

Film - Verein - Öffentlichkeit

CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE¹ beginnt mit einer Einstellung eines europäischen Jägers und seiner afrikanischen Helfer, wie sie durch den afrikanischen Busch schleichen. Der Jäger deutet auf einen Baum, in dem sich ein Schwarm von Silberreihern befindet. Er nimmt Ziel und schießt auf die Vögel. Die Helfer sammeln die erlegten Vögel auf, binden sie an Tragestöcke, schultern diese und gehen fort. Auf einem Boot pflücken zwei Weiße die Federn der Vögel. In einem *close-up* sieht man zwei Hände, die einen toten Reiher halten und der Kamera zeigen, wo die wertvollsten Federn zu finden sind. Die Hände pflücken die Federn und zeigen das Büschel der Kamera. Ein Zwischentitel informiert den Zuschauer, dass jedes Jahr Tausende dieser schönen Vögel zur Zierde von Damenhüten ihr Leben lassen müssen. Die letzten Einstellungen sind nicht in Afrika gedreht. Eine Frauenhand präsentiert ein Strauß von Reihenfedern für die Kamera. Eine elegante, junge Dame probiert einen Federhut. In einem *medium close-up* lächelt sie in die Kamera und bewegt ihren Kopf, damit der Federhut in all seiner Pracht gesehen werden kann. Der Film wurde international vertrieben und ist in verschiedenen Sprachversionen überliefert.²

CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE ist ein typisches Beispiel seiner Zeit, er ist Sinnbild für den ausbeuterischen Charakter des Kolonialismus und Beispiel für Anne McClintocks Beschreibung der «Metamorphose der imperialen Zeit in den heimischen Raum».³ Die Motive der Jagd und der Mode legen nahe, dass der Film ein europäisches – männliches wie weibliches – Publikum adressierte.

In *Going to the Movies* weisen Richard Maltby, Melvyn Stokes und Robert C. Allen darauf hin, dass die Beziehung des Publikums zum Kino nicht von einzelnen Filmen-als-Artefakt oder Texten gekennzeichnet, sondern zuallererst von der sozialen Erfahrung des Kinobesuchs geprägt ist.⁴ Die Film-Publikum-Beziehung lässt sich demnach nicht ausschließlich durch das, was auf der Leinwand geschieht, verstehen, sondern erfordert neben der Textanalyse ebenso die Einbeziehung der Distributionskanäle und Aufführungskontexte unter Zuschauergruppen innerhalb und außerhalb der kommerziellen Vertriebswege. Dem Ansatz von Maltby, Stokes und Allen folgend, soll in diesem Beitrag eine historische Quelle vorgestellt werden, die

1 JAGD AUF SILBERREIHER IN AFRIKA, Frankreich 1911, Regie: Alfred Machin, Produktion: Pathé Frères.

2 Eine Kopie mit deutschen Zwischentiteln befindet sich im Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin, eine englische Version ist im National Film and Television Archive in London hinterlegt, eine holländische Version im Eye Film Institute, Niederlande.

3 McClintock 2002, S. 512.

4 Maltby et al. 2007, S. 2.

gegenwärtig nur unzureichend genutzt wird, wenn es um die Untersuchung und die Beziehung zwischen dem Film und seinem Publikum geht, beziehungsweise seiner Öffentlichkeit. Ausgehend von dem zuvor beschriebenen Jagdfilm soll die Bedeutung von nichtfiktionalen Filmen in Bezug auf deren Aufführungskontexte und unterschiedliche Zuschauergruppen in der Frühzeit der Kinematographie in Deutschland und abschließend in den 1930er Jahren in Brasilien diskutiert werden. Dabei soll insbesondere die Filmarbeit in Vereinen in nationaler, internationaler und transnationaler Perspektive berücksichtigt werden. Im Gegensatz zu öffentlichen Kinos, über deren Betrieb und Besuch nahezu keine verlässlichen Aussagen gemacht werden können, dokumentierten Vereine ihre interne Arbeit und Organisation, wobei der Einsatz des Films nicht selten zur Bildungsarbeit und zur Belebung des Vereinslebens eingesetzt wurde. Aufzeichnungen, Vereinsjournale und Werbeunterlagen bieten der Filmwissenschaft ein bisher ungenutztes Reservoir zur Erforschung des Einsatzes des Films im sogenannten «non-theatrical» Aufführungskontext.

