K: William Kennedy-Laurie Dickson) Filmmuseum (Amsterdam) – NFTVA 136
Feierabend einer Kölner Fabrik auch Ausgang der Fabrik von Gebr. Stollwerck (Fr 1896, P: Lumière, K: Charles Moisson, Aufnahme: Köln, zwischen 27. 4. und 1. 5. 1896, L: ca. 17 m) 59
Feind hört mit, Der (1918, P: BuFA, L: 402 m) 422
Feldarzt, Der (1916) siehe Das Tagebuch des Dr. Hart
feldgraue Groschen, Der (1917, P: PAGU, im Auftrag des BuFA, R: Georg Jacoby, Buch: Hans Brennert, D: Frieda Richard, Käthe Haack, Margarete Kupfer) – BA-FA 421
Festball der Berliner Presse (AvT) (1899, P: Messter, L: 66 m)* – BA-FA, KL: 66 m 241
Festlichkeiten aus Anlass des 35jährigen Stiftungsfestes des Männergesangvereins* 202
fidele Bauer, Der siehe Infanterist, der Kavallerist, Lehmann und seine Schwiegermutter, Der
Fidji-Inseln, Die (GB 1908, L: 150 m) 304
Field Marshal Count Von Waldersee, Berlin [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10108] siehe Der Höchstkommandierende der verbündeten
Film von der Königin Luise, Der [3 Teile] (1913, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, R: Franz Porten, 1. Teil: L: 1100 m; 2. Teil: L: 700 m; 3. Teil: Königin der Schmerzen, L: 1300 m) – BA-FA, KL: 1335 m 361 f., 364, 367
Filmfahrt von Cöln nach dem Rheingau vermutlich Am Rhein von Köln bis Bingen 312, 323
First Film Archive, The (2002, P: Danish Film Institute, DVD, L: ca. 140 min) 29
Fischerleben im Norden [1910] 219
Fischerleben siehe Fischerleben im Norden
Fischfang am Meer siehe Fischfang auf offenem Meer
Fischfang auf hoher See siehe Fischfang auf offenem Meer
Fischfang auf offenem Meer auch Fischfang im Meer (Pêche en pleine mer, FR 1905, P. Pathé, L: 100 m) 111, 117
Flossfahrt auf der Isar (1909, P: Erste Bayerische Filmfabrik [?]) 206
Flying Train, Vohwinkel, The [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10191] (1901, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, Aufnahme: Wuppertal, © 24. 4. 1903)* – LoC: Flying train, KL: 46 ft [16 mm] 324
Flying Wedge, Kiel, A [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10101] siehe Die »A« Torpedo-Division in Angriffsstaffel
Foire normande, Une siehe Jahrmarkt in der Normandie
Forschungsexpedition durch das nördliche Eismeer nach Grönland, Eine auch Eine Forschungsreise durch das nördliche Eismeer nach Grönland (1911, P: Messter, Z: 2. 4. 1911, L: 130 m) 368
Forschungsreise durch das nördliche Eismeer nach Grönland, Eine siehe Eine Forschungsexpedition durch das nördliche Eismeer nach Grönland
Fourth Ghorkhas, The (US 1901, P: American Mutoscope and Biograph Company, K: C. Fred Ackerman, Aufnahme: 1. 2. 1901, Schanghai, © 13. 8. 1903) – LoC, KL: 21 ft [16 mm] 92
Franzosen in Marokko, Die (FR 1907 P: Raleigh & Robert, L: 120–150 m)
Frauenarbeit im Kriege (1917, P: BuFA, L: 338 m) 422
Freiburg – die Perle des Breisgaus (1910, P: Weltkinematograph, L: 124 m) 195, 291
Fridericus Rex (1910, P: Deutsche Bioscop, Tonbild, L: 75 m) 274
Friedensverhandlungen in Brest-Litowsk, Die (1918, P: BuFA, L: 143 m) 475
Friedensverhandlungen in Bukarest, Die (AT 1918, P: Sascha, L: 232 m)
From the Pole to the Equator siehe Dal Polo all'Equatore
Fronleichnamsprozession (1904, P: Marzen) 203
Frou-Frou (1913, R: Emil Albes; P: Deutsche Bioscop, Buch: Alfred Leopold; K: Alfons Brümmer; D: Ilse Oeser, Hedda Vernon-Moest, Hans Mierendorff, Hugo Flink, Z: 17. 5. 1913, L: 1322 m)
Frühjahrsspritzenprobe unserer Freiwilligen Feuerwehr am 3. Mai am Stadttheater (1909, P: Marzen, Aufnahme: 3. 5. 1909, Trier) 201
Frühlingserwachen im Schwarzwald, (FR 1911, P: Raleigh & Robert) 188
Frühlingsmorgen im Berliner Tiergarten, Ein

auch Frühlingstag im Berliner Tiergarten (Le Tiergarten de Berlin, FR 1909, P: Eclipse, L: 105 m) 312
Frühlingstag im Berliner Tiergarten siehe Ein Frühlingsmorgen im Berliner Tiergarten
Fuchs und Kaninchen (Renard et lapins, FR 1905, P: Pathé, L: 20 m) 111
Fuhrleute & Kutscher-Verein ›Einigkeit‹ Bottrop – 1. Stiftungsfest & Fahnenweihe (1913, P: Theodor Beulmann, Lokalaufnahme) – Kinemathek des Ruhrgebiets 297
Funérailles du roi Léopold, Les (FR 1910, P: Pathé, L: 150 m)
furchtbare Explosion der Hamburger Gasanstalt, Die (1909, P: Deutsche Bioscop, L: 60 m) 170, 236
Furchtbare Katastrophe auf der Hochbahn zu Berlin am 26. 9. 1908 (1908, P: Duskes, K: Charles Paulus, L: 100 m) 190
Fürstliche Jagd in Bückeburg auch Seine Majestät der Kaiser auf der Hofjagd in Bückeburg (FR 1912, P: Pathé, L: 110 m) – DIF, KL: 123 m 257 f.
Fürstliches Familienglück (1913, P: Eiko) – BA-FA, KL: 102 m 259 f.
Fusswanderung durch das grüne Tal Verzasca, Eine siehe Eine Wanderung durch das Tal Verzasca

Garde-Pionier-Bataillon, Berlin, Das (1912, P: Gesellschaft für Wissenschaftliche Films und Diapositive, L: 160 m) 348
Gashölle Ypern siehe Der Erste Weltkrieg
Gaumont-Actualités [Wochenschau] (FR ab 1909, P: Gaumont) vergleiche Gaumont-Woche
Gaumont-Aktualitäten siehe Gaumont-Woche
Gaumont-Woche [Wochenschau] auch Gaumont-Aktualitäten (FR 1910–1914, P: Gaumont) [deutsche Ausgabe der Gaumont-Actualités] 169, 239, 242
Gefangenenlager [1917] 421
Gefechts-Exerzieren auf S. M. Küstenpanzerschiff »Aegir« (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 95
Geisterzug, Ein [ca. 1900, Biograph] 84
gelbe Schein, Der (1918, P: PAGU, R: Victor Janson, Eugen Illés, Buch: Hans Brennert, Hanns Kräly, K: Eugen Illés, D: Pola Negri, Harry Liedtke, Victor Janson u. a., UA: 22. 11. 1918, Nachzensur: 19. 9. 1921, L: 1571 m [München], 11. 10. 1921, L: 1450 m [Berlin], V: Ufa) – Filmmuseum (Amsterdam), Gosfilmofond 479
Gemütlich beim Café (1897, P: Messter, D: Eduard und Oskar Messter, L: zwischen ca. 18 und 25 m) 69
German Emperor Reviewing His Troops, The auch The German Emperor Reviewing his Troops previous to the Opening of the Kiel Canal, June, 1895 siehe Empfang des Kaisers am Dammthorbahnhof
German Retreat and the Battle of Arras, the (GB 1917, P: Topical Film Company / War Office Cinematograph Committee, Pt: William F. Jury, Kam: Geoffrey H. Malins, UA: 6. 6. 1917, L: 4500 ft) – Imperial War Museum, KL: 4129 ft 474
Germanen-Gruppe aus dem Sängerfestzuge in Stuttgart siehe Cortège des anciens Germains
Gleisdreieck-Unglück auf der Berliner Hochbahn am 26. 9. 1908, Das (1908, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, K: Paul Tesch) 190
Gleisdreieck-Unglück auf der Berliner Hochbahn am 26. 9. 1908, Das (1908, P: Deutsche Bioscop-Gesellschaft, K: Ernst Schüssler) 190
Gnu- und Onixjagd in Afrika (1914, P: Deutsche Jagd-Film-Gesellschaft, R: Robert Schumann, K: Bergmann [?], UA: 23. 02. 1914) 158
Golem, Der (1914, P: Deutsche Bioscop, R: Heinrich Galeen, Buch: Paul Wegener, Heinrich Galeen, K: Guido Seeber, D: Paul Wegener, Lyda Salmonova, Heinrich Galeen u. a., Z: 22. 12. 1914, UA: 15. 1. 1915, L: 1250 m)
Golfhase, Der [1912] 355
Gordon Bennett Ballon Wettfahrten Berlin [Kopietitel] (1908, P: Duskes) DIF, KL: 106 m vergleiche Gordon-Bennett-Ballon-Wettfliegen zu Berlin Schmargendorf am 10., 11. und 12. Oktober 1908 190
Gordon-Bennett-Ballon-Wettfliegen zu Berlin Schmargendorf am 10., 11. und 12. Oktober 1908 (1908, P: Duskes, L: 105 m) vergleiche Gordon Bennett Ballon Wettfahrten Berlin 190
Graf Dohna und seine Möwe (1917, P: BuFA, V: PAGU, K: Kapitänleutnant Wolff, Z: 5. 4. 1917, L: 1376 m) – Filmmuseum (Amsterdam): Vernietiging Britse Schepen (AvT), KL: 248 m 411, 413, 421, 460–462, 464–466, 474, 476
Granatenherstellung im Werk Sterkrade der Gutehoffnungshütte (AvT) (1917, P: DLG [?])* – BA-FA 433, 437, 494
grandes chasses en Afrique, no. 5, Les siehe Jagd auf den Silberreiher
Grandes Eaux de Versailles, Les siehe Park und Grosse Wasser in Versailles
Great Train Robbery, The (US 1903, P: Edison, R: Edwin S. Porter, K: Edwin S. Porter, J. B. Smith, D: Justus D. Barnes, Gilbert M. Anderson, Walter Cameron, Aufnahme: November 1903, Orange Mountans, N. J., © 1. 12. 1903, L: 740 ft) – LoC, KL: 302 ft [16 mm] 94
Grossartige Feierlichkeiten in Elberfeld-Barmen anlässlich des 300jährigen Städte-Jubiläums (1910) 219
grosse Modenschau auf der [unleserlich] Werkbundausstellung zu Bern, Die vermutlich Deutsche Modenschau auf der deutschen Werkbundausstellung zu Bern (1917, P: DLG, D: Lucie Kieselhausen, L: 626 m) 419
grosse Truppenschau des Höchstkommandierenden, Generalfeldmarschall Graf von Waldersee, über die Verbündeten in Peking, Die vermutlich Cossack Artillery oder Review of Russian Artillery 90
Grosse Wasser in Versailles siehe Park und Grosse Wasser in Versailles
Gross-Reinemachen [ca. 1903] 141
Grube Cäcilie (1917, P: Oliver) 432 f.
Gruben-Unglück in Courrières, Das (GB 1906, P: Warwick Urban Trading, L: 69 m) 166, 236

Guillaume II. et Nicolas II à cheval (Einzug des deutschen und russischen Kaisers zu Pferde, FR 1896, P: Lumière, K: Constant Girel, Aufnahme: 5. 9. 1896, Breslau; L: ca. 17 m)) [Nr. 224 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 263