In ihrer Untersuchung zur Öffentlichkeit im frühen Kino plädiert Miriam Hansen für eine Diversität von Öffentlichkeiten und Subjektpositionen für jeden Film und jedes Genre.⁵ Mit der Untersuchung von verschiedenen Vereinsstrukturen sollen auch im Folgenden alternative Öffentlichkeiten vorgestellt werden, insbesondere Öffentlichkeiten für nichtfiktionale Filme. Damit wird gegen bzw. für eine Ergänzung einer Filmrezeptionsforschung argumentiert, deren Ausgangslage überwiegend auf ästhetischen Analysen beruht. Es wird für die Einbeziehung von alternativen Aufführungskontexten plädiert, in denen ein einzelner Film unterschiedliche Bedeutungen erlangen kann.

Nach einer kurzen Einführung in die Bedeutung des Vereinswesens um 1900 im Deutschen Reich sollen drei verschiedene Vereinsstrukturen vorgestellt und analysiert werden. Neben dem nationalen Vereinsnetzwerk der Deutschen Kolonialgesellschaft soll die internationale Vernetzung eines Vereins am Beispiel des aufkommenden Naturschutzes in Deutschland diskutiert werden. Abschließend wird am Beispiel des Einsatzes des Films in deutschen Einwanderungsvereinen in Brasilien eine transnationale Vernetzung vorgestellt.

Auf dem 1994 Amsterdam Workshop *Nonfiction from the Teens* bemerkte der britische Filmhistoriker Ben Brewster, dass frühe nichtfiktionale Filme anscheinend abseits ästhetischer und stilistischer Zwänge und Einflüssen zu existieren schienen. Im Gegensatz zum Spielfilm ist es dem Filmhistoriker nahezu unmöglich, nichtfiktionale Filme innerhalb eines Produktionszeitraums von zehn Jahren zu unterscheiden.⁶ Wechselt man von der ästhetischen Ebene des Films zu einer Sichtweise, die sich mehr auf die Filmerfahrung, dem Erleben des Films im spezifischen Aufführungskontext fokussiert, zeigt sich, dass die besondere Bedeutung eines nichtfiktionalen Films in den unterschiedlichen Aufführungskontexten liegen könnte

5 Hansen 1990.

6 Hertogs & de Klerk 1994, S. 32.

– dessen Fähigkeit, unterschiedliche Öffentlichkeiten zu adressieren, demnach stärker gewichtet werden muss als dessen stilistische Merkmale und Feinheiten. Vereine, ob national, international oder transnational ausgerichtet, integrieren nicht selten Filmvorführungen in ihre Vereinsarbeit und lassen sich aufgrund ihres bedeutenden Prestiges in lokalen sozialen Netzwerken als alternative Öffentlichkeiten verstehen.⁷

Soziologisch gesprochen ist ein Verein eine Ansammlung von Individuen, die in freiwilliger Übereinkunft als ein Kollektiv oder eine Organisation agieren, um einen spezifischen Zweck zu erfüllen. Im Gegensatz zur reinen Lobbyarbeit oder der gezielten Durchführung von Kampagnen zeichnen sich Vereine durch die Veranstaltung von regelmäßigen Treffen und gemeinsamen Aktivitäten aus. Zu diesem Zweck benötigen Vereine normalerweise einen Treffpunkt in Form eines Vereinshauses oder eines angemieteten Saales, in dem die Vereinsarbeit vornehmlich in der Freizeit und den Abendstunden stattfinden kann. Um neue Mitglieder anzuwerben und die eigenen Mitglieder dauerhaft an sich zu binden, setzen Vereine eine Reihe von Medien ein: von Redevorträgen, Broschüren und Flugblättern bis hin zu Lichtbildvorträgen und Filmvorführungen. Vereine, verstanden als eine eigene Form von Öffentlichkeit, können aufgrund ihrer internen Strukturen in Hinblick auf Klassen- und Genderzugehörigkeit sowie den daraus entstehenden Problemen und Zielen, ein gemeinsames Interesse zu etablieren und zu erhalten, untersucht werden.

Mary Ryan zufolge war Gender die restriktivste Kategorie, die den Zugang zur Öffentlichkeit regulierte und weite Teile der Bevölkerung auf den privaten Raum beschränkte.⁸ Ähnlich kritisch steht Nancy Fraser Ideen einer gleichberechtigten Öffentlichkeit gegenüber und bemerkt «that despite the rhetoric of publicity and accessibility, the official public sphere [...] was importantly constituted by [...] a number of significant exclusions».⁹ Derartige revisionistische Ansätze an Jürgen Habermas' Konzept der Öffentlichkeit veranlassten Michael Warner zu einer Theorie der «counterpublics».¹⁰ Geoff Eley zufolge kennzeichnet die Existenz von konkurrierenden Öffentlichkeiten nicht nur das späte 19. Jahrhundert, in dem Habermas eine Fragmentierung des klassischen liberalen Modells von Öffentlichkeit erkennt, «but at every stage in the history of the public sphere».¹¹ Eleys Beobachtung unterstreicht die Heterogenität der Öffentlichkeit als einem Schauplatz kontinuierlichen Konflikts und Wettbewerbs. Eley zufolge macht es daher mehr Sinn, Öffentlichkeit als «the structured setting where cultural and ideological contest and negotiation among a variety of publics takes place [...]» zu verstehen.¹² Sowohl der exklusive, d.h. ausschließende Charakter als auch die Diversität der Öffentlichkeiten rücken damit den Verein in den Fokus der (film)-historischen Forschung:

7 Fuhrmann 2002.

8 Ryan 1992.

9 Fraser 1992, S. 103.

10 Warner 2002; Habermas 1990.

11 Eley 1992, S. 306.

12 Ebd.

«It [the public sphere] was linked to the growth of urban culture – metropolitan and provincial – as the novel arena of a locally organized public life (meeting houses, concert halls, theaters, opera houses, lecture halls, museums), to a new infrastructure of social communication (the press, publishing companies, and other literary media; the rise of a reading public via reading and language societies; subscription publishing and lending libraries, improved transportation; and adapted centers of sociability like coffee houses, taverns, and clubs), and to a new universe of voluntary associations.»¹³

Thomas Nipperdey zufolge entwickelte sich ab 1840 die Begeisterung, einem Verein beizutreten, zu einer bevorzugten Freizeitbeschäftigung in Deutschland, und die wachsende Zahl von Vereinsgründungen und Vereinsbeitritten resultierte in einem ansehnlichen nationalen Vereinsnetzwerk.¹⁴ Mitunter war es keine Seltenheit, dass Kleinstädte mit gerade einmal zehntausend Einwohnern mehr als hundert Vereine zählten, was Vereine zu einem «der bemerkenswertesten kulturellen Phänomene der wilhelminischen Zeit» macht.¹⁵

Die Mehrheit der Vereine verfolgte unpolitische Ziele und ordnete sich eher der Bildungsarbeit und Freizeitgestaltung zu. Mit dem Ziel, dem Gemeinwohl zu dienen, wurden jedoch Vereine zu einem der «politischsten» Medien im deutschen Kaiserreich.¹⁶ Dem Gemeinwohl zu dienen, lag auch im Interesse und war Teil des Selbstverständnisses der Deutschen Kolonialgesellschaft (DKG), die ihre Aufgabe darin sah, das koloniale Bewusstsein in der deutschen Öffentlichkeit zu fördern. 1887 gegründet, war die DKG mit ihren unzähligen lokalen Abteilungen und Ortsgruppen die größte und stärkste koloniale *pressure group* des Deutschen Reiches. Die Mitgliedschaft stand allen Bürgern offen, aber ein hoher Mitgliederbeitrag von bis zu 6 Mark schloss untere Einkommensschichten von vornherein aus. Zu Beginn ihrer Werbetätigkeit setzte die DKG zunächst auf Vorträge und Lichtbildvorträge, um die Öffentlichkeit über die Situation und den Fortschritt in den kolonialen Territorien zu informieren. Auf Druck ihrer Mitglieder und mit der sinkenden Popularität von Lichtbildvorträgen begann jedoch die DKG um 1905, kinematographische Vorführungen in ihre Werbearbeit zu integrieren.¹⁷ Innerhalb kürzester Zeit genossen Filmvorträge, die nicht selten in Zusammenarbeit mit anderen patriotischen, pädagogischen oder gewerblichen Vereinen durchgeführt wurden, eine hohe Popularität unter den Mitgliedern.¹⁸ Filme sollten vor allem die Zuschauer ansprechen, von denen man sich ein besonderes, z.B. geschäftliches Interesse an Überseegeeschäften versprach.