H. M. The German Emperor: Arrival at Port Victoria siehe Die Ankunft Sr. Majestät Kaiser Wilhelm II. in Port Victoria am 8. November 1902
H. M. Torpedo Boat Destroyer »Viper« Steaming at 36 Knots an Hour siehe Der jüngst gestrandete Torpedoboot-Zerstörer »Viper«
Hallstatt und der Hallstätter See (1910, P: Erste Bayerische Filmfabrik, Pt: Ludwig Neumayer, UA: 15. 4. 1910, L: 70 m) 314
Hanf, Der (FR 1908, P: Pathé, L: 150 m) 355
Hann, Hein und Henny (1917, P: Messter, R: Rudolf Biebrach, DB: Hans Brennert, D: Henny Porten, Rudolf Biebrach, UA: 21. 09. 1917, Berlin, L: 402 m) 438
Hannover CL II Biplane Taking off, Shell Driving Band and Test-Firing of Heavy Artillery Barrel [ca. 1919] – Imperial War Museum (London) / Krupp Collection 344
Haverstraw Tunnel, The (US 1897, P: American Mutoscope Company, © 24. 4. 1903) – LoC, KL: 27 ft [16 mm] 84
›Henley‹, das Paradies des Rudersports: Die Haupt-Regatta (Henley Regatta, GB 1901, P: British Mutoscop and Biograph Company) 80 f.
Henley Regatta siehe ›Henley‹, das Paradies des Rudersports: Die Haupt-Regatta
Herstellung des Edamer Käses siehe Herstellung von Holländischem Käse
Herstellung einer Riesenkanone (GB 1909, P: Cricks & Martin, L: 297 m) 336
Herstellung künstlicher Rosen, Die (FR 1910, P: Raleigh & Robert, L: 117 m) 326
Herstellung von Bambushütten auch Wie Bambushütten entstehen (FR 1909, Pathé, L: 135 m) 336
Herstellung von Fässern durch Maschinen (La Fabrication mécanique des tonneaux à Cette, FR 1911, P: Eclipse, L: 123 m) 331
Herstellung von Granatzündern (1918, P: DLG, Z: 9. 12. 1918, L: 180 m) 229, 432, 435–437, 472, 478
Herstellung von Holländischem Käse (Comment se fait le fromage de Hollande, FR 1909, P: Pathé, R: Alfred Machin, 205 m) – Filmmuseum (Amsterdam); NFTVA, KL: 593 ft 326
Hindenburg – 70. Geburtstag im Grossen Hauptquartier (1917, P: BuFA, L: 359 m) 449
Hindoostan Fakir and Cotta Dwarf siehe Hindostanischer Fakir mit Zwerg
Hindostanischer Fakir mit Zwerg (Hindoostan Fakir and Cotta Dwarf; Fakir & Dwarf; US 1895, P: Edison, K: William Hiese, Aufnahme: Black Maria, West Orange, N. J. [9. 5. 1895]; L: 50 ft) 56
Hinter dem Objektiv [ca. 1905] 111
Hirschjagd in Bückeburg siehe Fürstliche Jagd in Bückeburg
historische Festzug vom Sechseläuten in Zürich 1902, Der, (CH 1902, P: Praiß) 110
Historischer Jubiläumsfestzug in Wien zu Ehren des sechzigjährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josef I. (1908, P: Deutsche Bioscop, L: 170 m) 172, 177
Hochbahnfahrt durch Berlin, Eine vermutlich Eine Fahrt auf der Berliner Hochbahn 279 f., 289
Hochofenwerke der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland, Die (AvT) (ca. 1917, P: DLG [?])* – BA-FA 433 f.
Hochsee-Fischerei der deutschen Marine (1918, P: BuFA, Z: 13. 8. 1918, Nachzensur: 11. 2. 1922, L: 380 m)* – BA-FA, KL: 391 m 451
Höchstkommandierende der verbündeten Truppen Oberbefehlshaber in Ost-Asien, Se. Excellenz Generalfeldmarschall Graf von Waldersee auf der Abreise nach China, Der (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, Aufnahme: Berlin) 96
Hochzeit des Königs von Spanien, Die (1906, P: Raleigh & Robert) 166, 236
Hofbräuhaus in München (FR 1896, P: Gaumont, Format: 58 mm [Chronophotographe Demenÿ]) 69
Hold-up of the Rocky Mountain Express (US 1906, P: American Mutoscope and Biograph Company, R: Wallace McCutcheon, K: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer; Aufnahme: 4.–6. 4. 1906, Ulster and Delaware Railroad, N. Y., © 12. 4. 1906) – LoC, KL: 230 ft [16 mm] 275
Holland Neutraal (NL 1916/17, P: Alberts Frères) 470, 474
Holländische Kinder (FR 1910, P: Pathé, L: 140 m) 309
Holzfällen im Schwarzwald [ca. 1907] 336
Honigblume, Die [1909] 336
Hopfen und Malz, Gott erhalt's! Ein Rundgang durch die Brauerei Binding in Frankfurt am Main [ca. 1910]* – NFTVA, KL: 368 ft 331 f.
Hubert's Kino-Kriegsschau [Serie] (1914–1915, P: Hubert) 397, 442
Hubert's Kino-Kriegsschau No. 14 (1915, P: Hubert) – Filmmuseum (Amsterdam): Kopiczince, KL: 190 m; DIF: Kino-Kriegsschau Nr. 14, KL: 136 m 442
Hubertus-Kriegswoche siehe Hubert's Kino-Kriegsschau
Huldigungsfestzug in Wien auch Kaiserjubiläums-Festzug (1908, P: Eclipse, L: 260 m) 172, 178
hydraulische Hebe-Schleuse, Eine (1912, P: Eiko, L: 127 m) 245

Ihre Kaiserlichen Majestäten, Se. Kaiserliche Hoheit der Kronprinz und Ihre königliche Hoheiten das Grossherzogliche Paar von Baden unter Führung von Admiral v. Tirpitz und Geheimrath Krupp auf der Germania-Werft in Kiel (1900, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 95
Il était une fois … la Suisse (2002, P: Cinémathèque Suisse, DVD, L: 156 min) 29
Illustrierte Wochen-Übersicht des Parade-Theaters [Trier] siehe Pathé Journal
Im Automobil über die Alpen (FR 1908, P: Eclipse, L: 213 m) 306

Im deutschen Sudan (1917, R: Hans Schomburgk, K: Jimmy Hodgson, Z: November 1917, L: 1370 m)* – IWF, KL: 629 m [16 mm] 160
Im Golf von Salerno (Dans le Golfe de Salerne, FR 1909, P: Pathé, L: 115 m)
Im italienischen Kampfgebiet zwischen Brenta und Piave auch Im Kampfgebiet zwischen Brenta und Piave (1918, P: BuFA, L: 1262 m) 475
Im Kampfgebiet zwischen Brenta und Piave siehe Im italienischen Kampfgebiet zwischen Brenta und Piave
Im Lande des Schreckens vor der Katastrophe (FR 1909, P: Raleigh & Robert, L: 97 m) 166
Im Reiche der Diamanten auch Die Diamanten von der Erde zum Juwelier [Teil VI der Serie Quer durch Afrika: Von Cairo zum Kap] (FR 1907, P: Raleigh & Robert, K: Coke, Bellasis, L: 190 m) 117
In 20 Minuten von Bremerhaven nach New York [ca. 1903] 140
In den kaukasischen Bergen (Dans les monts du Caucase, FR 1912, P: Gaumont, L: 97 m) 318
In der Schweiz: Vierwaldstätter See (Promenade sur le lac des quatre cantons – Suisse, FR 1910, P: Pathé, L: 90 m) 316
In einer Geflügelanstalt [1912] 355
In Friedrichsruh auch Bismarck in Friedrichsruh (1897, P: Messter, D: Franz Amon)
In Nacht und Eis (1912, P: Continental Kunstfilm, R: Mime Misu, K: Willy Hameister, Emil Schünemann, Viktor Zimmermann, Bauten: Siegfried Wroblewsky, D: Anton Ernst Rückert, Otto Rippert, Waldemar Hecker, Z: 10. 7. 1912, UA: 17. 8. 1912) – SDK, KL: 946 m 239
In Norvegia siehe In Norwegen
In Norwegen (In Norvegia, IT 1911, P: Itala, V: Deutsche Filmeverleihvereinigung, L: 97 m) 316
Inauguration du monument de Guillaume Ier: I. Avant l'inauguration. – Arrivée des souverains (FR 1896, P: Lumière, K: Constant Girel, Aufnahme: 4. 9. 1896, Breslau, L: ca. 17 m) [Nr. 221 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 34, 86
Incendie de l'Exposition de Bruxelles (FR 1910, P: Gaumont) – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 252 m 219
Industrie des éventails au Japon siehe Fächerindustrie in Japan
Industrie du marbre à Carrara siehe Marmorbruch in Carrara, Der
Industrie in Venedig 326
Industrie und Sport in Burma 326
Infanterist, der Kavallerist, Lehmann und seine Schwiegermutter, Der auch Der fidele Bauer (1908, P: Internationale Kinematographen- und Licht-Effekt-Gesellschaft, Tonbild, L: 60 m) 353
Insel Brioni am adriatischen Meer, Die siehe Die Insel Brioni in der Adria
Insel Brioni in der Adria, Die auch Die Insel Brioni am adriatischen Meer (1910, P: Erste Bayerische Filmfabrik, L: 106 m) 205
Insel Wight, Die (FR 1911, P: Eclipse, L: 159 m) 310
internationale Treiben auf der berühmten »Französischen Brücke« über den Pei Ho nach der Einnahme von Tien-Tsin, Das (US 1901, American Mutoscope and Biograph Company, K: C. Fred Ackerman) 90
Internationaler Marianischer Kongress zu Trier vom 3.–6. August 1912 (1912, P: Marzen, Aufnahme: 3. und 4. 8. 1912, Trier)* – BA-FA, KL: 266 m 200, 296
Italien in Hamburg Venedig. Die Rialto-Brücke (The Rialto Bridge at Venice; Venice, showing Gondolas; 1895, P: DAG Stollwerck, K: Birt Acres, Aufnahme: 19. 6. 1895, Hamburg; L: 50 ft) 43
Italienischer Bauerntanz (1895, P + K: Max Skladanowsky, D: Artistenkinder Plötz-Larella, Aufnahme: bei Sello in Pankow bei Berlin, Mai 1895; Format: 44,5 mm) – SDK 45

Jack Johnson – Jim Jeffries (Johnson-Jeffries Fight, US 1910, P: Motion Picture Patents Company, Aufnahmeleitung der neun Filmkameras: J. Stuart Blackton, Aufnahme: 4. 7. 1910, Reno, Nevada, V in Deutschland: PAGU, L: 1800 m) 27, 359
Jagd auf den Silberreiher (Chasse à L'aigrette en Afrique, FR 1911, P: Pathé, R: Alfred Machin, Julien Doux, L: 120 m)* – BA-FA, KL: 118 m 158 f.
Jagd auf Riesenschlangen (1913, R: Robert Schumann, K: Bergmann, P: Deutsche Jagd-Film-Gesellschaft) 158
Jahre der Entscheidung (1937/39, R: Hans Weidemann, Carl Junghans, Lothar Bühle)* [nicht fertiggestellt] – BA-FA, KL: 785 m 490
Jahrhundertfeier in Tirol Die (FR 1909, P: Pathé) 364
Jahrmarkt in der Normandie (Une Foire normande, FR 1910, P: Pathé, L: 85 m) 309
Jan Vermeulen, der Müller von Flandern (1917, P: BuFA[?], R: Georg Jacoby) 483
John Bull auch Der Weg zum Frieden (1917, Vaterländischer Filmvertrieb Julius Pinschewer, L: 1'23") 438 f.
Johnson-Jeffries Fight siehe Jack Johnson – Jim Jeffries
Jongleur, Der (1895, P + K: Max Skladanowsky, D: Paul Petras, Aufnahme: bei Sello in Pankow bei Berlin, Mai 1895; Format: 44,5 mm) – SDK 45
Joseph Chamberlain. Offizielle Aufnahme seiner berühmten Rede in Blenheim, seine südafrikanische Politik verteidigend (Mr. Balfour and the Right Hon. J. Chamberlain at Blenheim, GB 1901, P: British Mutoscope and Biograph Company, Aufnahme: 10. 8. 1901, Blenheim, Oxfordshire) 82
Jubiläums-Festzug in Wien (FR 1908, P: Raleigh & Robert, L: 170 m) 172, 177
Jung-Siegfried (1918, P: Vaterländischer Filmvertrieb Julius Pinschewer, Z: September 1918, L: 1'50") 432
jüngst gestrandete Torpedoboot-Zerstörer »Viper«, Der (H. M. Torpedo Boat Destroyer »Viper« Steaming at 36 Knots an Hour, GB 1900, British Mutoscope and Biograph Company) 82, 93

Kabeljaufang [1912] 355
Kaiser an der Spitze der Fahnenkompagnie von der Merseburger Parade zurückkehrend, Der siehe Se. Majestät Kaiser Wilhelm II. an der Spitze der Fahnen-Kompagnie in Danzig

Kaiser Franz Josef als Regent und als Mensch [Kompilationsfilm] (AT 1930, P: Pathé) 177
Kaiser in Venetien, Der siehe Der deutsche Kaiser in Venetien
Kaiser Wilhelm, Reviewing his Troops siehe Empfang des Kaisers am Dammthorbahnhof
Kaiserjubiläums-Festzug siehe Huldigungsfestzug in Wien
Kaiserliche Deutsche Reichspost (1917, P: BuFA, L: 141 m) 422
Kaiserpreis-Rennen im Taunus 1907 (FR 1907, P: Raleigh & Robert, L: 175 m)* – BA-FA, KL: 63 m [16 mm] 236, 325
Kaisertage 1908 in Strassburg (1908, P: Weltkinematograph) 191
Kamarinskaja (1895, P + K: Max Skladanowsky, D: Ensemble der Truppe »Die drei Tscherpanofs«, Aufnahme: im Garten des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters, Berlin, Mai 1895; Format: 44,5 mm) – SDK 45
Kampftag in der Champagne, Ein auch Kampftage aus der Champagne [2 Teile] (1917, V: Flora, L: 448 m, 413 m)
Kampftage aus der Champagne [2 Teile] siehe Kampftag in der Champagne, Ein
Kapitän Scotts Südpol-Expedition vermutlich Scotts Südpolexpedition 369, 371
Karlsplatz (Karlsplatz in München, FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: Juli oder August 1896, München, L: ca. 17 m) [Nr. 235 des »Catalogue Lumière«] – SDK, Filmmuseum München, CNC (Bois d'Arcy) 282, 284
Karlsplatz in München siehe Karlsplatz
Katastrophe des Zeppelinschen Luftschiffes (1910, P: Duskes, L: 44 m)* – NFTVA / Joye Collection, KL: 145 ft 239
Katastrophe Erbslöh und Zeppelin Zwei (1910, V: PAGU, L: 20 m) 238
Katastrophe von Courrières, Die vermutlich Gruben-Unglück in Courrières, Das 166, 236
Katastrophe von Martinique, Die (Catastrophe de la Martinique, FR 1902, Pathé, R: Ferdinand Zecca, L: 20 m) 109, 116
Kiautschau im Film (1914, V: Carl Rudolph Monopol Film, Z: verboten, L: 300 m) 159
Kiel. Lancement du »Fürst-Bismarck« (Stapellauf des Panzerkreuzers »Fürst Bismarck« auf der Kaiserlichen Werft in Kiel am 25. September 1897, FR 1897, P: Lumière, Aufnahme: 25. 9. 1897, L: ca. 17 m) [Nr. 785 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 124
Kind und die Katze, Das [1905] 111
Kinder des deutschen Kronprinzenpaares an der See, Die auch: Die Söhne des deutschen Kronprinzenpaares an der See (1910, P: Messter, L: 80 m) 261
Kinder unseres Kronprinzenpaares beim Spiel im Garten des Marmorpalais in Potsdam, Die (FR 1910, P: Eclipse, L: 56 m) 186, 261
Kinematographische Wochenschau in Wort und Bild [1912] 353
Kinematographisch-illustrierte Zeitung der Weltfirma Pathé-frères [Parade-Theater, Trier] siehe Pathé Journal
Kinokop-Woche: [Wochenschau] (1914-1915) 353, 397
Kino-Kriegsschau Nr. 14 siehe Hubert's Kino-Kriegsschau No. 14
Kirchgänger in Trier an einem Festtag (AvT) siehe Domausgang am Ostersonntag
Klapperschlangen (1911, V: PAGU, L: 185 m) 353
kleine Apfeldieb, Der (Petit voleur de pommes, FR 1905, P: Pathé, L: 25 m) 112
kleine Blinde, Die (La petite aveugle, FR 1906, P: Pathé, L: 135 m) 114
kleine Landstreicher, Der (ca. 1905) 111
kleine Rotkäppchen, Das (ca. 1905) 110
Knospe, das Blatt und die Blüte, Die (FR 1911, P: Pathé, L: 160 m) 355
Köln in alten Bildern (1999, R: Heinz D. Wilden, L: 45 min.) 491
Kölner Dom-Heimgang siehe Sortie de la Cathédrale
Kölner Schiffbrücke siehe Pont de Bateaux
Kolonial-Ausstellung – Eröffnung durch Präsident Fallières (FR 1907, P: Pathé, L: 165 m)
Kolonialschule in der deutsch-ostafrikanischen Provinz Usambara, Eine (FR 1912, Pathé/Germania)* – BA-FA, KL: 74 m 151, 154, 156
Komisches Reck auch Reckturner auch Brothers Milton (1895, P + K: Max Skladanowsky, D: Truppe Brothers Milton, Aufnahme: bei Sello in Pankow bei Berlin, Mai 1895; Format: 44,5 mm) – SDK 45
König der Lüfte, Der (FR 1907, P: Raleigh & Robert, L: 160 m) 188
König von Spanien in Frankreich, Der (GB 1905, P: Warwick) 166, 236
König von Württemberg bei seinen Truppen an der Westfront, Der (1917, P: BuFA, L: 183 m) 422
Königin der Schmerzen siehe Der Film von der Königin Luise
Königin Luise (2. Teil) siehe Der Film von der Königin Luise
Königin Luise siehe Der Film von der Königin Luise
Königin Luise, I., II., u. III. Abt. siehe Der Film von der Königin Luise
Konstruktion eines Fischerbootes (Construction d'un bateau de pêche, FR 1907, P: Pathé, L: 130 m) 117
Kopiczince siehe Hubert's Kino-Kriegsschau No. 14
Krieg der Medien – Die Propagandaschlacht im Ersten Weltkrieg, Der (2004, R. Buch: Anne Rose Roerkohl, P: Tag/Traum, UA: 16. 8. 2004, L: 44 min.) 495
Krieg in China, Der. Das erste Bengalische leichte Reiter-Regiment in der Attacke (Charge by 1st Bengal Lancers, US 1901, American Mutoscope and Biograph Company, K: C. Fred Ackerman, Aufnahme: 14. 1. 1901, © 30. 1. 1903) – LoC, 18 ft [16 mm] 84 f., 88, 90, 92
Krönung des englischen Königspaares am 22. Juni 1911, Die (FR 1911, P: Eclipse) 168
Krönung des Königs Georg V. von England, Die (GB 1911, P: Warwick, V: Raleigh & Robert, L: 150 m) 168
Krönung des Königs von Norwegen, Die (Coronation of King Haakon, GB 1906, P: Warwick, L: 335 ft) 166, 236
Krönung in Delhi, Die siehe Delhi Durbar