1907 änderte die DKG ihre Propagandapolitik und entschloss sich, Filmvorführungen zu institutionalisieren und sie in die Hände einer professionellen Auf-

13 Ebd., 291.

14 Nipperdey 1976.

15 Chickering 1983, S. 183.

16 Ebd., S. 184.

17 Fuhrmann 1999.

18 Zur Distribution innerhalb der kolonialen Lobby siehe auch: Fuhrmann 2007.

führungsgesellschaft, der Deutschen Bioscope zu legen. Aufgrund der allgemein positiven Stimmung für koloniale Belange im Land, nicht zuletzt aufgrund der gewonnenen Reichstagswahlen, die die koloniale Lobby stärkte, waren die professionellen Filmveranstaltungen der DKG zunächst gut besucht und glichen formal dem der Wanderkinos.¹⁹ Für die Popularität der Filmvorführungen um 1907 spricht aber nicht ausschließlich das politische Interesse der Zuschauer. Bereits in den Jahren zuvor hatten sich Mitglieder der DKG über Filmprogramme beklagt, die ausschließlich Filme mit kolonialen Sujets beinhalteten. Gewünscht wurden abwechslungsreichere Programme, die Trickfilme und Aktualitäten beinhalteten. Ein populäres, volksnahes Programm war durchaus im Interesse der DKG, die sich 1907 zum Ziel nahm, die breite Öffentlichkeit zu erreichen. Eine Hauptaufgabe der DKG war die Intensivierung von volkstümlichen Vorträgen, die u. a. auch die Arbeiterklasse erreichen sollten.²⁰ Zusätzlich zu der Veranschaulichung von der Bedeutung natürlicher Ressourcen in den Kolonien und deren Verarbeitung durch die Arbeiter (Gummindustrie, Textilindustrie etc.) sollten koloniale Vorträge die Kolonien als künftigen Lebensraum und möglichen Arbeitsplatz für Farmer oder Handwerker vor Augen führen.²¹ Filmveranstaltungen der DKG wurden allerdings insbesondere in Kleinstädten gut besucht, in denen sich eine eigene Kinokultur noch nicht etabliert hatte und eine Arbeiterklasse kaum vorhanden war. Die breite Masse anzusprechen wurde damit für die DKG ein unerreichtes Ziel. In kleinen Orten erhielten die kolonialen Filmvorstellungen einen Ersatzcharakter für den regulären Kinobesuch und konnten durchaus zum Tagesgespräch werden. Sie wurden dadurch aber auch zum Konkurrenten für das Wanderkinogewerbe. In seiner Untersuchung zum frühen Kino zeigt Joseph Garnarz, dass gerade kleine Städte und ländliche Gegenden der bevorzugte Geschäftsbereich für das Wanderkinogewerbe waren, da es dort kaum auf ernsthafte Konkurrenz traf.²² Der Wechsel zu einem populären Filmprogramm in den Vorstellungen der DKG blieb folglich seitens der Wanderkinoschausteller nicht unkommentiert. Man beklagte offen den unfairen Wettbewerb, da patriotische Vereine auf die Fürsprache von Schulen und Behörden zählen konnten, die dem Wanderkino verwehrt blieb.²³

Das Beispiel der DKG zeigt, dass ein gut organisierter Verein durchaus in der Lage war, ein Kinoerlebnis zu bieten, das gezielt für bestimmte Zuschauergruppen konzipiert wurde. Filmvorführungen in einem nationalpatriotischen Kontext waren jedoch nur eine Seite der Film-Vereinsarbeit. Internationale und transna-

19 Im Dezember 1906 wurde der Deutsche Reichstag aufgrund einer Kontroverse über das Budget für den sogenannten Hererokrieg (1904–1907) in der Kolonie Deutsch Südwest-Afrika aufgelöst. Die Neuwahlen im Januar 1907 wurde von einer konservativen, prokolonialen Koalition gewonnen.

20 Berichte über die Sitzungen des Ausschusses der Deutschen Kolonialgesellschaft, Berlin: Deutsche Kolonialgesellschaft, 1893–1914, 1. 02.1907, S. 4–5.

21 Benninghoff-Lühl 1983, S. 40.

22 Garnarz 2010.

23 Die Kinematographen-Theater und der Deutsche Flottenverein. In: *Der Kinematograph* 60, 19.02.1908, S. 1.

tionale Interessen standen ebenso im Interesse von Vereinen, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Von der nationalen Arbeit zur internationalen Zusammenarbeit

Der Vertrieb eines Films wie *CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE* eröffnet eine weitere Perspektive der historischen Rezeption, die über eine nationale Bedeutung, wie sie im Kontext der DKG vorliegt, hinausgeht. Filme über Jagdexpeditionen in subtropische Territorien gehörten zweifellos zu einem kolonialen Filmrepertoire, aber sie konnten auch für völlig unterschiedliche ideologische Zwecke verwendet werden. Im Gegensatz zu einer Illustrierung der Kolonien als ein nationales Territorium unendlicher natürlicher Ressourcen, konnten die Filmbilder, wie sie in *CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE* zu sehen sind, für den Bund für Vogelschutz (BfV), der sich 1899 gründete, auch ein Beispiel für die Grausamkeit der kolonialen Jagdabenteuer sein.

Eine der ersten öffentlichen Kampagnen des BfV war die Bekämpfung der Silberreiherr- und Paradiesvogeljagd zur Federgewinnung – exakt der Aspekt, der im Film *CHASSE À L'AIGRETTE EN AFRIQUE* zu sehen ist. In ihrem Jahresbericht 1910/11 bemerkte der BfV, dass der Naturschutz die «deutsche Öffentlichkeit beschäftigte wie nie zuvor»²⁴ und forderte 1912 die Bevölkerung auf, Petitionen zu unterschreiben und sich in sogenannte «Federnverzichtslisten» für Paradiesvögel, Reiher und Kolibris einzutragen. National wurden die Aktionen mit dem Bayerischen Verein für das Frauenstimmrecht koordiniert, der den Federschmuck als für die moderne Frau unwürdig ansah und sie damit auf die gleiche evolutionäre Stufe wie Kinder oder primitive Völker stellte.²⁵ Die unermüdliche Arbeit des Bundes in den Jahren hatte weitreichende Konsequenzen. Im November 1913 setzte die DKG eine spezielle Kommission zum Schutz von Reiher und Paradiesvögeln ein, und im darauffolgenden Jahr verfügte der Staatssekretär des Reichskolonialamtes, selbst ein Mitglied des BfV, das Verbot des Federimports.²⁶

Die Arbeit des BfV blieb jedoch nicht auf die nationale Ebene beschränkt. Auf internationaler Ebene wurde die Kampagne des Bundes gegen das Töten von Reiher und Paradiesvögeln mit der British Royal Society for the Protection of Birds und der Audubon Society in den Vereinigten Staaten koordiniert, die wiederum das New York State Audubon Plumage Law in 1910 initiierte, das gar den Verkauf oder Besitz von Federn geschützter Vögel verbot.²⁷ Um ihre öffentliche Kampagne zu unterstützen, organisierte der BfV auch Filmaufführungen, um die Grausamkeit der Tierjagd aus sportlichen und Vergnügungsgründen anzuprangern.²⁸ Die

24 *Ornithologische Monatsschrift* 37, No. 2, 1912, S. 9.

25 Bundesarchiv Berlin, R 1001/7771, S. 34–38.

26 Pierard 1964.

27 www.audubon.org/timeline-accomplishments (13.08.2013).

28 *Ornithologische Monatsschrift* 38, Nr. 2, 1913, S. 131.

Aufführung von Jagdfilmen hatte offensichtlich einen anderen Zweck für die Tierschutzbewegung als für den kolonialen Jäger. Im Kontext des Tierschutzes und der internationalen Zusammenarbeit konnte *CHASSE À L' AIGRETTE EN AFRIQUE* somit auch außerhalb der kommerziellen Verleihstrukturen verschiedene Publika erreichen. Der Film mag als typischer Film über das Erlegen von Reihern in Afrika begonnen haben, dessen Schluss könnte aber auch als visuelle Anklage des sinnlosen Abschlachten unschuldiger Vögel verstanden werden. Die Bedeutung des Films ist somit doppeldeutig: Unterstützte der Film den Vogelschutz oder stand er im Interesse der internationalen Luxusfederproduktion? Sollten weibliche Zuschauer sich beim Anblick des Films schuldig fühlen? Rechtfertigte die Schönheit und Eleganz der Federn das Erlegen der Vögel oder war das Filmende ein zynischer Kommentar über das perverse Modevergnügen einiger wohlhabender Damen? War Pathé Frères über die weltweite Kampagne des Federimportboykotts informiert und hatte dies Einfluss auf den Vertrieb des Films? Bestand die ursprüngliche Idee des Films darin, die Jagd und die Schönheit der Federn zu dokumentieren oder die des Natur- und Tierschutzes oder sowohl als auch? Der Vertrieb und die Aufführung des Films in einem nicht-kommerziellen Kreis wie dem Vogel- und Tierschutz lassen den kolonialen Aspekt des Films angesichts der internationalen Bestrebungen, gefährdete Vögel zur Federgewinnung zu schützen, in den Hintergrund rücken.