Krönungsfeierlichkeiten des Königs Eduard VII. in London, Die vergleiche The Coronation of Their Majesties 109
»Kronprinz Wilhelm« Docking (US 1902, P: American Mutoscope and Biograph Company, K: Congdon, Aufnahme: 25. 2. 1902, New York City, © 12. 6. 1902)* – LoC, KL: 34 ft [16 mm]
Krupp Armour and Armament Testing (ca. 1915, P: Kinematographische Abteilung der Friedrich Krupp AG) – Imperial War Museum / Krupp Collection, KL: 935 ft 343
Kruppwerke, Die (1917) 421, 478
Kultur des Kaffees, Die (1912) 355
künstliche Züchtung der Lachsforellen, Die (FR 1912, P: Gaumont, L: 123 m)
Kürassier im langsamen Trabe [chronophotographische Serie] (1894, P + K: Ottomar Anschütz) 44

Laatste Bioscoop Wereldberichten [Wochenschau-Kompilation] (NL 1917/1918, P: Anton Nöggerath) 469
Landshuter Hochzeitszug (FR 1909, P: Pathé, L: 80 m) 206
Landung auf Ösel 1917 – Aufnahmen aus dem Weltkrieg (1939, P: Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht) – BA-FA, KL: 131 m [16 mm] 444
Landung des grossen Vergnügungs-Dampfers auch Vergnügungsdampfer in der Kieler Bucht (1895, P: DAG Stollwerck, K: Birt Acres, Aufnahme: 21. 6. 1895, Kiel) 42, 124
lange Hose, Die [ca. 1905] 111
Laufbahn eines Telegrammes, Die (1912, P: Gesellschaft für Wissenschaftliche Films und Diapositive) 348
Leben der Schlangen, Das (GB 1911, P: Kineto, L: 142 m) 344
Leben im Pfuhl, Das (FR 1911, P: Pathé, L: 175 m) 355
Leben und Treiben auf dem Viehmarkt am 5. Mai. Bekannte Trierer Handels-Typen im Wirken (1909, P: Marzen, Aufnahme: 5. 5. 1909, Trier) – BA-FA, KL: ca. 45 m [enthalten in der Kompilation Bilder aus Trier] 201
Leben und Treiben in Tanga, Deutsch Ost-Afrika (1909, P: Deutsche Bioscope, L: 140 m) – BA-FA, 155
Leger en Vlootfilm (Armee- und Flottenfilm, NL 1917, P: Willy Mullens) 470 f.
Leichenbegängnis König Leopolds von Belgien in Brüssel, Das vergleiche Der Trauerkondukt Leopold II. und Les Funérailles du roi Léopold 215
letzte Angriff auf einen Hügel, Der (Dernier assaut de la colline, FR 1905, P: Pathé, L: 30 m) 111, 116
letzte Expedition und Todesfahrt des Kapitän Scott, Die (1913, V: Düsseldorfer Film-Manufaktur) 369
letzten Tage von Pompeji, Die (Gli ultimi giorni di Pompei, IT 1908, P: Ambrosio, R: Luigi Maggi, L: 366 m) 167
letzten Wege des Kapitäns Scott, Die (FR 1911, P: Gaumont, K: Herbert Ponting) 370
Letzter Spaziergang des Fürsten Bismarck (1908, V: Allgemeine Kinotheatergesellschaft, L: 30 m)
Li Hung Chang and Suite: Presentation of Parlor Mutoscope (US 1901, American Mutoscope and Biograph Company, K: C. Fred Ackerman, Aufnahme: 14. 1. 1901, Beijing, © 22. 4. 1902) – LoC, KL: 12 ft [16 mm] 90
Lieb Vaterland magst ruhig sein (FR 1909, P: Eclipse, L: 100 m) 186
Lieschen, Lieschen komm doch bald (1909, P: Messter, Tonbild, L: 55 m) 270
Li-Hung-Chang siehe Li Hung Chang and Suite: Presentation of Parlor Mutoscope
Lohengrin – »Wenn ich im Kampf für dich siege« (1908 [?], P: Deutsche Bioscop, Tonbild, L: ca. 60 m) 272
Löwenjagd in Afrika (AvT)* – BA-FA, KL: 54 m 159
Lübecker Strassenleben (1897, P: Emil Naucke, Hansa-Theater, Hamburg; Aufnahme: September 1897, L: ca. 17 m) 67
Luxemburger Rosenfest auch Rosenfest in Luxemburg (1905 oder 1906, P: Marzen) 201

M. G.-Film, Der (1918, P: BuFA) 485
Maciste Alpino (IT 1916, P: Itala, R: Luigi Maggi, Romano Luigi Borgnetto, D: Bartolomeo Pagano, L: 2084 m) 472
Mackensens Donauübergang (1917, V: Flora) 473
Mackensens Siegeszug durch die Dobrudscha auch Der Siegeszug Mackensens in der Dobrudscha (1916, P: Militärische Photostelle) 473
Madame Dubarry (1919, P: PAGU, R: Ernst Lubitsch, Buch: Fred Orbing, Hanns Kräly, K: Theodor Sparkuhl, D: Pola Negri, Emil Jannings, Reinhold Schünzel, Harry Liedtke, UA: 18. 9. 1919, Z: 20. 11. 1920, L: 2280 m) – DIF, KL: 2242 m [35 mm], 892 m [16 mm] 479
magische Gürtel, Der (1917, P: BuFA, L: 1047 m) – Imperial War Museum, KL: 1687 ft 411, 443 f., 462–467, 493
Majestät brauchen Sonne (BRD/NL 1999, P: Peter Schamoni Film; Verenigde Nederlandsche Filmcompagnie; ZDF R: Peter Schamoni, L: 105 min.) 491, 493
malerische Berchtesgaden und Königssee, Das (1909, P: Erste Bayerische Filmfabrik, V ab Juni 1913: Express) 207
»Mann über Bord« (»A« Torpedo-Division) (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 72, 95
Manöver des 44er Feldartillerieregiments, Mertesdorf bei Trier (AvT) (1906, P: Marzen)* – BA-FA, KL: 52 m 201
Marabujagd in Abessinien (Chasse au Marabout en Abyssinie, FR 1911, P: Pathé, R: Alfred Machin, Julien Doux, Adam David, L: 130 m)* – NFTVA / Joye Collection, KL: 112 m 158
Markttag in Veletrad (AT 1912, P: Österreich-Ungarische Kinoindustrie, L: 87 m) 314
Marmorbruch in Carrara, Der auch Marmorindustrie in Carrara (Industrie du marbre à Carrara, FR 1906, P: Pathé, L: 125 m) 336
Marmorindustrie in Carrara siehe Marmorbruch in Carrara, Der

Marrakesh (Marrakech, FR 1914, P: Gaumont)* – BA-FA, KL: 234 m 226 f.
Martin-Stahlwerk der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland, Das (ca. 1917, P: DLG)* – BA-FA, KL: 116 m 432 f.
Maus in der Krinoline, Die (Le Crinoline, FR 1906, P: Gaumont, R: Alice Guy, L: 40 m) 114
Max hast du ne Nase (1910, P: Deutsche Bioscop, Tonbild, L: 60 m) 274
Maximilianeum mit der Maximiliansbrücke und dem Karlstor, Das [ca. 1902] 111
Mères françaises, Les (FR 1917, P: Eclipse, R: Louis Mercanton, René Hervil, D: Sarah Bernhardt) 471, 476
Messina nach der Katastrophe (Messine, FR 1909, P: Eclipse, L: 240 m) 167
Messina vor der Katastrophe und nach der grossen Springflut und dem verheerenden Erdbeben (FR 1909, P: Raleigh & Robert)
Messine siehe Messina nach der Katastrophe
Messter-Woche [Wochenschau] (1914–1922, P: Messter) 241, 248 f., 252, 397–405, 420, 469
Milcherzeugung in der Schweiz (1912, P: Pathé)* – BA-FA, KL: 140 m 327–329
Mit dem Auto nach dem Mont Blanc – Die Schweizer Alpen [ca. 1905] 323
Mit dem Dampfboot auf dem Rücken der Theiss siehe Mit dem Dampfboot auf der Theiss
Mit dem Dampfboot auf der Theiss auch Mit dem Dampfboot auf dem Rücken der Theiss (1913, P: Weltkinematograph, L: 99 m) 318
Mit dem Norddeutschen Lloyd nach Neu-Guinea (1907, P: Internationale Kinematographen- und Licht-Effekt-Gesellschaft) – KL: 350 m 314
Mit der Armee des deutschen Kronprinzen vor Verdun (1916, P: Express, V 1917/18: BuFA) 195, 440
Mit der Kamera im ewigen Eis (1913, P: Express, K: Sepp Allgeier) 368, 372, 379
Mit der Kamera in der Schlachtfront (1913, P: Express, R + K: Robert Schwobthaler, L: 1160 m) 187, 193, 374 f., 377–380, 392
Mit Kapitän Scott nach dem Südpol (FR 1912, P: Raleigh & Robert, L: 580 m) 188, 369, 372
Mit Roosevelt in Afrika (FR 1910, V: Raleigh & Robert, K: Cherry Kearton, L: 430 m) 317, 344
Mit Windeseile auf einer Expresszugslokomotive [ca. 1900, Biograph] 85
Moana (US 1926, Buch + R + K: Robert Flaherty; P: Famous Players Lasky; UA: 7. 1. 1926; © 24. 2. 1926) – BA-FA 221
Moritz und sein Bild (FR 1912, P: Pathé) 353
Mouches, Les siehe Entstehungsgeschichte der Fliege und ihre Gefahr für den Menschen
Mr. Balfour and the Right Hon. J. Chamberlain at Blenheim siehe Joseph Chamberlain. Offizielle Aufnahme seiner berühmten Rede in Blenheim, seine südafrikanische Politik verteidigend
München (1910, P: Erste Bayerische Filmfabrik, K: Martin Kopp [?]) – Filmmuseum München 206
Münchener Neuigkeiten (P: Martin Kopp)
Münchner Faschingszug 1910 (1910, P: Erste Bayerische Filmfabrik) 208 f.
Münchner Oktoberfest 1910 auch Wie München seine Feste feiert (1910, P: Erste Bayerische Filmfabrik, L: 407 m)* – Filmmuseum München 314
Mythos Tannenberg – Der Krieg im Osten siehe Der Erste Weltkrieg

Nach der Niederlage – Die Franzosen in Casablanca (FR 1907, P: Raleigh & Robert, L: 160 m) 374
Nach der Tankschlacht von Cambrai vermutlich Die englischen Tanks von Cambrai 441
Nanook of the North (US 1922; Buch + R + K: Robert Flaherty; P: Revion Frères; UA: 11. 6. 1922; © 7. 5. 1922; L: 6 reels) – BA-FA
Nashornjagd in Deutsch-Ost-Afrika auch Rhinozerossjagd (AvT) (1913, P: Deutsche Jagd-Film-Gesellschaft, R: Robert Schumann, K: Bergmann [?])* – NFTVA, KL: 728 ft 158 f.
nasses Sonntagsvergnügen, Ein [ca. 1901, Biograph] 135
Native Land (US 1942, R: Leo Hurwitz, Paul Strand, L: 80 min.)
neu erstandene Zeppelin I., Der (FR 1908, Raleigh & Robert, Aufnahme: 23. 10. 1908) 187
Neue Republik, Die: Ansicht von Portugal siehe Ansichten aus Portugal
neue Wache in berlin, Die (1896, P + K: Max Skladanowsky, Aufnahme: August oder September 1896, Berlin, Format: 63 mm) – SDK
neue Zeppelin, Der (FR 1908, Eclipse, Aufnahme: 23. 10. 1908) 187
Neu-Seeland (1908, V: Allgemeine Kinotheatergesellschaft, L: 100 m) 304
Niagarafälle, Die (FR 1907, P: Pathé, L: 184 m) 85, 336
Nibelungen, Die; Teil 1: Sigfried, Teil 2: Kriemhilds Rache (1924, P: Decla-Bioscop, R: Fritz Lang, Buch: Thea von Harbou, K: Carl Hoffmann, Günther Rittau, D: Paul Richter, Theodor Loos, Hans Adalbert von Schlettow u. a., UA: 14. 2. 1924, 26. 4. 1924, L: 3216 m, 3576 m) – DIF, Filmmuseum München 479
Norderney (FR 1910, P: Eclipse, L: 115 m) 313
Nordisk authentische Weltkriegsberichte [Serie] (1914–1915 [?]) 397
Nordseebad Wyk auf Föhr (1915, P: Eiko) 316
Nordseefischerei (1907) 336