Dass sich die Bedeutung nichtfiktionaler Filme über deren Aufführung vor verschiedenen Zuschauergruppen bzw. Vereinen untersuchen lässt, wird auch im folgenden, letzten Beispiel deutlich. Es zeigt, dass nichtfiktionale Filmvorführungen im Rahmen der Traditions- und Brauchtumpflege deutscher Einwanderung in Brasilien in den 1930er Jahren ebenso Zuschauer unterschiedlicher Nationalitäten adressieren konnte und zu einer Erweiterung des öffentlichen Kulturangebots beitrug, das in abgelegenen Regionen Brasiliens oft begrenzt war.

Vereine in transnationaler Perspektive

Für das großstädtische brasilianische Filmpublikum waren deutsche Filme, ob Dokumentar- oder Spielfilm, keine Seltenheit. Im Gegensatz dazu hatten deutsche Einwanderer in ländlichen und abgelegenen Regionen des Landes nur wenig Möglichkeiten, ein Kino zu besuchen. Dies änderte sich mit der Etablierung des Kulturfilmdienstes. 1930 erwarb der Deutsche Lehrerverein São Paulo einen Filmprojektor, der zu Bildungszwecken in den Schulen der Stadt und der näheren Umgebung eingesetzt werden sollte. Zwei Jahre später wurde in São Leopoldo in Rio Grande de Sul der Deutsch-Brasilianische Kulturfilmdienst (DKD) gegründet, der in den folgenden Jahren durch den Landesverband Deutsch-Brasilianischer Lehrer (als LDL Filmdienst) verwaltet wurde.²⁹ Unterstützung erfuhr der LDL Filmdienst

29 *Allgemeine Lehrerzeitung für Rio Grande de Sul*, 5.05.1934, S. 13.

durch renommierte deutsche Unternehmen wie der Deutschen Reichsbahn in Brasilien, Zeiss, Agfa und Siemens.³⁰

Ziel des LDL Filmdienstes war es, die gesamte deutschsprechende Bevölkerung in Brasilien zu erreichen, insbesondere in den entlegenen Regionen, und «dem Auslandsdeutschen in lebensnaher Form Bilder aus der deutschen Landschaft, von historischen Orten, von den Stätten deutscher Arbeit» zu zeigen und «die großen nationalen Feiern nacherleben» zu lassen.³¹ Die Filme sollten als «lebendige Verbindung mit der Stammesheimat das Volkstum erhalten helfen» und das deutsche Schulwesen in Brasilien stärken.³² Filme, die vom Filmdienst hergestellt wurden, sollten wiederum in Deutschland das «Deutschtum in Brasilien» dokumentieren.³³ In kurzer Zeit konnte sich der LDL Filmdienst von seinem Hauptbüro in São Paulo aus in ganz Brasilien u. a. bis nach Bahia im Nordosten des Landes vernetzen. Filmvorführungen des LDL bestanden vornehmlich aus nichtfiktionalen Stummfilmen im Format von 16 und 24mm und wurden zum Selbstkostenpreis zur Verfügung gestellt.³⁴ Filmvorführungen des LDL in kleinen Dörfern im Innern von Brasilien gehörten nicht selten zu den ersten Filmvorführungen überhaupt³⁵, und das Problem instabiler elektrischer Versorgung oder das Fehlen von Elektrizität auf dem Land zum Betreiben des Projektors machten die Vorführungen nicht selten zu improvisatorischen Meisterleistungen.³⁶ Die patriotische Rhetorik des LDL Filmdienstes legt nahe, dass das von ihm adressierte Publikum ausschließlich aus Deutschstämmigen bestehen sollte, ein genauerer Blick auf die Veranstaltungsberichte zeigt jedoch, dass der Filmdienst nur mit der Unterstützung der portugiesisch sprechenden Bevölkerung existieren konnte. So waren bei einer Aufführung in Congonhas do Campo in Minas Gerais im Jahre 1938 gerade einmal zehn bis fünfzehn der 200 anwesenden Zuschauer deutsch.³⁷ Eine weitere Vorführung in Cosmópolis musste aufgrund der großen Nachfrage der portugiesisch sprechenden Bevölkerung in ein lokales Kino verlegt werden. Der Abschlussbericht zu diesem besonderen Ereignis bemerkt dazu:

Obgleich die Handlung der Filme leicht verständlich war, ist doch bemerkenswert, dass besonders von den Brasilianern bedauert wurde, dass die Texte außer in deutscher nicht auch in der portugiesischen Landessprache abgefasst waren. Und zwei-

30 Rodrigues & von Simson 2005, S. 27.

31 Bericht Deutsche Schule São Paulo (1934), S. 74.

32 Bericht Deutsche Schule São Paulo (1936), S. 88.

33 Bericht Deutsche Schule São Paulo (1934), S. 75.

34 Das ungewöhnliche 24mm-Format wurde in den 1930er Jahren für den Amateur-, Lehr und Unterrichtsbereich entwickelt und vornehmlich in Frankreich und Deutschland durch Cinélux vertrieben (Forster & Goergen 2007). Ich danke Ralf Forster für diesen Hinweis.

35 Bericht Deutsche Schule São Paulo (1934), S. 76.

36 Ebd., S. 75.

37 Archivo Instituto Martius-Staden (AIMST), Correspondência Landesverband Deutsch-Brasilianischer Lehrer 1937–1938, Korrespondenz vom 22.04.1938.

fellos könnten wir mit noch größeren Erfolgen rechnen, wenn zukünftig dieser Wunsch berücksichtigt würde.³⁸

Im Gegensatz dazu schien eine andere Filmvorführung in São Caetano im März 1935 die Beteiligung brasilianischer Zuschauer von vornherein eingeplant zu haben. Neben Filmen, die ein deutschstämmiges Publikum ansprechen – VON AMMERGAU ZUM STAFFELSEE³⁹, DIE OSTSEE UND SPORT IM SCHNEE – kamen auch Filme zur Aufführung, die eher unterhaltenden Charakter hatten, wie die Trickfilme OS 3 CAVALHEIROS und KOKO E O CACIQUE.⁴⁰ Trotz eines fehlenden Berichts über den Verlauf des Abends und der Information in welcher Sprache durch das Programm geführt wurde, weist das Filmprogramm eine bemerkenswerte Kombination von deutschen und portugiesischen Titeln, von Kultur- und animierten Filmen auf. Die Programmierung mag ein Hinweis dafür sein, dass man ein ähnliches Problem mit einem enttäuschten portugiesischsprachigen Publikum wie Jahre zuvor in Cosmópolis vermeiden wollte und bewusst ein gemeinsamen Filmabend plante. Der Einsatz von Stummfilmen, deren Filmtitel ein gemeinsames Filmerleben versprach, war somit eine gelungenen Strategie, ein möglichst großes Publikum zu erreichen, egal welcher Herkunft und Sprache.

Studiert man die Filmprogramme des Filmdienstes, zeigt sich, dass sie sehr unterschiedlich gestaltet und auf die jeweiligen lokalen Verhältnisse zugeschnitten wurden. Es wäre demnach zu einfach, die Filmveranstaltungen ausschließlich als extra-territoriale Erweiterung einer z.B. nationalsozialistischen Propagandaarbeit zu verstehen. Für das brasilianische Filmpublikum waren die Veranstaltungen Teil des lokalen Kulturangebots. Deutsch-brasilianische Zuschauer hingegen konnten unterschiedlich auf das Filmangebot reagieren: Die gezeigten Filme konnten das Band einer «imagined community» stärken – aber nicht zwingenderweise das eines Deutschtums in Brasilien oder eine Verbundenheit mit Nazideutschland.⁴¹ Ebenso konnten Filmabende das Band einer vermeintlichen brasilianischen Gemeinschaft stärken, die aus Brasilianern und Deutschen bestand.

Corinna Müller und Haro Segeberg haben darauf hingewiesen, dass Öffentlichkeit nicht ohne Medien verstanden werden kann und daher als medienkonstituierte, als Interaktion von Medien-Teilöffentlichkeiten verstanden werden muss.⁴² Der Einsatz des Films zur Gewinnung und Bindung von Mitgliedern in der Vereinsarbeit ist bisher als wesentlicher Aspekt in der Geschichte des *non-theatrical films* vernachlässigt worden. Vereine werden gewöhnlich als Öffentlichkeiten verstan-

38 AIMST, GIV f Nr. 25/Schubert Chor, Bericht des Deutschen Lehrervereins-São Paulo über die Filmvorführungen, Korrespondenz vom 22.05.1931; AIMST, Correspondência Landesverband Deutsch-Brasilianischer Lehrer 1937–1938, Korrespondenz vom 22.04.1938.

39 Vermutlich: VOM STAFFELSEE INS AMMERGAUER LAND, Deutschland 1925, Regie: F. Möhl, Produktion: Emelka Kulturfilm GmbH. Die genauen Filmdaten der anderen Filme sind unbekannt.