O Heimatland – Filmschätze aus 100 Jahren Baden und Württemberg (2002, P: Haus des Dokumentarfilms, DVD, ca. 90 min) 491
Oesel genommen (1917, P: BuFA, Z: 11. 1. 1918, L: 666 m) 444 f.
Ohm Paul vermutlich Réception du Président Kruger à l'Hôtel de ville 83, 134
On Board His Majesty's Battleship »Fürst Bismarck«, Kiel [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10104] siehe »Schotten dicht« auf Deck des »Fürsten Bismarck«
Op Het Meer van Léman siehe Sur le Lac Léman
Opmars der Centralen in Roemenië, de / Dobroetsja, De , Teil 1 siehe Aufmarsch der Zentralen in Rumänien, Der

Optische Berichterstattung des Parade-Theaters [Trier] siehe Pathé Journal
Orientreise des Kaiserpaares, Die (1899, P: Messter, K: Georg Betz, L: 12 Aufnahmen)
Oster-Prozession in der Bretagne (FR 1908, P: Raleigh & Robert, L: 94 m) 318
Overtocht van de Donau door Mackensen, De siehe Mackensens Donauübergang
Oxford and Cambridge Boat Race (GB 1895, P + K: Birt Acres, Aufnahme: 30. 3. 1895, L: 50 ft) 41

Paddle Dance siehe Rudertanz
Panoptikum Friedrichstrasse (Berlin, Friedrichstrasse, FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: Sommer 1896, Berlin, L: ca. 17 m) [Nr. 219 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 278
Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train (FR 1896, P: Lumière, ca. 17 m) [Nr. 130 des »Catalogue Lumière«] – CNC (Bois d'Arcy) 225
Panorama der sächsischen Schweiz (1907, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, L: 50 m) 304
Panorama des Genfer Sees (1907) 117
Panorama des Rheins bei Köln siehe Panorama pris d'un bateau
Panorama des Wolfgangsees (Panorama du lac de Saint Wolfgang, FR 1906, P: Pathé, L: 35 m) 117
Panorama du lac de Saint Wolfgang siehe Panorama des Wolfgangsees
Panorama pris d'un bateau (Eine Rheinfahrt bei Köln; Panorama des Rheins bei Köln; Panorama von Köln, von einem Rheindampfer aus aufgenommen; FR 1896, P: Lumière, K: Constant Girel, Aufnahme: 21. 9. 1896, Köln, L: ca. 17 m) [Nr. 227 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 231, 277
Panorama und Innenansicht von Amalfi (AvT)* SDK, KL: 58 m; vermutlich Dans le Golfe de Salerne (FR 1909, P: Pathé) 288
Panorama von Algiers (FR 1906, P: Gaumont, L: 54 m) 326
Panorama von Köln, von einem Rheindampfer aus aufgenommen siehe Panorama pris d'un bateau
Panorama von Monte Carlo (ca. 1899, P: Biograph and Mutoscope Company for France [?]) 85
Panorama von Port St. Martin [1907] 117
Panzer »Jena«. Die Katastrophe von Toulon, Der auch Der explodierte Panzer »Jena« (FR 1907, P: Raleigh & Robert, A: 1. 5. 1907, L: 222 m) 166, 235, 235
Parademarsch [chronophotographische Serie] (1894, P + K: Ottomar Anschütz) 44
Parischevatanz der Taulipang, Der (1913, P: Express) – IWF 189
Park und Grosse Wasser in Versailles (Les Grandes Eaux de Versailles, FR 1904, P: Pathé) – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 38 m 308
Pathé Journal [Wochenschau] (FR 1909–1914, P: Pathé) [deutsche Ausgabe des Pathé-Journal] 215 f., 220, 242 f., 258
Pathé-Journal [Wochenschau] (FR ab 1907, P: Pathé) 214 f., 220, 239, 242 f., 318, 423, 469 f.
Pêche à la sardine siehe Der Sardinenfang
Pêche en pleine mer siehe Fischfang auf offenem Meer
Peking – Paris im Automobil (FR 1907, P: Raleigh & Robert, L: 70 m)
Péripéties d'un Amant, Les siehe Erlebnisse eines Verliebten
Perle des Jonischen Meeres, Die (FR 1908, P: Raleigh & Robert, L: 140 m) 317
Perücke, Die (La Perruque, FR 1905, P: Pathé, L: 35 m) 111
Perruque, La siehe Die Perücke
Petersplatz in Rom [1905] 111, 116
Petit voleur de pommes siehe Der kleine Apfeldieb
petite aveugle, La siehe Die kleine Blinde
Pfalz-Flugzeugwerke, Die vermutlich Aus der deutschen Kriegsindustrie. Pfalz-Flugzeugwerke 228
Pferderennen in Riem, Das auch Rennen in Riem am neunundzwanzigsten März 1914, Das (1914, P: Münchener Kunstfilm, Z: teilweise verboten) 206
Poldihütte auch Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkriegs, Das (1916, P: Messter, Z: August 1916, L: 3 Akte)* – Filmmuseum (Amsterdam): De Staalgieterijen te Poldihütte tijdens den Wereldoorlog, KL: 1011 m 430 f., 436, 478
Polizeihund, seine Dressur und Leistung, Der (1910, P: Duskes, L: 245 m) 218 f.
Pont de Bateaux (Kölner Schiffbrücke; Schiffbrücke in Köln; FR 1896, P: Lumière, K: Constant Girel, Aufnahme: 21. 9. 1896 [?], Köln, L: ca. 17 m) [Nr. 228 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 68, 231
Pope Leo XIII in His Carriage, Passing Through the Vatican Gardens (GB 1898, British Mutoscope and Biograph Syndicate, K: William Kennedy-Laurie Dickson, © 12. 9. 1903) – Filmmuseum (Amsterdam); LoC, 12 ft [16 mm] 135
Potsdamer Platz (FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: Sommer 1896, Berlin, L: ca. 17 m) [Nr. 220 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 282, 284
Präsident der Republik Fallières in der Kolonial-Ausstellung, Der vermutlich Kolonial-Ausstellung – Eröffnung durch Präsident Fallières
Prima giornata delle gare di aviazione siehe Erster internationaler Wettbewerb für Luftschiffe und Flugmaschinen, Brescia
Primo circuito aereo siehe Erster internationaler Wettbewerb für Luftschiffe und Flugmaschinen, Brescia
Prince Henry (of Prussia) Arriving in Washington and Visiting the German Embassy siehe Ankunft des Prinzen Heinrich in Washington und Besuch der deutschen Botschaft 232 f., 235
Prince Henry Arriving at Lincoln's Monument, Chicago, Ill. siehe Prinz Heinrich am Lincoln Denkmal in Chicago
Prince Henry Arriving at West Point (US 1902, P: Edison, K: James H. White, Aufnahme: 7. 3. 1902, West Point, N. Y., © 8. 7. 1903)* – LoC, KL: 44 ft [16 mm] 235
Prince Henry Reviewing the Cadets at West Point (US 1902, P: Edison, K: James H. White, Auf-

nahme: 7. 3. 1902, West Point, N. Y., © 13. 3. 1902)* – LoC, KL: 88 ft [16 mm] 234 f.
Prinz Heinrich am Lincoln Denkmal in Chicago (Prince Henry Arriving at Lincoln's Monument, Chicago, Ill., US 1902, P: Edison, K: James H. White, Aufnahme: 12. 3. 1902, Chicago;, © 12. 3. 1902, L: 65 ft)* – LoC, KL: 44 ft [16 mm] 234
Proklamation des neuen Königreiches Polen, Die (1917; P: Eiko) vergleiche Proklamation des neuen Königreichs Polen, Warschau, den fünften November 1916
Proklamation des neuen Königreichs Polen, Warschau, den fünften November 1916 (1916, P: Militärische Photostelle) vergleiche Proklamation des neuen Königreiches Polen, Die 246
Promenade of the Kings (Fredensborg Castle) [ca. 1901, P: Biograph]
Promenade sur le lac des quatre cantons – Suisse siehe In der Schweiz: Vierwaldstätter See
Puissance militaire de la France, La (FR 1917, P: Service cinématographique de l'Armée française) 472

Quer durch Afrika: Von Cairo zum Kap [Serie] (FR 1907, P: Raleigh & Robert, L: 80–200 m) 188, 317
No. 1: Vom Kap der Guten Hoffnung nach Transvaal
No. 2: Nilpferdjagd in Deutsch-Süd-West-Afrika
No. 3: Die Wilden beim Eisenbahnbau
No. 4: Momente aus dem dunklen Afrika
No. 5: Tanz schwarzer Schönheiten
No. 6: Im Reiche der Diamanten
No. 7: Die Viktoria-Fälle mit dem Regenbogen
No. 8: Ein afrikanisches Idyll
No. 10: Vom Zambesi nach Zentral-Afrika
Quer durch Norwegen (FR 1910, P: Pathé, L: 130 m) 316
Quer durch Schottland (A Travers l'Ecosse, FR 1910, P: Eclipse, L: 109 m) 309
Quo vadis? (IT 1913, P: Cines, R: Enrico Guazzoni, L: 2250 m, Z: teilweise verboten) 476

Rache der Belgierin, Die (FR 1917) 421
Ragusa (AT 1912, P: Danubia Films) 314
Rat Killing (US 1894, P: Raff & Gammon für Edison, K: William Heise, Aufnahme: Black Maria, West Orange, N. J., 20. 9. 1894; L: 150 ft) 41
Räumung einer Stadt im besetzten Gebiet (1917, P: BuFA) 483
Réception de Guillaume II. (Einzug Sr. Majestät des Kaisers Wilhelm II. zur Friedensfeier in Frankfurt a. M., Empfang des Kaisers in Frankfurt, FR 1896, P: Lumière, K: Charles Moisson, Aufnahme: 10. 5. 1896, Frankfurt am Main, L: ca. 17 m) [Nr. 232 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 255 f.
Réception du Président Kruger à l'Hôtel de ville (Ohm Paul, GB 1900, Biograph and Mutoscope Company for France, Aufnahme: Paris) – Filmmuseum (Amsterdam) 83
Reckturner siehe Komisches Reck
Reise durch Holland, eine (FR 1911, P: Pathé) 304
Reise in Borneo, eine (FR 1907, P: Eclipse, L: 128 m) 323
Reise in die Schweiz auch Fahrt durch das Engadin in der Schweiz (Voyage en Suisse – L'Engadin, FR 1905, P: Pathé, L: 105 m) 117
Reise mit der Wright'schen Flugmaschine, Eine (Un Voyage en aéroplane avec Wilbur Wright à Rome, FR 1909, P: Eclipse, L: 160 m)
Reise mit Hindernissen, Eine (1905) 111
Reise nach dem Monde, Die (Voyage dans la lune, FR 1902, P: Star-Film, R: Georges Méliès, L: 260 m) 110, 113
Reise nach der Schweiz, Alt: Auf nach der Schweiz (FR 1907, P: Pathé, V: Wolf, L: 225 m) 310
Reise von Sorrent nach Capri, Eine [1907] 336
Reiseerlebnis Kaiser Wilhelm II., Ein [1912] 369
Reisen und grosse Jagden im Innern Afrikas (FR 1913, P: Pathé, Z: teilweise verboten, L: 516 m) 368
Renard et lapins siehe Fuchs und Kaninchen
Rennen in Riem am neunundzwanzigsten März 1914 siehe Das Pferderennen in Riem
Renntag auf der Grunewald-Rennbahn, Ein (FR 1910, P: Eclipse, L: 122 m) 186
Rentier Kulicke's Flug zur Front (1918, Neutral-Film)* – BA-FA, KL: 359 m 438 f.
Rescue at Sea, off Kiel, A [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10157] siehe »Mann über Bord« (»A« Torpedo-Division)
Return of the German China-Fleet, Wilhelmshaven (1901, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, K: Georg Betz) 131
Reuters Lügen (1915, P: Sborowitz Films) 399
Review of Russian Artillery auch C. von Waldersee Reviewing 2nd & 14th Russian Artillery & 3rd Siberia (US 1901, American Mutoscope and Biograph Company, K: C. Fred Ackerman, Aufnahme: 12. 1. 1901, Tientsin, © 19. 8. 1903) – LoC, KL: 9 ft [16 mm]
Revue de la Garde à Berlin (FR 1908, P: Eclipse, L: 140 m) 186
Rheinfahrt bei Köln, Eine siehe Panorama pris d'un bateau
Rheinsalmfang bei Laufenburg auch Rheinsalm-Fischerei in Laufenburg (1908, P: Weltkinematograph, L: 132 m)* – BA-FA, KL: 122 m 194 f.
Rheinsalm-Fischerei in Laufenburg siehe Rheinsalmfang bei Laufenburg
Rialto Bridge at Venice, The siehe Italien in Hamburg
Richard Wagner (1913, P: Messter, R: Carl Froelich, William Wauer, D: Giuseppe Becce, Musik: Giuseppe Becce, Z: 8. 5. 1913, L: 2055 m)* 358, 366 f.
Riesenbrand der Brüsseler Weltausstellung vermutlich Incendie de l'Exposition de Bruxelles 219
Riesen-Dampfschneepflug der New-York-Central und Hudson-River Eisenbahn eine Bahnstrecke freilegend, Der (US 1900 [?], American Mutoscope and Biograph Company) 95
Right Hon. Cecil Rhodes in Hyde Park (Cecil Rhodes, die Seele des südafrikanischen Krieges, GB 1899, British Mutoscope and Biograph Syndicate) 82