40 AIMST, GIV f Nr 25/Schubert-Chor, Korrespondenz vom 13.03.1935.

41 Anderson 1998.

42 Müller & Segeberg 2008, S. 13.

den, die durch Erteilung oder der Verweigerung der Vereinszugehörigkeit ihren öffentlichen Raum selber bestimmen und in Bezug auf Filmvorführungen ebenso eine Medien-Teilöffentlichkeit bilden.

Die nationale Werbearbeit der Deutschen Kolonialgesellschaft, die internationale Kampagne des Tierschutzes oder die transnationale Arbeit des Deutsch-Brasilianischen Kulturfilmdienstes, sie alle stehen für wichtige Aufführungskontexte, um alternative Öffentlichkeit des Kinos zu erforschen. Das heißt nicht, dass Film in jedem Verein zum Einsatz kam, nicht jeder Verein internationalen oder transnationalen Charakter hatte. Das Beispiel des Kulturfilmdienstes in Brasilien zeigt jedoch, dass ein Kinoerlebnis nur deshalb in abgelegenen Regionen des Landes möglich war, weil eine funktionierende Vereinsstruktur vorhanden war. Vereine tragen zweifellos zur Kinoerfahrung bei und es sind deren Archive und Aufzeichnungen, die die Geschichte eines Erfahrungsraums Kino wesentlich erweitern können.

Bei dem Beitrag handelt es sich um einen leicht veränderte Übersetzung des Artikels: Trans-Inter-National Public Spheres, In: Marta Braun, Charlie Keil, Rob King, Paul Moore and Louis Pelletier (eds), *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. London 2012, 307–314.

Literatur

- Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin 1998
- Benninghoff-Lühl, Sybille: *Deutsche Kolonialromane 1884–1914 in ihrem Entstehungs- und Wirkungszusammenhang*. Bremen 1983
- Chickering, Roger: *We Men who Feel Most German: A Cultural Study of the Pan German League, 1886–1914*. Boston 1983
- Eley, Geoff: Nations, Publics and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge 1992, S. 289–339
- Forster, Ralf & Jeanpaul Goergen: Ozaphan. Home Cinema on Cellophane. In: *Film History* 19, 4, 2007, S. 372–383
- Fraser, Nancy: Rethinking the Public Sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge 1992, 109–142
- Fuhrmann, Wolfgang: Bilder aus den deutschen Kolonien: Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen. In: *KINtop* 8, 1999, S. 101–116
- Locating Early Film Audiences: Voluntary Associations and Colonial Film. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22, 2002, S. 291–304
- Local entertainment and national patriotism: The distribution of colonial films in Germany. In: Frank Kessler, Nana Verhoff (Hg.): *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895–1915*. London 2007, S. 246–254
- Garncarz, Joseph: *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*. Frankfurt 2010
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuauflage. Frankfurt 1990
- Hansen, Miriam: Early Cinema: Whose Public Sphere? In: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990, 228–246
- Hertogs, Daan & Nico de Klerk (Hg.): *The 1994 Amsterdam Workshop: Nonfiction from the Teens*. London 1994
- Maltby, Richard, Melvyn Stokes & Robert C. Allen (Hg.): *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Exeter 2007

- McClintock, Anne: Soft-Soaping Empire: Commodity Racism and Imperial Advertising. In: Nicholas Mirzoeff (Hg.): *The Visual Culture Reader*. London, New York 2002, S. 506–518
- Müller, Corinna & Harro Segeberg (Hg.): *Kino-öffentlichkeit (1895–1920) – Entstehung, Etablierung, Differenzierung. Cinema's public sphere (1895–1920) – Emergence, Settlement, Differentiation*. Marburg 2008
- Nipperdey, Thomas: Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Eine Fallstudie zur Modernisierung. In: ders. (Hg.): *Gesellschaft, Kultur, Theorie: Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*. Göttingen 1976, 175–205
- Pierard, Richard Victor: *The German Colonial Society, 1882–1914*. PhD Dissertation, Iowa State University, 1964
- Rodrigues, Olga & Moraes von Simson: Imagem e memória. In: Etienne Samain (Hg.): *O Fotográfico*. São Paulo 2005, 21–34
- Ryan, Mary P.: Gender and Public Access: Women's Politics in Nineteenth Century. In: Craig Calhoun (Hg.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge 1992, S. 259–288
- Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*. New York 2002