Rigoletto (1908, P: Duskes, D: Ahlbeck, Stimme: Enrico Caruso, Tonbild, L: 40 m) 272
Rigoletto (1908, P: Internationale Kinematograph- und Lichtbild-Gesellschaft, D: Enrico Caruso, Stimme: Enrico Caruso, Tonbild, L: 82 m) 272
Rinderschlacht ohne Blutvergiessen [ca. 1901, Biograph] 135
Ringkampf zwischen Greiner und Sandow (1895, P + K: Max Skladanowsky, D: Ringer Greiner und Sandow, Aufnahme: im Garten des Stadttheaters Alt-Moabit, Mai 1895; Format: 44,5 mm) – SDK 45
Ritter Blaubart (Barbe-bleu, FR 1901, P: Star Film, R: Georges Méliès, L: 210 m) 110, 113
Roma – Città aperta (IT 1945, P: Excelsa-Film, R: Roberto Rossellini, Buch: Sergio Amidei, K: , UA: 24. 9. 1945, L: 9304 ft) – Cineteca Nazionale, KL: 9541 ft
Romance of the Rail, A (US 1903; P: Edison; K: Edwin S. Porter; D: Marie Maray, © 3. 10. 1903) – LoC, KL: 108 ft [16 mm] 275
romantische Insel Rügen, Die (1910, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, L: 108 m) 316
Rosenfest in Luxemburg (1905, P: Marzen) – Centre National de l'Audiovisuel (Dudelange), KL: 84 m 201
Rothenburg o. d. Tauber (1910, P: Erste Bayerische Filmfabrik, V ab Juni 1913: Express-Films) – Filmmuseum (Amsterdam) 206 f., 210 f., 212, 314
Rough Sea at Dover (GB 1895, P + K: Birt Acres, L: 50 ft) 41
Rübezahls Hochzeit (1916, P: PAGU, Buch + R: Paul Wegener, K: M. A. Madsen, D: Paul Wegener, Lyda Salmonova, UA: 1. 10. 1916, L: 1446 m) – BA-FA, DIF, Filmmuseum München
Rückkehr vom Südpol. Ankunft des Explorateurs Charcot in Rouen (1910, P: Raleigh & Robert) 368
Rudertanz (Paddle Dance, US 1895, P: Edison, K: William Heise, Aufnahme: Black Maria, West Orange, N. J., [9. 5. 1895]; L: 50 ft) 56
Ruinen in Paris und Umgebung nach der entsetzlichen Hochwasserkatastrophe, Die (FR 1910, P: Raleigh & Robert, L: 136 m) 170
Rundfahrt durch Crefeld im Jahre 1910, Eine (1910)* – BA-FA, KL: 146 m 288 f., 291

S. M. Grosser Kreuzer »Bismarck« vor seiner Abreise nach China (1900, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 95
S. M. Kaiser Wilhelm II. auf der Hirschjagd in Bückeburg siehe Fürstliche Jagd in Bückeburg
S. M. Küstenpanzerschiff »Odin« im Gefecht (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 85, 95, 120, 130
S. M. S. »Sleipner« im Sturm (1906, P: Deutsche Bioscop, L: 50 m) 144
Sacre d'Édouard VII, Le siehe The Coronation of Their Majesties
Salzburg und seine Sehenswürdigkeiten (1909, P: Erste Bayerische Filmfabrik, V ab Dezember 1912: Express-Films, L: 80 m) 207
Sammel Knochen (1918, P: BuFA, L: 394 m) 422
Sangsue, La siehe Der Blutegel
Sans-Souci im Schnee (1910, P: Deutsche Bioscop, L: 90 m)
Santa-Lucia (IT 1910, P: Ambrosio) – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 97 m 303 f.
Sardinenfang, Der (Pêche à la sardine, FR 1905, P: Pathé, L: 30 m) 112, 117
Sardinenindustrie (FR 1909, P: Gaumont, L: 89 m) 327
Sascha-Messter-Kriegsberichte (1914–1918, P: Oskar Messter, Sascha Filmindustrie) 241
Saugetier, Das (1917, P: BuFA, L: 185 m) – BA-FA, KL: 62 m [16 mm] 475
Säugetier, Das recte Das Saugetier 475
Scene des Russisch-Japanischen Krieges, Eine [ca. 1905] 111, 116
Scene in einem chinesischen Gasthaus (ca. 1900, Biograph) 90
Schicksal Ferrer!, Das (1909, V: Film-Manufaktur Ludwig Gottschalk)
Schienenlegen in Innenafrika auch Die Wilden beim Eisenbahnbau [3. Teil der Serie: Quer durch Afrika – Von Cairo zum Kap] (FR 1907, P: Raleigh & Robert, K: Coke, Bellasis, L: 150 m) 336
Schiffbrücke in Köln siehe Pont de Bateaux
schilderachtige Lago Maggiore, Het (ca. 1913) – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 78 m 309
Schlacht an der Somme, Die siehe The Battle of the Somme
Schlacht bei Atrecht, Die (the German Retreat and the Battle of Arras, GB 1917, P: Topical Film Company / War Office Cinema Committee, K: J. B. McDowell, H. Malins, L: 4500 ft) 474
Schlacht im Westen, Die (1918, 5 Teile)
Schlacht von Casablanca vom 18. august 1907, Die (FR 1907) 170, 373 f.
Schlachtfeld Heimat siehe Der Erste Weltkrieg
Schlachtflotte in Kiellinie, Die [ca. 1906] 144
Schlachtflotte in Kiellinie. Übungen der Rettungsstation Warnemünde, Die [ca. 1906] 144
schlauen Polizisten, Die siehe Zwei schlaue Schutzleute
Schlussgefecht bei Urdorf, Das. Defilieren des IV. Armeekorps am Spreitenbacherfeld etc. etc. siehe Der Schweizer Truppenzusammenzug 1902
Schnelladekanonen an Bord S. M. Küstenpanzerschiff »Aegir« (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 95
Schnellfeuer [chronophotographische Serie] (1894, P + K: Ottomar Anschütz) 44
schöne Fee, Die [ca. 1905] 111
schönsten Wasserfälle der Ostalpen, Die [ca. 1908] 301
»Schotten dicht« auf Deck des »Fürsten Bismarck« (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 95
schreckliche Eisenbahnunglück in Müllheim, Baden, Das (1911, P: Weltkinematograph)* – BA-FA, KL: 73 m 237
Schreitendes Kamel [chronophotographische Serie] (1894, P + K: Ottomar Anschütz) 44
Schweiz im Winter, Die (FR 1907, P: Gaumont, L: 277 m) 316
Schweiz. Meiringen und seine Umgebung, Die (1911, P: Duskes) 316
Schweizer Armee. Grosse Manöver 1912, Die

(1912, P: Gesellschaft für Wissenschaftliche Films und Diapositive) 348
Schweizer Truppenzusammenzug 1902, Der: Das Schlussgefecht bei Urdorf. Defilieren des IV. Armeekorps am Spreitenbacherfeld etc. etc. (CH 1902, P: Praiß) 110, 116
Scotts Südpolarexpedition (FR 1912, P: Gaumont, K: Herbert Ponting) 368
Scotts Südpolexpedition siehe Scotts Südpolarexpedition
Se. Excellenz Generalfeldmarschall Graf von Waldersee auf der Abreise nach China siehe Der Höchstkommandirende der verbündeten Truppen Oberbefehlshaber in Ost-Asien, Se. Excellenz Generalfeldmarschall Graf von Waldersee auf der Abreise nach China
Se. Kaiserliche Majestät am Tage der Rekruten-Vereidigung verlässt nach dem Frühstück das Kaiser Alexand[er] Gren[adier]-Reg[iment] (1900, Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 95
Se. Majestät Kaiser Wilhelm II. an der Spitze der Fahnen-Kompagnie in Danzig auch Der Kaiser an der Spitze der Fahnenkompagnie von der Merseburger Parade zurückkehrend (1902, P: Deutsche Bioscop, L: 75 ft) 84
sechs Geschwister Donaf, die besten Akrobaten der Gegenwart, Die siehe Die sechs Schwestern Daineff
sechs Schwestern Daineff, Die auch Die sechs Geschwister Donaf, die besten Akrobaten der Gegenwart (Les six sœurs Dainef, FR 1901, P: Pathé, L: 200 m bzw. 65 m) – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 55 m 110, 113
Segelübungen (ca. 1901, P: Biograph) 84
Sehenswürdigkeiten in Portugal (À travers le Portugal, FR 1912, P: Eclair, L: 118 m) 304
Seilfabrikation in Kent (GB 1911, P: Urban, V: Eclipse, L: 113 m) 331
Seine Königliche Hoheit Grossherzog Friedrich Franz IV von Mecklenburg Schwerin bei seinen tapferen Mecklenburgern an der Front nach den heissen Kämpfen im Westen am 3. 5. 1917 (1917, P: BuFA, L: 148 m) 422
Seine Majestät der Kaiser auf der Hirschjagd in Bückeburg siehe Fürstliche Jagd in Bückeburg
Seine Majestät der Kaiser auf der Hofjagd in Bückeburg siehe Fürstliche Jagd in Bückeburg
Seine Majestät der Kaiser bei den türkischen Verbündeten siehe Der deutsche Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten
Seine Majestät Kaiser Wilhelm II. in Marineuniform auf der Landungsbrücke in Stettin siehe Seine Majestät Kaiser Wilhelm II. in Stettin
Seine Majestät Kaiser Wilhelm II. in Stettin auch Seine Majestät Kaiser Wilhelm II in Marineuniform auf der Landungsbrücke in Stettin (1897, P: Messter, L: ca. 18 bis 24 m) – BA-FA 69, 255 f.
Seine Majestät Wilhelm II. – Der letzte deutsche Kaiser [Serie] (2004, P: ZDF) 493
1. Herrliche Zeiten (2004, R, Buch: Jörg Müllner, Annette von der Heyde, P: ZDF, UA: 20. 7. 2004, L: 44 min.)
2. Gott mit uns (2004, R, Buch: Michael Kloft, P: ZDF, UA: 27. 7. 2004, L: 44 min.)
Semana Messter [Auslandsaugabe der Messter-Woche] (1915, P: Messter)* [Ausgaben Nr. 42/1915 bis Nr. 46/1915] – Imperial War Museum 249–252, 397
Shackleton's Zuidpoolreis siehe South
Siegeszug Mackensens in der Dobrudscha, Der siehe Mackensens Siegeszug durch die Dobrudscha
siegreichen Heere Deutschlands und Oesterreichs und die Heere unserer Feinde, Die (1914, P: Express, L: 1054 m) 193, 380
Silberküste beim Sturmwind, Die siehe Die Silberküste
Silberküste, Die auch Die Silberküste beim Sturmwind (FR 1909, P: Raleigh & Robert, L: 92 m) 336
Sitten und Gebräuche der Sakais, der Ureinwohner der berge Malakkas (FR 1911, Raleigh & Robert, L: 156 m) 189
six sœurs Dainef, Les siehe Die sechs Schwestern Daineff
Sixth Cavalry Assaulting South Gate of Pekin (Einnahme von Peking, Ansturm der 6. U. S. Kavallerie auf das Süd-Thor, US 1901, P: American Mutoscope and Biograph Company, K: C. Fred Ackerman, Aufnahme: 26. 1. 1901, Beijing, © 18. 4. 1902) – LoC, KL: 20 ft [16 mm] 88, 92 f.
»Sleipner« im Sturm siehe S. M. S. »Sleipner« im Sturm
Söhne des deutschen Kronprinzenpaares an der See, Die siehe Die Kinder des deutschen Kronprinzenpaares an der See
Sonntagsreiter, Ein (Le Cavalier Novice, FR 1907, P: Gaumont, L: 85 m)
Sons of Our Empire (GB 1917, P: Topical Film Company / War Office Cinema Committee) 473
Sortie d'usine [4 Versionen] (FR 1895, 1896, 1897, P: Lumière, K: Louis Lumière, L: ca. 17 m) [Nr. 91 des »Catalogue Lumière«] – CNC (Bois d'Arcy) 25, 59
Sortie de la Cathédrale (Am Kölner Dom nach dem Hauptgottesdienst; Kölner Dom-Heimgang; Ausgang aus dem Kölner Dom; FR 1896, P: Lumière, K: Charles Moisson, Aufnahme: 3. 5. 1896 [?], Köln, L: ca. 17 m) [Nr. 221 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 277 f., 282 f.
Sortie des usines Lumière, La (F 1895, P: Lumière, K: Louis Lumière, L: ca. 17 m) 225
Sous la mitrailleuse siehe Mit der Kamera in der Schlachtfront
Sous les tilleuls (Berlin: Unter den Linden; Wachtparade in Berlin; FR 1896, P: Lumière, K: Charles Moisson, Aufnahme: Frühling 1896, Berlin, L: ca. 17 m) [Nr. 218 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 52, 61, 282
South (GB 1919, P: ITA Film Syndicate, R: Ernest Shackleton) – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 954 m 88
Spanisches Ballett (Ballet espagnol, FR 1902, P: Pathé, L: 20 m) 111
Spirochaeten des Rueckfallfiebers, Die auch Erzeuger des Rueckfallfiebers, Die (FR 1910, P: Pathé, Z: 4. 5. 1910, L: 150 m) 342, 355

Sports d'hiver à St. Moritz siehe Wintersport in St. Moritz
Spreewald, Der (Le Spreewald, FR 1910, P: Eclipse, L: 117 m [deutsche Fassung] bzw. 82 m [französische Fassung]) 312
Spreewald, Le siehe Der Spreewald
Sprünge beim Schneeschuh Wettlauf um die Meisterschaft von Deutschland Feldberg 1910, Die (1910, P: Weltkinematograph)* – BA-FA, KL: 77 m 195 f.
St. Marien-Strasse in München (Nr. 1) (FR 1896, P: Gaumont, Format: 58 mm [Chronophotographe Demenÿ]) 69
St. Marien-Strasse in München (Nr. 2) (FR 1896, P: Gaumont, Format: 58 mm [Chronophotographe Demenÿ]) 69
Staalgieterijen te Poldihütte tijdens den Wereldoorlog, De siehe Poldihütte
Staatssekretär Dr. Solf in den Kolonien (Togo im Film) siehe Staatssekretär Solf besucht Togo
Staatssekretär Solf besucht Togo auch Staatssekretär Dr. Solf in den Kolonien (Togo im Film) (1914, P + R: Hans Schomburgk, K: Jimmy Hodgson)* – BA-FA, KL: 105 m [16 mm] 152 f., 156
Stahlerzeugung im Thomaswerk (1917, P: DLG, L: 180 m)* – BA-FA, KL: 160 m 478
Stahlwerk auch Der eiserne Film (1917, P: BuFA, L: 299m) 421, 478
Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkriegs, Das siehe Poldihütte
Stambul im Kriege (1917, P: BuFA, L: 302 m) 475
Stapellauf des »Imperator«, Der (1912, P: Fricke & Witte)* – BA-FA, KL: 248 m 346
Stapellauf des Kreuzers »Fürst Bismarck« (1897, P: Messter, K: Georg Betz, Aufnahme: 25. 9. 1897, Kiel, L: zwischen 18 und 24 m) 124
Stapellauf des Panzerkreuzers »Fürst Bismarck« auf der Kaiserlichen Werft in Kiel am 25. September 1897 siehe Kiel. Lancement du »Fürst-Bismarck«
Stapellauf S. M. S. »Kreuzer Hertha« (1897, P: Messter, Aufnahme: 14. 4. 1897, L: ca. 18 bis 24 m) 124
Stapellauf und Taufe der Kaiser-Yacht »Meteor« (Christening and Launching Kaiser Wilhelm's Yacht »Meteor«) (US 1902, P: Edison, Aufnahme: 25. 2. 1902, © 28. 2. 1902)* – LoC, KL: 350 ft [35 mm], 129 ft [16 mm]) 232 f.
Stapellauf vom Kreuzer »Wilhelm der Grosse« (1897, P: Messter, Aufnahme: 4. 5. 1897, Stettin, L: zwischen ca. 18 und 24 m) 124
Star Theatre (US 1901, American Mutoscope & Biograph Company, K: Frederick S. Armitage, Aufnahme: 18. 4. 1901, New York City, © 18. 4. 1902) – LoC, KL: 50 ft [16 mm] 137 f.
Steingutfabrikation, Die (1914, P: Weltkinematograph, Z: 20. 2. 1914, L: 240 m)* – BA-FA, KL: 342 m 195
Straubinger Maskenzug 1911 (1911, P: Erste Bayerische Filmfabrik) 209
Streifzüge durch die deutschen Gaue (FR 1909, P: Pathé) 323
Stuttgart – Aufzug der alten Germanen siehe Cortège des anciens Germains
Stuttgart – Festzug auf dem Schlossplatze siehe Cortège sur le Schlossplatz
Stuttgart. Cortège du prince Weimar (FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: 2. 8. 1896, ca. 17 m) [Nr. 783 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 230
Stuttgart: 26e Dragons – Pied à Terre (Absitzende Dragoner; Württ. Drag., Commando »Abgesessen«; FR 1896, P: Lumière, Aufnahme: Sommer 1896, Stuttgart, L: ca. 17 m) [Nr. 218 des »Catalogue Lumière«] – SDK, CNC (Bois d'Arcy) 276 f.
»Suevier« entering the Baltic Canal, Hamburg, 1895 vermutlich Durchfahrt des ersten Dampfers durch die Holtenauer Schleuse 42
Sul tetto del mondo. Viaggio di S. A. R. il Duca degli Abruzzi al Karakorum siehe Die Besteigung des Himalaja durch den Herzog der Abruzzen
Sur le Lac Léman (FR 1913, P: Radios) – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 68 m 308
Swinemünde (1919, P: DLG, L: 157 m) 305

tabakschnupfender Alter, Ein [chronophotographische Serie] (1890, P + K: Ottomar Anschütz) 39
Tag bei Generalfeldmarschall Hindenburg, Ein auch Unser Hindenburg (P: BuFA, L: 214 m)* – BA-FA, KL: 137 m 421, 448 f., 475, 494 f.
Tag im Film, Der [Aktualitätendienst] (November 1911–1913, P: Express Films)* – BA-FA [verschiedene Einzelsujets] 168 f., 191 f., 239, 242–245, 262, 295, 366
Tagebuch des Dr. Hart, Das (1918, P: PAGU für BuFA, R: Paul Leni, Buch: Hans Brennert; K: Carl Hoppmann, D: Heinrich Schroth, Käte Haack, Dagny Servaes u. a., Z: 1918, UA: 21. 1. 1918, L: 1351 m) [gekürzte Fassung des 1916 gedrehten, von der Zensur nicht freigegebenen Films Der Feldarzt] – SDK, KL: 1268 m 464
Tanzduett aus der Operette »Brüderlein fein« (1910, P: Messter, Tonbild) 270
tapfere deutsche Marine zu Lande und zu Wasser, Die (1912, P: Weltkinematograph) 195
tapfere Marine zu Lande und zu Wasser, Die (1914, P: Weltkinematograph, Z: 23. 10. 1914, Hamburg, L: 6860 m [Länge laut Berliner Zensur, vermutlich Druckfehler]) 195
Tayatal (AT 1912, P: Danubia Films) 314
Te Midden de Heerlyke Zwitsersche Alpen (1912, P: Weltkinematograph)* – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 79 m 308
Teutoburger Wald (1918) – Filmmuseum (Amsterdam) 303, 312
Theodor Körner (1912, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, L: 1236 m, Nachzensur: 15. 2. 1924, L: 953 m)* – BA-FA, KL: 717 m 353, 360–362, 367
Thomas-Stahlwerk der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland, Das (ca. 1917, DLG)* – BA-FA, KL: 191 m 432
Thompson's dressierte Elefanten (1908, P: Duskes, L: 150 m) – SDK, KL: 6 min 326
Tiergarten de Berlin, Le siehe Ein Frühlingsmorgen im Berliner Tiergarten

Tirol in Waffen (1914, P: Messter, R: Carl Froelich, D: Rudolf Biebrach, Carl Zickner, Nachzensur: 4. 8. 1921, L: 5 Akte, 1642 m)* NFTVA; BA-FA (Zensurausschnitte), KL: 26 m 358, 364–366
Tiroler Bergsteiger (FR 1912, P: Gaumont) 364
Töchter des Teufels [1905] 111
Tomaten, Die (FR 1908, P: Raleigh & Robert, L: 122 m) 327
Torpedo boat »G 89«, Kiel [American Mutoscope and Biograph Company, »Picture Catalogue« 1902, Nr. 10095] siehe Torpedoboot »G 89« im Angriff
Torpedoboot »G 89« im Angriff (1900, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft) 95, 100
Trachtenfest im Schwarzwald, Ein (FR 1911, P: Raleigh & Robert, V 1917/18: BuFA, L: 89 m) 188
Tragödie der Schröder-Stranz-Expedition, Die (1913, P: Express, K: Bernhard Villinger, Z: 15. 11. 1914) 368, 372
Tragödie von Casablanca, Die (FR 1907, P: Raleigh & Robert, L: 70 m)
Trained Bears siehe Dressirte Bären
Trauerkondukt Leopold II., Der (1910, Weltkinematograph, L: 103 m)
Traum des Bildhauers (Le Rêve du sculpteur, FR 1906, P: Gaumont, L: 68 m)
Trauma Versailles siehe Der Erste Weltkrieg
Tripoli (IT 1912, P: Ambrosio, L: 107 m) – Filmmuseum (Amsterdam): Tripolis. Het Hoogland van Barka, KL: 88 m 315
Tripolis. Het Hoogland van Barka siehe Tripoli
Triste Ritorno (1908, P: Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, D: Enrico Caruso, Stimme: Enrico Caruso, Tonbild, L: 60 m) 272
Triumph des Willens (1935, P: L. R. Studio-Film / NSDAP; R: Leni Riefenstahl, K: Sepp Allgeier, Walter Frentz, Franz Koch, Walter Riml, Franz Weihmayr u. a.; Z: 26. 3. 1935, UA: 28. 3. 1935, L: 3109 m)* – BA-FA
Trojas Fall (La Caduta di Troia, IT 1911, P: Itala, R: Giovanni Pastrone, Romano Luigi Borgnetto, L: 600 m) 476
Truppen Oberbefehlshaber in Ost-Asien, Se. Excellenz Generalfeldmarschall Graf von Waldersee auf der Abreise nach China 96
Tunnel, Der (1915, P: PAGU, Buch + R: William Wauer, K: Axel Graatkjaer, D: Friedrich Kayssler, Fritzi Massary, Felix Basch; Z: 17. 8. 1915, UA: September 1915, L: 2006 m) – Filmmuseum München, Gosfilmofond 473
Tysklands Stadium. Invigningen i Kejsarens Närvaro den 8 Juni 1913 (1913, P: PAGU) – Privatarchiv 258

Über den Atlantischen Ozean nach New-York (FR 1907, P: Eclipse, L: 175 m) 307
Über Fels und Eis (1911, P: Weltkinematograph)* – BA-FA: Across the beautiful Swiss Alps, KL: 98 m 225 f., 310
U-Boote heraus: Mit U-178 gegen den Feind (1917, P: BuFA, L: 1237 m)* – BA-FA, KL: 1174 m 443
Übungen der Rettungsstation Warnemünde [ca. 1906] 144
ultimi giorni di Pompei, Gli siehe letzten Tage von Pompeji, Die
Um die Welt im Automobil / Die Ankunft und Abfahrt in New York (FR 1908, P: Raleigh & Robert, L: 100 m) 237
Um die Welt im Automobil [Serie] (FR 1908, P: Raleigh & Robert) 237, 317
Unser Hindenburg siehe Ein Tag bei Generalfeldmarschall Hindenburg
Unsere bedrohten Kolonien in Afrika siehe Unsere bedrohten Kolonien in Süd-West-Afrika
Unsere bedrohten Kolonien in Süd-West-Afrika auch Unsere bedrohten Kolonien in Afrika (1914, V: Carl Rudolph Monopol Film) 159
Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser (FR 1909, P: Eclipse, L: 107 m) 186, 188
Unter den Linden in Berlin (1896, P + K: Max Skladanowsky, Aufnahme: August oder September 1896, Berlin, Format: 63 mm) – SDK 52, 61
Untergang des alten Europa, Der (2004, R. + Buch: Werner Biermann, P: Tag/Traum, UA: 28. 7. 2004, L: 52 min.) 493

Venedig. Die Rialto Brücke siehe Italien in Hamburg
Venice, showing Gondolas siehe Italien in Hamburg
Verdun, vision d'histoire (FR 1928, P: Compagnie Universelle Cinématographique, Buch: Léon Poirier, Georges Million; Z: 8. 11. 1928, UA: 23. 11. 1928) 489
Vergnügungsdampfer in der Kieler Bucht siehe Landung des grossen Vergnügungs-Dampfers
Verhaftung eines Taschendiebs (Arrest of a Pickpocket, GB 1895, P + K: Birt Acres) 56
Verhalten bei Luftangriffen vermutlich Verhalten beim Luftangriff. Ein nützlicher Film für Jedermann (1918, P: PAGU, L: 98 m) 422
Vernichtung des Motorluftschiffes Erbslöh (1910, P: Weltkinematograph, L: 39 m)* – BA-FA, KL: 38 m 238
Vernietiging Britse Schepen siehe Graf Dohna und seine Möwe
Versailler Friedensvertrag, Der (1921/23, P: Deulig)* – BA-FA, KL: 191 m 487
Verwendung des Schneeschuhs im hohen Schwarzwald, Die (FR 1911, P: Raleigh & Robert, V 1917/18: BuFA, L: 105 m) 189
Viktoria-Fälle mit dem Regenbogen, Die [7. Teil der Serie Quer durch Afrika. Von Cairo zum Kap] (FR 1907, P: Raleigh & Robert, L: 140 m) 308
Vliegen, De siehe Entstehungsgeschichte der Fliege und ihre Gefahr für den Menschen
Volksfest im Turnerheim am 24. Mai 1914 (1914) 491
Volksleben auf der Molukkeninsel Misol, Das (1913, P: Express) 189
Volkstrachten aus Tirol (CH 1916, P: Carl Hedinger) 364
Von Bremen nach New York (De Brème à New-York, FR 1909, P: Eclipse, L: 230 m) 316
Von Interlaken nach Brienz (D'Interlaken à Brienz par la Brienzer See, FR 1910, P: Eclipse, L: 125 m) 316
Von Marseilles nach dem sonnigen Algier (1910, P: Weltkinematograph, L: 165 m) 315

Von New York nach Genua [2 Teile] (FR 1909, P: Eclipse, L: 138 m, 128 m) 316
Von Triest nach Portorose und Miramare (De Trieste à Porto-Rose et Miramar, FR 1912, P: Eclipse, 132 m) 310
Vorsicht bei allen Gesprächen (vor 1917) – Imperial War Museum (London), KL: 1206 ft 450
Voyage en aéroplane avec Wilbur Wright à Rome, Un siehe Eine Reise mit der Wright'schen Flugmaschine
Voyage en Suisse – L'Engadin siehe Reise in die Schweiz
Vredesonderhandelingen te Brest-Litovsk, De siehe Friedensverhandlungen in Brest-Litowsk
Vues d'Espagne en cartes postales siehe Ansichten von Spanien auf Postkarten

Wachparade kommt, Die (1896, P + K: Max Skladanowsky, Aufnahme: August oder September 1896, Berlin, Format: 63 mm) – SDK
Wachtparade in Berlin siehe Sous les tilleuls
Wald- und Wasseridyll (1912) 337
Walfischfang, Ein vermutlich Walfisch-Jagd 111
Walfisch-Jagd (GB 1905, P: Warwick, L: 156 m) 111, 117
Walzerduett (1909, P: Messter, Tonbild) 271
Wanderung durch das Tal Verzasca, Eine auch Eine Fusswanderung durch das grüne Tal Verzasca (1913, P: Weltkinematograph, L: 89 m) 318
Wanderung durch Straubing, Eine (1910, P: Erste Bayerische Filmfabrik, L: 120 m) 205, 206
Was geschieht mit alten Eisen- und Blechabfällen? (FR 1911, P: Eclipse, Aufnahme: Eisenwerk Lauchhammer, Sachsen) 326
Weg zum Frieden, Der siehe John Bull
Wehr bei München (FR 1896, P: Gaumont, Format: 58 mm [Chronophotographe Demenÿ]) 69
Weihnachtstraum, Der [ca. 1905] 110
weisse Sklavin II, Die (Den hvide Slavehandel, DK 1910, P: Nordisk Films Kompagni, R: August Blom, K: Axel Sørensen, D: Ellen Rindom, Svend Bille) 219
weltberühmte Kurort Wiesbaden, Der auch Der berühmte Kurort Wiesbaden (1911, P: Weltkinematograph, L: 128 m) 316
Weltkrieg, Der [2 Teile] 1927/28, P: Ufa, V: Ufa: R: Leo Lasko, Buch: Georg Soldan, Erich Otto Volkmann; K: Fritz Arno Wagner, Hans Scholz, Svend Noldan, Ewald Daub, K. Tschetwerikoff (d. i. Konstantin Tschet); UA: 22. 4. 1927 und 9. 2. 1928, Berlin, Ufa-Palast; L: 2346 m und 2639 m)* – BA-FA, KL: 2537 m und 2346 m 475–478, 487–490
Weltreise unseres Kronprinzen, Die [Serie in 9 Teilen] (FR 1911, P: Eclipse, L: zwischen 68 und 135 m) 186
Werdegang einer Kamera (1909, P: Ernemann) 328
Werdegang eines Daimlermotors, Der (1912, P: Messter, L: 145 m) 328, 353
Wetterhorn, Das siehe Der Wetterhorn-Aufzug
Wetterhorn-Aufzug, Der auch Das Wetterhorn (FR 1910, P: Raleigh & Robert, L: 128 m) 306
Wie Bambushütten entstehen siehe Herstellung von Bambushütten
Wie der Mensch die Tiefe des Meeres durchforscht (Comment l'homme explore les profondeurs de l'océan, 1912, P: Pathé, L: 132 m) 355
Wie eine elektrische Glühbirne entsteht siehe Wie eine Glühbirne entsteht
Wie eine Glühbirne entsteht (FR 1911, P: Raleigh & Robert, L: 132 m) 327
Wie man Lachsforellen züchtet vermutlich Die künstliche Züchtung der Lachsforellen 355
Wie unsere Kriegs-Invaliden wieder arbeiten lernen (1916, V: Kammerlichtspiele, München, L: 2 Akte) 437
Wiederertüchtigung schwerbeschädigter Industriearbeiter (1918, P: BuFA)* – BA-FA 229, 436 f.
Wildfütterung im Gebirge [1912] 355
Wildschweinjagd, Die (Chasse au sanglier, FR 1907, P: Pathé, L: 205 m)
Willy sorgt für seinen Vater (FR 1912, P: Eclair) 353
Wintersport in St. Moritz (Sports d'hiver à St. Moritz, FR 1910, P: Eclipse, L: 166 m [deutsche Fassung] bzw. 100 m [französische Fassung]) 316
With the camera on the firing line siehe Mit der Kamera in der Schlachtfront
With the Greeks in the firing line siehe Mit der Kamera in der Schlachtfront
With the Greeks on the firing line siehe Mit der Kamera in der Schlachtfront
Wochenbericht des Trierischen Lichtspielhauses siehe Pathé Journal
Württemb. Drag., Commando »Abgesessen« siehe Stuttgart: 26e Dragons – Pied à Terre

Zahlungsunfähige Gäste (Clients sans le sou, FR 1905, P: Pathé, D: Truppe Bradford, L: 60 m) 111
Zeppelin-Angriff auf England (1914–1915, P: Hubert)* – Filmmuseum (Amsterdam), KL: 233 m 442
Zerstörung von Valparaiso, Die (FR 1906, P: Raleigh & Robert, L: 77 m) 166, 236
Zu enge Schuhe (FR 1907, P: Pathé, L: 145 m)
Zukunft liegt in der Luft, Die (FR 1911, P: Raleigh & Robert) 188
Zur Zerstörung des Zeppelin IV (FR 1908, P: Raleigh & Robert, L: 120 m) 188
Zwei schlaue Schutzleute auch Die schlauen Polizisten (FR 1908, P: Pathé, L: 55 m)
zweite u[nd] letzte Südpolarexpedition des verunglückten Kapitäns Scott, Die (1913, V: Düsseldorfer Film-Manufaktur) 369

Autorinnen und Autoren

Ivo Blom, Dr. phil., lehrt Filmwissenschaft an der Vrije Universiteit Amsterdam. Zahlreiche Aufsätze zur Filmgeschichte. Autor von *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (2003).

Brigitte Braun, M. A., Historikerin, seit 2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Medienwissenschaft an der Universität Trier, promoviert über Filmpolitik im besetzten Rheinland. Veröffentlichungen zur Kinogeschichte.

Annette Deeken, Dr. phil., 1983–94 Redakteurin der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Habilitation für Medienwissenschaft 2000, seit 1995 Dozentin für visuelle Medien an der Universität Trier. Autorin u. a. von *Frauenreisen in den Orient* (1996) und *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte* (2004).

Wolfgang Fuhrmann, Dr., geb. 1965 in Mülheim an der Ruhr, Medienwissenschaftler. Studium der Film- und Fernsehwissenschaft in Bochum und Amsterdam. Promotion zur deutschen Kolonialkinematographie an der Universität Utrecht (2003). Lehrtätigkeit an verschiedenen Universitäten, Veröffentlichungen zur Filmgeschichte.

Joseph Garncarz, Dr. phil., geb. 1957, ist Privatdozent für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich / Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg »Medienumbrüche« der Universität Siegen. Autor von *Filmfassungen* (1992); zahlreiche Artikel zur Filmgeschichte in Fachzeitschriften wie *Film History, Cinema & Cie, Hitchcock Annual, Sprache und Literatur, KINtop* sowie internationalen Sammelbänden. Derzeit Vorbereitung einer Monografie zum frühen deutschen Kino.

Karsten Hoppe, M. A., Medienwissenschaftler. Mitarbeit am DFG-Teilprojekt »Dokumentarischer Film in Deutschland 1895–1918« an der Universität Trier.

Uli Jung, Dr. phil., geb. 1955, ist Filmhistoriker und zur Zeit Dozent für englische und amerikanische Literatur und Film an der Universität Trier. Langjähriger freier Mitarbeiter der Cinémathèque Municipale de Luxembourg und Herausgeber ihrer wissenschaftlichen Schriftenreihe *Filmgeschichte international*. Autor von Monografien über Robert Wiene (mit Walter Schatzberg) und Dracula-Filme sowie zahlreicher Aufsätze in Fachzeitschriften. Herausgeber mehrerer Sammelbände; zuletzt Mitautor von *René Deltgen: Eine Schauspielerkarriere* (2002).

Martin Loiperdinger, Dr. phil., geb. 1952, seit 1998 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Trier. Mitherausgeber von *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* (seit 1992). Autor von *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm »Triumph des Willens« von Leni Riefenstahl* (1987) und von *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern* (1999).

Wolfgang Mühl-Benninghaus, Dr. phil., Dipl. oec., geb. 1953, seit 1993 Professor für Theorie und Geschichte des Films an der Humboldt-Universität Berlin. Autor u. a. von: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren* (1999); *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg* (2004).

Abkürzungen

A	Angebot
AT	Österreich
AvT	Archivtitel
BA	Bundesarchiv
BA-FA	Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
BA-MA	Bundesarchiv Militärgeschichtliches Archiv
BuFA	Bild- und Filmamt
B/s	Bilder pro Sekunde
CS	Cinémathèque Suisse, Lausanne
DAG	Deutsche Automaten-Gesellschaft (Tochterunternehmen der Stollwerck AG, Köln)
DIF	Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt/M.
DLG	Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (später: Deulig)
DK	Dänemark
DKG	Deutsche Kolonialgesellschaft
FR	Frankreich
ft	feet
GB	Großbritannien
IT	Italien
IWF	IWF Film und Wissen (früher: Institut für den Wissenschaftlichen Film)
IWM	Imperial War Museum, London
K	Kamera
KL	Länge der Filmkopie
L	Länge
LoC	Library of Congress, Washington
m	Meter
M.	Mark
M	Musik
min	Minuten
n. d.	nicht datiert
ND	Neudruck
NFTVA	National Film and Television Archive, London
NL	Niederlande
P	Produktion
PAGU	Projektions Aktiengesellschaft ›Union‹
R	Regie
SDK	Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin
UA	Uraufführung
Ufa	Universum Film AG
US	Vereinigte Staaten von Amerika
V	Verleih/Vertrieb
Z	Zensurdatum
Z_2	Nachzensur

Abbildungsnachweis

Archiv Deutsches Museum: 39
Bistum Trier: 199 (o.+u.), 201, 283 (u.), 296, 365 (o.)
Bundesarchiv, Bestand Film: 151 (B 109 089-1), 152+152 (K 242 599-1), 154 (B 109 089-1), 192 (re.) (BSP 15 340-1), 194 (K 246 724-1), 195 (2) (K 246 745-1), Farbtafel I (u.), Farbtafel V (2) (BSP 12 222-1), Farbtafel VI (2), 226 (K 279 367-1), 227 (2) (BSP 19 056-1), 228 (4) (K 32 296-3), 229 (B 58 532-1), 237 (BSL 30 530-1), 243 (BSP 12 499-1/ Gaumont Pathé Archives), 289 (3) (K 62 667-1), 291 (K 103 285-1), 292 (BSP 16 300-1), 293 (K 124 181-1 / Stadtarchiv Darmstadt), 310 (K 279 367-1), 328+329 (K 128 150-1/Gaumont Pathé Archives), 434 (2) (K 71 378-1/ Stiftung Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv Köln), 435 (2) (K 13 995-1), 436 (B 58 532-1), 438 (3) (K 66 890-1), 441 (3) (K 61 303-1), 447 (o.) + 447 (u.) (K 36 391-1), 448 (2) (K 18 119-1), 452 (2) (BSP 20 929-1), 455 (2) + 456 (2) + 458 (B 129 684-2), 495 (K 18 119-1)
Bundesarchiv, Fotoarchiv: 125 (N1275), 271, 274 (F003), 343, 488 + 490 (19 067)
DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum: Farbtafel VIII, 245, 272, 337, 358 (o.), 365 (u.)
Eye Filmmuseum Amsterdam: 134, 135, 136, Farbtafel II (u.), Farbtafel III (2), Farbtafel IV (2), Farbtafel VII (2), 303, 315, 431 (2), 461 (2)
Filmmuseum Düsseldorf: 163, 223
Fotoarchiv Ruhr Museum: 105
Historischer Verein für Straubing und Umgebung e.V.: 206, 210
Imperial War Museum, London: 250, 251, 382, 463 (2), 465
Institut Lumière: S. 34 (u.), 52 (2), 58 (2), 231 (2), 255 (o.), 276, 283 (o.), 284 (o.+u.), 286 (o.)
Library of Congress, Washington: 232, 233(2), 234 (3), 282
Sammlung Brigitte Braun: 202, 203, 216 (2), 217, 218 (2)
Sammlung Gerhard Ullmann: 259, 264, 492
Sammlung Jeanpaul Goergen: 286 (u.)
Sammlung Joseph Garncarz: 72 (2), 81, 83, 87, 92, 94, 98, 99, 101, 118, 366
Sammlung Roland Cosandey: 300
Sammlung Uli Jung: 209, 240, 244, 246, 249, 334, 346, 347, 363, 367, 371, 375, 379, 397, 398, 399, 401, 403 (2), 404, 409, 420, 421
Sammlung KINtop: 16, 34 o., 40, 42, 46, 49, 55, 59, 62, 64, 120 (2), 148, 167, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 183, 185, 192 (li.), 193, 255 (u.), 257 (2), 260, 270, 280, 298, 302, 305, 311, 313, 335, 342, 345, 350, 358 (u.), 359, 370, 373, 402, 437
Staatsarchiv Hamburg: 162
Stadtarchiv Düsseldorf: 109
Stadtarchiv München: 103
Stadtarchiv Trier: 353 (Tb 19/134)
Tekniska Museet Stockholm: Farbtafel I (o.), Farbtafel II (o.)

Das Haus des Dokumentarfilms dankt den
Rechteinhabern für die Reproduktions- und Abdruckgenehmigung

Personenregister

Ackerknecht, Erwin 338
Ackermann, Erwin 481 f.
Acres, Birt 41–43, 56, 64, 68, 124, 254, 263
Adickes, Franz 254
Albert, König von Sachsen 130
Allgeier, Sepp 196, 372
Altmann, Victor 425
Amadeo, Herzog der Abruzzen 189, 196, 368
Amundsen, Romuald 372
Anschütz, Ottomar 17, 36, 38 f., 44 f., 48 f., 51, 53, 55 f., 65
Arnauld de la Perière, Lothar von 464, 466
Aubinger, Josef 387 f.
Auguste Viktoria, Kaiserin 261
Aurora, Blaise 104

Baer, Berthold A. 390
Barnouw, Erik 28
Barnstijn, Loet 472–474
Barsam, Richard M. 28
Bartling, Georg 106
Bartz, Carl 414
Basse, Wilfried 479
Beaufort, H. de 470
Becce, Giuseppe 271, 358, 366 f.
Bedts, George William de 64
Behrens, Paul 67
Bender, Henry 439
Benjamin, Walter 35
Bergh, Leo van den 414
Bernard, Youen 186
Bernardini, Aldo 104
Bertoldi, Eva 41
Betz, Georg 131
Biebrach, Rudolf 438
Bintz, Walter A. 426
Birett, Herbert 22, 112, 180, 422, 432
Bläser, Theodor 104, 106, 110–112, 114 f., 117 f.
Bode, Wilhelm von 293, 460
Boehn, Exzellenz von 402
Bosboom, Nicolaas 471
Bourquin, Hans 342 f.
Braun, Brigitte 31, 213
Brauner, Ludwig 299, 319
Brennert, Hans 464
Brewster, Ben 224, 275
Bühle, Lothar 490
Burmester, Ludwig 355

Carmencita 41
Caruso, Enrico 271
Cecilie, Prinzessin von Mecklenburg 145, 186, 262
Coböken, Josef 481
Coissac, Georges Michel 32
Comandon, Jean 342
Continsouza, Pierre Victor 63 f.
Convents, Guido 104
Cremer, Carl Hubert 468, 474
Cürlis, Hans 479
Czernin, Ottokar Graf 453

De Hoop, Elias 472
Deasy, Henry Hugh Peter 325
Defregger, Franz von 364
Demenÿ, Georges 38, 66, 68
Dentler, Martin 360, 369
Desmet, Jean 163, 239
Dickson, William Kennedy Laurie 40 f.
Diegelmann, Wilhelm 439
Dienstknecht, Jean 63
Diercks, Carsten 14
Dittrich, Wolfgang 193 f.
Döblin, Alfred 253
Donnersmarck, Fürst Henckel von 415

Edison, Thomas A. 40, 43, 46, 48 f., 51, 53, 55 f., 61, 97, 124, 254
Ehmann, Antje 14
Eley, Geoff 123
Elsaesser, Thomas 26 f.
Emscher, Horst 390
Enver Pascha 446
Ernemann, Heinrich 336 f.
Ewers, Hanns Heinz 390

Fanck, Arnold 196
Faure, Félix 56
Feindt, Wilhelm 360, 362
Ferdinand, König von Bulgarien 109, 402
Flaherty, Robert 28
Foersterling, Hermann O. 63–66, 70, 78, 106
Forch, Carl 64
Forster, Ralf 438
Francillo Kaufmann, Hedwig 270
Franz Joseph I., Kaiser 172, 402
Froelich, Carl 271, 366
Fuhrmann, August 35, 51, 53, 55, 149, 300
Fürstenberg, Max Egon zu 265
Furkel, Georg 153

Gaudreault, André 17 f., 26, 32
Gaumont, Léon 66, 68
Geister, Jean 102
Geller, Oscar 418
George V., König 167
Giampietro, Joseph 270
Gildemeijers, Johan 477
Girardi, Alexander 270
Girel, Constant 68, 230, 263, 277 f.
Gitsels, Peter 214–216, 219 f.
Goebbels, Joseph 12, 490
Goergen, Jeanpaul 14
Goltz, Colmar Freiherr von der 364
Gotthart, Bernhard 191, 194
Gottschalk, Ludwig 357, 369
Grau, Alexander 414
Greenbaum, Jules 78, 107, 144, 262, 265
Griep, Karl 14
Grierson, John 13, 97, 221 f., 429
Griffith, David Wark 32
Gröning, Friedrich Georg 63
Gunning, Tom 13, 30, 32 f., 74, 97, 221, 275 f., 321

Haeften, Hans von 409, 413–415, 426
Häfker, Hermann 242, 244, 322, 339 f., 480
Hager, J. O. 343
Hakki Pascha 453
Hamann, Joachim 38
Hamburger, David 472
Hammann, Otto 394
Harzer, Curt 126, 129
Havenstein, Rudolf 460
Hedin, Sven 247
Heinrich, Prinz von Preußen 85, 96, 99, 137, 145, 188, 231–233, 235, 249, 443, 471
Hermann, Prinz von Sachsen Weimar 230
Herwig, Ludwig 66
Hindenburg, Paul von 402, 449 f., 475, 480, 494
Hirdt, Heinrich 102, 106
Hirt Reger, Götz 14
Hoffer, Max 360
Hoffmann, Kay 14
Hoffmann, Max 453
Hogdson, Jimmy 160
Houdini 75
Howe, Lyman H. 104, 316
Hubert, Edmund 391
Hugenberg, Alfred 408, 416, 426, 487

Izet Pascha 453

Jacoby, Georg 421, 483
Jakob, Felicitas 14
Jankow, Th. 321
Joly, Henri 66, 70
Jonescu, Take 249
Jordaan, Leo 479
Jung, Uli 14
Junghans, Carl 490

Kade, A. 337 f.
Kaempf, Johannes 460
Kahn, Albert 221
Karl I., Kaiser 402, 446
Kessler, Harry Graf 476
Ketteler, Clemens Freiherr von 90
Kiehl, Johannes 414
Kieninger, Ernst 104
Klerk, Nico de 29
Klitzsch, Ludwig 407, 419, 426 f., 486
Kopp, Martin 394, 398
Koshofer, Gert 14
Kreimeier, Klaus 14
Krieger, Ernst 485
Krupp, Friedrich Alfred 122, 132
Kühlmann, Richard von 453, 468, 471
Kutenits, Georg 67

Laemmle, Carl 182–184
Laffert, Max von 249
Lammert, Oliver 14
Lang, Fritz 479
Langendorff, Kurt von 186
Lasko, Leo 487
Lauvernier, Jean 67
LeBon, Gustave 407
Lehmann, Dr. H. 341 f.
Lehmann, Fritz 14
Lehner, Ulrich 205
Leilich, Heinrich 106, 110–112, 115
Leis, Gustav 107
Leiser, Erwin 12
Lemke, Hermann 321, 323, 335
Lenk, Sabine 30
Liebknecht, Wilhelm 151
Lincoln, Robert 234
Lindner, Peter 106, 110–117
Loebell, Friedrich von 383
Loeser, Kameramann 36, 464
Loewy, Ronny 493
Loiperdinger, Martin 14, 33, 429, 466, 495
Ludendorff, Erich von 410, 413–415, 449, 480, 485, 494
Ludwig Ferdinand, Prinz von Bayern 246
Luise, Königin von Preußen 188, 361
Lumière, Auguste 17
Lumière, Louis 17, 28, 46, 53

Malins, Geoffrey 457
Marey, Etienne Jules 38 f., 343
Marzen, Hubert 198
Marzen, Pauline 198
Marzen, Peter 197, 201–203, 214, 216, 219 f., 296 f., 353
Marzen, Wendel 197 f., 200 f., 203, 214, 297
Mayweg, Dr. 131
McDowell, J. B. 457
Meginher, Ralf 319
Melich, Fernando 106
Méliès, Georges 64, 109, 110
Mendel, Georges 116
Mesguich, Félix 186
Messter, Oskar 21, 29, 31, 61, 78, 106 f., 124–126, 131, 144, 256, 266, 269–273, 322, 415, 424
Metz, Christian 32
Meyer, Thomas 14
Michalski, Michal 63
Misu, Mime 239
Moisson, Charles 59, 254, 263, 277, 282
Mühl-Benninghaus, Wolfgang 27, 388
Mullens, Willy 471
Müller, Corinna 27 f.
Müller, Fregattenkapitän von 403
Müller, Georg von, Admiral 446
Müller, Henri Adolf 344
Müller, Julius Friedrich Carl 150, 152, 155, 157, 160
Müller, Rosel 14
Mumm, Reinhard 480
Münch, Ludwig 352, 354
Musser, Charles 104, 275
Muybridge, Eadweard 39

Naucke, Emil 67
Negro, Camillo 341
Neuhauss, Richard 154, 158
Neumayer, Ludwig 204–209, 211, 314
Nielsen, Asta 220, 267, 359, 479
Nikolaus II., Zar 56, 59, 68, 70, 230, 481
Nöggerath, Anton 469, 476
Noldan, Svend 487

Ohr, Heinrich 103, 110–112, 114 f., 117
Olinka, Madame 63
Oppenheim, Max von 425
Oswald, Richard 428, 473
Otéro, La belle 75

Ottermann, Luise 337
Ottmann, Marie 270

Pagano, Bartolomeo 472
Paul, Heinz 489
Paul, Robert William 41, 64, 89, 125, 316
Paulig, Albert 270
Peringer, Gerhard P. 14
Perry, Ida 270
Piltz, Günther 14
Pinschewer, Julius 408, 432, 438 f.
Pipon, A. 66
Pipon, J. 66
Poirier, Léon 489
Ponting, Herbert J. 188, 369, 372
Porten, Henny 273 f., 362, 438, 473, 479
Praiß, Ludwig 104, 106, 109 f., 112–116
Pretzsch, Karl 337
Püttmann, Edward Oskar 312

Radoslawow, Wassil 453
Radowitz, Joseph Maria 468
Raith, Anita 14
Raleigh, William 186
Rave, Christopher 372
Reinhardt, M. 14
Renard, Arthur 139
Reutter, Otto 89, 270
Rieck, Arnold 69
Riefenstahl, Leni 12, 268
Roerkohl, Anne 495
Rogers, George 186
Roosevelt, Alice 233
Roosevelt, Franklin D. 260
Roosevelt, Theodore 135, 137, 232 f., 344
Rother, Rainer 457 f., 459
Ruprecht, Prinz von Bayern 249
Ruttmann, Walther 479

Saharet 75
Sandow, Eugene 41
Schäfer, Jutta 14
Schamoni, Peter 491–493
Schichtl, August 106
Schlieffen, Alfred Graf von 395
Schmäling, Josef 110
Schmidt, Carl Wallenda 106
Schmieder, Georg 195
Schmitz, Wilhelm 102
Schoen, Fritz 399
Schomburgk, Hans Hermann 160
Schönwald, Gustav 270
Schorr, Thomas 30
Schröder Strantz, Herbert 368 f., 372
Schultze, Ernst 339, 349
Schumacher, Josef 424
Schumann, Robert 157–160, 337
Schwobthaler, Robert 186–188, 194, 376 f., 392
Scott, Robert 368–370, 372
Seeber, Clemens 66
Seeber, Guido 66
Seeger, Ernst 364
Segeberg, Harro 27
Sella, Vittorio 189
Shackleton, Ernest 369
Simmel, Georg 36
Skladanowsky, Emil 45, 50, 61, 69, 80
Skladanowsky, Eugen 45, 50, 61, 69, 80
Skladanowsky, Max 29, 31, 45, 50, 61, 69, 80, 285, 287, 290
Smith, George Albert 64
Snijders, General 471
Solf, Wilhelm Heinrich 152, 156
Stamm, Karl 14
Stauss, Emil Georg von 414 f.
Steidl, Robert 69, 270
Stein, Herrmann von 414
Stein, O. Th. 367
Stenzel, Kurt 14
Sternheim, Julius 420
Stollwerck, Ludwig 38, 41, 46, 68, 124, 254
Storfer, A. J. 242, 244
Stradi, Antonio 170
Stumm, Fritz Freiherr von 409
Stürgkh, Karl Graf 402
Stutterheim, Kerstin 14
Szögyeny Marich, von 177

Talbot, Romain 42 f., 64, 66
Tauern, Deodatus 196
Thorndike, Andrew 12
Tisza, Stefan Graf 247
Trautmann, Andreas 110
Tuschinski, Abraham 473, 479

Ullmann, Gerhard 14
Urban, Charles 109, 112, 183, 185, 187, 344, 469
Urgiss, Julius 416
Uricchio, William 30
Usai, Paolo Cherchi 28

Victoria, Königin von England 56, 65, 70, 87, 168, 337, 343
Villinger, Bernhard 372
Voltz, Hedwig 270

Wagner, Rainer C. M. 14, 367
Wagner, Richard 366 f.
Walden, Valerie 337
Waldenburger, Otto 353
Waldersee, Heinrich Graf von 88–90, 96, 135
Wauer, William 366
Wedel, Michael 27
Weidemann, Hans 490
Weule, Karl 153, 155
Wilden, Heinz D. 156, 491
Wilhelm I., Kaiser 68 f., 230, 241, 254, 362
Wilhelm II., Kaiser 41 f., 68 f., 84, 86 f., 90, 95–97, 125 f., 129, 165, 200, 236, 253 f., 256, 258–263, 265–267, 278, 316, 348, 377, 383, 402, 446, 489, 491–493
Wilhelm, Kronprinz 14, 86, 140
Wille, Ulrich 249, 258
Williger, Gustav 127 f.
Winter, Jack 70, 103, 143, 319, 387, 399, 410
Wippermann, Klaus W. 248
Wolf, Kapitänleutnant 460
Wolff, Philipp 36, 64, 66
Zecca, Ferdinand 109
Zeppelin, Ferdinand Graf von 188, 239, 325, 353, 442
Ziegler, Reiner 14
Zimmermann, Peter 14

HAUS DES DOKUMENTARFILMS
Europäisches Medienforum Stuttgart

Das HAUS DES DOKUMENTARFILMS ist ein Institut, das der Sammlung, Erforschung und Förderung des dokumentarischen Films dient und allen Interessierten offen steht.

Tagungen, Workshops und Film-Retrospektiven

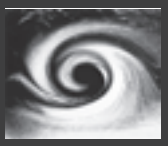
Videothek mit mehr als 8.000 Dokumentarfilmen, Reportagen und Dokumentationen der deutschen und internationalen Film- und Fernsehgeschichte

Fachbibliothek zum Film- und Fernseh-Dokumentarismus

Arbeitsplätze zur individuellen Sichtung

Beratung bei filmischen, journalistischen und wissenschaftlichen Recherchen und Studien

Datenbankrecherche im Internet



Öffnungszeiten
Di - Fr 9.00 - 17.00 Uhr
Um Anmeldung wird gebeten

Telefon 0711-99 78 08-0
Fax 0711-99 78 08-20
hdf@hdf.de
www.hdf.de

Schriftenreihe CLOSE UP
mit aktuellen Studien zu Geschichte, Theorie und Ästhetik des Dokumentarfilms im Universitätsverlag Konstanz (UVK)

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Die Bände 1 bis 3 (Kaiserreich, Weimarer Republik, „Drittes Reich") sind im Reclam Verlag erschienen.

LANDESFILMSAMMLUNG Baden-Württemberg

Seit Beginn der Kinogeschichte gibt es auch eine regionale Filmtradition in Südwestdeutschland. Diese audiovisuellen Dokumente und die von der Medien- und Filmgesellschaft (MFG) geförderten Filme werden im HAUS DES DOKUMENTARFILMS erfasst, gesammelt, archiviert und erschlossen.

Einen Überblick vermittelt das Buch:
Filmschätze in Baden-Württemberg
Gerlingen 2002

FILMREIHE DER LANDESFILMSAMMLUNG

O Heimatland – Filmschätze aus 100 Jahren Baden und Württemberg
(90 Min., dt./engl. VHS/DVD, 2002)

STUTTGART
Eine Filmreise in die Vergangenheit
(45 Min., VHS/DVD, 2003)

ESSLINGEN
Eine Filmreise in die Vergangenheit
(45 Min., dt./engl./frz.,DVD, 2005)

CLOSE UP

Schriftenreihe des Hauses des Dokumentarfilms
im Universitätsverlag Konstanz (UVK)

Peter Zimmermann *(Hg.)*
Fernseh-Dokumentarismus
Bilanz und Perspektiven *1994*

Peter Zimmermann *(Hg.)*
Deutschlandbilder Ost Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung *1995 (Vergriffen)*

Heinz-B. Heller, Peter Zimmermann *(Hg.)*
Blicke in die Welt Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren *1995 (Vergriffen)*

Manfred Hattendorf
Dokumentarfilm und Authentizität
Ästhetik und Pragmatik einer Gattung *1994/1999*

Dieter Ertel, Peter Zimmermann *(Hg.)*
Strategie der Blicke
Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage *1995 (Vergriffen)*

Hans-Joachim Schlegel *(Hg.)*
Die subversive Kamera
Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen *1999*

Erwin Leiser
Auf der Suche nach Wirklichkeit
Meine Filme 1960-1996 *1996*

Robert Schändlinger
Erfahrungsbilder Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film *1998*

Kay Hoffmann *(Hg.)*
Trau - Schau - Wem Digitalisierung und dokumentarische Form *1997*

Rudolf Aurich, Ulrich Kriest *(Hg.)*
Der Ärger mit den Bildern
Die Filme von Harun Farocki *1998*

Eva Orbanz *(Hg.)*
Helen van Dongen: Robert Flahertys „Louisiana Story" *1998*

Wilma Kiener
Die Kunst des Erzählens
Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen *1999*

Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer *(Hg.)*
Der geteilte Himmel
Arbeit, Alltag und Geschichte in ost- und westdeutschen Filmen *2000*

Alexandra Gramatke, Thomas Tode *(Hg.)*
Dziga Vertov Tagebücher/Arbeitshefte *2000*

Gerhard Lampe
Panorama, Report und Monitor
Geschichte der politischen Fernsehmagazine 1957-1990 *2000*

Peter Zimmermann, Kay Hoffmann *(Hg.)*
Triumph der Bilder
Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich *2000*

Reiner Ziegler
Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945 *2003*

Matthias Steinle
Vom Feindbild zum Fremdbild
Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm *2003*

HAUS DES DOKUMENTARFILMS
Europäisches Medienforum Stuttgart
www.hdf.de, hdf@hdf.de